

Tuuli Lähdesmäki

” KUOHAHDUS SUOMEN KANSAN SYDÄMESTÄ ”

Henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä
1900-luvun lopun Suomessa



NYKYKULTTUURI

KUOHHDUS SUOMEN KANSAN SYDÄMESTÄ

Tuuli Lähdesmäki

KUOHAHDUS

SUOMEN KANSAN SYDÄMESTÄ

Henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä
1900-luvun lopun Suomessa

NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA 94
JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO 2007

Julkaisusarjan toimitus:

Erkki Vainikkala, vastaava toimittaja
Irma Hirsjärvi, toimitussihteeri
Sari Taimela, toimitussihteeri
Kimmo Jokinen
Raine Koskimaa
Sirkku Kotilainen
Urpo Kovala
Tuija Modinos
Tarja Pääjoki
Tuija Saresma

Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja -sarja on perustettu vuonna 1986. Sarja on monitieteinen ja tieteidenvälinen. Siinä julkaistaan tutkimuksia nykykulttuurista ja kulttuuriteoriasta. Myös kulttuuri- ja sosiaalihistorialliset tutkimukset tulevat kysymykseen sikäli kuin ne liittyvät modernin kulttuurin syntyyn tai vaiheisiin.

Julkaistavat käsikirjoitukset valitaan asiantuntija-arvioiden perusteella (referee).

Julkaisuja voi tilata osoitteesta Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Nykykulttuurin tutkimuskeskus, PL 35 (Par), 40014 Jyväskylän yliopisto. Puh. (014) 260 1310, fax (014) 260 1311. E-mail: aho@campus.jyu.fi, www.jyu.fi/nykykulttuuri. Julkaisuja voi ostaa myös Kampus Kirjasta ja Kirjavitrinistä (Jyväskylä) sekä muista hyvin varustetuista kirjakaupoista.

Julkaisun taitto: Leila Aho

Painoasun suunnittelu: Sami Saresma

Kansi: Sami Saresma

Kannen kuva: Terho Ovaska. *Helsingin Sanomat* 18.2.1997.

Gummerus Kirjapaino Oy

Vaajakoski 2007

ISBN 978-951-39-4237-3 (PDF), URN:ISBN:978-951-39-4237-3

ISBN 978-951-39-2999-2 (nid.)

ISSN 1457-6899

ABSTRACT

Lähdesmäki, Tuuli

“A Surge from the Heart of the Finnish Nation”. Monuments of 'Great Men' as Discursive Phenomena in Finland in the End of the 20th Century

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2007.

Summary

Diss.

This doctoral thesis in art history examines contemporary monuments erected in the 1990s for so called Great Men in Finland. The study focuses on the reception of the monuments and on the different meanings which are produced for the monuments in different kinds of texts in public discussions. The study applies the method of critical discourse analysis and takes as a case study nine monuments and the texts written about these monuments to a closer examination.

The goal of the study is to demonstrate how meanings and interpretations of the monuments are formed in monument discussions as textual and discursive processes. Discussions and debates on meanings and interpretations of the monuments also contain opinions, ideas and definitions about good art, valuable place, cultural memory and communality. The study aims to explore how these opinions, ideas and definitions are also formed as a textual and discursive practice. The research objects intertwine with the questions of power structures and hierarchies of the opinions and definitions.

The theoretical framework of the study rises from social constructivism. The methodological approach mixes Norman Fairclough's critical discourse analysis and Pierre Bourdieu's sociological ideas. From these theoretical and methodological starting points the analysis of the study is carried out on four levels. First the historical and social context of the monument debates and public discussions of the research period are explored. After that, the focus is shifted to the textual contexts of the debates and discussions. At this stage the contexts of production and reception of

the texts are examined. In the discourse analysis of the empirical material, five different monument discourses are formulated. These discourses are named as: the discourse of likeness, the discourse of story, the discourse of common, the discourse of free art and the discourse of new monument thinking. After this micro structure of the analysis the focus is broadened to the marco structure. In this last part of the study, the meaning making processes of monuments are viewed in the light of recent academic discussions on concepts of art, place, memory and community. The encounter of the ideas of modern and post-modern influences these academic discussions and therefore, this encounter forms also an essential context for understanding the meaning making of monuments in the end of the 20th century.

Keywords: monument, discourse, debate, text, memory, place, community, the 1990s, public art, great men

- Author** Tuuli Lähdesmäki
e-mail: tklahdes@campus.jyu.fi
- Supervisors** Professor, Ph.D. Annika Waenerberg
Department of Art and Culture Studies
University of Jyväskylä
Senior Assistant, Ph.D. Urpo Kovala
Department of Art and Culture Studies
University of Jyväskylä
- Reviewers** Docent, Senior Researcher, Ph.D. Tutta Palin
Department of Art, Literature and Music
University of Turku
Docent, University Lecturer, Ph.D. Leena-Maija Rossi
Christina Institute
University of Helsinki
- Opponent** Docent, Senior Researcher, Ph.D. Tutta Palin
Department of Art, Literature and Music
University of Turku

SISÄLLYS

ESIPUHE 11

MONUMENTIT, TEKSTIT, MERKITYKSET
– TUTKIMUKSEN DISKURSIIVISET LÄHTÖKOHDAT 13

Muiston merkistä moniin merkityksiin – monumentin
konteksteista ja käsitteestä 13

Tutkimusongelma, aikarajaus ja aineisto 18

Tutkimusongelma ja tutkimuksen sisällön jäsentyminen 18

Tapauksista tutkimukseksi – yhdeksän monumenttia 22

*Tutkimusperiodina postmodernin muutosretoriikan kyllästämä
ajanjakso 34*

Aikaisempi monumenttitutkimus ja tutkimusaineisto 45

Metodin ja teorian vuorovaikutus diskurssitutkimuksessa 52

Kieli maailman tuottajana 52

Teoriasta metodiin 59

*Teoreettisia ja metodologisia avauksia kulttuurintutkimukseen
ja sosiologiaan 67*

MONUMENTTIKIISTOJEN HISTORIAALLISIA
JA TEKSTUAALISIA KONTEKSTEJA 82

Kiistat modernismin diskurssiin kuuluvana käytäntönä 82

Kiistat tekstuaalisina käytäntöinä 91

Julkisuuden merkitys monumenttikiistoissa 91

*Lajityyppien ohjaavuus tekstien tuottamisessa
ja vastaanottamisessa 116*

VIISI TAPAA MERKITYKSELLISTÄÄ MONUMENTTEJA 135

Johdattelua monumenttidiskurssien analyysiin 135

Monumentti suurmiehen kuvana – näköisyysdiskurssi 138

Monumentti kertomuksena muiston kohteesta

– kertomusdiskurssi 181

Monumentti yhteisön yhteisenä ja yhdistävänä projektina

– yhteisen diskurssi 206

Monumentti autonomisena taideteoksena – vapaan taiteen

diskurssi 252

Monumentti uusien mahdollisuuksien edessä – uuden

monumenttiajattelun diskurssi 303

Monumenttidiskurssien väliset suhteet 343

MONUMENTTIDISKURSSIEN KONTEKSTEJA

– MODERNIN JA POSTMODERNIN KOHTAAMISIA

TAITEESSA, MUISTISSA, PAIKASSA JA YHTEISÖSSÄ 359

Monumentit muuttuvalla taiteen kentällä 359

Kuvanveiston laajentuneen kentän retoriikkaa 359

Paikan merkityksen muutoksia 365

Yhteisötaiteen, interaktion ja yhteisen tilan näkökulmia 372

Taiteen kentän vertikaaleja ja horisontaaleja

yhdentymispyrkimyksiä 376

Suurista kertomuksista pieniin 384

Manifestaatio vai konstruktio – muistin merkityksen muutoksia 398

Monumentit modernina muistelukäytäntönä 398

Diskursiivisesti rakentuva muisti 405

Muistelubuumi postmodernina kulttuuripiirteenä 422

Muistelun valta ja politiikka 426

Monumentti tilassa ja paikkana 439

Näkökulman kääntäminen tilasta paikkaan 439

Paikan konstruointia monumenttihankkeissa 447

Monumentti maamerkinä ja materiaalina alueen identiteetin rakentamisessa 453

Monumentti vahvoissa ja heikoissa yhteisöissä 463

Monumentit modernien yhteisöjen ilmauksina 463

'Kansa' konstruktivisena ja diskursiivisena käsitteenä nationalismin tutkimuksen kulttuurisessa ja kielellisessä käänneessä 472

Postmoderneja näkökulmia monumenttien tuottamaan yhteisöllisyyteen 477

LOPUKSI 490

VIITTEET 496

SUMMARY 537

LÄHTEET 544

LIITTEET 594

ESIPUHE

Väitöstutkimukseni kimmokkeena on ollut vuonna 1999 valmistunut taidehistorian pro gradu -tutkimukseni Helsingin nonfiguraatiivisten presidenttimonumenttien aiheuttamista julkisista keskusteluista. Sekä pro gradu -tutkimukseni tulokset että sen ulkopuolelle jääneet havainnot aiheesta muodostivat perustan, jonka pohjalta käynnistin väitöstutkimukseni vuonna 2003. Tutkimustyötä kannustivat eteenpäin havainnot henkilömonumentteihin kohdistuvan aiheen monimuotoisuudesta ja mahdollisuudet monitieteisen näkökulman soveltamisesta. Nyt käsillä olevan tutkimuksen lähtökohdat ovat taidehistorian tutkimuksessa, mutta sen näkökulmissa risteää ajatuksia ja teoreettisia katsantoja myös muun muassa sosiologian, lingvistiikan, kulttuurintutkimuksen ja kulttuurimaantieteen alueilta. Useat viime vuosikymmenen monumenttihankkeet ovat olleet hyvin ’äänekkäitä’, ”kuohahduksia Suomen kansan sydäimestä”, kuten *Ilta-Sanomat* otsikossaan (4.5.1992) poleemisesti kutsui Risto Rytin monumenttiluonnoksen aiheuttamaa reaktiota. Halu ymmärtää tätä ’äänekkyyttä’ on motivoinut tutkimustani. Työtäni on lisäksi kannustanut eteenpäin aiheen ympärillä vallinnut tutkimuksellinen hiljaisuus.

Tutkimukseni pureutuu vuosien 1989–2000 välisenä aikana pystytettyjen henkilömonumenttien erilaisten merkitysten analysoimiseen. Tutkimustapauksiksi olen valinnut yhdeksän suomalaista henkilömonumenttia, joista käytyjä julkisia keskusteluja lähestyn kriittisen diskurssianalyysin menetelmällä. Sen avulla avaan monumenttikirjoittelun sisältämiä valtarakenteita ja erilaisia tapoja ymmärtää ja jäsentää monumentteja taideteoksina, muistelun välineinä ja yhteisöllisyyden merkitsijöinä. Tutkimuksen ytimen muodostaa ajatus siitä, että monumenttien monimerkityksisyys, merkitysten muodostuminen ja muodostaminen ja niihin liittyvät valtahierarkiat, ideologiat, arvot ja kulttuurinen muisti tulevat näkyviksi ja siten yhteisössä olemassa oleviksi kielessä.

Tutkimukseni on mahdollistanut osallisuuteni kahteen eri Suomen Akatemian rahoittamaan tutkijakouluun, Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan antama taloudellinen tuki ja Taide-

säätiö Meritalta saamani apuraha. Aloitin tutkimukseni taidehistorian valtakunnallisessa tutkijakoulussa, jonka jälkeen jatkoin työtäni Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan rahoituksella. Kolme vuotta työskentelin Jyväskylän yliopiston ja Åbo Akademin yhteisessä monitieteisessä Identiteetin synty, näkyvyys ja muuttuvuus -tutkijakoulussa. Saatoin tutkimukseni loppuun Taidesäätiö Meritan apurahan turvin. Olen saanut tutkimukseeni sisällöllistä tukea Jyväskylän yliopiston taideaineiden yhteisestä Ilmaisun murros -tutkimushankkeesta. Alfred Kordelinin yleisen edistys- ja sivistysrahaston Keski-Suomen rahasto on tukenut tutkimustani matka-apurahalla. Haluan kiittää tutkimukseni ohjaamisesta professori Annika Waenerbergia ja yliassistentti Urpo Kovalaa sekä tutkijakollegoitani hyödyllisistä keskusteluista. Erityiskiitoksen ansaitsevat tutkimukseni esitarkastajat dosentit Tutta Palin ja Leena-Maija Rossi, joista Tutta Palin toimi myös vastaväittäjänäni.

Tuuli Lähdesmäki

MONUMENTIT, TEKSTIT, MERKITYKSET – TUTKIMUKSEN DISKURSIIVISET LÄHTÖKOHDAT

Muiston merkistä moniin merkityksiin – monumentin konteksteista ja käsitteestä

Monumentin pystyttäminen henkilön kunniaksi tai muistoksi on yhteisöllinen teko, joka koskettaa monia erilaisia sosiaalisen elämän alueita, kuten taidetta ja estetiikkaa, muistamista ja muisteluja, yhteisöllisyyttä ja identiteettiä, menneisyyden hahmottamista ja kertomista, tilallista kokemusta, yhteiskunnallisia arvoja ja normeja, politiikkaa, valtaa ja kieltä. Tällainen laaja kiinnittymispinta tuottaa monumentteihin monimerkityksisyyttä. Merkityskirjoa laajentaa edelleen se, että monumentit ovat prosesseina ja objekteina sekä historiallisia että ajassa 'eläviä' ilmiöitä. Monumentteihin kiinnittyy niiden teko- ja pystytysajankohtana tiettyjä merkityksiä. Toisaalta merkitykset muotoutuvat uudelleen ja muuttuvat ajassa ja ajan kulttuurisissa, yhteiskunnallisissa ja poliittisissa näkökulmissa ja niiden muutoksissa. Merkitykset muotoutuvat ja muuttuvat myös yksilöiden henkilökohtaisessa kokemuksessa ja elämänhistoriassa. Suhteellisen pysyvinä tai ainakin pitkäkestoisina ilmiöinä monumenteilla on tehtävä yhteisöjen ja yksilöiden menneisyyden, muistojen ja nykyisyyden yhteenpunojina: tiloina ja paikkoina, joissa tuotetaan, kiteytetään ja omaksutaan näkemyksiä itsestä, toisista ihmisistä ja ympäröivästä maailmasta.

Monumenttien monimerkityksisyys ei kuitenkaan tarkoita sitä, että erilaiset merkitykset olisivat jatkuvasti läsnä samalla tavalla tai yhtä vahvoina. Merkitykset muodostavat hierarkioita, jotka voivat hahmottaa eri ihmisille erilaisina. Yhteiskunnassa ja yhteisöissä monumenteille hahmottuu lisäksi 'virallisia' tai julkisuudessa 'oikeiksi' tuotettuja merkityksiä, jotka näyttäytyvät ensisijaisempina kuin toiset. Merkitysten muodostuminen ja muodostaminen liittyy aina vallan läsnäoloon, jolloin ei voida olla samalla törmäämättä ideologiaa koskeviin kysymyksiin.¹ Monumentteja on usein tulkit-

tu ideologioiden enemmän tai vähemmän näkyvinä manifestaatioina, joiden kautta vallan käyttö eriasteisena vaikuttamisena – ohjaamisena, taivutteluna tai suostutteluna – näyttäytyy yhteisössä. Edellä mainitut monumentteihin kiinnittyvät sosiaalisen ja kulttuurisen elämän alueet ovat herkkiä ideologioiden ja vallan vaikutuksille. Vaikka itse monumentit ovat näkyviä yhteisöllisiä symboleja, attribuutteja ja maamerkkejä, valta ja ideologiat eivät aina näy niissä ilmeisinä, vaan ne voivat kätkeytyä. Yksi kätkeytymisen strategia on olla niin näkyvä, että ideologia tai vallan hierarkia näyttää vaihtoehdottomana itsestään selvyutenä. Tällainen foucault’laisittain ymmärretty anonyymi valta sedimentoi yhteiskunnassa ja kulttuurissa olevia rakenteita, käytäntöjä ja ajattelutapoja normeiksi.

Monumenttien monimerkisyys, merkitysten muodostuminen ja muodostaminen ja niihin liittyvät valtahierarkiat ja ideologiat tulevat näkyviksi ja siten yhteisössä olemassa oleviksi yhteisen nimittäjän, kielen, kautta. Siten kieli toimii sinä tilana ja instrumenttina, josta ja jonka avulla näitä seikkoja voidaan tutkimuksessa tavoittaa. Visuaalisuuden sijasta kiinnitän tutkimuksessani huomiota ennen kaikkea kieleen ja kysyn, millaisia merkityksiä viimeaikaisille suomalaisille henkilömonumenteille muodostuu niitä käsittelevissä teksteissä? Millaisia hierarkioita ja ideologioita suomalaisista nykymonumenteista käydyt julkiset keskustelut noudattavat tai tuottavat? Monumenttien kaltaista tutkimuskohdetta, joka saa yhteisössä julkisuutta ja näkyvyyttä ja joka nostattaa aktiivista keskustelua, kiistojakin, voi lähestyä oireena yhteisössä olevista monitasoisista päämääristä, näkemyseroista, ristiriidoista, erilaisista arvoista ja hierarkioista. Tutkimukseni haasteellisin tavoite on puretua monumenttitutkimuksen myötä nykykulttuuriin ja siinä esiintyviin erilaisiin ajattelumalleihin ja ymmärtää niiden dynamiikkaa ja tilaa aikaisnäkökulmasta käsin. Tutkimuksessani monumentit ovat siten yhtäältä väyliä kulttuurin tarkasteluun, toisaalta monumentit näyttävät juuri niinä kipupisteinä, joissa nykykulttuurissa ja -yhteiskunnassa olevat tietyt vastakkainasettelut konkretisoituvat ja saavat ’äänen’.

Monumenttien monifunktioisuus ja merkitysten kiinnittymispinnan laaja-alaisuus välittyvät monumentin käsitteelle annettuihin

määrittelyihin. Lars Berggren näkee monumenteilla olevan kolme funktiota, jotka ovat monumenteissa aina läsnä, tosin mahdollisesti eri painotuksin. Nämä funktiot ovat: monumentti status-objektina, propagandan välineenä ja taideteoksena.² Muisti tai muistelu ei sellaisenaan mahdu Berggrenin jäsentämiin funktioihin, joskin muistelua ja muistamista on käytetty pidäkkeettömästi monumenttien propagandistisissa tehtävissä. Berggrenin jäsentämien funktioiden joukkoon voidaan hakea lisää ulottuvuuksia Alois Rieglin vuonna 1903 julkaistusta, sittemmin monumenttitutkimuksissa usein lainatusta tutkielmasta *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, jossa hän hahmotteli monumenttien funktioita ja erilaisia arvoja modernisoituvassa yhteiskunnassa. Keskeistä Rieglin tutkielmassa ovat havainnot monumenteilla olevista toisaalta päällekkäisistä, toisaalta ristiriitaisista arvoista. Näitä ovat Rieglin mukaan ikäarvo eli menneisyyden jälkien näkymisen arvottaminen, historiallinen arvo eli monumentin arvottaminen inhimillisen toiminnan ja kehityksen dokumenttina, intentionaalinen muistoarvo eli ajan ja tapahtuman muiston säilyttämisen korostaminen, käyttöarvo eli esineen tai rakennuksen käyttöön liittyvä arvo ja taidearvo, joka edelleen jakaantuu uutuusarvoon, siis uutuuden arvottamiseen monumenteissa, ja relatiiviseen taidearvoon eli kykyyn arvottaa menneiden aikakausien teoksia.³ Rieglin näkemys monumenteilla olevista useista ja kokijan mukaan vaihtuvista arvoista tuntuu nykyaikaiselta ja lähestyy oman tutkimukseni lähtökohtia.

Noudatan tutkimukseni käsitteistössä Arthur C. Danton erontekoa monumentin ja muistomerkin käsitteiden välille. Jälkimmäisen käsitteen merkitykset kietoutuvat Danton määrittelyssä muiston parantavan ja haavoja hoitavan ominaisuuden ja sovinnon tekemisen teemoihin, kun taas edellisen käsitteen merkitykset kiteytyvät yleensä juhlistaviin ja voitonriemuisiin painotuksiin. Monumentit juhlistavat muistettavaa ja ruumiillistavat 'alkamisen', uuden alun, myyttejä. Muistomerkit taas ritualisoivat muistoa ja merkitsevät 'loppumisten' todellisuutta. Monumentit tekevät sankarit, saavutukset, voitot ja valloitukset 'ikuisesti' läsnä oleviksi, osaksi elämää. Niiden kautta kunnioitamme itseämme yhteisön jäseninä. Muistomerkit sen sijaan muodostavat oman elämästä erotetun

saarekkeen, jossa kunnioitetaan kuolleita.⁴ Tämänkaltainen erotte-
lu ei ole tosin Dantonkaan mielestä yksiselitteinen, vaan käsitteiden
merkitykset kietoutuvat monissa monumenteissa ja muistomerkeis-
sä toisiinsa. Esimerkiksi sotamuistomerkeissä suru ja yksilöiden
kohtaloiden kipeä muistelu voidaan kääntää kansalliseksi ylistyk-
seksi ja kollektiivisten arvojen herooiseksi vakuutteluksi. Mene-
tyksen kääntäminen uhraukseksi yhteisen hyvän ja yhteisön puo-
lesta on suremisen strategia, jossa negatiivinen muunnetaan posi-
tiiviseksi. Muistomerkeistä voikin tätä strategiaa seuraten tulla mo-
numentteja suremisprosessin päättymisen tuloksena.⁵ Kun muiston
kohteen kuolemasta on kulunut vain vähän aikaa, sureminen ja toi-
puminen nousevat monumenttihankeissakin läsnä oleviksi funkti-
oiksi. Jos taas henkilön kuolemasta ja hänen elämäänsä liittyvistä
tapahtumista on kulunut jo jonkin aikaa, suremisen sijaan monu-
menttihankeissa korostuvat henkilön ja hänen saavutustensa glo-
rifiointi ja triumfi ja samalla monumentin pystyttävän yhteisön it-
sensä juhlistaminen.

Muistaminen ja muistelu ovat monumentin käsitteeseen jo ety-
mologisestikin olennaisesti kiinnittyviä toimintoja. Monumentti
sana juontuu latinan sanasta *monumentum*, joka on peräisin verbis-
tä *monere* (muistuttaa, johtaa mieleen, kehottaa, neuvoa, varoittaa).
Varhaisesta historiasta periytyvässä merkityksessään monumentti-
en ja muistomerkkien tehtävänä on ollut muistuttaa tulevia suku-
polvia henkilöistä, tapahtumista, uhrauksista, toiminnoista ja usko-
muksista. Muistuttaminen on toiminut samalla menneisyyden hen-
kiinherättämisenä nykyisyydessä ja unohduksen ja katoamisen pe-
lon kukistamisena. Monumenttein ja muistomerkkein muisteltu men-
neisyys ei kuitenkaan ole koskaan ollut mitä tahansa menneisyyttä:
muisteltu menneisyys on ollut tarkoin rajattu ja valittu tukemaan
esimerkiksi etnisen, uskonnollisen, kansallisen, heimo- tai sukuyh-
teisön identiteetin säilymistä ja pysyvyyttä.⁶ Muisti ja muistelu pa-
lautuvat siten kiinteästi vallan teemaan.

Samalla kun monumenttien rooli on alkuperäisessä elettyyn ai-
kaan ja muistiin kiinnittyvässä merkityksessään länsimaissa vai-
heittain pienentynyt, nykyaikana paikoin jopa poispyyhkiytynyt,
kuten monumentteja tutkinut Françoise Choay toteaa, käsite itses-

sään on saanut muita merkityksiä. Erilaiset muistiin kirjaamistekniikat ja niitä edistäneet innovaatiot ja muutokset, kuten painotaidon kehitys, kirjojen yleistyminen, historiankirjoituksen aseman vankentuminen, valokuvaus ja lopulta elävä kuva, ovat muuntaaneet monumenttien merkitystä vähitellen yhä metaforisemmaksi.⁷ Monumentin käsitettä sovelletaankin usein metaforisessa mielessä suuria ponnistuksia, uhrauksia, taitoa tai rohkeutta vaatineeseen toimintaan tai sen tuloksiin, jonka erilaiset muistiin kirjaamistekniikat säilyttävät. Muistiin kirjaamistekniikat ei kuitenkaan nykyaikanaan täytä näkyvän ja konkreettisen muistamisen ilmaisemisen tarvetta. Vaikka muistoa voidaan vaalia mitä erilaisimmin tavoin nykyteknologian avulla ja vaikka monumentteihin liittyviä muita arvoja, kuten esteettisyyttä tai historiallisuutta, voidaan käsitellä yhteisössä muiden artefaktien kuin monumenttien avulla, monumentteja halutaan edelleen pystyttää. Monumenttien pystyttämisestä on tavallaan tullut toimintona ja käytäntönä kulttuuriperinnettä, jota ei haluta katkaista, koska sille ei ole nähty symboliarvoltaan yhtä painavia vaihtoehtoja.

Tutkimuksessani rajaudun tarkastelemaan nykymonumentteista juuri henkilömonumentteja. Ne voidaan tulkita eräänlaiseksi kaiuksi suurmiesmonumenttitraditiosta, joka edelleen on tavalla tai toisella läsnä ajassamme kulttuurisista muutoksista huolimatta. Monumenttien pystyttäminen erityisen ansioituneiden, usein etenkin kansallisesti tai yhteisön yhteisyyden kannalta merkittäviksi katsottujen henkilöiden, niin sanottujen suurmiesten, muiston vaalimiseksi ja kunnioittamiseksi kiinnittyy tietyn länsimaisen historiallisen vaiheen ja ideologian jatkumoksi. Suurmiesmonumentin käsitteeseen liittyy siten vahvoja yhteisöllisyyden merkityksiä, kansallisia arvoja, joissa heijastuu 1800-luvun jälkipuoliskolta periytyvä nationalistinen eetos. Koska se historiallinen ajanjakso ja eetos, jonka 'lapsia' suurmiesmonumentit ovat, on länsimaissa taitunut tai hiipunut toisen maailman sodan jälkeisenä aikana, myös suurmiesmonumenttien on usein nähty tulleen ilmiönä tiensä päähän. Suurmiehisyys ja ajattelu, jossa ylevöitetään ja juhlitaan tiettyjä arjen yläpuolelle ja yhteisön esikuviksi nostettuja sankareita, on kohdannut länsimaisen yhteiskunnan ja kulttuurin muutoksessa

kritiikkiä. Kritiikistä huolimatta henkilömonumentteja pystytetään edelleen mitä erilaisimmille 'sankareille'. Tämä ristiriita muodostaa tutkimukseni lähtökohdan.

Näen tutkimuksessani suurmiesmonumentin sopimuksenvaraisena nimityksenä monumenteille, joita on pystytetty erityisen ansioituneiksi pidetyille, kansallisten arvojen kannalta merkittäviksi koetuille tai yhteisöä yhdistäviksi keulahahmoiksi katsotuille henkilöille. Samoin lähestyn suurmiehisyyttä diskursiivisesti tuotettuna kategoriana. Tämä kategoria on perinteisesti sukupuolittunut hyvin miehiseksi, vaikka siihen on voitu sisällyttää myös merkkitekoja tehneitä naisia. Länsimaisessa kulttuurissa sankariteot ymmärretään yleisesti enemmän miehiseen kuin naiselliseen kulttuurin kuuluviksi: sankaruuden selittäjäksi tarjotaan usein maskuliinisia määreitä.⁸ Samoin valtiomiehisyyttä on pidetty sekä oletetusti että julkilausutusti miehisenä ominaisuutena.⁹ Myös nerous on sukupuolittunut historiallisesti miehiseksi piirteeksi.¹⁰ Kansallistune, paikallinen identiteetti ja niiden vaalimiseen liittyvät käytännöt näyttäytyvät miehisinä rakenteina, vaikka niiden representaatiot ja symbolit voivat saada feminiinin muodon.¹¹ Merkkihenkilöt ovat nimenomaan merkkimiehiä, sankariteot miesten tekoja ja tärkeät historian käännekohdat kerrotaan miesten aikaansaamiksi.

Tutkimusongelma, aikarajaus ja aineisto

Tutkimusongelma ja tutkimuksen sisällön jäsentyminen

Monumenttien erilaisten merkitysten kirjo aiheuttaa usein julkista keskustelua, debatteja merkityksistä. Julkinen keskustelu ja kiistely kielellistää merkitykset ja tekee samalla merkitysten kirjon näkyväksi. Julkinen keskustelu ja kiistely eivät kuitenkaan ole pelkästään merkitysten näkyväksi tulemisen tiloja, vaan samalla dialogisia tilanteita, joissa merkityksiä muodostuu ja muodostetaan. Julkiset kannanotot ja mielipiteet saavat aikaan muita julkaistuja tekstejä, kuten uutistekstejä keskustelujen ja kiistojen kulusta, mikä taas

edelleen ruokkii julkisten kannanottojen ja mielipiteiden tuottamista. Julkisuus tuo keskustelut monumenttien merkityksistä laajan ihmisjoukon ulottuville ja siten vaikuttaa ihmisten käsityksiin niistä. Merkitysten muodostumisen julkisuus ja dialogisuus julkisissa keskusteluissa ovat syitä, miksi tutkimukseni pääkysymys henkilömonumenttien erilaisten merkitysten hahmottamisesta kohdistuu ennen kaikkea julkaistuissa teksteissä tuotettuihin monumenttien merkityksiin.

Henkilömonumenttien erilaisten merkitysten analyysin lisäksi jäsenmän tutkimuksessani niitä diskursiivisia ja toiminnallisia strategioita, joilla merkityksiä teksteissä tuotetaan. Analysoimalla merkityksenantoprosesseja pyrin tavoittamaan sekä prosessien taustalla olevia sosiaalisia ja kulttuurisia motiiveja että prosessien seurauksia. Tutkimukseni päämielenkiinto ei siten rajoitu vain havaintoon monumenttien aiheuttamista julkisista kiistoista. Kiistat ja julkiset keskustelut ovat tutkimuskohteeni näkyvin ulkopinta. Tutkimuksen pääkysymykseen porautuminen merkitsee sitä, että tutkimuksen ongelmana ei nähdä kiistoja sinänsä, vaan huomio tarkentuu ristiriitatilanteissa ilmeneviin ideologisiin ajatuskonstruktioihin, valta-problematiikkaan, monumenttien erilaisia merkityksiä tuottaviin ja ylläpitäviin käytäntöihin, ristiriitojen syihin ja seurauksiin ja kielen dynamiikkaan. Vaikka tutkimuksessani korostuu debattien osuus monumenttien merkitysten muodostumisessa, on muistettava, että monumenttien pystyttäminen ei aina aiheuta julkista keskustelua tai kiistelyä. Monumentteja hankitaan myös kitkattomassa yhteistyössä ja konsensuksen vallitessa. Se, millaisia arvoja ja merkityksiä konsensukseen sisältyy, tulee kuitenkin näkyväksi kiisteltyjen hankkeiden tutkimisen avulla, koska kiistoissa vasta-argumentit tulevat esiin suhteessa konsensukseen.

Kiistan tai konfliktin ottamista tutkimuksen lähtökohdaksi voidaan perustella Pierre Bourdieun näkemyksellä, jonka mukaan taide ja kulttuuri ovat muiden sosiaalisten toimintojen tavoin perusluonteeltaan kamppailua symbolisesta vallasta ja pääomasta: vallasta määrittää 'oikeita' ja 'tosia' merkityksiä ja toimia 'hyvän' ja 'sopivan' erottelijoina. Näiden kamppailujen seurauksena tapahtuvat erilaiset kulttuuriset ja sosiaaliset muutokset.¹² Monumentteis-

ta käydyt julkiset keskustelut antavat erinomaisen mahdollisuuden bourdieulaisten symbolisen vallan ilmenemisen analysoimiseen. Kulttuurisen ja sosiaalisen muutoksen pitkäjäsenanalyysia tutkimukseni ajallinen rajautuminen ei kuitenkaan mahdollista.

1900-luvun loppuun kohdentuva tutkimukseni osuu ajankohdtaan, jossa kulttuuriset merkitykset näyttäytyvät erityisen haastavina paljon problematisoitujen moderni-postmoderni -dikotomioiden seurauksena. Nämä dikotomiat nousevat tutkimusaineistossani väistämättä niin keskeisiksi, että on perusteltua syventää monumentteihin liittyviä merkityksiä moderni-postmoderni -keskustelun avulla. Tähän syvempään tarkasteluun olen valinnut aineistostani esiin nousseet neljä monumentteihin kiinteästi liittyvää teemaa: taiteen, muistin, paikan ja yhteisön. Näistä kolme viimeistä ovat teemoja, joita on viime vuosina pohdittu runsaasti niin taiteessa, taiteen tutkimuksessa kuin yleisemminkin humanistisessa ja yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa. Teemojen muodikkaus ei kuitenkaan vähennä niiden antia monumenttitutkimukselle.

Tutkimukseni koostuu neljästä pääluvusta. Ensimmäisessä luvussa paneudun tutkimukseni teoreettisen ja metodologisen lähestymistavan tarkentamiseen. Tutkimuksen pääkysymyksen ratkaisemiseen on luontevasti valikoitunut metodiksi kriittinen diskurssi-analyysi. Metodiin liittyy joukko teoreettisia lähtökohtaoletuksia, jotka määrittävät kokonaisuudessaan aiheeni ja aineistoni käsittelytapaa. Näitä lähtökohtia selvitän tarkemmin tuonnanpana tässä luvussa. Sekä tutkimuskysymykseni että metodiset valintani tuovat tutkimukseni lähelle kulttuurintutkimuksen ja erityisesti sosiologian aloja. Ensimmäisen luvun lopulla pohdin sitä, miten tutkimukseni kysymystenasetteluissa on hyödynnettävissä muiden oppiaineiden tarjoamia näkökulmia ja teorioita. Toisessa luvussa taustoitan tutkimuksen diskurssi-analyysiosuutta tarkastelemalla taidekiistojä sekä historiallisina että tekstuaalisina ilmiöinä. Pohdin luvussa myös julkisuuden vaikutusta monumenttien merkitysten muodostumisessa.

Tutkimukseni diskurssi-analyttinen osuus sijoittuu kolmanteen lukuun. Jäsenän analyysin avulla viisi diskurssia, joista käsin tutkimiani monumentteja aineistossani tulkittiin ja merkityksellistet-

tiin. Yhdistän luvun diskurssianalyysiin lisäksi semioottispainotteen näkökulman analysoidessani monumenttidiskurssien representaatiokäsityksiä ja ideaaleina pidettyjä representaatiotapoja. Kolmas luku muodostaa tutkimukseni mikrotason, jossa merkitystenantoja ja merkitysten tuottamisprosesseja tarkastellaan havainnollisesti tekstinäytteiden analyysin avulla. Kolmannen luvun analyysin kysymykset ja tulokset on esitetty tiivistetysti liitteessä 1. Tutkimukseni neljäs luku avaa analyysin tuloksia suhteessa laajempaan kulttuuriseen ja sosiaaliseen kontekstiin. Siksi sitä voi pitää tutkimuksen makrotasona, jossa monumenttien merkitykset nähdään taiteen, muistin, paikan ja yhteisön osalta osana modernin ja postmodernin ajattelutapojen vastakkainasettelua. Näitä vastakkainasetteluja tarkastelen peilaamalla analyysin tuloksia teemoihin liittyvään teoreettiseen keskusteluun.

Taiteeseen tarkentuvassa alaluvussa tarkastelen tekijöitä, jotka ovat muovanneet taiteen kenttää ja erityisesti kuvanveiston lajityyppiä tutkimuksen tarkasteluajankohtana ja joilla on ollut vaikutus taiteen kentällä käytyihin monumenttikeskusteluihin. Muistiin kohdistuvassa alaluvussa pohdin sitä, miten muisti kiinnitetään monumentteihin ja millaisia merkityksiä muistelemisella koetaan olevan nykyaikana. Erilaiset näkemykset muistin muodostumisesta muisto-objektien, kuten monumenttien, välityksellä, muodostavat alaluvun ytimen. Paikkaa käsittelevässä alaluvussa pohdin sitä, miten käsitykset monumentin tilasta, monumentista tilana ja monumentista paikkana vaihtelevat aineistosta jäsentämässäni diskursseissa. Kiinnitän huomiota siihen, miten paikkaa ja aluetta tuotetaan teksteissä sosiaalisena konstruktiona. Neljännen luvun viimeisessä alaluvussa pohdin sitä, miten monumentit yhtäältä nähdään edelleen niin sanottujen vahvojen yhteisöjen manifestaatioina, mutta miten toisaalta konstruktivistiset yhteisöjen muodostumisen näkökulmat sallivat monumenttien tulkinnat myös niin sanottujen heikkojen yhteisöjen rakentumisen välineenä. Alaluvun loppu toimii eräänlaisena avauksena monumenttien tuottaman yhteisöllisyyden uudentyypiseen tutkimukseen. Tutkimuksen päättäntöluvussa summaan tutkimuksen tuloksia ja esitän aineiston herättämiä jatko-tutkimuskysymyksiä.

Tapauksista tutkimukseksi – yhdeksän monumenttia

Toteutan tutkimukseni laadullisena tapaustutkimuksena, jossa aineistoksi on valittu yhdeksästä suomalaisesta vuosina 1989–2000 paljastetusta henkilömonumentista kirjoitetut tekstit. Noina vuosina paljastettujen monumenttien ja niistä kirjoitettujen tekstien tarkasteleminen kokonaistutkimuksena, eli paneutuminen samanlaisella intensiteetillä kaikkiin ajankohdan henkilömonumentteihin ja niiden merkitysten muodostamiseen, ei ole järkevää eikä mahdollistakaan pystytettyjen henkilömonumenttien suuren määrän takia. Kokosin vuosina 1989–2000 paljastetuista henkilömonumenteista ja -muistomerkeistä tutkimustyöni kuluessa listaa, johon kertyi kaikkiaan 89 monumentin ja muistomerkin tiedot (liite 2). Tutkimuskohteideni valintaa voidaan nimittää harkinnanvaraiseksi otannaksi.¹³ Otanta-sanana käyttö tuntuu kuitenkin vihjaavan siihen, että otos pystyisi edustamaan koko pääjoukkoa. Tapauksista puhuminen irrottaa tutkimustulokset kattavuuden tai edustavuuden vaatimuksesta. Tutkimuksen alkuvaiheessa tapausjoukkoni oli lopullista joukkoa suurempi, mutta työn edetessä karsin aineistostani pois sellaiset monumentit, joista käydyissä keskusteluissa toistuivat jo muissa tapauksissa esille tulleet teemat. Nähdäkseni tapausjoukon kasvattaminen tai uusien tapausten tarkastelu ei toisi kokonaisuutensa ymmärtämiseen ja tutkimustuloksiin merkittäviä muutoksia. Laajemman tapausjoukon esitarkastelun myötä uskon, että tutkimukseni esiin tuomia monumenttien merkityksiä ja taiteen, muistin, paikan ja yhteisön tulkintoja on muodostettu ja muodostetaan yleisemmin ajan henkilömonumenteista.

Tapausmonumenttien valintaperusteina on ollut niiden keskinäinen erilaisuus. Tavoitteena on ollut löytää pieni mutta kattava henkilömonumenttien joukko, joka antaa laajan kuvan tutkittavasta ilmiöstä. Valitut monumentit eroavat toisistaan muun muassa teoksen muodon, kohdehenkilön statuksen, sijoituspaikan ja -paikkakunnan, taiteilijan ja hankintatavan suhteen. Monumenttien synnyttämissä debateissa esiintyi erilaisia 'kohua' nostattaneita teemoja. Tapausmonumenteissa on kahdeksan muuta kuin figuurimonumenttia ja yksi figuurimonumentti. Näiden kahdeksan monumentin

muodot vaihtelevat konstruktivistisesta informalistiseen abstraktioon ja esittävästä elementeistä ympäristötaiteellisiin ratkaisuihin. Osan näistä monumenteista määrittelen abstrakteiksi tai nonfiguraatiivisiksi. Käsitteillä tarkoitan tässä tutkimuksessa yleisesti mimeettisen representaation karsivaa ja torjuvaa ilmaisua, joka käyttää hyväkseen ihmisen visuaalista kokemuspiiriä luomatta silti illuusiota todellisuudesta.¹⁴ Figuratiivisen käsitteellä tarkoitan ilmaisua, joka pyrkii representoimaan todellisuutta. Käsitteiden määrittelyt eivät luonnollisestikaan ole yksiselitteisiä, mutta tutkimukseeni riittäviä. Yksi keskeinen tutkimustapausten valintaperuste on ollut niiden aikaansaama runsas julkinen keskustelu ja kirjoittelu. Monumenttien pystyttämisen seurauksena yleensä aina jonkinlaista julkista keskustelua, mutta tutkimukseen valituissa tapauksissa keskustelu oli paikoin hyvin runsasta. Ylivoimaisesti keskustelluin monumenttikategoria tutkimuksessani olivat presidenttimonumentit. Monumenteista viisi voidaan luokitella paikallisesti tai alueellisesti huomiota herättäneiksi ja siten paikallisessa tai alueellisessa mittakaavassa melko runsaasti keskustelua aikaan saaneiksi tapauksiksi. Myös yksi vähemmän julkista keskustelua aikaansaanut paikallinen figuurimonumenttihanke on valittu tutkimukseen mukaan. Tästä monumentista on tosin olemassa muuta tekstiaineistoa. Tapaus on valittu tuomaan näkyviin myös debatittomiin ja usein samalla juuri figuurimonumentteihin liittyvää merkitysten muodostumista.

Listaukseni tutkimuksen tarkasteluajavälillä pystytetyistä henkilömonumenteista ja -muistomerkeistä suurin osa jäi sellaisiksi, joiden julkisuus rajoittui paikallislehtien niukkaan, lähinnä uutisoivaan, kirjoitteluun. Etenkin pienempien paikkakuntien figuurimonumentit ovat olleet 'hiljaisia' hankkeita. Myöskään reliefein varustetuista muistokivistä tai -paasista ei juuri käyty julkista keskustelua. Tällaisten monumenttien merkitykset eivät siten luonnollisestikaan muodostu samalla tavalla diskursiivisesti ja tekstuaalisesti kuin kiistellyissä ja runsaasti julkisia kannanottoja tuottaneissa monumenttitapauksissa. Keskustelua, kirjoittelua ja kiistoja tuottaneissa monumenttihankeissa monumenttien merkityksistä tulee näkyviä ja julkisia. Samoin monumentin muistettavuus ja painoarvo kohoavat. 'Hiljaisten' monumenttien merkitykset jäävät

helposti yksityisiksi eikä niille välttämättä muodostu 'julkisia' tai 'virallisia' merkityksiä. 'Hiljaisuus' kaventaa monumenttien julkista näkyvyyttä ja pitää monumentit paikallisina, lähinnä lähialueella asuvia ja muistettavaan henkilöön erityissuhteessa olevia ihmisiä koskettavina tapauksina. Koska tutkimukseni mielenkiinto kohdistuu erityisesti niihin monumentteihin, joiden merkityksistä käytiin julkista keskustelua, tapausjoukkoni ei edusta vuosien 1989–2000 monumenttituotantoa kokonaisuutena, eikä sen ole tarkoituskaan tehdä sitä.

Tapausaineistot voivat olla pitkittäis- tai poikkileikkausaineistoja. Tässä tutkimuksessa tarkasteltavat tapausaineistot ovat tietys- sä mielessä poikkileikkausaineistoja: niiden avulla pääsee tarkastelemaan monumenttikiistojen historiassa juuri 1900-luvun lopun tilannetta. Toisaalta tutkimukseen valitut tapausaineistot ovat pitkittäisaineistoja siinä mielessä, että olen pyrkinyt seuraamaan valituista monumenteista käytyjä keskustelua niiden hankesuunnittelun alkamisesta tämän tutkimuksen kirjoittamiseen asti. Tapaustutkimusanalyysi ei pyri yleistettävyyteen sellaisin keinoin kuin esimerkiksi survey-tutkimus, mutta pyrkiessään ymmärtämään ja tulkitsemaan syvällisesti yksittäisiä tapauksia niiden erityisessä kontekstissa, se hakee tietoa ilmiöön liittyvän toiminnan dynamiikasta, mekanismeista, prosesseista ja sisäisistä 'lainalaisuuksista' sellaisella tavalla, että tutkimuksen tuloksilla voidaan osoittaa olevan laajempaa sosiokulttuurista merkitystä ja siten jonkinlaista yleistettävyyttä.¹⁵ Tällaiseen induktiiviseen logiikkaan tukeudun monumenttiaineistossani: yhdeksästä monumentista käytyjen keskustelujen ja kirjoitettujen tekstien myötä uskon pääseväni käsiksi, en ainoastaan yleisesti henkilömonumenttien merkityksellistämisprosesseihin, vaan myös laajemmin kulttuurissa ja yhteiskunnassa 1900-luvun lopulla vallitseviin keskusteluilmastoihin, arvoihin ja ideologioihin.

Esittelen seuraavaksi lyhyesti tutkimuksen monumenttitapaukset. Varhaisin tutkimukseen valittu tapaus on *Torikunkku*, joka paljastettiin Jyväskylässä 28.11.1989. Kyseessä oli Jyväskylä Seuran organisoima veistoshanke, jonka toteuttajaksi valittiin keskisuomalaisyntyinen kuvanveistäjä Veikko Hirvimäki (s. 1941). Hirvimäen graniittinen veistos noudattaa kuvanveistäjän tuotannosta tut-

tua abstrahoivaa modernismia, josta voi tulkita myös figuratiivisia piirteitä. *Torikunkku* on pystytetty Jyväskylästä kotoisin olleelle merimies ja seikkailija Otto Toivaiselle (1892–1962), jonka elämänvaiheet värittyvät ja peittyvät erilaisiin tarinoihin. Vitsikkään, myyttisen ja usein toistetun tarinan mukaan Toivainen jätti Jyväskylän lyseon kesken, pestautui merimieheksi, haaksirikkoutui merillä ollessaan Tyynenmeren saarelle, rakastui saarella prinsessaan ja kruunattiin naimakaupan seurauksena kuninkaaksi. Myöhemmin Toivainen päätyi New Yorkiin, jossa elätti itseään maalarina.

Torikunkku on valittu tutkimusaineistoon, koska monumenttihanikkeeseen liittyy humoristia ja ironisiakin piirteitä, jollaisia monumenttigenreen ei perinteisesti ole liitetty. Hankkeessa kohtasivat sujuvasti tarkoituksellinen leikkimielisyys, vitsikkyys, kaupallisuus ja taide. Toivaisen tarinaa kerrottiin tietoisesti myyttisenä ja sadunomaisena, eikä monumentilla tähdätty sinänsä Toivaisen henkilön muistelemiseen tai kunnioittamiseen. Henkilönä Otto Toivainen ei kuulu perinteiseen suurmieskategoriaan, eikä häneen liity sellaista yhteisöä yhdistävää sankaruutta tai herooisia tekoja, uh-



Kuva 1 ja 2. Veikko Hirvimäki, Otto Toivaisen monumentti *Torikunkku*, 1989 Jyväskylä, graniitti. Kuva Tuuli Lähdesmäki.

rauksia tai ponnistuksia, joilla monumenttien pystyttämisiä yleensä perustellaan. Hirvimäen modernistinen ja sinänsä 'vakava' kolmetrinen veistos sijoitettiin Jyväskylän torilla jo olleen suihkulähteen yhteyteen yli seitsemän metriä korkealle jalustalle, minkä perusteella monumentti voitiin mainita Suomen korkeimpana patsaana. Monumentin jalustaan on kaiverrettu 60 yrityksen ja yhteisön nimet, jotka osallistuivat monumentin rahoitukseen. Jalustaan on lisäksi kaiverrettu tekstit: "Toivaisen Otto ylsi jopa kuninkaaksi", "Kova työ, joskus myös hyvä tuuri, vie tavoitteisiin" ja "Tämän torin vaiheilta on moni ponnistanut korkealle". Itse asiassa *Torikunkussa* monumenttigenre kohtaa julkisen kuvanveiston genren tavalla, jonka johdosta voidaan pohtia, onko 'monumentti' edes sopiva käsite kuvaamaan sitä. Kutsun sitä kuitenkin tutkimuksessani monumentiksi, mikä toisaalta laajentaa monumentin käsitettä. Muistofunktion jäädessä *Torikunkussa* taka-alalle monumentissa korostui sen maamerkkisyys ja luonne julkisena taiteena.

Ajallisesti seuraava monumenttitapaus on presidentti Urho Kekkosen (1900–1986) monumentti *Suuri aika*, joka paljastettiin 3.9.1990 tuomiokirkon ja ortodoksisen kirkon väliin jäävässä puistikossa Kajaanissa, Kekkosen nuoruusvuosien kotikaupungissa. Monumentista järjestettiin yleinen kilpailu, jonka voitti Leppävirralta kotoisin oleva espoolainen kuvanveistäjä Pekka Kauhanen (s. 1954). Kajaanin kaupungin ja valtion yhteisesti kustantama monumentti on 8 metriä korkea abstrakti pronssiveistos. Monumentti on valittu tutkimukseen mukaan siksi, että sen aiheuttamassa kiivaassa debatissa nousi esiin keskusteluteemoja, jotka ovat monumenttidebateille tyypillisiä: kohteensa representoivuus ja monumentin muodon originellius keskusteluttivat ihmisiä valtakunnallisesti mutta erityisesti Kainuussa ja Pohjois-Suomessa. Debatissa näyttäytyi voimakas alueellinen korostus ja pyrkimys alueellisen identiteetin vaalimiseen. *Suuren ajan* synnyttämä debatti vertautuu kiinnostavasti kymmenen vuotta myöhemmin Kekkoselle Helsinkiin pystytetyn monumentin aiheuttamaan keskusteluun.

Tutkimukseni kolmas tapaus on presidentti Risto Rytin (1889–1956) monumentti *Vastuun vuodet*, joka paljastettiin Helsingissä Hesperian puistossa 30.9.1994. Monumentin hankinta liittyi valtio-

neuvoston kanslian vuonna 1989 asettaman patsastoimikunnan toimintaan. Sen tehtävänä oli kartoittaa mahdollisia sijoituspaikkoja presidenttimonumentteille; Risto Rydiltä, Lauri Relanderilta ja Urho Kekkoselta puuttui vielä Helsingistä monumentti. Rytin monumenttihanke käynnistettiin näistä valtion hankkeista ensimmäisenä. Monumentista järjestettiin yleinen kilpailu, jonka voitti joensuulaissyntyinen helsinkiläinen kuvanveistäjä Veikko Myller (s. 1951). *Vastuun vuodet* aiheutti vuosikymmenen kiivaimman monumenttidebatin, minkä vuoksi se on valittu tutkimusaineistoon mukaan. Monumentin synnyttämässä debatissa esiintyvät tyypilliset monumenttikiistan elementit: erimielisyydet muistamista ja muiston merkityksestä, sopivasta monumentin muodosta ja representaatiotavasta, monumentin sijoituspaikasta, hankintatavasta ja taiteilijasta. Kiinnostavaksi Rytin monumenttitapauksen tekevät myös siihen liittyneet poliittiset kädenväännöt ja lukuisat voittanutta monumenttiehdotusta puolustaneet ja sitä vastustaneet adressit ja



Kuva 3. Pekka Kauhanen, Urho Kekkosen monumentti *Suuri aika*, 1990 Kajaani, pronssi. Kuva Leena Lähdesmäki.



Kuva 4. Veikko Myller, Risto Rytin monumentti *Vastuun vuodet*, 1994 Helsinki, pronssi. Kuva Tuuli Lähdesmäki.

vetoomukset. *Vastuun vuodet* on kahdesta erillisestä osasta koostuva noin kuusi metriä korkea ja 14 metriä pitkä konstruktivistinen pronssiveistos.

Neljäs tutkimustapaus on Oulussa vaikuttaneen kansatieteilijä ja kirjailija Samuli Paulaharjun (1875–1944) monumentti *Tuirasta Ruijan rannoille*, joka paljastettiin Oulussa Tuiran kaupunginosassa 2.9.1995. Oulu-seuran alulle paneman hankkeen toteutukseen osallistuivat rahallisesti monet yksityiset tahot suurimpien rahoittajien muodostuessa kuitenkin Oulun kaupungista ja valtiosta. Monumentin tekijäksi valittiin muutamien taiteilijahaastattelujen jälkeen Keminmaalta kotoisin oleva oululainen kuvanveistäjä Ari Koch (s. 1956). Informalistinen monumentti koostuu kahdesta pronssisesta osasta: noin kolme metriä korkeasta kartiomaisesta muodosta ja maantasossa kiemurtelevasta nauhamaisesta osasta. Tutkimuksen kannalta Paulaharjun monumentin tekee mielenkiintoiseksi se, miten paikallisuus, alueellisuus ja kansallisuus kietoutuivat hankkeessa diskursiivisesti toisiinsa. Monumentissa on kiinnostavaa myös



Kuva 5. Ari Koch, Samuli Paulaharjun monumentti *Tuirasta Ruijan rannoille*, 1995 Oulu, pronssi. Kuva Tuuli Lähdesmäki.



Kuva 6. Tapio Junno, Helene Schjerfbeckin monumentti *Ovi*, 1998 Hyvinkää, pronssi, kaksi penkkiä. Kuva Tuuli Lähdesmäki.

sen sijoituspaikka, jota tuotettiin hankkeen aikana teksteissä erityiseksi Paulaharjuun liittyväksi muiston paikaksi.

Viides tutkimukseen valittu monumentti on Hyvinkäällä ydinkeskustan puistikossa 26.5.1998 paljastettu kaupungissa vuosina 1902–1925 asuneen taiteilija Helene Schjerfbeckin (1862–1946) monumentti *Ovi*. Hyvinkään kaupunki järjesti monumentista kutsukilpailun, jonka voittajaksi valittiin Piippolasta kotoisin olevan helsinkiläisen kuvanveistäjä Tapio Junnon (s. 1940) ehdotus. Junnon teos on noin neljä metriä korkea pronssiin valettu muurimainen kappale, joka muotonsa puolesta jatkaa modernististen abstraktien monumenttien perinnettä, mutta toisaalta viittaa intertekstuaalisesti Schjerfbeckin tuotantoon. Monumentin idea juontaa kuvanveistäjän mukaan Schjerfbeckin maalauksesta *Ovi*. Monumentin läheisyyteen on pyritty hankkimaan samankaltaiset penkit kuin Schjerfbeckin maalauksessa *Varjo muurilla*. Monumentin jalustaan on kaiverrettu ruotsiksi ja suomeksi Schjerfbeckin kirjoituksista lainattu teksti: ”Jag tror blott en återgång till enkelhet och lugn, anspråkslöshet, kan rädda världen.” ”Luulen, että vain paluu yksinkertaisuuteen ja rauhaan, vaatimattomuuteen voi pelastaa maailman.” *Ovi* on valittu tutkimukseen mukaan, koska sen intertekstuaalinen tapa viitata muiston kohteeseen poikkeaa monista muista monumenteista. Hankkeen kytkeminen paikallisuutta korostavaksi on toinen tapauksen valintaan vaikuttanut tekijä. Hankkeessa paikallista identiteettiä tuotettiin kiinnittämällä sekä monumentti että pitkään Hyvinkäällä asunut taiteilija paikallisen imagon rakennustehtäviin.

Kuudes tutkimustapaus on Kokemäellä koulukeskuksen ja kirjaston reunustamalla viheralueella 27.8.1998 paljastettu paikkakunnalla lapsuutensa viettäneen kielitieteilijä ja valtioneuvos Emil Nestor Setälän (1864–1935) monumentti *Kielioppi*. Monumenttihanke, jota Kokemäen kaupunki oli jo pitkään yrittänyt viedä eteenpäin, käynnistyi lopulta kun kokoomuksen kulttuurijärjestö Kansallinen Sivistysliitto kiinnostui siitä 1980-luvun lopulla. Perustettu toimikunta valitsi monumentin tekijäksi muutamasta taiteilijavaihtoehdosta Valkeakoskella syntyneen helsinkiläisen kuvanveistäjä Lauri Astalan (s.1958). *Kielioppi* on valittu tutkimukseen mu-

kaan sen muodon ja symboliikan ja näistä seuranneiden keskustelujen vuoksi. Monumentissa graniittinen reilu kaksi metriä leveä ja noin kolme metriä pitkä kirja lepää pronssisten korinttilaisten kapiteelien ja kantojen päällä. Veistosta kiiteltiin julkisissa kannanotoissa selkeästä symboliikasta, mutta toisissa näkökulmissa sitä myös pidettiin liian osoittelevana ja naiivinakin. Paluu esittävään, joskin fragmentaariseen, ilmaisuun on tuttua postmodernismin strategioista. Setälän monumenttia kutsuttiinkin eräissä kommentoissa postmodernistiseksi. Näiden erilaisten arvioiden ja näkemysten taustalta on analysoitavissa erilaisia käsityksiä sopivasta monumentista, representaatiosta, muistamisen ja muistuttamisen symboliikasta ja monumenttikuvanveiston tilasta yleisemminkin. *Kielioppi* on kiinnostava tapaus myös siksi, että monumenttihankkeen voi nähdä eräänlaisena imagostrategiana, jossa muiston kohteen ohella tehtiin näkyväksi hanketta eteenpäin vievää yhteisöä.

Tutkimuksen seitsemäs monumenttitapaus on Helsingissä 18.6.2000 paljastettu laulaja, urheilija ja näyttelijä Tapio Rautavaaran (1915–1979) kolme metriä korkea monumentti *Kullkurin uni*.



Kuva 7. Lauri Astala, Emil Nestor Setälän monumentti *Kielioppi*, 1998 Kokemäki, graniitti ja pronssi. Kuva Tuuli Lähdesmäki.



Kuva 8. Veikko Myller, Tapio Rautavaaran monumentti *Kulkurin uni*, 2000 Helsinki, pronssi. Kuva Tuuli Lähdesmäki

Monumentti sijaitsee Oulunkylässä, jossa Rautavaara eli suuren osan elämästään. Monumentin tilasi kuvanveistäjä Veikko Mylleriltä Tapio Rautavaara -seura. Seuran toiveiden mukaisesti kyseessä on niin sanottu näköispatsas. Monumentissa on Rautavaaran Suomi-verryttelyasuisen kitaraa soittavan figuurin lisäksi puolitoista metriä korkea joutsen noin kuuden metrin etäisyydellä figuurista. Rautavaaran monumentti on siinä mielessä tyypillinen figuratiivinen veistos, että usein pienten yhdistysten taiteilijalta suoraan tilaamat monumentit ovat tilaajan toiveiden mukaisesti kohdettaan mimeettisesti esittäviä. Samoin monumentti on tyypillinen siksi, että usein populaareja sankareita, kuten urheilijoita, muistetaan figuratiivisella monumentilla. Tapaus on valittu tutkimusaineistooni muotonsa, hankintatapansa ja kohteen populaarisuuden perusteella. Lisäksi monumenttihankkeessa paikan ja paikallisuuden pohtiminen kiinnittyy kiinnostavalla tavalla lähiöpaikallisuuden tai kaupunginosaidentiteetin näkökulmiin. Veikko Mylleriltä on siten valikoitunut tutkimusaineistoon kaksi hyvin erilaista monumenttia.

Kahdeksas tutkimukseen valittu monumentti on Kangasniemeltä kotoisin olleelle runoilija ja professori Otto Manniselle (1872–1950) Kangasniemen keskustan puistikkoon pystytetty *Kaukomieli*. Paikkakunnalla pitkään suunnitteilla ollut hanke toteutettiin kunnan kustantamana, ja valmis monumentti paljastettiin 13.8.2000. Helsinkiläiseltä Ukri Merikannolta (s.1950) kutsukilpailun voiton tuloksena tilattu noin 4,5 metriä korkea graniittinen monumentti noudattaa taiteilijan aikaisemmasta tuotannosta tuttua geometriseen abstraktioon pohjautuvaa muotosomittelua. Tapauksen valintaan vaikutti se, että monumentista käytiin kiinnostava originelliusaiheinen keskustelu, jossa pohdittiin monumenttikuvanveiston suhdetta vapaan kuvanveiston tuotoksiin.

Tutkimuksen ajallisesti viimeisin tapaus on presidentti Urho Kekkosen Helsingissä Hakasalmen puistossa 3.9.2000 paljastettu monumentti *Lähde*. Valtioneuvoston kanslian organisoimassa monumenttihankkeessa järjestettiin yleinen kilpailu, joka osoittautui 400 ehdotuksellaan Suomen suosituimmaksi kuvanveistokilpailuk-



Kuva 9. Ukri Merikanto, Otto Mannisen monumentti *Kaukomieli*, 2000 Kangasniemi, graniitti. Kuva Tuuli Lähdesmäki.



Kuva 10 ja 11. Pekka Jylhä, Urho Kekkonen monumentti *Lähde*, 2000 Helsinki, pronssi, graniitti, vesiallas. Kuva Tuuli Lähdesmäki.

si. Kilpailu järjestettiin uudenlaisena kaksivaiheisena kilpailuna, jonka ensimmäisestä vaiheesta valittiin 15 luonnosta toiseen vaiheeseen taiteilijoiden edelleentyoistettaviksi. Viidestatoista luonnoksesta yksi oli figuuriveistos. Kilpailun toisen vaiheen voittajaksi valittiin Toholammilta kotoisin olevan espoolaisen kuvanveistäjä Pekka Jylhän (s.1955) luonnos. Kekkonen monumentilta odotettiin sekä taidekriitikoiden että kilpailujärjestäjien kesken uudenlaista otetta monumenttikuvanveistoon. Useiden asiantuntijoiden mukaan *Lähde* vastasi odotuksiin.

Monumenttihanke on valittu tutkimusaineistooni vilkkaan suomalaisen monumenttitaiteen uudistumista koskeneen keskustelun perustella. Monumentin erottaa muista tutkimukseen valituista tapauksista sen suhde maastoon ja vuorovaikutus ympäristön kanssa. Samoin teoksen keskeiset elementit, vesi ja valo, poikkeavat aikaisemmasta muutoin melko kiinteästä ja pysyvästä monumenttien materiaaliajattelusta. *Lähde* koostuu noin 60 neliömetrin kokoisesta motorisoidusta pisanmuotoisesta vesialtaasta, jonka vesi on jatkuvassa liikkeessä ja jäätyttömänä talvisinkin. Altaan vedenpinnan alla olevat lamput valaisevat allasta ja sen reunalla olevaa neljää noin kahdeksan metriä korkeaa pronssipylyvästä, joiden päissä on alaspäin avautuvat kämmenet. Monumenttiin kuuluu läheiseen kallioon ja maahan upotetut kivet, joihin on hakattu Kekkonen nimi ja elinvuodet. Nimenkiven viereen taiteilija on istuttanut vuonna 2001 Pielavedeltä Kekkonen syntymäkodin pihamaalta peräisin olevan ruusupensaän.

Tutkimusperiodina postmodernin muutosretoriikan kyllästämä ajanjakso

Tutkittavakseni valitsemistani monumenteista käydyt aktiiviset julkiset keskustelut ajoittuvat tai ulottuvat 1990-luvulle. Tutkimusperiodini on vuosikymmenen molemmista päistä joustava, mutta painottuu kuitenkin selvästi 1990-lukuun. Rajauksen perusteena on ollut useiden suomalaisten kulttuurin ja yhteiskunnan tutkijoiden 1980- ja 1990-luvuille tai niiden taitteeseen kohdistama mielenkiin-

to. Sitä ovat ohjanneet erilaiset ajankohtaan liitetyt muutospaineeet ja kuvaustavat, joissa korostetaan kulttuurista tai yhteiskunnallista muutosta tai murrosta. Taiteessa ja kulttuurissa muutostematiikka on kohdistunut postmodernismin kuvauksiin ja teoretisointiin. Näissä kuvauksissa 1980-luku näyttäytyy eräänlaisena muutosvuosikymmenenä ja varsinkin vuosikymmenen loppu hahmottuu postmodernismin pohdintojen yleistymisenä Suomen taiteen kentällä. 1980-luvun kotimaisen taidekirjoittelun tilaa ja taidepuheessa tapahtuneita muutoksia *Taide*-lehden teksteissä tutkinut Leena-Maija Rossi on todennut postmodernismin nousseen vähitellen 1980-luvun kuluessa suomalaisen taide-elämän keskiöön. Useissa 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alussa kirjoitetuissa Suomen taiteen tilaa ja nykytaiteen ilmiöitä pohtivissa teksteissä ajankohdan taide nähtiin postmodernismin läpätunkemana ja postmodernismiin liitettyjä näkökulmia ja ajattelutapoja käytettiin taideteosten ja taiteen ilmiöiden tarkasteluun.¹⁶ Rossin tutkimus osoittaa kuitenkin samalla, miten modernismin ideat säilyttivät edelleen vahvan aseman sekä taiteen tekemisessä että kritiikissä.¹⁷ Postmodernismipuheen aktiivisuudesta huolimatta modernistinen värimaalaus ja abstrakti tai abstrahoiva kuvanveisto olivat edelleen esillä suomalaisessa taide-elämässä ja taiteen julkisilla areenoilla, kuten sanomalehtilehtikritiikissä ja *Taide*-lehdessä.

Postmodernismin pohdinta jatkui suomalaisessa taidekirjoittelussa ja päivälehtikritiikissä aktiivisena 1990-luvun alkupuolellakin. Vuosikymmenen jälkipuoliskolla käsitteen pohdiskelu sinänsä ei ollut enää yhtä aktiivista. Osa pohdinnoista omaksuttiin sen sijaan taiteesta kirjoittamisen arkikieleen. 1990-luvulla tämä postmodernismista kaikuja saava taiteesta kirjoittamisen arkikieli ulottui myös monumenttikirjoitteluun ja -kritiikkiin, vaikkakin edelleen monet modernismista periytyvät näkökulmat vaikuttivat monumenttien asiantuntija-arvioissa.

1990-luvulla kirjoitetuissa kotimaisissa sosiologisissa tutkimuksissa vuosikymmenen muutos- ja murrestematiikkaa on hahmoteltu yhteiskunnallisella tasolla. Muun muassa suomalaisessa yhteiskuntajärjestelmässä on nähty alkaneen 1990-luvulla uusi vaihe, jonka tunnusmerkeiksi on jäsennetty uudenlaiset yhteiskun-

nalliset ja poliittiset suuntautumiset Neuvostoliiton hajoamisen ja Suomen Euroopan Unioniin liittymisen myötä, eri osajärjestelmien itsenäisyyden lisääntyminen valtiokeskeisyyden vähenemisen seurauksena ja markkinataloudesta lainattujen tuloksellisuus- ja tehokkuuskriteerien yleistyminen niille aiemmin vieraammilla alueilla – kuten kulttuurissa.¹⁸ Yhteiskuntatieteellisissä näkökulmissa 1990-luvulle paikannettuun muutoksen tai murroksen tematiikkaan on yleisesti liitetty pohdintoja, jotka ovat koskettaneet muun muassa globalisoitumista, tietoyhteiskuntaa, markkinatalouden liberalismia, hyvinvointivaltion kriisiä ja postmodernia kulttuuria.¹⁹ Eräät näistä yhteiskunnallisen tason muutoskeskusteluista heijastuvat myös ajan monumenttikeskusteluihin: poliittisen ilmapiirin muutos, kansallisen ja globaalin näkökulman vastakkainasettelu, kulttuurin medioituminen ja viestintäkulttuurin muutos muun muassa Internetin myötä vaikuttavat joko suoraan monumenttikeskustelujen sisältöihin tai tapoihin, joilla keskustelua käydään. Näiden yhteiskunnallisten muutos- ja murrosnäkökymien jäsentämistä modernin tai postmodernin käsittein ei ole nähty sosiologisessa tutkimuksessa välttämättä mielekkäänä.²⁰ Muutosten kulttuuriseen ulottuvuuteen käsitteitä voidaan kuitenkin luontevasti soveltaa. Käsitteiden soveltamiseen vaikuttaa luonnollisesti se, mitä niillä viime kädessä tarkoitetaan.

Kirjallisuudessa esiintyvät modernin, modernismin, postmodernin ja postmodernismin käsitteet sisältävät runsaasti erilaisista teoreettisista näkökulmista johtuvia, tieteenalasta riippuvia ja kirjoittajakohkaisia painotuksia. Paikoin käsitteiden määrittelyihin tuntuu sisältyvän jopa vastakkaisia, erisuuntaisia aineksia, mikä on epämääräistä käsitteiden sisältöä. Näistä neljästä käsitteestä postmoderni on aiheuttanut eniten kiistelyä ja erimielisyyttä teoreetikkojen kesken. Sanana postmoderni viittaa teoreettiseen näkemykseen, jonka mukaan länsimaisissa yhteiskunnissa on siirrytty uuteen modernin jälkeiseen tilaan. Siirtymän luonne näyttäytyy kuitenkin eri postmodernin teorioissa hyvin erilaisena ja suhtautuminen siihen jakaa teoreetikkoja karkeasti radikaaleihin ja mallillisiin postmodernin teoreetikoihin. Toisaalta teoreetikot ovat nähneet postmodernin selvänä katkoksenä moderniin. Toisille post-

moderni, modernin jälkeinen tila, ei näyttäydy katkoksenä, modernin loppuna tai vastakohtana, vaan se on ymmärretty modernin jatkeena, radikalisaationa tai vastarektiona, jossa moderniin liittyvät näkökulmat ovat edelleen läsnä. Myöhäismodernin käsitettä onkin usein käytetty korostamaan sitä jatkuvuuden tilannetta, jossa modernin premissien nähdään vielä vaikuttavan ja jossa postmodernin katsotaan olevan vielä edessäpäin. Myöhäismodernilla voidaan siis tarkoittaa nykyisyyttä, joka on jatkuvassa muutostilassa.²¹ Yhteiskuntatieteissä moderni, myöhäismoderni ja postmoderni määrittävät yleensä yhteiskunnan tilaan, sen toimintaan, arvoihin ja järjestykseen liittyvinä käsitteinä. Siten ne erottuvat modernismin ja postmodernismin käsitteistä, joita on käytetty taiteen ja kulttuurin ilmiöiden määrittelemisessä. Ongelmalliseksi on kuitenkin nähty se, missä suhteessa modernismi ja postmodernismi ovat suhteessa moderniin, myöhäismoderniin tai postmoderniin yhteiskuntaan, sen järjestyksiin ja muutoksiin.

Millaisista yhteiskunnallisista ulottuvuuksista tai järjestyksistä modernissa ja postmodernissa on kyse? Tukeudun näiden käsitteiden määrittelyssä Tuija Pulkkisen näkemykseen, jossa moderni ja postmoderni jäsenyvät käsitteinä ennen kaikkea ajattelutavoiksi tai kulttuurisiksi asenteiksi, eikä niillä viitata historiallisiin aikakausiin, yhteiskuntamuotoihin tai taidehistoriallisiin tyylisuuntiin. Moderni hahmottuu tässä määrittelyssä perustahakuisuudeksi, jonka painotus ei ole perustan vakiinnuttamisessa, vaan sen jatkuvassa kyseenalaistamisessa ja vielä perustavamman ytimen etsimisessä ja paljastamisessa. Postmoderni taas määrittyy perustahakuisuuden vastaiseksi ajatteluksi, jossa tunnistetaan modernin perustahakuisuuden toistuva liike. Postmoderniin nähdään siten liittyvän tietoisuus siitä, että ei ole olemassa kaiken paljastavaa ja löydettävissä olevaa perustaa tai ydintä. Pulkkisen mukaan modernin perustahakuisuudelle ovat tyypillisiä monet perusta-pinta -tyyppiä olevat erottelut, kuten seuraavat polarisaatiot: oikea-tehty, aito-keinotekoinen, luonnollinen-epäluonnollinen, alkuperäinen-kopio, paljas-peitetty, näkyvä-verhottu, totuus-ilmentymä, tosi-sepitetty, synnynnäinen-rakentunut, referentti-merkitys, todellisuus-tulkinta ja oleminen-esittäminen. Postmodernille ajattelulle on sen sijaan

tyypillistä kiistaa ne merkitykset, jotka moderni antaa tämäntyyppisille erotteluille. Postmodernissa näkökulmassa kriittinen katse kohdistuu kolmeen modernille tyypilliseen ajattelumalliin: perustan arvottamiseen pintaa enemmän, pinnan ilmiöiden selittämiseen perustasta käsin ja ulkoisen selittämiseen sisäisellä.²² Edellä mainittujen lisäksi Pulkkinen katsoo postmodernin asenteen määrittelyssä keskeiseksi epäuskon moraalisten ja poliittisten päätösten perustana oleviin eskatologioihin eli ajatukseen historian edistymisestä kohti tiettyä päämäärää.²³

Taiteesta puhuttaessa Pulkkinen käyttää monien muiden kirjoittajien tavoin modernismin ja postmodernismin käsitteitä, joiden merkityksiin heijastuvat joko edellä mainittujen polarisaatioiden hyväksyminen (modernismi) tai niiden kritisointi (postmodernismi). Modernistisen taiteen pyrkimyksenä on ollut riisua varhaisempien taidesuuntien ylimääräiset koristekerrokset ja etsiä taiteen ydintä esimerkiksi puhtaasta muodosta tai perusväreistä.²⁴ Samalla se on kyseenalaistanut pysyvää ydintä tai perustaa etsimällä ja kokeilemalla taiteen rajoja. Postmodernismi sen sijaan näkee modernismin vain yhtenä tyylinä, eikä kehityksenä kohti lopullista totuutta. Se kieltäytyy hakemasta perustaa ja kiistaa muun muassa modernin asettaman korkea-matala-erottelun painoarvon.²⁵ Tällaisen modernismin ja postmodernismin määrittelyn heikkoutena voidaan pitää sitä, että se modernismi, jota vastaan postmodernismin nähdään asettuvan, näyttäytyy yleensä melko suppeana greenbergiläisenä taiteen autonomiaa, laatua ja 'puhdasta' abstraktia muotoa korostavana esteettisenä ideana. 'Puhdasta' abstraktia muotoa etsivän modernismin kritiikkiä esiintyi kuitenkin jo modernismin avantgardistisissa liikkeissä. Niinpä eräissä näkökulmissa postmodernismin modernismia kritisovia strategioita ja ajattelutapoja on voitu tulkita yhdeksi modernismin 'liikkeeksi' tai vaiheeksi. Usein postmodernismi on nähty reaktiona myöhäismodernismille.²⁶ Tällä käsitteellä on tarkoitettu etenkin 1960-luvun mahtipontista, itseään kliseisenä toistavaa modernismia ja modernismin muotoja äärimmäisyyksiin vievää abstraktismia. Etenkin arkkitehtuurikritiikissä se on käsitteenä saanut kantaa teknokraattisen, ikävyyttävän ja yksitoikkoisen ilmaisun leimaa.²⁷

Vaikka modernismi ja postmodernismi käsitettäisiin Pulkkisen kuvailemalla tavalla taiteeseen liittyvinä käsitteinä, ne sisältävät edelleen runsaasti erilaisia käyttö- ja käsittämistapoja. Useissa taiteen postmodernismia käsittelevissä kirjoituksissa esitetään – itse asiassa modernin ajattelutavan mukaisesti – erilaisia polarisoiviin erontekoihin pohjautuvia listauksia siitä, millaisia ominaisuuksia modernistinen ja postmodernistinen taide sisältää. Tällaisten ominaisuuslistojen seurauksena näyttäisi siltä kuin modernismi ja postmodernismi olisivat palautettavissa taiteen ilmaisumuotojen ja teko- ja olemistapojen havaittaviin piirteisiin. Kun postmodernismi on ymmärretty tällaisina taideteoksissa olevina havaittavina ominaisuuksina, käsite on voitu kiinnittää sekä 'ismin' että epookin käsitteeksi. Epookkina ymmärrettyä postmodernismin käsitettä on kritisoitu runsaasti sen ongelmallisuudesta: epookkien murroksen tai muutoksen tulkitseminen itse muutosajankohdasta katsottuna, ilman ajallista etäisyyttä, tekee siitä epämääräisesti hahmottuvan.²⁸ Postmodernismin näkemistä epookkina on kritisoitu myös siksi, että idea historiallisesta ajanjaksosta häivyttää sen sisäiset eroavaisuudet ja esittää helposti epookin tasalaatuisena.²⁹

Vaikka postmodernismia ei kytkisikään minkään aikakauden määrittäjäksi, tietty ajallinen ulottuvuus on kuitenkin tarpeellista kiinnittää käsitteeseen. Jo sanan etymologian mukaisesti kyseessä on ilmiö, joka tapahtuu modernismin jälkeen. Niinpä ei ole mielekäästä tulkita ennen modernismia syntyneitä kulttuuri-ilmiöitä tai taideteoksia postmodernismin käsitteen avulla. Jos postmodernismi määritellään tiettyjen taideteoksissa ja kulttuuri-ilmiöissä konkretisoituvien ominaispiirteiden tai olemistapojen avulla, saatetaan päätyä tilanteeseen, jossa postmodernismia nähdään ilmenevän kaikkina aikoina. Eräät tutkijat ovatkin tulkinneet postmodernismia jopa vuosituhansien takaisista kulttuureista. Tällöin postmodernismi on levinnyt tietystä kulttuuriin (myös) ajallisesta kiinnittyvästä ajattelutapojen kokonaisuudesta lähinnä modernin ja modernismin antipooliksi: tapahtumiksi ja olemistavoiksi, jotka ovat modernismille 'toisia'.³⁰ Samanlaista hajoamista voidaan havaita myös modernismin tutkimisen puolella. Sekä postmodernismin että modernismin ajallisen hahmottamisen hajoamista voidaan ymmärtää Ma-

tei Calinescun modernismin käsitteen laajenemista selittävän näkemyksen avulla. Sen mukaan modernismilla on jonakin ajankohtana oma sosiaaliseen ja kulttuuriseen kontekstiin liittyvä aikansa ja paikkansa, jonka jälkeen se voi tyylittyä. Tällöin modernistisia piirteitä on mahdollista löytää milta ajalta tahansa.³¹

Monet postmodernin teoreetikot ovat kuitenkin katsoneet, ettei postmodernismia voi paikantaa itse teokseen: postmodernismi on tiedostettu asenne tai tapa katsoa, kokea ja vastaanottaa taide-teoksia tai kulttuuri-ilmiöitä. Teosten muodon tai rakenteen sijaan huomio kohdistetaan postmodernistisiin strategioihin ja taktiikoihin.³² Tähän postmodernismin käsitteen määrittelyyn voi mielestäni lisätä vielä taiteilijan merkityksen postmodernismin tuottamisessa. Kyseessä ei siten ole pelkästään tietoinen tapa ottaa vastaan taideteoksia, vaan myös tietoinen tapa tuottaa niitä.³³ Koska taiteen vastaanotto ja tuottaminen tapahtuu vain itse taideteoksen kautta, myös taideteoksen ominaispiirteillä on mielestäni merkitystä postmodernistisen taiteen hahmottamisessa. Näiden ominaispiirteiden listaaminen sanoina tai kuvailuina tuottaa tosin helposti väärinymmärryksiä, jos piirteitä ryhdytään tulkitsemaan kontekstittomasti eri aikakausien kulttuuri-ilmiöistä.

Tutkimuksessani ymmärrän modernismin ja postmodernismin taiteeseen ja kulttuuriin liittyvinä näkökulmina ja ajattelutapoina. Käsitteiden sisällöt muodostavat omat diskurssinsa, jotka kiinnittyvät löyhästi historiallisiin ajanjaksoihin. Näihin diskursseihin liittyy taiteen tekemisen ja vastaanoton näkökulmien lisäksi taideteosten ilmaisutapoja ja muodollisia ominaisuuksia. Käsitteet eivät siten palaudu pelkästään näkökulmaksi tai teoksen ominaisuudeksi, vaan kattavat ne molemmat diskursiivisella tasolla. Modernismin ja postmodernismin ymmärtäminen diskursseina korostaa samalla kielen merkitystä niiden sisältöjen muodostamisessa. Näen modernismin ja postmodernismin kielellisinä konstruktioina, jotka realisoituvat myös todellisuudessa, koska kieli tuottaa todellisuutta.

Käytettiinpä postmodernin tai postmodernismin käsitteitä missä tahansa edellä mainituissa merkityksissä, niihin sisältyy runsaasti samoista lähtökohdista kumpuavia ajattelutapoja, strategioita, arvoja, kyseenalaistuksia, siis samankaltainen ideologinen tausta,

jota voisi kutsua jonkinlaiseksi postmodernin agendaksi. Tähän agendaan kuuluu eri tieteenaloilla näkymät vanhojen (modernien) asetelmien hajoamisesta, ennalta annettujen systeemien ja kokonaisuuksien purkautumisesta (jota on harrastettu teoreettisesti muun muassa lukuisilla de-alkuisilla avaintermeillä) ja uuden tietoisuuden ja maailmankuvan noususta.³⁴

Jos postmodernismin nähdään seuraavan pääpiirteissään postmodernin ajattelutapoja ja asenteita, modernismin ja modernin välillä ei voida hahmottaa yhtä suoraa siirtymää. Jo pelkästään modernismin määrittelyä hankaloittaa ja hajottaa se, että taiteesta voidaan hahmottaa useita erilaisia modernismeja. Modernistisen taiteen periaatteet saavat erilaisia painotuksia eri taiteen lajeissa, ilmaisumuodoissa ja suuntauksissa, historian eri vaiheissa ja erilaisissa teoreettisissa näkemyksissä. Tästä huolimatta tiettyjen ideoiden ja periaatteiden voidaan nähdä yhdistävän erilaisia modernismeja. Tällaisia ideoita ovat esimerkiksi näkemykset eritasoisesta rajojen rikkomisesta, uudistumisesta, jatkuvasta kehittämisestä ja muodollisesta kokeilusta.

Modernilla on yhteiskuntaan liittyvänä käsitteenä erilainen painotus kuin taiteeseen ja kulttuuriin liitettyllä modernismilla.³⁵ Modernin käsitteellä alettiin jo 1800-luvun alkupuolella tarkoittaa toisaalta länsimaisen sivilisaation historiaa, jota leimasivat tieteen ja teknologian kehittymisen, teollisen vallankumouksen ja kapitalismin mukanaan tuomat taloudelliset ja sosiaaliset muutokset. Toisaalta moderni otettiin myös esteettiseksi käsitteeksi, jolle moderni länsimainen historia ja porvarillinen moderniteetti tapoineen ja arvoineen näyttäytyi vastustettavana voimana.³⁶ Poliittiseen modernisaatioon sisältyy ajatus maailmanlaajuisen kansakuntien verkoston muotoutumisesta.³⁷ Kansa onkin usein nähty modernina konstruktiona³⁸ ja nationalismi moderniin liittyvänä ideologiana. Taiteen modernismi asettui kuitenkin vastakkain kansallisten teemojen korostamisen kanssa painottaen universalismin ja kansainvälisyyden periaatteita ja sanoutuen irti kertovista, poliittisista tai yhteiskunnallisista sisällöistä. Tosin näistä modernismin painotuksista huolimatta maakohtaisessa taidehistorian kirjoittamisessa modernismi on saanut kansallisesti sävyttyneitä tulkintoja. Esimerkiksi infor-

malismia on Suomessa tulkittu kansallisista lähtökohdista käsin.³⁹ Mikäli modernismista ja modernista halutaan löytää postmodernin agendan tavoin jokin yhdistävä ohjelma tai koodisto, sen etsinnässä voidaan palata Pulkkinen näkemykseen perustahakuisuudesta: uskoon kehityksen myötä löytyvästä ytimeistä ja totuudesta. Modernin ohjelmaan voidaan kiinnittää myös näkemys valistususkosta: uskosta massojen ylitse nouseviin tiennäyttäjiin ja heidän suuriin saavutuksiinsa, olivatpa nämä sitten merkittäviä sankaritekoja tekeviä 'suurmiehiä' tai mestariteoksia luovia taiteilijajanoja.

Riitta Jallinoja on todennut, että tutkijat ja kirjallisuuskriitikot ovat kirjoittaneet oman aikansa postmoderniksi arvioimalla aikalaikirjailijoiden postmodernistisuutta.⁴⁰ Samalla tavoin taidekriitikissä, taiteen tutkimuksessa ja taidehistoriassa kirjoitukset ja tutkimukset postmodernistisesta taiteesta ovat tuoneet sen näkyville ja saaneet postmodernit näkökulmat vaikuttamaan taiteen tulkinnossa. Kirjoittelu postmodernismista tuottaa myös postmodernistisia taideteoksia, jotka tekstien tuomaa julkisuutta saadessaan muodostavat teoskontekstin, jota vasten muut teokset näyttäytyvät joko postmodernistisina, modernistisina tai ei kumpanakaan niistä. Myös oma tutkimukseni on postmodernismia näkyväksi tekevä teksti.

Vaikka tutkimusajankohtaani värittävät erilaiset muutospuheet niin postmodernismiin, postmodernin kuin näihin käsitteisiin kiinnittymättömien murrostulkintojen myötä, tutkimukseni ongelman kannalta on sinänsä toisarvoista pohtia, kuinka 'todellinen' kyseinen muutos tai murros on. Tutkimukseni lähtökohtana on se 'todellisuus', jossa muutos- ja murrospuheet ovat diskursiivisesti olemassa olevia. Tätä diskursiivisesti hahmottuvaa muutosta tai murrosta en tulkitse katkoksenä tai totaalisenä siirtymänä, vaan eräänlaista paradigmoista tietoiseksi tulemisena ja arvojen, normien ja toimintatapojen kriittisyytenä ja uudelleen arviointina. Juuri refleksiivisyys ja itsestään tietoiseksi tulemisen idea on korostunut useissa yhteiskuntatieteilijöiden myöhäismodernin tai 'modernin viimeisen vaiheen' ajattelun kuvailuissa.⁴¹ Kulttuurin ja yhteiskunnan tutkijoiden murrokseen kohdistama mielenkiinto onkin usein merkinnyt sitä, että vaikka murros tai muutos hahmotetaan, totaalisen

katkoksen ajatus torjutaan.⁴² Näkökulmat murroksesta palautuvat viime kädessä myöhäismodernin ja postmodernin näkökulmien painotuseroihin: halutaanko korostaa nykykulttuurin ja sen premis- sien jatkuvuutta modernista, vai nähdäänkö nykykulttuurin ja modernin välillä katkos. Tutkimuksessani sisällytän jatkuvuuden ajatuksen myös postmodernin käsitteeseen, enkä näe sitä vain katkoksen sävyttämänä modernin antiteesinä. Myöhäismodernin käsitettä en käytä sen vahvojen yhteiskunnan ja politiikan tilan tulkintaan liittyvien käyttökonventioiden vuoksi.

Vaikka erilaisissa aikalaisnäkymissä juuri 1990-luku on nähty erityisten kulttuuristen ja sosiaalisten muutosten vuosikymmenenä, yhteiskunnassa ja kulttuurissa tapahtuu toki jatkuvasti uudistumista ja muutoksia, jotka ajassa elävät ihmiset kokevat erityisinä. Ihmiset pitävät helposti elämäänsä ajankohtaa jotenkin erilaisena ja aikaisemmista ajoista poikkeavana. 1990-lukukin näyttäytyy helposti ajankohtana kirjoitettujen tekstien aikalaisdiagnooseissa poikkeavana ja erityisenä ajanjaksona. Lineaarista kulttuurikehitystä ja menneisyyden vaihtoehdottomuutta ja monoliittisyyttä korostavat näkemykset sisältyvät myös useisiin postmodernin analyyseihin, joissa oma aika näyttäytyy ainutlaatuisella tavalla moninaisena ja jännitteisenä.⁴³

Taiteeseen, kulttuuriin ja henkiseen ilmapiiriin kohdistuvat muutospaineet ja -puheet tulevat esiin 1990-luvun monumentti-hankkeissa toisaalta muutoksen läsnäolon tunnistamisena, toisaalta vielä toteutumattoman muutoksen peräänkuuluttamisena. Henkilömonumentit ovat erinomainen kohde tarkastella modernin ja postmodernin vastakkainasetteluun liittyviä muutoksenäkymiä, sillä ilmiöinä ne periytyvät moderniin kuuluvista nationalistisista ideologioista, jotka ovat postmoderneissa ajattelutavoissa kohdanneet kritiikkiä. On kuitenkin muistettava, että jo modernistisessa taiteessa nationalistisia sisältöjä on kritisoitu ja monumenttikuvanveistoon on kohdistettu modernismissa muutosodotuksia, Suomessa erityisen voimakkaasti 1960-luvulta lähtien. Ideat muutoksesta ja sen myötä tapahtuvasta uusiutumisesta ja pesäeron tekemisestä menneisyyteen ovat moderniin ja modernismiin olennaisesti kuuluvia ajattelutapoja ja näkökulmia. Postmodernikeskustelun myötä nämä

paineet ovat yhtäältä entisestään kärjistyneet, toisaalta muuttaneet suuntaa siten, että muutoksen tavoitteena ei näyttäydä enää pelkkä kehittyminen kohti 'aidompaa' ja uudempaa taidetta ja kulttuuria. Myös menneisyydellä ja perinteillä on arvonsa postmodernismin muutoksessa ja katseet voidaankin kohdistaa myös niihin. Vaikka postmodernin ideologiaan tuntuisi sopivan huonosti kansallisten sankareiden tai yhteisten 'suurmiesten' jalustalle nostaminen, toisaalta siihen liittyy joitakin piirteitä, kuten uudenlaisen yhteisöllisyyden nousu tai nostalgisointi, jotka näyttäisivät tukevan monumenttien pystytystraditiota, joskin toisenlaisista lähtökohdista kuin modernin nationalistisessä kehyksessä.

Vaikka tutkimukseni rajautuu ajallisesti 1990-lukuun, en halua tutkimuksellani osallistua monumenttikuvanveiston tai taidehistorian automaattiseen ja itsetarkoitukselliseen periodisoimiseen vuosikymmeniä noudattavaksi kronologiseksi kehitystarinaksi. En tulkitse aineistosta tekemiäni tulkintoja erityisenä '90-lukulaisuutena', enkä tahdo tutkimuksellani väittää, että suomalainen monumenttikuvanveisto olisi siirtynyt 1990-luvulla modernismista postmodernismiin. Modernissa länsimaisessa historian kirjoituksessa on tyypillisesti luotettu ajan ja sen ilmiöiden jakamiseen toisiaan seuraaviin ja toisista poikkeaviin periodeihin. Etenkin 1900-luku on muovautunut vuosikymmenajattelun kautta: vuosikymmenet on kirjoitettu yhtenäisiksi, toisistaan selkeästi erottuviksi jaksoiksi. Toisaalta periodisaatioon selitysmallina kytkeytyvä moderni kehitys- ja murrosajatus toimii eräänlaisena itseään toteuttavana voimana. Murroksen odotus, puhe siitä ja kriittinen suhtautuminen menneeseen tuottavat murrosta, kuten Leena-Maija Rossi toteaa.⁴⁴

Näkemys väljästi 1990-lukuun ajoittuvasta erityisestä ajanjaksoista tai periodista ei siten välttämättä ole täysin imaginaarinen: puhe muutoksesta ja pesäeron teko menneeseen tuottaa toimintaa, joka voi konkretisoitua esimerkiksi uudenlaisina kulttuurituotteina ja uudenlaisena suhtautumisena niihin. Diskursiivisesti tuotettu 1990-luku omana vuosikymmenkokemuksenaan ei välttämättä merkitse epätotta tai keinotekoista vuosikymmenkokemusta. Kokemus muutoksesta ja erityisestä vuosikymmeneetoksesta voi syntyä sekä niitä heijastaviksi miellettyjen kulttuuri-ilmiöiden myötä

että eetoksen odotuksesta ja siitä puhumisesta. Jokin tietty vuosikymmenkokemus tai puhe siitä ei kuitenkaan tarkoita, että vuosikymmenen välttämättä mullistavasti eroaisi aikaisemmista vuosikymmenistä tai olisi jotenkin erityisellä tavalla poikkeuksellinen. Vaikka tietty diskursiivinen 1990-luvun periodisoiminen on tutkimuksessani aineistolähtöistä, myönnän, että samalla itse osallistun tutkimuksellani vuosikymmenperiodisaation tuottamiseen ja tukemiseen. En kuitenkaan koe tätä ongelmaksi, koska periodisaatio on olemassa kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa keskustelussa ilman tutkimustanikin. Tutkimukseni tavoitteena ei ole todistaa 1990-lukua käänteentekeväksi ajankohdaksi suomalaisen kulttuurin muutoksessa. Lähtökohtani on sen sijaan peilata vuosikymmenen aktiivista muutos- ja murroskeskustelua, ajankohdan konkreettisia sosiaalisia ja kulttuurisia muutostekijöitä ja kulttuurissa ja taiteessa ilmenneitä uusia painotuksia monumenttien merkityksenantoon, johon ne väistämättä heijastuvat.

Aikaisempi monumenttitutkimus ja tutkimusaineisto

Vaikka tutkimuskohteeni, monumenttikuvanveisto, on hyvin perinteinen taidehistorian osa-alue, otan kuitenkin etäisyyttä aikaisemman monumenttitutkimuksen historioivasta, ikonologisesta ja monumentteja taiteen kenttään rajautuvana ilmiönä tarkastelevasta lähestymistavasta. Aiempi suomalainen monumenttitutkimus on painottunut etupäässä vanhempaan monumenttikuvanveistoon: 1800-luvun jälkipuoliskon monumenttituotannon alkuvaiheisiin⁴⁵, vuosisadan vaihteen ja 1900-luvun alkupuolen kiivaisiin ja kansallisesti latautuneisiin monumenttihankkeisiin ja ensimmäisen tasavallan klassisoivaan veistostuotantoon.⁴⁶ Myös sotamuistomerkit⁴⁷ ja hautamuistomerkit⁴⁸ ovat olleet suomalaisen taidehistorian tutkimuksen kohteina. Vanhempi figuratiivinen monumenttitaide on yleensä korostunut myös taidehistorian yleisesityksissä. Autonomia-ajan ja ensimmäisen tasavallan figuurimonumenttien tutkimuksessa on pyritty selvittämään monumenttien kansallisuuspoliittisia ja ideologisia merkityksiä ja tulkintoja, monumenttituotannon kehittymisen

vaiheita ja edellytyksiä, veistosten muotokielen tyyllisiä piirteitä ja kansainvälisiä vaikutteita sekä monumenttituotannon merkitystä yksittäisten taiteilijoiden tuotannossa.

Kotimaisessa taidehistorian tutkimuksessa 1950-luvun ja 1960-luvun taitetta on totuttu pitämään eräänlaisena monumenttitaiteen (ja yleisemmin julkisen taiteen) vedenjakajana siirtymässä kansallisen retoriikan hallitsemasta kuvanveistokäsityksestä modernistiseen muotoon.⁴⁹ Suomalaista kuvanveistoa tutkinut Liisa Lindgren on todennut, että kuvanveistoa ympäröineen kansallisuuspuheen purkamisessa olivat näkyvästi esillä kuvanveistäjien itsensä julkisuudessa esittämät puheenvuorot, kommentit ja kirjoitukset. Kuvanveistäjien kirjoittama murros on sittemmin vahvistettu ja toiston avulla tuotettu Suomen taidehistorian 'virallisena' kertomuksena.⁵⁰ Taidehistoriallisten esitysten periodisoitua ja tutkimusrajoituksia onkin usein tehty 1960-luvun alkuun sijoitetun murruskohdan perusteella. Murrasta tai katkosta korostaneissa näkökulmissa muutos traditionaalisuudesta modernisuuteen on voitu esittää rajuna ja totaalisenä eri arvomaailmojen yhteentörmäyksenä.⁵¹ Lindgren purkaa väitöstutkimuksessaan tiukan vedenjakajan myyttiä kuvanveiston modernismin läpimurrossa Suomessa. Hän korostaa katkoksen sijaan jatkuvuutta ja näkee 1950-luvun ajanjaksona, jolloin kuvanveistossa tapahtui asteittain erilaatuisia pienempiä murruksia, jotka purkautuivat vuosikymmenen vaihteessa informalismin ja abstraktismin kautta.⁵² Myös Leena Ahtola-Moorhouse on tulkinnut 1960-luvun kuvanveistoa siten, ettei täydellistä katkosta aikaisempaa perinteeseen muodostunut; eri tyyllilajit elivät rinnakkain, vaikkakin koko 1960-luvun ajan abstrakti suuntaus lisääntyi myös julkisen kuvanveiston alueella. Abstraktin suuntauksen rinnalla valmistui edelleen myös figuuriin perustuvia monumentteja ja muistomerkkejä, joskin ilmaisultaan rosoisempina ja spontaanimmilta vaikuttavina.⁵³

Vedenjakajamyytin seurauksena (ja sen purkamisesta huolimatta) 1960-luvun jälkeiseen figuratiiviseen monumenttituotantoon on taidehistorian tutkimuksessa suhtauduttu nihkeästi tutkimuksen keskittyessä lähinnä abstrakteihin monumentteihin. Abstraktien monumenttien kohdalla tutkimus on etupäässä painottunut tiet-

tyihin, suurimmissa kaupungeissa ja etenkin pääkaupunkiseudulla oleviin veistoksiin. Tutkimuksen fokuoituessa vain tiettyihin monumentteihin nämä ovat saavuttaneet jonkinlaisen modernismin lippulaivan aseman julkisessa kuvanveistossa. Oma tutkimukseni jatkaa abstrakteihin monumentteihin keskittymistä. Toisaalta tapauksissani on mukana myös yksi figuurimonumentti ja useita pienemmille paikkakunnille pystytettyjä ja taidehistorian tutkimuksessa mainitsemattomia monumentteja.

Taidehistoriallisen tutkimuksen mielenkiinto on selvästikin kohdistunut julkisista veistoksista ja monumenttihankeista niihin, jotka ovat pystytysaikanaan saaneet ristiriitaisen vastaanoton, herättäneet keskustelua tai kiistelyä tai joihin on liitetty poliittisia ambitiesiöitä. Erilaisten ristiriitojen syitä onkin auottu kanonisoitujen, suomalaisen taidehistorian kertomukseen valikoituneiden monumenttien ja julkisten veistosten osalta tutkimuksessa kiitettävästi.⁵⁴ Yksittäiset monumenttikiistat ovat myös usein olleet taidehistorian opinnäytteiden aiheina. Lisäksi monumenteista on viime vuosina julkaistu useita populaareja hakemisto- tai lukemistotyyppejä kirjoja.⁵⁵

Viime vuosikymmeninä Suomessa on taidehistorian, kulttuuripolitiikan, kulttuurintutkimuksen ja sosiologian piirissä tehty runsaasti aikalaistutkimusta taidepuheesta, taidekäsitteistä, taidekiistoista ja taiteen erilaisista diskursseista.⁵⁶ Oma tutkimukseni linkittyy näihin taidepuhetta ja -diskursseja avaaviin tutkimuksiin. Uudemmissa monumenttikiistoista Mika Waltarin monumenttihanke ja siitä käyty keskustelu 1980-luvulla on ollut aiheena tai laajempien tarkasteluteemojen lähtökohtana muutamissa tutkimuksissa. Jarmo Malkavaara on tarkastellut kiistaa väitöstutkimuksessaan hallintotieteen näkökulmasta⁵⁷, ja Martti Honkanen on käyttänyt Waltarin monumenttiluonnoksesta lausuttuja väitteitä esimerkkeinä filosofisen estetiikan alaan kuuluvassa lisensiaatintutkimuksessaan⁵⁸.

Ulkomaisissa monumenttitutkimuksissa – ja yleisemmin julkisen kuvanveiston tarkastelussa – toistuvat tietyt teemat, joihin useat kirjoittajat ovat kohdistaneet mielenkiintonsa. Vallan ja ideologian analysoimisen näkökulmat ovat etenkin 1800-luvun ja 1900-luvun alun kansallisia teemoja käsittelevien monumenttien osalta olleet

pitkään keskeisiä kiinnostuksen kohteita. Kansallisten mytologioiden ja myyttien purkamisen ja 'kansallisen projektin' analysoinnin yhteydessä on eri maissa kiinnitetty huomiota monumentteihin ja siihen, miten monumentit ovat kiinnitetty nationalistisiin diskursseihin ja käytäntöihin.⁵⁹ Paikallisyhteisöjen ja etnisten ryhmittymien suhde monumentteihin ja muihin muistin manifestaatioihin on ollut aiheena esillä etenkin yhdysvaltalaisessa monumenttitutkimuksessa.⁶⁰ Kuten Suomessakin, myös ulkomailla tietyt paljon keskustelua herättäneet monumentit ja julkiset veistokset hallitsevat tutkimuskohteiden valintoja.

Koska tutkimukseni tavoitteena on tarkastella henkilömonumenttien merkitystenantoa julkisessa keskustelussa, empiirinen tutkimusaineistoni koostuu pääosin lehdissä julkaistuista teksteistä ja kuvista. Vaikka monumenteista on käyty keskustelua myös radiossa ja televisiossa, rajaan nämä foorumit tutkimukseni ulkopuolelle siksi, että sanomalehdet tarjoavat laajasti seuratun vuorovaikutteisen ja dialogimaisen foorumin, jolla yksittäisten ihmisten on mahdollista saada mielipiteensä julki televisiota ja radiota helpommin. Monumentteihin liittyvän lehtiaineiston olen kerännyt eri arkistoista sekä lehtiä itse kirjastoissa selaamalla. Keskeisin arkisto aineistoni kokoamisessa on ollut Valtion taidemuseon Kuvataiteen keskusarkiston leikearkisto. Monumenttitoimikuntien asiakirja-aineistojen yhteyteen on usein kerätty myös lehtileikkeitä. Niinpä kaikki ne arkistot, joihin tutkimukseen valittujen monumenttien hankintatoimikuntien tuottamaa asiakirja-aineistoa on talletettu, ovat toimineet aineistoni lähteinä. Monumenttihankkeisiin liittyneet eri toimijatahot, kuten taidemuseot tai monumenttihanketta ajaneet yhdistykset, ovat myös usein keränneet hankkeisiin liittyviä lehtileikkeitä. Näiden lehtileikekokoelmien avulla olen täydentänyt tutkimusaineistoani. Tutkimuksessa läpikäytyjä arkistoja ovat seuraavat: Jyväskylän kaupunginarkisto, Kajaanin kaupunginarkisto, Kangasniemen kunnanarkisto, Kokemäen kaupunginarkisto, Oulun kaupunginarkisto, Oulun maakunta-arkisto, Porvarillisen Työn Arkisto ja Valtioneuvoston kanslian arkisto. Aineistoa on täydennetty seuraavien tahojen lehtileikekokoelmista: Hyvinkään taidemuseo, Otto Mannisen Seura, Oulun taidemuseo, Porin taidemuseo, Suo-

men Kuvanveistäjäliitto ja Tapio Rautavaara -seura. Lisäksi olen vaivannut aineiston kokoamisessa useita paikallislehtiä, jotka ovat toimittaneet minulle lehtiarkistoistaan tarvitsemaani materiaalia.

Lehdet, joiden tutkimusaiheeseeni liittyvän materiaalin olen käynyt läpi kaikkien tarkastelun kohteena olleiden monumenttien osalta, ovat: *Aamulehti*, *Demari*, *Etelä-Saimaa*, *Etelä-Suomen Sanomat*, *Helsingin Sanomat*, *Hufvudstadsbladet*, *Hämeen Sanomat*, *Iltalehti*, *Iltta-Sanomat*, *Kainuun Sanomat*, *Kaleva*, *Kansan Uutiset*, *Karjalainen*, *Keskisuomalainen*, *Lapin Kansa*, *Länsi-Savo*, *Maaseudun tulevaisuus*, *Satakunnan Kansa*, *Savon Sanomat*, *Turun Sanomat*, *Hiidenkivi*, *Kaltio*, *Suomen Kuvalehti* ja *Taide-lehti*. Listassa olevat laajalevikkiset ja valtakunnallisesti laajalle alueelle jakautuvat sanomalehdet tarjoavat kattavan yleiskatsauksen monumenttikirjoitteluun. Iltapäivälehdet tarjoavat mahdollisuuden monumentteihin liittyvän populaarijulkisuuden tarkasteluun. Edellä mainituista lehdistä aktiiviseksi keskustelufoorumiksi kussakin tutkimukseni monumenttitapauksessa muodostuivat ne lehdet, joiden levikkialueen tapahtumiin monumenttihanke kiinnittyi. Sanomalehtien lisäksi olen valinnut aineistooni *Suomen Kuvalehden* sen ajankohtaisiin aiheisiin, kuten juuri monumenttihankeisiin, kohdistuneen aktiivisuuden vuoksi. Kulttuuri- ja taidelehdet *Hiidenkivi*, *Kaltio* ja *Taide* tuovat tutkimukseen mukaan taiteesta omalla foorumillaan keskustelevat kulttuurin ja taiteen asiantuntijat. Olen lukenut myös läpikäymiini arkistoihin kerätyt muidenkin sanomalehtien tapausmonumenttejani koskevat lehtileikkeet, mutta näitä lehtiä en ole käynyt systemaattisesti läpi kaikkien tutkimukseni monumenttien kohdalta. Leikkeet kuitenkin osoittavat, että muissa lehdissä mahdollisesti olevat monumenttikirjoitukset noudattavat samaa linjaa kuin tutkimuksen systemaattisesti läpikäydyssä aineistossa. Tutkimusajankohdan taiteen kentän ja erityisesti kuvanveiston ilmiöiden hahmottamisessa olen käyttänyt tutkimuksessani hyväksi oman aineistoni lisäksi kirjallisuutta, *Taide*-lehden vuosikertoja 1980-luvun lopulta 2000-luvulle ja Suomen Kuvanveistäjäliiton viisivuotisenäyttelyiden näyttelyluetteloita vuosilta 1985–2005.

Yllä lueteltujen lehtien lisäksi tutkimukseen on kerätty monumentteja koskevat tekstit monumentin pystytyspaikkakunnan ja muistetun henkilön ja monumentin tehneen taiteilijan kotipaikkakunnan maakunta-, alue-, paikallis-, kaupunki- ja/tai kaupungin-osalehdistä. Muistetun henkilön ja monumentin tehneen taiteilijan kotipaikkakunnan olen valinnut sillä perusteella, että henkilö syntynyt ja viettänyt lapsuuttaan tai nuoruuttaan paikkakunnalla tai muuten asunut alueella pidempiä aikoja tai että henkilöllä on joitain muita erityisiä kiinnikkeitä tietylle paikkakunnalle. Tällaisia kotipaikkakuntia ei etenkään kaikkien tutkimuksen taiteilijoiden tapauksissa ollut mahdollista identifoida. 'Kotipaikkakuntalaisuuden' merkitys näyttäytyikin lähinnä tapauksissa, joissa henkilö oli kiinnitettävissä pienehköön pääkaupunkiseudun ulkopuoliseen paikkakuntaan. Näissä tutkimukseen valituissa 'kotipaikka-lehdissä' on luonnollisesti päällekkäisyyksiä aiemmin lueteltujen sanomalehtien kanssa.

Empiirisen aineiston koonnin tavoitteena on ollut käydä läpi mahdollisimman laajasti kaikki tekstit, joita tutkimukseen valituista tapausmonumenteista on kirjoitettu. On kuitenkin mahdollista, jopa todennäköistä, että lehtileikeharavaani ei ole osunut kaikkia monumenteista kirjoitettuja tekstejä. En pidä tätä kuitenkaan ongelmallisena, sillä aineistoa on kertynyt joka tapauksessa niin mittavasti, että yksittäiset lehtileiketekstit tuskin muuttaisivat tutkimukseni tuloksia. Kaikkiaan tutkimukseen valittuihin monumenttihankkeisiin liittyviä lehtileikkeitä on aineistossani 1106 kappaletta.

Tutkimuksessani olen käynyt läpi eri arkistoista kaikkien tapauksiksi valittujen monumenttihankkeiden toimikuntien pöytäkirjat ja muun monumenteista tuotetun arkistoidun kirjallisen materiaalin, kuten esimerkiksi erilaiset toimikuntien teetättämät esitteet ja lehdistötiedotteet. Aineistoon olen valinnut myös kaupunkien ja kuntien esitteitä sekä erilaisia kaupunkien, kuntien ja museoiden kotisivuja, joissa monumentteja esitellään. Samoin aineistoon kuuluu joukko taideasiantuntijoiden kirjoittamia tekstejä, kuten näyttelykatalogeja, joissa on kirjoitettu tutkimukseen valituista monumenteista ja yleisemmin monumentin tehneen taiteilijan tuotannosta monumenttihankkeen aikana. Tutkimusta tehdessäni olen lisäksi

vertaillut aineistoani muihin aikavälin monumenttihankeisiin ja niistä kirjoitettuihin sanomalehtiteksteihin, joihin olen eri arkistoissa törmännyt kootessani varsinaista empiria-aineistoani. Tämä on vahvistanut käsitystäni tutkimukseni tulosten sovellettavuudesta myös laajempaan monumenttikontekstiin.

Tutkimuksen analyysiosuudessa käytän runsaasti suoria tekstinäytteitä aineistostani. Näytteet ovat valittu kulloinkin käsiteltävien seikkojen mahdollisimman havainnollisen esiintuomisen tueksi. Lainatut tekstit ovat paikoin hyvinkin lyhyitä katkelmia, jotka sellaisinaan eivät tarjoa kokonaiskäsitystä alkuperäisen tekstin kokonaisuudesta, alkuperäisen tekstin tekstuaalisesta kontekstista lehdessä tai tekstin dialogisesta kontekstista keskustelussa. Näiden kontekstien täydellinen säilyttäminen tämänkaltaisessa tutkimuksessa olisikin erittäin hankalaa, ellei mahdotonta: tutkimus ei voi toistaa tekstejä ja niiden välistä interaktiota, vaan on väistämättä jonkinlainen representaatio siitä. Se, millaiset tekstinäytteet aineistostani nousevat näkyviksi eli miten aineistoni representoituu tutkimuksessani, palautuu luonnollisesti tekemiini valintoihin. Olen pyrkinyt nostamaan aineistostani esiin tekstejä, jotka kiteyttävät kattavasti aineistoni monivivahteisuutta. Siksi tutkimuksessa tilaa saavat sekä lajityypiltään että kirjoitustyylyltään hyvin monenlaiset tekstit. Tiedostan, että näytteissä voi olla tekstejä, joita niiden kirjoittajat saattavat pitää vähemmän merkityksellisinä rutiiniteksteinä tai epäolennaisesti tekstikokonaisuudesta valittuina, kirjoittajan näkemyksiä ja kirjoittamistyyliä huonosti edustavina teksteinä. Katson kuitenkin tutkijan oikeudeksi kohdistaa huomiota myös mahdollisiin rutiiniteksteihin ja kirjoitusten 'epäedustaviin' kohtiin, sillä myös ne osallistuvat yhtäläillä monumenttien merkityksellistämiseen.

Käytän näytteissäni myös haastatteluihin pohjautuvia lehtikirjoituksia. Tekstit, jotka ovat lainoja lehtien haastattelemien henkilöiden puheenvuoroista, ovat tietenkin viime kädessä lehtijutun kirjoittajan tuottamia, eivätkä siten 'autenttisia' haastatellun puheen toisintoja. Haastateltujen puhe on voinut toimittajan kirjoituksessa muuttua, yksinkertaistua tai jopa kääntyä merkitsemään jotain muuta kuin mitä haastateltu on 'alkuperäisesti' tarkoittanut.

Tätä 'alkuperäistä' puhetta ei lukija tai tutkija voi tavoittaa. Olenaisinta tutkimusotteessani on kuitenkin se, mitä kirjoitetaan näkyväksi ja miten. Kun haastatteluun pohjautuvassa lehtijutussa toimittajan kirjoittamat haastatellun sanat noudattavat jonkin tietyn diskurssin mukaista merkityksellistämistapaa, on toisarvoista, puhuuko haastateltu itse tekstissä tässä diskurssissa vai puhuuko toimittaja haastatellun henkilön suulla kyseisessä diskurssissa. Keskeiseksi näen sen, millainen diskurssi tekstissä on läsnä. On mahdotonta selvittää, kenen 'puhe' haastatteluun pohjautuvassa lehtitekstissä kuuluu 'aidoimmin' tai 'todellisimmin'.

Tutkimus ei voi toistaa kaikkia empiriassa esiintyviä vivahteita, vaan väistämättä yksinkertaistaa niitä. Toisaalta yksinkertaistamisessa voidaan nähdä samalla diskurssi- ja tekstianalyttisen tutkimuksen edut: laajalle levinneistä keskusteluista ja moniäänisestä tekstimassasta jäsenyyttä tiettyjä säännönmukaisuuksia ja järjestyksiä, jotka selittävät tutkittavaa ilmiötä.

Metodin ja teorian vuorovaikutus diskurssitutkimuksessa

Kieli maailman tuottajana

Tutkimukseni teoreettinen tausta tukeutuu sosiaalisen konstruktionismin tapoihin hahmottaa maailmaa ja todellisuutta kielessä, ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa ja sosiaalisessa toiminnassa syntyvinä rakennelmina. 'Tosiasiat' ymmärretään sosiaalisessa konstruktionismissa riippuvaisiksi siitä kieliyhteisöstä, joka on luonut ne ja esittänyt ne. Myös havaitseminen hahmottuu riippuvaiseksi sosiokulttuurisista malleista ja sen pohjalta tapahtuvasta todellisuuden tuottamisesta: aistikokemuksetkin välittyvät kielellisinä kuvauksina. Näkökulman mukaan kieli ei ole vain neutraali väline, vaan sillä myös perustellaan, oikeutetaan ja tuotetaan asioita.⁶¹ Sosiaalisen konstruktionismin tavoitteeksi voidaan hahmottaa pyrkimys havaita totuuksien ja todellisuuden konstruktiivinen luonne osoittelematta ja arvottamatta kuitenkaan oikeita ja vääriä todellisuuksia.

Kirsi Juhila, Arja Jokinen ja Eero Suoninen toteavat runsaasti lainatussa diskurssianalyysin metodia ja teoriaa käsittelevässä kirjassaan, että ajatus konstruktiiivisista merkityssysteemeistä sisältää ei-heijastuvuuden idean, jonka mukaan kieltä tai kielen käyttöä ei oleteta todellisuuden kuvaksi, vaan kielenkäyttö ja muu todellisuus ovat erottamattomasti yhteen kietoutuneita.⁶² Tätä todellisuuden ja kielen yhteen kietoutumisen näkökulmaa on sovellettu sosiaalisen konstruktionismin viitekehyksessä erilaisin painoituksin. Eri painotusten ääripäistä toisessa nähdään, että kielen ulkopuolella on myös ei-diskursiivisia maailmoja, kun taas toisessa katsotaan, että maailmat aukeavat vasta ja vain kielen merkityksellistämänä. Ensimmäistä ajattelutapaa on kutsuttu heikoksi, kontekstuaaliseksi tai ontologiseksi konstruktionismiksi. Sen lähtökohdat viittaavat näkemykseen, jonka mukaan ulkoinen materiaallinen maailma on olemassa riippumatta ihmisten representaatioista, kuten kielestä. Jälkimmäistä ajattelutapaa on kutsuttu tiukaksi tai episteemiseksi konstruktionismiksi. Tässä ajattelutavassa painottuvat näkemykset, joiden mukaan ihmisen on mahdotonta päästä käsiksi tai olla suoraan kosketuksissa maailmaan, sillä maailman ja ihmisten välissä on aina symbolisen tason merkitysrakenteita, kuten kielellisiä määrittäjiä. Näin painottuvan tutkimuksen kohteena ovat siten sosiaaliset konstruktiot sinänsä, eikä kysymystä niiden realisuudesta pohdita.⁶³ Omassa tutkimuksessani en näe tarpeelliseksi sitoutua vain toiseen sosiaalisen konstruktionismin painotukseen. Noudatan tutkimuksessa yleisesti sosiaalisen konstruktionismin ideoita: lähtökohtanani on, että tutkimani monumentit tulevat merkityksellisiksi sosiaalisessa ja kielellisessä interaktiossa.

Sosiaalisen konstruktionismin ja diskurssianalyysin teoreettiset lähestymistavat liittyvät yleisemmin humanistisissa ja yhteiskuntatieteissä muutama vuosikymmen sitten voimakkaasti esille tulleen kielelliseen käännteeseen, jota on luonnehdittu myös termeillä subjektiivinen ja kulttuurinen käänne. Kertomuksia painottavassa näkökulmassa puhutaan narratiivisesta käännteestä.⁶⁴ Johan Fornäsin mukaan kielellinen tai kulttuurinen käänne on saanut sysäyksen myöhäismodernista kulturalisoitumisesta ja medioitumisesta, jotka ovat muuttaneet symbolien, tekstien ja diskurssien merkityk-

set päivittäisessä kommunikaatiossa aiempaa monisysteemiksi ja problemaattisemmiksi, mikä on edelleen nostanut ne uudella tavalla huomion keskipisteeseen.⁶⁵ Kielellinen käänne yhdistetään usein postmoderniin ja etenkin 1900-luvun lopun ranskalaiseen filosofiaan kohdistuvaan kiinnostukseen.⁶⁶

Tutkimukseni keskeisiä teema-alueita, kuten muistia, paikkaa, identiteettiä ja yhteisöjä, on tutkittu runsaasti viime vuosikymmeninä sosiaaliseen konstruktionismiin pohjautuvista näkökulmista. Muistiin liittyvässä konstruktionistisessa näkökulmassa on korostettu sitä, että se, mitä ja miten muistetaan, on sosiaalisesti valikoitunutta ja noudattaa kulttuurisesti olemassa olevia malleja.⁶⁷ Alueen, paikan ja tilan tutkimuksessa sosiaalinen konstruktionismi on vaikuttanut näkemyksiin, joissa alueet ja paikat yhä useammin ymmärretään erilaisten toimijoiden aktiivisen (myös kielellisen) toiminnan tuotteina. Paikkaa tai aluetta ei nähdä vain kulissina tai perustana passiiviselle sosiaaliselle toiminnalle, vaan olennaisena osana itse toimintaa ja samalla sen tuotteena.⁶⁸ Identiteetin pohdinnassa konstruktionistinen näkökulma on tähdentänyt sitä, että identiteetti on luonteeltaan kertomuksiin ja diskursseihin perustuva ilmiö.⁶⁹ Yhteisöjen ja yhteisöllisyyden tutkimuksessa on tähdennetty kielen ja yhteisön dialogista suhdetta, jossa kieli yhtäältä heijastelee yhteisöjen toimintaa ja toisaalta rakentaa yhteisöjä.⁷⁰

Tutkimukseni metodin, kriittisen diskurssianalyysin, teoreettisena lähtökohtana on eri diskurssianalyysin suuntauksia yhdistävä sosiaaliseen konstruktionismiin palautuva kielikäsite: sosiaalinen todellisuus tuotetaan kielenkäytöllä, mutta samalla kieli on sosiaalisen todellisuuden tuote. Tapa, jolla kieltä käytetään, tuottaa asiasta jonkin version, toinen tapa tuottaa toisen. Kieli ei siten ainoastaan kuvaa maailmaa, vaan merkityksellistää ja samalla järjestää, rakentaa, uusintaa ja muuntaa sosiaalista todellisuutta. Kriittisen näkökulman mukaan kielelliset valinnat ovat aina myös valankäyttöä.⁷¹ Koska diskurssianalyysin menetelmään liittyy monia hyvin perustavanlaatuisia lähtökohtaoletuksia, monet tutkijat ovat pitäneet diskurssianalyysia samalla sekä metodologisena että teoreettisena viitekehyksenä.⁷² Tähän viitekehykseen kuuluu sosiaalisen konstruktionismin periaatteen lisäksi oletukset kontekstuaa-

lisuudesta (diskurssit ovat sosiokulttuurisia, tilannesidonnaisia ja historiallisia), kielen funktionaalisuudesta (kielenkäyttö on teko ja tuottaa seurauksia ja toimintaa) ja monien eri diskurssien samanaikaisuudesta (diskurssit valtasuhteessa toisiinsa).⁷³

Pohdin seuraavaksi lyhyesti diskurssin ja tekstin käsitteitä, jotka ovat viime vuosikymmeninä olleet keskeisiä ihmistieteiden tutkimuksessa. Niiden runsas käyttö on paikoin aiheuttanut inflaatiota käsitteiden sisällöille, mutta toisaalta käsitteiden määrittely ja pohdiminen tutkimuksissa on vakiinnuttanut niiden asemaa ja ylipäänsä diskurssianalyttisen tutkimuksen asemaa ihmistieteiden tutkimuskentällä. Tekstin käsite on diskurssianalyttisissä tutkimuksissa vakiintunut tarkoittamaan laajempaa kategoriaa kuin vain kielellisiä tuotteita. Se voidaan ymmärtää bartheslaisittain käsittämään kuvat, esineet ja muun merkityksiä kantavan 'kielen'.⁷⁴ Omassa tutkimuksessani teen eron teoreettisen tekstin käsitteen ja tutkimuskohteen välille. Vaikka tutkimukseni empiirisen aineiston lisäksi myös tarkastelemani monumentit, niiden ympäristöt ja sijoittaminen paikkaan voitaisiin tulkita teksteiksi, en kuitenkaan sisällytä näitä teksteinä analyysiini. Teksteillä tarkoitan tässä tutkimuksessa konkreettisemmin kielellisiä tuotoksia, jotka on saatettu kirjalliseen muotoon. Nämä kirjalliset tekstit ovat tosin yleensä multimodaalisia siinä mielessä, että kuvituksella ja graafisella suunnittelulla on keskeinen osa esimerkiksi journalistissa ja markkinointiin liittyvissä teksteissä.

Diskurssi voidaan ymmärtää teoreettisena käsitteenä monella tavalla. Se voidaan määritellä hyvin rajatusti tarkoittamaan tietynlaista tapaa tuottaa merkityksiä, jolloin on mahdollista osoittaa tarkastikin, minkälaisissa kielenkäyttötilanteissa diskurssi esiintyy. Toisenlaisissa kielenkäyttötilanteissa vaikuttaa silloin jokin toinen diskurssi. Diskurssista voidaan tällöin puhua monikossa ja käsitettä käyttää määrällisenä substantiivina, joka viittaa tiettyyn positioituun tapaan representoida maailmaa. Toisinaan diskurssin käsitettä käytetään merkitsemään hyvin laajoja yhteiskunnallisia rakenteita, jotka havainnollistuvat yhteiskunnan eri osa-alueilla samankaltaisiin arvoihin perustuvina ajattelutapoina, pyrkimyksinä ja toimintoina. Joskus tätä hyvin laajasti ja samalla yleisesti määrittävää diskurs-

sikäsitettä kutsutaan diskurssijärjestykseksi.⁷⁵ Eräissä tutkimuksissa diskurssin käsite rinnastuu sosiologien ideologiaksi kutsumaan ilmiöön: joukkoon lausumia tai uskomuksia, jotka tuottavat tietoa, joka palvelee tietyn ryhmän tai luokan etuja.⁷⁶ Esimerkiksi Foucaultin kirjoituksissa diskurssin käsite linkittyy kiinteästi valtaan, sosiaalisiin instituutioihin ja ymmärryksen tuottamiseen ja vastaa siten näiltä osin ideologian käsitettä.⁷⁷

Diskurssin käsitettä voidaan siis käyttää tarkoittamaan eri laajuisia merkityksellistämisen rakenteita. Tutkimukseni asiakontekstista käy ilmi, missä merkityksessä itse kulloinkin käytän käsitettä. Aineistoa analysoidessani käytän käsitettä hyvin tarkasti rajatussa merkityksessä tarkoittaen sillä empiirisestä aineistostani esille nousevia erityisiä todellisuuden representointitapoja, jotka rakentavat kohteensa, eli monumentit ja niihin liittyvät tilanteet, tapahtumat, muistot, identiteetit ja suhteet, ja ilmentävät erilaisia arvo- ja valtapyrkimyksiä. Näiden aineistostani konstruoimieni monumenttidiskurssien lisäksi viittaaan diskurssin käsitteellä toisenlaisissa yhteyksissä laajempiin sosiokulttuurisiin ilmiöihin. Tässä merkityksessä käytän käsitettä kirjoittaessani esimerkiksi kansallisen, modernismin tai postmodernismin diskursseista. Nämä diskurssit eivät ole tämän tutkimuksen tutkijalähtöisiä rakennelmia samalla tavalla kuin analyysini viisi yksilöityä monumenttidiskurssia, vaan ne ovat yleisempiä diskursiivisia rakennelmia, joita on kuvattu laajasti teoreettisessa kirjallisuudessa. Diskurssi-sanaa on pyritty eräissä tutkimuksissa suomentamaan esimerkiksi puhettavaksi⁷⁸ tai merkityksellistämisen järjestelmäksi⁷⁹ tai sille on annettu osittain rinnakkaisia tai täydentäviä termejä, kuten merkityssysteemi tai tulkintarepertuaari⁸⁰, merkitysavaruus tai sanasto⁸¹ ja tulkintapaketti tai kehys⁸². Koen kuitenkin luontevaksi käyttää eri tieteenalojen tutkimukseen vakiintunutta diskurssi-sanaa aineistoni analysoinnissa.

Norman Fairclough on kiinnittänyt diskurssitutkimuksissaan huomiota siihen, miten tekstin käsitteen lisäksi myös diskurssi ymmärretään helposti vain kielelliseksi ja tekstuaaliseksi ilmiöksi, vaikka käsite kattaa kaikenlaisen merkityksenmuodostumisen, niin visuaalisen kuin toiminnallisen. Fairclough onkin käyttänyt eräissä myöhemmissä teksteissään diskurssin sijasta semiosiksen käsi-

tettä, koska hänen mukaansa siihen sisältyy luontevasti verbaalin kielen lisäksi muu merkityksellinen ilmaiseminen tai 'kieli', kuten esimerkiksi visuaalinen kieli.⁸³ Omassa tutkimuksessani sisällytän diskurssin käsitteeseen verbaalisen ja tekstuaalisen kielen lisäksi teot ja visuaaliset ja tilalliset merkitysjärjestelmät. Näen diskurssien operoivan siten sekä monumenteista kirjoitetuissa teksteissä, monumenttien tuottamassa toiminnassa että monumenttien visuaalisissa, materiaalisissa ja tilallisissa ominaisuuksissa, sijoittamisessa ja ympäristösuhteessa.⁸⁴

Diskurssianalyysin nimekkeen alle mahtuu runsas valikoima erilaisia lähestymistapoja tekstien tutkimiseen. Kielitieteilijöille diskurssianalyysi on merkinnyt nimenomaan tekstin ja puheen lingvististä analyysia, kun taas sosiologit, sosiaalipsykologit ja kulttuurin tutkijat ovat ymmärtäneet diskurssianalyysin laajemmin tietojen ja sosiaalisten käytänteiden hahmottamistapoina. Diskurssianalyysi voidaankin nähdä teoreettisena viitekehyksenä, johon etsitään ja räätälöidään tapauskohtaisesti erilaisia metodivaihtoehtoja.⁸⁵ Diskurssianalyysista voidaan myös jäsentää erilaisia tutkimuksellisia traditioita tai koulukuntia, joiden näkökulmat poikkeavat siinä, millaisena ne hahmottavat tiedon ja ihmisen suhteen todellisuuteen. Brittiläisessä tai anglosaksisessa koulukunnassa on korostettu keskusteluanalyysiin painottunutta pragmaattista diskurssianalyysiperinnettä, jossa tutkimuksen mielenkiinnon kohteita ovat erityisesti kommunikaation kielelliset rakenteet: kielen muoto, merkitys, tyyli, retoriikka, skemaattiset rakenteet ja retoriset suostuttelukeinot ja todellisuuden rakentuminen niissä ihmisten välisenä vuorovaikutuksena. Ranskalaisesta kriittisestä sosiologisesta analyysista ja erityisesti foucaultlaisesta kielen, kommunikaation ja vallan yhteen nivovasta ajattelusta juontuva kriittinen diskurssianalyysi on pyrkinyt tarkastelemaan kieltä, kulttuuria ja yhteiskuntaa yhteisvaikutteisena rakenteena, jossa vallan ja alistamisen mekanismit ohjaavat ihmisten ja yhteisöjen toimintaa ja arvostusperusteita ja tiedon muodostumista. Kriittisen diskurssianalyysin periaatteina on ollut tuoda näkyväksi, demystifoida tai haastaa näitä vallan rakenteita.⁸⁶ Myös kriittisestä diskurssianalyysista voidaan havaita erilaisia muunnelmia.

Diskurssianalyttisessä tutkimusotteessa ja sosiaaliseen konstruktioon tukeutuvassa teoreettisessa lähestymistavassa tutkijan positio tutkittavaan ilmiöön ja tehtyihin tulkintoihin muodostuu problemaattiseksi. Todellisuuden rakentuneen luonteen tiedostava tutkija ei voi objektivoida itseään tarkkailijana aineiston ulkopuolelle, vaan hänen on pyrittävä tiedostamaan positionsa suhteessa tarkasteltavaan ilmiöön ja aineistoon.⁸⁷ Myöskään tutkijan käyttämä kieltä ei voi ymmärtää ulkopuolisena, vaan se on muun kielen käytön tavoin konstruktivistista. Tutkimuksessa jäsentyvät yksittäiset diskurssit, kuten tutkimukseni monumenttidiskurssit, ovat aina tutkijan kontekstisidonnaisen tulkintatyön tuloksia ja niiden raakamateriaalina olevat tekstit ovat avoimia monenlaisille tulkinnoille.

Jokinen, Juhila ja Suoninen ovat jäsentäneet diskurssitutkimuksessaan erilaisia tutkijapositioita (kuten analyytikon, asianajajan, tulkitsijan ja keskustelijan) suhteessa tutkimusaineistoon ja sen käsittelyyn. Näistä positioista itselleni läheisiksi tunnistan analyytikon ja tulkitsijan positiot. Analyytikko viittaa sellaiseen diskurssianalyttiseen positioon, jossa tutkijan osallisuus suhteessa analysoitavaan aineistoon yritetään pitää mahdollisimman pienenä ja kontrolloituna. Analyysin ohjenuorana on pitäytyä toimijoiden itsensä relevanteiksi tekemissä kuvauksissa ja selonteoissa.⁸⁸ Tulkitsijan positioon asettuvalla diskurssianalytikolle tutkimusaineistot, erilaiset puheet ja tekstit, näyttävät monenlaisten mahdollisuuksien tilana ja tutkijan ja tutkittavan välillä on vuorovaikutuksellinen suhde.⁸⁹ Tutkimukseni tavoitteena on antaa analysoitavan aineiston 'puhua puolestaan' eli käyttää analyysissä perustelun lähtökohtana runsaasti tekstinäytteitä, toisaalta myös teen itse aineistossa olevista puheenvuoroista omia tulkintojani ilmaisemalla puheenvuorojen sisältöjä toisella tavalla aiheen parissa hankittua kokemusta ja tutkijan positioitani hyödyntäen.

Tutkimuksessa esittämiini rajauksiin, valintoihin ja tulkintoihin vaikuttaa positioitumiseni taiteen asiantuntijaksi. Koulutustaustani perusteella identifioin taiteen tutkijaksi ja taidehistorioitsijaksi ja siten taiteen kentän yhden segmentin toimijaksi. Taustani tutkijana ja historioitsijana erottaa minut monista muista monumenttikeskusteluissa voimakkaasti näkyvistä taiteen kentän toimijoista, kuten

taidekriitikoista. En kuulu taiteen kentän toimintaa aktiivisesti ylläpitäviin 'portinvartijoihin', ainakaan samassa mielessä kuin taidekriitikot ja museoissa työskentelevät taiteen asiantuntijat. Positioni tutkijana ja historioitsijana saa minut kiinnittämään tutkimukseni rajauksissa ja aineiston tulkinnoissa huomiota sekä aineistossa ilmenevien näkökulmien ja mielipiteiden ristiriitaisuuksiin että näkökulmien ja mielipiteiden historiallisiin muutoksiin tai siirtymiin. Tutkijan kysyvä ja kyseenalaistava positio saa minut herkistymään myös taideinstituution rajoilla oleviin ilmiöihin ja pohtimaan niitä prosesseja, joilla rajoja tuotetaan ja määritellään. Tutkijan, historioitsijan ja taiteen asiantuntijan positiot vaikuttavat siihen akateemiseen asiantuntijakieleen, jolla aiheestani kirjoitan.

Taustani taiteen asiantuntijana heijastuu luonnollisesti myös taidekäsitykseeni, joka vaikuttaa siihen, miten itse tulkitsen tutkimukseni monumentteja. Taidekäsitykseni vaikuttaa myös siihen, miten tulkitsen monumenteista kirjoitettuja tekstejä, millaisiin seikkoihin muiden tekemissä tulkinnoissa kiinnitän huomiota ja millaisella kielellä kirjoitan tutkimusaiheestani tekemistä havainnoista. Olen koulutukseni seurauksena sisäistänyt sekä modernistisen taidekäsityksen että sen purkamiseen tähtäävät postmodernistiset näkökulmat ja retoriikan. Tämä vaikuttaa varmasti tutkimukseni kysymyksenasetteluun ja siihen, millaiset vivahteet koen yhteiskunnassa, kulttuurissa, taiteessa ja taidepuheessa mielenkiintoisiksi. Tutkimukseeni vaikuttaa lisäksi keskeisesti positioni tieteen kontekstissa. Kieli ja diskurssi ovat olennaisia elementtejä tieteen konstruoinnissa ja tieteellisen asiantuntijuuden rakentamisessa.⁹⁰ Tämä tutkimus seuraakin siten tieteen diskurssin tapaa, kieltä ja käytäntöjä osoittaa asiantuntijuutta, perustella näkökantoja ja vakuuttaa lukijoita esitettyjen havaintojen mielekkyydestä.

Teoriasta metodiin

Sosiokulttuurista ja yhteiskuntateoreettista näkökulmaa painottavan brittiläisen Norman Faircloughin kriittisessä diskurssianalyysissä nivoutuvat yhteen keskusteluanalyysin tekstilähtöinen tutki-

musote ja kriittisen sosiologisen analyysin yhteiskunnalliset näkökulmat. Faircloughin analyysimalli soveltuu hyvin erilaisten kielellisten ilmiöiden tutkimiseen painottaessaan sekä tekstuaalista analyysia että kontekstuaalista tarkastelua ilmiön merkitysten muodostumisen hahmottamisessa. Juhila on luokitellut Faircloughin heikon sosiaalisen konstruktionismin edustajaksi⁹¹, sillä hän jäsentää diskursiiviset teot, puheen tai tekstin, osaksi sosiaalista käytäntöä, jonka rakenteet voivat olla myös ei-diskursiivisia. Toisaalta Fairclough itse toteaa, että diskurssit osallistuvat niitä suoraan tai epäsuorasti muodostavien sosiaalisten rakenteiden eri ulottuvuuksien muodostamiseen.⁹² Hänen mukaansa ei ole olemassa ulkoista suhdetta kielen ja yhteisön 'välillä', vaan niiden suhde on sisäinen ja dialektinen. Kieli on osa yhteisöä; hänelle kielelliset ilmiöt ovat erityisiä sosiaalisia ilmiöitä ja sosiaaliset ilmiöt ovat (osaksi) kielellisiä ilmiöitä.⁹³ Esittelen seuraavaksi lyhyesti Faircloughin analyysimallia ja sen keskeisten ajatusten soveltamista tutkimusaiheeseeni ja -aineistooni.

Faircloughin analyysin keskiössä on tiedon, objektien, sosiaalisten identiteettien ja suhteiden rakentuminen. Näiden nähdään olevan samanaikaisesti läsnä rakentuen ja uudelleen muotoutuen teksteissä ja diskursseissa.⁹⁴ Ajatusta seuraten monumenttiaineistoni erilaiset tekstit rakentavat monumentteja ja niihin kiinteästi liittyviä asioita ja ilmiöitä eri tavoin. Monumenttien ja niitä koskevan tiedon ohella tekstit ja diskurssit konstruoivat monumenttikeskusteluun osallistujien identiteettejä ja tuottavat identiteettien ja diskurssien välisiä vuorovaikutus- ja valtasuhteita.

Fairclough käyttää tutkimuksissaan systemaattisesti identiteetin käsitettä. Diskurssianalyysin kehyksessä se on nähty väljänä yläkäsitteenä, joka on määritelty tarkoittamaan niitä oikeuksia, velvollisuuksia ja ominaisuuksia, joita toimija olettaa itselleen, toisille toimijoille tai joita muut toimijat olettavat hänelle.⁹⁵ Diskurssianalyttinen identiteetikäsite on koko ajan suhteessa diskurssiin, jossa toimija toimii. Se ei ole toimijan pysyvä ja kaikissa diskursseissa samanlaisena esiin tuleva ominaisuus, vaan ihmiset rakentavat kielenkäytössään itsestään ja toisistaan määrittäviä, jotka eivät ole pysyviä vaan tilanteittain vaihtelevia ja moninaisia. Identiteettiä ei

siten ymmärretä ihmisen staattiseksi ominaisuudeksi vaan toiminnalliseksi kategoriaksi.⁹⁶ Tällainen näkemys identiteetistä lähenee nykyisessä yhteiskuntatieteellisessä ja humanistisessa tutkimuksessa yleisemminkin käytettyä identiteetin käsitettä, jossa korostuu yksilön identiteetin ja sen muodostumisen diskursiivinen ja konstruktioistinen luonne.⁹⁷

Identiteettikäsitteen ohella diskurssianalyttisessä tutkimuksessa käytetään usein position tai subjektiposition käsitteitä. Ne korostavat ihmisestä itsestään lähtevän toiminnallisuuden sijaan diskursiivisten systeemien valtaa määrittellä ihmisille tiettyjä paikkoja ja tietynlaisten asemoitumisen mahdollisuuksia diskursiivisella kentällä. Diskursiivisen identiteettikäsitteen tavoin myös subjektiposition tai position käsite kiinnittyy aina yhteisölliseen ja vuorovaikutteiseen ympäristöönsä ja niiden määrittelyt muodostetaan aina suhteessa joko samalla tavalla tai eri tavalla asemoituneisiin toimijoihin tai yhteisöön. Itsemäärittely ja määrittelyksi tuleminen tapahtuvat sosiaalisissa käytännöissä, ajateltiinpa asemoituminen joko diskursiivisen kentän määräämänä determinisminä tai valintoihin pohjautuvana voluntarismina.⁹⁸

Vaikka Fairclough käyttää analyysimallissaan identiteettikäsitettä, olen omassa analyysissäni päätenyt käyttämään position käsitettä. Identiteetin käsitettä käytän myöhemmin luvussa neljä analyysin tulosten pohdinnassa. Käsitteiden sisältöerot eivät suinkaan ole yksiselitteiset, mutta erotan ne paikantamalla positiot enemmän diskursseihin ja niiden valtasuhteisiin liittyviksi asemiksi (kuten esimerkiksi taiteen asiantuntijaksi, 'järjen ääneksi', 'herraksi' tai 'meiksi'), kun taas identiteettien katson liittyvän kiinteämmin monumenttidiskursseista riippumattomiin ihmisryhmiin ja ryhmäidentifikaatioon (kuten esimerkiksi suomalaisuuteen, kainuulaisuuteen tai sotasukupolveen). Position tai identiteetin käsitteitä käyttäessäni en kohdista mielenkiintoani monumenttikeskusteluihin osallistuvien yksittäisten ihmisten tulkintamotiiveihin, persoonallisten kirjoittamistyylien motiiveihin tai kiistelevien yksilöiden persooniin. Persoonaa ja yksilöä taipuvat tutkimuksessa diskursseihin osallistuviksi ja diskursseissa esiin tuleviksi 'ääniksi'.

Diskurssi tarkoittaa Faircloughin kirjoituksissa kieltä ja kielenkäyttötapoja, joilla tietty sosiaalinen käytäntö tai sen alue merkityksellistetään ja konstruoidaan tietystä näkökulmasta.⁹⁹ Faircloughin mukaan diskurssit voivat kielen ohella esiintyä uusina olemisen tapoina ja myös materialisoitua uusina objekteina.¹⁰⁰ Taiteeseen liittyvissä diskursseissa tämä materialisoituminen on hyvin konkreettista: uudet diskurssit muuntavat jo olemassa olevan taiteen tulkinta- ja määrittelyprosesseja, ja tuovat samalla painetta uudenlaisen taiteen tuottamiseen. Uudenlaiset teokset lisäävät vastaavasti painetta niiden tulkintaan ja määrittelyyn uudenlaisista näkökulmista ja taiteen merkitysjärjestelmistä käsin. Uudenlaiset taiteen diskurssit ovat vaikuttaneet myös monumenttien muotokielen muutokseen viime vuosikymmenenä. Faircloughin diskurssikäsitteeseen sisältyy nykyisyyden ja menneen merkityksellistämisen lisäksi kuvitte-luja siitä, kuinka asiat voisivat olla tai niiden pitäisi olla.¹⁰¹ Tutkimissani monumenttikeskusteluissa painopiste onkin usein visioissa ja toiveissa sopivammasta tai paremmasta monumentista. Visioiden ja toiveiden kääntöpuolia analysoimalla voidaan hahmottaa, millaisina keskusteluun osallistujat määrittelevät nykyiset monumetit ja millaisia puutteita tai ongelmia nykyisissä monumenttihankkeissa nähdään olevan. Implisiittisten sisältöjen analysointi tekee näkyväksi sitä, mitä diskursseissa pidetään itsestään selvyyksinä ja tervejärkisyyksinä. Se antaa myös tilaa tekstien ideologiselle analyysille.

Faircloughin analyysissa korostuu kriittisen diskurssianalyysin painopisteiden mukaisesti vallan ja ideologian tarkasteleminen. Ideologian Fairclough ymmärtää kriittisen näkökulman mukaisesti tarkoittaen sillä todellisuutta koskevia konstruktioita, representaatioita ja väittämiä, jotka ovat sisäänrakennettu diskursiivisten käytäntöjen muotoihin ja merkityksiin ja jotka osallistuvat valtasuhteiden tuottamiseen, vakiinnuttamiseen, ylläpitämiseen ja muutokseen. Vahvimmillaan ideologiat ovat hänen mukaansa itsestään selvyyksiä ja luonnollistettua ’tervettä järkeä’, joihin diskurssin yhtenäisyys perustuu.¹⁰² Ideologiat kiinnittyvät kieleen, kielen rakenteisiin, kielellisiin tapahtumiin ja diskurssien ja sosiaalisten käytäntöjen rakenteisiin monin tavoin ja monitasoisesti. Niinpä dis-

kurssikäytäntöjen muutospaineesiin, -kamppailuihin ja muutoksiin liittyy usein ideologisia kamppailuja.¹⁰³ Eräs diskurssianalyysin tavoitteista onkin Faircloughin mukaan tehdä näkyväksi ideologioiden olemassaolo, tiettyjen diskurssien luonnollistaminen, 'itsestään selvyysien' syntyminen ja diskursseissa ilmenevät vallan mekanismit.¹⁰⁴ Näin Faircloughin diskurssianalyysi saa hyvin yhteiskuntakriittisen luonteen. Ideologioiden hahmottaminen soveltuu hyvin tutkimusaineistooni, johon sisältyy runsaasti eri näkökulmista esitettyä luonteeltaan vakuuttelevia, julistavia, tuomitsevia ja vähätteleviä kannanottoja. Erityisen kiinnostavaa on kuitenkin analysoida, millaisia ideologisia taustaoletuksia sisältyy retorisesti vähäeleisempiin teksteihin, kuten taidekriittikkeihin, lehti uutisiin ja esitteisiin.

Fairclough jäsentää analyysissään kolme diskurssin ulottuvuutta: tekstin, diskurssikäytännön ja sosiaalisen käytännön¹⁰⁵ tai sosiokulttuurisen käytännön¹⁰⁶, joiden tarkastelut toimivat samalla analyysin etenemisen vaiheina. Diskurssikäytäntö tarkoittaa tapoja, joilla tekstejä tuotetaan ja jaetaan ja joilla yleisöt ottavat tekstejä vastaan. Paneudun monumenttikeskustelujen diskurssikäytäntöihin tarkemmin seuraavan luvun jälkimmäisessä kappaleessa. Sosiaalinen (Faircloughin myöhemmissä teksteissä sosiokulttuurinen) käytäntö tarkoittaa tekstien ja diskurssien historiallista ja sosiokulttuurista kontekstia, joka koostuu Faircloughin mukaan sosiaalisista rakenteista, kuten luokista, sukupuolesta, kulttuurista, taloudesta sekä lain ja koulutuksen kaltaisista instituutioista.¹⁰⁷ Tämänkaltaista kontekstointia teen seuraavan luvun alussa, jossa luon katsauksen monumenttikeskustelujen historialliseen kontekstiin ja neljännessä luvussa, jossa tarkastelen monumenttihankkeita taiteen kenttään ja yhteiskunnalliseen ja yhteisölliseen toimintaan liittyvinä diskursiivisina tapahtumina. Tutkimukseni analyysikappaleessa korostan tekstien ja diskurssien sosiokulttuurisena kontekstina bourdieulaista näkemystä yhteiskuntaa jäsentävistä kentistä, jotka muodostuvat tietynlaisen kulttuurisen ja sosiaalisen pääoman ohjaamana.

Faircloughilainen diskurssikäsite ja diskurssianalyysi ovat siis kolmiulotteisia: jokainen diskursiivinen tapahtuma nähdään samanaikaisesti tekstinä, osana diskurssikäytäntöä ja osana sosiaa-

lista käytäntöä.¹⁰⁸ Diskurssianalyysi on yritys jäljittää tekstien, diskurssikäytäntöjen ja sosiokulttuuristen käytäntöjen välisiä yhteyksiä.¹⁰⁹ Analyysissa mikro- ja makrorakenteet kohtaavat: yksittäisiä kielellisiä tapahtumia ei voi tulkita vain merkityksiltään 'paikalliseksi', tilannekohtaisiksi, vaan jokainen tapahtuma ja toiminta osallistuu makrorakenteiden (sosiaalisten rakenteiden ja ideologian) tuottamiseen ja toistamiseen.¹¹⁰ Vastaavasti makrorakenteet muodostavat ne kehykset, joissa mikrotapahtumat mahdollistuvat. Faircloughin näkemyksen mukaan diskurssien ja sosiaalisen rakenteen välillä on siis dialektinen suhde: jälkimmäinen on sekä edellisen ehto että sen seuraus.¹¹¹

Faircloughilaista kriittisen diskurssianalyysin perinnettä on myös kritisoitu näkemyksistä, joissa yksittäiset kielelliset tapahtumat ja subjektien toiminta nähdään makrorakenteiden ja ideologioiden määrittämiksi, minkä kriittinen analysoija voi näkemyksen mukaan päätellä teksteistä.¹¹² Faircloughin näkemys tekstuaalisesta analyysistä makrotason ilmiöiden analysoimisen työkaluna kaipaa muun muassa Urpo Kovalan mukaan täydentämistä näkemyksellä tekstin ja kontekstin yhteenkietoutumisesta ja tekstin kontekstuaalisuudesta sinänsä.¹¹³ Lingvistien keskuudessa Faircloughia on kritisoitu siitä, mistä hän itse kritisoi Foucaultia: laajat, maailmoja syleilevät näkökulmat jättävät varjoon kielen ja varsinaisen tekstianalyysin.¹¹⁴

Kontekstuaalisuuteen Fairclough kiinnittää analyysissään huomiota tilannekontekstin ja intertekstuaalisen kontekstin tasoilla. Tilannekonteksti virittyy keskusteluun osallistujien käyttäessä uudessa diskursiivisessa tilanteessa hyväksi aikaisempia kokemuksiaan eri tilanteista ja sosiaalisista suhteista.¹¹⁵ Intertekstuaalinen konteksti virittyy oletuksista ja kokemuksista erityyppisistä teksteistä ja sen hahmottaminen korostuu Faircloughin analyysissä. Fairclough erottaa analyysissään kaksi intertekstuaalisuuden muotoa. Tekstissä voi toisaalta olla eksplisiittisesti läsnä toisia tekstejä (*manifest intertextuality*). Toisaalta eri diskurssit voivat olla vuorovaikutuksessa keskenään ja eri diskurssien elementtejä voi lainautua toisiin diskursseihin (*constitutive intertextuality*). Tätä interteks-

tuaalisuuden muotoa Fairclough kutsuu myös interdiskursiivisuudeksi.¹¹⁶

Monumenttikeskusteluissa intertekstuaalisuus on yksinkertaisimmillaan sitä, että osuviksi, nokkeliksi tai 'oikeiksi' katsotut ilmaukset, kuvailut, näkökulmat, perustelut ja monumenttien tulkinnat toistuvat teksteissä. Intertekstuaalisuus ulottuu aineistossani myös kuviin. Monumenttien visuaalisissa esityksissä, kuten pila-piirroksissa ja valokuvissa, voi helposti havaita toistuvia ja toisiaan kommentoivia kuvaustapoja ja kuvakulmia. Erilaiset tekstit muodostavat julkisissa keskusteluissa helposti Faircloughin käsitteistön mukaisia intertekstuaalisia ketjuja (*intertextual chains*)¹¹⁷, jotka vakiinnuttavat tehokkaasti tiettyjä tulkintoja, määrittelyjä ja näkökulmia. Monumenttikeskusteluissa kommentoidaan aikaisemmin esitettyjä kommentteja, ja tietyt kommentit tai tulkinnat näytetään syystä tai toisesta vakuuttavammilta kuin toiset, jolloin niitä lainataan, mukaillaan ja kerrotaan uudelleen. Tietyt kommentit siirretään kiistelyn kuluessa ja tiedonvälityksen toimesta intermediaalisesti mediasta toiseen. Monumenttikeskusteluissa kommenttien ketjuuntuminen tuottaa 'virallisia' tulkintoja ja vähentää tarvetta perustella valittuja näkökulmia. Esimerkkinä aineistossani olevista lukuisista tulkintoja ja merkityksiä kierrättävistä intertekstuaalisista ketjuista mainittakoon E. N. Setälän monumentin paljastusta uutisoineet lehtijutut, jotka lainasivat suoraan tai epäsuorasti monumentin paljastuspuhetta, jonka pohjana oli todennäköisesti monumenttitoimikunnan esite tai monumenttikilpailun palkintolautakunnan sihteerin laatima lehdistötiedote, joiden pohjana oli kuvanveistäjän laatima työkuvaus, jonka pohjana oli monumenttitoimikunnan kuvanveistäjille lähettämä tietopaketti Setälästä, joka edelleen palautui historiantutkimuksen teksteihin Setälästä ja hänen työstään.

Koska tekstit sulauttavat itseensä viittauksia muista teksteistä, saattaa yksi teksti pitää sisällään aineksia useista diskursseista. Diskurssien vuorovaikutuksesta johtuen niiden rajat näyttäytyvät häilyvinä ja paikoin päällekkäisinä. Monumenttien merkityksellistämistavoissa voi olla läsnä sekä monien eri monumenttidiskurssien 'ääniä' että 'ääniä', jotka lainautuvat monumenttidiskursseihin

esimerkiksi muista ajankohtaisista sosiaalisista tai kulttuurisista keskusteluista. Sekä intertekstuaalisuuden että interdiskursiivisuuden tarkastelu ovat diskurssianalyyseissä merkityksellisiä siksi, että niiden avulla voidaan analysoida vallan ja ideologian muodostumista, esiintymistä ja muuttumista. Vakuuttavin ja vahvin teksti ja diskurssi ja niiden kannattamat arvot ja tavat ymmärtää maailmaa toistuvat ja vaikuttavat edelleen toisiin teksteihin ja diskursseihin. Faircloughin näkemyksissä tekstuaalisuutta ja semioottisuutta korostavat intertekstikäsitteet yhdistyvät saumattomasti foucaultlaisiin painotuksiin valtasuhteista.¹¹⁸

Epävakaissa diskursseissa, jotka koostuvat heterogeenisista rajoiltaan vaihtelevista diskurssikäytännöistä, intertekstuaalisuus voi integroitua interdiskursiivisuutta tuottavaksi toiminnaksi. Uudet intertekstit mahdollistavat uusia (inter)diskursseja.¹¹⁹ Interdiskursiivisuus tai diskurssihybridit voidaan siten nähdä mahdollisten uusien merkitysten tekemisen perustaksi.¹²⁰ Uusien diskurssien synty on samalla tulkittavissa todisteeksi sosiaalisesta ja institutionaalista muutoksesta.¹²¹ Tällaisesta diskurssihybridisyydestä voi nähdä merkkejä modernismin ja postmodernismin kohtaamisissa tutkimusajankohtani monumenttikeskusteluissa, joissa molempien diskurssien merkityksellistämistapoja voi olla samanaikaisesti läsnä. Fairclough on todennut tekstuaalisten traditioiden ja diskurssien nopeiden muutosten olevan silmiinpistävä 1900-luvun lopun aikalaisilmiö.¹²² Hän on nähnyt 1990-luvun suurten muutosten ja epävakauden aikana, jolloin vallan ja dominoinnin muodot ovat kokeneet radikaaleja muutoksia. Näitä muutoksia ovat muun muassa kaupallistuminen, kuluttamisen ja teknologistumisen diskurssien yleistyminen eri diskurssityypeissä.¹²³ Näiden diskurssien vaikutusta voi havaita myös postmodernismin diskurssista.

Diskursiivisen muutoksen näkeminen laajemman sosiaalisen muutoksen oireena palautuu Faircloughin teoriassa holistiseen diskurssinäkemykseen: sosiaalista muutosta ei voi paikantaa tapahtuvaksi ensisijaisesti tai pelkästään jollain sosiaalisen struktuurin tasolla, koska konstruktionismin periaatteiden mukaisesti sekä laajemmat sosiokulttuuriset käytännöt että yksittäiset diskursiiviset tapahtumat ovat vuorovaikutteisia ja toisistaan riippuvia. Sosio-

kulttuuriset käytännöt ja siten myös niiden muutokset konkretisoituvat diskursiivisissa tapahtumissa, kuten esimerkiksi monumenttipolemiikeissa. Aineistoni ajallinen rajausta ei tosin mahdollista sosiaalisten muutosten pitkittäistä täysipainoista analyysia, vaan muu-
tostematiikka supistuu tutkimuksessani eräänlaisen diskursiivisen käymistilan hahmottamiseen sekä erilaisten monumenttidiskurssien että modernismin ja postmodernismin diskurssien paikallistamisen myötä.

Teoreettisia ja metodologisia avauksia kulttuurintutkimukseen ja sosiologiaan

Vaikka tutkimukseni kuuluu taidehistorian alaan, hyödynnän siinä runsaasti näkökulmia muiden oppialojen teoreettisista ja metodologisista viitekehyksistä. Diskurssianalyttinen menetelmä tuo kielen ja sosiologian tutkimuskontekstin oman tutkimukseni kiinnittymiskohdaksi. Tutkimukseni keskustelee läheisesti kulttuurintutkimuksen näkökulmien kanssa kiinnittäessään huomiota erilaisiin puhe-, tulkinta- ja merkityksenantotapoihin ja korkeakulttuuriksi mielletyn taiteen lisäksi sen reunoilla tai ulkopuolella oleviin ilmiöihin. Kulttuurintutkimuksen viitekehys on tutkimuksessani läsnä myös semiotiikkaan pohjautuvina näkökulmina. Ne soveltuvat hyvin yhdistettäväksi diskurssianalyysiin, koska molemmat lähestymistavat jakavat näkökulman sosiaalisen todellisuuden tulkinnallisuudesta ja käsitteiden ja kielellisten konstruktioiden myötä rakentuvista merkityksistä. Koska semiotiikassa on kehitelty teoreettisia ja analyttisiä käsitteitä merkitysten rakentumisen tarkempaan analyysiin, voidaan diskurssianalyysiin lainata käsitteellisiä työkaluja semiotiikasta.¹²⁴ Sovellan tällaista kevyttä semioottista otetta analyysissani.

Tutkimukseni taidehistoriallisena viitekehyksenä toimii Suomessa 1980-luvulla esiin työntynyt ja 1990-luvun alussa vakiintunut tutkimusote, aikanaan 'uudeksi' taidehistoriaksi kutsuttu lähestymistapa, jossa korostuu tutkittavien kohteiden merkitysten kerroksellisuus, muuntuvuus, kokemuksellisuus, ajallisuus ja konteks-

tuaalisuus. Samanlaiset näkökulmat vahvistuivat tuolloin Suomessa myös muilla humanistisilla aloilla ja muiden 'uusien' tieteiden tutkimuksessa, kuten 'uudessa' historiassa, 'uudessa' kirjallisuustieteessä, 'uudessa' musiikkitieteessä ja 'uudessa' maantieteessä. Teoreettisessa ja metodisessa mielessä 'uudet' tieteet ja niiden tutkimusotteet ovat lähestyneet kulttuurintutkimuksen jälkistrukturalistisista näkemyksistä ammentavia kysymyksenasetteluja, joissa tutkittavat ilmiöt nähdään diskursiivisina ja semioottisina konstruktioina.

Reseptiotutkimus on ollut viime vuosikymmeninä sosiologisesti virittyneen kulttuurintutkimuksen näkyvä osa-alue Suomessa. Reseptiotutkimuksen kohteena on tekstin merkityksen muodostumisen prosessi. Näin ajateltuna tutkimukseni kuuluu reseptiotutkimuksen rajaamaan ongelmakenttään, joskaan en ole kiinnostunut siitä, miten monumentteja katsovat ihmiset vastaanottavat niitä yksilöinä tai millainen on yksilön autenttinen kokemus monumentin vastaanottotilanteessa. En näe, että monumenteista kirjoitetut tekstit välittäisivät vastaanottotapahtuman autenttisena ja 'todellisena'. Vastaanoton kommunikoinen vaatii aina välittävän mediumin ja vastaanoton representoimisen kielellä. Kovala onkin huomauttanut, että vastaanottoprosessin ja sitä koskevan puheen välillä on aina kuilu: tutkija voi saada reseptiosta tietoa vain sitä koskevan puheen tai kirjoituksen kautta, jolloin on itse asiassa mahdotonta yrittääkään tavoittaa jotain 'todellista' reseptiota.¹²⁵ Toisaalta sosiaalisen konstruktionismin ohjaamissa näkökulmissa merkitysten ei nähdä vain välittyvän vaan syntyvän ja muuntuvan reseptiopuheessa. Kun katsotaan, että todellisuus realisoituu kielessä, voidaan kiertää ongelma reseption tutkimisessa. Reseptiotutkimuksen, kulttuurintutkimuksen ja diskurssin tutkimuksen viitekehysten myötä liikun tutkimuksessani myös sosiologisten kysymystenasettelujen ja näkökulmien vaikutusalueella. Liikun alueella kuitenkin taidehistorioitsijan positiossa, jolloin mielenkiintoni porautuu ennen kaikkea niihin sosiologisiin ajatuksiin, jotka selittävät taiteen tulkinnan, taidearvostelmien ja makujen mekaniikkaa ja taiteesta puhumiseen liittyviä tekijöitä.

Sosiologisista lähestymistavoista sovellan tutkimuksessani Pierre Bourdieun edustamaa ranskalaista kriittistä sosiologiaa. Bourdieun ajattelu soveltuu yhdistettäväksi faircloughilaiseen kriittiseen diskurssianalyysiin samantapaisen valtarakenteisiin pureutuvan mielenkiintonsa myötä. Lisäksi molempien lähestymistapojen taustana toimii osittain ranskalainen kriittinen sosiokulttuurinen analyysi. En kuitenkaan vyörytä tutkimukseeni Bourdieun teoria- ja käsiteparaattia kokonaisuudessaan, koska se ei olisi tarkoituksenmukaista eikä mahdollistakaan. Bourdieun näkökulmista käytökelpoisimpia tutkimukseni kannalta ovat kenttäteoria ja makuhierarkioiden analyysi. Bourdieun teorioita on käytetty viime vuosikymmeninä tiheään ihmistieteiden tutkimuksessa ja taideilmiöidenkin tutkimuksessa on sovellettu runsaasti kenttäteorian ja makuhierarkioiden teoreettista viitekehystä. Bourdieun näkemykset kentistä ja niihin liittyvistä valtakamppailuista ovatkin yleistyneet viime vuosikymmeninä yhdeksi sosiologisesti painottuneen kulttuurintutkimuksen peruskieleksi. En koe, että bourdieulainen näkökulma olisi kuitenkaan 'loppuun kaluttu' tai vanhentunut, vaan sillä on edelleen annettavaa erilaisten taide- ja kulttuuri-ilmiöiden tutkimuksessa.

Bourdieun kenttäteoria pohjautuu näkemykseen modernista yhteiskunnasta, jossa sen eri toiminta-alueet ovat eriytyneet omiksi sosiaalisen vuorovaikutuksen kokonaisuuksikseen. Näitä modernissa yhteiskunnassa suhteellisen omalakisista kokonaisuuksista, kuten taidetta, ovat tutkijat kutsuneet eri nimikkein: järjestelmiksi, instituutioiksi, maailmoiksi tai, kuten Bourdieu, kentiksi.¹²⁶ Bourdieulainen kenttä on imaginaarinen sosiaalisen toiminnan järjestys, jonka muodostumisen perustana on sosiaalisten käytäntöjen verkottuminen. Fairclough rinnastaakin diskurssianalyysinsä käsitteistöön kuuluvan sosiaalisten käytäntöjen verkon Bourdieun teoretisoimaan kenttään.¹²⁷ Tällaisina monumentteihin kiinnittyvinä ja niitä kontrolloivina verkkoina voidaan hahmottaa esimerkiksi taiteen, politiikan, hallinnon ja muistelun kentät. Kenttien rajat, ilmiöiden määritelmät ja ihmisen roolit ja statukset kentillä ovat jatkuvassa liikkeessä ja seurausta kenttien ja niiden toimijoiden välisistä (valta)suhteista. Kentät ovat muutostilassa toimijoiden vä-

lisestä vuorovaikutuksesta, erottautumispyrkimyksistä ja kentillä käydyistä valtakamppailusta johtuen. Niinpä kentän sisä- ja ulkopuolta ei voi määritellä tyhjentävästi. Sisä- ja ulkopuolen välinen raja hämärtyy sitä enemmän, mitä suurempi vuorovaikutus eri järjestelmien välillä vallitsee. Monumentit osuvat ilmiönä juuri tällaiseen kenttien väliseen rajankäyntiin. Koska monumentit asettuvat useiden kenttien alueelle tai risteykseen, monumenttihankkeissa ja niistä käydyissä kiistoissa eri kenttien toimijat eivät välttämättä tunnista toisten kenttien rajoja. Myös toimijoiden identifioimisesta tiettyyn kenttään kuuluviksi voidaan olla erimielisiä. Esimerkiksi monumenttitoimikunnat eivät taiteen asiantuntijoiden näkökulmasta edusta taiteen kenttää, kun sen sijaan taiteen ei-asiantuntijoiden mielestä ne ovat samaa joukkoa muiden taidetta edistävien tahojen ja taiteen asiantuntijoiden kanssa.

Edellä mainituista kentistä taide hahmottuu hyvin organisoituneena ja institutionalisoituneena kenttänä, johon kuuluu kentälle ominaisia rakenteita: omat konventiot, käytännöt, meritoitumistavat, osakentät, keskusta-periferia -dimensio ja toimijat. Taiteen kentällä esimerkiksi monumenteista käytyihin keskusteluihin osallistuminen edellyttää erityistä kykyä ja pätevyyttä, kompetenssia, jonka avulla lunastetaan kentällä painoarvoinen puhuja-asema. Kompetenssilla tarkoitetaan kentän toimintakäytäntöjen tuntemista ja tietoa taiteesta ja sopivista tavoista arvioida ja arvottaa taideteoksia.¹²⁸ Tätä tietoa voidaan kuvailla 'hiljaiseksi', sillä kentän toimijat ovat sisäistäneet kentän säännöt eikä niitä tarvitse eksplisiittisesti kerrata ääneen.¹²⁹ Kentän ulkopuolella tätä tiedon ja kompetenssin vaadetta ei kuitenkaan aina tunnusteta tai tunnisteta, mikä on usein aiheuttanut konventioista poikkeavista taideteoksista kiistaa kentän sisä- ja ulkopuolen välillä.

Taidetta ei kuitenkaan vastaanoteta ja siitä keskustella vain taiteen kentän sisäpuolella. Näkyväksi kentän ja sen ulkopuolen vastaanotto- ja keskustelutapojen erot tulevat tilanteissa, joissa kummatkin osapuolet osallistuvat taiteesta käytyyn julkiseen keskusteluun. Tällöin taiteen kentän rajat konkretisoituvat ristiriidoissa esteettisen arvomaailman kannalta tapahtuvan 'asiantuntijavastaanoton' ja 'jokapäiväisen' arkiseen elämismaailmaan liittyvän

vastaanoton välillä, kuten Jürgen Habermas on näitä polaarisia vastaanottotapoja kuvannut.¹³⁰ Ristiriita juontaa juurensa taiteen luonteesta institutionalisoituneena kenttänä, jossa tietyt vastaanottotavat, toimintakäytännöt ja diskurssit on legitimoitu.¹³¹ Taiteen kenttään kuuluvan asiantuntijakompetenssin olemassaolo edellyttää joidenkin normien ja sääntöjen noudattamista.¹³² Normit määrittävät kulloisenkin 'oikean' tavan vastaanottaa taidetta, ja ne opitaan hallitsemaan osallistumalla taiteen kentän toimintaan ja alan koulutuksen avulla. Normin ohjaamat konventiot määräävät, millaista on kentän (Richard Rortyn termein) normaali diskurssi ja epänormaali diskurssi¹³³ tai (Bourdieuin termein) ortodoksa tai heterodoksa¹³⁴. Taiteen tulkinnan normaalidiskurssi tai ortodoksa tarkoittaa siten kentän dominoivaa taiteen tulkinta- ja arvottamistapaa, ei välttämättä yhteiskunnassa yleisintä tai tavanomaisinta tapaa.

Kompetenssin mahdollistama vakavasti otettava osallistuminen normaalidiskurssiin tuo sen käyttäjälle samalla valta-aseman taiteen kentällä. Kamppailu valta-asemista pitää taiteen kentän aktiivisena ja jatkuvasti uusiutuvana, kuten Bourdieun kuvaa. Tämän kamppailun myötä myös kompetenssin normit ja määräytymisperusteet uusiutuvat.¹³⁵ Kentillä jatkuvasti käynnissä oleva valtakamppailu on yksi Bourdieun teorian pääkohtia. Bourdieun mukaan symbolisen vallan näkyminen ja kentän vaikutus on voimakkainta juuri taiteessa ja kulttuurissa tuotteissa.¹³⁶ Taiteen kentän vaikutusta on Bourdieun mukaan se, kun taideteosta ja sen arvoa ei voida enää ymmärtää tuntematta teoksen tuotannon historiaa. Tämän seurauksena erilaiset taiteen kentällä toimivat kommentoijat, tulkitsijat ja historioitsijat antavat itselleen oikeuden olla etuoikeutettuja teoksen ymmärrettäväksi tekijöitä ja arvon määrittelijöitä.¹³⁷ Tällainen kentän vaikutus on havaittavissa helposti monumenttikeskusteluista. Monumenttien 'ymmärtäminen', tulkinta ja arvottaminen taiteen kentän käytäntöjen mukaisesti edellyttää taiteen kentän toimintatapojen ja taiteen historian tuntemista, jolloin monumentteja pystytään tulkitsemaan tyylin, muodon ja materiaalin luomissa taidehistoriallisissa konteksteissa ja arvioimaan teosta suhteessa muihin taideteoksiin. Taidekriitikot ja muut taiteen asiantuntijat ottavat luontevasti itsel-

leen position monumenttien ensisijaisina tulkkeina ja 'sopivien' merkitysten ilmaisijoina.

Taiteen kenttää voidaan pitää ennen kaikkea diskursiivisena rakennelmana. Se koostuu erilaisista puheyhteisöistä, joiden välinen vuorovaikutus tuottaa kentällä esiin tuodut diskurssit, jotka edelleen toimivat kentälle konstitutiivisina elementteinä.¹³⁸ Diskursiivisessa tai sosiolingvistisessä näkökulmassa instituutiot ylipäänsäkin muotoutuvat kielessä: instituutiot puhutaan ja kirjoitetaan olemassa oleviksi vuorovaikutustilanteissa ja instituution jäsenten roolit tehdään näkyviksi keskusteluissa.¹³⁹ Samoin taideteokset määrittyvät ja arvottuvat kentän diskursiivisessa toiminnassa. Bourdieu on todennut, että keskustelu taideteoksen ympärillä ei olekaan pelkäämään teoksen tulkinnan ja arvioinnin edistämistä vaan viime kädessä teoksen sisällön ja arvon tuottamista.¹⁴⁰

Postmoderneissa näkökulmissa on esitetty ajatuksia taiteen kentän häviämisestä tai sen rajojen hämärtymisestä.¹⁴¹ Nykyaiteen kentän voi helposti todeta muuttuneen yhä voimakkaammin rajoja ja rajojen vetämistä välttelevään suuntaan. Taiteen kenttä hierarkkisine struktuureineen ei ole kuitenkaan sinänsä hävinnyt tai menettänyt merkitystään, vaikka sen toimintatapoja ja ulottuvuuksia on kritisoitu ja sen rakenteet ovat kohdanneet erilaisia muutoksia. Kuten Bourdieu toteaa, itse kentän lähtökohdan tuhoaminen ei ole kenenkään tavoite, koska kentästä hyötyvät kaikki (sillä olijat).¹⁴²

Politiikan kenttä, jonka rakenteita ovat muun muassa poliittiset puolueet ja järjestöt, poliittinen retoriikka, puolueohjelmat, päätöksenteko, julkisuus ja vaalityö, kiinnittyy henkilömonumentteihin erityisesti poliittisten henkilöiden muistelussa. Poliitiikan kentän läsnäolo näkyy monumenttiaineistossani poliitikkojen osallistumisessa monumentteja koskevaan päätöksentekoon ja julkiseen keskusteluun. Monumenteilla politikointi konkretisoituu oman puolueen merkkihenkilön kritiikittömänä muisteluna, aktiivisuutena aikaansaada tälle 'sopiva' monumentti ja aikaansaadun monumentin poliittisina tulkintoina. Vaikka poliittisten henkilöiden monumenttihankkeisiin ja debatteihin osallistui näkyvästi muutamia poliittisen hierarkian huipulla olevia henkilöitä, kuten ministerejä, hankkeet asettuvat sivuun kentän keskiöstä. Hankkeiden asema politi-

kan kentällä liittyi lähinnä kunnallispoliitikkojen, rivikansanedustajien tai politiikan ytimeistä syrjään siirtyneiden toimijoiden intresseihin ja politiikan populaariin, jopa populistiseen, alueeseen.

Hallinnon kenttä valtion, kaupunkien, kuntien, virastojen ja niiden toteuttaman ohjailun, menettelytapojen ja määräysten muodossa koskettaa kiinteästi kaikkia julkisia monumenttihankeita. Hallinnon kenttä ulottuu sateenvarjomaisesti myös monien muiden kenttien vaikutuspiiriin toimeenpannessaan esimerkiksi politiikan kentältä tulevia päätöksiä ja mahdollistaen ja antaen tukensa julkisille muistamisen käytännöille ja taiteen kentän toiminnoille. Valtio, kaupungit ja kunnat osallistuvat taloudellisesti monien monumenttien hankintaan ja ohjaavat yhteisöllistä muistelua esimerkiksi muistojuhlien, liputuspäivien, paikkojen ja teiden nimeämiskäytäntöjen ja kouluopetuksen avulla.

Muisti ja muistelu ovat monumentteihin kiinteästi liittyvä yhteisöllisyyden ja sosiaalisen toiminnan alue, jota ei voi hahmottaa samalla tavalla vakiintuneeksi ja kiinteäksi kentäksi kuin taiteen ja politiikan kenttiä. Yhteisölliseen muisteluun liittyy kuitenkin tiettyjä vakiintuneita tapoja, muistelun käytäntöjä, perinteitä ja sääntöjäkin. Näihin vakiintuneisiin tapoihin voidaan lukea muistomerkkien ja monumenttien pystyttämisten lisäksi edellä mainitut yhteisöllistä muistelua ohjaavat käytännöt, joiden organisoimiseen myös hallinnon kenttä kiinteästi osallistuu. Yhteisöllisessä muistelussa on myös omia toimijoita: aktiivisia yksityishenkilöitä, erilaisia yhdistyksiä, kuten henkilöiden nimikkoseuroja, ja muistelua ylläpitäviä instituutioita, kuten museoita, arkistoja ja tiettyjä kaupunkien ja kuntien virastoja ja toimikuntia, jotka osallistuvat muistelun käytäntöjen toteuttamiseen. Yhteisöllistä muistelua tukevat monien muiden yhteiskunnallisten kenttien toimijat ja instituutiot, kuten esimerkiksi koululaitos, jossa siirretään kansallisten ja paikallisten muistojen vaalimisperinnettä tuleville sukupolville. Monumenttikeskusteluissa muisteluun liittyvää puhetta tuottavat ennen kaikkea muistettaviin henkilöihin eri tavoin (joko sukulaisuuden, historian tutkimiseen liittyvän työnsä tai nimikkoseurassa toimimisen johdosta) kiinnittyneet yksityishenkilöt. Muistiin keskittyneillä instituutioilla, kuten kulttuurihistoriallisilla museoilla, ei näytä

suomalaisissa monumenttikeskusteluissa ja monumenttihankkeissa olevan ainakaan oman aineistoni osalta juuri minkäänlaista julkista roolia. Taidemuseoiden rooli monumenttihankkeissa on näkyvämpi, mutta ne sijoittavat itsensä aktiivisesti taiteen kentän piiriin, eivätkä painota hankkeissa muistelun näkökulmia. Taidemuseoiden roolina tutkimissani hankkeissa oli esimerkiksi osallistua työntekijöidensä kautta toimikuntatyöskentelyyn, olla monumenttikilpailun luonnosten ja voittoehdotusten näyttelypaikkoina tai antaa lausuntoja monumentin sijoituspaikan sopivuudesta. Taidemuseoiden työntekijät saattoivat myös osallistua yksityishenkilöinä monumenttikeskusteluihin.

Yhteisöllisestä muistelusta ei voi hahmottaa samankaltaista kompetenssihierarkiaa kuin institutionalisoituneimmilta kentiltä. Muistoja vaalivat tahot tosin voivat vaatia tiettyä kompetenssia ymmärtää ja ilmaista muisteluun liittyviä arvoja. Tällaisten arvojen tunteminen ja niiden esiintuominen käytännön toiminnassa, samoin kuin historian tunteminen, arvostaminen ja menneisyyden ja nykyisyyden suhteellisuuden ymmärtäminen, tuottaa toimijalle vakavasti otettavan puhuja-aseman muisteluun liittyvissä keskusteluissa samoja näkökulmia arvottavien toimijoiden kesken. Erityisen 'muistinvaalimiskompetenssin' sijaan yhteisöllisessä muistelussa vedotaan usein tapaan, perinteeseen, yleiseen käytäntöön tai sopivaisuussääntöihin, joilla määritellään 'hyvää' ja 'sopivaa' muistelua ja muistelun muotoa. Yhteisöllistä muistelua voisikin luonnehtia ideologiseksi ja hegemoniseksi imaginäärikentäksi, jonka toimintaa keskusteluissa ei tarvitse tarkasti perustella tai eritellä. Sen toiminta vaikuttaa monien muiden kenttien, kuten politiikan, hallinnon tai koulutuksen, käytäntöihin. Aineistostani on helposti havaittavissa se, miten yhteisöllinen muistelu ja taiteen kenttä asettuvat monilta osin vastakkaisiksi. Niillä vaikuttavat erilaiset arvot ja arvostukset koskien kummankin ydinalueita, hyvän taiteen määritelmää ja muiston vaalimisen tärkeyttä. Näkökulmaerot voi kiteyttää siten, että yhteisöllistä muistelua leimaa arvostus perinteikkyyteen, muuttamattomuuteen ja vakiinnuttamiseen, kuten taas taiteen kenttä ohjaa kiinnostus muutokseen, kokeiluun ja tulevaisuuteen. Hal-

linnon kentän voi hahmottaa muistelun ja taiteen kentän intressejä yhdistämään pyrkivänä ja niitä välittävänä tahona.

Bourdieu tuo teksteissään diskurssin käsitteeseen mukaan teorioilleen tyypillisen sosiaalisen ulottuvuuden. Hän määrittelee diskurssin koostuvan puhujan kielellisestä habituksesta ja kielen markkinoista.¹⁴³ Habituksella Bourdieu tarkoittaa yleisemmin eräänlaista sosiaalistettua subjektiivisuutta; toimijat tekevät kentillä subjektiivisia valintoja, mutta pohjimmiltaan yksilöiden tekemät valinnat ovat sosiaalisesti määräytyneitä.¹⁴⁴ Kielellinen habitus ei kuitenkaan tarkoita pelkkää yhteiskunnallisten olojen tuottamaa tapaa käyttää kieltä, vaan kielenkäyttöä, joka sopeutetaan tilanteeseen, kentän käytäntöihin ja markkinoihin. Kielen markkinat ovat olemassa, kun joku tuottaa kielellisen esityksen vastaanottajille, jotka kykenevät sitä arvioimaan ja arvostamaan ja palkitsemaan sen tuottajaa. Kielen markkinat määräävät, millaisilla kielellisillä habituksilla kentällä tulee kuulluksi ja millaiset kielelliset esitykset vakuuttavat ja vallitsevat. Markkinoilla on osaltaan myös kielenkäyttöä sensuroiva vaikutus; kentällä pyritään puhumaan vain tavalla, joka tiedetään legitimiiksi ja päteväksi, sillä muunlaista puhetta ei noteerata.¹⁴⁵ Markkinat ohjaavat siten tehokkaasti kielellisen tuotannon muotoutumista erityisiksi diskursseiksi.

Faircloughin identiteettikäsite lähestyy Bourdieun habitus-käsitettä, joka liittyy samankaltaiseen diskursiivisesti ymmärrettyyn toimijuuteen. Habitus-käsite viitanee enemmän deterministiseen näkemykseen yksilön toiminnasta ja valinnoista, kun taas konstruktionistisesti tulkittuun identiteettikäsitteeseen liittyy enemmän voluntaristisia näkemyksiä yksilöllisestä toimijuudesta. Pitäydyn analyysissäni bourdieulaisessa näkemyksessä identiteettien, positioiden tai habitusten muodostumisesta tiettyjen sosiaalisten rakenteiden, kuten kenttien toiminnan, ja tiettyjen sosiaalisten pääomien, kuten koulutuksen, ohjaamana. Suomessakin on tehty runsaasti bourdieulaisesti sävytynyttä tutkimusta, jossa on seurattu muun muassa erilaisten kulttuuriarvostusten suhdetta sosiaalisiin taustatekijöihin, kuten koulutukseen ja tulotasoihin. Näiden tutkimusten tulokset tukevat omia näkemyksiäni monumenttikeskustelujen kytkeytymisestä tietynlaiseen sosiaaliseen struktuuriin, jossa

muun muassa taidetta ja kulttuuria preferoidaan ylipäänsä enemmän koulutettujen, hyvin toimeentulevien ja kaupunkilaisten keskuudessa.¹⁴⁶

Bourdieuin teoriassa yhteiskunnallisten kenttien olemassaolon, jatkuvuuden ja valtakamppailujen taustana toimivat sosiaalisissa pääomissa olevat erot. Nämä erot luovat taiteeseen liittyviä makueroja, jotka järjestyvät hierarkkiseksi rakenteeksi. Maun muodostumiseen liittyvän teoriansa Bourdieu esittelee ennen kaikkea *La Distinction* -teoksessaan, mutta näkemysten taustalla olevia ideoita hän on tuonut esiin jo aikaisemmin 1960-luvun lopun kirjoituksissaan, kuten Alain Darbelin ja Dominique Schnapperin kanssa vuonna 1969 julkaistussa museoyleisötutkimuksessa. Tutkimus korostaa sitä, miten museoissa käyminen, museovierailijoiden käyttäytyminen ja asenteet taideteoksia kohtaan ovat riippuvaisia koulutustaustasta. Bourdieu, Darbel ja Schnapper jakavat tutkimansa museoyleisön niihin, jotka lähestyvät taideteoksia taiteellisen koodin tai tulkintatavan kautta ymmärtäen muun muassa teosten tyyliin, genreen, taiteelliseen ilmaisuun ja muotoihin liittyviä seikkoja, ja niihin, jotka lähestyvät teoksia arkielämän koodin tai tulkintavan kautta.¹⁴⁷ Jaon he suhteuttavat karkeasti sosiaaliluokkiin siten, että edellisen koodin käyttäjät luokittelevat sivistyneistöön, jälkimmäiset työväenluokkaan. Bourdieuin, Darbelin ja Schnapperin mukaan taiteellisen koodin käyttöön liittyy taideteosten luokittelu merkkijärjestysten mukaan, kun taas arkielämän koodin käyttäjät luokittelevat teoksia jokapäiväisten objektien representaation mukaan. Teoksen havaitseminen erityisen esteettisellä tavalla tarkoittaa tutkimuksen mukaan sitä, että modernismin pyyteettömyyden estetiikan mukaisesti teosten ei katsota viittaavan muuhun kuin itseensä. Arkielämän koodia noudattava tulkintatapa taas lähenee Immanuel Kantin määrittelemää barbaarista makua, jossa taide ei voi esittää reaalia maailmassa mahdotonta ja jossa kiinnostus taiteeseen merkitsee aistien viehtymistä.¹⁴⁸ Henkilöt, jotka eivät saa taiteen tuntemiseen liittyviä välineitä, pääomaa, kotoa tai koulutuksesta, noudattavat taiteen vastaanotossa arkielämän koodia, joka johtaa teosten vastaanotossa ennen kaikkea kuvattujen objektien tunnistamiseen.¹⁴⁹ Arkielämän koodin kautta tulkintoja tekevät henkilöt

etsivät ja vaativat realismia kuvista, koska he käyttävät koodia, jossa vain arkipäivän ympäristöön kuuluvat esineet nähdään merkityksellisenä. Estetiikan sijaan vastaanotossa korostuvat moraaliset näkökulmat.¹⁵⁰

La Distinction -teoksessa Bourdieu kehittää edelleen edellä mainittuja taiteen tulkintakoodeja. Taiteen vastaanottoa määrittää kirjassa yhä jako todellisuushakuihin reseptioon ja poettisen tai symbolisen merkityksen ymmärtävään reseptioon, mutta nyt myös tunne ja tieto kietoutuvat määrittämään erilaisia vastaanotto- ja tulkintatapoja. Jokapäiväisen elämän koodin mukaiseen vastaanottoon liittyvät Bourdieun näkemyksen mukaan myös emootiot, tunnepohjainen kuvien ja taiteen reseptio. Taiteellisen koodin käyttö sitä vastoin edellyttää esteettistä etäännyttämistä, tietoon pohjautuvaa lähestymistä ja taiteen parissa hankittuja kokemuksia.¹⁵¹ Kuvaa ei tällöin tulkinnassa verrata todellisuuteen vaan muihin kuviin ja niiden ilmaisukeinoihin. Taidetta ei lähestytä tunnepohjaisesti, vaan teoksista voi puhua ja niitä voi pitää hyvänä taiteena, vaikkei niistä pitäisikään. Sisältöä olennaisemmaksi nousevat ilmaisukeinot.¹⁵² Tutkimani monumenttien vastaanotto noudattaa pääpiirteissään Bourdieun teoretisoimien makujen ja tulkintakoodien jäsenystä, kuten analyysini osoittaa.

Bourdieu jakaa tutkimuksessaan maut toisiinsa nähden hierarkisesti järjestyviksi kategorioiksi. Makuhierarkioita Bourdieu määrittelee kolme; legitimoidun maun (*le goût légitime*), joka kohdistuu taideinstituution legitimoimiin teoksiin ja jolla on taideinstituutiossa dominoiva asema, keskiluokan makuun (*le goût 'moyen'*), joka pyrkii 'osoittamaan hyvää kulttuuritahtoa' eli myötäilemään legitimin maun arvostuksia sekä populaariin makuun (*le goût 'populaire'*), joka huomioi populaarikulttuurin tuotteet.¹⁵³ Makuhierarkioita määrittävät Bourdieun teoriassa tulkintakoodien tavoin koulutuksen ja kulttuurillisen pääoman omistaminen ja sosiaaliluokka siten, että populaari maku on tavallisin työväestön keskuudessa, jonka koulutuksellinen ja kulttuurillinen pääoma on pieni. Kulttuurista pääomaa ja hyvän koulutuksen omaava sivistyneistö seuraa legitimin maun mukaisia taiteen tulkinta- ja arvottamiskäytäntöjä. Legitiimiä makua seurailevan maun Bourdieu paikantaa keskiluokan tai

pikkuporvariston piirteeksi. Tosin nämä sosiaalisen rakenteen keskivaiheilla oleviin asemiin liittyvät maut ovat Bourdieun mukaan varioivia ja liikkuvia: pikkuporvariston makuvalinnat vaihtelevat riippuen luokkafraktiosta.¹⁵⁴ Vaikka maku on erojen osoittamiseen ja erottautumiseen tähtäävä kategoria, erottautumisprosessi ei suinkaan ole aina tiedostettua. Maku näyttäytyykin Bourdieulle myös sosiaalisen orientoitumisen muotona, 'tuntemuksena omasta paikasta', joka ohjaa toimijoita tiettyihin sosiaalisiin asemiin.¹⁵⁵

Makuhierarkiateorioista ja etenkin maun sidonnaisuudesta sosiaaliluokkiin on käyty vilkasta ja kriittistä keskustelua Bourdieun keskeisten tutkimusten ilmestymisen jälkeen. Kritiikkiä on saanut etenkin makuhierarkiateorian arvottava perusvire: makuhierarkiat määrittävät jo hierarkkisen rakenteensa johdosta lähtökohtaisesti toisen maun toista paremmaksi ja tavoiteltavammaksi. Bourdieun teksteistä voi lukea vähättelyä niin sanotun jokapäiväisen elämän koodin käyttäjiä kohtaan. Arvokkaana sen sijaan näyttäytyy panofskylaiseksi luonnehdittavissa oleva taiteen tulkintatapa, joka vaatii kompetenssia ja syvällistä perehtyneisyyttä taiteeseen ja kulttuuriin.¹⁵⁶ Bourdieun katsanto makuihin avautuu siten tukevasti taiteen kentän näkökulmasta ja perinteisen kulttuurikäsitteiden läpikäymisenä.¹⁵⁷ Johan Fornäs kiteyttää Bourdieu-kritiikin pääpiirteet osuvasti kirjoittaessaan: "Bourdieuilla esiintyy joskus ongelmallisia strukturalistisia taipumuksia: ainoastaan luokan ja statuksen huomioon ottavaa reduktionismia, sisäiset erot sivuuttavaa totalismia, uusintamista painottavaa ja muutoksen sivuuttavaa determinismia, toimivat subjektit ohittavaa objektivismia sekä kaiken surkuttelua, jossa ei ymmärretä vastarinnan potentiaaleja."¹⁵⁸ Vaikka makuhierarkioiden, habituksen, kenttien ja kulttuurisen pääoman mallilla on rajoituksensa, se on Fornäsin mukaan kuitenkin käyttökelpoinen väline kulttuurin tiettyjen puoltien analysoimiseen. Erityisen käyttökelpoinen se on hänen mukaansa silloin, kun yritetään ymmärtää hallitsevia eliittejä lähellä olevia ilmiöitä yhteiskunnassa, jossa systeemiset vaatteet on sisäistetty ja jossa strateginen toiminta on vallitsevana.¹⁵⁹ Monumenttihankkeet hahmottuvat tällaisiksi ilmiöiksi, jotka tulevat lähelle niin poliittista, hallinnollista kuin taiteen ja

kulttuurin eliittiä, ja joista käydyissä keskusteluissa haetaan määrittely- ja tulkintavaltaa kenttien strategioiden mahdollistamina.

Tässä tutkimuksessa en käsittele Bourdieun makuhierarkioita objektiivisina, tikapuumaisesti hierarkkisina, vaan diskursiivisesti hierarkkisiksi muotoutuvina rakenteina. Tutkimuksessa jäsentämissäni monumenttidiskursseissa kussakin toki tunnistetaan hyvä ja huono maku, mutta ne näyttäytyvät eri diskursseissa erilaisina: toisessa diskurssissa hyvä ja tavoiteltava on toisessa huono ja epätoivottava. Taiteen kentällä, institutionalisoituneen maun piirissä, hyvää makua noudattavia diskursseja on luonnollisesti rajoitettu määrä. Nämä maust vastaavat käytännössä sitä, mitä Bourdieu kuvaa legitiimiksi mauksi. Tutkimuksessani bourdieulaiset makuhierarkiat hahmottuvat kevyinä monumenttien merkityksenantoa jäsentävinä tekijöinä. En näe niiden kuitenkaan kategorisesti ohjaavan tai sitovan monumenttien vastaanottoa, tulkintoja tai monumenttiodotuksia.

Tarkempaa analyysia sosiaaliluokkien linkittymisestä makukysymyksiin monumenttikiistoissa on tämän tutkimuksen puitteissa mahdotonta suorittaa, sillä suurimmasta osasta aineiston teksteistä ei voi saada selville kirjoittajien sosiaalista taustaa. Osasta teksteistä kirjoittajien sosiaalinen ja koulutuksellinen tausta voidaan toki päätellä: esimerkiksi taidekriitikot edustavat korkean koulutuksen ja kulttuurisen pääoman omaavaa ryhmää.¹⁶⁰ Samoin osasta teksteistä kirjoittajan sosiaalinen tausta on helppo päätellä tekstianalyysin perusteella, mutta tällöin päättelyssä nojaututaan bourdieulaisiin ennakko-oletuksiin siitä, että esimerkiksi populaarin maun mukaisesti monumentteja arvottavat kirjoittajat edustavat vähäisen kulttuurisen pääoman ja koulutuksen omaavaa ryhmää. Koska diskurssianalyysin metodisena tavoitteena ei ole tarkastella tekstejä kirjoittaneita henkilöitä sosiaalisina yksilöinä eikä sosiaaliryhmänä, bourdieulainen sosiaaliluokkiin kytkeytyvä maun tarkastelu rajautuu tutkimukseni kysymystenasettelujen ulkopuolelle. Tämä ei kuitenkaan estä hahmottamasta aineistosta taiteen kentän vallitsevien makunormien mukaan järjestyvää taiteen asiantuntijamakua ja sille vastaista taiteen kentän normistoa tuntematonta maallikko- tai ei-asiantuntijamakua. Asiantuntijamaun ja asiantuntijavastaanoton

ja maallikkomaun ja maallikkovastaanoton erottelu perustuu tutkimuksessani tekstianalyysiin, ei esimerkiksi kirjoittajien koulutuksellisen taustan selvittämiseen.

Bourdieu-kritiikissä on usein kyseenalaistettu kenttäteorian soveltuvuus nyky-yhteiskunnan ja -kulttuurin analysoimiseen muun muassa siksi, että teorian pohjana oleva empiirinen aineisto on kerätty pääosin 1960-luvun lopulla, jolloin monet postmodernit tendenssit eivät olleet vielä näkyvissä.¹⁶¹ Teorioiden soveltuvuudesta ranskalaisen sosiaalisen ja kulttuurisen kontekstin ulkopuolella on myös keskusteltu runsaasti. Useissa kotimaisissa tutkimuksissa huomautetaan, ettei makujen kategorisointi sosiaaliluokkien pohjalta ole suoraan sovellettavissa Suomen oloihin, koska suomalainen yhteiskunta on ranskalaista homogeenisempi ja meiltä puuttuu ranskalaisten jyrkkä sivistyksellinen luokkajako, jolloin eroja tekevää makuhierarkiaa ei ole päässyt varsinaisesti muodostumaan.¹⁶² Sosiologisen tutkimuksen pohjavireenä onkin usein ollut oletus suomalaisesta yhtenäiskulttuurista. Oletuksen mukaan kulttuurin käytöllä ei Suomessa erottauduta, ja sivistyneistön ja 'kansan' maut ovat yhteneväisiä tai niissä on ainakin vahvasti yhteisiä piirteitä.¹⁶³ Toisaalta monissa kotimaisissa tutkimuksissa on todettu, että elämäntyylien järjestelmästä löytyy erottelumekanismeja myös Suomessa ja varsinkin korkeakulttuurista orientaatiota ilmentävissä asioissa.¹⁶⁴ Esimerkiksi kaunokirjallisuuden vastaanottoa tutkinut Katarina Eskola on todennut, että eri sosiaaliryhmät lukevat erilaista kaunokirjallisuutta, vaikkakin erot ovat pieniä ja eri lukijaryhmien mielikirjoissa on päällekkäisyyksiä.¹⁶⁵

Viime aikoina useat teoreetikot ovat esittäneet maun omaksumiseen ja maun avulla erottautumiseen myös toisenlaisia sosiaaliluokkahierarkiasta etäisyyttä ottavia näkökulmia. Postmodernin ajattelun myötä on korostettu yhä enemmän populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin ja niihin liittyvien makujen ja arvoasetelmien perinteisten jakojen murtumista ja sekoittumista. Tyylit ja maut ovat levinneet 'ylhäältä' 'alaspäin', ja samalla alakulttuurien tai kansanomaisen kulttuurin tuotteista on kiinnostuttu korkeakulttuurin kulluttajien parissa.¹⁶⁶ Fornäsin mukaan myöhäismodernista yksilöllistymisestä ja refleksiivisyydestä nousseet pluralistisemmat suun-

taukset ovat korvanneet sosiaaliset makusfäärit. Tästä syystä kulttuurisia eroja on yhä vaikeampi palauttaa sosiaaliluokkiin.¹⁶⁷ Postmoderneissa näkökulmissa makuun ja tyyliin liittyvät valinnat on usein nähty voluntaristisina minäkuvan ja identiteettien rakennuselementteinä: tietty maku tai tyyli ei olekaan seurausta koulutuksesta, sosiaaliluokasta tai symbolisesta pääomasta, vaan ne ovat vapaita, henkilökohtaisia valintoja, joilla tuotetaan sen hetkistä minäkuvaa.¹⁶⁸ Mutta vaikka postmodernit näkökulmat eroavat käsityksistä tiukasti sosiaaliseen asemaan kytkeytyneistä makuhierarkioista, ne eivät kuitenkaan sulje pois ajatusta, että nimenomaan korkeakulttuurin harrastaminen toimii usein edelleen statuksen osoittajana teollistuneissa maissa. Luokkapohjaisten kulttuurikäytäntöjen rajojen liudentuminen ei myöskään tarkoita sitä, että korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välinen ero tai taiteen kentän hierarkkisuus olisi hävinnyt tai häviämässä.¹⁶⁹

MONUMENTTIKIISTOJEN HISTORIALLISTIA JA TEKSTUAALISIA KONTEKSTEJA

Kiistat modernismin diskurssiin kuuluvana käytäntönä

Vaikka tutkimuksessani rajaudun tarkastelemaan 1990-luvulla keskustelua nostattaneita monumentteja, näiden keskustelujen ymmärtämiseksi katson tarpeelliseksi tuoda esiin tutkimusaiheen historiallisena kontekstina aikaisempien vuosikymmenten monumenttikiistojen ja etenkin niin sanotun modernismin murroksen aiheuttamien ja modernistiseen diskurssiin olennaisesti kuuluvien taidedebattien syitä ja seurauksia. Tutkimukseni monumenttikiistat ovat mielipiteiden polarisaation ja argumentointitapojen osalta melko samankaltaisia edeltävien vuosikymmenten, 1960-, 1970- ja 1980-lukujen, monumenttikiistojen kanssa. Itse asiassa kyseiset argumentointitavat ja näkemysten polarisoituminen toistuvat useimmissa modernistiseen taiteeseen liittyvissä taide- ja kulttuuridebateissa. Vaikka 1990-luvun monumenttikiistat jatkavat monessa suhteessa varhaisempien kiistojen 'rintamajakoja', aineistostani voidaan lukea myös aikaisemmista kiistapositioneista poikkeavia näkökulmia ja keskustelunaiheita, joiden tulkitsen liittyvän postmodernististen näkökulmien ja ajattelutapojen vahvistumiseen ja vakiintumiseen taiteeseen ja kulttuuriin liittyvissä keskusteluissa. Näihin poikkeamiin palaan tarkemmin luvussa neljä.

Useissa taidekiistoissa erimielisyyttä aiheuttavat seikat ovat näennäisesti taideteoksissa itsessään olevia ominaisuuksia, sisältöjä ja kuvaustapoja. Kiistojen syyt heijastavat kuitenkin usein kulttuurissa ja yhteiskunnassa laajemmin olemassa olevia dikotomioita, jännitteitä tai muutospaineita. Jos taidekiistojen ymmärretään välittävän jotain olennaista kulttuurin ja yhteiskunnan tilasta, kiistojen muutosten voidaan fairclough'laisittain tulkita välittävän vihjeitä kulttuurin ja yhteiskunnan muutoksesta. Sosiaalisen konstruktio- nismien periaatteiden mukaisesti näen, että kiistat eivät pelkästään heijasta kulttuuria, yhteiskuntaa tai ympäröivää todellisuutta, vaan

osallistuvat myös niiden muotoutumiseen ja muuttamiseen. Kiistoissa kulttuuriset ja yhteiskunnalliset makro- ja mikrotasot kohtaavat: makrotason rakenteet vaikuttavat siihen, miten ja mistä mikrotasolla keskustellaan, ja samalla mikrotason keskustelut toimivat väylinä makrotason näkymiselle ja määrittelyille arkipäiväisissä tilanteissa ja ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa.

Tuntuu ymmärrettävältä, että sellaiset julkiset kuvat, jotka liittyvät yhteisölliseen muisteluun tai kollektiiviseen kokemukseen tai joiden koetaan ilmaisevan yhteisön menneisyyttä, sen yhtenäisyyttä tai identiteettiä, muodostuvat helposti keskustelluiksi tai kiistanalaisiksi, koska kollektiivinen muisti, identiteetti ja käsitys menneisyydestä muodostetaan yhteisössä sopimuksenvaraisesti diskursseina ja kertomuksina. Kollektiivinen muisti, identiteetti ja menneisyyden ymmärrys ovat sitä käsitteellistä kalustoa, joka kiinnitettiin jo 1800-luvulla osana nationalistista ideologiaa muotoutuneeseen henkilömonumenttitraditioon. Ne ovat samalla keskeisiä 'kansallisen' visualisointiin liittyviä elementtejä, jotka ovat herättäneet suomalaisissa monumenttihankkeissa keskustelua aina Suomen ensimmäisenä suurmiesmonumenttina mainitusta Henrik Gabriel Porthanin monumentista (1864) alkaen. Kollektiiviseen muistiin, identiteettiin ja menneisyyden ymmärrykseen liittyvät monumenttikiistat ovat myös helposti politisoituneet. 'Kansallisen' visualisointiin liittyvät odotukset ovat läsnä monumenttihankkeissa edelleenkin, ja siksi nykymonumenttien herättämät keskustelut ja niissä esiin tuodut argumentit voivat muistuttaa paikoin jopa yli sadan vuoden takaisten monumenttikiistojen keskustelukulkuja ja argumentteja. Vaikka modernismia edeltäneissä monumenttihankkeisakin kiisteltiin monumentin muodosta ja sopivasta esittämisen tavasta, abstraktin ilmaisun tuominen monumentteihin kärjisti niistä käytyjä keskusteluja uudella tavalla. Abstrakti muoto toi kiistoihin toisenlaisia keskustelukulkuja, argumentointitapoja ja uudenlaista kiistojen osapuolten 'rintamalinjojen' jakautumista taiteen asiantuntijoiden ja ei-asiantuntijoiden kesken, jotka ovat sittemmin seuranneet abstrakteista teoksista käytyjä erilaisia taidekiistoja.

Niin Suomessa kuin muissakin länsimaissa käytiin toisen maailmansodan jälkeen, 1940-luvun lopulta 1960-luvulle ulottuneen

ajanjakson kuluessa, lukuisia taide-, kirjallisuus- ja kulttuurikiistoja, joissa kiteytyi kulttuurin ja yhteiskunnan muutoksen aiheuttamia vastakkainasetteluja. Kulttuurikiistojen syntymistä edesauttoi toisen maailmansodan jälkeinen julkisuus, joka alkoi vapautua aiemmista virallisten ja epävirallisten sensuurimääräysten ja kansallisen eheyden korostamisen vaateiden tuottamista rajoitteista, mikä loi mahdollisuudet aiempaa laajemmille julkisille keskusteluille.¹⁷⁰ Suomessa ajan taide- ja kulttuurikiistat koskettivat ennen kaikkea isänmaallisuutta, suomalaisuuden ja lähihistorian tulkintoja, uskontoa ja moraalikysymyksiä. Kiistojen yhteiskunnallisina ja kulttuurisina kimmokkeina on tulkittu olleen toista maailmansotaa edeltäneiden patrioottis-nationalististen lähtökohtien mureneminen ja tarve määritellä uudelleen vanhoja arvojärjestelmiä.¹⁷¹ Monet taiteilijat ja kirjailijat pyrkivät purkamaan kansallisiin representaatioihin ja kertomuksiin kuuluneita järjestyksiä, kuvastoja ja myyttejä. Tämä purkaminen tapahtui sekä teosten sisällön että muodon tasolla. Kuvataiteen modernismi oli taiteilijoille yksi keino lähestyä taiteen sisältöjä uudesta näkökulmasta. Uusi näkökulma ulotettiin myös monumenttikuvanveistoon.

Toisen maailmansodan jälkeen koko läntisessä Euroopassa taiteen kentän modernistisissa näkökulmissa leimattiin 1800-luvun loppupuolen aktiivisen monumenttituotannon aikaiset ja figuuri-traditioon tukeutuvat monumentit negatiivisesti huonon maun ja porvarillisten arvojen ilmauksiksi, epäoriginaalisiksi massatuotteiksi ja kulttuuriseksi rappioksi. Tällaiset näkemykset tekivät traditionaalisista monumenteista hydran, jonka modernistisen taiteen sankarit haastoivat ja jota vastaan he taistelivat onnistuen lopulta tappamaan sen, kuten Lars Berggren runollisesti kirjoittaa.¹⁷² Nämä modernismin 'sankarit' olivat usein nuoria taiteilijoita, jotka halusivat irtautua niin kansallisten kuin poliittistenkin aiheiden käsittelystä. Liisa Lindgren tulkitseekin 1960-luvun kuvanveistoa ja siinä ilmennytään niin sanottua modernismin murrosta sukupolvi-kriisinä, jossa nuori veistäjä sukupolvi pyrki 'valtaamaan' julkisen taiteen kentän.¹⁷³ Modernistisissa näkökulmissa useat Suomessa 1960-luvun alussa pystytetyt figuurimonumentit, kuten presidentti J. K. Ståhlbergin (1960), P. E. Svinhufvudin (1961), Kyösti Kallion

(1962) ja marsalkka Mannerheimin (1960) monumentit, näyttäytyivät joko vanhanaikaisina tai huonon maun mukaisina veistoksina, ja ne saivat jo pystytysaikanaan runsaasti negatiivisia arvioita nuoren polven taiteilijoilta ja kriitikoilta.¹⁷⁴ Vastaavasti modernistiset monumentit, kuten Jean Sibeliuksen (1967) ja Ida Aalbergin (1972) monumentit, saivat modernismiin tukeutuvissa asiantuntijanäkökulmissa osakseen muutoksen, murroksen ja ajankohtaisuuden positiiviset määreet.

Abstrakti muoto yleistyi Suomessa kuvanveiston ilmaisumuotona 1950- ja 60-luvulla. Aluksi abstraktioiden ja käsittelemättömien tai vain vähän käsiteltyjen materiaalien esittäminen taiteena koettiin sekä vanhan polven kuvanveistäjien että etenkin maallikkoyhteisön keskuudessa hämmäntävänä¹⁷⁵, mutta alkukohinoiden jälkeen museoissa ja gallerioissa esitetyt abstraktit veistokset eivät enää kohauttaneet, vaan abstraktista muodosta tuli niin sanotun vapaan taiteen normaali käytäntö. Abstraktin muodon ulottaminen julkisiin veistoksiin aiheutti sen sijaan 1960-luvulta lähtien säännöllisesti myrskyisiä kiistoja. Erilaiset käsitykset sopivasta ilmaisutavasta törmäsivät voimakkaasti juuri monumentti- ja muistomerkkihankkeissa: muodon, jonka moni olisi voinut hyväksyä 'galleriataiteelta', ei nähty sopivan monumentti- ja muistomerkkigenren konventioihin eikä niiltä odotettuihin yhteisöllisiin ja muistelua korostaviin funktioihin. Julkinen esittäminen yhdistettynä koti-uskonto-isänmaa -aihepiiriin odotuksiin piti monumentit ja muistomerkit laajan yleisön mielenkiinnon kohteina. Monumenteilta odotettiin yhteiseksi koetun arvomaailman jakamista ja tutun ilmaisutavan käyttämistä. Vastaavat muoto- ja sisältöodotuksista ja niiden toteutumattomuudesta aiheutuneet kiistat värjivät yleisesti koko läntisen Euroopan julkista kuvanveistoa 1950-luvulta lähtien: modernistisen tyylin rantautuminen julkiseen kuvanveistoon teki monumentti- ja veistoskiistoista kansainvälisen ilmiön ja samalla muutti maallikkoyhteisön ja julkisen kuvanveiston suhdetta jatkuvasti heikommaksi ja etäisemmäksi.¹⁷⁶ Maallikkoyhteisön suhde modernistiin monumentteihin kapeni lähinnä niiden vastustamiseksi tai välinpitämättömyydeksi huonoiksi koettuja monumentteja kohtaan.

Abstrakti muoto esiintyi Suomessa yleisesti 1970-luvulla suurimmissa monumenttihankeissa pääkaupunkiseudulla ja isoimmissa kaupungeissa. Julkinen keskustelu seurasi edelleen hankkeita, vaikkakin kiistojen luonteeseen vaikutti se, että modernismi taiteen muotokielenä hyväksyttiin aiempaa kitkattomammin.¹⁷⁷ Maallikkoyleisön keskuudessa monumentteja ei tosin välttämättä nähty vain *taiteena*, minkä vuoksi monet edelleen odottivat monumenteilta figuratiivista ja perinteistä ilmaisua. Figuratiivisia monumentteja pystytettiin yhä etenkin pääkaupunkiseudun ulkopuolisissa kaupungeissa ja pienemmällä paikkakunnilla paikallisille merkkihenkilöille tai paikkakunnalta kotoisin olleille kansallisesti tunnetuille henkilöille. Nämä figuurimonumentit eivät juurikaan aiheuttaneet julkista keskustelua, ja samalla ne jäivät taiteen asiantuntijoiden huomion ulkopuolelle. Julkisten veistosten abstraktin muodon yleistyminen ja taiteen asiantuntijoiden sille antama tuki merkitsi sitä, että vanhanaikaisiksi koettuja figuurimonumentteja ei taiteen kentällä enää juurikaan arvioitu eikä niille jäänyt tilaa taidehistorian kirjoituksissa.

Sotien jälkeisten suomalaisten taide- ja kulttuurikiistojen vastakkainasetteluissa voidaan kokonaisuudessaan nähdä olleen kyse kansallisen taiteen ja kulttuurin ja kansainvälisen modernismin törmäämisestä, ja ”agraarisen ja modernin Suomen vastakkaisuudesta, joka päättyi agraarisen Suomen siirtymiseen menneisyydeksi”, kuten Ilkka Arminen toteaa.¹⁷⁸ Siirtyminen ei kuitenkaan ollut nopea tai totaalinen, vaikka se sellaisena saattaa näyttäytyä, mikäli tarkastellaan vain tiettyä osaa kulttuurista (modernistista korkeakulttuuria). Kansanomainen nationalismi muodosti edelleen perustan, josta käsin laajojen yleisöryhmien odotukset taiteeseen määräytyivät. Näihin odotuksiin liittyi voimakas toive ’virallisen’ suomalaisuuskuvan toistamisesta ja kotoisen elämänmuodon kuvaamisesta. Taiteelta odotettiin riittävän realistista ilmaisua.¹⁷⁹ Kiistoissa nykytaiteilijat leimattiin helposti häiriköiksi ja nykytaide ilmiönä rappioksi tai hullutukseksi. Tällaiset näkökulmat esiintyivät vielä 1990-luvun monumenttikiistojen yleisönosastokirjoittelussa. Toisaalta kuvataiteessa ja kirjallisuudessa 1960-luvulla käytyjen taiteellista esittämismvapautta koskevien kiistojen seurauksena ajan julkisessa

keskustelussa tuotiin esiin näkemyksiä, joissa kyseenalaistettiin käsitys taiteesta pelkästään todellisuuden heijastajana. Näin kiistat pakottivat myös maallikkoyleisön pohtimaan ja kohtaamaan taide-teosten uudenlaisia tulkintasääntöjä.¹⁸⁰ Nämäkin pohdinnat toistui- vat vielä 1990-luvun monumenttikeskusteluissa.

Sotien jälkeisissä taidekiistoissa perinteisen ilmaisun kannatta- mista ja 'vieraan' torjumista korostavat näkökulmat saivat vastaan- sa argumentit taiteen vanhojen konventioiden vastustamisesta ja taiteen vapaudesta. Taiteen vapauden puolustajat tulivat kiistoissa samalla puolustaneeksi modernia näkemystä siitä, että yhteiskunta jäsenyytensä eriytyneiksi autonomisiksi kentiksi.¹⁸¹ Yhteiskuntatieteiden traditiossa tällainen eriytymiskehitys on nähty juuri yhteiskun- nan modernisaatioprosessia luonnehtivana.¹⁸² Modernismiin liitty- vän taiteen autonomisuutta puoltavan käsityksen soveltaminen mo- numenttihankeisiin on lisännyt monumenttien tulkintoihin koh- distuneita erimielisyyksiä, koska taiteen kentän ulkopuolinen yleis- ö ei useinkaan koe monumenttien asettuvan vapaan taiteen teosten tavoin pelkästään taiteen kenttää koskettaviksi ilmiöiksi. Autono- mian korostaminen on samalla lisännyt taiteen korkeakulttuurisuu- den statusta (tai leimaa) kentän ulkopuolisen yleisön silmissä. Kor- keakulttuurin elitistiseksi mielletty asema ja sen saama valtiovallan rahallinen tuki on ollut omiaan herättämään taiteen ei-asiantuntijoi- den korkeakulttuurin arvostelua.

Taide-elämän on katsottu eriytyneen modernismin yleistymisen myötä aiempaa selvemmin modernistisiin osakulttuureihin ja tai- teen kentän ulkopuolisen yleisön suosimaan tarjontaan.¹⁸³ Taiteen tulkintayhteisöjen eriydyttyä ja kansallisen kulttuurin yhteisen ar- vopohjan illuusion hävittyä taiteen ilmiöt jäivät yhä enemmän tai- teen kentän toimijoiden – kriitikoiden, museoiden ja näyttelyiden aktiivikävijöiden – väliseksi asiaksi. Taidekiistoissa vastapuoliksi jäsenyivät entistä selkeämmin taiteen asiantuntijat, jotka puolus- tivat taiteen (yhteiskunnallisesti ja esteettisesti) autonomista aluet- ta ja sen toimintatapoja, ja maallikot, joiden mielestä nykytaide oli joutunut itseriittoiseen 'keisarin uudet vaatteet' -tilaan. Kun maal- likkoyleisö kohtasi modernistista taidetta sen oman autonomisen, gallerioihin ja museoihin rajoittuvan tilan ulkopuolella, teokset

muuttuivat helposti poleemisiksi, koska taiteen kentän ulkopuoliset toimijat sovelsivat teosten tarkasteluun muita kuin taiteen kentän normaalidiskursseja. Taiteen kentän eriytyminen modernismin myötä heijastui myös taiteen asiantuntijoiden ja ei-asiantuntijoiden taiteen vastaanottotapojen eroon. Taiteen asiantuntijoiden modernistinen vastaanottotapa alkoi korostaa yhä selvemmin formalistista kritiikkiä ja esteettiseen etäännyttämiseen, tietoon ja taiteenlajin parissa hankittuihin kokemuksiin pohjautuvaa arviointia.

Toisen maailmansodan jälkeinen aika merkitsi länsimaissa modernismin institutionalisoimista esteettisenä koodina.¹⁸⁴ Modernistisen taiteen erityispiirteistä tuli (taiteen kentältä katsottuna) taiteen yleisiä piirteitä ja ominaisuuksia. Taide- ja kulttuurikiistojen poliittista ja yhteiskunnallista ulottuvuutta laimensi Suomessakin 1960-luvun jälkeinen kulttuurin muutos, jossa 1960-luvulla esille nousseet arvojärjestelmät normalisoituivat tai jopa normativisoituivat.¹⁸⁵ Modernismista tuli taiteen asiantuntijoille julkisen kuvanveiston normaalidiskurssi. Modernistisessa kulttuurissa nähtiin tavanomaisena ja tavoiteltavanakin, että uusi ja hyvä taide shokeeraa ja aiheuttaa polemiikkia taiteen kentän ulkopuolella ja jopa sen sisäpuolella. Kun modernistisen taiteen ideaalina on ollut (ja on) uuden etsiminen, muodollinen kokeilu ja vanhan hylkääminen, taide on väistämättä tilanteessa, jossa kiistan aihe on jatkuvasti läsnä. Poleemisuudesta muodostui modernistiseen taiteeseen liittyvä normaali käytäntö.

Toisen maailmansodan jälkeisiä kulttuurikiistoja on usein tullut kättä myös sekä sukupolvi-kiistoina että poliittisena kädenvääntönä säilyttämiseen tähtäävän oikeiston ja uudistumista vaalivan vasemmiston välillä.¹⁸⁶ Säilyttämisen ja uudistumisen vaateiden poliittisen vastakkaisuuden on myös nähty sulautuneen sukupolvien väliseen vastakkainasetteluun, jossa kohtasivat suurten ikäluokkien tuottama vastakulttuuri ja vanhemman ikäpolven kansallinen arvomaailma. Tätä kulttuurisissa ristiriidoissa esiin tullutta vastakkainasettelua Marja Tuominen on kutsunut ”sukupolvihegemonian kriisiksi”.¹⁸⁷ Sukupolvi-kiistoja, poliittisia kiistoja ja esteettisiä konflikteja voi olla vaikea erotella toisistaan, koska ne kietoutuvat toisiinsa lomittuvine päämäärineen. Bourdieu huomauttaakin, että es-

teettiset kamppailut ovat yleensä vain osa laajempaa kokonaisuutta, jonka taustalla vaikuttavat juuri ideologiset tai sukupolven liittyvät ristiriidat.¹⁸⁸

Kun 1960-luvulla kulttuurikiistat kiteytyivät kodin, kirkon ja isänmaan perusarvojen ympärille, myöhemmistä kiistoista on vaikea löytää yhtenäistä arvoperustaa, jota kiisteltä taideteos olisi uhmannut.¹⁸⁹ Viime vuosikymmenten näkyvimmit kiistat eivät enää ole olleet samalla tavalla ohjelmallisia ja selkeiden kansalaisryhmien intressejä artikuloivia. Jos vielä 1970-luvulla jako toisilleen vastakkaisiin porvari- ja vasemmistoleireihin väritti kulttuurisia kysymyksiä, viime vuosikymmenille on ollut ominaista yhteiskunnallisten ristiriitojen poispuhuminen. Aikaa onkin kuvattu konsensuksen kaudeksi. Sille on nähty ominaisena median kasvava yhteiskunnallinen rooli.¹⁹⁰ Tällaiset näkemykset yhteiskunnallisesta 'seestymisestä' näyttäisivät heijastuvan myös taide- ja kulttuurikiistoista. Poliittisten tai sukupolviin kytkeytyvien vastakkainasettelun sijaan useimmat nykykiistat näyttävät tukevan ennen kaikkea julkisuuden ja median päämääriä.

Erkki Sevänen näkee, että viime vuosikymmenten kiistoissa ovat olleet vastakkain etupäässä poliittishallinnollisen järjestelmän alaisuudessa työskennelleet taiteilijat ja tätä järjestelmää valvoneet kunnalliset ja valtakunnalliset poliitikot.¹⁹¹ 1960-luvun jälkeiset kiistat eivät kuitenkaan ole typistyneet pelkästään taiteilijoiden ja taidehallinnon edustajien väliseksi mittelöksi. Yhtä lailla maallikkoyleisö osallistuu kiistoihin toimien itse asiassa usein sinä moottorina, joka herättää hallinnon edustajat ja poliitikot kiistelyihin mukaan. Maallikoiden esiintuomien näkökulmien kirjo on kuitenkin selvästi laajentunut viime vuosikymmeninä ja vastaavasti patriot-tiskansallisen arvomaailman pohjalta tulkintoja tekevän yleisöryhmän näkyvyys on pienentynyt. Muutos kulttuurikiistojen luonteessa kuvastaa Risto Turusen mukaan osaltaan kansallisten arvojen moninaistumista ja toisaalta suomalaisen yhteiskunnan parantunutta kykyä sietää moniarvoisuutta.¹⁹² Samoin käsitykset kansallisista, kaikkia suomalaisia yhdistäviksi koetuista kulttuurin ja menneisyyden tulkinnoista ovat tulleet transparentimmiksi. Yhteisen kansallisen kulttuurin murtumisen sijaan nykytutkimuksessa ja kulttuuri-

keskusteluissa on korostettu, ettei yhtenäisyyttä ole ollut aikaisemminkaan olemassa. Käsitys kansallisen kulttuurin yhtenäisyydestä on nähty kuvitelmana, joka peittää näkyvistä kulttuurin sisäisen moninaisuuden.¹⁹³ Yhtenäisyys on ollut ja on paikoin edelleen ihanne, jonka illusorisuus on saanut todisteita, kun erilaisia tulkintoja ja kokemisen ja merkityksellistämisen tapoja on tehty näkyviksi ja julkisiksi sen tultua postmoderniksi kutsutun ilmaston myötä soveliaaksi ja toivottavaksikin.¹⁹⁴

Postmodernistisiksi kutsuttujen lähestymistapojen esiin tulon myötä taiteessa ja kulttuurissa voidaan havaita uudenlaista suhtautumista taidekiistojen luonteeseen ja merkitykseen. Taiteesta kiistely sinänsä ei näyttäydy tavoiteltavana, mutta samalla postmodernistisen taiteen on nähty kiinnittyvän yhä erottamattomammin puhumiseen, kirjoittamiseen ja kommunikaatioon. Taidetta on alettu tulkita keskusteluna tai kommentteina, ja taiteilijan persoonana, sen tuotteistaminen ja taidetta koskevat diskurssit ovat nousseet keskeisiksi merkitsijöiksi taideteosten rinnalle tai osaksi teosta. Ajallisuuden, vuorovaikutuksen ja tekemisen korostaminen on nostanut taideteosten prosessiluonteen keskeiseksi taideteosten ominaisuudeksi. Vuorovaikutus yleisön tai tietyn yhteisön kanssa on osa tätä taiteen tekemisen prosessimaisuutta, jossa tekijä, teos ja kommunikaatio kietoutuvat toisiinsa.¹⁹⁵ Mediassa näkyvyyden, näyttelyiden, keskusteluryhmien, julkisten kannanottojen ja kirjoitusten on katsottu muodostavan taideteokseen kuuluvan kokonaisuuden.¹⁹⁶ Monumenttihankkeissa puhe, toiminta, kannanotot ja rituaalit voidaan postmodernismin hengessä nähdä monumenttiin kuuluviksi osiksi. Vaikka monumenttien kohdalla ei voida samassa mielessä puhua prosessimaisuudesta kuin monien muiden nykytaiteen teosten kohdalla, prosessi ja vuorovaikutus kiinnittyvät myös osaksi monumentteja. Monumenttihankkeiden pitkä kesto ja niihin kuuluva aktiivinen julkinen keskustelu pitävät monumentit taideteoksina tiettyssä mielessä prosessimaisina, keskusteluissa muovautuvina ja yleisönsä jo tekovaiheessa kohtaavina vuorovaikutteisina tapahtumina.

Kiistat tekstuaalisina käytäntöinä

Julkisuuden merkitys monumenttikiistoissa

Monumenttikiistojen vaiheet toistuivat samankaltaisina kaikissa tutkimissani kiistelyä tai keskustelua tuottaneissa tapauksissa. Hankkeita edeltävissä valmisteluissa ja keskusteluissa oli tosin eroavaisuuksia, sillä toisia monumentteja oli yritetty aikaansaada jo vuosikymmeniä (esimerkiksi Mannisen ja Setälän monumentteja), toiset hankkeet taas käynnistyivät ripeällä aikataululla (esimerkiksi Schjerfbeckin ja Toivaisen monumentit). Mannisen, Setälän, Rytin ja molempia Kekkonen monumenttihankkeita edelsi monumentin pystyttämistä toivovia tai hankkeen käynnistämistä hoputtavia julkisia kannanottoja ja kirjoituksia. Monumentin hankkimiseksi perustetun toimikunnan kokoamisesta valmiin monumentin paljastamiseen kului tutkimissani tapauksissa kahdesta kahdeksaan vuotta, keskimäärin neljästä viiteen vuotta. Hankkeisiin liittyvä julkisuus ajoittui kuitenkin ajallisesti suppeammaksi esiintyen katkonaisena ja ryöpsäyksenomaisena. Kun hankkeessa tapahtui jotain 'konkreettista' ja näkyvää, josta toimikunta tiedotti lehdistöä ja joka edelleen uutisoi tapahtunutta, myös yleisönosastossa voitiin herätä kommentoimaan hankkeeseen liittyviä asioita. Monumentteihin liittyvä aktiivinen keskustelu- tai kiistelyvaihe kesti tapauksista riippuen muutamista viikoista vuoteen.

Tutkimieni monumenttikiistojen kulku noudatti pääpiirteissään samoja etenemisvaiheita, joita Pekka Tarkka on jo 1960-luvulla jäsentänyt tutkimastaan Paavo Rintalan *Sissiluutnantti*-teoksesta käydystä kirjallisuuskiistasta.¹⁹⁷ Tarkka hahmotti kiistan kulussa neljä päävaihetta. Ensimmäisenä vaiheena hän mainitsee teoksen esittelyn, jolla hän tarkoittaa tavanomaiseen tiedotustoimintaan kuuluvaa asiantuntijoiden suorittamaa teoksen kritisoimista ja arvostelua. Esittelyvaiheen keston Tarkka ajoittaa muutamiksi viikoiksi, jonka aikana julkisuuteen voi jo ilmestyä kielteisiä asiantuntijapiirin ulkopuolisia kannanottoja, jotka eivät kuitenkaan herätä tavallista laajempaa huomiota. Monumenttihankkeissa esittely merkitsi

toteutettavaksi monumentiksi valitun luonnoksen julkista esittelyä mediassa. Toisaalta jo ennen luonnoksen esittelyä itse hankkeiden käynnistämistä uutisoitiin, mikä saattoi jo laukaista lehdistössä yleisönosastokeskustelua 'sopivasta' monumentista. Tutkimistani tapauksista kolmessa monumenttiluonnos valittiin yleisen kuvanveistokilpailun ja kahdessa kutsukilpailun kautta. Kilpailujen tuloksista ja tuomareiden perusteluista uutisoitiin näyttävästi. Niin kilpailun kautta kuin suoralla tilausmenettelyllä valitun monumenttiluonnoksen esittelyissä lehdissä keskityttiin selvittämään hankkeen siihenastisten vaiheiden kulkua ja sen tulevaa etenemistä, haastateltiin taiteilijaa ja kuvailtiin luonnosta ja tulevaa monumenttia. Esittelyn yhteyteen liittyi isommissa sanomalehdissä taidekriitikon arvostelu tai lyhyehkö kommenttipuheenvuoro luonnoksesta. Yleisten kilpailuiden tapauksissa suurimmissa lehdissä kirjoitettiin kilpailun ratkeamista seuraavina päivinä juttuja kilpailun kokonaisilmeestä, muista palkituista luonnoksista tai ylipäänsä aikaisemmista merkkihenkilöille pystytetyistä monumenteista.

Tarkka kutsuu esittelyä seuraavaa kirjallisuuskiistojen vaihetta ilmiannoksi, jolla hän tarkoittaa jonkun julkisuuden henkilön kiistan laukaisevaa kommentointia laajalevikkisessä lehdessä. Tutkimissani monumenttikiistoissa kiistan laukaisijana ei tarvittu yksilöidyn julkisuuden henkilön sanomalehdessä tai muussa laaja-peittoisessa mediassa esittämää harmistusta tai omakohtaista mielenilmausta. Ilmiannon takana oli käytännössä media itse. Monumenttiluonnoksen julkistuksen jälkeen lehdistössä yleensä arveltiin luonnoksen tulevan sytyttämään debatin tai kiistelyä. Muutamien luonnokseen torjuvasti suhtautuvien kannanottojen jälkeen lehdistössä saatettiin todeta kulttuurikiista alkaneeksi. Etenkin iltapäivälehdissä uutiskynnyksen ylittäneistä monumenttihankeista ja -luonnoksista kirjoitettiin kiista: hankkeet ja niiden aikaansaamat mielipiteet nähtiin hyvin poleemisina ja niistä kirjoitettiin jatko-keskustelua ruokkivaan tyyliin. Tutkimukseni monumenttitapauksissa, joissa toteutettavaksi valitusta luonnoksesta käytiin kiivasta yleisönosastokeskustelua, keskustelu aktivoitui muutamien viikkojen kuluttua luonnosta koskevien uutisten ja taidekriitikkojen asiantuntijanäkökulmasta esittämien arvostelujen ilmestymisen jäl-

keen. Kiistojen alkua saattoivat tosin hidastaa muut ajankohtaiset keskustelut ja uutisaiheet. Esimerkiksi Rytin monumenttia koskeva kirjoittelu aktivoitui vasta noin kuukauden kuluttua voittoluonnoksen julkistamisesta, koska uutisoinnin ja yleisönosastokirjoittelun mielenkiinto kohdistui kyseisenä ajankohtana politiikka- ja talous-uutisiin ja erityisesti markan devalvoimiseen.

Ilmiantoa seuraa Tarkan mukaan tilanteen määrittely, jota värittävät erityyppiset mielipahaa ja närkästystä ilmaisevat kommentit, jotka voivat olla joko hyvin omakohtaisia tai yleistäviä. Monumenttiluonnoksia vastustavat näkökannat olivat debattien alussa hyökkääviä, suurieleisiä ja usein huudahdustyypisiä taiteen kentän ulkopuolisen yleisön esittämiä kommentteja. Kirjoituksissa torjuttiin jyrkästi tai ironisesti kirjoittajan mielestä sopimaton monumentti ja esitettiin yleisluontoisia toiveita 'hyvästä' tai paremmasta monumentista. Debattien jatkuessa ja yhä useampien kirjoittajien osallistuessa keskusteluun esiin tuotujen näkökulmien ja mielipiteiden kirjo laajeni, ja niiden tueksi alettiin esittää tarkempia perusteluita. Tällöin muun muassa monumenttiluonnoksen visuaalisuutta, representaatiota ja symboliikkaa alettiin pohtia ja luonnoksesta esitettiin erilaisia tulkintoja. Laajimmissa debateissa kirjoittajat saattoivat myös esittää omia yksityiskohtaisempia monumenttiehdotuksia valitun tilalle. Monumenttiluonnosta puolustavia kommentteja alettiin esittää vasta kun valittua luonnosta kriittisesti arvosteleva kirjoittelu oli jatkunut jonkin aikaa. Asiantuntijataho osallistui keskusteluun yleensä debattien loppuvaiheilla puuttuen usein teksteissään kriittisesti myös jo käydyin monumenttikeskustelun luonteeseen.

Tarkan jäsentämässä mallissa kiistaa värittää mahdollisesti lopuksi toiminnallinen vaihe eli esimerkiksi erilaiset julkilausumat, esitys- tai julkaisukiellot tai muut toimenpiteet tai kehotukset toimintaan. Myös osassa tutkimistani monumenttihankkeista muodostui erilaista osallistuvaa ja vaikuttamiseen tähtäävää toimintaa ja intressiryhmittymiä. Rytin monumenttihankkeessa eri intressiryhmittymien toiminta tuotti jopa dialogista kamppailua ryhmittymien kokoamien vetoomusten ja adressien aiheuttaessa uusia vasta-vetoamuksia ja -adresseja. Myös eräät järjestäytyneet ryhmittymät

osallistuivat monumenttihankeiden kirvoittamaan 'vastatoimintaan' omine kannanottoineen.¹⁹⁸ Erilaiset adressit tai julkiset kannanotot eivät tutkimissani monumenttitapauksissa rajoittuneet vain kiistojen loppuvaiheisiin, vaan värjivät hankkeita niiden eri vaiheissa.

Monumentin paljastukset olivat lehdistössä runsaasti uutisoituja tapahtumia, joihin suurimmissa lehdissä liittyi kriitikkojen kirjoittamia arvosteluja. Kiistellyimpien monumenttien paljastamisen yhteydessä lehtien toimittajat esittivät yleensä katsauksia käydystä debatista ja sen luonteesta. Debattiin ja siihen kiihkeästi osallistuneisiin yleisönosastokirjoittajiin ja julkisuuden henkilöihin suhtauduttiin lehdissä hankkeen jälkeen yleensä humoristisesti ja hieman ivaillenkin. Monumentin paljastusta ei yleensä enää seurannut yleisönosastokirjoittelua, kiivaammassakin hankkeissa paljastuksen jälkeen julkaistiin enää vain muutamia yleisönosastokirjoituksia. Myöskään muita journalistia tekstejä ei monumenteista juuri kirjoitettu paljastuksen jälkeen. Poikkeuksena tästä toimi kuitenkin Toivaisen monumentti, josta ei ennen monumentin paljastusta kirjoitettu lehdissä. Kirjoittelu monumentista käynnistyi siten vasta valmiista teoksesta. Samoin Helsingin Kekkonen monumentti pysyi julkisuudessa pitkään vielä paljastuksen jälkeenkin, sillä monumenttiin sen paljastamisen jälkeen lisätyt tikkaat aiheuttivat lehdistössä keskustelua. Helsingin kaupungin rakennusvirasto ja pelastuslaitos totesivat valmiin monumentin yleisölle vaaralliseksi ja virasto määräsi teoksen turvallisuutta parannettavaksi. Monumenttiin hitsattiin kahdet metalliset tikkaat.

Pääsääntöisesti tutkimani monumenttikeskustelut ja kiistat siis hiljenivät ja tyyntyivät monumentin paljastuksen jälkeen nopeasti. Vaikka monumenttikiistat saattoivat kestää kuukausia, katkonaisesti aktivoituen ja uudelleen aktivoituen jopa vuosia, tyypillistä kiistoille kuitenkin oli, että monumentin pystyttämisen jälkeen harvemmin aktiivisesti ja julkisesti muisteltiin tai muistettiin kiistojen syitä ja aiheita. Monumentit 'maastoutuivat' vähitellen ympäristöönsä, eikä keskusteluun niiden merkityksistä juuri palattu. Kiistojen nopeassa tyyntymisessä voi olla kysymys siitä, että aluksi kyseenalaistettu monumentti oli keskustelun myötä ja erilaisten näkö-

kulmien esiin tuonnin seurauksena tullut tutuksi ja hyväksyttäväksi myös sitä aluksi vastustaneen yleisönsä silmissä.¹⁹⁹ 'Maastoutuminen' tai monumenttien 'hiljaisuus' ei tosin välttämättä tarkoita pelkäämistään niiden hyväksymistä tai yleisön 'omaksi ottamista', vaan se voi tarkoittaa myös niiden puhuttelemattomuutta ja muuntumista osaksi erilaisten urbaanien visuaalisten elementtien rytmittävää tavanomaista kaupunkiympäristöä.

Kuten monumenttikiistojen edellä kuvatuista etenemisvaiheista käy ilmi, monumenttikiistat ovat pitkälti tekstuaalisia ilmiöitä: kiistat ovat olemassa usein vain teksteinä ja syntyvät teksteistä. Mielikuvat ja mielipiteet monumenttiluonnoksesta muodostetaan usein median tarjoamien kuvien ja tekstien kautta. Vain hyvin harvat aineistoni kirjoittajista kertoivat käyneensä katsomassa näytteillä olleita monumenttiluonnoksia.²⁰⁰ Vaikka monumenttikiistat voivat aikaansaada myös lehtikirjoittelun ulkopuolista toimintaa, sekin konkretisoituu yleensä teksteinä: adresseina, vetoamuksina, julkilausumina, selvityksinä ja poliittisina tai hallinnollisina kysymyksinä tai vastauksina. Monumenttikiistoja tarkastellessa tuntuu paikoin, että kiistojen tekstuaalinen vuoropuhelu alkaa 'elää omaa elämäänsä' ja etenee varsin kauas itse teoksesta, josta kiista alkoi. Tätä 'etääntymistä' voi selittää näkökulmalla, jossa kiistojen syyt ja motiivit nähdään osana laajempia kulttuurisia tai yhteiskunnallisia keskusteluja tai ristiriitoja.

Julkisuudella on avainasema taidekiistojen synnyssä. Ilman viestinten tarjoamaa mahdollisuutta saada yksittäisten henkilöiden mielipiteitä kuuluviin ja ilman median jatkuvaa uutisten nälkää taidekiistoja nykyisessä laajuudessaan tuskin edes syntyisi. Media, ja etenkin iltapäivälehdistö, valikoi julkisuuteen pääsevistä tapahtumista myyvimmat, kuten erilaiset kiistat ja ristiriidat. Sanomalehtien, etenkin iltapäivälehtien, juttujen, yleisönosastokirjoitusten, pakinoiden ja pilakuvien kärjistävä ilmaisutyyli ja kiistojen osapuolten näkökulmia polarisoiva argumentointitapa tuottavat monumenteista yleisölle ongelmallisempaa ja poleemisempaa kuvaa kuin mitä paikan päällä koettu luonnos tai valmis monumentti ehkä muuten aiheuttaisi.²⁰¹ Kiistojen uutisointi ja kärjistävät tekstit tuottavat lisää kärjistäviä tekstejä. Vastaavasti niistä abstrakteista mo-

numenteista, joista lehdistö kirjoittaa vähemmän tekstejä, harvemmin käydään laajempaa julkista keskustelua, eivätkä ihmiset aktiivoidu vastustamaan tai kannattamaan monumentteja näkyvästi.

Lehdistö korostaa monumenttihankeisiin liittyvistä vastakkainasetteluista etenkin näköinen-abstrakti -kysymystä, jolloin monumenttikiistat näyttäytyvät lähinnä representaatioon liittyvinä kamppailuina. Näköisyyteen liittyvät polarisoinnit nousivat usein aineistoni sanomalehtien, etenkin iltapäivälehtien, otsikoihin. Kun esimerkiksi Ukri Merikanto valittiin Mannisen monumenttikilpailun voittajaksi, paikallinen sanomalehti *Kangasniemen kunnallislehti* otsikoi etusivullaan: (yläotsikko) ”Ukri Merikannon Kaukomieli voitti”, (pääotsikko) ”Näköisteokset puuttuivat Mannisen patsaskilpailusta”.²⁰² Vastaavaa otsikointia käytettiin muun muassa



Nyt keskustellaan Risto Rytin patsaasta

Rakennusteline vai arvokas muistomerkki?



Presidentti Risto Rytin taiteellisesti pohdittu, laajasti keskusteltu ja arvostettu muistomerkki on nyt esillä julkisissa tiloissa. Keskustelu on käynnistynyt ja patsas on valmistunut.

Keskustelu on ollut kiitosta täynnä. Patsas on ollut esillä julkisissa tiloissa, ja se on ollut esillä julkisissa tiloissa. Patsas on ollut esillä julkisissa tiloissa, ja se on ollut esillä julkisissa tiloissa. Patsas on ollut esillä julkisissa tiloissa, ja se on ollut esillä julkisissa tiloissa.



Kekkonen muistomerkki oli ”korkkiruuvi” Keskustelu loppui, kun patsas paljasteltiin



Keskustelu on ollut kiitosta täynnä. Patsas on ollut esillä julkisissa tiloissa, ja se on ollut esillä julkisissa tiloissa. Patsas on ollut esillä julkisissa tiloissa, ja se on ollut esillä julkisissa tiloissa.

Kuva 12. *Iltä-Sanomien* jutussa (17.12.1991) kuva Veikko Myllerin abstraktista luonnoksesta rinnastuu Kauko Räikkeen tekemän figuurimonumentin kuvaan. Jutun kuvitus jatkaa otsikon vastakkainasettelua.

Rytin monumenttikilpailun voittoluonnoksen julkistamisesta *Ilta-Sanomissa*, jossa tapauksesta kertovan jutun otsikkona oli: (yläotsikko) ”Risto Rytin kova kohtalo”, (pääotsikko) ”Näköispatsaasta ei toivoakaan”.²⁰³ Seuraava *Ilta-Sanomien* Rytin monumentista kertova juttu oli otsikoitu: (yläotsikko) ”Nyt keskustellaan Risto Rytin patsaasta”, (pääotsikko) ”Rakennusteline vai arvokas muistomerkki?”²⁰⁴ Otsikon polarisoiva sanavalinta lainattiin edellisenä päivänä *Helsingin Sanomissa* julkaistusta mielipidetekstistä, jossa vastustettiin voittoluonnosta. Abstraktien ja figuurimonumenttien vastakkainasettelua tuotettiin lehdissä myös kuvituksissa, joissa huono ja hyvä, abstrakti ja figuuri esitettiin vastinpareina. Esimerkiksi *Ilta-Sanomien* jutussa ”Rakennusteline vai arvokas muistomerkki?” Myllerin rakennustelineeksi kutsutun luonnoksen kuva vertautui sen viereen painettuun kuvaan Kauko Räikkeen tekemästä Huittisissa vuonna 1979 paljastetusta Rytin figuurimonumentista, joka siten määrittyi otsikon viittaamaksi ”arvokkaaksi muistomerkiksi”.

Myös iltapäivälehtien tekemistä kyselyistä ja haastatteluista polarisoitiin juttujen otsikoiksi kärkeviä väitteitä, jotka eivät välttämättä vastanneet haastattelun tai kyselyn sisältöä. Otsikoilla ja kysely- ja haastattelutyypisillä jutuilla tuotettiin mielikuvia jo olemassa olevista vastakkainasetteluista ja aktiivisina käynnissä olevista kiistoista, vaikka usein iltapäivälehtien jutut olivat niitä itse aktiivisesti tuottamassa. Esimerkiksi *Ilta-Sanomien* aloitti keskustelun Kekkonen monumentin pystyttämistä kolme päivää Kekkonen kuoleman jälkeen pohtimalla jutussaan 12 yhteiskunnallisen vaikuttajan ja 10 ”kadunmiehen” voimin, mikä olisi Kekkonen arvoinen muistomerkki. ”Kadunmiesten” mielipiteitä kokoava juttu oli otsikoitu: (yläotsikko) ”Kadunmies tahtoo”: (pääotsikko) ”Näköispatsas”. Jutussa ihmisiltä oli kysytty sopivaa Kekkonen muistamista, kun vaihtoehtoina oli annettu: rauhanpalkinto, patsas, UKK-päivä, -talo, -julkaisu, nimikkoinstituutti tai vuosittain nimittävä Kekkonen politiikkaa esiintuova UKK-lähettiläs. Kymmenestä vastaajasta kaksi ehdotti näköispatsasta ja kaksi näköispatsaan lisäksi jotain muuta muistamisvaihtoehtoa. Muut vastanneet ehdottivat muuta vaihtoehtoa kuin patsasta.²⁰⁵

Haastatteluaineistoihin pohjautuvissa iltapäivälehtien jutuissa otsikoinnin ja juttujen sisältöjen suhde toisti usein samaa linjaa. Otsikoihin valittiin sellaisia abstrakteja monumentteja vastustavia ilmaisuja ja sanakäänteitä, joiden voitiin olettaa vastaavan maallikkoyleisön mielipiteitä. Esimerkiksi *Iltä-Sanomat* otsikoi Helsingin Kekkonen monumenttiin liittyen: (yläotsikko) ”Brita Kekkonen:” (pääotsikko) ”Pitäisikö järjestää kansanäänestys!” Itse jutussa haastatellun Urho Kekkonen edesmenneen pojan vaimon kommentti oli kuitenkin pehmeämpi: ”Minä itse olen sitä mieltä, että nykyaikaan kuuluvat ei-näköispatsaat, mutta mutta... pitäisiköhän järjestää kansanäänestys, Brita Kekkonen nauraa ja kertoo itse rakastavansa modernia taidetta.”²⁰⁶ Samanlainen otsikoinnin ja jutun sisällön epäsuhta oli esimerkiksi *Iltä-Sanomien* Helsingin Kekkonen monumenttikilpailun ensimmäisen vaiheen ratkeamiseen liittyvässä jutussa, jonka otsikkona oli: ”Näköis-Urkki voitti eduskunnan puolelleen”. Jutussa viisi kansanedustajaa valitsi toimittajan pyynnöstä suosikkinsa finalistiluonnosten joukosta. Viidestä kansanedustajasta kolme valitsi suosikikseen figuratiivisen *Urkki ja Sylvi* -ehdotuksen.²⁰⁷

Koska iltapäivälehtien otsikot eivät välttämättä vastanneet juttujen sisältöjä, lukijalle, joka silmäili lehdestä pelkästään juttujen otsikot, kuvat ja kuvatekstit, monumenttikiistat näyttivät kärjistyneiltä ja lehden ’kanta’ selkeältä. Otsikoilla luotiin voimakkaita mielikuvia niin sanotun yleisen mielipiteen näkökulmista kiistoissa. Edellä mainitut esimerkit osoittavat myös sen, miten etenkin iltapäivälehtikirjoittelussa ristiriidat ja näkökulmat henkilöidään, jotta ne olisivat kiinnostavampia ja konkreettisempia. Iltapäivälehtien monumenteista kirjoittava kulttuurijournalismi keskittyi vahvasti eri julkisuuden henkilöiden, poliitikkojen, omaisten ja näkyvien kulttuuripersoonien tai taiteen (usein tunnettujen) asiantuntijoiden näkökulmien esiintuomiseen, eikä varsinaista taidekriittiköitä monumenteista kirjoitettu. Ristiriidat monumenttikiistoissa voitiin myös esittää monumenttihankkeisiin kytkeytyvien henkilöiden välisinä ristiriitoina.

Figuurimonumenttien kannattaminen ja näkökulmien polarisoiminen abstraktille epäsuotuisaksi ei kuitenkaan näyttäytynyt

iltapäivälehtien kirjoituksissa ehdottomana linjana. Iltapäivälehti-kirjoittelu myötäili monumenttikiistoissa niitä näkökulmia, joista kulloinkin saatiin irti oletettua laajaa yleisöä kiinnostavia ja sytyttäviä aiheita. Esimerkiksi Rytin monumenttiluonnoksen kritisointi ja luonnoksen tehneelle taiteilijalle irvailu vaihtui kiistan kuluessa Helsingin kaupunginhallitukselle naureskeluksi sen puututtua kiistaan. Helsingin kaupunginhallitus tuomitsi Myllerin voittoluonnoksen, vaikka sillä ei ollut minkäänlaista toimivaltaa valtion hankkeessa. Niinpä esimerkiksi *Iltä-Sanomien* pääkirjoituksessa kirjoitettiin puoli vuotta samassa lehdessä Myllerin luonnosta riepotelaiden otsikoiden jälkeen:

Helsingin kaupungin hallitus syyllistyi kulttuuriskandaaliin, kun se tyrmäsi äänin 8–7 valtion arvovaltaisen komitean pitkään valmisteleman patsashankkeen. Ikääntynyt kritiikkiryhmä toimi varmaan hyvässä tarkoituksessa, mutta teki todellisen karhunpalveluksen sekä presidentti Risto Rytille, että maan taide-elämälle. (Helsingiltä puuttui Rytin rohkeus. *IS* 27.5.1992.)

Vastaavanlainen kritiikin kohteen muutos tapahtui Helsingin Kekosen monumenttikilpailun yhteydessä. Kilpailussa jatkoon päässeisiin figuuria kuvaamattomiin luonnoksiin suhtauduttiin iltapäivälehdissä aluksi penseästi. Kun monumentin valmistuttua Helsingin kaupungin rakennusvirasto määräsi siihen kuuluvan altaan tyhjennettäväksi ja sen turvallisuutta parannettavaksi, tuki lehdistössä annettiin Jylhän tekemälle monumentille kritiikin kohdistuessa kaupungin holhoaviin viranomaisiin. Monumentin vesialtaaseen lisättyjen tikkaiden nähtiin rikkovan taiteilijan luomistyön tuloksia ja taideteoksen koskemattomuutta sekä taiteen kentän ulkopuolisten toimittajien kirjoituksissa että yleisönosastokirjoittajien kommentteissa niin lehdistössä kuin muun muassa *Iltä-Sanomien* Internetsivujen kyselyssä ja keskustelupalstalla.²⁰⁸ Nykytaidetta ja nykytaiteilijoita irvailevan asenteen lisäksi poliitikoille ja viranomaisille naureskelun voi tulkita populaarina ja maallikkoyleisöä yhdistävänä ja sen mielipiteitä myötäilevänä positiona.

Tutkimissani monumenttikeskusteluissa lehdet, etenkin iltapäivälehdet, synnyttivät tietoisesti hankkeisiin liittyvää kohua kirjoittamalla, että nyt on kohu. Kohua tuotettiin esimerkiksi Helsingin

Kekkonen monumenttihankkeessa kirjoittamalla: ”Nyt väitellään, pitääkö uuden muistomerkin olla Kekkonen näköinen vai ei?”²⁰⁹, ”Juupas, eipäs – eli näköinen Kekkonen vai ei?”²¹⁰, ”Suomi ei selviä keväästä ilman julmettua näköispatsassotaa”²¹¹ ja ”Suomalainen kulttuuriskandaali on valmis”²¹². Kohun kirjoittaminen tuotti sitä ruokkimalla jatkokommentteja ja julkista keskustelua.

Lehdistöllä on kiistojen (ja julkisuuden) mahdollistajana, ohjaajana ja tuottajana vaikutusvaltaa siihen, mitkä monumentit tulevat maallikkoyleisön keskuudessa tunnetuiksi. Monumentin sanomalehtien palstoilla, kuten yleisönosastossa, saama negatiivinenkin vastaanotto ja erimielisyydet sen arvoista ja sopivuudesta toimivat monumentille eräänlaisena mainoksena. Ilmiö on tuttu kulttuurikonflikteista yleisemminkin. Esimerkiksi Tarkka havaitsi tutkimuksessaan, että Paavo Rintalan *Sissiluutnantista* käydyin kiistan polemiikkihuiput olivat samalla myös kirjan myyntihuippuja.²¹³ Kiistan kohteena olleet taidenäyttelyt ovat usein olleet myös yleisömenestyksiä.²¹⁴ Erilaiset polemiikit ja skandaalit ovat lisänneet myös myyntitaiteen hintoja huutokaupoissa.²¹⁵ Kiistelty, kohuttu teos muistetaan paremmin kuin keskustelua herättämätön teos, ja se pääsee helpommin maallikkoyleisön tuntemien taideteosten kategoriaan. Myös taiteen asiantuntijat kiinnittävät huomiota kohua herättäneisiin teoksiin (kuten tässä tutkimuksessa), jolloin niiden mahdollisuudet päästä osaksi taiteen kaanonin kasvatavat. Etenkin modernistisen taiteen taidehistoria on monelta osin ollut samalla kiisteltyjen taideteosten historiaa. Kiistelyä herättäneet teokset ovat sopineet hyvin modernistiseen taidekäsitykseen hyvästä taiteesta, joka on uutta luovaa, innovatiivista ja shokeeraavaakin (ja sen seurauksena väistämättä mielipiteitä jakavaa).

Ajatus kohusta ja kiistasta hyvän taiteen ja taiteellisesti arvostettujen monumenttien mittarina nousi esiin tutkimissani monumenttikeskusteluissa. Taiteen asiantuntijat suhtautuivat kohuun ja kiistelyyn usein monumenttihankkeisiin kuuluvana ilmiönä. Myöskään monumentin pystyttäjien ja toimikuntien maallikkojäsenten taholla kiistoja ja kohua ei välttämättä koettu pelkästään kielteisenä asiana. Kiistan voitiin nähdä takaavan, että monumentti ja sen pystyttävä paikkakunta tullaan muistamaan. Sen sijaan kiistattomuus

suuressa monumenttihankkeessa saattoi herättää kummastusta. Esi-merkiksi melko kritiikittä edenneestä Setälän monumenttihankkeesta kirjoitettiin monumentin paljastusta käsittelevässä uutisessa maakuntalehdessä:

Julkinen keskustelu oli hämmästyttävän vähäistä, kun kuvataiteilija Lauri Astalan luonnospiiirros Kokemäelle pystytettävästä Emil Nestor Setälän muistomerkestä julkistettiin muutama vuosi sitten. Lehtien yleisönosastot eivät täytyneet. Asiantuntijat eivät ottaneet kantaa. [--]

Se vaisu ja vähäinen kritiikki, mitä luonnoksesta aikoinaan lausuttiin kohdistui lähinnä teoksen vertauskuvallisuuteen ja käytännön ulkomuotoon. Symboliikkaa pidettiin tuolloin osoittelevana ja muotoa ilkeältäan houkuttelevana. (Ilari Tapio, Elämäntyön näköispatsas. *SK* 28.2.1997.)

Kiistelyn ja keskustelun puute voikin tuottaa mielikuvan, että monumentti ei ehkä olekaan taiteellisesti innovatiivinen (eli modernistisen näkökulman mukaan hyvä) vaan sovinnainen, keskinkertainen tai populaari.

Julkisilla monumenttikiistoilla on olennainen vaikutus siihen, millaiset tulkinnat monumenteista vakiintuvat 'oikeiksi', 'yleisiksi' tai virallisiksi. Kiistojen kommenttien ketjussa toiset kommentit ovat vakuuttavampia, perustellumpia, uskottavampia ja siten vaikutusvaltaisempia kuin toiset, ja ne saavat kuulijansa tai lukijansa olemaan samaa mieltä. Valta teoksen 'oikean' tulkinnan esittämiseen voi tulla esimerkiksi yhteiskunnallisen tai institutionaalisen auktoriteetin aseman seurauksena. Kriitikon tai muun taiteen asiantuntijan tulkinta kiistellystä teoksesta näyttäytyy ainakin osalle keskustelun osapuolista vakuuttavampana kuin taiteen ei-asiantuntijan esittämä tulkinta. Vaikutusvaltaisten tulkintojen lisäksi tiettyjen tulkintojen toisto vakiinnuttaa niitä 'oikeiksi' ja 'virallisiksi'. Kiistoissa toistellut tulkinnat toistuvat usein myös kiistan jälkeen julkituoduissa teksteissä.

Tutkimusaineistossani monumenttien tietyt tulkinnat toistuvat ennen kaikkea uutisteksteissä, jotka palautuivat monumenttitoimikuntien laatimiin lehdistötiedotteisiin ja taiteilijan omiin yksittäisiin kommentteihin työstään. Kyseiset tulkinnat esiintyivät usein myös taiteen asiantuntijoiden kirjoittamissa journalistisissa teks-

teissä. Niissä monumenttitapauksissa, joissa taiteilija, monumenttitoimikunta tai taidekriitikot eivät ilmaisseet monumentista selkeitä tulkintoja (kuten Kajaanin Kekkonen ja Rytin monumentin tapauksissa), tietyt yleisessä keskustelussa osuviksi ja päteviksi koetut mielipidetekstien tulkinnat alkoivat toistua kirjoittelussa ja tietystä mielessä vakiintua 'sopivina' tulkintoina. Kajaanin Kekkonen ja Rytin monumenttien tapauksissa näissä tulkinnoissa monumentti nähtiin muistettavan henkilön elämäntulkintaa tai aikaa kuvaavana 'elämänviivana', kuten analyysilukuni havainnollistaa. Taidekiistat toimivat siis eräänlaisina tulkintojen ja merkitysten ankkuroijina: kiistoissa tuotetaan teoksille tulkintoja ja merkityksiä, jotka voivat painautua tiukastikin yhteisön jakamaan kollektiiviseen merkitysarvauuteen. Kun tietyt tulkinnat ja merkitykset iskostuvat tarpeeksi syväälle, toisenlaisia näkökulmia ei oteta vakavasti tai hyväksyttyä.

Kun monumenttikiistat hahmotetaan laajempien kulttuuristen ja sosiaalisten ilmiöiden kipupisteinä, tuntuu luonnolliselta, että monumentit nivelletään julkisissa keskusteluissa ja kiistoissa muihin yhteiskunnassa aktiivisina ja ajankohtaisina oleviin teemoihin. Monumenttikiistat hahmottuvat interdiskursiivisiksi ilmiöiksi, joissa julkisuus pitää esillä erilaisia eri kenttien tapoja merkityksellistää monumentteja. Interdiskursiivisuus vaikuttaa edelleen taiteen kentän toimintaan kiistoissa ja kentän näkyväksi tulemiseen, koska interdiskursiivissa keskusteluissa taiteen asiantuntijat joutuvat reagoimaan oman kenttensä normaalidiskurssien ulkopuolisiin diskurssisiin ja vastaamaan niihin taiteen kentän diskurssien näkökulmasta. Taiteen asiantuntijat voivat tosin osoittaa ylemmyytensä kentän ulkopuoliseen diskurssihybridisyyteen olemalla reagoimatta siihen: ei-vakavasti otettaviin kommentteihin ei vastata.

Tutkimusaineistostani löytyy monentasoisia interdiskursiivisuuksia. Selkeimmillään interdiskursiivisuudet näyttäytyvät julkisuudessa (tai tietyssä sanomalehdessä) samanaikaisesti käydyn toisen 'kentän' sanaston ja merkityksellistämistapojen lainautumisena monumenttikeskusteluun. Esimerkiksi oheisessa yleisönosastokirjoituksessa pohditaan monumenttien representaation ongelmaa saman sanomalehden mielipidepalstalla aikaisemmin käydyn psyko-

logisten persoonallisuustestien luotettavuuteen liittyvän keskustelun vaikuttamana.

Yliökirjoituksessaan (*HS* 22.1.) Ben Furman, Tapani Ahola ja Kimmo Kovanen asettivat persoonallisuustestien luotettavuuden kyseenalaiseksi.

Nykyinen patsastaide on kuin psykologinen persoonallisuustesti. Yksi mieltää yhdellä tavalla, toinen toisella ja ”asiantuntijat” moittivat niitä, jotka eivät ymmärrä esimerkiksi presidentti Risto Rytin patsasluonnosta.

Onko muistomerkin tehtävä olla persoonallisuustesti?

Voisiko muotokuvamaalarikin tehdä kankaalle nonfiguratiivisen mustetahran ja kertoa sen muoto- ja symbolikielestä tilaajalle? Eikö taiteilijan tehtävänä ole luoda luotettavia ”persoonallisuustestejä”, jotka lähes kaikki katsojat ymmärtäisivät hänen tahtomallaan tavalla? Taide on myös taitoa välittää tuntemuksia.

Joskus pitäisi testata myös testajamme! (Testikuvat, Taide on taitoa välittää tuntemuksia. *HS* 15.2.1992.)

Kaiken kaikkiaan monumenttikeskusteluihin sekoittuu niin tyyllisiä, sanastollisia kuin merkityksellistämistapoihin liittyviä lainoja hyvin monenlaisista diskursseista, mikä osaltaan kertoo siitä, että monumentteja lähestytään ja niitä voi lähestyä hyvin monilta kentiltä, monista diskursseista tai monien merkitysjärjestelmien kautta. Sekoittuminen on sikäli luontevaa, että yleensä monumenttihankkeet ’kirjoitetaan’ ajankohtaisiksi hanketta ympäröivässä julkisuudessa tuomalla esiin erilaisia muisteltuun henkilöön, häntä koskettavaan tapahtumiin ja aikaan liittyviä asioita, joiden nähdään olevan juuri nyt aktuelleja. Ajankohtaisuudet kiinnittyvät teksteissä monumenttihankkeen motiiveiksi ja monumenttien merkityspohjiksi. Esimerkiksi Rytin monumenttihankkeen aikana lehdistössä kirjoitettiin ja keskusteltiin laajemminkin sotiin liittyvistä asioista, sillä useista sotatapahtumista tuli hankkeen aikana kuluneeksi 50 vuotta. Monumentista kirjoitettiin osana näitä keskusteluja. Kajaanin Kekkosen monumenttihankkeen aikana julkisuudessa keskusteltiin runsaasti Kekkosen harjoittamasta politiikasta ja Helsingin Kekkosen monumenttihankkeen aikana ruodittiin laajasti Kekkosen ajan Suomea, suومتumista ja Kekkosen henkilöä. Nämä taidetta laajemat keskustelut ohjasivat monumenteista kirjoitettuja interdis-

kursiivisia tulkintoja tarjoten näkökulmia ja sanastoja monumenttien vastaanottoon. Niinpä monumenttikeskusteluissa esimerkiksi valtiopolitiikan ja taiteen näkökulmat ja sanastot saattoivat vaivattomasti yhdistyä. Seuraavassa kolumnitekstissä taiteen ja politiikan realismi ja realismi ympäristön elinolojen realiteettina yhdistyivät samaksi 'kieleksi'.

Urho Kekkonen oli ennen muuta realisti, siis tyyppillinen kainuulainen. Realistiseen ympäristöön olisi sopinut realistinen muistomerkki. (Reino Myöhänen, Asiasta toiseen. SS 30.12.1988.)

Interdiskursiivisuus ulottui myös monumenttikiistojen yhteydessä lehdistössä julkaistuihin kuviin. Esimerkiksi politiikan diskurssi yhdistyi taiteen diskurssiin Setälän monumenttihankeeseen uutisoinnin kuvituksissa, joissa käytettiin runsaasti 'päättäjät kokouksessa'-tyyppisiä kuvia, jollaiset liittyvät yleensä poliittisten uutisten kuvitukseen. Samoin monumentin tilaajien ja taiteilijan välisen sopimuksen allekirjoitusta esittävä kuva toistui lehdissä monumenttihankeesta kertovien tekstien kuvituksena. Kuvan interdiskursiivisena kontekstina toimii kuvatyyppejä, jolla usein kuvitetaan poliittisten sopimusten allekirjoittamisesta kertovia uutisia. Syntynyt mieli-



Setälän Kielioppi tulee Kokemäelle

Valtioneuvos Emil Nestor Setälän muistomerkki paljastetaan Kokemäellä kesällä 1998. Kuvaiteija Lauri Astalan suunnittelemaa Kielioppi-nimisen tooksen paikaksi on valittu viheralue Kokemäen kirjaston, koulukeskuksen ja uimahallin välimaastossa.

Vuonna 1989 vireille laitettua ja jo sitä ennen pitkään haaveissa eläinen valtakunnallisen hankkeen tiellä oli vielä 1990-luvulla useita esteitä. Mahdolliseksi ylittävää osoittautui laman aiheuttama vaje muistomerkkirahastossa. Rahan puutteen vuoksi toos joudutaan toteuttamaan hie-man suunniteltua pienemmässä koossa.

Valtiomiehenä, kielimiehenä

ja tiedemiehenä tunnettu kokemäläissyntyinen Setälä (1864–1935) on muutenkin näinä aikoina ajankohtainen nimi. Hän vaikutti muun muassa ratkaisevalla tavalla tänä vuonna 80 vuotta täyttävän Suomen itsenäistymiseen.

Eilen Helsingin Säilytölaissa pidetyssä Setälä-symposiumissa opetusministeri Olli-Pekka Heinonen luonnehti häntä henkilöitymäksi itsenäisyyden juhla-vuoden tunnukseksi ”rohkeasti suomalaisena”. Samaa sanonaa välittivät muiden muassa eduskunnan puhemies Riitta Uosukainen sekä kansliapäällikkö Jaakko Numminen.

Sivu 14

Kuva: Iiro Tapani
Eduskunnan puhemies Riitta Uosukainen ja Kansallisen Sivistystalon kulttuurilähteen Asko Kuja-Aro allekirjoittivat omalta osaltaan sopimuksen Kokemäelle pystytettävästä muistomerkestä. Vuoroon odottaa taiteilija Lauri Astala.

Kuva 13. Setälän monumenttihankeesta kertovia uutisia kuvitettiin kuvilla, jollaisilla usein kuvitetaan poliittisista tapahtumista kertovia uutisia. SK 28.2.1997. Alkuperäinen valokuva Ilari Tapio.

kuva ehkä vastasikin monumentin tilaajien todellisuutta tai ainakin toiveita.

Julkisuuden ja sitä välittävän median rakenne ja ominaisuudet ja niiden muutokset vaikuttavat luonnollisesti monumenttikiistojen kulkuun ja luonteeseen. Ilkka Arminen kiinnitti vuonna 1989 valmistuneessa tutkimuksessaan huomiota siihen, miten sähköisten viestimien korostunut asema on muuttanut kulttuurikiistojen luonnetta. Sähköisten viestimien merkityksen korostuminen ja sen tuottama viestinnän muutos on intensivoitunut kiistojen muodostumista. Ne syntyvät nopeasti ja saavat helposti paljon näkyvyyttä. Kiivas-tempoinen julkisuus tuottaa keskustelun kohteeksi jatkuvasti uusia



Kuva 14. Monumenttihankkeet tarjosivat lehdille materiaalia sarjallisiin juttuihin ja kuvakäytäntöihin. Juttuja voitiin elävöittää myös erilaisilla graafisilla havaintokuvilla, kuten tässä *Ilta-Sanomien* (12.20.2000) tekstissä. Alkuperäiset valokuvat Erkki Raskinen.

kohteita, jotka myös katoavat nopeasti kiinnostuksen lopahtaessa uusien kiinnostuksen ja keskustelun kohteiden noustessa julkisuuteen. Sähköisten viestimien korostuneen merkityksen myötä graafinen viestintä on myös muuttunut intensiivisemmäksi ja sen rytmiksi on lähentynyt sähköistä joukkotiedotusta.²¹⁶ Television audiovisuaalisen muodon ja nopean rytmin tuoman paineen seurauksena sanomalehtien visuaalisuutta alettiin kilpailutilanteesta johtuen muuttaa Suomessakin jo 1960- ja 1970-luvuilla.²¹⁷ Sanomalehdet ovat 1900-luvun viimeisinä vuosikymmeninä jatkuvasti kasvattaneet kuvituksen ja erityisesti värikuvituksen, vinjettien ja graafikan määrää ja kuvituksen ja otsikoiden kokoa samalla, kun juttujen määrä sanomalehtien sivuilla on vähentynyt.²¹⁸ Televisio on vaikuttanut visuaalisuuden lisäksi myös muihin sanomalehtikäytäntöihin, kuten sarjallisuuden lisääntymiseen. Iltaapäivälehtien lööppien lisäksi sarjaistuminen on näkynyt lehtien jutuissa, uutisissa ja kuvakäytännöissä: kuvista rakennetaan useamman kuvan kerronnallisia kokonaisuuksia ja kerronnallisuutta lisätään graafisilla havaintokuvilla.²¹⁹ Monumenttihankeet erilaisine vaiheineen, luonnoksineen ja mielipiteineen tarjosivat etenkin iltaapäivälehdille hyviä mahdollisuuksia esittää monumenteista sarjallisia juttuja ja kuvituksia.

Arminen hahmottaa Jumalan teatterin aiheuttamaa kiistaa tutkiessaan, että julkisuus muuttui 1980-luvulla yhä enemmän itsenäisten narraatioiden maailmaksi. Jumalan teatterista käydyssä kiistassa itse teatteriesitys ja siihen liittyneet tapahtumat väriytyivät Arminen mukaan kertomukseksi, joka eli erilaisine pää- ja sivuhenkilöineen lehdistössä ja uutisoinnissa. Vastaavalla tavalla monumenttikiistoista muodostuu lehdissä sarjakertomuksia, joissa niin hankkeiden vaiheet kuin 'suurmiesten' elämät ja menneisyyden tapahtumat tarinoituvat. Hyvät tarinat voivatkin muodostua kiistoissa tärkeämmiksi ja kiinnostavammiksi kuin tarinattomat yksittäiset faktat tai 'kuivat' tiedot hankkeen vaiheista, muistetusta henkilöstä tai historian kulusta.

Useat median ja viestinnän tutkijat ovat hahmottaneet 1900-luvun viimeisiin vuosikymmeniin paikantuvaa median sisäisen rakenteen muutosta ja mediakieleen liittyvien uusien jännitteiden syntymistä, jotka ovat vauhdittaneet julkisuuden muutosta. Esimerkiksi

Fairclough näkee yhtenä median rakenteen muutostekijänä ”julkisten asioiden median” liikkumisen kohti viihdettä.²²⁰ Informaation ja viihteen rajan on nähty höllentyneen median viihteellistymisessä.²²¹ Viihteellistymisen lisäksi median sisältöjen on todettu 1900-luvun lopussa mielipiteellistyneen uutis- ja ajankohtaistoiminnassa. Esimerkiksi lehtien pääkirjoitusten on nähty menettäneen lehden virallisen kannan asemansa samalla kun lehdissä on nostettu esiin erilaisia mielipidepalstoja, keskusteluareenoja, kolumneja ja henkilökohtaisista näkökulmista kirjoitettuja artikkeleita. Uutisiin sisältyvät haastattelut tuovat välillä esiin voimakkaita mielipiteitä haastateltavien sanomana. Vastaavasti uutismaiset ja ajankohdattaiset aiheet voidaan muuntaa yleisistä ja abstrakteista ’kevyemmiksi’ henkilölistämisellä, popularisoimisella, viihteellistämällä ja arkistamisella.²²² Näiden kehityskulkujen vaikutusta voi havaita myös tutkimusaineistoni journalistisista teksteistä. Monumenteista kirjoitettiin runsaasti uutismaisten juttujen yhteydessä olevia kommenttikirjoituksia ja paikoin taidekriitikki korvaantui kokonaan tämän tyyppisillä kulttuuritoimittajan tai taidekriitikon puheenvuoroilla, joissa asiantuntijailmaisujen ja perusteltujen arvioiden sijaan painottui kevyempi mielipidemäisyys ja puheenvuoromaisuus.

Kilpailun paineessa median on nähty toimivan yhä selvemmin markkinavoimien lakien mukaan osana ’vapaa-aikateollisuutta’, jolloin journalistiset tekstit muuntuvat ’helpommin kulutettaviksi’. 1990-luvulla onkin keskusteltu paljon journalismin tabloidisointumisesta, kaupallisuuden ja omistuksen keskittämisen paineessa tapahtuvasta tiedonvälityksen viihteellistymisestä ja skandaalihakuisuudesta.²²³ Tabloidisaatioksi kutsutussa ilmiössä journalismin sisältöjen on nähty sekä kevenevän että osin myös kovenevan otsikoiden kasvaessa ja sisältöjen kiinnittyessä entistä useammin henkilöihin ja yksityiseen sfääriin.²²⁴ Eri tutkimuksissa tabloidisaation on nähty nykyaikana joko lisääntyneen tai sen vaikutuksen olleen odotettua pienempää. Tutkijoiden suhtautuminen tabloidisaatioon, joko sen havaitsemiseen tai näkymättömyyteen journalistissa käytännöissä, riippuukin tutkijoiden omista moraalisisista näkökulmista ilmiöön, populaarijournalismiin ja sen suosimiin käytäntöihin, kuten Juha Herkman toteaa.²²⁵ Eräiden tutkijoiden ajattelussa men-

neisyyden julkisuus näyttyy ideaalisena ja demokraattisena, kun taas nykyisen julkisuuden käytäntöihin suhtaudutaan pessimistisesti.²²⁶ Toisten tutkijoiden näkemyksissä viihteellinen ja skandaalihaikainen populaarijulkisuus nähdään kansalaiskeskustelun kannalta jopa merkityksellisempänä kuin vakava tiedonvälitys, joka sulkee ulkopuolelleen henkilökohtaisen kokemuksellisuuden. Populaarijournalismi koetaan merkityksellisenä siksi, että se yhdistää toisiinsa julkisen ja yksityisen nostamalla esille julkisia ongelmia yksityisen kokemuksen kautta.²²⁷

Monumenteista kirjoitetut journalistiset tekstit saivat iltapäivälehdissä sensaatiohakuista ja mielipiteellistyneitä piirteitä. Juttujen keskiöön nostettiin helposti julkisuuden henkilöiden näkemyksiä monumenteista ja niiden kohdehenkilöistä. Monumenteista käydyt kiistat olivat iltapäivälehdissä tietyssä mielessä viihdettä, jossa ihmisten mielipiteistä, närkästyksestä, tuntemuksista, odotuksista ja ehdottomuudesta otetaan 'ilo' irti. Vaikka tällainen journalismi toisaalta itse tuottaa kuvaamiaan tunteita ja mielipiteitä ja vaikuttaa ihmisten odotuksiin monumenteista, toisaalta se antaa kanavan kokea monumenttihankeeseen liittyviä erilaisia tunteita ja osallistua kokemusperäisesti hankkeisiin, joihin yksittäisellä henkilöllä ei yleensä ole muulla tavoin mahdollisuutta osallistua.

Tabloidisaatioon liittyvän kilpailun myötä samojen aiheiden toiston on nähty kasvavan eri medioissa, jolloin kansalaiset kokevat tärkeiksi yhä harvempia aiheita, mutta ne sitäkin vahvemmin, joskin nämä aiheet vaihtuvat nopeasti.²²⁸ Viestinten keskinäinen toisiaan ruokkiva toiminta lisää aiheiden kierrätystä välineestä toiseen, minkä on edelleen nähty tuottavan yksioikoista, yksiäänistä ja samankaltaista julkisuutta.²²⁹ Mediatekstien kierrätys hahmotui selvästi monumenttikiistoista: lehdissä viitattiin muissa lehdissä julkaistuihin uutisiin, haastatteluihin, kommentteihin ja yleisönosastokirjoituksiin. Myös televisiossa ja radiossa käydyt monumenttikeskustelut tai kyselyt voitiin nostaa uutisaiheeksi lehdistössä, ja päinvastoin.

Useat kulttuurin ja viestinnän tutkijat ovat liittäneet nykyjulkisuuden ominaispiirteeksi sekä julkisuuden merkityksen korostamisen ja että sen fragmentoitumisen. Julkisuus, sen tavoittelu, yllä-

pitäminen tai sen puute määrittelee monia nykykulttuurin ilmiöitä, ja samalla sen seurauksena erilaisten (populaarien) julkisuuksien määrä on kasvanut. Esimerkiksi Internet tarjoaa nykyisin lukematonta foorumeja, joilla kuka tahansa voi saada julki lähes minkälaisia tahansa kommentteja. Internet ei ole kuitenkaan samalla tavalla yhtenäistä julkisuutta luova väline kuin sanomalehdistö tai televisio. Internetin tarjoamat valtajulkisuudelle vaihtoehtoiset julkisuuspiirit pysyvät helposti marginaalisina.²³⁰ Julkisuuden fragmentoituminen voidaan nähdä ilmiönä, joka hillitsee taidekiistojen syntymistä. Taideteoksen polemisoituminen vaatii laajan, erilaisista ja eri tavoin ajattelevista väestöryhmistä koostuvan yleisön kiinnostuksen tavoittamista. Kiistelyn instrumenttina toimivan julkisuuden on tällöin oltava tarpeeksi laaja-alaista ja yleistä, ei vain pieneen yleisöryhmään, rajattuun viestimeen tai teemallisesti segmentoitunutta.

Useat viestinnän tutkijat ovat paikantaneet suomalaisessa mediakentässä tapahtuneen erilaisia muutoksia 1980-luvun lopulla ja 1990-luvulla. Muun muassa sähköisen median säännöstelyä vapautettiin ja median sisällöt kaupallistuivat.²³¹ Painetussa mediasa kentän muutokset merkitsivät muun muassa erilaisten, omalla äänellään puhuvien pienten lehtien tunkeutumista *Helsingin Sanomien*, *Uuden Suomen* ja maakunta- ja aikakauslehtien rinnalle.²³² Uudet ilmaisjakelulehdet keskittyivät urbaanin elämän seuraamiseen, johon virallinen ja institutionaalinen taide-elämä, kuten monumenttihankkeet, ei mahtunut. Minna Aslaman ja Ullamaija Kivikurun mukaan median muutos on Suomessa merkinnyt toisaalta yleisöjen fragmentoitumista: pysyviä massayleisöjä yleispäteville mediatuotteille on yhä rajoitetummin, sillä vastaanottajat muodostavat hetkellisiä ja häilyviä osayleisöjä. Toisaalta julkisuuden avautumisen ja vapautumisen on nähty johtaneen myös vastakkaisiin kehityskulkuihin: julkisuuden omaleimaisuuden vähenemiseen ja yhdenmukaisuuden kasvamiseen. Tähän kehitykseen on nähty vaikuttavan muun muassa se, että medianomistuksen keskittymisen myötä viestinten yhteiset lähdejärjestelyt saattavat yhdenmukaistaa saman omistajan hallitsemien välineiden sisältöjä. Kilpailusta seuraava laajempien yleisöjen tavoittelemisen alueellistaa tai val-

takunnallistaa viestinten, kuten lehtien ja radioiden, paikallisia sisältöjä. Monen lehden yhteiset Helsingin-toimitukset ja Suomen tietotoimiston välittämän materiaalin runsas käyttö alueellisissa lehdissä yhdenmukaistavat lehdistön aihevalintoja ja niiden käsittelytapoja.²³³ Sanomalehtien yhdenmukaistumista on 1990-luvulla lisännyt yhä useampien sanomalehtien muuttuminen puoluepoliittisesti sitoutumattomaksi. Samalla puoluetäustaiset uutistoimistot ovat kuihtuneet 1990-luvun kuluessa.²³⁴

Julkisuuden aikaisempi sitoutuneisuus valtioon on tuottanut ainakin päällisin puolin kansallisen tulkintayhteisön yhtenäisyyden ja julkisuuden eheyden mielikuvia, joskin yhtenäisyyden sisällöstä on yhteiskunnassa ja kulttuurissa käyty jatkuvaa kamppailua.²³⁵ Eheyden ja yhtenäisyyden mielikuvia ovat ylläpitäneet harvalukuiset instituutioiksi muotoutuneet tiedotusvälineet, joilla on ollut melko kattava vaikutteiden kontrolli suomalaiseen yhteiskuntaan, jolloin maassa on vallinnut eräänlainen tiedonannon, yhteiskuntakuvan ja elämänihanteiden määrittelyn harvainvalta, kuten Sampo Ruoppila ja Timo Cantell kirjoittavat.²³⁶ Fragmentoitumisnäkymistä huolimatta tällaista julkisuuden suhteellista eheyttä voidaan havaita suomalaisessa mediakentästä edelleenkin, tosin toisenlaisista lähtökohdista kuin aikaisemmin. Puoluepoliittisten vastakkainasettelujen kadottua 1980-luvun kuluessa julkisuuden on nähty maassamme uudella tapaa yhdentyneen.²³⁷ Hannu Nieminen toteaaakin, että 1980-luvun puolivälissä Suomessa näyttää valtajulkisuudessa vallinneen ensimmäistä kertaa itsenäisyyden oloissa kansallinen yhtenäisyys. Suomessa alettiin Niemisen mukaan elää konsensusyhteiskunnassa.²³⁸ Arminenkin korostaa tutkimansa Jumalan teatterista käydyn kiistan tapauksessa julkisuuden kulttuurista yhtenäisyyttä: sanomalehtien pääkirjoitukset olivat selkeästi integratiivisia, olemassa olevaa järjestystä oikeuttavia. Pääkirjoitusten tasolla vallitsi kattava yhteisymmärrys ja poliittisten ristiriitojen puute.²³⁹ Vastaavaa konsensushakuisuutta on havaittu 1900-luvun lopulta myös muun muassa televisiokanavien uutisten lähetyksien aihevalinnoista.²⁴⁰ Tällaista yhtenäisyyttä voi havaita myös monumentikiistoissa päivälehtien uutisjutuista ja pääkirjoituksista, joissa yleensä puollettiin monumenttien pystyttämistraditiota, toimikun-

tien menettelyjä, vakiintuneita toimintatapoja ja sääntöjen mukaan edenneitä tapahtumakulkuja.

Vaikka julkisuuden pirstoutumisesta on puhuttu Suomessakin runsaasti 1900-luvun lopulla, suomalainen julkisuus voidaan kuitenkin hahmottaa edelleen suhteellisen kiinteänä ja 'kansallisena'. Voimakasta keskusjulkisuuden yhtenäisyyttä ylläpitää maassamme *Helsingin Sanomien* vahva asema valtakunnallisena ykkössanomalehtenä sekä Yleisradion ja Mainostelevisiion hallitsevuus sähköisissä viestimissä.²⁴¹ Näissä medioissa julkisuutta saavat kiistat muuttuvat helposti valtakunnallisiksi. Tämä myös säätelee voimakkaasti sitä, millaiset aiheet tai tapahtumat nousevat valtakunnalliseen julkisuuteen eli tapahtumiksi, jotka näkyvät eri medioissa eri puolilla maata. Kyse on myös alueellisesta säätelystä: kyseiset mediat tarttuvat helposti pääkaupunkiseudun kulttuuri- tai taideilmiöihin. Tämä voidaan nähdä yhtenä syynä siihen, miksi muualle kuin pääkaupunkiseudulle sijoitetut monumentit eivät useinkaan pääse valtakunnalliseen julkisuuteen. Näistä monumenteista ja niistä paikallis- ja maakuntalehdissä käydyistä kiistelyistä tulee helposti paikallisella tasolla tunnettuja tai alueellista todellisuutta jäsentäviä asioita, sillä paikallis- ja maakuntalehtien peitto omilla vaikutus- ja levikkialueillaan on hyvin korkea.²⁴²

Kulttuuridebatteihin vaikuttavana julkisuuden erityisominaisuutena voidaan Suomessa pitää sanomalehdistön vahvaa asemaa. Suomessa sanomalehtiä luetaan ahkerasti ja säännöllisesti.²⁴³ Vaikka sanomalehtien tilaaminen ja yleinen lukeminen ovat vähentyneet 1990-luvun alun lamaa edeltäneeltä ajalta, sanomalehtien tavoittavuus tai niiden lukemiseen päivittäin käytetty aika eivät näytä muuttuneen 1900-luvun parin viimeisen vuosikymmen aikana kovinkaan paljon.²⁴⁴ Sanomalehdillä tavoitettiin vuonna 2000 tehdyn tutkimuksen mukaan 12–69 -vuotiaista suomalaisista päivittäin 86 prosenttia, mikä on televisiota, aikakauslehtiä ja radiota suurempi tulos.²⁴⁵ Vaikka televisio on ollut Suomessa 1990-luvulla johtava viestintäväline kasvattaen koko vuosikymmenen ajallista osuuttaan suomalaisten mediakäytöstä²⁴⁶, tutkimusajanjaksonani sanomalehdet näyttäytyvät sinä laajapeittoisena foorumina, jolla voitiin helposti käydä ihmiset tavoittavaa vuorovaikutteista keskustelua ja kiistelyä.

Julkisuudessa ja mediakentässä 1900-luvun lopulla tapahtuneet muutokset kietoutuvat vahvasti ajankohtaan liitettyyn kulttuurin muutokseen. Median on nähty 1980- ja 1990-luvuilla tulleen osaksi kaikkea yhteiskunnallista, taloudellista ja kulttuurista toimintaa; yhteiskunta medioitui, kuten Juha Herkman toteaa.²⁴⁷ Johan Fornäs näkee tämän muutoksen yhtenä keskeisenä myöhäismoderniteetin ominaisuutena. Myöhäismoderni (tai postmoderni) on median kylälästävä tila, jolloin kulttuurista tulee yhä keskeisempi alue siinä kaksoisprosessissa, jossa kulttuuri medioituu ja media kulturalisoituu.²⁴⁸ Tässä tilassa kulttuuri on yhä enemmän riippuvainen viestinnästä ja mediasta. Vastaavasti kulttuuriset ilmiöt sulautetaan osaksi median muotoja ja muotoillaan niissä uudelleen.²⁴⁹ Medioitumisen myötä julkisuus ei näyttäydy pelkästään mediaan liittyvänä käytäntönä, vaan välineenä, strategiana, arvona ja päämääränä sinänsä.

Kulttuurin medioitumisen myötä julkisuudesta ja mediasta on muodostunut keskeisiä taiteen tiloja. Näkyvyydestä mediassa, itsensä 'myymisestä' taiteilijana ja tekemisensä motiivien selittämisestä yleisölle on tullut postmodernistiseen taiteilijakuvaan kuuluvaa normaalitoimintaa.²⁵⁰ Se tekee eroa modernistiseen taiteilijakuvaan tai -myyttiin, johon on kuulunut käsitys taiteilijasta spontaanina luovana yksilönä, jonka tehtävänä ei ole omien teoksiensa tai tavoitteidensa julkinen erittelemine ja selittäminen. Tietyntyylinen julkinen näkyvyys toimii postmodernistisessä taiteilijakuvassa osana taiteilijan meritoitumista ja henkilökohtaista PR-työtä, mikä on samalla medioituneessa kulttuurissa selviytymiskeino tai jopa eilinehto. Taiteilijan odotetaan luovan yksilöllisen erottuvan tyylin ja karisman, joista julkisuudessa tulee taiteilijan nimi, tavaramerkki ja tuote. Taiteilijasta ja tämän teoksista muodostuu julkisuuden käytännöissä kokonaisuus, jota katsotaan toimittajien ja kriitikoiden kirjoittaman taiteilijan julkisuus kuvan kautta.²⁵¹ Medioitumisen myötä brändäys-kulttuuri on siirtynyt yhä vahvemmin liiketoiminnasta kaikkialle yhteiskuntaan, myös taiteen tekemiseen ja taiteen kentällä toimimiseen.²⁵²

Monumenttiaineistossani taide (monumentit) väistämättä medioituu ja tulee julkisuuden kautta koetuksi ja arvioituksi. Samoin monumentin tehneet taiteilijat ovat väistämättä julkisuudessa ja

mediassa näkyvinä toimijoina. Aineistossani on kuitenkin eroja siinä, miten monumentin tehneet taiteilijat kommentoivat ja tulkitsivat teoksiaan ja kertoivat ja selittivät niiden syntymisen taustoista julkisesti. Toiset taiteilijat (Astala, Koch ja Jylhä) kertoivat lehtihaastattelujen ja lehdistötiedotteiden välityksellä monisanaisemmin tai yksityiskohtaisemmin teostensa syntyproesseista ja sisällöistä, toiset (Kauhanen ja Myller) taas pidättyivät lehtihaastatteluissa tiukemmin antamasta tarkkoja tulkintoja tai selvityksiä työnsä lähtökohdista. Erilaiset tavat ja tyylit puhua omasta työstään voikin hahmottaa modernistisista ja postmodernistisista taiteilijakuvista juontuvina eroina. Näiden erojen syntymisen taustana ei kuitenkaan välttämättä ole pelkkä taiteilijoiden tietoinen ero taiteilijana olemisessa tai taiteen tekemisessä, vaan julkisuuden ja median muutos ja niiden vaikutukset kulttuurin ja taiteen kenttään ja kentän toimijoihin, kuten taiteilijoihin tai taiteesta ja taiteilijoista julkisuudessa kirjoittaviin taiteen asiantuntijoihin.

Kiistoiksi kärjistyneen julkisuuden osalta monumenttitapauksissani oli edelleen havaittavissa modernistinen taiteesta puhumisen ja kirjoittamisen roolijako, jossa monumentin tehneet taiteilijat eivät itse osallistuneet omakohtaisilla kirjoituksilla työstään käytäviin keskusteluihin. Heidän puoliaan (ja samalla koko taiteen kentän puolta) keskusteluissa pitävät taidekriitikot, taidehistorioitsijat ja taiteilijakollegat. Modernistisen taiteilijakuvan mukainen pidättyminen omien teosten julkisesta selittämisestä, tulkinnoista ja motiivien erittelystä ei kuitenkaan tee julkisuutta sinänsä epätoivottavaksi. Julkinen kiistely ja teoksen ristiriitainen vastaanotto mediassa voidaan kokea modernistisissa näkökulmissa taiteeseen kuuluvana ja toivottavana. Vaikka taidekiistojen voisi kuvitella olevan taiteilijan kannalta kiusallisia, monet taiteilijat ainakin antavat ymmärtää suhtautuvansa kiistoihin myönteisesti tai kiinnostuneesti: yleisön voimakkaat reaktiot ja ristiriitainen vastaanotto voidaan kokea merkkeinä hyvästä teoksesta. Esimerkiksi Veikko Myller totesi Rytin monumenttiluonnoksen ympärillä velloneesta kiistelystä lehtihaastattelussa: ”Minä nautin siitä keskustelusta. Kun on parikymmentä vuotta tehnyt näitä taiteilijan hommia, niin jo on aikaakin tehdä teos, joka aiheuttaa polemiikka”.²⁵³ Kiistelty teos voikin

tuoda taiteilijalle kaivattua näkyvyyttä ja toivottua julkisuuskuvaa. Rungas negatiivinen huomio voi olla jopa hyväksi taiteen kentän sisäisissä arvottamiskäytännöissä, joissa modernistisella käsityksellä hyvän ja innovatiivisen taiteen poleemisuudesta on yhä vahva sija. Kiistellyn monumentin tekeminen näyttäytyykin meriittinä, joka muistetaan mainita taiteilijan muun tuotannon teosten esittelyissä ja arvioinneissa vielä vuosikymmeniä monumentin paljastuksen jälkeen. Toisaalta taidekiistojen kääntäminen myönteiseksi ja toivotuksi ilmiöksi voi toimia taiteilijoille strategiana säilyttää kasvot ja työskentelyrauha. Välinpitämättömyys taiteen ei-asiantuntijoiden kritiikkiä kohtaan voidaan tulkita myös etäisyyden pitämisenä ja yläpuolelle asettumisena suhteessa kritisoijiin.

Julkisuuden korostuminen ja kulttuurin medioituminen vaikuttaa taide- ja kulttuurikiistoihin myös siksi, että julkisuudesta on tullut julkisuudessa ja julkisuudesta eläville ihmisille (kuten poliitikoille, erilaisille mediapersoonille ja julkkiksille) 'olemassaolon' väline ja ehto. Siksi he myös helposti lausuvat mielipiteitään julkisesti kiistellyistä asioista, kuten monumenteista. Kulttuurikiistoissa kulttuurin medioituminen kietoutuukin politiikan medioitumiseen.²⁵⁴ Media-aikakaudella näkyvyys on poliitikoille tärkeä imagoon vaikuttava tekijä. Näkyvyystarve voikin vaikuttaa poliitikkojen herkkyyteen osallistua kulttuurikeskusteluihin, jotka ovat poliitikoille ja muille julkisuudesta eläville helppo tapa 'tulla näkyväksi'. Monumenttikeskusteluihin osallistumalla poliitikoille tarjoutuu mahdollisuus esiintyä toisaalta humaaneina taiteellisten arvojen ymmärtäjinä, toisaalta (kuten tavallisempaa on) myötäillä julkisuudessa lehtien mielipidepalstoilla ja erilaisissa mielipidegallupeissa enemmistönä olevan 'suuren yleisön' näkökantoja ja osoittaa olevansa samaa mieltä 'enemmistön' tai 'yleisen mielipiteen' kanssa.²⁵⁵ Taidekiistoihin tuleekin helposti populistinen vire, jonka tuottamisessa medialla on luonnollisesti keskeinen osa. Tietyistä poliitikoista on muodostunut päivälehtien vakiokasvoja ja toimittajat ottavat heihin helposti yhteyttä, jos juttuun tarvitaan politiikan mielipidettä.

Fairclough huomauttaa, että 'meidän' käyttö puhuttelun muotona on politiikan diskurssin yleinen piirre, jolla sekä osoitetaan

solidaarisuutta muita kohtaan että pyritään arvovaltaisuuteen: johtaja ottaa oikeuden puhua koko kansan puolesta.²⁵⁶ Poliitikot perustelivat aineistossani monumenttikeskusteluun osallistumisestaan ja pyrkimyksiään vaikuttaa hankkeiden kulkuun muun muassa sillä, että he ajavat kansan asiaa: ”Olen tässä kansan edustajana ja kansalaisten soittojen takia”.²⁵⁷ Perusteluissa yksittäisten ihmisten kommentit tai kirjoitukset yleistettiin ’kansan’ mielipiteen ilmauksiksi. Näihin vedoten poliitikkojen oikeutuksen puuttua hankkeen kulkuun voitiin katsoa tulevan ’kansalta’. Esimerkiksi Rytin monumenttihankkeen yhteydessä monet poliitikot perustelivat keskusteluun osallistumisestaan ja vaadettaan uuden monumenttikilpailun järjestämisestä vetoamalla yleiseen mielipiteeseen ja kansan tahoon. Hankkeessa Helsingin kaupunginvaltuuston 23 valtuutetun joulukuussa 1991 allekirjoittamassa valtuustokysymyksessä uuden muistomerkkilpailun vaadetta perusteltiin vetoamalla juuri yleiseen mielipiteeseen ja toteamalla, että monumenttiedotusta oli ”kansan keskuudessa” verrattu rakennustelineeseen.²⁵⁸ Vertaus esiintyi sanatakkasti yhdessä *Helsingin Sanomissa* 16.12.1991 julkaistussa mielipidetekstissä. Sanomalehtien pikagallupit, mielipidekyselyt ja yleisönosastopalstojen kirjoitukset luovat helposti myytin yhtenäisestä ’suuresta yleisöstä’ ja yleisestä mielipiteestä yksilöiden mielipiteiden additiivisena summana. Bourdieu kirjoittaakin yleiseen mielipiteeseen liittyvästä tuotetusta konsensusvaikutuksesta; käsitys yleisestä mielipiteestä legitimoitietynlaista poliittista toimintaa ja samalla tekee sen mahdolliseksi.²⁵⁹ Monumenttikeskusteluista mediassa ja julkisuudessa todentuva ’yleinen mielipide’ mahdollisti poliitikkojen puuttumisen ja vaikuttamisen hankkeiden kulkuun ja samalla teki retorisesti vaikuttamisen oikeutetuksi.

Näkyvyys julkisuudessa monumenttikiistoihin liittyvissä kysymyksissä voi olla poliitikkojen toiminnan tavoitteen lisäksi myös ’pelkkä’ toiminnan (sinänsä hyödyllinen) seuraus. Bourdieun kuvaaman konsensusvaikutuksen seurauksena poliitikkojen motiivina monumenttikiistoihin osallistumisessa voi olla tavoitteellisen näkyvyyden saamisen sijaan velvollisuudentunto poliitikkona vaikuttaa kiistaa herättäneessä monumenttiasiaassa, joka niin rahoituk-

sen kuin mahdollisesti muistamisen kohteen puolesta on yhteiskunnallinen ja poliittinen. Toisaalta nykyiselle media-aikakaudelle on tyypillistä, että asioiden merkittävyys määräytyy yhteiskunnassa julkisuuden ja näkyvyyden kautta ja julkisuuden ja näkyvyyden hankkiminen on samalla keino vaikuttaa asioihin. Poliittinen työ ja sen julkisuus ja julkisuuden käyttö poliittisessa työssä kietoutuvat siten toisiinsa.

Lajityyppien ohjaavuus tekstien tuottamisessa ja vastaanottamisessa

Tekstejä tuotetaan ja kulutetaan eri tavoin erilaisissa konteksteissa. Toisia tekstejä luetaan useaan kertaan tai niitä säilytetään, toiset luetaan vain kerran ja toiset muunnetaan tai sulautetaan muihin teksteihin.²⁶⁰ Sanomalehtitekstit ovat periaatteessa kertakulutustekstejä, jotka elävät ilmestymisensä jälkeen lähinnä intertekstuaalisissa viittauksissa, keskustelumuodoissa, kommentoinneissa, vastineissa, ja siten vaikuttavat pohjateksteinä tuleviin teksteihin. Sanomalehdissä käydyt kiistelyt tuntuvat kuitenkin hautautuvan nopeasti, eivätkä monet arkistotkaan tallenna systemaattisesti esimerkiksi yleisönosastopalstojen kirjoittelua. Aikakauslehtitekstien kulutusikä on sanomalehtiin verrattuna jonkin verran pidempi. Tutkimusaineistooni kuuluvilla esitteillä ja Internetin kotisivuilla on lehtitekstejä pidempi linkaari. Painetut näyttelykatalogit ja tutkimustekstit ovat pitkäikäisyytensä, helpon julkaisun jälkeisen saatavuutensa ja muissa tutkimuksellisissa teksteissä viite- tai lähde-materiaalina toimimisensa johdosta keskeisiä puheenvuoroja taiteen kentän sisäisessä keskustelussa. Katalogi- ja tutkimustekstit harvoin kuitenkaan tavoittavat kentän ulkopuolista laajaa lukevaa yleisöä, toisin kuin sanomalehdet.

Tekstien erilaiset tuottamis- ja kulutus kontekstit vaikuttavat niiden tulkintoihin. Kaikki tekstit ovat periaatteessa tulkinnallisesti avoimia, mutta tekstin tulkitsijat supistavat tekstien mahdollista tulkinnallista ambivalenssia. Tulkitsijat päätyvät tulkintoihin, jotka ovat loogisia ja sosiaalisen käytännön kokonaisuuteen sopivia kus-

sakin diskurssissa. Teksteihin kiinnittyvät kontekstit vähentävät niiden ambivalenttia voimaa.²⁶¹ Yksi tekstien tuotanto- ja vastaanottoon vaikuttava kontekstitekijä on lajityyppi ja siihen liittyvät rajat, tavat, muodot, konventiot, normit ja säännönmukaisuudet. Tekstien tuotanto- ja vastaanottokontekstiin kuuluvat kiinteästi myös erilaiset instituutiot, joille ja joiden puitteissa tekstejä tuotetaan. Taiteen kentällä taiteen tutkimuksen ja taidekriitiikin kirjoittamisessa on omat konventionsa, säännönmukaisuutensa, instituutionsa ja toimijansa, jotka tuottavat tiettyjen lajityyppien tekstejä. Journalistisissa teksteissä vaikuttavat samoin tietyt lajityyppien konventiot ja säännönmukaisuudet. Esimerkiksi journalististen tekstien uutiskriteerit vaikuttavat ylipäänsä siihen mistä kirjoitetaan.²⁶² Tietyt tekstin tuottamistilanteet, kuten vaikkapa kokoukset, ovat luonteeltaan määrämuotoisia, mikä on luonnollisesti vahva tekstiin vaikuttava kontekstitekijä.²⁶³ Esimerkiksi monumenttitoimikuntien ja muiden hallinnollisten elinten kokousten pöytäkirjat ja muistiot, lehdistötiedotteet, lausunnot, monumenttitoimikuntien palkintolautakuntien perustelut ja monumenttien paljastuspuheet ovat enemmän tai vähemmän määrämuotoisia tekstejä. Tekstin määrämuotoinen muoto ja ilmaisutapa asettavat rajoja ja oletuksia myös niiden tulkinnoille.

Eri lajityyppisiin kiinnittyy tekstien tuottamis- ja vastaanotto- tapojen lisäksi tiettyjä kirjoittajarooleja. Esimerkiksi pakinoitsija tuottaa tiettyyn lajityyppiin sopivia tekstejä pakinoitsijan roolissa, samoin taidekriitikko tai sanomalehden päätoimittaja tuottaa tekstejä tietyn lajityypin ohjaaman roolin mukaisesti. Vaikka eri rooleissa olevat kirjoittajat ajattelisivat tietyistä asioista samalla tavoin, vaikuttaa kirjoittajan rooli ja tuotetun tekstin lajityyppi siihen, miten ajatukset voidaan julkisesti ilmaista. Roolin ja lajityypin voidaan nähdä ohjaavan monumenttikiistoissa osittain sitä, millaisia näkökantoja kirjoittajat valitsevat ja miten he niitä ilmaisevat. Tiettyyn lajityyppiin ja tiettyyn rooliin voi lisäksi liittyä omanlainen tapa käyttää kieltä, jopa omanlainen sanasto. Lajityyppiin ja rooliin liittyvä 'oma kieli' korostuu tutkimusaineistossani etenkin taiteen asiantuntijoiden kirjoittamissa teksteissä.

Sanomalehdillä, niin puoluepoliittisesti sitoutuneilla kuin sitoutumattomillakin, on omat linjansa tai tavoitteensa, jotka heijastuvat lehden sisältöön, materiaalin valintaan, näkökulmiin ja esitystapoihin.²⁶⁴ Iltapäivälehtien ja päivälehtien tavoitteiden erot tulivat aineistossani esiin iltapäivälehtien uutisten kärjekkäissä ja polarisoivissa ja siten populaarimmista ja 'myyvemmissä' näkökulmissa, jollaisia päivälehdissä ei samalla tavoin esiintynyt. Poliittisista lehdistä hahmottui paikoin puoluepoliittista orientoitumista poliittisten henkilöiden monumentteihin. Vaikka usein myös sitoutumattomat sanomalehdet heijastavat ainakin pääkirjoitusten tasolla jonkinlaista poliittista matriisia, tämän tutkimuksen aineistosta niistä on kuitenkin vaikea havaita lehtikohtaisia selkeitä poliittisia linjoja. Merja Hurri on todennut, että sanomalehtien kulttuuriosastojen kirjoittelu on pysynyt puoluepoliittiselta vireeltään hyvin staattisena ja yhdenmukaisena lehtien poliittisista kannoista tai levikistä huolimatta sotien jälkeisenä ajanjaksona. Kulttuurikirjoittelua ohjaavat Hurrin mukaan ennen kaikkea esteettisen osakulttuurin, siis taidekeskeisen, ammatti- ja teospainotteisen kulttuurijournalismin käytännöt.²⁶⁵ Merkittävä yksittäinen pienempien lehtien kulttuuriuutisiin vaikuttanut tekijä näyttää aineistossani olleen se, oliko lehdellä ylipäänsä lainkaan omaa kulttuuritoimitusta ja kulttuuritapahtumiin erikoistuneita toimittajia. Keijo Lehdon mukaan sanomalehtien yhteiskunnallisten kantojen tai linjojen näkyvyyttä on 1990-luvulla edelleen hämärtänyt lukijaläheisyyden kokeminen yhdeksi lehtien kantavaksi tehtäväksi. Tämä on merkinnyt keskustelullisen avoimuuden ja moniäänisyyden tavoittelua ja kannustusta erilaisten mielipiteiden esilletuloon lehdessä, mikä on painanut näkymättömämmiksi lehtien omia kantoja.²⁶⁶

Regionaalinen linjaus on kirjoitettu luotsaamaan useimpien suomalaisten alueellisten ykköslehtien toimituspolitiikkaa ja levikillisiä tavoitteita.²⁶⁷ Tutkimusaineistoni alueellisissa sanomalehdissä rajauduttiin pääasiassa lehden levikkialueen tai levikkialueen keskuksen monumenttihankkeiden uutisointiin, joskin suurimmat valtakunnalliset monumenttihankkeet, kuten presidenttimonumentit, saivat huomiota myös niissä. Pienemmissä paikallislehdissä huomio kohdistui paikallisiin monumenttiuutisiin. *Helsingin Sano-*

missa huomioitiin myös maakuntien suurimpia monumenttihankeita, joskin kirjoittelun painopiste oli selvästi pääkaupunkiseudun kulttuuritapahtumissa.

Maakuntalehdet muodostavat rajoja sekä levikkialueillaan että diskursiivisesti journalistisissa teksteissä. Ne ovat myös keskeisessä asemassa alueellisuuden ja alueen identiteetin tuottamisessa.²⁶⁸ Alueelliset lehdet tarvitsevat niille itselleen 'todellisia' alueita, joiden tuottaminen ja uusintaminen on lehtien teksteissä tarpeen, koska kyseiset alueet merkitsevät kullekin lehdelle tärkeää levikkialuetta.²⁶⁹ Maakunnallisen sanomalehden on tuotettava yleisönsä käydäkseen kaupaksi. Tämä tapahtuu juuri sisällöllisten painotusten ja näkökulmavalintojen avulla eli luomalla alueellinen yhteisö, jolle jutut kirjoitetaan ja jolla on omat kulttuuriset piirteensä.²⁷⁰ Alueelliset ykköslehdet pyrkivät profiloitumaan levikkialueidensa maakunta- ja valtakunnanosalehtinä, joissa paikan kautta rakentuva 'me' representoituu levikkialueen muotoa heijastavana maakuntana, sen osana tai valtakunnanosana.²⁷¹ Maakuntalehtien alueellinen 'me' representoituu tyypillisesti homogeenisena yhteisönä, jossa 'meidän' sisäiset ristiriidat ja sosiaaliset ja kulttuuriset erot häipyvät.²⁷²

Lehden levikkialueen sijainti suhteessa pääkaupunkiseutuun on sen kielen ja regionalistisen roolin yksi keskeinen määrittäjä.²⁷³ Jaana Orjalan tutkimuksessa sanomalehtien regionaalista roolia määritteli vahvasti niiden kilpailuasetelma siten, että kun pahimpana kilpailijana näyttäytyi toinen maakuntalehti, paikallistason uutisointi kasvoi. Kun lehden levikkialueen laitamille ylsi maan valtalehden päälevikkialue, valtakunnallisen ja kansainvälisen tason uutisten painoarvo kasvoi ja paikallistaso sai suhteellisesti vähemmän huomiota. Toisaalta Orjala huomauttaa, että pienissä lehdisissä STT:n välittämää kotimaanaineistoa joudutaan ehkä resurssista johtuen julkaisemaan haluttua enemmän. Orjalan tutkimuksen mukaan maakuntataso painottui lehtien journalistisessa sisällössä pohjoisen ja Pohjanmaan lehdissä eteläisiä lehtiä enemmän.²⁷⁴ Samantyyppistä painottumista voi havaita tutkimukseni lehtiaineistosta: maakuntadiskurssia esiintyi etenkin Kajaanin Kekkosen ja Oulun Paulaharjun, mutta myös Kokemäen Setälän monumenttihankeita koskevissa alueellisten ja paikallisten sanomalehtien kirjoittelussa.

Tämänkaltainen painottuminen vastaa samalla osittain lukijoiden uutispreferenssejä, sillä paikallisuutisten merkitysten lukijalle on todettu kasvavan mitä pohjoisemmaksi maantieteellisesti siirrytään. Pohjoisempiana maakunnan ja oman paikkakunnan tapahtumat koetaan valtakunnallisia ja kansainvälisiä tapahtumia tärkeämmiksi, kun taas pääkaupunkiseudulla sanomalehdistä luetaan ennen kaikkea Suomen ja maailman tapahtumia käsitteleviä juttuja.²⁷⁵

Tarkastelen seuraavaksi tarkemmin tutkimusaineistoni eri lajityyppien erityispiirteitä. Sanomalehtien yleisönosastopalstoille kirjoitetut mielipidetekstit ovat runsain ja varioivin tutkimukseni aineistotyyppi. Mielipidetekstien retoriikkaan kuuluvat selkeät suostuttelu- ja vakuuttelukeinot, joilla muita lukijoita pyritään samaan ajattelemaan kirjoittajan kanssa samalla tavalla. Suostuttelussa vedotaan sekä tunteisiin että 'järkeen' – joskin 'järkeen' vetoaminen tapahtuu usein tunteisiin vetoavalla tavalla. Yleisönosastopalstojen tekstit ovat korostuneesti sekä monumenttikiistoissa että yleisemmin muissakin yhteiskunnallisissa kiistoissa tapahtumiin tai ilmiöihin kielteisesti suhtautuvia, vallitsevia oloja kritisoivia tai parempia vaihtoehtoja toivovia puheenvuoroja. Monumenttikiistoissa yleisönosastopalstoilla suhtauduttiin abstrakteihin monumenttiedotuksiin ja monumentteihin yleensä kriittisesti ja ne kirjoitukset, joissa abstraktia luonnosta tai monumenttia kiitettiin, olivat yleensä vastineita monumenttien kohtaamaan kritiikkiin ja niissä usein soimattiin luonnosta tai monumenttia vastustavia näkökantoja. Yleisönosastoteksteissä painottuu siten lajityyppinä erimielisyyden esiin tuominen. Esitetystä käsityksestä, ehdotuksesta tai moitteesta samaa mieltä olevat viitsivät harvoin tuoda julki mielipidettään, kun taas siitä eri mieltä olevat ilmaisevat herkemmin kantansa. Esitetyn käsityksen kokeminen vääräksi ärsyttää reagoimaan.²⁷⁶

Se, että yleisönosastopalstojen teksteissä korostuu kiihkeä, hyvin kaksinapainen vastakkainasettelu voi johtua myös siitä, millaista julkaisupolitiikkaa sanomalehdet harjoittavat. Lehdet voivat suoraan ohjeistaa yleisönosastokirjoittajia kirjoittamaan napakasti ja esittämään kantansa selkeästi, jotta teksti julkaistaisiin. Lehdistö vaikuttaa julkisen keskustelun suuntaan myös seulomalla julkisuuteen pääseviä kommentteja. Esimerkiksi *Helsingin Sanomat* totesi

Risto Rytin monumenttikeskustelun kuluessa julkaisseensa noin 60 prosenttia yleisönosastopalstalle aiheesta lähetetyistä teksteistä.²⁷⁷ Lehdet vaikuttavat myös siihen kuinka kauan monumenteista ylipäänsä käydään julkista keskustelua. Esimerkiksi *Kainuun Sanomat* ilmoitti lopettavansa Kekkosen monumenttiluonnosta koskevan yleisönosastokirjoittelun lehdessä kuukausi monumenttikilpailun ratkeamisen ja intensiivisen kirjoittelun jälkeen, jonka jälkeen lehdessä ei enää julkaistu monumenttiin liittyviä yleisönosastokirjoituksia.²⁷⁸

Sanomalehtien julkaisupolitiikka vaikuttaa myös muulla tavalla mielipidetekstien ilmaisuun ja kirjoitusten sisältöön ja siten koko monumenttikiistojen kulkuun. Tässä tutkimuksessa merkillepantavaa on sanomalehtien nimimerkkikäytännön vaikutus mielipidetekstien sisältöön ja ilmaisuun. Mielipidepalstoille lähetettyjen tekstien sisältöön näyttää vaikuttavan se, voiko tekstissä käyttää nimimerkkiä, vai onko kirjoitukseen liitettävä oma nimi. Nimimerkillä kirjoitetuissa teksteissä uskaltaudutaan helpommin hyökkäävään, suorapuheiseen ja herjaavaankin kommentoimiseen. Tutkimusmateriaalinani olevista lehdistä nimimerkillä ei saanut tutkimusaikavälilläni kirjoittaa *Helsingin Sanomiin*, *Hufvudstadsbladetiin*, *Demariin*, *Kansan Uutisiin* eikä *Viikkolehteen*. Näissä lehdissä mielipiteisiin oli liitettävä oma nimi nimimerkin käydessä vain toimituksen harkitsemisissa erityistapauksissa. Käytäntö on ollut voimassa *Hufvudstadsbladetissa* vuodesta 1991, *Helsingin Sanomissa* vuodesta 1994, *Kansan Uutisissa* ja *Viikkolehdessä* vuodesta 1996 ja *Demarissa* vuodesta 1997 lähtien. Nimimerkkikäytännön muutos näkyi etenkin *Helsingin Sanomissa* käydyissä monumenttikeskusteluissa. Rytin monumentista käytyä kiivaasta keskustelua olisi todennäköisesti laimentanut oman nimen käyttöpakko. Kekkosen monumenttiehdotuksesta käydyssä keskustelussa uuden käytännön myötä aggressiiviset mielipidetekstit vähenivät selvästi. Huudahdustyypiset mielipidetekstit katosivat lähes kokonaan. Toki myös muut syyt, kuten mielipideosaston toimituksen muuttunut julkaisupolitiikka, saattoi olla muutoksen osatekijänä.

Sanomalehtien julkaisupolitiikka vaikuttaa yleisesti ja olennaisesti myös siihen, mistä aiheista ja minkä sävyistä keskustelua leh-

tien mielipidepalstoilla voidaan käydä. Aineistoni pienissä maakunta- ja paikallislehdissä ja iltapäivälehdissä julkaistiin esimerkiksi *Helsingin Sanomia* suhteellisesti useammin kärkeviä, huudahdustyyppejä ja löyhästi perusteltuja yleisönosastokirjoituksia, joissa monumenttiluonnoksen tehnyttä taiteilijaa ivattiin tai kritisoitiin kovin sanoin. Tietyissä mielessä kaksinaismoralistisen, mutta samalla sanavapauden kannalta demokraattisen sävyn julkaisupolitiikkaan loi se, että toisaalta lehden toimittajat, jopa pääkirjoittaja, saattoivat toisaalla lehdessä kauhistella julkisen keskustelun kovaotteisuutta ja taiteilijan mollaamista. Esimerkiksi *Kainuun Sanomien* pääkirjoituksessa todettiin lehdessä käydyn kiivaan yleisönosastokirjoittelun kuluessa:

Keskustelu on jälleen esimerkki siitä, että taiteilijan työtä saa tässä maassa lyödä miten halventavasti hyvänsä. Epämiellyttävintä ovat herjaavat nimitykset, joita julkisessakin mielipiteenvaihdossa on käytetty. Jos olisi kysymys jostain muuta ihmistyöstä kuin taiteesta, asioita saatettaisiin setviä raastuvanoikeudessa. (Suuri aika kiihdytti. *KS* 21.1.1989.)

Monumenttikiistoissa mielipidepalstojen tekstien kirjoittajat voi kategorisoida pääsääntöisesti taiteen kentän ulkopuolisiksi toimijoiksi. Myös muutamat taiteen asiantuntijat ottivat osaa monumenttikeskusteluihin kirjoittamalla vastineita monumentteja arvosteleviin teksteihin tai arvioimalla kiistan laannuttua sen yleistä kulkua. Kajaanin Kekkosen monumenttikiistaa tarkastellut kriitikko Heikki Kastemaa on arvellut taiteen asiantuntijoiden, eli käytännössä abstraktien monumenttien puoltajien, passiivisuuden johtuvan siitä, etteivät nämä halua ”tulla kivitetyiksi” puuttumalla aggressiivisenakin vellovaan keskusteluun.²⁷⁹ Taiteen asiantuntijat eivät ehkä koe yleisönosastonpalstoja roolilleen sopivana keskustelufoorumina. Asiantuntijan yleisönosastopalstalle kirjoittaminen voitaisiin tulkita osoitukseksi siitä, että yleisönosastokirjoitusten kritiikki on otettu vakavasti tai ’osunut arkaan kohtaan’. Kirjoitukseen vastaa-minen merkitsisi asiantuntijan ’laskeutumista’ keskusteluun maallikkofoorumille. Asiantuntijatahon hegemonia voidaan siten osoittaa reagoimattomuudella ja välinpitämättömyydellä yleisönosastopalstojen keskusteluun.

Yleisönosastopalstoilla käydyt monumenttikeskustelut syntyvät ja elävät tiiviisti suhteessa muuhun keskustelukontekstiin. Jos mielipidepalstalla on meneillään jokin muu kiivas (kulttuuri)debatti, se voi syödä pontta toisen aihepiirin (kulttuuri)keskustelulta. Esimerkiksi vuosiin 1992–1996 ajoittuneesta presidentti Lauri Kristian Relanderin monumenttihankkeesta käytyä keskustelua laannutti varmastikin osaltaan se, että Rytin monumentista käyty aktiivinen kiistely oli Relanderin hankkeen voittoluonnoksen julkistamisen aikaan vielä tuoreessa muistissa ja uudeksi ajankohtaiseksi kulttuurikiistan aiheeksi oli nousemassa riita Kiasmasta ja sen sijoittamisesta Mannerheimin ratsastajapatsaan kupeeseen.

Mielipidepalstojen debatteihin osallistuu usein samoja henkilöitä. Tutkimissani monumenttitapauksissa etenkin presidenttimonumenteista käytyihin keskusteluihin osallistui monia henkilöitä, jotka aktivoituivat useissa presidenttimonumenttikiistoissa esittämään omia näkökulmiaan. Aineistossani olevien yleisönosastokirjoittajien nimiä toistui jo ennen tutkimusajankohtaani käydyissä monumenttikiistoissa (kuten Mika Waltarin monumenttikiistassa 1980-luvulla), muissa 1990-luvun kulttuurikiistoissa (kuten Kiasman ja Mannerheimin ratsastajapatsaan aiheuttamassa kiistassa) ja jopa TV1:llä vuonna 2004 esitetyn Suuret suomalaiset -televisio-ohjelman kotisivuilla käydyissä vilkkaissa suurmieskeskusteluissa. Yhden monumenttikiistan aikana sama yleisönosastokirjoittaja saattoi kirjoittaa useisiin lehtiin samantapaisia kirjoituksia.²⁸⁰

Sanomalehtien kulttuuriolosastojen ulkopuolisten pakinoiden ja pilakuvien lajityyppiin kuuluu hauskuus, ironisointi ja tietty 'kansan' puolella oleminen ja maallikoihin vetoava hienostelematon ja kainostelematon 'terveen järjen' käyttö ajankohtaisten tapahtumien kommentoinnissa. Lajityyppi osallistuu siten samalla 'terveen järjen' määrittelyyn. Myös kulttuuriolosastojen ulkopuolisissa kolumneissa kirjoittajat ottavat paikoin saman roolin. Monumenttien osalta tällainen näkökulma tulee tavallisesti esille abstraktisuuden kritisointina ja ironisointina. Maallikoihin vetoavan asiankäsittelytavan johdosta pilapiirtäjille ja pakinoitsijoille tarjoutuu toisaalta erinomainen tilaisuus tasoittaa hyväntahtoisilla ja humoristisilla teksteillä maallikkoyleisön ja abstraktin taiteen kohtaamista. Muu-



Kari, copyright © by arrangement with Helsingin Sanomat

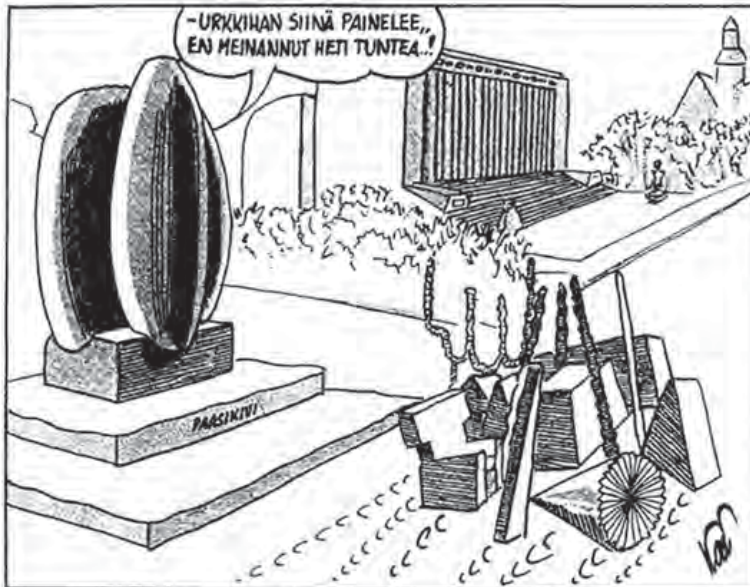
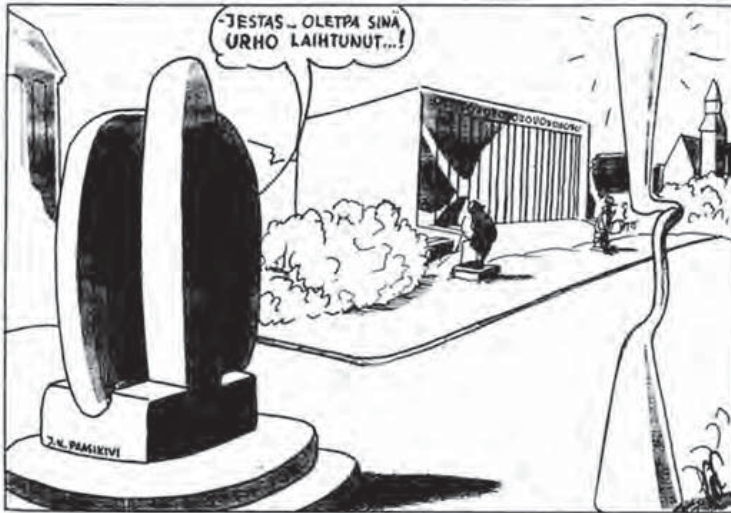
— Hyvänen aika, Juho Kusti, miten sinä olet muuttunut!



— Mutta Juho Kusti ... sinä et ole enää ollenkaan näköisesi!

Kuva 15. Kai Heinosen Kekkonen monumenteista piirtämät pilakuvat (SS 7.1.1989 ja Suomenmaa 20.2.1997) lainaavat vitsinsä ja kuvakulmansa Heinosen (IS 24.9.1980) ja Kari Suomalaisen (HS 20.4.1977) Paasikiven monumentista piirtämistä pilakuvista.

PÄIVÄN HEINONEN



tamissa presidenttimonumentteihin liittyvissä pakinoissa aihetta lähestytäänkin tällä tavoin, samoin eräät pilakuvat voidaan tulkita hyväntahtoisiksi eleiksi abstraktin luonnoksen hyväksymistä kohtaan.

Pilakuvissa monumenttiluonnokset ja monumentit usein inhimillistyvät: ne esitetään elollistuneina 'suurmiehinä'. Aineistoni pilakuvissa usein käytetty sukkeluus oli tilanne, jossa alueen muut monumentit niiden muistuttamina henkilöinä kommentoivat uutta tulokasta eli monumenttiluonnoksen muodossa esiintyvää muistettavaa henkilöä. Aineistossani pilakuvat myös linkittyivät helposti interteksteiksi, joissa samaa viitsiä tai kuvakulmaa jatkettiin ja sovellettiin useaan monumenttiin. Esimerkiksi Kekkosen monumenteista piirrettyjen pilakuvien interteksteinä voidaan nähdä Juho Paasikiven monumentista piirretyt pilakuvat.

Taiteen kentän asiantuntijoiden näkökulmat välittyvät aineistossani taidekriitikeistä, kommentikirjoituksista, artikkeleista, kolumneista, haastatteluista ja muutamista yleisönosastokirjoituksista. Näistä etenkin taidekriitikin lajityyppiä ohjaavat tietyt kirjoittamisen muodot ja konventiot. Kriitikin kirjoittamisen tavat, kuten kaikki konventiot ja tavat, ovat sopimuksenvaraisia ja alttiita muutokselle. Taidekriitikin konventiot ovatkin laajentuneet postmodernistiseksi kutsuttujen näkökulmien rantauduttua taiteen vastaanottoon. Modernistiselle taidekriitikille ominaisesta formalismista ja etäännyttävästä lähestymistavasta on monin paikoin siirrytty tarkastelevan ja kokevan katsojasubjektin esille tuomisen hyväksymiseen, jopa korostamiseen, erilaisista lähtökohdista tehtävien tulkintojen sallimiseen, vakavuudesta 'kevyeen' lähestymistapaan ja taiteen kentän rajojen, kuten korkean ja matalan, kyseenalaistamiseen. Muutoksista huolimatta taidekriitikki noudattaa lajityyppinä asiantuntijuuden konkretisoivaa kielenkäyttöä ja terminologian hallintaa, taiteen historian tuntemuksen esille tuovaa lähestymistapaa ja näkökulmaa, jossa tunnistetaan taiteen kentän olemassaolo arviointeja tehtäessä, vaikka arvioitavissa teoksissa kentän rajoja venytetään täysiinkin tai kyseenalaistettaisiin.

Taidekriitikki on luonnollisesti hyvin heterogeeninen lajityyppi sisältäen muiden lajityyppien tavoin runsaasti erilaisia kirjoittami-

sen tyylejä. Myös julkaisufoorumi vaikuttaa taidekritiikin tyyliin ja ilmaisutapoihin. Sanomalehtikritiikki suuntautuu luonnollisesti laajemmalle yleisölle kuin esimerkiksi *Taide*-lehden kritiikki. Taidetta seuraavalle yleisölle kirjoitetuissa teksteissä tyyli ja lähestymistapa voi olla teoreettisempi, filosofisempi ja kokeilevampi. Sanomalehtilehtikritiikki ei ainakaan aineistoni monumenttien tapauksissa ollut kovin syvällistä ja pohdiskelevaa: kuvailu ja hankkeeseen liittyvä faktuaalinen tieto saivat teksteissä suuren huomion. Toisaalta kuvailu, myös objektiiviselta vaikuttava formalistinen kuvailu, on myös tietystä mielessä tulkinnan tekemistä; huomion kiinnittämistä huomionarvoisiksi katsottuihin seikkoihin. Kriitikon kirjoittama sanomalehtikritiikki liittyi aineistossani aina niin sanottuna kainalojuttuna laajempaan monumenttihanketta käsittelevään juttuun, jossa usein haastateltiin taiteilijaa ja uutisoitiin hankkeen vaiheita. Näiden juttujen kirjoittaja saattoi olla myös joku muu kuin kulttuuritoimittaja. Tutkimistani monumenttitapauksista taidekritiikkiä tai taidekritiikon kommenttipuheenvuoroa ei kirjoitettu lainkaan Rautavaaran, Setälän ja Mannisen monumenteista.

Taidekritiikkiä leimaavat vahvasti tietyt normiodotukset: kritiikin odotetaan sekä antavan teoksille 'oikeita' tulkintoja että kertovan, mikä on hyvää ja mikä on huonoa ja miksi. Siksi taidekritiikin vaikutukset voivat olla normittavia. Altti Kuusamo onkin todennut, että päivälehtikritiikin kautta taidemaailman vallitsevat käsitykset pidetään voimassa. Lehtikritiikin tehtävänä on loihkia taideteokset tuttuina, jo havaittuina ja luokiteltuina objekteina lukijan silmien eteen.²⁸¹ Nämä luokittelut, havainnot ja niiden kautta syntyvä tutuus kohdistuvat kuitenkin etupäässä taidetta aktiivisesti seuraavaan ja tuntevaan yleisöön. Taidekritiikin tietyistä normi- ja konventio-odotuksista huolimatta kriitikoiden rooli ei välttämättä ole kovin selkeä: roolina voidaan hahmottaa toisaalta laajan lukevan yleisön palvelu ja taiteen tuoreista tapahtumista kertominen. Toisaalta kriitikon keskeisenä roolina voidaan pitää hyvän ja huonon taiteen eksplikoimista. Rooliksi voidaan nähdä myös kommentoiminen ja palautteen antaminen taiteilijoille eli eräänlainen 'opettajan' rooli. Valistus- ja opetusroolin voidaan katsoa suunnatun myös lukevan yleisön taidekasvattamiseen tähtääväksi. Valitusrooli voi-

daan suunnata myös poliitikoille ja päättäjille. Rooliksi voidaan ymmärtää myös intellektuaalisen, avoimen keskustelun ja aktiivisen ja kriittisen henkisen ilmapiirin edistäminen.²⁸² Käytännössä erilaisia rooleja on vaikea erottaa toisistaan, sillä ne kietoutuvat kritiikkiteksteissä toisiinsa. Kun kriitikon roolit lomittuvat taiteen kentän 'portinvartijan' positioksi, siis hyvän ja huonon eksplisiitiseksi tai implisiitiseksi määrittelijäksi, kriitikon työ on nähtävä keskeisenä osana taiteen kentän muotoutumista ja toimintaa. Rooli tulkintojen välittäjänä ja ymmärryksen ja tiedon tuottajana kytkeytyy valtaan liittyviin kysymyksiin: kenen kulttuuria välitetään ja mitä päämääriä varten tietynlaista ymmärrystä ja tietoa tuotetaan. Taidekriitikissä välitettävä kulttuuri on usein sen hetkiseksi korkeakulttuuriksi luettua kulttuuria, joka kritiikin käytäntöjen avulla kirjoitetaan merkittäväksi, arvostettavaksi ja tavoitelluksi, mutta ei kuitenkaan kaikkien automaattisesti tavoittamaksi kulttuuriksi.

Suomalaisen julkisuuden suhteellisen yhtenäisyyden seurauksena voimakkaiden medioiden palveluksessa toimiville kulttuuritoimittajille tai kriitikoille saattaa muodostua hegemonisia positioita taiteen kentän äänitorvina tai kentän 'virallisen' mielipiteen lausujina. Etenkin *Helsingin Sanomien* kriitikoiden näkyvyys ja valta-asema on vahvistunut 1990-luvulla *Uuden Suomen* lakkauttamisen jälkeen. Myös pitkään tietyn lehden palveluksessa toimineiden henkilöiden näkemykset voivat 'institutionalisoitua', ja etenkin taidetta ja kulttuuria vähemmän tuntevien ja seuraavien henkilöiden näkökulmasta kriitikoiden näkemykset samastuvat helposti koko taiteen kentän ajattelutapoja edustaviksi näkemyksiksi. Vaikutusvaltaiset kriitikot siirtävät ja vakiinnuttavat toiminnassaan omia taidekäsitänsä niin taiteen kentällä ja kuin sen ulkopuolellakin.

Taiteen asiantuntijoiden kirjoittamissa kolumneissa monumentteihin liittyviä ajatuksia tuotiin esiin tyyliltään kevyempinä ja suorapuheisempina pohdintoina. Asiantuntijoiden kolumniteksteissä kriittisten pohdintojen kohteeksi joutuivat yleensä niin abstrakteja monumentteja vastustavat tahot kuin myös paikoin koko suurmiesmonumenttien pystytyskäytäntö. Kulttuuritoimittajien ja taidekriitikoiden kirjoittamista monumenttihankeista uutisoivista teksteistä välittyivät paikoin tietyt asiantuntijanäkökulmat, vaikka kirjoitus-

ten pääpaino oli yleensä lehdistötiedotteiden ohjaamassa tapahtumien kulun selvittämisessä ja taiteilijan tai toimikuntien jäsenten haastatteluissa Taidekriittikkiin verrattuna näiden asiantuntijoiden kirjoittamien juttujen tyyli on selvemmin journalistinen tai kirjoituksen funktio tiedonvälittäminen ja uutisoiminen, ei taideteoksen kritisoiminen, tulkinta tai arvioiminen.

Utusteksteissä painottuvat lajityypinsä mukaisesti objektiivisuuteen pyrkimisen, uutuuden, ajankohtaisuuden, moninäkökulmaisuu den, lähdekriittisyyden, kärjistettyjen kannanottojen välttämisen ja yhteiskunnallisen merkittävyyden kriteerit. Iltaapäivälehdissä uutisgenren piirteet sekoittuivat paikoin puolivakavaan tabloidityyppiseen journalismiin. Tosin myös iltaapäivälehdissä uutisgenre noudattaa pääpiirteissään samoja uutisten kriteerejä ja muotovaatimuksia kuin päivälehdissä, vaikka iltaapäivälehdissä asioiden kertomisen tyylinä voidaan suosia niiden kuvaamista esimerkiksi julkisuuden henkilöiden kautta ja konflikteja korostaen.²⁸³ Aineistoni iltaapäivälehtien uutisjutut noudattivat tietyssä mielessä tabloidityyppistä journalismia, mutta samalla ne olivat jyrkistä ja voimakkaasti kantaaottavista otsikoista huolimatta melko moniäänisiä: kielteisesti abstrakteihin monumentteihin suhtautuvien henkilöiden mielipiteiden rinnalle juttuihin haastateltiin taiteen asiantuntijoita ja monumentin hankkimisesta vastaavia toimikunnan jäseniä ja virkamiehiä, jotka olivat valitun monumentin hyväksymisen kannalla.

Uutisgenre voidaan jakaa niin sanottuihin koviin ja pehmeisiin uutisiin. Kovat uutiset ovat 'tärkeitä' ja 'yleisesti merkittäviä', muut uutiset taas 'kiinnostavia' ja merkitykseltään 'erityisiä' tai 'yksityisiä'. Kovien uutisten sisältö rajoittuu niin sanottujen faktoiden esittämiseen. Niissä tehdään ero tulkintojen ja tosiasioiden ja varmojen ja epävarmojen tietojen välillä. Kovan uutisen 'oman äänen' käyttämisen kielen ideaalina on lyhyt, konkreettinen ja aktiivinen esitystapa. Uutinen kertoo asiat tärkeysjärjestyksessä ja sen ideaali on pyrkiä häivyttämään oma välittävä roolinsa kerronnasta.²⁸⁴ Välillä voi tosin olla epäselvää onko uutisen 'oma ääni' jutussa mahdollisesti lähteenä käytetyn 'vieraan äänen' välittämää. Uutisten todellisuus- ja objektiivisuusvaikutelmaa lisää se, että uutis-

ten sisältöjen valintatyö vetäytyy näkyvistä: siksi uutinen vaikuttaa vaihtoehdottomalta ja sellaisenaan maailmaa heijastavana. Lähteenä usein käytetyt auktoriteetit lisäävät uutisten uskottavuutta ja todellisuusvaikutelmaa.²⁸⁵ Monumenttihankkeista kertovat uutistekstit paikantuvat sekä koviksi että pehmeiksi uutisiksi riippuen uutisen näkökulmasta hankkeeseen. Monumentt uutisissa tärkeimmät ja uutistekstien alkuun sijoitetut faktat kertovat hankkeen vaiheista ja aikataulusta, hankkeen taustalla olevista toimijatahoista, monumentin kohdehenkilöstä ja työhön valitusta taiteilijasta. Usein uutisteksteissä on lyhyt kuvailu pystytettävästä monumentista. Uutisen 'kertojaa' ei tuoda esiin, mutta joitain yksittäisiä tietoja tai kommentteja esimerkiksi monumentin valitsijoilta tai taiteilijalta esitetään usein nimetysti.

Uutistekstit ovat sanomalehtiteksteistä eniten toistoon ja lainattuun tietoon pohjautuvia tekstejä. Ne pohjautuvat usein erilaisiin lehdistötiedotteisiin, joiden vaikutusvalta tuli tutkimusaineistossani selkeästi esiin. Lehdistötiedotteet välittyvät toimittajille suoraan niiden laatijoiden tai Suomen Tietotoimiston tiedotepalvelun kautta. STT:n toimittamat uutiset toistuvat eri sanomalehdissä täysin samanlaisina tai 'paloiteltuina', mikäli toimittaja on käyttänyt STT:n uutista tekstinsä pohjana tai osana. Etenkin pienet ja keskisuuret lehdet toimivat STT:n toimittamien uutisten varassa. Suuremmat lehdet pystyvät pitämään yllä omia kirjeenvaihtoverkostojaan ja kotimaan-yhteyksiään. Paradoksaalisesti nämä lehdet kuuluvat ne omistavien multimediaritysten myötä STT:n suurimpiin omistajiin. Monumenttihankkeiden vaiheiden uutisointi oli tutkimissani tapauksissa monumentin sijoituspaikkakunnan ulkopuolisilla paikkakunnilla ja yleisesti pienemmällä paikkakunnilla usein STT:n toimittaminen uutisten varassa, mikäli monumenttihanke ylitti uutiskynnystä ylipäänsä lainkaan. Myös uutisjuttujen (kuten muidenkin juttujen) kuvituksena käytetyt kuvat monumenttiluonnoksesta ja valmiista monumentista toistuivat samoina niin saman lehden sisällä kuin eri lehdissä, sillä lehdet olivat ostaneet käyttöönsä samoja kuvia kuvapalveluista kuten Lehtikuva Oy:stä tai (vuonna 1996 konkurssin tehneestä) Pressfoto Ltd Oy:stä.

Uutisjuttuihin lainataan usein melko suoraan monumenttitoimikuntien itsensä laatimien lehdistötiedotteiden tekstejä monumenttien tulkinnosta ja merkityksistä, minkä seurauksena uutisteksteissä toistuvat sanatarkasti tietyt monumentin tulkinnat ja kuvailut. Näiden toistuessa vuosia kestäväen monumenttihankkeen ajan ne synnyttävät helposti mielikuvia monumentin 'oikeasta' ja virallisesta tulkinnasta. Lehdistötiedotteiden tekstejä saatetaan lainata jopa taidekriittikkeihin. Niinpä lehdistötiedotteet voidaan tulkita erittäin merkityksellisiksi teksteiksi, joilla on välillinen mutta samalla keskeinen asema monumenttikeskustelujen kulun ja sävyn kannalta. Lehdistötiedotteita laativat monumenttitoimikuntien jäsenet, jotka usein tukeutuvat tekstissään taiteilijan antamaan informaatioon, kuvailuihin ja tulkintoihin työstään ja/tai käyttävät kirjoituksessa omaa asiantuntijakompetenssiaan. Lehdistötiedotteellakin on omat lajityypilliset kirjoituskonventiot. Sen ensisijaisena tehtävänä on luonnollisestikin tiedon välittäminen, mistä johtuen teksti on selkeää ja johdonmukaista, yksinkertaistavaakin. Samalla pyritään myös huomion saamiseen ja erottautumiseen yleisestä tekstien tulvasta. Kirjoittamista ohjaa usein neutraaliuteen pakottava moraalikoodi. Tästä huolimatta taiteilijoiden teosten kuvailuun käytettävien ilmausten ja laatusanojen valinta voi sisältää huomaamatta arvottavan aspektin.²⁸⁶

Kuten todettua, uutisjutut ja taidekriitikki yhdistyivät monumenttikirjoittelussa kokonaisuuksiksi, joissa taidekriitikon tai muun toimittajan kirjoittaman uutisoivan tekstin ohessa julkaistiin kainalojuttuna kriitikon kirjoittama lyhyt arvio tai puheenvuorotyyppinen kommentti monumentista. Näissä juttukokonaisuuksissa yhdistyi siten laajempaa yleisöä puhuttelevampi journalistinen ote, jossa monumentti näyttäytyi enemmän kulttuurisena ja sosiaalisena ilmiönä ja toisaalta taidetta seuraavalle yleisölle enemmän osoitettu taiteen asiantuntijaretoriikkaa sisältävä teksti, jossa monumenttia arvioitiin ennen kaikkea taideteoksena. Monumentt uutiset eivät sijoitu pelkästään lehtien kulttuuripalstoille, vaan myös kotimaan uutisiin. Rautavaaran monumentin paljastuksesta kertonut kokosivun juttu julkaistiin *Demarissa* jopa urheilusivuilla. Tämä viittaa siihen, että monumenttihankkeita ei arvioida lehdissä pelkästään

kulttuuriksi tai taiteeksi. Monumenttikirjoittelun levittyminen kotimaan uutisaiheisiin kulttuurioston lisäksi tuo monumenttikirjoittelulle enemmän lukevaa yleisöä, sillä tutkimusten mukaan kulttuurioston tekstejä seuraa kuitenkin vain suhteellisen pieni osa lukijoista.²⁸⁷

Monumentt uutisia kuvittavat uutiskuvat noudattavat myös tiettyjä lajityyppisiä sääntöjä. Uutiskuvilla on erityinen tapa näyttäytyä 'luonnon' näkökantoina ja tarjoutua 'tosimaailman' visuaaliseksi jäljennöksi. Valokuvat eivät ainoastaan tue sanomalehden uskottavuutta täsmällisenä välineenä, vaan ne myös takaavat ja allekirjoittavat sen objektiivisuutta. Uutiskuvat tukahduttavat valikoivan, tulkitsevan ja ideologisen funktionsa.²⁸⁸ Uutiskuvan lajityypille on tunnusomaista kuvan ajankohtaisuus ja tuoreus. Kuvan henkilöillä on oltava uutisarvoa. Uutisvalokuvan lajityyppisyys voidaan yleisellä tasolla ymmärtää realismia painottavana konventionaalisuutena. Kuvissa päähenkilöt esitetään usein kasvot kameraan päin ja kuvakulmalla korostetaan uutisen pääaihetta.²⁸⁹ Monumentt uutisten yhteydessä käytetyissä valokuvissa esiintyi ennen monumenttiluonnoksen valintaa kuvia monumentin tulevasta paikasta, millä konkretisoitiin vielä suunnitteluvaiheessa olevaa monumenttia ja kiinnitettiin hanke 'todellisuuteen'. Monumentin valinnan jälkeen jutuissa käytettiin kuvia, joissa näkyi monumenttiluonnos sekä usein myös sen tehnyt taiteilija. Taiteilijan henkilön näkyminen oli uutiskuvissa selvästikin tärkeää, sillä kuva taiteilijasta tai hänen kasvoistaan toistui usein juttujen kuvituksena. Taiteilijan kuvat oli usein otettu monumenttikilpailun palkitsemis- tai luonnoksen julkistamistilaisuudesta, jolloin taiteilija näyttäytyi niissä juhlittuna 'mestarina': ihmisten ympäröimänä, kukitettuna tai malja kädessä. Monumenttikiistoja uutisoivien juttujen kuvituksena käytettiin yleensä kommentteja esittäneiden julkisuuden henkilöiden kasvokuvia. Henkilökuvien runsaalla käytöllä konkretisoitiin jutuissa esiintyvien ihmisten puhetta ja tekoja. Kasvojen yhdistäminen jutuissa kuuluviin 'ääniin' loi vaikutelman jutussa esiintyvien julkisuuden henkilöiden merkittävydestä, asian vakavuudesta ja juttujen uskottavuudesta ja objektiivisuudesta. Monumenttien paljastamisen jälkeen uutisia kuvitettiin traditioita ja järjestystä tukevil-

la paljastustilaisuuksilla, joissa poliitikot tai virkamiehet pitävät monumentin äärellä puheita, taiteilija esiintyy jälleen juhlistuna sankarina ja suuri yleisömeri ympäröi kunnioittavana monumenttia seuraten sen luona suoritettavaa julkishallinnon ohjaamaa seremoniaa. Utiskuvat ja journalistiset tekstit toimivat lehdessä symbioottisessa suhteessa tuottaen toisilleen merkityksiä: kuvaan liitetty tekstit, kuten kuvatekstit tai uutisen otsikot, antavat merkityksiä kuvan luentaan, ja kuva vastaavasti ohjaa sen yhteyteen sijoitetun tekstin luentaa.²⁹⁰

Tavallisesti ajankohtaisiin aiheisiin kantaaottavia pääkirjoituksia pidetään lehden yleisinä linjauksina ja niiden koetaan kertovan lehden virallisesta kannasta. Tosin pääkirjoitukset ovat menettäneet asemaansa lehden linjan esiintuojina muun muassa erityyppisten puheenvuoro- ja mielipidetekstien yleistyessä sanomalehtien eri osastoissa. Pääkirjoituksen lajityyppi oikeuttaa yleistävän, kantaaottavan ja asetelmallisen tyylin käytön. Sanomalehtien pääkirjoitukset lähestyvätkin tässä mielessä yleisönosastotekstejä tuodessaan esiin selkeitä näkemyksiä ja kannanottoja. Pääkirjoituksissa pyritään kuitenkin usein yleisönosastotekstejä monipuolisempiin näköaloihin. Muotokonventioista vapaimpia journalistisia tekstejä ovat erilaiset artikkelit, joissa raportoidaan monumenttihankkeiden kulkua, hankkeisiin liittyviä ilmiöitä ja valmiin monumentin paljastamista. Artikkeleiden haastatteluissa pääsevät (välillisesti) ääneen myös hankkeen taustahenkilöt ja muut monumentin valmistumiseen osallistuvat henkilöt. Artikkeleissa hankkeet helposti tarinalistuvat ja taiteilijoista kasvaa taiteilijatyyppejä: boheemeja, väärinymmärrettyjä, 'näkiöitä', 'tekijöitä' tai kulttuurin tulkkeja.

Tutkimusmateriaaliini sisältyy lisäksi joukko kaupunkien ja kuntien esitteitä ja kotisivuja. Myös nämä tekstit ovat voimakkaasti lajityyppiensä konventioiden ohjaamia. Paikkakuntien esitteiden ja kotisivujen funktiona on houkutteleva esitleminen ja informointi. Niiden teksteissä paikkakunnat kiteytyvät helposti omaksuttaviksi faktoiksi ja elämyksellisten ja pittoreskien käyntikohteiden kartoiksi. 'Tyypillisuus' ja 'omaleimaisuus' määrittelevät esitteissä ja kotisivuilla esiin tuotuja kohteita. Monumentit kiinnitetään niissä historian linkeiksi, paikallisuuden merkeiksi ja viihtyvyyttä lisääviksi

taide-elämyksiksi. Monumentteja esittelevillä taidemuseoiden kotisivuilla monumentit näyttäytyvät ennen kaikkea julkisina taide-teoksina, joiden ominaisuuksia esitellään helposti omaksuttavassa, informatiivisessa ja taidekasvattavassa muodossa laajalle yleisölle.

Erilaisissa tekstityypeissä monumenteista kirjoitetaan siis jo lähtökohtaisesti eri tavalla. Kuten edellisissä luvuissa on todettu, monumenteista kirjoitettuihin teksteihin vaikuttaa sekä lajityyppi konventioineen ja sääntöineen, monumentin kiistely- tai keskustelukonteksti että diskurssi, jonka rakenteiden ja positioiden kautta monumentteja merkityksellistetään. Tekstit rakentuvat siis ympäristössä, jonka osatekijöinä ovat: lajityyppi, tekstuaalinen ja historiallinen keskustelukonteksti, diskurssi, kirjoittajan positio ja rooli ja itse monumentti fyysisenä, visuaalisena ja tilallisena objektina.

VIISI TAPAA MERKITYKSELLISTÄÄ MONUMENTTEJA

Johdattelua monumenttidiskurssien analyysiin

Monumenttien esittäminen tai kuvaaminen puheessa, kirjoituksessa tai kuvissa on aina jonkinlaisten representaatioiden tuottamista. Tapa representoida kielellisesti tai visuaalisesti asioita tai tapahtumia kiinnittyy siihen, miten katsomme, tulkitsemme ja ymmärrämme niitä. Jäsenän tässä luvussa aineistostani hahmottuvista monumenttien representaatioista ja merkityksistä viisi erilaista monumenttidiskurssia. Monumenttien erilaiset merkityksenannot eivät yksiselitteisesti lokeroidu omiksi diskursiivisiksi kokonaisuuksikseen, vaan ne nivelyvät toisiinsa osittain päällekkäisinä rakenteina. Eri diskursseja erottavat erilaiset tavat hahmottaa ja merkityksellistää monumentteja, mutta samalla eräät diskurssit ovat enemmän toistensa kaltaisia kuin toiset. Niinpä kahdella eri diskurssilla voi olla yhteisiä piirteitä esimerkiksi retorisisissa keinoissa tai tavoissa arvottaa monumentin sijoituspaikkaa, mutta diskurssien erottavat tekijät pysyvät yhteisiä tai samankaltaisia piirteitä voimakkaampina. Tutkimukseni diskurssit eivät myöskään jäsenny siten, että kunkin yksittäisen monumentteja käsittelevän tekstin voisi paikantaa sellaisenaan tiettyyn diskurssiin kuuluvaksi. Samasta tekstistä voi usein hahmottaa useammankin diskurssin merkityksellistämistapoja. Myöskään monumenttikiistojen yksittäisiä toimijoita, esimerkiksi yleisönosastokirjoittajia, ei voi välttämättä positoida vain yhden diskurssin 'ääniksi'. Sama fyysinen toimija voi omaksua keskenään ristiriitaisiakin positioita, jotka vaihtuvat kontekstien mukaan. Kuten edellisessä luvussa esitin, tiettyjen lajityyppien tekstit painottuvat tiettyihin diskursseihin, mutta tutkimuksessa esitetty diskurssijako ei kuitenkaan noudata pelkkää lajityyppijakoa. Myöskään tekstin tyyli ei vaikuta suoraan diskurssijakoon. Diskurssianalyysissa tyylinä voidaan pitää kontekstisidonnaisen ilmaisun tasolla olevaa variaatiota diskurssissa, jolloin tekstin merkitykset säily-

vät tyylin variaatiosta huolimatta samana.²⁹¹ Vaikka monumenttien erilaiset merkitykset ja funktiot kiinnittyvät kielenkäyttötapoihin, pelkkä kielenkäytön tyyli ei sinänsä erottele diskursseja. Tyyllillisten variaatioiden suvaitseminen eri diskursseissa liudentaa osaltaan monumenttidiskurssien kategorisoivaa rakennetta.

Häilyvistä rajoista, päällekkäisyyksistä, moniäänisyyksistä ja tyyllillisten variaatioiden tuottamasta 'hälystä' huolimatta olen purkanut aineistoni erillisiksi diskursseiksi, joita kutsun näköisyysdiskurssiksi, kertomusdiskurssiksi, yhteisen diskurssiksi, vapaan taiteen diskurssiksi ja uuden monumenttiajattelun diskurssiksi. Monumenttidiskurssien jäsentämisen pääkriteerinä olen pitänyt sitä, millainen käsitys sopivasta monumentista teksteistä hahmottuu ja millaisia merkityksiä sopivaan monumenttiin teksteissä liitetään. Tutkimukseni diskurssien muut ominaisuudet kasvavat tästä lähtökohdasta: tietynlaiseen näkemykseen sopivasta monumentista liittyy teksteissä tietynlaisia oletuksia ja odotuksia monumentteihin kiinteästi liittyvistä teemoista, kuten taiteesta, muistista, paikasta, yhteisöstä. Samoin tietynlainen monumenttikäsitys kiinnittyy tietynlaiseen retoriikkaan, puhujan positiointiin ja suhteeseen muihin muunlaisen monumenttikäsityksen omaaviin toimijoihin.

Kutakin aineistosta hahmottamaani monumenttidiskurssia jäsenän ja kuvaan seuraavien kysymysten avulla: Mikä on sopivan monumentin merkitys, mitkä ovat monumenttien keskeisiä funktioita ja millaisena representaationa monumentti ymmärretään? Kussakin diskurssissa monumenttia arvotetaan ja merkityksellistetään vertaamalla sitä diskurssin käsitykseen ideaalimonumentista. Diskursseissa ovat siten yhtä aikaa läsnä sekä käsitykset ja tulkinnat pystytettävästä monumentista että mielikuvat siitä, millainen pystytettävän monumentin pitäisi olla. Diskursseista hahmottuvan representaatiokäsityksen ja ideaalin representaatiotavan analysoimiseen yhdistän semioottispainotteisen tarkastelunäkökulman eli pohdin myös, millaisena semioottisena merkinä monumentti näyttäytyy diskurssin representaatiokäsityksessä. En väitä, että kussakin havaitsemassani monumenttidiskurssissa monumentilla nähtäisiin vain yksi selvästi rajattu merkkiluonne, mutta suhtautumisessa monumenttien representaatiotapaan diskursseissa näyttäytyy kuitenkin

ensisijaisena tietynlainen semioottinen ymmärrys. En kiinnitä semioottista merkkiluonnetta monumenttien omaksi ominaisuudeksi, vaan ymmärrän sen monumenttien tulkintatavaksi.²⁹² Taiteeseen ja taidekäsitteisiin liittyen kysyn, miten diskurssissa monumenttia tulkitaan tai millainen on ideaali tulkintatapa. Tarkastelen sitä, miten taide ja taiteilijuus diskurssissa määrittyvät. Kysyn, miten muisti ja muisteleminen diskurssissa hahmottuu. Tarkastelen myös sitä, millaisia odotuksia tai tulkintoja monumentin sijoituspaikka diskurssissa herättää ja miten paikkaa merkityksellistetään. Kysyn, miten diskurssissa positioidaan 'itse' tai 'me' suhteessa muiden diskurssien puhujiin. Selvitän myös, millaisena yhteisönä 'me' teksteissä määrittyy. Hahmotan diskurssista niiden tyypillisiä retorisia käytäntöjä. Lopuksi tarkastelen, millaiset (valta)suhteet tarkastellulla diskurssilla on muihin monumenttidiskursseihin. Selkeytän analyysiani jäsentämällä näitä ominaisuuksia kursiiviotsakkein kunkin diskurssin osalta.

Diskurssit ovat tutkimusaineistosta jäsenettyjä teoreettisia konstruktioita, jotka ovat aina tavalla tai toisella yleistyksiä. Tutkimusaineistoni strukturoituu karkeasti taiteen asiantuntija – ei-asiantuntija (tai maallikko) -jaotteluun, joka perustuu siihen, miten aineistossani kirjoittajat positioivat itsensä, miten muut kirjoittajat positioivat heidät ja miten itse positioin kirjoittajia heidän kielellisiltä lähtökohdiltaan taiteen kentän diskursiivisiin käytäntöihin kuuluviksi tai niiden ulkopuolelle jääviksi toimijoiksi. Jako ei ole arvottava eikä myöskään ehdoton siinä mielessä, että kentän sisä- ja ulkopuolen välillä on myös hybridisiä sekä-että -positioita. Monumenttidiskurssista näköisyys- ja kertomusdiskurssit painottuvat maallikkodiskurssiksi, vapaan taiteen diskurssi ja uuden monumenttiajattelun diskurssi asiantuntijadiskurssiksi. Myös yhteisen diskurssi jäsenyyty maallikkodiskurssiksi, jossa kuuluu kuitenkin samalla erityinen hallinnon rekisteriksi kutsumani merkityksellistämistapa, joka myötäilee asiantuntijadiskurssien näkökulmia ja tunnustaa niiden kompetenssin. Yhteisen diskurssi on jäsentämistäni monumenttidiskurssista kaikkein varioivin ja sen näkökulmia voidaan lainata muihin monumenttidiskurssihin muita joustavammin ja vastaavasti muiden diskurssien näkökulmia voidaan käyttää

argumentointikeinoina yhteisen diskurssissa korostettaessa monumenttien yhteisöä yhdistävää ulottuvuutta.

Asiantuntija – ei-asiantuntija -jakoa seuraten aineistoni voidaan strukturoida karkeasti myös muistelua monumentin ensisijaisena funktiona pitäviin muistodiskursseihin ja taidetta monumentin ensisijaisena funktiona pitäviin taidediskursseihin. Tämäkään jaottelu ei ole yksiselitteinen. Monumenttidiskursseista näköisyysdiskurssi ja yhteisen diskurssi korostavat monumentin muistelufunktiota, kun taas vapaan taiteen diskurssissa ja uuden monumenttiajattelun diskurssissa korostuvat näkökulmat monumentista taiteena. Tosin uuden monumenttiajattelun diskurssissa taidekäsitteeseen sisältyy erilaisia sosiaalisia aspektoja, jotka voivat ulottua myös muistelun alueelle. Kertomusdiskurssista jäsenän kaksi erilaista rekisteriä, joista toisessa painottuu näköisyysdiskurssin kaltainen muistelufunktio ja toisessa muistelun ohella myös monumentin taidefunktio. Rekistereitä kuitenkin yhdistää monumentin näkeminen kertomuksellisena representaationa kohteestaan, mistä johtuen näen ne samaksi diskurssiksi. Analyysin rakenne ja tulokset on tiivistetty liitteessä 1.

Monumentti suurmiehen kuvana – näköisyysdiskurssi

Merkitys. Näköisyysdiskurssiksi kutsumani monumenttidiskurssi esiintyi tyypillisimmin sanomalehtien yleisönosastokirjoituksissa, kolumneissa, pakinoissa ja pilakuvissa. Yleisönosastokeskustelussa diskurssi oli tekstimäärällisesti suurin ja samalla myös näkyvin kärjistämistä korostavien argumentaatiotapojen seurauksena. Diskurssi hahmottuu omaksi kokonaisuudekseen sopivaan monumenttiin liittyvästä pääkriteeristä: hyvä ja sopiva monumentti on ennen kaikkea näköiskuva kohdehenkilöstä. Monumentin pitäisi olla sekä hyvä kuva että antaa hyvä kuva kohteesta. Kohdehenkilöä esittävä figuratiivinen patsas tai reliefi nähdään diskurssissa kuvana ja henkilön kuvaamisen mahdollistavana esittämisen tapana. Monumentteilla odotetaan muistellun henkilön fyysisen ulkomuodon ilmaisua ja toistamista, kuten seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa esitetään.

Viime vuosikymmeninä on ollut kuvanveistotaiteessa taiteilijoiden valta. Tietenkin kuvanveistäjän näkemys saattaa olla korkealla tasolla. Veistos saattaa kuvata symbolisesti sitä aikaa, jossa tasavallan presidentti toimi.

Tästä on hyvänä esimerkkinä Risto Rytille suunniteltu muistomerkki, joka ei kuvaa tavallisen kansalaisen silmissä yhtään mitään vaikean ajan tasavallan presidentistä.

Varmasti ei synny minkäänlaista kuvanpaltvontaa, vaikka presidentistä olisikin näköisveistokset.

Kyllä UKK:sta on saatava uusi presidentin näköinen veistos. Urho Kekkonen oli koko kansan presidentti, jolloin veistoksen nähtyään jälkipolvikin voisi sanoa Urkkihan se siinä. (Olavi Maanheimo, Urkkihan se siinä! *KSMML* 16.12.1991.)

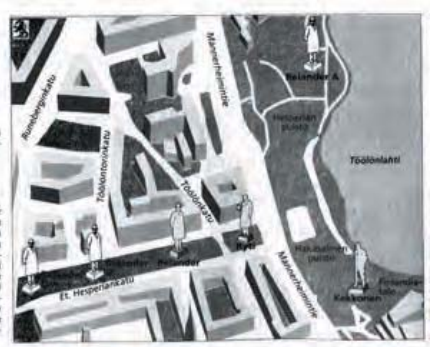
Monumenttien näköisyys kytkeytyy tekstissä näkemykseen 'suurmiesten' (tässä presidenttien) ulkomuodon esittämisen, tunnistamisen ja muistamisen tärkeydestä. Vaikka kirjoittaja toteaa viime vuosikymmenien (abstraktien) monumenttien voivan kuvata symbolisesti henkilöön liittyvää aikaa, ensisijaisena pidetään presidentin ulkomuodon kuvaamista. "Näköisveistoksen" ja abstraktien monumenttien vastakkaisuus kiinnittyy tekstissä "tavallisen kansalaisen" ja "taiteilijoiden vallan" väliseksi vastakkainasetteluksi, jossa "tavallisen kansalaisen" näkökulmaa puolletaan vetoamalla monumentin kohdehenkilöön "koko kansan presidenttinä".

Monumentit liitetään näköisyysdiskurssissa usein muotokuvan lajityyppiin. Edustusmuotokuvaveistoksina monumenttien tulisi sekä esittää kohdettaan tunnistettavasti että toimia traditionaalisina ja 'virallisina' historian ja sen merkittävien henkilöiden kuvallisten todisteiden jatkumoina. Monumentin pitäisi edustusmuotokuvaveistosten tavoin tuoda esiin kohteensa arvokkaana, yhteiskunnallisen arvon attribuutein merkittynä ja muihin merkkihenkilöihin linkittyvänä 'suurmiehenä'.

Näköisyysdiskurssissa näköisyyden, todellisuuden kuvaamisen ja kohteen ulkomuodon toistamisen korostaminen liittyy monumentit eräänlaiseksi todellisuuden taltioinniksi tai dokumentaatioksi: hyvä monumentti tallentaa objektiivisesti kohdehenkilön ulkomuodon ja esittää hänet mahdollisesti aidossa ympäristössä, jollaisessa henkilö on tai olisi voinut todellisuudessa 'seistä'. Mo-

numentti merkityksellistyy siten jonkinlaisena historian kuvitukse-
na. Näköisyyttä tavoittelevat kuvat eivät ole tässä monumenttidis-
kurssissa ainoastaan toivottuja, odotettuja tai vaadittuja, vaan myös
usein automaattisesti oletettuja: monumentti on näköiskuva. Mo-
numenteista puhutaan yleisesti patsaina tai kuvapatsaina ja näitä
termejä sovelletaan myös abstrakteihin veistoksiin. Patsas- ja ku-
vapatsastermien käyttö johdattelee jo sanana figuuriveistoksen mu-
kaiseen tulkintaan tai lähestymistapaan. Teksteissä voidaan olet-
taa, että monumentissa kohdehenkilö ”seisoo” tai ”katselee”, jol-
loin monumentista kirjoitetaan lähtökohtaisesti figuuriveistoksena.
Myös ennen monumenttiluonnoksen valintaa julkaistuissa pilapiir-
roksissa ja erilaisissa havainnekuvuissa tulevia monumentteja esitet-
tiin figureina.

Merkkiluonne. Näköisyysdiskurssissa hyvä ja sopiva monu-
mentti tulkitaan ikonisena merkinä: hyvä monumentti on visuaa-
lisesti samankaltainen kohdehenkilönsä kanssa. Koska abstraktien
monumenttien ikoninen tulkinta on mahdotonta tai ainakin hyvin
vaikeaa, abstraktisuus aiheuttaa diskurssissa ärtymystä ja tulkin-
nallista turhautumista. Näköisyysdiskurssissa ikonisuus näyttäy-
tyy ongelmattomana: katsoja tunnistaa niin sanotusta näköismonu-
mentista automaattisesti ja välittömästi kuvauskohteen, koska mo-
numentti on kohteen kanssa samankaltainen. Niin monumenttien



Kuva 16. Risto Rytin, Lauri Kristian Relanderin ja Urho Kekkosen monumentti-
hankkeista kertovaa uutistekstiä kuvitettiin *Helsingin Sanomissa* 14.9.1900
havainnekuvalle, jossa monumentit esitettiin figuuriveistoksina.

kuin muidenkin kuvallisten esitysten näköisyyden kannattaminen ja puolustaminen tukeutuu vahvaan eksternalismiin, jossa kuvattavalla kohteella katsotaan olevan vain yksi oikea aikaan ja paikkaan sidottu olemus.²⁹³ Se, milloin monumentti on riittävän näköinen tai riittävän samankaltainen kuvauskohteensa kanssa, jotta ikoninen tulkinta mahdollistuisi, ei kuulu näköisyysdiskurssissa julkikirjoitettuihin pohdintoihin. Oikeanlainen ja todellisuudenkaltainen kuva 'suurmiehistä' tuntuukin palautuvan diskurssissa itsestään-selvyydeksi.

Näköisyysdiskurssissa korostuvan monumentin ikonisen merkikiluonteen voi kytkeä ennen kaikkea esityskonventioihin liittyväksi vastaanottotavaksi: monumentit mielletään muotokuviksi. Muotokuvia katsotaan ja tulkitaan sillä oletuksella, että ne ovat kohteensa näköisiä.²⁹⁴ Tosin julkisuuden henkilöiden kuvien näköisyyttä arvioidaan tavallisimmin suhteessa muihin kuviin eikä niinkään suoraan suhteessa henkilöön.²⁹⁵ Julkisuudessa paljon esiintyneistä henkilöistä on vakiintunut tietty kuva siitä, millaiselta henkilöt näyttävät ja miten heidät tulisi esittää, jotta he olisivat 'itsensä näköisiä' ja siten tunnistettavia. Toiston avulla tuotetuissa vakiintuneissa näköiskuvissa henkilöt ovat tietyllä tavalla vaetetettuja, tietyn ikäisiä ja heidän asentonsa, eleensä ja kuvausympäristönsä ovat tietynlaiset. Näköisyysdiskurssissa käsitys näköisyydestä palautuu sekä muotokuvaveistoksen että traditionaalisen suurmiesmonumentin lajityyppien esityskonventioiden noudattamiseksi, mutta myös julkisuudessa eri medioissa muistettavasta henkilöstä näkyvien kuvien toistamiseksi.

Usein abstrakteihin monumenttiluonnoksiin tyytymättömät kirjoittajat tuovat teksteissään esiin hyviksi ja esimerkillisiksi katso-miaan suomalaisia henkilömonumentteja. Näköisyysdiskurssissa tällaisia hyviksi ja sopiviksi arvioituja monumentteja olivat muun muassa Mannerheimin ja Aleksis Kiven monumentit, kuten seuraavassa kolumnikatkelmassa todetaan.

Odotin, että UKK:n nuoruusmaisemiin Kajaaniin nousee näköispatsas reipasliikkeisestä, rempseästä miehestä vaikkapa uittohaka kädessä summaa purkamassa.

Komeasta Urho Kekkosesta olisi saanut upean, tutun ja turvallisen patsaan samaan tapaan kuin Aleksis Kivistä tai Mannerheimista. Sitä olisi tultu katsomaan kaukaa. (Reino Myöhänen, Asiasta toiseen. SS 30.12.1988.)

Upea, tuttu ja turvallinen monumentti palautuu tekstissä mainittujen esimerkkien valossa figuurimonumentiksi, ”reipasliikkeisen ja rempseän miehen” kuvaksi. Kiven monumentin esiin tuominen näköisyysdiskurssissa todistaa kuvien toiston tuottamasta voimasta vakiinnuttaa käsityksiä siitä, minkä näköinen henkilö on ja minkä näköisenä hänet tulisi kuvata, jotta henkilö olisi kuvasta tunnistettavissa. Wäinö Aaltosen veistämä Aleksis Kiven monumentti pystytettiin Helsinkiin 67 vuotta Kiven kuoleman jälkeen vuonna 1939. Mielikuvat monumentin näköisyydestä palautuvat yhtäläisyyksiin Kivistä kuoleman jälkeen esitettyjen piirroskuvien kanssa.²⁹⁶ Valokuvaa tai aikalaispiirrosta Kivistä ei tunneta. Näköisyyden ja ikonisuuden idean palautuminen toistettuihin kuviin ja lajityyppi- ja esityskonventioihin mahdollistaa tunnistettavat ’näköiskuvat ja -patsaat’ henkilöistä, joista ei ole olemassa kuvallisia aikalaisesityksiä tai jotka ovat jopa fiktiivisiä.

Näköisyysdiskurssissa näköisyys ei merkitse naturalistista kuvaa. Muotokuva- tai suurmiesmonumenttigenren sivuuttavaa naturalistista veistosta ei näköisyysdiskurssissa välttämättä pidettäisi näköisenä. Diskurssissa esitetyt omat ehdotukset sopivasta näköismonumentista eivät usein ole kovin realistisia siinä mielessä, että kohdehenkilön voidaan esimerkiksi toivoa monumentissa tekevän monenlaisia asioita, joita ei olisi realistista tehdä yhtä aikaa. Näköisyys ja ikonisuus voi näköisyysdiskurssissa hahmottaa sen sijaan hyvinkin viitteellisestä, jopa abstrahoidusta, figuratiivisuudesta. Ihmishahmoksi tunnistetun veistoksen voidaan helposti mieltää esittävän kohdettaan, kun kyseessä tulkitaan olevan muotokuva- tai suurmiesmonumenttigenreen kuuluva teos. Abstraktien monumenttien valtavirrassa vähäininkin figuratiivisuus voidaan kokea tyydyttäväksi. Niinpä esimerkiksi eräitä tutkimukseni monumenttiluonnoksiin liittyneitä, sanomalehtikuvissa näkyneitä mittatikkufiguureja erehdyttiin muutamissa yleisönosastotekstissä tulkitsemaan teoksen kuuluvina näköiskuvina.

Todellisuuden ja sen representaation suhteesta on käyty taidefilosofiassa runsaasti keskusteluita. Edellä esittämäni näkemykset mimesis-problematiikasta palautuvat konventionalismiksi kutsuttuun viitekehykseen, jonka keskeisenä teoreetikkona voidaan pitää Nelson Goodmania. Konventionalismin viitekehyksen mukaan näköisyyden problematiikka ei ole kuvan ja todellisen maailman suhteessa, vaan kuvassa sovelletun esityskonvention ja 'standardikonvention' suhteessa. Näköisyys ja realismi ovat siten kulttuurisia sopimuksia. Realismin kulmakivi on Goodmanin mukaan siinä, miten helposti kuvan informaatio virtaa. Helppous taas riippuu siitä, miten stereotyyppinen esittämistapa on ja miten tavanomainen sen käytöstä on tullut. Goodman kiteyttääkin, että kuva näyttää luonnolta silloin kun se näyttää siltä, miten luonto tavallisesti maalataan.²⁹⁷ Näköisyysdiskurssissa monumentti ymmärretään ensisijaisesti ikoniseksi kuvaksi, koska sen tulisi muotokuvan esityskonventioiden tavoin näyttää kohteeltaan. Odotettua esityskonventiota noudattava monumentti voidaan nähdä näköiseksi, vaikka se ei välttämättä olisikaan kovin samankaltainen kuvauskohteensa kanssa.

Ikonisuuden ohella näköisyysdiskurssissa voi hahmottaa myös muunlaisia monumenttien merkkiluonteita. Näköisyyttä tavoitteleviin monumentteihin liittyy diskurssissa denotaation lisäksi konnotatiivisia ulottuvuuksia: niin sanottua näköispatsasta pidetään merkkinä merkittävästä henkilöstä. Tämä konnotaatio linkittyy sekä muotokuva- ja etenkin edustusmuotokuvatraditioon että nationalistiseen suurmiesmonumenttiperinteeseen, joissa merkittäviksi arvioituja henkilöitä on nähty tärkeäksi tai velvollisuudeksi ikuisittaa kuvin. Henkilöä kuvaavasta figurimonumentista voi diskurssissa siten 'lukea', että kyse on merkkihenkilöstä, kuten oheisessa yleisönosastokirjoituksessa todetaan.

Palkintolautakuntamme ovat menneet hakoteille jo pidemmän aikaa. Sen osoittavat esimerkiksi Waltarin, Paasikiven, Rytin ja Relanderin patsaskuvatukset, jotka ovat lähinnä liikenne-esteitä. Eivät turistit arvaa niitä katsella, näköispatsaat olisivat toista maata. Niistä tietäisi, että kyse on merkkihenkilöstä.

Presidentti Kekkonen pitäisi näkyä hänen kiintymyksensä tavalliseen kansaan ja siis hänen oma taustansa. Urkki hiihtämässä

tai kalastamassa. Tai lämmittelemässä rakovalkean ääressä, tai tapaa-
massa kansanihmisiä. Sellainen patsas olisi poikaa, se virkistäisi eri ta-
valla. Virkatuolissa istuva tai paperi kädessä seisova Urkki olisi louk-
kaus häntä kohtaan. (Erkki Lappalainen, Patsaskilpailu uusittava. *HS*
12.3.1997.)

Tekstin mukaisessa sopivassa monumentissa kohdehenkilö visioi-
daan tietynlaiseen toimintaan ja toimintaympäristöön, joka identifi-
oi henkilöä ja tekee hänestä tunnistettavan. Tietyn toiminnan ja toi-
mintaympäristön kuvaaminen tuottaa samalla merkityksiä henkilön
esittämiseen. Tällainen näkemys sopivasta kuvaustavasta palautuu
muotokuvagenreen ja sen metonymisiin strategioihin esittää hen-
kilö häneen liittyvässä (ja hänestä kertovassa) miljöössä ja toimin-
nassa. Näköisyysdiskurssissa ei yleensä tarkenneta, millainen nä-
köispatsas olisi hyvä ja sopiva, mutta edellisen tekstin kaltaiset ku-
vaukset tuovat esiin, millaisia odotuksia näköisyydelle diskurssissa
voidaan asettaa. Tällaiset metonymiset näköiskuvan lähestymistä-
vat laajentavat näköisyysdiskurssin hyvän ja sopivan monumentin
ideaa kohti kertomusdiskurssin tapaa hahmottaa monumentteja.

Tulkintatapa. Näköisyysdiskurssissa abstraktien monumenttien
ja monumenttiluonnosten tulkinta on ongelmallista ikonisen rep-
resentaatiokäsityksen vuoksi. Tulkinta kutistuu usein ikonien tun-
nistamiseksi tai tunnistamisen yrittämiseksi. Taiteen vastaanottoa
tutkinut Maaria Linko määrittelee näköisyysdiskurssin kaltaisen
näkökulman sisäistäneet tulkitsijat pragmaattiseksi katsojatyypik-
si, jonka suhde abstraktiin on käytännöllinen: abstraktista etsitään
esittävyttä.²⁹⁸ Abstraktien monumenttien tapauksessa esittävyyy-
den odotus voikin tuottaa hämmennystä, kun monumentin muoto
tuo mieleen joitain muita kohteita kuin henkilön ulkomuodon. Esi-
merkiksi Kajaanin Kekkonen monumenttiluonnoksen nähtiin muo-
tonsa puolesta muistuttavan muun muassa käärmettä, korkkiruuvia,
lapamatoa, kierrejalkaista pikaria ja torvea. Näköisyysdiskurssin
ideaalitulanteessa monumenttia ei tarvitsisi sinänsä edes tulkita,
ainoastaan tunnistaa siinä kuvattu henkilö. Tarpeeksi näköisestä
monumentista olennaisen informaation nähdään siirtyvän katsojan
ymmärrykseen suoraan ja sellaisenaan ilman negatiivisesti latautu-
nutta tulkinnan käsitettä. Näköinen monumentti tajutaan ilman se-

littelyä, kuten seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa argumentoidaan. Tekstissä katsojan vastaanotto korvautuu ”patsaan puheella”.

Mutta jos tehtäisiin Kekkonen näköinen patsas, niin sen kyllä kaikki kansa tajuaisi, ei tarvitsisi selittää kellekään mitä se tarkoittaa vaan tuo patsas puhuisi puolestaan kaiken sen, minkä patsas yleensä voi puhua. Ei Kekkonen valtionpäämieheksi nousua ja olemista voi selittää kansalle ruuvimaisilla kuvilla. (Urho Törmälehto, Kekkonen muistomerkistä. *Pyhäjokiseutu* 13.1.1989.)

Abstraktien monumenttien verbaalinen tulkinta koetaan näköisyysdiskurssissa negatiivisena asiana. Hyvän monumentin nähdään olevan irrallaan kielellisistä merkitystuotannoista ja toisten teosten tulkintojen kontekstista. ”Selitysten” teoksiin kiinnittymisen negatiivisuus esiintyy myös seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa.

Kuinka voittajan työtä katsomalla voisi saada rehellisen elämyksen kokonaisuudesta, jossa välttämättöminä elementteinä olisivat ainakin presidentti Risto Ryti ja häneen liittyvä merkittävä historiallinen vaihe?

Kirjoittajien mieltä ehkä myös askarruttaa, kuinka monen muun henkilön muistomerkiksi tuo sinänsä nykytaiteen vaatimukset erinomaisesti täyttävä veistosrakennelma sopii, kun siihen vaihdetaan nimi; kymmenen vai peräti miljoonan?

Lisäksi lienee vaivana epäily yleisestä ja yhtäläisestä halpaanmenosta. Mestari-teokselta – jollaista presidentille luonnollisesti vaaditaan! – kun on totuttu perinteisesti odottamaan kunnioitusta ja ihmetystäkin herättävää kädentaitoa ja ilahduttavaa henkistä antia.

Yleisesti ottaen kansan keskuudessa kannetaan ilmiselvästi huolta siitä, että tällaisissa tapauksissa mahdollisen kuvanveistokokeilun ehkä sittenkin toisarvoiseksi jääviä tuloksia käytetään pyhiin tarkoituksiin.

[--] Minä ihmettelen, onko kuvanveistotaiteessakin kuljettava lähes sokeasti linjaa, joka vaatii teoksen ymmärtämiseltä yhä seikka-peräisempää selittelyä. Tällöinhän selitykset alkavat muodostua yhä kiinteimmiksi osiksi itse teosta, kuten jo totesin arvioiessani ARS 83:n antia (HS 12.11.1983). (Olavi Stenman, Häiriötaide tyylilajiksi? *HS* 4.1.1992.)

Edellisessä tekstissä epäillään, ettei abstraktista monumentista voi saada ”rehellistä elämystä”, koska katsomisen lisäksi teoksen nähdään vaativan selityksiä. Diskurssissa monumenttien (ja yleisemmin taideteosten) tulkinnan verbalisointi ja kielellistyminen näyt-

täytyvät negatiivisina ja tuottavat ongelmia jo siksi, että diskursista puuttuu kompetenssia abstraktien teosten taiteen kentän mukaiseen havainnointiin ja teosten tuottamien kokemusten verbaliintiin.

Näköisyysdiskurssin ideaalina on siten monumenttien yksiselitteisyys, yksimerkityksisyys ja yksitulkintaisuus. Näköiskuvan ei nähdä mahdollistavan useita tai erilaisia tulkintoja tai merkityksiä. Abstraktin muodon rasitteeksi koetaan sen avoimuus, monitulkintaisuus ja monimerkityksisyys. Monitulkintaisuuden ongelma konkretisoituu diskurssissa siihen, että saman monumentin on erilaisissa tulkinnoissa mahdollista 'selittää' merkitsevän ketä tahansa henkilöä ja mitä tahansa asiaa. Monumentin pitäisi olla yksilöity ja yksilöllinen, koska sen tulisi olla yksilöitävän kohdehenkilönä kuva. Abstraktin muodon merkitysten avoimuutta ja monitulkintaisuutta pidetäänkin diskurssissa monumentin muistuttamis- ja muistelufunktion mitätöijinä. Esimerkiksi *Satakunnan Kansassa* 3.2.1992 julkaistussa Matti Taipaleen piirtämässä pilakuvassa Rytin monumenttiluonnoksen kuvaa on käytetty vitsinä kohdehenkilönsä viittaamattomasta, yksilöimättömästä ”yleismuistomerkitä”: kuvassa Rytin monumenttiluonnos on varustettu kyltillä, jossa lukee ”E. N. Setälä” ja ”Valtakunnallinen merkkihenkilöiden yleismuistomerkki rekisteröity tavaramerkki”. Pilakuvassa abstrakti (huono) monumentti asetetaan vastakkain muotokuvaveistoksen (hyvä) kanssa.

Monitulkintaisuuden ongelmana näyttäytyy diskurssissa myös se, että abstraktista monumentista on mahdollista keksiä mitä erilaisimpia kohdetta kuvaavia, myös negatiivisia ja loukkaavia tulkintoja, jotka voivat horjuttaa 'suurmiesten' arvoa ja samalla näköisyysdiskurssin toimijoiden arvoja. Presidenttimonumenttihankkeissa monet kohteidensa näköisiä monumentteja toivoneet yleisönosastokirjoittajat pelkäsivät presidenttien ja heidän edustamien puolueiden ja aatteiden poliittisten vastustajien käyttävän abstrakteja monumentteja negatiivisten tulkintojen kautta presidenttien vähättelyyn tai pilkkaamiseen. Negatiivisia tulkintoja toivat kuitenkin pääasiassa esiin presidenttejä voimakkaasti tukeneet kirjoittajat, jotka teksteissään esittivät pelkoja siitä, että vastustajien

on mahdollista tulkita monumentista negatiivisia asioita (jotka siis myös kirjoittajat itse tiedostivat olemassa oleviksi). Näköisten monumenttien etuna näyttäytyy diskurssissa pienempi assosiaatiotila negatiivisille tulkinnoille.

Koska näköisyysdiskurssissa ideaalimonumentti on kohteensa yksiselitteinen ja yksitulkintainen kuva, myös tulkittamisen tulisi diskurssissa tapahtua kollektiivisella tasolla: kaikkien ihmisten tulisi voida ymmärtää monumentti samalla tavalla eli tavoittaa monumentin yksi ja 'oikea' sisältö. Koska 'oikea' tulkinta nähdään kol-



Kun valtakunnassa kivatään Risto Rytin patsaasta, Kokeamalla väitellään E.N. Setälän muistomerkestistä
Näköinen vai näkemys?

Kokemuksia
— On ollut hauskaa, ja on hyödyllistä saada nähdä, mikä toimittaja on tehnyt. Tässä on ollut hauskaa ja hyödyllistä. Tässä on ollut hauskaa ja hyödyllistä. Tässä on ollut hauskaa ja hyödyllistä.

Näköisyys
— Näköisyys on näkemys. Näköisyys on näkemys. Näköisyys on näkemys. Näköisyys on näkemys. Näköisyys on näkemys.

Kokemuksia
— On ollut hauskaa, ja on hyödyllistä saada nähdä, mikä toimittaja on tehnyt. Tässä on ollut hauskaa ja hyödyllistä. Tässä on ollut hauskaa ja hyödyllistä.



Tuottajien
— Tuottajien on ollut hauskaa, ja on hyödyllistä saada nähdä, mikä toimittaja on tehnyt. Tässä on ollut hauskaa ja hyödyllistä. Tässä on ollut hauskaa ja hyödyllistä.

Kokemuksia
— On ollut hauskaa, ja on hyödyllistä saada nähdä, mikä toimittaja on tehnyt. Tässä on ollut hauskaa ja hyödyllistä. Tässä on ollut hauskaa ja hyödyllistä.

Kuva 17. E. N. Setälän monumenttihanke kytkettiin Risto Rytin monumenttiluonnokseen *Satakunnan Kansassa* 3.2.1992 julkaistussa Matti Taipaleen piirtämässä pilakuvassa, jossa tehtiin pilaa siitä, että Myllerin suunnittelema luonnos kävisi abstraktiutensa johdosta kenen hyvänsä monumentiksi.

lektiivisesti tavoitettavana lopputuloksena, omaa tai toisten subjektiiviseksi koettua tulkintaa on diskurssissa vaikea hyväksyä. Vaikka näköismonumenttia kannattava yleisönosastokirjoittaja pystyisikin muodostamaan abstraktista monumenttiluonnoksesta tai valmiista monumentista tulkinnan, sitä ei diskurssissa useinkaan katsota tarpeeksi päteväksi, mikäli se on muodostettu henkilökohtaisina pidettyjen mielleyhtymien tai oivallusten avulla. Seuraavassa yleisönosastotekstissä kirjoittaja tulkitsee Rytin monumenttiluonnosta oman sotahistorian tuntemuksensa kautta, mutta ei pidä subjektiivista tulkintaansa riittävänä. Kritiikin kohteeksi nousee luonnoksesta aiemmin lehdessä kirjoitetun asiantuntijatulkinnan abstraktius ja ”yläkulttuurisuus”.

”Pylväät liikkuvat äärimmäisen kontrolloidusti”, sanotaan kirjoituksessa ”Vapaus on taiteen hyväksi”. (HS 19.12.).

Siinä puolustetaan Risto Rytin muistomerkkikilpailun voittanutta ehdotusta.

Pylväiden liike pylväsveistoksessa on taiteen helppoutta, verrattuna saman assosiaation aikaansaamiseen näköispatsaassa.

Teoksen luomat mielteet kuljettavat Rytin harjoittaman politiikan suuntaan, vertautuminen lähihistoriaamme on kirkas ja toimiva, tulos on yläkulttuuria. Nämä ovat muita kirjoituksessa mainittuja ansioita kyseiselle ehdotukselle. Mutta taidolla oivallettu näköispatsas synnyttää meissä maallikoissa nämä samat assosiaatiot. Sellaista me valtaemmistö toivomme.

”Suljettu veräjä” on eräs tämän teoksen luoma mielle. Myös tämä assosiaatio johtaa Risto Rytin. Hän hankki Ribbentrop-sopimuksella Suomen armeijalle aseet, jotka sulki veräjän puna-armeijan tiellä Helsinkiin kesälle 1944. Mutta kokeakseen tämän assosiaation, täytyy tuntea lähihistoriaamme melko yksityiskohtaisesti.

Tällaista veräjää parempi on muun muassa Edvard Iston taulu ”Hyökkäys”. Se on selkeä ”näköisteos”, vaikka se on pelkkää symboliikkaa. Jos veräjän tilalle tulee ihmishahmo, ”taiteen vapaus” ei siitä kärsi. (Kalevi Alajoki, Helppous vahingoksi taiteelle. *HS* 3.1.1992.)

Tekstissä epäkohtana tulkinnan tekemisessä näyttäytyy sen vaatima informaatio- ja assosiaatiopanos. Figuratiivinen esitys voittaa tulkinnallisessa selkeydessään abstraktin luonnoksen: näköispatsaan nähdään välittävän itsestään selvästi niitä merkityksiä, joita abstraktilla muodolla on yritetty monumenttiin hakea.

Näköisyysdiskurssissa on tavanomaista kokea abstraktit monumentit ärsyttävinä ja loukkaavina. Käsittämättömänä pidetty monumentti voidaan mieltää muistamisen kohdetta herjaavaksi ja halventavaksi, jolloin monumentin pystyttämisen myötä toivottu kunnioittaminen kääntyykin kohteensa häpäisemiseksi. Lisäksi abstraktin muodon julkisessa keskustelussa samaa kritiikkiä voi tuntua diskurssin näkökulmasta kohdistuvan monumentin kohdehenkilöön, mikä 'suurmiehiä' kunnioittavassa näköisyysdiskurssissa koetaan epämiellyttävänä. Käsittämätön monumentti ei tunnu diskurssissa loukkaavan ainoastaan kohdehenkilöään, vaan samalla myös monumentin katsojia, yleisöä. Kun 'suurmiesten' muisto mielletään erityisen arvokkaaksi asiaksi, saatetaan heidän vertauskuvallinen häpäisemisensä epäsopivalla monumentilla kokea loukkauksena myös laajemmin monumentin pystyttävää yhteisöä, kuten paikallisyhteisöä, tai kansallista omanarvontuntoa kohtaan.²⁹⁹ Oheisessa kolumnissa esiin tuodun "meidän" närkästyksen aiheutti Mannisen monumenttiluonnoksen näkeminen kuvanveistäjän aikaisemmin tekemän teoksen kopiona. Jo olemassa olevan abstraktin teoksen esittäminen henkilön monumenttina sotii näköisyysdiskurssin representaatiokäsityksiä vastaan. Monumentin pystytyspaikkakunta, Kangasniemi, määrittyy tekstissä itseironisesti "takametsäksi" helsinkiläisen taiteilijan näkökulmaa mukaillen.

Ensimmäinen tunne oli närkästys. Sellainen primitiivireaktio, jonka kokee loukatuksi tullut ihminen.

Tuo tunne iski, kun tuli ilmi Otto Mannisen patsaskilpailun voittaneella taiteilija Ukri Merikannon Kaukomieli-veistoksella olleen jo ainakin velipuoli olemassa.

Ajattelin, että on mokoma kulttuurisuvun jälkeläinen aliarvioinut meidät takametsäläiset ja laittanut kopion kilpailuun! (Teuvo Nojonen, Ensin tuli närkästys. *LS* 4.12.1997.)

Yksitulkintaisuuden näkökulman ja taiteen kentän asiantuntijadiskurssien kiittämän monitulkintaisuuden vastakkainasettelua käytetään näköisyysdiskurssissa ajoittain ironisesti hyväksi pyrittäessä havainnollistamaan monitulkintaisuudessa koettuja ongelmia. Tällöin abstraktia monumenttia tulkitaan lennokkaasti ja ironisoiden subjektiivisen tulkinnan suomia mahdollisuuksia. Ironisoiva tulkin-

nan ylilyönti toimii retorisena näpäytyksenä abstraktia taidetta ja taiteen subjektiiviseen kokemiseen ja tulkintaan kannustavia asiantuntijadiskursseja vastaan. Ironisissa pilkkatulkinnossa taiteen kentän toiminnot ja taiteen asiantuntijadiskurssit pyritään näyttämään naurettavina ja ei-vakavastiotettavina. Oheisessa kolumnissa ironisoidaan Kajaanin Kekkoson abstraktia monumenttiluonnosta ja taiteen asiantuntijoiden arvioita siitä ja monumenttiluonnoksen muotoa muistuttavasta kukkamaljakosta. Samassa lehdessä oli julkaistu tätä ennen poleeminen kuvapari, jossa monumenttiluonnos rinnastettiin erään kukkamaljakon kierteiseen jalkaan.

Uudenvuodenaaton lehdessä julkaistu kuvapari antoi lukijalle tilaisuuden verrata kitsiä ja taidetta. Hän saattoi omin silmin todeta, että UKK-monumentin luonnos on ”symboliarvoltaan ajaton”, kuten palkintolautakunta on luonnehtinut, kun taas maljakko on pelkkä maljakko.

Lukija saattoi kuvista nähdä arvostelulautakunnan tavoin, että Suuri aika on ”puhdas, hengeltään avoin ja rohkea taiteellinen suoritus” kun taas kukkavaasi jää kukkavaasiksi väänneltiinpä sen varsi vaikka solmuun.

Hän saattoi todeta monumenttietuuteen sisältyvän kekkosmaisen rennon huumorin kun taas maljakossa näkyi vain pari typerää mutkaa. Kiemuroita seuraamalla lukijalle tarjoutui ainutlaatuinen mahdollisuus todeta se salaperäinen hetki, jolloin esine loppuu ja alkaa monumentaalinen taide.

Olemme tyrmistyneinä panneet merkille, että rahvaan junttimainen taidekäsitys on purkautunut esiin muun muassa monumenttietuuteen arveluttavana nimittelynä. ”Suolenmutka” ei ole näistä anatomisista arvioista edes pahimpia.

Siksi joudumme jatkamaan koko kansan taidekasvatussarjaamme julkaisemalla kuvan ihmisen sisuskaluista. Kuvassa on yksityiskohtaisesti osoitettu kaksikymmentäkolme numeroitua kohtaa, joissa monumenttietuuteen ratkaisevasti eroaa suolistosta.

Tämän pitäisi todistaa takapajuisimmallekin, ettei taiteella ole mitään tekemistä ruuansulatuksen kanssa. (Eero Matero, Ihminen ja taide. *Kansan Tahto* 7.1.1989.)

Kolumniin liittyi anatominen kuva ihmisen sisäelimestä. Rinnastus Kekkoson monumenttiluonnokseen kiteyttää tekstissä taiteen kenttää ja taiteen asiantuntijoiden diskurssia kohtaan koettua arvostuksen puutetta. Taiteen asiantuntijoita näpäyttämään pyrkivä strate-

gia kääntyy kuitenkin samalla diskurssin omaa tyytymättömyyttä lietsovaksi: kunnioitettu 'suurmies' ja arvokkaaksi mielletty monumenttihanke rinnastuu julkisuudessa jälleen arvottomana pidettyyn aiheeseen ja saa osakseen sekä negatiivista latausta että vakavana pidettyyn monumenttihankeeseen sopimattomasti liittyvää humoristisuutta.

Useat aineistoni monumentit saivat debateissa aikaan erilaisista humoristista tai ironista nimittelyä niin näköisyysdiskurssissa kuin muissakin monumenttidiskurssissa. Etenkin pakinoitsijat ja pilapiirtäjät veistelivät monumenteista sutkautuksia ja humoristisia oivalluksia. Humoristiset nimitykset tai tulkinnat eivät välttämättä merkitse vain vakavaa tyytymättömyyttä monumentteja kohtaan: huumori voi olla myös kevyttä ja hyväntahtoista. Erik Kruskopf arvelee, että kansanhuumori voi olla myös merkinä siitä, että "ihmiset ovat ottaneet monumentin omakseen".³⁰⁰ Monumentit voivat inhimillistyä, muuttua tutummiksi ja totutummiksi kevyiden humorististen oivallusten tai sutkautusten myötä.

Näköisyysdiskurssissa monumenttien tulkitsemiseen tuntuu paikoin liittyvän merkitys vivahteita, joissa näköispatsaisiin latautuu pelkän materiaan olemisen ylittäviä ominaisuuksia. Ernst Gombrich toteaa, että kolmiulotteisilla kuvilla on erityinen kyky tulla vedetyksi elävien maailmaan, ei pelkästään tulla vain jonkin representaatioksi, vaan melkeinpä tietyssä mielessä yksilöiksi itsessään. Kuvat persoonallistuvat ja elollistuvat.³⁰¹ Näköisyysdiskurssissa käsitys henkilön näköisistä monumenteista tuntuu lähenevän tällaista ajatusta: ikään kuin todellisuutta tarkasti muistuttavat representaatiot voisivat inhimillistyä elävän kaltaiseksi tai niihin sisältyisi kuvauskohteen 'henki'. Kuvauskohde kuvitellaan kuvansa kautta läsnä olevaksi. Tällainen näkökulma kiinnittyy toisaalta osittain muotokuvagenreen ja erityisesti hallitsijoiden edustusmuotokuviin ja muotokuvaveistoksiin, jotka hallinnollisissa rakennuksissa ovat osoittaneet hallitsijan (ideologista) läsnäoloa. Tällainen näköiskuvien käyttö, jossa fyysisesti poissaoleva henkilö merkitään kuvan kautta läsnä olevaksi, palautuu kauas historiaan. Poissaolevan hallitsijan kuva on saattanut edustaa auktoriteettia periferioissa, jonne hallitsija ei itse päässyt saapumaan. Kuvat toimivat ku-

vauskohteensa todellisina sijaisina korvaten henkilöt niin juridisella, rituaalisella kuin kognitiivisellakin tasolla.³⁰² Kuvien edustuksellisen ja elollistumiseen liittyvien merkitysten seurauksena poliittisissa kriiseissä ja vallankumouksissa hallitsijoiden ja muidenkin 'suurmiesten' kuvat ovat aina nykypäiviin asti saaneet eräänlaisen maagisen roolin sekä positiivisten että negatiivisten tunteenpurkausten kanavoijina.³⁰³

Näköisyysdiskurssissa näköispatsaiden etuna tuntuu olevan kyky tuottaa katsojassa arvostusta ja kunnioitusta herättävää todellisuuden tuntua. Aidon ja luonnollisen näköisen veistoksen koetaan lähestyvän arvokkuuden tunnussaan kohdehenkilönsä arvokkuutta. Tärkeiksi koettujen henkilöiden kunnollisina ja sopivina pidettyihin monumentteihin tai monumenttietehdotuksiin suhtaudutaankin näköisyysdiskurssissa niiden kohteiden vaatimalla arvokkuudella ja kunnioituksella. Diskurssin puheenvuoroissa ajatus 'hengen' asuttamasta monumentista tulee esiin erilaisina tahattomina tai leikkimielisinä vihjeinä, kuten seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa. Tekstissä Kekkonen näköispatsas inhimillistyy ja 'elää' sijoituspaikallaan pystyessään näkemään tulevien sukupolvien kasvun.

Näköispatsaan sijoittaminen puiston laitaan helpottaisi lapsia tuntemaan lähihistorian presidentin ja tämä puolestaan näkisi nousevien sukupolvien kasvuja leikkipuiston moderneilla telineillä. (Timo Palmu, Muistomerkkiehdotukset onnistuneita? *HS* 21.2.1997.)

Taidekäsite. Näköisyysdiskurssin käsitys taiteesta muodostuu Bourdieun kuvaaman populaariin makuun kytkeytyvän populaariestetiikan pohjalta.³⁰⁴ Siinä keskeiseksi kuvan (taiteen) arvottamisen lähtökohdaksi nousee kuvan funktio, joka sillä on katsojalleen. Populaariestetiikan mukaisesti vain mimeettisellä teoksella on mielekäs funktio: esittää kuvaamisen arvoiseksi koettua kohdetta. Taide-teosten, tai yleisemmin kuvien, arvo muodostuu siitä, miten yksiselitteisesti ja selkeästi kuvauskohde on niistä tunnistettavissa. Taide-teos nähdään oikeutettuna, jos representoitu kohde on representoinnin arvoinen ja representaatiolla on jokin peruste, kuten todellisuuden ikuistaminen tai ylistäminen. Teos, jolla ei nähdä olevan funktiota tai jonka esittämää kohdetta ei koeta esittämisen arvoiseksi, koetaan tarkoituksettomaksi. Taiteen muodolliset kokeilut

voidaan kokea kiusallisina katsojan tuntiessa olevansa kykenemätön ymmärtämään teosten merkitystä.

Näköisyysdiskurssissa taide käsitetään erityisesti taitona ja kädentaiteiden taituruuden osoituksena. Vaikka hyvä taide on luonnonmukaista ja todenkaltaista, sen tulisi sisältää samalla 'käden jäljen' merkkejä, jotka osoittavat teoksen olevan käsin tehty. 'Käden jäljet' tai työstöjäljet erottavat taideteoksen koneellisesti valmistetusta artefaktista, osoittavat taiteilijan henkilökohtaisen panoksen teoksen tekemisessä ja merkitsevät samalla artefaktin uniikiksi ja aidoksi. Näköisyyden ajatellaan merkitsevän automaattisesti uniikkiutta ja originaalisuutta, sillä silloin monumentin ei nähdä voivan olla minään muun (toista henkilöä esittävän) kuvan tai taideteoksen kopio. Kopioiminen, lainaaminen tai selkeät viittaukset muihin taideteoksiin määrittävät näköisyysdiskurssissa negatiivisesti ja ne nähdään erityisesti abstraktin taiteen puutteina. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa hyvää taidetta määrittää muun muassa "vanhan hyvän ajan taitaminen" ja "perinteisen käsityön näkyvä leima", kun taas huonoa (abstraktia nyky)taidetta määrittää "työn arvon polkeminen" ja "tehotuotanto".

Trendi "nykytaidetta nykymaailmalle" johtaa kyllä pahaan tylsistymiseen ja työn arvon polkemiseen. Luulisi vanhan hyvän ajan taitamisen palaavan arvoonsa nykymaailman kontrastina. Onhan nykytaiteen vitisi sen tehotuotannon mukana jo varsin loppuun kaluttu.

On helpompi rahdata turistikin jonnekin syrjäiseen, käsin veistettyyn puukirkkoon, jos haluaa näyttää suomalaista osaamista ja taitoa kuin yrittää esittää esimerkiksi Mika Waltarin muistomöykkyjä taideteoksena.

Lähes poikkeuksetta näiden julkisten muistopatsaiden valinta on tapahtunut vastoin yleisesti ymmärrettyä arvostusperiaatetta, joka on havaittava merkkihenkilön kuvaamisen kyky ja perinteisen käsityön näkyvä leima. (Markku Kauppinen, Osaaminen taas arvoonsa. *HS* 7.2.1992.)

Hyvään taiteeseen yhdistetään näköisyysdiskurssissa käsityötaito, sen suomalaiskansalliset perinteet ja erityisesti se, että taide ei saa olla liian mekaanisesti tehtyä tai helppotekoista, kuten edellisestä tekstistä on tulkittavissa. Hyvä taide on sellaista, ettei sitä pysty tekemään kuka tahansa. Abstrakteja monumenttiluonnoksia arvostel-

laankin usein niiden helppotekoisuudesta. Hyvä taide vaatii ponnisteluja, vaivannäköä ja aikaa onnistuakseen. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa hyvä monumentti määrittyy näköispatsaaksi, jollaisen tekeminen nähdään ”vaikeana ja pitkäjänteisenä”.

Eihän toki ”kiemurainen malja” ole sopiva muistomerkki, eikä sen kerro meille, saatikka sitten jälkipolville, suuresta ajasta ja pitkäaikaisesta valtiomiehestämme. Mutta näköispatsas on eri toista! Siksi ehdotankin sellaista, joka on todella Urho Kekkonen näköinen ja niiltä päivistä, jolloin hän oli miehuutensa voimissa, kalastusvarusteissa, lohivapa kourassa, Tenolla.

Urho Kekkonenhan oli todellinen kalamies ja taistelija. Ja Kekkonen kamppailemassa lohen kanssa, olisi aivan luonnollinen kuva edesmenneestä päämiehestämme. [--]

Enhän tosin paljonkaan ymmärrä taiteesta, mutta saanen maallikkona sanoa, että kaikenlaisten ”pystöjen, törppöjen ja kivenlohkareitten” pystyttäminen ja suosiminen johtunee siitä, ettei meillä ole kovinkaan monta näköistaiteen tekijää. Sellainen työ on vaikeaa ja pitkäjänteistä. Siinpä sitten ihmiset joutuvat arvailemaan ja kyselemään, että mitähän tuokin möykky, pystö, tai väriläiskä oikein mahtanee tarkoittaa? (Unto Puustinen, Kalastuspatsas Urho Kekkoselle. *Karjalan maa* 12.1.1989.)

Abstraktia taidetta kuvaillaan tekstissä ”möykkyiksi, pystöiksi ja väriläiskiksi”, jotka määrittyvät hyvän eli ”näköistaiteen” määreiden, ”vaikeuden ja pitkäjänteisyyden”, negaatioksi eli helpoksi ja lyhytjänteiseksi taiteeksi.

Näköisyysdiskurssissa kohteidensa näköisten monumenttien arvoa lisää todentuntuisen esittämisen ja sen aikaansaaman taituruuden tuottama hämmästyminen. Hyvä taide saa kohteensa näyttämään elävältä. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa kirjoittaja ehdottaa Kekkonen monumentin hankkimista hyväksi taiteilijaksi havaitsemaltaan norjalaiselta taiteilijalta. Tekstin retorisenä keinona taiteilijan ’kauppaamisessa’ lukijoille käytetään muun muassa vetoamista taiteilijan tekemien teosten ihmeellisenkaltaiseen todenmukaisuuteen ja maagiseen elävyyteen, jossa veistoksen ”kova metalli unohtuu”. Tekstin mukaan esitelty taiteilija ”loihditi” monumenttiin sekä kohteen fyysisen ulkomuodon ominaisuudet että ”sielun”.

”Tulevien sukupolvien tulisi voida identifioida kuvattu suurmies näköispatsaasta, jossa kuvastuvat hänen tunnetut luonteenpiirteensä tai hänen harrastuksensa ja unelmansa. Kivenlohkareet eivät kerro mitään henkilöstä ja jättävät katsojan välinpitämättömäksi ja vaille informaatiota menneistä ajoista.”

Näin sanoo maailmankuulu norjalainen kuvanveistäjä Per Ung, jonka tekemässä presidentti Urho Kekkosen näköispatsaassa olisi sekä sielu että elävä ruumis! Presidentin kasvoilla olisi muutakin kuin vain suuret silmälasit. Hän loihtisi pronssiin ilmeen, josta heijastuisi presidentin persoonallisuus ja hänen hiihtäjäpatsaansa olisi niin vauhdikas, ettei sellaista ole meillä ennen nähty. Se ei olisi pelkkä eloton möhkäle, vaan se toisi esiin jotain aivan perusteellista Kekkosen inhimillisestä olemuksesta.

Per Ungin näköispatsaat ovat niin eläviä, että niiden ilmeitä ja asentoja ihaillessa kova metalli unohtuu. Ja niissä kuvatut henkilöt tulevat aivan maagisella tavalla lähelle katsojaa, jättämättä ketään kylmäksi. (Rea Yrjö-Koskinen, Tilataan patsas Norjasta. *HS* 1.3.1997.)

Edellisessä suostuttelutekstissä abstrakti taide näyttäytyy ”elottomana möhkäleenä”. Abstraktin monumentin ei nähdä voivan kertoa kohteestaan mitään, toisin kuin kohteen näköisen veistoksen. Näköiskuvasta nähdään automaattisesti välittyvän olennaisia sisältöjä, muistoja ja merkityksiä (”luonteenpiirteet, harrastukset, unemat”). Näköisyysdiskurssi on siinä mielessä mielikuvitusvastainen, että hyvän monumentin ja hyvän taiteen nähdään saavan mallinsa luonnosta ja todellisuudesta, eivätkä niiden sisällöt saa siksi olla itse keksittyjä ja kuviteltuja. Kuten seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa todetaan, monumentin tulisi olla ”selkeästi näköinen”, ei taiteilijan ”kuvitteellinen näkemys”.

Olen täysin saamaa mieltä lukuisien mielipidesivun kirjoittajien kanssa presidentti Risto Rytin muistoksi pystytettävästä patsaasta: Patsaan tulee olla selkeästi näköinen.

Miksi henkilöiden muistopatsaiden pitäisi ylipäänsä olla taiteilijoiden kuvitteellisia näkemyksiä historian henkilöistä. (Kaarina Koivisto, Kiskokasa joutaa Huittisiin. *HS* 21.12.1991.)

Kaikissa näköisyysdiskurssin puheenvuoroissa ei välttämättä suorasanaisesti vaadita monumentiksi figuuriveistosta tai niin sanottua näköispatsasta. Teksteissä käytetyt sanavalinnat ”oikeasta”, ”arvokkaasta”, ”arvoisesta” tai ”kunnollisesta” monumentista ovat

kuitenkin usein tulkittavissa tarkoittamaan juuri henkilöä mimeettisesti representoivaa kuvaa; joko kokovartalofiguuria tai abstraktia veistosta, jossa yhtenä elementtinä on henkilöä esittävä reliefi. Näköispatsasodotuksille voidaan diskurssissa antaa myös retorista väljyyttä tai vaihtoehtoja ehdottomien vaateiden sijaan. Odotukset tietynlaisesta representaatiosta ovat kuitenkin niin vahvasti kytkeytyneet kohdehenkilön tunnistamiseen monumentista, että väljyys ja vaihtoehdot kutistuvat käytännössä marginaalisiksi. Seuraava Veikko Vennamon sanomalehtihaastattelukommentti tuo hyvin esiin näköisyysdiskurssin representaatio-odotukset, vaikka vaatteet varsinaisesti näköispatsaasta kiellettäisiinkin.

– Minä en olisi niin vanhoillinen, että patsaan pitäisi välttämättä olla näköispatsas. Liikkumatilaa pitää muotoilussa olla. Mutta patsaan pitää olla sellainen, että jokainen tietää sen esittävän Kekosta. (Osmo Knuuttinen, ”Sehän tuo mieleen kierouden ja ryypäämisen”. *Liitto* 5.1.1989.)

Figuuriveistokset eivät herätä näköisyysdiskurssissa poliittisia konnotaatioita. Toisin kuin vapaan taiteen diskurssissa, ihanteellisiin, suurellisiin tai kohdettaan glorifioiviin figuuripatsaisiin ei diskurssissa mielletä sosialistiseen realismiin tai sosialistimaiden patsasperinteeseen liittyviä merkityksiä. Teksteissä ei juuri viitata sosialistisiin patsaskäytäntöihin tai jos viitataan, kotimaisia monumenttihankkeita ei yhdistetä niihin tai yhdistäminen halutaan torjua. Kuten seuraavasta yleisönosastotekstistä käy ilmi, sosialistinen suurmiesmonumenttitraditio voitiin Kajaanin Kekoksen monumenttihankkeen aikana nähdä monumenttien figuratiivisuuden osalta jopa hyvänä käytäntönä.

Eihän UKK niin yksinkertainen ollut, että siinä pitää olla korkkiruuvi ja pikari, eikä myöskään nuo kivikasat tee mitään vaikutusta. Siinä pitäisi taiteilijan olla aina selostamassa. Näköispatsasta ei tarte selostella vielä seuraaville sukupolville. Mutta jos kotimaasta ei löydy sen tekijää, niin UKK oli Venäjän kävijä, eiköhän sieltä löytyisi halvemmalla tekijä. Siellä näköispatsaita on valtaosalla suurmiehistä. (Paras pressa, Näköispatsas. *KS* 23.1.1989.)

Näköisyysdiskurssissa abstrakti taide on joko huonoa taidetta tai ei taidetta ollenkaan. Abstraktia taidetta ja nykytaidetta (joilla näköi-

syysdiskurssissa tarkoitetaan samaa asiaa) pidetään ”vitsinä”, ”keisarin uusina vaatteina”, ”ohimenevänä muotioikkuna”, ”muotivirtauksena” tai ”trendinä”. Viimeaikaisen taiteen nähdään ajautuneen tai kehittyneen huonoon tai väärään suuntaan ’oikeasta’ taiteesta ja ikuisiksi koetuista hyvän taiteen kriteereistä. Toisaalta näköisdiskurssissa monumentteja ei välttämättä pidetä ensisijaisesti taiteena. Abstraktit veistokset voidaankin diskurssissa helpommin hyväksyä taideteoksiksi kuin monumenteiksi, joiden tehtävänä on esittää kohdettaan, olla eräänlaisia todellisuuden tallenteita ja ’suurmiesten’ kuvia. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa kirjoittaja määrittelee Rytin abstraktin monumentin ”veistokseksi”, ei monumentiksi.

Olihan Urkki, olihan Sylvi unohtumaton. Urkki oli vain toisella tavalla suuri kuin Risto Ryti jonka monumentista kiivailtiin viisi vuotta sitten. [--]

Ei tullut Rytille monumenttia. Veistos tuli.

Ehkä nyt sitten saadaan – monumentti. Oikein hyvä niin. (Vuokko Skarén, UKK:sta perin nihkeästi. *HS* 17.3.1997.)

Tekstin kirjoitusajankohtana käydystä Helsingin Kekkosen monumenttihankkeesta oli mahdollista odottaa ”monumenttia”, sillä hankkeen monumenttikilpailussa jatkoon pääsi figuratiivinen luonnos *Urkki ja Sylvi*.

Näköisyysdiskurssissa abstraktio voi saada myös jonkinlaisen dekoraation tai koristetaiteen ’merkityksettömän’ funktion. Dekoraatiofunktion hahmottaminen julkisesta taiteesta auttoi Liisa Lindgrenin mukaan abstraktion hyväksymistä 1960-luvulla, jolloin abstrakti muoto yleistyi erityisesti suihkukaivo-veistoksissa ja koriste-veistoksissa, joita sijoitettiin uusien modernististen rakennusten yhteyteen. Realistisesta esitystavasta poikkeavat veistokset oli helppompaa hyväksyä, kun ne nähtiin koristetaiteellisina.³⁰⁵ Näköisyysdiskurssissa dekoratiivisuus ei riitä monumentiksi. Abstraktio voi dekoraationa kylläkin koristaa kuvaa kohdehenkilöstä. Oheisessa lehtijutussa haastateltu Kokemäen Taiteilijaseuran (taidekoulutuksen) jäsen kategorisoi abstraktit monumentit ”koristelutaiteeksi”, ”koristelulementeiksi” ja ”rakennelmiksi”, jotka eivät voi korvata monumenttia kuvana, josta kohdehenkilö olisi voitava tunnistaa.

Haastateltu tuo esiin, että monumentin pystytyspaikkakunnalla on jo entuudestaan kaksi abstraktia ”monumenttia”, jotka ikään kuin tyydyttävät paikkakunnan abstraktin taiteen tarpeen.³⁰⁶

– Sikäli ymmärrän vastustajiakin, että Suomessa on paljon jäykkiä näköispatsaita. Niiden pitäisi olla elävämpiä ja jännittävämpiä, mutta sillä tavoin, että kohteena oleva henkilö voidaan tunnistaa. Teoksen ei siis tarvitse olla naturalistinen. Siinä saa olla taiteellista tyyllittelyä, Veltheim sanoo.

– Mielestäni sen kaltaiset Helsingissä olevat teokset kuin Mika Waltarin muistomerkki sekä tulossa oleva Risto Rytin monumentti edustavat pikemminkin arkkitehtuuriin liittyvää koristelutaidetta. Sen tyyppiset ratkaisut sopivat rakennusten koristelulementeiksi esimerkiksi sillä tavoin kuin Kimmo kaivannon teokset Tampere-talossa. Jossakin puistossa ne ovat vain rakennelmia, eivät kuvapatsaita.

Veltheim muistuttaa myös, että Kokemäellä on jo kaksi näyttävää abstraktia monumenttia. Siksi kaupunkiin tarvitaan hänen mielestään näköispatsas kuvaamaan E.N. Setälän elämäntyötä. (Ilari Tapio, Näköinen vai näkemys? *SK* 3.2.1992.)

Niissä näköisyysdiskurssin näkökulmissa, joissa monumentteja ei pidetä ensisijaisesti taiteena, ja joissa abstraktisuus määrittynyt huonoudestaan huolimatta taiteeseen kuuluvaksi ilmiöksi, monumentilla suoritettavan muistelun ja kunnioittamisen funktion ja taiteen funktion yhteen sekoittaminen abstrakteissa monumenteissa koetaan epäsovivaksi ja närkästyttäväksi. Kun monumentista ei pystytä tulkitsemaan ja tunnistamaan odotettuja sisältöjä ja monumentin kategoriaan nähdään sekoittuvan siihen kuulumattomia kategorioita (taidetta), monumenttien muistelufunktion ja merkityksen koetaan vesittyvän. Jonkinlaisena kompromissina tai välimuotona abstraktin ja näköispatsaan tai taiteen ja monumentin välillä koetaan abstraktiin teokseen yhdistetty näköisreliefi. Reliefin toimissa monumentilta odotettuna kuvana abstraktiin teokseen ei kohdistu yhtä kovia tulkintapaineita: abstraktius tuntuu tällöin painuvan jonkinlaiseksi taustakuvaksi, dekoraatioksi, jalustaksi, visuaaliseksi ympäristöksi tai myönnytykseksi taiteen kategorialle. Näköisyysdiskurssissa monumentilta hyväksytty abstraktius merkitsee muistopaasia, johon on kiinnitetty kirjoitusta sisältävä muistolaatta. Paasi toimii tällöin pelkkänä arvokkaana kiinnittymisalustana esittämät-

tä mitään. Seuraavassa yleisönosastotekstissä viitataan Ryti-debatin keskusteluun, jossa kilpailuun jätettyä obeliskimaista, kasvo-relieffillä varustettua luonnosta pidettiin sopivana monumenttina. Obeliskin geometrinen muoto nähtiin muutamissa yleisönosastokirjoituksissa abstraktiona, joka olisi sekä ”arvokas” että toisaalta ei esittäisi kohdettaan mimeettisesti.

Obeliski olisi ollut arvokas ja klassisuudessaan kaikkien aikakausien makua tyydyttävä. Todistaahan historiakin, että obeliski on ollut hyväksytty taiteessa jo yli neljän vuosituhannen ajan. Lisäksi kilpailussa mukana olleeseen obeliskiin liittyi kasvoreliefi presidentti Risto Rytistä, joten näin toteutetussa muistomerkillä olisi mukana myös elementti näköispatsaasta. (Itsenäisyys kunniaan, Miksei obeliskia noteerattu? *HS* 11.1.1992.)

Tekstissä obeliski näyttäytyy historiallisesti hyväksyttynä abstraktiona. Tällaisen abstraktion etuna on se, ettei sitä tarvitse yrittää tulkita kohdehenkilöä tai häneen liittyviä asioita, tapahtumia tai ominaisuuksia kuvaavaksi. Historian ja perinteen motivoimaan abstraktioon nähdään tekstissä onnistuneesti yhdistyvän kasvoreliefin tuoma ”elementti näköispatsaasta”.

Taiteilijan työstämän muistopaaden lisäksi näköisyysdiskursissa hyvänä ’abstraktina’ monumenttina voidaan pitää luonnonkiveen liitettyä muisto- ja reliefilaattaa. Iso luonnonkivi nähdään luonnollisena, positiivisella tavalla ympäristöstä erottuvana ja kunnioitusta (luontoa kohtaan) herättävänä.³⁰⁷ Luonnonkiven nähdään tarjoavan muodoltaan samankaltaisen vaihtoehdon monumentille kuin taiteilijan kivistä tekemä abstrakti veistos, ainoastaan luonnollisemmalla ja luontevammalla tavalla. Seuraavassa *Kaltion* artikkelikirjoituksessa Oulu-seuran pitkäaikainen puheenjohtaja tuo esiin Paulaharjun monumenttitoimikunnassakin keskustellun monumenttivaihtoehdon, luonnonkiven hankkimisen Paulaharjuun liittyvästä maantieteellisestä ja maastollisesta ympäristöstä. Monumentin kuvafunktio toteutuisi tekstin ehdotuksessa luonnonkiveen kiinnitettävään reliefin tai reliefien muodossa.

Hukkaan Oulun avustus paremmin kuin muukaan ei mene siinäkin tapauksessa, että raha ei riittäisi tässä nähtävissä olevan Tuirasta Ruijan rannoille tilaamiseen ja toteuttamiseen. Jo vuosi, toista sitten oli

myös suunnitteluryhmässä ollut vakavasti harkittavana vaihtoehto, että taiteilijalta tilattavan figu- tai nonfiguratiivisen ”patsaan” asemasta hankittaisiin näyttävä luonnonkivi Paulaharjun kirjassaan unohtumattomasti ikuistamasta nyt jo kadonneesta Sompiosta ja siihen sitten reliefi tai reliefejä... Hyvä idea, tarvitaan sitä tai ei! (Kalajoki 1994, 109.)

Luonnollisuuden ja totuudenmukaisuuden määreisiin linkittyä diskurssissa ajatus luonnosta itsestään jonkinlaisen primäärisen kauneuden ja arvostettavien muotojen tuottajana. Luonnon tuottama kauneus ja muodot erotetaan kuitenkin taiteilijan tuottamasta kauneudesta ja muodosta. Diskurssissa koetaan negatiivisesti taiteilijan työskentely, jonka tulokset muistuttavat luonnonkiviä tai luonnon tuottamia kappaleita. Taiteilijan teokset eivät saa olla ’kivikasoja’ tai ’möhkäleitä’. Luonnon ja luonnon muovaaman ja taiteen ja taiteilijan muovaaman olisi pysyttävä erillään eikä niiden tulisi aiheuttaa katsojassa epätietoisuutta kummasta on kyse. Näköisyysdiskurssista voikin tulkita kiusaantumista siitä, jos katsoja ei heti pysty tunnistamaan taiteilijan tekemää monumenttia artefaktiksi. Kiusaantuminen voi aiheutua myös tunteesta, että taiteilija ’alentuu’ luonnon elementtejä toistavissa teoksissaan luonnon tasolle, jolloin myös katsoja, monumentin kohde ja koko muistelukulttuuri alennetaan monumentteihin kiinnitetyistä ’kulttuurin ja sivistyksen’ mielikuvi- ta alkukantaisiksi, luontoa lähellä oleviksi toimijoiksi ja ilmiöiksi.

Taiteilijuus. Näköisyysdiskurssin taidekäsitteet tekevät näkyväksi myös diskurssin kriteerit sopivalle taiteilijalle. Taiteilijuus lähenee diskurssissa sisällöllisesti käsityöläisyyttä ja samalla eräänlaista todellisuuden dokumentoijaa. Diskurssissa on tyyppillistä nähdä nykytaiteilijat huonoina, taidottomina ja epäpätevinä tehtäväänsä. Abstrakteja monumentteja katsotaan tehtävän siksi, ettei näköispatsaita enää osata veistää. Diskurssia leimaa pelko siitä, että nykytaiteilijat huijaavat yleisöään tekemällä yksinkertaisia ja nopeatekoisia teoksia, ’nyhtämällä’ teoksistaan suuret rahat itselleen ja pitämällä siten yleisöä pilkkanaan. Tavanomaista on nähdä amatöörimäisyys ja taidon puute erityisesti suomalaisten taiteilijoiden ongelmaksi. Ulkomailta sen sijaan voidaan löytää esimerkkejä osaavien taiteilijoiden tekemistä monumenteista.

Muisti. Näköisyysdiskurssin käsitykset muistista ja muistelemisesta kytkeytyvät monumentin kohdehenkilöiden ulkoasun esittämiseen. Ulkoasun koetaan tuovan monumentin katsojille automaattisesti olennaisia muistoja henkilöstä. Kuten eräässä Kajaanin Kekosen monumenttidebattiin osallistuneessa yleisönosastokirjoituksissa todettiin:

Taiteen niin sanottujen asiantuntijoiden pitäisi välillä tuumia, miksi patsaita pystytetään, etenkin muistopatsaita. Kai niiden tulisi jotenkin muistuttaa sitä, jota tai mitä ne on pystytetty muistuttamaan. Jos halutaan, että muistomerkki kertoo jostakin 'muinaisesta' merkkihenkilöstä, selvin menetelmä on värkätä näköispatsas. (Erkki Teikari, Lapamato. SK 12.1.1989.)

Tekstissä näköispatsas ”kertoo” kohdehenkilöstään. Näköisyysdiskurssissa henkilön ulkoasuun kiteytyvät kaikki olennaiset muistettavat kohdehenkilön ominaisuudet ja teot. Samalla ajatukseen figuratiivisuudesta, esittävydestä ja näköisyydestä liitetään diskurssissa väistämättä kuvauskohteen tunnistaminen. Näköisyyden nähdään takaavan tunnistamisen ja sen johtavan edelleen henkilön saavutusten tai aikaansaannosten tuntemiseen ja niiden merkityksen ymmärtämiseen.

Henkilön ulkomuodon kuvan ajatellaan näköisyysdiskurssissa tuovan kaikille katsojille samanlaisia muistoja. 'Suurmiehiin' liittyvien muistojen nähdään olevan kollektiivisia: kaikki suomalaiset tai paikkakuntalaiset pitävät monumentin kohdehenkilöön liittyvissä teoissa ja ominaisuuksissa samoja seikkoja tärkeinä ja tärkeät asiat ovat yhteisesti muistettuja tai ne tulisi kaikkien yhteisesti muistaa. Se, mitä muistamisen arvoista kuhunkin 'suurmieheen' liittyy, nähdään diskurssissa itsestään selvyynä, eikä sitä tarvitse erikseen pohtia. Diskurssi korostaa siten jonkinlaista yhteiskunnallista konsensusta ja myös valtiovallan kunnioitusta toistamalla toisaalla (politiikassa, historian kirjoituksessa, mediassa) tuotettuja näkemyksiä siitä, mikä 'suurmiehissä' on ollut arvokasta ja merkityksellistä. Tällaisen muistelunäkemyksen voi tulkita heijastavan ja samalla tuottavan jonkinlaista alamaisuutta suhteessa muistelukohteisiin ja muistelua vaaliviin poliittishallinnollisiin toimijoihin, kuten valtioon.

Näköisyysdiskurssissa kulttuurien historia nähdään näköispat-
saiden historian kautta: menneiden aikojen patsaista tiedämme,
minkä näköisiä kuuluisat ihmiset ovat olleet ja vain figuuripatsaat
voivat lopulta kertoa, minkä näköisiä ihmiset olivat, sillä hyvät (eli
figuratiiviset) patsaat ovat ikuisia. Kuuluisien ihmisten ulkonäköön
linkittyvät diskurssissa heidän aikaansaannoksensa ja heidän edus-
tamiensa kansojen historian vaiheet. Menneiden aikojen patsaita
pidetään aina näköiskuvina ja niiden nähdään säilyneen, koska ne
ovat ajattomia ja noudattavat universaaleja ja ikuisia hyvän taiteen
arvoja. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa vedotaan antiikin
(näköis)veistoksiin ja niiden ”jälkipolville” jättämään kuvaan ajan
ihmisistä ja heihin liittyvistä toiminnoista.

Minkähänlainen kuva jälkipolville olisi jäänyt antiikin tai Rooman val-
lan ajan ihmisistä, jos ne ja niiden toiminnat olisi veistoksissa kuvattu
luikeroilla ja kiviasetelmilla? Ehkä taide silloinkin oli monenkirjavaa.
Historia kuitenkin on niin armoton, että se paljastaa aikanaan, mikä on
pysyvää, mikä ohimenevää. (Maallikko, Luikeroko kuvaa Kekkosta?
KU 10.1.1989.)

Tekstissä mainitun historian armottomuuden voi mielipidekonteks-
tissaan tulkita tarkoittavan kirjoittajan näkemystä siitä, että abstrak-
tit monumentit kokevat tulevaisuudessa unohtuksen ohimenevänä
taiteen muotona. Näköisyysdiskurssille on tyypillistä, että puheen-
vuoroissa ei tuoda esiin erilaisia nykyajan teknisiä mahdollisuuksia,
joilla patsaan sijaan voidaan tallentaa kuvallista materiaalia
monumentin kohdehenkilöistä. Jos monumentit eivät tallenna ja
toista ’suurmiehen’ ulkoasua, tämän ulkoasun pelätään unohtuvan
ja sen mukana myös hänen tekojensa ja ansioidensa merkitykset.
’Suurmiesten’ muiston vaalimisessa käytetäänkin usein retorisena
keinona tuleviin suku- tai jälkipolviin vetoamista. Jotta henkilön
muisto säilyisi, myös tulevien sukupolvien olisi voitava nähdä mo-
numentissa muistettavan kuva. ’Suurmiesten’ ulkomuodon siirtä-
mistä tulevien sukupolvien tietoon pidetään keskeisenä monumen-
tin sivistys- ja kasvatustehtävänä.

Näköisyysdiskurssin ’suurmiesten’, etenkin presidenttien, muis-
telussa näyttäytyy paikoin henkilöpalvonnan ajatusmaailma. Run-
sas monumenttien pystyttäminen ja kuuluisien henkilöiden muis-

telu ja kunnioittaminen nähdään diskurssissa vain hyvänä asiana. Esimerkiksi seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa 'suurmiesten' muistelu saa suurmieskulttiin viittaavia ylistäviä piirteitä.

Suurkiitokset presidenttipatsastoimikunnalle siitä, että kaikki edesmenneet presidentit saavat patsaansa, ja vieläpä piskuiselle Helsingin niemelle.

Patsaat, varsinkin näköispatsaat, ovat mahtava keksintö elävöittää suurmiesten muistoa. Lisäksi ne antavat Helsingille sykkivän ja jännittävän kaupungin leiman!

Mutta mielestäni parasta, mitä suurmiesten eteen voitaisiin tehdä, olisi Terassitorin rakennuskielto. Paikalle voitaisiin sijoittaa monumentaalinen valtakunnanaukio, jolla komeilisi useampi näköispatsas kaikista edesmenneistä presidenteistä. Kyllä he ovat sen työllään ansainneet. (Nimim. Suurmiesten ystävä, Suurmiehille ikioma patsasaukio. *HS* 5.1.1990.)

Kirjoittaja ehdottaa Alvar Aallon keskustasuunnitelmassa Eduskuntatalon edustalle sijoitetun Terassitorin rakentamista "monumentaalisesti valtakunnanaukioksi" näköispatsaineen. Mielikuvat tällaisesta aukiosta kiinnittyvät taiteen asiantuntijapositiona katsottuna totalitaristiseen suurmieskulttiin. Yleisönosastoteksti ei itsessään viittaa siihen, että kirjoittaja tunnistaisi tällaisten konnotaatioiden olemassaolon. Viittaukset suurmieskulttiin eivät näy näköisyysdiskurssissa ainoastaan positiivisena suhtautumisena henkilömonumenttien runsaaseen ja mahtipontiseen pystyttämiseen, vaan ne tulevat esiin myös niissä kielellisissä ilmauksissa, joilla 'suurmiehiä' muistellaan ja siinä retoriikassa, jolla pyritään saamaan muut ihmiset vakuuttuneiksi 'suurmiesten' tärkeydestä ja suuruudesta. Oheisessa yleisönosastokirjoituksessa Kekkonen hahmottuu kulttihenkilönä, jonka kunnioituksen halutaan jatkuvan seuraavalle sukupolvelle.

Presidentti Kekkonen oli kansan presidentti. Antakaa kansan päättää, millainen presidentin patsaan pitää olla. Tehkää se vaikka pronssista, marmorista tai graniitista, mutta tehkää presidentti Kekkonen näköinen! Että me ja meidän lapsemme sanoisimme: "Se on presidentti Kekkonen." Näin sanovat lapset nyt, kun kuljemme Vuolijoen kirkonkylän ohi ja me kaikki ajattelemme suurta presidenttiä. ("Vuolijoellako patsas kansalle ja Kajaanissa herroille", Älkää häpäiskö presidentti Kekkonen muistoa! *KS* 10.1.1989.)

Tekstissä viitataan Vuolijoen kirkonkylään, jonne kansantaiteilija Matias Keskinen oli vuonna 1984 tehnyt betonista noin viisi metriä korkean Kekkosen rintakuvan. Nimimerkkinsä mukaisesti kirjoittaja näkee Keskinen tekemän rintakuvan ”patsaana kansalle”, kun taas Kajaanin abstrakti monumenttiluonnos on tehty ”herroille”. Abstraktit teokset ja näköisveistokset polarisoituvat näköisyysdiskurssissa usein herrat – kansa -vastakohtaisuudelle.

Paikka. Näköisyysdiskurssissa monumentit mielletään kaupunkien keskustoihin kuuluviksi maamerkeiksi, joiden tulisi sijaita kaupunkirakenteellisesti arvokkailla paikoilla. Arvokkaaksi paikan tekee sen läheisyys erilaisiin keskeisiin rakennuksiin, kuten hallinto- tai kulttuurirakennuksiin tai kirkkoihin. Myös torit ja aukiot voidaan kokea monumenttien sopiviksi sijoituspaikoiksi. Diskurssin näkemykset sopivasta sijoituspaikasta noudattavat siten 1800-luvulta periytyvää eurooppalaista kaupunkisuunnitteluideaa ja nationalististen suurmiesmonumenttien perinteisiä sijoituspaikkaideaaleja.

Näkemys joidenkin monumenttien sijoituspaikkojen paremmuudesta toisiin nähden tuottaa erilaisten paikkojen välille paikkahierarkian ja siten myös erilaisilla paikoilla olevien monumenttien välille hierarkisuuden mielikuvia: keskeiseksi ja arvokkaaksi koettu sijainti merkitsee myös monumentin kohteen keskeisyyttä ja arvokkuutta. Hierarkisuuden myötä monumentit voivat saada merkityksiä sen mukaan, miten ne sijaitsevat suhteessa toisiinsa. Esimerkiksi pääkaupungin presidenttimonumentteja ja niiden sijainteja tulkittiin aineistossani siten, että monumentin sijoittaminen etäälle jo aiemmin pystytetyistä presidenttimonumenteista ja Eduskuntatalon lähetyville sijoittuvilta keskeisinä pidetyiltä sijaintipaikoilta merkitsisi sitä, että valtion pitää monumentin kohdetta edeltäviä presidenttejä vähempiarvoisina.

Sijoituspaikkoihin liittyvät statuskysymykset tulivat esiin yleisemminkin monumenttitoimikuntien työskentelyssä. Rytille, Relanderille ja Kekkoselle sopivia monumenttipaikkoja etsineen presidenttipatsastoimikunnan paikkojen arviointiperusteissa pidettiin tärkeänä kaupunkikuvallista sijaintia ja väljyyttä, mutta myös sitä, että monumentit sijoitetaan aiempien presidenttimonumenttien läheisyyteen. Useat kaupungin keskusta-alueen ulkopuolella olleet

paikkavaihtoehdot toimikunta torjui liian syrjäisinä. Eräät muut vaihtoehdot, kuten Kasarmintori ja Töölöntori, eivät toimikunnan mukaan statuksensa puolesta sopineet monumenttien sijoituspaikaksi. Esimerkiksi Töölöntorin vaihtoehdon toimikunta torjui toteamalla: ”Ei ole luonteeltaan sellainen toriympäristö, johon sopisi presidentin muistomerkki. Alue on arkisen toiminnan ja liikenteen käytössä”.³⁰⁸ Sinänsä keskeisen sijoituspaikan on oltava myös luonteeltaan arvokkuuden mielikuvia herättävä.

Näköisyysdiskurssissa pidetään muiden muistelufunktiota painottavien monumenttidiskurssien tavoin tärkeänä sitä, että monumentin sijoituspaikalla on jokin konkreettinen yhteys kohdehenkilöön. Näköisyysdiskurssissa tällainen sijoittaminen lisää monumentin dokumentaatiofunktiota, sillä silloin henkilö näyttäytyi ikään kuin omassa ja ’oikeassa’ ympäristössään. Seuraavassa ”vallassaolijoita” näpäyttävässä yleisönosastokirjoituksessa Rytin monumentin ehdotettua sijoituspaikkaa perustellaan henkilön kiinnittymisellä paikan ympärillä oleviin rakennuksiin.

Risto Rytille pystytettäköön patsas Säätytalon eteen. Hänen edessään olisi hänen toinen suuri elämäntyönsä: Suomen pankki ja selän takana syyttömänä annettu tuomio. Katsellessaan Snellmanin patsaan jalustan pommitusvaurioita, hän muistuttaisi nykyisille vallassaolijoille, miten asioita voi hoitaa vaikeina aikoina. (Rintamaveteraani, Risto Rytin maine on palautettava. *HS* 11.4.1991.)

Säätytalon edusta nousikin useissa Ryti-debatin maallikkomieli-piteissä, kuten myös Ryti-ryhmän vetoimuksessa ja monumentin sijoituspaikkaa koskevassa erillisessä adressissa Hesperian puistoa paremmaksi sijoituspaikaksi, koska Hesperian puisto nähtiin syrjäiseksi ja presidentin elämään kiinnittymättömäksi. Sen sijaan Säätytalon (jossa sotasyllisyystuomioistuin kokoontui) ja sitä vastapäätä olevan Suomen pankin (jonka johtajana Ryti toimi vuosina 1923–1940 ja 1944–1945) tienoo nähtiin arvokkaana presidentin elämään liittyvänä paikkana. Muistelufunktiota korostavissa monumenttidiskurssissa sijoituspaikka toimii eräänlaisena monumentin merkityslisänä: monumenttia voidaan tulkita erityisesti sijoituspaikkansa kautta. Paikka tuo merkityksiä monumenttiin ja vastavasti monumentti osoittaa, että sen sijoituspaikkaan liittyy erityisiä

merkityksiä. Esimerkiksi Helsingin Kekkonen monumentista otettiin *Aamulehdessä*: ”Lähde kertoo UKK:sta jo sijainnillaan”.³⁰⁹ Monumentin sijainti Finlandia-talon (jossa allekirjoitettiin Kekkonen isännöimänä vuonna 1975 Etykin päätössiakirja) lähettyvillä nähtiin olevan olennainen monumentin sisältöön ja vastaanottoon kiinnittyvä piirre.

Myös monumenttitoimikunnissa pyrittiin löytämään sijoituspaikkoja, jotka kytkeytyisivät muisteltavien henkilöiden elämään. Esimerkiksi Paulaharjun monumenttitoimikunnan pohtimissa sijoituspaikkavaihtoehdoissa korostui sekä paikkojen linkittyminen Paulaharjun työ- ja elinympäristöön että kaupungin julkisiin rakennuksiin. Kolmea sijoitusvaihtoehtoa pohdittiin seuraavasti:

Paikaksi on esitetty Tervaporvarien siltaa, Ainolaa ja Lyötyn puistoa. Tervaporvarien siltaan liittyen merkki olisi yleisölle erittäin näkyvällä paikalla ja se liittyisi S.P:n elin- ja työympäristöön; Ainola Pohjois-Suomen museoon ja siten hänen työhönsä ja harrastukseen; Lyötyn puisto olisi näkyvä ja kaunis paikka missä sijoittuisi kahteen julkiseen laitokseen nimittäin maakunta-arkistoon ja Oulun puhelinlaitokseen. (OMA, Samuli Paulaharjun muistomerkkitoimikunta. Johtoryhmän pöytäkirjat Cb:1, Johtoryhmän muistio 11.5.1992.)

Paulaharjun monumentin sijoituspaikaksi valikoitui lopulta Tervaporvarin sillan yhteydessä oleva Tervaporvarin puisto. Valintaa toimikunta perusteli kaupunginhallitukselle seuraavasti:

Tämä paikka on Kuurojen koulun, Paulaharjun pitkäaikaisen työpaikan, alapuolella ja Paulaharjun koulutien ja myös hänen kuuluisille pohjoisille tutkimusretkilleen johtaneen vanhan valtatievarrella. Täältä paikalta muistomerkki näkyisi laajalle alueelle, erittäin hyvin myös Tervaporvarien sillat -nimisenä tunnetulle suositulle kevyenliikenteen tielle. (OKA, Kaupunginhallituksen ptkj 10.5.1993.)

Toimikunnan tuottamissa teksteissä puisto kiinnitettiin Paulaharjun elämää kiteyttäväksi paikaksi, jolloin myös paikkaan sijoitettu monumentti nähtiin sijainnin merkitysten konnotoimana. Kummassakin edellä lainatussa tekstissä keskeisenä pidetään myös monumentin sijaintipaikan näkyvyyttä: monumentin tulee olla yleisön aktiivisesti tarkastelema ja yleisön helposti tavoitama.

Positiot. Näköisyysdiskurssin puhujat positioivat itsensä usein monikolliseksi, yksiääniseksi ryhmäksi. Puhujana on 'me', joka on toisaalta epämääräisesti rajautunut, mutta samalla tuttu ja tunnettu puhuteltu joukko. 'Me' kantaa kielessä mukanaan kaiken aikaa vastakohtaansa 'heitä'.³¹⁰ Me-puheeseen on siten sisäänrakennettu arvohierarkia ja sisä- ja ulkopuolen tuottaminen. Diskurssin teksteissä sisä- ja ulkopuolen tuottamiseen liittyy voimakkaita retorisia käytäntöjä, joilla lukijoita pyritään vakuuttamaan ja suostuttelemaan mukaan sisäpuolen ryhmään. Me-positio saa näköisyysdiskurssissa, kuten myös muissa monumenttien muistelufunktiota painottavissa diskursseissa, tarkempia määreitä muista 'meihin' liitetyistä ryhmistä, kuten 'enemmistöstä', 'yleisen mielipiteen edustajista' ja etenkin 'kansasta'. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa me-positio yhdistetään "kansaan" ja "lähes kaikkiin ihmisiin".

Me kansana kunnioitimme itseämme 25 vuotta maan isänä pitämämme miehen hautamuistomerkillä, joka on hieno.

Onko nyt itsevihän ja Kekkosen vihan vuoro etsiä ilmaisua suolisolmuna, humaltuneena samppanjalasina, munatorvena, vieraana ja väkimmäisenä muotona?

Onko syytä ja oikeutta uhrata lähes kaikkien ihmisten spontaani tunne muutaman kekkäilevän postmodernistin selittelevälle idealle puolellatoista miljoonalla markalla? Me emme halua naurettavaa muistomerkkiä tärkeälle edustajallemme. (Jormalaisen Liisa, Vain suolisolmunko arvoinen? *IS* 4.1.1989.)

Testissä me-positiolla liitetään myös muiston kohde "meihin" kuuluvaksi, "meidän" edustajaksi. Positiointi tuottaa "meidät" hyvin yhtenäiseltä vaikuttavana ja järjestäytyneen oloisena joukkona, joka yhdessä ajaa yhteisiä tavoitteita. Tekstissä vastapuoleksi, 'heiksi' asettuu vähäinen "kekkäilevä" nykytaidetta kannattavien ihmisten joukko ja Kekkosen ja kansan vihaajat.

Näköisyysdiskurssin positiona 'kansa' edustaa joukkovoimaa, yhtenäistä, kokemuspohjaltaan samanlaista, yhteisen menneisyyden, menneisyyden kokemuksen, maun ja ymmärryksen jakavaa ryhmää. Kansa-positio sulkee diskurssissa ulkopuolelleen korkeasti koulutetut, kaupunkien keskustassa asuvat, rikkaat, yläluokkaiset tai kultturellit henkilöt ja tuottaa siten eroa sosiaaliluokkien välille.

Me- ja kansa-positioissa tehdään eroa 'herroihin'. Herrat määrittävät hienosteleviksi, valtaa pitäviksi ja kansaa kuuntelemattomiksi abstraktien monumenttien kannattajiksi. Pääkaupunkiseudun ulkopuolisissa monumenttihankeissa, etenkin Kajaanin Kekkosen hankkeessa, kansa- ja herra-positioiden sosiaalinen konnotaatio ulotettiin maantieteelliseen perspektiiviin: 'me' ja kansa määrittyy pohjoisen ja maaseudun asukkaiksi ja 'herrat' etelän ja kaupunkien, erityisesti Helsingin, kultturelleiksi asukkaiksi ja päättäjiksi. Kuten seuraavasta yleisönosastokirjoituksesta käy ilmi, "herrojen" nähdään päättävän monumentin muodosta kansan näkökulmista välittämättä. Kirjoituksen mukaan "kultturellit" määrittävät "tavallisen kansan" itseään tyhmemmiksi ja vanhanaikaisiksi. "Me" ja "kansaa" saavat tekstissä lisämääreeksi tavallisuuden.

Eräät Suomenniemen kultturellit ovat tekemässä kansasta jaon kahteen: täyspöljät ja suuret itseviisaat. Tavallinen kansa joutaa arkistoon ainakin sadaksi vuodeksi.

[--] Helsingin herrat olivat jo etukäteen päättäneet, mikä Kekkos-patsasehdotus voittaa. Perusteluiksi näyttäisi riittäneen se, että tekijä sai edellisellä kierroksella vain toisen palkinnon!

Mutta kas: Suomen kansa – kaikkivalta – ei meinaakaan käydä osoitettuun ruotuun kumartamaan fiktioita, mielikuvituksia. (Tytö Kainuusta, Kansalaiskeräys muistomerkin hankkimiseksi. *KS* 10.1.1989.)

Alueellisten lehtien regionaalille kielelle on ominaista tämänkaltaisen alueellinen vastakkainasettelu pohjoisen tai muun Suomen ja etelän, Etelä-Suomen tai Helsingin välillä. Maakuntalehdissä rakennetaan paikan avulla 'toista', lehdestä riippuen pohjoista tai etelää. Keskisen Suomen ja pohjoisen maakuntalehtien vastakkainasettelussa etelä representoituu usein hyväosaisena ja yläluokkaisena. Maakuntien tai pohjoisen 'toisena' representoituvat myös poliittiset päättäjät ja vallanpitäjät. Niinpä yhteiskunnallisen ja alueellisen rajautumisen myötä syntyvää 'toista' ei ole aina mahdollista erottaa. Etelä, Helsinki ja vallanpitäjät sulautuvat samaa tarkoittaviksi. Me-positio jäsenyytään tällöin enemmän päätösten kohteena ja poliittisen päätöksenteon seuraajana olevaksi kuin aktiivisena poliittisena toimijana ja vaikuttajana. Asetelma rakentaa 'meille' yhteiskunnallisesti ja poliittisesti sivullisen identiteettiä.³¹¹

Heikki Kastemaa on todennut suomalaisen taidekeskustelun olevan ylistystä ”tavalliselle ihmiselle”.³¹² Tavallisuuden painottaminen eri tavoin onkin yleinen näköisyysdiskurssin positioitumiskeino ja samalla retorinen strategia, jolla omille mielipiteille haetaan oikeutusta ja perusteita. Tällaisia diskurssin itseä positioivia retorisia ilmaisuja ovat esimerkiksi: ”tavallinen kuolevainen”, ”tavallinen kaduntallaaja”, ”tavallinen kansalainen”, ”tavallinen maakunnan henkilö”, ”Suomen kansan suuri enemmistö”, ”kansanmies”, ”kansan syvät rivit”, ”koko Suomen tavallinen kansa allekirjoittanut mukaan luettuna”, ja niin edelleen. Näköisyysdiskurssissa ’tavallisten’ ryhmän ei nähdä voivan ymmärtää abstrakteja monumentteja. ’Minän’ kompetenssin rajat kirjoitetaan etenkin yleisönosastoteksteissä suuremman joukon kompetenssin rajoiksi. Kun ’minä’ ei pysty ymmärtämään tai tulkitsemaan abstraktia monumenttiluonnosta tai valmista monumenttia, oletetaan, etteivät muutkaan ’tavalliset’ pysty siihen. Näköisyysdiskurssin tavallisuuteen, monikollisuuteen ja joukon yhtenäisyyteen kiinnittyvä positiointi voidaan tulkita jonkinlaisena vastavetona tai kompensaationa taiteen asiantuntijadiskurssien mukaisen kompetenssin ja retoriikan puutteeseen. Taiteen asiantuntijoiden asiantuntija-positioon vastataan vetoamalla määräenemmistöön ja ’meidän’ yhtenäisyyteen. Meidän, kansan ja tavallisen ihmisen positioista kirjoitetut tekstit luovat debateissa mielikuvia yksimielisestä suuresta yleisöstä ja yleisestä mielipiteestä, joka vastustaa nykytaiteilijoiden ja taiteen asiantuntijoiden kannattamia abstrakteja monumentteja. Näiden tekstien närkästynyt ja kärjistävä tyyli korostaa tekstien näkyvyyttä ja siten edelleen voimistaa mielikuvaa teksteissä esitettyjen mielipiteiden yleisyydestä. Esitettyihin mielipiteisiin liittyvä voimakas positiointi tekee mielipiteen valinnasta myös valinnan eri tavoin positioituneiden ryhmien välillä.

Näköisyysdiskurssin positioiksi määrittyy teksteissä lisäksi usein eräänlainen vääryyden paljastajan, totuuden lausujan ja terveen järjen positio. Tästä positioista tuotetuissa teksteissä pyritään tuomaan esiin epäonnistuneeksi koetussa monumenttihankkeessa havaittuja vääryyksiä ja epäkohtia. Epäkohtien esiin tuominen nähdään tärkeänä, kirjoittajan oikeutena ja velvollisuutena. Tavoitteena

on 'terveeseen järkeen' vedoten paljastaa taiteen kentän toimijoiden hullutuksia ja järjettömyyksiä. Tällöin positio tuottaa samalla jonkinlaisia rationaalisilta raiteiltaan ajautuneen kulttuurin järjestyksestä ja toimintatavoista huolehtimisen konnotaatioita. Järkipörsäisyydessä pysyminen seuraa diskurssin totuudessa pysymisen periaatetta. Oheisessa pakinassa Kajaanin Kekkonen monumenttia lähestytään "normaalijärkisen" positiosta.

Mitenkä kauan "taiteilijat" pystyvät uunottamaan Suomen kansaa – ja vallankin sen ns. kulttuurikansaa maksumiehiksi.

On varmasti omasta mielestä hienoa olla ymmärtävinään moisesta luomuksesta jotain. Totuus on kuitenkin, että ainakaan luonnos ei esitä koiranpökäleitäkään. Joka siitä sanoo ymmärtävänsä jotain, pettää pahasti itseään. Normaalijärkistä teos lähinnä naurattaa. Muistuu mieleen satu keisarin uusista vaateista. (Tuplavee, UKK:n tukka harmaantuisi. *KSML* 5.1.1989.)

Tekstissä lainausmerkeillä kyseenalaistettujen taiteilijoiden nähdään huijaavaan kansaa maksumiehkiseen kehoilla teoksilla. Kirjoittaja näkee kuitenkin positiostaan "totuuden": Kauhasen monumenttiluonnosta ei oikeasti voi ymmärtää eikä luonnos esitä oikeasti mitään.

Yhteisö. Näköisyysdiskurssissa otetut positiot heijastavat diskurssissa rakentuvaa käsitystä siitä, millaisena yhteisöllisenä tekona monumentin pystyttäminen nähdään ja millaisena yhteisönä diskurssiivinen 'me' ymmärretään. Diskurssissa monumentin koetaan helposti yhdistävän kaikkia suomalaisia ja olevan siten kansallisen yhteisyyden ponnistus. Suomalaisten nähdään jakavan yhteisen ja samanlaisen menneisyyden ja muistin ja siten myös kulttuuria pidetään ytimeltään yhtenäisenä ja kansallisena. Ihmisten yhteisyys tukeutuu diskurssissa olemukselliseen identiteettikäsitykseen ja yhteisöllisyyttä tuottavien vahvojen siteiden arvostukseen: suomalaisuus ja paikallisuus nähdään vahvasti ihmisiin vaikuttavina, myötäsnytyisinä, muuttumattomina ja pysyvinä ominaisuuksina. Näköisyysdiskurssissa myös sukupolvisiteet näyttäytyvät tärkeinä yhteisyyttä tuottavina tekijöinä. Sukupolvella nähdään olevan samanlainen kokemuksellinen ja tiedollinen tausta ja yhteinen muisti ja niiden tär-

keiksi koetut kiteytymät halutaan siirtää ja nähdään velvollisuutena siirtää myös tuleville sukupolville.

Näköisyysdiskurssissa näköisyyttä voidaan perustella sen yhteisöllisyyttä vahvistavin argumentein. Yhteisöllisyys rakentuu esikuvallisten 'suurmiesten' kunnioittamisen ja muistelun avulla, minkä nähdään mahdollistuvan vain heidän monumentista tunnistamisensa myötä. Kansallisen ja paikallisen identiteetin ominaisuuksiksi nivotaan usein jonkinlainen tervejärkisyys, jonka avulla muun muassa ymmärretään, millaiset monumentit ovat sopivia ja arvokkaita. Seuraavassa pääkirjoituksessa paikallisidentiteetti, "satakuntalainen kansanluonne", määrittyy monumentin vaihtoehtoisin muotoihin kytkeytyvien arvojen kautta. "Erikoisen" tavoittelun sijasta "satakuntalainen kansanluonne" arvostaa monumenttia, josta saa käsityksen "itse Setälästä".

Siitä tuskin syntyy erimielisyyttä, että patsaan paikka on ilman muuta Kokemäki. Valtuuskunnan puheenjohtajaksi valittiinkin jo Kokemäen kaupunginvaltuuston puheenjohtaja Seppo Lähteenmäki. Sen sijaan keskustelua syntyy varmasti siitä, olisiko patsaasta myös jälkipolvien saatava jokin käsitys itse Setälästä, vai tehdäänkö "symboli". Tämä peruskysymys voitaneen ratkaista siten, että rahoituksesta huolehtiva valtuuskunta nimittää raadin, joka ymmärtää satakuntalaista kansanluonnetta. Kaiken taiteen ei välttämättä tarvitse olla pelkästään 'erikoista'.

Kun jo nyt patsashankkeen takana on merkittäviä 'tahoja', ei noin puolen miljoonan markan saaminen kasaan liene ylivoimaista. Satakuntalainenkin tiede- ja valtiomies on patsaansa ansainnut. (Patsaansa ansainnut. SK 30.10.1989.)

Monumenttien merkitystä paikallisyhteisöllisyyden rakentumiselle korostaa tekstin näkökulma valtakunnallisesti tunnetun henkilön monumentin sijoituspaikasta: sen nähdään olevan itsestään selvästi henkilön lapsuuden kotipaikkakunnalla. Lapsuuden kotipaikka tekee Setälästä "satakuntalaisen". Kansallista ja paikallista identiteettiä voidaan tuoda esiin myös näköispatsastoiveissa, joissa monumenttien visuaalisuuteen kiinnitetään tiettyjen stereotyyppisten kansallisten ja paikallisten kuvien ja kuvitusten toistoa. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa Kekkosen monumenttiin kaivataan tyypillisen "kekkosuuden" lisäksi "karua kainuulaisuutta".

Jos entinen presidenttimme halutaan leimata oikein Isokieroksi, kahdeksanmetrinen vääntynyt korkkiruuvi on varmaan mitä sopivin muistomerkki. Mutta eikö Euroopan pitkäaikaisimpiin ja näkyvimpiin valtiomiehiin kuuluneesta presidentistämme olisi voitu löytää muitakin luonteenpiirteitä kuin juonikkuus ja kierous? Eikö Ämmänkosken partaalle olisi voitu modernin veistotaiteen keinoin luoda esim. koskiveneen peränpitäjää tai umpihangessa hiihtäjää tai Urkkia savottajätkän asussa? Olisi ollut edes jotain tyypillistä voimakasta kekkosuutta karuun kainuulaisuuteen yhtyneenä. (Antti Henttonen, Isokieroko? *US* 3.1.1989.)

Paikallisuutta kiteyttävät kirjoittajan ehdotuksissa Kainuun historiaa peilaavat toiminnot ja tyypit, ”koskiveneen peränpitäjä”, ”umpihangessa hiihtäjä” ja ”savottajätkä”. Se, mitä tekstissä ”modernin veistotaiteen keinoilla” tarkoitetaan, jää hämäräksi.

Retoriikka. Kuten todettua, ’meihin’, kansaan, enemmistöön tai yleiseen mielipiteeseen vetoaminen toimii näköisyysdiskurssissa retorisenä strategiana, jolla pyritään vakuuttamaan lukijoita esitetyn mielipiteen oikeellisuudesta ja suostuttelemaan lukijat oman mielipiteen kannalle. Retorisena keinona diskurssissa käytetään usein myös järkeen vetoamista, vaikkakin se yleensä tapahtuu hyvin tunteisiin vetoavalla tavalla. Moraaliin vetoamalla mielipiteen valinnasta tehdään arvokysymys, jossa yleensä palataan monumentteihin ja muistomerkkeihin perinteisesti liitettyihin kodin, uskonnon ja isänmaan teemoihin, kuten seuraavassa yleisönosasto-kirjoituksessa.

Kanan helttää muistuttava hirviö pitäisi poistaa paikaltaan Jyväskylän torilta.

Jalustan päälle tulisi muunlainen patsas niille rintamaveteraaneille ja invalideille, jotka ovat taistelleet meille Jyväskylänkin.

He eivät lähteneet pakoon, kuten tämä 1800-luvun seikkailija lämpimälle paratiisisaarelle ihan prinsessoja katselemaan, vaan rämpivät umpihangessa joskus 40 asteen pakkasessa haavoittuneina tai uupunena. Kyllä Suomen armeija olisi mieluummin lämmitellyt varpaitaan lämpöisissä meren aalloissa.

Minua hävettää Jyväskylän puolesta, vaikka en ole jyväskyläläinen. (Turisti, Toripatsas vaihdettava. *KSMML* 10.12.1989.)

Kirjoituksessa monumentin kohteena olevaa Toivaista ei koeta monumentin arvoiseksi 'suurmieheksi', ja rinnastamalla hänen elämäntarinansa sotaveteraanien kokemuksiin monumentin pystytyks pyritään saamaan näyttämään epäoikeudenmukaiselta ja moraalittomalta. Epäsopivaksi koettu veistos haluttaisiin korvata "muunlaisella patsaalla rintamaveteraaneille ja invalideille".

Näköisyysdiskurssissa retorisena keinona käytetään usein vaadetta, että kansan tai tavallisen ihmisen lisäksi myös muistelun kohteen olisi itse voitava arvostaa ja ymmärtää saamaansa monumenttia. Monumentti näyttäytyy tällöin ikään kuin kohteelleen annettuna muistolahjana, josta hänen tulisi itse pitää. Vaateeseen liittyy myös ajatus siitä, että edesmenneen henkilön omaa tahtoa on ehdottomasti kunnioitettava ja noudatettava. Käsitykset siitä, millaisesta monumentista edesmennyt henkilö olisi pitänyt tai millaisella muistomerkillä hän olisi halunnut itseään muistettavan, tukeutuvat yleensä subjektiivisesti muodostettuihin arveluihin ja oletuksiin, jotka näköisyysdiskurssissa esitetään varmoina, itsestään selvinä tai 'lähes tietona'. Seuraavassa sanomalehti uutisessa haastateltu Tapio Rautavaara -seuran puheenjohtaja vetosi näköismonumentti-hankkeessa siihen, että abstrakti veistos olisi ollut Tapio Rautavaaran tahdon vastainen.

Näköispatsaan hankkiminen oli hankkeen 1996 käynnistäneelle Rautavaara-seuralle alusta lähtien selvää. Seuran puheenjohtajan, Tapio Rautavaaran tyttären Leena Rautavaaran mielestä olisi ollut hänen isänsä tahdon vastaistakin, jos patsas olisi ollut abstrakti: "Isä piti perinteisistä runoista ja perinteisestä taiteesta." (Marjatta Möttölä, Tapio Rautavaaralle tulossa näköispatsas Oulunkylän torille. *HS* 14.1.1999.)

Tutkimistani monumenttitapauksista ainoastaan Kekkosen kohdalla tunnettiin ja tuotiin keskusteluissa esiin monumentin kohteen oma mielipide monumentin pystyttämistä. Kekkonen lausui vuonna 1975 valmistuneessa Juhan af Grannin tekemässä Kekkosen 75-vuotisjuhlalokuvassa, ettei halua tulla muistetuksi Eduskuntatalon edustan "kauhugalleriassa", vaan vaatimattomasti muistolaatalla Lapissa Saivaaran tunturilla. Tähän vedoten voitiin Kajaanin hankkeessa puolustaa monumentin sijoittamista Helsingin ulkopuolelle. Helsingin hankkeessa Kekkosen lausahduksesta huomioitiin se, et-

tei hän halunnut monumenttia nimenomaan Eduskuntatalon eteen. Ilmaisia kauhugalleriasta käytettiin kummassakin hankkeessa retorisenä keinona vakuuttamaan abstraktin ilmaisun vastustajia: Kekkonen ei olisi halunnut Ståhlbergin, Svinhufvudin ja Kallion monumenttien mukaista figuurimonumenttia. Näköisdiskurssissa lausahdus voitiin kuitenkin sivuuttaa.

Heikki Kastemaa on jäsentänyt tarkastelemastaan Kajaanin Kekkosen monumenttidebatista viisi erilaista tekstityyppikategoriaa; lyhyet deklamatiiviset huudahdukset, tavalliseen ihmiseen vetoamisen, taidekriitikkojen ja muiden asiantuntijoiden haukkumisen, omat toivomuslistat ja kriitikkojen omat kommentit.³¹³ Näistä kategorioista kolme ensimmäistä jäsenyyttä enemmän tai vähemmän toistensa kanssa päällekkäin tämän tutkimuksen näköisyysdiskurssiin kuuluviksi retoriseksi strategioiksi. Etenkin lyhyet huudahdus-tyyppiset mielipiteenilmaukset sisältävät näköisyysdiskurssin retoriikkaan kuuluvia ääri-ilmaisuja, jotka maksimoivat tai minimoivat kuvauskohteen tiettyjä piirteitä. Huudahduksissa abstraktit monumenttiluonnokset tai taiteen asiantuntijoiden arviot niistä saavat suorapuheisen kielteisen tai irvailevan tuomion näköispatsaiden näyttäytyessä ehdottoman positiivisina ja yksiselitteisen hyvinä. Hyvä ja huono näyttäytyvät huudahduksissa vaihtoehdottomina määreinä eikä muunlaisia mielipiteitä nähdä mahdollisina. Vakuuttamaan niissä tähtää perusteluja kaipaamattoman mielipiteen itsestään selvänä pidetty oikeus, loogisuus ja rationaalisuus. Suorapuheiset monumenttiluonnosten määrittelyt lainautuivat debateissa helposti muille kirjoittajille ja ne saattoivat toistuessaan vakiinnuttaa tiettyjä näkökulmia monumenttiluonnoksiin. Näköisyysdiskurssin retoriseen repertuaariin kuuluu myös toiston ja tautologian käyttö. Abstraktin luonnoksen huonous ja arvottomuus ja näköispatsaan paremmuus voidaan tuoda teksteissä esiin itseään toistavin ilmauksin.

Kuten todettua, näköisyysdiskurssi värityy paikoin suurmieskulttiin ja henkilöpalvontaan viittaavilla ilmauksilla. Vastaavia ilmauksia esiintyy myös muissa muistelufunktiota korostavissa monumenttidiskursseissa. Kultti-sana saa eri tutkimuserinteissä ja kirjoittamisen tavoissa erilaisia merkityksiä, mutta usein sillä tar-

koitetaan latautunutta, korostetun sosiaalista ja tunnepitoista suhdetta julkisuuden henkilöihin tai kulttuurituotteisiin ja jollekin asialle omistautumista, johon saattaa liittyä jopa fanaattisuutta.³¹⁴ Suurmieskulttisuuhde tai suhtautuminen poliittiseen henkilöpalvontaan on luonnollisesti erilaista kuin esimerkiksi populaarikulttuurin tuotteisiin tai ilmiöihin liittyvä kulttisuuhde. Suurmieskultin lähtökohdat ovat 'ylhäältä käsin' tuotetuissa rakenteissa ja ideologisessa ja poliittisessa toiminnassa, jossa ihmisille tarjotaan ja tuotetaan ihailun kohteita. Sen käytäntöjen toteuttajat taas paikantuvat kansaan. Suurmieskultin rakentaminen ei ole (yleensä) valtakulttuurin vastaista, siihen kuulumatonta tai marginaalista (kuten etenkin kulttikirjallisuutta on usein määritelty³¹⁵), vaan yhteiskunnassa näkyvä ja olemassa oleva käytäntö, jota vastaan tosin postmoderniksi kutsutut strategiat asettuvat. Toisaalta näissä erilaisissa kulttisuhteissa on myös hyvin samantapaista asennoitumista: palvovaa ihailua, kyseenalaistamattomuutta ja yksilöllistä mutta samalla yhteisöllistä sosiaalisuuden, ryhmään kuulumisen, me-henkisyyden ja samastumisen kokemista ja tuottamista.³¹⁶

Monumenttidiskurssien suurmieskulttiin viittaavissa ilmauksissa voidaan havaita samankaltaisuuksia kulttiseksi vastaanotoksi kutsutun kulttuuri-ilmiöiden lähestymistavan kanssa. Péter Dávidházi on hahmottanut kulttisen vastaanoton tietynlaisten asenteiden, rituaalien ja kielen käytön kokonaisuudeksi, jonka kielellistä ulottuvuutta kutsun tässä kulttiseksi retoriikaksi.³¹⁷ Kulttisen asenteen Dávidházi määrittää ehdottomana kunnioituksena, johon kuuluu apriorisia kultin kohdetta puolustavia selityksiä ja jopa vastenmielisyyttä kultin kohteen materiaalisia representaatiota kohtaan. Rituaalit käsittävät Dávidházin jäsenyyksessä sekä verbaalisen ylistyksen että toiminnallisen kunnioittamisen, kuten esimerkiksi muistojuhlien ja muiden kvasiuskonnollisia riittejä sisältävien juhlallisuuksien viettämisen. Kulttiseen tapaan käyttää kieltä, kulttiretoriikkaan, sisältyy jäsenyyksessä muun muassa uskonnollisia metaforia ja vertauksia ja transsendenttisiä argumentteja, joita ei edellytetä empiirisesti todettaviksi.³¹⁸ Näköisyysdiskurssi noudattaa monilta osin kulttiseksi vastaanotoksi kutsuttua lähestymistapaa, joskaan kulttisen asenteen ikonofobia ei diskurssissa toteudu. Etenkin

kulttuurinen retoriikka näkyy näköisyysdiskurssin tavoissa kuvailla ja arvottaa monumentin kohteita: 'suurmiesten' suuruutta ja tekoja ei tarvitse perustella, vaan heitä ylistetään varauksetta ja lähtökohtaisesti, 'suurmiehistä' puhuttaessa voidaan käyttää uskonnollisia metaforia ja ilmauksia, 'suurmiehiä' voidaan puhutella kaikkien tunteina etunimeltä tai tuttavallisesti lempinimillä (kuten Urkki, Suuri Urho, Tapsa, Reissumies tai Nestori Suuri) ja kuvauksissa käytetty kieli voi olla romantisoitua ja ihannoitua.

Kaikissa tutkimissani monumenttidiskursseissa yhtenä retorisenä keinona käytettiin huonoon suomalaisuuskuvaan vetoamista vertaamalla huonoiksi koettuja kotimaisia monumentteja ja monumenttikäytäntöjä ulkomaisiin monumentteihin ja käytäntöihin. Diskursseissa koettiin tärkeäksi pohtia julkisesti (ja siten toisille diskursseille oman näkökulman osoittaen), mitä ulkomaalaiset, esimerkiksi turistit, ajattelevat 'meistä' ja suomalaisista suomalaisten monumenttien kautta. Retoriikassa monumentit tuotettiin kohteina, joita aktiivisesti esitellään ulkomaalaisille vieraille ja turisteille ja jotka toimivat turisteja houkuttelevina matkailuattraktioina. Suomalaisten itsestään antamaan kuvaan vetoaminen on tehokas retorinen elementti, jolla voidaan kovistella suomalaista itsetuntoa. Huonon suomalaisuuskuvan, jopa huonon paikallisuuskuvan, pelkoa heijastaa hyvin oheinen yleisönosastoteksti. Tekstissä suomalaisuus- ja paikallisuuskuvaan vetoava retorinen ote yhdistyy vaihtoehdottomuuden ja järkipöyhäisyyden retoriikkaan.

Kaiken tämän jälkeen Kajaanin muistomerkkisakki kehtaa esittää Kekkosen työn ja ajan kuvaajaksi muodotonta, mitäänsanomaton, älytöntä ruipeloluomusta, jolla ei tuon suuren miehen ja ajan kuvaajana ole mitään tekemistä, saatikka sitten, että se tulisi toimimaan matkailuvalttina Kajaanin kaupungille.

Nyt tulee kaupungin päättäjien korjata se virhe, minkä tämä palkintoraati on mielettömällä päätöksellään aikaansaanut. Maailma nauraa Kajaanille ja koko Suomelle, ellei päätös muutu, se on muututtava. (Entinen kajaanilainen, UKK-muistomerkki. *KS* 20.1.1989.)

Näköisyysdiskurssissa suomalaisuuden itsesoimaus ilmaistiin muun muassa pitämällä abstraktia taidetta erityisen kotimaisena tai Suomessa vastoin 'tervettä järkeä' mukisematta nieltynä oikkuna,

trendinä tai hullutuksena, joka erottuu ulkomailla suosittuihin figuurimonumentteihin verrattuna epäedukseen. Suomalaiselle monumenttikäytännölle vastakohtaksi määrittynyt sivistynyt Eurooppa, jonka sivistyksen, edistyksellisen kulttuurin ja perinteikkyyden positiivisten määreiden mittarina nähdään ajattomat ja arvokkaat figuuripatsaat. Abstraktien monumenttien nähdään siten kertovan suomalaisten sivistymättömyydestä ja jälkijättöisyydestä. Seuraavassa kolumnissa, jossa abstrakti monumenttiluonnos koetaan huonoksi ja Suomen Kuvanveistäjäliiton kilpailukäytäntö ”saneluratkaisuna” epäsovivaksi, tyytymättömyys puretaan vertaamalla kotimaan monumenttikäytäntöjä ”vanhojen sivistysmaiden” käytäntöihin.

Taidealan kilpailuissahan tilanne on sellainen, että palkintolautakunnassa pitää sääntöjen mukaan olla alan ammattijärjestöjen nimeämiä edustajia. Käytännössä he sanelevat lautakunnan ratkaisun. Näin kerrotaan. Tilaaja saa tyytyä päätökseen. Tilaajan osaksi jää vain työn maksaminen.

Voi tietenkin niin olla, että vain näin avataan portteja luovalle työle, uuden rohkealle kokoilemiselle.

Mutta kyllä siitä on myös sellainen seuraus, että maahan syntyy muistomerkkejä, joista tavallinen veronmaksaja ei ymmärrä yhtään mitään. Tulee kuninkaita, joilla ei ole vaatteita. Sitä emme voi tietää, mitä niistä sanovat tulevat ajat. Mutta sen tiedämme, että vanhoissa sivistysmaissa ns. näköispatsaat viestittävät historiasta omaa viestiään niin tälle kuin tuleville ajoille. (Pentti Pulakka, UKK:n patsasluonnos. *Keskipohtajamaa* 30.12.1988.)

Suomi määrittynyt tekstissä esimerkillisinä nähtyjen ”vanhojen sivistysmaiden” negaatioksi. Abstraktit monumentit tuotetaan tekstissä tulevaisuuden kannalta epävarmoina hankkeina, kun taas näköispatsaiden ”tiedetään” viestivän ”historiasta” niin nykyisyydessä kuin tulevaisuudessa. Kansalliset esikuvat, ’suurmiehet’, tulisi kuvata eurooppalaisen ymmärrettävän monumenttitradition mukaisesti.

Tutkimuksessani näköisyysdiskurssin mukaiset näkökulmat muodostivat yleisönosastokirjoitusten enemmistön. Aineistoni avulla en pysty kuitenkaan vastaamaan siihen, miten monumentteja on vastaanotettu julkisen keskustelun ulkopuolella. Kiinnostavaa on kuitenkin pohtia, kuinka tavallisia näköisyysdiskurssin mukaiset

tulkinta- ja merkityksellistämistavat ovat yleisesti kulttuurituotteiden vastaanotossa. Pohdinnan lähtökohtana voidaan käyttää muita suomalaisia taiteen ja kirjallisuuden vastaanottoa tarkastelleita tutkimuksia, joissa on hahmotettu näköisyysdiskurssiksi kutsumani vastaanotto- ja merkityksellistämistapojen kaltaisia kulttuurituotteiden lähestymistapoja. Muun muassa Kimmo Jokinen ja Maaria Linko ovat kirjallisuuden ja kuvataiteen vastaanoton tutkimisen yhteydessä todenneet, että suomalaisten taiteen tulkinnan ja vastaanoton lähtökohtana on usein juuri totuuden kaipuu.³¹⁹ Taiteelta vaaditaan totuudessa pysymistä, ja taideteoksia verrataan reaali maailmaan, ei toisiin taideteoksiin tai tarinoihin. Jokisen tutkimissa suomalaisten lukukokemuksissa painottuvat hyvin samanlaiset hyvän teoksen määreet kuin edellä kuvatussa monumenttien näköisyysdiskurssissa. Jokisen tutkimuksissa hyvän romaanin ominaisuutena nähtiin arkipäiväisyys, tekstin todenmukaisuus ja kielen elävyys, helppous ja tuttuus.³²⁰ Kertomusten uskottiin kuvastavan menneisyyttä sellaisena kuin se todella on ollut. Lukijoiden näkökulmasta kirjailijan, joka oli kirjoittanut hyvän lukuromaanin, nähtiin paneutuneen kaikille tuttuun elämäntapaan ja oloihin. Kaikille tuttua ymmärrettiin oman suvun tai muiden läheisten maailma, maakuntien ja heimojen elämä, suomalaisuus ja suomalainen yhteiskunta. Yhden todellisuuden ideaa myötäili oletus Suomesta yhtenäiskulttuurin maana.³²¹ Suomalaisten vahva toden ja realismin kaipuu on havaittu myös televisio-ohjelmien vastaanotossa niin yleisön kuin tv-kriitikkojenkin osalta.³²²

Tutkimukseni monumenttidebateista esiin tuleva figuratiivisuutta ja esittävyyttä arvostava maku vastaa myös tutkimusperiodini aikana tehtyjen kyselyjen tuloksia mieleisistä taideteoksista. *Helsingin Sanomien* vuonna 1995 tekemän eri taidemuotojen suosikkeja ja merkittävänä pidettyjä teoksia selvittäneessä lukijakyselyssä kyselyyn vastanneiden lempimaalaus oli Helene Schjerfbeckin *Toipilas*. Toiseksi sijoittui Hugo Simbergin *Haavoittunut enkeli*.³²³ Lempiteokset olivat hyvin tunnettuja taiteen klassikoita ja pääasiassa suomalaisen kultakauden kanonisoituja maalauksia, joille yhteistä on aiheen inhimillinen koskettavuus ja jopa lievä traaginen tai melankolinen tunnelma. *Helsingin Sanomien* vuonna 1999 tekemässä

haastattelukyselyssä Helsingin kauneimmista ja rumimmista veistoksista kauneimmaksi veistokseksi todettiin ylivoimaisesti *Havis Amanda*. Muita kauniiksi katsottuja veistoksia olivat Emil Cedercreutzin *Äidin rakkaus*, Väinö Aaltosen Paavo Nurmen patsas ja Aimo Tukiaisen Mannerheimin ratsastajapatsas.³²⁴ Suosikkiteoksina molemmissa kyselyissä toistuivat tutut ja paljon esillä olleet figuratiiviset teokset. Todellisuuden vaade pelkistyy näissä lempi-teoksissa helposti käsitettäväksi ilmaisutavaksi ja kuvauskohteen ymmärrettäväksi esittämiseksi. Vuonna 1997 *Helsingin Sanomat* järjesti lukijoilleen ja ”taiteen ja kulttuurin kentän asiantuntijoille” kyselyn, jossa pyydettiin nimeämään itsenäisyyden ajan merkittävintä taideteos. Sekä lukijoiden että asiantuntijoiden listalla ensimmäisinä olivat Väinö Linnan *Tuntematon sotilas* ja *Täällä Pohjan-tähden alla*. Asiantuntijoiden listan kymmenen kärkeen ei noussut yhtään kuvataideteosta, sen sijaan lukijoiden kymmenen parhaan joukkoon mahtui kaksi kuvataideteosta: Eila Hiltusen Sibelius-monumentti ja Aimo Tukiaisen Mannerheimin ratsastajapatsas. Sekä lukija- että asiantuntijakyselyyn vastanneet arvostivat kirjallista realismia. Suurmiesmonumentit näyttäytyivät merkittävinä vain lukijoiden silmissä.³²⁵ Tuija Saresman tutkimus suomalaisten taidekokemuksista antaa edellisten kyselyiden kaltaisen kuvan hyvänä pidetystä taiteesta. Saresman tutkimien yleisen kirjoituskilpailun tuloksena syntyneiden taide-temaisten omaelämäkertakirjoitusten mukaan taiteen tulee tuottaa mielihyvää, nautintoa ja harmonian tunteita ja olla ylevää ja rauhoittavaa, vaikka siihen liittyisi myös annos melankoliaa. Taiteen halutaan olevan sellaista kuin on totutu: esittävää, realistista ja kaunista.³²⁶

Suomalaisten makua on mitattu myös taiteilijakaksikko Komar & Melamidin (Vitaly Komar ja Alexander Melamid) toteuttamassa taideprojektissa *Ihmisen valinta*, joka esiteltiin Suomessa ensimmäistä kertaa Ars 95 -näyttelyssä. Tässä eri maissa toteutetussa projektissa taiteilijat tekivät maalauksen, jonka väriyty ja aihe maailma olivat tilastollisesti mahdollisimman monia kunkin maan asukkaita miellyttäviä. Suomen versio teoksesta perustui vuonna 1994 tehtyihin 507 puhelinhaastatteluun. Suomalaisyleisöä miellytti keskimääräisesti eniten noin oven kokoinen idyllinen sini-ruskea-val-

kea-vihreä-sävyinen ekspressiivisin siveltimenvedoin maalattu jär-
vimaisema luonnonvaraisine eläimineen ja työtätekevine ihmisryh-
mineen. Taiteilijoiden haastattelemista suomalaisista 58 prosenttia
katsoi, että taiteen tulisi muistuttaa todellisuutta.³²⁷

Todellisuuden kaipuuta on kotimaisissa tutkimuksissa kuvattu
erityisen suomalaisena kulttuurituotteiden vastaanoton piirteenä.
Useissa 1980- ja 1990-luvuilla tehdyissä tutkimuksissa tätä on seli-
tetty suomalaisen ”merkkiuniversumin” matalalla tasolla.³²⁸ Selitys
juontuu Eero Tarastin näkemyksistä, joiden mukaan suomalaiselle
kulttuurille, jota Tarasti kutsuu myös semiosfääriksi, on tyypillistä
merkkiuniversumin köyhyys: siinä on vain vähän muualta lainattu-
ja elementtejä ja vähän erilaisia merkkejä vastaanottajalle koodat-
tavaksi verrattuna moniin muihin kulttuureihin.³²⁹ Risto Alapuro on
kuvannut suomalaisen merkkiuniversumin köyhyyttä Jean Baudril-
lardilta omaksuttujen ensimmäisen ja toisen asteen kulttuurin käsit-
teiden avulla.³³⁰ Alapuro näkee suomalaisessa kulttuurissa olevan
lähinnä vain ensimmäisen asteen merkityksiä, joihin myös puhe
taideteoksista painottuu. Taideteoksia verrataan tällöin pääasiassa
reaalimaailmaan ja kuvien ja tekstien nähdään toimivan todellisuus-
den suorana mimesiksenä. Toisen asteen kulttuurissa taideteoksia
sen sijaan verrataan muihin taideteoksiin tai myyttisiin tarinoihin.
Tällaiset kulttuurituotteiden symbolien ja myyttien kerrostumat,
jotka tekevät mahdolliseksi monisyiset luokittelut ja erottelut, Ala-
puro näkee Suomessa harvinaisemmiksi. Toisen asteen kulttuureis-
sa merkit ja narratiivit ymmärretään suhteessa toisiin merkkeihin ja
narratiiveihin, mutta ensimmäisen asteen kulttuureissa merkit näh-
dään suhteessa todellisuuteen.³³¹

Vastaanottotutkimuksissa runsaasti siteerattuja Tarastin ja Ala-
puron ajatuksia suomalaisesta kulttuurista, ja yleisemminkin näkö-
kulmaa suomalaista taiteen vastaanottoa kokonaisuudessaan luon-
nehtivasta todellisuushakuisuudesta, voidaan kritisoida yleistävinä
ja kulttuurituotteiden merkitysten nyansseja tunnistamattomina nä-
kemyksinä. Pasi Saukkonen pitää tällaisia näkökulmia osoitukse-
na niiden esittäjän asettumisesta kuvaamansa kulttuurin yläpuolel-
le.³³² Tutta Palin toteaa, että taiteen semioottisessa vastaanottajaa
korostavassa lähestymistavassa tämänkaltainen köyhyys onkin tul-

kittavissa kulttuurituotteiden ja merkkiuniversumin ominaisuuksien sijasta tulkitsijan rajoittuneisuudeksi.³³³ Vaikka monumenttitutkimuksessani todellisuushakuinen näköisyysdiskurssi hahmottui julkisen keskustelun määrällisesti laajimmaksi ja näkyvimmäksi diskurssiksi, en halua yleistää sitä ”suomalaisten” suhtautumiseksi monumentteihin. Monumenttidebattien kiertyminen julkisuudessa, ja osittain julkisuuden käytännöistä johtuen, näköisyysmaatiikan ympärille ei mielestäni myöskään sinänsä osoita suomalaisen merkkiuniversumin matalatasoisuutta tai semioottista yksilönteisuutta. Palinin ajatusta mukaillen kyseessä voi tulkita olevan vastaanottajan kompetenssin rajoittuneisuuden verrattuna taiteen asiantuntijoiden vastaanottoon, johon reseptiotutkimuksessa erilaisia tulkintatapoja on tavattu verrata.

Monumentti kertomuksena muiston kohteesta – kertomusdiskurssi

Merkitys. Kertomusdiskurssiksi kutsumani monumenttidiskurssi hahmottuu taiteen ei-asiantuntijadiskurssiksi, joka esiintyy tyypillisimmin debattien keski- ja loppuvaiheiden yleisönosastokirjoituksissa ja usein myös taiteen kentän ulkopuolisten henkilöiden kirjoittamissa kolumneissa. Paikannan kertomusdiskurssista kaksi erilaista rekisteriä: toisaalta diskurssi lähenee näköisyysdiskurssin merkityksellistämisen tapoja, toisaalta se liukuu kohti vapaan taiteen diskurssin tapoja ymmärtää monumentteja ja taidetta. Kutsun ensimmäistä selkeän merkityksen rekisteriksi ja jälkimmäistä tarkkan tulkinnan rekisteriksi. Erotan kertomusdiskurssin omaksi diskurssikseen sopivan monumentin pääkriteeristä: hyvä monumentti on diskurssissa eräänlainen kertomus monumentin muistuttamasta henkilöstä, hänen elämänvaiheistaan ja häneen liittyvistä tapahtumista, olipa kyseessä sitten figuratiivinen tai abstrakti monumentti. Monumentti ei siten näydy diskurssissa pelkkänä kuvana, vaan henkilön, menneisyyden tapahtumat ja teot yhteen kietovana, kiteyttävänä ja niistä kertovana muistelun ja kunnioituksen osoittajana. Rekisterit ymmärrän diskurssin sisällä olevina liukuvina pai-

notuseroina monumenttien kertomusfunktioista ja sen ilmaisukeinoista. En siis jäsennä diskurssia kahtiajakautuneeksi siten, että diskurssin puheenvuorot edustaisivat välttämättä aina jompaakumpaa rekisteriä.

Selkeän merkityksen rekisterissä monumentista tulkittavan kertomuksen tulisi olla mahdollisimman selkeä ja yksimerkityksinen ja siten vaivatta kaikkien ihmisten samalla tavoin tulkittavissa. Hyvän monumentin oletuksena on figuuri, johon liittyy kohdehenkilöön viittaavia esittäviä tai abstrakteja elementtejä, tai pelkästään henkilöön viittaava, mutta ei häntä mimeettisesti representoiva esittävä veistos. Tarkan tulkinnan rekisterissä myös täysin abstrakti monumentti voi tyydyttää hyvänä ja sopivana monumenttina. Tällöin monumentista on kuitenkin pystyttävä 'lukemaan' tarkkoja kohdehenkilöön tai häneen liittyviin saavutuksiin tai elämän vaiheisiin kiinnittyviä merkityksiä: monumenteissa ei saa olla 'löysiä', merkityksettömäksi koettuja elementtejä.

Kertomuksellisuuden odotukset tulevat diskurssissa esiin niin toteutettaviksi valittujen monumenttien tulkinnoissa, niiden kritiikeissä kuin teksteissä esitetyissä omissa monumenttiehdotuksissa. Odotus tulee esiin muun muassa seuraavassa *Hiidenkiven* lukijakirjeessä, jossa Kekkoselle sopivaksi monumentiksi ehdotetaan häntä esittävää figuuria, joka on sijoitettu eräänlaiseen tarinalliseen veistosympäristöön.

Tamminiemen kävijät muistavat puisen huvimajan pihamaan laitamalla. Paikkaansa pitävän tarinan mukaan Kekkonen kestiti majassa ystäväänsä N.S. Hruštšovia ruhtinaallisesti auringonnousuun saakka. Istunnon jälkeen pääsihteeri oli vahaa presidentin käsissä. Kaikki ongelmat ratkesivat. Suomi pääsi Eftaan, yöpakkaset lauhtuivat, jännitykset laukesivat, suhteet länteen aukenivat, mahtavat kauppasopimukset sinetöitiin itään.

Pystytettäköön Finlandia-talon lähettyville versio Tamminiemen huvimajasta ja sen keskiöön iskevä näköiskuva neuvottelevasta Kekkosesta. Tarina sopii toistettavaksi kaukaisillekin vieraille. (Monumenteista 1997, 2.)

Tekstin todeksi mainittu sankaritarina kuvittuu kirjoittajan mukaan monumenttiehdotuksessa, jossa toistuu tarinan tapahtumaympäristö ja päähenkilö 'historiallisessa' tilanteessa. Tarina kiinnittyy mo-

numenttiehdotuksen sisällöksi ja merkitykseksi ja sitä ajatellaan kerrottavaksi edelleen niille katsojille, jotka eivät tarinaa tunne. Mennyt ja sankarillinen tositarina tulisi siten monumenttiin tallennettua eräänlaisena tuokiokuvana. Kertomusdiskurssissa monumenttiin kiinnittyvien kertomusten tulee aina vastata todellisuutta ja olla siten tosikertomuksia, ei sepitteitä. Kertomusten todenperäisyys ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteivätkö kertomukset voisi samalla olla iskeviä ja nasevia juttuja, sadunkaltaisia sankaritarinoita tai humoristisia veijaritarinoita.

Jos edellinen tekstinäyte paikantui näköisyysdiskurssia läheneväksi rekisteriksi, seuraava yleisönosastoteksti paikantuu vapaan taiteen diskurssia myötäileväksi rekisteriksi. Siinä pidetään monumenttikilpailun voittanutta abstraktia luonnosta hyvänä ja pyritään tulkitsemaan sitä omien mielleyhtymien ohjaamana. Kirjoitus on vastine toiseen yleisönosastokirjoitukseen, jossa kritisoitiin Kauhasen monumenttiluonnosta Kekkosen ”arvolle sopimattomana” ja ”pelkkänä taiteilijan näkemyksenä” ja ehdotettiin sopivaksi monumentiksi peruskalliolohkareta, johon kiinnitettäisiin ”ymmärrettävä korkokuva”. Tähän näköisyysdiskurssin mukaiseen puheenvuoroon vastataan oheisessa tekstissä tulkitsemalla kriittisesti muistokivityyppiseen monumenttiin liittyviä merkityksiä. Ehdotuksen peruskalliolohkareta tulkitaan ironisena viittauksena kohdehenkilöön: lohkaréen ominaisuudet viittaisivat kohdehenkilön olevan ”jurrikka” ja ”kiviaivo”. Kauhasen monumenttiluonnoksesta kirjoittaja sen sijaan löytää ”tarinan”.

Nimimerkki L.M. esitti 8.1. mielipidesivuilla ehdotuksen Kekkospatsaaksi: hänen mielestään ”jämäkkä peruskalliolohkare” Kekkosen synnyinseudulta kuvaisi parhaiten entisen presidenttimme elämäntyötä. Samalla kirjoittaja korosti Kekkosen ominaisuuksia luonnonystävänä, kalastajana, retkeilijänä, hiihtäjänä ja tarinankertojana.

Mielestäni kivilohkare ei ilmaisisi presidentistä ainakaan noita ominaisuuksia. Siitähän voisi päinvastoin vetää johtopäätöksen, että Kekkosen oli varsinainen jurrikka: yksinkertainen kiviaivo, jonka luonnetta voidaan kuvata ainoastaan räjäyttämällä osa hänen kotikonstaan ihmisten töllisteltäväksi.

Pekka Kauhasen ehdotuksen kartiomainen alaosa sitä vastoin kuvaa ilmiselvästi suomalaista peruspuuta kuusta ja ilmaisee Kekkosen ja luonnon välisen lämpimän suhteen.

Keskellä oleva käyrä on selvästi kalastaja-presidentin harrastuksesta kertova onkimato. Käyrän kohdan tyvipäässä taas on ikäänkuin käsivarsi hauislihaksineen muistuttamassa urheilijasta.

Yläpäässä voi selvästi hahmottaa sauvan porkkaosan, jotta Kekkonen hiihtoharrastuskaan ei unohtuisi. Koko monumenttiedotus taas on älykkäästi laadittu sellaiseen muotoon, että ihmisillä riittäisi tarinaa sitä katsellessaan. (Miia Saari, Patsaasta löytää Kekkonen. *HS* 18.1.1989.)

Kirjoittaja tulkitsee Kekkonen monumenttiluonnoksen yksityiskoh-
tia ja yksittäisiä osia sen mukaan, millaisiin todellisuutta vastaa-
viin objekteihin ja asioihin niiden muoto kirjoittajasta viittaa. Mo-
numentista löydetään kuusi, onkimato, hauislihas ja suksisauvan
porkka. Jokainen monumentista tulkittu elementti viittaa edelleen
johonkin Kekkonen ominaisuuteen ja piirteeseen. Yksityiskohtien
tulkinnoista kasvaa kokonaiskuva monumentin kohdehenkilöstä ja
häneen liittyvistä tärkeistä asioista. Tekstissä esitettyä monumen-
tin tulkintaa kirjoittaja pitää selkeänä ja jopa oikeana tai yhtenä oi-
keista tulkinnoista. Tekstissä monumentin elementit ”kuvaavat il-
miselvästi” ja ”selvästi” kirjoittajan mainitsemia asioita. Toisaalta
kirjoittaja huomauttaa tekstissään, että monumenttiedotuksen kat-
sojilla ”riittää tarinaa” sitä tulkitessa. Tätä monumenttiedotuksen
herättämien erilaisten mielikuvien, näkemysten tai tulkintojen rik-
kautta pidetään ”älykkäästi laaditun”, siis hyvän, monumentin ai-
kaansaamana. Älykkäästi laadittu monumentti vaatii myös tulkitsi-
jaltaan älykästä oivaltamista. Monumenttiedotus voidaankin tode-
ta älykkäästi laadituksi, kun sen tulkinta edellyttää tiettyä kykyä ja
taitoa – joiden puutteen takia monumentin tulkinta ei näytä avautu-
van kaikille mutta kuitenkin kirjoittajalle itselleen.

Kun näköisyysdiskurssissa korostetaan henkilön ulkomuodon
kuvaamista ja toistamista, kertomusdiskurssissa painottuu henki-
lön ’hengen’, persoonan, persoonallisuuden, luonteen ja karisman
kuvaus. Niiden pitäisi olla tulkittavissa niin figuratiivisista kuin
abstrakteistakin monumenteista. Diskurssissa jää kuitenkin tarken-
tamattomaksi, miten monumentti parhaiten pystyisi välittämään
kohdehenkilön persoonan ja luonteenpiirteet. Näköisyysdiskurssia
lähestyvässä rekisterissä henkilön hengen nähdään usein kiinnitty-
vän sekä ulkomuodon piirteisiin että muihin monumentissa ole-

viin attribuuttisiin elementteihin. Ajatus 'hengen' kiinnittymisestä ulkomuotoon palautuu aina antiikista periytyviin näkemyksiin ulkoisten piirteiden ja luonteen vastaavuudesta. Näkemysten mukaan henkinen kyky ja lahjakkuus voitiin havaita olemuksen, ruumiinrakenteen ja kasvonpiirteiden perusteella. Tätä sittemmin 1700- ja 1800-luvuilla fysionomisten ja frenologisten tutkimusten keinoin tuettua ajatusta sovellettiin muun muassa luotaessa Ranskan suurmiesmonumenttien kielioppi 1800-luvulla.³³⁴ Näköisyysdiskurssissa luonnetta kuvastavan ulkomuodon ajatus konkretisoituu henkilön kehon ylväänä, traditionaalsiin suurmiespatsaisiin palautuvana esittämisenä. Kertomusdiskurssissa monumenttien odotetaan kuitenkin välittävän henkilöiden luonteesta ja hengestä näköisyysdiskurssin odotuksia monipuolisemman ja kertovamman 'kuvan'. Tähän kertovuuteen haetaan ratkaisuja erilaisista esittävästä attribuuteista tai abstraktisuudesta.

Kertomusdiskurssissa monumentti näyttäytyy paikoin kuva-arvoituksena, joka katsojan tulisi ratkaista tulkintaa tehdessään. Monumentista tulee tällöin jonkinlainen äly- tai oivallustesti, joka tuottaa ratkaisijalleen myös älyllistä mielihyvää ja eräänlaista henkistä ylemmyyttä 'testiä' ratkaisemattomiin nähden. Monet kirjoittajat haluavat julkisesti jakaa oman oivalluksensa monumentin sisältämästä kertomuksesta ja siten osoittaa oman kykynsä 'arvoituksen' ratkaisussa. Seuraavan yleisönosastokirjoituksen otsikossa abstraktin monumenttiluonnoksen symboliikan todetaan olevan "ihan selkeää" ja itse tekstissä mainitaan tulkinnan siitä syntyneen "heti" luonnoksen kuvan nähtyä. Monumentin tulkinnan helppoudella näpätetään siihen kykenemättömiä, tässä tapauksessa Helsingin kaupunginhallituksen Rytin monumenttiluonnoksen tyrmäneitä jäseniä.

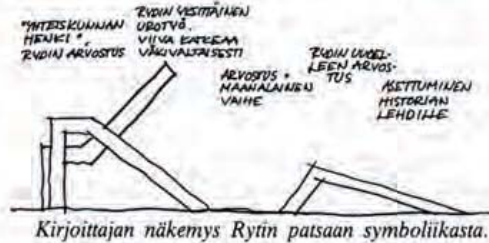
Oma tulkintani Rydin veistosluonnoksesta syntyi heti nähtyäni kuvan siitä. Täytyy ihmetellä, että joku kaupunginhallituksen jäsen ei löydä mitään symboliikkaa teoksesta. Vahvistaa vanhaa käsitystä siitä, että poliitikkojen ei tule puuttua taiteeseen. (Reino Helminen, Rytin patsaan symboliikkaa on ihan selkeää. *HS* 2.6.1992.)

Yleisönosastokirjoituksessa monumentin 'kuva-arvoituksen ratkaisu' on esitetty kirjoituksen oheen liitetyssä piirroksessa. Siinä abstr-

Rytin patsaan symboliikka on ihan selkeää

■ Oma tulkintani Rydin veistosluonnoksesta syntyi heti nähtyäni kuvan siitä. Täytyy ihmetellä, että joku kaupunginhallituksen jäsen ei löydä mitään symboliikkaa teoksesta. Vahvistaa vanhaa käsitystäni siitä, että poliitikkojen ei tule puuttua taiteeseen.

Reino Helminen
arkkitehti
Helsinki



Kuva 18. *Helsingin Sanomissa* 2.6.1992 Reino Helminen yleisönosastokirjoituksen yhteydessä julkaistussa piirustuksessa monumentin muotoa tulkitaan Rytistä kertovana aikajanana.

raktin monumentin yksityiskohtia tulkitaan Rytiiin ja hänen elämään suhtautumisen yhteiskunnallisina vaiheina. Yksityiskohtien yhdistämisen myötä monumentista hahmottuu kertomus Rytistä ja yhteiskunnan ja historian kirjoituksen suhtautumisesta häneen.

Merkkiluonne. Kertomusdiskurssissa monumentin viittaussuhde kohdehenkilöön esiintyy kahdella tasolla. Rekisterissä, jossa monumentilta kaivataan selkeitä ja konkreettisia viittauksia kohdehenkilöön, monumentteja tulkitaan metonyymisinä merkkeinä tai sopivaa monumenttia tulisi voida tulkita metonyymisesti. Kohdehenkilöä tulisi kuvittaa joko kokonaan tai näköiskuvan lisäksi henkilöön ajallisessa, paikallisessa tai käsitteellisessä yhteydessä olevilla tai muuten läheisesti kiinnittyvillä esineillä tai asioilla, jotka assosioituvat henkilöön liittyvien laajempien kokonaisuuksien osiksi. Näiden esineiden tai asioiden kuvien avulla henkilön elämästä esitetty osa nousee edustamaan henkilön koko elämää, aikaansaannoksia tai historian vaiheita. Aiemmin siteeratusta yleisönosastokirjoituksessa Kekkosen monumentista tulkittiin muun muassa ”sukisauvan porkka”, joka laajeni tekstissä Kekkosen hiihtoharrastusta osoittavaksi merkiksi. Vastaavasti esimerkiksi Paulaharjun monumentin abstrakti muoto purettiin diskurssin puheenvuoroissa yksittäisiin representaatioihin. Seuraavassa sanomalehti uutisessa monumentista erotetaan elementtejä, joissa ”voi nähdä” Paulaharjuun liittyvien asioiden representaatioita. Näiden representaatioiden avulla tekstissä kuvaavan Paulaharjun ”sielunelämää”.

Muistomerkki ei todellakaan ole mikään näköispatsas-, tai sitten on. Koch on halunnut ottaa veistokseensa mukaan symboliikkaa Paulaharjun elämäntyöstä.

Muistomerkissä on elementtejä, joissa voi nähdä Lapin kelot, kodat ja tunturit.

Ehkäpä ne ovat Paulaharjun syvimmän sielunelämän syvimmät ”näköismuistomerkit”. (Paulaharjun muistomerkistä kiipeilyteline? *Oulu-lehti* 30.4.1995.)

Paulaharjun monumentin yksityiskohdista tulkittiin julkisessa keskustelussa ”Lapin kelojen, kotien ja tuntureiden” lisäksi monia muitakin henkilöön liittyviä konkreettisia asioita tai objekteja, kuten neljäntuulenlakki, korpikuusi, asentopaikka, tykkyluminen maisema, kuppaussarvet ja Jäämeren aallot, jotka yhdessä laajensivat monumentin kiinnittymisen Paulaharjun henkilön lisäksi hänen tekemäänsä pohjoisten kansojen kulttuurien ja elinolojen tutkimukseen ja etnografiseen kirjoitus- ja kokoelmatyöhön.³³⁵ Kertomusdiskurssin metonyymisessä tulkinnassa monumentista tulkitut tai siihen kaivatut esittäviksi katsotut detaljit tuovat tietynlaiset laajemmat merkityskontekstit läsnä oleviksi. Metonyymisina merkeinä tulkitut monumentit toimivatkin eräänlaisina suuntaviittoina, jotka osoittavat katsomissuunnan, mutta eivät niinkään katsomiskohdetta, kuten monumentteja ja muistomerkkejä tutkinut Frank B. Ankersmit toteaa.³³⁶

Siitä, millaisilla asioilla ja objekteilla monumentin tulisi osoittaa henkilöön liittyviä laajempia kokonaisuuksia, käydään kertomusdiskurssin teksteissä keskustelua. Etenkin selkeän merkityksen rekisterissä on tavallista kaivata monumentteihin mahdollisimman selkeitä ja yksiselitteisiä metonyymisesti tulkittavissa olevia objekteja ja asioita. Paikoin tietyt objektit ja asiat nähdään luonnollisina ja kyseenalaistamattomina henkilöön metonyymisesti viittaavina merkkeinä. Esimerkiksi Setälän monumentissa oleva kielioppikirja koettiin itsestään selvänä Setälästä kertovana objektina. Tällaisiin kertomusdiskurssin ’automaattisiin’ metonymioihin sisältyy vallan läsnäolo: tietyt metonymioiden osoittamat merkitysalueet henkilöissä, heidän teoissaan ja yleisemmin historiassa näyttäytyvät toisia luonnollisimpina ja keskeisempinä. ’Selkeitä’ ja ’yksiselitteisiä’ metonyymisiä objekteja ja asioita tuotetaan historian kirjoitukses-

sa ja tiedonvälityksessä toistamalla tietynlaisia henkilöihin liittyviä kuvauksia ja kuvia. Esimerkiksi toistuvat luonnehdinnat Paulaharjasta reppuselkäisenä, kirjoittavana ja valokuvaavana tutkimusmatkajana ja perinteenkerääjänä tekivät repusta, kamerasta ja reittikartasta teksteissä sopiviksi ja luonnollisiksi koettuja viittauksia. Kertomusdiskurssissa tietyt metonymisiksi tulkitut objektit ja asiat, jotka ovat erilaisissa teksteissä ja kuvituksissa toiston avulla luonnollistettu henkilöihin liittyviksi, hahmottuvat eräänlaisina muisteltavan henkilön attribuutteina. Luonnollisuuden lisäksi attribuutit merkit kiinnittyvät vakiintuneisiin esittämisen tapoihin: henkilö voidaan tunnistaa attribuuteistaan, koska hänet usein esitetään kyseisin attribuutein varustettuna. Esimerkiksi Rautavaaraan liittyvinä attribuuttisina asioina diskurssissa nähtiin kitara ja Suomi-verkkari, jotka esiintyvätkin sekä useissa hänestä otetuissa (tunnetuissa ja toistetuissa) valokuvissa että hänen monumentissaan. Muita Rautavaaraan kiinnittyviä attribuuttisia esineitä ehdotetaan seuraavassa lehtijutussa haastatellun hanuristin puheenvuorossa.

- Kivikasa ei kuvaisi Rautavaaraa.
- Hän oli mies joka oli saanut kaikkea: komean ulkomuodon, urheilun ja laulun lahjat, Lepänhaara kehuu.
- Patsaassa ylväästi seisovalla Rautavaaralla olisi kädessä hanuri, jousi ja keihäs, maalaillee Lepänhaara. (Arja Nieminen, Tapio Rautavaaralle Patsas. *IL* 1.7.1995.)

Tekstin monumenttivisiossa Rautavaaran figuuri kannattelisi käsissään attribuuttisia esineitä, jotka osoittaisivat henkilöön liittyviä tärkeiksi katsottuja tekoja ja saavutuksia: toimimisen esiintyvänä artistina, olympiakultamitalin keihäänheitossa ja maailmanmestaruuden joukkuejousiammunnassa. Vision mukainen figuuriveistos irrottautuu realismista, koska hanuria, jouta ja keihästä ei olisi luonnollista tai mielekäästä todellisuudessa kannatella yhtä aikaa.

Tutta Palin on soveltanut miljöömuotokuva-tutkimuksessaan metaforan, metonymian ja synekdokeen käsitteitä. Hän huomauttaa, että toisin kuin metafora, metonymia näyttäisi toimivan yhden ja saman käsitteistyksen puitteissa ja olevan siten ikään kuin vähemmän abstrakti ja helpommin lähestyttävä.³³⁷ Palinin mukaan klasisisissa edustusmuotokuvissa attribuutit toimivat muotokuvattavan

vallan ja aseman metaforina, kun taas miljöömuotokuvissa tavoiteltiin metonymiasta jatkuvuussuhdetta arkitodellisuuden esinemaailmaan, jonka keskellä kuvattava henkilö eli.³³⁸ Tämänäyttävyyden jatkuvuussuhteen odotusta ja oletusta voidaan hahmottaa kertomusdiskurssin selkeän merkityksen rekisterin suhteesta monumentin kohdehenkilöihin. Henkilön arkitodellisuuden esineet koetaan monumenttiin sopiviksi merkeiksi, jotka kiinnittävät merkityksiä monumenttiin ja osoittavat, miksi henkilöä muistellaan ja kunnioitetaan ja kuka muisteltu henkilö on. Arkitodellisuuden esineet voivat samalla nousta attribuuttisiksi merkeiksi, kuten esimerkiksi Rautavaaran monumentin tapauksessa tapahtui.

Synekdokeeta, jossa osa edustaa kokonaisuutta, alalaji lajia tai yksilö ryhmää, pidetään usein metonymian alalajina.³³⁹ Metonymia ja synekdokisten yksityiskohtien käyttö on Roman Jakobsonin mukaan suosittu ja tyypillinen ilmaisukeino realistisessa kirjallisuudessa.³⁴⁰ Realismin ajan kirjailijoiden ohella myös ajan kuvantekijät pyrkivät usein kuvaamaan kokonaista aikakautta, kulttuuripiiriä tai sosiaalista kategoriaa yhdellä karakteristisella henkilöahmolla tai tilanteella.³⁴¹ Ihmiset tai ihmisryhmät valikoitiin edustamaan kansaa, maakuntaa, heimoa, ammattiryhmää tai muuta kansanosaa. Yksilöistä muodostui tyyppejä.³⁴² Tällainen synekdokinen tyyppi-ajattelu esiintyy paikoin kertomusdiskurssissa. Muisteltu 'suurmies' nähdään tietyn epookin ja ajan edustajana, Suomen historian tapahtumien ja kulttuuri-ilmiöiden edustajana, ja jopa laajemman kansallisen eetoksen tai kansanluonteen edustajana.

Kertomusdiskurssissa monumentit voidaan ymmärtää myös metonymiasta viittaussuhdetta laajempina merkkeinä, jotka vaativat assosiaation periaatteen mukaista eri tasojen välisten yhtäläisyyksien etsimistä ja löytämistä. Tällaiset metaforiset merkit vetoavat mielikuvitukseen.³⁴³ Metaforinen monumenttien ymmärrys on tyypillistä etenkin tarkan tulkinnan rekisterissä, jossa monumenttien abstraktisuutta tulkitaan rinnastusten ja analogioiden avulla. Abstraktien muotojen ei nähdä sinänsä representoivan mitään todellisuuden esineitä tai asioita, vaan ne toimivat kuvaannollisina ilmauksina. Muotoon assosioitu tunne, tunnelma, piirre tai ajatus kiinnitetään monumentin kohdehenkilöön, hänen tekoihinsa, niiden mer-

kitykseen tai kohdehenkilöön elinaikaan liittyviksi abstraktioiksi. Monumenteista tulkitut metaforiset merkitykset liittyvät usein abstrakteihin ideoihin, ei-näkyviin arvoihin ja hyveisiin. Metaforien avulla voidaan nähdä mielekkyyttä siinä, missä kirjaimellinen tulkinta olisi mieletön, kuten Ricoeur huomauttaa.³⁴⁴ Kertomusdiskurssissa abstraktit monumentit eivät näyttäydykään näköisyysdiskurssin tavoin pelkästään käsittämättöminä vaan vapaan taiteen diskurssia lähestyvässä rekisterissä myös ymmärrettävinä, jopa selkeinä. Ricoeur puhuu metaforan jänniteteoriasta, jossa metafora ymmärretään pikemminkin arvoituksen ratkaisuna kuin pelkkänä kaltaisuuteen perustuvana assosiaationa. Metaforinen ymmärtäminen perustuu Ricoeurin mukaan semanttisen dissonanssin ratkaisuun.³⁴⁵ Monumentin kokeminen kertomusdiskurssissa eräänlaisena kuva-arvoituksena kiinnittyykin juuri tähän metaforiseen merkikiluoiteen ulottuvuuteen.

Kertomusdiskurssissa monumenttien tulkinnat lähenevät paikoin allegorian tapaisia kuvakertomuksia. Tietyt attribuutit voivat sekä identifoida henkilöä että (yhdessä henkilön kuvan kanssa tai ilman sitä) merkitä tiettyjä abstrakteja ideoita tai kokonaisuuksia. Esimerkiksi Paulaharjun monumentin ”Lapin kuvaston” ja matkan kuvaukseksi nähdyn kiemuraisen osan tulkittiin viittaavan Paulaharjun henkilöön ja työhön, joiden yhdessä tulkittiin merkitsevän kunnioitusta suomalaiselle kansanperinteen keräystyölle ja yleisemmin kansallisen kulttuurin vaalimiselle. ’Suurmiehet’ voidaankin kertomusdiskurssissa ymmärtää itsessään allegorioina joistakin ajatuksista, aatteita tai hyveistä, jolloin heidän henkilöhahmoistaan muodostuu eräänlaisia ajatusten, aatteiden tai hyveiden personifikaatioita. Esimerkiksi Rytin monumenttia ja Rytin henkilöä tulkittiin yhdessä merkinä uhrautuvaisuudesta ja peräänantamattomuudesta.

Seuraavassa yleisönosastotekstissä monumenttia lähestytään metaforisesti tulkiten. Monumentin abstrakteja muotoja assosioidaan kohdehenkilön luonteenpiirteisiin ja elämänvaiheisiin. Monumentista hahmottuu tekstissä kertomus, joka saa jopa kaunokirjallisia piirteitä. ’Suurmiehen’ elämästä lähtenyt monumentin tulkinta kasvaa tekstin lopussa yhteisen diskurssin näkökulmia lähestyväk-

si allegoriseksi kuvaukseksi ”Suomen kansan noususta uuteen kukoistukseen”.

Keskustelimme tästä kekkospystistä ystävämme kanssa ja houkutus tuli niin suureksi, että päätimme keskustelun soppaan tuoda oman nokareemme. Mielipiteemme koskee vain kilpailun voittaneen Kauhasten teosta.

Ajatuksemme lähtevät maan pinnasta. Suomen kansan perusjuurista, mistä Kekkonen omat juuret ovat lähtöisin. Se on teoksessa kuvattu aivan oikein vankaksi ja kestäväksi. Siitä se nousee luoden oppineen, omatahtoisen, voimakkaan yksilön. Pian havaitaan hänen kykynsä ja taitonsa. Se alkaa vaikuttajia ja vallassaolevia kauhistuttaa. Tuo Kekkonen konsteineen on varallinen. Hänet on nujerrettava. Monia keinoja käytettiin, mutta hänen taitonsa, tarmonsä ja älykkyyden panssariin kilpistyivät kaikki juonet. Jälkensä tämä taistelu jätti ja se ajanjakso on teoksessa erinomaisesti kuvattu.

Voitettuaan vastustajansa alkoi Kekkonen voimakas valtiomieskasvu. Se vahvistui ja laajeni vuosi vuodelta. Suomen kansa sai elää rauhassa, vakaisissa ja voimakkaan kehityksen aikoina, mitä teoksen ylöspäin laajaneva osa erinomaisesti kuvaa.

Ystävämme kanssa tuumimme, että valittu teos Kekkonen muistomerkiksi on toteutettuna loistava kuva hänen elämänsäkaarestaan. Se on samalla kuva Suomen kansan noususta uuteen kukoistukseen voimakkaan valtiomiehen johdolla. Hienoa olla kainuulainen. (Perälän Pekka, Keidas erämaassa. *KS* 13.1.1989.)

Tekstissä monumentin kuva-arvoitus on ratkaistu henkilön ”elämänsäkaaren kuvaksi”. Niin tässä kuin monissa muissakin yleisönosastoteksteissä Kekkonen personifoidaan ”kansan perusjuuriin”, siis kansanomaisuuteen ja ”aitoon” suomalaisuuteen, kytkeytyväksi hahmoksi ja kansan edustajaksi. Monumenttien metonymiset ja metaforiset merkkiluonteet asettuvat kertomusdiskurssissa toisiinsa kiinnittyviksi ja usein samanaikaisiksi ymmärrys- ja tulkintatavoiksi. Kummassakin diskurssin rekisterissä monumentti nähdään kuitenkin ennen kaikkea mnemoteknisenä merkinä, jonka tehtävä on auttaa muistamaan kohteesta niin yksittäisiä asioita kuin laajempia kokonaisuuksia ja kertomuksia.

Tulkintatapa. Kertomusdiskurssissa monumentin yksityiskohdaisesta ja kokonaisvaltaisesta tulkitsemisesta seuraa (tai tulisi seurata) monitahoinen kertomus kohdehenkilöstä. Selkeän merkityk-

sen rekisterissä tutkimuksen abstrakteihin monumentteihin suh-
tauduttiin yleensä varauksella. Niiden viittaukset kohdehenkilöön
koettiin usein epäselviksi tai epäonnistuneiksi. Tutkimukseni mo-
numenttitapauksista Setälän monumentti vastasi hyvin diskurssin
odotuksiin konkreettisista viittauksista ja selkeästä merkityksestä.
Kieliopissa nähtiin esittäviä ja tuttuja yksityiskohtia, joiden koettiin
helposti linkittyvän Setälän elämään ja kiteyttävän Setälän toimin-
nassa merkityksellisiksi koettuja asioita. Seuraavassa uutistekstissä
monumentin viittauksia selvitetään seuraavasti:

Kuvanveistäjä Lauri Astalan *Kieliopissa* pronssiset puiden juuri- ja
kanto-osat symboloivat kiinteää yhteyttä maahan, suomalaiseen kan-
sanperinteeseen ja -kulttuuriin sekä kansakunnan kulttuuriin juuriin.
Korinttilaiset kivikapiteelit ovat kulttuurin kasvun, kohottamisen ja
ylevöittämisen vertauskuva. Ne kannattelevat suomalaisen kulttuurin
kirjallista perinnettä ja E.N. Setälän elämäntyön tuloksia muotonaan
kivinen kirja. Kivi on harmaata graniittia, koska se on ”arvokas ole-
mukseltaan ja kova kivilaji kestävä”. (Risto Ojanen, E.N. Setälän
muistomerkki ei ole abstrakti eikä näköispatsas. *SK* 19.9.1992.)

Tekstissä esitetyssä tulkinnassa monumentin figuratiiviset yksityis-
kohdat ja materiaali saavat omat merkityksensä, jotka laajentavat
monumentin merkityksen eräänlaiseksi kansallisen kulttuuriperin-
teen allegoriaksi. Monumentin viittaussuhdetta sekä henkilöön että
häneen liittyviin ideoihin pidettiin taiteen ei-asiantuntijoiden tuot-
tamassa kirjoittelussa onnistuneena. Siitä kirjoitettiin muun muas-
sa, että ”Astalan *Kieliopissa* merkitykset ovat yksiselitteisiä”³⁴⁶,
”muistomerkki kuvaa selkeääkin selkeämmin suomalaiseen kan-
sanperinteeseen ja kulttuuriin perustunutta Setälän elämäntyötä”³⁴⁷
ja että sen ”vertauskuvallisuus on helposti ymmärrettävää ja nerok-
kaan yksinkertaista”³⁴⁸. Kun figuuria kuvaamattoman monumentin
viittausten tulkittiin olevan hyvin selkeitä, sitä voitiin diskurssissa
kuvata näköis-sanalla. Seuraavassa jutussa haastatellut Setälän mo-
numenttitoimikunnan edustajat kutsuvat monumenttia ”näköispat-
saaksi” ja ”näköiseksi” osoituksena sen selkeäksi koetusta ilmai-
susta.

– Tää on ihan näköispatsas, kerrankin, iloitsi puolestaan toimikuntaa
johtava eduskunnan puhemies *Riitta Uosukainen*, joka satakuntalaisit-

tain ”käski” kokemäkeläisiä nimeämään muistomerkin miljöön Setälä-puistoksi.

Myös Kansallisen Sivistysliiton kulttuurisihteeri *Asko Kuja-Aro* piti teosta luonnoksen perusteella todella onnistuneena.

– Se on sekä näköinen että taiteellisesti korkeatasoinen taideteos. Voimme olla lopputuloksesta täysin ylpeitä. (Ilari Tapio, *Elämäntyön näköispatsas*. SK 28.2.1997.)

Niissä kertomusdiskurssin puheenvuoroissa, joissa valittuihin abstrakteihin monumenttiluonnoksiin ollaan tyytymättömiä ja monumenteilta toivotaan selvempiä, konkreettisempia ja ymmärrettävämpiä viittauksia kohdehenkilöön, ei välttämättä tarkennettu, millaisia konkreettiset ja selvät viittaukset voisivat olla. Yleisönosastokirjoituksissa sen sijaan annettiin usein esimerkkejä sellaisista abstrakteista monumenteista, jotka koettiin kohdettaan onnistuneesti kuvaaviksi. Ylivoimaisesti useimmiten aineistoni yleisönosastoteksteissä hyväksi mainittu abstrakti monumentti oli Sibelius-monumentti, jonka katsottiin onnistuneesti viittaavan säveltäjän henkilöön ja työhön. On kiintoisaa, että Sibelius-monumentti on noussut suomalaisessa suurmiesmonumenttikategoriassa niin arvostetuksi ja hyväksytyksi monumentiksi. Monumenttihankkeessa järjestettiin 1960-luvun alussa kaksi kilpailua, joiden tuloksia puitiin ankarasti lehdistössä. Etenkin jälkimmäisen kilpailun voittaneen Eila Hiltusen tekemä abstrakti luonnos nostatti polemiikin, jossa se koh-tasi kovaa kritiikkiä.³⁴⁹ Sibelius-monumentin abstraktisuus ei kuitenkaan 1990-luvun monumenttidebateissa näyttäytynyt keskustelijoille enää mitenkään hämäränä tai moniselitteisenä. Päinvastoin monumentista 1960-luvulla kritiikkinä esitetty urkupillistö-tulkinta näyttää 1990-luvun monumenttikirjoittelussa vakiintuneen ’oikeaksi’ tulkinnaksi ja saaneen positiivisen leiman. Monumentin nähtiin helposti yhdistyvän säveltäjän henkilöön ja musiikkiin. Sibelius-monumentin hyväksymiseen on varmastikin vaikuttanut myös Hiltusen monumentin viereen toimikunnan toivomuksesta veistämä kasvokuva. Voidaan myös pohtia, kuinka paljon monumentin muotokielen hyväksyntään maallikkoyleisön keskuudessa on vaikuttanut se, että siitä on tullut yksi ulkomaalaisten turistien suosituimmista nähtävyyksistä Helsingissä. Seuraavassa yleisönosas-

tokirjoituksessa Sibeliuksen monumentti urkupillistö-viitteineen toimii esimerkkinä hyvästä monumentista, jossa on ”yksilöllisiä aineksia sekä orgaanisina muotoina että selväpiirteisenä symboliikkana”. Kirjoituksen mukaan abstrakteilla muodoilla voidaan luoda hyvä ”taideteos”, mutta monumentissa tulisi olla myös aineksia, joiden avulla se yhdistetään kohdehenkilönsä.

Abstraktismin varassa voidaan luoda vaikuttava avantgardistinen taideteos. Vaikka se nimetään esimerkiksi Risto Rytin patsaaksi, sitä ei sellaiseksi mielletä, ellei siinä ole aineksia, joiden välityksellä se yhdistetään asianomaiseen henkilöön.

Veistostaiteen keinoin kuvattavan henkilön korkea asema edellyttäneen muistomerkkiin liitettäväksi yksilöllisiä aineksia sekä orgaanisina muotoina että selväpiirteisenä symboliikkana, josta esimerkkinä urkupillistö säveltäjän muistomerkissä. (E.V. Mäki, Kilpailuttaminen ei nosta taiteellisuutta. *HS* 29.3.1992.)

Tutkimissani monumenttihankkeissa vain Rautavaaran monumenttitoimikunnalla oli lähtökohtana henkilön ulkomuotoa kuvaavan monumentin hankkiminen. Muissa hankkeissa tavoitteena oli yleisemmin monumentin aikaansaaminen kohdehenkilön elämäntyön kunnioittamiseksi. Toivaisen hankkeessa toimikunta painotti ennen kaikkea taiteellisesti korkeatasoisen veistoksen saamista Jyväskylän maamerkiksi. Useassa tapauksessa toimikunnat julkisesti ilmaisivat toteutettavaksi valitun monumentin symboloivan tai kuvaavan jotakin tiettyä abstraktia kohdehenkilöön liittyvää asiaa. Nämä julkisuudessa toistetut ilmaiset ohjasivat kertomusdiskurssissa tuotettuja tulkintoja. Koska toimikuntien julkisuuteen antamat kuvailut monumentin merkityksistä ja viittaussuhteista kohdehenkilönsä olivat harvoin yhtä yksityiskohtaisia kuin Setälän monumentin tapauksessa, kertomusdiskurssin puheenvuoroissa vakuuttavimmasta, ’parhaimmasta’ tai ’oikeimmasta’ tulkinnasta voitiin käydä jonkinlaista mittelöä. Erilaisten tulkintojen tuottamisessa korostuivat diskurssin sisäiset positiot, joista keskusteluun osallistuttiin. Esimerkiksi Rytin monumenttiluonnoksesta esitettiin erilaisia tulkintoja, joihin heijastui tulkitsijan asennoituminen niin sotahistoriaan kuin taiteen kenttään.

Kertomusdiskurssin odotukset monumenttien selkeistä ja yksiselitteisistä merkityksistä korostavat näkökulmaa, jossa kaikkien tulkitsijoiden olisi mahdollista tulkita monumentteja samalla tavalla ja löytää niistä vain tiettyjä merkityksiä. Diskurssin tulkintojen muodostamisen lähtöoletuksena on yleisten, yhteisten ja kaikkien tavoitettavissa olevien tulkintojen olemassaolo. Vastaavasti monumentin kohdehenkilöön nähdään liittyvän tiettyjä merkityksiä, joita pidetään yleisesti tärkeinä. Diskurssissa ei siten kyseenalaisteta historian kirjoituksessa ja tiedonvälityksessä toistettuja näkemyksiä 'suurmiesten' persoonista, elämästä ja teoista. Kertomusdiskurssin ideaalissa monumentti hahmottuu jonkinlaiseksi yleiseksi näkemykseksi 'suurmiehestä' ja tämän elämästä, jonka taiteilija koodaa monumenttiin selkeillä visuaalisilla viittauksilla, jotka vastaanottaja tavoittaa omassa henkilökohtaisessa tulkinnassaan. Taiteilijan näkemys henkilöstä on siten jotain yleispätevää, ja siksi monumentin tulkitsijan on mahdollista tavoittaa sama näkemys. Monumentin ymmärtäminen on siten samalla taiteilijan intentioiden ymmärtämistä.

Kertomusdiskurssissa nähdäänkin tärkeäksi kuulla monumentin tehneen taiteilijan näkökulmia ja tulkintoja työstään. Etenkin jos abstraktin luonnoksen tulkitseminen koetaan ongelmalliseksi, taiteilijan toivotaan selittävän ja selventävän sen viittaussuhteita kohdehenkilöön. Selkeän merkityksen rekisterissä koetaan hyvin epätydyttävänä, jos taiteilija ei halua julkisesti tulkita ja selittää teostaan. Myös taidekriitikoiden tehtäväksi koetaan taiteilijan intentioiden välittäminen lukijoille. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa kirjoittaja peilaa tulkintaansa arveluihin taiteilijan mahdollisista näkemyksistä monumentin kohdehenkilöstä.

Ihmettelen miksi kaikki näkevät sen kuvastavan hänen olleen niin kiero mies, kuin korkkiruuvi. Minulle on tullut mieleen, että jospa taiteilija oli tietoinen miten vaikea oli se hänen valituksi tulosta alkutaival.

Silloinen oikeisto ja vasemmisto hyökkäsi niin räikeästi häntä vastaan. Olisivat varmaankin kiertäneet hänen korkkiruuville jos olisivat pystyneet. Varmaan olisivat vetäneet aivan solmuun, mutta maamme onneksi hän oli niin lujaa ainesta että kesti. [--]

Jospa taiteilija näki tämän suunnitellessaan patsasta. Jos se patsaan yläosa kuvaa hänen työnsä arvostuksen kasvua sitten kun kansan silmät avautuivat näkemään hänen suuruutensa.

Olisi vielä sinne huipulle laittanut ison ruusukimpun kuvaamaan sitä ruusujen paljoutta jonka kansa hänen haudalleen kantoi. (Aino Kärkkäinen, Kaikki eivät ymmärrä taiteilijaa. *Karjalan maa* 12.1.1989.)

Tekstissä monumenttia tulkitaan henkilön elämänkaaren ja yhteiskunnan ja henkilön elämänvaiheiden suhteen kuvana. Kirjoituksessa, kuten yleensä tarkan tulkinnan rekisterissä, luotetaan omiin subjektiivisiin assosiaatioihin ja mielikuvitukseen. Tekstin lopussa kirjoittaja ehdottaa luonnokseen lisättäväksi metonymisesti tulkittua objektia, ruusukimppua.

Taidekäsitys. Kertomusdiskurssin käsitys taiteesta lähenee osin populaariestetiikan hyvän taiteen arvostusperiaatteita. Esimerkiksi selkeän merkityksen rekisterissä taideteoksen onnistuminen tarkoittaa sen kuvauskohteen yksiselitteistä välittymistä kuvasta. Merkitykseltään epäselviksi jäävät taideteokset koetaan ärsyttävinä. Populaariestetiikassa taiteen tulee tuottaa mielihyvää ja viehättää aisteja. Hyvä taide on kaunista ja miellyttävää. Kertomusdiskurssissa kaunis ja miellyttävä voivat olla yhtä hyvin figuratiivisen kuin abstraktinkin teoksen ominaisuuksia. Etenkin tarkan tulkinnan rekisteristä voidaan havaita myös Bourdieun keskiluokan makuun tai 'hyvään kulttuuritahtoon' kiinnittämiä taiteen arvostusperiaatteita, jotka myötäilevät taiteen kentän legitiimien diskurssien, etenkin modernismin, mukaisia arvostuksia. Niinpä kertomusdiskurssissa taiteen koetaan aktivoivan tunteiden lisäksi myös älyä. Taide vaatii sen sisältämän kuvakielen, metonymisesti tai metaforisesti ymmärrettyjen yksityiskohtien tulkintaa, joka edellyttää pohdiskelua, assosioimista, mielikuvituksen käyttämistä ja oivaltamista. Monumenteissa tällaisen kuvakielen olemassaolon havaitseminen merkitsee sitä, että monumenteista tulkitaan samanaikaisesti erilaisia ja eritasoisia viittauksia monumentin kohdehenkilöön. Sekä muistofunktio ja että taidefunktio kiinnittyvät kertomusdiskurssissa monumentteihin. Monumentteja kutsutaankin diskurssin puheenvuoroissa usein "monumenttien", "muistomerkkien" ja "patsaiden" ohella "veistoksiksi", "taideteoksiksi" ja "taiteeksi".

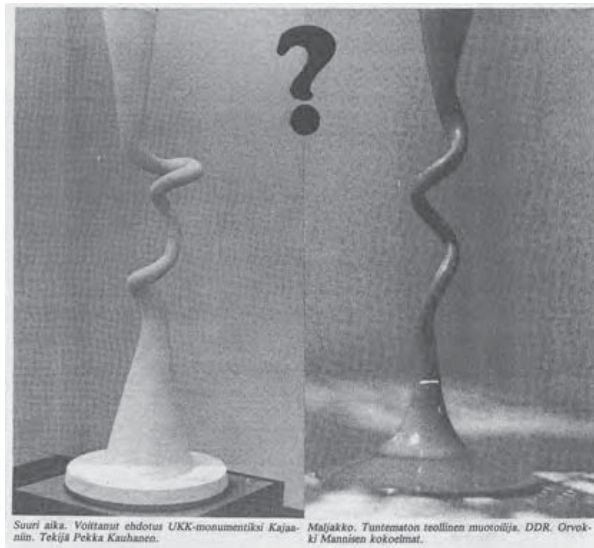
Kertomusdiskurssissa taide hahmottuu vaativana henkisenä työnä, johon tiivistyy arkisen ja tavanomaisen ylittäviä näkökantoja ja ajatuksia. Taide saa mielellään olla kekseliästä ja nerokasta ja kiteyttää reaalia maailmassa näkymättömiä ulottuvuuksia. Hyvässä taiteessa on pystytty pelkistämään yksittäisiin selkeisiin merkkeihin suuria kokonaisuuksia ja kertomuksia. Seuraavassa *Hiidenkiven* pääkirjoituksessa ruoditaan Helsingin Kekkonen monumenttikilpailun ensimmäisen vaiheen tuloksia. Monumentissa tulisi sen mukaan tavoittaa ”suuri näkemys”.

Harvoin on nähty latteampaa kavalkadia kuin nämä heikkorakenteiset säleiköt ja haurastuvat murenat, joista katsoja turhaan etsi Urho Kekkonen voimaa, murtavaa liikettä ja häikäilemättömyyttä. Missä ovat huumori ja kalamies, kynämies ja oveluus? Kansanliike on nousemassa ainoan näköiskuvan puolesta, jonka sovinnainen tekohurskaus on kaukana voimamiehen yksinäisestä karismasta. Jokunen ehdotus plastisessa siloisuudessaan pelastuu siedettävän puolelle. Suurta näkemystä ei kukaan tavoittanut. (Rajala 1997, 3.)

Monumenttiin tavoitettu ”suuri näkemys” kiteyttäisi kirjoittajan mukaan tekstissä mainittuja Kekkoseen liittyviä abstrakteja ominaisuuksia ja piirteitä. Monumentti hahmottuukin kertomusdiskurssissa ja etenkin sen tarkan tulkinnan rekisterissä tekijänsä henkilökohtaiseksi näkemykseksi ’suurmiehestä’, joskin näkemyksen tulisi tukeutua yleisesti tunnustettuihin ’suurmiehen’ historian faktoihin. Hyvä monumentti ja hyvä taideteos ovat ’toden’ esittämistä epäsuorasti, yleisesti tunnistetun ja ymmärrettävän kuvakielen avulla.

Selkeiden viittausten ja yksiselitteisten merkitysten logiikkaan sisältyy kertomusdiskurssissa ajatus siitä, että taiteilija on harkiten valinnut teokseen juuri tiettyjä ja vain monumentin kohdehenkilöön liittyviä viittauksia, mikä tekee teoksesta väistämättä ainutkertaisen ja muihin kohteisiin viittaavista teoksista poikkeavan. Originellisuusvaade toistuukin kaikissa muistelufunktiota korostavissa monumenttidiskurssissa: hyvä taideteos poikkeaa muista objekteista ja taideteoksista. Originellisuuskeskustelu aktivoitui tutkimisani monumenttitapauksissa erityisesti Kajaanin Kekkonen ja Mannisen monumenttien tapauksissa. Kekkonen monumenttihankkeessa keskustelu käynnistyi kolme päivää monumenttikilpailun tulos-

ten julkistamisen jälkeen, kun Oulussa ilmestyvässä *Kansan Tahdossa* julkaistiin kuvapari, jossa Kauhasen luonnos oli rinnastettu massatuotantona tuotetun, DDR:sta matkamuistona tuodun maljakon alaosaan. Maljakko kuului lehden entiselle asiamiehelle, joka oli ottanut yhdennäköisyyden huomattuaan yhteyttä lehden toimittukseen. Kuvapari tai maljakon kuva julkaistiin sen jälkeen lukuisissa lehdissä. Originelliuskeskustelussa kirjoittajat kokivat epäsovivana, että 'suurmiestä' kuvaavaksi tarkoitettu teos ei ollutkaan ainutkertainen ja vain kohdehenkilönsä kiinnittyvä. Etenkin teollisesti tuotetun esineen 'merkityksettömyyden' rinnastuminen monumenttiin, jonka tulisi olla sekä henkisen panostuksen seurauksena syntynyt, 'suurmiestä' merkitsevä että muistelufunktion täyttävä teos, koettiin epätydyttäväksi. *Kansan Tahdon* provosoivan (mutta jälkeinpäin huumorilla julkaistuksi selitetyn) kuvan herättämä originelliuskeskustelu sai debatin edetessä vakavampien äänensävyjen lisäksi myös humoristisia painotuksia. Huumori käänsi epäilyt



Kuva 19. *Kansan Tahdossa* 31.12.1988 julkaistu *Suuren ajan* luonnoksen ja maljakon rinnastus nosti Kekkosen monumenttiluonnoksen originelliuden julkisen keskustelun aiheeksi. Kuvapari toistui aineistoni lehtien kuvituksissa yhdeksän kertaa ja pelkän maljakon kuva kolme kertaa.

Paikallisväriä monumentti-kohtaan

Vehkalahdeltakin löytyy Kekkos-maljako! Paikallinen versio muistuttaa ehkä vielä enemmän Pekka Kauhaseen Kekkos-patsasta kuin oululainen kohumaljako.

Haminan postialueen päällikkö Hannu Arkkio kertoo vaimonsa Eilan saaneen maljakon lahjaksi Kanarian matkalla vuonna 1982.

Salmenkylässä asuvien Arkkioitten maljakko on kevyttä muovia, ja siinä oli alunperin mukana kukkalaike. Pääseeköhän maljakko nyt komerosta kunniapaikalle? Kaipa senkin arvo täytyy punnita uudelleen, kun monumenttikin tulee maksamaan puolitoista miljoonaa.



Salmenkylän oma UKK-maljako.

Kuva 20. *Suuren ajan* luonnokselle löydettiin debatin edetessä useita muitakin esikuvia, joita esiteltiin pienemmissä lehdissä, kuten tässä *Keskipohtajamaassa* 5.1.1989. Alkuperäinen valokuva Jyrki Aro.

taiteilijan tekemästä vilpistä ja plagioinnista ei-vakavasti otettaviksi näkökulmiksi.

Mannisen monumenttihankeessa originelliuskeskustelu aktivoitui paikallislehden yleisönosastokirjoituksesta, jossa toteutettavaksi valitulle monumenttiluonnokselle löydettiin esikuva taiteilijan aikaisemmasta tuotannosta. Esikuva oli löydetty *Kotiliedestä*, jonka jutun yhteydessä oli julkaistu pieni kuva Merikannon teoksesta *Valkoinen Odysseus* (1988). Seuraavassa ’ilmiannossa’ Mannisen monumenttiluonnos todetaan ”ei-uniikiksi” ja ”mahdollisesti kopioksi”.

Kuulin patsashankkeeseen liittyviä huhuja ja tarkistin asian Kotiliesi-lehdestä numero 21/1997. Totesin kuvassa sivulla 40 nököttävän Kaukomielen – Kangasniemen kuntaa hankittavan ansaitun muistopatsaan runoilija Otto Manniselle. Tosin kuvan patsas oli nimeltään Valkoinen Odysseus, Ukri Merikannon vuonna 1988 valmistunut työ, joka on tällä hetkellä Hämeenlinnan taidemuseossa.

Vertasin edellä mainitun patsaan kuvaa Kunnallislehdessä julkaistun kuvan Kaukomiellestä. Se ei ollut täysin Kaukomieli, sillä sen jalusta oli hiukan poikkeava ja ”varren” kiinnityspiste on reunemmassa.

Tein johtopäätöksen: Kangasniemelle hankittava patsas ei siis olekaan uniikkityö, vaan mahdollisesti kopio tai ainakin lähellä sitä. Mutta haluan huomauttaa, etten olekaan taiteen asiantuntija, joten en tiedä. Olen vain veronmaksaja, joka käyttää maalaisjärkeään ja patsashanke näillä tiedoilla tuntuu suuruudenhulluudelta. (Ajatusten herättelijä, Onko Kaukomieli Kaukomieli – vain joku muu? *Kangasniemen kunnallislehti* 27.11.1997.)

Kirjoittaja irrottautuu tekstissä taiteen asiantuntijuudesta ja vetoaa sen sijaan ”maalaisjärkeen” ja linkittää itsensä me- ja kansa-positioihin kutsumalla itseään ”vain veronmaksajaksi”. Yleisönosastokirjoitukseen viitattiin jo lehden pääuutissivulla, jossa julkaistiin kuvat sekä *Kaukomielen* luonnoksesta että *Kotilieden* kuvana olleesta *Valkoisesta Odysseuksesta*.

Muistelua korostavissa monumenttidiskursseissa monumentin samankaltaisuus muihin tarkoituksiin tehtyjen teosten kanssa koettiin vähentävän monumentin muistofunktiota. Periaatteessa myöskään Suomen Kuvanveistäjäliiton kilpailusäännöt eivät salli taiteilijoiden osallistua sen järjestämiin kilpailuihin aiemmin julkistetuilla teoksilla. Liiton kilpailusääntöihin vuonna 1964 hyväksytyn muutoksen mukaan kilpailuluonnos on hylättävä, jos se tai sen oleellinen osa on aiemmin palkittu tai muuten julkistettu.³⁵⁰ Maalikkopuheenvuoroissa koettiin paikoin epäselväksi, milloin kaksi samankaltaista taideteosta muuttuvat eri teoksiksi.

Taiteilijuus. Taiteilijuus merkitsee kertomusdiskurssissa jonkinlaista ’näkijänä’ toimimista. Ideaalitapauksessa taiteilija välittää teoksissaan yleisiä ajatuksia ja tuntemuksia ’suurmiehistä’ koodaten ne teoksiinsa kuvakielellä, jonka yleisö pystyy monumentin tulkinnassa oman subjektinsa myötä dekodeamaan. Materiaalisuus ei korostu kertomusdiskurssin taidekäsityksissä: taiteilijuuskin näytätyy henkisenä, ideoiden parissa työskentelynä.

Muisti. Kertomusdiskurssissa myös käsitykset muistista ja muistelemisesta kiinnittyvät monumenteilta odotetun selkeän ja tarkan merkityksen logiikkaan. Monumenttien nähdään ilmaisevan tiettyjä yhteisiä ja yleisesti tiedettyjä ja tunnustettuja tosiasioita ’suurmiehistä’ ja heidän yhteiskunnallisesta merkityksestä, joiden oikeellisuutta ei tarvitse kyseenalaistaa tai tarkemmin pohtia. Mo-

numentin yhtenä funktiona nähdäänkin näistä keskeisistä ja yhteiskunnassa tärkeinä pidetyistä tosiasioista muistuttaminen ja kertominen. Kertomusdiskurssissa tulkinta ymmärretään subjektin prosessina, jossa aktivoituvat myös henkilökohtaiset oivallukset, assosiaatiot ja mielikuvat. Monumentin ei kuitenkaan nähdä aktivoivan tulkitsijoiden henkilökohtaisia muistoja 'suurmiehistä'. Subjektin suorittaman tulkinnan tähtäimenä on tavoittaa taiteilijan monumenttiin koodaamien yleiset muistot. Seuraavassa paikallislehden pääkirjoituksessa kuvaillaan Rautavaaran monumentin kykyä muistuttaa häneen kytkeytyvistä tärkeinä pidetyistä asioista.

Näköisveistoksessa Tapsa soittaa kitaraa Suomi-paita päällä joutsenen kuunnellessa soittoa. Taideteos synnyttää varmasti katsojissa miellelyhtymiä Tapsan historiaan – saavutuksiin olympialaisissa sekä kauliisiin ja kaihoisiin melodioihin, jotka Tapsa on levyttänyt. (Heikki Merihaara, Tapsa saa vihdoin patsaan. *Lähilehti* 14.6.2000.)

Monumentin, tekstissä ”näköisveistoksen” ja ”taideteoksen”, todetaan tuottavan katsojilleen figuuriin liittyvien metonymisesti tulkittavissa olevien esineiden ja asioiden myötä ”miellelyhtymiä” kohdehenkilöön liittyvään tunnettuun ja toistettuun historiaan. Suomi-paita tuo muistot olympiasaavutuksista ja kitara ja joutsen Rautavaaran levytyksistä. Muunlaisia mahdollisia Rautavaaraan liittyviä muistoja ei tehdä tekstissä näkyviksi.

Paikka. Kertomusdiskurssissa monumentin sijoituspaikat eivät tutkimissani tapauksissa herättäneet laajempaa kritiikkiä tai keskustelua. Muiden muistelufunktiota korostavien monumenttidiskurssien tavoin myös kertomusdiskurssissa pidettiin hyvänä ja sopivana monumentin sijoittamista paikkaan, jolla on jokin konkreettinen yhteys muistettavaan henkilöön. Tällöin monumentin sijoituspaikan sijaintiin liittyvää ja yleisesti tunnettua historiaa voitiin tulkita kohdehenkilöstä kertovana metonymiana. Esimerkiksi Paulaharjun monumentin sijoituspaikka Tervaporvarin puistossa tulkittiin viittauksena Paulaharjun tekemiin pohjoisiin tutkimusmatkoihin, Kekkonen monumentin sijoituspaikka Hakasalmen puistossa tulkittiin viittauksena Finlandia-talon Etyk-kokoukseen, ja niin edelleen. Myös monumentin sijoituspaikan ominaisuuksia ja visuaalisia piir-

teitä voitiin tulkita metonymioina. Seuraavassa Tapio Rautavaara -seuran kustantaman *Ralli*-lehden jutussa Rautavaaran monumentin sijoituspaikkaa Oulunkylän torilla kuvataan seuraavasti:

Kulkurin uni -monumentti seisoo tässä jo tukevasti paikallaan kauniissa puistossaan, jonka Helsingin kaupungin puisto-osaston työntekijät viimeistelivät ennätysvauhdilla ja loistavalla ammattitaidolla. Ruohokumpu on kesänvihreä, hiekkakäytävä kuin urheilukentän juoksurata ja puiston penkit kuin suoraan 50-luvun työväentalon näyttämöltä. Huomaamattomasta joutomaasta sukeutui näin koko kaupunginosan kaunistus. (Niinimaa-Keppo 2001a, 7.)

Tekstissä sijoituspaikan hiekkakäytävä laajenee mielikuvaksi ”urheilukentän juoksuradasta” ja puiston penkit ”50-luvun työväen näyttämöstä”. Sijoituspaikan piirteet tulevat tulkituksi viittauksina Rautavaaran menneisyyteen urheilijana ja iltama-artistina. Tekstissä korostuu myös monumentin sijoituspaikan kauneus: hyvä monumentin ympäristö on kertomusdiskurssissa sekä kohteestaan kertova että visuaalisesti miellyttävä.

Positiot. Kertomusdiskurssin puhujat positioivat itsensä tulkitsijoiksi. Monumentin, taiteen ja ’suurmiehiin’ liittyvän historian tulkitsijoina diskurssin puhujat ilmaisevat pystyvänsä ymmärtämään monumentteja sekä ’suurmiehen’ muiston merkkeinä että taideteoksina. Tulkintojen tekeminen näyttäytyy diskurssissa kyvykkyytenä ja taitona, joka tuottaa kertomusdiskurssin puhujille position toimia monumenttien kuvakielen julkisina tulkkeina. Tulkitsija-positio tarkentuu tarkan tulkinnan rekisterissä eräänlaiseksi arvoituksen ratkaisijaksi. Abstraktiin luonnokseen kätkeytyvä kuva-arvoitus ratkeaa tulkinnassa nokkeluuden ja assosiaatiotaitojen avulla.

Niissä teksteissä, joissa toteutettavaksi valittua monumenttiluonnosta ei pidetä sopivana, diskurssin positio voi muuntua hyvän monumenttiehdotuksen keksijän positioiksi. Tällöin puheenvuoroissa voidaan osoittaa sekä kykyä tulkita ’suurmiestä’ ja häneen liittyvää historiaa että hallita taiteen ilmaisukeinoja ja kuvakieltä. Tästä positioista tuotetuissa puheenvuoroissa ei tunnisteta taiteen kentän professionalismia eikä eroteta taiteen kentällä olevaa dimensiota keskustan ja reunan välillä. Omaa monumenttiehdotusta pidetään pätevänä ja hyvänä taiteena ja itseä pätevänä ehdotuksen laatijana

ja hyvän ja sopivan määrittelijänä. Positioon kiinnittyy samalla hierarkian tuottamista: itseä voidaan pitää huonon ehdotuksen tehnyttä taiteilijaa ja hänen tukijoitaan nokkelampana mutta myös nokkelampana kuin ne huonoksi koetun monumenttiluonnoksen kritisoijat, jotka eivät itse ehdota parempaa luonnosta tai jotka pelkästään vaativat näköispatsasta. Selkeän merkityksen rekisterissä oma ehdotus voidaan esittää itsevarmasti ja itsestäänselvästi sopivana ja hyvänä, kuten Seuraavassa yleisöosastokirjoituksessa. Ehdotuksessa 'suurmiehen' figuuria merkityksellistetään metonymisilla viittauksilla, jotka tarkentavat henkilöön liittyviä ulottuvuuksia.

Kajaanissa suurmies Kekkonen eli pääosin opiskeluaikana. Eli ja ammensi ystävällismielisen asenteen tavalliseen kansaan uittojätkien ja kansan parissa.

Siksi on paikallaan muistomerkki, missä Kekkonen seisoo uittokeksi olkapäähän nojaten ja ajatus sinkoilee päästä keksin nokkaan kuin salama. Vasemmassa kädessä avoin kirja, koska köyhän opiskelijan on luettava työtä tehdessään. Salamaa eli ajatusta jäljittelisi välkehtivä valo. Tämä laitos olisi alustalla, mikä kuvaa koskea missä näyttäisi veden pärskeissä kelluvan uitettavaa puuta. (Martti Kinnunen, Arvosteluraadista puuttuivat kainuulaiset. *KS* 19.1.1989.)

Uittamiseen ja sen myötä kansaan ja kansanomaisuuteen viittaavat metonymiset yksityiskohdat, uittokeksi, koski ja uitettava puu, näyttäytyvät tekstissä selkeinä ja luonnollisina viittauksina Kekkoosen ja hänen historiaansa. Samoin kirja selittyy tekstissä selkeäksi ja itsestään selväksi viittaukseksi opiskeluun ja lukemiseen.

Hyvän ehdotuksen keksijän positio voidaan kertomusdiskursissa kääntää samalla eräänlaiseksi ristiriitojen ratkaisijan tai sovinnon välittäjän positioksi. Seuraavassa yleisöosastokirjoituksessa oma ehdotus tuotetaan vaihtoehdoksi ja ”kompromissiksi” kiistan ääripäiden näkökulmille.

Aikamme taidemuoti ei hyväksy näköispatsasta. Aikalaisemme eivät myöskään hyväksy muodinmukaista muistomerkkiä, jota ei maallikko edes muistomerkiksi tajua.

On olemassa kompromissi, se on moderni ready-made. Sen tekijät hakevat romuja ja tuovat ne museoon tai näyttelytiloihin jolloin esiin luonne muuttuu, se saa sielun.

Hankitaan vanha sodanaikainen tykki, katkaistaan sen piippu poikki. Nostetaan lavetti graniittijalustalle ja katkennut putki sopivan matkan päähän jolloin syntyy kaivattu jännite sotavarusteen (lavetti) ja sodanjohdon (piippu) välille. (Paavo Leino, Rytille ready-made patsas. *HS* 8.1.1992.)

Tekstissä kirjoittaja opettaa lukijoille, mistä hänen ehdotuksessaan on taideteoreettisesti kysymys: taideteoksena ”romu” tai objekti, kuten tässä tykki, irrottautuu pelkästä objektina olemisen merkityksestä ja saa sen sijaan ”sielun”, uuden vertauskuullisen lisämerkityksen. Sekä metonymisesti ja että metaforisesti ymmärrettyyn objektiin pohjautuvan monumenttiehdotuksen sisältöä selvitetään tekstissä lukijoille. Mitä abstraktimpia kertomusdiskurssin puheenvuorojen omat monumenttiehdotuksen ovat, sitä yksityiskohtaisemmin kirjoittajilla on tarve selittää ja tulkita niiden sisältöä ja merkitystä teksteissään. Seuraavassa tarkan tulkinnan rekisteriin paikantuvassa yleisönosastokirjoituksessa omaa monumenttiehdotusta tarjotaan monumenttikilpailuun mukaan tai sen toivotaan ainakin ohjaavan kilpailussa jatkoon päässeitä taiteilijoita ehdotusten jatkotyöstämisessä ”oikeaan suuntaan”. Abstraktin monumenttiehdotuksen yksityiskohdat ja ominaisuudet selitetään tekstissä metaforisina viittauksina Kekkonen ominaisuuksiin, Suomeen ja elämään yleisesti.

Urho Kekkonen muistomerkkilpailun ehdotukset eivät häikäise oma-aperäisyydellään. Toivoisin, että oma ehdotukseni olisi vielä mahdollista valita jatkoon. Ainakin se voisi ohjata 20 000 markan kannustusrahan saaneita etenemään monumenttinsa hionnassa oikeaan suuntaan.

Kansan miehen, maan miehen muistomerkki voisi olla Finlandia-talon polkujen väliin sijoitettava ”Kasa” epätasaista maa-ainesta hiekasta suurempiin kiviin. Materiaali saadaan viereisen Nykytaiteen museon rakennustyömaalta. Kuorma-auto yksinkertaisesti tyhjentää lavansa muistomerkille osoitettuun paikkaan.

Muistomerkkin paljastus herättää ansaitun huomion, kun lastin tyhjennys tehdään vasta paljastustilaisuudessa. Vanhempien kuunnellussa paljastuspuheita lapset voisivat hieman leikkiä UKK:n hiekkalaatikolla, avajaispäivän kunniaksi. Kasan hajoamisen estämiseksi maa-aines on ympäröity noin 20 cm korkealla ja 10 cm leveällä kiveyksellä, maamme rajojen symboliksi. Muistomerkkin säilymisen turvaamiseksi Kasan sydämeksi voitaisiin valaa pienempi sementti-Kasa, UKK:n vahvan sydämen symboli, eräänlainen sielu.

Kasaa peittävä irtohiekkä on tuulen riepoteltavana, kuten jokainen meistä elämän ehtoolla. Ajan kuluessa meistäkin jää jäljelle pelkkä sielu. Talvisin koko Kasa on tietysti pakkasen kovettama. UKK:kin oli ladulla pelkkää rautaa. (Outi Viirret, Muistomerkkiehdotukset onnistuneita? *HS* 21.2.1997.)

Kertomusdiskurssin tulkitsijan positio kiinnittyy usein etenkin tarkan tulkinnan rekisterissä yksilösubjektin positioksi. Tulkinnat tekee 'minä' ja toimijana esiintyy yksikön ensimmäinen persoona. Minän positio tuo samalla läsnä olevaksi vastapoolinsa 'muut', jotka tulkintoja tekevän minän vastakohtana eivät pysty tulkitsemaan toteutettavaksi valittuja abstrakteja monumenttiluonnoksia tai närkästyneenä vaativat näköispatsasta. Minän positioon liittyy siten tiettyä ylemmyyttä, omanarvontuntua ja itsevarmuutta. Jos kertomusdiskurssin puheenvuorossa ollaan tyytymättömiä toteutettavaksi valittuun abstraktiin monumenttiin, 'minä' voidaan tuoda esiin paremman ehdotuksen keksijänä. 'Muiksi' hahmottuvat tällöin huonon ehdotuksen tehnyt taiteilija ja häntä tukeneet kirjoittajat.

Yhteisö. Vaikka kertomusdiskurssin puheenvuorot esitetään etenkin tarkan tulkinnan rekisterissä yksilösubjektia korostavasta positiosta ja tulkintojen tekemisessä painottuu henkilökohtainen aktiivisuus ja panos, tulkintojen olemassaolon tausta-ajatuksena on kuitenkin käsitys yleisistä merkityksistä, joiden löytäminen on kaikille mahdollista ja samalla tavalla merkityksellistä. Monumentit nähdään taiteilijan luomina yhteisöllisinä merkkeinä ja taideteoksina, joihin on kiteytetty yhteisölle, kuten kansalle tai paikkakuntalaisille, tärkeitä sisältöjä, jotka yhteisön jäsenten tulisi monumentista hahmottaa henkilökohtaisessa tulkintaprosessissa. Kansan ja tietyn paikkakunnan asukkaiden yhteisyyden nähdään diskurssissa palautuvan yhteisiin menneisyyden vaiheisiin, jotka edelleen kiinnittyvät 'suurmiesten' elämiin. Diskurssin käsitys yhteisöllisyydestä tukeutuu siten traditionaaliin kansallisiin ja paikallisiin siteisiin ja niiden tuottamaan myötäsentyiseen identiteettiin, joskaan näitä ei samalla tavalla korosteta kuin näköisyys- ja yhteisen diskursseissa.

Retoriikka. Kertomusdiskurssissa muiden diskurssien toimijoita pyritään saamaan oman näkökulman kannalle nokkeluuteen ja mielikuvitukseen vetoavilla retorisisilla strategioilla. Diskurssissa

vedotaan sekä objektiiviseen itsestään selvyyteen tai luonnollisuuteen tiettyjen tulkintojen ja merkitysten perusteina että 'minuun', jonka oivaltavat ja yksityiskohtaiset perustelut nostavat 'minän' jonkinlaiseksi monumentin yleiseksi esitulkitsijaksi tai 'oikeiden' tulkintojen ohjaajaksi. Kirjoitusten maltillisella, asiallisella, jopa opettavalla sävyllä pyritään osoittamaan kirjoittajan älykkyys ja oma perehtyminen monumentin tulkintaproblematiikkaan ja vakuuttamaan lukijoita näkökulman oikeellisuudesta.

Muiden monumenttidiskurssien tavoin myös kertomusdiskurssin vakuuttelu- ja suostuttelukeinona käytetään huonoon suomalaisuuskuvaan vetoamista. Huonoiksi koetut monumentit nähdään Suomea rumentavina ja antavan Suomesta negatiivisen kuvan. Vastaavasti hyviksi koettujen monumenttien kritiikki nähdään suomalaisten junttiutena ja itsestämme sivistymättömän mielikuvan antavana toimintana. Suomalaisuuskuvaan liittyvänä suostuttelukeinona kertomusdiskurssin teksteissä toistuu näkökulma, jossa onnistuneita monumentteja pidetään houkuttelevina turistinähtävyyksinä. Turistinähtävyytenä olemiseen liittyy kaikissa monumenttidiskurssissa positiivinen merkitys.

Monumentti yhteisön yhteisenä ja yhdistävänä projektina – yhteisen diskurssi

Merkitys. Modernistisen julkisen kuvanveiston aiheuttamat reaktiot 1960-luvulla juontuivat Liisa Lindgrenin mukaan viime kädessä käsityksestä, jossa julkisen taiteen nähtiin ilmaisevan yhteisiä arvoja ja koskettavan jokaista. Näiden arvojen murtaminen ja arvojen yhteisyyden kyseenalaistaminen sai aikaan vastarintaa, kun kyseenalaistuksen kohteena olivat kansallinen kulttuuri ja sitä personoivat merkkihenkilöt.³⁵¹ Modernistiseen julkiseen kuvanveistoon liitetty kyseenalaistamisen ilmapiiri ei ole kuitenkaan niin sanotun suuren yleisön keskuudessa poispyyhkäissyt yhteisten arvojen ilmaisemisen ja yhteisyyden osoittamisen odotuksia, joita 'suurmiehinä' pidettyjen henkilöiden monumenteille on perinteisesti asetettu. 1990-luvun monumenttikeskusteluista välittyvät edelleen vahvat oletuk-

set ja odotukset monumenttihankeiden yhteisöllisestä, ihmisiä yhdistävästä ja yleisiä arvoja, yhteistä kulttuuria ja yhteistä historiaa heijastavasta ominaisuudesta.

Kutsun tutkimuksessani tällaista monumenttien merkityksellistämistä yhteisen diskurssiksi. Siinä monumentin keskeisimpänä merkityksenä korostuu yhteisöllisyys ja yhteisten muistojen muisteleminen. Sopivan monumentin ja hyvän monumenttihankeeseen nähdään yhdistävän laajaa ihmisjoukkoa ja saattavan ihmiset kosketuksiin heitä yhdistävien asioiden, kuten historian ja 'suurmiesten' kanssa. Hahmotan yhteisen diskurssin eräänlaisena laajana ja välittävänä diskurssina, jonka välittävä luonne kiinnittyy sen dialogiseen asemaan suhteessa muihin muistelufunktiota painottaviin monumenttidiskursseihin: sitä voidaan sujuvasti lainata, yhdistää tai soveltaa ja käyttää näköisyys- ja kertomusdiskurssien argumenttien lisäperusteluna ja vakuuttelukeinona. En kiinnitä yhteisen diskurssia tietyntyyppisiin toiveisiin tai oletuksiin monumentin sopivasta muodosta tai hyvästä tavasta viitata kohdehenkilöön. Mahdollisimman laajasti koskettavaksi ja ihmisiä yhdistäväksi monumentiksi koetaan usein figuuriveistos, mutta toisaalta diskurssissa pidetään tärkeänä, että pystytettävät monumentit ovat myös yhteiskunnan keskeisten instituutioiden ja kulttuurielämän näkökulmasta vakavasti otettavia ja merkittäviä. Siksi 'päättäjien' ja taiteen asiantuntijoiden tukema abstraktia muotoa ei sinänsä pidetä monumentteihin epäsojivana, vaan siihen voidaan liittää myös arvokkuuden ja vakavuuden konnotaatioita. Abstraktin muodon voidaan nähdä kiinnittävän monumentit, ja sitä kautta niiden merkitsemät henkilöt ja heihin liittyvän historian, myös 'päättäjien', hallinnon, kaupungin tai valtion ja kulttuurielämän vakavasti ottamiksi, tärkeinä pitämiksi ja kunnioittamiksi asioiksi, jolloin monumentti näyttäytyy laajasti yhteisenä hankkeena ja aidosti yhdistävänä merkinä; kansallisen tai paikallisen yhteisyyden ja yhteisön manifestaationa.

Yhteisen diskurssin puheenvuorot paikantuvat tutkimissani teksteissä yleisönosastokirjoittelun alku- ja keskivaiheille, pakiinoin, kolumneihin ja uutisteksteihin. Diskurssi esiintyy myös erilaisissa 'virallisissa' yhteyksissä, kuten monumenttitoimikuntien antamissa lausunnoissa, toimikuntien jäsenten haastatteluissa,

hankkeiden esitteissä, muussa tiedotusmateriaalissa ja monumenttien paljastuspuheissa. Näistä teksteistä diskurssi lainautuu joko eksplisiittisenä tai implisiittisenä intertekstuaalisuutena esimerkiksi uutisteksteihin tai monumenttidiskurssien välisenä interdiskursiivisuutena esimerkiksi yleisönosastokirjoituksiin. Koska yhteisen diskurssiin sisältyy astevaihtelultaan ja määrämuodoltaan hyvin erilaisia tekstejä (kuten esimerkiksi suorasanaista yleisönosastokirjoittelua tai monumenttitoimikuntien muotoilemia lausuntoja), selkiytän diskurssin sisältöä hahmottamalla siitä erityisen rekisterin, jota kutsun hallinnon rekisteriksi. Sen käyttäjiksi jäsenyvät monumenttihankkeisiin osallistuvat hallinnon toimijat, kuten valtion, kaupunkien, kuntien ja virastojen edustajat tai virkamiehet, erilaisten hankkeisiin osallistuvien instituutioiden ja organisaatioiden edustajat ja monumenttitoimikuntien maallikkojäsenet. Useissa monumenttihankkeissa kyseiset tahot limittyvät.

Hallinnon rekisterissä kuuluu hankkeeseen jollain tavalla osallistuneiden ja tavalla tai toisella hankkeista vastuullisiksi itsensä kokevien 'ääni'. Siksi rekisterissä tuetaan tehtyjä (omia) ratkaisuja ja hankintoja ja pyritään vakuuttamaan kuulijat niiden oikeellisuudesta ja yhteisen edun mukaisuudesta. Yhteisen diskurssin välittäjäasema korostuu erityisesti hallinnon rekisterissä: koska rekisterissä annetaan tuki toteutettavaksi valituille monumenttiluonnoksille ja niiden valintamenettelylle, hyväksytään siinä samalla tiettyjä taitteen asiantuntijadiskurssien mukaisia näkökulmia ja argumentteja. Hallinnon rekisterin puhujat eroavat muista yhteisen diskurssin puhujista siinä, että heillä on usein tietyn sosiaalisen aseman ja statuksen pohjalta velvollisuus tuottaa ilmauksia ja lausua puheenvuoroja monumenttihankkeista. Näiden ilmausten sisältöön vaikuttaa niiden tuottaminen tietyistä sosiaalisesta asemasta, tuotettujen ilmausten odotettu lajityyppisyys ja annettu määrämuoto. Hallinnon rekisterin puhe ei näyttäydy henkilökohtaisina näkökulmina ja yksilön ajatuksina, vaan sosiaalisen aseman velvoittamana puheena, jossa on tapana ja sopivaa korostaa monumenttihankkeiden yhteisöllisyyttä, kansallista kokemusta ja historiallista ulottuvuutta. Rekisterissä toistuvat lajityypit, kuten puheet tai esitetekstit, asettavat ilmausten sisällöille tiettyjä odotuksia ja ehtoja: niissä

tulisi pyrkiä konsensushakuisuuteen ja korostaa mahdollisimman laajasti monumenttihankkeiden ihmisiä yhdistäviä ominaisuuksia. Tiettyjen ilmausten määrämuoto esimerkiksi viranomaisten esityksissä tai lausunnoissa tuottaa ilmauksiin objektivoivan ja ratkaisukeskeisen ja siten monumenttien sopivuutta laajasti perustelevan lähestymistavan.

Yhteisen diskurssissa monumentteja arvotetaan siis kansallisen tai paikallisyhteisön yhteyttä, arvoja ja toimintaa osoittavina merkkeinä. 'Suurmiesten' näkyvä muistelu ja kunnioitus kirjoitetaan diskurssin teksteissä heijastamaan yksituumaista ja yhtenäistä yhteisöä ja toimimaan sekä 'suurmiehen' muiston että yhteisön itsensä vaalimisena. 'Suurmiehen' ja yhteisön kunnioituksen vastavuoroisuuden idea toistuu diskurssin teksteissä: 'suurmies' on ponnistellut yhteisönsä hyväksi ja vastaavasti yhteisön tulisi ponnistella 'suurmiehensä' hyväksi. Seuraavassa Kokemäen kaupungin esittekstissä yhteisön, "kotiseudun", "uskollisuus" omalle kotiseudulle uskollisena pysyneelle "suurmiehelle" ilmentyy monumentin pystyttämisenä.

Emil Nestor Setälän elämäntyötä on vaikea kiteyttää muutamaan lauseeseen. Tietosanakirjoissa hänen saavutuksensa täyttävät kokonaisia sivuja. Hän oli kielen- ja kansanrunoudentutkija, Helsingin yliopiston suomen kielen ja kirjallisuuden professori, Turun yliopiston kansleri, perustamansa "Suomen suku" -tutkimuslaitoksen johtaja, poliitikko, diplomaatti ja valtioneuvos. Hänen käsialaansa oli myös Suomen itsenäisyysjulistus joulukuussa 1917.

Syntymäseudulleen Kokemäelle Emil Nestor Setälä pysyi uskollisena. Kotiseutu on sekin pysynyt uskollisena, ja Kokemäellä paljastettiin kesällä 1998 Setälälle omistettu muistomerkki, jonka aiheena on – kuinkas muuten – kirja.

Emil kirjoitti ensimmäisen Suomen kielen lauseopin koulupoikana kesälomallaan Kokemäkeen nykyisin kuuluvan Kauvatsan pappilassa. Hän joutui itsekkin lukemaan omaa oppikirjaansa lukioaikanaan Hämeenlinnassa. Abiturientti kesänään Emil teki stipendin turvin kielitieteellisiä tutkimus- ja keruumatkoja Satakunnan kyliin. (Tuominen, ei painovuotta, ei sivunumeroitu.)

Esitteen Setälän monumenttia esittelevässä kohdassa monumentti korostuu ennen kaikkea henkilöön liittyvää historiaa ja hänen paikakakuntasidostaan merkitsevänä merkinä. Teksti kertoo Setälän

”saavutuksia” ja toistaa lopuksi myyttisiin mittoihin yltävän ja monumenttihankkeessa yhä uudelleen esiin tuodun ’kielioppitarinan’, jossa kohdehenkilöä puhutellaan tuttavallisesti etunimeltä. Monumentin taiteena toimimisen ohuus tulee tekstissä esiin monumentin kuvailun ja taiteilijan nimen puuttumisena.

Monumenttien painottaminen muisteluun liittyvinä ja historiaa merkitsevinä objekteina tuottaa niille yhteisen diskurssissa tiettyä instrumentti- ja käyttöarvoa. Monumenttia ’käytetään’ muistelussa ja kollektiivisessa ’suurmiehen’ kunnioittamisessa menneisyyden mieleen palauttajana ja yhteisten rituaalien välineenä. Monumenttien tulisi olla juhlistuja merkkejä paraatiaukioilla, joilla on tilaa järjestää muistelutilaisuuksia, kokoontua yhteen suorittamaan rituaaleja, kuten seppelleen laskuja, tai hiljentyä itsenäisesti ’suurmiehen’ muisteluun. Diskurssissa tuotetaan mielikuvaa, jossa ihmisten nähdään käyvän monumentin luona joko yksin, jälkipolven tai koti- tai ulkomaisten vieraiden seurassa tai yhteisöllisesti järjestetyissä tilaisuuksissa muistelemassa sen merkitsemää ’suurmiestä’. Tällaisia mielikuvia tuottavat yhteisen diskurssissa tekstien lisäksi uutiskuvat, joissa ihmisiä esiintyy joko yksin tai joukkona kunnioittamassa monumentin kohdetta tai ikään kuin jättämässä jäähyväisiä ’suurmiehelle’.

Yhteisen diskurssissa korostuu muiden muistelufunktiota painottavien monumenttidiskurssien tavoin mielikuva monumentin ehdottomasta arvokkuudesta, vakavuudesta, virallisuudesta ja kunnollisuudesta. Monumenttien on herätettävä kunnioitusta sitä itseään, paikkaansa ja merkitsemäänsä henkilöä kohtaan. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa epäillään Rytin monumenttiluonnoksen kunnollisuutta ja arvokkuutta. Kirjoittajan mukaan jopa monumenttikilpailun luonnosten näyttelypaikkana ollut Töölön raitiovaunuhalli oli monumenttihankkeen arvolle sopimaton.

Kyseessä on tasavallan kunnioitetun presidentin Risto Rytin muistomerkki. Se vaatii, että asian käsittelyssä on kunnioitusta ja arvonnantoa. Voittaneessa ehdotuksessa ei niitä ole, eikä näytä olevan seuraaviksi valituissakaan. Koko kilpailun taso on ihmeen alhainen. Näyttää siltä, että nykytaiteilijat eivät pysty korkeatasoiseen ja arvokkaaseen työhön. [--]

Kilpailutöiden näyttely oli HKL:n vanhassa korjaamohallissa. Se-



Presidentti Urho Kekkosen muistomerkin on suunnitellut taiteilija Pekka Jylhä. Jylhän Lähde-teos koostuu kolmesta elementistä: Pisaran muotoisesta vesialtaasta – lähteestä –, neljästä kahdeksan metrin korkeuteen kohoavasta pronssisesta kädestä sekä puiston kallioon kokohirjaimin kirjoitetusta Urho Kekkosen nimestä.

Presidentti Kekkosen muistomerkki paljastettiin

Parinhuipainen yleisöjoukko oli saapunut seuraamaan presidentti Urho Kekkosen muistomerkin paljastustilaisuutta Hakasalmen puistoon Helsingin sunnuntai- ja maanantai-illan väliin. Taiteilija Pekka Jylhän Lähde-teoksen paljasti tasavallan presidentti

Tarja Halonen.

Juhlailaisuuden kutsuvieraiden joukossa olivat tasavallan presidentin puolison, valtiokantaneuvos Pentti Anjalaisten sekä luottokustien hallituksen ja eduskunnan jäsenen lisäksi presidentti Mauno Koivisto puolisoineen. Presi-

dentti Martti Ahtisaarta edusti roova Eeva Ahtisaari. Ahtisaari oli estynyt saapumasta paikalle muiden tehtävien takia.

Muistomerkin paljastusajaksi presidentti Halonen muusutti Urho Kekkosen elämäntyön ja patsaan sijotuspaikan viereksi

olevan Finkandia-talon yhteydestä.

"Olemme täällä Hakasalmen puistossa Euroopan turvallisuus- ja yhteistyökongressin historiallisessa kokouspaikassa kunnioittamassa Urho Kaleva Kekkosen, suuren suomalaisen

valtiomiehen elämäntyötä."

"Tilassa työssä sillojen rakentamisessa onnta kansakuntaamme ja koko Eurooppaa jakavien kulkijien yllä ansaitsee jälkipolvien syvä kunnioitus ja kiitollisuuden", Halonen totesi.

Kuva 22. *Maaseudun tulevaisuudessa* 5.9.2000 julkaistu kuvapari korostaa monumentin muistelufunktiota. Kuvaparissa kolmen ihmisen muodostama ryhmä katselee ensin (lukusuunnan mukaisesti vasemmalla) monumentin allasosaa ja käy sen jälkeen (oikealla) koskettamassa Kekkosen elinajan kirjaamaa kiveä ikään kuin rituaalinomaisena jäähyväisten jättönä. Alkuperäiset valokuvat Kari Salonen.

kään ei ole kysymyksessä olevan asian arvon mukainen, mutta sopii kyllä töiden laatutasoon.

Presidentti Ryti joutui ohjaamaan maatumme aikana, jolloin Suomen kansa taisteli elämästään. Hän joutui sodan loppuvaiheessa allekirjoittamaan Ribbentrop-sopimuksen, josta hänelle koitui myöhemmin paljon kärsimyksiä. Todellisuudessa tuo sopimus oli häneltä rohkea valtiomiesteko, joka ansaitsee mitä suurimman kunnioituksen.

Sen nojalla saadulla avulla onnistuttiin pysäyttämään puna-armeijan vyöry Suomeen. Se aiheutti suurelta osalta marxilais-leniniläisten ja heidän myötäjuoksijoidensa vihan Rytiiä kohtaan sekä Suomessa että Neuvostoliitossa.

Presidentti Rytin muistomerkkiasia on niin tärkeä ja arvokas, että toteutettavaksi ei pidä hyväksyä muuta kuin todella kunnollinen ja asian arvon mukainen ehdotus. (Matti Hiltunen, Rytille oikea patsas! *HS* 6.12.1991.)

Tekstissä hanketta lähestytään kertaamalla objektiivisuuden retorikkalla historian tapahtumia, millä pyritään osoittamaan hankkeeseen liittyvän arvokkuuden ja vakavuuden henki.

Merkkiluonne. Yhteisen diskurssissa monumentti näyttäytyy merkkinä, jonka viittaussuhde kohdehenkilöön perustuu jonkinlaiseen syy- tai jatkuvuussuhteeseen. Monumenttien ymmärretään kiinnittyvän kiinteästi suurmiehisyyteen: merkittäviä henkilöitä tulee kunnioittaa monumenteilla, koska se kuuluu perinteisiin, on osoitus 'suurmiehen' asemasta ja arvosta ja näyttäytyy luontevana ja arvokkaana tapana ilmaista tunnustusta ja kunnioitusta henkilöä kohtaan. Suurmiehisyydestä seuraa monumentin pystyttäminen. Monumentti piirtyy diskurssissa siten eräänlaiseksi indeksiseksi merkiksi suurmiehisyydestä.³⁵² Tämänkaltaista monumenttien ymmärtämistä tulee esiin myös muissa muistelufunktiota korostavissa monumenttidiskursseissa.

Yhteisen diskurssissa merkittävien henkilöiden monumentit eivät merkityksellisty pelkästään henkilöistä muistuttaviksi merkeiksi, vaan 'suurmiehistä' halutaan nähdä visuaalisia esityksiä, koska ne viittaavat myös johonkin muuhun kuin vain 'suurmiehiin' itseensä. 'Suurmiehiä' representoivat figuuripatsaataan eivät näyttyäy diskurssissa pelkkinä henkilöiden kuvina, vaan ne kantavat erilaisia arvojen ja ideologioiden merkityksiä ja etenkin kansallisen tematiikan konnotaatioita. Seuraavassa yleisönosastotekstissä Kekkonen monumenttiluonnokset saavat sekä kulttisia että myyttisiä merkityksiä. Tekstissä Kekkonen kuva rinnastetaan muihin kansallisiin kohteisiin, joiden merkitykset laajenevat suomalaisuuden symboleiksi.

Katson, että muutkin Kekkosmonumentit – kuten Kekkospatsas ja Vuosisatani – ovat niin upeita teoksia, että ne voisi kohdistaa jonkekin muualle pääkaupunkiin tai ne voi kohdentaa ”paikallistahoille”, missä presidentti on myös vaikuttanut. Koko maamme ”kupeet ja kummut” ovat mahdollisia esim. Kekkospatsaalle (tai Kekkoset-patsaalle, sillä onhan presidentin puolisokin kuvassa mukana). Kekkonen on kulttihahmojamme, jota arvostetaan kansallisesti kuin kansainvälisesti – samoin kuin esim. Sibeliusta, kun taas Finlandia-talo, kansallispuukumme ja esim. joutsenet kuuluvat osana kulttuurirakennuksiamme, kulttiesineitämme ja kansallisia eläinfiguureitamme. (Nimim. Kansalainen, Kekkospatsaista. *Suomenmaa* 17.6.1997.)

Kun yhteisen diskurssi varioituu edellisen tekstin kaltaiseksi suurmiehisyyden ja ”kulttihahmojen” kannattelemiseksi, se ylläpitää

samalla nationalistista suurmiesinstituutiota ja siihen liittyvää auktoriteetti-ideologiaa. Diskurssissa monumentit kiinnittyvät osaksi myytinrakennusprosessia. 'Suurmiesten' elämät ja persoonat kasvavat myyteiksi, kun niistä nostetaan esiin vain tiettyjä usein perustelemattomia tai taustoittamattomia sankariaineksia, joita toistetaan julkisessa keskustelussa erityyppisissä teksteissä. Myyttejä luodaan, pidetään yllä tai vahvistetaan tosin kaikissa monumentti-diskurssissa jo pelkästään sillä, että henkilöistä ja heidän elämistään ylipäänsä kirjoitetaan kiteyttämään tähtääviä tekstejä. Yhteisen diskurssissa monumentit saavat kuitenkin korostuneen myyttisen merkkiluonteen.

Roland Barthes näkee myytin kulttuurin tapana selittää, ajatella, ymmärtää ja käsitteellistää todellisuuden joitain puolia. Barthesin ajattelussa myytit liittyvät tiiviisti yhteiskuntaluokkien kamppailuun ja kiinnittyvät historian tiettyssä vaiheessa hallitsevan aseman saavuttaneen yhteiskuntaluokan tuotteeksi. Myytit palvelevat siten pääosin hallitsevan luokan etuja salaten poliittisuutensa. Vaikka monumenttihankkeissa tuotettuja myyttejä ei tulkittaisi luokkien välisenä valtakysymyksenä, suurmiesmyyttien voidaan havaita kiinnittyvän tiettyihin yhteiskunnallisiin valtarakenteisiin. Myytit tukevat yhteisen diskurssissa toistuvaa käsitystä jatkuvuudesta: 'suurmiesten' saavutusten nähdään mahdollistavan nykyisen hyvän, ja heidän ratkaisunsa, joiden suuruutta ei välttämättä heidän elinaikanaan ymmärretty, näyttäytyvät nykyisyyden kannalta ansiokkaina. Monumenttihankkeissa tuotetut myytit kiinnittyvät voimakkaasti nykyisen järjestyksen hyvyyttä, kansallista tai paikallista eetosta ja tiettyjä arvoasetelmia, kuten ahkeruutta, uhrautumista ja pyyteettömyyttä, painottaviksi ideologisiksi ohjeiksi tai kertomuksiksi. Myytit korostavat samalla nykyisten tärkeiksi koettujen tai vaikutusvaltaisten henkilöiden toiminnan hyväksymistä ja arvostamista edesmenneiden 'suurmiesten' tarjoamiin esimerkkeihin nojaten. Keskeistä Barthesin myyttinäkemysessä on se, miten myytit muuttavat historian luonnoksi; myyttien toiminta pyrkii kieltämään niiden historiallisuuden ja yhteiskunnallisuuden ja esittämään merkityksiä luonnollisina. Esittämällä merkitykset osana luonnon järjestyksestä myytti salaa historiallisen ja poliittisen alkuperänsä, mikä

tekee siitä yleispätevän ja saa sen näyttämään paitsi kumoamattomalta myös oikealta.³⁵³ Monumenttien pystyttäminen 'suurmiehiksi' katsotuille henkilöille näyttäytyy muistelufunktiota korostavissa monumenttidiskursseissa luonnollisena tekona, joka on seurausta henkilöiden merkittävydestä. Monumentteja ei nähdä tekoina, joilla tuotettaisiin suurmiehisyyttä.

Barthes kutsuu myyttiä toisen asteen semiologiseksi järjestelmäksi, joka käyttää hyväkseen ensimmäisen järjestelmän merkkiä eli merkitsijän ja merkityn yhdistävää kokonaisuutta. Myytissä ensimmäisen järjestelmän merkistä (jota Barthes kutsuu merkitykseksi) tulee myytin merkitsijä (jota Barthes kutsuu muodoksi), johon kiinnittyy erillinen merkitty (jota Barthes kutsuu käsitteeksi). Myytin rakentavaa muodon ja käsitteen yhdistelmää Barthes kutsuu merkityksenannoksi. Merkitykseen voi sisältyä kokonaisia arvojen järjestelmiä, kuten Barthesin antamissa esimerkeissä historiaa, maantietoa, moraalialia ja kirjallisuutta, mutta myytin muotona laajat sisällöt kutistuvat sen ulottuvilta. Muoto työntää merkityksen rikkaukset kauemmaksi ja sen uusi köyhyys edellyttää merkityksenantoa, joka täyttäisi sen uudestaan. Toimiessaan muotona kuvasta katoaa tietoa, jolloin se voi ottaa paremmin vastaan käsitteen tietoa. Käsitteeseen sisältyvä tieto ei ole todellisuutta vaan pikemminkin määrätty tieto todellisuudesta. Näin käsitteen avulla myyttiin istutetaan uusi historia, joka vieraannuttaa ensimmäisen järjestelmän merkin merkityksen. Barthes näkee käsitteen avoimeksi, epävaakaaksi ja utuiseksi tiivistymäksi, jonka yhtenäisyys ja kiinteys perustuvat ennen kaikkea sen funktioon. Käsite vastaa läheisesti funktiota ja määrittyy pyrkimykseksi: se on vaikutin, jonka takia myytti lausutaan julki. Saman käsitteen toistuminen erilaisissa muodoissa paljastaa Barthesin mukaan sen vallan ja intention.³⁵⁴

Yhteisen diskurssissa monumenttien saama myyttiluonne voidaan palauttaa Barthesin myyttikäsitykseen. Monumentti veistoksena muodostaa ensimmäisen asteen merkitsijän ja henkilö historioineen merkityn, jotka yhdessä muodostavat monumentin merkinä erilaisine konnotaatioineen. Myyttisen luonteen monumentti saa, kun se ymmärretään sellaisenaan merkitsijänä, muotona, johon liitetään diskurssissa erilaisia käsitteitä, kuten käsityksiä suo-

malaisuudesta tai paikallisuudesta, moraalista ja hyvästä. Tyypillisesti yhteisen diskurssissa monumenteilla naturalisoidaan tietynlaisia historian kertomuksia kätkien samalla kertomusten historiallisuutta, poliittisuutta ja ideologisuutta. Näistä merkityksenannoista muodostuu monumentin uusi sisältö ja merkitys. Myyttien hahmot rakentuvat usein vastinpareista – oikeasta ja väärästä – jotka alkavat hallita tulkintaa yhteiskunnallisesta kanssakäymisestä. Myyttiset käsitykset ilmenevät myös hyväksytyin ja poissuljetun vastakainasetteluna.³⁵⁵ Monumenttihankkeissa 'suurmiesten' myyttiset ulottuvuudet polarisoituvat oikean ja väärän tai hyvän ja pahan välille. 'Suurmiesten' henkilöt ja heihin liittyvät teot ovat hyviä tai oikeita ja näiden vastapoleiksi hahmottuvat tapahtumat ja asiat, kuten 'suurmiesten' vastustajat tai 'suurmiehiin' kiinnittyneitä ideologioita vastustavat ideat, näyttäytyvät pahoina tai väärinä.

Tulkintatapa. Yhteisen diskurssissa monumentit nähdään suomalaisuutta tai paikallisuutta merkitsevinä merkkeinä, joilla vaalitaan 'suurmiesten' lisäksi 'meitä', 'meidän' perinteitä, historiaa ja arvoja. Diskurssissa monumentit merkityksellistyvät usein historian mieleen palauttajiksi, jolloin monumenttien nähdään viittaavan historiaan ja menneisyyteen ilman tarkemmin osoitettua tulkintojen lähtökohtaa. Monumentin pystytys tekona ja monumentti fyysisenä objektina toimii sellaisenaan merkinä historian läsnäolosta ja menneisyyden muistelusta. Historian vaiheet ja menneisyyden muistot voidaan kokea tavoitettavan yhteisen muistin avulla, johon monumentti osoittaa ilman, että se välttämättä 'kertoo' muistoista tai yrittää kuvata niitä. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa monumenttiluonnos "tuo mieleen" yhteiseen menneisyyteen ja historiaan liittyviä asioita, joita ei tulkita monumenttiin sinänsä sisältyviksi viittauksiksi. Tekstissä monumentti "vie ajatuksia" menneeseen ja "antaa visioita" historian tapahtumista.

Minä näin kovan paineen, syyttä tuomitun, kaiken uhranneen isänmaan suuren pojan vihdoon pääsevän vapauteen. Kaikkien meidän puolesta uhrautuneen ja kaiken kunnian turhaan menettäneen ihmisen vihdoinkin astuvan rauhaan.

Paljon muutakin kuva antaa. Paljon historiasta muistuu mieleen, paljon sellaista mitä pitäisi muistaa ja paljon sellaista, minkä olemme

tyystin unohtaneet. Aikaa, kun uhrauduttiin, kun käärittiin hihat ja tehtiin se kaikki yhdessä. Ennen ”saavutettuja etuja”, ennen sellaista henkilöä kuin ”minä itse”.

Kuva vie ajatukseni aikaan, jolloin kunnia-asia oli tehdä kaikki voitavamme, että töitä riittäisi kaikille. Jolloin koettiin häpeäksi, ettei kaikille sitä voitu järjestää.

Kuva antaa visioita. Se antaa ajatuksia. Se tuo mieleen ajan jolloin vielä oli johtajia, ajan jolloin ei tunnettu sanaa ”päätetään”, ajan jolloin rohjettiin ottaa ja myös kantaa vastuu.

Tätä ja paljon muuta kuva toi mieleeni ja toivon, että patsashanketta tuetaan kaikin voimin. (Rolf R. Heikel, Patsas herätti ajatuksia. *IS* 19.12.1991.)

Tekstissä historian muisteluun kietoutuu nostalginen vire, jossa menneisyys näyttäytyy yhteisöllisempänä, oikeudenmukaisempana ja moraalisempana. Rytin henkilöä muistellaan kirjoituksessa yhteisen diskurssia karakterisoivalla kulttiretoriikalla, josta voi tulkita uskonnollista intertekstuaalisuutta: Rytin ”kaikkien meidän puolesta uhrautumisen” ja ”rauhaan astumisen” voi tulkita retorisesti rinnastuvan Jeesuksen uhrautumiseen ihmiskunnan puolesta ja taivaaseen astumiseen. Itse monumentin pystytys näyttäytyy menneisyyden vääryyden korjaamisena siten moraalisesti oikeana tekona. Yhteisen diskurssissa monumentteja tulkitaankin korostuneesti myös tapahtumina ja tekoina. Monumenttihankkeet ja monumenttien paljastustilaisuudet näyttäytyvät tekoina ja rituaaleina, jotka kertovat muistettavan henkilön tärkeydestä ja ihmisten yhteisestä kunnioituksesta henkilöä kohtaan.

Muiden muistelua korostavien monumenttidiskurssien tavoin yhteisen diskurssissa painottuu näkemys yhteisesti jaetuista monumenttien merkityksistä ja kollektiivisesta vastaanotosta. Hyvät monumentit tuottavat kaikille samanlaisia mielleyhtymiä ja tulkintoja kohdehenkilöstä ja häneen liittyvästä historiasta. Näiden mielleyhtymien ja tulkintojen ei tarvitse paikantua monumentin ulkomuotoon, vaan monumentti toimii diskurssissa eräänlaisena muistutuksena, muiston merkinä ’suurmieheen’ liittyvistä kaikille tutuista historioista ja (myyttisistä) kertomuksista. Yhteisen diskurssissa monumenttien tulkinta voikin palautua kohdehenkilön tulkinnaksi. Tekstit monumentista ovat lopulta tekstejä henkilöstä: monumen-

tin sijasta teksteissä tulkitaan henkilöä, hänen tekojaan ja häneen liittyvää historiaa. Tällaiset monumentin lähestymistavat noudattavat eräiltä osin Bourdieun populaariestetiiikkaan liittämiä tulkintatapoja: monumentteja ei arvioida tai arvosteta pelkästään niiden ulkoisten ominaisuuksien vuoksi, vaan niiden mielikuvien johdosta, joita katsoja liittää 'suurmiehiin' ja historiaan. Tällainen lähestymistapa kuuluu toisaalta monien tekstien lajityyppiin ja hahmottuu tekstien käyttö- ja tilannekonteksteihin kiinnittyväksi käytännöksi. Esimerkiksi poliitikkojen tai virkamiesten pitämät monumenttien paljastuspuheet painottuvat heidän ammattiosaamisensa ydinalueelle: muistettavan henkilön poliittisten ja yhteiskunnallisten ulottuvuuksien selvittämiseen, missä monumentti toimii näiden indeksisenä merkinä. Poliitikkojen ja virkamiesten kommentit lainautuvat edelleen sanomalehtien uutisteksteihin, joissa monumenteista pyritään kirjoittamaan laajempina ilmiöinä kuin pelkästään taiteeseen ja kulttuuriin liittyvinä teoksina tai tekoina. Yhteisen diskursussa korostuu siksi helposti yhteiskunnan eri kenttien näkökulmia ja merkityksellistämisen tapoja yhdistävä interdiskursiivinen ulottuvuus. Seuraava teksti on katkelma Helsingin Kekkosen monumentin paljastuspuheesta, jota lainattiin runsaasti sanomalehtien paljastusta uutisoivissa kirjoituksissa. Tekstissä monumentti nähdään "taideteoksena, joka palauttaa mieleen kokonaisen aikakauden". Sekä monumenttien paljastuspuheissa että yleisemminkin yhteisen diskurssin puheenvuoroissa on tavanomaista kerrata näitä monumentin "mieleen palauttamia" historian vaiheita ja henkilön merkitystä niissä.

Tämä Hakasalmen puisto on olevalle suomalaisille jatkossa tärkeä kansallinen nähtävyys ja muistojen säilyttämä vierailukohde. Abstrakti taideteos palauttaa mieleen kokonaisen aikakauden.

Suomen kansa selvisi sankarillisesti raskaat uhrin vaatineista sodista, minkä jälkeen henkisesti raskaat ajat jatkuivat. Ulko- ja sisäpoliittisesti vaikeat vuodet osuivat Urho Kekkosen voiman päiviin. Suomi etsi tietään kohti todellista vapautta ja mahdollisimman suurta poliittista riippumattomuutta itäisen naapurinsa ylivallasta.

Muistomerkin paikka on presidentti Kekkosen uraa ja Suomen kansan kohtaloita ajatellen mitä parhain.

Kekkosen ansiot ulkopolitiikan saralla ovat saaneet paljon kiitosta.

Muistutuksena siitä, vieressä kohoaa Finlandia-talo, jossa 25 vuotta sitten järjestettiin Euroopan turvallisuus ja yhteistyökokous, joka oli Kekkonen uran huippuhetki. ETYK:n jälkeen tuulet Euroopassa kääntyivät suotuisiksi pienten kansojen aidolle vapaudelle ja Suomi löysi lopulta sen uoman, joka nyt näyttää seesteisemmältä. (VNKA, Presidentti Urho Kekkonen muistomerkkitoimikunta 1997-2000. Tiedotusaineisto. Helsingin kaupunginvaltuuston puheenjohtaja Suvi Rihtniemen pitämä Kekkonen monumentin paljastuspuhe 3.9.2000.)

Tekstissä painottuu monumentin merkitys ”meille suomalaisille” ”kansallisena nähtävyytenä”, ja monumentin mieleen palauttamassa historiassa subjektina toimii presidentin lisäksi ”Suomen kansa” ja ”Suomi”. Kirjoitus pohjautuu siten yhteisen diskurssin yhteisöllisen ja kansallisen eetoksen painottamisen lähtökohtiin. Monumentin ”mieleen palautus” -funktio muuntuu tekstissä optimismiin ja ongelmien ratkeamiseen tukeutuvan historian kertomuksen kertaamiseen. Tällainen optimistinen historian kertomus toistuu usein yhteisen diskurssissa: vaikeuksista seuraa voittoja, menneisyydestä siirrytään kohti parempia aikoja ja menneet ponnistelut mahdollistavat nykyisyyden hyvän. Optimistinen kuva historian kulusta ei kuitenkaan sulje pois yhteisen diskurssissa menneisyyteen paikoin liitettyjä nostalgisia painotuksia.

’Suurmiesten’ ja historian tulkintojen korostuminen yhteisen diskurssin puheenvuoroissa tuo esiin sen, mitä diskurssissa pidetään monumentin keskeisenä funktiona ja merkityksenä. Keskeistä ei ole taiteena oleminen tai estetiikka, vaan historian muistaminen ja yhteiskunnan tilanteiden tajuaminen. Näiden kuvailut monumentteja arvioivissa teksteissä toistuvat hyvin samanlaisina pohjautuen perinteisiin hegemonisiin historian kertomuksiin ja käsitteisiin yhteiskunnallisista ja poliittisista tilanteista. Yhteisen diskurssiin paikantuvissa yleisönosastokirjoituksissa ’suurmiehiin’ liittyvä historian kertaaminen toimii samalla retorisenä vakuuttelekeinona, jolla pyritään saamaan muita ihmisiä oman näkökannan taakse. Historian kertaamisella osoitetaan samalla sekä hankkeen historiallinen ja yhteiskunnallinen merkittävyys että korostetaan oman näkökulman oikeellisuutta historian ja yhteiskunnan tilan tuntemuksen tuomalla painoarvolla. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa Kekkonen monumenttihanke on sysännyt kirjoittajan

selvittämään Kekkonen aikaan ja Kekkonen tekoihin liittyviä historian tapahtumia. Tällä historian kertomuksella perustellaan toisenlaisen, ”arvokkaan” monumentin hankkimista Kauhasen luonnoksen mukaisen monumentin sijaan.

Suurena aikana Suomi tarvitsi Kekkonen järkeä ja tarmokkuutta. Silloin oli ratkottavana laajamittaisia asioita, jotka kaikki piti älyllä, tahdolla ja taidolla pystytää ratkomaan niin, että suhteet naapureihin ja maailman kansoihin säilyivät ja vahvistuivat. Kekkonen älykkyys näkyy ja elää edelleenkin maamme hyvinvointina ja kansainvälisissä suhteissa.

Ei taatusti olisi maassamme tapahtunut idän ja lännen suurvaltojen presidenttien kohtaaminen ja neuvottelut, ellei Kekkonen olisi suurena aikana saanut aikaan ETY-kokousta maassamme, johon osallistui lukuisia maailman kansoja ja jota maailmankansat muistavat luottamuksella ja kunnioituksella. ETY-kokous avasi Suomelle portit lukuisiin maihin maailmassa.

Presidentti Kekkonen askelten jäljissä on turvallista kansamme ja johtajamme jatkaa eteenpäin. Kekkonen toiminta maailman rauhan ja kansojen turvallisuuden hyväksi, sai aikaan maailman kansojen kunnioituksen ja luottamuksen pientä, puolueetonta maata kohtaan. Siis: SUURI AIKA OLISI ANSAINNUT ARVOKKAAN MUISTOMERKIN. (Martti Saarela, Tuntematon taiteilija. *Liitto* 13.10.1990.)

Kirjoituksen optimistisessä historian tulkinnassa heijastuvat kultiretoriikan henkilöpalvonnan sävyt. Objektiiivisen ja itsevarman retoriikan avulla kirjoituksen näkökulmasta tehdään tosiasia, joka antaa pätevyuden vaatia toisenlaisen monumentin pysyttämistä.

Vaikka yhteisen diskurssissa monumenttien merkitsemä historia tuodaan usein retorisesti esiin objektiiivisena ja faktuaalisena tapahtumien toteamisena, historiaa voidaan lähestyä myös subjektin kokemuksen kautta ja korostaen yksilön kokemuksia ’suurmiehiin’ liittyvistä historiallisista tapahtumista. Monumentteihin kiinnitetään tällöin historian tapahtumia, joista kirjoittajalla on omakohtaista kokemusta ja jotka ovat vaikuttaneet kirjoittajan kokemusmaailman muotoutumiseen. Kirjallisuuden tulkinnassa tällaista vastaanottoa on kutsuttu ”minän kannalta relevantiksi lukemiseksi”, jolla tarkoitetaan lukemista, joka korostaa tekstistä subjektin kannalta relevantteja aspekteja.³⁵⁶ Tutkimukseni monumenttien vastaanotossa minän kannalta relevantti luenta tuli voimak-

kaimmillaan esiin Rytin monumenttihankkeessa, jossa monumentti näyttäytyi monien kirjoittajien omien sotakokemusten peilauspaikana. Luenta ilmeni kevyempänä kirjoituksissa, joissa monumentti kiinnitettiin yleisemmin kirjoittajan omiin kokemuksiin 'suurmiehen' ajasta ja teoista, kuten vaikkapa Kekkonen presidenttikauden ajasta tai Setälän kirjoittaman kielioppikirjan opiskelusta. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa minän kannalta relevantti luenta tuo Rytin monumenttiluonnoksesta esiin omakohtaisia sotaan liittyviä muistoja ja tulkintoja.

Lukiessani Risto Rytin muistomerkkiin liittyviä kirjoitteluja, sekä tutkiessani siitä julkaistua kuvaa, tulin täysin hyväksyvälle kannalle.

Siinä on selvästi havaittavissa kiireesti kaivavamme panssariesteet Luumäen pelloilla, sekä Rytin ojennettu panssarihyökkäyksiä torjuva käsi, jota voisi kuvaila myös Hitlerin tervehdyksenä. Kiitoksena Saksalta saamistamme panssarikauhuista ja nyrkeistä, joilla oli suuri merkitys Kannaksen halkijuoksun jälkeisissä voitokkaissa torjuntataisteluissa, vaikka Karjala lopulta menetettiin.

Patsas sopii hyvin Sibeliuksen ja Paasikiven ym. patsaiden symbolisena jatkeena, vaati vain meiltä itse kultakin hieman mielikuvitusta löytää niistä aika ja henkilökuva, kunhan siihen liittyisi jonkinlainen muutokuvan lisuke itse Rytistä. (Heikki Hyvönen, [otsikoton]. *HS* 14.12.1991.)

Tekstin näkökulmissa risteää niin kertomusdiskurssin, yhteisen diskurssin kuin näköisyysdiskurssin merkityksellistämisen tapoja: luonnosta tulkintaan selkeinä metonymisina (panssariesteet) ja metaforisina (ojennettu käsi) merkkeinä, joiden tulkinnan nähdään vaativan katsojilta ”hieman mielikuvitusta”. Tulkinnan yhteydessä esitetään lyhyt historiantapahtumien kertaus. Kirjoituksen lopussa esitetään toive muutokuvan saamisesta abstraktin monumentin yhteyteen.

Minän kannalta relevanttia lukemista voidaan havaita kaikista muistoa korostavista monumenttidiskursseista. Yhteisen diskurssissa luenta kuitenkin korostuu, sillä luentaan kiinnittyvillä kokemuksilla yleensä havainnollistetaan yhteisön historiaan liittyviä tapahtumia ja yhteisiksi nähtyjä historian kertomuksia. Omakohtaiset historian kokemukset nähdään yleensä niin yleisinä ja kaikkia koskettavina, että ne yleistyvät kollektiivisiksi. Eeva Peltonen on

todennut yleistävän kerrontatavan olevan tyypillistä dramaattisia ja kriittisiä tapahtumia ja ajanjaksoja koskevalle muistelulle. Hänen tutkimuksessaan talvi- ja jatkosotaa muistelevat naiset tasapainoilivat yksilöllisen ja yhteisen kerronnan välillä: muistelijat hahmottivat itsensä ja omat kokemuksensa tyypillisiksi aikalaistodistajiksi. Tällaiseen tasapainoiluun ja yleistävänä aikalaistodistajana esiintymiseen liittyy tietynlainen kohtalonyhteyden kokeminen: kokemus siitä, että kertojalla on runsaasti muita saman historian eläneitä kohtalontovereita.³⁵⁷ Aikalaistodistajan yleispäteviksi katsottujen kokemusten ja näkemysten välittäminen hahmottui useista aineistoni yhteisen diskurssiin paikantuvista muisteluteksteistä.

Pirjo Korkiakangas on todennut tutkimuksessaan yksilöllisten kokemusten ja yleisiksi määritettyjen olosuhteiden ja ajattelutapojen limittyvän muisteluprosessissa. Muistelukerronnassa risteillään yleisen tai toistuvan ja yksittäisten tai henkilökohtaisten muistojen välillä.³⁵⁸ Samoin Taina Ukkonen toteaa, että omakohtaisen muistelupuheen ja kokemuskerronnan erottaminen historiallisia tapahtumia käsittelevästä muistelusta ei ole usein käytännössä mahdollista. Kun kerrotaan monia ihmisiä koskeneista tapahtumista tai ajanjaksoista, on vaikea erottaa, milloin kertojan näkökulma ja kerronnan painopiste on yhteisen menneisyyden tulkinnassa tai omien kokemusten suhteuttamisessa historiaan ja milloin pelkästään oman elämän tulkinnassa.³⁵⁹ Monumenttien tulkinnoissa monumentin mieleen tuomat subjektiiviset historian tapahtumien muistot ja minäpositiosta tuotettu 'suurmiehiin' liittyvä muistelupuhe limittyvät yleisten historian kertomusten vakiinnuttamiin käsityksiin 'suurmiehistä', historian tapahtumista ja ajasta.

Taidekäsitys. Yhteisen diskurssissa, jossa monumenttien muistofunktio on korostunut, ei aktiivisesti keskustella taiteesta. Diskurssissa monumentit voidaan tosin kokea myös taideteoksina, mutta tällöin taidefunktio näyttäytyy tärkeämmästä muistelu- ja kunnioitusfunktioista erillisenä tai ylimääräisenä lisänä. Taiteen tehtävänä diskurssissa onkin palvella yhteisöä kollektiiviseksi ymmärretyssä muistelu- ja kunnioitusprosessissa. Taiteen tulee osallistua kollektiivisten kokemusten, yhteisen kulttuurin ja jaetun historian merkitsemiseen ja heijastamiseen. Tässä vakavamielisessä ja juhlavassa

tehtävässä monumenttien odotetaan olevan muodoltaan arvokkaita ja kunnollisia, mikä voi kattaa niin abstraktin kuin figuratiivisenkin ilmaisun.

Taiteilijuus. Taiteilijuus hahmottuu yhteisen diskurssissa yhteisesti jaetun kulttuurin ja sen arvomaailman materialisoimiseksi. Taiteilijan olisi tehtävä sellaisia monumentteja, joiden sisällöt ja merkitykset ovat yhteisön kollektiivisesti jakamia. Monumentin tekvän taiteilijan tehtäväksi mielletään osallistuminen yhteisöllisyyden tuottamiseen ja taiteilijan työskentely nähdään osana yhteistä muistelu- ja kunnioitusprojektia. Seuraavassa puheessa taiteilijan työskentely kirjoitetaan osallistumiseksi suomalaisen kulttuurin ja 'suurmiehen' kunnioittamiseen. Taiteilija nähdään myös sukupolvensa edustajana ja sukupolvensa näkemyksen esittäjänä yhteisöllisessä hankkeessa.

Valtuuskunta ja sen nimeämä muistomerkkitoimikunta ovat asettaneet työilleen korkeat tavoitteet: suomalaisen kulttuurin, kielen ja sivistyksen kunnioittaminen ja esiin nostaminen, kansallisen itsetunnon kohottaminen ja E.N. Setälän muistomerkkin aikaansaaminen. Muistomerkillä kunnioitamme paitsi E.N. Setälää henkilönä myös hänen mittavaa ja monipuolista, vielä nytkin suuresti vaikuttavaa elämäntyötään ja lisäksi teemme hänet ja hänen elämäntyönsä tutuksi tämän päivän suomalaisille. Mutta muistomerkkihankkeen tavoitteena on myös tehdä kulttuuriteko sinänsä, tarkoitus on antaa nuorelle suomalaiselle taiteilijalle mahdollisuus omalla panoksellaan kunnioittaa suomalaista kulttuuria ja E.N. Setälän elämäntyötä ja esittää nykypolven näkemys asiasta. Muistomerkki tulee olemaan näkyvä ja toivottavasti myös myönteistä huomiota herättävä osoitus suomalaisen kulttuurin arvostuksesta. (KOKA, E. N. Setälän muistomerkkihänke 1978–1998. Symposiumit 1991–1997. Kaupunginsihteeri Terttu Määttäsen puhe 27.2.1991 E. N. Setälä -symposiumissa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran juhlasalissa Helsingissä.)

Tekstissä taiteilijan työskentely kiinnitetään kansallisen kulttuurin ja 'suurmiehen' muiston vaalimisen ideologiseen työhön. Puhe pohjautui monumenttitoimikunnan kokouksissaan kirjaamiin tavoitteisiin, joita lainattiin myös hanketta uutisoivissa lehtiteksteissä. Kyseisen hallinnon rekisteristä tuotetun puheenvuoron taustaoletuksena voi tulkita olevan käsityksen, että taiteilijan "panos" ja

”näkemys” eivät tule olemaan ristiriidassa toimikunnan tavoitteiden ja näkemysten kanssa; molempien taustana on yhteinen suomalainen kulttuuri ja sen arvostus. Yhteisen diskurssissa voidaan esittää myös puheenvuoroja, joissa epäillään taiteilijan kykyä osallistua yhteiseen muistelu- ja kunnioitusprojektiin. Näissä, lähinnä yleisönosastoteksteissä, esiintyvissä näkökulmissa taiteilijan ei nähdä edustavan riittävän hyvin yhteisöä ja sen arvomaailmaa. Pystyäkseen tekemään yhteisöä yhdistäviä merkkejä taiteilijan oman kokemusmaailman tulisi osua yhteen yhteisön kollektiiviseksi koetun kokemusmaailman kanssa. Taiteilijan tulisi olla itse elänyt sitä ajankohtaa ja kokenut sitä asiaa, jota hän teoksellaan kuvaa tai merkitsee. Seuraavassa yleisönosastotekstissä odotetaan taiteilijalta jonkinlaista kuvauskohteensa myötäelämistä, jotta monumentista tulisi sopiva ja kunnollinen.

Jos taiteilija tekee muistopatsaan, kyllä korkea arvoisella taiteilijalla on ja pitää, arvonsa vuoksikin olla tietoisuus aiheesta, asiasta, tai henkilöstä, josta patsas tehdään. Kekkospatsaan tekijä on aivan tuntematon suuruus, eikä hän tiedä hituistakaan Kekkonen suuresta ajasta, on niin nuori, ettei ole elänyt todellista suurta aikaa. Ei hän tiedä yhtään mitään niistä vaikeuksista, mitä presidentti Kekkonen joutui luovimaan kansansa ja maamme hyväksi ja olemassa oloksi. Ei hän tunne sota-aikaa, sotakorvausaikoja, ei karjalaisten ja veteraanien asuttamis- ja työllistämisen aikoja. Ei hän tunne kansamme riittaisuuden ja eri arvoisuuden aikoja. Kaikki nämä ja paljon muuta sisältyy Kekkonen suureen aikaan, jota ei pystytä kepin muodossa kuvaamaan. (Martti Saarela, Tuntematon taiteilija. *Liitto* 13.10.1990.)

Tekstissä kirjoittaja olettaa, että monumenttiluonnoksen tehnyt taiteilija ei tunne Kekkonen elinaikaan liittyviä tapahtumia, koska hän ei vuonna 1954 syntyneenä ole niitä kaikkia voinut itse kokea. Kirjoituksessa hyvän monumentin odotetaan merkitsevän laajasti historian vaiheita ja niihin liittyviä yhteiskunnallisia tapahtumia. Historian vaiheet ja tapahtumat näyttäytyvät sekä objektiivisena historiana että kirjoittajan omakohtaisesti tuntemana ja kokemana historiana. Mainitut historian vaiheet ja tapahtumat kiinnittyvät tekstissä myös sukupolvitiedoksi, jonka tavoittaminen aitona ei onnistu sille, joka ei ole niitä elänyt.

Yhteisen diskurssissa taiteilijan linkittymistä yhteisölliseksi koettuun monumenttihankkeeseen edistää taitelijan itsensä kuuluminen muistelevaan yhteisöön. Tämä korostuu etenkin pääkaupunkiseudun ulkopuolisten paikkakuntien monumenttihankkeissa, jolloin sopivaksi taitelijaksi paikalliseen monumenttihankkeeseen koetaan paikkakunnalla asuva tai sieltä kotoisin oleva taiteilija. Taiteilijan kytkeytymisen yhteisöön voidaan nähdä linkittävän myös taiteilijan teoksen paremmin paikalliseen ympäristöön ja sosiaaliseen maisemaan. Seuraavassa yleisönosastotekstissä Suomen Kuvanveistäjäliiton entinen puheenjohtaja kommentoi Tapio Rautavaara -seuran aietta tilata monumentti Virosta. Tekstissä Pullinen puolustaa monumentin hankkimista kotimaasta ja kannustaa oulunkyläläisen taiteilijan valintaan. Monumentin tulisi olla lähtöisin ’suurmiehen’ kanssa samasta kulttuurisesta ympäristöstä eli olla suomalaisen taiteilijan tekemä. Ulkomaalaisen ulkomailla tekemä ”vierasperäinen” monumentti näyttäytyy epäilyttävänä ja ”mauttomana”. Suomalaisuuden lisäksi sopiva taiteilija hahmottuu tekstissä monumentin pystytyskaupunginosaan asukkaaksi.

Suomalaisen kulttuurin vaaliminen velvoittaa myös muistamaan, että vierasperäisestä kulttuuripohjasta kasvaneen muistomerkin sijoittaminen keskelle pienimuotoista miljöötä on jo sellaisenaankin kyseenalaista, ja erityisesti suomalaisen taiteilijan muistomerkkinä se olisi mautonta.

Suomalaiset kuvanveistäjät ovat uskollisesti varsinkin monumenttien yhteydessä suosineet kotimaisia valimoita ja metalleja jo vuosikymmeniä ennen lamaa, joten suositus kotimaisen suosimisesta tulisi muistaa myös tilaajien puolella varsinkin kun lama on kohdistunut totta taallaan raskaana kuvanveistäjiin ja taidevalajiin jättäen heidät työttömiksi. [--]

Oulunkylässä asuu eräitä maan johtavia figurativisteja. Ainakin minusta tuntuisi kauniilta eleeltä Tapio Rautavaaran muiston kunnioittamiseksi mieltä ”oman kylän” poikien mahdollisuuksia tehtävän suorittamiseksi. (Laila Pullinen, Rautavaaran muisto elää Oulunkylässä. *HS* 27.2.1996.)

Tekstissä ”oman kylän poikien” korostaminen liittyy vastavuoroisuuden ajatukseen, jossa ’omien’ tulisi kunnioittaa ’omiaan’ ja yhteisön itse ja yhteisesti arvostaan omia suuruuksiaan. Kirjoituksen

suomalaisuutta korostavaan näkökulmaan liittyy samalla retorinen taidepoliittinen veto: suomalaisen suosiminen lisää työllisyyttä. Taiteilijan paikkakuntalaisuutta korostava näkökulma esiintyy paikoin myös yhteisen diskurssin hallinnon rekisterissä. Esimerkiksi Paulaharjun monumenttitoimikunta korosti taiteilijan paikkakuntalaisuutta valitsemalla monumentin tekijän neljän Pohjois-Pohjanmaalta kotoisin olevan ja/tai Oulussa vakituisesti asuvan taiteilijan joukosta.

Muisti. Yhteisen diskurssin käsitys muistista hahmottuu muiden muistelufunktiota korostavien monumenttidiskurssien tavoin yhteiseksi kollektiivisesti jaetuksi muistiksi. Menneisyys ja historia näyttäytyvät kaikille samanlaisena ja niiden keskeiset vaiheet ja tapahtumat tulisi kaikkien ymmärtää samalla tavalla. Menneisyyden merkittävistä tapahtumista ja niiden merkityksistä ei diskurssissa tarvitse kiistellä: ne nähdään tosiasioina, jotka tulee välittää myös tulevien sukupolvien tiedoksi. Diskurssissa monumenttien muistelufunktion kiinnittyy konnotaatioita yleisestä perinteiden kunnioittamisesta ja jatkamisesta ja historian kontinuiteetista. Monumenttien koetaan ilmaisevan pystyttäjyhteisönsä perinteikkyyttä, sivistystä ja kulttuuritahtoa. Etenkin ulkomaalaisille halutaan näyttää, että Suomessa on ollut 'suurmiehiä' ja heitä arvostetaan kotimaassaan. Monumentit koetaan 'suurmiehiin' liittyvän historian muistelun instrumenteiksi ja jos monumentit eivät tarjoa sopivia paikkoja muistelulle, koetaan historian tapahtumien unohtuvan ihmisten ja etenkin tulevien sukupolvien mielistä, historian tuntemisen rapistuvan ja kontinuiteetin katkeavan. Menneisyys, arvot ja suomalainen tai alueellinen kulttuuri ovat yhteisen diskurssissa ihmisiä yhdistäviä entiteettejä. Diskurssissa vaikuttaakin siten vahva yhtenäiskulttuurijattelu.

Monumentit hahmottuvat yhteisen diskurssissa 'suurmiehen' muiston vaalimisen lisäksi yhteisön itsensä vaalimisena. Monumentin merkitsemän henkilön ohella monumenttien voidaan diskurssin puheenvuoroissa, etenkin hallinnon rekisterissä, kertoa muistavan tai kunnioittavan samalla myös nykyisiä yhteisön jäseniä ja nykyisyyteen liittyviä asioita. Seuraavassa uutistekstissä Toivaisen monumentti kiinnitetään yleisesti niiden henkilöiden muis-

tamiseen, joiden paikalliset lähtökohdat paikantuvat monumentin sijoituspaikkaan: teos muistaa ”torin laidalta korkealle ponnahtaneita”, ”torin kauppiaita ja asiakkaita” ja läheisten koulujen ”oppilaita”. Tekstissä esiin tuodut näkökulmat monumentin kiinnittymisestä monien sijoituspaikkaan kytkeytyvien henkilöiden tai ihmisryhmien muistamiseen on tehokas retorinen strategia tuottaa yhteisöllistä ulottuvuutta monumenttiin.

”Patsaan tarkoituksena on muistaa niitä, jotka ovat ponnahtaneet tämän torin laidalta korkealle. Se myös rohkaisee tavoittelemaan korkeuksia, ponnistamaan arkisen elämän ulkopuolelle”, totesi patsaan kaupungille lahjoittaneen Jyväskylän-Seuran puheenjohtaja Erkki Fredrikson.

”Teos symboloi kaipuuta vapauteen”, sanoi kaupungin valtuuston puheenjohtaja Pertti Urrila. Torikunkku muistaa niin torin kauppiaita ja asiakkaita kuin viereisten Jyväskylän lyseon ja kauppakoulun oppilaitakin. (Torikunkku kurottaa korkeimmalle. *KSMML* 29.11.1989.)

Yhteisen diskurssissa korostuu muisteluun liittyvä velvollisuus. Yhteisön nähdään olevan ’suurmiehelle’ julkisen muistelun osoituksen, monumentin, velkaa tämän yhteisönsä eteen tekemistä teoista ja palveluksista. Julkinen muisteleminen voidaan kokea niin yhteisön kollektiivisena velvollisuutena, ’päättäjien’, valtion tai kaupungin velvollisuutena, ’suurmiehen’ jälkipolvien eli nykyisen sukupolven velvollisuutena kuin yksilöiden velvollisuutena. Monumentin pystyttämisen velvollisuus näyttäytyy itsestäänselvytenä ja tarkempia perusteluja kaipaamattomana. ’Suurmiehen’ muistelun kokeminen velvollisuutena on tulkittavissa kulttiretoriikaksi, jossa suurmiesmyyttien tuottamiseen ja ylläpitämiseen liittyvät käytännöt ovat luonnollistuneet.

Paikannan yhteisen diskurssiin kuuluvaksi toiminnaksi erilaiset yhteisöllisyyttä painottavat tapahtumat, joita tutkimieni monumenttihankkeiden rinnalla järjestettiin runsaasti. Tutkimukseni monumenttihankkeet yhdistettiin Toivaista lukuun ottamatta johonkin muisteltavaan henkilöön liittyvään vuosijuhlaan, minkä johdosta henkilöitä muisteltiin myös muutoin kuin monumentin muodossa. Hankkeiden yhteydessä järjestettiin monenlaisia tapahtumia, muun muassa seminaareja Paulaharjun, Setälän, Mannisen ja Kekkosen

(Helsinki) tapauksissa. 'Suurmiesten' aikaansaannoksia ja merkitystä puntaroivat seminaarit ovat tekoja, jotka sinällään rakentavat yhteisöllisyyttä korostamalla tiettyjä henkilöitä kansallisina sankareina ja kansan hyväksi työskennelleinä esikuvina. Helsingin ulkopuolisilla paikkakunnilla järjestetyt tapahtumat tuottivat lisäksi alueellista yhteisöllisyyttä tapahtumien sisältöjen alueellisten painotusten ja alueellisen median kiinnostuksen seurauksena.

Suurten monumenttihankeiden valmistelujen ja paljastustilaisuuksien rituaaliset tavoitteet palautuvat 1800-luvun nationalistiseen eetokseen kansakunnan eheyden lujittamisesta yhteisin symbolein. Näitä tavoitteita korostettiin painottamalla kansan osallisuutta monumenttihankeissa. Kansa osallistutettiin 'suurmiesten' muisteluun panemalla toimeen maanlaajuisia ja eri väestöryhmiin ulottuvia monumenttikeräyksiä, viettämällä mahtipontisia 'suurmiesten' syntymä- ja kuolinpäiviä ja järjestämällä näyttäviä monumenttien paljastustilaisuuksia. Patsashankkeet legitimoitiin koko Suomen kansan asiana vetämällä kymmenentuhannet ihmiset paljastusseremonioihin. Samalla kansaa houkuteltiin yleisöksi ja siten osalliseksi suuren luokan yhteiskunnalliseen näytelmään, jossa kansakunta esitteli itseään.³⁶⁰ Viime vuosikymmenten monumenttien saattaminen koko kansan yhteiseksi projekteiksi jatkaa paikoin samoja tavoitteita. Edelleenkin monumentteja rahoitetaan keräyksin ja myymällä erilaisia hankkeeseen liittyviä tuotteita. Näihin 'kansalta' kerättyihin varoihin voidaan yhteisen diskurssissa retorisesti vedota haluttaessa korostaa yhteistä osallistumista ja yhteistä hanketta. Kansalaiskeräyksillä on tärkeä merkitys hankkeissa, mutta todellisuudessa hankkeiden keskeisimpinä rahoituslähteinä toimivat valtio, kaupungit, kunnat ja säätiöt, eivät yksityishenkilöt. Osa tutkimistani monumenteista rahoitettiin kokonaan valtion tai kaupungin toimesta (presidenttimonumentit ja Mannisen monumentti). Kansalaiskeräysten lisäksi myös valtion ja kaupungin verovarosta tulevan rahoituksen koetaan yhteisen diskurssissa lisäävän monumenttien 'kaikkia koskettavuutta'. 'Kunnolliseen' monumenttiin ollaan valmiita käyttämään verovaroja. Edes 1990-luvun alun lamavuosia ja sen aiheuttamaa kuntien ja valtion kiristynyttä taloutta ei nähty perusteena monumenttihankeiden lykkäämiseen

tai kutistamiseen. Myös monumenttien paljastaminen toimii edelleen suuren joukon ihmisiä yhteen kokoavana rituaalina. Paljastustilaisuuksissa korostuu edelleen kansallinen ulottuvuus: seremonioissa käytetään usein kansallispukuisia airuita ja esitetään suomalaista kansanmusiikkia tai isänmaallishenkisiä sävelmiä. Seremonioihin voi liittyä kansanjuhlan tuntua juhlakahveineen. Henkilökohdaisen osallistumisen paljastusseremonioihin voi tosin nykyaikana entistä helpommin korvata median välittämällä informaatiolla.

Paikka. Yhteisen diskurssissa painottuvat samanlaiset monumentin sijoituspaikkaa koskevat odotukset kuin muissa muistelu-funktiota korostavissa monumenttidiskursseissa: monumentin sijoituspaikan tulisi liittyä muisteltavaan henkilöön. Yhteisen diskurssissa sijaintipaikat kiinnitetään helposti henkilöön liittyvien laajempien historian kulkujen ja tapahtumien kertaamiseen. Paikkaa tulkitaan usein historialliseksi tapahtumapaikaksi, johon sijoitettu monumentti toimii siten eräänlaisena indeksisenä osoituksena paikan historiallisuudesta. Tällainen näkemys tuottaa paikkaan tiettyä autenttisuuden kokemisen mahdollisuutta: monumentti toimii osoituksena siitä, että paikalla on tapahtunut jotain merkittävää. Monet henkilöiden muistomerkit, monumentit tai muistolaatat tukeutuvat tällaiseen paikkasuhteeseen. Tärkeiden henkilöiden elinvaiheisiin liittyviä tapahtumia, kuten syntymätalon paikkoja tai käyntikohteita merkitään maastoon erilaisin merkein.

Diskurssissa monumentin sijoituspaikka merkityksellistyy myös yhteisöllisenä paikkana, eräänlaisena yhteisön kohtauspaikkana ja seremoniapaikkana. Sijoituspaikassa nähdään vaalittavan konkreettisesti henkilön muistoa erilaisten rituaalien, kuten muistojuhlien, muodossa. Niinpä paikan ymmärtäminen historiaa todistavana ja historiaan kiinnittyvänä tapahtumapaikkana kulkee toisaalta rinnan rituaaleihin liittyvän tulevaisuuteen suuntaavan ajattelutavan kanssa: paikassa tapahtuvilla muistojuhlilla historian merkittävien vaiheiden muistoa siirretään tuleville sukupolville. Sijoituspaikan rituaalinen ulottuvuus tulee diskurssissa esiin myös hallinnon rekisterissä. Esimerkiksi elimissä, joissa pohditaan monumenttien sijoituspaikkoja, hyvien paikkojen kriteereinä pidetään näkyvyyt-

tä, tavoitettavuutta tai seremonioihin sopivuutta, kuten seuraavasta kaupunkisuunnittelulautakunnan esityksestä käy ilmi.

Lautakunta esittää varattavaksi alueen Urho Kekkosen muistomerkin kilpailua varten Hakasalmen puistosta Finlandia-talon pohjoispuolelta. Alue on laaksomainen puistonosa Mannerheimintien ja Finlandia-talon pohjoispuolisen kallion välissä. Alueella on nurmikkoa, joitakin isoja puita ja alueen taustalla itäreunalla on kalliota. Alueella on luontevasti puistotilaa tarvittavia juhlatilaisuuksia tai muita ryhmiä varten. [--]

Välittömästi Finlandia-talon pohjoispuolinen kallio ei sovellu muistomerkin paikaksi, koska kallioalue on sellaisenaan oleskelu- ja näköalapaikka, koska alue sopii huonosti maastonsa puolesta muistomerkkeihin liittyviin seremoniallisiin tilaisuuksiin ja koska alueella on varaus Finlandia-talon maanalaista laajennusta varten. (VNKA, Presidentti Urho Kekkosen muistomerkkitoimikunta 1995–1997. Kirjeenvaihto. Kaupunkisuunnittelulautakunnan esitys, Helsingin kaupunginhallituksen ptkj 30.9.1996.)

Yhteisen diskurssissa monumenttien sijainteja ei tulkita vain paikan erityisyyden kautta vaan myös sijaintipaikkakunnan erityisyyden kautta. Monumentin sijoittaminen jollekin paikkakunnalle (Helsingin ulkopuolelle) toimii merkinä siitä, että paikkakuntaan kiinnittyy jotain historiallisesti merkittävää, jota paikkakunnalla asuvat ihmiset haluavat kollektiivisesti muistoissaan vaalia. Sijoituspaikkojen merkitys määrittyy diskurssissa siten samalla yhteisölliseksi merkitykseksi. Seuraavassa *Kainuun Sanomien* uutistekstissä korostuu Kajaani Kekkosen monumentin sijoituspaikkakuntana sekä 'suurmiehen' elämänhistorian että paikkakunnan identiteetin kannalta.

Kainuun pääkaupungissa, kainuulaisten keskuuteen asettuneena, presidentti Urho Kekkosen muistomerkki on oikeassa ympäristössään. Näin totesi presidentti Mauno Koivisto, kun hän maanantaina Kajaanissa Urho Kekkosen puistossa paljasti UKK:n muistomerkin, kuvanveistäjä Pekka Kauhasen pronssiteoksen Suuri aika.

Presidentti lainasi otteen Urho Kekkosen kirjasta Vuosisatani. Vuonna 1989 Kekkonen kirjoitti: ”Esvanhempani ovat olleet mieleltään rohkeita ja reippaita, kivisten peltojen viljelijöitä, eränkävijöitä ja kaskitalonpoikia. Itse tunnen kiinteimmin kuuluvani Kainuuseen. Kajaanissa olen käynyt koulun ja siellä päin ovat myös olleet ensimmäiset

kesäiset työpaikkani. Niin olen kasvanut ja nuoruuteni viettänyt Kainuussa. Tunnen Kainuun maisemat ja kielen omakseni.”

”Nämä Kekkonen omat sanat osoittavat, että muistomerkki on oikeaan paikkaan laitettu, kun se on tänne Kajaaniin pystytetty”, presidentti Mauno Koivisto huomautti.

”Täällä se palauttaa mieliimme Kainuun ja Kajaanin merkityksen paikkana, jossa Kekkonen keräsi ensimmäiset elämäkokemuksensa ja loi maailmankuvansa perustan eväiksi tulelle elämäntyötään varten.” (Muistomerkki Kainuussa oikeassa ympäristössään. *KS* 4.9.1990.)

Tekstin mukaan Kajaaniin sijoitettu monumentti palauttaa mieleen paikkakunnan ja alueen Kekkoneseen liittyvän merkityksen. Monumentti merkityksellistyy paikallista itsetuntoa kohottavaksi merkiksi, mitä lisää tekstissä lainatun puhujan arvovaltaisuus ja Kekkonen omien sanojen lainaaminen paikkakunnan erityismerkityksen todisteena. Yhteisen diskurssissa monumentit näyttäytyvätkin usein paikkakunnan tai alueen maamerkkeinä, jotka merkitsevät paikkakunnan erityisyyttä ja tunnettuutta suhteessa muihin paikkakuntiin.

Positiot. Yhteisen diskurssin puhujat tuottavat itselleen eräänlaisen yhteisön tai suuren joukon edustajan position. Teksteissä edustettava joukko voi olla näköisyysdiskurssin tavoin ’me’, kansa tai enemmistö, jotka ovat usein positioina sisäänrakennettuina diskurssin puhevuoroihin suomalaisuudesta, paikallisuudesta tai sukupolvesta. Diskurssin positioksi rakentuvat myös abstraktimmat, mutta edelleen monikollisuutta ja yhteisöllisyyttä painottavat muistelijan, kunnioittajan tai perinteenvaalijan positiot. Näistä positioista tuotetussa puheessa puhuja edustaa ’suurmiestä’ ja historian vaiheita kunnioittavien muistelijoiden joukkoa ja toimii samalla muille esimerkkinä tärkeiden asioiden muistajana ja historian perinnön vaalijana. ’Toden’ muistajina ja menneisyyden tositapahatumien kertojina diskurssin puhujien positiot näyttäytyvät samalla historian tuntijoiden positioina, joista käsin voidaan tuottaa objektiivisia faktatiedolla vakuuttamaan pyrkiviä tulkintoja monumentin merkitsemän historian vaiheista. Edellä mainitut erilaiset positiot limittyvät teksteissä usein päällekkäisiksi tai vuorotteleviksi näkökulmiksi. Positioiden vastapoolina näyttäytyvät kollektiiviseen muisteluun passiivisesti suhtautuvat tai jaetusta historiasta ja yhteis-

siksi koetuista muistoista kyseenalaistavia tai uudenlaisia tulkintoja esittävät puhujat.

Hallinnon rekisterissä korostuu edustaja-positio toimijoiden hallinnollisen aseman ja tehtävien seurauksena. Tehtävissä tuotetuilta teksteiltä odotetaan usein tiettyä lajityyppisyyttä (esimerkiksi puheet tai viranomaisten esitykset), joka korostaa puhujan edustaja-asemaa ja asiantuntijuutta monumenttihankeeseen liittyvissä käytännöissä ja muisteluun liittyvissä faktoissa. Hallinnon rekisterissä puhujat positioituvatkin helposti eräänlaisiksi yhteisön ohjajiksi, jotka ovat vastuussa hankkeiden läpiviemisestä, historian oikeanlaisesta muistelusta ja muistojen siirtymisestä eteenpäin. Tässä hallinnon rekisterin positiossa liikutaan samalla konsensushakuisesti monumenttihankeisiin liittyvien erilaisten intressien välillä myötäillen myös taiteen kentän näkökulmia.

Yhteisö. Yhteisen diskurssin käsitys yhteisöllisyydestä palautuu samanlaisiin lähtökohtiin kuin muissa muistelufunktiota korostavissa monumenttiskursseissa: monumenttihanke nähdään kaikkia ihmisiä yhdistävänä. Diskurssin ideaalitapauksessa aktiivinen yhteisö tuottaa ja aikaansaa yhteiset monumenttinsa. Monumenttien pystyttämistä ei mielletä tapahtumana, jossa yhteisöstä erillinen fraktio tuottaisi ja aikaansaisi monumentit, joita sitten tulkittaisiin ja diskursiivisesti tuotettaisiin yhteisöä yhdistäväksi ja yhteisölliseksi merkiksi. Yhteisöllisyys tarkoittaa diskurssissa kaikkia yhdistävää suomalaisuutta, paikallisuutta tai sosiaalista samuutta, joka syntyy yhteisestä historiasta, kulttuurista ja kokemusmaailmasta. Puheenvuoroista välittyvä käsitys yhteisöllisyydestä on vaihtoehtontonta ja totaalista ja se kielellistyy toteavissa passiivilauseissa: ”E.N. Setälän elämäntyötä kuvaava veistos muistuttaa koko kansakuntaa sen yhdestä tärkeimmästä omaisuudesta: omasta äidinkielestä”³⁶¹ tai monikon ensimmäisen persoonan possessiivisuffikseissa. Tällöin maa ja kansa ovat maamme ja kansamme ja suomalaisen historia ja menneisyys historiaamme ja menneisyyttämme.

Hallinnon rekisterissä tuodaan voimakkaasti esiin kollektiivisten identiteettien olemassaoloa ja monumentteihin kiinnittyvien yhteisöjen automaattisuutta. Seuraavassa asiakirjatekstissä koros-

tuu näkemys monumentin osallistumisesta suomalaisten samuuden tai suomalaisen identiteetin ylläpitämiseen.

Toimikunta katsoo, että muistomerkin pystyttäminen tunnetulle oululaiselle kansanperinteen keräilijäpariskunnalle Samuli ja Jenny Paulaharjulle vahvistaa osaltaan suomalaista identtisyyttä, muistuttaa nyky- ja tulevia sukupolvia esi-isiemme työstä kansallisen kulttuurin vaalimisessa kansallisen olemassa olon ja itsenäisyyden perustana. (OMA, Samuli Paulaharjun muistomerkkitoimikunta. Johtoryhmän pöytäkirjat Cb:1. Varojenhankintasuunnitelma 14.4.1994.)

Tekstissä yhteisöllisyys näyttäytyy kontinueettia korostavana ajallisena jatkumona: nyky- ja tulevien sukupolvien tulisi muistaa kaikkien yhteisten ”esi-isiemme” työtä, joka on mahdollistanut yhteisön yhteisöllisen, kansallisen, olemassaolon. Monumenttien nähdään diskurssissa osallistuvan yhteisön historian näkyväksi tekemiseen, mikä sekin liittyy kontinueetin korostamiseen. Monumentit ilmaisevat diskurssissa kohdehenkilön historian kautta koko yhteisön, kansan tai paikkakuntalaisten yhteistä historiaa. Seuraavassa asiakirjatekstissä perustellaan presidenttimonumenttien pystyttämistä pääkaupunkiin niiden ”itsenäisen kansakunnan historian kokonaiskuvan luomisen” johdosta.

Tasavallan presidentin tehtävät ovat luonteeltaan sellaisia, että niiden hoitaminen keskittyy pääkaupunkiin. Sen vuoksi sekä itsenäisen kansakunnan historian kokonaiskuvan luomiseksi, olisi perusteltua, että entisten presidenttien muistomerkit pystytetään muualla olevista mahdollisista muistomerkeistä riippumatta myös pääkaupunkiin. Edellytyksenä kuitenkin on, että tällaisia muistomerkkejä varten löytyy niitä vastaavia, riittävän edustavia sijoituspaikkoja. (VNKA, Patsaat ja veistokset, Leikekokoelma 1984–1994, Uä3, 10. Tasavallan presidenttien patsaat Suomessa, 10.11. Relander-Ryti-Kekkonen. Ehdotus toimikunnan asettamiseksi, muistio 2.1.1989.)

Monumenttihankkeiden yhteisöllisyyden korostamisessa tavoitteena on näyttää yhteisöllisyys ja monumentin hankkimisen yksituumaisuus mahdollisimman laajana. Tutkimissani hankkeissa, joissa rahoitusta koottiin useista eri lähteistä, kuten esimerkiksi Paulaharjun ja Setälän hankkeissa, monumentin tukijajoukkoihin tai erikseen nimettyihin monumenttivaltuuskuntiin pyrittiin saamaan laa-

ja edustus yhteiskunnan eri toimijoista ja järjestöistä. Laaja-alaisen tuen tuottaminen tai sen mielikuvien luominen loi samalla monumentin pystyttäjille mielikuvia oikeutuksesta toimia hankkeessa valitsemallaan tavalla. Hallinnon rekisterin painottamaa monumenttihankkeiden 'kaikkia koskettavuutta' toistettiin myös lehdistössä, jolloin sen näkökulmat ja arvot laajenivat julkisen keskustelun lähtökohdaksi. Havainto lähestyy Fairclough'in ajatusta siitä, että tiedotusvälineissä on tavanomaista hämärtää rajaa ihmisten enemmistön ja päättäjien välillä. Hämärtämisen ideologisena funktiona legitimoidaan ja uusinnetaan valtasuhteita olettamalla sellaisen konsensuksen olemassaolo, jota ei välttämättä ole olemassa.³⁶²

Yhteisen diskurssissa yhteisöllisyyden rakentuminen kiinnittyy vahvasti myyttien tuottamiseen ja toistamiseen. Myytit vakiintuvat ja pysyvät yhteisinä, koska niitä käytetään viestinnässä jatkuvasti. Historiaan, menneisyyteen, paikkoihin tai ihmisryhmiin liittyvät yhteiset myytit voivat toimia myös kulttuurisen tunnistautumisen välineinä. Ihmiset voivat tunnistaa itsensä tietyn kulttuurin jäseniksi, koska heillä on yhteisiä, yleisesti hyväksytyjä myyttejä ja niiden kiinnittyneitä arvoja.³⁶³ Myyteiksi muuntuneet 'suurmiehet' ja heihin liitetyt tarinat näyttävät diskurssissa yhteisön yhteisenä omaisuutena ja 'suurmiesten' ominaisuudet yhteisön ominaisuuksina. 'Suurmiesten' saavutukset ja sankaruus tulkitaan helposti yhteisöä yhdistäväksi sankaruudeksi. Samoin monumenteista tulkitaan usein asioita, joita halutaan nähdä sekä 'suurmieheissä' että samalla myös muistelevassa yhteisössä.

Yhteisen diskurssissa esiin tulevana yhteisönä korostuu usein paikallisyhteisö. Keskityn seuraavaksi pohtimaan tarkemmin paikallisyhteisöllisyyden diskursiivista rakentumista aineistoni teksteissä. Hahmotan paikallisen ja alueellisen yhteisöllisyyden ja identiteetin diskursiivisena rakennelmana, jolloin niitä ei voida tarkastella objektiivisesti tosina tai epätosina. Idea alueellisesta tai paikallisesta identiteetistä tai yhteisöllisyydestä on diskursiivisesti 'todellista' kaikissa alueellisuutta ja paikallisuutta painottavissa puheenvuoroissa ja teksteissä.³⁶⁴ Jaana Orjala on todennut, että alueellisissa lehdissä yhteenkuuluvaisuuden tunteeseen vetoavat, alueita vastakkain asettavat ja maakunnallisuutta painottavat

tyypillisesti maakunnallisten instituutioiden edustajat tai muut alueen virkamiehet sekä oman alueet kansanedustajat. Tekstien regionaaliset äänet korostavat sitä, että maakunta on olemassa ja tärkeä ennen muuta tietyille instituutioille.³⁶⁵ Vastaavaan voidaan päätyä myös omassa tutkimusaineistossani. Paikallista ja alueellista yhteisöllisyyttä ja paikallisuuden merkittävyyttä monumenttihankkeissa korostavat erityisesti hallinnon toimijat, virkamiehet ja poliitikot ja näiden ääniä toistava alueellinen ja paikallinen lehdistö. Monumenttihankkeen aikaansaamaa alueellisesti painottunutta yhteisen diskurssia havainnollistaa seuraava paikallislehden pääkirjoituskatkelma. Siinä ”maakuntahengen” kokemusta ja muodostumista kuvataan heräämismetaforalla, joka palautuu herderiläiseen kansallisesta eetoksesta tietoiseksi tulemisen retoriikkaan.

Maakuntahengen nostattamiseksi on 90-luvulla tehty työtä, jonka toivoisi vähitellen tuottavan tulosta. Maakunnan tuleva kehitys on paljolti kiinni siitä, miten me pystymme hyödyntämään Satakunnan vahvaa historiallista perinnettä ja kulttuuria sekä satakuntalaista maisemaa.

Museoiden kehittäminen, patsaiden pystyttäminen sekä alueen historian ja merkkihenkilöiden elämänvaiheiden saattaminen kirjan muotoon ovat pieniä, mutta äärimmäisen tärkeitä askeleita ponnistelussa Satakunnan kehittämiseksi.

On hienoa, että satakuntalaiset ovat heränneet kunnioittamaan maakuntansa historiaa ja perinteitä. Satakunta tarvitsee kehittyäkseen ennakkoluulottomia ideoita ja tarmokasta työtä. Voimaa tähän voi ammentaa myönteisestä uskosta satakuntalaisuuteen. (Heräämisen aikaa. *Jokilaakso* 2.3.1997.)

Kirjoituksessa alueen historiaan, kulttuuriin ja maisemaan pohjautuva alueellinen identiteetti määrittäytyy alueen ”kehityksen” kannalta tärkeäksi tekijäksi. Alueellinen ”herääminen” jäsentyy ”kehitykseen” kytkeytyväksi positiiviseksi tilaksi. ”Heräämisen” lisäksi ”kehitykseen” tarvitaan ”ideoita ja tarmokasta työtä”. Nämä kansallisen kertomuksen kulmakivet näyttäytyvät myös alueellisella tasolla toimivina identiteetin vaalimisen lähtökohtina. Tekstissä alueellista identiteettiä lähestytään me-positiosta.

Vahvalla yhteisöllisyydellä ja sen positiivisella sisällöllä on alueen hallinnolle ja poliitikoille imagollista merkitystä. Paikkakunnalle pystytetyt monumentit koetaan paikkakunnan tai alueen

yhteisöllisyyden kohottajina, alueen historian osoittajina ja merkittävyuden merkkeinä niin yhteisön itsensä kuin 'toisten' silmissä. Tätä 'positiivisuutta toisten silmissä' voidaan hyödyntää paikkakunnalla monumenttihankkeiden aikana korostamalla hankkeen toisilla paikkakunnilla tai valtakunnallisesti saamaa näkyvyyttä ja huomiota. Seuraavassa uutistekstissä paikallista omanarvontuntoa hivellään tuomalla esiin kunnan esimerkillistä toimintaa kalliissa monumenttihankkeessa.

Pekka Toivonen siteerasi vielä erityisesti häntä lämmittäneitä patsastoimikunnan viimeisen, marraskuussa 1997 pidetyn kokouksen muistoon kirjattuja lauseita: ”Kunta on osoittanut avarakatseisuuttaan ja kaukonäköisyyttään kilpailun järjestelyissä, minkä johdosta kuntaa on kiitetty. Tänä päivänä ei ole kovin tavallista, että maalaiskunta antaa taiteilijoille täyden vapauden kilpailutöissään, kuten täällä tehtiin”.

Kuntaan on oltu yhteydessä myös äskettäin vastaavanlaisen hankkeen parissa puuhanneiden ihmisten taholta. Taiteilijaprofessori Tarmo Mannin patsashanketta Saarijärvellä eteenpäin vieneet ovat ihastelleet kunnan myöntämielistä suhteutumista. Saarijärven kaupunki osallistui 600 000 markkaa maksaneen Mannin patsaan hankintaan voimakkaan käden väännön jälkeen 65 000 markalla. Kangasniemen kunta – tiukankin talouden aikana – maksoi muistomerkin 750 000 markkaa. (HK, Otto Manninen sai muistomerkin. *Kangasniemen kunnallislehti* 17.8.2000.)

Vaikka alueellisissa lehdissä elää tyypillisesti ”paikallisuuden ja alueellisuuden ideologia”, joka sitoo 'meidän' nykyisyyden, menneisyyden ja tulevaisuuden yhteiseksi, alueellisen identiteetin tarkempi sisältö kuitenkin pakenee etsijäänsä, kuten Jaana Hujanen toteaa. Vaikka media asemoi 'meidät' ja 'toiset', ja identiteettiin vedotaan, sen sisältö tulee esiin harvemmin. Alueellinen identiteetti siten pikemminkin rajaa kuin luonnehtii tai kuvaa.³⁶⁶ Aineistoni teksteissä viitataan usein tietynlaiseen alueelliseen mentaliteettiin, mielenlaatuun tai kansanluonteeseen, jota oman alueen ihmisissä nähdään olevan tai tulisi olla. Yhteisöllisten identiteettien sisällöt palautuvat niissä yleispositiivisiin ominaisuuksiin, kuten peräänantamattomuuteen, aitouteen ja rehellisyyteen, mutta tarkemmat määrittelyt jätetään lausumatta. Alueellisuudessa ja paikallisuudes-

sa pelataankin mielikuvilla niiden sisältöjen itsestäänselvyydestä ja samankaltaisuudesta alueella tai paikkakunnalla asuville ihmisille.

Paikallisessa kontekstissa on yleensä olemassa paikallisesti värittynyttä sanastoa, jolla viitataan paikallisiin identiteetteihin. Näiden ilmausten omaksuminen ja toistaminen on osa alueenrakentamisen prosessia ja arkipuheessa nämä ilmaukset ovat tyypillisiä manifestaatioita alueellisesta identiteetistä.³⁶⁷ Monumenttikeskusteluissa paikallisuutta tuottavat ilmaukset hahmottuvat yksinkertaisimmillaan viittauksina paikan tai alueen historiaan ja ympäristöön. Esimerkiksi Paulaharjun monumentista kirjoitettiin Oulussa ilmestyvän lehden kolumnissa: ”Kaupunkilaiset tunsivat hankkeen omakseen, sillä moni tervaporvarin jälkeläinen ja tullista tullut avasi kukkaronsa nyörit Paulaharjupatsaan rahankeräyskampanjaan”.³⁶⁸ Ilmauksella viitattiin hankkeen yhteisöllisyyteen paikallisesti merkityksellistyvän sanaston avulla: hanke yhdisti kaikkia kaupunkilaisia, niin keskustan varakkaiden ”tervaporvarien jälkeläisiä” kuin lähialueilta, maaseudulta, kaupungin tullien ulkopuolelta, kaupunkiin tulleita ihmisiä.

Yhteisen diskurssin paikallisuutta korostavissa puheenvuoroissa paikkakunnalle monumentin saaneet henkilöt ’omittiin’ paikallisuuden retoriikkaan ja paikallisen omanarvon tunnon nostamiseen, vaikka henkilö oli viettänyt suuren osan elämästään toisella paikkakunnalla. Henkilöistä voitiin kirjoittaa hahmoja, joiden elämään paikkakuntalaisuus oli olennaisesti vaikuttanut tai joiden persoonien juuret kiinnittyivät olennaisesti paikkakuntaan ja sen identiteettiin. ’Suurmiehiä’ helliteltiin ’omana suurena poikana’ paikallisissa teksteissä. Esimerkiksi Setälää kutsuttiin ”Satakunnan pojaksi”, ”Kokemäen suureksi pojaksi”, ”Nestori Suureksi” ja ”oman paikkakunnan pojaksi”. Rautavaara mainittiin ”Helsingin suurena poikana”, Paulaharju ”suurena oululaisena” ja Toivainen ”omana poikana” ja ”jyväskyläläisten suurena poikana maailmalla”. Mannista kutsuttiin ”Kangasniemen omaksi pojaksi”, ”oman kunnan suurmieheksi” ja ”pitäjän suureksi pojaksi”. Kekkonen oli Kajaanin hankkeen yhteydessä kajaanilaisissa lehdissä ”Kainuun oma poika” ja ”suuri kainuulainen”, mutta Kekkonen syntymäpaikkakunnan lehdessä ”tunnetusti savolainen syntyperältään, mutta hen-

geltään ja aatepohjaltaan kainuulainen suurmies”. Etenkin ’suurmiehen’ paikkakunnalla viettämät lapsuusvuodet nousivat näkyvästi esiin ja saivat aikaan paikallisuusretoriikkaa ja paikallisuuden korostumista alueella ja paikkakunnalla tuotetussa yhteisen diskurssissa.

Alueellisuutta ja paikallisuutta korostetaan luonnollisestikin monumentin pystytyspaikkakunnalla, jos se voidaan samalla määrittellä ’suurmiehen’ kotipaikkakunnaksi. Monumenttihankkeet saattoivat kuitenkin tuottaa paikallisesti väritynyttä puhetta myös muilla muistettavaan kiinteästi liittyvillä paikkakunnilla tai paikkakunnalla, josta monumentin tehnyt taiteilija oli kotoisin. Näiden paikkakuntien sanomalehtikirjoittelussa ja paikkakunnalla asuvien kirjoittajien teksteissä *Helsingin Sanomissa* (kansallisella areenalla) voitiin korostaa ’oman pojan’ tai palkitun taiteilijan paikkakuntalaisuutta ja paikkakunnan merkitystä henkilön työn lähtökohtana. Suurissa, runsaasti julkisuutta saaneissa monumenttihankkeissa, joissa muistettava ja taiteilija olivat kotoisin pieniltä tai pääkaupunkiin nähden syrjäisiltä paikkakunnilta, alueellisen puheen muodostuminen korostui. Tällaisille paikkakunnille ’omalla suurmiehellä’ tai palkitulla taiteilijalla voi olla imagollista ja paikallista itsetuntoa kohottavaa arvoa.³⁶⁹

Pystytyspaikkakunnan ulkopuolinen paikallisuus- ja alueellisuuspuhe korostui tutkimistani monumenttitapauksista erityisesti Rytin tapauksessa. Rytin syntymä- ja lapsuusajan kotipaikkakunnan Huittisten paikallislehdessä *Lauttakylässä* ja Rytin koulukaupungin Porin alueellisessa ykköslehdessä *Satakunnan Kansassa* otettiin aktiivisesti kantaa Helsingin monumenttihankkeeseen. Myllerin abstraktin monumenttiluonnoksen vastaanotto ja kilpailun herättämä kommentointi oli lehdissä kritisivoivaa ja ärtynyttä. Toisaalta kirjoituksissa koettiin ylpeyttä ja omanarvontuntoa siitä, että ”Huittisten suuri poika” oli jo vuonna 1979 saanut näköispatsaan Huittisiin, mutta samalla oltiin pettyneitä, että viralliseksi koetun, valtion organisoiman monumenttikilpailun oli voittanut epäsovivaksi, jopa loukkaavaksi koettu luonnos. Helsingin epäsoviva luonnos voitiin kokea myös paikallisesti nöyryyttävänä ja paikallisten titeettiä kolhivana ja hankkeeseen puuttumista pitää paikkakunnan

asiana, jopa velvollisuutena. Sopimattomasti edenneen monumentihankkeen korjaamiseksi pyrittiinkin lehdissä virittämään paikallishenkeä, kuten seuraava yleisönosastoteksti havainnollistaa.

Ehdotelma on muka ”selkeä vakavin plastisin ja geometrisin muodoin tehty sommitelma”. Siis! Nonfiguratiivinen patsasehdotus.

Nyt huittislaiset! meidän on kiireesti puututtava asiaan.

Huittislaissyntyinen Risto Ryti toimi kansamme johtajana pahimpina vaaran vuosina. Hän oli esimerkkinä ryhdikkyudestään, jonka ansiosta maamme Suomi on vapaa maa. – Hän itse sai osakseen 10 vuoden kuritushuonerangaistuksen.

Huittisten kirkon lähellä Risto Rytin pronssiin valettu patsas viestittää katsojalleen, että pienen kansan oikeus on yhtä suuri kuin suuremman kansan oikeus puolustaa maataan. Kansan isänmaanrakkaus on Kaikkivaltiaan Jumalan edessä avu ja velvollisuus, joista ei koskaan saa luopua.

Huittislaiset päättäjät! Toimikaa kiireellä ja ponnella, että Huittisissa oleva hieno presidentti Risto Rytin pronssipatsas siirretään pääkaupunkiimme Helsinkiin. (Nimim. HI, Presidentti Rytille figuratiivinen patsas. *Lauttakylä* 15.11.1991.)

Tekstissä isänmaallishenkiseen retoriikkaan niveltyy paikallishenkisyyden ja -yhteisöllisyyden nostatusta. Huittisissa olevan Kauko Räikkeen tekemän figuuripatsaan tulkitaan kirjoituksessa ”viestittävän” vahvasti latautuneita isänmaallisia arvoja, ja patsaan siirtäminen Helsinkiin epäsovivan monumentin pystyttämisen sijaan näyttäytyy oikeana tekona. Paikkakunta olisi tällöin päässyt toimimaan jonkinlaisena pelastajana ja isänmaallisten arvojen turvaajana epäonnistuneessa hankkeessa. Huittisiin pystytettyä Rytin figuratiivista patsasta käytettiin huittislaisissa ja satakuntalaisissa teksteissä eräänlaisena näpötyksenä Helsingin monumenttihankkeelle ja sen aiheuttamalle kiivaalle debatille. Aikanaan ristiriitaisen vastaanoton aiheuttanut figuurimonumentti esitettiin tällöin arvokkaana ja isänmaallisena tekona, johon huittislaiset ryhtyivät omatoimisesti jo vuosikymmeniä sitten ymmärtäessään Rytin kansallisen arvon ja halutessaan kunnioittaa presidentin muistoa arvokkaalla tavalla. Pääkaupunkiseudun hanke abstrakteine luonnoksineen ja suurieleisine kiistelyineen sai useissa paikallisuutta korostavissa teksteissä hankkeena myöhästyneen ja lopputulokseltaan epäkunniakkaan

farssimaisen luonteen. Huittisissa Helsingin hankkeeseen puutettiin lehtikirjoittelun lisäksi myös hallinnollisella tasolla. Huittisten kaupunginhallitus vetosi monumenttihankkeesta valtioneuvostoon kirjelmällä, jossa toivottiin, että Helsinkiin pystytettävä Rytin muistopatsas ilmentäisi presidentin valtiomiestekojen kunnioitusta, kansan johtamisessa tarvittua peräänantamattomuuden ja vastuunkantamisen vertauskuvallisuutta ja presidentin persoonallisuutta näköispatsaan muodossa.³⁷⁰

Rytin monumenttiluonnoksen saama vastaanotto *Lauttakylässä* ja *Satakunnan Kansassa* poikkeaa huomattavasti luonnoksen vastaanotosta Joensuun alueellisessa ykköslehdessä *Karjalaisessa*. Karjalaisen teksteissä tuotiin selkeästi esiin Myllerin tausta ”joensuulaissyntyisenä” tai jopa ”joensuulaisena” taiteilijana. Lehdessä Rytin monumenttihankkeeseen suhtauduttiin varsin rauhallisesti. Myllerin luonnoksesta ei julkaistu yhtään yleisönosastotekstiä eikä sitä sätitty pakinoissa. Sen sijaan luonnoksesta aiheutunut debatti ja Helsingin kaupunginhallituksen väliintulo hankkeessa tuotiin kriittisin sävyin esiin lehden kirjoituksissa. *Karjalaisen* pääkirjoituksessa Rytin monumenttia käsiteltiin kolmeen otteeseen, ja kaikissa pääkirjoitusteksteissä Myllerin abstraktiin luonnokseen tai valmiiseen monumenttiin suhtauduttiin hyväksyvästi. *Satakunnan Kansan* pääkirjoituksessa Myllerin abstrakti luonnos arvioitiin sen sijaan ”hökötukseksi”, ”kiskohäkkyräksi” ja ”häiriötaiteeksi”.³⁷¹

Paikkakunnalla, jonka ’oma’ taiteilija oli voittanut monumenttikilpailun, abstraktin muodon vastaanotto oli ymmärtävämpää ja hyväksyvämpää tai sitten koko hanke ei juuri saanut näkyvyyttä julkisuudessa. Hiljaisuuden tai hyväksynnän ohella taiteilijan kotipaikkakunnan kirjoittelussa voitiin myös korostaa paikkakunnan merkitystä taiteilijan työskentelyssä ja taiteilijan paikkakunnalta taideteoksiinsa saamia virikkeitä ja lähtökohtia, kuten seuraava lehtijuttu osoittaa. Pekka Jylhän syntymä-, lapsuus- ja nuoruuspaikkakunnan paikallislehdessä haastateltiin Toholammilla monumenttikilpailun voiton johdosta juhlistava taiteilijaa. Toholampilaisuus kiinnitetään tekstissä veteen. Veden kautta myös Kekkosen monumentti tulkitaan toholampilaisuuteen viittaavana. Kirjoituksessa taiteilijaa puhutellaan tuttavallisesti etunimeltä.

– Tuolla Sykäräisen seudulla, kun tulen Toholammille, iho nousee ikään kuin kananlihalle. Kun näen maiseman, joen...

Pekka Jylhä on taiteilija, joka on tuonut vahvasti esiin myös koti-seutuuaan ja toholampilaisuutta. Hän uskoo sen näkyvän myös hänen töissään. Vesi on Pekan monien töiden erikoisuus.

Sitä se on myös hänen työssään ”Lähde”, jolla hän voitti Urho Kekkonen muistomerkkilpailun. (Jorma Rekonen, Kuvanveistäjäsuuruus omiensa keskellä. *Lestinjoki* 25.6.1997.)

Paikkakunnilla, joiden ’omasta suurmiehestä’ oltiin monumenttia tekemässä, suhtauduttiin monumenttihankeisiin yleensä henkilökohtaisemmin ja monumentin abstraktiin muotoon kriittisemmin. Havainto ei kuitenkaan ole aineistossani yleistettävissä, sillä tapa, jolla taiteilija tai ’suurmies’ on kiinnittynyt tiettyyn paikkakuntaan, vaihtelee tapauskohtaisesti. Etenkin taiteilijoiden kotiseudun lehdistön paikallisuuspainotteisuutta voi rajoittaa se, että (vielä elävän taiteilijan) taiteellisia ansioita ja taiteilijan ammattia ei välttämättä koeta erityisinä suurmiesansioina, joita paikkakunnalla voitaisiin hyödyntää omanarvontunnon kohottamiseen. Jos taiteilijan tekemät taideteokset ovat olleet kiistanalaisia ja arvostelua herättäviä, ei taiteilijalla ehkä ole kotiseudulle erityisempää paikallista omanarvontuntoa tuottavaa merkitystä.

Monumentteja pystyttävillä paikkakunnilla hankkeita korostetaan mielellään tekoina, joilla vihdoinkin annetaan julkinen kunnioitus ja tunnustus kansallisesti merkittävälle ’suurmiehelle’. Paikkakunta saadaan retorisesti näyttämään esimerkillisesti toimivalta yhteisöltä, joka ymmärtää ’suurmiehen’ merkityksen ja haluaa vaalia ’suurmieheen’ kiinnittyviä arvoja. Tyypillisesti tällöin ’unohdetaan’ tai jätetään mainitsematta ’suurmiehen’ jo aiemmin saamat kunnianosoitukset, julkiset muistelut tai muualle pystytetyt monumentit. Paikkakunnalle pystytetty monumentti nähdään tällöin ainoana kunnioituksen ja muistelun osoituksena, jota ilman ’suurmiehen’ muisto on heitteillä. Tutkimieni monumenttitapausten ’suurmiehistä’ monumentin olivat jo aikaisemmin saaneet toiselle paikkakunnalle Manninen, Paulaharju, Ryti, Schjerfbeck ja Kekkonen (Helsingin tapauksessa). Aiemmin pystytetyistä monumenteista joko vaiettiin paikkakunnan julkisessa keskustelussa lähes kokonaan (Paulaharju ja Schjerfbeck), toisen monumentin pystyttämistä pi-

dettiin paikkakunnan velvollisuutena (Manninen) tai uusi monumentti tulkittiin jo aiemmin pystytettyjä monumentteja virallisempänä (Ryti ja Kekkonen). Niillä paikkakunnilla, joilla monumentti oli jo aiemmin pystytetty, toisen paikkakunnan hankkeen uutisoinnin yhteydessä voitiin korostaa oman paikkakunnan monumenttia ja paikkakunnan aktiivisuutta oman monumentin pystyttämiseksi jo aiemmin. Aiemmin pystytetty 'oma' monumentti voitiin kokea näillä paikkakunnilla uutta parempana. Seuraavassa *Kainuun Sanomien* lehtiartikkelitekstissä Helsingin Kekkonen monumenttihanke nähdään matalampitasoisena kuin aiempi Kajaanin hanke.

Jos oli UKK monelle herralle harmin ja riesan paikka jo elinaikanaan niin eipähän ole tilanne muuttunut juuri toiseksi hänen kuoltuaankaan. Yhä kiistellään UKK:n elämäntyöstä, miehen persoonasta ja motiiveista, mutta pienin päänsärky ei näytä Helsingin herroilla olevan sekään miten ja millaisilla veistoksilla hänen muistoaan pitäisi kunnioittaa. [--]

Kun katselee helsinkiläisten UKK-monumenttikilpaa ja vertaa sen tuloksia lähes 10 vuoden taakse Kajaanin UKK-kilpaan, muodostuu käsitys, että Kajaanin kilvan tarjonta oli kaikenkaikkiaan tasokkaampi. UKK-pajatso taisi tyhjentyä jo Kajaanin kilpailussa? (Eero Marttinen, Kaikki ne 401 ehdotusta tekevät kukin tavallaan kunniaa UKK:lle. *KS* 23.2.1997.)

Tekstissä uusi monumentti nähdään "helsinkiläisten" hankkeena eikä kansallisena tai valtakunnallisena hankkeena, kuten sitä pääkaupunkiseudun lehdissä julkaistuissa teksteissä voitiin kuvata. Hankkeen aiheuttama keskustelu määritellään kirjoituksessa "Helsingin herrojen päänsärkynä". Kilpailussa jatkoon päässeistä monumenttiluonnoksista esiin nostettiin erityisesti Kainuuseen viittaava luonnos, sillä lehtijutun alaotsikoksi oli valittu lause: "Yksi vahva ennakkosuosikki on Vuosisatani, jonka lähtökohtana on kainuulainen puuvene".

Paikallisuutta painottava retoriikka saattoi monumenttihankkeissa ulottua monumentin pystytyspaikkakunnan, monumentin kohdehenkilön kotipaikkakunnan ja monumentin tekevän taiteilijan kotipaikkakunnan lisäksi myös muille paikkakunnille, joilla oli jokin kytkös hankkeeseen.

Esimerkiksi Helsingin Kekkonen monumenttihanke kytkettiin useilla paikkakunnilla omaan alueeseen tavalla tai toisella liittyväksi. Kokkolassa ilmestyvässä *Keskipohjanmaassa* monumentti ja sen paljastus näyttäytyi ”keskipohjalaissävytteisenä” niin taiteilijan kuin paljastuspuheen pitäjänkin osalta, kuten seuraava kolumni tuo esiin. Paljastustilaisuudessa esiintyvä kuoro määrittyi tekstissä pohjalaiseksi.

Tämän syksyn julkisuutta on hallinnut Urho Kaleva Kekkonen, jonka syntymästä on huomenna kulunut 100 vuotta.

Huomisessa juhlassa on vahva keskipohjalaissävytys. Muistomerkin tekijä Pekka Jylhä, on keskipohjalainen. Paljastuspuheen pitää Esko Aho, joka joutuu tekemään pitkän matkan. Pohjalaissävytystä on muutenkin. Tapani Tirilän johtama mieskuoro on koottu pohjalaisista laulajista. (Pentti Pulakka, Satavuotias UKK. *Keskipohjanmaa* 2.9.2000.)

Oulussa ilmestyvä sanomalehti *Kaleva* nosti sen sijaan Kekkonen monumentin paljastusta käsittelevän uutisen alaotsikoksi: ”Kainuun ja Pohjois-Pohjanmaan miehistä koottu kuoro sykähdytti Näлкämaan laulullaan”.³⁷² Kuopiossa ilmestyvässä *Savon Sanomissa* monumentin paljastusta ennakoitiin jutulla, jossa tutustuttiin monumentin valuun Lapinlahdella sijaitsevassa taidevalimosassa ja haastateltiin valimon omistajaa. Jutussa monumentti määrittyi ”savolaisena käden taitona” ja taiteilijan osuus monumentin teossa kutistui ”suunnittelemiseksi”.³⁷³ Lahdessa ilmestyvä *Etelä-Suomen Sanomat* kiinnitti monumenttikilpailun ratkaisua uutisoivassa jutussaan monumentin Päijät-Hämeeseen Jylhän avovaimon kautta, kuten seuraava lehtijutun kappale havainnollistaa. Päijät-Hämeen luonnon ja maisemien todetaan tekstissä antaneen virikkeitä taiteilijan teoksiin.

Voittaja on Nastolan vävy

Kuvanveistäjä Pekka Jylhällä on yhteyksiä myös Päijät-Hämeeseen. Hänen avovaimonsa Sanna Oijala on kotoisin Nastolan Immilästä.

Jylhän perhe viettää paljon aikaa myös Nastolassa vaimon kotimaisemissa. Teoksiinsa Jylhä on saanut virikkeitä Nastolan luonnosta ja maisemista. (Lähde voitti Kekkonen muistomerkkikilpailun. *ESS* 13.6.1997.)

Myös useiden monumenttikilpailuissa palkintosijoille sijoittuneiden taiteilijoiden kotipaikkakunnan lehdissä tuotiin esiin 'omien' taiteilijoiden luonnoksia ja kokemuksia kilpailusta.

Retoriikka. Yhteisen diskurssin suostuttelu- ja vakuuttelukäytännöt nojaavat puheenvuoroihin sisäänrakennettuihin oletuksiin monumenttien pystyttämisen oikeista ja sopivista tavoista. Diskurssissa luotetaan tiettyjen vakiintuneiden tapojen, perinteiden ja muisteluun liittyvien normaalikäytäntöjen olemassaoloon ja näiden jatkamisen tärkeyteen. Tällainen normeihin tai tapoihin ja niiden yhteisön yhteisesti jakamaan hyväksyntään tukeutuva retoriikka saa argumentit näyttämään vaikeasti kumottavilta periaatteilta tai 'tosi-asioilta', joita ei tarvitse perustella, eikä niitä ole mielekästä kyseenalaistaa.³⁷⁴ Diskurssissa suositetaan asiallista kielenkäyttöä tai kirjakielisyyttä, jotka retorisisina strategioina vakuuttavat argumenttien tosiasiallisuudesta ja järkipärisyydestä. Yhteisen diskurssin myytteihin kiinnittyvät puheenvuorot ja ilmaisut koskettavat laajoja kulttuuriin ja yhteiskuntaan liittyviä käsitteitä ja merkityskokonaisuuksia, kuten vaikkapa isänmaallisuutta. Vakiintuneet myytit tuottavat mielikuvia asioiden oikeista järjestyksistä.

Diskurssissa käytetty kulttuuriretoriikka tuottaa diskurssiin arvokkuuden, hartauden, uskonnon ja vakavuuden ilmapiiriä ja vahvistaa edelleen myytteihin liittyviä merkityksiä. Suurmieskulttisesti väritynyt monumenttien merkityksellistäminen tulee esiin kirjoitusten yksittäisissä sanavalinnoissa ja metaforissa, joilla monumenttien kohteita ja heidän tekojaan kuvaillaan. Etenkin presidenttien muistelussa ja kuvailussa voitiin käyttää uskontoon viittaavia metaforia ja raamatullista intertekstuaalisuutta tyyli- ja kielikuvalintoineen. Esimerkiksi Rytin monumenttidebatin yhteydessä kirjoitetuissa teksteissä Rytistä käytettiin raamatullisia ilmauksia, kuten "marttyyri", "maanpelastaja", "maan isä", "kansallispyhimys" ja "uhrilamppu". Seuraavassa yleisönosastotekstissä käytetään voimakasta uskonnollista kulttiretoriikkaa, jossa Kekkonen toiminta nähdään jumalallisena "tehtävänä".

Te uudet polvet, jotka olette saaneet nauttia tämän hyvinvointivaltion etuja: Oletteko koskaan voineet ajatella sitä tehtävää, miten suuri ja vaikea oli sodan jälkeen tasapainotella ja neuvotella vihollismaan joh-

tajien kanssa, jotka varmaan herkästi muistivat kaiken sen, mitä ennen sotaa kylvettiin Suomen taholta monin eri tavoin naapuriin.

Minkäänlainen muistopatsas ei voi kuvata sitä tehtävää sinä aikana, sillä se asia oli niin suuri, vaikea ja ainutlaatuinen.

Meille suomalaisille opetettiin silloin eräs hyvin vaikea asia ja se oli tämä: Rakastakaa älkää vihatko naapurikansoja. Sielläkin elää vain samanlaisia ihmisiä kuin mekin olemme, sillä Jumalan sanahan opettaa; siunatkaa, älkää kirotko. Tässä oli juuri se salaisuus, joka oli Urho Kekkosen tehtävä. Jumala oli määrännyt hänelle tämän suuren tehtävän sovittaa rauhaiseloa naapurikansan kanssa.

Eihän Urho Kekkonen varmaan omalla voimallaan olisi tätä tehtävää voinut ratkaista. Hän oli vain tavallinen ihminen, mutta hän varmaan osasi pyytää Jumalalta viisautta ja voimaa. Uskon, että tämä ja monet muut tehtävät jäävät muistuttamaan meitä suomalaisia, samoin muita kansoja esimerkillään, miten kansojen tulisin ymmärtää toisiaan ja kunnioittaa elämän todellista arvoa. Kunnia presidentti Kekkosen muistolle ja sille työlle, joka hänelle uskottiin. Ei enää riitaa patsaasta, sillä sehän on vain muistutus suurmiehen työstä. (Ei riitaa, Ei enää riitaa patsaasta. *KS* 18.1.1989.)

Kirjoituksessa raamatullinen opetus vihollisen rakastamisesta ulotetaan poliittiselle tasolle. Kekkosen toiminta hahmottuu Jumalan ohjaamana ja Kekkonen itse Jeesuksen kaltaisena ”tavallisena ihmisenä”, jonka työ ”uskottiin” hänelle. Tämän työn muistelu hahmottuu tekstissä monumentin muotoa tärkeämpänä asiana. Uskontoon liittyvät metaforat ja intertekstit luovat tehokkaasti konnotaatioita monumentin kohteen arvokkuudesta ja itse monumentin vakavuudesta, pyhydestä, hartaudesta ja monumentin pystyttämisen velvollisuuden itsestäänselvyydestä. Yhteisen diskurssissa monumentteja ympäröikin tietty vainajan kunnioituksen ja hartauden, jopa pyhyiden eetos hautapaikkojen ja hautaveistosten tapaan.

Kuten todettua, yhteisen diskurssin retorisiin käytäntöihin kuuluu itse todettuun ja koettuun vetoaminen, mikä tosin samalla paradoksaalisesti tuotetaan yleisenä, kollektiivisena ja kaikkiin muihin puhuteltuihin ihmisiin liittyvänä kokemuksena. Diskurssin puheenvuoroissa voidaan vahvistaa esitettyjen argumenttien faktuaalisuutta ja painoarvoa omakohtaisilla selvityksillä historian tapahtumista tai ’suurmiehistä’. Omakohtaisuus lisää kerrottujen asioiden autenttisuuden vaikutelmaa ja omaan kokemukseen vetoavia argumentte-

ja on vaikea kumota. Diskurssin faktuaalisuuteen ja historian kirjoitukseen vetoavat historian kulkua kertaavat puheenvuorot saavat niiden sisältämät mielipiteet näyttämään lausujastaan ja tulkinnanvaraisuudesta riippumattomilta tosiasioilta. 'Tosiasioiden' lausuminen 'suurmiehistä', historian tapahtumista ja niiden merkityksistä häivyttää ihmisten roolia 'suurmiesten' tuottamisessa ja historian tapahtumien merkitysten arvioinnissa. Ihmisten rooliksi diskurssin retoriikassa jää historian 'tosiasioiden' hyväksyminen ja niiden kunnioittaminen ja siten oman 'fiksiutensa' ja moraalinsa osoittaminen.

Kuten muissakin monumenttidiskursseissa, myös yhteisen diskurssissa retorisenä strategiana voidaan käyttää yhteisön itsetunnon kovistelua ja vetoamista siihen kuvaan, jonka yhteisö antaa itsestään suhteessa 'toisiin'. Retoriikan lähtökohtana on ajattelu, jossa yhteisön pitää antaa itsestään mahdollisimman hyvä kuva ja se voidaan antaa osoittamalla yhteisön muistavan ja kunnioittavan keskuudestaan lähtöisin olevia 'suurmiehiä'. Seuraavassa kolumnissa ravistellaan paikallista itsetuntoa hitaasti edenneeksi todetussa monumenttihankkeessa. Tekstissä 'toisina' näyttäytyvät 'muut kaupungit', joihin retorisesti vertaamalla oman paikkakunnan toiminta monumentin pystyttämisessä saadaan näyttämään huonolta ja epädyttävältä.

Emil Nestor Setälä saa vihdoinkin muistomerkkinsä Kokemäelle. Tämä suomen kielen kieliopin kehittäjä ja valtioneuvos on tähän asti ollut varjossa kokemäkeläisten mielessä. Lähinnä poliittinen pelleily ja vastustus on ollut suurin este. Moni muu kaupunki olisi jo ajat siten antanut suurmiehelleen hänelle kuuluvan arvon. (Reijo Välkkyne, Kunniaa hänelle. *SataSeutu* 26.8.1998.)

Myös yhteisen diskurssissa esiin tulevat 'me'- ja kansa -positiot toimivat retorisisu suostuttelustrategioina. Liisa Lindgren on kutsunut monumenttihankkeissa tuotettua 'kansaa' ideologiseksi fiktioksi: hankkeiden edushenkilöt ovat tavanneet esiintyä 'kansan' edustajina ja 'kansan' tuottamisella on ylläpidetty valta-asemia. Monet julkisia teoksia saatelleet debatit näyttäytyvät Lindgrenin mukaan "aitojen mielipiteenilmausten" sijasta taisteluna symbolisesta vallasta ja oikeudesta edustaa 'kansaa'. Hankkeiden taustalla voi kui-

tenkin olla vahvoja yksityisiä intressejä, jotka tapaavat unohtua yhteisiä arvoja korostettaessa.³⁷⁵ Tällaiset yksittäisten ihmisten tai ryhmien intressit olivat havaittavissa useista tutkimukseni monumenttihankkeista. Hankkeiden moottoreina toimi vahvatahtoisia persoonia, joiden innokkuus vei hankkeita eteenpäin tai jopa kantoi koko hanketta. Konkreettisimpana esimerkkinä tällaisesta yksityiseksi tulkittavissa olevasta, mutta diskursiivisesti yhteiseksi tuotetusta hankkeesta voidaan pitää Rautavaaran monumenttia. Monumenttihankkeen takana toimi keskeisenä hahmona nimikkoseuran puheenjohtaja ja Tapio Rautavaaran tytär. Vuonna 1994 perustetun seuran tähtäimenä oli nimenomaan patsaan aikaan saaminen Rautavaaralle. Seuran puheenjohtajan ja toimittajana työskennelleen varapuheenjohtajan antamissa lehdistötiedotteissa ja varapuheenjohtajan kirjoittamissa teksteissä *Hymyssä* ja *Ralli*-nimisessä seuran kustantamassa lehdessä hanke kirjoitettiin koko kansaa koskevaksi ja kansan yhteisenä muistelutekona, kuten seuraava teksti on osoittava.

Patsastoimikunnan usko oli koetuksella vain sen hetken, kun osien valu oli valmis ja monumentti esitti lähinnä tulipalon läpikäynyttä metallikasaa. Mutta kokoamisen ja kiillotuksen yms. jälkeen Suomen kansa oli saanut vihdoinkin odottamansa monumentin, josta jopa tiesi mitä se esitti.

Oikeastaan patsaan tuottamisessa ei ollut mitään ongelmia. Kolmen hengen patsastoimikunta (Paukkonen, Rautavaara, Niinimaa-Keppo) vahvistettuna arkkitehti Lauri Soraisella oli yhtä mieltä lähes kaikesta. Ainoastaan monumentin paikasta keskusteltiin, koska kansan syvät rivit esittivät toivomuksia patsaan saamiseksi Helsingin keskustaan; yksi maaseudun soittaja jopa luuli, ettei Oulunkylä ole Helsinkiä ollenkaan.

Ehkä pieneksi hankaluudeksi saattaisi luonnehtia yllättäviä vaikeuksia löytää monumentille paljastaja ja vastaanottaja, mutta kiireillehän ei voi mitään ja hyvä näin.

Sillä kansallehan tämä patsas on tilattu ja tehty. On ollut enemmän kuin ilo lahjoittaa se Teille kaikille. (Niinimaa-Keppo 2001b, 5.)

Tekstissä ”Suomen kansan” nähtiin odottaneen tekeillä ollutta monumenttia ja ottaneen osaa monumentin paikasta käytyyn keskusteluun. Monumentti on kirjoituksessa ”kansalle” annettu ja ”kansaa” varten tehty lahja. Rautavaara-seura oli jo hankkeen alkuaikana

järjestänyt ”kansanäänestyksen” monumentin muodosta *Hymyssä*. Lehdessä annettiin viisi erilaista piirroskuvavaihtoehtoa, joista lukijoita pyydettiin valitsemaan, millaista kuvaa Rautavaaran monumentin lähtökohtana tulisi käyttää. Valintaa evästettiin oheisella tekstillä.

Tapio Rautavaaralla on ikuinen paikka Suomen kansan sydämessä. Siksi on oikein, että kaikki suomalaiset saavat olla päättämässä, millaisen patsas Tapio Rautavaaralle pystytetään: onko se nykytyyliin abstrakti hahmo vai näköispatsas vai jotain siltä väliltä – vai jotakin ihan muuta?

Jokainen saa mielipiteensä perille osallistumalla näillä sivuilla olevaan kansanäänestykseen, jonka järjestävät Tapio Rautavaara -seura ja Hymy-lehti. (Millainen patsas Tapio Rautavaaralle? 1995, 34.)

Tekstissä monumentin muodosta päättäminen tuotetaan yhteisenä päätöksenä, johon ”kaikki suomalaiset” voivat osallistua. ”Jokaisen mielipide” tulee äänestyksessä kuulluksi. Kirjoitus tuottaa mielikuvia demokraattisuudesta ja saa hankkeen näyttämään ’kansasta’ lähtöisin olevalta tai hankkeelta, jonka eteenpäin viemiseen ’kansa’ on osallistunut. *Hymyssä* annetuista äänestyksen kuvavaihtoehtoista yksi oli selkeästi niin sanottu näköispatsas, yksi abstrakti, yksi figuratiivisesti kuvatulla esineellä (kitara) ja jalustassa olevalla rintakuvareliefillä kohdehenkilöön viittaava veistos ja kaksi abstrahoitua kubistishenkistä figuuripatsasta, joista erottui henkilöön viittaavia esineitä (kitara ja keihäs). Näköispatsasvaihtoehtoa kannatti kilpailun järjestäjien mukaan 80 prosenttia vastanneista, mikä tuotiin esiin Rautavaara -seuran ja monumenttiaktiivien julkisessa toiminnassa. Rautavaara-seuran organisoimassa monumentti-toimikunnassa oltiin kuitenkin jo ennen *Hymyn* äänestystä päätetty näköispatsaan hankkimisesta.³⁷⁶

Erilaisten monumenttigallupien ja mielipidemittausten teettämisellä tiedotusvälineet osallistuvat yhteisen diskurssin tuottamiseen. Gallupit eivät luonnollisestikaan ole tilastollisesti edustavia, eivätkä lehdet näin väitäkään, mutta niiden kautta lukijoiden annetaan ymmärtää, että gallupien kysymykset ovat niin tärkeitä ja yleisesti kiinnostavia, että ne on syytä saattaa julkisen keskustelun ja kannanoton kohteeksi. Gallupien ja mielipidekyselyjen koh-

teet esitetään ongelmina, jotka kaipaavat yhteistä vastausta, jonka muodostamiseen lehden lukijat, tai 'suomalaiset', on kutsuttu avuksi. Vastakkain kysymyksissä ovat usein implisiittisesti 'kansa' tai jonkin alueen asukkaat eli median konstruoima vastaajien joukko ja epämääräiset viranomaistahot tai taidehallinto, jotka ovat monumenttihankeiden takana. Media itse esiintyy yleensä 'kansan äänenä' tarjoten väylän, jonka avulla 'kansan' muuten kuulematta jäävä ääni pääsee julkisuuteen. Suomalaisuus tai alueellisuus tuetaan kyselyihin osallistuvien enemmistömielipiteenä.³⁷⁷

Rautavaaran monumentin lisäksi Setälän, Schjerfbeckin, Rytin sekä Kekkonen Kajaanin ja Helsingin monumenttihankeiden aikana järjestettiin lehdissä, radiossa tai televisiossa jonkinlaisia mielipidekyselyjä tai gallupeja. Kyselyissä ja gallupeissa monumenttivalitukset polarisoituivat usein joko figuratiiviseksi näköispatsaaksi tai täysin geometriseksi abstraktioksi. Esimerkiksi *Kokemäen Sanomissa* Setälän monumentista järjestetyssä kyselyssä mielipiteeksi oli mahdollista rastittaa vaihtoehdot: ”näköispatsas”, ”abstraktinen monumentti” tai ”en kaipaa Kokemäelle E.N. Setälän muistomerkkiä”.³⁷⁸ Kyselyn ohien kootussa kuvakollaasissa oli kuvat neljästä figuuripatsaasta ja kahdesta konkretistisesta betoniveistoksesta. Kyselyyn vastanneista 419 henkilöstä 85 prosenttia halusi näköispatsaan, 13 prosenttia ei halunnut monumenttia ollenkaan ja 2 prosenttia kannatti abstraktia monumenttia. Tuloksia uutisoivien uutistekstien otsikoissa näköispatsas sai ”murskavoiton” ja ”kokemäkeläiset” halusivat Setälästä näköispatsaan.³⁷⁹ Näköistoi-ve esitettiin kyselyn tulosten myötä koko paikkakunnan asukkaiden yhteisenä mielipiteenä.

Kyselyjen ja gallupien johdattelevilla kysymyksillä voidaan lähtökohtaisesti houkuttaa esiin tietynlaisia vastauksia. Suorien vastausvaihtoehtojen antaminen johdattaa luonnollisestikin ennalta sovittuihin, toimittajien keskeisinä pitämiin vastauksiin. Avokysymykset taas tuottavat vastauksia, joissa käytetään kysymysten sanastoa ja näkökulmia ja osallistutaan kysymysten tuottamiin polarisointeihin. Seuraava teksti on evästys Kemissä ilmestyvän *Pohjolan Sanomien* Kajaanin Kekkonen monumenttia koskevaan kyselyyn. Kysymyksissä toistuvat monumenttidebateista tutut pohdin-

nat kohdehenkilönsä ”arvoisuudesta”, ”rumuudesta ja kauneudesta” ja representaation ”sopivuudesta” ja ”pätevydestä”. Keskustelukontekstissaan evästys aktivoi lukijoita kommentoimaan luonnoksen sopivuutta ja kyseenalaistamaan taiteilijan kommentit, joiden mukaan monumentti kuvasi Kekkonen aikaa ja ajatuksia.

Vaikka Urho Kekkonen muistomerkki sijoitetaankin Kajaanin kaupunkiin, on itse mies koko Suomen kansan yhteistä perintöä. Pohjolan Sanomat järjestääkin nyt lappilaisille mahdollisuuden tuoda julki mielipiteensä Kauhasen suunnittelemasta UKK-muistomerkistä.

Mitä mieltä olette? Onko veistos Kekkonen arvoinen, tuoko se esiin hänen elämäntyönsä ja ajatuksensa? Onko veistos ruma vai kaunis, pitäisikö Kekkonen muistomerkiksi suunnitella näköispatsas vai onko Kekkonen aikaa ja ajatuksia kuvaava teos muistomerkiksi se kaikkein sopivin ja pätevin? (Soittakaa UKK:n muistomerkistä! *Pohjolan Sanomat* 30.12.1988.)

Tekstissä lehti asettuu ’kansan’ tai lappilaisten puolelle antaen heille mahdollisuuden osallistua mielipiteellä monumenttihankkeeseen, jonka kohdehenkilö määrittänyt tekstissä ”koko Suomen kansan yhteisenä perintönä”. Oli odotettavissa, että seuraavan päivän lehdessä kyselyyn tulleen reilun 30 puhelun perusteella voitiin todeta: ”Lappilaiset tuomitsivat Kekkonen muistomerkkin”.³⁸⁰ Myös muissa monumenttihankkeissa median tuottamien kyselyiden ja gallupien suhteellisen pienten vastaajajoukkojen enemmistön mielipiteisiin nojaavat tulokset yleistettiin ’kansan’ tai tietyn alueen tai paikkakunnan asukkaiden yhteiseksi mielipiteeksi. Galluptulosten otsikoinnilla tuotettiin mielikuvia kollektiivisista, laajojen joukkojen ilmaisemista mielipiteistä. Esimerkiksi Schjerfbeckin monumenttihankkeessa paikallinen lehti otsikoi gallupuutisensa: ”Schjerfbeckin patsaaseen tahdotaan ainakin kasvat”.³⁸¹ Lehtijutussa haastateltiin neljää henkilöä, joista kolme kannatti näköispatsaan hankkimista. Yksittäisten gallupien tulokset saattoivat levitä ja lainautua mediassa laajalle. Radiossa ja televisiossa järjestettyjen kyselyiden tuloksia uutisoitiin sanomalehdissä ja tietyssä paikallisessa tai alueellisessa lehdessä järjestettyjen kyselyiden tuloksista voitiin kirjoittaa myös muiden paikkakuntien tai alueiden lehdissä.

Monista monumenttidebatteihin osallistuneiden yleisönosastokirjoittajien teksteistä välittyy voimakas tarve demokraattiseen päätöksentekoon monumenttihanketta koskevista kysymyksistä. Usein kirjoituksissa vaaditaan tiedotusvälineissä järjestettävää äänestystä sopivasta monumentista. Kaikki ihmiset mielletään halukkaiksi sanomaan mielipiteensä yhteiseksi koetusta hankkeesta ja äänestyksellä valittu monumentti koetaan oikeudenmukaisena ja siksi hyvänä. Yhteisillä äänestyksillä nähdään päästävän eroon taiteen kentän sisäisestä kähminnästä tai poliitikkojen ja virkamiesten huonoina pidetyistä päätöksistä. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa ehdotetaan Helsingin Kekkosen monumentin valintaa televisiossa järjestettävällä puhelimitse tapahtuvalla katsojaäänestyksellä.

Televisiossa järjestetään tuon tuostakin katsojaäänestyksiä. On misimittaria, paras urheilija -äänestys ynnä muuta sellaista. Nyt kun on valittu Kekkospatsaan loppukilpailuun selvinneet ehdotukset, olisi demokraattista järjestää tv-äänestys parhaasta patsaasta. Äänestyksen tulos tulisi olla 100-prosenttisesti päättäjiä sitova. Muuten Holkerin johtama komitea tekee oman päätöksensä, joka lyö ällikällä koko kansan. Yleisöäänestykselle voitaisiin asettaa esim. 10 mk maksu. Miljoonalla äänestäjällä saataisiin kasaan äänestyskulut ja jäisi Holkerin komitealle kokouskonjakit ja kaljarahat patsaskilpailuun osallistujille. (Arvoa UKK:lle, Tv-äänestys Kekkospatsaasta. *KS* 20.2.1997.)

Kirjoituksessa luotetaan vahvasti 'kansan' kiinnostukseen osallistua monumentista käytävään äänestykseen ja vastaavasti epäillään monumenttitoimikunnan ratkaisun sopivuutta. Tällaisella demokrationeetoriikalla yhteisen diskurssissa voidaan korostaa monumenttihankkeiden yhteisöllisyyttä ja kaikkia koskettavuutta, mutta näköisyysdiskurssissa sillä voidaan myös perustella argumentteja 'kansan' ja enemmistön kuulemisesta näköispatsastoiveissa.

Vaikka yhteisen diskurssin hallinnon rekisteriä karakterisoi muun diskurssin tavoin monumenttihankkeiden yhteisöllisyyttä korostava retoriikka, teksteissä tuotettu mielikuva 'yhteisestä' palautui hankkeissa yksisuuntaiseksi vuorovaikutukseksi ja yhteisön edustamiseen pohjautuvaksi ajatteluksi. Hallinnon rekisterin puheenvuoroissa hankkeista tuotettiin 'yhteisiä' hankkeita, mut-

ta yleistä vaikuttamis- tai osallistumismahdollisuutta hankkeiden vaiheisiin tai monumenttien muotoon ei kuitenkaan ajateltu. Useat hallinnon rekisterin puhujat kiittelivät lehtijutuissa ihmisten aktiivisuutta hankkeissa ja pitivät keskustelun heräämistä ja taiteesta kiinnostumista positiivisina asioina sinänsä, mutta katsoivat samalla, ettei kommentoinneilla tai kyselyiden tuloksilla pitä olla vaikutusta monumenttitoimikuntien työhön.

Hallinnon rekisterille tyypillinen retorinen piirre on myötäillä monumenttikiistojen eri osapuolten näkemyksiä. Rekisteriin muodostuu tällaisen retorisen strategian myötä tiettyä konsensushakuisuutta, jossa vedotaan eri osapuolten mielipiteitä tyydyttäviin ratkaisuihin tai kompromisseihin tai pyritään häivyttämään hankkeisiin liittyviä ristiriitoja korostamalla yhteisöllisyyttä ja yhteistä, yleisesti hyväksyttyä historiaa ja muita yleisiä, kiistattomia teemoja. Konsensusretoriikan näkemyksille, joiden annetaan ymmärtää olevan kaikkien yhteisesti hyväksymiä totuuksia tai hyveitä, voi olla vaikea löytää vasta-argumentteja.

Monumentti autonomisena taideteoksena – vapaan taiteen diskurssi

Edellä kuvaamani monumenttidiskurssit jäsentyvät taiteen kentän ulkopuolisiksi monumenttien merkityksellistämistavoiksi. Taiteen kentän diskurssien mukaisia monumenttien merkityksellistämistapoja jäsenän aineistostani kaksi, joista toista kutsun vapaan taiteen diskurssiksi. Nimi korostaa diskurssin näkemystä taiteen vapaudesta suhteessa muihin kentän ulkopuoliksi katsottuihin tekijöihin, kuten politiikkaan, historiaan tai 'yleiseen mielipiteeseen'. Taiteen kentän käytäntöjen ja arvotustapojen mukaiset puheenvuorot tulevat monumenttikeskusteluissa esiin taiteen asiantuntijoiden, kuten kriitikkojen, taiteilijoiden tai taiteen parissa työskentelevien henkilöiden omissa kirjoituksissa ja heidän haastatteluissa. Taidekriitikin, kolumnien, uutisten ja erilaisten lehtiartikkelien lisäksi kentän 'ääni' kuuluu asiantuntijoiden kirjoittamissa yleisönosastoteksteissä ja puheenvuorokirjoituksissa.

Taiteen asiantuntijoiden kommentteihin vaikuttavat voimakkaasti tekstien lajityyppisyys ja rooli, josta käsin monumenttikeskusteluun osallistutaan. Vapaamuotoisemmin asiantuntijat voivat kirjoittaa yleisönosastoteksteissä ja puheenvuorokirjoituksissa, joissa vapaan taiteen diskurssin merkityksellistämistavat tulevat esiin kärjistetympinä ja poleemisempina. Yleisönosastokirjoituksen lajityypin voidaan tulkita ohjaavan myös taiteen asiantuntijoita näissä teksteissä mustavalkoisempaan ilmaisuun. Taidekriitikeissä, kolumneissa, artikkeleissa ja lehtihaastatteluissa taiteen asiantuntijat ilmaisevat näkemyksiään monumenteista yleensä työnsä johdosta. Näissä teksteissä asiantuntijat esiintyvät tietyssä ammatillisessa tai institutionaalisessa roolissa. Ammatillinen asema (kuten taidekriitikkona toimiminen) tai tietyn instituution tai organisaation edustusasema (kuten Suomen Kuvanveistäjäliiton edustajana monumenttitoimikunnissa toimiminen) velvoittaa asiantuntijoita ottamaan kantaa monumentteihin liittyvissä kysymyksissä ja ohjaa tuottamaan kommentteja kentän normaalidiskurssin puitteissa. Myös muissa kuin taiteen kentän toimijoiden kirjoittamissa teksteissä voidaan noudattaa vapaan taiteen diskurssin merkityksellistämistapoja.

Monumenttidebateissa taiteen kentän diskursseja ylläpitävät taiteen asiantuntijat voidaan lukea kentän arvoja luoviin ja hyvää taidetta määritteleviin niin sanottuihin portinvartijoihin, jotka alansa taidenäkömiksi ja makua julkituovina ja informaatiota jakavina tahoina osallistuvat samalla taiteen kentän toiminnan ohjaamiseen.³⁸² 'Portinvartijoiden' legitiimi puhuja-asema ja positio taiteen kentällä ovat seurausta taiteen arvottamiseen liitetystä kompetenssivaateesta ja samalla koko kentän hierarkkisesta rakenteesta, jonka muodostumista näiden asemien tietoinen tai latentti tavoittelu ohjaa. Tällaista bourdieulaisesti ymmärrettyä kentän muodostumista luonnehtii erottautumisen ja eron teon logiikka: kentällä pyritään eksplisiittisesti tai implisiittisesti osoittamaan asiantuntijuutta ja taiteen arvottamisen kompetenssia suhteessa kentän ulkopuolisiin toimijoihin. Maku näyttäytyy vapaan taiteen diskurssissa yhtenä keskeisenä erottavana tekijänä: taiteen kentällä asiantuntijuus

rakentuu muun muassa makukysymysten ja niiden ilmaisemiseen liittyvien erontekojen myötä.

Vapaan taiteen diskurssissa monumenttien merkityksellistämistavat noudattavat Bourdieun teoretisoiman legitimoidun maun mukaista ajatusmaailmaa, jossa taideteoksia ei arvioida niiden kuvaamien kohteiden sisällön perusteella. Teoksen muoto huomioidaan erotettuna mielenkiinnosta representointikohteeseen.³⁸³ Tällainen näkökulma on modernistisen taiteen formalistisen diskurssin ydin: muodosta tulee teoksen sisältö, ilmaisu sitoutuu ilmaisevaan. Timo Huusko on kutsunut taidearvostelua modernistiseksi silloin, kun siinä korostetaan mimeettisyydestä luopumisen merkitsevän siirtymää kohti teoksen esteettistä autonomiaa tai kun teosta arvioidaan pelkkien formaalisten elementtien perusteella, jolloin muodosta ja strukturaalisesti jäsenennyksestä materiaalista tulee teoksen sisältö ja teoksen tulkintojen lähtökohta. Vastaavasti Huuskon epämodernistiseksi kutsumassa arviossa teoksen sisältö, sanoma, teoksen herättämät tunteet tai taiteilijan intentio hahmotetaan formaalisten elementtien ulkopuolelta. Taideteoksen esteettisen autonomian korostaminen toimii siten modernistisen diskurssin kulmakivenä.³⁸⁴ Esteettisen autonomian korostus ja sisällön palauttaminen formaaliin seikkoihin tai formaalisten ominaisuuksien pitäminen tulkinnan lähtökohtana ovat keskeisiä tutkimukseni vapaan taiteen diskurssin piirteitä. Formalististen painotusten lisäksi diskurssiin sisältyy myös näkökulmia, joissa painottuvat modernismin vitalistiset lähtökohdat, kuten intuitiivinen kokeminen ja taiteessa olevat 'syvemmät' merkitykset.

Nämä erilaiset modernismin diskurssit nousivat voimallisesti esiin Suomen taiteen kentällä 1950- ja 1960-luvuilla ja tuottivat kentän toimintaan ja puheeseen samalla vastakkainasettelun joko vapaan tai geometrisen abstraktion, informalismin tai konstruktivismiin tai vitalismin tai konkretismin puolesta tai vastaan.³⁸⁵ Jako ulottui myös taidekriittikkiin.³⁸⁶ Skisman konstruktivistisessä tai konkretistisessä, geometriseen abstraktioon luottavassa diskurssissa korostettiin teoreettisuutta, rationaalisuutta, henkeä ja älyä. Vitalistisessa taiteen lähestymistavassa painoutuivat vastakkaisesti tunne, intuitio, elämypsykologinen estetiikka ja tunnetautuminen

kuvauskohteeseen.³⁸⁷ Samalla korostettiin orgaanisuutta luovan prosessin, muodon ja taiteen tehtävän tasoilla: taide nähtiin sisällöllisesti merkittäväksi, kun siitä tulkittiin elävä orgaaninen muoto. Taiteelta vaadittiin luonnon ja orgaanisen kasvun periaatteiden seuraamista. Vitalismin periaatteet koskivat myös kuvanveiston materiaalisuutta. Materiaaliuskollisessa modernistisessa kuvanveistossa teoksen tuli olla 'rehellinen' materiaalilleen. Kuvanveiston prosessiluonteen korostaminen näyttäytyi taiteen tekemisessä käsityön ideoihin sitoutumisena ja työstön jälkeä lukevana, teosten merkityksiä niiden pintaan koodaavana ja lopputuloksen sijaan tekemistä painottavana taidepuheena.³⁸⁸

Liisa Lindgrenin mukaan vitalistinen selitysmalli on jäänyt perusmalliksi suomalaisen abstraktin kuvanveiston tulkinnoille. Erittäin vitalistinen retoriikka soveltui hänen mukaansa 1960- ja 70-lukujen suomalaisen taidekritiikin tarpeisiin yksittäisten taiteilijoiden teosten ja intentioiden tulkinnassa, jolloin vitalistiset impulssit miellettiin yksityisiksi, luontoon tukeutuviksi inspiraation ja työskentelyn lähtökohdiksi. Vitalistisen retoriikan avulla oli mahdollista painottaa ilmaisun aitoutta ja yksilöllisyyttä.³⁸⁹ Lindgren havaitsee, että 1960-luvun taitteessa orgaanisesta abstraktiosta tuli myös monumentaalitaiteen luonnollinen kieli, joka tarjosi kosketuspinnan erilaisille modernismin pyrkimyksille.³⁹⁰

Tutkimukseni vapaan taiteen diskurssiin paikantamani asiantuntijoiden kommentit ja näkökulmat hyödyntävät formalistisia ja vitalistisia näkökulmia yhteen kietovaa lähestymistapaa, jossa modernismin diskursseista sovelletaan samanaikaisesti erilaisia aineksia. Toisaalta asiantuntijateksteissä painottuvat konstruktivistiset näkökulmat, geometrisuus, struktuuri ja älyperäisyys, toisaalta samoissa teksteissä voidaan nostaa esiin muodon orgaanisia lähtökohtia, luontoreferenssejä, materiaalisuutta ja taiteilijan työprosessin merkkejä. Vapaan taiteen diskurssin näkökulmat hahmottuvat siten 1950- ja 1960-luvuilla voimistuneiden modernismin diskurssien syntetisoivaksi jatkumoksi. Modernismin eri diskurssit näyttävätyvät monumenttikeskusteluissa yhtenäisinä etenkin jou tuessaan vastakkain taiteen kentän ulkopuolisten diskurssien kanssa. Kentän ulkopuolisten diskurssien argumenttien paineen voi tul-

kita loiventavan kentän sisäisten diskurssien näkökulmaeroja: kentän rajojen kontrolli nousee kentän toimijoiden ensisijaiseksi intressiksi kentän sisäisen hierarkiakamppailun sijaan.

1980-luvun *Taide*-lehtien kirjoittelua tutkinut Leena-Maija Rossi on jäsentänyt vuosikymmenen taidepuheesta diskurssin tai puhettavan, jota hän kutsuu painotusten vaihtelun mukaan vapauspuheeksi, puhtauspuheeksi tai autonomiapuheeksi. Rossin mukaan 1980-luvun alkupuolen kirjoituksissa painotettiin usein voimakkaasti taiteen olemista ja merkitystä taiteena sinänsä, omana alueenaan, ja 'ulkotaiteellisten' tavoitteiden vierautta suhteessa 'puhtaaseen' taiteeseen. Puhtauden ja vapauden diskurssiin kuului 'laatuun' ja taiteen 'sisäsyntyiseen totuudellisuuteen' viittaaminen. Tällaisen puheen Rossi näkee yhdeksi aladiskurssiksi, joka kamppaili hegemonisesta asemasta suomalaisessa taidepuheessa 1980-luvulla.³⁹¹ Rossin määrittelemät modernismin perusideoihin palautuvat vapaus-, puhtaus- ja autonomiapuhe lähestyvät yhdessä sitä, mitä omassa tutkimuksessani kutsun vapaan taiteen diskurssiksi. Vaikka taiteen kentällä kyseiset puhettavat joutuivat Rossin mukaan jo 1980-luvulla kamppailemaan hegemonia-asemastaan, monumenttien arvioinneissa ja vastaanotossa niiden voi havaita vaikuttavan voimakkaana (ja hegemonisena) vielä 1990-luvulla.

Merkitys. Vapaan taiteen diskurssissa monumentit näyttäytyvät ennen kaikkea taiteena niiden kohdehenkilöiden, heihin liittyvien historian vaiheiden ja menneisyyden kertomusten painuessa taustalle. Monumentit esiintyvät diskurssin teksteissä usein "veistoksina", "julkisina taideteoksina" tai "teoksina" eivätkä niinkään pelkkinä "muistomerkkeinä" tai "monumentteina". Monumenteista myös kirjoitetaan usein niiden teosnimillä eikä ainoastaan kohdehenkilön identifioimina monumentteina. Esteettisyys ja taiteellisuus näyttäytyvät keskeisinä monumenttien funktiona, kuten seuraavasta taidekriitikon kirjoittamasta kolumnista käy ilmi. Kirjoitus liittyy Rytin monumenttidebattiin ja siinä pohditaan Helsingissä jo olleiden neljän figuratiivisen ja yhden abstraktin presidenttimonumentin piirteitä.

Sedan har vi en abstrakt presidentstod: Paasikivi. Den har förstås retat många, men betecknande nog egentligen bara sådana som väntar sig att stå mot ansikte mot Juho Kusti själv.

Däremot finns det många som först imponeras av monumentet som konstverk, och först därefter börjar bena sig genom bokstäverna på sockeln.

Så skall ju ett monument också fungera, eller hur? Fascinera genom sin konstnärliga kraft, och den vägen hylla den till vars minne det är rest. (Erik Kruskopf, På konstlinjen. *Hbl* 3.1.1992.)

Kirjoituksessa ehdotetaan näköispatsastoiveiden värittämaan debattiin toista näkökulmaa, jossa kohdehenkilön ”kasvotusten” kohtaamisen sijaan voitaisiin vaikuttua monumentista ”taideteoksena”. Monumentin funktioiden tärkeysjärjestykseksi tarjotaan ensin ”taiteellisella voimalla kiehtovuutta” ja sen jälkeen ”muiston kunnioittamista”. Monumentista vaikuttaminen taideteoksena ei kirjoituksessa merkitse monumentin tulkitsemista kohdehenkilöön viittaavana. Monumentista vaikutetaan sen taiteellisten ominaisuuksien koskettamana ja muiston kohde selviää sen jälkeen jalustan kirjoituksesta. Vapaan taiteen diskurssissa on tavanomaista, että monumentteja arvioidaan tai tulkitaan vain löyhästi kohdehenkilöihin kiinnittyvinä. Henkilöön viittaavuus voidaan jättää myös kokonaan huomioitta. Monumenttien näkeminen diskurssissa taideteoksina ja esteettisinä objekteina noudattaa siten taiteen asiantuntijoiden kompetenssi- ja toiminta-aluetta: taiteen kenttään kuuluvaksi katsottuja ilmiöitä tarkastellaan kentällä sen toiminta-alueen, taiteen ja estetiikan, näkökulmasta.

Vapaan taiteen diskurssissa monumenttien historiallinen, monumentin merkitystä kontekstoiva ulottuvuus kiinnittyy monumentin tehneen taiteilijan tuotantohistoriaan, siis ilmaisutapojen jatkuvuuksiin tai epäjatkuvuuksiin ja tuotannollisiin vaiheisiin ja niiden muutoksiin. Tällainen lähtökohta sitoo taiteilijan työskentelyn ja teokset aina suhteeseen aikaisempaan työskentelyyn ja varhaisempiin teoksiin. Taidetta on formalistisessa teostulkinnassa tutkittu ja analysoitu myös kokonaan irrallaan tekijästä³⁹², mutta tutkimukseni vapaan taiteen diskurssissa tulkintojen konteksti kiinnittyy kuitenkin yleensä jollain tavoin taiteilijaan. Taiteilijan tuotannon jatkumon huomioimisella ja esiin tuomisella asiantuntijoiden pu-

heenvuoroissa tehdään näkyväksi diskurssiin kuuluvaa erityiskompetenssia ja asiantuntijuutta ja osoitetaan alan hallintaa. Seuraavassa Veikko Myllerin yksityisnäyttelyn katalogitekstin katkelmassa taidekriitikko arvioi Myllerin vapaan tuotannon teoksia. Rytin monumentti hahmottuu tekstissä taiteilijan muun tuotannon kautta ja sen jatkumoksi.

Myller tekee klassisen kauniita ja tasapainoisia veistoksia, joissa jokainen yksityiskohta on paikallaan. Siinä mielessä Myllerin nonfiguratiivisiin teoksiin liittyy myös ihanteen ja aatteen aineksia. Muodon hallinta, tasapaino, liike ja samalla sopivassa määrin tasapainosta irrottautuminen, mikä aikaansaa vaikutelman, että veistos kieppuu oman keskipisteensä varassa. Tässä Myller tulee lähelle sitä kirkasta näkemystä ja katsomista, joiden vertauskuvia pronssiveistokset ovat. Niissä hän tulee lähelle ihannetta, johon liittyvät sulokkuus ja keveys sekä liikkeen ja tasapainon hallinta. Tähän liittyy myös Myllerin tekemä muistomerkki presidentti Risto Rytistä. (Sundell 1994, ei sivunumeroitu.)

Tekstissä Myllerin veistoksia lähestytään formaalisia ominaisuuksia, ”muodon hallintaa”, ”tasapainoa”, ”liikettä” ja ”keskipisteen varassa kieppumista”, esiintuoden. Kirjoittaja hahmottaa Rytin monumentista samoja muodollisia piirteitä kuin muista Myllerin konstruktivistisista teoksista. ”Kirkas näkemys” ja ”ihanne” liittyvät modernistiseen diskurssiin muodollisten painotusten ohella.

Vielä 1940- ja 1950-luvulla suomalaisilla kuvanveistäjillä oli usein tyyllinen ero tilaus- ja vapaatuotannon välillä. Abstraktin taiteen yleistyminen monumenttitaiteessa hävitti kuitenkin tuotantojen välistä eroa. Modernismissa monumenttien odotettiin olevan tyyllisesti taiteilijan vapaan tuotannon jatketta.³⁹³ Tutkimukseni tapausmonumentit noudattivat pääsääntöisesti, erityisesti abstrakteissa monumenteissa, taiteilijoiden tunnettua henkilökohtaista tyyliä ja muissa teoksissaan monumentin tekoaikana käyttämää muotokieltä. Tämän jatkumon loogisuutta tuotiin esiin useissa aineistoni asiantuntijakommenteissa. Seuraavassa lehtijutussa Toivaisen monumentti kiinnitetään taiteilijan haastattelussa esittämien näkemysten kautta taiteilijan muun tuotannon teemoihin. Taiteilijan suorana sitaattina tuodaan esiin monumentin ja muun tuotannon kytkeytyminen.

Patsaastaan Hirvimäki kertoo, että se on eräällä tavalla figuuri, henkilöahmo, muistuttaa ehkä ketun ja ihmisen risteytystä. Tai yksinkertaisesti: veijaria.

Kettu-figuurista Hirvimäki toteaa, että hän on tehnyt sitä pitkän aikaa. Se löytyy 60-luvun maalauksista ja myöhemmin veistoksista. Oton saama hahmo sitoo Torikunkun kiinteästi Hirvimäen tuotantoon.

”Minusta monumentti ei voi olla irrallinen taiteilijan tuotannossa”, on Hirvimäen kanta. (Mikko Voutilainen, Tähän tulee Suomen korkein patsas. *KSM* 22.9.1989.)

Abstraktin julkisen kuvanveiston yleistymisen ja modernismin diskurssien vakiintuminen taiteen kentällä Suomessa 1960-luvulla toi samalla esiin taiteen asiantuntijoiden ja muiden kulttuurialan toimijoiden kielteisen ja provokatiivisen suhtautumisen vanhoihin figuurimonumentteihin ja niiden tekijöihin.³⁹⁴ Figuurimonumenttien lisäksi modernistisessä ajattelussa vierastettiin ylipäänsä mahtipontista monumentteja pystyttävää muistelukulttuuria. Kriittinen suhtautuminen perinteiseen monumenttikuvanveistoon esiintyi edelleen vahvana edelleen tutkimusajankohtani monumenttien asiantuntijakommenteissa. Vapaan taiteen diskurssissa etenkin figuurimonumentit nähtiin vanhentuneina, mutta samalla myös koko monumenttien pystyttäminen automaattisena ’suurmiehiä’ kunnioittavana tekona sai kritiikkiä. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa annetaan tuki monumenttihankkeen abstraktille luonnokselle, mutta samalla paradoksaalisesti kyseenalaistetaan monumenttikulttuurin tarpeellisuutta.

Tietenkin saattoi arvata, että Veikko Myllerin luonnos Risto Rytin muistomerkeksi aiheuttaisi muumiopatsaiden ystävien taholla paljon hälyä.

Todellisuudessa teos on harvinaisen onnistunut ja hyvin palkintonsa ansainnut. Jos ei esitetä mitään järkevää arvostelua vaan pelkkiä typeriä vitsejä, en ymmärrä miksi niitä kannattaa julkaista: se levy on soitettu jo kyllin monta kertaa.

Vakavampi keskustelun aihe olisi kysymys, pitääkö jokaiselle rytille ja koivistolle automaattisesti pystyttää muistomerkki. Eikö kaupunkiin todella saada taidetta muuten kuin nimeämällä se jonkun historiallisen henkilön mukaan? (Kalle Aho, Rytin patsas palkintonsa ansainnut. *HS* 22.12.1991.)

Tekstissä kirjoittaja positioi abstraktia luonnosta vastustavat ja figuurimonumenttia kaipaavat henkilöt vähättelevästi ”muumiopatsaiden ystäviksi” ja pyrkii mitätöimään heidän kritiikkinsä vetoamalla sen ”järkevän arvostelun puutteeseen”. Kirjoittajan omat näkökulmat monumentista ja sen onnistuneisuudesta sen sijaan edustavat ”todellisuutta”. Monumenttien pystyttämisen sijaan kirjoituksessa kannatetaan ”taiteen” hankkimista kaupunkiin: monumentit käyvät muusta julkisesta taiteesta, kun niitä ei erikseen ”nimetä jonkun historiallisen henkilön mukaan”. Monumenttien pystyttämisen kritisoinnissa ei vapaan taiteen diskurssissa haluta vetää mattoa alta julkisen taiteen hankkimiselta sinänsä. Niinpä diskurssissa yleensä puolustetaan hankkeissa taiteen kentän ulkopuolisten toimijoiden kritiikin kohteiksi joutuneita taiteilijoita ja monumenttiluonnoksia. Puolustuksella osoitetaan tuki niin taiteilijoiden ammattitaidolle, palkintolautakuntien asiantuntijajäsenille, taiteen kentän toimijoiden kompetenssille kuin myös taiteen kentän autonomialle. Abstrakti ilmaisu toimii diskurssissa eräänlaisena statuskysymyksenä; figuratiivisen vaihtoehdon kannattaminen merkitsisi diskurssissa legitimiin valta-aseman ja taiteen kentän (hegemonisen) normaalidiskurssin kompetenssin kyseenalaistamista tai siitä luopumista.

Vapaan taiteen diskurssi tasapainoileekin toisaalta taiteen kentän toimintatapojen, autonomian ja ’omien’ puolustamisen ja monumenttien pystyttämisen mielekkyyttä epäilevien näkökantojen välillä. Niissä taiteen asiantuntijoiden näkökannoissa, joissa koko monumenttikäytäntö näyttäytyy turhana menneisyyden jäänteinä nationalistisesta suurmieskultista ja eräänlaisen vanhanaikaisen ulkoilmapantheonin luomispyrkimyksistä, korostetaan nykyajan (1990-luvun) kulttuurin erityisominaisuuksiksi miellettyjä piirteitä, kuten moniarvoisuutta ja pysyvyyden korvautumista nopealla muutoksella. Monumentit näyttäytyvät tällöin sopimattomina suhteessa nykykulttuurin muihin ilmiöihin. Tällainen monumenttikulttuurin kritiikki yhdistää tutkimukseni vapaan taiteen diskurssia ja uuden monumenttiajattelun diskurssiksi kutsumaani merkityksellistämistapaa. Epäilevä suhtautuminen monumenttikulttuuriin nykyaikaan

kuuluvana ilmiönä havainnollistuu seuraavasta asiantuntijan yleisönosastokirjoituksen katkelmasta.

Eräs kriitikko kysyi itseltään, onko Rytin muistomerkki nykytaidetta vai ei ja totesi, että se voisi kuulua jonnekin 70-luvulle. Niinpä kai, mutta miten se voisi olla hengeltään tai tyyliltään 90-lukua, kun koko aikaa kestävä monumentin ajatus on vieras nykyiselle nykytaiteelle. Tuskin muistollekaan halutaan pysyvyyttä tällä kertakäyttöhyödykkeiden aikakaudella. (Olli Valkonen, Muistomerkki paikallaan. *HS* 8.10.1994.)

Tekstissä kyseenalaistetaan monumentin ajankohtaisuus näkemällä ”koko aikaa kestävä monumentin ajatuksen” olevan vierasta nykytaiteelle ja muiston pysyvyyden idean nykyiselle ”kertakäyttöhyödykkeiden aikakaudelle”.

Merkkiluonne. Vapaan taiteen diskurssissa monumentit hahmottuvat ennen kaikkea symbolisina merkkeinä, jotka viittaavat kohdehenkilöihinsä monumentteihin kulttuurisina sopimuksina liittyvän viittaussuhteen seurauksena.³⁹⁵ Diskurssissa monumentit symboloivat kohdehenkilöitä ja heihin liittyviä mitä erilaisimpia asioita ilman, että ne sen tarkemmin representoivat niitä. Taiteeteoksen symbolisuus perustuu diskurssissa taideteoksen monumenttina toimimisen konventioon, jonka perusteella teos saa kyvyn edustaa henkilöä ja häneen liittyviä asioita. Monumenttien symbolisuuden aukiselittämiseen, sen yksityiskohtaiseen osoittamiseen ja symbolien sopivuuden arvioimiseen suhtaudutaan torjuvasti, sillä niiden nähdään yksinkertaistavan ja lukitsevan tiettyjä merkityksiä monitulkintaisiin taideteoksiin. Monumenteista ei tarvitsekaan millään tavalla etsiä ’suurmiehiin’ viittaavaa symboliikkaa; monumentit ovat ”tavallisia” taideteoksia, jotka ”on omistettu” kohdehenkilölle, kuten seuraava kuvanveistäjän kirjoittama yleisönosastoteksti kiteyttää.

Halutessaan osoittaa kunnioitusta henkilölle, joka on tehnyt maalleen suuren palveluksen tai muuten merkittävän elämäntyön, voidaan hänelle nimetä joko katu, julkinen rakennus, puisto, aukio tai taideteos. Suuri kunnianosoitus on henkilölle omistettu sävellyks.

Kuvataiteen keinoin toteutettu muistomerkki on näistä ainoa, jolta odotetaan jonkinlaista näköisyyttä tai kuvaavia symboleja. Miksi?

Eikö riitä, että teos on omistettu tietylle henkilölle. (Harry Kivijärvi, Vaihdetaan vain nimeä! *HS* 9.2.1992.)

Monumentin symboliseen merkkiluonteeseen yhdistyy vapaan taiteen diskurssissa myös metaforista merkityksellistämistä. Monumentti ymmärretään tällöin itsessään symbolina, mutta sen ominaisuuksia, muotoja ja yksityiskohtia voidaan tulkita löyhästi metaforisina. Vapaan taiteen diskurssin monumenteilla näkemä merkkiluonne, symbolisuus tai metaforisuus, eroaa näköisyys-, kertomus- ja yhteisen diskursseissa monumenteilla nähdystä ikonisuuden, indeksisyyden ja metonymisyyden merkkiluonteista, jotka kaikki nojaavat vierekkäisyyden periaatteeseen, saman tason merkityksiin. Metaforat ja symbolit toimivat eri tavalla; edelliset nojaavat siirtymään merkityksen tai todellisuuden tasolta toiselle ja jälkimmäiset merkitysten avoimeen keinotekoisuuteen ja harkinnanvaraisuuteen.³⁹⁶ Paikoin vapaan taiteen diskurssissa monumentit tuntuvat sulkeutuvan vain itseensä viittaaviksi merkeiksi, joiden ei nähdä sen kummemmin kommunikoivan itsensä ulkopuolisen maailman kanssa.

Tulkintatapa. Taiteen asiantuntijoiden kirjoituksissaan esiin tuomiin monumenttien tulkintatapoihin vaikuttavat taidekriittien konventiot, joihin asiantuntijat sosiaalistuvat asemassaan ja asiantuntijaroolissaan. Myös taiteen kentällä omaksutut tiettyjen teorioiden mukaiset taidekäsitykset ja kirjoitustyyli vaikuttavat siihen, millaisia tulkintoja monumenteista asiantuntijoiden tuottamista teksteistä on hahmotettavissa. Taidekriitikki sisältää lähtökohtaisesti tiettyjä teoreettisia alkuoletuksia, jotka vaikuttavat kritiikin käytäntöihin. Kritiikki voi kuitenkin kätkeä oman teoreettisen taustansa tai olla sokea sille.³⁹⁷ Tutkimukseni taidekriitikeissä harvemmin kirjoitettiin näkyviin esitettyjen näkemysten teoreettisia lähtökohtia. Vapaan taiteen diskurssissa modernistiset näkökulmat välittyivät ilman niiden analyttisempaa eksplikointia. Taiteen asiantuntijat ovat muiden kirjoittajien tavoin myös persoonineen ja henkilökohtaisine mieltymyksineen teksteissään läsnä. Tekstien sisältöihin ja tulkintojen tekemiseen voivat vaikuttaa hyvinkin henkilökohtaiset seikat, kuten esimerkiksi kirjoittajan ja monumentin tehneen taiteilijan väliset ihmissuhteet. Henkilökohtaisilla suhteilla

on varmasti merkitystä suhteellisen pienikokoisella Suomen taiteen kentällä, mutta näiden merkitysten tarkempaan tavoittamiseen on tutkimukseni menetelmin mahdotonta ulottua.

Vapaan taiteen diskurssissa monumenttien tulkintatapana korostuu formalistinen, teoksen muotoja kuvaileva ja muotojen tuottamia tunteita tai vaikutelmia kevyesti erittelevä lähestyminen. Tiukan formalistisen ohjelman voi mieltää jopa kokonaan tulkintakielteiseksi taiteen lähestymistavaksi: teoksen ei nähdä viittautavan mihinkään itsensä ulkopuolella olevaan vaan vain itseensä.³⁹⁸ Voidaan kuitenkin kyseenalaistaa, onko tulkinta, joka ei jotenkin tukeudu teoksen formaalien piirteiden 'ulkopuoliseen' todellisuuteen, lopulta edes mahdollinen. Myös formaalien ominaisuuksien ja niiden tuottamien vaikutelmien verbaalisen kuvaamisen voidaan ajatella tukeutuvan kontekstuaaliseen tietoon ja kokemukseen siitä, miten erilaisia formaaleja ominaisuuksia on tapana kokea, tulkita ja verbalisoida. Tulkinnassa formaalisten seikkojen esiin nostaminen korostaa retorisesti muotojen ja niiden havainnoinnin objektiivisuutta. Siten myös muotojen tuottamat tunteet, vaikutelmat ja tulkinnat voivat vaikuttaa objektiivisilta. Seuraavassa taidekriitikissä lähestytään monumentin muodollisia ominaisuuksia niitä yksityiskohtaisesti eritellen. Objektiivisuuteen tukeutuvaan kuvailuun yhdistyy muotojen tuottamien vaikutelmien esiin tuomista: jänne on "mutkalle pakottautunut", ylä- ja alaosan välille syntyy "kierteinen paine", teoksessa on "liikettä" ylöspäin ja se on "tasapainoinen". Tekstissä kiinnitetään huomiota myös monumentin ja ympäristön visuaaliseen vuorovaikutukseen ja monumentin pintaan.

Pitkälle symmetrisestä teoksesta voi geometrisesti irrottaa kaksi toisiinsa nähden kärjellään olevaa kartiota, joita yhdistää kahdelle loivalle mutkalle pakottautunut jänne, pätkä spiraalia. Jänne on lopullisessa monumentissa pönäköitynyt luonnoksesta ja samalla lyhentynyt muodostaen entistä voimakkaamman kierteisen paineen ala- ja yläosan välille. Jänne jatkuu ylöspäin muuttuen kärjellään olevaksi kartioksi. Liike antaa sille intohimon päästä nousemaan yhä ylemmäksi.

Valot monumentin ympäristössä toimivat pimeään aikaan niin, että näkyviin jää vain alaosa. Yläosa nousee korkeuksiinsa niin pitkälle kuin katsojan mielikuvitus yltää.

Kuten pienoismallin perusteella saattoi jo odottaa, kiehtovaa monumentissa on sen tasapainoisuus ja toimivuus veistosta kiertäessä. Yllättävää taas se, että monumentti päiväsaikaan sulautuu ympäröivään tilaan, on suorastaan pieni. Puisto, sen puut ja lähirakennukset itsessään vaikuttavat jopa todellista suuremmilta muistomerkkiin nähden, ja ympäristön osuus vahvistuu vielä nykyisestään, kun muistomerkin kiiltelevään pronssipintaan aika kiinnittää tumman patinansa.

Ominaista UKK-muistomerkillä ovat sen pyöreät muodot voiman ja liikkeen kuitenkin murtumatta.

Komea se on! Mutta millä tavalla monumentti ilmentää Kekkos-ta? [--]

Abstrakti Suuri aika antaa vapauden juoksuttaa ajatustaan Kekkosesta ilman, että suurmiehen muistoa voidaan loukata tai väärinymmärtää. Se antaa kaikenlaisten mielipiteitten melskata vapaasti ja rohkeasti ja pelkäämättä.

Uskallan myös lohduttaa kajaanilaisia matkailulla alati intoilevia, että Suuressa ajassa on aineista Kajaanin matkailuvaltiksi jo kohteensa vuoksi. Näin taide hyödyttää elinkeinoelämää, vaikka sitä ei aina tahdota uskoakaan tässä kulttuuria ja sen tarpeita perin niukasti ymmärtävien kaupungissa. (Ritva Salomaa, Huikea näky kirkkojen välissä. *Kaleva* 4.9.1990.)

Kirjoituksessa ei osoiteta tarkemmin, miten monumentti ”ilmentää” kohdehenkilöä. Tekstissä korostuu sen sijaan abstraktin monumentin tulkinnallinen avoimuus ja tilan antaminen erilaisille mielipiteille. Abstraktion nähdään poistavan mahdollisuuden kohdehenkilön muiston loukkaamiseen tai väärinymmärtämiseen. Kirjoituksen lopussa ilkutaan monumenttia kritisoineita, muun muassa matkailuun vedonneita tahoja positioimalla heidät ”kulttuuria ja sen tarpeita perin niukasti ymmärtäviksi”. Formalistista analyysia sovellettiin aineistossani myös tutkimukseni figuurimonumenttiin. Rautavaaran monumenttihankkeen uutisoinnissa Myller kertoi hakenensa Rautavaaran monumenttiin figuurin eteen sijoitetulla joutsenella ”rytmiä ja jännitettä”.³⁹⁹ Sekä Rautavaaran että Rytin monumentit taiteilija näki uutistekstin mukaan ”kahden kappaleen tilateoksina, joissa hän on etsinyt osien välistä jännitettä”.⁴⁰⁰

Muodon lisäksi vapaan taiteen diskurssissa kiinnitetään erityishuomiota monumentin materiaaliin. Muoto ja materiaali nähdään vuoropuhelussa, jossa tietynlaisen muodon voidaan kokea sopivan tietynlaiselle materiaalille. Materiaaliin liittyen teoksen pintaan

voidaan kiinnittää huomiota vaikutelmia ja tulkintoja tuottavana elementtinä. Seuraavassa Helsingin kaupungin taidemuseon Internet-sivujen Rytin monumentin esittelytekstissä muodon ja materiaalin vuoropuhelu palautetaan tietyn taidehistoriallisen suuntauksen, konstruktivismin, ideoihin.

Veistoksessa on leimallisesti konstruktivistisia piirteitä. Konstruktivistien tavoitteena oli häivyttää taiteilijan ja insinöörin välinen raja. Materiaalin ja muodon yhteneväisyys on myös tärkeää. Venäläisen konstruktivismin yhden pääideologin Vladimir Tatlinin (1885–1953) ajatus oli, että kullekin materiaalille sopi vain tietty muoto. Veikko Myllerin veistoksessa näkyy taidokas muodon ja materiaalin yhteensovittaminen. Veistoksen puhtaan geometriset perusmuodot ja käsittelemätön pinta johdattavat ajatukset myös minimalistiseen taiteeseen.

Konstailemattomalla ilmaisulla ja jännitteitä rakentavalla sommitelmalla on pystytty luomaan tunnelma, joka kuvaa yhtä Suomen poliittisen historian dramaattisimmassa tilanteessa päätösvaltaa käyttänyttä henkilöä. Veistoksen patinoitu pinta antaa teokselle voipuneen ja alakuloisen pohjavireen, jolle löytää vastineen presidentti Risto Rytin (1889–1956) traagisesta kohtalosta vuoden 1945 jälkeen vaihtuneessa ulkopoliittisessa ilmapiirissä. (Helsingin kaupungin taidemuseon Internetsivut, <<http://www.taidemuseo.hel.fi/suomi/veisto/veistossivu.htm?id=239&sortby=artist>> 15.10.2007.)

Tekstissä ”ilmaisu” ja ”sommittelu” luovat ”tunnelman”, joka ”kuvaa” monumentin kohdehenkilöä. Teoksen pinnan synnyttämät vaikutelmat kiinnitetään metaforisen tulkintatavan avulla kohdehenkilön ”kohtaloon”. Monumentin ilmaisun näkeminen ”konstailemattomana” tuottaa mielikuvia taiteilijan työskentelyn rehellisyydestä, aitoudesta ja asianmukaisuudesta. Muodon ja materiaalin yhteensovivuutta pohditaan Rytin monumentin osalta myös seuraavassa taidekriittiketekstissä, jossa monumentin muodon nähdään kuuluvan toisen materiaalin mukaiseen perinteeseen. Formaalistien ominaisuuksien tarkemman kuvailun sijaan kirjoituksessa viitataan vitalistisen retoriikan mukaisesti teoksen ”orgaaniseen kasvuun maapohjasta”.

Vastuun vuodet liittyvät taidehistoriallisesti 1960-luvun minimalismiin ja konstruktivismin uuteen aaltoon. Myllerin teos ei kuitenkaan tähdenä kulmikkaiden muotojen autonomiaa, vaan orgaanista kasvua

maapohjasta. Taiteilija on suunnitellut lopullisen teoksen valamista pronssiin, vaikka ehdotuksen tyyliasu kuuluu selvästi teräsveistosten perinteeseen.

Teoksen nimi antaa vähän tulkinnan vihjeitä, mutta kaksi nopeaa mielleyhtymää voinee esittää. Palkin liikerata kuvastaa sodan päätösten mutkallisuutta. Syntyy ajatus tapahtumista, jotka syöksyvät välillä maan sisään Demeterin valtakuntaan, noustakseen jälleen ylös. Myllerin teoksesta voi hahmottaa myös kaatuvan soturin, jos välittäjäksi ottaa esimerkiksi Henry Mooren näkemyksen tästä antiikin kuvanveistön sankariaiheesta. (Markku Valkonen, Vaikkeiden päätösten symboliikka. *HS* 5.11.1991.)

Tekstissä teos kiinnitetään taidehistorian tyyliuuntiin, muihin tunteisiin taideteoksiin ja taidehistoriallisiin kuva-aiheisiin, jopa antiikin mytologia kiinnittyy tekstissä monumenttiin Demetermaininnan muodossa. Monumentin teosnimeä lähestytään tulkinnallisena vihjeenä. Tekstissä monumentista muodostetaan tulkintoja sekä muodollisten ominaisuuksien metaforisuuden kautta (palkin liikerata sodan päätösten mutkallisuuden kuvastajana) että muotojen taidehistorian kontekstiin viittaavuuden kautta (teoksen muoto kaatuvan soturin aiheen muistumana).

Vitalistinen lähestymistapa monumentteihin tulee vapaan taiteen diskurssissa näkyviin monumenttien luontosuhteen esiin tuomisena. Orgaanisuus hahmottuu positiivisena ominaisuutena, samoin luontoon sulautuminen, kuten seuraava taiteen asiantuntijan kirjoittama kolumnikatkelma osoittaa. Tekstissä monumentti ei ”jyrää ympäristöä alleen”, vaan on ”hiljainen ja nöyrä”, ”nurmikosta kasvava” taideteos.

Minun nähdäkseni Myllerin veistos pyrkii ennen muuta sulautumaan luontoon, helsinkiläiseen puistomaisemaan. Se ei ole taideteos, joka jyrää ympäristön alleen, vaan hiljainen ja nöyrä rakennelma, joka kasvaa ilman jalustaa nurmikosta.

Australian alkuasukkaille, aboriginaaleille, on viime vuosina suunniteltu kevyitä, helposti siirrettäviä ja purettavia asuntoja, jotka kohtelevat luontoa mahdollisimman hellävaraisesti. Siinä missä iso kerrostalo vaatii valtavan montun, aboriginaalien rakennukset nousevat ja katoavat jälkiä jättämättä.

Myllerin veistoksen yhteydessä on hiukan vaarallista puhua siirtämisestä ja katoamisesta, mutta ajattelin heti valmiin työn nähtyäni

aboriginaalien asuntoja. Vaikka veistos painaa todellisuudessa varmaan tonnin tai pari, se vaikuttaa äärettömän kevyeltä, osin jopa aiheettomalta.

Luultavasti Rytin muistopatsas heijastaa myös muutoksille altista aikaa. Veistos ei ole kiinteä ja suljettu, vaan merkityksille avoin. Lopullista totuutta Rytistä ja hänen politiikastaan ei ole vielä lausuttu, joten patsaassakin on jotain keskeneräistä, kenties hiljakseen kirkastuvaa ja täyttyvää. (Pirjo Hämäläinen-Forslund, *Miesten muisto*. *KU* 27.10.1994.)

Tekstissä monumentti kiinnittyy aboriginaali-viittauksen myötä tiettyyn alkuperäisyyden tunnelmaan ja edelleen hienovaraiseen ja kunnioittavaan luontosuhteeseen. Monumentti nähdään diskurssin mukaisesti aikansa heijastumana ja monitulkintaisena, monikollisesti ”merkityksille avoimena”, merkityksille, jotka eivät välttämättä vielä hahmotu monumentista, vaan voivat ”kirkastua” vasta myöhemmin, kun Rytistä ja häneen politiikastaan on keskusteltu enemmän. Monumentin tulkinnassa tekstissä esiintyy subjektiivinen, yksikön ensimmäisestä persoonasta tuotettu minä-positio.

Vapaan taiteen diskurssissa monumenttien vastaanottoa ja tulkintaa värittää paikoin modernismin diskurssin ylevän retoriikka.⁴⁰¹ Teosten kuvailu ja tulkinta voi sisältää henkevyyttä, jopa runollista kaunokielisyyttä. Kuvailuissa toistuvat modernismin ideat puhtaudesta ja ajattomuudesta. Seuraavassa *Seura*-lehdessä julkaistussa Merikannon teosten näyttelyarviossa korostuu teosten ”puhdaslinjainen” ja ”täydellisesti hiottu” muoto. Taiteellinen työskentely hahmottuu tekstissä ”ajattoman ajan” jatkuvuutena.

Merikannon teosten kauneus on niiden soivassa ja puhdaslinjaisessa muodossa. Hän veistää kiveen ajattoman ajan vuosituhantisella perinöllä. Ristiriidan, suuren tunnelatauksen, hän kätkee täydellisesti hiotun muodon sisälle. (Luoma 2000, 20.)

Puhtaus kiinnittyy vapaan taiteen diskurssissa sekä muotoon että teoksen merkitykseen. Esimerkiksi seuraavassa monumenttitoimikunnan työvaliokunnan Kajaanin Kekkonen monumenttikilpailun voittajaluonnoksesta antamassa arviossa korostuvat erilaiset puhtauteen liittyvät modernismin diskurssin positiiviset ulottuvuudet: itse luonnos on ”puhdas” ja se on myös ”symboliarvoltaan puhdas”.

Puhtauden korostus luo diskurssiin mielikuvia ylimääräisen, turhan ja pinnallisen karsimisesta ja alkuperäisyydestä, aitoudesta ja rehellisyydestä perimmäisille ideoille.

Ehdotus on puhdas, hengeltään avoin ja rohkea taiteellinen suoritus. Ehdotettuun kokoon toteutettuna teos on puistoalueelle erinomaisesti soveltuva, symboliarvoltaan puhdas ja ajaton. (KKA, Presidentti Urho Kekkosen muistomerkkilpailu. Presidentti Urho Kekkosen muistomerkkilpailun työvaliokunnan ptkj 8.12.1988.)

Arviossa luonnos saa myös muita modernistisia määreitä: se on ”avoin”, ”rohkea” ja ”ajaton”. Ajattomuuden ideaan liittyvä historiattomuus kuuluu modernismin universaalisuuden ihanteisiin. Liisa Lindgren kiinnittää ahistoriallisuuden erityisesti modernismin informalistisiin painotuksiin, joissa painoarvoa annettiin universaalille ajalle erotuksena historiallisen ajan ja sen yhteiskunnallisten yhteyksien korostamisesta. Ahistoriallisessa aikakäsityksessä menneisyys ja nykyisyys näyttäytyivät taiteellisessa prosessissa ei-lineaarissa hetkessä, eräänlaisena mystisenä menneisyyden ja nykyisyyden yhteenkietoutumisen kokemuksena.⁴⁰² Taiteellisen työskentelyn ja intentioiden lisäksi ajaton aika kiinnittyi modernistisessä kuvanveistossa muotoon: ’puhdas’ muoto näyttäytyy ajattomana, universaalina ja yleispätevänä ja siten diskurssissa hyvänä. Modernistisessä diskurssissa myös ’hyvä’ näyttäytyy universaalina ominaisuutena. Modernismin diskurssi tuottaa siten retoriikkaansa ikuisiksi, universaaleiksi ja ajasta ja paikasta riippumattomiksi nähtyjä normeja, ja taiteen arvioissa ja vastaanotossa se tukeutuu ja luottaa näiden normien olemassaoloon.

Vapaan taiteen diskurssissa monumenttien tulkinta tapahtuu pääsääntöisesti taiteen alueella eikä diskurssissa korosteta taide-teoksen ja todellisuuden suhdetta. Urpo Kovala on kutsunut kirjalliseksi diskurssiksi kirjallisuuden vastaanottotapaa, jossa kaunokirjalliseen tekstiin sovelletaan eri tulkintasääntöjä kuin todellisuuteen: teksti ja todellisuus pidetään erillään toisistaan. Tekstiä nähdään ymmärrettävän ja kuvattavan pätevimmin vertaamalla sitä muihin kaunokirjallisiin teoksiin. Kirjallisessa diskurssissa kaunokirjallisuuden selittämätönkin piirre nähdään kaunokirjallisena keinona, jolloin olennaiseksi kaunokirjallisuudessa nousee kieli ja il-

maisukeino, ei sisältö. Diskurssissa kaunokirjallisuudesta voi puhua, vaikkei siitä pitäisikään.⁴⁰³ Samat diskursiiviset ominaisuudet hahmottuvat monumenttien kohdalla vapaan taiteen diskurssista. Monumenttien muoto, materiaalisuus, pinta ja sommittelu hahmottuvat taiteen elementteinä ja päämäärinä sinänsä, eivät itsensä ulkopuolisen todellisuuden narraatioiden ja objektien kuvina.

Vapaan taiteen diskurssia karakterisoi haluttomuus selittää seikkaperäisesti taiteen sisältöjä ja viittaussuhteita. Tämä korostui aineistossani etenkin Myllerin ja Kauhasen kohdalla, jotka eivät tiedotusvälineiden painostuksesta huolimatta halunneet julkisesti tulkita tekemiään monumentteja tai kuvailla niiden yhteyksiä monumentin kohdehenkilöön. Seuraavassa uutistekstissä havainnollistuu toisaalta tiedotusvälineiden kiinnostus taiteilijan kommentteihin, toisaalta taiteilijan kiinnostuksettomuus teoksensa julkiseen verbalisoimiseen. Haastattelussa taiteilija kiinnittää monumentin ”suoraksi jatkeeksi aiemmille töilleen”, eikä katso sitä voitavan tarkemmin selittää. Monumentti ei näyttäydy ”kertovana taideteoksena”.

Hän toistaa jo aiemmin lausumansa, sen kuinka Suuri aika on pareminkin yhden aikakauden kuin pelkän henkilön muistomerkki. Häneltä kaivataan arviota myös tuosta aikakaudesta. ”Pitkä ja raskas”, hän sanoo.

Selviin poliittisiin kannanottoihin, irrallisiin heittoihin kuvanveistäjä ei pidä tarpeellisenä ryhtyä, vaikka muutamat toimittajat koettavat hänestä niitä kiskoa irti. Kauhanen ei ota kantaa Koiviston aikaan eikä siihen, symboloiko teos Kekkonen tapaa käyttää valtaa.

Suuri aika on hänen omasta mielestään suora jatke hänen aiemmille töilleen. ”Ei siinä ole sen kummempaa ideaa, ei sitä sen kummemmin voi selittää.”

”Tämä ei ole kertova taideteos.” (Päivi Bisi, Antti Kärkkäinen, Teijo Määttänen, Marjaana Toiminen, Arto Tulima ja Sinikka Viirret, Kauhanen uskoo ihmisten tottuvan. *KS* 4.9.1990.)

Myöskään taidekriitikoiden kirjoittamissa monumenttia käsittelevissä arvosteluissa ja artikkeleissa monumentin ’suurmiehiin’ liitettävää symboliikkaa ei lähdetty seikkaperäisesti selittämään tai yksilöimään. Yksiselitteisten viittaussuhteiden osoittaminen tai tulkin-tojen antaminen voitiin asiantuntijoiden näkökulmissa nähdä tai-

detta yksinkertaistavana ja naiviuttavana, jota vastaan taas ajatus abstraktiuden monitulkintaisuudesta asettui.

Asiantuntijoiden tulkinnoissa voidaan myös formaalisten seikkojen korostamisen sijaan tai ohella tukeutua monumentin ikonografiseen lähestymiseen. Tällöin monumenttia tulkitaan ensisijaisesti muiden taideteosten tuottamassa historiallisessa merkityskontekstissa. Taiteen kaanon, taidehistorialliset kuva-aiheet ja niiden vakiintuneet kulttuuriset merkitykset nostetaan tulkinnassa keskeiseksi. Tällainen lähestymistapa on erityisen taidehistoriallinen, ja se näyttäytyy sanomalehtikritiikissä 'populaarimpana' tai kevyemmin asiantuntijaretoriikkaa hyödyntävänä kuin esimerkiksi *Taidelehdessä*, josta seuraava artikkelikatkelma on lainattu. Tekstissä taidehistorioitsija tulkitsee Helsingin Kekkonen monumenttia erilaisen taidehistoriaan kiinnittyvien ikonografisten esikuvien avulla.

Tämä muistomerkki on tarkoitus paljastaa syyskuussa vuonna 2000 juhlistamaan Urho Kekkonen syntymän satavuotisjuhlaa. Sen sisäisesti valaistun ja lämmitetyn vesialtaan lisäksi Lähteen huomiota kiinnittävin piirre näyttäisi olevan kaksi paria pronssikäsiä, jotka leijuvat korkealla yläpuolella ilmassa. Toistaiseksi toteuttamattoman teoksen arvioinnin tai kommentoinnin kanssa täytyy olla varovainen: teos on ärsyttävän *käsittämättömissä*. Näin ollen näyttäisikin sopivalta ottaa käden motiivi suggestiiviseksi lähtökohdaksi.

Yksi kuvanveiston historiallisesti merkittävimmistä käsien hyväksikäytöstä on *Augustuksen muotokuva imperaattorina* (15 eKr kopia 20 eKr alkuperäisestä, Vatikaanin museot). Vaikka se perustuukin kreikkalaisiin 400-luvun eKr urheiluveistoksiin, sen erottaa niistä kohotettu oikea käsi, joka viittaa roomalaiseen adlokuution eli puhuttelun eleeseen (ks. Kleiner). Tämän esimerkin voidaan katsoa viittaavan lukemattomiin muihin taidehistoriallisiin representaatioihin, joissa poliittinen voima tiivistyy yhteen kädenliikkeeseen.

Ottaen huomioon tämän lisäkkeen ekspressiivisen potentiaalini ei ole yllättävää että se esiintyy Henri Fuselin piirustuksessa *Taiteilijan antiikkisten fragmenttien suuruuden tuottamassa epätoivossa* (n. 1778-80, Kunsthau, Zürich), joka esittää jättimäistä veistettyä kättä ja jalkaa kutistamassa nujerrettua ihmishahmoa.

Käsi on perinteisesti näytellyt tärkeää roolia taiteessa ja erityisesti kuvanveistossa. Musée d'Orsayn kuratoiman näyttelyn luettelossa *Le corps en morceaux* (1990) Ann Pingeot'n kirjoittama luku 'Kädet' tarjoaa erinomaisen esimerkkikokoelman tästä irrotetusta raajasta. Jul-

kaisu osoittaa selvästi, että tällaisen fragmentaation täyden potentiaalilin kuvanveistossa toteutti vasta Auguste Rodin. Ja käsi itse asiassa tuottikin ekspressiivisimmän ruumillisen fragmentin Rodinin tuotannossa. Parhaiten tämä tulee esiin hänen työssään *Jumalan käsi* (alun perin 1898, useita valuja). Tämän jumalaisen kämmenen figuratiivisten muotojen *non finito* on paras esimerkki veistetystä kädestä luomisen symbolina. (Burch 1999, 16.)

Kirjoitus vakuuttaa faktatietojen tarkkuudella ja viittaamalla toisiin taidehistoriallisiin tutkimuksiin. Tekstissä kirjoittajan kompetenssi tulee esille taiteen käsitteistön käyttämisessä ja viitauksissa taidehistorian tuntemiin taideteoksiin. Taidehistoriallinen konteksti ja tietyt kanoniset taideteokset eivät ainoastaan mahdollista vaan ovat myös edellytys taiteen kentän asiantuntijadiskurssille, sillä ne antavat esimerkkejä 'hyvistä' taideteoksista ja toimivat diskurssiin osallistuvien yhteisinä esimerkinomaisina viitekohteina. Kompetentin taiteen kentän diskursseihin osallistujan oletetaan tuntevan taiteen kaanonin.⁴⁰⁴

Vapaan taiteen diskurssissa hyvä monumentti on merkitykseltään avoin ja antaa mahdollisuuksia moniin erilaisiin tulkintoihin. Diskurssissa sopiva tulkintatapa perustuu monumentin henkilökohtaiseen kohtaamiseen ja subjektiivisen kokemuksen tuottamiin vaikutelmiin ja miellelyhtymiin. Diskurssin teksteissä kannustetaan myös taiteen kentän ulkopuolisia toimijoita tämänkaltaiseen tulkinnan muodostamiseen. Asiantuntijoiden kannustuksen tausta-ajatuksen voidaan tulkita nojaavan strukturalistiseen ajatteluun vastaanottajasta teosten merkitysten muodostajana. Tällainen ajattelu tosin esiintyy usein vain retoriikan tasolla: subjektiivisesta tulkinnan muodostamismahdollisuudesta huolimatta diskurssissa on olemassa edelleen 'oikeita' ja 'hyviä' tai 'väriä' ja 'huonoja' tulkintoja. Seuraavassa taiteilijan kirjoittamassa yleisönosastotekstissä kentän ulkopuolisia ohjataan oikeanlaiseen monumentin tulkintaan. Näköisyyden tai tarinan sijaan monumentin vastaanottajan tulisi "positiivisella tavalla" vastaanottaa teoksen muodon synnyttämiä mielteitä. Muodon ja materiaalin kääntyminen kokemukseksi nähdään taiteen perustana.

Vaikka julkisesta veistoksesta puuttuisikin selkokieline tarina tai se paljon puhuttu näköisyys, on teos silti altis latautumaan symbolisesti. Riittää että antaa itselleen luvan positiivisella tavalla vastaanottaa niitä mielteitä, joita muoto koko ajan mielessä synnyttää. Positiivisuus ei ole samaa kuin valheellisuus.

Taideteos on esineenä aina tavallaan läpinäkyvä. Muodon ja materiaalin katoaminen, niiden kääntyminen kokemukseksi on taiteen perusta. Veikko Myllerin tekemä Risto Rytin muistomerkki on siitä hyvä esimerkki. Sen kohteena ei ole otsan tai kaksoisleuan kaari. Teoksen luomat mielteet kuljettavat paremminkin presidentti Rytin harjoittaman politiikan suuntaan. [--]

Selkokielistä, ehdottoman varmaa tulkintaa ei abstraktista työstä kuitenkaan voi tehdä. Sisältäähän se aina myös annoksen omaa ajatteluaamme. Teoksen sopivuudesta tehtäväänsä voidaan esittää vaikka kuinka monta tulkintaa mutta yksi asia on aivan selvä. Veistoksena ja taideteoksena se on kirkas ja toimiva. (Reijo Saarelainen, Vapaus on taiteen hyväksi. *HS* 19.12.1991.)

Tekstissä torjutaan varmojen tulkintojen olemassaolo ja korostetaan ”omaa ajattelua” tulkinnassa. Subjektiivisuuden painottumisesta huolimatta kirjoituksessa näyttäytyy tiettyjä objektiivisuuden retoriikalla sävytettyjä ilmaisuja: kirjoittaja pitää ”aivan selvänä”, että luonnos on ”veistoksena ja taideteoksen kirkas ja toimiva”. Figuurimonumenttia kaipaaville osoitettuna ironiana luonnoksen kohteen ei pidetä ”otsan tai kaksoisleuan kaarta”. Teoksen muodon ”luomat mielteet” vertautuvat tekstissä hyvin kevyesti selvitetyn metaforisuuden myötä Rytin harjoittamaan politiikkaan. Vaikka vapaan taiteen diskurssissa korostetaan ja kannustetaan ihmisiä muodostamaan monumenteista omia henkilökohtaisia tulkintoja, ’sopivat’ ja ’oikeanlaiset’ tulkinnat tulisi kuitenkin muodostaa diskurssin osoittamalla ja ohjaamalla tavalla: narratiiviset ja historialliset sisällöt eivät saisi nousta etusijalle, vaan niihin tulisi päätyä vasta teoksen formaalisten ominaisuuksien kokemisen seurauksena.

Subjektiivisten tulkintojen kannustamisesta huolimatta vapaan taiteen diskurssin näkökulmasta poikkeavien suorasukaisten näkemysten ja tulkintojen esittäminen koetaan diskurssissa epämiellyttävänä. Abstraktia muotoa kritisoivat tai siitä lennokkaita, ironisia tai ivaavia tulkintoja esittäneet kirjoitukset herättävät diskurssissa närkästyä. Monumentin tuottamien assosiaatioiden pitäisi olla

hillittyjä ja taiteilijaa ja teosta kunnioittavia. Seuraavassa asiantuntijan monumentin paljastamisen jälkeen kirjoittamassa yleisönosastokirjoituksessa kritisoidaan hankkeen aikana käytyä debattia. Osansa moitteista saa monumentin lähestyminen ”ulkokohtaiselta näkökannalta” ja monumentin assosioiminen muotonsa perusteella ”rakennustelineeksi”. Tekstissä odotetaan yleisöltä ”omakohtaista ajattelua” ja ”elämystä oman näköaistin välityksellä”, mutta monumenttiin kriittisesti suhtautuneiden kommenttien ja assosiaatioiden ei nähdä noudattavan näitä odotuksia. Tekstissä kritisoidaan myös medioiden osuutta debatin tuottamisessa: huonon tai epäolennaisen tiedonvälityksen nähdään jähmeyttävän ihmisten ”asenteita” ja kykyä diskurssin mukaiseen ’oikeaan’ vastaanottoon.

Kuvanveistotaiteessa vastaavia teoksia on maailmalla tehty tämän vuosisadan alusta lähtien. Se on kovin lyhyt aika päätellen siitä miten vaikeata monien yhä on lähestyä tällaista teosta muuta kuin ulkokohtaiselta näkökannalta.

Kokonainen lestadiolainen kansanliike saattaa meillä nousta tuomitsemaan esimerkiksi Rytin muistomerkin jo ennakolta sillä perusteella, että sen luonnos lehtikuvassa muistuttaa vaikkapa rakennustelineitä tms. eikä missään tapauksessa tuo mieleen presidentti Rytin elämäntyötä hänen ulkonäöstänsä puhumattakaan. [--]

Rakennusteline! Eikö todella yhtään tämän henkisempää – tai edes haus Kempää – mielikuvaa synny ko. monumentin näkemisestä? No, useimmat arviot on tehty lehtikuvan tai television perusteella tai uutisten, jotka huolellisesti luettelivat vain kaikki ”kiistelyt” monumenteista, ei juuri muuta. Toivottavasti mediat eivät ”uudisoinnillaan” ole niin täysin sementoineet tämän sukupolven asenteita, että mahdollisuuksia omakohtaiseen ajatteluun ja elämykseen oman näköaistin välityksellä on vielä olemassa. (Olli Valkonen, Muistomerkki paikallaan. *HS* 8.10.1994.)

Asiantuntijoiden näkökulmasta kentän ulkopuolisten toimijoiden tulisi pyrkiä opettelemaan taiteen vastaanottoa kentän diskurssien mukaisesti. Asiantuntijoiden monumenttikirjoitukset voivat siten sävyttyä ohjaavalla tai opettavalla retoriikalla, jolla tähdätään sopivien vastaanottotapojen välittämiseen ja sopivien tulkintatapojen esittelemiseen. Vapaan taiteen diskurssissa koetaan, että yleisöllä on velvollisuus ponnistella oppiakseen ymmärtämään taidet-

ta, mikä on Helena Sederholmin mukaan modernismille tyypillinen ajatusmalli.⁴⁰⁵

Vapaan taiteen diskurssissa asiantuntijoiden näkökulmiin monumenteista vaikuttaa muotoon liittyvien poliittisten sisältöjen taju. Muodon poliittisuus tuli ajankohtaiseksi etenkin tutkimukseni 1990-luvun vaihteen ja vuosikymmenen alkupuolen monumentti-hankkeissa, jolloin mediassa oli samaan aikaan usein esillä entisten sosialistimaiden 'monumenttijärjestelyt', mahtipontisten suurmiesmonumenttien kaato, tuhoaminen, uudelleen sijoitus ironisiin patsaspuistoihin ja monumenttien uudelleen käyttäminen postmodernistisen taiteen tai erialaisten taideaktioiden materiaalina. Tässä valossa keskustelut näköispatsaiden pystyttämisestä suomalaisille 'suurmiehille' näyttäytyivät diskurssissa totalitaarisuuteen viittaavalta. Figuuripatsaat ja 'suurmiesten' ihailu tuottivat sosialistisia konnotaatioita, eikä tätä yhteyttä pidetty mitenkään mairittelevana. Vastaavasti abstrakti muoto edusti diskurssissa 'vapaata' taidetta, joka on demokraattisen yhteiskuntajärjestelmän mahdollistama, sitä konnotoiva ja aikaa kestävä ilmaisu. Seuraavassa taiteilijan yleisönosastotekstissä monumentit tulkitaan poliittisiksi merkeiksi "kulttuurin kehitystasosta" ja siitä "mihin joukkoon maassa halutaan kuulua". "Joukoiksi" hahmottuvat "länsi", ja sen implisiittisenä vastaparina 'itä', ja "kehittyneet maat" (siis länsi) ja sen implisiittisenä vastaparina 'kehittymättömät maat' (siis itä). Taiteen vapaus rinnastuu tekstissä taiteen "edistyneeksi koettavaan ratkaisuun", joka kirjoituksen keskustelukontekstissa näyttäytyy abstraktina muotona.

Monumentteja ei voida kätkeä vierailijoilta. Muistomerkkikulttuuri on näkyvä ja monitasoinen viesti muihin maihin päin. Se esittelee kulttuurin kehitystasoa, mutta myös sitä, mihin joukkoon maassa halutaan kuulua. Edistyneeksi koettavaa ratkaisua tarkastellaan usein eräänlaisena liittymispuheena kehittyneihin maihin ja länteen päin. Kuulostaa hullulta mutta näin se käy.

Syy julkisen vallan näinkin selvään asettumiseen asiantuntijoiden taakse piileekin todennäköisesti juuri tässä. Taiteen vapaus rinnastuu järjestelmän vapauteen. Että näin on, on taiteen hyvä. Saattaapa olla suorastaan sen pelastus. (Reijo Saarelainen, Vapaus on taiteen hyväksi. *HS* 19.12.1991.)

Kirjoituksessa arvellaan ”julkisen vallan” asettumisen asiantuntijoiden näkökulmien puolelle johtuvan juuri muotoon liittyvän politiikan tuntemisesta. Tällaiset painotukset ovat samalla retorisia suostuttelukeinoja, jotka korostavat taiteen kentän autonomisuutta: taiteen kentän asiantuntijoiden esitetään tietävän, millainen monumentti on yhteiskunnallisessa ja poliittisessa mielessä sopiva. Abstrakti muoto kiinnittyy vapaan taiteen diskurssissa, kuten modernismin diskurssissa yleisemminkin, ’länteen’, vapauteen, kansanvälisyyteen, edistykseen ja vakavasti otettavuuteen. Realistisuus tai figuratiivisuus merkityksellistyy vastaavasti ’itään’ liittyväksi, kontrolloiduksi, taantumukselliseksi ja ei-tosi-taiteena pidettäväksi ilmaisuksi.

Taiteen kentän asiantuntijoiden lisäksi myös osa kentän ulkopuolisista toimijoista, kuten eräät toimittajat ja debaateissa haastatellut poliitikot, hahmottivat abstraktien monumenttien ja näköispatsaiden vastakkainasettelussa olevan poliittisen ulottuvuuden. Suurmiesmonumenttien pystyttämistraditio ja monumenttikeskustelussa esiin tuodut maallikoiden innokkaat näköispatsastoiveet herrättivät näissä näkökulmissa huolestumista siitä, että mahdollisten näköismonumenttien myötä Suomi saa osakseen sosialistisen maan leiman. Huolestuneiden kommenttien taustalla voi tulkita olevan perisuomalaisen pelon siitä, että näytämme ulkomaisten silmissä enemmän itäeurooppalaiselta kuin länsieurooppalaiselta maalta. Seuraava *Suomen Kuvalehden* artikkeli kiteyttää näitä pelkoja.

Mihin liittyy suomalaisten into pystyttää kaupungin keskustaan presidenttimuistomerkkejä? Eikö mikään muu huomionosoitus riitä? [--]

Sosialistisissa maissa monumenteilla, etenkin näköisveistoksilla on vankka historia. Liittymmekö siihen?

Tällä hetkellä siellä tosin jatkuu suuri monumenttien hävitystyö. Stalinit ja Leninit kaatuvat.

Nykyisin myös mm. Afrikan valtioissa pystytetään veistoksia valtiomiehille. Kyseessä voi siten olla tietty nuorten valtioiden ilmiö ja tarve luoda näkyvää historiaa.

Vai onko syy käytännöllinen: Helsingissä on tilaa, kun taas vanhemmat kulttuurikaupungit ovat jo täynnä veistoksia?

Pikavertailu muutamiin läntisiin demokratioihin osoittaa, että UKK-monumentti pystytetään aikana, jolloin muut länsimaat enää

harvemmin pyrkivät monumenttitaiteen keinoin ylevöittämään valtiomiesten muistoa. (Jäämeri 1997, 20.)

Tekstissä Kekkonen monumenttihanke ja yleisemminkin suomalainen monumenttien pystytystapa nähdään jälkijättöisenä käytäntönä. Tekstin ironinen kansallinen itseruoskinta rinnastaa Suomen suurmiesmonumenttien pystyttämisen seurauksena sosialististen ja nuorten ja kehittymättömien valtioiden epätoivottuun joukkoon ja Helsingin ei-kulttuurikaupunkien vähempiarvoiseen kastiin. Näkökulmat, joissa Suomeen toivotaan uudenaikaista, kansainvälisistä (länsimaalaisista) taiteen virtauksista vaikutteensa saanutta monumentaalikuvanveistoa, eivät sinänsä ole vain tutkimusajankohtaan koskettavia. Samankaltaiset näkökulmat tulivat esiin jo 1800- ja 1900- lukujen vaihteen aktiivisen monumentaalitaiteen vaiheen aikana, jolloin Helsingissä käynnistettiin ja toteutettiin useita mittavia monumenttihankeita. Monumentaalitaiteen tehtävänä nähtiin jo tuolloin vakuuttaa Helsingin asemasta länsieurooppalaisena pääkaupunkina.⁴⁰⁶ Ajankohtaiseen (länsimaiseen) ilmaisuun perustuvilla monumenteilla ja muilla julkisilla taideteoksilla on pyritty taiteen asiantuntijoiden visioissa eri aikakausina tuottamaan mielikuvia kehittyneestä, kulttuurillisesta ja eteenpäin pyrkivästä yhteisöstä.

Taidekäsitys. Vapaan taiteen diskurssissa hyvä taide määrittyy abstraktiin taiteeseen kiinnitettyjen ominaisuuksien kautta. Niin abstraktin taiteen tuottamisen kuin vastaanottamisen nähdään olevan ajattelua vaativaa: abstrakti taide on monitulkintaista ja merkityksiltään avointa ja siksi älyyn vetoavaa, ei liian helppoa, ilmiselvää, osoittelevaa tai populistista, jollaisina näköispatsaat diskurssissa näyttäytyvät. Figuratiivisuus hahmottuu objektien kuvaamisen 'ulkoisena' pinnallisuutena, kun taas abstraktioilla nähdään tavoitettavan ilmiöiden 'sisäisiä' ja siten todempia todellisuuksia ja merkityksiä. Modernismi ja älyperäisyys tai intellektuaalisuus onkin usein niputettu toisiinsa kiinnittyviksi. Näiden käsitteiden yhdistämisestä voi havaita aineistostanikin sekä taiteen kentän ulkopuolisten että kentän sisäisten toimijoiden teksteistä. Kentän sisäisissä teksteissä yhteys määrittyy positiiviseksi, kun taas kentän ulkopuolisissa kommentteissa yhteyteen kiinnitetään negatiivisesti värittyneitä ylimielisyyden ja hienostelevuuden konnotaatioita.

Vapaan taiteen diskurssin hyvä taide jäsentyy Bourdieun teoriassa makukysymyksissä määrittelyvaltaa käyttävien toimijoiden formalistisen estetiikan mukaiseksi. Diskurssista on kuitenkin vaikea paikantaa, millaiset eksaktit formaaliset ominaisuudet ovat erityisesti hyvän taiteen piirteitä. Tasapaino, dynaamisuus, puhtaus ja jännite näyttäytyvät määreinä, jotka toistuvat usein hyvinä pidettyjen monumenttien arvioissa. Vapaan taiteen diskurssin hyvä taide määrittyy useimmiten tarkkojen ominaisuuksien antamisen sijaan taiteen kentän ulko- ja sisäpuolen vastakkainasettelun ja korkeamatala-hierarkian kautta. Hyvä ja aito taide eroaa massataiteesta. Se on uskollista vain taiteen sisäisille vaatimuksille. Hyvä taide on syvällistä, intellektuaalista ja vastaanottajalta keskittymistä vaativaa eikä se pyri kulutuskulttuurin tunteisiin vetoavuuteen. Diskurssissa hyvä monumentti on siten selkeästi korkeakulttuurinen ja arkisen elämismaailman kokemistavat ylittävä esteettinen objekti, jonka vastakohtana taas huono monumentti näyttää massoihin vetoavana, helppona ja sentimentaalisenä kansantaiteena tai harastelijamaisuutena. Kun diskurssissa hyvää ja vakavasti otettavaa taidetta ja hyvää monumenttia lähestytään runollisella ylevän retoriikalla, taide (ja monumentti) saadaan erottumaan populaarista, banaalista, viihdyttävästä ja tavanomaisesta. Tällöin hyvä taide ei ole arkista vaan ylevää. Vapaan taiteen diskurssissa abstrakteihin monumentteihin liitetään ylevän retoriikalla juhlavia, vakavia ja henkisyttä korostavia kuvailuja ja tulkintoja, jotka saavat toisinaan esteettiseen kokemiseen ja elämykseen pysähtymisen ja hiljentymisen harrasta väritystä. 'Hyvä' taide ei ole diskurssissa myöskään tekemisissä kaupallisuuden tai markkinoiden kanssa. Niinpä esimerkiksi Toivaisen monumentin pystyttäjien idea hankkeen kustannuksiin osallistuneiden rahoittajien nimien kirjaamisesta monumentin jalustaan sai kritiikkiä. Seuraavassa kolumnissa rahoittajien nimet nähdään "narritaiteen sponsoreina", joiden epäillään muodostuvan monumentin varsinaiseksi sisällöksi. Tekstin tarjoamassa "vaarallisuudessa" visiossa taide muuntuu liikelaitosten mainokseksi.

Ja patsaan jalustassa komeilevat narritaiteen sponsorit, metri metriltä. Ne ovat katselijoiden silmien korkeudella. Niistä tulee varmaankin taiteilijan vasta-ajatuksista huolimatta, varsinainen sisältö työlle.

Tässä suhteessa Torikunkku on vaarallinen ennakkotapaus. Voi helposti kuvitella jatkon: taiteilijat alkavat tehdä ”taidetta” liikelaitosten mainoksina. (Jukka Kanerva, Narrin sankaruus. *City-lehti* tammikuu/1990.)

Taiteilija itse pyrki retorisesti peittämään teoksen mainosmaisuuksutta toteamalla lehtihaastattelussa muun muassa ”käsittelevänsä nimilistaa puhtaasti struktuurina, pintaa elävöittävänä elementtinä”, jolloin ”siihen ei tule mainoksen tuntua”.⁴⁰⁷

Vapaan taiteen diskurssissa, kuten modernismin diskurssissa ylipäänsä, maallikkoyleisöä pyritään saamaan hyväksymään, ymmärtämään ja arvostamaan modernistista taidetta. Paradoksaalisesti samalla taiteen populaari suosio näyttäytyy diskurssissa kielteisenä myönnytyksenä kansan maulle ja pinnallisuudelle. Kuten Liisa Lindgren toteaa, populaarista suosiosta tuli abstraktin muodon myötä 1960-luvulla pikemminkin alan sisäisen arvostuksen este kuin sen ta: ’helpon’ ja ’viihdyttävän’ taiteen takana lymyili kentän näkökulmissa kaupallisuuden, taiteen standardisoitumisen ja massakulttuurin uhka.⁴⁰⁸ Vaikka maku ja taidekäsitteet ovat muuttuvia ilmiöitä, hienostuneena ja taiteellisena on aina pidetty sellaista taidetta, jota ’suuri yleisö’ ei ole vielä löytänyt tai hyväksynyt, kun taas runsas yleisösuosio on tulkittu epäilyttäväksi merkiksi siitä, että jokin kulttuurituote ei täytäkään taiteen tunnusmerkkejä. Suurten joukkojen suosio tekee taiteesta banaalia ja vanhentunutta ja siirtää teoksia lähemmäksi viihdettä. Niinpä taiteen asiantuntijoiden arvostama taide on käytännössä miltei aina tavalla tai toisella massojen maun negaatio.⁴⁰⁹ Tällainen bourdieulainen näkökulma toteutuu myös vapaan taiteen diskurssissa: erottelu vakavasti otettavan ja aidon ja populaarin ja viihdyttävän välillä pitää yllä kenttää ja sen erottelutietoisuuteen perustuvaa valtaa.

Vapaan taiteen diskurssissa henkilöstä ei ole mielekästä yrittää maalata tai veistää näköiskuvaa, koska näköisyyden tavoittaminen nähdään kaikessa problemaattisuudessaan sekä sinänsä mahdottomana että turhana valo- ja videokuvauksen aikakaudella. Näköisyyden tavoittelu määritetty lähinnä kuvan tekemiseksi, ei taiteelliseksi ilmaisuksi. Diskurssissa hyvä taide on korostuneesti ’oman ajan’ taidetta. Taide koetaan aikansa peiliksi, minkä vuoksi taideteosten,

kuten monumenttien, halutaan antavan oman aikansa kuvataiteesta 'oikean' ja edukseen olevan kuvan. Figuurimonumentit katsotaan modernismia edeltäneen aikakauden tuotteiksi, eivätkä siten 'oman ajan' taiteeksi. Paradoksaalisena vastaparina universalistisille pyrkimyksille modernismin tunnusomaisena periaatteena näyttäytyy siten aikaan kiinnittymisen retoriikka: taide käsitetään ajankuvaksi. Itse asiassa ajattelu, jossa kulttuuriluomukset nähdään aikansa ilmentyminä, ajan hengen (*Zeitgeist*) manifestoitumina, jossa ajan hengen nähdään puhuvan jokaisessa teoksessa ja kulttuurituotteessa, pohjaa hegeliläiseen idealistiseen ajatteluun: taideteoksista ei nähdä välittyvän vain tekijänsä yksilöllinen aikomus vaan laajemmin teoksen tekoaikakausi ja sen henkinen ilmapiiri.

Ajatus monumenteista ajan hengen kuvina linkittyy myös modernistiseen käsitykseen muutoksen keskeisyydestä.⁴¹⁰ Samoin kuin kulttuuri ja yhteiskunta 'kehittyvät' ja muuttuvat, samoin taiteen odotetaan modernistisissä näkökulmissa 'kehittyvän' ja muuttuvan jatkuvasti ja aktiivisesti ja tekevän eroa aikaisempaan taiteeseen. Modernismin onkin kuvailtu perustuvan eron estetiikkaan, konventioista ja odotuksista poikkeamiseen.⁴¹¹ Myös monumenttikuvanveiston modernismi odottaa eron tekoa, jatkuvaa uusiutumista ja aiemmasta poikkeavaa materiaalin ja muodon käsittelyä. Modernismin diskurssiin tukeutuvassa vapaan taiteen diskurssissa taide (ja monumentit) paikantuvat lineaarisen kehityskulun, menneisyydestä nykyisyyteen ulottuvan jatkumon osiksi. Diskurssin näkymissä taiteen tulee kehittyä ja suuntautua kohti tulevaisuutta ollakseen ajankohtaista. Hyvä taide ei palaa jo tehtyyn ja menneisiin taiteen muotoihin. Modernille kokemukselle tyypillisesti taiteen asiantuntijadiskursseja tuntuu karakterisoivan tunne siitä, että juuri tällä hetkellä koemme muutoksen ja uudistumisen aikoja. Vapaan taiteen diskurssissa muutoskokemus heijastuu etupäässä odotuksiin taiteen uudistuvasta muodosta, uuden monumenttiajattelun diskurssissa muutos kanavoidaan vahvemmin odotuksiin taiteen sisältöjen ja olemisen tapojen muutoksesta. Vaikka vapaan taiteen diskurssin asiantuntijakommenteissa on hyvin yleistä nähdä abstraktit monumentit kuvina ajan taiteesta, vähemmän pohditaan sitä, ovatko monumenttiluonnokset ja valmiit monumentit todella sitä, mitä muussa taiteessa tapahtuu juuri sillä hetkellä.

Figuurimonumentteja ei koeta vapaan taiteen diskurssissa originelleiksi, omaperäisiksi, luoviksi tai yksilöllistä taiteellista ilmaisua sisältäviksi teoksiksi. Abstraktin muodon katsotaan sen sijaan helpommin sisältävän originellia ajattelua ja ilmaisua. Originelliuden teema onkin keskeinen modernismin diskurssille.⁴¹² Vapaan taiteen diskurssissa abstrakteja monumenttiluonnoksia ja niiden tekijöitä puolustetaan voimakkaasti kentän ulkopuolelta tulleelta originelliuskritiikiltä. Niin taiteen kentällä kuin sen ulkopuolellakin taideoksen originelliutta pidetään tärkeänä, mutta käsite määrittyy tällöin eri tavoin. Kentän ulkopuolisten toimijoiden näkökulmissa abstraktit monumentit näyttävät toisiaan muistuttavilta, vain vähän taiteilijan omaa panostusta vaativilta objekteilta. Kritiikkiä aiheuttaa erityisesti se, jos taiteilijan tuotannosta voidaan löytää muodollisesti monumenttiluonnoksen kaltaisia teoksia. Taiteen kentällä sen sijaan monumentit nähdään originelleiksi, vaikka ne kytkeytyisivät suoraan taiteilijan aikaisempaan tuotantoon. Teoksen originellius muodostuu siitä, miten se poikkeaa muiden taiteilijoiden tuotannosta, eli kuinka omaperäinen taiteilijan persoonallinen tyyli on verrattuna muihin taiteilijoihin. Seuraava uutisteksti kiteyttää eri monumenttidiskursseihin liittyviä originelliuskäsityksiä. Tekstissä taiteilija puolustautuu hänen monumenttiluonnokseensa (haastattelussa toimittajan taholta) kohdistuneilta originelliusepäilyiltä. Toisaalta tekstissä korostetaan taiteilijan työskentelyä ”omien teemojen” ja ”persoonallisen muotokielen” parissa, toisaalta vedotaan siihen, että taiteilijan teokset eivät kuitenkaan ole täysin samanlaisia: ”ratkaisevia eroja teoksissa on paljon”.

Kuvanveistäjä Ukri Merikanto sanoo ymmärtävänsä maallikkojen ajatukset siitä, että hänen patsaansa muistuttavat toisiaan.

– Mutta niin ei silti ole, ratkaisevia eroja teoksissa on paljon.

– Totta kai minä teen omia teemojani! Se kuuluu oikean taiteilijan toimintaan: persoonallisen muotokielen kehittäminen ja siinä olevien teemoja jatkuva, elävä variointi.

– Esimerkiksi tämä Odysseus-teema sopii vallan hyvin Otto Mannisen kohdalle.

Merikanto ottaa esimerkiksi maalaustaiteen puolelta Aimo Kanervan työt, suomalaiset maisemat. Vaikka katsojan silmään erot eivät näytä kovin merkittäviltä, niin niitä on, totta kai. [--]

Merikanto myöntää, että hänen figuratiivinen ajatuksensa on useissa töissä samanlainen, mutta eri materiaalit tekevät niistä erilaiset.

– Koko ei ole itseisarvo, mutta teos muuttuu kun se saa oikean völymynsä, sanoo Merikanto Mannis-patsaastaan, jonka korkeus tulee olemaan noin neljä metriä. (Carmen Runonen, Patsaissa on aivan valtava ero. *LS* 27.11.1997.)

Tekstissä teoksen tekee eri teokseksi eri materiaalien käyttö ja koon muutos. Taiteilijan toimintaan nähdään kuuluvan ”persoonallisen muotokielen kehittäminen” ja ”siinä olevien teemojen jatkuva variointi”. Taiteilijan tulisi siten pyrkiä löytämään oma originelli muotokieli ja tyyli ja pysyä tyylilleen ja teemoilleen uskollisena, mutta samalla pystyä varioimaan niitä ja siten muuntautumaan. Vapaan taiteen diskurssissa korostuu ajattelu, jossa taiteilijan on luotettava omiin näkemyksiinsä eikä kuunneltava muiden mielipiteitä tai seurattava vaihtelevia pinnallisia trendejä. Modernistisessa taiteessa taiteilijan persoonallisesta tyylistä ja ilmaisusta on muodostunut eräänlaisia taiteilijan käyntikortteja. Taidekriitikeissäkin huomion kohteeksi nousee usein yksittäisten teosten sijaan taiteilijan tuotannon originelli tyyli ja muoto, kuten ”tyypillinen Merikanto”⁴¹³. Vastaavasti taidekriitikeissä voidaan taiteilijan tyyliä ja laajempaa tuotantoa arvioida yksittäisten teosten kautta, koska niiden nähdään edustavan taiteilijan tyypillistä tyyliä ja ilmaisutapaa.

Vapaan taiteen diskurssin taidekäsitys nojaa modernistiseen ajatukseen, jossa hyvä taide on aina uutta luovaa, kokeilevaa ja entisiä muotoja ja konventioita rikkovaa tai ainakin niitä kommentoivaa ja siksi myös usein ristiriitoja aiheuttavaa.⁴¹⁴ Diskurssin mukainen hyvä taide saakin herättää ihmisissä keskustelua ja voi myös närkästyttää tai aiheuttaa kiistelyä. Syntynyt kiista voidaan diskurssissa tulkita osoituksena monumentin hyvydestä, edistyksestä ja siten taiteellisesta onnistumisesta. Seuraavassa uutistekstissä kerrataan Myllerin taiteilijauraa hänen merkkipäivänään. Tekstissä nostetaan esiin hänen tekemänsä Rytin ja Rautavaaran monumentit, joista ”toista on vihattu ja toista rakastettu”. Tekstissä otetaan lähempään tarkasteluun ”vihattu” monumentti, jonka aiheuttama polemiikka taiteilija kommentoi toteamalla: ”jos teos ei herätä mitään intohimoja, voi miettiä, onko se todella hyvä”.

Myller on tehnyt työtään pitkään, mutta suuri yleisö tuntee hänet kahdesta julkisesta työstä: Risto Rytin ja Tapio Rautavaaran muistomerkeistä. Toista on vihattu ja toista rakastettu.

Hesperian puistossa 1994 paljastetusta presidentti Rytin abstraktista muistomerkestä taitettiin peistä pitkään. Sitä ei vastustanut vain ns. tavallinen kansa, vaan myös arvovaltainen joukko poliitikkoja ja kulttuuriväkeä protestoi silloisen opetusministeri Riitta Uosukaisen (kok) johdolla. ”Polemiikki kuuluu asiaan julkisten veistosten kohdalla. Jos teos ei herätä mitään intohimoja, voi miettiä, onko se todella hyvä”, Myller kuittaa. (Anu Uimonen, Hitsausoppi tarttui isän putkiliikkeestä. *HS* 30.1.2001.)

Vapaan taiteen diskurssin puheenvuoroissa vedotaan usein siihen, että hyvä taide on aikaisemminkin aiheuttanut kiistoja eikä nykyisin hyvinä pidettyjä ja suosittuja taideteoksia tai monumentteja ole aikanaan aina ’suuren yleisön’ keskuudessa ymmärretty. Seuraavassa kolumnissa Kajaanin Kekkosen monumenttihankkeen aiheuttama kiista linkitetään Sibelius-monumentin aiheuttamaan kiistaan. Retorisella rinnastuksella haetaan hyväksyntää kiistan kohteena olevalle monumenttiluonnokselle. Kiistan nähdään yleisemmin ennustavan pidettyä monumenttia.

”... (se) kilpailu sai Suomen kansan suorastaan psykoosin valtaan... huoli ja pelko epäonnistumisesta Suomen suurimman...muistomerkin kohdalla oli niin ilmeinen, että tarvittiin vain pieni sohaisu tähän jo valmiiksi kiihoittuneeseen ilmapiiriin, kun sanomalehtikirjoittelu ja yleisönosastosota olivat ilmiliekeissä”. [--]

Tämä kaikki on kuin suoraan siitä jumalattomasta metelistä, joka on nostettu ja nostatettu Kajaanin etevästä UKK-muistomerkestä eikä kuitenkaan ole lainausta siitä.

Tämä koskee rakastettua Sibelius-monumenttia ja siitä 1960-luvulla käytyä kohua. [--]

No – mitäpä sanotte – itse kukin mielessänne – Sibelius-monumentista nyt, juuri tänä päivänä?

Sen saman siinä näki aikanaan vain harva, yksi heistä, silloisista rohkeista oli rouva Aino Sibelius, kuvanveistäjän kannustaja, joka vielä kuolinvuoteellaan lämpimästi kiitti taiteilijaa teoksesta, jonka tämä oli tehnyt hänen miehensä kunniaksi. [--]

Tässä vaiheessa mielestäni tärkeimmän ja painavimman puheenvuoron on käyttänyt Oulun läänin maaherra Ahti Pekkala, joka vuoden ensimmäisenä päivänä Kajaanissa muistutti mieliin kuinka juuri niistä

patsaista, joista on pidetty suurin meteli, on yleensä aina tullut pide-
tyimpiä ja suosituimpia muistomerkkejä ja patsaita.

Kun näin käy myös Kajaanin veistoksen osalta, muodostuu Suu-
resta ajasta rakastettu ja pidetty muistomerkki, jota haluaa omin silmin
käydä katsomassa jokainen suomalainen...ja siihen ulkomaan asukkaat
vielä lisäksi. (Eero Marttinen, Skandaalin pelko usein takuuna hyvästä
tuloksesta. *KS* 5.1.1989.)

Ristiriitoja herättävä vapaan taiteen diskurssin mukainen hyvä tai-
de selitetään diskurssissa usein 'rohkeaksi'. Rohkeat taideteokset
hämmästyttävät yleisöä ja aiheuttavat keskustelua. Seuraavassa
monumenttikilpailun ratkeamista uutisoivassa jutussa palkintolautakun-
nan jäsenet kommentoivat voittoluonnosta vapaan taiteen dis-
kurssiin paikantuvalla rohkeuden ja kontroversaaliuden retoriikalla.
Monumentti luonnos "hämmästytti" ja on "rohkea työ". Luon-
noksesta "odotetaan vilkasta keskustelua" ja nähdään huonona,
"jos se jo viikossa sulautuisi maisemaan".

"Jo ensimmäisellä kerralla se hämmästytti. Mitä enemmän sitä katsoo,
sitä paremmalta näyttää. Rohkea työ", iloitsee palkintolautakunnan
sihteeri, kaupunginarkkitehti Erkki Vähämaa.

"Jos ajattelee ideaalia, että taideteos murtaa esille jotain, tämä on
varmasti sen tehnyt. Sellaista tapahtuu kilpailuissa aika harvoin. Sikäli
tämä on huikea", sanoo lautakunnan jäsen, lehtori Tuomo Seppo.

Hän on vakuuttunut siitä, että pronssi on varmasti Urho Kekkonen
materiaali ja odottaa vilkasta keskustelua. "Olisi huono, jos se jo vii-
kossa sulautuisi maisemaan. Minä en kuitenkaan halua ruveta selittelemään.
Tämä on puhdas taideteos. Sama ominaisuus on kaikilla voittajilla". (M-LT, Kajaani saa Kekkonen ajan ja ajatuksien näköispatsaan.
Kaleva 29.12.1988.)

Tekstissä taiteen ideaaliksi koetaan, että taideteos "murtaisi esille
jotain", ikään kuin teokseen kätkeytyneen sisemmän merkityksen
tai näkymättömän sisällön. Kommentin esittänyt palkintolautakun-
nan jäsen ei kuitenkaan halua tarkemmin "ruveta selittelemään"
luonnosta ja sen tuottamia tulkintoja. Luonnos näyttäytyy hänelle
tekstin mukaan modernismin diskurssin korostamana "puhtaana
taideteoksena".

Taiteilijuus. Vapaan taiteen diskurssin käsityksissä taiteilijuudesta
näyttäytyy sama formalististen ja vitalististen näkemysten yhtä-

aikainen läsnäolo kuin diskurssin taidekäsitteissä ja tulkintojen muodostamistavoissa. Toisaalta taiteilijuus määrittyy rationalistiseksi älyyn kiinnittyväksi työskentelyksi, jossa taiteilija etsii ja tutkii muodollisia, tilallisia ja materiaalisia ominaisuuksia. Tällöin taiteellinen työskentely ei näyttäydy mitenkään mystisenä toimintana, eikä sitä teksteissä kuvailla kaunopuheisesti: teksteissä korostuu käytännön tekeminen ja muodolliset, tekniset ja materiaaliset ratkaisut. Toisaalta taiteilija voidaan mystifioida vitalistiseksi luovaksi taiteilijapersoonaksi, kokijaksi ja näkijäksi, luontoon ja ympäristöön samastujaksi. Seuraavassa taidekritiikissä taiteilijuus määrittyy vitalistisista alkuperäisyyteen, vapauteen ja luontoon kytkeytyvistä lähtökohdista.

Samalla kuitenkin veistos ”ampuu kovilla” ihmisen vapauden puolesta. Tämä vapaus kieltäytyy ehdottomasti sellaiselta yhteiskuntalabyrinthin kosiskelemalta vapaudelta, jossa vahvat vain sen saavat ja luonto häviää aina. Veistoksen kettu on todellinen kunkku, jolla on tieto siitä oikeasta vapaudesta.

Taiteessa kaipuu alkuperäisyyteen on aina ollut tavalla tai toisella mielenkiinnon kohteena. Modernismissa se on tullut hyvin moninaisesti esiin joko todellisena pakona kadotettuun Paratiisiin (Paul Gauguin), primitiivisen taiteen opiskeluna (Picasso, Polloc) tai vaikkapa ammentamalla sellaisesta alkuperäisyydestä, joka sisältyy lasten ja mielisairaiden taiteeseen (Dubuffet).

Asuessaan ja työskennellessään keskellä suomalaismetsiä ja hakissaan muotonsa taiteeseensa omalla persoonallisella tavallaan em. lähteistä Hirvimäki sulautuu vaivattomasti veistoksen vaatimaan henkeen. Sen hän tekee myös rohkeasti, sillä kettu on sekä hänen maalauksissaan että veistoksissaan symboloinut taiteilijaa itseään. (Hannu Castrén, Kettuminästä kunkuksi. *KSML* 29.11.1989.)

Tekstissä vapaus ja alkuperäisyys linkittyvät taiteilijan asumiseen ja työskentelemiseen ”keskellä suomalaismetsiä”, joista taiteilijan hahmotetaan hakevan teostensa muodon. Hirvimäen taide kiinnittyy siten tekstissä suomalaiseen luontoon ja kotoisuuteen, jotka näyttäytyvät eräänlaisina alkuvoimina tekstissä lueteltujen muiden modernististen alkuperäisyyksien lähteiden rinnalla. Tekstissä taiteilija ”sulautuu vaivattomasti veistostensa vaatimaan henkeen”, on yhtä teostensa kanssa. Teoksista tulkitun kettu-hahmon nähdään tekstissä symboloivan taiteilijaa itseään. Taiteilijaa ympäröivä

luonto, hänen teoksensa, teosten lähtökohdat ja taiteilija itse kietoutuvat intuitiiviseksi kokonaisuudeksi.

Vitalististen ja taiteilijan vapautta korostavien painotusten myötä vapaan taiteen diskurssin taiteilijakuva piirtyy paikoin eräänlaisena intuitiivisena asiantuntijana, johon sekoittuu romanttista taiteilijaneromyyttä. Taiteilijuus näyttäytyy sisäisenä luomisvoimana, henkilökohtaisena kutsumuksena, intuition seuraamisena ja arjen ylittävänä inspiraatioherkkyytenä, jotka kumpuavat taiteilijasta itsestään, ei muiden ihmisten tuottamista tarpeista. Tällaista taiteilijuutta korosti muun muassa professori Leena Peltola Schjerfbeckin monumentin paljastustilaisuudessa puhuen sekä Schjerfbeckistä että monumentin tehneestä Junnosta. Oheisessa uutistekstissä lainataan paljastuspuhetta.

– Molemmat ovat aina työskennelleet sisäisestä kutsumuksesta ajan muotivirtauksista ja ympäristön reaktioista välittämättä. Molemmat ovat taistelleet inhimillisyyden puolesta ja molemmille on ominaista vakavuus ja herkkyyys kokea maailma ja tulkita sitä koskettavalla tavalla.

Peltolan mukaan muistomerkin lähtökohtana ollut Helene Schjerfbeckin maalaus Ovi kuvaa taiteilijan sisäistä yksinäisyyttä.

– Luostarin muuri erottaa sisätilan ja ulkotilan. Muuri kätkee sisäänsä arvoituksia. Maailma avautuu muurin ulkopuolella. Oven rakosista hämöttää valo, joka antaa toivoa. Valo on elämän antaja.

– Myös Tapio Junnon taiteessa valo on ollut keskeinen elementti, kuten osoittavat hänen veistöksensä Aurinkokilpi, Vastavallo, Häikäisy ja Auringonpiikit. Hänellekin valo on elämän antaja, mutta myös pelottava, samanaikaisesti toivo ja tuho. (Sisko Liukka, Tapio Junnon ”Ovi” muistuttaa Schjerfbeckin Hyvinkään-vuosista. *Hyvinkään Sanomat* 27.5.1998.)

Tekstissä monumentista tuotetaan henkevää ja kaunopuheista kuvailua ja tulkintaa fokuoitetumalla valoon ja sen merkitykseen ”elämän antajana”. Sama ylevän retoriikka ulotetaan myös taiteilijan muun tuotannon kuvaamiseen, johon verraten ja jonka osana monumenttia tekstissä merkityksellistetään. Sisäisen voiman tai inspiraation seuraaminen voi näyttäytyä diskurssin taiteilijuudessa myös ilmestyksenomaisina visioina, kuten seuraava uutisteksti havainnollistaa. Siinä monumentin syntyminen kirjoitetaan taiteilijan

”alitajuisen prosessin tuloksena”, joka lopulta nopeasti ”kirkastui” valmiiksi monumenttiluonnokseksi.

Kauhasen siroudella ja voimalla tasapainotteleva tiimalasimuodostelma ”Suuri aika” oli hänellä pitkän alitajuisen prosessin tulos, joka lopullisesti kirkastui parissa vuorokaudessa. Ratkaisuiltaan hyvin monimuotoisessa kilpailussa hänen työnsä nähdään rohkeana ja poikkeuksellisenä. (M-LT, Kajaani saa Kekkonen ajan ja ajatuksien näköispatsaan. *Kaleva* 29.12.1988.)

Vapaan taiteen diskurssin modernistiset originelliusodotukset liittyvät teosten materiaalin työstämiseen ja siten myös käsityksiin taiteilijan työstä. Taiteellinen työskentely nähdään fyysisenä työnä, itse tekemisenä: taiteilijan ”käsissä lietolainen lähes sadan tonnin punagraniittimassa on pienentynyt noin viidennekseen ja sen myötä löytänyt veistokselliset muotonsa”⁴¹⁵. Taiteilijan ’käsien tekeminen’ linkittyy diskurssissa vitalistisiin painotuksiin teosten pinnan orgaanisuudesta ja käden jäljen tai teoksen työstämisen prosessijälkien näkymisestä teoksen materiaalissa. Seuraavassa Mylleriä haastattelevassa lehtijutussa kiinnitetään huomiota Rytin monumentin pintaan ja siinä näkyvään ”käden jälkeen”.

Kaksiosainen moderni pronssiveistos makaa vielä maassa kolmena palana. Sen väri yllättää: lämpimän tumma pronssipatina näyttää valmiina paljon paremmalta kuin kuvien pienoismallin kipsinvalkoinen. Lähteltä huomaa pronssin kuvioitun pinnan – ikään kuin vanhasta maalista kovettuneella pensselillä olisi sudittu edestakaisin.

– Pinnan pitääkin olla orgaaninen, käden jälki saa näkyä. (Varpu Helpinen, Risto Rytin muistomerkki on siirtoa vaille valmis. *IS* 24.8.1994.)

Diskurssissa taiteilijan osuutta monumentin tekemisessä voitiin tuoda esiin sellaisissakin hankkeissa, joissa taiteilijan fyysinen työstöpanos itse monumentin teossa jäi niukaksi. Esimerkiksi Setälän monumentin teko kirjoitettiin uutistekstissä fyysiseksi suomalaisen luontoon liittyväksi työksi seuraavasti.

Myös teoksen valmistaminen edustaa raivaajahenkistä filosofiaa, sillä taiteilija apureineen etsii kivikirjaa kannattavat puunjuuret metsästä ja kampeaa ne ihmisten ilmoille. Sitten kantoja kenties hieman muoka-

taan ja ne toimitetaan valimoon muotittaviksi ja pronssiin valettaviksi. (Ilari Tapio, Elämäntyön näköispatsas. SK 28.2.1997.)

Taiteilijoista julkaistiin myös (Rytin, Paulaharjun, Rautavaaran, Mannisen ja molemmissa Kekkosen monumenttihankeissa) lehdisissä uutiskuvia, joissa taiteilija näytettiin työstämässä tai koskettelemassa valmistuvaa monumenttia tai muuten poseeraamassa työ-

Kekkos-monumentin tekijän Pekka Kauhasen mielestä näköispatsas ei olisi tullut kysymykseenkään

"Luulin, että aika olisi jo kypsä tällaiselle"



Taru Kallio
Julkisuudella työnsänsä vääntänyt kuvanveistäjä Pekka Kauhasen on saanut suuria loimia herättäneen Kekkosen monumentin pitäen 8,6 metrin mittaisensa. Saamaansa röyrytyksestä huolimatta tekijä on nyt entistä vakuutunut, että mikä näköispatsas ei olisi tullut tulla kysymykseenkään.
 — Niistä on jo tarpeeksi esimerkkejä eduskuntatalon edessä, niiden aika aikaa oli.

Voitko sanoa, missä näköispatsas on?
 Kauhasen on monesti joutunut kysymyksiin siitä, missä näköispatsas on. Hän on vastannut, että se on eduskuntatalon edessä, mutta ei ole voinut sanoa, missä se on.

— Et ole ollut Kauhasen näköispatsas ei olisi tullut kysymykseenkään.
 — Ei ollut. En ole ollut kukaan näköispatsas.

— Miksi olet ollut kauha- veistäjänä?
 — Olen ollut kauha- veistäjänä, koska olen ollut kauha- veistäjänä.

— Miksi olet ollut kauha- veistäjänä?
 — Olen ollut kauha- veistäjänä, koska olen ollut kauha- veistäjänä.

— Miksi olet ollut kauha- veistäjänä?
 — Olen ollut kauha- veistäjänä, koska olen ollut kauha- veistäjänä.

— Miksi olet ollut kauha- veistäjänä?
 — Olen ollut kauha- veistäjänä, koska olen ollut kauha- veistäjänä.

— Miksi olet ollut kauha- veistäjänä?
 — Olen ollut kauha- veistäjänä, koska olen ollut kauha- veistäjänä.

— Miksi olet ollut kauha- veistäjänä?
 — Olen ollut kauha- veistäjänä, koska olen ollut kauha- veistäjänä.

— Miksi olet ollut kauha- veistäjänä?
 — Olen ollut kauha- veistäjänä, koska olen ollut kauha- veistäjänä.

— Miksi olet ollut kauha- veistäjänä?
 — Olen ollut kauha- veistäjänä, koska olen ollut kauha- veistäjänä.

— Miksi olet ollut kauha- veistäjänä?
 — Olen ollut kauha- veistäjänä, koska olen ollut kauha- veistäjänä.

Kuva 23. Taiteilijoista monumenttihankeiden aikana julkaistut uutiskuvat esittivät usein heidät 'käsin tekijöinä' työstämässä tai koskettelemassa teoksiaan, kuten tässä Pekka Kauhasen *Uuden Suomen* artikkelissa 9.9.1989. Alkuperäiset valokuvat Jukka Uotila.

huoneellaan työskentelymateriaaliensa, työvälineidensä ja monumentin pienoismallin kanssa. Kuvat korostivat taiteen tekemisen aktiivisuutta, käsityötä ja itse tekemistä.

Vapaan taiteen diskurssissa taiteilijuus määrittyy ennen kaikkea itsenäisenä, muiden ihmisten mielipiteistä, sosiaalisista konventioista ja suhteista vapaana toimintana. Taiteilija ei tee diskurssissa monumenttia muiden ihmisten tarpeita ajatellen ja odotuksia noudattaen vaan täysin omaan ajatteluunsa ja harkintaansa tukeutuen. Kuten Kajaanin Kekkonen monumenttihankkeen aiheuttaman kiistelystä aikana lehteen haastateltu Suomen Kuvanveistäjäliiton puheenjohtaja Hannu Siren seuraavassa tekstikatkelmassa toteaa, taiteen perimmäisen tehtävän nähdään hämärtyvän, jos ulkopuoliset henkilöt pääsevät vaikuttamaan taiteellisen työn tuloksiin.

Taiteilijan vapaus on mielestäni päivän selvä asia. Hänen on saatava valita ilmaisumuotonsa sen mukaan miten itse parhaaksi näkee. Taiteen perimmäinen tehtävä hämärtyy, jos esimerkiksi maksaja pääsee sanelemaan minkä tyyppinen työ on tehtävä. Luovalla työllä on oltava korkeat taiteelliset ja moraaliset tavoitteet. (Taiteen moraalit. *Viikkolehdi* 31.12.1988.)

Taiteilijan työhön vaikuttaminen vähentää tekstin mukaan modernismin diskurssissa ylistettyä taiteen vapautta. Samoin luovan työn taiteellisten tavoitteiden nähdään tällöin madaltuvan. Taiteen moraalit määrittyy taiteen ja taiteilijan vapautena, täytenä riippumattomuutena taiteilijan ulkopuolisista tekijöistä. Taiteilija ei saa diskurssissa tinkiä omista ajatuksistaan, oivalluksistaan ja motiiveistaan. Suhteessa yleisöön taiteilija asettuu siten sen yläpuolelle ja vapaaksi sen mahdollisista toiveista ja vaateista. Erityisesti diskurssissa korostetaan taiteilijan tinkimättömyyttä 'suuren yleisön' maun painostuksessa. Seuraavassa Myllerin näyttelyä uutisoivassa tekstissä palataan Rytin monumentin aiheuttamaan kiistaan. Teksti havainnollistaa osuvasti diskurssin suhdetta monumentteja kritisoiviin mielipiteisiin: jokainen voi lausua mielipiteensä taiteesta, "vaikka ei mitään ymmärtäisikään", mutta yleisön mielipide ei saa vaikuttaa siihen, mitä kuvanveistäjä tekee.

Mutta mutta, kun sitä katsotaan taaksepäin, mitä se taiteilijalle opetti?

– Eipä juuri mitään, muuta kuin sen, että oli hyvä käydä keskustelua taiteesta taas kerran. Ei se sinänsä mitään opeta. On niitä jotka tykkää ja niitä, jotka ei tykkää, ja niitä pitää opettaa.

Siis ne, jotka eivät Rytin uusista muodoista tykänneet, olivat jollain tapaa väärässä?

– Ei ne väärässä ole, mutta se on tiedon puutetta. Jos joku ei jotain ymmärrä, ei se ole sen ihmisen vika. Vika on korkeintaan siinä, ettei ole ottanut asioista selvää. Itse olen toiminut hyvin paljon opettajana ja olen huomannut, että taiteen kieltä voi opettaa.

– Ei sitä keskustelua kannata ottaa henkilökohtaisesti.

Laajakatseinen Myller on siinäkin, että totta kai ihmisellä on oikeus lausua mielipiteensä taiteesta, vaikka ei mitään ymmärtäisikään. Toisaalta Myllerin mielestä on myös niin päin, että kansalaismielipide ei saa vaikuttaa – eikä se kyllä vaikutakaan – siihen, mitä kuvanveistäjä tekee. Työtä ei tehdä ihmisten korvasyhyhille, koska se ei kuitenkaan onnistu. (Kimmo Nevalainen, Oikeudenmukaisuudella onkin sarvet päässään. *Karjalainen* 31.8.1995.)

Tekstissä toistuvat diskurssin tyypilliset ajattelutavat taiteen aiheuttamasta kriittisestä keskustelusta. Keskustelua on hyvä käydä ja niitä, jotka eivät keskustelun kohteena olevasta taiteesta pidä, tulee opettaa pitämään siitä. Monumentista pitämättömyys nähdään tiedonpuutteeksi, joka tekstin mukaan yhtäältä ei ole ihmisen oma ”vika” mutta toisaalta kuitenkin on. Ihmisille tulisi opettaa ”taiteen kieltä” (eli pitämään tämänkaltaisesta taiteesta), mutta samalla odotetaan, että ihminen itse ”ottaa asioista selvää”. Tekstissä mainittu taiteilijan ”laajakatseisuus” kutistuu lopulta varsin suppeaksi: taide ei tehdä ihmisten ”korvasyhyhille”. Taiteen kentän ulkopuolisiin näkemyksiin ja odotuksiin taiteesta suhtaudutaan ylenkatsovasti.

Muisti. Muisti ja muistelu eivät esiinny keskeisinä teemoina vaan taiteen diskurssissa. Etenkin yhteisön yhteisesti jakaman muistin ja sen monumentteihin kiinnittämisen ajatus näyttäytyy taiteen kentän ulkopuolisena asiana. Tällainen muistikäsitys ymmärretään diskurssissa paikoin autoritääriseksi ja keinotekoiseksi tuotteeksi, joka tukeutuu historian kertomusten kanonisoituihin ja rajoittuneisiin käsityksiin menneisyydestä. Kuvanveiston kiinnittäminen historian kuvitukseen ja narraatioon koetaan kielteisenä. Seuraavassa

taiteen asiantuntijan kirjoittamassa kolumnissa monumentin idea, jossa kansojen historia kirjoitettaisiin näkyvään muotoon eri puolille maata pystytetyillä patsailla, koetaan aikaan sopimattomaksi omituiseksi ajatukseksi. Tällainen historiankirjoitus nähdään menneiden aikojen esimerkkien valossa harhaanjohtavaksi.

Hela idén med monument bygger ju på den för vår tid något bisarra tanken att nationens historia skall kunna skrivas i form av runt om landet uppresta stoder av brons eller sten.

Redan en begränsad blick över gångna tiders produkter med detta ändamål visar ju hur vilseledande en sådan historieskrivning är. (Erik Kruskopf, Monument eller konst. *Hbl* 19.2.1997.)

Taiteen kentän sisäpuolella käsitys muistista hahmottuu taiteen vastaanottajan subjektiiviseksi kokemukseksi ja henkilökohtaisiksi muistumiksi. Modernismin diskurssissa abstraktin veistoksen avoimuus on nähty juuri henkilökohtaisia muistoja tukevana. Liisa Lindgrenin mukaan monumenttien abstraktissa muotokielessä muistettavan poissaololla on tuotettu vastaanottajan läsnäolo ja tila muistamiselle ja muistelemiselle. Muistettava konstruoituu vastaanottajan kokemuksen kautta: mennyt on läsnä subjektiivisessä kokemuksessa.⁴¹⁶

Modernismin diskurssissa monumentin originelli muotokieli kääntää huomion muistettavan sijaan taiteelliseen ilmaisuun, taiteilijan tunnistettavaan tyyliin ja siis taiteilijaan itseensä.⁴¹⁷ Monumenteista kasvaakin eräänlaisia taiteilijan monumentteja ja muistoteoksia. Taiteilija muistetaan originellista (ja etenkin kohutusta) monumentista. Kohutun monumentin tekeminen näyttäytyy niin taiteen kentällä kuin sen ulkopuolellakin tunnettuutta tuovana meriittinä. Taiteilijoista tulee ”kiistellyn Risto Ryti -monumentin tekijöitä”⁴¹⁸ tai ”kohutun UKK-muistomerkin tekijöitä”⁴¹⁹. Tutkimissani monumenttitapauksissa taiteilijoiden tekemät monumentit voitiin mainita yli vuosikymmenenkin jälkeen taiteilijoiden muiden töiden tai näyttelyiden arvioinneissa. Tietyissä mielessä monumentista voi tulla myös jonkinlainen taiteilijaa seuraava varjo, josta on hankala irrottautua. Kiistelyä tuottaneen taiteilijan määre ja monumentin muodostama konteksti voivat seurata pitkään taiteilijan muun tuotannon tulkintaa ja arviointia.

Kuten todettua, monumentit nähdään vapaan taiteen diskurssissa tekoaikansa ilmentyminä ja eräänlaisina ajankuvina. Monumentteihin liittyvä muistin käsite kiinnittyy diskurssissa siten taiteen kehittymiseen ja historiaan. Monumentit merkityksellistyvät merkeinä ja muistumina ajankohtansa kulttuurista, taiteesta ja henkisestä ilmapiiristä. Ari Kochin lehtihaastattelussa lainattu kommentti kiteyttää diskurssiin liittyviä näkökulmia muistamisesta: ”Muistomerkki ei koskaan voi olla sataprosenttinen kohteensa kuva. Se on samalla kuva teoksen tekoajalta ja myös tekijänsä kuva.”⁴²⁰

Paikka. Tila ja tilallisuus ovat ominaisuuksia, jotka liittyvät keskeisesti abstraktiin taiteeseen ja modernismin formalistiseen analyysiin. Vapaan taiteen diskurssissa taiteen asiantuntijoiden huomio kiinnittyy monumenttien tilallisuuden, niiden rakenneperiaatteiden, muotojen suhteiden, volyymin ja rytmin tarkasteluun muiden formaalien ominaisuuksien ohella. Samoin monumentin suhde sitä ympäröivään tilaan ja tilan elementteihin liittyy diskurssin kiinnostuksen kohteisiin. Tällainen tilaulottuvuus tuotiin kuvanveiston formalistisen taidekriitikin piiriin Suomessa jo 1960-luvulla muun muassa Raimo Utraisen kirjoitusten myötä.⁴²¹

Monumentin sijoituspaikka korostuu vapaan taiteen diskurssissa sekä avaruusgeometrisenä tilaulottuvuutena että visuaalisena ja esteettisenä maisemana. Keskeistä diskurssissa on monumentin sopiminen taideteoksena visuaalisesti ja esteettisesti sijoituspaikkaansa. Seuraavassa taidekriitikissä huomio kiinnitetään monumentin visuaalisen kieleen ja sijoituspaikan ympäristön elementtien muotoihin ja niiden tuottamaan visuaaliseen ”kontrastiin, vuoropuheluun ja jännitteeseen”. Tätä monumentin ja ympäristön muotojen suhdetta arvellaan tekstissä monumentin ”esteettiseksi ytimeksi”.

Ympäristöteoksena Hesperian puistoon sijoitetun Risto Rytin muistomerkin pelkistetty geometrinen kieli synnyttää yhdessä puuston orgaanisten muotojen kanssa toimivan kontrastin ja vuoropuhelun. Tämä jännite on kaiketi työn esteettisintä ydintä. (Kimmo Sarje, Nykytaidetta vai ei? *HS* 1.10.1994.)

Tekstissä monumenttia kutsutaan ympäristöteokseksi, mikä näyttää tässä tarkoittavan lähinnä tulkintatapaa, jossa huomio kohdistetaan teokseen suhteessa ympäristöönsä: millaista dialogia tilassa syntyy

teoksen ja ympäristön välille. Diskurssissa monumenttien paikkasuhteessa korostuu tällainen monumentin ja sen ympäristön visuaalisen dialogin havainnointi. Sijoituspaiikka nähdään diskurssissa ennen kaikkea katsottavana, visuaalisesti aistittavana ja tilallisesti havaittavana ympäristönä. Monumentin ympäristöstä tulee tilan visuaalisuutta korostettaessa eräänlainen taideteoksen esteettinen kullissi tai tausta. Tällaisen näkökulman myötä monumentin ympäristöä voidaan diskurssissa lähestyä monumentin tavoin formalistisella analyysillä. Seuraavassa taidekriitikissä monumentin lisäksi sen sijoituspaiikan ympäristöstä tehdään formaaleja havaintoja: ranta ”kumpuilee levollisesti”, jokisuisto ja Hartaanselkä muodostavat ”vaakasuorat linjat”, ympäristössä nähdään ”pehmeäpiirteisiä yksityiskohtia” ja aita kuvaillaan ”teräväkulmaiseksi”. Monumenttia ja ympäristöä tulkitaan muodollisten ominaisuuksien dialogin avulla.

Oululaisen kuvanveistäjä Ari Kochin (s. 1956) veistos Tuirasta Ruijan rannoille liittyy kaupunkikuvallisesti hienosti Merikosken alakanavan varren Tervaporvarinpuistoon. Ympäristön ”pistetalot” edellyttävät veistokselta kurottautumista ylöspäin. Kaksiosaisen veistoksen toinen osa nousee kuin jyhkeä, kekomaisesti suippeneva seitakivi aina kolmen ja puolen metrin korkeuteen.

Vehreä, levollisesti kumpuileva ranta, jokisuiston ja Hartaanselän vaakasuorat linjat puolestaan vetävät veistoksen realistisesti maan pinnalle ja vaativat siltä horisontaalisesti polveilevia piirteitä. Veistokseen liittyykin maassa hauskasti kiemurteleva osa. Sen muoto liittyy sekä ympäristön että veistoksen toisen osan pehmeäpiirteisiin yksityiskohtiin. [--]

Ympärillä oleva kyllästetystä puusta tehty aita terävine kulmineen riitelee veistoksen pehmeiden kanssa. Pyörätiesilloilta tullessa aita estää näkymän veistokseen. Turha aita tulisi poistaa. (Riitta Mäkelä, Pala Paulaharjun Lappia Tuirassa. *Kaleva* 3.9.1995.)

Monumentin tulkinnassa korostuu teoksen orgaaninen suhde ympäröivään maisemaan. Monumentin nähdään pääpiirteissään mukailevan ympäristön elementtejä ja muotoja ja sen tulkitaan kasvavan maastostaan ympäristön ehdoilla: ”pistetalot edellyttävät veistokselta ylöspäin kurottautumista” ja ympäristön ”vaakasuorat linjat puolestaan vetävät veistoksen realistisesti maan pinnalle ja

vaativat siltä horisontaalisesti polveilevia piirteitä”. Tällainen orgaaninen ympäristösuhde on karakterisoinut suomalaisessa modernismissa vitalistisesti tulkittua informalistista kuvanveistoa. Orgaanisen ympäristösuhteensa osalta informalistiset veistokset loivat 1950-luvun lopulta ja 1960-luvulta lähtien uutta käsitystä julkisista monumenteista. Veistosten suhde ympäristöön koettiin saada luontevammaksi ja niiden annettiin usein seistä vapaasti. ’Paikan hengen’ ei koettu välttämättä kaipaavan ympäristöstä erottuvaa jalustaa vaan päinvastoin orgaanista yhteyttä ympäristöön.⁴²² Monumentaalisuuden vähentäminen veistoksista jaluksettomuuden keinoin tuli tavalliseksi jo modernismin alkuaikoina, ensin pienoiveistoksissa 1950-luvulla⁴²³ ja sitten myös julkisissa veistoksissa ja monumenteissa. Suoraan nurmelta nousevia monumentteja pääsi katsomaan aivan läheltä, jolloin kunnioittava välimatka ja katseluetäisyys ja ylöspäin suuntautunut katselukulma katosivat. Monumentit eivät enää muodostaneet hierarkkista suhdetta katsojan ja itsensä (ja ’suurmiehen’) välille.

Vapaan taiteen diskurssissa monumenteille miellettyyn hyvään ympäristösuhteeseen vaikuttanee se, että modernistisia julkisia veistoksia on opittu taiteen kentällä katsomaan luontoympäristössä jo 1960-luvulta lähtien. Puistomaisen ympäristön todettiin tuolloin sopivan hyvin abstrakteille veistoksille. Eurooppaan perustettiin 1950-luvulla runsaasti ulkoveistosmuseoita ja myös Suomessa alettiin järjestää tuolloin ulkoilmanäyttelyitä, joiden runsas kausi ajoittui 1960- ja 1970-luvuille. Ulkonäyttelyillä etsittiin modernistiselle kuvanveistolle uutta aktiivista, museaalisuudesta, muistomerkkifunktiosta, arkkitehtuurisidonnaisuudesta ja kaupunkikuvan koristamisesta vapaata julkista roolia, joka painotti samalla modernistisen kuvanveiston luontosidonnaisuutta.⁴²⁴ Ulkoilmanäyttelyiden suosio jatkuu edelleenkin vahvana ja niiden ympäristön esteettisyyttä ja veistoksen ja luonnon dialogisuutta korostavista painotuksista on muodostunut luonteva konteksti myös monumenttien vastaanotolle. Monumenttien ja luonnon tai puisto-ympäristön yhteensopivuutta korostaa lisäksi romantiikasta asti periytyvä ajattelu, jonka mukaan taiteelle sopiva ympäristö on luonnossa: taide ja arkielämä erottuvat siten toisistaan.

Kaupunkiympäristössä monumenttien suhde ympäristöön hahmottuu luontosuhteen lisäksi suhteena urbaaniin maisemaan. Sopivuus kaupunkikuvaan tai hyvä kaupunkikuvallisuus nähdäänkin vapaan taiteen diskurssissa onnistuneen monumentin keskeiseksi ominaisuudeksi. Hyvä monumentti sopii kaupunkikuvallisesti sijoituspaikkaansa, kuten edellisessä tekstinäytteessä todetaan. Samankaltaisia ilmauksia käytetään tosin muissakin monumenttiskurssissa. Kyseessä onkin retorinen keino, jolla voidaan vedota monumentin hyvyteen tai huonouteen kaupunkikuvaan sopivuuden tai sopimattomuuden perusteella. Se, mitä katsotaan hyväksi kaupunkikuvaksi tai kaupunkikuvaan sopiviksi elementeiksi, vaihtelee eri diskurssissa. Vaikka kaupungeilla on erilaisia elimiä, jotka päättävät kaupunkikuvan visuaalisuuteen liittyvistä asioista, muodostaa se samalla kompetenssialueen, josta ei ole helppo osoittaa asiantuntijuutta. Toisaalta taiteen asiantuntijat katsovat itsensä usein myös kaupunkikuvan asiantuntijoiksi. Myös kaupunkikuvan käyttäjät eli ketkä tahansa ihmiset voivat pitää itseään ympäristössä visuaalisuuden asiantuntijoina oman arkikokemuksensa myötä saadun tiedon perusteella.

Positio. Vapaan taiteen diskurssissa monumenttikeskusteluihin osallistutaan joko eksplisiittisesti tai implisiittisesti taiteen kentän näkökulmasta; kentän näkökulmia ja kirjoittajan kenttään kuulamista voidaan tuoda korostetusti ja eksplikoidusti esiin tai olla korostamatta niitä, jolloin 'kentällä olo' hahmottuu argumenttien ja niiden perusteluiden välityksellä. Diskurssin puhe voidaan suunnata joko kentän ulkopuolisille tai muille kentän toimijoille. Kummassakin tapauksissa puheen positiona tuodaan esiin asiantuntijuutta. Asiantuntijapositiona korostetaan erityisellä asiantuntijaretoriikalla; kentälle kuuluvan sanaston, käsitteistön, terminologian ja taiteen historian ja sen nykyhetken ilmiöiden tuntemuksella. Asiantuntijapositiona korostuu ylemmyys, paremmuus, kyvykkyys, taito ja tieto suhteessa ei-asiantuntijoiksi katsottuihin toimijoihin. Positio määrittyy samalla valta-asemaksi, jonka kyseenalaistaminen tuottaa vapaan taiteen diskurssissa närkästymistä tai kamppailua aseman säilyttämisestä. Asiantuntijapositio korostui eksplisiittisenä aineistoni monumenttidebateissa erityisesti silloin, kun monu-

menttihankkeen kulkuun pyrittiin vaikuttamaan kentän ulkopuolelta. Asiantuntijaposition kiinnittyy vapaan taiteen diskurssin puhujia karakterisoiva taide-elämysten kokijan positio, joka välittyi luonnosten ja valmiiden monumenttien kuvailusta ja tulkinnoista. Asiantuntijuus merkitsee positiossa kykyä kokea, havainnoida ja tulkita monumentteja taideteoksina ja saada esteettisiä kokemuksia ja elämyksiä. Positio korostuu kiistakontekstissa suhteessa niihin kentän ulkopuolisiin näkökulmiin, joissa abstrakteja monumentteja ei pidetä taiteena eikä niillä nähdä taiteellista tai esteettistä merkitystä. Samoin asiantuntijaposition liittyy hyvää makua vaalivan toimijan positio. Hyvän maun vaaliminen merkitsee taiteen 'portinvartijuutta', jossa suoraan tai epäsuorasti ilmaistaan, mikä on hyvää taidetta.

Monumenttikeskusteluissa taiteen asiantuntijat puolustivat kentän ulkopuolelta arvostelua saaneiden taiteilijoiden työskentelyä, eivätkä juuri kritisoinet 'omiaan'. Monumenttien kritisointi olisikin voitu tulkita niin kentällä kuin sen ulkopuolella maallikkomieliapiteen lähestymisenä ja siten taiteen kentän vastaisena. Asiantuntijoiden puheessa monumenttikilpailun yleistulosta tai muistelukuluttuuria sinänsä voitiin kritisoida ja kaivata monumenttikuvanveiston uudistumista, mutta monumenttihankkeissa toteutettaviksi valittuihin luonnoksiin oltiin pääsääntöisesti aina tyytyväisiä. Suoraan taiteilijoille osoitettua kritiikkiä ei aineistossani esiintynyt.

Vapaan taiteen diskurssin puhujat positioivat itsensä paikoin kentän ulkopuolisen yleisön taidekasvattajiksi, ei-asiantuntijoiden vastaanoton muodostamisen ohjaajiksi tai taiteen ilmiöihin tutustuttajiksi ja niiden opettajiksi. Diskurssin puhe suunnataan tällöin etenkin näköisdiskurssin puhujille, joille annetaan ohjeita tai vihjeitä siitä, miten monumentteja tulisi lähestyä ja millaisiin taiteen ilmiöiden konteksteihin ne liittyvät. Positiosta tuotetun puheen tyyli kääntyy kuitenkin helposti närkästyneisyydeksi, sarkastisuudeksi tai näköisyysdiskurssin puheen ironisoinniksi, jolla samalla osoitetaan puhuteltujen alempi asema taidekasvattaja-position nähden. Kovin seikkaperäistä taidekasvatusta diskurssiin ei tosin sisälly, mikä heijastanee modernismin diskurssin haluttomuutta selittää taidetta.

Yhteisö. Vapaan taiteen diskurssissa monumentteja ei merkityksellistetä kansallisen tai paikallisen yhteisöllisyyden ilmauksiksi. Diskurssissa päinvastoin vierastetaan kollektiivista kansallista diskurssia, jossa yhteisöllisyyttä manifestoidaan kulttuuri-ilmiöillä ja taiteella. Etenkin herooinen kansallinen diskurssi näyttäytyy vapaan taiteen diskurssin näkökulmasta vanhanaikaisena ja taidetta instrumentalisoivana. Kansallisen sijaan diskurssissa korostetaan subjektiivisuutta, yksilöllisyyttä, kansainvälisyyttä ja universaalisuutta: modernististen monumenttien nähdään olevan avoimia yksilöiden henkilökohtaisille tulkinnoille ja muisteluille ja puhuttelevan universalistisella abstraktilla kielellään ihmisiä ajasta ja paikasta riippumatta. Näistä painotuksista huolimatta diskurssin vitalistisissa lähestymistavoissa esiintyy myös kansallisen retoriikkaa suomalaisen luonnon erityisyyden huomioimisena taiteellisessa ilmaisussa, taideteoksen muodoissa ja materiaaleissa ja taiteen inspiraatiossa. Kansallisen, paikallisen tai sukupolven rakentuvan yhteisöllisyyden sijaan vapaan taiteen diskurssi operoi kuitenkin ennen kaikkea yhteiskunnallisten kenttien muodostamassa tilassa. Taiteen kenttään kuuluviksi katsotuista taiteen asiantuntijoista muodostuu diskurssin implisiittinen 'me', joita yhdistää kentän kompetenssin jakaminen.

Retoriikka. Monumenttikiistoissa toteutettavaksi valittuja (abstrakteja) monumentteja puoltavat kirjoitukset ovat yleensä tyyliältään huomattavasti hillitympiä kuin niitä vastustavat kirjoitukset. Abstraktiutta ja toteutettaviksi valittuja monumenttiluonnoksia tukevat kirjoitukset jäsentyvät kiistoissa puolustavaan rooliin, mikä vaikuttaa niissä käytettyihin retorisiin strategioihin. Tutkimuksen tapauksissa puolustuspuheenvuorot olivat yleensä vastauksia jo esiin tuotuihin monumenttiluonnoksia kritisoiiviin kirjoituksiin, mutta eräissä tapauksissa puolustuspositioita voitiin ottaa jo ennen kuin luonnoksista oli esitetty laajempaa kritiikkiä. Seuraavassa paikallislehden uutistekstissä esitellään paikkakunnalle toteutettavaksi valittua monumenttiluonnosta ensimmäisen kerran. Tekstinäyte on uutisen alkuosa ja siinä asemoidutaan haastatellun monumenttitoimikunnan jäsenen kautta puolustuspositioon monumentin mahdol-

lisesti tulevaisuudessa saamaa kritiikkiä ja herättämää keskustelua vastaan.

Palkintolautakunnan puheenjohtaja Jukka Sarjala muistutti julkisten taideosten luonteeseen kuuluvan kiistanalaisuuden.

– Toistuvasti kiistellään siitä, missä määrin taiteilija on oikeutettu käyttämään taiteilijan vapauksiaan ja toteuttamaan omia näkemyksiään. Abstraktin taiteen läpimurto ei ole muokannut mielialoja suotuisaksi julkisten taideosten tekijöille, erityisesti veistoksilta vaaditaan luonnonmukaisuutta.

Pääjohtaja Sarjala huomautti, että tämä vaatimus on synnyttänyt käsitteen näköispatsas ja jatkoi, että vaatimus näköistaiteen puolesta on riski kuvanveistotaiteelle.

– Korkeatasoista taidetta ei luoda kansanäänestyksellä ja julkisten teosten on täytettävä laatuvaatimukset vuosikymmeniksi. Kuvanveistotaidetta ei ole lupa pysäyttää kerran saavutettuun tilaan, vaan kunkin aikakauden on voitava ilmaista omaa tila- ja muotokäsitystä. Jälkipolvet tuskin ovat kiinnostuneita, minkä näköinen Otto Manninen oli, tähdensi Sarjala. (Kaukomieli ehdolla Keskuspuistoon. *Kangasniemen Kunnallislehti* 14.8.1997.)

Hallinnon edustajan vapaan taiteen diskurssissa esittämissä argumenteissa vedotaan asiantuntijauskoon ja taiteen vapauteen. Tekstistä välittyvät myös muut vapaan taiteen diskurssin yleiset argumentit: kiistan nähdään kuuluvan julkisen taiteen lajityyppiin, taiteen tulee jatkuvasti kehittyä, kullakin ajalla on sille ominainen ilmaisutapa ja näköisyyttä ei pidetä tulevaisuudessa kiinnostavana asiana. Vapaan taiteen diskurssin vakuuttelukeinona toimii kirjoituksen itsevarmuus ja itsestäänselvyiden retoriikka. Edellisessä tekstissä argumentit esitetään vakuuttavasti ja väistämättöminä totuuksina: ”kuvanveistotaidetta ei ole lupa pysäyttää” ja ”aikakauden on voitava ilmaista”. Itsestäänselvyys ja itsevarmuus tuottavat diskurssin teksteihin ’yläpuolelle’ asettumisen vaikutelman, jota korostaa diskurssia hallitseva asiantuntijaretoriikka.

Asiantuntijaretoriikassa korostuvat modernismin diskurssin kompetenssiin kuuluvat taiteesta puhumisen tavat. Estetiikan ja formalistisen analyysin korostamisella, taiteen oman sanaston käyttämisellä ja taiteen ilmiöihin linkittämisellä monumentit kytketään diskurssissa taiteen kenttään kuuluviksi ilmiöiksi. Asiantuntijare-

toriikkaa luonnehtii formalistisen ja taiteen historiaa esiin tuovan lähestymistavan ja oman sanaston myötä objektiivisuuden ja faktuaalisuuden vaikutelma, mikä lisää sen tehoa vedota ja vakuuttaa. Asiantuntijaretoriikka toimii samalla taiteen kentälle sisäänpääsyä rajoittavana tekijänä: kentällä voi toimia uskottavasti vain hallitsemalla sen puhetavat. Asiantuntijaretoriikka toimii myös alan toimijoiden ja työntekijöiden ammatillisen yhteisyyden merkkinä, alaa yhdistävänä kielenä. Kielellä ja alaan liittyvillä erityisdiskursseilla on todettu olevan keskeinen merkitys erilaisten ammatti- ja asiantuntijakulttuurien ja -identiteettien muodostumisessa, kehitymisessä ja säilymisessä. Ammatti-identiteetin ja ammatillisen me-hengen ja muista ryhmistä erottumisen tarve vaikuttaa ammatillisen ryhmäkielen rakentumiseen ja motivoi ihmisiä sosialisoitumaan ja omaksumaan itselleen ammattiryhmäkäyttäytymistä.⁴²⁵ Taiteen kenttä ja kentällä toimivat asiantuntijat ja taiteen ammattilaiset eivät tee tästä poikkeusta.

Myös vapaan taiteen diskurssin retoriseen repertuaariin kuuluu Suomi-kuvaan vetoaminen 'hyvän' ja 'sopivan' monumentin valintaperusteluissa. Suomalaista itsetuntoa voidaan jälleen kovistella antamalla ymmärtää monumenteista kiistelyn tuottavan suomalaisista huonon vaikutelman 'toisten' eli ulkomaalaisten silmissä. Samoin figuurimonumentteja ja toiveita niiden pystyttämisestä käytetään diskurssissa retorisinä uhkakuvina; niiden nähdään antavan Suomesta epätoivotun vanhanaikaisen tai 'itäisen', kuvan. Suomalaisen itsestään antamaa kuvaa moittimalla pyritään hiljentämään monumenteista nousseita kiistoja ja saamaan luonnoksia kritisovia ihmisiä taiteen kentän asiantuntijoiden kannalle. Seuraavassa vapaan taiteen diskurssiin paikantuvassa yleisönosastokirjoituksessa pyritään vaientamaan Rytin monumentista virinnyttä kiistaa vetoamalla kiistelyn välittämään kuvaan suomalaisista: kiistely näyttää suomalaiset "yksinkertaisena ja tyhmänä väkenä".

Mika Waltarin patsaskilpailun voittaneesta ehdotuksesta käytiin HS:ssa pitkäksi venähtänyt "keskustelu". Minulla oli kunnia lopettaa tämä väittely kahden palstan kirjoituksella (HS 19.3.1983). Olisin iloinen, jos myös tämä kirjoitus osoittautuisi tämän sanailun viimeiseksi. Eihän tällaisella kirjoittelulla ole mitään tekemistä kuvanveiston kans-

sa. Lisäksi se antaa meistä suomalaisista sellaisen kuvan, että olemme yksinkertaista ja tyhmää väkeä. Mutta ehkä tämä kuva onkin oikea? (Kari Mauria, Asiantuntemattomuus ilmi luonnoksen teilaamisesta. *HS* 21.12.1991.)

Abstraktien monumenttien ymmärtämättömyys, niitä kritisoivien riidanhaluisuus ja monumenttikiistojen käymisestä välittyväksi koettu monumentteja kritisoivien henkilöiden 'yksinkertaisuus' kääntyy diskurssissa helposti suomalaisten kansalliseksi ominaisuudeksi. Suomalaisten taiteen vastaanoton ja ymmärtämisen jähmeyttä ivaamalla abstraktien monumenttien vastustaminen saadaan näyttäytymään negatiivisena. Diskurssin retorisenä keinona käytetään myös suomalaisten maun arvioimista vanhanaikaiseksi: "yleinen maku on jäänyt vuosisadan vaihteen aikaan".⁴²⁶ Näkökulmat kansalaisten maun konservatiivisuudesta luonnehtivat ylipäänsäkin modernismin diskurssia. Kun sotien jälkeisissä kotimaisissa taidekiistoissa modernismi kohtasi vastustusta, 'julkinen mielipide' sai kiistojen seurauksena asiantuntijoiden keskuudessa vanhoillisen ja muutosta vastustavan leiman.⁴²⁷

Sekä monumenttien aiheuttamien kiistojen että runsaasti pystytettyjen monumenttien takia vapaan taiteen diskurssissa voidaan rypeä yleisemminkin suomalaisen kulttuurin jälkeenjääneisyydellä ja takapajuisuudella. Suomalaiset näyttäytyvät ei-kulttuurikansana tai periferisenä, historian kehityksessä perässälaahaavana kansana verrattuna muihin eurooppalaisiin (sivistys)kansoihin. Vapaan taiteen diskurssin retorisiin keinoihin kuuluu tuoda esiin tämän kaltaisia rinnastuksia ja vertailuja, ja ne näytetään negatiivisina Suomen ja suomalaisten kannalta. Diskurssin retoriikkaan kuuluu myös luonnehtia monumenttihankkeissa todentuvaksi koettu vakava ja innokas suhtautuminen 'suurmiehiin' erityisen suomalaisena piirteenä. Kuten seuraavassa aikakauslehden artikkelissa haastattelun kriitikko Markku Valkosen argumentit osoittavat, 'suurmiehet' näyttäytyvät "suomalaisten painolastina" ja itse käsitekin todetaan "muualla maailmassa hyvin tuntemattomaksi". Kajaanin Kekkosen monumentin aiheuttamaan debattiin liittyvässä tekstissä vertailukohta otetaan Ruotsista, jossa monumentti "olisi otettu vastaan nikkotelematta".

– Jos Ruotsissa olisi pidetty vastaava kilpailu, Kauhasen Suuri Aika olisi otettu siellä vastaan nikottelematta.

– Suomalaisten painolastina ovat ”suurmiehet”. Koko käsite on muualla maailmassa hyvin tuntematon. Me kunnioitamme tavattomasti auktoriteetteja, tarvitsemme aina ohjaavaa kättä. Arvomaailmamme on tsaristinen, sitä hallitsee hyvä-paha-ajattelu, jossa suurmiehet ovat pelkästään hyviä. Ehkä se johtuu siitä, että uskonnostamme puuttuvat pyhimykset. Ne täytyy korvata muilla ”pyhillä” miehillä.

– Toinen kiviriippamme on huumori. Sitä pidetään rikoksena kaikissa virallisissa yhteyksissä. Taiteeseen kuitenkin kuuluu huumori; kokeilun- ja seikkailunhalu, löytämisen ilo. (Kankaanmäki & Vuohelainen 1989, 15.)

Tekstissä suomalaisuuden negatiivisuuteen liittyvät argumentit asettuvat jopa ristiriitaan toisiinsa nähden. Toisaalta ’suurmiehisyyss’ nähdään negatiivisena suomalaisena ”painolastina”, toisaalta keskusteltu suurmiesmonumentti nähdään voitavan hyväksyä Ruotsissa, joka tekstissä näyttäytyy vapaana suomalaisesta auktoriteetteja arvostavasta, vakavamielisestä ”suurmiehisyydestä”. Tekstissä tuodaan esiin suomalaisuuden negatiivisena määreenä myös huumorintajuttomuus. Argumentti taiteeseen kuuluvasta huumorista ja ”virallisten yhteyksien” huumorintajuttomuuden tai huumorin puutteen kritisointi kiinnittyy tekstin kirjoitusajankohdan postmodernismin diskurssiin, jossa etenkin huumori ja ironian taju olivat korostuneesti esillä.

Vapaan taiteen diskurssin retoriikassa kiistely näyttäytyy ylipäänsäkin erityisen suomalaisena ilmiönä. Monumenttikiistat nähdään ”perisuomalaisena tapana”⁴²⁸ ja poleemisen monumentin koetaan tarjoavan ”harvinaisen otollisen maaperän kansamme rakastamille skandaaleille”⁴²⁹. Seuraavassa *Taide*-lehden pääkirjoituksessa suomalainen monumenttikiista nähdään ”kansainvälisesti tarkastellen aika poikkeavana”. Tekstissä Suomea verrataan ”vanhoihin kulttuurimaihin”, joiden vastapooliksi se monumenttikeskustelujen seurauksena nähdään asettuvan. Suomen jälkeenjääneisyydestä todistaa ”idylli, jossa vielä elämme”, jossa ”taide koetaan totena”. Näihin pehmeän ironisiin kommentteihin voidaan tulkita sisältyvän kritiikkiä taiteen professionalismin tunnistamattomuudesta.

Tuskin missään muualla käydään julkisista taideteoksista yleisökeskustelua tässä laajuudessa. Kansainvälisesti tarkastellen on aika poikkeavaa, että ihmiset katsovat oikeudekseen ottaa tällaisiin kysymyksiin näin paljon kantaa. Vanhoissa kulttuurimaissa vastaava asioihin puuttuminen vaikuttaisi oudolta.

Ilmeisesti asiat ovat hyvässä mallissa. Tämä kansallinen erikoispiirre ilmentää vankkaa uskoa jokamiehen oikeuksiin ja se kertoo myös idyllistä missä vielä elämme, idyllistä, jossa taide koetaan totena, jonakin sellaisena johon jokaisella on sanansa sanottavanaan. (Lintinen, 1993, 5.)

Vaikka diskurssissa nähdään, ettei muualla länsimaissa pystytetä enää perinteisiä suurmieskulttiin viittaavia monumentteja, varsinkin figuuripatsaita, kansallisesti tärkeille henkilöille, kuten valtioiden päämiehille, on myös muissa länsimaissa edelleen pystytetty monumentteja, myös figuuripatsaita. Myöskään monumenttien suomalaisissa herättämiä kiistoja ja vilkkaita keskusteluja ei voi asiantuntijatahon epäilyistä huolimatta pitää mitenkään ainutlaatuisina tai 'perisuomalaisina' ilmiöinä. Monumentit, ja yleisemmin julkinen kuvanveisto, ovat keskusteluttaneet ja keskusteluttavat jatkuvasti ihmisiä yleismaailmallisesti.⁴³⁰ Suomessa monumenttikiistojen kansalliset mittasuhteet ovat tosin korostuneet julkisuuden ja joukkoviestinnän erityisominaisuuksien myötä.

Suomalaisten käytäntöjen negatiivisuuteen ja parempien kansallisten mielikuvien tuottamiseen vetoamista käytettiin siis tutkimukseni kaikissa diskursseissa retorisenä suostuttelukeinona, tosin eri diskursseissa eri käytännöt näyttäytyivät negatiivisina tai tavoiteltavina. Havaintoja retoriikasta, jossa suomalaisuus ja suomalaisten tavat ja käytännöt nähdään huonompina muihin kansoihin verrattuna, ja jossa suomalaiset määritellään jollain tavalla sivistymättömiksi, ei-kulturelleiksi ja takapajuisiksi, ovat tehneet monet muutkin tutkijat, jotka ovat tarkastelleet suomalaisuuden määrittymistä erilaisissa teksteissä. Matti Peltosen mukaan kuvat itsestä ovat harvoin yhtä murskaavan vähätteleviä kuin suomalaisten omakuva. Vaikka ominaisuudet, jotka tavallisesti kytketään suomalaisuuteen, eivät Peltosen mukaan merkittävästi poikkea naapurikansojemme ominaisuuksista, suomalaiselle omakuvalle on ollut tyyppillistä ominaisuuksien – todellisten ja kuviteltujen – negatiivinen arvottami-

nen ja oman kansallisuuden vähättely, jollaista ei juuri löydä muilta Euroopan kansallisuuksilta.⁴³¹ Useat tutkijat ovat korostaneet suomalaisuusretoriikan painottumista ennen muuta vertailuksi 'eurooppalaisuuteen' ja eurooppalaisiin käytäntöihin ja tapoihin. Suomalaisessa kulttuurikeskusteluissa on pyritty Seppo Knuutilan mukaan jo vuosisatoja 'eurooppalaiselle tasolle'.⁴³² Suomalaisuus on näyttäytynyt tällöin jälkeenjääneenä, huonompana, maalaisempana ja kehittymättömämpänä kuin hienona, kultturellina ja kaupunkilaisena pidetty 'eurooppalaisuus'. Suomalaisuus on puheessa korostunut rahvaan kulttuurina, eurooppalaisuus korkeakulttuurina.⁴³³ Tällaisissa suomaisuutta vähättelevissä ja soimaavissa puheenvuoroissa puhujat ikään kuin asemoituvat muiksi kuin suomalaisiksi.⁴³⁴ Puhetta tuotetaan 'kansan' yläpuolelle asettuvasta eliitin tai sivistyneen puhujan positioista.⁴³⁵ Satu Apo on kutsunut suomalaisuuden stigmatisoinniksi suomalaisten kielteistä puhetta itsestään ja negatiivista vertaamista 'meitä' parempiin kansoihin. Tällainen stigmatisointi tuli esiin muun muassa Apon tutkimissa suomalaisuuskeskusteluissa, joita käytiin sanomalehdistössä 1990-luvulla Suomen Euroopan Unioniin liittymisen yhteydessä.⁴³⁶

Hannu Niemisen mukaan suomalaisuus nähdään usein sanomalehtikirjoittelussa ongelmana, joka on ratkaistava. Suomalaisuus olemuksellistetaan negatiivisin määrein ja suomalaisuuden representaatioita rakennetaan vertailulla, jonka kriteerejä ei lausuta julki: keihin verrataan ja minkä mittapuun mukaan. Nieminen summaa tarkastelemistaan vuoden 2001 sanomalehtien pääkirjoituksista kolme erilaista tapaa ratkaista suomalaisuuden ongelma: valistus ('kansaa' on kasvatettava ymmärtämään oma etunsa), komentelu tai autoritaarisuus ('kansan' on lakattava arvostelemasta ja tyydyttävä osaansa) ja konsensushakuisuus.⁴³⁷ Monumenttikeskustelujen huoli suomalaisuudesta pyrittiin ratkaisemaan vapaan taiteen diskurssissa valistuksen ja autoritaarisuuden keinoin. Yhteisen diskurssin hallinnon rekisterissä monumenttien yhteistä kansallista pohjaa haettiin konsensuslähtöisesti. Näköisyysdiskurssissa sopivan suomalaisuuskuvan ongelman ratkaisuna nähtiin ennen kaikkea 'terveen järjen' käyttö.

Vaikka suomalaisuuden ongelman ratkaisuksi tarjotaan korkeakulttuurin piirissä herkästi valistusta, se on toisaalta voinut samalla toimia itse suomalaisuuden ongelman tuottajana ja ylläpitäjänä. Pertti Alasuutari huomauttaa, että suomalaisuuden määrittelemisen puutteina tai vajeina suhteessa sivistyskansan ideaaliin on alun perin kiinnittynyt kansansivistysohjelman laatimiseen. Suomalaisten itsestään piirtämä stereotyyppinen kuvaus on muistuma siitä väestönosasta, joka aloitti niin sanotun kansakuntaprojektin. 1800-luvun sivistyneistö määritteli itselleen ulkopuolisen 'kansan' tehtävänä: puutteina ja vajeina, joihin valistuksella voitiin vaikuttaa. Sivistyneisyyden ja hienostuneisuuden vastakohtaksi nähty perisuomalaisuus on toiminut vuosikymmenestä toiseen yli sadan vuoden ajan jatkuneen kansansivistysperinteen oikeutuksena.⁴³⁸

Monumentti uusien mahdollisuuksien edessä – uuden monumenttijaattelun diskurssi

Vaikka modernismin diskurssi oli 1990-luvulla ja on edelleen voimakkaasti läsnä taiteen kentällä, kyseisenä vuosikymmenenä postmodernismiin kiinnitettyt lähestymistavat arkipäiväistyivät sekä taiteen asiantuntijoiden keskuudessa että laajemminkin mediassa esiintyvissä diskursseissa. Samalla puhe postmodernista menetti tietyn aktuaalisuutensa ja 'uutuusarvonsa'. Kutsun postmodernismin diskurssin värittämää monumenttidiskurssia uuden monumenttijaattelun diskurssiksi ja se hahmottuu tutkimukseni toiseksi taiteen asiantuntijadiskurssiksi esiintyen etupäässä taidekriitikeissä, asiantuntijoiden kirjoittamissa kolumneissa ja artikkeleissa ja asiantuntijoiden haastatteluissa erityyppisissä uutis- ja artikkeliteksteissä.

Modernismin ja postmodernismin diskurssien yhtäaikaisuus tutkimusajankohtani taiteen kentällä heijastuu tutkimukseni monumenttidiskurssien rajojen hahmottamiseen. Jäsennän uuden monumenttijaattelun diskurssin eräänlaisena hybrididiskurssina, joka toisaalta tukeutuu eräisiin modernistisiin ideoihin, kasvaa niistä ja vie niitä eteenpäin, mutta samalla ottaa etäisyyttä toisiin modernis-

min diskurssin näkökulmiin. Nimensä mukaisesti diskurssia luonnehtii kaipuu uudenlaiseen monumenttiajatteluun. Uudistumisen odotus ja muutoksen retoriikka jatkavat modernismiin kiinnittyvää tarvetta löytää jatkuvasti uutta ja 'kehittyä'. Diskurssin uudistumisodotukset eivät kohdistu kuitenkaan vain monumentin muotoon, vaan myös sen tapaan olla. Diskurssissa kaivataankin uudenlaisen monumentin sijaan 'uutta monumenttiajattelua', joka uudistaisi koko lajityyppiä, myös sen modernistisia tapoja ja muotoja. Muodon sijaan kiinnostus kohdistuu monumentin paikkana tuottamiin kokemuksiin, elämyksiin, sosiaaliseen vuorovaikutukseen ja toimintaan. Etenkin modernismiin usein kuuluvaksi koettu vakavasti otettava kyseenalaistetaan diskurssissa postmodernistisessä hengessä: niin monumenttien pystyttämiseen, muisteluun, muisteltaviin henkilöihin kuin koko monumenttikuvanveistoon voidaan suhtautua kevyesti ja humoristisesti.

Jos Suomen taiteen kentällä on aktiivisesti puhuttu postmodernismista 1980-luvun alkupuolelta lähtien, heijastaako puhe taide-teoksissa tapahtuneita muutoksia? Kysymys on aiheellinen siksi, että taiteen muutokset eivät välttämättä kohtaa puhumisen tapojen muutosten kanssa. Timo Huusko huomauttaa, että taidearvostelujen kielenkäyttömallit pysyvät usein pitkään samoina, vaikka nähty taide muuttuisikin.⁴³⁹ Saman huomion tekee myös Altti Kuusamo todeten, että taidehistoriassa tyylin muutos ei välttämättä ole saanut aikaan muutoksia puhunnassa. Hänen mukaansa uuden tyylikauden hyväksymisprosessiin liittyy se, että se on hyväksyttävä nojaamalla suurelta osin entisiin mielteisiin ja aiempiin puhetapoihin. Uusien töiden ääressä laukeavat päälle tuttuun taiteeseen liittyvät puhunnan koodit. Niinpä uuden suunnan ilmaantuessa juhlietaan enemmänkin siihen liittyvää institutionalisointia kuin niitä mielteitä, ajatuksia ja kuvia, jotka uusi tuo tullessaan. Puhumisen medium puhuttaa taiteen kenttää eikä uusi asia. Tällaisen kehityskulun Kuusamo havaitsee juuri 1980- ja 1990-lukujen taitteen postmodernismikeskustelusta.⁴⁴⁰ Samalla tavoin tutkimusajankohtani monumenttikeskusteluja sävyttivät modernismin ja postmodernismin käymistilan polveilevat puhetavat: modernismin diskurssin ideota ja näkökulmia sovellettiin keskusteluissa monumentteihin, jotka

toisissa teksteissä koettiin postmodernistisina, ja joita lähestyttiin postmodernistisia näkökulmia ja puhetapoja painottaen. Samalla postmodernismi sinänsä puhutti 1980- ja 1990-lukujen taitteessa taiteen kentän asiantuntijoita monumenttikeskusteluissakin, joissa kuitenkin vähemmän pohdittiin sitä, kuinka 'postmodernistisia' ajankohdan monumentit todella olivat tai mitä monumenttitaiteen postmodernismi voisi lopulta merkitä.

Aineistoni pohjalta voidaan todeta, että monumenttikeskusteluissa käytetyt asiantuntijadiskurssit eivät automaattisesti seuraa tiettyä monumentin muotoa tai tyyliä. Niinpä esimerkiksi postmodernismin diskurssin soveltaminen monumenttikeskusteluissa ei edellytä, että monumenteista voitaisiin kategorisoida jollain tavalla postmodernistisia monumentteja. Myöskään modernismin diskurssin soveltaminen monumenttien vastaanotossa ja tulkinnassa ei edellytä, että tarkasteltava monumentti voitaisiin määritellä modernistiseksi. Kuten modernismin formalistisia näkökulmia voitiin aineistossani soveltaa traditionaaliseen figuurimonumenttiin, samoin postmodernismin näkökulmia ja retoriikkaa voitiin soveltaa esimerkiksi *Suureen aikaan*, jota voitaisiin pitää muotokielensä puolesta modernistisena. Tietyn diskurssin käyttäminen monumenttien merkitystenannossa ei siis sinänsä 'merkitse' monumentteja modernistisiksi tai postmodernistisiksi.

Postmodernismin diskurssin muodostumista Suomen taiteen kentällä 1980-luvulla ei ole syytä kuvata samanlaisella muutos- tai murrosretoriikalla kuin on tehty 1960-luvun modernismin diskurssin voimallistumiseen liittyen. Modernismin ja postmodernismin diskurssit eivät ole myöskään nähdäkseni muodostaneet taiteen kenttää jakavaa skismaa tai kärkevää ristiriitaa erilaisia katsantokantoja edustavien osapuolten välille. Postmodernismin 1980-luvulla etäisyyttä ottanut ja dialektinen suhde modernismiin vaikuttaa 1990-luvulla tasoittuneen dialogiksi, jossa ei korostettu jyrkkää vastakkainasettelua. Tällainen postmodernismikeskustelun skismattomuus vahvistaa postmodernismista mielikuvia modernismin jatkeena, sen eräänä vaiheena tai liikkeenä, ei sen polarisoituneena vastadiskurssina. Myös tutkimukseni vapaan taiteen diskurssi ja uuden monumenttiajattelun diskurssi jäsentyvät rinnakkaisiksi

ja vuorovaikutteisiksi diskursseiksi, eivät toistensa kärjekkäiksi vastapoleiksi.

Timo Huuskon mukaan taiteen tulkintojen muuttuminen paljastuu pätevämmiin havainnoimalla taidearvostelujen käsittepainotusten muutoksia kuin taiteelle arvosteluissa tai aiemmissä tutkimuksissa annettujen tyylinimikkeiden muutoksia.⁴⁴¹ Tämä tutkimukseni alaluku nousee samanlaisesta hahmottamistavasta. Vaikka postmodernistista taidetta käsiteltiin runsaasti 1980-luvun taidekirjoittelussa ja myös monia tämän tutkimuksen monumentteja kutsuttiin aineistossani postmodernistisiksi, postmodernismin käsitteellä ope-roivat tekstit voivat silti edelleen nojata modernistisiin taiteen vastaanotto- ja tulkintatapoihin. Uuden monumenttijaattelun diskurs-sin lähestymistapojen hahmottamisen pohjana ei tutkimuksessani olekaan ollut teksteissä käytetty postmodernin tai postmodernis-min käsite sinänsä, vaan diskurssin linkittyminen sellaisiin näkö-kulmiin, joita taide-, kulttuuri- ja filosofiakirjoittelussa kutsutaan postmodernistisiksi. Sama koskee myös tutkimukseni vapaan tai-teen diskurssia ja modernismin käsitettä.

Miten sitten tutkimissani teksteissä käytettiin modernin, post-modernin, modernismin ja postmodernismin käsitteitä? Yleisesti voidaan todeta, että käsitteitä käytettiin hyvin kirjavissa merkityk-sissä. Moderni ja modernistinen -sanoja käytettiin useissa taiteen kentän ulkopuolisissa kirjoituksissa tarkoittamaan lähinnä jotain erikoista tai (usein negatiivisesti määrittyvällä tavalla) uudenlaista asiaa tai ilmiötä. Samassa mielessä muutamissa kentän ulkopuoli-sissa yleisönosastoteksteissä teksteissä käytettiin postmoderni-sanaa. Taiteen asiantuntijoiden teksteissä modernin ja modernismin käsitteiden käyttö oli pääsääntöisesti johdonmukaista, sen sijaan postmodernin ja postmodernismin käsitteiden käytössä esiintyi va-riaatioita. Käsitteitä käytettiin runsaasti etenkin Kajaanin Kekko-sen monumenttihankeesta käydyssä keskustelussa, jossa ne saivat tarkemmin erittelemättömän 'ajankohtaisuuden' tai 'uuden' merki-tyksen. Yleisessä taidekirjoittelussa samaan aikaan käyty innokas postmodernikeskustelu lienee heijastunut siten myös monumentti-keskusteluun, jossa otettiin käyttöön ajankohtainen ja suomalaises-sa taidepuheessa suhteellisen tuore käsite. Kajaanin Kekkosen mo-

numenttihankkeen virittämissä keskusteluissa taiteen ohella myös ”nykyinen maailma” ja ”ajan henki” määriteltiin vaivattomasti postmoderneiksi. Kajaanin Kekkonen monumentin tulkitseminen postmodernistisena tai postmodernina käynnistyi *Helsingin Sanomien* kriitikon monumenttikilpailun voittanutta luonnosta käsittelevästä kritiikistä. Kritiikissä veistosidean nähdään sopivan ”tämän vuosikymmenen postmoderniin henkeen”.

Vakavasti puhuen kilpailun jury on tehnyt rohkean päätöksen. Kauhasen veistosidea sopii tämän vuosikymmenen postmoderniin henkeen, mutta yhtä hyvin teos luontuu ”kansanmies” Kekkoselle, ”myllyttäjä” Kekkoselle, ”huumorimies” Kekkoselle, ja mitä muita niitä olikaan.

Jos Kauhasen Suuri aika joskus toteutetaan, on mahdollista, että teoksen veistokselliset ominaisuudet ymmärretään paremmin. Taiteilijahan ei ole luonut tavanomaisen jämerää monumenttia, joka synnyttää visuaalisen turvallisuuden tunteen: tuo kestää ja kuvastaa kohteensa idealisoituja ominaisuuksia. (Markku Valkonen, Tästä alkaa suukopu. *HS* 29.12.1988.)

Tekstissä monumentin poikkeavuus tuodaan esiin vastakohtana ”tavanomaiselle jämerälle”, ”kestävälle” ja ”kohteensa idealisoituja ominaisuuksia kuvastavalle” monumentille. Monumentin valmistuttua kriitikko arvioi kuitenkin monumentin postmodernistisuuden kaventuneen.

Kauhasen luonnos pani uumoilemaan, että tekeillä oli postmoderni muistomerkki, jossa yhdistyivät perinteiset plastiset ominaisuudet painovoimaa uhmaaviin viivamuotoihin. Lopullisen teoksen vastakohtaisuudet ovat kuitenkin lieventyneet harmoniaksi, josta voi erottaa jopa ihmishahmon liikedyneisyyttä. Yhdestä näkökulmasta tarkastellen Suuri Aika tuntuu kuin voiton jumalatar Nike. (Markku Valkonen, Suuri Aika on määrätietoinen ja leikkisä. *HS* 4.9.1990.)

Tekstin mukaan ”postmodernissa” monumentissa olisivat yhdistyneet erilaiset muodolliset vastakohtaisuudet: ”perinteiset plastiset ominaisuudet” ja ”painovoimaa uhmaavat viivamuodot”. Vastakohtaisuuksien nähdään kuitenkin lievenneen ”harmoniksi”, joka käsitteenä erkanelee postmodernismin diskurssin sisällöistä. Postmodernismin pluralistisuutta, eklektisyyttä ja yhdistelevyyttä painottava näkemys esiintyy myös kriitikon muissa 1980-luvulla kirjoitta-

missa postmodernismia käsittelevissä teksteissä.⁴⁴² *Ars Suomen taide* -kirjasarjassa kriitikko arvioi *Suuren ajan* ”postmoderniksi teokseksi”. Postmodernin käsite kiinnittyy tekstissä ”leikkisyyteen” ja ”yksioikoisen juhlavuuden” vastaisuuteen.

Kekkonen sai muistomerkin vasta kuoltuaan. Hänelle omistettu Suuri Aika pystytettiin 1990 Kajaaniin. Postmodernin teoksen veistäjä Pekka Kauhanen (s. 1954) muutti osin teknisistä syistä alkuperäisen ehdotuksensa tyyliä plastisemmaksi ja figuurimaisemmaksi. *Suuren ajan* leikkisästi käsitelty tiimalasiaihe osoitti, ettei valtiomiesmuistomerkkeihin enää kohdisteta yksioikoisen juhlavuuden vaatimusta. (Valkonen 1990, 228.)

Kun *Suuresta ajasta* kirjoitetuissa teksteissä käsitys postmodernismista näyttäytyi usein tulkinnan ja asenteen tasolla hahmottavana asiana, postmodernismi voitiin kiinnittää monumenttikeskusteluissa myös muotokielen ominaisuudeksi. Esimerkiksi Setälän monumentista todettiin *Taide*-lehdessä lyhyesti: ”Lauri Astalan muotokieleltään ehkä postmoderniksi luonnehdittava teos sisältää kirjan, juurakkoja ja roomalaisia pylväänpäitä – symboliikan tasolla siis kuitenkin aika perinteistä.”⁴⁴³ Postmodernismi palautui Setälän monumentissa esittävän ja fragmentaarisen ilmaisun käyttöön. Kuvataiteen postmodernismiahan on usein kuvailtu juuri esittävien aiheiden paluuna ja fragmentoivan ilmaisutavan hyödyntämisenä.

Kuten todettua, puheen postmodernismista voi havaita olleen monumenttikeskusteluissa vilkkainta tutkimusperiodin alkupäähän kiinnittyvissä hankkeissa. Periodin loppupuolelta paikannan kuitenkin vahvemmin postmodernismin näkökulmien värittämää uuden monumenttiajattelun diskurssia, vaikka diskurssin teksteissä ei suoranaisesti määritellä monumentteja postmoderneiksi tai postmodernistisiksi. Monumenttikeskusteluissa käytetty postmodernin käsite ja postmodernistiset monumenttien lähestymistavat saavat merkityksensä sen suomalaisen taidekeskustelun kontekstin kautta, johon ne kulloinkin ajallisesti sijoittuvat. Leena-Maija Rossi on todennut, että 1980-luku merkitsi postmodernikäsitteen asettumista suomalaiseen taidekeskusteluun ja erilaisten merkitysten hakua käsitteelle.⁴⁴⁴ Käsitteen käytön vakiintuessa postmodernista puhuttiin mielellään taiteeseen ja arkkitehtuuriin liittyvänä isminä. Rossin

mukaan 1980-luvulla postmodernistinen-määrettä käytettiin pitkään lähes yksinomaan taiteellisen strategian kuvauksena, ei yhteiskunnallisen tilanteen tai ajattelutavan luonnehdintana.⁴⁴⁵

Vaikka postmodernismista keskusteltiin 1980- ja 1990-lukujen taitteessa laajasti, se ei välttämättä merkinnyt laajaa postmodernistisen taiteen hahmottamista Suomen taiteen kentältä. Esimerkiksi Rossi itse kaipasi *Taide*-lehteen vuonna 1990 kirjoittamassaan artikkelissa postmodernismin tuloa suomalaiseen taiteeseen ja postmodernistisen taiteen laajempaa näkyvyyttä. Hänen mukaansa Suomessa edelleen ”’absoluuttisten tunnetilojen’ vakava ilmaisu voi hyvin ja kukoistaa laatutietoisien galleriaverkoston suojissa ja kauniin ja ylevän [--] ’puolella’ on lähes koko modernismin perintöä vaaliva ja siitä omaa tulkintaansa tekevä, asemansa vakiinnuttanut taiteilijapolvi”.⁴⁴⁶ Vaikka subjektiivisuuden ja tunteellisuuden salliminen ja ironiaan yhdistyvä älyllisyys olivat Rossin mukaan vilkastuttaneet ja rikastuttaneet suomalaista kuvakulttuuria ja etenkin nuori taiteilijapolvi omaksunut taiteen sarkastisen ja parodisen näkökulman, postmoderni mielihyvä ja iloisuus antoivat kuitenkin vielä odottaa itseään suomalaisessa taiteessa. Rossi kysyikin artikkelissaan: ”Missä piilee subjektiivisuuden ja nautinnon iloisesti yhdistävä, kuplivaan nauruun tai sydämelliseen myhäilyyn yllyttävä, viihdyttävä hyvänmielen taide? Ja missä sitä arvostava yleisö?”⁴⁴⁷ Kirjoitus kuvaa jälleen suomalaista ’omien puutteiden osoittelua’, joka toistuu tutkimukseni monumenttidiskursseissakin: suomalaiset käytännöt tai ilmiöt koetaan perässä laahaavina tai ’vanhaan’ juuttuneita, ja muualla olevan hyvän tai ajankohtaisen vielä odottavan tuloaan ’meille’. Samalla kirjoituksesta välittyvät ne painotukset, joita postmodernismiin liitettiin suomalaisessa taidekirjoittelussa vuosikymmenen vaihteessa ja 1990-luvun alussa. Postmodernikirjoittelu, etenkin taidekritiikin yhteydessä, korosti leikin ja ironian käsitteitä.

Väitöstutkimuksessaan Rossi jäsentää suomalaisen taiteen kentän postmodernismin määrittävän muun muassa tyylipluralistisena diskurssina, lainadiskurssina (jossa semioottispainotteisesti kyseenalaistettiin alkuperäisyyden ja taiteilija-tekijän auktoriteetin asemaa ja korostettiin katsojan aktiivisuutta), yhteiskunnallisia ky-

symyksiä esiin tuovana diskurssina, mikropoliittisena marginaalisia olevia ryhmiä ja yhteisöjä esiin tuovana diskurssina, ironiaa korostavana diskurssina ja muutosprosessissa olevan subjektiivisuuden tai identiteetin diskurssina.⁴⁴⁸ Postmodernismikirjoittelu jatkui Rossin havaitsemista lähtökohdista niin *Taide*-lehdessä kuin sanomalehdissä tutkimusperiodini loppupuolellakin. Aiheesta käyty keskustelu ei tosin näyttänyt 1990-luvun jälkipuolella enää yhtä intensiivisenä ja aktueellina kuin aiemmin. Samalla postmodernin ja postmodernismin käsitteet muuttuivat keskusteluissa yhä moniulotteisemmiksi. Toisaalta postmodernista ja postmodernismista voitiin puhua jo menneenä vaiheena suomalaisessa taide-elämässä. Toisaalta painotukset ja lähestymistavat, joita postmodernismiin yhdistettiin 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa ja vuosikymmenen alussa, välittyivät ja arkipäiväistyivät taidepuheen normaalikäytännöissä vuosikymmenen kuluessa ilman että käsitettä itseään tarvitsi välttämättä enää korostaa tai pohtia. Muun muassa Rossin tutkimuksessaan esittelemät postmodernismin diskurssin sisällölliset ulottuvuudet hahmottuvat yleisesti 1990-luvun jälkipuoliskon nykytaiteen normaalidiskurssina ilman että sitä välttämättä on tarpeellista kirjoittaa 'postmodernismiksi'.

Merkitys. Monumenttikeskusteluista jäsentämäni uuden monumenttiajattelun diskurssia karakterisoi siis odotus ja kaipuu uudensuuntaisiin, uudella tavalla ymmärrettyihin monumentteihin ja muistelukulttuuriin. Odotukseen liittyy samalla kaipuuta irtautua niin modernistisesta monumenttigenrestä kuin ylipäänsä vakavasta ja virallisesta tavasta muistella 'suurmiehiä'. Modernistisesta muodosta irtautumiseen liittyvät diskurssissa ajatukset nykytaiteen aktueellien tapahtumien ja ilmiöiden seuraamisesta, mihin myös monumenttien olemistapojen muutostarve kiinnittyy. Vakavamielinen 'patsastelu' ja viralliset ja kollektiiviset 'suurmiesten' muistelu koetaan diskurssissa negatiivisena ja tämä negatiivisuuden kokemus pyritään usein kääntämään monumenttien tärkeyttä korostavia näkökulmia vastaan huumorin ja ironian keinoin. Uuden monumenttiajattelun diskurssin muistelukulttuurin kritiikki jatkaa vapaan taiteen diskurssissa esille tulevia odotuksia muistelun muotojen muutoksesta: monumenttien sijaan henkilöitä nähdään voitavan

muistella myös muilla keinoilla. Muiden keinojen ei diskurssissa kuitenkaan koeta nakertavan taiteilijoiden arvoa tai merkitystä. Esimerkiksi seuraavassa kolumnissa taidekriitikko tuo esiin perinteiselle monumenttigenrelle vaihtoehtoisia muistelutapoja. Tekstissä mainitulle ”kuvanveiston laajentuneelle kentälle” sopivat myös muut taiteen ja kulttuurin ilmiöt kuin vain ”veistokset”. Esimerkiksi nostetaan elokuva.

Tästä kilvastahan tuli selvästi kuvanveistäjien kilpailu. Säännöt olisivat sallineet laajemmankin osanoton. Kilpailusääntöjen rajat oli asetettu Suomen Kuvanveistäjäliitossa, mutta ne olisivat mahdollistaneet muutakin kuin perinteisen patsasratkaisun.

Kuinka monta kertaa onkaan todettu, ettei muistomerkin tarvitse välttämättä olla veistos. Taidepiireissä on jo vuosikymmeniä puhuttu ”kuvanveiston laajentuneesta kentästä”.

Taiteen käsite on muuttunut 1960-luvulta hyvin vahvasti. Mutta Suomessa ajatellaan yhä, että julkisen taideteoksen täytyy olla veistos, mieluummin pronssia tai graniittia.

Jossain muualla olisi voitu ajatella, että muistomerkin voi tehdä myös elokuvan keinoin. Sitä paitsi, presidenttien muistoksi on nimetty myös lentokenttiä (John F. Kennedy, New York tai Charles de Gaulle, Pariisi). Yhtä hyvin kyseessä voi olla henkilölle nimetty kirjasto tai suuri taidemuseo (ranskalaiset esimerkit ovat tosin vahvojen presidenttien oma-aloitteisuuden seurausta). (Marja-Terttu Kivirinta, Loppettaa jo presidenttipystit. *HS* 12.6.1997.)

Taiteen kentän ulkopuolisina vaihtoehtoisina ’monumenttiesimerkeinä’ tekstissä tuodaan esiin lentokentän, kirjaston tai taidemuseon nimeäminen muistellun henkilön mukaan. Tekstistä on tulkittavissa ulkomaisiin ’hyviin’ esimerkkeihin vetoavan retoriikan myötä näkemys, jossa suomalainen monumenttikäytäntö on muihin länsimaihin verrattuna jotenkin vanhanaikaisempi ja kehittymättömämpi. Toki myös Suomessa erilaiset ’suurmiehet’ ovat saaneet kunnianosoituksena runsaasti esimerkiksi omia nimikkokatuja, -puistoja, -aukioita, -museoita, -instituutteja ja niin edelleen.

Vaikka uuden monumenttiajattelun diskurssissa suhtaudutaan kielteisesti suurieleiseen kollektiiviseen muisteluun, diskurssi ei kuitenkaan näyttäydy muistikielteenä. Historian vaiheita, menneisyyden tapahtumia ja ’suurmiesten’ elämiä voidaan diskurssin

teksteissä nostaa esiin, mutta niihin liittyviä myyttejä ja vakiintuneita tulkintoja puretaan muun muassa ironian keinoin. Yksilöistä ja ryhmistä itsestään lähtevää muistelutarvetta ja muisteluprosesseja ei diskurssissa haluta kieltää. Oman historian ja oman ja yhteisönsä identiteetin hahmottaminen näyttäytyy postmoderneissa strategioissa myönteisenä prosessina. Seuraava taidekriitikon kolumni on jatkoa edelliselle tekstinäytteelle. Siinä vastustetaan massiivista ja mahtipontista monumenttikulttuuria, jossa monumentteja pystytetään ”ties minkä asian muistoksi”. Toisaalta tekstissä tuodaan esiin, ettei ”mitään pahaa ole siinä, että ihmisillä, kansalaisilla, yksilöillä ja ryhmillä on tarvetta muistaa”.

Julkisessa keskustelutilaisuudessa eräs vanhempi herra lausui viisauden: ”Lopettakaa jo presidenttipatsaiden pystyttäminen Helsinkiin. Tämä kaupunki on jo muutenkin tupaten täynnä julkista taidetta.”

Varteenotettava ehdotus. Pienenä ja nuorena kansakuntana Suomi on ollut monumenttitaiteen luvattu maa. Vähän väliä meillä puuhataan monumentteja, ties minkä asian muistoksi. Emme pääse eroon sankareistamme.

Mitään pahaa ei ole siinä, että ihmisillä, kansalaisilla, yksilöillä ja ryhmillä on tarvetta muistaa. Unohtaminen, historiasta pois pyyhkiminen on näet paljon vakavampi asia. Sehän on kuin menettäisi muistinsa. 1900-luvulla on näitä erimerkkejä ihan tarpeeksi. (Marja-Terttu Kivirinta, Lopettakaa jo presidenttipystit. *HS* 12.6.1997.)

Vaikka tekstissä suhtaudutaan ”sankareihin” epäilevästi, ”unohtaminen” ja ”historiasta pois pyyhkiminen” eli historian vääristely tai kaunistelu näyttävät ”paljon vakavampana asiana”. Huomio taustoittuu vuosikymmenen poliittiseen kontekstiin, joka oli yleisessä keskustelussa pitkään ajankohtainen tiedotusvälineiden seurattessa entisten sosialistimaiden poliittisia muutoksia ja maiden kollektiivisen muistin manifestaatioiden, kuten monumenttien, säilyttämiseen ja tuhoamiseen liittyvää problematiikkaa.

Vaikka uuden monumenttijaattelun diskurssi ei sinänsä ole monumentti- tai muistikielteinen, monumentaaliset ja kollektiiviset ’suuret kertomukset’ näyttävät sille vieraina. Tähän liittyvää monumenttien eetoksen uudistumista odottavaa ajattelua hahmotuu esimerkiksi seuraavasta *Taide*-lehden artikkelista. Tekstissä viitataan keskusteluihin, joissa on nähty ”dinosaurusten ajan olevan

ohitse”. Näkökulma kiinnittyy postmoderniin ajatteluun, jossa ”ei juuri kuvia kumarrella” ja ”suurten totuuksien sijaan annetaan mahdollisuus omalle mielipiteelle ja pienelle ajattelulle”.

Suuressa Ajan henki -keskustelussa muutama vuosi sitten todettiin, että dinosaurusten aika on ohitse. Tällä viitattiin paitsi valtaan ja hyvä veli -piireihin, niin myös siihen, että postmoderni filosofia ei juuri kuvia kumartele. Suurten totuuksien sijaan annettiin mahdollisuus omalle mielipiteelle ja pienelle ajattelulle, ja tämä näkyi myös taiteen vapautumisessa.

Kuvanveistoa on kautta vuosituhansien pidetty suurena taiteena. SuurMies on tietänyt olevansa vasta silloin, kun oma maallinen hahmo on veistetty kiveen. Postmodernismin kultakaudella 1980-luvulla tällaiset jämäkät hankkeet eivät olleet muodissa, mutta nyt suomalaisilla kuvataiteilijoilla on jälleen mahdollisuus – melkein pä velvollisuus – suuriin tekoihin. Kekkonen saa muistomerkkin Finlandia-talon puistikkoon.

Mielenkiintoista nähdä kuinka isoa kiveä suunnitellaan. Vai ovatko taiteilijat vapaita kuvanveiston ja Suomen historian pitkälle ulottuvasta varjosta? Voiko graniitin hylätä? Voiko tehdä ei-esittävän – vai onko se jo taas muodissa? Voiko Kekkostä esittävä monumentti olla leikkisä?

Pirteitä ideoita löytyy viimeaikoina valmistuneista töistä, esim. Ari Kochin Samuli Paulaharju -muistomerkistä ja Aarne Jämsän muovailemasta Kengästä. (Kekkosmonumenttia odotellessa 1996, sisäkansi.)

Tekstissä ”postmodernismin kultakausi” sijoitetaan 1980-luvulle, jolloin suurten monumenttihankkeiden ei nähty ”olleen muodissa”. Tosin 1980-luvullakin käynnistettiin ja toteutettiin lukuisia suuria monumenttihankkeita, kuten esimerkiksi Mika Waltarin monumentti, joka paljastettiin 1986 ja tässä tutkimuksessa mukana oleva Kajaanin Kekkoson monumentti, jonka hankesuunnittelu aloitettiin heti Kekkoson kuoltua. Kirjoittajan suhtautuminen Helsingin Kekkoson monumenttihankkeeseen voidaan tulkita kevyen ironisena tai ’hymähtelevänä’ näkökulmana. Samalla ironialla tekstissä suhtaudutaan kuvataiteen muodollisiin virtauksiin ja niiden muutoksiin: ”voiko tehdä ei-esittävän”, siis modernismiin tyypillisesti paikannetun abstraktin veistoksen, ”vai onko se jo taas muodissa”, onko postmodernismi tyylinä ja isminä esittävine ilmaisutapoineen jo ohitettu, ja modernismi tullut uudestaan ”muotiin”. Tällainen tai-



Ari Koch: Samuli Paulaharjun muistomerkki, Oulu, 1995. Kuva Heikki Kirstinä

Kekkosmonumenttia odotellessa

Aarne Jämsä, *Kenkä*, Toivolan koulu, Helsinki, 1994-96. Kuva Martti Jämsä



Suuressa Ajan henki -keskustelussa muutama vuosi sitten todettiin, että dinosaurusten aika on ohitse. Tällä viitattiin paitsi valtaan ja hyvä velli -piireihin, niin myös siihen, että postmoderni filosofia ei juurikaan kuvia kumartele. Suurten totuuksien sijaan annettiin mahdollisuus omalle mielipiteelle ja pienelle ajattelulle, ja tämä näkyi myös taiteen vapautumisessa.

Kuvanveistoa on kautta vuosituhansien pidetty suurena taiteena. SuurMies on tietänyt olevansa vasta silloin, kun oma maallinen hahmo on veistetty kiveen. Postmodernismin kultakaudella 1980-luvulla tällaiset jämäkät hankkeet eivät olleet muodissa, mutta nyt suomalaisilla kuvataiteilijoilla on jälleen mahdollisuus – melkein pä velvollisuus – suuriin teoksiin. Kekkonen saa muistomerkkin Finlandia-talon puistikkoon.

Mielenkiintoista nähdä kuinka isoja kiveä suunnitellaan. Vai ovatko taiteilijat vapaata kuvanveiston ja Suomen historian pitkälle ulottuvasta varjosta? Voiko graniitin hylätä? Voiko tehdä ei-esittävä – vai onko se jo taas muodissa? Voiko Kekkosista esittävä monumentti olla leikkisä?

Pirteitä ideoita löytyy viimeaikoina valmistuneista töistä, esim. Ari Kochin Samuli Paulaharju -muistomerkistä ja Aarne Jämsän muovailemasta *Kengästä*.

Pian nähdään missä arvoissa alkaa 2000-luku. Ehkä työ on vakava ja arvokas ja muuttuu symboliksi koko edelliselle vuosisadalle. Vielä vuonna 2200 koululaisryhmät pysähtyvät muistomerkkin eteen ja opettaja kiittää tätä miestä, joka pelasti Suomen kansan karhujen kynsistä. Taidehistorioitsijat ja semiootikot arvioivat innostuneina Kekkonen kulmien kurtistusta, joka mitä osuvimmalla tavalla kuvaa sitä kovuutta ja vaikeutta, joka leimasi tätä ajanjaksoa.

Tai sitten pikkulapset kiipeilevät muistomerkkin sormilla ja katsovat totisina vieressä olevaa, kohti taivasta kurottavaa EU:n tähdistä koottua muistomerkkiä.

Kuva 24. Helsingin Kekkonen monumenttihanke innoittamaa *Taidelehden* (5/1996, sisäkansi) juttua kuvitettiin ”pirteillä” esimerkeillä viimeaikaisista julkisista veistoksista. Kuvitukseksi oli valittu Ari Kochin Paulaharjun monumentti ja Aarne Jämsän Helsinkiin Toivolan koulun pihalle sijoitettu suihkulähdeveistos *Kenkä* (1994). Alkuperäiset valokuvat Heikki Kirstinä ja Martti Jämsä.

teen muotojen syklisyys, virtaavuus ja vanhojen muotojen uudelleen tuleminen näyttäytyy sinänsä postmodernistisiin strategioihin sopivana ajatteluna. Monumenttiin sopivaksi piirteeksi pohditaan myös ”leikkisyyttä”. Hyviä esimerkkejä ”pirteistä” monumenteista löydetään Paulaharjun monumentista ja Jämsän *Kenkä*-suihkulähdeveistoksesta, joista tekstin yhteydessä julkaistiin myös kuvat. *Kenkä*-teos näyttää monumenttigenreen yhdistettynä hyvinkin ’uudenlaisena’, humoristisena ja leikkisänä kirkkaanvärisine dekoratiivisine mosaiikkipintoineen ja arkiesineestä aiheensa lainaavine teemoineen.

Julkisen kuvanveiston yleisten muutosodotusten ja monumenttitaiteelle esitettyjen uusien haasteiden johdosta tutkimukseni monumenttihankkeissa erityisesti Helsingin Kekkosen monumentti kohtasi taiteen asiantuntijoiden odotuksia täysin uudenlaisesta monumentista. Itse asiassa jo uudenlaisen kaksivaiheisen monumenttikilpailun järjestämisen taustalla oli ajatus luoda kilpailumalli, jonka ”tarkoituksena oli antaa mahdollisuus kokeiluille ja uusille, tuoreille ideoille”.⁴⁴⁹ Monumenttikilpailun ensimmäisen vaiheen ratkettua niin palkintolautakunta kuin useat taidekriitikotkin pitivät jatkoon selvinneitä ehdotuksia varsin perinteisinä sekä muoto- että materiaaliratkaisuiltaan. Viidestätoista ehdotuksesta kymmenen olikin kiveen tai metalliin suunniteltuja joko geometriseen, minimalistiseen tai informalistiseen abstraktiin muotoon pohjautuvia veistoksia tai veistosryhmiä. Sen sijaan toisen vaiheen voittanutta Jylhän ehdotusta kiiteltiin uudenlaisen monumentin luomisesta. *Lähteen* mainittiin muun muassa edustavan ”aivan uudenlaista monumenttiajattelua”⁴⁵⁰, ”uudenlaista monumenttityyliä”⁴⁵¹, ”uudenlaista monumenttitaidetta”⁴⁵² ja ”uudenlaista persoonallista monumenttinäkemystä, joka ottaa myös laajemmin huomioon arvokkaan puistoympäristön”⁴⁵³. Monumentti nähtiin jopa jonkinlaisena tienavaajana, joka ”vaikuttaa vapauttavasti tulevaisuuteen”, kuten seuraavassa taidekriitikissä todetaan.

Teos ei ole raskaasta materiaalista toteutettu kappale tai kappaleiden sarja, vaan sen keskeiset rakennusaineet valo, vesi ja heijastukset ovat liikkuvia ja häilyviä. Veistokselliset elementit, neljä kättä, ovat keveät ja viitteelliset.

Teos on myös monumenttitaiteessa uudella tavalla tilallinen, se sulautuu osaksi ympäröivää puistomiljöötä. [--]

UKK-muistomerkkilpailun tuomaristo tavoitteli jotain uutta ja uskalsi tehdä sen mukaisen ratkaisun. Valinnasta tullaan varmasti keskustelemaan.

Omalta osaltaan tämä päätös joka tapauksessa vaikuttaa vapauttavasti tulevaisuuteen, jos ja kun tärkeiden henkilöiden tai hyvin asioiden kunniaksi yhä pystytetään taideteoksia. (Anu Uimonen, Raikas ratkaisu uudistaa perinnettä. *HS* 13.6.1997.)

Monumentti kirjoitetaan tekstissä ”uudella tavalla tilalliseksi” ja kriitiikin otsikossa ”perinnettä uudistavaksi” ratkaisuksi, joskin tekstin lopussa koko monumenttigenren jatkuvuus tuotetaan ei-ehdotto-
mana (”jos ja kun”).

Kekkosen monumentin ’uudenlaisuus’ hahmottui taiteen asiantuntijoiden teksteissä lopulta monumentin ja perinteisen kuvanveiston lajityyppien toisistaan irrottamisena. Veistoksen sijaan *Lähde* nähtiin ”maisemateoksena”, ”ympäristötaideteoksena”⁴⁵⁴ tai ”kaupunkitaideteoksena”⁴⁵⁵. Seuraavassa taidekriitikkissä *Lähteen* nähdään ”murtavan vihdoon suomalaisen muistomerkkijattelun irti esineestä”. Objektisuus tai kiinteänä ja rajallisena esineenä oleminen näyttäytyy modernistiseen kuvanveistoon kiinnittyvänä piirteenä. Siitä irtautuminen hahmottuu kuvanveiston uudistumisena.

Urho Kekkosen kohta paljastettava muistomerkki Helsingissä heijastaa Saivaaran kaikuja siinä, että se murtaa vihdoon suomalaisen muistomerkkijattelun irti esineestä maisemateokseksi. (Leena Maunula, Mies joka loi Suomelle imagon. *HS* 25.8.2000.)

Tekstissä mainitut ”Saivaaran kaiut” viittaavat Tapio Wirkkalalta vuonna 1978 tilattuun Kekkosen monumenttiluonnokseen, jonka lähtökohtana toimi Kekkosen vielä eläessään esittämä toivomus Lappiin Saivaaran tunturin huipulle sijoitettavasta pienimuotoisesta muistolaatasta. Wirkkalan suunnitelmissa hanke kasvoi yksinkertaisesta muistolaatasta maataide- tai ympäristötaidehankkeeksi, jossa olisi rakennettu tunturin huipulle kärjäkiviä muistuttava Kekkosen presidenttikausien lukumäärään viittaava viiden kiven kivikehä ja paikalle johtava Saivaaran ylitse kulkeva kivetty polku, jonka kivien lukumäärä olisi vastannut Kekkosen presidenttiyspäi-

viä.⁴⁵⁶ Eri tahoilla kritisoitu hanke typistyi lopulta tunturin huipulla vuonna 1980 paljastetuksi maantasossa olevaksi muistolaataksi, johon on uurrettu teksti: ”Tämä laatta on kiinnitetty 3.9.1980 presidentti Urho Kaleva Kekkonen täyttäessä 80 vuotta. Joka kevät 1968 lähtien hän on hiihdellyt näillä mahtavilla kinkkamilla.” Tekstin alle uurretussa kuvassa Kekkonen hiihtää seurueineen. Ympäristö- ja käsitetaiteellisen monumentin voi tulkita varsinaiseksi avaukseksi suomalaisen monumenttigenren muutokselle, mutta tutkimissani monumenttikeskusteluissa tätä teosta ei osattu pitää ’varsinaisena’ ja ’virallisena’ presidenttimonumenttina. ’Uudesta monumenttiajattelusta’ keskusteltaessa Helsingin Kekkonen monumentin yhteydessä Saivaaran suunnitelmat ja muistolaatta nostettiin kuitenkin esiin ’erilaisena’ ja kiinnostavana esimerkkinä ja vertailukohtana.

’Uudenlaisuus’ näyttäytyi positiivisena määreenä niin vapaan taiteen kuin uuden monumenttiajattelun diskursseissa. Helsingin Kekkonen monumentin tapauksessa ’uudenlaisuuden’ korostamisen voi tulkita myös retoriseksi strategiaksi, jolla monumenttitoimikunta ja sen palkintolautakunta tuottivat positiivisia mielikuvia monumentista ja samalla torjuivat ja tasoittivat toisenlaista monumenttia odottaneiden ihmisten negatiivista reaktiota. Julkisuudessa toistettu monumentin ’uudenlaisuus’ palautuu viime kädessä monumenttitoimikunnan laatimiin lehdistötiedotteisiin, joista lainautui uutisointiin muitakin monumenttia kuvailevia ilmauksia.

Uuden monumenttiajattelun diskurssissa monumentit merkityksellistyvät erityisesti taiteena mutta siis samalla myös muistamiseen, erityisesti henkilökohtaiseen muistamiseen, liittyvinä ilmiöinä. Taide ja muisti eivät näyttäydy diskurssissa toisiaan poissulkevinä tai toistensa merkitystä vähentävinä asioina. Taiteen kategoriaan sisältyy diskurssissa muitakin elämän osa-alueita kuin esteetikka tai visuaalisuus. Niinpä esimerkiksi muisti, yhteisöllisyys ja sosiaalinen vuorovaikutus kiinnittyvät luontevasti diskurssin monumenttipuheeseen. Monumentit voivatkin hahmottua diskurssissa eräänlaisiksi vuorovaikutuksen tiloiksi ja sosiaalisen kohtaamisen paikoiksi, mikä korostui etenkin Helsingin Kekkonen monumentissa. Seuraavassa monumentin paljastusta uutisoivassa ja taiteilijaa haastattelevassa tekstissä monumentti hahmottuu ihmisten ”koh-

tauspaikaksi”, jossa ”ihmiset viihtyvät” ja voivat viettää aikaa yhdessä.

”Eniten olin huolissani, tuleeko siitä hyvä työ. Onko se tila, jossa ihmiset viihtyvät!” kuvanveistäjä Pekka Jylhä (s. 1955) sanoo.

Huoli on turha, sillä kaupunkilaiset ovat vastaanottaneet presidentti Urho Kekkoselle omistetun uudenlaisen monumentin riemuiten. Suurin osa Jylhän *Lähde*-ympäristöteoksesta on ollut nähtävissä jo muutama viikon Hakasalmen puistossa, aivan Finlandia-talon nurkalla.

Monet ovat ehtineet istua iltaa altaan reunalla ja siirrellä penkkejä lähemmäksi vettä.

”Huomaa että täällä on vietetty aikaa. Siitä on jo tullut kohtaupaikka. Kun olimme kiinnittämässä altaan lamppuja, penkillä istui romanttisia nuoria pareja”, Jylhä iloitsee. (Marja-Terttu Kivirinta, ”On siinä jotain Kekkostakin”. *HS* 1.9.2000.)

Taiteilijan kommenteissa monumentin halutaan olevan nykytaiteen sosiaalista vuorovaikutusta korostavien näkökulmien mukainen hyvä työ. Vakavahenkisen muistelun tai teoksen esteettisen kokemisen odotusten sijaan taiteilijan kirjoitetaan iloitsevan monumentin tuottamasta sosiaalisesta toiminnasta teoksen paikassa. Uuden monumenttiajattelun diskurssissa myös ympäristöllisyys korostuu monumentin merkityksenä. Monumentti koetaan osaksi ympäristöä ja maisemaa, mutta samalla myös maisema ja ympäristö kiinnittyvät osaksi monumenttia. Monumentti hahmottuu ympäristöksi. Ympäristön käsitteeseen ei diskurssissa sisällytetä vain visuaalinen vaan myös sosiaalinen ympäristö. Näkökulma monumentteihin on siten varsin kokonaisvaltainen ja taiteen modernistisen diskurssin rajat ylittävä.

Merkkiluonne. Uuden monumenttiajattelun diskurssissa monumentit hahmottuvat vapaan taiteen diskurssin tavoin symboleina muistellusta ’suurmiehestä’ ja heihin liittyvistä historian vaiheista ja menneestä ajasta. Olennaista kummassakaan diskurssissa ei ole, kuinka monumentti esittää tai symbolisoi ’suurmiestä’; olennaista on monumentin toimiminen symbolina. Diskurssissa monumentteja lähestytään myös eräänlaisina metamyytteinä, myyttien keino-tekoisuuden tunnistavan, sitä julkituovan ja myyttejä demystifioivan ja purkavan strategian kautta. Monumentit ymmärretään kult-

tuurin ja yhteiskunnan tavaksi tehdä näkyväksi yhteisön arvoja ja historiaa ja luonnollistaa 'suurmiesten' merkittävyttä ja kunnioitusta. Tällainen myyttitietoisuus ilmenee diskurssissa toisaalta "dinosaurusten ajan" ja "kuvien kumartamisen" kritiikkinä, toisaalta tiedostettuna myyttipuheena, jossa 'suurmiesten' ja historian mytologisointia voidaan tarinallisesti korostaa. 'Suurmiehistä' voidaankin puhua avoimesti myyttisinä 'sankareina', sillä liioittelun ja huumorin keinoin toteutetut kuvailut eivät ole vaarassa tulla vakavasti otetuiksi. Itse asiassa liioittelu ja huumori voivat toimia myytin rakentamisen vastakohtana eli tuoda esiin myyttien myyttisyyttä ja siten demystifoida myyttien kohteita. Oheinen Helsingin Kekkonen monumentin paljastustilaisuudessa pidetty, runsaasti lehdistössä lainattu puhe tuo avoimesti esiin monumentin kohteen myyttisyyttä. Tekstissä Kekkonen rinnastetaan Hakasalmen puistossa olevan Larin Parasken monumentin myötä kalevalaiseen maailmaan ja "kansantarujen sankareihin".

Muistojen Kekkosessakin on omat "kalevalaiset piirteensä" etunimiä "Urho" ja "Kaleva" myöten. Hänessä oli kiistämättä paljon myyttistä ja salaperäistä voimaa.

Kekkosen liittyi oman laatuista sankaruutta – voittoja, jotka hän saavutti sanan säilällä.

Hänessä oli myös kalevalaisen seikkailijan aineksia. Kansantarujemme sankareilla oli muiden ihmisten tavoin myös heikkoutensa ja julmat piirteensä. He matkasivat maita ja meriä, rakensivat ja ideoivat, mutta myös sotivat, ryöstivät ja ottivat neitoja vaimoikseen ja morsiammikseen.

Kohtalo saattoi yhteen Urho Kekkonen ja Larin Paraskeen Hakasalmen puistossa. (VNKA, Presidentti Urho Kekkonen muistomerkkituimikunta 1997-2000. Tiedotusaineisto, Helsingin kaupunginvaltuuston puheenjohtaja Suvi Rihtniemen puhe Urho Kekkonen monumentin paljastustilaisuudessa Helsingin Hakasalmen puistossa 3.9.2000.)

Tekstissä kirjoitetaan "muistojen Kekkosesta", johon liittyy "paljon myyttistä ja salaperäistä voimaa". Historian tapahtumia kertaavan näkökulman ja siten 'vakavan' ja implisiittisen myytin tuottamisen sijaan tekstissä tehdään näkyväksi Kekkonen myyttisyyttä. Kekkonen ja kalevalaisen maailman rinnastuksesta välittyä huumoria, johon voitiin yhtyä myös puhetta lainanneissa sanomalehtiteksteissä.

Modernin ideologian ja kulttuurin rakenteellisuudesta ja prosessuaalisuudesta, kuten juuri kansallista identiteettiä, yhteisöllisyyttä ja menneisyyttä konstruoivista teoista ja objekteista, tietoiseksi tulemista on kuvailtu postmodernille tyypillisenä piirteinä.⁴⁵⁷

Tulkinta. Uuden monumenttijaattelun diskurssissa monumenttien tulkintatapoja sävyttää myyttien purkuun liittyvä kepeys, humoristisuus ja ironisuus. Samalla kun monumenttihankeista voidaan kirjoittaa kepeästi ja viihdyttävästi, myös monumenttien muodollisista ominaisuuksista tulkitaan huumoria ja inhimillisyyttä. Seuraavassa pakinassa monumentista löydetään ”veistoksellista huumoria”, joka ei kuitenkaan ole siinä ”sormella osoitettuna”.

Olenkin sanonut, että veistoksessa Hirvimäki on nostanut veijari-seikkailija-menestyjähahmon yleisinhimillisyyteen. Tähän sanontaan oikeuttaa se huumori, jolla veistos on rikastettu. Ylöspäin kailottava pää, jolla on vielä kruunu huippuna. Se on veistoksellista huumoria, ei sormella osoitettuna, vaan itse kunkin löydettävänä. (Joel, ”Torikunkku-ko” brezhneviläinen? *KSML* 17.1.1990.)

Huumorin nähdään inhimillistävän monumenttien juhlavuutta ja pateettisuutta. Kuten seuraavassa taidekriitikissä tuodaan esiin, monumentin ”raskautta” voidaan ”keventää” ”symboleilla ja odottamattomilla epäveistoksellisilla muodoilla”, ja pateettisuutta ja juhlavuutta torjua tuomalla ”huumoria ja lisää inhimillisyyttä veistoksiin”. Tekstissä hahmotetaan Waltarin monumentista alkaneen ”uuden ajan suomalaisessa kuvanveistossa”. Tähän samaan ”uuteen aikaan” kiinnitetään myös Kajaanin Kekkonen ja Paulaharjun monumentit.

Ei ihme, että Mika Waltarin muistomerkki herätti aikoinaan kohua. Se aloitti uuden ajan suomalaisessa kuvanveistossa, jossa oli aikaisemmin totuttu joko pateettiseen esittävyteen tai niin juhlavaan abstraktioon, josta kukaan ei uskaltanut sanoa mitään.

Niin Ari Kochin Samuli Paulaharjun muistomerkki ja Pekka Kauhasen UKK-muistomerkki Kajaanissa tai Mika Waltarin muistomerkkin liittyvät melko tarkasti samaan linjaan. Kysymyksessä ei ole kuvanveistäjien salaliitto, vaan ainakin käsitteellisesti melko yksinkertainen resepti.

Perustana on tarkasti laskettu muodonanto, jota kevennetään liittämällä symboleita tai odottamattomia ”epäveistoksellisia” muotoja.

Kuvanveistäjät halusivat keventää monumentin raskautta, tuoda huumoria tai lisää inhimillisyyttä veistoksiin. (Heikki Kastemaa, Luonnos Tuirasta Ruijanrannoille. *Kaleva* 4.9.1993.)

Monumenttien tulkintatapoina kepeys ja humoristisuus hahmottuvat diskurssin teksteistä yllättävinä tai ironisina 'suurmiesten' kiinnittämisinä monumentin formaalisiin piirteisiin tai aiheisiin. Tällaisena hahmottuu muun muassa seuraava taidekriitikki, jossa monumentin nimilaattaa lähestytään humoristisesti 'suurmiehen' ikonisena representaationa.

On keskipäivä, kun muistomerkki paljastetaan ylihuomenna ja puisto näkyy päivänvalossa. Siihen aikaan huomio kiinnittyy teoksen moniosaiseen kokonaisuuteen – ja kansalaiset voivat nähdä myös toisen muistokivistä, joka on vielä peitetty.

Voin jo raottaa salaisuuden verhoa ja kertoa, ettei siinäkään ole näköiskuvaa. Sen voi tietysti hahmotella halutessaan, jos katsoo kallionmuotoon hyvin istuvaa kuperaa graniittilaatta ”Urho Kekkonen otsana”, johon hänen nimikirjaimensa on hakattu. (Marja-Terttu Kivirinta, Lähde sulautuu maisemaan. *HS* 1.9.2000.)

Uuden monumenttiajattelun ironisoivan vastaanoton ja tulkintatavan vastakohtana hahmottuu jokin 'yleisempi' tai 'ensisijaisempi' vastaanoton tai tulkinnan muoto, jota 'vastaan' monumenttia diskurssissa tulkitaan. Tällöin esimerkiksi monumentin ikonista lukutapaa tai modernismin abstraktiseen muotokieleen liitettyjä stereotyyppisiä ominaisuuksia, kuten vakavuutta, raskautta ja pelkistyneisyyttä, voidaan käyttää humoristisen lähestymistavan lähtökohdaksi. Jos edellinen teksti ironisoi ikonista lukutapaa, niin modernismin linkittyvää ironista 'vastaanlukemista' hahmottuu esimerkiksi seuraavasta *Taide*-lehden pääkirjoituksesta, jossa kirjoittaja toteaa pystyvänsä visualisoimaan ”Kekkos-monumentiksi” vain hänen hautakivensä, joka ”mustana, raskaana ja lappeellaan makaavana viestii, että siellä on ja pysyy”.

Tapasin presidentti Kekkonen joskus 1970-luvun puolivälissä. Oletettavasti hän ei vielä silloin ollut 'ihan pihalla'. Itse olin kyllä muun luontokerhoamme edustaneen seurueen tavoin juonut jännityksen laukaisemiseksi A-olutta (väärillä papereilla – ei ihme että päädyin myö-

hemmin graafikoiden liittoon). Tamminiemeen taapersimme sitten pastilleja mutustellen.

Tämän hieman hämärän muiston varassa en tietenkään osannut visualisoida minkäänlaista Kekkos-monumenttia. Jotenkin olen tottunut pitämään sellaisena vain Harry Kivijärven tekemää Kekkosen hautakiveä, joka mustana, raskaana ja lappeellaan makaavana viestii, että siellä on ja pysyy. Dementoituneen presidentin viimeisten elinvuosien ympärillä olikin samaa yleistä pelkoa valtiollisen statuksen ja arvon menetyksestä kuin nyt taiteellisessa de Kooningin tapauksessa, ja asia piti hoitaa tyylikkäästi. Kivijärvi antoi kansakunnan vallanpitäjien helpotukselle visuaalisen muodon. (Siukonen 1997, 9.)

Pakinoitsevaan tyyliin kirjoittaja tuo tekstissä esiin henkilökohtaisia muistojaan kohtaamisesta Kekkosen kanssa. Kekkosmyyttiä käsitellään tekstissä suorasukaisella ironialla. Tekstin Willem de Kooning -viittaus liittyy kansainväliseen keskusteluun Alzheimerin tautia sairastaneen taiteilijan 1980-luvun myöhäistuotannosta ja siitä, miten ”ihan pihalla olo” vaikuttaa taiteilijan tuotannon taiteellisen ja rahallisen arvon määrittelyyn. Tekstissä ’suurmiehen’ kunnioittamisen ideologia kyseenalaistetaan suorasukaisesti hahmottamalla hautakivi ”kansakunnan vallanpitäjien helpotuksen visuaalisena muotona”. Diskurssin ironia kääntyykin helposti kyynisyydeksi ’suurmiehiä’ ja heidän tekojaan, kunnioitusta ja muistelua kohtaan. Samaisessa *Taide*-lehden pääkirjoituksessa jatkettiin Kekkosen monumenttihankkeen käsittelyä seuraavasti.

Elämä ja taide, arki ja siihen kätkeytyvä esteettinen tulivat vielä vahvemmin julki Kekkosen leipälapiosta ja kuolaimista tekemässä omakuvassa, jota juhlittiin kaikissa Suomen tiedotusvälineissä vuonna 1975. Muistanko väärin, vai eikö kuvanveistäjä Kimmo Pyykön ohjauksessa syntyneessä teoksessa nähtykin viitteitä Picassosta? Tietenkään Pyykkö ei ollut mitenkään pyrkinyt opettamaan presidenttiä, vaan kaikki tuo ilmaisuvoimaisuus oli hänen oman luonnollisen lahjakkuutensa tuotetta. Ne olivat niitä aikoja ne, sanotaan. Kysymykseksi jää löytävätkö Kekkos-kilpailussa jatkavat kuvanveistäjät, elämä ja edesmennyt presidentti koskaan enää yhtä kauniilla tavalla toisiaan. (Siukonen 1997, 10.)

Tekstissä Kekkosen varauksettoman ihailun, kunnioituksen ja hymistelyn kulttuuria ironisoidaan omakuva-esimerkillä. Omakuva-projektin ironisointi ulotetaan tekstissä myös Kekkosen monu-

menttihankeeseen. Edellä olleet *Taide*-lehden lainaukset viestivät kepeästä suhtautumisesta monumentteihin. Ylipäänsäkin *Taide*-lehden kiinnostus monumentteihin ja muistomerkkeihin näyttäytyy tutkimusajankohtanani melko keveänä ja suppeana. Monumentteihin tai monumenttiluonnoksiin fokuoituva ja niitä arvioivaa taidekriittikkä kirjoitettiin *Taide*-lehdessä niin tutkimukseni monumenteista kuin muista monumenteista tai muistomerkeistä tutkimusperiodinani vain kaksi kappaletta. Monumentteja tuotiin lehdessä esiin muiden uusien julkisten taideteosten tavoin lähinnä informatiivisissa katsaustyyppisissä lyhyissä teksteissä tai lyhyinä esiinnostoina monumentin tehneen taiteilijan näyttelyn tai muiden teosten kritikoinnin yhteydessä. Muutamissa pääkirjoituksissa, pakinoissa ja yhdessä pitkässä artikkelissa käsiteltiin yleisemmin monumenttihankeiden herättämiä ajatuksia ja monumenttikuvanveiston tilaa. Monumentteja käsittelevien kritiikkien ja artikkeleiden poissaoloa voi tulkita monumenttien kokemisenä asiantuntijoiden näkökulmasta epäkiinnostaviksi ja ei-ajankohtaisiksi taideilmiöiksi. *Taide*-lehden lyhyissä katsaus-tyyppisissä teksteissä tuotiin paikoin osuvasti esiin monumentteihin kohdistuvaa ironista suhtautumista. Esimerkiksi Rytin monumentista käydyn vilkkaan debatin aikana lehden ajankohtaisia tapahtumia esittelevällä Silmäilyä-palstalla kirjoitettiin Edith Södergranin muistamisesta seuraavasti:

Viime numerossa esittelimme suuren runoilijan Edith Södergranin valokuvaajana. Eräässä kuvassa hänellä oli kissa sylissään. Södergranin kissalla oli monta nimeä: Totti, Trotteli, Rättikus, Nonno tai rakas lapsi. Södergranin kissa kuoli naapurien hirttämänä. Nyt Trotteli on saanut oman patsaan Karjalan kannaksella sijaitsevaan Raivolaan. Tässä on eräs varteenotettava ratkaisu aina niin hankaliin suurmiesten/naisten patsaskiistoihin. (Edith ja kissa 1992, 3.)

Tekstissä kissapatsas tarjotaan ironisena vaihtoehtona suurmiesmonumentteille. Suorasukaisemmalla ironialla *Taide*-lehdessä esiteltiin Mannisen monumentti, josta lehden Silmäilyä-palstalla kirjoitettiin seuraava lyhyt uutinen. Siinä monumentin ”ylväs koristaminen” kääntyy ei-vakavaksi pubin maamerkinä toimimiseksi. Vaikka lehden Silmäilyä-palstalla kirjoittamisen tyyli on usein muutoinkin kevyt, monumenttien esittely pelkästään tai pääasiassa

lyhyillä, kepeillä, humoristisilla tai ironisilla teksteillä merkityksellistää monumentteja kepeyden, ei-mahtipontisen, ei-vakavan ja kyseenalaistamisen mielikuvilla.

Kangasniemellä paljastettiin juhlavasti elokuussa kirjailija ja suomentaja Otto Mannisen muistopatsas. Ukri Merikannon graniittinen Kaukomieli koristaa ylväästi kylän keskustaa. Maamerkki alkoi toimia jo ensimmäisenä päivänä, kun kysyin tietä publiin: ”Siitä patsaalta käännyt sitten vasemmalle.” (OK [Otso Kantokorpi] 2000, 7.)

Vaikka postmodernismikeskustelussa huumoria, leikkisyyttä, ironiaa, keveyttä ja viihteellisyyttä on pidetty postmodernistisina strategioina, näiden seikkojen kaipuuta voidaan toki paikantaa myös modernismista.⁴⁵⁸ Ironiaa ja leikkimielisyyttä on pidetty eräissä modernismin diskursseissa jopa tyypillisesti modernistisina piirteinä.⁴⁵⁹ Huumori, ironia ja leikkimielisyys ovat sinänsä ajattomia tulkinnassa ja vastaanotossa hyödynnettyjä tapoja ja esiintyvät riippumatta moderni-postmoderni -keskustelusta. Ironiaa ja huumoria sisältyy tyylikeinoina ja retorisisina suostuttelustrategioina kaikkiin tutkimukseni monumenttidiskursseihin. Niinpä ironia, huumori tai leikkimielisyys ei sinänsä erottele diskursseja, ei tutkimukseni monumenttidiskursseja eikä yleisemmin modernismin ja postmodernismin diskursseja. Tyylikeinoina ja retoriikkana ne voivat kuitenkin osallistua merkitysten tuottamiseen. Jäsentämässäni uuden monumenttiajattelun diskurssissa ironiaa, huumoria ja leikkimielisyyttä hyödyntävät tyylilliset ilmaisut ovat monumentteja tietyllä tavalla merkityksellistäviä ja siten osaltaan diskurssia tuottavia ominaisuuksia.

Suhtautuminen monumentteihin huumorilla ja leikkimielisyydellä vähentää niihin perinteisesti liitettyä arvokkuuden, kunnioituksen ja 'pyhyiden' eetosta. Monumentteihin voidaan suhtautua diskurssissa arkisesti ja käytännöllisesti. Yhdenlaisen esimerkin tästä antavat Setälän ja Paulaharjun monumentit, joista ennakoitiin lehtikirjoituksissa, että ne tulisivat toimimaan lasten tai nuorten kiipeilypaikkoina. Setälän monumentin arveltiin houkuttelevan nuoria oleskelemaan sen päällä. Kummassakaan tapauksessa monumentin tekijäksi valittu taiteilija ei kokenut visiota kielteisenä tai vääränä.

Esimerkiksi Setälän monumentista kirjoitettiin lehden uutistekstissä seuraavasti.

Muistomerkin toteuttajaksi valittiin kuvanveistäjä Lauri Astala, joka perehtyi Setälään ja päätyi kirjaan. Se tulee makaamaan Kokemäellä puistikossa nuorten kiipeiltävänä ja niin on hyvä.

– Taidetta ei pidä kunnioittaa liikaa, helsinkiläinen – alun perin valkeakoskelainen – taiteilija sanoo. (Setälä saakoon kirjan. *IL* 8.10.1992.)

Tekstissä siteeratun taiteilijan mukaan ”taidetta ei pidä kunnioittaa liikaa”, joten monumentin päällä kiipeilykin näyttäytyy tekstin mukaan vain ”hyvänä”. Samanlainen arkinen näkökulma toistui esimerkiksi Paulaharjun monumentista *Hiidenkivessä* monumentin pystyttämistä uutisoineen tekstin yhteydessä julkaistussa kuvassa, jossa monumentin päällä kiipeili lapsia kuin leikkilineillä.

Paulaharjun patsas puhutti Oulussa

■ Syyskuun alussa paljastettiin Oulussa kansanperinteen kerääjän ja kirjailijan Samuli Paulaharjun patsas. Paulaharjun syntymästä tuli tänä vuonna kuluneeksi 120 vuotta. Oululaisen kuvanveistäjän Ari Kochin muovaama veistos *Tuirasta Ruijan rannoille* on sijoitettu kauniille rinteelle Tervaporvarin puistoon lähelle koulua, jossa Paulaharju toimi yli 30 vuoden ajan piirustuksen ja käsityön opettajana. Patsas synnytti oululaisten keskuudessa heti vilkkaan taidepoliittisen keskustelun.



Veli Kaartinen

Näköispatsas tai ei, Paulaharjun entisen koulun oppilaat nauttivat veistoksesta.

Kuva 25. Paulaharjun monumentti näyttäytyi *Hiidenkivessä* (5/1995, 5) monumentin paljastuksesta kertovan uutisen kuvituksessa arkisena lasten leikkilinenä. Alkuperäinen valokuva Veli Kaartinen.

Kuten vapaan taiteen diskurssissa, myöskään uuden monumenttiajattelun diskurssissa kohdehenkilöä, hänen tekojaan tai menneisyyden tapahtumia ei tulkita monumentin ominaisuuksista yksityiskohtaisesti. Kevyitä viitteitä voidaan monumentin muotoihin tai ominaisuuksiin kiinnittää, mutta sitä ei lähestytä kohdehenkilönsä kuvana. Uuden monumenttiajattelun diskurssi ei kuitenkaan toista vapaan taiteen diskurssin formalistisesta modernismista lainaamaa muotoja ja visuaalista havaintoa korostavaa 'puhdasta estetiikkaa', vaan se korvautuu diskurssissa modernistisessä mielessä 'epäpuhtaalla' estetiikalla, jossa formaalien ominaisuuksien sijaan korostuvat esimerkiksi monumentteihin liittyvät ympäristölliset, kokemukselliset, sosiaaliset ja vuorovaikutukselliset seikat. Tällaisessa lähestymistavassa monumenteille hahmottuu useita erilaisia, myös taiteen kentän ulkopuolen huomioon ottavia merkityksiä.

Ympäristölliset, kokemukselliset, sosiaaliset ja vuorovaikutukselliset tulkintatavat korostuivat diskurssissa erityisesti Helsingin Kekkosen monumentissa. Kuten todettua, *Lähdettä* tulkittiin ympäristötaiteen diskurssissa ympäristön, maiseman ja paikan läsnäolon ja kokemuksen kautta, mutta myös 1990-luvun puolivälissä Suomessa ajankohtaiseksi tulleen yhteisötaiteen diskurssia sivuten.⁴⁶⁰ Tällöin monumentista korostettiin sen kohtaamispaikkana olemista, vuorovaikutuksellisuutta, yhteisöllisyyttä ja yhteisenä, ihmisiin vaikuttavana kaupunkiympäristönä toimimista. Lähestymistavat korostuivat lehtiteksteissä taiteilijan haastatteluissa, jotka ohjasivat edelleen monumentista tehtyjä tulkintoja. Lehtien mukaan esimerkiksi Jylhän mielestä oli "tärkeää, että kaupunkiin tehdään inhimillisen kokoisia ja oloisia paikkoja ihmisten käydä ja oleskella"⁴⁶¹. Toisissa teksteissä taiteilija näki monumentin teoksena, johon voi "ottaa osaa", osallistua: "Kävelypolkukin on osa teosta. Ihmiset ottavat osaa veistokseen kulkemalla sen halki"⁴⁶². Uuden monumenttiajattelun diskurssin monisyistä, ympäristöllisyyttä ja sosiaalista vuorovaikutusta esiin tuovaa vastaanottotapaa kiteyttää seuraava taidekritiikki.

Abstrakti taide saapui 1980-luvulla maamme toisen aallon presidentti-monumentteihin, jotka samanaikaisesti laskeutuivat jalustoiltaan. [--]

Nyt kansallisella monumentilla on meidän aikamme muoto: esittävän ja abstraktin taiteen, tekniikan ja luonnon elementtien eklektinen ja monimerkityksinen yhdistelmä. Lähde on motorisoidusti iloisesti pulppuava, vuoden- ja vuorokaudenaikojen mukaan elävä, tulkintoihin ja toisilleen uppo-outoja puistossa kävelijöitä keskusteluun inspiroiva ympäristötaideteos. Se on tasa-arvoisesti avoin kaikille kansalaisille tulla ja mennä, tuntee kaikin aistein. Ja kaupungin ytimen kuhinassa meitä kansalaisia riittää. (Riitta Mäkelä, Kekkonen keskellämme. *Kaleva* 4.9.2000.)

Tekstissä mainitun ”meidän aikamme muodon” voi tulkita viittaavan abstraktia taidetta seuraavaan aikaan ja muotoon, siis postmodernismiin, vaikkei käsitettä tekstissä suoraan käytetäkään. *Lähdetä* kuvaillaan joka tapauksessa postmodernismin retoriikalla ”eklektiseksi ja monimerkitykselliseksi yhdistelmäksi” ja ”kaikin aistein” tunnettavaksi monumentiksi. Monumentti nähdään toisilleen vieraita ihmisiä ”keskusteluun inspiroivana”, siis sosiaalista vuorovaikutusta synnyttävänä ja ”tasa-arvoisesti avoimena kaikille kansalaisille”. Kriitikko itekin laskeutuu tekstissä korkeakulttuurin edustajan positiosta ”meiksi kansalaisiksi”.

Kuten edellisistä tekstinäytteistä käy ilmi, uuden monumenttijaattelun diskurssissa monumentteja voidaan lähestyä visuaalisuuden ja katsomisen lisäksi tilassa ja paikassa liikkumisen ja fyysisen paikka- ja tilakokemuksen kautta. Fyysisesti liikkuvan katsoja-kokijan lähestymistapa tulee lähelle Maurice Merleau-Pontyn edustamaa fenomenologista ajattelua, jossa keskeistä on katseen ja havaitsemisen ruumiillisuus. Monumentin vastaanottamisesta tulee tällöin ’liikkumista monumentissa’, ’kaikin aistein tuntemista’ ja monumenttiin ’osallistumista’. Liike ja siihen liittyvä fyysinen kokeminen tuovat myös ajan käsitteen vastaanoton kokemukseen.⁴⁶³ Teokseen ’osallistuminen’, monumentin paikassa liikkumaan pääsy ja mahdollisuus henkilökohtaisesti ja fyysisesti ’lähestyä’ monumenttia sen paikassa näyttäytyy uuden monumenttijaattelun diskurssissa myönteisenä, ”tasa-arvoisena” ja monumentin vastaanottoa helpottavana tekijänä. Teoksen fyysinen kohtaaminen tai siihen ’sisään pääsy’ voi hahmottua jopa yhtäläisenä yleisön hermeneuttisen ’teoksen sisään pääsyn’ eli sen ymmärtämisen kanssa.⁴⁶⁴ Monu-

mentin merkitys kaventuu tällöin koskettamaan vain sen tuottamaa paikka- ja tilakokemusta.

Tutkimusaineistossani katsojan liikkeeseen perustuvaa tilakokemusta tuotiin esiin Helsingin Kekkosen monumentin lisäksi myös Rytin monumentista kirjoitetuissa teksteissä. Rytin monumentissa mahdollisuus fyysisesti kohdata monumentti liitettiin ”uudentyyppiseen muistomerkkijatteluun”, kuten seuraava uutisteksti osoittaa. Uutisen sisältö toistaa Rytin monumenttitoimikunnan asiantuntijoiden laatimaa monumentin luonnehdintaa.⁴⁶⁵

Teos edustaa uudentyyppistä muistomerkkijatteluä: Siinä ei ole näkyvää jalustaa, vaan se kohoaa suoraan maasta. Sitä ei ole myöskään yleisöltä eristetty, vaan sitä pääsee esteettä koskettelemaan. (Seppo Roth, Kaunistus vai kauhistus? *AL* 1.10.1994.)

Tekstissä monumentin ’tasa-arvoisuutta’ ja yleisön ja monumentin fyysisen kohtaamisen mahdollisuutta tuodaan esiin huomiolla jalustattomuudesta ja kirjoittamalla, ettei monumenttia ole ”yleisöltä eristetty” ja että sitä pääsee ”esteettä koskettelemaan”. Tällaisessa suhtautumisessa monumentti arkipäiväistyy ja sen muistelu- ja kunnioitusfunktioon liittyvä arvokkuus vähenee yleisön ja ’kohteen’ välimatkan ja ’oman alueen’ hävitessä. Monumentin vastaanottotilanteen haptisuutta ja spatiaalisuutta korostettiin myös Helsingin Kekkosen monumentissa. Seuraavassa taiteilijan haastatteluun tukeutuvassa lehtiartikkelissa tuodaan esiin teoksen ”fyysistä” vastaanottomahdollisuutta.

Pekka Jylhä iloitsee siitä, miten hyvin ”kekkoshomma” on otettu vastaan.

– Olin yhtenä iltana muistomerkin luona tunnin verran. Siellä kävi sinä aikana ainakin sata ihmistä katsomassa!

– Sitten tuli seitsenhenkisen norjalaisryhmä sauvakävelyllään. Meidän äkkiä siihen porukan sekaan kuuntelemaan ja katselemaan. Ja siellä ne suurin piirtein kaikki oli sauvojen kanssa vedessä, Pekka Jylhä kertoo riemastuneena.

– Se on ympäristöteos, se vaikuttaa ihan fyysisesti. Sitä pystyy koskettamaan, pystyy kokeilemaan vettä ja kaikkia muitakin materiaaleja. Siinä tuntee että on tilassa! (Hannele Tikkinen, Kauris kurkistaa Kasurilanmäeltä. *SS* 1.11.2000.)

”Ympäristöteoksen” fyysinen vastaanotto näyttäytyy tekstissä positiivisena asiana. Fyysiseen vastaanottoon liittyy ”koskettelu” ja ”kokeilu”, monumenttia ei vain katsota. Fyysisyyden myötä vastaanotossa tavoitetaan spatiaalisuuden tunnetta: ”tuntee että on tilassa”. Helsingin Kekkosen monumentin spatiaalisuutta korostetaan myös seuraavassa monumentista kirjoitetussa taidekritiikissä. Tekstissä monumentti nähdään ympäristöön ja maisemaan levittyvänä teoksena, jossa vastaanottaja voi liikkua ilman tiettyjä ennalta merkittyjä monumentin katsomissuuntia.

Näkökulmia on monia. Lähteen silmä. Tai kyynel silmässä. Pekka Jylhän *Lähde*-teoksen voi nähdä monella tavalla. Hätäinen voi arvioida sitä jo Mannerheimintieltä mutta paremmin sen näkee tietysti lähempää. Moni on pysähtynyt Hakasalmen puiston asvaltoidulle puistokäytävälle, joka kiertää silmän muotoista vesiallasta ja sen muotoa orgaanisesti toistavaa nurmikenttää.

Kiehtova katselupaikka on myös viereinen kallio. Sieltä katsoessa teos muuttuu suureksi tilateokseksi, se sulautuu osaksi ympäröivää maisemaa, Alvar Aallon Finlandia-taloa ja hienosti osaksi myös lähellä levittyvää Töölönlahtea.

Jylhä on oivaltanut, miten liittää teoksensa keskuspuiston urbaaniin ytimeen.

Tässä voi nähdä myös laajemman yhteyden suomalaiseen kansallismaisemaan. [--]

Lähteen osia ovat myös ympäröivät puiston puut, altaan ylle kumartuvat tammets, lehtikuuset ja lehmukset. Ne pudottavat veteen myös lehtiään.

Ja lähistöllä olevat koivut, vaahterat ja muut, ne tuovat suomalaisen metsän lähelle. (Marja-Terttu Kivirinta, *Lähde* sulautuu maisemaan. *HS* 1.9.2000.)

Tekstissä monumentti ”sulautuu osaksi ympäröivää maisemaa” ja samalla maisema nähdään yhtenä monumentin elementtinä. Ympäristötaiteellisuus korostuu monumentin lähestymistavassa katsojakokijan liikkumisena monumentin paikassa ja sen tuottamina erilaisina katsomiskulmina. Korostuksessa lähestymistapaan heijastuu myös tietty kansallisen aspekti luonnon kuvailun myötä: monumentin nähdään linkittyvän ”suomalaiseen kansallismaisemaan” ja teoksen ”osina” nähtyjen puiston puitten koetaan ”tuovan suomalaisen metsän lähelle”. Ympäristötaiteellisiin teoksiin voikin palau-

tua tiettyä kansallista painotusta kansalliseksi koetun maiseman ja maisemaelementtien kautta. Luontolähtöisissä tulkinnoissa ja kuvailuissa on helppoa tukeutua myös vitalistisiin ajatuksiin luonnon ja taideteoksen toisiinsa heijastavuudesta. Edellisessä kritiikissäkin monumentin vesialtaan ympärillä olevan nurmikentän nähdään ”toistavan orgaanisesti sen muotoa”. *Lähteestä* kirjoitettujen tekstien kansallinen painotus sai lisäpontta taiteilijan haastatteluista ja taiteilijan lausuntoja toistavista lehdistötiedotteista, joissa monumentin lähtökohtana korostui vitalistinen suomalainen luontomystiikka, kuten seuraava uutisteksti havainnollistaa.

”Teos syntyi luontokokemuksesta, tunteesta, jonka kokee, kun on vaaran laella, meren äärellä tai lähteen reunalla, siinä on tunnetta Korkeamman läsnäolosta, jostakin suuremmasta, missä voi eheytyä ja missä on hyvä olla. Tämä luontokokemus oli Kekkoselle hyvin tärkeä, samoin kuin useimmille suomalaisille”

Jylhä toteaaakin, että veistokseen liittyvät kädet, lähde sekä siitä heijastuva maisema muodostavat ympäristöteoksen, joka ei ehkä anna selvää muotoa Kekkosesta, mutta antaa tilan ajatuksille. (Eero Marttinen, Uusin UKK-muistomerkki syntyi luontokokemuksesta. *KS* 23.6.2000.)

Tekstin mukainen hyvin suomalaisena peilautuva luontokokemus linkitetään jopa jumalalliseen ulottuvuuteen. Kaiken kaikkiaan suomalaisen taiteentulkinnan perinteistä kumpuavan luonnon pohtimisen on todettu olleen aktiivista edelleen 1980- ja 1990-lukujen nykytaiteessa ja luonnon stereotyyppien on nähty eläneen sitkeästi suomalaisen nykytaiteen kuvailussa.⁴⁶⁶

Uuden monumenttiajattelun diskurssiin liittyvänä monumenttien tulkinnallisena piirteenä ja erityisesti diskurssin postmodernismikeskusteluun liittyvänä seikkana voidaan hahmottaa intertekstuaalisuuteen liittyvien kysymysten esiin tuominen. Intertekstuaalisten viittausten pohtiminen liittyi diskurssissa etenkin Kajaanin Kekkonen monumentista nousseeseen originelliusdebattiin. Kun vapaan taiteen diskurssissa taiteen kentän ulkopuolelta esitettyyn originelliuskritiikkiin vastattiin puolustamalla monumenttien originelliutta, uuden monumenttiajattelun diskurssissa originelliutta ei sinänsä nähty tärkeänä, vaan esikuvien ja yhtäläisyyksien löytymistä se-

litettiin taiteen väistämättömällä intertekstuaalisuudella. Tällainen käsitys originelliudesta liittyy postmodernismissa paljon puhuttuihin näkemyksiin taiteilijan ainutlaatuisen ja persoonallisen tyylin lopusta.⁴⁶⁷ *Suuren ajan* ja debatissa esiin tuodun maljakon yhdennäköisyyttä selitettiin diskurssissa postmodernismin retoriikalla ”alkuperäisyyden idean katoamisena” ja ”taiteen virikkeistön arkipäiväistymisenä”. Seuraavassa taiteen asiantuntijan yleisönosatotehtävissä monumenttiluonnoksen ja arkiesineen yhdennäköisyys selittyy taiteen luonnolliseksi koetulla dialogilla ympäröivän (arkisen) visuaalisen kulttuurin kanssa. Tekstissä kyseenalaistetaan taiteen aiheiden ja esikuvien ’korkean’ ja ’matalan’ välinen erottelu.

Teosta on ehditty kutsua ”postmodernistiseksi”, en aivan tarkkaan tiedä miksi. Mutta jos näin on, mitä moittimista sitten on siinä, että aiheena on maljakko? Onhan postmodernismi estetisoinut kitschin. ”Suuri aika” ja ”kitsch” rinnakkain estetisoinut, ironiaa vai mitä? [--]

Mitä merkitystä loppujen lopuksi on sillä, mistä alkuperäinen idea on lähtöisin. Mitä se meille kuuluu? Modernin kuvanveistotaiteen perustajiin kuuluvaa Konstantin Brancusian ihailua silmittömästi, vaikka tietääkin kaikilla hänen töillään olevan vähäpätöiset perusvirikkeet. Hän kehitteli koko elämänsä kotimaansa rutiköyhän talonpojiston esineistöä ja muita attributteja pelkistäen ne abstraktille tasolle. Nykyaikaisen taiteilijan virikkeistö on postmodernissa maailmassamme mieluummin vaikka tavaratalon maljakko-osastolla kuin pitturaesnessä talonpoikaismiljöössä. Tai sitten jossain aivan tietymättömissä, jolloin arvailutkaan eivät kannata. (Eero Lindvall, Kuinka tärkeää on olla aito? *KS* 6.1.1989.)

Taidekäsitys. Uuden monumenttiajattelun diskurssissa hyvä taide hahmottuu ajan nykytaiteen muodostamasta kontekstista käsin. Kuvanveiston uudistumisen hengessä monumenttigenren odotetaan esimerkiksi laajenevan ympäristötaiteelliseen suuntaan, käsitteellistyvän ja muuttuvan vähemmän ’pysyväksi’. Seuraavassa *Taidelehden* pääkirjoituksessa hyvinä teoksina näyttäytyvät esimerkiksi ”laajemmat miljööratkaisut”, joissa taide näyttäytyy osana alueen kokonaisuunnittelua.

Muistomerkkiajattelussa on ilmennyt viime aikoina jonkinlaista pientä liikkahdusta. Yksittäisten taideteosten rinnalle on kehitelty laajempia miljööratkaisuja Helsingin Ruoholahden ympäristökilpailun tapaan.

Tässä on ajatuksena, että taideteokset muodostuvat ympäristöä jäsen-täviksi maamerkeiksi alueen kokonaissuunnittelun elimellisinä osina.

Näköiskeskustelijat eivät aina muista, että suurmiesten/naisten muistolle on ennenkin omistettu erilaisia käsitteellisiä symboleja, kuten obeliskeja ja pyramideja. Ansiokkaan henkilön elämäntyön kunnioittamiseen on fyysiseen olemukseen viittaamisen sijasta erilaisia vaihtoehtoisia mahdollisuuksia.

Pohjois- ja Itä-Suomessa, jossa valtion metsät pääosin ovat, järeät vanhat metsät ovat lähes loppuun hakatut ja Suomen viimeiset erämaan rippeet ovat häviämässä ja käytännössä jo suurimmaksi osaksi hävinneet. Tässä tilanteessa olisi eettisesti ja esteettisesti mitä luonte-vinta monumenttijaattelua rauhoittaa viimeisiä erämaitamme joitten-kin suurmiesten/naisten nimikkomonumenteiksi. (Lintinen 1993, 5.)

Tekstissä uudenlaiseen monumenttijaatteluun sisällytetään esteet-tisen lisäksi myös eettisiä ulottuvuuksia. Monumentti luonnonsuo-jelullisena tekona muuttaa monumentin käsitettä käsitteelliseksi. Ympäristötaiteellisuuden korostaminen tuo diskurssin monument-tiodotuksiin myös tilapäisyyden, ajallisuuden ja pysymättömyyden ulottuvuuden, mikä sinänsä kyseenalaistaa monumenttien muiste-luun liittyviä merkityksiä ja muistelun kohteeseen liittyvien arvo-jen ikuisuuden ajatusta. Seuraavassa taiteen asiantuntijan kirjoit-tamassa *Taide*-lehden artikkelissa pohditaan monumenttien ikui-suuteen ja ajallisuuteen liittyviä kysymyksiä. Monumenttijaattelua laajennetaan tekstissä maataiteeseen, jossa ”länsimaiseen turha-maisuuteen” liittyvän ”kuolemattomuuden idean” sijaan nähdään ilmaistavan ”kuolevaisuutta ja jälleensyntymistä”.

Monumenttitaiteella on ideologisena painolastinaan monia historialli-sia pyhäinjäännöksiä, jotka ovat jo useiden vuosikymmenten ajan olleet ristiriidassa moniarvoistuvan kulttuurikehityksen kanssa. Käsite ”suurmies” on sulanut valinkauhassa pitkään. Onko merkkihenkilöi-den jättämän henkisen perinnön suuruus monumenteista riippuvaista, vai voisiko kansakuntaa muistuttaa heistä muillakin keinoin? Entä tä-män hetken vaikuttajanaiset, haluavatko hekin tulla kohotetuiksi mo-numentaaliseen potenssiin? Kestääkö länsimainen turhamaisuus luo-pumisen kuolemattomuuden ideasta kuolevaisuuden ja jälleensynty-misen hyväksi, joita esimerkiksi maataiteessa voidaan ilmaista? [--]

Kiinteämmin kansalaisyhteiskuntaan tai yleensä ympäristöön liitty-vän muistomerkkitaitteen voisi olettaa erityisesti kiinnostavan juuri kan-san oikeuksista huolehtivia poliitikkoja. Tämä edellyttää tietysti muis-

tomerkki-käsitteen laajempaa ymmärtämistä. Muistomerkillä muiston merkinä on monia vasta uneksittuja ilmiöitä. (Koskinen 1993, 17.)

Tekstissä monumenttitaiteen ”ideologisen painolastin” nähdään jo pitkään olleen ristiriidassa ”moniarvoistuvan kulttuurikehityksen” kanssa. Myös ’suurmiehen’ käsitteen nähdään menettäneen merkitystään kyseisessä kehityksessä. ”Muistomerkki-käsitteen” laajempi ymmärrys laajenee tekstissä ”kiinteämmin kansalaisyhteiskuntaan tai ympäristöön liittyväksi”.

Uuden monumenttiajattelun diskurssiin paikantuvista teksteistä välittyvä taidekäsitys palautuu monin paikoin ajankohdan postmodernismikeskustelun mukaisiin näkemyksiin taiteesta. Kuten todettua, taiteellinen lainaaminen ei näyttäyty diskurssissa ongelmana. Taide ei myöskään hahmotu modernismin diskurssin mukaisesti universaalina, vaan merkityksiltään muuttuvana ja kontekstuaalisena. Taide voi olla tilapäistä, katoavaa ja arkista. Vaikka taiteen kentän hierarkkisuus jäsentää edelleen uuden monumenttiajattelun diskurssia, korkeakulttuuriin kiinnittyvien ja populaareiksi tai kansanomaiseksi määriteltyjen ilmiöiden välinen raja näyttäytyy diskurssissa huokoisempana. Niinpä esimerkiksi figuratiivisuuteen ilmaisumuotona ei suhtauduta kategorisesti kielteisesti. Helsingin Kekkosen monumenttihankeessa eräät asiantuntijat suhtautuivat ymmärtävästi figuratiivisiin monumentteihin ja Peltokankaan *Urkki ja Sylvi* -luonnokseen. Yksi näistä oli kuvanveistäjä Laila Pullinen, jonka kirjoitettiin lehtihaastattelussa kaipaavan Suomeen ”uutta esittävää taidetta”. Haastattelussa hän totesi muun muassa seuraavaa:

Yksi syy ei-esittävän veistotaiteen valta-asemaan on käsitys, että esittävät muistomerkit ovat eduskuntatalon puistossa olevien ukonkuvien toistoja.

– Siitähän ei tänä päivänä ole kysymys.

– Aivan yhtä vanhanaikaista on se abstraktismi, johon kuvanveistotaide on meillä jämähtänyt, Pullinen sanoo. (Marja Kyllönen, Laila Pullinen kaipaava uutta esittävää taidetta. *IS* 10.3.1997.)

Uusi esittävä taide ei näyttäytynyt haastatellulle kuitenkaan paluuna modernismia edeltäneeseen figuratiiviseen kuvanveistoon. ”Van-

hanaikaisena” nähdään sekä ”Eduskuntatalon puistossa olevat ukonkuvat” että ”abstraktismi, johon kuvanveistotaide on meillä jämähtänyt”. Kuvanveiston sen hetkinen tila nähdään epätydyttävänä, minkä esiin tuominen korostuu lehtiartikkelissa iltapäivälehtimäiseen kärjistävään ja epäkohtia painottavaan tyyliin. Myös Lauri Astala teki eroa abstraktiin modernismiin Setälän monumenttia koskevissa lehtihaastatteluissa.

– En ole abstraktin modernismin edustaja. Olen pikemminkin esittävän symbolikielen viljelijä, vaikka nykyäsityksen mukaan asioitten pitää kai olla kovin piiloteltuja, Astala miettii.

– Itsekin pidän moniselitteisestä taiteesta, joka haastaa katsojan muodostamaan omia mielikuviaan, mutta sellaiset työt menevät helposti liian abstrakteiksi. Ne eivät esitä mitään. (Ilari Tapio, Elämäntyön näköispatsas. SK 28.2.1997.)

Kommenttien kevyt kritiikki kohdistuu taiteen ”nykyäsitykseen”. Taideteosten moniselitteisyyden ongelmaksiksi nähdään se, että ne ”menevät helposti liian abstrakteiksi”. Teoksen ”ei mitään esittämisen” näyttäytyy kielteisenä.

Hannu Rinne on todennut, että postmoderniin ajatteluun kiinnittyvässä taidekritiikissä ei oikeastaan voida enää sanoa, mikä on hyvää tai huonoa taidetta. Makutuomioiden antajista on tullut makujen selittäjiä erona modernismin arvottavaan kritiikkiin; postmodernistisen taidekritiikin tavoitteeksi voikin nousta ymmärrys siitä, miten teokset asettuvat taiteen kentälle.⁴⁶⁸ Tutkimukseni uuden monumenttiajattelun diskurssissa hyvä ja huono ovat kuitenkin edelleen erotettavissa, joskaan hyvän ja huonon vastakkainasettelu ei näyttäydy yhtä ehdottomana ja polarisoituneena kuin vapaan taiteen diskurssissa. Uuden monumenttiajattelun diskurssin näkökulmia ohjaa niin kuvanveiston ilmaisumuotojen kuin yleisemminkin taiteen kentän laajenemisen ja ’korkean’ ja ’matalan’ vuorovaikutuksen ideat, joissa erilaisten makujen tunnistaminen ja (ainakin osittainen) hyväksyminen toimii ajattelun lähtökohtana.

Taiteilijuus. Uuden monumenttiajattelun diskurssissa taiteilija on edelleen teksteissä kiinnostuksen kohteena oleva ’tekijä’ ja ’ajattelija’. Vaikka kuvanveistäjä tai taiteilija näyttäytyy diskurssissa merkitystenannon ja toimijuuden keskiössä olevana henkilö-

nä, diskurssin taiteilijuus välttelee arkisuudessaan sankaritaiteilijan ja suuren taiteilijaneron myyttejä. Eräissä diskurssin monumenttivisioissa taiteilijuus laajenee kattamaan kokonaisvaltaisemman 'suunnittelijan' roolin, jossa työskennellään yhteistyössä muiden yhteiskunnan toimijoiden kanssa. Tällaista taiteilijuutta odotetaan esimerkiksi visioissa, joissa taideteokset halutaan suunniteltavan "alueen kokonaissuunnittelun elimellisinä osina"⁴⁶⁹. Diskurssin visioissa, joissa monumentit nähdään ympäristötaiteellisiksi tai jopa jollain tavoin yhteisötaiteellisiksi hankkeiksi, taiteilijuuskin hahmottuu erilaisten tahojen yhteistyön osana ja yhteistyön mahdollistamana.

Helsingin Kekkosen monumenttihankkeessa lehdistössä tuotiin esiin monumentin tekoa eri tahojen yhteistyönä. Jylhän kanssa työskennellyt, monumentin teknisestä suunnittelusta vastannut arkkitehti Simo Freese esiintyi teksteissä usein Jylhän rinnalla monumentin tekijänä. Myös muut monumentin valmistamiseen osallistuneet ammattilaiset, kuten hitsaajat, näkyivät lehtikirjoittelussa. Eräissä muissakin monumenttihankkeissa julkisuuteen nostettiin esimerkiksi monumenttien valajat ja kivityömiehet. Mannisen monumentti on signeerattukin sekä Merikannon että monumenttia työstäneen kiviseppä Matti Mikanderin nimillä.

Muisti. Postmodernismin avainilmiönä on usein pidetty jonkinlaista katkosta, kokemusta jatkuvuuden katoamisesta.⁴⁷⁰ Samoin uuden monumenttiajattelun diskurssin lähtökohtia ohjaa tietty muisteluun ja historiaan liittyvä diskontinueetin idea: halu irrottautua mahtipontisesta 'suurmiesten' muistelusta, 'suurmiehiä' tuottavista ajattelu- ja toimintatavoista, totaalisista historian tulkintoista ja ihmisten ja yhteisöjen identiteettien kollektiivisista määrittelyistä monumenttien kaltaisten manifestaatioiden kautta. Diskurssin tapauksessa ei kuitenkaan voida puhua totaalisen katkoksen idean omaksumisesta, sillä kuten edellä olevat tekstinäytteet havainnollistavat, monumentteihin tai muisteluun ei sinänsä välttämättä suhtauduta torjuvasti tai kielteisesti. Kollektiivisen, heroisen ja kansallisen historian sijaan diskurssissa ollaan kiinnostuneita hyvistä tarinoista ja henkilökohtaisista kokemuksista ja nauretaan

itsellemme suomalaisina 'suurmiehiin' liittyvien myyteiksi ymmärrettyjen ilmiöiden kautta.

Suurmiesmyyttejä ja muistelukulttuurin käytäntöjä purkavana ja ironisoivana tekona tutkimusaineistossani näyttäytyy koko Toivaisen monumenttihanke, jossa ironian kohteeksi nousee niin 'suurmiehisyyttä', monumenttitaiteen mahtipontisuus, myyttien rakentaminen monumenttien kaltaisina manifestaatioina kuin monumenttien paljastaminen yhteisöllisenä tapahtumana. Monumenttihankeessa ei tietoisestikaan pyritty muistelemaan Otto Toivaisen historiallista henkilöä, vaan humoristisessa mielessä Toivaisen myyttistä kuningashahmoa. Monumenttitoimikunnan tähtäimessä oli suomalaisten monumenttien korkeusennätyksen tekeminen. "Koska kyse on kuninkaasta, on hänen päästävä korkealle. Kuningastahan pitää katsella niskat kenossa"⁴⁷¹, taiteilija perusteli ilkkurisesti monumentin korkeutta sanomalehtihaastattelussa. 'Epäpyhällä' aiheella toimikunta tähtäsi monumenttien pystyttämisen perinteiden tuuletamiseen. Myös monumentin paljastustapahtumassa ironisoitiin vakavahenkistä monumenttietosta: seremonia toteutettiin 'kieli poskessa' mukailien perinteisiä juhlallisia paljastusmenoja virallisine puheineen ja kankaan laskuineen. Samalla paljastuksessa tavoiteltiin iloisen kansanjuhlan tuntua muun muassa torvisoittokunnalla ja pulla- ja rusinasoppatarjoilulla.

Paikka. Uuden monumenttijaattelun diskurssissa monumentin sijoituspaikka voidaan ymmärtää laajasti taideteokseen liittyvänä elementtinä. Etenkin maa-, ympäristö- ja käsitetaiteellisissa monumenttivisioissa paikka ja teos yhtenevät. Tällaista paikan hahmottamista esiintyi erityisesti Helsingin Kekkosen monumentin tapauksessa. Monumentin materiaalisuuden havainnoinnin sijaan Kekkosen monumentin vastaanoton painopiste siirtyi sen ympäristösuhteen havainnoimiseen. Ympäristöllisyys hahmottui diskurssissa pääasiassa luonnonympäristöllisyytenä: vaikka teksteissä voitiin mainita monumenttien "urbanista kaupunkiympäristöstä", monumenttien suhdetta siihen ei kuitenkaan teksteissä tarkennettu tai pohdittu.

Diskurssissa kiinnitettiin monumentin maisemallisen (luonnon)ympäristön lisäksi huomiota sijoituspaikan sosiaaliseen ympä-

ristöön. Kuten todettua, monumenttien sijoituspaikat tuotiin monissa teksteissä esiin paikkoina, joissa ihmiset voivat kohdata, oleilla ja viihtyä toisten ihmisten kanssa. Tällaisissa näkökulmissa monumentin sijoituspaikalle muodostuu myös sosiaalinen ja yhteisöllinen funktio. Se eroaa perinteisen monumenttiajattelun kollektiivisten toimintojen näyttämönä toimimisen paikkafunktiosta. Uuden monumenttiajattelun diskurssin korostamat ihmisistä ja yhteisöistä itsestään lähtevät monumentteihin liittyvät 'kevyet' sosiaalisen toiminnan ideat, kuten monumentin toimiminen kohtauspaikkana, lähestyvät paikoin yhteisen diskurssin paikka- ja yhteisöllisyysnäkökymiä. Esimerkiksi seuraavassa paikallislehden artikkelissa monumentista kirjoitetaan yhteisen diskurssia ja uuden monumenttiajattelun diskurssia yhdistävällä kohtaamispaikan retoriikalla.

Entinen karu tori muuttui yhdellä kertaa viihtyisäksi puistoksi, josta on kaikki edellytykset muodostua oulunkyläläisten yhteinen kohtauspaikka. Puiston sijainti aseman ja postin välissä, vierellään bussipysäkki ja taksiasema, luo sille kaikki edellytykset 'tavataan Tapsan patsaalla' paikkana.

Puistoon on helppo pistäytyä ja istahtaa hetkeksi sen penkeille. Samoin junalle tai matkalta kotiin kiirehtivän kulkureitti ohjautuu luontevasti puiston läpi hyvin sijoitettuja käytäviä pitkin. Nurmikon yli ei kiireisenkään kulkijan tarvi oikaista. [--]

Puisto on onnistunut kokonaisuus. Pidetään se yhdessä tällaisena ja viihdytään siellä. (Arvi Vuorisalo, Oulunkylään on syntynyt helmi. *Oulunkyläläinen* 19.8.2000.)

Tekstissä monumentista odotetaan "oulukyläläisten yhteistä kohtauspaikkaa", jossa voidaan kohdata ("tavataan Tapsan patsaalla"), oleskella ("istahtaa hetkeksi sen penkeille") ja "viihtyä". Rautavaaran monumentti onkin toiminut paljastuksensa jälkeen asuinalueellaan monenlaisen toiminnan keskipisteenä. Tällaiset yhteisöllisyyttä tuottavat ja alueen ihmisiä toimintaan osallistuttavat 'kaupunginosateokset' voi tulkita yhteisötaiteendiskurssien ideaalien mukaisina aktivoijina ja omaan asuinympäristöön huomiota kohdistavina hankkeina. Monumentin paikallista identiteettiä korostavia näkökulmia eivät hankkeessa esittäneet ainoastaan oulunkyläläiset tahot tai Tapio Rautavaara -seura, vaan myös esimerkiksi Helsingin kaupungin taidemuseo, joka totesi monumentin sijoittamista koskevas-

sa lausunnossa, että Oulunkylän ”ansaitsee oman, voimakasta paikallista identiteettiä luovan muistomerkkinsä”.⁴⁷²

Positiot. Zygmunt Bauman on kutsunut postmodernia strategiaa olla maailmassa ’tulkitseväksi’ verrattuna modernin ’lainsäädännölliseen’ strategiaan.⁴⁷³ Tällainen tulkitseva strategia tulee lähelle uuden monumenttiajattelun diskurssin puhujien itselleen teksteissä kirjoittamia positioita, joita voisi kuvata nykykulttuurin ymmärtäjän tai kulttuuri-ilmiöiden tarkkailijan positioina. Positioita luodaan teksteissä antamalla ymmärtää kirjoittajan tuntevan taiteen ja kulttuurin nykytilaa. Kyseinen kompetenssi tehdään näkyväksi esimerkiksi kirjoittamalla muista ajankohtaisista taideteoksista, taidesuuntauksista tai ulkomaisista kulttuurikäytännöistä. Vapaan taiteen diskurssin tavoin myös uuden monumenttiajattelun diskurssin puhujat positioituvat siten taiteen asiantuntijoiksi. Asiantuntijuus hahmottuu diskurssissa ennen kaikkea kykynä tulkita ja ymmärtää kulttuuri-ilmiöitä ja taitona hahmottaa kulttuurin laajempia kehityskaaria, taiteen kentän struktuuria ja erilaisia taiteen kokemistapoja, ei niinkään vapaan taiteen diskurssiin kiinnittyvänä autoritaarisena hyvää ja sopivaa määrittelevänä ja taiteen kentän ulkopuolista yleisöä ohjaavana ja opettavana asiantuntijuutena. Uuden monumenttiajattelun asiantuntijapositiona tuotettu puhe kohdistetaan sekä taiteen kentän ulkopuolisille toimijoille että myös muille taiteen asiantuntijoille. Etenkin juuri näkyviksi kirjoitetut toiveet ja odotukset uudistuvasta monumenttiajattelusta kohdistetaan kentän toimijoille, etenkin monumenttihankeiden järjestämiseen osallistuville taiteen asiantuntijoille ja taiteilijoille. Tällöin diskurssin asiantuntijapositiona näyttäytyy erityisasiantuntijuutena taiteen kentän sisäisessä hierarkiassa.

Asiantuntijan, nykykulttuurin ymmärtäjän ja kulttuuri-ilmiöiden tarkkailijan positioita tuotetaan diskurssissa edellä mainittujen strategioiden lisäksi huumorin ja ironian keinoin. Huumori ja ironia ovat helposti eroja ja erontekoa tuottavia diskursiivisia strategioita, joilla ’itse’ positioidaan huumorin tai ironian kohteen ajatusmaailman vastapooliksi, ei-vakavasti otettavan erottavaksi ja kriittiseksi, mutta ei liian ryppyotsaiseksi ajattelijaksi.

Vapaan taiteen diskurssin tavoin uuden monumenttijaattelun diskurssissa muita ihmisiä voidaan vakuuttaa tuottamalla puheeseen objektiivisuuden vaikutelmia: monumenttien todetaan olevan tietynlaisia riippumatta havaintoja ja tulkintoja tekevästi subjektista. Toisaalta uuden monumenttijaattelun diskurssin teksteistä hahmottuu myös monumenttien erilaiset tarkastelutilanteet huomioivia lähestymistapoja ja myös oman subjektiivisen lähestymisposition tiedostavaa ja näkyväksi tekevää havainnointia, jolloin position objektiivisuuden vaikutelma väljenee. Tästä huolimatta diskurssin position eronteko ei-asiantuntijoihin säilyy. Vaikka taiteen asiantuntijoiden lähestymis- ja tulkintapojen voidaan diskurssissa antaa ymmärtää olevan samalla tavalla subjektiivisia kuin taiteen kentän ulkopuolisten tulkitsijoiden, diskurssin position erottautumistekijäksi hahmottuu kuitenkin käsitys omasta erityiskompetenssista nähdä monumenttikuvanveiston tila muita tarkemmin.

Yhteisö. Uuden monumenttijaattelun diskurssissa monumenttien perinteiset yhteisölliset kytkökset kansallisiin teemoihin tunnistetaan, mutta vapaan taiteen diskurssin tavoin kytkökset voidaan kokea deterministisinä ja siksi kielteisinä, ihmisten identiteettiä ja historian käsitystä ylhäältäpäin luovina ja kontrolloivina käsitteinä. Monumenttien perinteistä yhteisöllistä funktiota voidaan diskurssissa purkaa 'suurmiesten' myyttisyyden esiin tuomisella ja myyttien rakentumisen hahmottamisella. Humoristisella tai ironisella lähestymistavalla 'yhteinen' hanke ja 'yhteisesti' arvostettu 'suurmies' kääntyvät yhteisiltä näyttäviksi tuotetuiksi tai ei-yhteisesti jaetuiksi. 'Suurmiehet' inhimillistyvät muiden kaltaisiksi ihmisiksi ja heidän yhteisöllisyyttä luova 'suurmiehisyytensä' nähdään myyttisyyden kasvattamaksi. Seuraavassa taidekriitikissä Kekkonen monumenttia lähestytään tämänkaltaisen 'suurmiehen' kansallisen ja "isänmaallisen" eetoksen konstruktiivisuuden tiedostavasta näkökulmasta.

Det är inte utan att min tanke går till Runebergs ofta citerade och sjungna dikt Vid en källa, där det kan vara värt att rekapitulera den första strofen: "Jag sitter, källa, vid din rand/ och ser på molnens tåg/ hur ledda av en osedd hand/ de växla i din våg".

Dikten ingår i vårt grundmurade och omistliga patriotiska arv som besjunger fosterlandet och tecknar en allegori över vårt lands öden. Av allt att döma ingår Kekkonen också numera i detta arv som faller under titeln Fosterlandet. De fyra händer som vakar över källan är knappast den ”osedda” handen utan snarare Kekkonens hand under hans fyra fulla perioder som president.

Därmed antyds kanske att Kekkonen de facto är upphöjd som beskyddare över vårt lands nuvarande och kommande öden. En garant för att vattnet i källan fortsättningsvis kan flöda fritt och ogrumlat.

Har vi inte, då allt kommer omkring, här att göra med en installation som på ett mycket försynt sätt också tangerar den sakrala livssfären. Kan det vara en orsak till att monumentet tycks ha forcerat alla barriärer och väcker en bred uppskattning? En plats där man också kan begå ett symboliskt patriotiskt dop. (Dan Sundell, Jag sitter, källa, vid din rand. *Hbl* 7.9.2000.)

Tekstissä rinnastetaan ”meidän vankkumattomiin ja korvaamattomiin patrioottisiin perintöihimme” kuuluvaksi katsottu Runebergin runo ja Kekkonen henkilö, jonka nähdään sijoittuvan ”nykyisin Isänmaa-otsikon alle kuuluvaan perintöön”. Runon ”näkyättömiensä käsien” jumalallinen johdatus vertautuu tekstissä monumentin ”Kekkonen käsiin”, minkä nähdään vihjaavan Kekkonen ”ylevöittämiseen maamme nykyisen ja tulevan kohtalon suojelijana”. Monumentin nähdään sivuavan sakralia elämäneluetta ja sitä kutsutaan oivaltavan humoristisesti paikaksi, jossa voi suorittaa ”symbolisen patrioottisen kasteen”. Huomio linkittyy Kekkonen monumentin paljastuksen aikaan lehdistössä käytyihin keskusteluihin, joissa monumentin ennustettiin houkuttelevan kastautujia ja monumentissa tehdyistä ’uintireissuista’ kirjoitettiin lehdissä. Tekstissä ’kansallisen’ ja ’isänmaallisen’ tiedostetaan rakentuvan ylevöitetyn ’suurmiehen’ ja patrioottiseen perintöön ja sakraliseen elämänelueeseen viittaavan ’suurmiehen’ manifestaation, monumentin, kautta.

Kuten todettua, uuden monumenttiajattelun diskurssin eräät näkökulmat lähestyvät paikoin yhteisen diskurssin näkökulmia yhteisöllisyydestä. Uuden monumenttiajattelun diskurssissa yhteisöllisyys näyttäytyy kuitenkin kevyenä, arkisena, eletyssä hetkessä muodostuvana, ihmisistä itsestään lähtöisin olevana, ei-historiallisena kokemisena. Yhteisöllisyys merkitsee tällöin tietynlaista so-

siaalista vuorovaikutuksellisuutta ja kommunikatiivisuutta monumentin muodostamassa ympäristössä.

Retoriikka. Uuden monumenttijaattelun diskurssin kiinnittää taiteen kenttään muun muassa asiantuntijaretoriikan käyttö. Osa diskurssiin paikantuvista asiantuntijateksteistä on pohdiskelevia, jopa jollain tavoin taideteoreettisesti tai filosofisesti orientoituneita, mikä lisää tekstien uskottavuutta ja niiden sisältämien argumenttien painavuutta. Teoreettinen orientaatio selittyy osittain sillä, että diskurssin hahmottamiskriteerinä on ollut teksteistä välittyvät monumenttijaattelun uudistumisen odotukset ja erottuminen modernismiin kiinnittyvistä lähestymistavoista. Kriteeri toteutuu erityisesti pohdiskelevissa taiteen asiantuntijoiden kirjoittamissa artikkeleissa ja kolumneissa.

Asiantuntijaretoriikka ja teoreettinen orientaatio voivat tuntua diskurssissa esiintyvien humoristisuuden ja ironian vastakohtilta. Huumori ja ironia kiinnittyvät teksteissä kuitenkin usein juuri asiantuntijuuteen ja teoreettisuuteen. Tekstien näennäinen keveys voi sisältää teoretisoivaa pohdiskelua ja asiantuntijuutta korostavia argumentteja. Kyseessä ei siis ole pelkkä viihdyttämisen tai hauskuuttamisen keinoin taivutteleva retorinen strategia. Huumori ja erityisesti ironia ovat älyyn ja oivallukseen vetoavia taiteen lähestymistapoja, jotka tuottavat erottelua ja valta-asemia ironisoivien ja ironisoitujen ja näiden edustamien arvomaailmojen välille. Huumorin ja ironian käyttö toimiikin diskurssissa erityisen vahvana taiteen kentällä oloa korostavana retorisenä strategiana. Seuraavassa taidekriitikissä teoreettiseen näkökulmaan linkittyä ironisoiva ote, joka toisaalta korostaa tekstin asiantuntijanäkökulmaa ja samalla osallistuu tekstin merkitystuotantoon.

Abstraktin taiteen paradokseja on, että samalla kun se on pyrkinyt puhtaasti visuaaliseen ilmaisuun ja irti kirjallisista sisällöistä, tahtovat katsojat kuitenkin usein liittää siihen tarinoita. Paasikivi-monumentti, joka on nähty leikillisesti Juhona ja Allina, on tästä hyvä esimerkki.

Myös Myllerin Risto Ryti -veistos on tässä mielessä varsin kirjallinen. Vaikka se ei olekaan näköispatsas, se tököttää miehekkäästi kuin konsanaan Väinö Aaltosen muovailemat presidentit. Psykoanalyytisesti työ dekonstruoi itsensä – ehkä tahattomasti. Vai onko kyse taiteilijan tai juryn komiikasta? Kansalaiset varmaan kuorruttavat Myllerin

niukan ilmaisuuden mehukkailla kutsumanimillä. (Kimmo Sarje, Nykytai-
detta vai ei? *HS* 1.10.1994.)

Tekstissä huomio abstraktin taiteen ”puhtaan visuaalisesta ilmai-
susta” asetetaan vastakkain monumentin ”miehekkäästi tököttä-
vän” muodon tuottaman ”kirjallisen sisällön” kanssa. Suorasukai-
nen ironinen ajatus ilmaistaan kuitenkin taiteen asiantuntijaretori-
ikalla: ”psykoanalyttisesti työ dekonstruoi itsensä”.

Uuden monumenttiajattelun diskurssin pohdiskelevaan kirjoitus-
tyyliin liittyy paikoin tiettyä omakohtaisuutta tai katselu- ja ajatus-
prosessien eksplikoimista, mikä näyttäytyy formalistisen analyysin
objektiivisuutta korostavan katseen vastapoolina. Tällainen taitees-
ta kirjoittamisen tapa ei sinänsä ole uusi: omakohtaista tulkitsijan
liikkeitä seuraavaa kirjoittamista harjoitettiin suomalaisessa taide-
kriitikissä jo 1960-luvulla.⁴⁷⁴ Kyseinen kirjoittaja-kokija-subjektia
refleктоiva lähestymistapa liittyy kirjoittajakohtaisiin tyyllisiin
ja myös lajityyppisiin seikkoihin, mutta sillä voi hahmottaa myös
diskursiivista ulottuvuutta. Subjektiivista lähestymistapaa ekspli-
koivat ja omaa katsomiskokemusta refleктоivat tekstit merkityksel-
listävät monumentteja subjektiivisesti koettaviksi, henkilökohtai-
sista assosiaatioista merkityksensä saaviksi ja siten monimerkityk-
sisiksi taideteoksiksi, joiden ’oikeaa’ kiinnittymistä ’suurmieheen’
tai ’todellista’ representaatiotapaa ei ole olemassa. Tällainen kirjoi-
tustyyli tai lähestymistapa suostuttelee myös muita katsojia henkilö-
kohtaisten vastaanottokokemusten hankkimiseen ja omakohtaisten
tulkintojen löytämiseen. Seuraavassa *Taide*-lehden kritiikkitekstis-
sä liikutaan tällaisessa omakohtaisten assosiaatioiden näkyväksi
kirjoittamisessa ja teosten katselu- ja vastaanotto-prosessien esiin
tuomisessa.

Kajaanissa istahdin Kekkosmonumentin katveeseen. Katselin miten
Pekka Kauhasen voittajatyö oli pönäköitynyt matkalla luonnoksesta
toteutukseen, taipunut fysiikan lakien alle. Jokin siitä irtonaisesta ja
älyttömästä, joka kiehtoi minua Kauhasen töissä, oli nyt kadonnut. Jäl-
jellä oli outo ja raskaanoloinen monumentti.

Mietin niitä näitä ja muistelin pientä työtä, jonka olin nähnyt Kau-
hasen näyttelyssä joitakin vuosia sitten. Siinä tuntui ollen iduillaan jo-

takin hauskaa, tai sitten kyseessä oli vain muistini tekemä kepponen. Päätin tarkistaa asian kunhan palaisin kotiin.

Wilhelm Buschin Max ja Moritz törmäilevät kuudentena kepposeenaan leipomossa ja putoavat taikina-astiaan, joka kiertyy makkaroina lattialle. Ajattelin Kauhasen työtä Kaksikko (1988) tällaiseksi taikinaiseksi parivaljakoksi, jolle sattuu yhtä ja toista. He voisivat olla Majakka ja Perävaunu, mutta myös maskuliini ja feminiini, jotka elämän ylätöksellisyys pistää veteläksi.

Kauhasen koirien muodonmuutos tapahtui joskus 1986-87. Pystyyn nousseet hahmot olivat vielä raskaita ja taikinamaisia, mutta selvästi inhimillisiä. Sellaisten töiden kuin Valkoinen askel ja Tuoksuva askel (molemmat 1988) välissä figuuri keventyi ja alkoi taipua tutuille kiemuroille. Hahmo sai Kekkomonumentista itselleen jalat kuin viinipikarit tai tiimalasin puolikkaat. Suurin tämänkaltaisista töistä lienee Huojuva askel (1990).

Minua kiehtoo näissä Kauhasen töissä tapahtuva orgaanisuuden lisääntyminen, se miten noista taikinamaisista pölvästeistä kiertyy eriin kärhiä kuin kasvavalla herneellä tai viiniköynnöksellä. (Siukonen 1992, 12.)

Tekstissä asiantuntijaretoriikka ilmenee taiteilijan tuotannon ja sen vaiheiden tuntemisen osoittamisena ja teosten kontekstoimisella taiteilijan tuotannon kehityskulkuun ja muuhun (populaarimpaan) kuvamaailmaan. Näkökulma teoksiin on kuitenkin katsoja-subjektista lähtevä ja teosten katselu- ja assosiaatioprosesseja esiin tuova. Tekstin yksikön ensimmäisessä persoonassa esiin tuleva subjekti kertoo monumentin kohtaamisesta sen äärellä, monumentin katselusta ja sen tuottamista assosiaatioista ja muistoista muun muassa taiteilijan jo vuosia aiemmin olleesta näyttelystä ja ajatteluprosesseista, jotka monumentin katsominen sai liikkeelle. Kirjoittajaa tekstistä etäännyttävän ja objektiivisuutta tavoittelevan tyylin ja ylevän retoriikan sijaan teksti tuntuu persoonalliselta ja maanläheiseltä.

Monumenttidiskurssien väliset suhteet

Tutkimuksessani jäsentämäni monumenttidiskurssit asettuvat toisiinsa nähden erilaisiin valta- ja vuorovaikutussuhteisiin ja vasta- ja rinnakkaispositioihin. Taiteen arvottamiseen liittyvä kom-

petenssi toimii yhtenä keskeisenä diskurssien välisiä jännitteitä ja valtasuhteita tuottavana tekijänä. Taiteen kentän asiantuntijoiden kompetenssia pidetään usein vertailukohtana, kun arvioidaan ihmisten kykyä vastaanottaa, tulkita ja ymmärtää taidetta. Asiantuntijoiden tavasta vastaanottaa ja 'ymmärtää' taidetta tehdään helposti normi ja 'oikea' toimintatapa. Urpo Kovala huomauttaa, että siinä, mikä näyttää erolta reseptiossa tai tulkinnan tavassa, voikin olla kysymys erosta tulkitsijoiden puhetavoissa ja kulttuurisissa ja diskursiivisissa resursseissa.⁴⁷⁵ Kyky puhua vakuuttavasti taiteesta rinnastuu helposti kykyyn 'ymmärtää' taidetta. Tutkimuksessani olen joutunut operoimaan monumenttien vastaanottoa ja tulkintaa tarkastellessani reseption verbalisointien tasolla. Sosiaalisen konstruktionismin periaatteiden mukaisesti merkitykset muodostuvatkin juuri kielessä ja kieli hahmottuu siten 'sisäänpääsykeinona' taiteen reseption tarkasteluun. Myös taiteen arvottamisen kompetenssi, sen tuottamat hierarkiat ja valta-asemapeli muodostuvat ja tulevat näkyviksi kielessä ja kielen avulla.

Koska taiteen ja kulttuurin arvottamisen kompetenssi tuottaa henkilölle tiettyä statusta ja arvostusta, Bourdieun mukaan monet kompetenssittomat ihmiset pyrkivät luomaan itsestään tarkoituksellisesti kulttuurisesti pätevemmän kuvan kuin mitä he välttämättä ovat.⁴⁷⁶ Bourdieun teoriassa 'kultturellina esiintymisen' retoriikka näyttäytyy tiiviisti yhteydessä puhujan sosiaaliseen asemaan ja yhteiskuntaluokkaan (pikkuporvaristoon). Diskurssin tasolla voidaan monumenttikeskusteluista todeta, että kertomusdiskurssiin paikantuvissa teksteissä ja erityisesti diskurssin tarkan tulkinnan rekisterissä pyritään seuraamaan vapaan taiteen diskurssia ja osoittamaan pätevyyttä taiteen kentän toimijoiden esimerkkien mukaisesti. Vapaan taiteen diskurssissa suhtaudutaankin kannustavasti ja tukien kertomusdiskurssin tapaan tulkita monumentteja ja asemoitua kiistoissa. Taiteen kentän diskursseihin ja käytäntöihin myöntävä ja myönteinen suhtautuminen tekee kertomusdiskurssista miellyttävän ja samalla vaarattoman 'alaisen', sillä sen toimijoiden kompetenssittomuus ei uhkaa vapaan taiteen diskurssin toimijoiden valta-asemaa taiteen asiantuntijoina.

Näköisyysdiskurssi ja vapaan taiteen diskurssi muodostavat tutkimuksessani selvän vastaparin, joiden etäisyys diskurssien hierarkkisessa rakenteessa on suurin. Diskurssien vastakkaisuus tulee esiin konkreettisimmillaan muotoon ja representaatioon liittyvissä näkökannoissa ja suhtautumisessa taiteen arvottamisen kompetensioletuksiin. Näköisyysdiskurssissa taiteen vastaanoton ja hyvän ja huonon erottamisen ei nähdä vaativan mitään erityiskompetenssia: jokainen voi olla monumentteihin liittyvissä kysymyksissä asiantuntija ja lausua siten yhtä päteviä argumentteja niistä. Diskurssien vastakkainasettelu kärjistyy ajoittain molemminpuolisena sättimisenä. Näköisyysdiskurssissa voidaan suorapuheisesti haukkua abstraktin monumentin valinnee toimikunnan jäseniä, taiteilijoita, kriitikoita ja yleisesti korkeakulttuurisia käytäntöjä. Taiteen asiantuntijat näyttäytyvät näissä suorapuheisissa mielipiteissä anonyymina joukkona, jonka koetaan olevan vastuussa epäonnistuneesta monumentista. Moitteet kohdistuvat usein nykytaiteilijoiden tarkemmin määrittelemättömään ryhmään, jonka edustajana monumentin tehneen taiteilijan teoksen arvostelu siirtyy samalla koko ammattikunnan osaamisen arvosteluksi. Seuraavassa yleisönasotekstissä taiteen kentän professionalismismi kyseenalaistetaan monumenttien lisäksi myös muiden julkisten veistosten ja taidemuseoissa olevan nykytaiteen osalta. Kirjoituksen positioksi muodostuu sen itsevarman ja ehdottoman retoriikan myötä asiantuntijuus, joka tekstissä asemoituu taiteen kentän asiantuntijuuden yläpuolelle.

Suuret sanat, joita Suomen kuvataiteilijoilta ei tunnu puuttuvan, eivät tee huonosta taiteesta suurta taidetta. Kierros maamme taidemuseoissa, katselmus paikkakunnillemme sijoitetuista veistoksista ja nyt käydyt kilpailut osoittavat kiistattomasti, että maa on tulvillaan itseään taiteilijoina pitäviä amatöörejä. Sen sijaan lahjakkuuksia, osaavia kykyjä eli todellisia kuvataiteilijoita ei maastamme taida löytyä ainoatakaan, taide kun on todellinen taitolaji! Uskottava on, että todellinen taiteilijalahjakuus syntyy Suomen kokoiseen kansakuntaan vain kerran 100-200 vuodessa.

On tullut aika asettaa kyseenalaiseksi se kritiikitön ”kuvataiteilijoiden” massatuki, mikä on vain jonkinlaista ironista poliittis-sosiaalista leikkiä todellisen osaamisen, taiteen kustannuksella. (Marja-Leena Vänttinen, Kuvataiteilijoita harvassa. *HS* 7.3.1997.)

Niissä näköisyysdiskurssin näkökulmissa, joissa tunnustetaan ja tunnustetaan taiteeseen liittyvä oma erityiskompetenssi, taiteen asiantuntijuus saa negatiivisia määreitä ja konnotaatioita. Asiantuntijuus merkitsee tällöin negatiiviseksi koettua selittelyä, sievistelyä, kikkailua ja teennäistä itsen esiintuomista. Taiteilijat ja kriitikot nähdään toisiaan tukevaksi sisäpiiriksi ja tavallisia ihmisiä manipuloiviksi 'kotiinpäinvetäjiksi'. Oheisessa yleisönosastokirjoituksessa monumentit halutaan irrottaa näsäviisaaksi koetusta taiteen asiantuntijoiden piiristä.

Sanoisin vielä, että tämänkaltainen muistomerkki tehdään koko kansan ymmärrettäväksi eikä vain pienelle, nykytaidetta ymmärtävälle piirille. Ehkä kansa on yksinkertaista ja tyhmääkin, niin kuin Kari Maurio olettaa, mutta ehkä kuitenkin rehellistä siinä mielessä, että sille ovat vierasta nykytaiteen "besservisserit" ja konstailijat. (Pauli Ikonen, Muistomerkin oltava arvokas. *HS* 9.1.1992.)

Tekstissä vapaan taiteen diskurssin näkökulmasta kirjoitettuun yleisönosastokirjoitukseen vastataan korostamalla näköisyysdiskurssin retorista kansa-positiota. Samalla vapaan taiteen diskurssin retoriikkaan ja positioihin asennoidutaan negatiivisesti. Vaikka vapaan taiteen diskurssista tuotetuissa teksteissä ei kritisoidaisi muiden diskurssien näkökulmista tuotettuja tulkintoja, pelkkä sen julkinen käyttö esimerkiksi monumentteja arvioivassa taidekriitikissä voidaan tulkita näköisyysdiskurssissa sen näkökulmia ja sen edustamaa 'tervettä järkeä' väheksyväksi. Kriitikoiden tulkinnat ja arviot voidaan kokea totalisoivina: kriitikon ajatellaan pitävän omaa tulkintaansa 'sinä oikeana' tulkintana ja monumentista lausuttuna totuutena. Tällainen ylimielisenä koettu asenne ärsyttää monumenteista toisin ajattelevia ja niitä toisin tulkitsevia yleisönosastokirjoittajia kaikissa muistelua korostavissa monumenttidiskursseissa. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa närkästyttään kriitikon monumenttiluonnoksen kuvailusta, josta itse ollaan eri mieltä.

Kriitikko Dan Sundell julistaa Risto Ryti -monumentin ilmentävän "sulokkuutta ja keveyttä sekä liikkeen ja tasapainon hallintaa" (näytelleyesite, Bronda/1994).

Guru on puhunut. Taideteos on esiymmärretty meille katujen kävelijöille. Joten kyyryyn siis, tässä kuten muussakin. Eihän tuo edes mak-

sanut kuin pari miljoonaa. (Vuokko Skarén. Suloa hautamonumentissa. *HS* 28.9.1994.)

Tekstissä kriitikon kommentti monumentista on kärjistetty ”gurun puheeksi”, jonka olemassaolollaan koetaan alistavan muunlaisia tulkintoja ja mielipiteitä. Ne muutamat taiteen asiantuntijoiden kirjoittamat kommentit, joissa suhtauduttiin monumenttikilpailujen abstrakteihin voittoluonnoksiin varauksella tai joissa kritisoiittiin niitä tai yleisemmin nykykuvanveiston tilaa, saivat näköisyysdiskurssissa varauksettoman tuen ja kiitoksen ’totuuden kertomisesta’.

Näköisyysdiskurssin vastakkaisuus taiteen asiantuntijadiskurssija kohtaan tulee näkyväksi myös monumenttihankkeiden kilpailukäytäntöjen vastustamisena. Myös muissa muistelufunktiota painottavissa monumenttidiskurssissa kilpailukäytäntöjä pidettiin elitistisinä, taiteen sisäpiiriä tukevinä ja epädemokraattisina. Suomen Kuvanveistäjäliiton kilpailusääntöihin hyväksyttiin jo kohta, jonka mukaan kilpailujen palkintolautakuntaan valituilla vähintään kahdella liiton edustajalla on äänestyksissä yhteisäänimäärällään äänen enemmistö. Vastustukseen liittyi useissa taiteen ei-asiantuntijakommenteissa lisäksi arvostelua kilpailujen anonymiteettikäytäntöä kohtaan. Kilpailukäytäntöjä arvostelleissa kommenteissa arveltiin palkintolautakuntien taiteilijajäsenten tunnistavan kollegojensa työt nimettömyydestä huolimatta. Palkintolautakuntien taiteilijajäsenten äänen ylivaltaa ja kilpailujen rehtiyttä arvostelleissa teksteissä tuotettiin mielikuvia taiteilijoista, jotka kollegoilleen kateellisina junailevat kilpailun tuloksia omien henkilökohtaisten intressiensä ja antipatioidensa mukaan. Oheisessa Kajaanin Kekkosen monumenttidebattiin liittyvässä *Kaltion* pääkirjoituksessa kritisoidaan kilpailukäytännöissä nähtyjä puutteita. Taiteilijat hahmottuvat tekstissä monumentin tilaajien manipuloijiksi ja ”taiteen sisäpiirien suosikkijärjestelmän” vaikutuksessa työskenteleviksi.

Näennäisestä puolueettomuudestaan huolimatta kilpailut mahdollistavat taiteen sisäpiireissä toimivan suosikkijärjestelmän.

Palkintolautakunnan asiantuntijajäsenet edustavat yleensä myös juuri sillä hetkellä taiteessa vallitsevaa esteettistä muotinäkemystä. Kun palkintolautakunnan tilaajaa edustavat jäsenet ovat poikkeukset-

ta estetiikan amatöörejä, heidän itsetuntonsa ei varmasti riitä vastustamaan asiantuntijajäsenten manipulointia. Järjestelmä sulkee palkintosijoilta muotivirtaukseen sopimattomat ehdotukset, ja keisari saa helposti uudet vaatteet.

Pelkistetysti ilmaistuna asia on näin: valtakunnallisen veistoskilpailun julistaessaan tilaaja luovuttaa kaiken taideteosta koskevan päättävällän Helsinkiin Suomen Kuvanveistäjäliiton sisäpiireille. (Holopainen 1989, 3.)

Tekstissä kehnosten monumenttien hankkimisen syypääksi kirjoitetaan Suomen Kuvanveistäjäliiton hallinnoima ”järjestelmä”, joka sulkee monumenttikilpailujen palkintosijoilta mahdollisia hyviä teoksia. Kritisoinnin kohde paikantuu tekstissä maantieteellisesti Helsinkiin, vaikka liiton jäsenet eivät toki ole kaikki helsinkiläisiä. Vaihtoehtona epäonnistuneille kilpailuille näköisyysdiskurssissa voitiin ehdottaa uuden monumentin tilaamista suoraan joltain hyväksi tunnetulta taiteilijalta, tosin hyviä taiteilijoita mainittiin vain harvoin nimeltä. Koska taide-elämän tapahtumien aktiivinen seuraaminen ei kuulu näköisyysdiskurssiin osallistujien normaalitoimintaan, voidaan olettaa, että heistä harvat osaisivatkaan ehdottaa nimeltä taiteilijaa sopivan monumentin tekijäksi. Ehdotukset monumentin tilaamisesta joltain ”osaavalta” tai ”kunnon” taiteilijalta ovat itse asiassa retorinen keino osoittaa tyytymättömyyttä abstrakteihin monumentteihin ja nykykuvanveiston huonoksi koettuun tilaan.

Näköisyysdiskurssissa monumenttien valinnalta odotetaan yleisesti oikeudenmukaisuutta, avoimuutta ja järjestystä, joiden katsotaan toteutuvan yleisön enemmistön näkökulmia noudattavissa hankkeissa. Oikeudenmukaisuuden ja ’terveen järjen’ vastaisina koetuista monumenteista ei syytetty kuitenkaan pelkästään taiteen asiantuntijoita, vaan närkästys voitiin kohdistaa myös yleiseen ja tarkemmin määrittelemättömään ’päättäjien’ kategoriaan. Taiteen asiantuntijoiden tavoin ’päättäjät’ tai ’herrat’ näyttäytyvät näköisyysdiskurssin positioiden vastapoolina, ja näköisyysdiskurssin näkökulmasta heidän yläpuolellaan olevana ja heihin valtaa, usein heitä itseään kuuntelematta, käyttävänä tahona. Etenkin epäonnistuneiksi koettuihin monumenttihankkeisiin osallistuneet hallinnon

edustajat, poliitikot ja virkamiehet, ja heidän myönteinen suhtautumisensa hankkeiden kulkuun ja niiden tuloksina aikaan saatuihin abstrakteihin monumentteihin voitiin näköisyysdiskurssissa kokea kielteisenä. Päätäjien nähtiin sivuuttavan 'meidät' ja kansan sen omassa muistelujuhlassa. Monet hallinnon edustajien puheenvuorot paikantuvat tutkimukseni yhteisen diskurssiin kuuluvaan hallinnon rekisteriin. Siten näköisyysdiskurssi asettuu näiltä osin vastakkain myös yhteisen diskurssin kanssa, vaikkakin diskursseissa on myös paljon yhteisiä piirteitä. Seuraavassa yleisönosastokirjoituksessa näköismonumentin kannattajan kritiikki kohdistuu juuri "päättäjiin" ja heidän piittaamattomuuteen yleisönosastopalstoilla esiintynyttä ('yleistä') mielipidettä kohtaan.

Kyseisestä patsashankkeesta on yleisönosastolla vilissyt arvosteluja; niistä päättäjät eivät näytä piitanneen. Täten päättäjät tulevat loukanneeksi kansalaisten kunnioituksesta presidenttiään kohtaan kumpuavia jaloja tunteita. Näitä tunteita ei voida muuttaa toisenlaisilla väitteillä muistomerkin symboliikasta, vaan aikaan saadaan inhoa kyseisten vastaväitteiden esittäjiä kohtaan. Vaikea ymmärtää, että tarkoituksella tähän pyrittäisiin. Niin siinä kuitenkin käy. (Reino Lievonen, Kierovartinen viinapikari. *KS* 28.1.1989.)

Vapaan taiteen diskurssissa osoitetaan eri tavoin hegemonista asemaa suhteessa näköisyysdiskurssin puhujiin. Hegemonian osoitukseksi voi tulkita esimerkiksi asiantuntijoiden pääsääntöisen reagoimattomuuden monumenttikiistojen alkujen aktiivivaiheisiin. Reagoimattomuuden syynä voi olla se, ettei taiteen kentän ulkopuolisen, ei-kompetentin kritiikin koeta uhkaavan kenttää, sen arvoja tai käytäntöjä. Niissä vapaan taiteen diskurssin puheenvuoroissa, joissa vastataan kentän ulkopuoliseen kritiikkiin, ei-kompetentiksi katsottuun yleisöön voidaan suhtautua kyynisesti, ironisesti tai ivallisesti. Suhtautuminen on diskurssin erontekoa sen vastapooliksi koettuihin monumenttien merkityksellistämisen tapoihin. Oheisessa yleisönosastokirjoituksessa abstraktin monumentin puolustaminen kirjoitetaan sitä vastustavien ironisointina.

Nyt syvät rivit mutisevat, etteikö voisi olla näköinen, jossa olisi mukana symboliikkaa. Tietysti voisi. Pannaan vaikka suksi toisen ja virveli toisen korvan taakse. Mutta sekin kuvastaisi vain hyvin rajoitettua

aluetta UKK:n mahtavasta elämäntyöstä. Sinne olisi kasattava myllystä lähtien sellainen määrä kaiken sortista roinaa, että se pian muistutaisi pikemminkin kaatopaikkaa kuin valtion päämiestä. Ja sellainenhan ei sovi alkuunkaan, varsinkin kun on kysymys puistoalueesta.

Lisäksi se olisi niin valmiiksi pureskeltua, että siitä puuttuisi kokonaan oivaltamisen ilo sitä tutkailtaessa.

Sen sijaan moderni taide saa mielikuvituksen hölähättämään valloilleen. Samalla tavalla kuin pyöritellessänne uuden vuoden tinaa sormissanne. Löydätte sieltä aina sen mitä tahdotte – kunhan tarpeeksi pyörittelette.

Samankaltaisia mielikuvituksen ahaa-elämyksiähän olette saaneet kokea jo lapsuudessanne. Muistelkaapa vaikka sitä pimeän pirtin nurkassa kyräilevää mörköä tai kiilusilmäistä menninkäistä. Sellaisen hahmonhan usein saivat aikaan arkiset rukki ja separaattori... (Markku Kailaheimo, UKK ja mörkö. *Kansan Sana* 5.1.1989.)

Hyvä monumentti, johon tekstissä viitataan, näyttäytyy tulkinnoiltaan avoimena, ”oivaltamisen iloa” ja ”ahaa-elämyksiä” tuottavana modernistisena abstraktiona. Näköispatsas ja siihen liitetyt esittävät metonymisesti tulkittavissa olevat objektit nähdään tekstissä epätydyttävänä, ”valmiiksi pureskeltuna” ja ”vain hyvin rajoitettua aluetta” kohdehenkilöstä kuvaavana ratkaisuna. Tekstissä abstrakteja monumentteja vastustavat ”kansan syvät rivit” tuotetaan mielikuvituksettomiksi, maalaisiksi ja iäkkäiksi. Tekstin implisiittisen lukijan lapsuus sijoitetaan ”pirttiin”, jossa on menneisyyteen kuuluvia tarvekaluja, ”rukki ja separaattori”. Vapaan taiteen diskurssissa käytetty ironia kohdistuu yleensä piikittelevästi figuratiivisuuden kannattajiin ja vääränlaisiksi katsottuihin tulkintoihin ja korostaa siten vapaan taiteen diskurssin ja näköisyysdiskurssin polarisaatiota.

Vapaan taiteen diskurssissa voidaan osoittaa ylemmyyttä ja kentän ulkopuolisen kritiikin merkityksettömyyttä myös mitätöimällä diskurssista poikkeavat näkökulmat ja mielipiteet. Mitätöinti voi tapahtua reagoimattomuuden ja ironian lisäksi esimerkiksi kritiikin tuottajien väheksymisellä tai kritiikin sisällön vakavastiotettavuuden kyseenalaistamisella. Seuraavassa haastattelutekstissä taiteen asiantuntija, silloinen Suomen Kuvanveistäjäliiton puheenjohtaja Hannu Siren, mitätöi abstrakteja monumentteja kritisoiden henkilöiden uskottavuuden keskustelun osapuolena. Toimittaja on kysy-

myksineen haastateltavan kanssa 'samalla puolella' ja ohjaa haastateltavaa vapaan taiteen diskurssin mukaisiin näkökulmiin.

Ei-näköispatsaat ovat varmaan muutenkin keskusteluttaneet Suomessa, mehän olemme melko konservatiivista väkeä taiteellisesti?

Harri Kivijärven Paasikivi-monumentti nyt ainakin tulee mieleen. Ns. yleinen mielipide jyräsi sen, vaikka puoltajiakin toki oli. Sitä paitsi yleinen mielipide nyt on muutenkin aika hupaisa ilmaisu. Yleensä sen alle pääsevät tyypit, jotka kirjoittelevat lehdissä esimerkiksi nakkikioskin siirtämisestä. Samat tyypit katsovat olevansa päteviä lyttäämään ei-näköispatsaan. Kyseessä on ihmistyyppi joka vastustaa periaatteessa kaikkea. Suomessa jokainen kuvittelee olevansa parempi asiantuntija taiteessa, kun ne todelliset pitkän koulutuksen saaneet asiaan vihiä kiitetyt. Se on seurausta lyhyestä taiteellisesta historiasta. (Taiteen moraali. *Viikkolehti* 31.12.1988.)

Tekstissä abstrakteja monumentteja kritisoivat ”yleisen mielipiteen” edustajat nähdään ”ihmistyyppinä, joka vastustaa periaatteessa kaikkea”. Abstraktin monumentin vastustaminen rinnastetaan tekstissä ”nakkikioskin siirtämisestä” kirjoitteluun, millä kyseenalaistetaan vastustamisen perusteet ja vastustajien valmiudet lausua mielipiteitä taiteesta. Tekstin kritiikki laajentaa loppulauseissa abstraktin monumentin vastustajat ”Suomessa jokaiseen”, siis kaikkiin suomalaisiin. Suomalaiset värityvät tekstissä negatiivisena, taiteen professionalismia tunnistamattomana ja ”lyhyen taiteellisen historian” omaavana kansana. Vaikka diskurssissa annetaan ymmärtää taiteen nousemisen julkisen keskustelun aiheeksi olevan sinänsä positiivinen asia, kentän ulkopuolinen kritiikki määrittyy diskurssissa kuitenkin etupäässä negatiiviseksi ilmiöksi. Vastakritiikissä tuodaankin siksi esiin taiteen kentän kompetenssia ja vastaavasti sen puutetta kentän ulkopuolisissa puheenvuoroissa.

Vapaan taiteen diskurssin suhde yhteisen diskurssiin jäsenyyksi kaksitahoisesti: toisaalta diskurssi jäsenyyksi neutraalin praktiseen riippuvuus- ja vuorovaikutussuhteeseen poliittishallinnollisten toimijoiden kanssa, toisaalta näiden toimijoiden pyrkimykset vaikuttaa jollain tavalla monumenttihankeiden kulkuun ja monumenttien muotoon koetaan kielteisesti. Etenkin poliitikkojen pyrkimykset vaikuttaa monumenttihankeiden kulkuun saivat taiteen kentän asiantuntijoiden tuomitsevan vastaanoton. Kritiikkiä herätti myös

poliitikkojen ja virkamiesten osuus monumenttikilpailujen palkintolautakunnissa. Poliitikkojen ja hallinnon rooliksi asiantuntijataho koki lähinnä monumenttien toteuttamisen taloudellisen mahdollistamisen, ei vastalauseiden esittämisen. Poliitikkojen tehtäväksi nähtiin ”antaa taiteilijoille mahdollisuus tehdä työtään eikä olla makutuomareina määräämässä julkisten tilojemme kaunistamisesta”⁴⁷⁷.

Poliitikkojen puuttumiset hankkeiden kulkuun koettiin vapaan taiteen diskurssissa jonkinlaisena uhkana taiteen kentän autonomisuudelle. Autonomiauhkaan liittyy samalla monumenttikiistoissa konkretisoituva kamppailu siitä, mille yhteiskunnalliselle kentälle monumentti tiiviimmin kiinnittyy. Taiteen asiantuntijat halusivat nähdä monumentit taiteen kenttään kuuluviksi asioiksi, kun taas useimmat keskusteluihin osallistuneet poliitikot kokivat velvollisuudekseen ja omaan toimialueeseensa kuuluvaksi tehtäväksi vaikuttaa monumenttihankkeiden kulkuun omalta poliittiselta arvopohjaltaan. Asiassa voikin tulkita keskusteluun osallistuneiden poliitikkojen ja taiteen asiantuntijoiden välisen näkemyseron siitä, mitkä ovat kummankin osapuolen oikeudet ja velvollisuudet monumenttihankkeissa. Vapaan taiteen diskurssia karakterisoivana perustana on sen vapaus, autonomisuus ja riippumattomuus muista yhteiskunnallisista kentistä tai taiteen kentän ulkopuolisista toimijoista. Kentän autonomisuus on toki kuitenkin aina suhteellista ja diskurssin näkökulmasta myös yksisuuntaista. Sitä, että taiteella on vaikutusta myös muilla kuin sen oman kentän alueella (esimerkiksi opetuksessa, kasvatuksessa tai edistämässä tiettyjä sosiaalisia tai hyvinvointiin liittyviä arvoja), ei koeta huonona asiana, päinvastoin. Diskurssissa nähdään kuitenkin tärkeänä, että muut kentät eivät saa vaikuttaa taiteen autonomisuuteen.

Bourdieulaisen näkemyksen mukaan taiteen kenttä ei rakennu pelkästään suhteesta ’toisiin’, vaan myös suhteesta itseensä eli kentän sisäiseen aktiivisuuteen ja liikehdintään. Aineistostani hahmottuu jonkin verran keskustelua taiteen kentän sisäisistä näkökulmaeroista ja vuoropuhelua kentän keskustan ja periferian välillä. Kiinnostavan kentän sisäisen ’liikkeen’ tutkimissani monumenttikeskusteluissa sai aikaan Matti Peltokankaan toiminta Helsingin Kekkosen monumenttihankkeessa. Kuvanveistäjä osallistui monu-

menttikilpailuun sekä figuuriluonnoksella että aiemman tuotantonsa muotokielestä tutulla abstraktilla luonnoksella. Molemmat Peltokankaan ehdotukset, sekä figuuriveistos *Urkki ja Sylvi* että abstrakti *Neljännes vuosisata*, valittiin kilpailussa toiseen vaiheeseen päässeiden 15 luonnoksen joukkoon. Jatkoon päässeen figuratiivisen ehdotuksen Peltokangas toivoi herättävän hedelmällistä keskustelua figuratiivisen taiteen olemuksesta. Figuuriluonnos tuotti kuitenkin vapaan taiteen diskurssissa torjuvan reaktion. Asiantuntijajärjestöjen ehdotus nähtiin pääsääntöisesti populaarina vetona, jolla saavutettiin taiteen kentän ulkopuolisen yleisön suosio. Eräät asiantuntijat, kuten taidekriitikko Erik Kruskopf ja kuvanveistäjä Eila Hiltunen, pitivät Peltokankaan figuratiivista ehdotusta lähinnä pilana.⁴⁷⁸ Taideteollisuusmuseon yli-intendentti Kaj Kalin kommentoi lehtihaastattelussa *Urkki ja Sylvi* -luonnoksen valintaa loppukilpailuun ”myönnytyksenä viihteelle” ja toimikunnan yrityksenä ”olla demokraattinen”.⁴⁷⁹ Kyynisyyttä Peltokankaan toimintaa kohtaa osoittaa seuraava tekstikatkelma *Taide*-lehden monumenttikilpailua käsittelevästä pakinnasta.

Onneksi on ammattitaitoisia kuvanveistäjiä jotka tarjoavat kansalle vaihtoehtoja. Loppukilpailuun selvisi jo yhdet kuutiot Töölöoseen nakuellut taiteilija minimaaliehdotuksella, mutta myös kansansuosikiksi nousseella naivistisella Urkki ja Sylvi-patsaalla. Julkisuudessa tekijä perusteli näköispatsas-ehdotustaan myös kannanottona taidekoulutuksen alennustilaan, näköistä kun ei enää osata!

Tohtori Nolla onnittelee taiteilijaa, tämän kekkosmaisempi ei enää voi olla! Taitava artisti ratsastaa kahdella hevosella kuin itse Kekkonen aikanaan, niin taitavasti ettei se näy. Kansa oli tyytyväinen, mutta valtaeliitti sai haluamansa. (Tohtori Nolla 1997, 57.)

Tekstissä abstraktin ja figuuripatsaan tarjoaminen kilpailuun nähdään ”kahdella hevosella ratsastamisena”, taiteen polarisoituneen yleisön molempien osapuolten miellyttämisenä, eikä siten taiteellisesti aitona toimintana. Peltokangas oli lehtihaastatteluissa tuonut esiin näköispatsasluonnoksen motiivinaan huomion kiinnittämisen siihen, ettei ”perinteisen osaamisen tärkeyttä unohtettaisi taideopetukselta abstraktien ja muiden nykyaikaisten välineiden alle”.⁴⁸⁰ Pakinnassa motiivi käännetään kannanotoksi taidekoulutuksen alen-

nustilaan ja kritiikiksi taiteilijoiden taidoille. Figuuriveistokseen suhtauduttiin asiantuntijataholla nuivasti, koska sen valinta toteutettavaksi monumentiksi olisi voinut kyseenalaistaa modernismin diskurssin vaalimia käsityksiä hyvästä taiteesta ja sen innovatiivisuudesta, johon ei kuulu palaaminen suoraan menneisiin aikakausiin kuuluviksi katsottuihin ilmaisutapoihin. Figuuriveistoksen voi tulkita myös kyseenalaistaneen asiantuntijakompetenssia: figuurimonumentin onnistuneisuutta (näköisyyttä) maallikotkin katsoivat kykenevänsä arvioimaan ja arvottamaan. Peltokankaan toiveen hänen ehdotuksensa seurauksena syntyvästä hedelmällisestä keskustelusta ei voi katsoa toteutuneen. *Urkki ja Sylvi* innosti odotetusti monia maallikkoyleisön edustajia, ja Peltokangas sai ehdotuksensa tiimoilta runsaasti huomiota lehdistössä, etenkin iltapäivälehdissä. Monipuolisen julkisen keskustelun sijaan Kekkosen monumenttihanke muotoutui pääsääntöisesti vastakkainasettelusta: figuratiivinen *Urkki ja Sylvi* vastaan kaikki muut neljätoista kilpailussa jatkoon päässyttä figuuria kuvaamatonta ehdotusta.

Uuden monumenttiajattelun diskurssi ei jäsenny tutkimuksen monumenttidiskurssien kudelmassa 'äänekkäisiin' vasta- tai puolustusasemiin. Diskurssien välistä asemoitumista tuotetaan kuitenkin vakavan muistelukulttuurin ja 'suurmiesten' sankaruuden kyseenalaistamattomuuden kritisoinnilla ja ironisoinnilla. Niinpä muistelu-funktiota painottavat monumenttidiskurssit, erityisesti niiden kollektiivista muistelua ja identiteettiä korostavilta osiltaan, jäsenyvät uuden monumenttiajattelun diskurssin eronteon kohteeksi. Samoin näköisyys- ja yhteisen diskurssien kulttuurinen suhtautuminen 'suurmiehiin' asettaa ne sekä vapaan taiteen että uuden monumenttiajattelun diskurssien vastapooliksi. Toisaalta uuden monumenttiajattelun diskurssissa monumentteihin liitetyt vuorovaikutuksellisen ja monumentin paikassa tapahtuvan yhteisöllisyyden näkökulmat lähenevät yhteisen diskurssin tiettyjä yhteisöllisyyšnäkymiä. Samoin yhteisen diskurssin paikallisen yhteisöllisyyden painotusten voidaan hahmottaa lähestyvän uuden monumenttiajattelun diskurssiin paikantamiani näkymiä mikrotason yhteisöllisyyden merkityksestä: nykytaiteen diskurssien kiinnostus sosiaalisiin verkkoihin ja yhteisötaiteen viitoittamaan yleisön osallistumiseen kollektiivisiin

taideprojekteihin lähestyy yhteisen diskurssin päämääriä nähdä monumenttihankeet yhteisöllisinä tapahtumina.

Tutkimuksessa jäsentämäni taiteen kentän diskurssit asettuvat keskenään kiinteään vuorovaikutussuhteeseen, jossa diskurssien yhteisenä pohjana toimivat tietyt taiteen kentän asiantuntijuuden kompetenssivaateet ja kentän olemassaolo. Uuden monumenttiajattelun diskurssissa 'uuden' odotus merkitsee kuitenkin monumenttien uudistumista suhteessa vapaan taiteen diskurssin arvottamaan modernistiseen taiteeseen. Modernistinen abstraktisuus näyttäytyy uuden monumenttiajattelun diskurssissa yhtä lailla 'vanhana' kuin traditionaalinen figuuriveistäminen. Oheisessa *Taide*-lehden pakinnassa monumenttikuvanveiston minimalistiselle abstraktiolle irvailaan suorasukaisesti.

Suomalaiselle taide-elämälle minimalismi oli elinaikanaan tuiki tuntematon ajatussuunta, mutta tänään suomalaisessa veistotaiteessa minimalistinen muoto elää uutta kukoistustaan julkisena dekoraationa. Noin kaksikymmentä vuotta myöhässä. Mikä ihana, viileän ajatukseton tila. Kylmänkalsea niukismi sopii vallan mainiosti mekanistisen kulttuurin ja valtopolitiikan julkiseksi taiteeksi. [--]

Helsingin Töölössä on lähelle toisiaan koottu edustava otos älyllisesti löysästä post-niukka-tiukka-taiteesta. On Waltaria, Relanderia ja Rytiä, palkkia, möhkälettä ja kuutiota. Ja Kekkoskilpailun sato antaa viitteitä siitä että lisää saattaa olla tulossa. (Tohtori Nolla 1997, 57.)

Tekstissä suomalaisessa veistotaiteessa ”uutta kukoistuskauttaan” eläväksi koettu minimalistinen muoto nähdään vanhanaikaisena, ajastaan ”noin kaksikymmentä vuotta myöhässä” olevana suuntauksena. Kuvanveiston vanhanaikaisuuden ironisointi osoittaa jälleen muista monumenttidiskursseista tutulla tavalla suomalaiset käytännöt jälkijättöisinä, huonoina tai ei-toivottavina. Tekstissä minimalistinen muoto hahmottuu ”julkiseksi dekoraatioksi” ja ”älyllisesti löysäksi”, ei siis ’tosi-taiteeksi’ tai vakavasti otettavaksi ja kiinnostavaksi taiteeksi.

Niukkaeleisen abstraktismin kritiikistä huolimatta uuden monumenttiajattelun diskurssi ei näyttäydy tutkimuksessani bourdieulaisena ’heterodoksana’, eikä aineistossani esiinny ’äänestä’ taiteen kentän sisäistä ’uudistajien ja vallanpitäjien’ välistä kamppailua

kentälle paikantuvien diskurssien välillä. Tämä voi osaltaan johtua siitä, että uuden monumenttijaattelun diskurssiin paikantamistani taiteen hahmottamis- ja vastaanottotavoista on keskusteltu laajemmin taiteen kentällä jo 1980-luvun postmodernismikeskustelujen yhteydessä. Yleisemmin kuvataiteeseen sovellettuna diskurssi ei ole sinänsä uusi. Näiden näkökulmien laajentaminen monumenttikuvanveistoon ja monumenttikeskusteluihin ei ehkä siksi näyttäytyntynyt taiteen kentällä mitenkään poikkeuksellisenä: kyseessä on lähinnä aiemmin esiin nousseiden näkökulmien laajeneminen uuden lajityypin alueelle. Vaikka uuden monumenttijaattelun diskurssissa esiin tuotuja näkökulmia voidaan pitää monumenttikeskustelujen kontekstissa suhteellisen tuoreina, diskurssin teksteissä niitä voitiin kuitenkin pitää jo pitkään esillä olleina ja julkisuudessa keskusteltuina asioina, kun vertailukohtaksi nähtiin yleisempi taidekeskustelu. Uuden monumenttijaattelun diskurssin näkökulmat monumentteihin eivät kohdanneetkaan taiteen kentällä laajempaa kritiikkiä tai torjumista. Ainoastaan diskurssiin paikantuvia figuuriveistämisen hyväksyviä näkökulmia kritisoitiin eräissä taiteen asiantuntijoiden kirjoittamissa teksteissä. Kaiken kaikkiaan vapaan taiteen diskurssi tuntui antavan helposti tilaa uuden monumenttijaattelun diskurssille tai sulautuvan siihen. Havainto heijastaa yleisemmin taiteen kentän diskursiivista tilannetta 1990-luvulla, jolloin modernismin ja postmodernismin näkökulmat hahmottuivat nykykulttuurissa luontevasti rinnakkain oleviksi tai hybridisiksi asemiksi.

Taiteen kentän diskurssina uuden monumenttijaattelun diskurssi erottuu ja tekee eroa taiteen kentän ulkopuolisiin diskursseihin. Vaikka taiteen asiantuntijoiden ja ei-asiantuntijoiden erottelu karakterisoi erityisesti modernismin diskurssia, ja tässä tutkimuksessa vapaan taiteen diskurssia, on erottelu läsnä myös postmodernismin ja uuden monumenttijaattelun diskursseissa. Teoreettisesti ajateltuna postmodernismin diskurssissa, jossa hyväksytään myös populaarit, yksilölliset ja erilaisista taiteen funktiosta nousevat tulkintaja vastaanottotavat, modernistiset asiantuntijakompetenssiin vetoavat erottautumisstrategiat eivät päde. Tästä huolimatta postmodernismin diskurssissakaan tarve erontekoon ja latentit tavat erottautua eivät ole kadonneet. Taiteen kentän olemassaolo ja ylläpito tuotta-

vat väistämättä taiteen asiantuntijoiden ja ei-asiantuntijoiden positiota ja niiden asettumista toistensa vastapoleiksi.

Kertomusdiskurssi jäsenyyttä jonkinlaiseen välitilaan suhteessa monumenttidiskurssien toisistaan erottuviin ääripäihin. Diskurssin rekisterit venyttävät sen suhdekenttää: toisaalta rekisteri lähestyy 'naapuridiskurssia', mutta samalla ottaa toisilla ulottuvuuksillaan etäisyyttä siihen. Selkeän merkityksen rekisteri lähenee näköisyysdiskurssia etenkin painottaessaan monumenttien muistelufunktiota, mutta taidefunktiota painottaessaan se erottautuu siitä asemoiden itsensä näkökulmissaan ja kommentteissaan näköisyysdiskurssin yläpuolelle. Eronteko tapahtuu konkreettisimmillaan oivaltavien tulkintojen keksimisenä näköisyysdiskurssin käsittämättöminä pitämistä monumenttiluonnoksista tai nokkelien ja assosiaatio-kykyyn luottavien omien monumenttiehdotusten esiintuomisena. Vaikka yläpuolelle asettuminen konkretisoituu kirjoituksissa neuvovana ja ohjaavana asenteena näköisyysdiskurssin kohtaamaan representaatio-ongelmaan, asenteissa ei yleensä kuitenkaan ole näköispatsasvaatimukseen kohdistuvaa suoranaista ylimielisyyttä, ironisoitua tai ivaa. Kertomusdiskurssin tarkan tulkinnan rekisteri lähenee vapaan taiteen diskurssin näkökulmia, jolloin tietyt taiteen asiantuntijoiden lähestymistavat taiteeseen ja monumentteihin nähdään tavoiteltavina ja esikuvallisina. Taiteen asiantuntijoihin voidaan tarkan tulkinnan rekisterissä suhtautua jonkinlaisina mentoreina, joihin voidaan myös pettyä, jos heidän ei koeta antavan riittävän vakuuttavia ja selkeitä tulkintoja, tietoja ja kommentteja toteutettaviksi valituista monumenteista. Taiteen asiantuntijoiden käyttämä kieli, asiantuntijaretoriikka erityiskäsitteinen ja tiettyine havaintojen tekemis- ja ilmaisutapoineen, on kertomusdiskurssille vierasta.

Sekä näköisyys- että kertomusdiskurssiin sisältyy eräitä puheenvuoroja, joiden tuottajina esiintyi taiteen asiantuntijoiksi identifioituvia kirjoittajia. Kaikki taiteen kentän toimijat eivät noudattaneet kentän legitiimien taidekäsitteiden mukaisen taiteen arvottamista. Bourdieu kutsuu legitiimejä (modernistisia) käsitteitä hyljeksiviä ja 'populaareja' näkökulmia esittäviä asiantuntijoita kulttuurisiksi takinkääntäjiksi. Takinkäännön motiivina voi Bourdieun

mukaan olla taiteen popularisoimisen myötä saavutettu yleisön laajentuminen, mikä voidaan kokea tärkeäksi ja tavoiteltavaksi, koska se takaa taiteelle näkyvämmän ja siten merkityksellisemmän aseman yhteiskunnassa.⁴⁸¹ Poikkeamista taiteen asiantuntijadiskursseista voidaan tulkita myös bourdieulaisittain erottautumisen tavoitteluna. Toisaalta Bourdieun takinkäännöksi kutsuma menettely voidaan nähdä postmodernistisena toimintastrategiana, jossa modernistisista taiteen premisseistä luovutaan joustavampien ja sallivampien taiteen vastaanottotapojen suuntaan, mikä sallii myös asiantuntijan lähestyä monumentteja näköiskuvina tai henkilöstä muistuttavana kertomuksena.

Myöskään yhteisen diskurssin suhteet muihin tutkimukseni monumenttidiskursseihin eivät jäsenny selkeästi vastakkaisuuksien kautta, vaan diskurssi hahmottuu eräänlaiseksi välittäjäasemaksi eri diskurssien välille. Yhteisen diskurssi asemoi itsensä toiminnassaan ja merkityksellistämistavoissaan, etenkin hallinnon rekisterissä, muiden monumenttidiskurssien yläpuolelle, koska diskurssin mielenkiinto ei painotu representaation kysymyksiin. Monumenttien representaatioon liittyvät erimielisyydet kierretään korostamalla kuvana tai taideteoksena olemisen sijaan monumentin käyttöön liittyviä merkityksiä ja historian merkinä toimimista. Koska yhteisen diskurssi jäsentyy suhteessa taiteen kenttään maallikkodiskurssiksi, tulee se eräiltä osin lähelle näköisyys- ja kertomusdiskurssin tapoja käsittää monumentteihin liittyviä muistelun, yhteisön ja paikan teemoja. Maallikkodiskurssina yhteisen diskurssi asettuu taiteen asiantuntijadiskurssien monumenttien perinteistä arvokkuutta ja 'pyhyttä' kritisoivien näkökulmien vastaiseksi. Toisaalta diskurssi asettuu hallinnon rekisterin osalta julkisen vallan käyttämäksi diskurssiksi ja edelleen praktiseen yhteistyösuhteeseen taiteen kentän instituutioiden kanssa. Praktinen suhde taiteen kenttään ei kuitenkaan merkitse kentän diskurssien omaksumista vaan pikemminkin niiden toimintatapojen ja näkökulmien hyväksymistä tai sietämistä. Hallinnon toimijat, jotka edustavat usein monumenttihankkeisiin liittyvissä tehtävissään ja puheenvuoroissaan tiettyjen instituutioiden asiantuntijuutta, hahmottavat yleensä taiteen instituution toimintaan liittyvän asiantuntijuuden olemassaolon.

MONUMENTTIDISKURSSIEN KONTEKSTEJA – MODERNIN JA POSTMODERNIN KOHTAAMISIA TAITEESSA, MUISTISSA, PAIKASSA JA YHTEISÖSSÄ

Edellisen luvun diskurssianalyysi jäsenyytensä tutkimukseni mikro-tasona, jonka yksittäiset detaljit, tekstit ja diskurssit toimivat samalla laajempien kulttuurisiin ja sosiaalisiin konteksteihin liittyvien teoreettisten keskustelujen merkityskentässä. Tämä luku avaa analyysiini makrotason, jossa hahmotan monumenttidiskurssien teoreettisia konteksteja. Luvun tarkastelu etenee temaattisesti foku-soituen taiteeseen, muistiin, paikkaan ja yhteisöön. Teemat ovat nousseet aineistostani, jossa ne toistuvat eri tavoin ymmärrettyinä. Niistä on myös viime vuosikymmeninä kirjoitettu runsaasti eri op-pialojen piirissä moderni-postmoderni -keskustelun vaikutuksesta ja vaikutuksessa. Hahmottelen seuraavaksi tutkimusajankohtani kotimaista taiteen kenttää, sillä käytyjä kansanvälisistä virtauksista vaikutteita saaneita keskusteluja ja kiinnostuksenkohteita, jotka ovat vaikuttaneet ajankohdan julkiseen taiteeseen ja jotka siten näyttävät myös monumenttien merkityksellistämistä taustoittavina tekijöinä.

Monumentit muuttuvalla taiteen kentällä

Kuvanveiston laajentuneen kentän retoriikkaa

Tutkimusajankohtanani monumenteista taiteen kentällä käytyjä keskusteluja pohjustaa julkisen taiteen ja kuvanveiston lajityyppien määrittelyihin ja rajojen vetämiseen liittyvä käymistila. Kansainvälisessä taidekeskustelussa sinänsä modernistinen ajatus kuvanveiston uudistumisesta ja kehittymisestä ilmeni 1970- ja 1980-luvuilla uudenlaisena suhtautumisena kuvanveistoon, jossa muodon uudistumisen lisäksi haettiin uudistumista kuvanveiston ontologiaan ja kuvanveiston ja sitä koskettavien ilmiöiden ja lähialueiden suhtee-

seen. Näkökulmat teoretisoituivat kauaskantoisesti taidekriitikko ja taidehistorioitsija Rosalind Kraussin teksteissä, joissa hän hahmoteli kuvanveiston uutta tilaa 'kuvanveiston laajentuneen kentän' käsitteen avulla. Kraussin näkökulmat kuvanveiston laajenemiseen ja uudistumiseen välittyivät suomalaiseseen taidekeskusteluun viimeistään vuonna 1989 "Kuvanveiston laajentunut kenttä" -artikkelin ilmestyttyä suomeksi moderni-postmoderni -keskustelua luotaavassa antologiassa.⁴⁸²

Krauss on luonnehtinut tekstissään modernistista kuvanveistoa monumentin negaatioksi, tilaksi, jota kuvaavat sijattomuus, kodittomuus ja paikan menetys. Hänen mukaansa modernismin ideoissa veistokset abstrahoituvat itseensä viittaaviksi muotoa korostaviksi autonomisiksi merkeiksi, jotka eivät ole sidoksissa mihinkään fyysiseen tai funktionaaliseen paikkaan. Kraussille modernistinen kuvanveisto määrittyy poissulkemisen kautta: modernistinen kuvanveisto ei ole maisemaa eikä arkkitehtuuria. Se asettuu alueelle, jossa ei-maisema yhdistyy ei-arkkitehtuuriin.⁴⁸³ Yhdysvaltalaisesta 1970-luvun maa-, ympäristö- ja käsitetaiteen vaikutuspiiristä käsin Krauss näkee ajankohdan kuvanveiston käsitteen ja kategorian venyvän ja muuttuvan suhteessa modernistisiin kuvanveiston ideoihin. Tällä kuvanveiston laajentuneella kentällä kuvanveistoa pyritään määrittelemään etenkin ympäristösuhteen avulla: kuvanveiston käsite ulotetaan vuoropuheluun maiseman ja arkkitehtuurin käsitteiden kanssa. Lisäksi Kraussin hahmottamalla kuvanveiston laajentuneella kentällä kohtaavat paikkarakennelman, merkittävien paikkojen ja aksiomaattisten rakenteiden käsitteet. Näistä viimeisellä Krauss tarkoittaa teoksia, jotka tunkeutuvat jollain tavalla arkkitehtuurin todelliseen tilaan.⁴⁸⁴ Paikka itsessään nousee siis osaksi kuvanveiston merkitystä. Kraussin esimerkeissä kuvanveisto näyttäytyy teoksen kiinteän muodon 'hajoamisena' ja erilaisten vastakohtaparien, kuten teoksen sisä- ja ulkopuolen erottelun haurastumisena. Kuvanveistossa korostuvat tilapäisyys, prosessiluonne, vuorovaikutuksellisuus, paikallisuus ja taiteen oleminen tapahtumana.

Krauss liittää kuvailemansa laajentuneen kentän kuvanveiston postmodernismiin, minkä voi ajattelumallina tulkita heijastavan

ajan yhdysvaltalaisista taiteen modernismi-postmodernismi -keskustelua: ajankohtaiseksi nousutta postmodernin näkökulmaa pyrittiin soveltamaan ajan taideteoksiin ja näkemään niissä murroksen oireita. Kraussin näkemykset kuvanveiston postmodernismista saivat kuitenkin Yhdysvalloissa kritiikkiä muun muassa 1980-luvun keskeiseltä postmodernismin teoreetikolta Charles Jencksiltä, jonka mukaan Kraussin postmoderneina esittelemät taiteilijat (kuten Bruce Nauman, Richard Serra ja Robert Smithson) olivat läheisimmässä suhteessa ”kuolinkamppailua” käyvään modernismiin ja heidän edustamansa taide näyttäytyisi siten mieluummin myöhäismodernistisena ilmiönä.⁴⁸⁵ Kritiikki huomioitiin myös Suomessa artikkelin suomennoksen yhteydessä ja antologian arvioissa *Taidelehdessä*.⁴⁸⁶

Ajatukset kuvanveiston laajentuneesta kentästä tai uudistuneesta kuvanveistosta ovat olleet runsaasti esillä suomalaisessa kuvanveistokeskustelussa 1980- ja 1990-luvulla. Tämän keskustelun kulua voi seurata Suomen Kuvanveistäjäliiton järjestämien viisivuotisenäyttelyjen (*Sculptor*) arvioinneista, joissa yleensä pyritään jollain tavoin summaamaan viimeaikaisen kotimaisen kuvanveiston tilaa ja kehityskulkuja. Vuoden 1985 näyttelyn katalogissa Yrjänä Levanto tarkasteli kotimaisen kuvanveiston muutosta tuoden esiin joukon taiteilijoita, jotka työskentelivät kuvanveiston ja muiden taiteiden, kuten tekstiilitaiteen, maalaamisen, arkkitehtuurin, performanssin, body-taiteen ja käsityön rajoilla. Nämä rajoilla olot Levanto katsoi kuvanveistollemme merkityksellisenä, tervetulleena ja tavoiteltavana muutoksena.⁴⁸⁷ Vaikka Levanto näki suomalaisen kuvanveiston käyvän toisaalta vielä perinteisiä uria pitkin, hän ennusti samalla kuvanveiston tulevaa uudistumista.

Vuonna 1991 julkaistussa Suomen 1980-luvun taiteen tapahdumia koostavassa kirjassa Marja-Terttu Kivirinta sijoittaa kuvanveiston ja muiden taiteen muotojen rajojen murenemisen 1980-luvun puoliväliin. Hänen mukaansa kuvanveisto laajeni tuolloin perinteisen veistämisen ja materiaalin muokkauksen alueen ulkopuolelle, kun perinteisen kuvanveiston ammattikunnan ulkopuoliset taiteilijat ryhtyivät tekemään erilaisiin ympäristöihin materiaaliinstallaatioita, tekstiiliteoksia, valo-tila-teoksia ja käsitetaiteellisia

veistoksia. Erityisesti ympäristö- ja tilataiteellisten tapahtumien ja projektien nähtiin tuottavan uudenlaisia luonnonmiljöön ja kaupunkiympäristön kanssa kommunikoivia teoksia ja ”kollektiivisia tilatapahtumia”.⁴⁸⁸ Kivirinta puhuukin tekstissään ”vuosikymmenen uudesta kuvanveistosta”, joka on laajentanut perinteisen kuvanveiston käsitettä edellä mainittujen ulottuvuuksien kautta.⁴⁸⁹

Tutkimukseni monumenttitaiteilijoista ainakin Jylhän ja Astalan tuotantoa arvioitiin 1980-luvun lopun ja 1990-luvun alun taidekriitikeissä kuvanveiston uudistumisen ja käsitteen laajentumisen näkökulmista. Jylhän veistokset yhdistettiin myös ”modernismin murtumiseen”, kuten seuraava taidekriittikikatkelma havainnollistaa.

Siinä missä perinteinen modernistinen kuvanveisto korostaa teoksen plastisia ominaisuuksia, esimerkiksi graniitin tai pronssin taipumista itseensäviittaavaksi muotojen musiikiksi, 1980-luvun alussa syntynyt ”uusi” kuvanveisto suuntaa toisaalle.

Se yhdistelee eklektisesti erilaisia materiaaleja, ja tekotapoja. Muotonsa se löytää yhtä hyvin rakennusaineensa herättämistä assosiaatioista kuin siitä kuvien runsaudesta, josta tämän päivän informaatioyhteiskunta rakentuu.

Pekka Jylhän tuore ja raikas näyttely on esimerkki siitä, millaisiin mahdollisuuksiin modernismin murtuminen on kuvanveistäjän vapauttanut.

Jylhän monenlaisia miellelyhtymiä synnyttävät teokset koostuvat eri tavoin käsitellyistä metalleista, puusta ja kumista. Joskus kokonaisuutta täydentää motorisoitu elementti, tuuletin tai vesipumppu. (Timo Valjakka, Informalismi on taas ilmassa. *HS* 6.4.1989.)

Vaikka kirjoituksessa ei tuoda esiin sitä, määrittäykö ”uusi” kuvanveisto” postmodernismiksi, eklektinen materiaalien ja tekotapojen yhdistely ja muotojen löytyminen muun muassa ”informaatioyhteiskunnan kuvien runsaudesta” liitetään tekstissä ”modernismista murtumiseen”. Juuri eklektisyys, eri taiteen muotojen sulautuminen ja erilaisten materiaalien, tekotapojen ja ilmaisumuotojen yhdistyminen kiinnitettiin 1980- ja 1990-lukujen taitteessa kotimaisessa taidekirjoittelussa kuvanveiston uudistumiseen ja kentän laajenemiseen. Kraussilainen kuvanveiston laajentumisidea hahmottui siis etupäässä eri ilmaisumuotojen ja taiteenlajien vapaana yhdiste-

lynä. Timo Valjakka arvioi kuvanveiston vuosikymmenen vaihteen tilannetta vuoden 1990 *Sculptor*-näyttelyn näyttelyjulkaisussa seuraavasti:

Tänään veistos voi olla mitä materiaalia tahansa – tai jopa täysin aineeton. Se voi olla raskasta terästä tai vaellus luonnossa, se voi koostua arkipäiväisistä esineistä, romusta tai sosiaalisesta toiminnasta. Se voi edelleen olla pronssiin valettu kuva tai abstraktio, mutta se voi myös olla pehmeä kuin teddykarhu. Se voi olla kieltä tai hiljentymisen paikka. Se voi pitää kovaa ääntä tai se saattaa haista pahalle. [--]

Olemme tilanteessa, jossa kuvanveiston keskeinen ongelma ei enää ole kentän laajentaminen tai uusien materiaalien valloittaminen. Tuo kaikki näyttää tehdyltä. (Valjakka 1990, 5.)

Näyttelyn kritiikeissä todettiin yleisemminkin nykykuvanveiston käsitteellinen laajentuminen ja rajojen pohdinta, johon maalaustaiteessa ja grafiikassa nähtiin ryhdytyn jo aikaisemmin.⁴⁹⁰ Samankaltainen pohdinta kuvanveiston käsitteellisestä laajentumisesta jatkui vuosikymmenen muissakin kuvanveiston tilaa käsittelevissä kirjoituksissa. Vuoden 1995 *Sculptor*-näyttelyn näyttelyjulkaisussa Liisa Lindgren totesi, että nykyisin lähes mitä tahansa saattoi pitää kuvanveiston käsitettä purkavana tai kokoavana, ja näyttelyn *Taide*-lehden arviossa Kari Alatalo koki vapaan kuvanveiston muotoutuneen niin moni-ilmeiseksi ja käsitteellistyneeksi, että voitaisiin kysyä, ”mikä ei olisi nykykuvanveistoa.”⁴⁹¹ Sama nykykuvanveiston rajojen hämärtyminen ja käsitteellistymisen tarkastelu esiintyi myös vuoden 2000 *Sculptor*-näyttelyn näyttelyjulkaisussa, jossa Jyrki Siukonen pohdiskeli muun muassa kuvanveistäjän ja veistoksen tunnistamisen ongelmia. Hän kirjoitti kuvanveiston määrittelystä:

But what about today when a sculpture can actually be a piece of scrap-metal, or nothing but a hole in the ground? Unlike painting, which still to a large extent is about applying paint to canvas, the practice has gone through great changes in methods as well as in materials. The concept of sculpture has expanded, if not exploded into small fragments. Sculpture is less and less about proper sculpting. It has been replaced by collages and reassemblings of the world's little pieces. (Siukonen 2000, 4–5.)

Kuvanveiston kentän laajenemisen problematiikka näyttäytyy siis koko tutkimuksen tarkasteluajankohtaa luonnehtivana kuvanveistoon liittyvänä keskusteluaiheena ja lähestymistapana. Vaikka laajentuminen ymmärretäänkin selvästi eri teksteissä erilaisin painotuksin, ideana ja kehityskulkuna se näyttää kuitenkin aina positiivisena ja kannustettavana muutoksena. Kuten edellisessä luvussa tuotiin esiin, keskustelu kuvanveiston laajentuneesta kentästä ulottui tutkimusajankohtanani myös monumenteista kirjoitettuihin teksteihin. Etenkin uuden monumenttijaottelun diskurssi jäsenyyttä tätä taustaa vasten. Diskurssin teksteissä voitiin toisaalta suoraan viitata käsitteeseen ja kaivata sen näkymistä myös monumenttigenressä. Toisaalta keskustelut kentän laajenemisesta ja kuvanveiston käsitteellistymisestä vaikuttivat siihen, miten monumentteja lähestyttiin ympäristöllisinä ja sosiaaliseen interaktioon kutsuvina paikoina. Kuten todettua, useat taiteen asiantuntijat näkivät etenkin Helsingin Kekkosen monumentin uudistavan suomalaista monumenttigenreä. Esimerkiksi Marja-Terttu Kivirinta kirjoitti monumentista:

Ja kun se kerran toimii taiteena, toimii se hyvin myös Urho Kekkosen muistomerkkinä. Pitkäaikaista valtionjohtajaa muistetaan parhaiten näin. 2000-luvun Suomi on toivottavasti jo kypsä tällaiseen. Lähde on ennen kaikkea kaupunkitaideteos. Maa- ja ympäristötaiteen USA:ssa samankaltainen muistomerkkijaottelu on oivallettu aikoja sitten. (Marja-Terttu Kivirinta, Lähde sulautuu maisemaan. *HS* 1.9.2000.)

Tekstissä monumentin vertailukohdaksi haetaan yhdysvaltalainen ”muistomerkkijaottelu”, joka kiinnitetään maa- ja ympäristötaiteeseen. *Lähde* määrittää kaupunkitaideteokseksi. Kyseistä käsitettä pidetään usein ympäristötaiteen alakäsitteenä, jolla on erityisesti tarkoitettu kanssakäymiseen ja vuorovaikutukseen tähtääviä kyseenalaistavia, kannustavia ja herätteleviä urbaaniin julkiseen tilaan tehtyjä teoksia ja tekoja. Usein erilaiset spontaanit ja muodoltaan kevyet tapahtumat ja aktiot on katsottu kaupunkitaideteeseen kuuluvaksi.⁴⁹² Monumentin näkeminen tällaisesta kontekstista laajentaa monumentin käsitettä ja tapaa olla.

Taiteen kentällä käydyt keskustelut kuvanveiston uudistumisesta ja laajenemisesta heijastuivat aineistossani myös siihen, miten

monumenttitoimikunnat esittelivät hankkeidensa monumentteja ja monumenttiluonnoksia. Monumenttien uudenlaisuus ja monumenttigenren rajojen laajentuminen nähtiin myönteisinä määreinä ja monumentin sopivuutta ja hyvyyttä vakuuttavana retoriikkana. Esimerkiksi Setälän monumenttiluonnosta esiteltiin 'eri kenttiä' yhdistävän ominaisuuden esiin tuomisella. Hankkeen lehdistötiedotteessa todettiin:

Muistomerkin ratkaisussa on päädytty uusille linjoille. Ehdotus käsitteellistää totutusta poikkeavasti muistomerkkitaidetta ja yhdistää kirpeästi arkkitehtonisen, kirjallisen ja kuvanveistoksellisen ajattelun. Se tuo uutta sisältöä monumentaaliseen taiteeseemme. (KOKA, E.N. Setälän muistomerkkihanke 1978–1998. Kirjeet 1989–1998, lehdistötiedote 17.9.1992.)

Kyseisessä lehdistöön lainautuneessa monumentin esittelyssä *Kielio-pin* nähdään ”käsitteellistävän poikkeavasti muistomerkkitaidetta”. Pyrkimyksenä on retorisesti ja diskursiivisesti näyttää luonnos uudenlaisena, 'pelkkää' kuvanveistoa laajempuna monumenttitaiteena.

Paikan merkityksen muutoksia

Krausslaisessa näkemyksessä kuvanveiston kentän laajeneminen hahmottuu erityisesti kuvanveiston paikka- ja ympäristösuhteen muutoksena: suhde muuntuu kuvanveiston laajentuneella kentällä fyysisen ympäristön tulemiseksi kiinteämmin osaksi taideteoksen merkitystä. Modernistisen paikasta irrottautumisen ja itseriittoisuuden sijaan kuvanveiston laajentuneella kentällä ympäristön huomiointi ja paikkaan kiinnittyminen, paikkasidonnaisuus, näyttäytytään taiteen tavoiteltavana päämääränä.

Luonnon, maaston ja paikan erityisellä tavalla huomioon ottava taide vahvisti asemaansa taiteen kansainvälisillä areenoilla ja erityisesti Yhdysvaltojen taidekentällä 1960-luvun lopulla ja 1970-luvulla. Aluksi maa- ja ympäristötaiteen teokset sijoituivat kaupunkien ulkopuoliseen luonnonympäristöön, mutta paikkaan kiinnittymisen ideat olivat helposti siirrettävissä koskemaan myös urbaania

julkista taidetta.⁴⁹³ Paikasta kehkeytyikin nopeasti julkisen taiteen avainelementti: taideteokset tilattiin ja suunniteltiin tiettyyn tilaan, jossa kiinnitettiin erityistä huomiota paikan fyysisiin ja visuaalisiin piirteisiin.⁴⁹⁴ Minimalismin⁴⁹⁵ ja maa- ja ympäristötaiteen tuottamassa kontekstissa julkiseen tilaan tehdyt teokset ja niiden paikat alettiin yleisemminkin nähdä toisiinsa kytkeytyvinä tai fyysisesti erottamattomina. Paikkaa korostavassa taidepuheessa tiettyyn paikkaan tehtyä teosta ei esimerkiksi katsottu voitavan siirtää eri paikkaan ilman, että teos tuhoutuisi tai siitä tulisi uusi teos.⁴⁹⁶ Uudessa julkisen taiteen näkymissä teosten paikkasuhteen luonti hahmottui kuitenkin vielä ennen kaikkea taiteilijan kommunikaationa fyysisen ympäristön ja paikan kanssa; taiteilija muunsi ympäristön teokseksi, jonka yleisö vastaanotti vaikuttamatta itse ympäristöön (tai teokseen).

Myös Suomen taiteen kentällä ympäristöön ja miljööseen liittyvistä teemoista keskusteltiin runsaasti jo 1970-luvulla ja monet taiteilijat tai taiteilijaryhmät käsitelivät ajankohdan teoksissaan jonkinlaista luontosuhdetta esimerkiksi installaation, performanssin tai valokuvauksen keinoin.⁴⁹⁷ Kuitenkin vasta 1980-luku merkitsi uusien ympäristöllisten taidemuotojen, ympäristötaidepuheen ja ympäristötietoisuuden laajempaa tuloa Suomeen taiteen kentälle kentän yleisemminkin avautuessa uusille taidemuodoille.⁴⁹⁸ Ympäristön ja luonnon teemat säilyivät kotimaisen taiteen kentän keskiössä 1990-luvullakin.⁴⁹⁹ Ympäristötaiteen voi tulkita tiettyssä mielessä institutionalisoituneen Suomen taiteen kentällä 1980- ja 1990-luvun kuluessa: maassamme käynnistettiin etenkin 1990-luvulla lukuisia paljon huomiota saaneita ympäristötaidehankkeita, joita kaupunkien ja kuntien lisäksi tuki muun muassa vuonna 1990 perustettu Ympäristötaiteen säätiö. Nämä kehityskulut noudattivat kansainvälisiä tuulia, sillä yleisemminkin kansainvälisillä areenoilla taiteen ympäristölliset painotukset voimistuivat 1980- ja 1990-luvuilla.⁵⁰⁰

Sekä ympäristöllisten painotusten yleistyminen taiteessa että yleinen postmodernismiin liitetty eri taide- ja ilmaisumuotojen ja taiteen ja sen 'ulkopuolisten' alueiden sekoittuminen ja yhdistyminen on monimuotoistanut nykytaiteen käsitteistöä ja toisaalta hä-

märtänyt taiteen kategorisointeja. Niinpä ympäristötaiteen käsite, samoin kuin julkisen taiteen käsite, on muuntunut nykytaiteessa vaikeasti rajattavaksi ja määriteltäväksi. Ympäristötaiteen alakäsitteiksi on viimeaikaisessa keskustelussa katsottu muun muassa maataide, kaupunkitaide, tilataide, yhteisötaide, ekologinen taide, taidetaide, paikkasidonnainen taide, prosessitaide ja julkinen taide.⁵⁰¹ Tämän tutkimuksen kannalta juuri julkisen kuvanveiston ja ympäristötaiteen käsitteiden kohtaaminen näyttää keskeisenä tutkimusajankohtaani osuvana ilmiönä. Julkisen kuvanveiston ja ympäristötaiteen rajankäynnin on nähty 1990-luvun jälkipuoliskolla edelleen hämärtyneen: ympäristötaiteen kategorisoinnit on helposti sopeutettu julkisen kuvanveiston alueelle ja julkisen kuvanveiston tulkinnat ja kosketuspinnat ovat ulottuneet ympäristötaiteen teokseen.⁵⁰²

Vaikka taiteen asiantuntijoiden näkökulmissa monumenttitaiteen on usein nähty ottaneen hieman jälkijunassa vaikutteita ajan-kohtaisista taiteen virtauksista, ympäristöllistymisen tendenssejä voi havaita suomalaisesta monumenttitaiteesta jo 1980-luvulta lähtien. Maataiteellista otetta voi hahmottaa esimerkiksi Laila Pullisen tekemässä vuonna 1986 Oulussa pystytetyssä Yrjö Kallisen monumentissa *Valaistuksen tie*. Monumentti koostuu Pullisen 1980-luvun julkisille veistoksille tyypillisestä abstraktista pronssiveistoksesta, joka on yhdistetty monumentin sijoituspaikan kukkulaisen maaston muokkaukseen porrasmaiseksi reitiksi. Samantapaisen maanmuokkauksen Pullinen yhdisti vuonna 1992 Maila Talvion muistomerkkiin *Itämeren tytär*, joka oli pystytetty jo vuonna 1971 Helsingin Meilahteen. Samoin vuonna 1992 Helsingin Kalliossa paljastetussa Tauno Palon monumentissa Kain Tapperin hänen tyylilleen tunnusomainen abstrakti kiviveistos yhdistyy sekä Paloa esittävään reliefiveistokseen että monumentin sijoituspaikan keidasmaisesti muokattuun puistoympäristöön. Vuonna 1995 Kuopioon valmistuneessa Yrjö M. Sprengtportenin monumentissa ympäristön muokkaus sinänsä hahmottuu monumentin keskeiseksi sisällöksi. Jaakko Rönkön teos koostuu Sprengtportenin mukaan nimetyn puiston puistosuunnitelmasta ja puistossa olevasta kahdesta muistokivestä. Myös Jylhän Kekkosen monumentin voi nähdä kiin-

nittyvän ympäristöä teoksen keskeisenä elementtinä hyödyntävään ympäristötaiteelliseen ajatteluun.

Viime vuosina monumentti- ja muistomerkkitaiteessa on hyödynnetty yhä useammin ympäristötaiteellista otetta, mistä se on saanut tunnustusta myös Ympäristötaiteen säätiöltä. Vuonna 2003 säätiön vuoden ympäristötaidekohteeksi valittiin Maaria Wirkkalan Turussa paljastettu Turun akatemian perinnölle omistettu muistomerkki *Tiedon häivä*. Vuonna 2004 sama tunnustus annettiin Marja Kanervon tekemälle Suomenlinnan sotavankileirillä vuosina 1918–1919 olleiden ja menehtyneiden muistomerkillä. Vuonna 2005 vuoden ympäristötaidekohteeksi valittiin Arja Lehtimäen tekemä Taivalkoskella paljastettu Kalle Pääntalon monumentti *Kirja*. Näissä teoksissa ympäristö, paikka tai paikallisuus nousee teosten keskeiseksi sisällöksi. Ympäristötaiteen voimistunut ja institutionaalistunut diskurssi on näkynyt myös asiantuntijoiden kyseisten monumenttien lähestymistavoissa.

Taiteen 1980- ja 1990-lukujen ympäristöllistymisen voi hahmottaa osana muita taiteen tarkastelussa ja taiteen tutkimuksessa näinä vuosikymmeninä tapahtuneita muutoksia. Hanna Johansson on väitöskirjassaan kiinnittänyt ympäristöllistymisen muun muassa taiteen tutkimuksen painopisteen siirtymiseen visuaalisen kulttuurin tutkimuksen alueelle ja siirtymän aiheuttamiin muutoksiin tavassa tarkastella taidetta: fokukseen ovat nousseet katsomistilanteiden muutokset, erilaisten havaitsemispositioiden korostamiset ja teoksen, sen ympäristön ja katsojan välinen vuorovaikutussuhde.⁵⁰³ Myös tila- ja installaatiotaiteen vahvistumisen voi tulkita ohjanneen uudenlaisen kokemuksellisen taiteen lähestymistavan yleistymistä ja samalla tavanomaistumista taiteen vastaanotossa ja taidekirjoittelussa 1900-luvun viimeisinä vuosikymmeninä. Jo monissa minimalistisissa teoksissa ja sittemmin laajoille maastollisille alueille levittäytyneissä maa- ja ympäristötaiteen teoksissa teoksen vastaanottaminen merkitsi fenomenologista ruumiilliseen kokemukseen perustuvaa paikan ymmärtämistä, paikalla olemista ja siinä liikkumista.⁵⁰⁴ Kun teosten merkitykset siirtyivät yhä selvemmin tilaan, tilan ja katsojan välisistä suhteista tuli teosten tulkintojen kohde. Vastaanoton odotettiin tapahtuvan tilassa eläen ja liikku-

en pikemminkin kuin keskittymällä yksittäisen teosobjektin visuaaliseen tarkasteluun.⁵⁰⁵ Taiteen ympäristöllistyminen on yleisemminkin nostanut esiin teosten aktiivisen vastaanottoprosessin näkökulmia: vastaanoton sijaan on puhuttu teoksiin 'osallistumisesta', vastaanottoa on kuvailtu kommunikaation ja dialogin käsittein ja teosten paikka ja tila on usein nähty muihin tiloihin integroituneina oleskelu- ja toimintatiloina.⁵⁰⁶

Tutkimukseni uuden monumenttijaattelun diskurssista heijastuivat taiteen kentällä viime vuosikymmeninä voimistuneet ympäristötaiteelliset painotukset: ympäristö ja maisema nähtiin yhtenä monumentin erottamattomana elementtinä. Monumentin hyvyyteen taideteoksena miellettiin vaikuttavan sen tapa olla visuaalinen ja sosiaalinen paikka. Diskurssissa monumentteja lähestyttiin paikassa olevina ympäristöinä, joiden vastaanotto merkitsi fyysistä kokemista, havaintoja eri katselukulmista ja liikkumista, olemista ja sosiaalista osallistumista paikassa. Diskurssissa tuotiin myös esiin näkökulmia monumenttien ajallisuudesta, väliaikaisuudesta tai muuntuvuudesta.

Vaikka näkemys monumenttien väliaikaisuudesta kiinnittyy sujuvasti Suomen taiteen kentällä 1980- ja 1990-luvuilla tapahtuneeseen ympäristötaiteen diskurssin vahvistumiseen, ajatukset julkisten teosten väliaikaisuudesta tai siirrettävyydestä olivat olleet *Taide*-lehden keskusteluissa esillä jo 1970-luvulla. Lehden vuoden 1970 teemanumerossa paneuduttiin erilaisiin ajankohtaisiin julkisen taiteen kysymyksiin, kuten taiteen ja ympäristön suhteeseen ja ympäristötaiteen ja kineettisen taiteen mahdollisuuksiin julkisessa taiteessa. Kirjoituksissa tuotiin esiin ideoita vähemmän kiinteistä ja eri sijaintipaikoissa kiertävistä julkisista teoksista.⁵⁰⁷ Keskustelussa ei kuitenkaan yhdistetty ympäristötaiteellisuutta ja monumentteja.

Siirrettävyyden tai kierrätettävyyden idean vastapoolina ympäristötaiteen diskurssiin on 1990-luvulla kiinnittynyt keskustelu paikkasidonnaisesta taiteesta. Siitä on tullut etenkin kansainvälisillä foorumeilla suosittu nykytaiteen tutkimukseen ja taiteesta puhumiseen liittyvä käsite.⁵⁰⁸ Paikkasidonnaisen taiteen käsite on taiteen tapojen laajetessa monimutkaistunut, muuttunut ja vaatinut siten tarkennuksia ja apukäsitteitä.⁵⁰⁹ Yleisesti ottaen paikkasi-

donnaisuus voidaan Hanna Johanssonin mukaan ymmärtää taiteen muotona, jossa paikan nähdään tulevan teoksen elimelliseksi osaksi ja lähestymistapana, jossa katsojan asema korostuu teoksen sisältöä ja merkitystä ohjaavana tekijänä. Taideteos ei määriy paikkasidon- naiseksi vain sen julkisen sijainnin perusteella. Johanssonin mu- kaan se voidaan pikemminkin ajatella taideteoksen rajoja ja kon- tekstia koskevana strategisena piirteenä.⁵¹⁰

Ajatus paikkasidonnaisuudesta, jonka lähtökohtana on teok- sen sijoittaminen tiettyyn ja vain tiettyyn paikkaan, palveli 1960- luvulla yhdysvaltalaisessa minimalistisen kuvanveiston ja maa- ja ympäristötaiteen kontekstissa taiteen kokemisen kieleen noussutta ajatusta läsnäolosta. Paikkasidonnaiset teokset vaativat teoksen ko- kemista paikan päällä.⁵¹¹ Miwon Kwon on muotoillut yhdysvalta- laisen taiteen paikkasidonnaisuudessa kolme osittain historiallisesti toisiaan seuraavaa paradigmaa, joista ensimmäinen hahmottuu ky- seisestä 'läsnäolon' kontekstista käsin. Paradigmassa paikan ym- märtäminen perustuu fenomenologiseen ruumiilliseen kokemuk- seen paikasta ja sen ominaisuuksista. Paikka merkitsee tässä pa- radigmassa ennen kaikkea sijaintipaikan aktuaaleja fyysisiä omi- naisuuksia. Siinä teoksen katsotaan kytkeytyvän erottamattomasti fyysiseen paikkaansa.⁵¹²

'Läsnäolon' ja fenomenologisen paikassa kokemisen ideat ovat siirtyneet koskemaan yleisesti ympäristötaiteesta vaikutteita saa- nutta julkista taidetta myös urbaanissa kontekstissa. Nämä ideat ovat arkipäiväistyneet erityisesti niissä paikkasidonnaisen julki- sen taiteen muodoissa, joissa taide on sitoutettu julkiseksi 'funktio- naaliseksi' tilaksi. Yhdysvaltalaisessa taiteen kontekstissa julkinen käyttö tuli 1970-luvun lopulla ja 1980-luvulla näkyväksi osaksi jul- kisen taiteen formaaleja ratkaisuja ja retoriikkaa valtion ja paikal- lishallinnon kannustaessa taiteilijoita ja arkkitehtejä suunnitteluyh- teistyöhön paikkasidonnaisuuden näkökulmista. Suosituiksi tulivat kuvanveiston ratkaisut, jotka toimivat samalla urbaaneina design- orientoituneina käyttökalusteina tai funktionaalisina rakenteina, kuten istuimina, aitoina, portteina, siltoina, suojina, valonlähteinä, arkkitehtuurirakenteina, leikkipuistoina tai rakennettuina ympäris- töinä. 'Käytettävistä' veistoksista tuli tapa tehdä julkinen taide hy-

väksytyksi ja ihmisten helposti saavutettavaksi. Tällaisissa paikkasidonnaisuuden muodoissa taiteella nähtiin olevan ympäristöä humanisoiva vaikutus. Sekä taiteen ontologian että epistemologian kannalta ajateltuna kyseinen paikkasidonnaisuuden suuntaus on laajentanut kuvanveiston rajoja ja käsitettä, jopa koko taiteen kenttää.⁵¹³ Myös Suomessa on toteutettu 1980- ja 1990-luvulla runsaasti 'käytettäviä' julkisia teoksia, kuten leikkipuistoveistoksia ja istuimina, aitoina, esteinä tai valonlähteinä toimivia töitä. Julkisen taiteen käytettävyyden teema oli esillä myös tutkimusperiodinani monumenteista käydyissä keskusteluissa uuden monumenttiajattelun diskurssissa. Esimerkkeinä monumenttikuvanveiston uudentyyppisistä mahdollisuuksista tuotiin aineistossani esiin muun muassa Helsingin Ruoholahden ympäristötaidekilpailun voittotyöt, kuten Hannu Sirenin istuimiksi suunnitellut *Lämpimät kivet*. Käyttöfunktio heijastui myös *Lähteessä* teoksen paikassa oleilu- ja viihtymispuheena ja lasten leikkimispaikkafunktion hyväksymisenä Paulaharjun monumentissa. Schjerfbeckin monumentissa pronssinen veistos yhdistettiin teokseen kuuluviin puistonpenkkeihin.

Tutkimusaineistoni monumenttiteksteissä ei suoraan käytetty paikkasidonnaisuuden käsitettä, vaikka uuden monumenttiajattelun diskurssiin paikantuvissa teksteissä usein viitattiinkin käsitteeseen sisältyviin paikan hahmottamistapoihin. Käsitteen avulla ei tutkimusajankohtanani käsitelty muutakaan julkista taidetta esimerkiksi *Taide*-lehden kirjoittelussa, eikä käsitettä nostettu esiin esimerkiksi Suomen Kuvanveistäjäliiton viisivuotisnäyttelyiden katalogeissa. Paikan erityisellä, paikkasidonnaisen taiteen käsitteen kuvaamalla tavalla huomioon ottavaa julkista taidetta on kuitenkin toteutettu Suomessa runsaasti 1990-luvulla ja näiden teosten lähestymistavoissa on ollut kirjoittelussa läsnä niitä elementtejä, joilla etenkin yhdysvaltaisessa kontekstissa on keskusteltu paikkasidonnaisesta taiteesta. Kotimaisessa kirjoittelussa on kuitenkin yksinkertaisesti kirjoitettu esimerkiksi ”siitä uudesta taiteesta, jota Helsinki nyt vilkkaasti sijoittaa kaupunkiympäristöön”⁵¹⁴, ”uudesta ympäristötaiteesta”⁵¹⁵, ”kaupunkitaideprojekteista”⁵¹⁶ tai yleisemmin kaupunkitaiteesta, kaupunkilataiteesta tai yksinkertaisesti ympäristötaiteesta. Akateemisessa kirjoittelussa paikkasidonnaisen taiteen

käsitettä on sen sijaan käytetty sekä 1990-luvun lopulla että 2000-luvulla.⁵¹⁷

Miwon Kwonin jäsentämässä paikkasidonnaisuuden toisessa paradigmassa korostuu paikan luonne sosiaalisena prosessina. Paikka ei hahmotu siinä vain fyysisenä ruumiillisesti koettavana ympäristönä, vaan siihen nähdään sisältyvän myös erilaisia kulttuurisia ja sosiaalisia merkityksiä ja arkipäivän käytäntöjä. Paikkasidonnaisuutta voidaan lähestyä myös diskursiivisena prosessina. Tällaisen lähestymisen Kwon jäsentää paikkasidonnaisuuden kolmanneksi paradigmaksi, ja siinä paikka hahmottuu tietämisen, mielipiteen vaihdon ja kulttuurisen debatin kentäksi. Näiden muutosten myötä erilaiset sosiaaliset kysymykset nousevat paikkasidonnaisten teosten keskeisiksi teemoiksi.⁵¹⁸ Tällainen julkinen taide, joka kohdistaa huomionsa julkisiin kysymyksiin, lähenee yhteisötaiteeksi tai Yhdysvaltalaisessa taidekirjoittelussa *new genre public artiksi* kuvattuja taiteen tekemisen tapoja.⁵¹⁹ Myös kotimaisen taiteen kentällä on viime vuosina toteutettu runsaasti julkisia teoksia, joiden suhde paikkaan rakentuu monitasoisesti. Kuten Johansson toteaa, teoksen sitoutuminen paikkaan voi olla myös historiallista, sosiaalista, symbolista tai poliittista.⁵²⁰ Esimerkiksi paikan kulttuurisen ja historiallisen erityisyyden huomioon ottavia ja niitä esiin tuovia julkisia teoksia on viime vuosina toteutettu eri puolilla Suomea. Myös tutkimukseni uuden monumenttijaattelun diskurssissa monumenttien voitiin nähdä fyysisinä ja visuaalisina paikkoina sisältävän historiallisia ja sosiaalisia kerroksia. Näkökulma vaikutti kuitenkin erityisesti taiteen kentän ulkopuolisissa diskursseissa. Näkökulmat, joissa taide, fyysinen, visuaalinen, historiallinen, sosiaalinen ja diskursiivinen paikka ja monumentin kohdehenkilö olisivat kiinnittyneet toisiinsa kokonaisuutena, jäivät aineistoni asiantuntija- ja maallikkopuheenvuoroista laajamittaisemmin uupumaan.

Yhteisötaiteen, interaktion ja yhteisen tilan näkökulmia

Kansainvälistä taidekeskustelua on 1900-luvun lopussa karakterisoinut mielenkiinto yhteisöllisyyteen. Miwon Kwon hahmottaa

mielenkiinnon lähtökohdiksi (yhdysvaltalaisessa kontekstissa) 1990-luvulle paikantuvat diskurssimuutokset, joissa taiteelta alettiin odottaa voimakkaampaa sosiaalista kiinnittymistä paikkaan ja yleisön tai tietyn alueen asukkaiden yhteisöllisen osallistumisen aikaansaamista.⁵²¹ Yhdysvaltalaisessa taidekirjoittelussa ja poliittisessä retoriikassa runsaasti käytetty ja myönteisesti virittynyt yhteisö-sana (*community*) otettiin käyttöön myös suomalaisessa taidekirjoittelussa yhteisötaiteen diskurssin yleistymisen myötä 1990-luvun lopulla.⁵²² Aineistossani ei suoraan käytetty yhteisötaiteen käsitettä monumenttitarvioissa eivätkä taiteen asiantuntijat puhuneet monumenttien yleisöistä yhteisöinä. Yhteisötaiteen diskurssissa keskeiseksi nousseet taiteen merkitykset ja taiteen vastaanottotavat heijastuivat kuitenkin uuden monumenttiajattelun diskurssissa kirjoitettuihin teksteihin.

Yhteisöllisyyden ideoiden esiin tuominen julkisen taiteen keskeisenä elementtinä ei taiteen kentällä luonnollisestikaan rajoitu vain yhteisötaiteen diskurssien esiin nostamiin painotuksiin, joskin ne ovat tuoneet ideoihin uutta sisältöä ja lähestymistapoja. Julkisen taiteen yhteisöllisyydestä keskusteltiin aktiivisesti muun muassa jo 1970-luvulla *Taide*-lehdessä. Lehden vuoden 1970 julkisen taiteen teemanumerossa peräänkuulutettiin keskustelun aloittamista julkisen taiteen uusista tehtävistä ja kaivattiin ihmisten todellista mahdollisuutta ottaa osaa ”jäykistyneiden instituutioiden” rinnalla julkista taidetta ja yleisemmin kulttuuria koskevaan suunnitteluun ja päätöksen tekoon.⁵²³ Julkisilta taideteoksilta kaivattiin katsojan aktivoimista. Kuvanveistäjä Kari Huhtamo totesi lehden keskustelussa: ”Meikäläiset julkiset taideteokset jättävät katsojan passiiviseksi, koska ne on tarkoitettu passiiviseksi taiteeksi. Katsoja ei saa aktivoita itseään eikä teosta omalla ilmaisutarpeellaan.”⁵²⁴ Tämän tapaiset odotukset julkisesta taiteesta voidaan paikantaa ajankohdan kulttuuridemokratiaa korostavaan ilmastoon, jonka ideaalina oli toisaalta sekä yhteiskunnallisesti sitoutunut että helposti lähestyttävä ja siten laajasti ihmisiä koskettava taide. Kulttuuridemokratian ideoissa painottuivat taiteen saavutettavuuden ohella erilaiset käytännön ’katutason’ toimet, joilla pyrittiin aktivoimaan ihmisiä kulttuuritoimintaan heidän omilla ehdoillaan.⁵²⁵ Nämä aktivoimi-

sen ja osallistumisen ideat näyttävät kantavan 2000-luvulle asti. Timo Heikkinen on todennut, että 1970-luvulta periytyvä kulttuurin sosiaalisia näkökulmia painottava puhe eli edelleen vahvana vielä 1990-luvulla, vaikka sen keskeisimpiä jo vanhahtavilta kuulostaneita käsitteitä – kulttuurin demokratisointi ja kulttuuridemokratia – ei enää käytetty.⁵²⁶

Tutkimukseni monumenttikeskusteluissa 1970-luvulta periytyvät yhteisöllisyysnäkökulmat tulivat esiin ennen kaikkea taiteen kentän ulkopuolisissa diskursseissa, etenkin yhteisen diskurssissa, jossa toimikuntien ja erilaisten alueellisten tai intressiyhteisöjen jäsenet pyrkivät osallistamaan ja aktivoimaan ihmisiä yhteiseksi koettuun hankkeeseen. Uuden monumenttiajattelun diskurssissa yhteisöllisyys merkitsi omaehtoisempaa ja henkilökohtaisempaa aktivoitumista ja vähäeleisempää, satunnaisempaa ja kokemuksellisempaa osallistumista monumentin vastaanotossa. Diskurssissa monumentti määrittyi funktionaaliseksi paikaksi, jossa ihmiset voivat kohdata toisiaan, viettää aikaa yhdessä, viihtyä ja oleilla.

Uuden monumenttiajattelun diskurssin paikkasidonnaisuutta ja yhteisöllisyyttä korostavat puhettavat voidaan nähdä osana laajempaa kulttuurista diskurssia, jonka keskiössä ovat kohtaamisen, interaktion ja yhteisöllisyyden teemat. Teemat ovat karakterisoineet 1990-luvun jälkipuolelta lähtien taiteen ohella esimerkiksi teatteria (yhteisöteatteri), tanssia (yhteisötanssi), televisiota (interaktiiviset ohjelmat, tosi-TV-buumi) ja erilaisia digi- ja populaarikulttuurin ilmiöitä (Internetyhteisöt, liveroolipelit). Diskurssi on vaikuttanut myös kulttuuripoliittisiin pyrkimyksiin 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa. Se on näkynyt esimerkiksi taidelaitosten kohdalla museoiden uusissa yleisöstrategioissa ja yleisön kohtaamisretoriikassa. Esimerkiksi vuonna 1998 avautuneen nykyaikaisen taiteen museo Kiasman toimintapoliittikkana mainittiin kansalaisten olohuoneena ja kohtaamispaikkana oleminen.⁵²⁷ Monien muidenkin ajankohdan taideprojektien ja kulttuurihankkeiden yhteydessä runsaasti käytetty 'olohuone'-metafora kuvaa hyvin pyrkimyksiä merkityksellistää taide- ja kulttuuri-ilmiöitä kohtaamisen, oleskelun ja viihtymisen paikkoina.

Kyseinen nykytaiteen retoriikka liittyy Helena Sederholmin kuvaamaan ”urbaaniin flanööriyteen”: nykykulttuurin ’flanöörit’ ajellevat urbaanissa ympäristössä, jossa taidetta käytetään ihmisten kohtaamis- ja kommunikaatiopaikkana.⁵²⁸ Ajatus urbaania ympäristöä kuluttavasta ’flanööristä’ luonnehtii osuvasti diskurssia, joka on tullut ajankohtaiseksi viimeaikaisissa kaupunkikulttuurista käytyissä keskusteluissa. 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa nykykulttuuria koskevassa kirjoittelussa on usein tuotu esiin uudenlaisen kaupunkikulttuurin nousu. Sen 1980-luvulla muodostuneiden itujen kypsyminen ja laajempi omaksuminen 1990-luvulla on hahmotettu kaupunkikulttuurin murroksena, jossa kaupunki on muuttunut viihtymisen ja kulutuskeskeisen oleskelun ja kohtaamisen tilaksi.⁵²⁹ Tällaisissa kaupunkikulttuurin näkymissä kaupunkiympäristöä ei enää jäsennetä muusta yhteiskunnasta poikkeavana ylästruktuurina tai arkkitehtuurisena näyttämönä tai taustana taloudellisille, sosiaalisille, kulttuurisille ja vapaa-ajan toiminnoille. Uusissa painotuksissa kaupunkiympäristö on nähty luovana tapahtumapaikkana ja innovatiivisena ja kommunikatiivisena tilana, jossa kulttuuri syntyy, välittyy ja konkretisoituu ihmisille. Osana uutta kaupunkikulttuuria on nähty taide, joka tuodaan julkiseen tilaan osaksi tilan merkityksen konfigurointia, osaksi sosiaalisten käytäntöjen ja fyysisten ympäristöjen yhteennivoutumista.⁵³⁰

Uuden kaupunkikulttuurin diskurssi linkittyy viime vuosikymmenenä yhteiskunnallisilla ja humanistisilla aloilla runsaasti keskusteltuun aiheeseen luovuudesta ja kulttuurista, joita on käsitelty niin ihmisryhmiin, sosiaaliluokkiin, kaupunkeihin, alueisiin kuin koko yhteiskuntaan vaikuttavina innovatiivisina ja dynaamisina tekijöinä.⁵³¹ Kulttuurin merkitystä on korostettu viimeaikaisessa kaupunkisuunnittelussa, jonka tähtäimessä on ollut ’luova kaupunki’, joka tarjoaa kulttuurille ’tilaa tapahtua’. Samoin on korostettu ihmisten mahdollisuutta kohdata ja toimia yhdessä kulttuurin kuluttamisen ja tuottamisen yhdistämänä. Näissä keskusteluissa dynaamisiksi ja ’luovaksi’ nähty kulttuuri paikantuu katukulttuuriksi (*suburban culture*), jota voidaan kuluttaa ja joka on siten hyödyke. Perinteinen korkeakulttuuri ja kulttuuri-instituutioiden tuottama taide

eivät ole samalla tavalla sopineet näkemyksissä esitetyn luovan ja innovatiivisen kaupunkikulttuurin sisällöiksi.

Jäykästä imagostaan huolimatta niin sanottu perinteinen korkeakulttuuri on kuitenkin pyrkinyt koko ajan elämään 'ajan hermolla'. Korkeakulttuurin piiriin kuuluvat taiteen muodot, kuten julkinen kuvanveisto, ovat muuntautuneet viime vuosikymmeneenä tarjoamaan sellaisia 'kohtaamispaikkoja' tai 'olohuoneita', joita uudessa kaupunkikulttuuria painottavassa diskurssissa on kaivattu ja kiitetty. Tällaista mukautumista ja muuntautumista on odotettu taiteen kentällä myös monumenttien osalta, kuten tutkimukseni uuden monumenttiajattelun diskurssi osoittaa. Odotusten voi nähdä myös monissa tapauksissa toteutuneen, kun viimeaikaisissa monumenttihankkeissa on hyödynnetty ympäristötaiteellisuuden ja paikakasidonnaisuuden ideoita. Monet monumentit ovat yhä selkeämmin urbaaneja tiloja, joissa voi oleilla. Monumentit asettuvatkin siten kiinnostavaan risteyskohtaan suhteessa uuden kaupunkikulttuurin diskurssin ideoihin. Toisaalta monumentit ovat sitä julkista taidetta, joka merkityksellistää kaupungeissa keskeisiä julkisia tiloja ja aktivoi ihmisiä osallistumaan kaupunkiympäristöön, yhteisöön ja menneisyyteen liittyviin keskusteluihin, määrittelyihin ja käytäntöihin. Toisaalta monumenttien edustama virallinen, instituutioihin kytkeytyvä ja mahtipontinenkin arvomaailma hahmottuu vastakohdaksi uuden kaupunkikulttuurin dynaamisen ja innovatiivisen kulttuurin määreille ja arvoille.

Taiteen kentän vertikaaleja ja horisontaaleja yhdentymispyrkimyksiä

Modernia yhteiskuntaa on kuvattu eri sosiaalisen elämän alueiden eriytymiselle rakentuvaksi järjestelmäksi. Eriytymistä on kuvattu yhteiskuntaa tai taiteen kenttää edelleen hallitsevaksi piirteeksi, mutta samalla nykyisessä sosiokulttuurisessa todellisuudessa perinteisten järjestelmien itsenäisyyden ja omalakisyyden määrän on katsottu kaventuneen.⁵³² Modernia yhteiskuntaa kuvanneiden rinnakkaisten kenttien on nähty sulautuneen yhä enemmän toisiinsa.

Tällainen horisontaalisen yhdentymisen ajatus näyttäytyy keskeisenä ajatuksena niin postmodernin teorioiden maltillisissa kuin radikaaleissakin versioissa.⁵³³ Vaikka yhteiskunnallisella tasolla yhdentymisen ei tulkittaisikaan ilmenevän konkreettisena, puhe siitä on kuitenkin osoitus uudenlaisesta yhteiskunnan kuvaamis- ja hahmottamistavasta. Taiteessa ja kulttuurissa yhdentymisen on nähty ilmenneen myös konkreettisesti. Kulttuurissa ja taiteen kentällä modernin eriytymiskehityksen on kuvattu tuottaneen vastavaikutuksena taiteen ja muiden elämän alueiden ja taiteen ja arjen, uudenlaista kohtaamista ja toisiinsa mukautumista.⁵³⁴ Horisontaalisesta yhdentymisestä muodostuneen uuden taiteen paradigman on paikannettu koskevan niitä nykytaiteen diskursseja, joissa korostetaan taiteen yhteisöllistä, poliittista tai sosiaalista funktiota. Paradigman on hahmotettu sisältävän taiteen ja siitä puhumisen limittymistä. Myös taiteen ja kaupallisuuden välisen rajan on nähty kehityskulun myötä lieventyneen. Tällaista uudenlaista taiteen paradigmaa on usein tarkasteltu postmodernismin käsitteen avulla.

Näkemykset yhteiskunnan ja kulttuurin eri osa-alueiden yhdentymisestä asettavat monumentit kiinnostavaan asemaan. Ne ovat erinomaisia esimerkkejä objekteista, jotka vaikuttavat samanaikaisesti eri kenttien merkitysalueella ja sekä taiteen korkeakulttuurin että populaarin tasoilla. Monumenttihankkeissa voi hahmottaa liittymävyyttä myös taiteen ja taidepuheen: monumenteista kirjoitetut tekstit vaikuttavat voimakkaasti niiden merkitysten muodostumiseen jo ennen kuin itse teosta on fyysisesti olemassa. Toisaalta monumentin tai monumenttiluonnoksen tekeminen voidaan nähdä yhteiskunnallisena kannanottona tai kommenttina taiteen tilaan. Tutkimustapauksiini kuuluneissa yleisissä monumenttikilpailuissa monet luonnokset oli mahdollista tulkita erilaisina hirtehtisinäkin poliittisina tai yhteiskunnallisina kommentteina. Taiteen tilaa kommentoivaksi puheenvuoroksi nostettiin aineistossani Helsingin Kekkonen monumenttihankkeessa palkittu *Urkki ja Sylvi* -luonnos. Toivaisen monumenttihanke voidaan nähdä kokonaisuudessaan arvokeskusteluun ja kritiikkiin tähtäävänä tekona. Toivaisen monumentissa yhdistyivät samalla taiteen ja kaupallisuuden alueet monumentin jalustaan hakattujen yritysnimien muodossa.⁵³⁵

Vaikka monumentit toisaalta asettuvat luontevasti useiden erilaisten sosiaalisten alueiden tai kenttien vaikutuspiiriin, toisaalta modernin eriytyneen yhteiskuntarakenteen tuottamat ajattelutavat kategorisoivat edelleen monumentteja palauttaen ne usein vain tietyn kentän toimintaan kuuluviksi. Eri kenttien toimijat haluavat yhä pitää tiukasti kiinni omista näkökulmistaan, määrittelyoikeuksistaan ja vaikutusvaltaisista puhuja-asemistaan. Kuten tutkimukseni osoittaa, taiteen kenttää määrittävät edelleen modernit autonomisuuden ideat. Viime vuosikymmenten postmoderneista visioista huolimatta erilaisten yhteiskunnallisten kenttien lähentyminen ei ole synnyttänyt jonkinlaista superjärjestelmää, jossa kentät olisivat liukuneet toisiinsa. Erkki Seväsen mukaan taiteen osaltakin voidaan lopulta hahmottaa lähinnä institutionaalista ja käsitteellistä laajentumista.⁵³⁶

Modernin ja postmodernin rajanvetoa on hahmotettu horisontaalin yhdentymisen lisäksi vertikaalisten hierarkiasuhteiden muutoksena. Moderneja osajärjestelmiä ja erityisesti juuri modernistista taiteen kenttää on luonnehdittu vertikaalilla eriytyneisyydellä, jota jäsentää sisäinen valta- ja statusrakenne. Vertikaalinen eriytyminen on ilmennyt muun muassa siinä, että kentällä on tehty jyrkkiä erotteluja taiteen ja viihteen, professionaalisen ja harrastajataiteen ja korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin välillä.⁵³⁷ Kuten tutkimukseni analyysistä käy ilmi, taiteen kentällä vapaan taiteen diskurssin puheenvuoroihin kiinnittyy selkeä hierarkia-ajattelu: taide jäsentyy korkeaan ja matalaan ja taide erottuu populaariksi katsotuista kulttuuri-ilmiöistä.

Modernismia luonnehtivan vertikaalin hierarkkisuuden vastakohtana postmodernismin ideoissa on korostettu 'korkean' ja 'matalan', vakavan ja kevyen ja taiteen ja populaarikulttuurin välillä tehtyjen rajojen madaltumista.⁵³⁸ Suomalaisesta taiteesta ja kulttuurista voikin havaita 1900-luvun lopulta erilaisten hierarkkisten suhteiden purkautumista ja uudelleenarviointia. Esimerkiksi populaareina pidetyt kulttuurimuodot, kuten sarjakuva, iskelmä, tanssilavakulttuuri ja kansanmusiikki ovat kokeneet kulttuurista legitimoitumista ja arvon nousua.⁵³⁹ 1980-luvulla taiteen kentällä kiinnostuttiin taiteen virallisten instituutioiden, taidekoulujen ja

ammattiliittojen ulkopuolelta tulevista taiteilijoista.⁵⁴⁰ Kiinnostus jatkui 1990-luvun lopulla niin sanotun ite-taiteen ja erityisryhmi- en, kuten vammaisten, tekemän taiteen arvostuksen lisääntymisenä. Myös modernismissa tiukasti eroteltu taide ja kitsi ovat kohdanneet viime aikoina kotimaisessakin nykytaiteessa taiteilijoiden kiinnos- tuttua hyväksi ja huonoksi luokiteltujen objektien rajoista. Tällai- sen taiteen kentän vertikaalin yhdentymisen voi hahmottaa samalla yleisempänä horisontaalisena yhdentymisenä, jossa ollaan kiinnos- tuneita sellaisistakin ilmiöistä taiteena, jotka modernismin kritee- rein hahmottuvat johonkin toiseen kenttää kuuluviksi.

Taiteen modernistista vertikaalia hierarkiaa purkava postmoder- nistinen ilmasto on heijastunut myös viimeaikaisessa julkisessa tai- teessa ja monumenttihankeissa. Kentän hierarkkisuutta ja sen po- lariteetteja (korkea – matala ja vakava – kevyt) on kyseenalaistet- tu niissä julkisissa taideteoksissa, joissa on hyödynnetty keveyttä, humoristisuutta, leikkimielisyyttä ja viihteellisyttä taiteen ilmai- sukeinoina. Etenkin monissa 1980-, 1990- ja 2000-luvuilla pysty- tetyissä leikkipuistoveistoksissa ja kouluihin prosenttiperaatteella tilatuissa teoksissa on voitu irrotella ja toteuttaa postmodernistisia strategioita. Kepeys, leikkimielisyys ja humoristisuus näyttäytyivät diskursiivisina ja toiminnallisina strategioina myös useissa tutki- mukseni monumenttihankeissa. Esimerkiksi Toivaisen, Rautavaa- ran ja Helsingin Kekkosen hankkeissa vakavan monumenttietok- sen sijaan tai ohessa järjestettiin myös kevyempiä ja viihteellisiä toimintoja: Rautavaaran monumentin paljastusta juhlistettiin ravintolassa karaokekilpailuilla, Kekkosen juhluvuoden innoittama- na järjestettiin monia erilaisia viihteellisiä tapahtumia, kuten esi- merkiksi UKK100-iltamat kulttuuriareena Gloriassa Helsingissä ja *Siltä näyttää eli presidentti Kekkosen kesäloma* -kabaree Kajaanin kaupungin teatterissa, ja Toivaisen tapauksessa Jyväskylän kaupun- ginteatterilta tilattiin Toivaisesta kertova *Torikuningas*-musikaali, jota esitettiin vuosina 1991–1992. Toivaisen monumenttia lakitet- tiin ja kukitettiin monumentin paljastusta seuranneina vuosina ilki- kurisin ja humoristisin tempauksin. Esimerkiksi vappuna 1990 mo- numentti lakitettiin teekkarilakilla ja Toivainen julistettiin ”kunnia- teekkariksi”. Lehdessä lakituksesta kirjoitettiin:

Ylioppilaaksi patsas ylsi, koska Otto Toivainen ehkä ensimmäiseksi sovelsi kansainvälisyyskasvatusta todella pitkälle: Jyväskylän lyseon kasvattina hän nousi torin laidalta Tyynen valtameren saarella kuninkaaksi ja myöhemmin saaren asukkaiden jumalahahmoksi. Kunniateekkariksi Otto pääsi, koska varmojen huhujen mukaan hän kävi kerran elämässään teknillisessä korkeakoulussa. (Otosta kunniateek-kari. *KSML* 1.5.1990.)

Humoristisesti monumenttiin suhtauduttiin myös Toivaisen 100-vuotissyntymäpäivänä, jolloin Jyväskylän lyseon toimesta veistoksen huipuille laskettiin kukkalei. Kukituksen yhteydessä monumentin juurella ”liehui lippu kunniavartion pitelemänä, pidettiin puhe ja kaupunginteatterin näyttelijät lauloivat Oton muistoa kunnioittaen”.⁵⁴¹ Tilaisuudessa monumentillinen paatos käännettiin ironiseksi ja ilkkuriseksi huumoriksi.

Taiteen kentän vertikaaliin yhdentymiseen liittyväksi tekijäksi voidaan hahmottaa myös taiteen figuratiivisen ilmaisun voimistuminen. Modernismin korostamaan abstraktioon ja formalismiin verrattuna postmodernismi on nähty osittaisena paluuna takaisin esittävyYTEEN ja figuratiivisuuteen. Sen on katsottu merkityksellistävän enemmän kuvien, hahmojen ja ikonisten merkkien avulla kuin abstraktin muotokielen avulla.⁵⁴² Figuratiivinen ilmaisu laajentaa taiteen potentiaalista yleisöpohjaa, sillä se on taiteen kentän ulkopuolisten vastaanottajien helpommin lähestyttävissä kuin abstraktisuus, jonka ’ymmärtämisen’ ei-asiantuntijat kokevat usein hankalaksi, kuten analyysini osoittaa. Taiteen kentän suhtautuminen figuratiiviseen taiteeseen on viime vuosikymmenten postmodernistisista virtauksista huolimatta kuitenkin ambivalentti ja paljastaa kentän modernistisen struktuurin. Erityisen hyvin tämä tulee esiin juuri figuratiivisissa henkilöveistoksissa. Samalla, kun taiteen kenttä on 1990-luvulla laajentunut ite-taiteella ja ite-taiteen piirissä tehtyjä henkilöveistoksia on esitelty ’korkean taiteen’ tiloissa, kuten museoissa, gallerioissa, kaupunkien julkisilla paikoilla ja vakavasti otettavassa taidekirjoittelussa, samalla toisenlaiset figuuripatsaat, kuten pienempien paikkakuntien figuurimonumentit, ovat jääneet vaietuiksi ja näkymättömiksi taiteen kentän käytännöissä. Figuurimonumentit ovat voineet päinvastoin herättää vähättelyä ja ylenkatsetta taiteen kentän (modernistisissa) diskursseissa.

Kiinnostava tutkimusperiodiini sijoittuva kehityskulku ite-taiteen arvostuksen noususta taiteen kentällä löytyy esimerkiksi Matias Keskinen Kekkos-aiheisesta tuotannosta. Vaikka Keskinen Kekkosveistokset voitiin 1980-luvun lopulla tuomita toisissa näkökulmissa huonoksi taiteeksi⁵⁴³, seuraavan vuosikymmenen kuluessa Keskinen Kekkosveistoksiin kohdistettiin uutta mielenkiintoa veistosten ollessa esillä muun muassa Helsingissä Muu ry:n näyttelysalissa (1990) ja Muutospuisto-kesänäyttelyssä Eduskuntataloa vastapäätä Mannerheimintien toisella puolella (1991). 2000-luvulle tultaessa ite-taiteen boomin myötä Keskinen näyttäytyi jonkinlaisena ite-taiteen omaperäisenä pioneerinä. Ite-taiteen figuuriveistokset ja tunnetuista henkilöistä tehdyt patsaat ovat kivuttomasti laajentuneet taiteen marginaalista omaan erityisgenreensä kuuluvaksi taiteen ilmiöksi ja ne on institutionaalisesti esitetty taiteena.

Miksi samanlaista positiivista kiinnostusta ei kohdistu figuurimonumentteihin? Kenties ite-taiteen itseoppineiden tekijöiden teoksia ei koeta taiteen kentällä sen hierarkiaa, määrittelyvaltaa ja taiteen professionalismia uhkaavina. Ite-taide on riittävän kaukana 'korkeasta': se ei voi sekoittua 'korkeaan', jolloin se voidaan 'nostaa' turvallisesti taiteen kentän ytimen ihailtavaksi ja arvioitavaksi. Lisäksi ite-veistoksia ei tarvitse ottaa vakavasti, vaan niihin voi (ja taiteen kentällä pitää) suhtautua tietynlaisella hyväntuulisella asenteella: yhtäältä arvostetaan taiteen kentän ulkopuolisen ilmaisun luovuutta ja marginaalisuutta, toisaalta teoksiin suhtaudutaan huumorilla ja tiedostaen tarkastelun kohteen tekijän sijoittuminen kentän ulkopuolelle. Tällainen suhtautuminen ja asenne tuovat samalla esiin valta-asetelman, jossa 'paremmin tietävät' taiteen asiantuntijat määrittelevät viime kädessä, mikä taiteessa kulloinkin on kiinnostavaa ja huomion arvoista; millainen kömpelyys ja naiivius ovat 'oikealla' tavalla kömpelöä ja naiivia, jotta siitä voidaan kiinnostua taiteen kentällä. Kentän kannalta huomattavasti ongelmallisempia ovat figuratiivista traditiota seuraavien tekijöiden veistokset ja monumentit. Nämä tekijät voivat olla tunnettuutta taiteen kentällä saamattomia ammattitaiteilijoita tai taidekouluja käymättömiä tekijöitä, mutta myös taiteen kentällä näkyviä tai näkyneitä taiteilijoita. Viime vuosikymmeninä tilaustyönä tehdyt figuurimonumen-

tit ovat yleensä taiteen kentällä vaiettuja veistoksia, joihin taiteen asiantuntijat eivät ota kantaa. Asenteet näitä monumentteja kohtaan ovat yleensä esiin tullessaan ainoastaan kielteisiä. Kun figuurimonumentit on paikannettu epäkiinnostavaksi tai huonoksi taiteeksi, kritiikki ja taidekirjoittelu välttelevät tästä johtuen huomion kohdistamisesta niihin, sillä figuurimonumenteista kirjoittaminen voitaisiin tulkita niiden vakavasti ottamisena ja niiden pitämisenä arvioinnin arvoisina (olipa kirjoittelu sitten kiittäväää tai kritisoivaa). Tästä lähtökohdasta voidaan esimerkiksi tulkita Rautavaaran monumentin näkymättömyyttä tutkimusperiodini taidekirjoittelussa ja kritiikissä. Vaikka figuurimonumentit eivät näyttäydy taiteen kentän näkökulmasta kiinnostavana taiteena, ne muodostavat kuitenkin maamme henkilömonumenttien suuren enemmistön.

Monumenttien figuratiivisuus ja abstraktisuus liittyy kiinnostavalla tavalla monumentin kohdehenkilön yhteiskunnalliseen statukseen. Tutkimusperiodinani pystytettyjä monumentteja tarkasteltaessa voidaan havaita, että usein paikalliset merkkihenkilöt ja etenkin populaarimmat 'sankarit', kuten urheilijat, ovat saaneet monumentikseen figuuripatsaan. Sen sijaan kansallisiksi 'suurmieheksi' yhteiskunnallisen eliitin korottamia henkilöitä, kuten kulttuuripersoonia ja valtiomiehiä, on muistettu abstrakteilla monumenteilla. Monumenttihankkeiden organisoinnista ja rahoituksesta ovat yleensä tällöin vastanneet erilaiset toimijat. Figuurimonumentit on hankittu usein suorina tilauksina ilman kilpailua, ja hankkeen käynnistäjillä, erilaisilla seuroilla, yhdistyksillä ja kansalaisryhmillä, on ollut tavoitteena nimenomaan 'näköispatsaan' hankkiminen. Muotoon liittyy myös raha: suurmieskategoriaan korkealle legitimoitun henkilön muiston vaalijoilla on yleensä takanaan taloudellinen mahdollisuus ja halu järjestää monumentista kilpailu. Jos kilpailuohjelmassa ei erikseen vaadita figuratiivista ilmaisua, on odotettavaa, että kilpailuehdotuksissa on runsaasti modernistisen ja nykytaiteen konventioiden mukaisia abstrakteja tai figuuria kuvaamattomia luonnoksia. Kilpailun palkintolautakuntaan Suomen Kuvanveistäjäliiton sääntöjen mukaisesti kuuluvat asiantuntijajäsenet ovat todennäköisesti tuomassa kilpailun ratkaisuun sekä äänen enemmistöllään että ammattitaidollisella auktoriteetillaan pe-

rinteisiä figuuriveistoksia torjuvaa ajattelua. Monumentin toteuttamista abstraktilla muotokielellä voidaan taiteen kentän näkökulmat omaksuneissa kommenteissa tulkita osoituksena vakavahenkisestä ja ylevästä muistelusta. Valtiovallan tukema ja taiteen asiantuntijoiden suosima muotokieli osoittaa, että myös eliitti on huomionin muistelun kohteen kansallisessa hierarkiassa eikä hanke ole populaari tai pelkästään yksittäisten henkilöiden ajama ja aikaansaama. Tällainen näkökulma tuotiin tutkimissani monumenttihankkeissa esiin Rautavaaran tapauksessa. Aihetta käsiteltiin *Helsingin Sanomien* kolumnitekstissä, joka oli otsikoitu paljonpuhuvasti: ”Ei tehty Tapsasta valtiomiestä”.⁵⁴⁴ Figuratiivisen muodon katsottiin viestivän henkilön vaatimattomasta yhteiskunnallisesta statuksesta.

Olivatpa monumentit sitten figuratiivisia tai abstrakteja, niiden voidaan kuitenkin todeta paikantuvan taiteen kentän ydinalueen ulkopuolelle. Varsinkin maakuntien monumentit tuntuvat katoavan kentän tietoisuudesta, olivatpa ne minkä muotoisia tahansa. Eräät keskipolven kuvanveistäjät yrittivätkin puuttua tähän näkymättömyyteen vuonna 2000 *Taide*-lehden lähettämässään vetoomuksessa, jossa lehteä vaadittiin kirjoittamaan näkyvämmiin ja arvostavammin julkisista taideteoksista.⁵⁴⁵ Toisaalta niin *Taide*-lehden kirjoittelussa kuin sanomalehtikritiikissäkin on 1990-luvun lopulla ja 2000-luvulla kiinnitetty yhä enemmän huomiota ’uudenlaiseen julkiseen taiteeseen’ eli erilaisiin ympäristö-, kaupunki- ja yhteisötaideprojekteihin. Näiden painotusten myötä myös niitä lähestyvät monumenttihankkeet ovat saaneet näkyvyyttä taiteen kentän keskusteluissa. Näin on käynyt esimerkiksi Ympäristötaiteen säätiön palkitsemille monumenteille.

Vaikka viime vuosikymmenten postmodernikeskustelun myötä ’korkean’ ja ’matalan’ taiteen erottelua on haastettu ainakin teoriasa, kategoriat ovat kuitenkin edelleen säilyneet. ’Korkean’ ja ’matalan’ rajat voivat joustaa tai muuttua, mutta taiteen ja kulttuurin ilmiöiden rakentuminen modernistisen hierarkkisen struktuurin pohjalle ei ole kuitenkaan purkautunut.⁵⁴⁶ Hierarkkiseen struktuuriin liittyy myös määrittelynäkökulman dominanssi: ’korkean’ ja ’matalan’ rajojen määrittelyssä ’korkean’ kenttä on dominoivassa asemassa ja etuoikeutettu määrittelemään sen, mitä voidaan pitää

'matalana' ja mitä 'korkeana' ja miten 'korkea' ja 'matala' saavat sekoittua. 'Korkea' näyttää erilaiselta 'korkean' silmissä kuin 'matalan' ja vastaavasti 'matala' on kaksi eri asiaa riippuen katsotaanko sitä 'korkealta' vai 'matalalta'.⁵⁴⁷ Juuri nämä 'korkean' ja 'matalan' määrittelyerot selittävät osaltaan monumenttidebattien syntyä.

Suurista kertomuksista pieniin

Jos modernin ja postmodernin rajankäynti ymmärretään laajemmaksi sosiokulttuuriseksi ilmiöksi, jonka osa taiteessa koettu muutos on, monet tätä rajankäyntiä kuvaavaksi mielletyt seikat hahmotuvat tutkimusperiodini monumenttikeskusteluista. Keskeinen modernin ja postmodernin rajankäyntiin liittyvä piirre on ollut keskustelu niin sanotuista suurista kertomuksista: Jean-François Lyotardin vuonna 1979 esittämät ajatukset suurten, maailmaa selittävien kertomusten ajautumisesta kriisiin omaksuttiin sujuvasti kansainväliseen postmodernikeskusteluun 1980-luvun kuluessa. Suurten kertomusten kritiikillä Lyotard tarkoitti esimerkiksi suurten uskonnollisten, poliittisten ja tieteellisten maailmanselitysten korvautumista erilaisilla 'pienillä kertomuksilla' eli vähemmän kunnianhimoisilla maailmanselityksillä, jotka pyrkivät välittämään omasta näkökulmastaan jotain oleellista yhteisestä todellisuudesta.⁵⁴⁸ Kotimaisesakin postmodernikeskustelussa suurten kertomusten kyseenalaistamisen tai pirstoutumisen ajatusta on käytetty runsaasti 1980-luvun lopulla ja 1990-luvulla niin teoriakirjallisuudessa, taidekritiikissä kuin yleisessä taidepuheessa.⁵⁴⁹

Miten tutkimusajankohtani monumenttihankeet ja niistä käydyt keskustelut paikantuvat suurten kertomusten postmoderniin kritiikkiin? Toistavatko vai purkavatko tutkimani monumenttihankeet ja niistä käydyt keskustelut moderneja suuria kertomuksia? Suurmiesmonumenttien pystytys eleenä ja ilmiönä sinänsä kuuluu siihen kieleen, jolla erilaisia moderneja suuria kertomuksia on tehty näkyväksi. Tässä mielessä monumenttien pystyttäminen jatkaa käytäntönä suurten kertomusten kertomista. Monumenteissa manifestoituvia kertomuksia ovat muun muassa kansallisten

tarinoiden tuottamiset ja ylläpitämiset ja erilaisten patriarkaalisten sankareiden ja sankaritekojen luomiset. Monumentit osallistuvat tehokkaasti suurten kertomusten sisältämien eettis-moraalisten arvojen tuottamiseen. Henkilömonumenttien pystyttäminen osoittaa esimerkiksi yleisesti, millainen sankaruus on arvostettavaa: on arvokasta työskennellä kansan tai yhteisön puolesta ja ahkeruus, peräänantamattomuus, pyyteettömyys ja itsensä uhraaminen yleiseksi hyväksi on kunniaakasta. Monumenttien pystyttäminen tuo näkyväksi eetosta, jossa yhteisö tai kansa tarvitsee yksilöityjä esikuvia ja esikuvallisten henkilöiden kunnioittaminen ja muistelu koetaan tärkeäksi. Monumenttien pystyttämisen myötä kansallinen ja paikallinen yhteisöllisyys ja sen vaaliminen manifestoituu hyveenä.

Vaikka suurten kertomusten pirstoutuminen ja sen myötä kansallisen suurmiesinstituution kyseenalaistaminen on liitetty post-modernin logiikkaan, jo taiteen modernismin diskurssiin on liittynyt voimakas kansallisten kertomusten, auktoriteettien ja 'suurmiesten' kritisointi, kuten totesin aiemmin. Julkisella kuvanveistolla ei nähty enää 1960-luvulla olevan samanlaista yhteiskunnallista roolia, kuin mitä sillä oli ollut ennen modernismia.⁵⁵⁰ Erityisen kriittisesti modernismin retoriikassa suhtauduttiin kansallismuistomerkkeihin.⁵⁵¹ Modernismin suuria kertomuksia ironisella ja leikkimielisellä asenteella purkavaa suhtautumista monumenttien pystyttämiseen on havaittavissa kotimaiselta taiteen kentältä 1970-luvulta lähtien. 'Monumentaalisimpana' nämä asenteet konkretisoituivat vuonna 1970, kun Helsinkiin Vanhan ylioppilastalon viereiselle aukiolle yritettiin hankkia Stuart Wreden ja J.O. Mallanderin aloitteesta Claes Oldenburgin *Huulipuikko*-veistosta (*The Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*). Suurikokoinen ilmalla täytetty vaaleanpunainen veistos noudatti oldenburgilaista pop-taiteen iloitelevaa ideaa, jossa jokin tavanomainen arkipäiväinen objekti on suurennettu monumentaalisiin mittasuhteisiin. Vaikka *Huulipuikko*-hanke jäikin Suomessa toteuttamatta, hankkeeseen liitetty ironia ja kyynisyys monumenttiajattelua kohtaan tulivat kiertelemättä esiin *Taide*-lehden kirjoituksissa. Esimerkiksi Mallander kirjoitti hankkeesta:

Voisi myöskin ajatella huulipuikkoa jo olemassa olevan, aikansa eläneen monumentin sijalle. Vähänkin modernilta näkökulmalta katsottuna ovat kyllä useimmat Helsingin monumenteista vähemmän aiheellisia enää. Ne edustavat humanismia, jolla ei ole sijaa enää tämän päivän maailmassa. Pirteä punainen kahdeksanmetrinen fallos ajaisi varmasti rauhan asiaa huomattavasti paremmin kuin joku lavertelevasti pateettinen kullattu pronssiakka. (Mallander 1970, 32, 49.)

Leikitteleväksi kommentiksi perinteisiin monumentteihin voidaan myös tulkita Mallanderin vuosina 1971–1974 työstämä *Paperiveistosmappi*, jossa postikorteille liimatut suuret kirjaimet korvasivat muun muassa Runebergin, Paavo Nurmen, Mannerheimin monumentit ja *Kolmen sepän* patsaan. Monumenttien pystyttämiseen kohdistuneesta kritiikistä ja genrellä leikittelevistä uudennlaisista visioista huolimatta taiteen kentän noteeraamat monumentit noudattivat pitkälti modernistista ilmaisua.

Suurmiesinstituutioon ja suuriin kertomuksiin kohdistuva kritiikki jatkui edelleen tutkimusajankohtani taiteen asiantuntijoiden keskuudessa. Toisaalta monumenttikeskusteluissa ’suurmiehiin’ ja suuriin kertomuksiin ei suhtauduttu pelkästään torjuvasti: uuden monumenttialjattelun diskurssissa ne voitiin myös hyväksyä tiedostettuina kertomuksina ja tuotettuina myyteinä. Kiinnostava esimerkki kehityskulusta, jossa suuri kertomus muuttuu ensin kertomuksen kritiikiksi ja sen jälkeen kertomuksen myyttisyyden tiedostamiseksi, hahmottuu tutkimusaineistostani Kekkosen kohdalta. Kajaanin Kekkosen hankkeessa suuri osa maallikkokirjoittelusta toisti sankarikuvaa Kekkosesta. Toisaalta Kajaanin hankkeessa esiintyi myös hyvin kriittisiä tai ivallisia puheenvuoroja, joissa Kekkosen henkilöä ja hänen presidenttikausiensa historiaa suomittiin suorasukaisesti. Kajaanin monumentin voikin tulkita alkusoittona 1990-luvulla käynnistyneelle aikaisempaa kriittisemmälle Kekkokeskustelulle, kuten Taava Koskinen ehdottaa.⁵⁵²

Helsingin Kekkosen monumenttihanke käynnistettiin hyvin erilaisessa yhteiskunnallisessa ilmapiirissä kuin Kajaanin hanke. 1990-luvun puolivälissä maassamme oli keskusteltu runsaasti suomettumisesta ja kuva Kekkosen presidenttikaudesta ja Kekkosesta henkilönä sai uusia piirteitä, kun tietoja Kekkosen päiväkirjoista

ja Kremlin arkistoista tuotiin julkisuuteen. Vuonna 1996 ilmestyi useita Kekkonen presidenttikautta käsitteleviä kirjoja, ja Kekkosmyyttiä purettiin muun muassa televisiodokumenttien ja teatterinäytelmän keinoin. Uusien tulkintojen tarjoama kuva presidentistä ei aina ollut erityisen mairitteleva. Yleistynyt kriittinen suhtautuminen heijastui Helsingin Kekkonen monumentista käytyyn keskusteluun, joka jäi sekä paatoksellisten kommenttien sävyssä että määrässä Kajaanin monumenttikeskustelua vaisummaksi. Useilla asiantuntijatahoilla arveltiin ennakkoon Helsingin monumenttihankkeesta tulevan Rytin monumenttikeskustelun kaltainen kiivas monumenttiriita, mutta suurieleistä kiistaa hankkeesta ei kuitenkaan käynnistynyt. Sen sijaan jo Kajaanin hankkeessa aloitettu kritiikki ja siitä veistely huumori ja ironia toimivat yleissävynä monumenttihanketta käsitelleissä pakinoissa ja kolumneissa. 1990-luvun lopulla myös suomettumiselle ja Kekkonen ajan arvoille ja toimille voitiin vitsailla, eikä niistä puhumista ei koettu enää kiusalliseksi eivätkä ne herättäneet kiistelyä. Helsingin monumentin paljastuksen aikaan Kekkoeseen suhtauduttiin useissa kirjoituksissa eräänlaisena 'uudelleen mytologisoituna' myyttisenä hahmona, jonka potentiaaliset fiktiiviset ulottuvuudet tunnistettiin ja tunnustettiin. Esimerkiksi *Suomen Kuvalehden* pääkirjoituksessa todettiin Kekkosjuhlallisuuksien aikaan:

Kekkosjuhlinnan sävy on edelleen päivittelyä, selittelyä ja puolustelua. Vanhat vallanpitäjät Helsingin Säätytalon juhlassa toivat haalistuvan häivähdyksen historian UKK:sta. Nuorten kirjailijoiden fiktiivinen agenttitarina Kekkosesta, joka vaihdettiin nuorempaan, kuvaa hyvin tulevaa aikaa: UKK muuttuu historiallisesta hahmosta kaunokirjallisuuden raaka-aineeksi, josta voi muokata kulloiseenkin tarpeeseen ja intuitioon sopivan näköisesineen. Kekkosesta syntyi myytti, sadunhohtoinen jumalaistaru, joka kehittyy koko ajan uusiin suuntiin. Tällaisille tarinoille tyypilliseen tapaan keskushenkilö on paitsi kansallinen sankari myös seksuaalinen voimamies, talousnero, suuri kansansa laulaja, hyvässä ja pahassa arvostelun ulko- ja yläpuolella. [--]

Taiteilijoille jää oma ehtymätön UKK:nsa, jota tuskin kukaan sekoittaa historian henkilöön. Hänen persoonansa innoittaa pohtimaan ikuisia kysymyksiä ihmisen raadollisuudesta, vallanhimosta, hallitsemisesta, rakkaudesta, kustosta – kaikesta siitä, mistä kirjallisuus on ammentanut antiikin ajoista alkaen. Suomellakin on oma heeros, urho,

josta riittää tarinaa sitä enemmän, mitä enemmän aikaa kuluu. (Pääkirjoitus 2000, 3.)

Vaikka postmodernin logiikkaan kuuluu suurten kertomusten torjuminen, kuitenkin kertomuksellisuus, henkilökohtaiset muistot, mikrohistoriat ja vaihtoehtoisten myyttien ja mytologioiden käsitteleminen toimivat sen logiikan sisällä. Postmodernin suhde suuriin kertomuksiin, historiaan ja perinteeseen hahmottuu paradoksaaliseksi: toisaalta suhde menneisyyteen voi näyttäytyä nostalgisena, toisaalta dekonstruktiivisena. Muisti, historia ja perinne ovat nostalgisen suuntauksen käyttöainesta, kun taas dekonstruktiivinen asenne pitää lähtökohtanaan historian kuolemaa ja sen hetkellisyyttä, mediamaisuutta ja simulaatiota.⁵⁵³ Samanlainen ambivalenttius välittyy 1990-luvun monumenttikeskusteluista: toisaalta postmodernistinen kulttuuri kannustaa kansallisten myyttien ja suurten kertomusten kyseenalaistamiseen ja suurmieskultin hylkäämiseen, mutta toisaalta suuriin kertomuksiin ja sankarihahmoihin suhtaudutaan kiinnostuneesti tiedostettuina myyteinä. Myytit voivat toimia jonkinlaisen nostalgaviihteen käyttövoimana.

Postmodernismin nostalgisia, historiaa hyödyntäviä myyttejä käsitteleviä näköaloja voidaan paikantaa niin kansainvälisestä kuin kotimaisestakin nykykuvanveistosta. Tutkimukseni monumenttihankeista näkökulmat paikantuvat selvimmin Toivaisen ja Helsingin Kekkonen tapauksista: molemmissa hankkeissa kohdehenkilöitä lähestyttiin tietoisesti myyttisinä hahmoina ja heidän elämäänsä tarinallistuneina myyteinä. Kekkoselle on yleisemminkin tapahtunut 1990-luvun lopun ja 2000-luvun kuluessa postmodernin asenteen läpäisemää mytologisoitumista. Kekkonen myyttisestä hahmosta on luotu eräänlainen kulttikuva tai ikoni, jota on voitu hyödyntää mitä erilaisimmissa populaareissa kuvituksissa. Näissä kuvituksissa ei palata 'vakaviin' sankaritarinoihin tai suurten kertomusten toistamiseen, eikä niiden päämääränä välttämättä ole (pelkkä) myyttien tai suurten kertomusten kritiikki. Kekkoseseen on voitu suhtautua postmodernina kulttihahmona, jonka tuottamisessa on operoitu samalla kertaa sekä ironialla, huumorilla, nostalgialla, trendikkyydellä että campillä. Kekkonen ikonista päätä tai hahmoa on käytetty 2000-luvulla kuvituksena esimerkiksi tee-paidoissa, pi-



Kuva 26. Kekkonen kasvokuvalla varustettuja tee-paitoja on 2000-luvulla myyty useilla eri printeillä eri valmistajien toimesta. Kekkostee-paitoja kuuluu myös Kekkonen kotimuseon Tamminiemen museokaupan valikoimaan. Kuva Tuuli Lähdesmäki.



Kuva 27. Turun seudulla ilmaisjakeluna ilmestyvässä *Aamuset*-lehdessä 24.6.2004 Modosen mainostamissa kännykkälogoissa Kekkonen kasvot rinnastuvat Leninin ja Jim Morrisonin ikonisiin kasvoihin.



Kuva 28. Vuonna 2003 Karkkilassa järjestettyjen Sunset Beach Party rockfestivaalien teemaksi oli valittu Kekkonen ja esiintymislava oli koristeltu teeman mukaan Kekkonen kasvokuvilla. Kuva Teemu Möttönen.



Kuva 29. *Trendi*-lehden vuoden 2006 (helmikuu) häänumeron teemaksi oli valittu ”Kekkosten häät”, jonka myötä häihin haettiin 1960-luvun nostalgialla ja retrotrendejä. Kekkonen virallista valokuvamuotokuvaa käytettiin jutussa trendiä mukailevana somisteena. Kekkonen estetisoituu jutussa trendikkääksi tyyliseksi. Alkuperäinen värivalokuva (sivuilla 54–55) Lauri Eriksson.

poissa, rannekkeissa, kännykkälogoissa, rock-festarin somistuksessa, tele-operaattorin mainoksissa ja *Trendi*-lehden häänumerossa. Kekkosmytologiaa venytettiin etenkin Matti Hagelbergin vuonna 2004 ilmestyneessä *Kekkonen*-sarjakuva-albumissa, jossa presidentin todelliseen henkilöön sekoitettiin erilaisia tarinaperinteiden aineksia ja myyttejä, kuten Raamatun kertomuksia.

Tutkimusajankohtani suurten kertomusten pirstoutumisnäkökulmiin linkittyä kiinteästi Neuvostoliiton ja Itä-Euroopan maiden kommunististen järjestelmien luhistuminen ja sitä seurannut vanhasta järjestelmästä muistuttavien monumenttien kaato. 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa ja 1990-luvun alkuvuosina sosialistisen järjestelmän aikaisia monumentteja tuhottiin huonoina ja kiusallisina veistoksina ja kipeinä historian muistoina. 1990-luvun kuluessa entisissä sosialistimaissa monumentteihin alettiin suhtautua aggression ohella myös ironian ja huumorin keinoin. Monumenttien kaatamista ja siirtämistä seurattiin aktiivisesti 1990-luvun alkuvuosina myös suomalaisessa mediassa. Suhtautuminen sosialistista realismia noudattaviin monumentteihin vaikutti Suomessa kotimaisista monumenteista käytyihin keskusteluihin.

Kuten edellisen luvun analyysistä käy ilmi, monumenttien muotoon liittyvä poliittisuuden tulkinta luonnehtii erityisesti vapaan taiteen diskurssia. Muodon politiikka näyttäytyy yleisemminkin modernismin diskurssin yhtenä keskeisenä lähtökohtana: sodanjälkeisinä vuosikymmeninä totalitaaristen maiden kuvanveistossaan suosima herooinen figuratiivisuus sai länsimaisessa modernistisessa taidepuheessa jähmettyneen, politiikkaan sidoksissa olevan ei-vapaan taiteen leiman. Vastaavasti abstraktio koettiin demokraattisena taiteena, johon liitettiin mielikuvia suvaitsevaisuudesta, kehityksestä, kosmopoliittisuudesta ja ajelun ja toiminnan vapaudesta.⁵⁵⁴ Modernismin radikaalit ja kommunistiset juuret unohtaen modernistista taidetta pidettiin ei-poliittisena, vaikka mielikuvien tasolla se olikin vahvasti poliittisesti orientoitunut. Orientaatio ei kuitenkaan välttämättä tavoittanut niin sanottua laajaa yleisöä, vaan se näyttäytyi etupäässä vain ”visuaalisesti sofistikoituneelle yleisölle”, kuten Robert Burstow toteaa.⁵⁵⁵

Figuurikuviin tutkimusperiodini alkupuolella Suomessa liitetyt poliittiset konnotaatiot tulivat selkeästi esiin Matias Kesksen monumentaalisten Kekkos-veistosten esittämisen yhteydessä. Kesksen veistoksia oli esillä syksyllä 1989 Oulun kävelykadulla järjestetyssä Kiistanalaisen taiteen näyttelyssä, jossa esiteltiin figuratiivista kansantaidetta (siis nykytermein ite-taidetta). Näyttelyn ajaksi osunut Neuvostoliiton presidentti Mihail Gorbatshovin Oulun vierailu säikäytti kuitenkin kaupunginjohton, joka halusi poistaa veistokset pois Gorbatshovia seuraavan kansainvälisen lehdistön silmistä. Oulun kaupunginjohtaja Ilmo Paananen kommentoi tapausta *Kalevan* haastattelemana:

Se selittämisen tarve, mikä patsaista kansainvälisille tiedotusvälineille syntyisi, on niin toivoton, että sitä riskiä emme halua ottaa. Voi vain arvailla, miten Kekkos-patsaat olisi tulkittu maailman lehdistössä. Suomessa tästä on jo syntynyt huomattava mediatapahtuma. (Oulu piilottaa Rotuaarin veistokset. *Kaleva* 24.10.1989.)

Kaupunginjohto pelkäsi Oulusta välittyvän epämodernin itäeurooppalaisen kuvan totalitaariseen henkilökulttiin viittaavilla esittäville betoniveistoksilla. Samantapainen hätä Suomen mahdollisesti antamasta itä-eurooppalaisesta mielikuvasta syntyi seuraavana vuonna, kun Helsinkiin pystytettiin Moskovan kaupungin lahjana saatu Oleg Kirjuhinin sosialistista realismia edustava *Maailman rauha* -veistos. Taiteen asiantuntijoiden lehtikirjoittelussa teoksen pystyttämistä pidettiin kiusallisena nöyristelynä, oloihimme vieraana ja ikäviä mielikuvia Suomesta herättävänä veistoksena. 1990-luvulla taiteessa ja kulttuurissa tapahtuneet muutokset muuttivat kuitenkin suhtautumista edellä kuvattujen kaltaisiin teoksiin.

Kansainvälisillä taiteen areenoilla alettiin 1990-luvun kuluessa suhtautua entisten sosialistimaiden poliittiseen taiteeseen ja heroisiin monumentteihin kiinnostuneesti ja nolostelematta. Kitsi-leiman ne olivat saaneet lännessä jo aiemmin.⁵⁵⁶ 1990-luvun viimeisten vuosikymmenten postmodernististen näkökulmien myötä kitsiin kohdistui kansainvälisessä taidepuheessa uudenlaista kiinnostusta ja myös sosialistinen realismi oli 1990-luvulla esillä sekä erilaisissa näyttelyissä että taidekirjoittelussa. Useissa entisissä sosialistimaissa herooisista monumenteista suunniteltiin ja koottiin



Oulu poistaa UKK-patsaat Gorbatschovin näkyviltä

Oulun johto on päättänyt poistaa kintetyt presidentti Kekkonen esittävät jättämänsä patsaat, ennen kuin presidentti Mihail Gorbatschov matkustaa perjantaina pitäkävälle kaupungille.

Oululaisia kolmeen viikkoon puuttaneet patsaat kuljetetaan pois kantoalustan kahdeksan silmällä keskiviikkona.

Monet kaupunkilaiset olivat tyytymättömiä, kun heidän mielestään tšekit rokotet kasvavan viikdom katukavasta. Toiset taas pitivät niitä hyvänä vitaisi, jonka informaatit lehtimiehien olisivat varmaan saaneet.

Presidentti Gorbatschov saapuu Helsinki-Vantaan lentosemalle keuhkoviikon samppelivälillä.

Kolmenpäiväinen vierailun aikana pääkeskustiepuolesta autoliikenteen kaantamaa varustaa toistevien läikemittarilaitin ja pitkin matkakäsitöiden, varustettuna polttoainetta suorantraana.

Presidentti Gorbatschovin vierailu häntä Oulun läheisyyksiltä presidentin Kekkonen patsaat.

Sivut 15-16

Kuva 30. Matias Keskisen tekemä Kekkonenpää sai paljon huomiota julkisuudessa syksyllä 1989 Oulun kaupungin päätettyä siirtää veistos kaupungin keskustasta presidentti Mihail Gorbatschovin vierailun ajaksi pois häntä seuraavan kansainvälisen lehdistön silmistä. (HS 24.10.1989.)



Kuva 31. Moskovan kaupungin lahjoittama Oleg Kirjuhinin veistämä *Maailman rauha*, joka pystytettiin Helsinkiin tammikuussa 1990, sai kritiikoiden keskuudessa tyrmävään vastaanoton. *Uuden Suomen* kriitikko A. I. Roution kommenttipuheenvuoro on otsikoitu ”Ei kannattaisi tarjota Unkariin, Itä-Saksaan tai Romaniaan. Kirjuhinin monumentti kelpaa vain Suomelle”. (US 15.1.1990.) Alkuperäinen valokuva Markku Ojala.

camp-henkisiä patsaspuistoja (kuten Moskovassa, Liettuan Druskininkaiissa ja Budapestissa), joita mainostettiin turistinähtävyyksinä ja joista Suomen lehdistössäkin kirjoitettiin runsaasti. Vastaavasti kommunismin romahduksen jälkeen länsimaissa nostettiin voimakkaasti esiin Venäjän glasnost-kauden Sots Art -taiteilijoita ja toisinajattelijataiteilijoita, joiden neuvostokuvastoa kierrättävä ja ironisoiva taide kohtasi helposti länsimaisen postmodernismin lämpimän taiteen. Suomessakin huomiota herätti taiteilijakaksikko Komar & Melamidin Helsingissä vuonna 1997 organisoima, jo vuonna 1993 ensi kertaa Yhdysvalloissa nähty Monumental Propaganda -näyttely, jossa 150 kuvataiteilijaa Venäjältä, Yhdysvalloista, Kanadasta ja Euroopan eri maista etsivät leikkimielistä ja ironista käyttöä kommunismin kaatumisen jälkeen tarpeettomiksi jääneille monumenteille ja henkilökulttiin liittyville symboleille. Näyttelyn humoristinen ja ironinen ote tarttui myös siitä Suomen lehdistössä kirjoitettuihin arvioihin ja kotimaisia monumentteja koskeviin kommentteihin. Esimerkiksi *Aamulehden* näyttelystä kertovan jutun ingressissä kirjoitettiin:

Mitä tehdä vanhoilla neuvostomonumenteilla? 150 kuvataiteilijaa eri puolilta maailmaa mietti Lenin- ja Stalin-patsaiden hyötykäyttöä; ideoista voisi olla hyötyä toisessa tylsien monumenttien maassa – Suomessa. (Maila-Katriina Tuominen, Ostaisitko lenkkarit Leniniltä? *AL* 27.4.1997.)

Neuvostoelämään ja sen ihanteisiin liittyvistä esineistä ja taiteesta järjestettiin Suomessa useita näyttelyitä 1990-luvulla.⁵⁵⁷ Postkommunistista kulttuuria *Taide*-lehden kirjoituksessaan pohtinut Heikki Kastemaa totesikin aikaa kuvaavasti: ”Kommunistikitsi on muotia”.⁵⁵⁸ Sosialistiseen realismiin viittaavan taiteen kokemaa asennemuutosta 1990-luvulla kuvaa hyvin myös vuosikymmenen lopulle sijoittuva monumenttihanke: kansalaisaktivisti ja opettaja Ritva Hartzell esitti Helsingin kaupunginhallitukselle Kaliningradista tuodun graniittisen Leninin rintakuvan sijoittamista Helsingin Kallion Lenin-puistoon. Hartzell oli puuhaamassa Leninin patsasta puistoon jo 1990-luvun alussa, jolloin hanke ei saanut kannatusta. Vuonna 1999 Helsingin kaupungin taidemuseon johtokunta antoi taidemuseolle valtuudet Leninin rintakuvan hankintaan. Pat-

sashanke sai aikaan lehdistössä toisaalta tyrmistynyttä yleisönosastokirjoittelua, mutta samalla siitä kirjoiteltiin myös hyväksyvästi leikittelevässä camp-hengessä. Taiteen asiantuntijoiden esittämässä ei-vakavahenkisissä ja camp-asenteellisissa näkökulmissa ei oltu huolestuneita sopimattoman Suomi-kuvan tuottamisesta tai entisen sosialistimaan mielikuvien herättämisestä. Patsashanke kuitenkin raukesi veistoksen venäläisen myyjän vedettyä tarjouksensa pois.

Ite-taiteen arvostuksen ja kitsin rehabilitoinnin tavoin myös camp-asette on erottelua tuottava positioitumis- ja vastaanottostrategia. Se, että pystyy suhtautumaan johonkin ilmiöön campinä, nauttimaan ilmiön huonoudesta ja mauttomuudesta, on osoitus erottelukyvystä ja vallankäytöstä ja vaatii henkilöltä kääntöpuoleltaan tietoa ja harjaantuneisuutta hyvänä ja taiteellisena pidetystä ilmaisusta.⁵⁵⁹ Kuten Bourdieu toteaa, mikään ei ole enemmän erotteluja tekevää kuin kyky myöntää esteettinen status objekteille, jotka ovat banaaleja tai tavanomaisia.⁵⁶⁰ Vaikka camp-asette tietyssä mielessä estetisoi monumentteja ja siten siirtää niitä pois esimerkiksi poliittisten merkitysten kategoriasta, samalla camp-asette toimii sinänsä poliittisena kannanottona kyseenalaistamalla monumenttien edustamia ideologioita ja nauramalla niitä pystyttävillä instituutioille. Kultti-objekteina toimineiden monumenttien kääntäminen kitsiksi ja campiksi siirtää ne itse asiassa aivan toiseen kategoriaan. Kultti-objektien ei tarvitsekaan edustaa esteettisesti niin sanottua hyvää makua. Objektien arvioiminen kitsinä tai campinä tuo estetiikan kategoriat mukaan niiden arviointiin. Sosialistiseen perinteeseen viittaaviin monumentteihin kohdistuva kiinnostus on toiminut taiteen kentällä saman logiikan mukaan kuin kiinnostus ite-taiteeseen tai kitsiin. Teoksiin kohdistuvassa kiinnostuksessa ei ole ollut vaarana että se ymmärrettäisiin 'vakavaksi' tai että ne esteettisinä kategorioina sekoitettaisiin taiteen kentän ytimen 'korkean' kanssa.⁵⁶¹ Kiinnostus osoittaa taiteen kentän rajojen ja hierarkioiden tuntemista, jota ilman niitä ei voitaisi yllittää.

Suurten kertomusten pirstoutumisen ja uusista myyttisistä ulottuvuuksista kiinnostumisen ohella postmodernia on kuvattu siirtymisenä 'pieniin kertomuksiin'. Sen myötä henkilökohtaisen ja arjen painotus on saanut vahvan osan 1900-luvun viimeisenä vuo-

sikymmenenä niin taiteessa kuin tieteessäkin.⁵⁶² Monet kotimaiset nykytaiteilijat ovat viime vuosikymmeninä tehneet julkisia teoksia, joissa monumenttigenren säilyttävä ja kunnioittava funktio on käännetty arkisten ja yksilöllisten kokemusten tai muistojen säilyttämiseksi ja arvostamiseksi. Teokset korostavat sitä, että muistelun kohteen tai muistelutavan ei tarvitse olla suurieleinen. Arkinen ja siksi 'unohdettu' voidaan nostaa näkyväksi.⁵⁶³ Suuria kertomuksia on myös monumenttihankkeissa kyseenalaistettu viime vuosikymmeninä vaihtoehtoisten muistelun kohteiden myötä. Hankkeissa on juhlistu 'pieniä kertomuksia' valitsemalla muiston kohteeksi perinteisiin suurmieskategorioihin tai sankarityyppeihin kuulumattomia henkilöitä. Monumenttihankkeiden alullepanijoina ovat tällöin usein toimineet pienet yhdistykset, seurat tai aktiiviset yksityishenkilöt. Toivaisen lisäksi tällaisia monumentteja ovat esimerkiksi mielisairaalan potilas Anna Svedholmin monumentti (1995), talkootyömies Alvar Typön monumentti (1996) ja sairaanhoitaja Anna Pakalénin monumentti (1998), jotka kaikki sijaitsevat Tuusulassa, Pirkkalassa sijaitseva 'peruspirkkalalaisen' työmies Valte Niemisen mukaan tehty patsas *Peruspirkkalainen* (1998), jonka malliksi Nieminen arvottiin paikallislehden ilmoitukseen vastanneiden joukosta, ja pultsareiden kuninkaaksi *Helsingin Sanomissa* tituleerattun toisia alkoholisteja auttaneen Arvo Kustaa 'Araska' Parikkalan monumentti *Ihminen nousee roskalaatikosta* (2001) Helsingissä. Perinteisestä suurmieskategoriasta poikkeavat myös Turkuun pystytetyt paikallisia persoonallisuuksia kuvaavat patsaat: *Kissa-Alli* (1978), *Korppu-Vihtori* (1985) ja *Kissa-Kallu* (1989).

Suurten kertomusten kyseenalaistamiseen voidaan paikantaa myös taiteilijuuteen liittyvien modernististen myyttien kumoamista. Luovan taiteilijaneron sijaan taiteilijuus voi postmoderneissa näkökulmissa hahmottua eräänlaisena agentuurina: taideteos ei ole välttämättä taiteilijan tekemä perinteisen taideobjektin tavoin eikä hänen oma tuotoksensa taiteilijan persoonallisen ilmaisen mielessä.⁵⁶⁴ Marja Sakari on todennut, että taiteilijuus rakentuu nykytaiteessa usein erilaisiksi rooleiksi, jolloin taiteilija voi toimia esimerkiksi tuottajana, ruumiillisena läsnäolijana, hallinnollisena järjestelijänä, palvelusten tarjoajana, aktivistina tai jul-

kisuuden henkilönä.⁵⁶⁵ Tutkimissani monumenttihankkeissa tulee esille taiteilijakuvan laajenemista, kun esimerkiksi tarkastellaan monumenttikilpailuissa sijoittuneita luonnosehdotuksia. Esimerkiksi Helsingin Kekkosen monumenttikilpailun viidestä palkitusta luonnoksesta neljässä oli taiteilijan lisäksi tekijöiksi mainittu myös muita ammattilaisia, kuten arkkitehti, maisema-arkkitehti, kirjailijoita, puuseppä, insinööri ja graafisesta suunnittelusta ja yhteistyön koordinoinnista vastannut henkilö.⁵⁶⁶ Luonnollisesti myös nykykuvanveistoa edeltävään kuvanveistoon on kuulunut yhteistyö taiteilijoiden ja arkkitehtien ja erilaisten ammattilaisten ja apulaisten välillä. Traditionaalisessa kuvanveistossa taiteilija toimi usein teoksen muodonantajana, suunnittelijana ja luonnoksen tai mallin tekijänä: erikseen hahmottuivat 'apulaiset', jotka toteuttivat veistoksen käsityövaiheet.⁵⁶⁷ Käytetyt yhteistyötahot ja apuvoimat jäivät usein nimettömiksi ja siten näkymättömiksi. Nykytaiteessa erilaisten tekijöiden roolien näkyvyys osaltaan deglamorisoi ja arkipäiväistää taiteen tekemistä.

Vaikka postmodernin ajattelun myötä taiteilijaneromyyttä on kritisoitu, romanttinen käsitys taiteilijasta originaalina ja autonomisena nerona, joka erillään muusta yhteiskunnasta luo ylihistoriallisia ja universaaleja teoksia, on taiteessa tapahtuneista muutoksista huolimatta silti hengissä ja vaikuttaa käsityksiin taiteilijuudesta, kuten Sakari kirjoittaa. Myös muiden moderniin liittyvien suurten kertomusten voidaan todeta edelleen vaikuttavan nyky-yhteiskunnassa ja -kulttuurissa. Paul Connerton huomauttaa, että vaikka emme enää usko suuriin historian 'subjekteihin', se ei tarkoita suurten kertomusten katoamista sinänsä, vaan pikemminkin niiden tiedostamatonta jatkuvaa vaikutusta nykyisissä ajattelu- ja toimintatavoissa.⁵⁶⁸ Vaikka postmodernien näkökulmien myötä suuria kertomuksia on kyseenalaistettu ja niiden keinotekoisuus on tehty näkyväksi, siitä huolimatta ne toistuvat monin tavoin nykyajan käytännöissä ja ajattelutavoissa ja jäsentävät todellisuuttamme. Monumentit ja niiden pystyttämiseen liittyvät merkitykset ja arvot ovat yksi osoitus suurten kertomusten jatkumisesta nykykulttuurissa. Samoin suurmiesinstituutio elää edelleen voimakkaana suomalaisessa nykykulttuurissa.⁵⁶⁹

Manifestaatio vai konstruktio – muistin merkityksen muutoksia

Monumentit modernina muistelukäytäntönä

Muistelua monumentin funktiona korostavissa monumenttiskursseissa muistin ja muistojen nähdään kiinnittyvän ongelmattomasti materiaan. Sopivan monumentin koetaan fyysisenä objektina kantavan tai välittävän muistoja, manifestoivan niitä: muisti säilyy niin kauan kuin monumentit säilyvät. Tällainen ajattelu noudattaa länsimaissa pitkää, erityisesti renessanssin aikana voimistunutta ajattelutraditiota muistin ja muistojen kiinnittymisestä materiaalsiin objekteihin. Traditiossa on pidetty itsestään selvänä, että muisti ja muistot voidaan muuntaa materiaaliseksi objekteiksi ja että materia säilyttää muistoja niiden mentaalisen olemassaoloajan ylitse.⁵⁷⁰ Renessanssissa ajattelutapa kiteytyi etenkin muistitaiteessa (*ars memoriae*) ja muistiteatterin ideoissa, joissa muistin ja objektien yhteys hahmotettiin maailmaa selittävänä järjestelmänä. Niissä muisti liitettiin visuaaliseen rakennelmaan, jossa tietty paikka ja paikassa oleva objekti tai sen kuva merkitsivät erinäisiä tietoja maailmasta ja muistettavista asioista.⁵⁷¹

Muistin ja materian yhteyden idea konkretisoitui länsimaisen modernin ajattelun piirissä kiinnostuksena kokoelmien luomiseen, museoimiseen ja muistoesineiden, muistomerkkien ja monumenttien tuottamiseen. Myös materia ja ihminen kiinnitettiin toisiinsa. Samoin kuin fyysisen ulkomuodon nähtiin kiinnittyvän ihmisen persoonaan, samoin myös yksittäisten esineiden tai esinemaailmojen nähtiin olevan yhteydessä ihmisen persoonaan ja identiteettiin.⁵⁷² Donald Preziosi on tarkastellut sitä, miten modernin ajattelun ytimessä on vaikuttanut psykologian, fysionomian, genealogian ja teleologian linkittyminen.⁵⁷³ Merkittäviksi katsottujen henkilöiden kuvat, patsaat ja heihin liittyvät esinemaailmat muodostivat materiaalsen pohjan, jonka koettiin kantavan ja siirtävän muistoja henkilöistä, kertovan ja todistavan henkilöstä ja häneen liittyvistä menneisyyden tapahtumista ja osoittavan jatkuvuussuhteita mennei-

syiden ja nykyisyyden välillä. Tämä materiaallinen pohja tuli museoinstituution kehittyessä museoitua, asetettua näytteille ja esitettyä historian materiaaliumana. Merkittävien henkilöiden muistot kiinnitettiin samalla tiettyihin fyysisiin sijainteihin pystyttämällä monumentteja ja sijoittamalla erilaisia muistolaattoja paikkoihin, jotka olivat olleet jollain tavoin kosketuksissa muistettavaan henkilöön.

Tutkimukseni muistelua painottavista monumenttidiskursseista on havaittavissa modernin muistikäsityksen logiikka, jossa ihmiset ja objektit sekä objektit ja muisti nähdään toisiinsa kytkeytyneinä. Logiikan mukaan objektit, menneisyyden henkilöt ja tapahtumat ja niiden muistot muodostavat merkitysketjun, jonka nähdään muodostuvan luonnollisena kausaliteettina. Logiikkaa ohjaa ylipäänsä ajatus muistojen säilyttämisen tärkeydestä. Muistojen ja muistelun keskeisyys heijastuu kyseisissä monumenttidiskursseissa myös siihen, miten representaatio ymmärretään: menneisyyttä representoivat kuvat hahmottuvat muistoina menneistä ihmisistä, tapahtumista ja ajoista. Susanne Küchler on todennut, kuinka *memoria*-malli, aktiivinen menneisyyden kokemusten muistelu, on dominoinut renessanssin jälkeistä taidemaailmaa niin laajasti, että representaatioita on voinut olla jopa vaikea ymmärtää muulla tavoin.⁵⁷⁴

Modernia ajattelua noudattavalle muistikäsitykselle on ominaista muistelun sitoutuminen sitä erityisesti vaaliviin instituutioihin. Modernissa yhteiskunnassa muistia tallennetaan, tehdään näkyväksi ja jaetaan instituutioiden, kuten arkistojen ja museoiden, ja yhteisöllisten mnemonisten välineiden, kuten monumenttien ja katujen nimien välityksellä.⁵⁷⁵ 'Elävän', dialektisen, ruumiillisen ja arkipäivän kokemuksiin liittyvän muistin vastapoolina moderni muisti hahmottuu arkistoituna muistina, tallennettuna menneisyyden dokumentaationa ja historian lähdemateriaalina.⁵⁷⁶ Sen organisoinnista vastaa viime kädessä valtio hallintoelimineen ja sen tuottaminen on ohjattu siihen erikoistuneille toimijoille. Modernin logiikan mukainen muistelu ja muistojen vaaliminen hahmottuuakin modernia järjestelmää noudattavaksi systeemiksi, kentäksi, jolla on omia erityistoimijoita ja instituutioita.

Pierre Nora on lähestynyt modernin muistin tuottamia institu-
tionalisoituja muistojen paikkoja *lieu de mémoire* -käsitteen avul-
la. Hän viittaa muistitaiteen tradition inspiroimalla käsitteellä ma-
teriaalisiin ja käsitteellisiin paikkoihin, ilmiöihin, joista on tullut
ajan ja inhimillisen toiminnan myötä yhteisön muistiperinnön sym-
bolisia elementtejä ja joihin kollektiivinen muisti on juurtunut.⁵⁷⁷
Muistia korostavien monumenttidiskurssien ymmärrys monumen-
tista hahmottuu käsitteen kuvaamalla tavalla. Sen mukaan *lieux de
mémoire*ssa, kuten monumenteissa, yhdistyy materiaallinen, sym-
bolinen ja funktionaalinen ulottuvuus. Monumentit eivät tällöin
näyttäydy vain veistoksina, vaan niihin liitetty symbolinen aura
laajentaa veistoksen merkityksiä yhteisölliselle ja mnemoniselle
tasolle. Rituaalien ulottaminen monumentteihin liittyväksi toimin-
naksi tuottaa niihin funktionaalisen merkitystason.⁵⁷⁸

Nora kuvaa sitä, miten *lieux de mémoire* osallistuvat järjestyk-
sien luomiseen, aineettomien ideoiden materiaalistamiseen, vanho-
jen merkitysten kierrättämiseen, mutta myös uusien yhteyksien
luomiseen.⁵⁷⁹ Monumenttien pystyttäminen näyttää tällaisena
tekona, jossa sekä merkitään ja samalla järjestetään menneisyyttä
kategorisoiduksi historiaksi, annetaan konkreettinen tila ja muoto
suurmiehisyydelle ja erilaisille 'suurmiehiin' liitetyille aineettomil-
le hyveille, toistetaan ja kierrätetään jo tuotettuja menneisyyden
narratioita ja institutionalisoidaan 'suurmiehiä' ja heihin liittyviä
menneisyyden tulkintoja. Samalla kun *lieux de mémoire* institu-
tionalisoivat henkilöitä ja asioita, ne myös itse tulevat institutionalisoi-
tuneiksi. Institutionalisoituina muistin paikkoina niiden syntyä ja
niissä suoritettuja rituaaleja ei tarvitse perustella, eikä niiden mer-
kityksiä kyseenalaisteta. Tällöin *lieux de mémoire*lle voi muodos-
tua tavallaan oma todellisuutensa. Ne viittaavat omaan myyttiseen
todellisuuteensa, jossa ne edustavat esimerkiksi kansallisia tai yhteis-
öllisiä arvoja tai hyveitä. Tällaisina myyttisinä merkkeinä monu-
mentit hahmottuvat etenkin tutkimukseni yhteisen diskurssissa.
Nora toteaa, että *lieux de mémoire* syntyvät kun 'elävä' muisti on
uhattuna: muistin materiaalisia muotoja tarvitaan pitämään tietyt
muuten unohtuvat ja siten katoavat asiat muistettuina, läsnä yhteis-
össä.⁵⁸⁰ Kun muistoja aletaan kiinnittää erityisiin muisto-objektei-

hin, 'elävä' muisti, on silloin jo rapistumassa. Objektit voidaankin siten nähdä ('elävän') muistin vihollisina, kuten Adrian Forty kirjittää.⁵⁸¹ 'Elävän' muistin katoamisen uhka ohjaa myös henkilömonumenttihankkeiden käynnistämistä. Henkilöiden konkreettiseen ja näkyvään muistonvaalintaan herätään usein vasta, kun muistellun henkilön tai häneen liittyvän merkittäväksi koetun teon omakohtaisen kokemusmaailman kautta muistavat ihmiset alkavat jo ikääntyä.⁵⁸²

Materialisoituessaan moderni muisti siirtyy vääjäämättä kohti historian merkitystasoa. Monumentit hahmottuvat arkistoiduksi muistiksi, joka siirtää samalla merkitsemiään ihmisiä, tapahtumia ja ilmiöitä historiaan. Monumentein merkitystä menneisyydestä ja muistoista tulee osa historiaa ja visuaalista historian kirjoitusta.⁵⁸³ Monumenttien henkilöt ja tapahtumat näyttäytyvät siten selkeästi menneisyytenä, eivät enää yhteisön arjessa ja kokemusmaailmassa aktiivisesti läsnä olevina. Ajatus kiteytyy esimerkiksi seuraavassa Kajaanin Kekkonen monumentin paljastuksesta kirjoitetussa uutistekstissä.

Kajaanissa havaitsi aikakauden vaihtuvan. Kekkonen aikakausi päättyi lopullisesti hänen patsaansa paljastuessa. Presidentti Urho Kekkonen on nyt historiaa. (Jyrki Sarni, Suuri aika -monumentti kertoo Kekkosesta. *LK* 9.9.1990.)

Paul Ricoeur on korostanut, että historiankirjoitus perustuu aina arkistoituu muistiin, jonka kautta myöhempi historiallisen tiedon käsittely tapahtuu. Arkistoitu muisti on puolestaan muodostettu valikoimalla menneisyydestä yksityiskohtia tallennettavaksi ja materialisoitavaksi. Nämä yksityiskohdat ovat kuitenkin aina irrotettu ja siitä todellisuudesta, jossa ne ovat syntyneet.⁵⁸⁴ Historian kirjoituksella näille yksityiskohdille pyritään luomaan uudelleen niiden näkymättömiksi painuneita todellisuuden konteksteja. Modernin muistin logiikan mukaan arkistoitu ja tallennettu muisti on aina totta ja tärkeää. Arkistoituu muistiin nojaava historia on 'oikeaa' ja virallista historiaa, kuten tutkimukseni muistelufunktiona korostavissa monumenttidiskursseissa tuotiin esiin.

Nationalistinen ideologia on toiminut modernin arkistoidun muistin taustavoimana ja edelleen kansallinen diskurssi vaikuttaa

muistiin keskittyneiden instituutioiden toiminnassa. Kansallinen diskurssi toimii myös nykymonumenttien pystyttämisen taustamotiivina, mikä käy ilmi tutkimukseni analyysistä. Kuten tunnettua, nationalismi kiinnittyi olennaisesti modernin muistelukultuurin syntyyn: erilaisilla muistojuhlilla ja monumenttihankkeilla tehtiin näkyväksi ja juhlittiin kansallista erityisyyttä ja kansan menneisyyttä. Nationalismin ideologiat korostivat kansallisen kontinuiteetin ja historian jatkuvuuden ideoita. Monumenteilla merkittiin näitä kontinuiteetteja ja osallistuttiin samalla suurten kertomusten luomiseen ja siirtämiseen. Moderni arkistoitu muisti onkin liittynyt kiinteästi 'suuriin' kysymyksiin, kuten lineaarisesti etenevän historian kertomuksen hahmottamiseen, ideologioiden tuottamiseen ja yhteisöjen, kuten kansan, yhtenäisyyden ja identiteettien luomiseen.

Länsimaisiin kansallisiin projekteihin 1800-luvun jälkipuolella liittynyttä aktiivista monumenttikulttuuria on viime vuosikymmenten tutkimuskirjallisuudessa kutsuttu muun muassa statuomaniaksi ja monumentomaniaksi.⁵⁸⁵ Ilmiön vaikutuksia voi paikantaa myös Suomesta, jossa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa luotiin omaa suurmieskaanonia monumenttihankkeiden ja niihin liittyneiden erilaisten muistotilaisuuksien keinoin.⁵⁸⁶ Innokkuus monumenttien pystyttämiseen ei kuitenkaan lakannut ajankohdan jälkeenkään, vaan henkilöitä muistettiin edelleen patsashankkeilla. Sotien ja jälleenrakennuksen jälkeisinä vuosikymmeninä henkilömonumenttien pystyttämisen voidaan todeta maassamme määrällisesti jopa kiihtyneen, kun pienemmät paikkakunnat taloudellisen kehityksen mahdollistamana pystyivät hankkimaan monumentteja paikkakunnalta kotoisin olleille kansallisille 'suurmiehille' tai paikallisesti merkittäviksi koetuille henkilöille. Taloudellisen kehityksen ohella sotien jälkeisessä Suomessa aktivoitunut kotiseututoiminta myötävaikutti uusiin monumenttihankkeisiin. Kotiseutuyhdistykset kunnioittivat monumentein, muistolaatoin tai -juhlin paikallista menneisyyttä yhteistyökumppaneinaan kunnat, seurakunnat tai muut paikallishistoriasta kiinnostuneet yhteisöt.⁵⁸⁷ Monumenttien pystyttämisen ja erilaisten muistokivien ja -laattojen hankkimisen voidaan todeta jatkuvan aktiivisena nykypäivänäkin.

Modernin arkistoidun muistin logiikkaan on liittynyt käsitys, että menneisyyden muistelu ja etenkin sen merkkihetkien ja -henkilöiden kunnioittaminen ja muiston vaaliminen kuuluvat sivistykseen, korkeaan kulttuuriin ja hyvään yhteiskuntamoraaliin. Henkilömonumentit on länsimaisissa moderneissa näkökulmissa kiinnitetty korkean kulttuurisen tason ja sivistyksen takeiksi: vain korkean kansallisen kulttuurin on nähty kykenevän tuottamaan 'suurmiehiä' ja vain sivistyneen kansan on ajateltu ymmärtävän kiittää esikuviaan vaalimalla heidän muistoaan.⁵⁸⁸ Muistamiseen liittyvät moraaliset aspektit ohjasivat myös tutkimukseni muistelufunktiota korostavia monumenttidiskursseja: sopivien monumenttien kottiin osoittavan oikeasta moraalista suhtautumista menneisyyteen ja sen merkittäviin vaiheisiin ja ilmaisevan sivistyneen ja valistuneen yhteisön, kansan, eetosta. Modernin logiikan mukainen jatkuvuuden arvostaminen ja muistelun kokeminen sinänsä hyveellisenä on muovannut erilaisista muistelukäytännöistä tapoja ja traditioita. Muistelusta on muodostunut konventionaalinen käytäntö. Kontinuiteettia luodaan säilyttämällä myös tiettyjä muistelemisen käytäntöjä. Monumenttien pystyttäminen voidaan nähdä juuri tällaisena traditionaalisenä käytäntönä, joka jo käytäntönä itsessään on historiallinen ja noudattaa muistelemisen muotona vuosisataista perinnettä.

Vaikka valokuvan, elokuvan ja erilaisten kuvallisten tallennusmuotojen yleistyminen on tarjonnut 1900-luvulla runsaasti mahdollisuuksia merkittävänä pidettyjen henkilöiden ja menneisyyden tapahtumien esittämiseen, nykyaikanakin monet ihmiset kokevat monumentit 'suurmiesten' muistelun oikeana ja sopivana muotona, kuten analysoimani monumenttikeskustelut osoittavat.⁵⁸⁹ Muistelufunktiota korostavissa monumenttidiskursseissa monumentin etuna muistelumuotona näyttäytyy se, että se tarjoaa arkistoitujen tai reproduktiivisten dokumenttien, kuten valokuvien, sijaan konkreettisen, kaikille ihmisille saman ja yhteisen muisteluobjektin ja oman paikan, joka 'pyhittyy' vain kohteen muistelulle. Frank Ankersmith on kuvannut ehtoja monumentin muistelufunktion täyttymiselle siten, että monumentti voi saavuttaa merkityksen muistelun ja kunnioituksen välineenä vain monumentin muunlaisen 'tarkoituksetto-

muuden' kautta. Monumentin on luotava avoin, 'puolipyhä' tyhjä julkinen tila voidakseen kunnolla täyttää muisteluun liittyvän funktiona.⁵⁹⁰ Monumentti ei voi samalla palvella jotain toista funktiota. Odotetun muistelufunktion täyttääkseen esimerkiksi monumentteina toimivat rakennelmat tai rakennukset eivät saa samalla toimia jotain muuta käytännöllistä tarkoitusta varten, kuten Lars Berggren toteaa.⁵⁹¹ Vaikka useita tutkimukseen valittuja 'suurmiehiä' oli jo aiemmin muistettu ja kunnioitettu erilaisilla tilaisuuksilla, teoilla ja 'muistia arkistoimalla', aiempien käytäntöjen ei nähty voivan korvata 'varsinaista' monumenttia muistelun muotona. Näissä näkökulmissa monumenttina saattoi toimia vain konkreettinen objekti, jolla ei ole muuta tehtävää kuin monumenttina toimiminen. Myöskään 'suurmiesten' omien aikaansaannosten, kuten yhteiskunnallisten, poliittisten tai kulttuuristen tekojen, kirjoittamien kirjojen tai tekemien taideteosten, ei nähty muistelufunktiota korostavissa monumenttidiskursseissa kantavan riittävällä tavalla heidän muistoaan. 'Suurmiesten' koettiin ansaitsevan jälkipolvien oman itsenäisen huomionosoituksen, jolla heidän arvostuksensa osoitettaisiin.

Muistelukulttuurissa, jossa merkittäviksi koettujen henkilöiden muistamisesta on tullut konventio ja näkyvistä muistin ilmauksista merkkejä henkilöiden merkittävydestä, konkreettisten muistelun muotojen puuttuminen näyttäytyy helposti henkilön merkityksen vähäisyytenä. Edesmennyt henkilö hahmottuu merkittäväksi vain, jos merkittävyys on materiaalisesti osoitettu ja tehty konkreettisesti näkyväksi yhteisössä. Näkyvyyden ideologiaan tukeutuvassa modernin muistin logiikassa ei haluta jättäytyä pelkkien aineettomien muistojen varaan, sillä vain näkyvä on olemassa, vain näkyvällä on merkitys ja vain näkyvästä voidaan muodostaa mielikuvia ja puhua.⁵⁹² Näkyväksi tekeminen on samalla modernin muistin logiikkaan rakentunut strategia käyttää valtaa ja pitää yllä järjestyksiä. Näkyväksi tekeminen (ja valitseminen) merkitsee modernin muistin logiikassa olemassa olevaksi tekemistä. Näkyviksi valitut ja tehdyt muistot konkretisoivat myös hyvinä pidettyjä arvoja ja moraalialia. Monumenttitkaan eivät tee näkyväksi vain merkitsemiään historian henkilöitä ja tapahtumia, vaan myös niihin liitettyjä arvoja, hyveitä ja moraalisia valintoja.

Diskursiivisesti rakentuva muisti

Viime vuosisadan kuluessa muotoutuneet uudet tieteen näkökulmat ovat tuoneet esiin uudenlaisia käsityksiä objektien voimasta ylläpitää ja siirtää muistia. Vuosisadan alussa yksilöpsykologisten ja kulttuuriantropologisten näkökulmien synty ja vahvistuminen toi esiin, ettei muistin ja objektien suhde ollut yhtä suoraviivainen kuin länsimaisessa ajattelussa oli ollut tapana olettaa. Analogisen käsityksen muistin ja objektien suhteesta havaittiin kulttuuriantropologisissa tutkimuksissa olevan vieras monille ei-länsimaisille yhteisöille. Freudilaisissa yksilöpsykologisissa näkökulmissa fyysiset artefaktit eivät voineet toimia analogioina muistille, koska mentaalisten muistojen ei nähty olevan samalla tavalla katoavaisia kuin materiaalisten objektien. Yksilöpsykologiset näkökulmat korostivat ajatusta kaikkien muistojen varastoitumisesta alitajuntaan, josta ne ovat tuotavissa tietoisuuteen psykoanalyysissa. Muistaminen ei näyttäytykään freudilaisessa ajattelussa vain positiivisena toimintona, vaan muistoista voi olla tarpeellista myös vapautua eli unohtaa.⁵⁹³

Samalla kun henkilökohtaisten kokemusten muistot nostettiin ihmistieteissä 1900-luvun kuluessa yhä vahvemmin omaksi tutkimuksen alueeksi, tutkimuksessa kiinnostuttiin myös siitä, miten samat objektit voidaan kiinnittää erilaisten muistojen ilmauksiksi. Tämä muistojen monimuotoisuus näyttäytyy toisaalta julkisina ristiriitoina, toisaalta peittyä hiljaiseen erilaisten muistojen rinnakkaiseloon. Erilaisten muistojen kiinnittämisen objekteihin, kuten monumentteihin, on nähty muodostavan 'dialogisen tilan', jossa sopivista muistoista käydään keskustelua.⁵⁹⁴ Erilaisten muisto-objektien tuottaminen ja muistelu ylipäänsä on ihmistieteiden nyky-näkökulmissa nähty valintojen tekemisenä, järjestyksen ja kategorioiden rakentamisena ja maailman hahmottamisena.⁵⁹⁵ Muisti on samalla tiedon organisointia, kuten Patrick Hutton toteaa.⁵⁹⁶ Muistoihin kiinnitetyt objektit ovat olennainen osa materiaalista maailmaa, jonka järjestämisellä tuotetaan ja ylläpidetään tiedon lisäksi myyttejä ja ideologioita sekä ihmisistä yksilöinä että kulttuureista.⁵⁹⁷ Samalla kun monumenttihankeissa tuotetaan valikoitua tie-

toa menneisyydestä, samalla hankkeissa ylläpidetään itsestäänselvyyksinä pidettyjä myyttejä esimerkiksi yhtenäisestä suomalaisuudesta, yhteisistä kansallisista menneisyyden kokemuksista, tietyistä 'suurista' ja erityisen merkityksellisestä menneisyyden tapahtumista ja menneisyyden muistelun ja perinteiden vaalimisen kunniallisuudesta.

1900-luvun yksilöpsykologisten intressien kohdistuminen ihmisten henkilökohtaisiin muistoihin tulee esiin myös jo 1900-luvun alussa hahmotelluissa sosiologisissa näkemyksissä niin sanottuun kollektiivisen muistin rakentumisesta. Näissä näkemyksissä henkilökohtaisten muistojen rakentuminen saa kuitenkin toisenlaisen selitysmallin: yksilöllistä muistia selitetään sosiaalisista lähtökohdista käsin. Kun freudilaisissa psykoanalyttisissä näkökulmissa korostettiin yksilön muistia kontinueettina yksilön menneisyyden kokemuksista ja keinona herättää henkiin menneisyyttä, uusissa sosiologisissa näkökulmissa henkilökohtaisetkin muistot selitettiin nykyisyydestä käsin rakentuvina sosiaalisina muodostumina, jotka heijastavat aina yhteisön tapaa tuottaa muistoja.⁵⁹⁸ Muistojen ei nähty peilaavan yksilön objektiivisesti kokemia menneisyyden tapahtumia, vaan rakentavan niitä tietynlaisiksi sosiaalisen matriisin ohjaamana. Tällaiset näkemykset muistamisesta muotoiltiin ensimmäisen kerran 1800- ja 1900-lukujen taitteessa muun muassa Emil Durkheimin teksteissä ja sittemmin seikkaperäisemmin 1920-luvulla Maurice Halbwachsin sosiologisissa kirjoituksissa. Koska Halbwachsin mukaan ihmiset ovat aina sosiaalisia olentoja, he myös muistavat ja unohtavat sen ryhmän konventioiden ja käytäntöjen mukaan, johon he kuuluvat. Nämä konventiot ja käytännöt ovat kontekstuaalisia ja kulttuurin määrittelemiä. Koska ihmiset voivat kuulua samanaikaisesti moniin eri sosiaalisiin ryhmiin ja siten useisiin kulttuurisiin konteksteihin, myös muistoissa korostuvat koetun elämän eri aspektit. Keskeisiksi muistojen muodostumisessa nousevat siis erilaiset vertaisryhmät, joihin ihmiset reflektoivat intressejään ja joiden muistojen tuottamistavat he omaksuvat: lapsuutta muistellaan esimerkiksi osana perhettä, kotiseutua osana paikallisyhteisöä, työelämää osana työyhteisöä, ja niin edelleen. Muistot ovat toistuvasti keskusteltuja, jaettuina muiden kanssa, ta-

rinoiksi kerrottuja – ja siksi sosiaalisia. Vaikka muistaminen mentaalisenä toimintona tapahtuu yksilön mielessä, sosiaaliset sidokset määräävät sen, mitä yksilö haluaa ja voi kollektiivisissa kysymyksissä muistaa, mikä koetaan muistamisen arvoiseksi ja kuinka sitä muistellaan.⁵⁹⁹

Vaikka 1900-luvun alussa muodostetuissa sosiologisissa näkemyksissä yksilöllinen ja kollektiivinen muisti kietoutuivat toisiinsa, ne erotettiin kuitenkin käsitteinä selvästi toisistaan: esimerkiksi Halbwachs kirjoitti muistista edelleen näiden kahden käsitteellisen polarisaation kautta. Toisistaan erotetuilla yksilöllisen ja kollektiivisen muistin käsitteillä on operoitu tutkimuksessa pitkään⁶⁰⁰ ja ne toistuvat erotettuina edelleenkin monissa muistia käsittelevissä tutkimuksissa. Viimeaikaisissa tutkimuksissa yksilöllisen ja kollektiivisen muistin käsitteet on alettu kiinnittää tiiviimmin toisiinsa uudenlaisten teoreettisten lähestymistapojen aktivoitumisen myötä. Muistin ja muistelun sosiaalisten aspektien tarkastelu on laajentunut viime vuosikymmeninä myös psykologian alueelle, jossa muistia Freudin ohjaamana tarkasteltiin pitkään lähinnä yksilön ominaisuutena ja yksilön sisäisenä prosessina.⁶⁰¹

Muistia, muistoja ja muistamista koskevat kysymykset ovat olleet voimakkaasti esillä eri tieteen alojen keskustelussa viime vuosikymmeninä. Sosiaalisesti määräytyneen muistin ideaa on sovellettu lukuisissa erilaisissa tapaustutkimuksissa niin sosiologisten kuin historiallisten aiheiden tarkastelussa. Erityisesti 'kansallista muistia' ja muistin ideologista merkitystä kansallisvaltioille ja nationalismille on tutkittu kriittisesti viime vuosina eri maissa. Tutkimuksen huomio on tällöin usein kohdistettu monumentteihin ja erilaisiin muistopaikkoihin kiistanalaisten merkitysten tai jopa kansallisen ja lokaalisen muistin välisen juovan paikkoina.⁶⁰² Samoin tutkimuksessa on oltu kiinnostuneita muistin yhteydestä identiteettien ja yhteisöllisyyden konstruointiin ja paikkojen ja spatiaalisuuden tuottamiseen.

Samalla kun viimeaikaisessa tutkimuksessa on laajasti kiinnostuttu muistista ja tavoista, joilla muistelemisen ja muistojen näkyväksi tekemisen kautta jäsenetään ja luodaan maailmaa, samalla muistiin liitettyjen erilaisten käsitteiden määrä on lisääntynyt räjä-

dysmäisesti. Käsiteviidakossa erilaisilla käsitteillä on kuvailtu samoja toimintoja, ja toisaalta samojen käsitteiden merkitys on voinut vaihdella tutkimusnäkökulmasta riippuen. Yksilöllisen ja kollektiivisen muistin käsitteiden polarisaatiota on tutkimuksissa loivennettu tai modifioitu muun muassa sosiaalisen, kulttuurisen, historiallisen, yhteisen, jaetun, suljetun, julkisen, populaarin ja maantieteellisen muistin käsitteiden avulla.⁶⁰³ Näissä käsitteissä polarisaatiot yhdistyvät tai painottuvat eri tavoin. Erilaisten muistikäsitysten ja -käsitteiden muodostamisella on myös historiallinen ulottuvuutensa. Ylipäänsä kollektiivisen muistin konstruktivisuuden hahmottaminen ja muistamisen käytäntöjen sosiaalisissa tilanteissa rakentuvuuden korostaminen liittyvät siihen kriittiseen keskusteluun, jossa postmodernin hengessä on purettu kansallisia myyttejä ja historian 'suuria kertomuksia'. Jens Brockmeierin mukaan postmodernin diskurssi on itse asiassa johtanut perustavanlaatuisen kritiikkiin muistin traditionaalista käsittämistä kohtaan.⁶⁰⁴ Postmodernin myötä katseet ovat tutkimuksessa suuntautuneet myös uudella mielenkiinnolla arkistoidun muistin ohi 'elävään' muistiin: muistitieto on noussut useilla tutkimuksen aloilla mielenkiinnon kohteeksi.⁶⁰⁵ Muistiin liittyvien käsitteiden kirjon voi tulkita yleisemmin heijastavan tieteellisessä keskustelussa tapahtunutta kielellistä käännettä ja sen tuomaa mielenkiintoa kerrontaan, kieleen, diskursseihin ja sosiaaliseen toimintaan merkitysten tuottamisessa. Käänteeseen liittyy myös kielen käyttäminen tutkimusinstrumenttina, mikä heijastuu uudenvälisiin tapoihin puhua ilmiöistä ja uusien käsitteiden luomiseen ilmiöitä kuvatessa.

Etenkin viimeaikaisissa tutkimuksissa on kiinnostuttu diskurssiivisuuden ja narratiivisuuden merkityksestä muistin muodostamisessa. Muisti on hahmotettu prosessiksi, jossa tieto järjestetään kognitiivisen mallin mukaan. Erityisesti kielen ja siinä olevien kielellisten ja narratiivisten rakenteiden on nähty vaikuttavan siihen, miten muistaminen muodostuu ja miten muistoja verbalisoidaan.⁶⁰⁶ Näkökulmat eivät kuitenkaan ole sinänsä uusia, sillä muistamisen diskurssiivisen ja narratiivisen luonteen ideoita hahmoteltiin jo 1900-luvun alkupuolella julkaistuissa teksteistä. Esimerkiksi Halbwachs ottaa esiin kielen ja puheen muistamiseen liittyvinä käsit-

teinä. Hänen mukaansa verbaalit konventiot muodostavat samaan aikaan sekä kaikkein alkeellisimman ja samalla vakaimman kehiksen kollektiiviselle muistille.⁶⁰⁷ Paikoin Halbwachs tuntuu puhuvan narratiiveista tai diskursseista kuitenkin ilman näitä myöhemmin vakiintuneita käsitteitä.⁶⁰⁸ Myös havaitseminen ja kognitio niveltyvät Halbwachsilla muistamiseen: havainnot maailmasta tehdään aina sosiaalisessa kontekstissa ja jonkin ihmisryhmän ajattelukonventioiden mukaisesti, joiden mukaan havaitut objektit nimetään ja järjestetään kategorioihin.⁶⁰⁹ Itse asiassa muistin käsite sinänsä tuntuu Halbwachsille merkitsevän laajempaa ulottuvuutta, johon kuuluvat myös tavat ja arvot.

Edellä mainituista muistikäsitteistä diskursiivisuuden ja narratiivisuuden ideaa on hyödynnetty voimakkaimmin Jan Assmannin muotoilemassa kulttuurisen muistin käsitteessä, joka korostaa muistin paikantamista kulttuuriin ja muistin ymmärtämistä kulttuurisena käytäntönä.⁶¹⁰ Tällaisessa muistin ymmärtämisessä yksilöllisen ja kollektiivisen muistin erottaminen nähdään tarpeettomana: yksilöllisen ja kollektiivisen ja yksityisen ja julkisen kategoriat hahmottuvat jatkuvana vuorovaikutussuhteena, samanaikaisuutena, yhdessä rakentuvuutena ja molemminpuolisena riippuvuutena, fuusiona ja yhtenäisyytenä. Yksilö, ryhmä ja yhteisö kietoutuvat toisiinsa moninaisina kulttuurisen kudelman kerroksina, kuten Jens Brockmeier kirjoittaa.⁶¹¹ Kulttuurisen muistin käsite kiinnittyykin halbwachsilaisiin näkökulmiin noudattaen tiettyihin kognitiivisiin muistikehyksiin, jotka ovat kulttuurin määrittämiä: muistot peilaavat aina kulttuurin tapaa tuottaa muistoja ja muistelua. Yksilön omakohtaiset tai omaelämäkerrallisetkin muistot ovat tässä näkökulmassa seurausta tietyistä narratiivisista käytännöistä ja konventioista.⁶¹² 'Tosi' ja tarina eivät ole erotettavissa, vaan menneisyys ja muistot ovat nykyhetkessä läsnä narraatioina ja historian kertomuksina.

Monumenttihankeita voidaan lähestyä kulttuurisen muistin käsitteen avulla. Hankkeissa muistot peilautuvat erilaisten viiteryhmien muistojen ja niiden kerrontatapoihin: historian tapahtumia ja vaiheita muistellaan Suomen ja suomalaisten historiana, kotiseutua osana paikallista historiaa tai aikojen muuttumista sukupolvikokemuksena. Hankkeiden aikana kirjoitetuissa teksteissä henkilökoh-

taiset ja yhteisössä jo olemassa olevat, kirjoitetut ja kerrotut muistot kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa. Muisteluteksteissä risteävät niin 'suurmiehistä' kerrotut historialliset kuin fiktiiviset tekstit (ja kuvat), kirjoitukset, jotka kommentoivat tai tulkitsevat näitä tekstejä, omakohtaiset muistelut 'suurmiehistä' tai heihin liittyvistä tapahtumista ja muistelut ja mielikuvat, jotka on muodostettu kaikkien näiden kirjoitettujen tai suullisten kertomusten pohjalta. Muistot muuntuvat johdonmukaisesti eteneviksi kertomuksiksi ja julkisesti esitetyt kertomukset ruokkivat edelleen ihmisten muistoja.

Jens Brockmeier jatkaa kulttuurisen muistin käsitteeseen kiinnittyvän narratiivisuuden kehittelyä.⁶¹³ Käsitettä purkavassa kirjoituksessaan hän erottaa narratiivisuuden muistiin liittyvänä käsitteenä kolmitasoisesti: lingvistisenä järjestyksenä (kertomuksena, josta erottuvat sen peruselementit: toimijat, juoni, näyttämö, toiminta, intentiot, ahdinko, ratkaisu), semioottisena järjestyksenä (semioottisena merkkisysteeminä, joka viittaa laajempiin teksti- ja tarinankonteksteihin kuten myytteihin ja niiden merkityksiin), ja diskursiivisena tai performatiivisena järjestyksenä (tietystä näkökulmasta tuotettuna kerrontaprosessina ja toimintaa tuottavana järjestyksenä).⁶¹⁴ Pohdin seuraavaksi sitä, miten nämä narratiivisuuden tasot erottuvat tutkimissani monumenttihankkeissa tuotetuista muisteluteksteistä.

Kuten tutkimukseni analyysistä käy ilmi, monet monumenttien tulkinnat niin yleisönosastokirjoituksissa kuin uutisteksteissäkin tuovat esiin muisteluita 'suurmiehistä' tarinallisena kaarena. Tarinan päähenkilönä toimii 'suurmies' ja tapahtumapaikkana Suomen historian tai paikallishistorian 'näyttämöt'. Erityyppisiä ahdinkoja – kuten viholliskansan uhan, taloudellisen epävakaisuuden tai muiden ihmisten ymmärtämättömyyden tai arvostamattomuuden – voitettuaan tai niistä välittämättä tarinan sankari pystyy tekemään suuria tekoja, joihin muiden ei olisi nähty pystyvän. Tarinoiden ratkaisu on yleensä 'suurmiehen' saavutusten myötä suomalaisille koitua hyvä: vakaa ja turvallinen nykyisyys, rauha, vauraus, hyvä taide, merkittävä kirjallisuus, sivistys tai parempi ja nautittavampi elämä. Etenkin tutkimukseni kertomusdiskurssissa 'suurmiesten' muistelut

noudattivat elämänkaarikertomusta, jossa 'suurmiestä' kohdanneista tapahtumista rakennettiin johdonmukaisesti etenevä draama.

Veijo Hietala on todennut, että kertomuksellistaminen on viime kädessä aina ideologista toimintaa: siinä hajanaisille ja kenties toisiinsa liittymättömille tapahtumille luodaan ajallinen jatkuvuus ja syy-seuraus -suhde. Kertomuksellistaminen on valinnan ja organisoinnin prosessi, joka jäsentää ja järjestää kerrotun aineiston.⁶¹⁵ Järjestämisessä ja kausaliteetteja tuottavassa kerrontatavassa menneisyyden tapahtumat väistämättä yksinkertaistuvat ja priorisoituvat. Barry Schwartz toteaa Abraham Lincolnin muistelemista käsittelevässä tutkimuksessaan kollektiivisen muistin tulevan näkyviin sekä kumulatiivisena että episodisena menneisyyden konstruointina.⁶¹⁶ Myös tutkimissani monumenttihankkeissa muistelu näyttää episodisena: joitain historiallisia tapahtumia tai ajanjaksoja muistellaan tarkasti, toisia ei laisinkaan. Historia näyttää fragmentariselta kohokohtien helminauhalta. Kotimaisissa monumenttihankkeissa muistelun voi todeta myös kumuloituvan: 'Suurmiesten' muistelua alkaa helposti määrittää vain tietty tai tietyt jatkuvasti toistetut kohokohdat samalla kun tapahtumien monivivahteisuus katoaa. Esimerkiksi Paulaharju hahmottui muisteluteksteissä "kansanperinteen epäviralliseksi maailmanmestariksi"⁶¹⁷ ja Setälä "suomen kielen isäksi"⁶¹⁸. 'Suurmiesten' toiminnan arki tai virkätö painui taka-alalle, kun mediateksteissä pyrittiin kiteyttämään henkilöiden elämä ja merkitys. Kiteytyksissä myös 'suurmiesten' persoonat muuttuivat stereotyyppisiksi, kun henkilöitä ja heidän ominaisuuksiaan määriteltiin lähinnä yhden heihin liittyvän tapahtuman tai pääteeman kautta. Kiteytyksissä 'suurmiesten' elämät, saavutukset ja persoonat muuttuivat samalla helposti mahtipontisiksi ja paatoksellisiksi: "Setälä kohotti kansankulttuurin korkeakulttuuriksi"⁶¹⁹ tai Ryti "pelasti Suomen"⁶²⁰.

Kausaalisuhteita tuottavassa kerronnassa tapahtuneet muutokset halutaan usein jälkeensä tulkita väistämättömiksi ja haluttaviksi.⁶²¹ Tällöin tietystä tapahtumasta seuraa luontevasti toinen tapahtuma, jolloin historian narraatio tavallaan selittää ja perustelee itse itseään. Samoin konfliktitilanteet, joissa erilaiset näkemykset ovat kärjistyneet, kerrotaan usein jälkeensä taisteluksi tai kamp-

pailuksi yhteisön yhtenäisyydestä. Konfliktin ristiriitatilanne koetaan rakentaa konsensusta tukevaksi.⁶²² Tällainen kausaalinen selitys esiintyi usein monumenttikeskusteluissa: esimerkiksi luonnoksia kohtaan osoitettu kritiikki kerrottiin kansan yhteiseksi mielenilmaukseksi, ”kuohahdukseksi Suomen kansan sydämestä”⁶²³. Samoin ’suurmiesten’ elämiin liittyvät konfliktit, kuten esimerkiksi sota tai Neuvostoliiton uhka, kerrottiin konsensusta korostavasti. Ristiriidasta seurasi ’suurmiehen’ sankaritekujen seurauksena konfliktin purkautuminen ja kansan hyvinvointi.

’Suurmiesten’ muistelut lingvistisen tason narratiiveina limittyvät Brockmeierin hahmottamaan narratiivien semioottiseen tasoon. ’Suurmiesten’ muistelut saavat helposti myyttisiä ulottuvuuksia, sillä tapahtumien ja henkilöiden kuvaamiseen käytetään usein tuttua olemassa olevaa skeemaa. Muistelukerronnassa kuvaillut hahmot istutetaan sopiviin rooleihin ja kaavoihin myyttirakenteessa, joka on läsnä kulttuurisessa muistissa.⁶²⁴ ’Suurmiesten’ muistelut heijastavatkin usein myyttisten sankaritarinoiden malleja, joissa tehdään mittava uroteko, kohdataan vaikeuksia ja tullaan lopulta sankareiksi. Tutkimistani monumenttihankeista etenkin Kekkonen ja Rytin muistelussa tarinamallina saattoi toimia ylevätyylinen sankaritarina, jossa päähenkilö näyttäytyi lähes jumalallisena. Kekkonen ja Setälän muisteluteksteissä sankaruuden enteitä nähtiin jo henkilön nuoruudesta. Etenkin Setälän tapauksessa teksteissä toistui ihmelapsen tai lapsineron tarina. Muita tutkimukseni aineistossa toistuvia tarinamalleja oli muun muassa marttyyritarina, jossa ’suurmiehen’ nähtiin uhrautuneen suurempien päämäärien hyväksi. Tällainen tarina toistui etenkin Rytin ja Paulaharjun tapauksissa. Esimerkiksi seuraavassa lehtiartikkelitekstissä Paulaharjun elämä hahmottuu marttyyritarinana, jossa henkilön tekemä uhraus tunnustettiin vasta hänen kuolemansa jälkeen, ”kun oli jo liian myöhäistä”.

Kansanperinteen keräämisen epäviralliseen maailmanennätykseen yltäneen Paulaharjun elämän vaikeuksista ei ole paljon puhuttu.

Vaikka kirjailija joutui työnsä hyväksi uhraamaan moneen otteeseen perheensä ja kantamaan siitä huonoa omatuntoa, hän sai odottaa jättiläistyölleen tunnustusta koko elämänsä. Ja kun se lopulta tuli, oli

jo liian myöhäistä. (Ritva Latola, Merkkimiehen vaikea taival. *Oulun Sanomat* 3.11.1993.)

Marttyyritarina limittyy usein eräänlaiseen unohdetun neron tarinaan, jossa sankari ei saa ymmärrystä ja arvostusta vielä elinaikanaan, vaan jossa vasta jälkipolvet todella ymmärtävät sankarin tekojen merkityksen. Tällainen tarina toistui etenkin Rytin ja Paulaharjun, mutta myös Rautavaaran, Schjerfbeckin ja Mannisen muistelussa. Esimerkiksi seuraavassa lehtiartikkelissa Paulaharju näyttyy unohdettuna ja aikanaan liian vähäisesti arvostettuna yhteisön hyväksi suoritetun suurtyön tekijänä.

Lähelle on vaikea nähdä. Ja aikanaan ei saa tunnustusta. Nämä kaksi suomalaista perustotuutta pätevät täysin oululaiseen professori Samuli Paulaharjuun.

Mutta asiantuntijat ovat arvostaneet häntä jo aiemmin ja yhä enemmän myös muut kun selviää esim. se suunnaton työ, mitä hän teki suomalaisten kansanviisauden muistitiedon tallentamiseksi. (Leena Rautio. Samuli Paulaharju aletaan huomata. *Oulu-lehti* 6.4.1995.)

Marttyyritarinaa sivuaa usein myös selviytymistarina, jossa tarinan sankari selviytyy kohtaamistaan vaikeuksista ja tulee samalla tehneeksi suuria tekoja. Tällaisen tarinan sankarina voi näyttäytyä myös yhteisö: etenkin Kekkonen ja Rytin monumenttihankkeiden muisteluteksteissä vaaroista ja hankaluuksista selviytyvänä sankarina saattoi näyttäytyä Suomi ja suomalaiset. Itse monumenttihankettakin saatettiin kertomuksellistaa tämän tarinamallin avulla. Monet tutkimukseni monumenttihankkeista olivat hyvin pitkiä projekteja, joita oli puuhattu ennen monumentin paljastamista vuosia, jopa vuosikymmeniä. Hankkeissa kohdattiin yleensä monenlaisia vaikeuksia, kuten taloudellisia ongelmia, yleisön kritiikkiä monumenttiluonnosta kohtaan tai ulkopuolisten tahojen, kuten poliitikojen, puuttumista hankkeen kulkuun. Tällöin monumentin valmistuminen ja hankkeen kulku saatettiin kertomuksellistaa selviytymistarinana. Tarinassa yhteisön tahto ja sitkeys lopulta voittaa, kun monumentti saadaan paljastettua.

Monumentin pystyttämistä ja siten 'suurmiehen' näkyväksi tekemistä pystytyspaikkakunnalla kertomuksellistettiin Rautavaaran, Toivaisen, Setälän, Mannisen ja Kajaanin Kekkonen tapauksissa

eräänlaisena kotiinpaluutarinana. Tarinassa 'suurmies' on lähtenyt kotiseudultaan maailmalle seikkailemaan tai tekemään suurtekoja ja lopulta sankari palaa takaisin omiensa joukkoon monumentin muodossa. Teksteissä ”runoilijasuuressa tuodaan takaisin kotiin”⁶²⁵ tai ”reissumies palaa pitkältä keikalta takaisin kotikulmilleen”⁶²⁶. Kotiinpaluutarinaan yhdistyy teksteissä sujuvasti jälleennäkemisen tarina: ihmiset kohtaavat jälleen keskuudestaan lähteneen sankarin. Toivaisen, Kekkosen, Paulaharjun ja erityisesti Rautavaaran muisteluissa esiintyi myös vapaan, kulkevan sankarin tarina, jossa sankari matkaa paikasta toiseen kohdaten niissä vastoinkäymisiä ja seikkailuja, mutta on toisaalta samalla matkalla kuin kotonaan sopeutuen muuttuviin tilanteisiin. Nämä erilaiset tarinamallit, joiden mukaan tutkimukseni 'suurmiehiä' teksteissä muisteltiin, olivat useissa tapauksissa jäsentäneet kyseisten 'suurmiesten' muisteluja jo aikaisemmin. Monumenttihankkeissa tarinat kerrottiin uudelleen ja samalla vahvistettiin niiden 'totuudellisuutta' kulttuurisessa muistissa. Tarinoiden toistaminen saattoi samalla lisätä niiden tarinallisuutta: sankarit alkoivat 'elää omaa elämäänsä' teksteissä. Näin kävi etenkin Toivaiselle.

Eeva Peltonen on kirjoittanut menneisyyttä koskevien kertomusten vääjäämättömästä myyttisyydestä. Varsinkin dramaattisista ajoista ja tilanteista, kuten sota-ajasta, on hänen mukaansa miltei mahdotonta kertoa niin, etteivät jotkut kertomuksissa esiintyvistä henkilöistä, ryhmistä tai kansakunnista piirtyisi esiin moitteettomina sankareina (jotka voivat olla samalla viattomia uhreja tai näiden pelastajia) ja toiset taas vastaavasti konnina tai häikäilemättöminä hyökkääjinä. Myyttinen kertomus on samalla omiaan peittämään tai sivuttamaan tietyt hankaliksi tai aroiksi koetut asiat.⁶²⁷ Puhumattomuus muistoihin liittyvistä vaikeista asioista tai muistoihin liittyvien ristiriitaisuuksien siirtäminen vaietulle alueelle on muisteluun liittyvä strategia, jolla muistelun käytännöissä, kuten muistelujuhissa, tuotetaan sosiaalista ykseyttä ja yhteenkuuluvuutta: ristiriidaton muistelu antaa vaikutelman yhtenäisestä yhteisöstä ja sen yhteisistä kokemuksista.⁶²⁸ Ristiriidattomalla muistelulla yhteiskunnassa pyritään luomaan suurempaa koherenssia.⁶²⁹ Tutkimukseni muistelutekstien sankaritarinoissa menneisyyden tulkin-

nat ja 'suurmiesten' toimien arvottaminen näyttäytyivät ristiriidattomina: tarinoissa, joissa esimerkiksi Kekkonen ja Ryti saivat myyttisen heerosgloorian, heidän toimintaansa liittyneistä kriittisistä näkökannoista vaiettiin. Myyttisten sankaritarinoiden vastapainoksi monumenttikeskusteluissa esitetyt kriittiset kommentit ja arviot voidaan mieltää jonkinlaisena myyтинpurkamisena.

Kun muistelu ymmärretään narratiivisena käytäntönä, voidaan ajatella, että olemassa olevat tekstit, kuvat ja diskurssit vaikuttavat suoraan siihen, miten menneisyyttä muistetaan.⁶³⁰ Muistia diskursiivisena käytäntönä tutkineet David Middleton ja Derek Edwards tuovat esiin, että media ja sen representaatioista ja diskursseista seuraavat muodot muovaavat sitä, mitä voidaan ajatella, sanoa, kirjoittaa ja muistaa.⁶³¹ Median ja sen muotojen vaikutukset muistiin havainnollistuvat myös Viktor Burginin kertomasta esimerkistä, jossa haastateltujen ihmisten henkilökohtaiset kokemukset menneisyydestä sekoittuivat kohtauksiin fiktio- ja dokumenttifilmeistä. Menneisyyttä muistellessaan ihmiset muistivat kokeneensa tai nähneensä asioita, jonka he olivat itse asiassa nähneet tai kokeneet välillisesti muista lähteistä, kuten elokuvista tai valokuvista.⁶³² Monumenttihankkeissa omakohtaisten muisteluiden ja historian kirjoituksen ja mediakuvaston tuottamien muistojen erottaminen on mahdotonta.

Teksteissä, representaatioissa ja diskursseissa olevista muotokonventioista johtuen suullinen tai puhuttu muistelu muotoutuu erilaiseksi kuin kirjoitettu muistelu. Samoin eri lajityypeissä muistaminen tapahtuu tai konkretisoituu eri tavalla.⁶³³ Muistelun genresidonnaisuus on havaittavissa selvästi tutkimukseni teksteistä. Uutistyyppisessä lehtikirjoittelussa, puheissa ja esitteissä 'suurmiesten' muistelu on kunnioittavaa, ylevää ja vakavaa. Muistelussa korostuvat 'suurmiehen' urat kohokohdat ja hänen urastaan haetaan käännteentekevyyttä ajan tapahtumiin. Muistelu kohdistuu usein muutokseen, jonka henkilö sai toimillaan aikaan ja jonka vaikutukset ovat ulottuneet nykypäivään. Aikadimensioon orientoituminen ja menneisyyden kytkeminen nykyaikaan kuvaa muistelua uutisgenressä. Yleisönosastokirjoituksissa muistelu on usein henkilökohtaisempaa ja samalla tiettyjen tunnettujen 'tosiasioiden' esiin tuomista ja

toistamista. Muistelu kytkee omakohtaisen yleiseen. Sekä yleisönosastokirjoituksissa että etenkin pakinoissa ja kolumneissa muistelussa korostuvat sattumukset ja jutunomaiset tai anekdoottiset tapahtumat 'suurmiesten' elämästä.

Brockmeier havaitsee kulttuuriseen muistiin liittyvässä narratiivisuudessa lisäksi performatiivisen ulottuvuuden: muistelussa lingvistiset ja nonverbaalit käytännöt ja tekstuaaliset ja toiminnalliset tasot limittyvät.⁶³⁴ Monumenttihankkeissa kyseinen ulottuvuus oli konkreettisesti läsnä erilaisissa toiminnallisissa prosesseissa ja rituaaleissa. Hankkeiden kuluessa teksteissä tuotettuja merkityksiä jatkettiin esimerkiksi 'suurmiesten' kunniaksi järjestetyissä tilaisuuksissa ja rituaaleissa, joita suoritettiin valmistuneen monumentin luona. Kaikissa tutkimissani monumenttitapauksissa järjestettiin yleisölle esitettyjä ja yleisöä osallistuttavia tapahtumia, joissa 'suurmiehen' elämää ja tekoja muisteltiin. Monumenttien paljastustilaisuudet voidaan hahmottaa rituaaleina, joissa 'suurmiesten' muistelu kertomuksena sai performatiivisen muodon: kertomus tuli tilaisuuksissa 'esityksi' erilaisten seremoniallisten elementtien läpiviemisenä. Useissa tapauksissa monumentin luona suoritettut rituaalit ovat olleet toistuvia, 'suurmieheen' liittyvinä merkittävänä päivinä tapahtuvia monumentin kukittamisia tai muistelijoiden yhteen kokoontumisia.

Jo Emil Durkheim korosti kausittain järjestettyjen rituaalien ja juhlallisuuksien tehokkuutta muistin säilyttäjinä.⁶³⁵ Muistot säilyvät, kun niitä vaalitaan toistuvalla toiminnalla. Muistojen säilyttämisen lisäksi rituaalit tuottavat tehokkaasti yhteisöllisyyttä. Sosiologisen näkökulman mukaan rituaalinen käyttäytyminen korostaa rituaalien tehtävää jaettujen arvojen viestijänä ja tähtää siten vähentämään yhteisön sisäistä erimielisyyttä.⁶³⁶ Rituaalit levittävät yhteisöissä mahdollisesti 'epätasaisesti' jakautunutta kulttuurista muistia ja osoittavat, mitä muistoja pidetään sopivina ja tärkeinä.⁶³⁷ Paul Connertonin mukaan materiaalisilla objekteilla on vähemmän merkitystä muiston säilyttämisessä kuin ruumiillistuneella tai henkilöityneellä toiminnalla, rituaaleilla ja tavoiksi muodostuneella normatiivisella sosiaalisella käyttäytymisellä.⁶³⁸ Monumenttiaineistoni pohjalta voidaan kuitenkin todeta, että pelkkä performatiivinen

tai rituaalinen muistelu ei tunnu sellaisenaan tyydyttävän muistelukulttuuriin tottuneiden ihmisten tarvetta muistaa ja kunnioittaa 'suurmiehiä'. Performatiivinen muistelu ja rituaalit vaativat niiden suorittamiselle merkittyjä konkreettisia paikkoja ja muistelun välineitä: monumentteja ympäristöineen. Vaikka paikka ja objekti ovat toimintaa ja rituaaleja pysyvämpiä ja pitkäkestoisempia muiston ilmentymä, ne ovat kuitenkin samalla passiivisia muistin säilyttäjä. Rituaalien teho perustuu sen sijaan omakohtaiseen osallistumiseen, aktiiviseen toimintaan ja toistoon. Monumenttihankkeissa konkreettinen paikka, rituaalit ja kunnioittamiseen ja muisteluun liittyvät ruumiilliset toiminnot nivELYVÄT muodostaen narratiivin, joka tulee myös performatiivisesti esitetyksi.

Connerton korostaa performatiivisen ja rituaalisen muistamisen kehollisuutta: performatiivinen muisti koodautuu kehon asentoihin, eleisiin ja liikkeisiin. Rituaaleissa myös niihin osallistujien keho, asennot ja eleet noudattavat (tai niiden oletetaan noudattavan) tiettyä kaavaa, jota ohjaavat tavat, tottumukset ja konventiot.⁶³⁹ Monumentin paljastustilaisuuksissa ja muissa monumentin luona suoritettavissa muistotilaisuuksissa ihmisiltä odotetaan tietynlaista kehollista olemista: kunnioittamisen ja jopa hartauden osoittamista, mikä ilmenee vakavana ja vakaana olemisena ja elehtimisena. Keholliseen olemiseen kuuluu myös tietyn paikan ottaminen suhteessa toisiin ihmisiin ja 'esitykseen': rituaalia johtavat tai muuten muistelun kannalta merkittävät henkilöt asettuvat monumentin tilassa keskeisemmille paikoille kuin siihen passiivisemmin osallistuvat tai rituaalin 'yleisö'.

Performatiivisena ja rituaalisena muisteluna voidaan toki hahmottaa itse monumentin pystyttäminen sinänsä. Monumentin hankkiminen on teko, jolla vahvistetaan 'suurmiehestä' kerrottuja sankaritarinoita: sankareita muistetaan usein monumenteilla, joten monumentti vahvistaa sankaritarinan totuudellisuutta. Performatiivinen ja rituaalinen toiminta kiinnittyy myös monumenttien ylläpitoon, sillä ne tarvitsevat jatkuvaa huomiota pysyvyyden säilymiseksi. Monumentteja ylläpitävät yhteiskunnan instituutiot huolehtivat niiden koskemattomuudesta ja rauhasta, suojelevat niitä häpäisyltä tai ilkevallalta ja pitävät monumentteja ja niiden ym-

päristöjä kunnossa.⁶⁴⁰ Performatiiviseen ja rituaaliseen muisteluun liittyvä kielenkäyttö on usein myös eräänlainen toiminnan muoto, joka saa jotain käytännössä toteutumaan.⁶⁴¹ Etenkin monumentin paljastusrituaali on selkeästi performatiivi. Rituaalissa monumentti ikään kuin syntyy ja tulee olevaksi; se legitimoidaan 'virallisena' muiston ja kunnioituksen merkinä. Monumentti alkaa muistuttaa kohdehenkilöstään, kun sen rituaalissa sanotaan niin tekevän.

Vaikka viimeaikaisessa muistitutkimuksessa on painotettu muistin ymmärtämistä diskursiivisena ja narratiivisena käytäntönä, tutkimuksessa ei kuitenkaan ole sovellettu laajemmin keskeisiä lingvistisiä ja tekstin tutkimukseen liittyviä käsitteitä. Eräs tällainen muistitutkimuksesta uupuva käsite on intertekstuaalisuus. Intertekstit voidaan kuitenkin nähdä keskeisinä kulttuurisen muistin strategioina, joiden voima perustuu jo olemassa olevien ja kulttuurisesti jaettujen kuvastojen ja tekstien kierrättämiseen. Menneisyyden henkilöihin ja tapahtumiin kiinnitetyt kuvastot ja tekstit siirtävät interteksteinä jo vakiintuneita merkityskonteksteja uusiin käyttöyhteyksiin. Nämä kontekstit realisoituvat uusissa käyttöyhteyksissä luonnollisesti vain silloin kun tulkitsija tunnistaa intertekstin olemassaolon. Intertekstuaaliset viitteet tuottavat tiettyjen kuvien ja tekstien toistoa, luovat niiden tuttuutta ja lisäävät siten kontinuiteetin tuntua. Toisto, tuttuus ja kontinuiteetin tuntu ovat keskeisiä kulttuurisen muistin tuottamisessa ja vakiinnuttamisessa. Siksi intertekstuaalisuutta voidaan pitää myös muistin strategiana, joka osallistuu muistamisen arvoisen historian valitsemiseen ja valittujen tapahtumien ja henkilöhahmojen tietynlaiseen visualisoimiseen ja kertomuksellistamiseen.

Tutkimukseni monumenteista käydyt julkiset keskustelut rakentuvat monisyiseksi intertekstien kudelmaksi, jossa julkisuuteen tuodut monumenttien tulkinnat ja kuvailut viittaavat toisiin teksteihin ja lainaavat toisia tekstejä. Samaa voidaan sanoa myös teksteissä esiintyvistä menneisyyden tulkinnoista: kirjoitukset historiasta viittaavat toisiin historian esityksiin. Useat tutkimukseni monumentit muodostavat intertekstuaalisen suhteen taiteilijan muun tuotannon teoksiin. Lisäksi Rautavaaran ja Schjerfbeckin monumenteista voi paikantaa intertekstuaalisuutta henkilöihin liittyviin kulttuurisen

Monumentti vahvistaa osaltaan maalausten asemaa Suomen taiteen kaanonissa. *Ovi*-maalauksesta puhuttiinkin monumenttikeskustelun yhteydessä Schjerfbeckin avainteoksena hänen taiteellisessa siirtymässään kohti modernistisempaa ilmaisua. Interteksteinä toimivien maalausten myötä monumenttiin kiinnittyy Schjerfbeckin Ranskassa maalattu vielä realistinen varhaistuotanto ja maalausten tyhjä, yksinkertaistettu, hiljainen, rauhallinen ja ihmisetön ilmapiiri.

Samanlainen merkityskonteksti tuodaan monumentissa esiin myös tekstuaalisesti. Monumentin jalustaan on kaiverrettu ruotsiksi ja suomeksi sitaatti Schjerfbeckin kirjeestä: ”Jag tror blott en återgång till enkelhet och lugn, anspråkslöshet, kan rädda världen.”, ”Luulen, että paluu yksinkertaisuuteen ja rauhaan, vaatimattomuuteen voi pelastaa maailman”. Vastaavantapainen rauhaa kaipaava sitaatti esiintyy myös Hyvinkään monumenttia kaksi vuotta aikaisemmin Tammisaaressa pystytetyssä Leif Stenwallin tekemässä Schjerfbeckin monumentissa. Tammisaaren monumentissa lukee ”Mina tavlor äro ej skönhet – Jag borde söka vackra mjuka toner, och jag ger bara mitt mörka, fattiga inre” ja ”Jag har fred men är så tungsint ensam”. Sitaatit toistavat Schjerfbeck-myyttiä yksinäisestä, ahdistuneesta ja rauhaa kaipaavasta taiteilijasta. Alkuperäisestä tekstikontekstista irrotettuna sitaatit saavat korostuneen merkityksen; niistä voidaan helposti tulkita kokonaisia elämänsisältöjä, persoonallisuutta ja kohtaloita. Monumentin viittaus tunnettuihin maalauksiin, jalustan ”Schjerfbeckin paljon kertova lausahdus”⁶⁴² ja kulttuurisessa muistissa toistuva taiteilijamyytti vaikuttivat monumentista lehdistössä esitettyihin tulkintoihin, joissa sekä *Ovi*-maalauksen että samannimisen monumentin nähtiin kuvaavan muun muassa ”taiteilijan sisäistä yksinäisyyttä”⁶⁴³ tai ”suurta yksinäisyyttä ja muurin varjoon kätkeytyvää salaisuutta”⁶⁴⁴. Tutkimukseni perusteella monumentteja tulkitaan yleisemminkin ’suurmiehestä’ kulttuurisessa muistissa olevien narratiivien ja kuvastojen ohjaamina.

Erilaisia muistelun kohteen itse kirjoittamia tekstifragmentteja on monumenttikulttuurissa usein käytetty vahvistamaan muistelun kohteen läsnäoloa monumenteissa. Tekstisitaateilla on korostettu ’suurmiehen’ ajatuksia ja teksteinä esiin tulevia saavutuksia. Täl-

laisissa monumenteissa veistos asettuu väistämättä jonkinlaiseen suhteeseen sitaatin kanssa; veistoksen tulkitaan usein ilmentävän tekstin sisältöä. Barthes on käyttänyt termiä 'ankkurointi' kuvaamaan kuvan nimen tai kuvaan liitetyn tekstin tehtävää. Verbaalinen ankkuri sitoo merkitykset ja nostaa jotkut kuvan piirteet ensisijaisiksi ja jättää toiset taka-alalle.⁶⁴⁵ Monumenttien tekstifragmenttien voi hahmottaa toimivan merkitysten ankkuroijina, jotka ohjaavat tietynlaisiin monumenttien tulkintoihin ja merkitysten muodostamiseen.

Schjerfbeckin monumentin tavoin monet monumenttien nimet sisältävät intertekstuaalisia viittauksia, jotka tekstisitaattien tavoin tuovat tietynlaisen merkityskontekstin läsnä olevaksi monumenttien tulkinnassa. Tutkimukseni monumenteista Mannisen monumentti *Kaukomieli* viittaa Mannisen kirjoittamaan samannimiseen runoon. Rautavaaran monumentti *Kulkurin uni* taas viittaa erääseen Rautavaaran tunnetuimmista kappaleista, vuonna 1950 levytettyyn *Kulkuri ja joutsen* -iskelmään. Laulun sanoissa kulkuriksi itseään kutsuva kertoja näkee unta joutsenesta, jonka kanssa hän pääsee lentämään taivaalle ja ihailemaan yläilmoista käsin kotimaansa luonnon kauneutta. Unen päätyttyä kulkuri-kertoja jää odottamaan kohtaavansa joutsenen vielä kerran. Monumentissa laulun kertojan/laulajan kohtaaminen joutsenen kanssa on esitetty konkreettisesti. Iskelmän konteksti oli helposti siirrettävissä monumentin tulkintoihin, joissa esimerkiksi joutsen ”hupusta päästyään alkoi tuijottaa lopuksi ikäänsä rakasta kulkurikaveriaan”⁶⁴⁶. Monumentin tulkinnoissa limittyivät iskelmän tarina, Rautavaaran todellinen henkilö iskelmän esittäjänä ja myyttinen Rautavaara: häntä on usein kutsuttu juuri kulkuriksi.

Intertekstuaalisuus tuottaa toistoa, joka vakiinnuttaa tehokkaasti tietynlaisia muistoja ja tuottaa myyttejä. Toiston avulla voidaan virheellisistäkin väitteistä tehdä 'totuuksia', jotka vakiintuvat yleisiksi käsityksiksi.⁶⁴⁷ Toisto tekee sokeaksi myös representaatioiden konstruktiivisuudelle. Kulttuuriseen muistiin toiston avulla koodatut kuvat näyttäytyvät 'tosina' ja tunnettuina. Toistettujen representaatioiden myötä ihmiset ehdollistuvat näkemään aina samalla tavalla ja ymmärtämään maailmaa samalla tavalla. Samoin odotuk-

set asioiden tietynlaisesta kuvaamisesta kasvavat. Kun monumentti noudattaa tunnettua kulttuurisen muistin kuvastoa, tarve muistojen selittämiseen ja perustelemiseen vähenee: monumentti toistaa jo tunnettuja menneisyyden tulkintoja ja 'oikeita' muistoja.

Muistelubuumi postmodernina kulttuuripiirteenä

Uudet näkökulmat muistiin ja muisteluun ovat kulttuuristen ja ideologisten muutosten ohella vaikuttaneet perinteisen muistelukulttuurin muutokseen. Nora näkee muutoksen ”klassisen kansallisen kummemoraatio-mallin” kumoutumisena ja korvautumisena ”löyhästi organisoituneiden, kirjaviiden kummemoraatiokieliien systeemeillä”. Näissä systeemeissä suhde menneisyyteen poikkeaa aiemmasta: se näyttäytyy muovattavana, elävänä, jatkuvan kehittelyn alaisena olevana ja enemmän vapaaehtoisena kuin välttämättömänä. ”Klassisen kansallisen kummemoraatio-mallin” kumoutumiseen Nora liittää muistelun kaanonin katoamisen ja näkee muun muassa monumenttien pystyttämisten ja statuemanian ajan olevan ohitse. Enää ei hänen mukaansa vietetä suuria kansallisia tapahtumia, joita juhlistaisiin samanaikaisesti koko maassa samoissa paikoissa, samoin rituaalein ja kulkuein, kunnioittaen sukupolvien perättäisyyttä ilman huolta erityisistä yksilöllisistä ja ryhmäidentiteeteistä. Kansallista identiteettiä ja ”kummemoraatiivista henkeä” ei enää määritellä aiempaan tapaan kouluissa tai julkisessa tilassa tapahtuvien rituaalein. Muistelun tuottamisen ja julkitekemisen keskuksiksi määrittyvät Noran mukaan nykyisyydessä esimerkiksi televisio, museot, erilaiset muistelua varten perustetut organisaatiot ja teatteri- ja musiikkiesitykset. Noran visioissa muistelua ja kunnioitusta ei enää ilmaista aiempaan tapaan muodollisilla seremonioilla, virallisilla kunnianosoituksilla tai julkisilla huomionosoituksilla, vaan ylenpalttisilla televisiospektaakkeleilla. Valtion rooli muistelussa on tullut hillitymmäksi, enemmän alullepanevaksi kuin kontrolloivaksi.⁶⁴⁸

Vaikka toiset muistelumallit ovat nykyajassa menettäneet merkitystään, Noran ohella useat tutkijat ovat havainneet muistelun ja

historian uudenlaista nostetta nykyajassa ja postmodernistiseksi kutsutussa kulttuurissa. Nykykulttuurista on hahmotettu 'muistelubuumia' tai 'musealisoitumista'. Nykykulttuurissa historiaa ylläpidetään ja tuodaan läsnä olevaksi erilaisin arkisin käytännöin, kuten kuluttamalla. Postmoderni ei siis ole merkinnyt historian tai muistelun torjumista, vaan päinvastoin menneisyydestä on paikoin tullut postmodernistisessä kulttuurissa pakkomielle, kuten Andreas Hyyssen on todennut.⁶⁴⁹ Nykykulttuurissa ilmenevän historismin piirteiksi on mainittu muun muassa: uusien museoiden runsas perustaminen, muisteluun liittyvät mediatapahtumat, kirpputorien ja vanhantavaran kauppojen suosio, retromuoti, nostalgia-aallot, muistelujen ja omaelämäkerrallisesti virittyneen kirjallisuuden ja taiteen lisääntyminen, kierrättämistä, lainaamista ja sitaatteja hyödyntävien taiteellisten ilmaisumuotojen yleistyminen, populaarikulttuurin kiinnostus historiaan ja kiinnostus urbaanien ympäristöjen historiointiin restauraatioihin, museokyljen- ja maisemien vaalimiseen ja historiallisiin tapahtumiin liittyvien merkkivuosien viettoon.⁶⁵⁰ Hyyssen toteaa nykykulttuuria vallitsevan jopa jonkinlaisen muistojen yliannostuksen, joka samalla poispyyhkii käsityksen historiallisesta etäisyydestä. Historiallinen kontinueetti antaa tilaa kaikkien aikojen ja tilojen simultaanille läsnäololle.⁶⁵¹

Nora selittää osaltaan 1900-luvun lopun muistelubuumia ajankohtaan sattuneilla historian merkkipaaluiksi katsottujen tapahtumien tasavuosisikymmen- ja vuosisatajuhlallisuuksilla. Aktiivista muistelua on erityisesti ylläpitänyt 1900-luvun sodat kokeneiden sukupolvien muistojen ja kokemusten kollektiivinen myötäeläminen.⁶⁵² Samoin Noran mukaan muistelun uudenlainen politisoituminen on osaltaan vaikuttanut ilmiön lisääntymiseen ja muuntanut muistelua lähemmäksi poliittista ilmausta. Politisoitumiseen on vaikuttanut se, että muistojen merkitysten kontrolli on siirtynyt yhä enemmän valtiolta yksityisryhmien, poliittisten puolueiden ja muiden organisaatioiden käsiin. Samalla muistelu ei enää näyttäydä yhtenäisenä kansallisena ilmauksena, vaan useiden, erilaisia tai vastakkaisia agendoja ajavien ryhmien yhtenäisyyttä propagoivana asiana.⁶⁵³ Myös paikallisten näkökulmien korostuminen on heikentänyt traditionaalista, kansalliseen retoriikkaan tukeutuvaa 'kom-

memoraatiomallia'. Muutosten rohkaisemiseen on Noran mukaan vaikuttanut (Ranskassa) muun muassa hallinnon hajauttamispolitiikka, turismin kasvu, paikallisten yhdistysten uudelleen syntyminen ja paikallishallinnon ja paikallisten kulttuuri-instituutioiden intressit.⁶⁵⁴ Nykykulttuurin menneisyyteen ja muisteluun kohdistuvan kiinnostuksen on katsottu myös kertovan pyrkimyksistä kompensoida modernisaation ja nopean teknologisen kehityksen vaikutuksia, ennen muuta sitovien traditioiden ja yleensä kaiken pysyvän, kestävän ja 'aidon' katoamista.⁶⁵⁵ Kuten Jens Brockmeier toteaa, mitä nopeammin modernit länsimaiset yhteiskunnat muuttuvat ja tiedon, uskonnon, etiikan ja elämismaailmojen traditiot menettävät vaikutustaan, sitä enemmän energiaa virtaa julkisiin käytäntöihin ja instituutioihin, jotka pyrkivät tuottamaan pysyviä kulttuurisia muistoja.⁶⁵⁶

Länsimaisten nykykulttuurien on postmodernin ajattelun ja sen esittämisen kritiikin myötä nähty päätyneen normikriisiin, jossa normaaliuden luonnollisuus on kyseenalaistettu ja harvoja traditioita tai arvoja koetaan enää itsestään selviksi.⁶⁵⁷ Normikriisin on koettu johtavan muistikriisiin, jossa ei voida enää selvästi osoittaa, mitä on muistettava ja muisteltava ja mitä ei tarvitse muistaa.⁶⁵⁸ Muistelun kaanonin purkaminen on tuonut muisteluun uusia tapahtumia, ilmiöitä ja henkilöitä. Henkilöistä on kiinnostuksen kohteeksi nostettu muun muassa ajan (populaareja) sankareita.⁶⁵⁹ 1900-luvulla muistelun mahdollisuus on kaiken kaikkiaan arkipäiväistynyt teknisen kehityksen myötä. Valokuvauksen, filmin ja television kyky esittää hetkellisyyttä ja toistaa sitä on muuttanut muistelua fyysisiin objekteihin tallentamisesta yhä enemmän mekaanisen reproduktion virtuaaliseksi todellisuudeksi. Näiden medioiden laajuus ja saavutettavuus on kääntänyt muiston arkipäiväiseksi ja banaaliksi, ja samalla lyhytkestoiseksi, ja siten jopa unohdettavaksi, kuten Hellmut Wohl kirjoittaa.⁶⁶⁰

Samalla kun uusia kohteita on nostettu julkiseen muisteluun ja muistelun muodot ovat laajentuneet, monet perinteiset muistelukohteet tai menneisyyttä vaalivat juhlat ovat viihteellistyneet. Niistä on tullut vapaa-aikaan liittyviä ilmiöitä ja materiaalia turismille.⁶⁶¹ Viihteellistymisen ohella 1900-luvun lopun muistelukult-

tuuria voidaan tulkita postmodernin retoriikasta tuttua arjen esteetisöimisena. Perinteistä ja rituaaleista kiinnostumisen on selitetty ilmentävän halua niiden tuottamaan esteettiseen nautintoon arkisen harmaan, askeettisen ja päämäärille alistetun tehokkuuden sijaan. Johan Fornäsin mukaan osittainen vapautuminen traditioista saattaa sekoittaa tällaisiin pyrkimyksiin arjen uudelleenritualisoimiseksi; silloinkin kun ihmiset toimivat sosiaalisesti perinteisillä tavoilla, he saattavat ajatella kulttuurisesti uudella tavalla.⁶⁶² Kenties monumenttien pystyttämiseenkin voi liittyä tällaista perinteiseltä näyttävää rituaalista estetiikkaa, joka on nostalgista, dekoratiivista, näytelmänomaista, eskapistista muistoihin uppoutumista ja arjesta poikkeavaa toimintaa, jopa ylevää.

Postmodernia kulttuuria on usein luonnehdittu nostalgiahakuisuudella, joka on liitettävissä myös nykyisen muistelukultuurin muotoutumiseen. Kulttuurin ja yhteiskunnan muutos ja ajan kuluminen saa aikaan nostalgista suhtautumista menneisyyteen, jossa asiat näyttävät olleen tavalla tai toisella paremmin. Asiat ja ilmiöt saavat helposti uudenlaisen tärkeyden ja kauneuden tunnun silloin kun niiden nähdään olevan katoamassa. Kuten Yrjö Heinonen toteaa, 1990-luvun monet yhteiskunnalliset ja kulttuuriset muutokset ja toisaalta vuosituhaten vaihteen lukumystiikka ovat tuottaneet murrosdiskurssia, joka on ollut omiaan muodostamaan nostalgisoivaa kuvaa menneisyydestä.⁶⁶³ Nostalgian eräs vetoavimmista ulottuvuuksista liittyy yksilön nostalgiseen kaipuuseen kiinteinä pysyviin lähiyhteisöihin.⁶⁶⁴ Lähiyhteisöjen yhteisöllisyyden kaipuun lisäksi nostalgiakokemuksissa korostuu usein yhtenäiskulttuurikertomuksen vaalinta. Kokemus ulotetaan helposti koko kansakuntaa koskeväksi.⁶⁶⁵

Tutkimissani monumenttihankeissa erilaiset nostalgiset tulkinat ja kaipuu yhtenäiskulttuurikertomukseen olivat selvästi läsnä. Tarinallistuessaan 'suurmiesten' elämät samalla nostalgisoituiivat ja menneisyys värittyi merkityksellisten, 'suurten', tapahtumien ja käänteiden sarjana. Monumenttikeskusteluissa toisaalta mennyt aika helposti kultaantui yhtenäisempänä, parempana ja ongelmattomana, toisaalta nostalgisoivaa puhetta menneisyydestä voitiin tuottaa myös selviytymiskertomuksena, jossa menneisyydessä ol-

leet vaikeudet voitettiin.⁶⁶⁶ Muistelufunktiota korostavissa monumenttidiskursseissa nostalgia näyttäytyi tämänkaltaisena vakavana menneisyyden muisteluna ja henkilöiden ja historian tapahtumien ihannointina ja idealisointina. Postmodernistisissä luennoissa menneisyyden nostalgisointia sävytti ironia ja huumori, jossa ymmärrettiin suuriin kertomuksiin liittyvä konstruktiivisuus. Tällaista humoristista nostalgisointia esiintyi erityisesti Kekkonen kohdalla sekä monumentin vastaanotossa että muissa Kekkokseen liittyvissä representaatioissa 1990- ja 2000-luvulla.

Muistelun valta ja politiikka

Muistamisen konstruktiivista ja diskursiivista ulottuvuutta tarkastelleet tutkijat ovat korostaneet vallan läsnäoloa muistamisen dynamiikassa. Esimerkiksi Patrik Hutton toteaa suoraviivaisesti muistelun olevan sosiaalista valtaa.⁶⁶⁷ Julkisessa muistelussa valitaan, mitkä asiat tehdään muistamisen arvoisiksi ja tärkeiksi, keiden menneisyys on merkittävää ja millaisena se halutaan näyttää ja kertoa. Jens Brockmeier puhuu osuvasti muistamisesta mnemonisena valintana, jonka seurauksena samalla kuin toiset asiat valitaan muistettaviksi, toiset unohtuvat.⁶⁶⁸ Unohtaminen ja muistojen muuntelu ovat yhtä paljon muistojen luontia ja yhtä lailla sosiaalisesti strukturoituja toimintoja kuin muistelukin.⁶⁶⁹ Yleisesti ottaen myytit, draamat ja konfliktit nousevat usein muistetuiksi ja muisteluiksi samalla kun arki ja rauhanomaiset tapahtumat unohtuvat.⁶⁷⁰ Tämä pätee myös tutkimukseni monumenttihankeisiin.

Ketkä sitten dominoivat mnemonista valintaa? Viranomaisilla on kunnallisen tai valtiollisen vallan haltijoina valtaa siihen, mitä muistellaan. Tutkimukseni hankkeista varsinkin presidenttimonumenteissa viranomaisten ja erityisesti valtion rooli muistelun tuottajana korostui. Maakunnallisten, kunnallisten tai kaupunkien viranomaisten osuus oli voimakasta Paulaharjun, Setälän, Mannisen ja Schjerfbeckin mutta myös presidenttimonumenttien kohdalla. Viranomaiset veivät hankkeita eteenpäin, vastasivat käytännön järjestelyiden toteuttamisesta, osallistivat hankkeiden rahoituk-

sen organisointiin, suunnittelivat paljastusjuhlallisuudet ja pitivät muistopuheita. Muistelu voikin kiinnittyä lähes automaattisesti ja huomaamatta erilaisiin yhteiskunnallisiin instituutioihin ja valtarakenteisiin.⁶⁷¹ Mnemonista valintaa monumenttihankkeissa toteuttivat myös pienemmät toimijatahot, kuten nimikko- tai paikallisseurat ja puolueet. Tutkimukseni osoittaa toisaalta, miten media toimii keskeisenä mnemonisen valinnan tuottajana: media valitsee, mitä muistoja ja miten se nostaa julkisuuteen. Toisaalta media toimii instrumenttina, jonka avulla eri tahot voivat tehdä muistoja julkisiksi, 'virallisiksi' ja laajalle levittyviksi.

Viranomaisten tuottamat muistelut muodostavat nykyaikanaakin helposti auktoriteetin, joka ohjaa heidän valitsemiaan tulkintoja hallitseviksi tulkinnoiksi. Nämä 'viralliset' tulkinnat tarjoavat yleisen ymmärrskehyksen, johon yksittäiset ihmiset voivat sijoittaa näkökulmansa muistelluista asioista.⁶⁷² Julkiset 'viralliset' muistot koskettavat yleensä yhteisöllisyyttä: ne kertovat yhteisön menneisyydestä, sen yhtenäisyydestä ja arvoista. Erityisesti kansakuntakertomukset ovat 'virallisten' muistojen kohteena. Tutkimusaineistossani esimerkiksi Rytin monumenttihankkeessa henkilökohtaiset muistot sotatapahtumista upotettiin usein Suomen sotahistorian 'viralliseen' kertomukseen, henkilökohtaiset muistot Kekkosesta taas pönkittivät kertomusta Kekkosesta hyvinvoinnin ja turvallisuuden luoja ja Rautavaaran hankkeessa muistot Rautavaaran musiikista yhdistyivät suomalaisen iskelmä- ja viihdekulttuurin romanttiseen kertomukseen. Henkilökohtaisten elämäntarinoiden ja muistojen linkittyminen yhteisöä koskettavaan suureen kertomukseen on yhteisöllisyyttä rakentavien vallanpitäjien unelma, kuten Shawn Rowe, James Wertsch ja Tatyana Kosyaeva kirjoittavat.⁶⁷³ Mahdollisuus linkittää oman elämän kokemukset suureen kertomukseen on tehokas tapa saada ihmiset omaksumaan se ja sen arvomaailma.

Myös paikalliset tai alueelliset muistelut sisällytetään usein kansallistettuun 'viralliseen' ja dominoivaan muistiin. Tutkimukseni monumenttihankkeissa esimerkiksi Paulaharjun perinteenkeruumatkoja tulkittiin paikallisten merkitysten lisäksi osana "kansallisen kulttuurin vaalimista"⁶⁷⁴ ja samalla kun Mannisen todettiin "salakuljettaneen savolaisuutta lyriikkaan" ja "ammentaneen voi-

miaan kunnan luonnonkauneudesta”, hänen kirjallista tuotantoaan ja elämäntyötään muisteltiin ”kansallisen tietoisuuden herättäjänä”.⁶⁷⁵ Tällainen muistojen valtdynamiikka ei näyttäydy useimmille ihmisille mitenkään vääränä: muistot sopeutetaan luonnollisina pidettyihin dominoiviin muisteluihin ja kansakuntakertomuksiin. Kun dominointi ei näyttäydy vallankäyttönä vaan luonnollisena, se suostuttelee ihmisiä tehokkaasti hyväksymään dominoivat muistamisen tavat.⁶⁷⁶ Dominoivien ja dominoitujen muistojen dynamiikka ei ole kuitenkaan näin yksinkertaista ja yksisuuntaista. Muistojen kytkeminen suureen kertomukseen ja kansalliseen kehykseen voi nimittäin toimia keinona, jota yksityiset ja paikalliset muistelijat voivat käyttää hyväkseen tuottaessaan kulttuurista muistia. Yksityiset tai paikalliset muisteluinnostukset voivat saada nostetta, kun niitä perustellaan kansallisina, kansalliseen suureen kertomukseen liittyvinä muiston vaalimisina. Tällaista kansallista argumentaatiota käytettiinkin runsaasti muistelun merkittävyyden perusteluun Helsingin ulkopuolisissa nimikko- tai paikallisseurojen ajamissa monumenttihankeissa.

John Bodnar toteaa tutkimuksessaan, että Yhdysvalloissa yleinen menneisyyden ymmärrys, kuten se, miten menneisyys esitetään muistojuhlissa, on tullut viime vuosikymmeninä yhä homogeenisemmaksi. Hän selittää kehitystä lisääntyneellä sosiaalisesti homogeenisoivan hallinnon ja politiikan väliintulolla yhdysvaltalaiseen yhteiskuntaan.⁶⁷⁷ Alex King selittää samaa ilmiötä instituutioilla, joiden kautta valtiolta tai toinen vahva homogenisoija, markkinat, vaikuttavat yhä vahvemmin yksilöiden elämään niiden jatkuvan läsnäolon seurauksena.⁶⁷⁸ Tämän tutkimuksen puitteissa ei voida vertailevasti todeta, onko Suomessa tapahtunut julkisuudessa näkyvän muistelun homogenisoitumista, jossa erilaisten, vastakkaistenkin muistojen dialoginen tila olisi virtaviivaistunut ja tullut konsensushakuisemmaksi. Aineistoni havainnollistaa kuitenkin, että monumenttien pystyttäjät ja muistelua tuottavat hallinnon edustajat korostavat konsensusta menneisyyden tulkinnoissa ja muistoissa. Hankkeissa korostetaan muiden muistoaktiiviteettien tavoin sosiaalista järjestystä, olemassa olevien instituutioiden pysyvyyttä ja tarvetta välttää epäjärjestystä ja dramaattisia muutoksia.⁶⁷⁹

Se kulttuuriperintö, joka erilaisissa muistelukäytännöissä on tavallisesti tullut muistetuksi, on ollut eliitin tai johtavassa tai vaikutusvaltaisessa asemassa olevien luokkien 'virallistettua' perintöä. Bodnarin näkemän menneisyyden ymmärryksen homogenisoitumisen vastapainona viime vuosikymmenten kulttuurinen pluralisoituminen on kuitenkin tuonut näkyväksi myös vaihtoehtoisia muisteluja ja tehnyt aiemmin marginaaliin jääneiden ihmisryhmien ja vaihtoehtoisten elämänkulkujen muistelusta sallitumpaa. Viimeaikaiset kriittiset näkökulmat kulttuuriperintöön ja sen vaalimiseen ovat nostaneet esiin runsaasti peitossa olleita historioita.⁶⁸⁰ Toisaalta samalla kun uusia muistoja ja uusia historioita nostetaan esiin ja sallituiksi, samalla jälleen toiset ilmiöt ja niihin liittyvät muistot painuvat ei-tärkeinä unohdetuiksi.

Lisääkö muistojen monimuotoistuminen ja yhä uusien kohteiden muisteluun nostaminen samalla unohtamista? Yhä useampien menneisyyden tapahtumien, historioiden ja muistojen tullessa näkyväksi kulttuurissa muistelun kaanon väistämättä monimutkaisuus: tällöin ei ole enää selvästi osoitettavissa, mitkä muistoista ovat muistamisen arvoisia. Patrik Huttonin mielestä muiston politiikan monimutkaistuminen haastaa myös monumentit vastaamaan tähän muutokseen. Hänen mukaansa yhteisöjen kommemoratiivisena tehtävänä on luoda monumenteista niin avoimia ihmisten henkilökohtaisille tulkinnoille, että jokainen yksilö voi sijoittaa niihin juuri sen merkityksen, jonka hän haluaa muistaa.⁶⁸¹ Tällainen muistelun politiikan avoimuus näyttäytyy tutkimukseni muistelua korostavissa monumenttidiskursseissa kielteisenä ja johtavan juuri unohtamiseen: avoimuus sallii myös 'väärät' muistot ja tuottaa kiistelyä monumentin merkityksistä, mikä 'pahimmillaan' kumoaa monumentin muistelufunktion. Kyseisen huolen aiheellisuudesta kirjoittaa myös Umberto Eco unohtamista pohtivassa artikkelissaan. Hänen mukaansa juuri erilaisten muistojen päällekkäisyys ja yhtäaikaisuus tuottaa unohtamista.⁶⁸²

Petri Raivo esittää, että monumenttien yhteydessä on syytä tehdä ero muiston politisoinnin ja esittämisen politisoinnin välillä. Hänen mukaansa muiston politisointi viittaa siihen, miten jokin historiallinen tapahtuma muistetaan, mitä seikkoja siitä korostetaan, mi-

ten ne liitetään osaksi nykyisyyttä ja mitkä asiat unohdetaan. Esittämisen politisointi taas viittaa muiston esittämiseen nykyisyydessä, siihen miten mennyt ja poissaoleva tehdään nykyisyydessä läsnä olevaksi, ja millä tavoin ja kenen ehdoilla muistellaan.⁶⁸³ Käytännössä näitä kahta näkökulmaa lienee mahdotonta erottaa toisistaan, sillä asioiden representoiminen liittyy kiinteästi niiden muisteluun. Muistelun politiikka kietoutuu kulttuurissa erottamattomasti representaation politiikkaan.

Tutkimukseni kilpailutetuissa monumenttihankeissa representaation politiikan valtaa käyttivät ennen kaikkea taiteen kentän toimijat ja instituutiot. Taiteilijat ja monumenttitoimikuntien asiantuntijajäsenet vaikuttivat olennaisesti siihen, millaisilla representaatioilla monumenttihankeissa 'suurmiehiä' muisteltiin. Kuten todettua, abstrakti muoto dominoi niissä hankkeissa, joissa taiteen asiantuntijat olivat mukana toimikuntatyössä. Kentän asiantuntijat hallitsivat myös monumenteista tehtyjä 'virallisia' tulkintoja: asiantuntijoiden näkökulmat heijastuivat lehdistötiedotteisiin, lehti uutisiin, esitteisiin ja paljastuspuheisiin, siis teksteihin, joiden monumenttikeskusteluissa usein ymmärrettiin antavan monumenteista 'virallissimman' tulkinnan.

Poliittisten henkilöiden monumenttihankeissa muistelu saavuttaa aina jonkinlaisen puoluepoliittisen luonteen: puolueiden edustajien tuottamissa muisteluissa korostuvat oman puolueen ideologiat ja vastaavasti toisten puolueiden näkökulmista tuotetut muistot voidaan kokea 'virheellisinä', johdateltuina tai ei muistamisen arvoisina. Tutkimukseeni kuului neljä poliittisen henkilön monumenttia, joista käydyissä lehtikeskusteluissa tuli selvästi esiin muistamiseen liittyviä puoluepoliittisia intressejä. Tarkastelen seuraavaksi lyhyesti näitä aineistostani hahmottuvia puoluepoliittisia näkökulmia.

Into poliittisten henkilöiden muistelemiseen ja kunnioittamiseen oli luonnollisesti kovin tämän edustaman puolueen edustajien parissa. Puolueen edustajat toimivat aktiivisesti monumenttihankeiden käynnistämiseksi ja toivat pontevasti julkisuuteen 'suurmiehensä' yhteisön hyväksi tekemiä ansioita. Poliittisten henkilöiden monumenttihankeiden kannattaminen tai vastustaminen noudatti aineistossani karkeasti oikeisto–vasemmisto -jaottelua. Rytin

(edistyspuolue) monumenttihankkeen käynnistämistä tuettiin voimakkaasti kokoomuksen, mutta myös muiden oikeistopuolueiden, keskuudessa. Ajatus Helsinkiin pystytettävästä monumentista tuotiin esiin Helsingin kaupunginvaltuustossa jo vuonna 1979 perustuslaillisen oikeistopuolueen neljän valtuutetun valtuustoryhmän jättäessä kaupunginhallitukselle asiasta aloitteen.⁶⁸⁴ 1980-luvulla Rytin monumentin aikaansaamisesta tehtiin eduskunnassa kaksi kirjallista kysymystä, joissa kummassakin kokoomuksen kansanedustaja yritti vauhdittaa hallitusta asiassa toimeen. Vuonna 1986 Tauno Valon johdolla esitetyn kysymyksen allekirjoitti yli viisikymmentä kokoomuksen, keskustan, maaseudun puolueen, ruotsalaisen kansanpuolueen ja kristillisen liiton kansanedustajaa.⁶⁸⁵ Vuonna 1988 Maunu Kohijoen allekirjoittamassa kysymyksessä vaadittiin uudelleen Rytin monumentin pikaista hankkimista pääkaupunkiin ja lisäksi juhlarahan valmistamista Rytin muiston kunnioittamiseksi.⁶⁸⁶

Rytin hankkeen käynnistyttyä vasemmistopuolueista esitettiin sille useita vastalauseita. Hanketta vastustivat julkisesti Helsingin demokraattinen vaihtoehto ja kommunistisen puolueen Pakilan osasto.⁶⁸⁷ Kun Rytin monumenttiin varattiin eduskunnassa lisäbudjetilla varoja vuoden 1990 lopulla, halusi vasemmistoliitto poistaa monumenttiin varatut rahat lisäbudjetista.⁶⁸⁸ Oikeistopoliitikkojen ja eräiden keskustan edustajien kiinnostus Rytin muistelua kohtaan oli näkyvää myös niissä kiistoissa, joita käytiin monumenttikilpailun ratkettua. Näissä kannanotoissa Myllerin monumenttiluonnokseen oltiin tyytymättömiä, koska sen ei katsottu olevan kyllin arvokas ja Rytin halutulla tavalla kuvaava ja kunnioittava. Ensimmäisinä Myllerin voittoluonnosta vastustamaan ja arvokkaampaa monumenttia toivomaan asettui Helsingin kaupunginvaltuuston 23 valtuutettua joulukuussa 1991 tekemässään valtuustokyselyssä. Kyselyn allekirjoittaneet sitoutuneet valtuutetut edustivat oikeistopuolueita suurimpana ryhmänä kokoomus.⁶⁸⁹ Myös Myllerin luonnosta vastustaneen Rytin-ryhmän vetoamuksen allekirjoittajissa oli useita tunnettuja kokoomuslaisia ja keskustalaisia poliitikkoja, kuten opetusministeri Riitta Uosukainen (kok.), kansanedustaja, Helsingin kaupunginhallituksen puheenjohtaja Ritva Laurila (kok.),

kansanedustaja Maunu Kohijoki (kok.) ja valtioneuvos Johannes Virolainen (kesk.).⁶⁹⁰ Helsingin kaupunginhallituksen suorittamisessa äänestyksissä Myllerin monumenttiluonnoksen hylkäämisestä ja hyväksymisestä puoluetusta näyttäytyi niin ikään merkittävänä tekijänä. Myllerin luonnoksen hylkäämiseen johtavassa äänestyksessä vuonna 1992 enemmistön muodostivat kokoomuksen, keskustan ja Rkp:n edustajat sosialidemokraattien, vasemmistoliiton ja vihreiden edustajien jäädessä vähemmistöön äänin 8–7.⁶⁹¹ Kun Myllerin luonnoksesta äänestettiin samana vuonna myöhemmin uudelleen äänestyskannat pysyivät muuten entisellään, mutta nyt kaupunginhallitukseen varamiehensä paikalle takaisin tullut rkp:n valtuutettu äänesti varamiehensä äänestyskannasta poiketen Myllerin monumenttiluonnoksen puolesta, jolloin luonnos siis tuli hyväksytyksi äänin 8–7.⁶⁹² Sinänsä Helsingin kaupunginhallituksen äänestyksellä ei ollut konkreettista merkitystä hankkeen etenemiselle, koska sillä ei ollut toimivaltaa valtion hankkeessa. Vasemmistopoliitikot eivät enää monumenttikilpailun ratkettua esittäneet hankkeesta vastalauseita muutamia voittoehdotusta tukevia mielipiteitä lukuun ottamatta. Näissä mielipiteissä vasemmistopoliitikot esiintyivät liberaaleina taiteen ymmärtäjinä ja sen vapauden puoltajina.

Kekkosen (maalaisliitto) monumenttihankkeiden näkyvin tuki tuli keskustapuolueen edustajilta, mutta myös vasemmistosta. Myös Kekkosen monumenttihankkeesta tehtiin eduskunnassa 1980-luvulla kirjallinen kysymys: kansanedustaja Heikki Alarannan (kesk.) johdolla vuonna 1987 tehdyssä kysymyksessä tiedusteltiin hallituksen aikeita Kekkosen patsaan pystyttämiseksi Helsinkiin. Kysymyksen oli allekirjoittanut 56 kansanedustajaa pääasiassa keskustan, Sdp:n, Skdl:n ja Devan ryhmistä.⁶⁹³ Kajaanin monumenttikilpailun ratkettua monumentin muotoa kritisoiivat näkyvimmin keskustan ja vasemmiston edustajat, jotka kokivat Kauhasen luonnoksen arvottomaksi tai epäsovivaksi. Järjestönä Kauhasen luonnosta asetui vastustamaan keskustalaisen Eläkeliiton Kajaanin osasto.⁶⁹⁴ Myös Kajaanin kaupunginhallituksessa monumenttiluonnoksesta äänestettiin, kun keskustan edustaja esitti Kauhasen luonnoksesta luopumista originelliuskohun takia ja monumentin toteuttamista toisen tai kolmannen palkinnon saaneen luonnoksen pohjalta. Esitys kui-

tenkin kumoutui äänin 4–7, eikä puoluetusta näyttänyt erityisemmin vaikuttavan tulokseen, sillä puoltoäänistä kolme tuli keskustalaisilta edustajilta.⁶⁹⁵ Helsingin Kekkosen monumenttikilpailun ensimmäisen vaiheen ratkettua ainoana poliittisena ryhmänä monumentin valintaan otti julkisesti kantaa keskustan Kanta-Helsingin paikallisosasto, joka asettui kannattamaan Matti Peltokankaan figuratiivista ehdotusta *Urkki ja Sylvi*.⁶⁹⁶

Myös Setälän monumenttihanke nousi esiin eduskunnassa Mannu Kohijoen (kok.) esittäessä vuonna 1989 aiheesta kirjallisen kysymyksen, jossa tiedusteltiin hallituksen aikeita Setälän ”valtakunnallisen muistopatsashankkeen” toteuttamiseksi Kokemäelle.⁶⁹⁷ Kohijoki esitti monumentista uuden kirjallisen kysymyksen vuonna 1994, jossa hän tiedusteli hallituksen aikeita jouduttaa monumenttihankeita.⁶⁹⁸ Setälän monumenttihankeessa poliittiset kytkennät olivat kaiken kaikkiaan vahvat, sillä hanke toteutettiin kokoomuksen kulttuurijärjestön, Kansallisen Sivistysliiton, organisoimana yhdessä Kokemäen kaupungin kanssa. Lehtikirjoittelussa hankkeeseen liittyvä muistelupolitiikka määrittyi kirjoittajan mukaan: maakunta- ja kaupunkilehdissä monumentti nähtiin ennen kaikkea Kokemäen kaupungin hankkeena, kun taas *Nykypäivässä* ja *Aateprofilissa* hanke määrittyi kokoomuksen tai Kansallisen Sivistysliiton hankkeena. Monumentin paljastus linkitettiin puolueen näkyväksi tekemiseen muun muassa nostamalla se yhdeksi kokoomuksen 80-vuotisjuhlallisuuksien osaksi. Maakuntiin järjestetyn juhlakiertueen ensimmäinen kohde oli Kokemäki Setälän monumentin paljastuksen aikaan. Setälän merkityksen korostaminen tieteilisen ja poliittisen elämän vaikuttajahahmona ja suomalaisen kulttuurin vaalijana voidaan tulkita samalla strategiaksi kohottaa sekä Kansallisen Sivistysliiton että koko puolueen imagoa suomalaisen kulttuurin arvostajana.

Puoluepolitiikka väritti muiston politiikkaa Setälän, Rytin ja molemmissa Kekkosen monumenttihankeissa etenkin puoluelehdissä, joissa monumentteja käsittelevistä teksteistä hahmottui poliittisen näkökulman läpäisemää argumentointia. Menneisyyden tulkinnat saattoivat näyttäytyä eri poliittisissä näkökulmissa hyvin erilaisina. Poliittisesti värittyneissä teksteissä tuotettiin poliitti-

sia positioita korostamalla oman ryhmän yhtenäisyyttä ja luomalla erontekoa toisten puolueiden näkökulmiin ja ideologioihin. Rytin monumenttihankkeessa suurin kontrasti menneisyyden tulkinnoissa muodostui *Tiedonantajassa* uutisoitujen ja *Kansan Uutisissa* yleisönosastokirjoituksina julkaistujen Rytin monumenttihanketta vastustaneiden ryhmien kannanottojen ja *Nykypäivässä* julkaistujen Ryti-tulkintojen välille. Skp:n Pakilan osaston kannanotossa Rytin monumenttihanketta vastustettiin seuraavasti:

Vastustamme patsashanketta, koska Ryti vei Suomen liittoon Hitlerin kanssa ja Neuvostoliiton vastaiseen hyökkäyssotaan, jonka tarkoituksena oli Neuvosto-Karjalan liittäminen Suomeen ja Leningradin tuhoaminen. Pidämme myös karkeana loukkauksena Urho Kekkosen suurta elämäntyötä kohtaan, että hallitus kytki Rytin ja Kekkosen muistomerkkihankkeet toisiinsa. (Teuvo Junka & Väinö Arffman, Ei muistomerkkiä Rytille. *KU* 10.10.1990.)

Kannanotossa sotaan liittyvät negatiiviset mielikuvat kytketään Rytin toimintaan, kun taas Kekkonen näyttäytyy sankarina. Monumenttikilpailun ratkettua Rytin muistamista suoranaisesti vastustavia tekstejä ei lehdistössä enää esiintynyt. Poliittisesti väritynyttä argumentointia nostatti sen sijaan keskustelu monumentin sopivasta muodosta. Rytin monumentin torjuneeseen Helsingin kaupunginhallitukseen kuulunut kokoomuksen edustaja perusteli Myllerin luonnoksen vastustusta *Nykypäivän* kirjoituksessaan seuraavasti:

Perustelin vastaehdotustani seuraavasti: ”Presidentti Risto Rytin rooli kansakuntamme olemassa olon kohtalon hetkinä oli siinä määrin merkittävä, että hänen muistomerkkinsä toteutukseen ja sijoittamiseen nähden tulee nyt erityisellä vakavuudella, pieteetillä ja vastuuntunnolla puuttua. Pelkkä abstrakti konstruktio ei anna meille mahdollisuutta kokea sellaista suurmiehen läsnäoloa kuin suuri osa suomalaisista nimenomaan tämän muistomerkin kohdalla haluaisi. Suurmiehen muistomerkin mainetekojen tunnustamiseksi tulee omata sellainen kriteeri, että hän on siinä tavalla tai toisella läsnä. Nyt valmisteilla oleva suunnitelma Risto Rytin muistomerkiksi ei tätä kriteeriä täytä. Risto Ryti on aina ollut Suomen kovia kokeneen kansan silmissä marttyyri, vastuunkantaja, kansalaisrohkeudessaan ja kunniantunnonsa ainutkertainen ihminen.” (Waldemar Bühler, Marttyyriin muisto. *Nykypäivä* 29.5.1992.)

Kirjoituksessa toistuu isänmaallisuutta korostava sävy, jossa Ryti hahmottuu marttyyriheeroksena. Rytin kovaonnisen kohtalon retoriikka ulotetaan myös ”Suomen kovia kokeneeseen kansaan”. Debatissa Rytin sankariutta korostavat ja Myllerin luonnoksen liiallista abstraktiutta ja tulkinnallista vaikeutta nuhtelevat kommentit herättivät voimakkaita vastareaktioita vasemmistolehdistä. Niissä piikiteltiin porvariston ja ”herrasväen” konservatiivisuutta taidekysymyksissä ja yleisemminkin intoa ’suurmiesten’ suurieleiseen muisteluun. Seuraavassa *Viikkolehden* pääkirjoituksessa Helsingin kaupunginhallituksen Myllerin luonnoksen torjuva päätös rinnastettiin hallituksen porvaripuolueiden johtaman politiikan suuntaan Suomessa.

Puhtaasti poliittisin perustein nimitetty elin teki itsensä maan johtavaksi taideasiantuntijaksi. Entisessä Neuvostoliitossa autuaasti edesmennyt kulttuuristalinismi koki pikaisen uudelleen syntymisen – Helsingin johtavien kunnallisporvareiden sameassa sielussa.

On aivan eri asia, että jokaisella on oikeus olla taiteesta mitä mieltä tahansa. Kokoomuksen Ritva Laurilallakin, joka sanoo, ettei kaupunginhallituksen enemmistö löytänyt Myllerin ehdotuksesta Rytin toimintaa symboloivaa sisältöä. Monet ovat vakaasti sitä mieltä, ettei kiisteltä presidentti Ryti ansaitsisi lainkaan muistomerkkiä.

Myllerin patsasehdotus on abstrakti. Juuri siksi se vaatii sekä tekijältään että katsojaltaan paljon enemmän kuin jokin näköispatsas. Juuri siksi se on myös paljon kiinnostavampi, rikkaampi. Jokainen voi löytää siitä omat symbolinsa – tai olla löytämättä, ellei kykene.

Ehkä matalamielinen, mutta silti perusteltu on tulkinta, että porvarit tuskin olisivat panneet patsashanketta uusiksi, ellei sattuisi olemaan kunnallisvaalivuosi. Kun on kirjoiteltu yleisönosastoissa ja adressejakin kerätty...

Ei tämä skandaali ole ajastaan irrallaan oleva ilmiö. Tällaista tämä nyt on, kun porvari hallitsee, henkinen lama vallitsee ja asekkäjäisistä tehdään suurimpia sankareita. Tämä aika kuuluu pönäköille näköispatsaille, jotka paljastetaan rumpujen päristessä. (Kulttuuristalinismia. *Viikkolehti* 27.5.1992.)

Kirjoituksessa poliittisia positioita tuotetaan kyynisellä ja negatiivisella asenteella Rytin hankkeen saamaan käänteeseen: eroa tehdään kokoomuslaisten poliitikkojen näkemyksiin. Myllerin luonnoksen torjuminen linkitetään muun muassa ”henkiseen lamaan”

ja vaalipopulismiin. Samalla abstraktin luonnoksen tukeminen saa tekstissä ei-porvarillisen poliittisen sisällön. Rytin monumenttisa taiteen muoto politisoituikin selkeästi vasemmiston retoriikassa: abstraktin muodon torjumista piikiteltiin sekä oikeistolaisesta konservatiivisuudesta että kommunistisista mielikuvakytköksistä. Vaikka vasemmistolehtien kirjoituksissa luotiin poliittista vastakkainasettelua, muodon politiikka ei seurannut puoluetustaa mitenkään ehdottomasti: myös *Demarissa* Myllerin luonnokseen suhtauduttiin eräissä kirjoituksissa kriittisesti ja toisaalta Nykypäivässä julkaistiin luonnosta tukeva kolumni. Rytin monumenttidebatin politisoitumiseen ja niin vasemmiston kuin oikeistonkin haluun esittää kärkeviä kommentteja voi tulkita vaikuttaneen lähestyneet kunnallisvaalit.

Kekkosen muistelua ei missään puoluelehdessä kritisoitu tai pidetty tarpeettomana. Varsinkin Kajaanin monumentin tapauksessa hankkeen tarpeellisuudesta vallitsi konsensus. Keskustan ja vasemmiston lehdissä Kekosta muisteltiin hyvin myönteiseen sävyyn. Myöskään tyytymättömyys Kauhasen luonnokseen ei muodostanut lehdistössä selkeää puoluepoliittista vastakkainasettelua. Helsingin monumenttihankeessa Kekokseen kohdistunut kritiikki oli näkyvämpää ajan poliittisessa ja yhteiskunnallisessa keskustelussa kuin kymmenen vuotta aikaisemmin. Konsensuksen väheneminen nostettiin otsikoihin *Suomenmaassa*, jonka artikkelissa kokoomuksen ja Sdp:n edustajien todettiin ”arvostelleen” Kekosta ja löytäneen Kekoksesta ”paljon moitittavaa lähes Honka-liiton aikaisella retoriikalla”.⁶⁹⁹ Artikkelissa tehtiin selkoa muiden puolueiden edustajien innottomuudesta osallistua Kekoksen muistojuhlallisuuksiin. Poliittista erontekoa luotiin Helsingin monumenttihankeessa usein huumorin keinoin puoluelehtien pakinoissa ja kolumneissa. Kun esimerkiksi *Demarin* kolumnissa Kekoksen monumenttihankeesta vitsailtiin: ”Jospa tekisi oikein ison mulkun (penis) ja laittaisi sille silmälasit, niin jopa olisi näköinen”⁷⁰⁰, *Suomenmaan* pakinnassa vitsailun kohde käännettiin toisin päin:

Taiteilija Pekka Jylhä joutui kiltisti laittamaan altaaseen portaat, kun joku Helsingin byrokraatti keksi, että hallintoalamainen voi hukkuu enimmillään metrin syvyiseen altaaseen.

Tapahtumassa voi nähdä syvää ideologista symboliikkaa. Sehän on mitä kaunein kuvaus sosiaalidemokraattisesta onnelasta, jossa viisas byrokraatti osaa suojella kansalaista sellaisiltakin vaaroilta, joihin joutuminen vaatii kansalaiselta mitä suurinta kekseliäisyyttä ellei suorastaan vastuuntunnottomuutta. Sellaisissakin tilanteissa viisas byrokraatti ottaa vastuun kansalaisen puolesta.

Taiteilija Pekka Jylhässä voi taas nähdä Paasikiven-Kekkonen linjan reaali poliittikon, joka osaa sopeutua ylivoimaisen ja arvaamattoman itänaapurin – tässä tapauksessa kaupungin byrokraatin – älyttömyimpiinkin oikkuihin niin, että itsenäisyys säilyy mahdollisimman laajana. (Mäntyniemen porttivahti, Hämäläisen varoitus. *Suomenmaa* 13.10.2000.)

Pakinassa piikittelyn kohteeksi on otettu ”sosiaalidemokraattinen onnela”. Sankaruutena nähdään ”Paasikiven-Kekkonen linjan reaali poliittikon” kaltainen toiminta.

Setälän hankkeessa *Nykypäivässä* ja *Aateprofilissa* julkaistuisa teksteissä Setälän merkitystä ja saavutuksia kuvattiin kriittikötömästi, jopa ylevästi. Kansallisen Sivistysliiton tuottamassa hankemateriaalissa Setälän historia linkitettiin sujuvasti kokoomuksen aikalaiseen poliittiseen ideologiaan ja poliittisiin teemoihin, jotka olivat olleet esillä kunnallisvaalivuonna 1992.

Vaikka Setälä oli entinen nuorsuomalainen, osoittautui hän silti sosiaalireformistiksi ja laajan sivistyspolitiikan kannattajaksi. Setälän ponsissa on muutakin ajankohtaista, kuten: ”jokaisen kansalaisen on toimittava siihen suuntaan, että rakkaus työhön ja työn teho uudelleen kansassamme saadaan kohotetuksi”.

”Tehokkaalla uudistuslainsäädännöllä on tuettava taloudellisesti vähäväkisten asemaa ja siten saatava aikaan se, että jokainen maamme vähäväkisinkin kansalainen tuntee oman etunsa vaativan yhteiskunnan säilyttämistä ja pystyssä pysyttämistä. Tätä varten on maassamme toteutettava laaja uudistustyö...”, Setälä vaati nuoren itsenäisen valtion ja kansa eheyttämistä.

Setälä vaati alustuksessaan myös, että ”oppivelvollisuus on ensi tilassa säädettävä ja niin pian kuin mahdollista toteutettava pohjaksi laajennetulle yleiselle kansalaissivistykselle” ja edelleen ”vapaa valistustyö on saatettava järjestelmälliseksi ja sillä vaikutettava sekä nuorten että täysikasvuisten siveelliseksi ja tiedolliseksi kasvattamiseksi”. (PTA, E. N. Setälän muistomerkki. Kansallisen Sivistysliitto ry:n esite, Muistomerkki E.N. Setälälle!, 1992.)

Setälän toiminnasta esitetekstiin poimittiin kokoomuksen poliittista ideologiaa myötäileviä ajatuksia. Kontrastina *Nykypäivän*, *Aateprofiilin* ja Kansallisen Sivistysliiton kritiikittömille Setälän muisteluille *Demarin* kulttuuriuutisissa sekä monumenttihanke että Setälän persoona nähtiin vähemmän mairittelevassa valossa. Astalan luonnosta arvioitiin ”ei ihan tosissaan laadituksi” ja ”pölhökannon varassa pötköttäväksi” kieliopiksi.⁷⁰¹

Astalan esitys lienee sijoitettava Ryti-kilpailun uusijoiden haaveilemaan ”abstraktin ja näköistaitteen laajaan välimaastoon”. Mutta missä näkyvät Setälän militantti aggressiivisuus, nousukasmainen raakuus ja passiivisuus suurten ratkaisujen hetkellä, joista Eliel Aspelin-Haapkyllä tietää kertoa päiväkirjassaan?

Aspelin-Haapkyllän Kirovuosien kronikan mukaan Setälä oli innoissaan huutanut: ”Me seuraamme kaikki mukana!”, kun kaupunginvaltuustossa oli 1905 suurlakon aikana esitetty porvarillisen kansalliskaartin perustamista työväestöä vastaan.

Seitsemää vuotta myöhemmin Aspelin-Haapkyllän raportoi rouva Setälän lähteneen ulkomaille erotukseen miehestään. Välit olivat niin sietämättömät, että rouva oli syönytkin toisessa huoneessa. ”Entäs syy? Toisten mukaan on S. raaka, nousukas, ilman laajempaa sivistystä.”

Kunnon kielioppimiehemme oli muiden perustuslaillisten tapaan vaiennut suuressa kirjailija Johannes Linnankosken innostamassa kokouksessa, jossa perustettiin ”Suomalaista liittoa”, josta piti tulla ”kymmeniä tuhansia käsittävä liitto, jonka päämääränä on kansallistunnon virkistäminen ja kaikkien henkisten rientojen edistäminen”. (Hilkka Eklund, Missä näköisyys Kielioppi-monumentissa? *Demari* 1.10.1992.)

Setälästä luodaan kirjoituksessa negatiivinen kuva sekä yksityishenkilönä että ideologisessa toiminnassaan, jossa hänet kuvataan erityisesti työväestön vastustajana.

Monumentti tilassa ja paikkana

Näkökulman kääntäminen tilasta paikkaan

Tila jäsentää aktiivisesti todellisuutta, tuottaa ja uusintaa merkityksiä, tukee tai torjuu erilaisia sosiaalisia käytäntöjä ja osallistuu ihmisten välisten sosiaalisten suhteiden muovaamiseen.⁷⁰² Myös monumentit ovat tilallisia ilmiöitä, jotka osallistuvat monin tavoin kulttuurisen ja sosiaalisen todellisuuden jäsentämiseen. Monumenttien tiloihin kiinnittyy erilaisia merkityksiä ja kokemuksia, jotka voivat olla sekä sosiaalisesti jaettuina että hyvin henkilökohtaisia. Tilan ymmärrys heijastaa sosiaalisen ja kulttuurisen todellisuuden ymmärtämistä. Vastaavasti tilan ymmärryksen muutos kertoo käänteestä todellisuuden hahmottamisessa ja kokemisessa. Useat tutkijat ovat viime vuosikymmeninä suunnanneet mielenkiinnon tilan problematiikkaan, ja samalla tilaa on alettu käsittää uudella tavalla. Tätä lähestymistavan muutosta voidaan suhteuttaa muutokseen modernista postmoderniin näkökulmaan. Käsittelen tässä kappaleessa sitä, miten monumenteista käydyistä keskusteluista on havaittavissa erilaisia käsityksiä tilasta ja tilan tuottamasta todellisuudesta ja miten erilaiset modernin ja postmodernin teoreettiset näkökulmat tilaan tulevat keskusteluissa esiin.

Niin sanotussa puhtaassa maantieteessä tai modernissa luonnontutkimuksessa aistiympäristöä on tarkasteltu ihmisen sisäisen kokemuksen ulkopuolelta, objektiivisesti, jolloin ympäristön vastaanottamiseen liittyvät assosiaatiot, muistikuvat ja muut henkilökohtaiset merkityksenannot on suljettu siitä pois. Modernissa näkökulmassa ympäristö ja tila on nähty staattisena, objektiivisesti havaittavissa olevista elementeistä rakentuvana ja merkitykseltään muuttumattomana.⁷⁰³ Samanlainen ympäristön ja tilan ymmärrys hahmottuu modernistisesta estetiikasta: tila on objektiivisesti arvioitavissa olevaa visuaalista tilaa, josta henkilökohtaiset muistot, kokemukset ja tunteet ja eri näkökulmien mahdollisesti ristiriitaiset merkitykset on häivytetty pois. Monumenttikeskustelujen modernistiseen estetiikkaan tukeutuvassa vapaan taiteen diskurssissa monumentteja lähestyttiin tilallisina ilmiöinä kyseisellä tavalla.

Modernin kansallisessa ideologiassa monumenttien tila jäsenyyttä konkreettisenä ja yhteisenä muistelun tilana, jossa kansakunnan nähdään kokoontuvan ja muistelevan ohjatusti. Monumentin pystyttäminen merkitsee tässä näkökulmassa kollektiivista tilan antamista muiston vaalimiselle ja samalla tilan 'pyhittämistä' kunnioitustehtävään. Tutkimukseni muistelua painottavissa monumenttiskurssissa, ja erityisesti yhteisen diskurssissa, monumentin tila ymmärrettiin tällaiseksi konkreettiseksi ja jaetuksi muistelun tilaksi. Muisteluun ja menneisyyteen kiinnittymisen myötä monumenttien tilat merkityksellistyivät diskurssissa samalla historian tiloina. Monumentin tilalle ja ympäristölle annettiin merkitys kansallisessa tai paikallisessa historiassa. Historian ja jaetun muistin sovitaminen ympäristöön tai maantieteelliseen alueeseen on kuulunut keskeisesti nationalismin ideologian retoriikkaan.⁷⁰⁴ Historiallisen ulottuvuuden merkitseminen fyysiseen ympäristöön on ollut ja on edelleen oleellinen osa kansakunnan maisemointia. Merkityt paikat muodostavat eräänlaisen maisemaan kaiverretun kartan tai kertomuksen kansakunnan yhtäjaksoisesta, menneisyydestä nykyisyyteen jatkuvasta historiasta, kuten Petri Raivo kirjoittaa.⁷⁰⁵ Kansalliseen ideologiaan kiinnitetty tila voi saada hyvin arvolutautuneen, jopa pyhän tilan merkityksiä.⁷⁰⁶ Monumenttien sijoituspaikkojen historiallinen erityisyys kansallisen tai paikallisen narraation kiinnekohtana on helppo hahmottaa retorisenä ja diskursiivisena konstruktiona. Menneisyyden paikkojen saamat merkitykset ja niihin liittyvä historiallinen tulkinta eivät muodostu itsestään, vaan niitä tuotetaan, vahvistetaan ja esitetään jatkuvasti.⁷⁰⁷

Kun monumenttien tilaa ja ympäristöä lähestytään modernina ja modernistisena ei-subjektiivisena tilana, siihen liitetään helposti avoimuuden ja demokraattisuuden määreet. Monumentit nähdään julkisena tilana, joka on kaikille ihmisille yhteinen ja samanlainen: siihen ei mielletä liittyvän henkilökohtaista tai yksityiseen piiriin kuuluvaa funktiota. Mielikuvat toistavat modernia kaksijakoista tilakäsitystä, jossa yksityinen tai henkilökohtainen kuuluu kodin piiriin muun kaupunkitilan jäsenyessä julkisena, kaikille avoimena tilana. Sinänsä monisyinen ja ongelmallinen julkisen tilan käsite hahmottuu tutkimukseni muistelua korostavissa monumenttidis-

kursseissa, ja etenkin yhteisen diskurssissa, demokraattisena ja arvokkaana paraatitilana, joka on yhteisön käytössä ja yhteisöllisten toimintojen rituaalipaikka. Toisaalta diskursseissa monumentin tila voi näyttäytyä myös ihmisen yksin suorittaman muistelun tilana, mutta tällöinkin muistelulla osallistutaan kollektiivisesti jaettuun muistelukäytäntöön. Monumentin tilaa voisikin kyseisissä diskursseissa kuvata jonkinlaisena näyttämönä tai julkisena esillepanona, jossa monumentit ja niiden luona suoritettavat muistelurituaalit on tarkoitettu katsottaviksi ja esitettäväksi.

Vaikka julkisen tilan mielikuvia värittävät demokraattisuuden ja avoimuuden ideat, julkinen tila toimii modernissa yhteiskunnassa voimakkaana hierarkioiden ja kontrollin tuottajana.⁷⁰⁸ Samoin myös monumenttien tilat osallistuvat erilaisten valtahierarkioiden esiin tulemiseen ja normalisointiin. Monumentit, kuten muutkin julkiset veistokset, jäsentävät näkyvästi esimerkiksi kaupunkirakenteen sisäisiä hierarkioita keskittymällä poliittisen, taloudellisen ja kulttuurisen vallan keskusten ympärille.⁷⁰⁹ Monumenttien sijoittaminen noudattaa usein edelleen käytäntöjä, jotka vakiintuivat Euroopassa jo 1800-luvulla osaksi 'normaalialia' kaupunkitilan jäsentelyä. Hallitsijat, valtiomiehet, sotilasjohtajat ja muut vastaavat 'suurmiehet' sijoitettiin usein monumentaaliveistoksina kaupunkien keskeisille paikoille. Kulttuuripersonoille, kuten taiteilijoille, filosofeille ja muille ajattelijoille riittivät rintakuvat tai muut 'vähäisemmät' patsaat ja niitä voitiin sijoittaa puistoihin ja puutarhoihin ydinkeskustan ulkopuolelle.⁷¹⁰ Monumenttien sijoittamisella on samalla määritelty 'suurmiesten' arvojärjestystä: merkittävimmiksi koetut 'suurmiehet' on sijoitettu keskeisille aukioille ja korkeimmille jalustoille. Vähämerkityksisimmäksi koettujen henkilöiden monumentit on voitu sijoittaa puistoihin eläin- ja nymfi aiheisten veistosten pariin.⁷¹¹ Monumenttien sijoittelulla kaupunkien keskustan tilat on merkitty (suur)miesten hallitsemiksi ja jäsentämiksi tiloiksi.

Muistelufunktiota korostavissa monumenttidiskursseissa näkökulmat monumenttien sopivasta sijoittamisesta noudattavat siis modernin kaupunkirakenteen ja siihen liittyvän hierarkkisuuden ideoita. Sopivia paikkoja valtiomiesten, kuten presidenttien, monu-

menteille nähtiin olevan kaupunkien keskustojen julkisissa tiloissa, aukioilla, toreilla tai merkittäviksi koettujen rakennusten lähettyvillä olevissa puistoissa. Kulttuuripersoonien monumenttien sopiva sijoitussektori oli laajempi. Esimerkiksi Paulaharjun monumentin sijoittaminen keskusta-alueen ulkopuolelle ei herättänyt keskustelua syrjäisestä sijainnista. Vaikka monumenttitoimikunta ehdotti aluksi Rautavaaran monumentin sijainniksi lähempänä keskustaa olevaa Eläintarhan urheilukentän puistikkooa, sijoituspaikan varmistuttua Oulunkylästä oltiin osoitettuun paikkaan sekä toimikunnan tuottamissa teksteissä että lehtikirjoituksissa vain tyytyväisiä.

Kaupunkirakenteellisen hierarkian lisäksi monumenttien sijoittelu tuottaa maantieteellistä hierarkiaa eri kaupunkien ja alueiden välille. Helsinkiin sijoitetut monumentit tunnetaan yleensä valtakunnallisesti hyvin, kun taas muualla maassa olevat monumentit helposti unohdetaan pääkaupunkivetoisessa kulttuurikeskustelussa. Pääkaupungin monumenteille on muodostunut olennaisesti erilainen status kuin muualla maassa oleville monumenteille, joiden merkitys on jäänyt usein alueelliseksi tai paikalliseksi. Keskeisten kansallisten monumenttien paikaksi on yleensä mielletty pääkaupunki.⁷¹² Kaupunkien välinen statusero välittyi tutkimukseni lehtikirjoittelusta erityisesti presidenttimonumenttien kohdalla. Vaikka Rytille ja Kekkoselle oli pystytetty monumentit jo heidän kotipaikkakunnilleen, monumenttien puuttuminen pääkaupungista koettiin useissa lehtikirjoituksissa henkilöiden unohtamisena, arvostuksen puutteena tai valtion haluttomuutena muistaa heitä.

Postmodernin ajattelun vaikutuksesta tilaan liittyvät valtarakenteet, hierarkiat ja politiikka ovat nousseet 1900-luvun lopulla tutkimuksen kiinnostuksen kohteiksi. Samalla mielenkiinto on kohdistunut modernia tilakäsitystä jäsentävän objektiivisuuden sijasta tilan tuottamiin erilaisiin henkilökohtaisiin kokemuksiin. Sosiaaliseen ja kokemukselliseen tilallisuuteen kohdistuvan mielenkiinnon myötä uudenlainen keskustelu tilasta on laajentunut sujuvasti eri tieteenaloille: Tuukka Haarnin mukaan 1990-luvun lopulla tilan tutkimuksessa on voitu puhua jopa jonkinlaisesta spatiaalisesta muodista.⁷¹³ Myös 1900-luvun lopun tieteessä tapahtunut kulttuurinen käänne on koskenut tilan tutkimusta. Tällöin tila, ympäris-

tö ja maisema on nähty osana ideologista ja kulttuurista käsitejärjestelmää, jossa historia ja arvot liittyvät osaltaan tutkittavan tilan symboliikkaan ja jossa tila merkityksellistyy osana laajempia poliittisia, taloudellisia ja yhteiskunnallisia viitekehyksiä.⁷¹⁴ 1900-luvun lopun kielelliseen käänteeseen nojaten tilaa on lähestytty tutkimuksessa myös kielenä ja korostettu tilan ja sen representaatioiden tekstuaalisia ja diskursiivisia merkityksiä. Samoin yksilön (myös tutkijan omat) kokemukset ja käsitykset tilasta on nostettu mielenkiinnon kohteiksi: tilaan liittyvät tunteet, muistot, kokemukset ja toiveet ovat tulleet muun muassa kulttuurimaantieteen tutkimuksessa näkyviksi teemoiksi. Viime vuosikymmenten taidehistorian tutkimuksessakin on oltu uudella tavalla kiinnostuneita tilasta ja tilakokemuksista. Tilaa on tutkittu ja analysoitu sosiaalis-historiallisena ja kulttuurisia merkityksiä sisältävänä ja tuottavana kokonaisuutena. Tutkimuksessa on korostettu ihmisten ja ympäröivän maailman välistä vuorovaikutusta ja erilaisia tilakokemuksia.⁷¹⁵

Tilaan suuntautuviissa uudenaikaisissa lähestymistavoissa keskeiseksi on hahmotettu paikan käsite.⁷¹⁶ Kun tilaa on luonnehdittu staattiseksi, objektiivisia faktoja ympäröivästä avaruudellisesta todellisuudesta sisältäväksi käsitteeksi, paikka taas on ymmärretty tilana, johon ihminen liittää oman elämismaailmansa, kokemustensa, muistojensa ja tunteidensa välittämänä erilaisia merkityksiä. Paikka on erityinen, konkreettinen, tunnettu, rajallinen ja erilaisista merkityssuhteista rakentuva kokemuksellinen kokonaisuus. Paikat ovat siten yksilöiden elämän historian kuluessa jatkuvasti muuttuvia ja kehittyviä kokonaisuuksia.⁷¹⁷

Viime vuosikymmenten ympäristöä ja tilaa pohtivassa tutkimuksessa paikan käsitettä ja paikkojen merkityksiä on usein lähestytty fenomenologisesti ruumiillisina kokemuksina ja kaikin aistein koettuina tunnetiloina. Tästä näkökulmasta ympäristöt eivät ole vain fyysisiä tiloja tai ulkopäin nähtyjä maisemia, vaan tottumuksen ja kulttuurin tuottamia ja mielen ja ruumiin liikkeiden aikaansaamia aistimellisia rakennelmia.⁷¹⁸ Ajatukset tilojen subjektiivisesta kokemisesta ja tilan sosiaalisesta luonteesta periytyvät erityisesti Henri Lefebvren ajattelusta. Vuonna 1974 kirjoittamassaan kirjassa *La production de l'espace* Lefebvre esittää, että tila on vii-

me kädessä sosiaalisten suhteiden tuottama ja niitä määrittävä. Tila ei ole apriorinen, vaan se tuotetaan sosiaalisesti olevaksi. Tila tuottaa sosiaalisia suhteita, ja vastaavasti sosiaaliset suhteet tuottavat tilan. Sosiaalisella tilalla ei ole vain yhtä määrättyä sisältöä, vaan samassa tilassa on aina useita sosiaalisia tiloja.⁷¹⁹ Tilan hahmottaminen nykytutkimuksessa kielellisenä, kulttuurisena, aistittuna ja kokemuksellisenä kohtaa Lefebvren ajattelusta tutun jaottelun tilasta aistittuna (*le perçu*), käsitteellistettynä (*le conçu*) ja elettyinä (*le vécu*).⁷²⁰ Jaottelulla Lefebvre on pyrkinyt nostamaan samasta tilasta esiin erilaisia piirteitä. Aistittu tila käsittää silmin havaittavan, korvin kuultavan ja käsin kosketeltavan tilan. Siihen liittyvät myös tilalliset käytännöt, ihmisten sijoittautuminen tilaan ja liikkuminen siinä. Käsitteellistetty tila viittaa tietoisiin tilaa koskeviin representaatioihin, kuten arkkitehtuurin tai kaupunkisuunnittelun ajatuksiin tilasta. Eletyn tilan käsite viittaa tilaan liittyviin uskomuksiin, myytteihin, toiveisiin, pelkoihin, arkielämään ja käyttäjiin.

Tutkimukseni monumenttikeskusteluissa nämä tilaan liittyvät näkökulmat tai tilan piirteet nousivat eri monumenttidiskursseista eri tavoin painottuen esiin. Aistittu tila korostui taiteen asiantuntijanäkökuilmissa: vapaan taiteen diskurssissa monumentin tilaa hahmotettiin ennen kaikkea visuaalisena, katsottavana tilana, uuden monumenttiajattelun diskurssissa tilaa voitiin aistia myös moniaistisemmin ja tilassa liikkuen. Muistelufunktiota painottavissa monumenttidiskursseissa monumentin tilan ymmärrystä dominoi käsitteellistetty tila; monumentin tilaa, ympäristöä ja sijoituspaikkaa hahmotettiin suhteessa tyypilliseen tai perinteiseen monumentin sijoitusympäristöön ja sijoitusideaaliin. Näkökulmat tyypillisestä ja siksi sopivasta peilasivat kokemuksia, mielikuvia ja representaatioita traditionaalisesta suurmiesmonumenttien sijoittelusta kaupunkien keskeisille arvopaikoille. Monumentin tilaa voitiin diskursseissa lähestyä myös elettyinä tilana. Muistelua korostavissa diskursseissa, etenkin yhteisen diskurssissa, monumentin tila hahmottui toiminnallisten muistorituaalien ja myyttien yhteisöllisenä tilana. Uuden monumenttiajattelun diskurssissa monumentin tila näyttäytyi elettyinä tilana, jossa ihmiset liikkuvat arjessa, tapaavat toisiaan, oleilevat ja kokevat erilaisia tunteita ja muistoja monu-

mentin kohdehenkilöstä omista henkilökohtaisista lähtökohdistaan. Uuden monumenttiajattelun diskurssissa vaikuttavien ympäristö- ja yhteisötaiteen diskurssien voidaan hahmottaa voimistavan monumenttien tilan tulkintaa lefebvreläisenä elettyä tilana.

Toisaalta eri monumenttidiskursseista voi hahmottaa samanaikaisesti kaikkia Lefebvren tilaa jäsentäviä näkökulmia. Kaikkia monumenttidiskursseja ohjaa jonkinlainen matriisi ja ideaali siitä, millainen on sopiva ja hyvä sijoituspaikka ja millaisen sosiaalisen toiminnan tilana hyvän sijoituspaikan tulisi toimia. Lefebvren mukaan käsitteellistetty tila dominoikin tilassa tapahtuvaa arkielämää ja uskomuksia tilasta (eli elettyä tilaa) länsimaisissa yhteiskunnissa.⁷²¹ Toisaalta eletty tila voi dominoida aistittua tilaa: mielikuvat, uskomukset, myytit ja muistot paikoista voivat säilyä, vaikka ne menettäisivät fyysisen, aistitun tilansa. Eletty tila ylläpitää käsityksiä tiloista, joita ei enää välttämättä ole fyysisesti olemassa. Paikat voivat elää vahvana kokemuksena kuvien, mielikuvien tai muistojen kautta vaikuttaen edelleen siihen, miten nykyistä olemassa olevaa fyysistä tilaa havainnoidaan ja aistitaan.

Monumenttikeskusteluissa mielikuvat ja muistot paikoista värittivät usein paikkojen havainnointia. Sijoituspaikkaa saatettiin hahmottaa voimakkaasti paikan historian kautta ja kiinnittää sijoituspaikkoihin menneisyyden muistoihin pohjautuvia merkityksiä. Sijoituspaikat ovat kuitenkin fyysisinä paikkoina voineet muuttua paljonkin historiassa ja muistoissa olevista fyysisistä paikoista. Esimerkiksi Helsingin Hakasalmen puisto, joka muistelupuheissa kiinnitettiin Kekkonen poliittisen uraan liittyväksi historialliseksi paikaksi, oli monumentin pystytysajankohtana etenkin nuorten kaupunkilaisten runsaasti käyttämä virkistys- ja ulkoilualue. Fyysiset, aistein havaittavat paikat muuttuvat, mutta niitä 'luetaan' usein edelleen historiassa ja muistossa olevien paikkojen ohjaamana. Menneisyyden kytkeminen paikkoihin, jotka ovat kokeneet paljonkin muutoksia ajasta, jolloin ne toimivat historiallisten tapahtumien tapahtumapaikkana, on jatkuvuuden tuottamisen strategia. Paikkojen tulkitseminen sellaisina kuin ne ovat olleet joskus aikaisemmin, paikkoina, joihin kytkeytyy menneisyyden seurauksena yhteisöllisiä arvoja, korostaa muutoksen ja irrallisuuden sijaan pysyvyyttä ja

tuttuutta, turvallisuuttakin. Useinkaan sellaisia paikkoja tai paikkaan liittyvää paikallisuutta, joita monumenttikeskusteluissa halutaan säilyttää tai vaalia, ei ole enää konkreettisesti olemassa: keskustelut paikoista ovat diskursiivisia tekoja paikkojen kontinuiteetin tuottamiseksi.

Postmodernin ajattelun värittämissä tarkasteluissa tilan ja paikan samanaikainen moninaisuus ja erilaisten merkitysten kirjo on nostettu tilan käsittämisen lähtökohdaksi.⁷²² Tila ei ole kaikille ihmisille sama, vaan tilan merkitykset vaihtelevat eri ihmisten kesken. Sama kaupungin kohta voi olla hyvin monenlainen paikka, koska jokainen ihminen näkee, tuntee ja tulkitsee ympäristöönsä osana yksilöllistä ja ainutkertaista kokemusketjua.⁷²³ Monumenttikeskustelut tuovat hyvin esiin paikkoihin liittyvien merkitysten moninaisuuden: sijoituspaikkoihin liittyy vahvoja kokemuseräisiä tulkintoja, jotka ovat eri ihmisille erilaisia. Subjektiivisen kokemuksen lisäksi paikkojen ja ympäristöjen erilaiset merkitykset voidaan kiinnittää muun muassa sukupolven käsitteeseen. Tällöin paikkakokemus värittyy ajallisella ulottuvuudella: samassa paikassa olevat ihmiset ovatkin itse asiassa eri maailmoissa, joiden historiallinen konstituutio ja merkitykset poikkeavat oleellisesti toisistaan.⁷²⁴ Eri sukupolvien aluetietoisuuden kuvat, ymmärrys ja tulkinta ympäristöstä ja paikoista, niiden historiasta ja nykytilasta ovat erilaisia.⁷²⁵ Tämä näkyy myös monumenttikeskusteluissa paikkoihin kiinnitettyjen merkitysten historiallisessa kerroksellisuudessa.

Modernin julkisen tilan ideaalin ja eletyn tilan kohtaaminen voi tuottaa konflikteja tilan merkityksistä. Moderniin julkiseen tilaan usein liitetyt määreet ja mielikuvat, kuten tilan toimiminen eräänlaisena avoimena julkisena näyttämönä ihmisten kohtaamiselle, tekevät eroa yksityisen kokemuksen kautta määriteltyn paikkaan. Panu Lehtovuori onkin todennut, että näiden mielikuvien mukainen julkinen tila ja omakohtainen läpieletty paikka eivät ikään kuin tunnu mahtuvan samaan ajatukseen tai teoriaan.⁷²⁶ Kun monumentin tila on modernina julkisena tilana kontrolloitu ja instituutioiden ylläpitämä 'näyttämö', johon liitetään mielikuvia tietynlaisista jae-tuista muistelukäytännöistä ja käyttäytymisestä, monumentin tila

postmodernina tai subjektiivisena elettyinä tilana toimii eräänlaisena vastakohtana tälle. Monumentin tilan henkilökohtainen määrittely, merkityksellistäminen oman kokemusmaailman kautta tai yksityinen käyttö voi tuntua modernin julkisen tilan koodeja noudattavasta näkökulmasta epäsovelialta. Esimerkiksi nuorison oloilu, lasten leikkiminen, piknikillä oleminen tai vapaa-ajan viettäminen monumentin tilassa näyttää modernin julkisen tilan koodissa asiattomana.

Julkisen tilan koodiston ja eletyn tilan kokemusten yhteentörmäyksen lisäksi tilaan liittyviä konflikteja aiheuttavat erilaisten elettyjen tilojen yhteentörmäykset. Ihmiset elävät kaupungeissa tiettyjä paikkoja eri tavalla ja niihin liitetään mielikuvissa hyvin erilaisia asioita. Monumenttien sijoituspaikat saavat eri ihmisten kokemuksissa erilaisia historiallisia ja muistoihin ja käyttöön liittyviä merkityksiä. Henkilökohtaisia kokemuksia monumentin sijoituspaikasta eivät muuta taidekriitikkojen, virkamiesten tai muiden asiantuntijoiden ammatilliset näkökulmat tai tulkinnat paikoista. Eletyt tilat ovat voimakkaasti sidottuja tunteisiin, jolloin niitä voidaan lähestyä, tulkita ja arvottaa vain tunteiden kautta, ei järjellä tai järkeilemällä. Eletyistä tiloista puhuttaessa ja niistä kiisteltäessä tunteenomaisimmat perustelut saattavatkin olla kaikkein 'järkevimpää', kuten Panu Lehtovuori ehdottaa.⁷²⁷

Paikan konstruointia monumenttihankkeissa

Tilojen ja paikkojen todellisuus rakentuu suhteessa niistä kulttuurissa muodostettuihin kielellisiin ja kuvallisiin representaatioihin. Kuten Michel Maffesoli kirjoittaa, erilaiset kollektiiviset representaatiot muodostavat miljöön, jossa eletään toisten kanssa. Kollektiiviset representaatiot nostavat arvoon tiettyjä paikkoja ja dynamisoivat tiloja.⁷²⁸ Representaatiot ja kieli liittyvät Lefebvren tilojen ulottuvuuksien kategorisoinnissa 'käsitteellistettyyn tilaan', joka voidaan ymmärtää diskursiivisena ja tekstuaalisena tilan ulottuvuutena. Useissa viimeaikaisissa tutkimuksissa tätä ulottuvuutta on korostettu: tilaa ja paikkaa on lähestytty kielenä. Esimerkiksi Pauli

Tapani Karjalainen toteaa ympäristön tiedettynä, tulkittuna, kuvattuna ja teoretisoituna liittyvän aina joihinkin kielellisiin käytäntöihin.⁷²⁹ Ympäristö on kielen kyllästävä: se on käsitteitä, kuvia, tarinoita, kielen värittämiä muistoja ja assosiaatioita. Ympäristön kielellisyyttä ei kuitenkaan välttämättä tiedosteta, jolloin se voi näyttäytyä objektiivisena entiteettinä.⁷³⁰ Kun tilaa ja paikkaa on lähestytty lefebvreläisen käsitteellistetyn tilan merkitystä korostaen, tila, paikka, ympäristö ja maisema on voitu hahmottaa myös kieleen liittyvän teksti-metaforan avulla. Sillä on viitattu mahdollisuuteen tuottaa ja vastaanottaa ympäristöä kulttuurisena ja sosiaalisena ilmiönä, jonka merkitykset ovat näkyvää empiriaa 'syvemmillä'.⁷³¹

Myös monumenttien sijoituspaikka voidaan ymmärtää kielen ja representaatioiden värittämänä ja välittämänä ympäristönä. Sijoituspaikkoja katsotaan ja merkityksellistetään tiettyjen tekstuaalisten skeemojen kautta: esimerkiksi puistoympäristöistä, aukioista tai muista julkisen tilan erityispaikoista tuotetaan tiettyntyyppisiä kielellisiä kuvailuja, jotka vaikuttavat siihen, millaisina paikat koetaan. Kielelliset kuvailut tuottavat paikoille merkityksiä. Kun teksteissä monumentin sijoituspaikkaa kuvaillaan toistuvasti samalla tavalla, paikka merkityksellistyy tietynlaisena. Teksteissä monumentin paikka samalla synnytetään erityisenä muistelupaikkana. Esimerkiksi Helsingin Kekkosen monumenttihankkeessa uutisteksteissä toistui monumentin paljastuspuheessa esitetty lausuma: ”Tämä Hakasalmen puisto on olevalle meille suomalaisille jatkossa tärkeä kansallinen nähtävyys ja muistojen säilyttävä vierailukohde.”⁷³² Lausuman toistaminen tekstinä osallistui sijoituspaikan merkitysten julkiseen määrittelyyn. Sijoituspaikkojen kielellistä määrittelyä on myös paikkojen nimeäminen henkilön mukaan. Tutkimustapauksistani Setälän monumentin paikka nimettiin monumentin paljastuksen yhteydessä Setälän puistoksi. Tutkimukseni kohdehenkilöiden mukaan oli ennen monumenttien paljastamista nimetty runsaasti erilaisia maastollisia paikkoja.⁷³³ Sijoituspaikkoja merkityksellistettiin monumenttikeskusteluissa myös kuvin: sijoituspaikkaa alettiin teksteissä rakentaa muiston paikaksi kuvien avulla jo ennen kuin monumenttia oli siihen pystytetty. Lehdissä esiintyi tutkimustapauksissani (Paulaharjun monumenttia lukuun

ottamatta) karttakuvia mahdollisista tai tulevista sijoituspaikoista tai valokuvia 'tyhjistä' sijoituspaikoista, joihin teksteissä kirjoitettiin 'suurmieheen' liittyviä merkityksiä.

Paikallishistoria kiinnittyi muistelussa, kerronnassa ja historian kirjoituksessa usein paikkoihin ja maisemiin. Kuten Ulla-Maija Peltonen on todennut, kerronta ei läheskään aina fokusoidu aikaan tai historialliseen tapahtumaan vaan juuri paikkaan: kerronta antaa paikalle merkityksen. Paikat eivät tällöin ainoastaan muistuta, vaan ne voivat toimia myös todisteina menneistä tapahtumista ja ajoista.⁷³⁴ Tutkimukseni muisteludiskursseissa monumenttien sijoituspaikkoja muisteltiin ja kerrottiin tällaisina historian paikkoina. Esimerkiksi Paulaharjun monumentin sijoituspaikka kirjoitettiin todelliseksi yhtymäkohdaksi Paulaharjun ja Oulun välillä, paikaksi, jossa kiteytyi olennaisella tavalla 'suurmieheksi' nostetun henkilön elämäntyö ja sen oululaiset tai 'pohjoiset' lähtökohdat. Sijoituspaikka määriteltiin erityiseksi Paulaharjuun liittyväksi muistopaikaksi korostamalla sen läheisyydessä sijaitsevia häneen liittyviä rakennuksia ja reittejä. Monumentin paikka on helppo hahmottaa hankkeessa rakentuneeksi diskursiiviseksi konstruktioksi: paikka,



Kuva 33. Monumenttien sijoituspaikkoja rakennettiin lehtikirjoittelussa erityisesti muiston paikoiksi jo ennen monumentin pystyttämistä muun muassa julkaisemalla 'tyhjistä' paikoista kuvia hanketta uutisoivien juttujen yhteydessä, kuten tässä *Satakunnan Kansassa* 27.12.1990.

joka ennen monumenttihanketta oli pelkkä tien pientare, nurmikko tai tyhjä kohta, rakennettiin lehtikirjoittelulla ja tapahtumia järjestämällä paikaksi, jolla nähtiin olevan erityistä merkitystä ja johon koettiin kiteytyvän alueellisen kulttuurin kannalta olennaisia elementtejä. Samoin esimerkiksi Kajaanin Kekkosen hankkeessa monumentin sijoituspaikka kirjoitettiin Kekkoseen historiallisesti liittyväksi paikaksi. Seuraavassa lehtijutussa paikka tuotetaan sinä fyysisenä paikkana, jossa Kekkonen lapsuudessaan kulki.

Monumentti pystytettiin oikeaan paikkaan.

Sadan metrin päässä Suuresta ajasta sijaitsee Kekkosen koulu. Kun sen seinään laitettiin Kekkosreliefi, kohde osoitti paljastustilaisuudessa sen ikkunan, jonka kautta hänellä oli tapana livistää tunnilta. Juuri monumentin kohdalta Kekkonen oikaisi vuosisadan alun aikaisten puutalojen pihojen poikki kouluun. (Jari Tervo, ”Tarkoittaako tuo ylhäällä soihtua?” *IS* 4.9.1990.)

Samalla tavoin tutkimustapauksissani Kekkonen kirjoitettiin fyysisesti liittyväksi myös Helsingin Hakasalmen puistoon, Rautavaara Oulunkylän aseman läheisyyteen ja Toivainen Jyväskylän toriin. Historian kertomukset ja myytit spatialisoitiin ja samalla tila mytologisoitiin yhdistämällä siihen erityisiä merkityksiä ja tarinoita. Taidefunktiota painottavissa diskursseissa monumentin paikkaa rakennettiin esteettisenä ympäristönä.

Teksteissä ja kielessä tapahtuvan paikan rakentamisen lisäksi monumentin sijoituspaikkoja merkitään erityisesti muiston paikoiksi rakentamalla paikkoja fyysisesti konkreettiseen ympäristöön. Sijoituspaikkoja muokataan maastollisesti siten, että ne erottuvat ja muuttuvat erityisiksi. Sijoituspaikoille rakennetaan kävelykäytäviä, sijoitetaan istumapaikkoja ja istutetaan kukkia. Paikan fyysinen merkitseminen vakuuttaa osaltaan paikan autenttisuudesta. Kun muutoin tavallinen ja ympäristöstään poikkeamaton paikka merkitään monumentilla, maaston muokkauksella ja opaskylteillä, paikka tulee ideologisesti koodatuksi muistin maisemana, kuten Petri Raivo kirjoittaa.⁷³⁵ Merkitseminen tuo esiin paikkaan liittyviä (tai siihen liittyväksi tuotettuja) tarinoita. Selvimmillään paikkoihin kiinnitetty tarinat välittyvät muistolaatoista tai -kivistä, joiden teksti muistuttaa, mitä paikalla on tapahtunut: ”Tämä laatta on kiinni-

tetty 3.9.1980 presidentti Urho Kekkosen täyttäessä 80 vuotta. Joka kevät 1968 lähtien hän on hiihtänyt näillä mahtavilla kinkkamilla”⁷³⁶ tai ”Tasavallan presidentti Urho Kekkonen kalasti Konneveden Siikakoskella vuosina 1964–1981. Metsiemme ja vesiemme rauha antoivat hänelle viihtyvyyttä ja uutta voimaa”⁷³⁷.

Tutkimissani monumenttihankkeissa sijoituspaikkojen erityisyyttä vahvistettiin ja niihin liittyviä tarinoita siirrettiin myös erilaisin kaupunkien, kuntien, yhdistysten ja seurojen järjestämin tapahtumin ja teoin. Setälän, Schjerfbeckin ja Toivaisen monumentit otettiin kaupungeissa matkailun käyttöön kiinnittämällä ne osaksi turisteille tarjottavaa kaupunkikierrosta. Setälän monumentti on ensimmäinen käyntikohteeksi Kokemäellä Vuoteensillan ja Museosillan kulttuuripolulla. Polun kohteet on merkitty maastoon informaatiokyltein ja siitä on tehty painettuja opaskarttoja. Vastaavasti Schjerfbeckin monumentti on otettu Hyvinkäällä yhdeksi Hyvinkään-pro-



Kuva 34. E. N. Setälän monumentti on merkitty ensimmäiseksi käyntikohteeksi reititetylle Kokemäen paikalliskierrokselle. Monumentin vieressä oleva informaatiokyltti korostaa monumenttia Setälän muistokohteena, ei taideteoksena. Monumentin tehnyttä taiteilijaa ei opaskyltissä mainita. Kuva Tuuli Lähdesmäki.

menadin käyntikohteeksi. Jyväskylän kaupungin matkailupalvelu on tarjonnut kolme kävelykierrosta kaupungissa, ja Toivaisen monumentti on kiinnitetty yhdeksi Yläkaupungin reitille osuvaksi kohteeksi. Reitin Internet-esitteessä Toivaisesta toistetaan tuttu myyttinen elämäntarina.⁷³⁸

Tutkimukseni monumenttihankkeissa monumentin sijoituspaikoilla järjestettiin runsaasti erilaisia tapahtumia, jotka vahvistivat paikan merkitystä erityisenä ja yhteisöllisenä paikkana. Esimerkiksi Paulaharju näyttäytyi korostuneen tuiralaisena, kun kaupunginosa-aktiivit korostivat valittua sijoituspaikkaa kaupunginosan kannalta merkityksellisenä järjestämällä perinteiset Tuira-päivän tapahtumat ulkojuhlan tulevan monumentin sijoituspaikalla. Jyväskylässä Toivaisen monumentti yritettiin istuttaa uuden vappu-



Kuva 35. Monumentin luona järjestetyt tapahtumat vakiinnuttavat paikan merkitystä erityisenä ja yhteisöllisenä muiston paikkana. Tapio Rautavaara -seura on juhlistanut Rautavaaran syntymäpäivää monumentin luona järjestetyillä kansanjuhilla. Vuonna 2004 juhlassa esiintynyt trubaduuri muodosti ikään kuin monumentin figuurin elävän toisinnon. Kuva K. Sundvall. Oulunkylän kotisivun kuvapankki, <<http://www.kaupunginosat.net/oulunkyla/aloitussivut/kehys.htm>> (15.10.2007).

perinteen tapahtumapaikaksi lakittamalla veistos teekkarilakilla paljastusta seuranneena vappuna. Myös Rautavaaran monumenttia on lakitettu Tapion päivänä olkihatulla. Paikallinen sotainvalidiin kuntoutusryhmä on järjestänyt Rautavaara-muistokierroksia, joissa on monumentin lisäksi vierailtu Rautavaaran kotitalon luona (purettu 2002), Rautavaaran puistossa ja monumentin läheisyydessä sijainneessa kahvilassa, jossa tarjoiltiin Rautavaaran nimikkoleivoksia. Rautavaaran syntymäpäiviä on vietetty monumentin luona muun muassa hernekeittotarjoiluin ja trubaduurin viihdyttämänä kansanjuhlanä.

Monumenttien paikkoja konstruoidaan siis kulttuuristen kuvastojen, kielen, maisemaan puuttumisen ja siinä toimimisen tasoilta. Anssi Paasi on kutsunut tällaista paikkojen tuottamista sosiaalisiksi spatiaalisiksi. Siinä yhteisöt tuottavat ja luovat itselleen merkityksellisiä paikkoja, mutta lisäksi yhteisöt rakentavat itseään paikkojen rakentamisen avulla. Tätä mekanismia Paasi on kutsunut spatiaaliseksi sosialisatioksi. Se tarkoittaa prosessia, jossa yksilölliset toimijat ja kollektiivit sosiaalistetaan tietyn alueellisesti rajatun spatiaalisen kokonaisuuden jäseniksi ja jossa jäsenet enemmän tai vähemmän aktiivisesti sisäistävät kollektiiviset alueelliset identiteetit ja jaetut traditiot. Alueelliset ideologiat ja diskurssit ovat olennaisia spatiaalisessa sosialisatiossa.⁷³⁹ Seuraavassa kappaleessa pohdin spatiaalisen sosialisatiossa ideaa monumenttien kontekstissa.

Monumentti maamerkinä ja materiaalina alueen identiteetin rakentamisessa

Yhteisöllisyyden tunteet ja kokemukset linkittyvät paikkoihin ja paikkakokemuksiin sekä moderneissa että postmoderneissa näkökulmissa. Yhteisöllisyyden voidaan helposti hahmottaa tapahtuvan jonkin paikan kautta, oli paikka sitten kaupunkitilan kohtaamispaikka, symbolinen tai metaforinen maisema, kuten kansallismaisema, tai näyttämöllinen paikka, kuten vaikkapa stadion urheilukilpailun tapahtumapaikkana. Yhteisöllisenä paikkana voidaan ym-

märtää myös ei-fyysinen paikka, kuten sanomalehti tai Internet-sivusto. Fyysiset paikat koetaan kuitenkin yhteisöllisyyden toteutumisen kannalta edelleen keskeisiksi, kuten monumenttikeskustelut osoittavat: yhteisöllisiksi muistelupaikoiksi odotetaan ja toivotaan edelleen konkreettisia ympäristöjä. Myös nykyiset yhteisötaiteen virtaukset ovat korostaneet konkreettisia ympäristöjä yhteisöllisyyden muodostumisen paikkoina.

Kansakuntaa koskeva kulttuurinen muisti sisältää voimakkaan maantieteellisen aspektin, jossa kansakunnan menneisyys ja kulttuuriperintö nähdään erilaisiin paikkoihin ja maisemiin – todellisiin ja kuviteltuihin – ankkuroituneena.⁷⁴⁰ Modernissa ideologiassa kulttuureja ja kulttuuri-identiteettejä hahmotetaan yleisemminkin 'maiesemallistamalla' ne. Kulttuureja ja kulttuurisia identiteettejä kehystetään ja taustoitetaan kiinnittämällä niitä paikkoihin, maisemiin ja ympäristöihin, joita Edward Said on kutsunut 'mielen maisemiksi' tai 'käsitteelliseksi maantieteeksi'.⁷⁴¹ 'Mielen maisemiin' liittyy voimakkaita tunteita, jotka voivat saada ympäristön ja maiseman tuntumaan omaan kulttuuriin luonnollisesti kuuluviksi ja menneisyydestä perityiksi elementeiksi.

Tutkimukseni monumenteista esitetyissä tulkinnoissa kulttuuri-identiteetti, kuten suomalaisuus tai alueellisuus, kiinnittyi vaivatta maisemiin ja ympäristön alueellisiin erityispiirteisiin. Monumenttien tulkittiin usein sisältävän saidilaisia 'mielen maisemia', jotka tekivät monumenteista 'suomalaisia' tai 'alueellisia'. Esimerkiksi Helsingin Kekkosen monumentin tulkittiin kuvaavan suomalaista luontokokemusta tai suomalaista maisemaa: vaaran lakea, meren äärtä ja lähteen reunaa. Setälän monumentissa suomalaiseen 'mielen maisemaan' taas tulkittiin viitattavan monumentin graniittisuudella ja puiden juurilla, joiden nähtiin symboloivan suomalaista metsää ja maaperään kiinnittymistä. Rautavaaran monumentissa suomalainen maisema näyttäytyi joutsenhahmon kautta, jolla todettiin olevan "pyhän linnun asema myös Suomen kansan luontokäsityksissä"⁷⁴². Paulaharjun monumentin tulkinnoissa tuotiin esiin erityisesti pohjoista luontoa ja Lapin maisemia.

Monumenttihankkeissa yhteisöllisyyttä spatialisoidaan hahmottamalla monumentit maamerkeiksi ja paikkakuntien tai alueiden

tunnuskuviksi. Kartoissa, esitteissä ja muissa alueiden kuvallisissa esityksissä monumentteja onkin usein visualisoitu jonkinlaisina tunnuksina ja siten alueen keskeisinä koordinaatteina ja järjestäjinä. Maamerkit ohjaavat tilan kokemista sekä karttoihin että esitteisiin kuvattuina että ympäristössä olevina fyysisinä objekteina. Rakennetut maamerkit tuovat alueelle kulttuurisen ja historiallisen ulottuvuuden mielikuvia. Useissa tutkimukseni monumenttihankkeissa pystytettävästä monumentista toivottiin paikkakunnalle maamerkkiä, jota tultaisiin ”katsomaan kaukaa”⁷⁴³, ”joka olisi todellinen nähtävyys”⁷⁴⁴ tai ”osa kaupungin identiteettiä”⁷⁴⁵. Samoin jo pystytettyjä monumentteja käsiteltiin lehtikirjoittelussa usein paikallisina tai alueellisina maamerkkeinä. Monumenttien maamerkkisyyteen liitettiin myös sosiaalisia ulottuvuuksia hahmottamalla ne paikallisiksi kohtauspaikoiksi.

Kun monumentit nähdään alueiden maamerkkeinä ja kohtauspaikkoina, ne osallistuvat samalla alueiden identiteettien tuottamiseen. Alueen identiteetti rakentuu alueeseen mielletyistä ominaisuuksista, joiden nähdään erottavan sen muista alueista. Alueen identiteetin sosiaalisena tulkintana voidaan puhua alueen asukkaiden alueellisesta identiteetistä, joka viittaa siihen, miten alueen asukkaat hahmottavat ’oman’ alueensa kokonaisuutena, tiedostavat sen erityisluonteen ja ominaisuudet ja tuntevat alueen muiden asukkaiden kanssa yhteenkuuluvuutta. Nämä identiteettien muodot eivät ole toisistaan irrallisia, sillä yksittäisten ihmisten alueellinen identiteetti perustuu tietoisuuteen ’oman’ tai ’meidän’ alueen erityisyydestä, sen todellisista tai kuvitelluista ominaisuuksista.⁷⁴⁶ Alueet ja niiden identiteetit ovat kuitenkin yleensä paljon kestävämpiä kuin ihmisten alueelliset identiteetit.⁷⁴⁷ Sekä alueiden identiteetit että alueelliset identiteetit rakentuvat diskursiivisina muodostelmina, joissa muun muassa median ja koululaitoksen avulla uusinnetaan käsityksiä alueesta ja sen ihmisistä.

Alueiden identiteettiä rakennetaan sekä maisemallisten ja ympäristöllisten ominaispiirteiden avulla että paikkoihin ja alueisiin liittyvien tarinoiden ja historioiden kautta.⁷⁴⁸ Monumentteja onkin käytetty tuottamaan näkyväksi paikkakuntien ja alueiden menneisyyttä ja historian kautta rakentuvaa erityisyyttä ja omalaatuisuutta.

Tutkimukseni tekstiaineistossa monumentit koettiin usein paikkakunnan tai alueen erityisyyttä esiintuoviksi tekijöiksi. Monumenttien myötä paikkakunnan tai alueen historian ja merkityksellisyyden nähtiin piirtyvän näkyväksi: monumentin tulkittiin osoittavan, että paikkakunnalta on ponnistanut alueellisesti tai kansallisesti merkittäviä 'suurmiehiä'. Oheisessa Kajaanin Kekkonen monumentti-hankkeeseen liittyvässä pilakuvassa Kajaani hahmottuu keskeisten monumenttiensa kautta. Monumenttien henkilöt ja heihin liittyvä historia merkityksellistää kuvassa paikkakuntaa.

Paikkakuntien ja alueiden historiaa vaalivia monumentteja ryhdyttiin pystyttämään Suomessa voimakkaasti 1960-luvulta lähtien. Pääkaupunkiseudun ulkopuolella ja pienemmillä paikkakunnilla hankittiin monumentteja merkittäväksi katsotuille paikkakuntaan esimerkiksi synnyinseudun johdosta kiinnittyville 'omille' 'suurmiehille'.⁷⁴⁹ Monumenttihankkeisiin kytkeytyvä regionalismi on



Kuva 36. *Kainuun Sanomissa* 7.1.1989 julkaistussa pilakuvassa kritisoidaan Kekkonen monumentin abstraktia muotoa. Samalla Kajaani hahmottuu kuvassa keskeisten monumenttiensa merkityksellistämänä.

sittemmin kohdistunut yhä pienempiin alueellisiin yksiköihin. Viime vuosikymmeninä on suuremmissa kaupungeissa vaalittu monumentein myös jonkinlaista kaupunginosaidentiteettiä. Muun muassa kaupunginosayhdistykset ovat aktivoituneet patsaiden hankkimisessa kaupunginosassa asuneelle ja vaikuttaneelle henkilölle.⁷⁵⁰ Monumentit ovatkin osa sitä alueiden identiteettipolitiikkaa, jossa kulttuuria ja menneisyyttä hyödynnetään alueiden, kaupunkien ja paikkojen imagotuotannossa. Tutkimukseni monumenttikirjoituksissa monumentit ja monumenttien henkilöt nivottiin usein alueiden, kaupunkien tai paikkojen identiteettiin ja imagoon kuuluviksi tekijöiksi. Esimerkiksi seuraavassa Oulunkylän paikallislehden pääkirjoituksessa Oulunkylä-seuran puheenjohtaja jäsentää paikan identiteettiä tai imagoa sekä Oulunkylän ympäristön, elinolosuhteiden että historian kautta. Oulunkylä nimetään ’Tapio Rautavaaran ja taiteilijoiden kaupunginosaksi’.

Mistä syntyy Oulunkylän maine? Mikä tekee kaupunginosastamme viihtyisän ja halutun, kivan mestan? Rakennettu ja luonnon ympäristö ovat olennaisia viihtyvyystekijöitä, Oulunkylässä on vihreää idylliä ja vielä pääasialliseen rakennusaikakauteensa kuuluvaa väljyyttä. Myös monipuoliset palvelut, liikenneyhteydet kuin harrastusmahdollisuudet ovat viihtyvyyden kannalta tärkeitä. Oulunkylä Tapio Rautavaaran ja taiteilijoiden kaupunginosana korostaa alueen historiallista ulottuvuutta ja omaleimaisuutta. (Erwin Woitsch, Hyvät oulunkyläläiset – Bästa äggelbybor! *Oulunkyläläinen* 1.6.2002.)

Kuten Paasi huomauttaa, alueet ja niiden identiteetit ovat viimeaikaisessa eurooppalaisessa keskustelussa tulleet sosiaalisiksi, poliittisiksi ja taloudellisiksi konstruktioiksi, jotka voivat olla jokseenkin irrallisia alueella asuvien ihmisten arjesta ja alueellisesta tiedosta.⁷⁵¹ Paikkojen ja alueiden identiteettejä on pyritty aktiivisesti luomaan poliittisten ja taloudellisten päämäärien takia: esimerkiksi matkailun edistäminen on aiheuttanut sen, että Suomen eri alueilla on pyritty hakemaan oman alueen erityisilmettä.⁷⁵² 1990-luvulla kaupunkien imagomarkkinoinnista tuli Suomessakin paljon käytetty tapa muokata ihmisten käsityksiä kaupungista, alueista ja paikoista.⁷⁵³ Pyrkimyksenä on ollut rakentaa, muotoilla ja markkinoida vetovoimaisia alueellisia identiteettejä tai imagoita asukkaiden

ja liike-elämän houkuttelemiseksi.⁷⁵⁴ Alueiden ja paikkojen identiteeteistä onkin tullut tärkeitä erilaisille mielikuvakampanjoille. Kun mielikuvakampanjoissa on hyödynnetty kulttuuria ja alueiden ja kaupunkien menneisyyttä, kulttuurituotteita ja historiaa on materialisoitu ja tuotteistettu konkreettisiksi esineiksi, teksteiksi, tapah- tumiksi tai toiminnoiksi.⁷⁵⁵

Alueiden, kaupunkien ja paikkojen markkinoinnin edistäminen kulttuuriin avulla nivoutuu 1900-luvun lopun taidekeskusteluun 'uudesta julkisesta taiteesta' ja paikkasidonnaisesta taiteesta. Paikkasidonnaiset teokset korostavat usein paikan erityisyyttä ja sen identiteetin ainutlaatuisuutta, mitkä ovat hyvin houkuttelevia ominaisuuksia kaupunkien promootiossa kilpailuhenkisessä taloudellisessa hierarkiassa.⁷⁵⁶ Julkisia teoksia on hyödynnetty yleisesti yhteisöjen ja paikkojen symboleina, tunnuskuvinä, tavaramerkkeinä, mainoksina ja vetonauloina. Liisa Lindgrenin mukaan julkisen taiteen statusarvoa käytettiin hyväksi Suomen kaupungeissa jo 1950-luvulla: myönteisestä suhtautumisesta julkiseen taiteeseen tuli 1950-luvun kuluessa selvä osoitus eteenpäin pyrkivästä, taloudellisesti kehityskelpoisesta ja hyvän kulttuuritahdon omaavasta nykyaikaisesta paikkakunnasta. Ajankohdan nopea teollistuminen näkyi julkisen taiteen työn kuvissa: metalli- ja tekstiiliteollisuus, merenkulku ja metsäteollisuus saivat kaupunkien ja paikkakuntien identiteettiä muokkaavat symbolinsa.⁷⁵⁷ Kulttuuritahdon osoittamisesta tuli tärkeä osa myös monen yrityksen yrityskuvaa. Etenkin modernistiset abstraktiot nähtiin yrityksissä keinona rakentaa dynaamista, ennakkoluulotonta imagoa.⁷⁵⁸ 1900-luvun loppupuolen rakennemurroksessa monilta paikkakunnilta kuitenkin katosi monumenteilla kunnioitetun elinkeinon merkitys. Tilaa aukeni uusien, paikkakuntien nykyisyyttä ja nykyistä elämänmenoa paremmin vastaa- vien ideoiden ja asioiden symboleiden hakuun ja uusien yhteisöä yhdistävien ja yhteisön identiteettiä ilmaisevien julkisten teosten ja monumenttien pystyttämiseen. Viime vuosikymmeninä kaupunkien ja paikkakuntien identiteettejä on rakennettu muun muassa so- dan jälkeiseen historiaan viittaavilla monumenteilla, kuten erilai- silla urheilijamonumenteilla. 1990-luvulla Suomessa käynnistettiin useita taideprojekteja, joissa julkista taidetta, ympäristötaidetta tai

yhteisötaidetta hankittiin kaupunkien keskustoihin ja asuinalueille nostamaan paikkojen arvoa, imagoa ja viihtyisyyttä.⁷⁵⁹

Myös tutkimukseni monumenteilla nähtiin 1990-luvulla olevan taideteoksina merkitystä alueiden, kaupunkien ja paikkojen imagomarkkinoilla. Monet tutkimukseni paikkakunnat pyrkivät tuottamaan taiteellisesti tuoreilla monumenttihankinnoilla mielikuvia kulttuurimyönteisistä ja ennakkoluulottomista paikkakunnista. Esimerkiksi Hyvinkäällä pyrittiin nostamaan Schjerfbeckin muistamisen avulla kaupungin imagoa ”taiteilijakaupunkina” tai ”kuvataidekaupunkina”. Monumenttihankkeen käynnistämistä perusteltiin ja tuettiin retoriikalla, jossa monumentin nähtiin lisäävän kiinnostusta Hyvinkäätä kohtaan ja, kuten seuraavassa valtuustoaloitteessa, ”kohottavan Hyvinkään asemaa yhtenä Suomen vireimmistä kuvataidekaupungeista”.

Hyvinkäällä on tarkoitus järjestää kesällä 1996 mittava Suomen Taiteilijaseuran 101. vuosinäyttely. Jos Helene Schjerfbeckin muistopatsaskilpailu voitaisiin ajoittaa siten, että sen tulokset julkaistaisiin tämän näyttelyn yhteydessä (ja kilpailutulokset asetettaisiin samaan aikaan näytteille), olisi se omiaan edelleen lisäämään kiinnostusta Hyvinkäeseen ja kohottamaan Hyvinkään asemaa yhtenä Suomen vireimmistä kuvataidekaupungeista. Tässä mielessä suunnittelukilpailuun varattu määräraha olisi oiva ”täsmäinvestointi”. (Hyvinkään taidemuseo, Helene Schjerfbeckin muistomerkkiaineisto. Valtuustoaloite 25.9.1995, Hyvinkään kaupunginhallituksen kokouspöytäkirja 5.2.1996.)

Myös monumenttitoimikunta näki tavoitteekseen sekä kunnioittaa Schjerfbeckin elämäntyötä että ”nostaa Hyvinkään profilia kuvataidekaupunkina ja saada näin myönteistä julkisuutta”. Siksi tavoitteena oli hankkia ”mahdollisimman korkeatasoinen taideteos” monumentiksi.⁷⁶⁰ Toimikunnan laatimissa lehdistötiedotteissa imagoretoriikkaa käytettiin sisäänkirjoitettuna hankkeen etenemisen kuvailuun ”kuvataiteistaan tunnetulla Hyvinkäällä”⁷⁶¹. Lehtikirjoittelussa Hyvinkäätä alettiin kutsua myös ”Helenen kaupungiksi”⁷⁶². Kirjoittelussa tuotiin harvemmin esiin, että Schjerfbeckin tiedetään kokeneen Hyvinkään ikävänä asuinpaikkana, jossa hän ei erityisemmin viihtynyt. Lehtikirjoittelussa Schjerfbeckin Hyvinkään vuodet käännettiin kuitenkin Hyvinkään markkinoinniksi.

Esimerkiksi seuraavassa lehtiartikkelissa Schjerfbeckin Hyvinkään kausi hahmottuu positiivisempänä kuin taiteilijan Tammisaaressa vietetyt vuodet.

Hyvinkäällä vuosina 1902–1925 työskennellyt Helene Schjerfbeck arvioitiin kansainvälisesti ehkä tunnetuimmaksi suomalaiseksi taiteilijaksi. Tilaisuudessa puhuneen kaupunginvaltuuston puheenjohtajan Mauri Tuomisen mukaan Hyvinkäältä Tammisaareen muuttanut Helene Schjerfbeck muisteli, että Tammisaaressa puhutaan vain ruuasta, mutta Hyvinkäällä – vaikka siellä kiroillaan ja lyödään – saattoi silloin tällöin kuulla jonkun runollisen sanan.

Helene Schjerfbeckin paras ja luovin kausi ajoittui juuri Hyvinkäälle. (Veikko Niemi, Schjerfbeckin muistomerkki Hyvinkäälle. *ESS* 27.5.1998.)

Imagoretoriikkaa hyödynnettiin laajasti monumenttikeskusteluissa keskusteltaessa monumenttien sopivasta muodosta. Monumenttiluonnosta kannattavat perustelivat pystytettävän monumentin markkinoivan paikkakuntaa ja vaikuttavan myönteisesti kaupungin ja kaupunkilaisten imagoon. Vastaavasti jos luonnosta pidettiin huonona, sen pelättiin pilaavan kaupungin ja kaupunkilaisen mainetta. Monumenttikeskusteluista voi hahmottaa lisäksi kaupunkien välistä imagokeskustelua. Imagoa rakennetaan suhteessa muihin kaupunkeihin ja kaupunkien välisessä kilpailuhengessä. Esimerkiksi seuraavassa kolumnissa kaivataan monumenttien tai ”patsaiden” tuomaa huomiota Tampereelle samaan aikaan, kun Kekkonen monumenttihanke veti myös maakuntalehtien huomion Helsinkiin.

Patsaat kiinnostavat. Ne ovat kulttuuria ja historiaa. Ne kertovat menneisyydestä ja mittaavat sivistyksen tasoa ja laajuutta.

Sitten omantunnon kysymys: milloin viimeksi Tampereella suuri turistijoukko on nähty ihastelemassa patsasta?

Tampere kaipaa patsaita.

Tampereen tyyliä on se, että Mannerheim-parka seisoo edelleen Leinolan kalliolla, Särkänniemen aulasta korjattiin UKK:n aikaa kuvaava puutaideteos piiloon kaupungin varastoon ja Olavi Virran metallisolmun postin puistossa sekoittaa Alkon liikemerkkiin. Eikä Alkoa ole edes niillä kulmilla.

Keskustorin muutossuunnitelmiin pitää piirtää kunnan patsas. Jokaisen kaupungin keskustassa sellainen on, olkoonkin, että Tammerkosken sillan hahmot tuuraavat nyt tätä tehtävää.

Jo patsaskilpailu nostaisi Tampereen otsikoihin. Presidentti Urho Kekkosen muistomerkkilpailu keräsi ensi vaiheessa peräti 390 ehdotusta; kun täällä julistettaisiin kilpailu Väinö Linnasta, jääkiekkoilijasta, Ruotsin kuninkaasta, teollisesta menneisyydestä tai teknisestä tulevaisuudesta, ehdotuksista riittäisi kinattavaa pitkäksi aikaa.

Helsinki kerää kiinnostuksen vuonna 2000, kun UKK:n patsas paljastetaan Finlandia-talon vierelle. Se täydentää kiinnostavasti pääkaupungin satoja julkisia taideteoksia.

Tampere voisi iskeä väliin. (Jorma Pokkinen, Tampere kaipaa lisää patsaita. *AL* 18.1.1997.)

Kirjoituksessa viitataan patsaita ihaileviin turistijoukkoihin. Imago-retoriikkaan linkittyynkin luontevasti keskustelu turismista, joka näyttäytyy yhtenä paikkojen promootion motiivina. Monumentit voidaan kääntää kaupunkien ja paikkojen markkinoinnissa turistiksi paikoiksi. Myös lehtikirjoittelussa monumentit hahmottuvat turistien käyntikohteina ja kaupunkien nähtävyyksinä: ”Presidentti Kekkosen muistomerkistä tuli välittömästi uusi ja helposti tavoitettava tutustumiskohde pääkaupungin muiden nähtävyyksien joukkoon.”⁷⁶³

Paikkakunnan imagon luonti voi samalla vahvistaa tiettyjen yhteisöjen (kuten poliittisten ryhmien tai nimikkoseurojen) tai instituutioiden (kuten taidemuseon) imagoa tai toimia näiden promootiona. Esimerkiksi Hyvinkään taidemuseo toivoi lausunnossaan Schjerfbeckin monumentin sijoittamista lähelle taidemuseota, jolloin monumentti ”viittaisi näillä paikoilla myös taidemuseon palveluihin, elämyksiin ja tietoon kuvataiteesta”. Lausunnossa monumentista jatkettiin: ”Yhdistettynä ensi vuonna käynnistyvään taidemuseon viitoituksen parantamiseen se saattaisi toimia kaivattuna maamerkinä ja ohjata yleisöä kuvataidetarjonnan äärelle.”⁷⁶⁴ Myös yritykset hyötyvät alueiden imagokampanjoista, joissa on viime kädessä kyse rahasta ja tuottavuudesta. Yritykset osallistuvat myös tutkimuksessani olleiden monumenttihankkeiden tukemiseen ja saivat näkyvyyttäkin valmiiden monumenttien myötä. Suorimmin tämä tapahtui Toivaisen monumentissa, johon hakatut lahjoittajanimet tulivat Jyväskylän Seuran mukaan ”olemaan läpileikkaus jyväskyläläisistä yhteisöistä, jotka vuonna 1989 ovat halunneet olla tukemassa jyväskyläläisen identiteetin kohottamispyr-

kimyksiä”.⁷⁶⁵ Yrityksmaailman imagolliset intressit ja monumentit kohtasivat kiinnostavasti myös Setälän monumenttihankkeessa, jossa Kokemäen Kansallisosakepankki teki kaupungille aloitteen monumentin sijoittamisesta pankin toimitilan eteen. Monumentti olisi toiminut tällöin jonkinlaisena yrityksen statuksen kohottajana, vetonaulana tai huomion kiinnittäjänä.

Paikkakuntien promootiossa tähdätään usein valtakunnallisen huomion kiinnittämiseen omaa paikkakuntaa kohtaan. Monumenttihankkeiden retoriikassa promootiota tavoitellaan usein määrittelemällä paikkakunnalle pystytettävä monumentti statukseltaan ’valtakunnalliseksi’, ’kansalliseksi’ tai ’viralliseksi’. Määreillä voidaan nostaa sekä hankkeen että paikkakunnan imagoa ja status-ta tai vastaavasti vähätellä jonkin toisen paikkakunnan hankkeen merkitystä. Etenkin pääkaupunkiseudun ulkopuolisilla paikkakunnilla näyttäytyi tärkeänä määritellä monumenttihanke merkitykseltään paikallista laajemmaksi. Yhtäältä näillä paikkakunnilla voitiin korostaa paikkakuntaa monumentin aikaansaamis- ja pystytyspaikkakuntana, toisaalta hankkeen kautta paikkakuntaa haluttiin tehdä merkitykselliseksi, tunnetuksi ja näkyväksi valtakunnallisesti. Paikallisen ja kansallisen retoriikka vuorottelivat tai olivat monumenttikeskusteluissa samanaikaisesti läsnä.

Monumenttihankkeiden ja monumenttien ’valtakunnallisuus’, ’kansallisuus’ tai ’virallisuus’ näyttäytyy aineistossani retorisenä ja diskursiivisena ominaisuutena, joka ei esimerkiksi ole sidottu monumentin hankintakustannusten jakautumiseen tai hankkijoiden yhteiskunnalliseen statukseen. Määreiden retorisuus tuli erityisesti esiin Kekkosen monumenttihankkeissa. Kajaanin hankkeessa monumenttitoimikunta käytti monumentista määreitä ”valtakunnallinen”⁷⁶⁶ ja ”kansallinen”⁷⁶⁷, jotka lainautuivat maakunta- ja paikallislehtien kirjoitteluun. Kun Kajaanin monumentin pystyttämisen jälkeen Kekkoselle alettiin puuhata monumenttia myös Helsinkiin, monumenttia perusteltiin sillä, että ”Kekkosen elämäntyö ansaitsee kansallisen muistomerkin”.⁷⁶⁸ Pääkaupunkiseudun lehtikirjoittelussa Kajaanin monumentti koettiin ”maakunnallisena”, kuten sitä esimerkiksi määriteltiin *Helsingin Sanomien* pääkirjoituksessa jo ennen monumentin pystyttämistä.⁷⁶⁹ Helsingin kaupunginjohtaja

Raimo Ilaskivi kutsui *Helsingin Sanomissa* Helsinkiin kaavailtua Kekkosen monumenttia ”viralliseksi”.⁷⁷⁰ *Ilta-Sanomissa* Kajaanin monumentti määrittyi ennen Helsingin monumentin pystyttämistä ”toistaiseksi virallisimmaksi kekkosmonumentiksi”.⁷⁷¹ Myös Helsingin monumenttitoimikunta kutsui oman hankkeensa monumenttia ”viralliseksi”, kun Urho Kekkosen perinneyhdistys suunnitteli Matti Peltokankaan monumenttiluonnoksen *Urkki ja Sylvi* hankkimista ja pystyttämistä Tamminiemeen. Toimikunta toivoi tämän tapahtuvan vasta ”virallisen muistomerkin paljastamisen jälkeen”.⁷⁷² Pääkaupungin monumentit koetaan yleisessä pääkaupunkikeskeisessä kulttuurikeskustelussa helposti ’kansallisina’ tai ’valtakunnallisina’ eli monumentteina, joiden mielletään jollain erityisellä tavalla merkitsevän jaettua kansallista kokemusta ja eetosta. Samoin monumentin pystyttäminen pääkaupunkiseudulle tulkitaan usein jonkinlaisena merkinä siitä, että muistettava henkilö on siirretty kansallisen kategoriaan, kansallisten ’suurmiesten’ joukkoon.

Monumentti vahvoissa ja heikoissa yhteisöissä

Monumentit modernien yhteisöjen ilmauksina

Monumenttihankkeet ovat käytäntöjä, joissa tehdään näkyväksi ja kirjoitetaan olemassa olevaksi ’meitä’ tiettyjen ryhmien jäseninä. Hankkeissa ja kirjoittelussa tuotetaan monentasoista yhteisöllisyyttä, jossa ’me’ määrittyy joko tuttuna, mielikuvien tasolla vakiintuneena yhteisönä, kuten kansakuntana, tai liikkuvampana ja joustavampana yhteisten intressien ja mielipiteiden tuottamana yhteisönä. Käsittelen tässä kappaleessa aineistossani representoituvia ihmisten muodostamia ryhmiä yhteisön käsitteen avulla. Käsitettä on usein pidetty tutkimuksellisesti ongelmallisena: sille on nähty hankalaksi löytää yksiselitteistä empiiristä sisältöä tai käsitteen sisällön on katsottu laajenevan helposti kaiken kattavaksi ja siten käytännössä sisällöttömäksi.⁷⁷³ Yhteisöllä tarkoitetaan usein yleisesti (ja epätarkasti) erilaisia ryhmämuodostelmia, jotka perustuvat

ihmisten väliseen vuorovaikutukseen, yhteisyyteen, ihmisten väliin suhteisiin tai johonkin, mikä on tietylle ihmisryhmälle yhteistä. Sosiologisessa tutkimuksessa yhteisö on yleensä käsitetty joko alueellisesti rajattavissa olevana yksikkönä, sosiaalisen vuorovaikutuksen yksikkönä tai yhteenkuuluvuuden tunteiden ja muiden symbolista yhteisyyttä osoittavien ilmiöiden yksikkönä tai näiden yhdistelminä.⁷⁷⁴ Kun alueellinen kiinnittyminen yhteisön muodostumisen kriteerinä on kyseenalaistunut postmodernissa ajattelussa ja tietoverkottuneissa yhteiskunnissa, käsitteen määrittely on usein pelkistetty yhteisön vuorovaikutukselliseen ja symboliseen yhteisyyteen: yhteisö voidaan määritellä tietynlaiseen yhteiseen, henkiseen yhteisyyteen pohjautuvaksi ihmisten yhteenliittymäksi.⁷⁷⁵

Yhteisöjen yhteisyys ilmenee monitasoisesti. Anssi Paasi on erottanut yhteisöjen identiteeteistä faktuaalista ja ideaalista yhteisöllisyyttä. Ensimmäisellä hän viittaa toimijakeskeisesti rakentuviin yhteisöllisyyttä tuottaviin käytäntöihin (kuten yhdistystoiminta), jolla on usein alueellinen ulottuvuutensa. Jälkimmäisessä yhteisöllisyydessä korostuvat 'kirjoitettu' identiteetti ja yhteisöllisyyden kuvat, representaatiot, joita tietyt toimijat (yksilöt ja organisaatiot) pyrkivät rakentamaan tietylle ihmisryhmälle. Nämä yhteisöjen identiteetit pyritään kiinnittämään ihmisiin 'ulkoapäin' – halusivatpa he sitä tai eivät.⁷⁷⁶ Samaan tapaan Heikki Lehtonen hahmottaa yhteisöjen identiteeteistä toiminnallista ja symbolista yhteisyyttä.⁷⁷⁷ Kun ihmiset pyrkivät aktiivisesti järjestämään elämäänsä ja ympäristöönsä yhteisön idean mukaisesti, voidaan puhua yhteisöllistymisestä. Kun ihmisryhmiin pyritään vaikuttamaan niiden ulkopuolelta niin, että ne järjestäisivät elämäänsä yhteisöllisesti, kysymys on yhteisöllistämisestä.⁷⁷⁸ Monumenttihankeissa faktuaalista ja ideaalista yhteisöllisyyttä ja yhteisöllistymistä ja yhteisöllistämistä on vaikea erottaa toisistaan. Hankeaktiivien aikaansaama monumenttihanke ja sen ympärille muodostunut toiminta tuottaa symbolista yhteisyyttä, yhteenkuuluvuuden tunnetta, joka saa ihmiset yhteisöllistymään esimerkiksi median välityksellä. Samalla mekanismilla ihmisiä toisaalta yhteisöllistetään osaksi hankkeen symbolista yhteisyyttä. Vaikka yhteisöjen yhteisyys rakentuisi faktuaalisesti tai toiminnallisesti, yhteisöt ovat aina tavalla tai toisella

la symbolisia. Yhteisöjen symbolinen luonne synnyttää jäsenilleen johonkin kuulumisen tunteen, joka usein ilmenee samankaltaisuuden tunteena. Yhteisöllisyyden ja identiteetin käsitteet kietoutuvat siten toisiinsa.⁷⁷⁹

Tutkimusaineistoni teksteissä käsitykset yhteisöllisyydestä ja yhteisöjen identiteeteistä vaihtelevat eri diskursseissa. Muistelua painottavissa monumenttidiskursseissa yhteisöllisyys ja yhteisöjen identiteetit piirtyvät suhteellisen pysyvinä, kiinteinä ja vakiintuneina ominaisuuksina. Diskursseissa yhteisöllisyys kiteytyy ennen kaikkea kansallisen, alueellisen tai paikallisen identiteetin tuottamiseksi ja eteenpäin siirtämiseksi. Diskursseissa tuotetaan etenkin suomalaisuutta: hankkeiden nähdään koskettavan 'kansalaisia', siis ihmisiä erityisesti suomalaisina, muistuttavan kansaa sen jakamasta yhteisestä menneisyydestä, luovan kokonaisuukuvaa kansakunnasta ja vahvistavan yhteistä kansallista identiteettiä. Kansallisen retoriikka on ollut ja on nykyäänkin monumenttikeskusteluissa hegemonista: on pidetty itsestään selvänä, että kansallisina pidetyt 'suurmiehet' ansaitsevat monumentin, kansakunnan on syytä muistella heitä ja muistonvaalimiskäytännöillä ilmaistaan kaikkia kansalaisia yhdistävää identiteettiä.

Yhteisöllisyyttä vaalivassa retoriikassa vedotaan usein tekijöihin, joiden katsotaan olevan ihmisten oman valinnan ulottumattomissa. Tällaisiksi tekijöiksi koetaan esimerkiksi perinnöllisyys, 'ajattomat kytkökset' maahan, rodun kohtalo, esi-isien perintö tai yhteinen ja velvoittava historia tai uskonto. Jotta yhteisöllisyyteen 'houkuteltavat' ihmiset saataisiin suostuteltua yhteisöllistymään, heidän kerrotaan olevan tilanteessa, jossa ei ole valinnanvaraa: esimerkiksi esi-isien toiminnan nähdään kytkeneen ihmiset oman yhteisönsä jäseniksi. Tällaisessa näkökulmassa haluttomuutta liittyä yhteisöön voidaan pitää yhteisen asian ja yhteisön pettämisenä ja esimerkiksi esi-isien muiston vähättelynä tai häpäisynä, kuten Zygmunt Bauman kirjoittaa.⁷⁸⁰ Oman valinnan ylittävän yhteisöllisyyden retoriikka toistui tutkimuksessani etenkin yhteisen diskurssissa, jossa yhteisöllisyyttä tuotettiin vetoamalla esi-isiin, yhteiseen historiaan, traditioon, paikkaan ja perintöön.

Monet yhteisöllisyyttä tarkastelleet tutkijat ovat jakaneet yhteisöjä heikkoihin ja vahvoihin ja ihmisten välisiä siteitä paksuihin ja ohuisiin siteisiin.⁷⁸¹ Vahvoiksi yhteisöiksi on nähty esimerkiksi traditionaaliset suku- ja kyläyhteisöt, joissa yhteisöllisyys rakentuu jäsenien keskinäisestä fyysisestä vuorovaikutuksesta. Vahva yhteisö tähtää siihen, että sen kaikki jäsenet ovat yhtä mieltä asioista: vahvan yhteisön päämäärä on yhteistahto. Heikot yhteisöt taas rakentuvat esimerkiksi harrastusryhmien varaan. Niistä on helppo lähteä ja niihin on helppo tulla. Heikkojen yhteisöjen jäsenyyksiä voi olla useampia yhtä aikaa. Yhteisön jäsenet eivät välttämättä ole yhtä mieltä juuri mistään, mutta kuitenkin edes jostain, joka yhdistää yhteisön jäseniä.⁷⁸²

Kansallista ja paikallista painottavat monumenttidiskurssit perustuvat vahvan yhteisön ideaan, jonka mukaan yhteisön jäseniä yhdistää yhteinen tahto vaalia oman yhteisön identiteettiä ja jossa yhteisön jäsenten koetaan olevan toistensa kanssa konkreettisesti yhteistoiminnassa ja vuorovaikutuksessa. Vahvojen yhteisöjen ryhmäidentiteetti jäsenyytyy essentialistisena, olemuksellisena identiteettinä, joka rakentuu ihmisessä olevan pysyvän ytimen näkökulmasta. Suomalaisuus ja paikallisuus hahmottuvat muistelufunktiona korostavissa monumenttidiskursseissa myötäsyttyisinä ominaisuuksina, jotka kristallisoituvat esimerkiksi 'suurmiesten' saavutuksissa ja jotka ilmaistaan niitä näkyväksi tekevissä manifestaatioissa kuten monumenteissa. Tällaisen näkemyksen mukainen identiteetti on samalla homogenisoiva ja sen vaihtoehdottomuus palvelee usein nationalistisia funktioita. Sillä oikeutetaan sekä monumenttien pystyttäminen ja verovarojen käyttö niiden hankkimiseen että perustellaan, miksi monumenttien pystyttäminen on tärkeää. Kuten Pekka Kaunismaa toteaa, käsitys olemuksellisesta kansallisesta identiteetistä kertoo enemmän halusta muodostaa ja ylläpitää kuin tarpeesta analysoida tai kritisoida sitä.⁷⁸³

Olemuksellinen käsitys kansallisen tai paikallisen yhteisön ryhmäidentiteetistä heijastaa modernia käsitystä ihmisessä olevasta kiinteästä minästä, joka rakentuu subjektin ja yhteiskunnan välisessä vuorovaikutuksessa.⁷⁸⁴ Bauman toteaa, että eräs modernin ajattelun tyypillisimmistä piirteistä on se, että sen mukaan jokai-

sen tulisi kantaa identiteetistään itse huolta, mutta samanaikaisesti identiteettien vaaliminen säilytetään yleisemmällä tasolla siihen erikoistuneiden instituutioiden tehtäväksi.⁷⁸⁵ Modernin ideologiasa kansallisen yhteisöllisyyden vaalinta kytkeytyy valtion ja sen organisoimien instituutioiden ohjaamaksi. Moderni valtio on ollut ja on usein edelleenkin yksi tärkeimmistä toimijoista jäsentensä kategorisoinnissa ja identifikaation tuottamisessa voimakkaiden ja auktoriteettisten instituutioidensa kautta. Ihmisten sosialisatio kansalaiseksi tai yhteisöllistämisen kansalliseen identiteettiin tapahtuu muun muassa peruskoulutuksen avulla, vaalimalla homogeenista kulttuuria ja tarjoamalla jaettujen arvojen symboleja ja perinteiden repertuaareja. Symbolien, kuten monumenttien, käytöllä jäseniä muistutetaan yhteisen perinnön ja kulttuurisen samanlaisuuden ideoista.⁷⁸⁶ Valtion ohjaama yhteisöllistäminen legitimoit tehokkaasti tietynlaista yhteisöllisyyttä ja käsitystä yhteisön identiteetistä. Manuel Castells onkin kutsunut valtaapitävissä instituutioissa esiintyvää yhteisön identiteettikäsitystä legitimoivaksi identiteetiksi.⁷⁸⁷

Ohjattu ja organisoitu muistelu on eräs modernin valtion keinoista yhteisöllistää jäseniään. Monet tutkijat ovatkin hahmottaneet kollektiivisen muistin muodostamisen olennaiseksi osaksi yhteisön kollektiivisen identiteetin rakentamista ja säilyttämistä.⁷⁸⁸ Kollektiivinen muisti ja ryhmäidentiteetti ovat toisistaan riippuvaisia, sosiaalisesti konstruoituja todellisuuden representaatioita, kuten Petri Raivo toteaa.⁷⁸⁹ Avishai Margolit on jopa yhdistänyt muistin ja yhteisön käsitteet kirjoittaessaan muistin yhteisöistä (*community of memory*). Ne hahmottuvat hänelle kansan, etnisen ryhmän, heimon tai muun sellaisen sijasta muistin sosiaalisina yksikköinä. Muistin yhteisöt ovat sosiaalisia konstruktioita, jotka auttavat kollektiivisen muistin avulla muodostamaan tunteen esimerkiksi kansasta omana yhteisönään.⁷⁹⁰

Ohjatun ja organisoitun muistelun tuottamat ryhmäidentiteetit rakentuvat valinnoille, joista on karsittu pois yhteisöllisyyttä uhkaavat mielikuvat tai menneisyyden kokemukset ja nostettu kerrottavaksi asioita, jotka vahvistavat kollektiivista identiteettiä.⁷⁹¹ Ryhmäidentiteetit, kuten juuri kansallinen identiteetti, ovat tyypillisiä ryhmänmäärittelynarratiiveja, joissa yhteisöllisyyttä tuotetaan ker-

tomalla siitä tietyllä tavalla valikoiden. Valikoidussa kertomuksessa myös näkökulma valikoituu. Esimerkiksi Matti Peltonen on todennut, että suomalaisuus näyttäytyy siitä kerrottaessa erityisesti suomalaisen miehen suomalaisuutena, suomenkielisten suomalaisuutena ja ei-kaupunkilaisuutena.⁷⁹² Peltosen havainnot pätevät monelta osin myös aineistostani hahmottuviin suomalaisuuskuviin.

Yhteisöä määrittelevät tarinat seuraavat usein tiettyä kaavaa, jolloin kaikki yhteisön jäseniksi sosiaalistuneet voivat kertoa yhteisönsä tarinan suurin piirtein samalla tavalla. Yhteisöä määrittelevillä tarinoilla on vaikutus myös 'itsen' kertomuksiin eli yhteisön jäsenten yksilöllisiin autobiografioihin. Kun jäsenet ovat vahvasti identifioituneet yhteisöön, jäsenten autobiografiat voidaan ilmaista samalla narratiivisella muodolla kuin yhteisön tarina. Yhteisöä määrittelevän tarinan malli tulee osaksi jäsenten kognitiivista varusteistoa.⁷⁹³ Monumenttikeskusteluissa kansallisen ja paikallisen kertomukset nivoutuivat usein kirjoittajien henkilökohtaisia kokemuksia esiin tuoviin kertomuksiin. Esimerkiksi usein toistetut yhteisöä koskevat kertomukset viime sodista, niistä selviytymisestä ja niiden vaikutuksista sisällytettiin ihmisten omakohtaisiin kertomuksiin sota-ajan tapahtumien kokemisesta ja tapahtumista selviämisestä. 'Suomi', 'suomalaiset' ja 'minä' kokivat asioita samalla tavalla.

Carol Feldman on havainnut, että kansalliset identiteetikertomukset voivat noudattaa tiettyä genreä, joka voi vaihdella kertojasta (kertojayhteisöstä) riippuen esimerkiksi tragediasta romansiin.⁷⁹⁴ Monumenttiaineistossani kansallinen identiteetikertomus näyttäytyy ennen kaikkea selviytymistarina, jossa kansakunta selviytyy erilaisista vaikeuksista voittoon; köyhyydestä, sivistymättömyydestä, sorrosta, uhkasta tai sodasta nousee kehitykseen, hyvinvointiin ja rauhaan. Selviytymistarinan käänköpuolena näyttäytyy huono kansallinen itsetunto, joka tarinoituu kyyniseksi tai itseironiseksi kertomukseksi kansakunnan yhä jatkuvasta takapajuisuudesta, maalaisuudesta, yksinkertaisuudesta ja kulttuurisesta ja sivistyksellisestä paikalleen jämähtäneisyydestä. Kehitys on tällöin vielä edessäpäin.

Kansalliset kertomukset kietoutuvat usein poliittiseen valtaan, eivätkä ne siksi kerro ainoastaan, millaisia me olemme tai olimme, vaan myös millaisia meidän pitäisi olla, Feldman toteaa.⁷⁹⁵ Myös monumenttikeskusteluista hahmottuvat kansalliset kertomukset ovat ohjeellisia ja konditionaalisia: selviytymistarinaan kytkeytyy eetos, jonka mukaan nyky-yhteiskunnan tilasta tulisi olla kiitollinen, menneisyyden vaikeita aikoja ei pitäisi unohtaa ja esi-isien tekemiä ponnistuksia pitäisi kunnioittaa nykyisen hyvän mahdollistajina. Nykyisyys näyttäytyy saavutettuna hyvänä, jonka kritisoiminen merkitsisi menneisyyden lähtökohtien unohtamista ja esi-isien työn väheksymistä. Esi-isien kunnioitus ja muistelu vaikuttaa siten vahvasti kansallisen kertomuksen moraaliin. Vallan näkökulmasta selviytymistarinan eetos tukee olemassa olevaa järjestystä, yhteiskunnallista konsensusta ja kansallista kertomusta kertovia instituutioita.

Kansan lisäksi alueellisuutta ja paikallisuutta voidaan hahmottaa vahvan modernin yhteisön ideasta käsin. Kuten kansalliset identiteetit, myös alueelliset ja paikalliset identiteetit rakentuvat käsityksistä, tiedosta tai mielikuvista oman alueen erityisyydestä ja sen asukkaiden tapojen, menneisyyden tai muun sellaisen erilaisuudesta muiden alueiden asukkaisiin verrattuna.⁷⁹⁶ Aineistossani alueellista ja paikallista erontekoa tuotettiin etenkin maakunnissa suhteessa 'etelään', pääkaupunkiseutuun ja Helsinkiin ja alueen asukkaisiin miellettyihin negatiivisesti latautuneisiin piirteisiin, kuten hienosteluun. Toisaalta paikallista identiteettiä rakennettiin aineistossani myös hyvin pienessä mittakaavassa, kuten Rautavaaran monumenttihanke Oulunkylässä osoittaa.

Alueellista ja paikallista yhteisöllisyyttä, aluetietoisuutta ja siihen liittyviä sosiaalisia luokitteluja tuottavat usein toiset ja kuluttavat toiset toimijat.⁷⁹⁷ Alueilla saattaa olla omat alueaktivistinsa, jotka osallistuvat tietoisesti ja tarkoituksellisesti yhteisöllisyyden ja alueellisen identiteetin tuottamiseen ja siirtämiseen.⁷⁹⁸ Joidenkin toimijoiden, kuten poliitikkojen, journalistien ja turismin ja alueellisten organisaatioiden edustajien, voidaan nähdä 'erikoistuneen' alueellisten identiteettien ja erottelujen tuottamiseen.⁷⁹⁹ Alueellisuutta ja paikallisuutta vaalitaan ja siirretään myös tehokkaasti

kouluopetuksessa ja alueellista identiteettiä käsittelevässä kirjallisuudessa.⁸⁰⁰ Monumenttihankkeissa alueellista ja paikallista retoriikkaa suositettiin etenkin paikallisten poliitikkojen puheessa, matkailuun liittyvissä teksteissä ja nimikko- ja paikallisseurojen toiminnassa. Paikallisseuroista, paikallispoliitikoista tai muista kaupunkien virkamiehistä saattoi monumenttihankkeissa nousta esiin 'alueaktivisteja', jotka pyrkivät innokkaasti edistämään sekä monumenttihanketta että sen kautta vahvistamaan alueellista tai paikallista identiteettiä.

Maakunta- ja paikallislehdet ovat keskeisessä asemassa alueellisuuden, paikallisuuden ja alueen ja paikkojen identiteettien tuottamisessa. Lehdet muodostavat rajoja sekä levikkialueillaan että diskursiivisesti journalistisissa teksteissä.⁸⁰¹ Useissa pääkaupunkiseudun ulkopuolisissa monumenttihankkeissa monumentista käyty julkinen keskustelu rajautui sanomalehden levikkialueella käydyksi alueelliseksi debatiksi. Maakunta- ja paikallislehtien journalistisissa teksteissä monumentit kirjoitettiin alueellisiksi ja paikallisiksi hankkeiksi. Eräs alueellisuuden tai paikallisuuden korostamisen retorinen keino on personifioida tai fetisoida alue itsenäiseksi toimijaksi: alue sinänsä tekee jotain aktiivisena toimijana.⁸⁰² Tutkimukseni monumenttiteksteissä ”juhliiva Oulu paljastaa muistomerkkin Paulaharjulle”⁸⁰³ tai ”Kajaani saa Kekkonen ajan ja ajatuksien näköispatsaan”.⁸⁰⁴

Paikallisen ja alueellisen yhteisöllisyyden ideat kytkeytyvät tiiviisti kansalliseen yhteisöllisyyteen: nationalistisessa ideologiassa alueiden identiteetit ja alueelliset identiteetit on punottu osaksi kansallisen identiteetin tuottamista. Monumenttihankkeissa paikallisuuden tai alueellisuuden esiin nostaminen oli toistuvasti läsnä kansallisessa retoriikassa ja päinvastoin: 'suurmiehen' paikallisia juuria tai paikallisesti tai alueellisesti vaikuttanutta elämäntyötä muisteltaessa tuotiin samalla esiin hänen merkittävyytään kansallisen tasolla. Paikallisuuden tai alueellisuuden korostamisen voi nähdä tukevan kansallisen identiteetin rakentumista. Vastaavasti nationalistinen ideologia on tehokkaasti hyödyntänyt alueellista vaihtelua ja alueellisia erityispiirteitä esimerkiksi jo Topeliuksen *Maamme*-kirjassa.⁸⁰⁵ Maakunta tai alue on tarjonnut mikrotason mallin

patriotismille. Oppimalla rakastamaan kotialuetta – kansallisen kokonaisuuden yhtä osaa – on luotu pohja yhteisöllisyyden tunteisiin laajemmassa kansallisessa kontekstissa.⁸⁰⁶ Vaikka alueellisuuden korostamiseen kytkeytyvän regionalismin voi toisaalta ajatella muodostavan uhan kansalliselle yhteisöllisyydelle, Orvar Löfgrenin mukaan ainakin Skandinavian maissa regionalismi on usein toiminut vakauttavana tekijänä kansallisessa retoriikassa ja enemmän integroivana kuin uhkaavana tekijänä.⁸⁰⁷ Itse asiassa lokaaliset tai kotipaikkaa korostavat tuntemukset on useissa viimeaikaisissa nationalismin tutkimuksissa tulkittu konstitutiivisiksi ja välttämättömiksi piirteiksi kansan rakentamisprosessissa.⁸⁰⁸ Perinteisessä nationalismin tutkimuksen näkökulmassa on selitetty sitä, miten kansallinen kulttuuri muutti paikallista kulttuuria: eliitti, modernismi ja nationalismi muovasivat paikallisuutta. Tarina, jota aiemmassa tutkimuksissa haettiin oli se, miten paikalliskulttuureissa elävistä talonpojista ja maalaisista tuli tekemällä kansakunnan jäseniä. Tällainen ajattelu on 1990-luvulta lähtien korvautunut kompleksisemmalla näkökulmalla, jossa on tutkittu, miten nationalistinen kuvasto käyttää hyväkseen lokaalia ilmaistessaan kansan erityisyyttä ja miten lokaalista muovataan kansallinen koti.⁸⁰⁹

Monumenttihankeissa paikallisen, alueellisen ja kansallisen yhteisöllisyyden tunteeseen kiinnittyy myös sukupolvikokemus, joka sekkin näyttäytyy aineistossani vahvana yhteisöllisyyden muotona. Tietyn sukupolvikokemuksen nähdään muistelua korostavissa monumenttidiskursseissa väistämättä ja myötäsyttyisesti koskevan kaikkia sukupolven jäseniä ja kokemuksen jakamisen yhdistävän sukupolvea. Sukupolven jakama yhteisyys näyttäytyy tällöin välittävänä tehtävänä, jossa sukupolven jakamia kokemuksia ja tietoa siirretään ja nähdään velvollisuudeksi siirtää eteenpäin. Nämä kokemukset ja tieto liittyvät usein juuri paikallista, alueellista tai kansallista identiteettiä tuottaviin seikkoihin, kuten menneisyyden tahtumiin ja kokemuksiin niistä.

'Kansa' konstruktiiivisena ja diskursiivisena käsitteenä nationalismin tutkimuksen kulttuurisessa ja kielellisessä käänteessä

Jos 1800-luvun kansallisissa projekteissa 'kansa' oli ennen kaikkea sivistyneistön kertomaa yhteisönmuodostamiskurssia, 1900-luvulla kansallinen kertomus on vakiintunut niin vahvasti 'kansan' keskuuteen, että siitä on tullut sen itsensä tuottama normaalidiskurssi. Akateemisessa keskustelussa 'kansan' myyttiä onkin sittemmin yritetty purkaa tuomalla esiin kansallisen kertomuksen konstruktiiivisuutta. Joka tapauksessa kansallisen kategoria on kuu- lunut vahvasti akateemiseen ja etenkin humanististen ja yhteiskun- tatieteiden tapaan jäsentää maailmaa. Vaikka tieteenalat eivät enää suoraan osallistuisi nationalistisen ideologian ylläpitämiseen ja kansallisen myytin tuottamiseen, ne eivät ole kuitenkaan irrottau- tuneet kokonaan kansallisen kategoriasta. Ne ovat usein edelleen riippuvaisia ilmiöstä, jota on kutsuttu metodologiseksi nationalis- miksi. Se sisältää ajatuksen, että maailma on jäsennettävissä yksit- täisiksi kansakunniksi ja kansallisiksi yhteisöiksi ja niiden kulttuu- reiksi. Niinpä metodologista nationalismia seuraavissa tutkimuk- sissa tarkastelun kohteeksi on rajattu jokin yksittäinen kansakunta tai kansallinen yhteisö tai sen kulttuuri. Näkökulmassa kansakun- nan sosiaalisten rajojen nähdään asettuvan yksin valtion rajojen kanssa.⁸¹⁰ Siten metodologista nationalismia edustavat tutkimukset eivät pelkästään kuvaa sosiaalis-kulttuurista todellisuutta, vaan ne saattavat myös osallistua tuon todellisuuden tuottamiseen.⁸¹¹ Mo- nilla tieteenaloilla, etenkin yhteiskunta- ja taloustieteissä, metodo- logista nationalismia onkin problematisoitu ja siihen on suhtaudut- tu viime vuosikymmenenä yhä kriittisemmin.⁸¹² Vahvojen traditi- oiden ohjaamana tutkimuksen on kuitenkin ollut vaikea irrottautua metodologisen nationalismin viitekehyksestä.

Suomalainen monumenttitutkimus on liikkunut vahvasti kan- sallisissa kehyksissä ja myös oma tutkimukseni jatkaa osaltaan tätä traditiota. Yleisemminkin historiankirjoituksessa monumentte- ja on seurannut kirjoitusperinne, jossa on korostettu niiden merki- tystä kansallisen yhteisöllisyyden representoijina ja ankkuroijina ja

kansallisen eetoksen rakennusmateriaalina. Liisa Lindgren kysyy suomalaisia monumentteja ja muistomerkkejä käsittelevässä kirjassaan: ”Mikä voisi olla sellainen tapa jäsentää julkista kuvanveistoa, joka ei jotenkin kiinnittyisi nationalismiin kysymyksiin? Käsittääkseni on edelleen tarkoituksenmukaista analysoida muistomerkkejä metodologisen nationalismin näkökulmasta. On problematisoitava se, miten kansalliset ideologiat tai näkemykset ovat teoksissa ilmenneet, kenen esittiminä ja millaisin painotuksin. Kuuntelemalla eri intressi- ja kieliryhmien painotuseroja on pyrittävä historiallistamaan erimerkiksi suomalaisuuden representaatioita”.⁸¹³ Vaikka monumenttitutkimuksissa on metodologisen nationalismin kautta hahmotettu kansallisen retoriikan, symboliikan ja identiteetin konstruktivisuutta, on huomattava, että edelleenkin monumentteja tulkitaan nimenomaan *kansalliseen* liittyvien kysymyksenasettelujen kautta. Monumenttien tutkiminen näistä näkökulmista avaa tutkijalle monia kiinnostavia kysymyksiä, mutta sulkee samalla pois toisia. Myös tutkimuskohteet rajautuvat tällöin helposti toistamaan tuttua monumenttikaanonia.

Kansallisen korostumisesta ja kansan ja valtion rajojen yhdistämisestä on puhuttu kulttuurimaantieteessä muun muassa territoriaalisuuden ansana. Yksi territoriaalisuuden ansan ideologinen ilmentymä on ollut se, että kansalliset kulttuurit on ymmärretty homogeenisiksi, jolloin territoriosta on tullut kulttuurien määrittelyn luonnollinen osa.⁸¹⁴ Ideologian mukaista ajattelua ylläpitää sen yhteiskunnassa saama poliittinen tuki. Anssi Paasin mukaan kaikki kansalliset hallitukset pyrkivät houkuttelevasti käyttämään ideaa yhteisestä territoriosta. Ne yrittävät luoda legitimoidun ja kansallisen identiteetin tunnetta tuottavan tarinan maantieteellisesti moninaisista alueista ja niiden useista asukasryhmistä.⁸¹⁵ Sama poliittinen ideologia toimii myös alueellisessa ja paikallisessa kontekstissa. Monumenttihankkeissa ideologia tulee esiin virkamiesten ja poliitikkojen retoriikassa ja toiminnassa, jossa ’suurmieheen’ liittyvän menneisyyden muistelun ja muiston vaalinnan avulla tuotetaan yhtenäistä (hallinnolliseen) alueeseen sitoutuvaa identiteettiä.

Viime vuosikymmeninä eri tieteenaloilla on tuotettu runsaasti kriittistä tutkimusta kansallisista ilmiöistä ja nationalismin ideo-

logiasta. Tutkimuksessa korostunut konstruktivistinen tutkimusote kansallisiin kysymyksiin heijastaa nationalismin tutkimuksen kulttuurista käännettä. Yksi 1900-luvun lopun nationalismikeskustelun tunnetuimpia teoksia on ollut Benedict Andersonin *Imagined Communities* (1983). Sen innoittamana kansakunnan käsitettä on tarkasteltu eräänlaisena kulttuurituotteena, keksittynä, suunnitelmallisesti muun muassa erilaisten rituaalien avulla tuotettuna ilmiönä ja emotionaalisenä kokemuksena.⁸¹⁶ Anderson on määritellyt kansakunnan kuvitelluksi poliittiseksi yhteisöksi ja korostanut kommunikaation ja painetun sanan kapitalismia (*print capitalism*) kansallisen yhteisön tuottamisessa. Hän on tuonut esiin erityisesti sanomalehdistön merkitystä 1700-luvun lopulla ja 1800-luvulla kansallisen ajatustenvaihdon foorumina.⁸¹⁷ Andersonia mukailleen myös muita yhteisöjä on lähestytty kuviteltuina rakennelmina. Jopa välittömät kasvokkain toteutuvat suhteet ihmisten välillä voidaan nähdä kuviteltuina, diskursiivisina muodostelmina. Sana 'kuviteltu' saattaa johtaa ajattelemaan, että tällainen yhteisöllisyys olisi jollain lailla keinotekoista ja epäaitoa. Kuvitelma ei ole kuitenkaan sen vähempää aito kuin mikään muukaan asia sosiaalisesti rakentuvassa todellisuudessa.⁸¹⁸ Sosiaaliseen konstruktionismiin pohjautuvien teorioiden näkökulmasta on ilmeistä, että yhteenkuulumisen tunteet ja kaikki 'ikonien' palvomiset ovat kuviteltuja eli kulttuurisesti konstruoituja. 'Toden' ja 'kuvitellun' vastakkainasettelu ei ole tästä näkökulmasta mielekäästä.⁸¹⁹ Kuten Bauman kirjoittaa, kansakunta henkistyy todelliseksi, koska se *kuvitellaan* todelliseksi.⁸²⁰

Kuvitellun yhteisön näkökulman lisäksi erilaisia yhteisöjen visuaalisia symboleita, representaatioita ja performatiivisia käytäntöjä on nationalismin kulttuurisessa käännteessä usein analysoitu Eric Hobsbawmin kuvaamasta 'traditioiden keksimisen' näkökulmasta. Ilmaisulla hän viittaa traditioiden muodostumisen konstruktiivisuuteen ja niiden sisältöjen sopimuksenvaraisuuteen, ei niiden arvottamiseen verrattuna johonkin 'aitoon' tai 'oikeaan'. Keksityissä traditioissa on kyse yhteisöllisestä toiminnasta, joka on hallittu säännöillä, symboleilla tai rituaaleilla, jotka vihjaavat jatkuvuuteen menneisyydestä. Traditiot on saavutettu toistolla, joilla jatkuvuutta pyritään vakiinnuttamaan. Hobsbawmin mukaan traditioiden kek-

simistä tapahtuu erityisesti tilanteissa, joissa muutos yhteiskunnassa heikentää tai tuhoaa sosiaalista kaavaa, jolle vanhat traditiot pohjautuvat.⁸²¹ Tällaisia esimerkiksi yhteiskunnan modernisoitumisesta seuranneita tilanteita on ollut paljon viimeisten 200 vuoden aikana. Muutoksen tai vaihtumiskauden juhliminen ei sovellu vahvoille yhteisöille, kuten kansakunnille, jotka tahtovat yleensä alleviivata muuttumattomuuttaan ja ikuisuuttaan. Keksityt traditiot ovatkin kontinueettia korostavia ja ei-spesifisiä abstraktioita julistavia: ne korostavat esimerkiksi patriotismia, uskollisuutta, velvollisuutta tai ryhmähenkeä. Emotionaaliset symbolit ja merkit ovat niissä keskeisiä.⁸²²

Hobsbawm kohdistaa tutkimuksissaan mielenkiinnon erityisesti vuosien 1870–1914 väliseen ajanjaksoon, jolloin yhteiskunnan sosiaalisten ryhmien, ympäristön ja sosiaalisen kontekstin muutokset aiheuttivat voimakasta tarvetta ilmaista yhteisyyttä ja identiteettiä. Hänen mukaansa ajankohdan traditioiden keksimisessä kolme innovaatiota olivat keskeisiä: perusopetuksen järjestäminen, julkisten seremonioiden organisoiminen ja julkisten monumenttien massatuottaminen.⁸²³ Näistä viimeistä on monumenttitutkimuksessa lähestytty muun muassa aiemmin mainitun statuomanian käsitteen avulla. Edelleenkin kouluopetus, julkiset seremoniat ja monumenttien pystyttämiset osallistuvat tehokkaasti yhteisöllisyyttä ja ryhmäidentiteettiä tuottavien traditioiden luomiseen ja siirtämiseen.

Nationalismin kulttuuriseen käänteeseen nojaavat tutkimukset korostavat luonnollisesti konstruktivistista identiteettikäsitystä, jossa identiteettien nähdään joko passiivisesti rakentuvan tai niitä aktiivisesti rakennettavan. Koska konstruktioivinen identiteetti ei ole koskaan valmis tai myötäsyttyinen, vaan rakentuu jostain, tarvitaan erilaisia materiaaleja, tekstejä, toimintoja ja tapoja, jotka toimivat identiteetin rakennusaineina. Kulttuurinen muisti ja monumentit toimivat tällaisina materiaaleina, joiden kautta ihmiset tai ihmisryhmät voivat tuottaa ja ilmaista identiteettiään. Monumenttihankkeissa realisoituvat yksilöiden ja yhteisöjen identiteetit voidaan nähdä diskursseina, joissa itseä ja yhteisöä positoidaan suhteessa toisiinsa. Kuten todettua, monumenttihankkeissa identiteettien voi hahmottaa rakentuvan myös narratiiveina, joissa kertomuksen

päähenkilöä, 'minää' ja 'minän' edustamaa yhteisöä representoidaan tarinallisena rakennelmana.

Kun kansallisen retoriikkaa ja nationalismia on tutkimuksessa lähestytty kulttuurisena, diskursiivisena ja narratiivisena ilmiönä, tarkastelun huomio on samalla kääntynyt puheen kohteesta itse puheenaiheeseen: mihin tarvitaan ja käytetään erilaisia määritelmiä kansoista ja heidän ominaispiirteistään? Huomio on kääntynyt myös puhujiin ja niihin aseisiin, joista kansakuntaa määritellään ja rakennetaan.⁸²⁴ Pertti Alasuutari toteaa, ettei tutkimuksen lähtökohdista tarvitse sinänsä pitää nationalismin kuvaamista, selittämistä tai teoretisointia. Hänen mukaansa tutkimuskohteeksi voidaan sen sijaan ottaa se, millä eri tavoilla arkielämässä ja julkisessa yhteiskunnallisessa keskustelussa käytetään käsitteitä kansa, kansakunta, kansallinen kulttuuri tai muita vastaavia termejä. Tällaisen kielellisen näkökulman myötä teoria nationalismista kääntyy tulkinnoiksi siitä, miten erilaisia puhetapoja kansakunnasta voi luokitella ja eritellä.⁸²⁵ Lähtökohtaa voi kutsua käsitehistorialliseksi, ja sen mukaista lähestymistapaa on Suomessakin käytetty viime aikoina esimerkiksi juuri kansaan, valtioon ja yhteiskuntaan liittyvien teemojen tutkimiseen. Käsitteisiin ja niiden käyttöön liittyvä valta ja poliittisuus avautuvat käsitehistoriassa juuri kielen ja kielen käytön tutkimisen kautta.⁸²⁶

Alasuutari on myös hahmottanut kaksi erilaista tutkimuksellista tapaa ymmärtää nationalismia. Hän nimittää tapoja poliittiseksi ja kulttuuriseksi näkökulmaksi. Poliittisessa näkökulmassa nationalismilla viitataan poliittisiin liikkeisiin, jotka esittävät vaatimuksia jonkin kansakunnan tai etnisen ryhmän nimissä. Kulttuurisen näkökulman mukaan nationalismi viittaa myös arjen käytäntöihin ja ajatusmalleihin, jotka ottavat kansakunnan itsestään selväksi kokonaisuudeksi.⁸²⁷ Vastaavasti kansakuntaa koskevan retoriikan Alasuutari hahmottaa refleksiiviseksi, tietoiseksi kansakuntapuheeksi, josta nationalististen liikkeiden tutkijat ovat usein kiinnostuneita, ja rutiininomaiseksi kansakuntapuheeksi, josta vastaavasti arjen nationalismia tutkivat ovat kiinnostuneita.⁸²⁸ Oma tutkimukseni paikantuu Alasuutarin jäsentelyssä sekä arjen nationalismin ja rutiininomaisen kansakuntapuheen että tietoisien kansakuntapuheen

tutkimukseksi. Refleksiivinen ja rutiininomainen puhe kietoutuvat monumenttien aiheuttamassa julkisessa keskustelussa toisiinsa: hallinnon edustajien kansallinen retoriikka lainautuu mielipidekirjoittelun argumentaatioon ja mielipidekirjoittelun argumentaatiota voidaan käyttää hallinnon rekisterin retoriikassa.

Postmoderneja näkökulmia monumenttien tuottamaan yhteisöllisyyteen

Viime vuosikymmeninä julkaistussa nationalismia ja kansallisia kysymyksiä pohtivassa kirjallisuudessa on keskusteltu runsaasti siitä, onko ajan kulttuurinen globalisaatio ja siihen kytkeytyvä postmoderni ajattelu heikentänyt identiteettien kansallisia muotoja. Esimerkiksi Zygmunt Bauman on arvellut kansallisvaltioiden ”ajautuvan konkurssiin” perinteisten kansallisten identiteettien tuottajina ja takaajina.⁸²⁹ Samoin Bauman on havainnut postmoderniin sisältyvän näkymiä muutoksista, joiden tendenssinä on ”kansallisuuden privatisoituminen”, ”valtion denationalisoituminen”, siis valtion ja kansan erottaminen, ja valtiojohtoisten kulttuurikampanjoiden hidastuminen. Hänen mukaansa kulttuuri on menettänyt instrumentaalisen roolinsa sosiaalisessa integraatiossa ja vapautunut valtion holhoavasta ja rajoittavasta intressistä. Samalla kulttuurista on tullut yhä enemmän osa yksityistä aluetta, jota yksilöt voivat hyödyntää yksilöllisissä identiteettien rakennusprosesseissa.⁸³⁰ Kun kansallisvaltio ja siihen liittyvä arkipäivän nationalismi ja kansakunnan käsitys ovat tulleet uudelleen arvioinnin kohteiksi, muiden kulttuuristen siteiden on samalla nähty vahvistuvan kansallisvaltiotason ylä- ja alapuolella. Isänmaan rinnalle on nähty nousevan entistä vahvemmin esimerkiksi uskonnollis-eettiset ryhmät, maakunnat, kansallisvaltioiden alueelliset yhteenliittymät ja globaalit yritykset.⁸³¹

Samalla kun postmodernien näkökulmien on nähty vähentävän ihmisten kiinnostusta ja tarvetta vahvaan kansalliseen identiteettiin, samalla useat nationalismien ja globalisaation tutkijat ovat tuoneet esiin, että tästä huolimatta jonkin muotoinen nationalismi

säilyy sitkeänä modernien yhteiskuntien muutoksessa.⁸³² Globaalien kysymysten tutkimuksen ensimmäisessä aallossa monet tutkijat vakuuttivat Baumanin tavoin, että rajoja ylittävän toiminnan lisääntyminen merkitsee kansallisvaltioiden kuolemista valtakeskuksina ja identiteettipolitiikan potentiaalisena lähteenä. Näissä näkymissä menneisyys nähtiin staattisena ja homogeenisten kulttuurien jäsentämänä ja nykyisyys vakiintumattomana, hybridisenä ja kompleksisena maailmana. Globalisaation tutkimuksen toisessa aallossa näitä näkemyksiä on liudennettu. On todettu, että globalisaatio ei ole sinänsä mikään uusi ilmiö, vaikkakin vallitsee konsensus siitä, että nykyajan globalisaatioprosessi kykenee potentiaalisemmin vaikuttamaan jokapäiväisen elämän rytmiin eri puolilla maapalloa. Tutkimusta on alettu kohdistaa enemmän alueiden ilmaisuun globaaleissa prosesseissa. Samalla tutkimuksessa on alettu kiinnittää huomiota kansallisvaltioiden jatkuvaan rooliin ylikansallisissa prosesseissa ja aikaisempia käsityksiä kansallisvaltioiden taantumisesta on suhteellistettu.⁸³³

Kansallisvaltioiden ja kansalaisuuden merkityksen on tulkittu kansainvälistyneessä maailmassa jopa kasvavan ja kohoavan: globalisaatioon ja postmoderniinkin liitettyjen irtonaisuuden ja epävarmuuden tunteen kasvaessa on arvioitu tulevan yhä tärkeämmäksi tuntea omat juuret ja muodostaa läheinen suhde omaan kieleen, kulttuuriin ja ympäristöön. Mika Hannula väittää, että kansalaisuuden merkitys on nykyisin jopa suurempi kuin koko toisen maailmansodan jälkeisenä aikana.⁸³⁴ Kansallisvaltioita on edelleen helppo käyttää yhtenä identiteetin rakennusaineksena. Sen tuoma kontinuiteetti ja yhteisöllisyyden tunne pysyy yllä rutiininomaisesti ja lähes huomaamatta. Suomalaisten mielikirjallisuutta tutkinut Kimmo Jokinen on todennut, että kirjallisuudesta puhumiseen sisältyy rutiininomaisia kansallisia painotuksia ja että kirjallisuuden käyttö pitää yllä eräänlaista arkipäiväistä, itsestään selvää nationalismia.⁸³⁵ Samanlaista arkipäivän nationalismia ja rutiininomaista suomalaisuuden tuottamista ja siirtämistä sisältyy monumentti-hankkeissa käytyihin keskusteluihin.

Globalisaatiokeskustelussa on usein pohdittu ilmiöön kytkettyvää vastakkainasettelua paikkojen, kulttuurien ja yhteisöjen erityi-

syiden ja globaalisuuden välillä.⁸³⁶ Toisaalta tutkijat ovat korostaneet, ettei kansallisvaltioiden merkityksen mahdollisen vähenemisen tai kansallisten kulttuurien muutosten voida nähdä tuottaneen mitään uutta globaalia identiteettiä tai globaalia kulttuuria.⁸³⁷ Toisaalta globaalisuutta ja kosmopoliittisuutta voidaan hahmottaa luotavan käyttämällä hyväksi juuri niitä myyttejä, muistoja, arvoja, symboleja ja perinteitä, jotka muodostavat kansojen ja etnisten yhteisöjen kulttuureja ja diskursseja.⁸³⁸ Globaalit kulttuuri-ilmiot rakentuvat siis usein erityisen, etnisen tai paikallisen globalisoinnista. Globaalin vaikutuksen rinnalla samanaikaisesti esiintyvää vahvaa kiinnostusta lokaaliseen voidaankin tulkita globalisaation logiikkaan kuuluvana ilmiönä: tätä lokaalisuutta ei pidä kuitenkaan sekoittaa vanhoihin paikallisiin identiteetteihin.⁸³⁹ 'Gloobali lokaalisuus' näyttäytyy kulttuurissa esimerkiksi toisten kansojen ja etnisten yhteisöjen kulttuuripiirteiden ja diskurssien kierrättämisenä.

Kulttuuri-ilmioiden globalisoitumiseen liittyvänä uhkakuvana nähdään usein kulttuurien homogenisoituminen: globalisaatio jyrää tiettyjä kulttuuripiirteitä kierrätessään alleen toisten paikkojen ja kulttuurien erityisyyden. Kulttuurien homogenisoitumisen uhkakuvaan on liitetty lisäksi negatiivisia mielikuvia kulttuurien ominaispiirteiden ja ilmiöiden ei-toivotusta sekoittumisesta. Kreolisoituminen, transkulturalisoituminen, hybridisoituminen – käsitteitä, joilla on kuvattu kulttuuria globalisoitumisen oloissa – nähdään usein uhkaksi 'itsenäiselle' kulttuurille ja ryhmää yhdistävälle kulttuuriselle identiteetille. Uhan tunne tuottaa tarvetta pitää kiinni kulttuurisista traditioista ja painottaa ja pitää 'puhtaina' niitä kulttuurin elementtejä, jotka pitävät yllä yhteyttä menneisyyteen. Tarve konkretisoituu esimerkiksi 'identiteetin menettämiseksi' nähtyjen synkretismin muotojen vastustamisena ja identiteetin mahdollisen menetyksen ennalta ehkäisyä 'palaamalla' kulttuurin juuriin. Tarve voi näkyä myös yhteisön kaivautumisena asemiin omien perustavien kulttuuristen uskomustensa ja arvojensa ympärille, kuten Stuart Hall toteaa.⁸⁴⁰

Postmoderni on ymmärretty myös sekä oireena että (positiivisena) mielikuvana muutoksesta, jossa kulttuurit nähdään homogenisovien tendenssien sijaan yhä enemmän monimuotoisuuden,

vaihtelevuuden, populaarien ja paikallisten diskurssien rikkauden ja systemaattisuutta vastustavien koodien ja käytäntöjen kautta.⁸⁴¹ Globalisaation ideoiden vastapainona (tai globalisaation kahtiajakoiseen logiikkaan sisältyvänä ideana) postmodernia ajattelua on nähty luonnehtivan kiinnostus paikallisuuksiin, paikallisiin ominaispiirteisiin, segmentoituneisiin identiteettipohdiskeluihin ja yhteisöihin. Tämän kiinnostuksen voi tulkita juuri puolustavana reaktiona globaalin kontrolloimattomuutta ja kiihtyvää muutosta vastaan, kuten Manuel Castells tekee.⁸⁴²

Siinä missä postmodernit näkemykset mahdollistavat uudenlaisia identiteettiprojekteja, globaalien ilmiöiden tuottama ja postmoderniin sisältyvä pluraalisuus voi myös aiheuttaa epävarmuutta ja turvattomuutta.⁸⁴³ Nopea tai hallitsematon muutos saa ihmiset etsimään turvaa perinteisistä yhteisöistä: kansallisuudesta, etnisyydestä tai paikallisuudesta.⁸⁴⁴ Turvattomuutta voidaan paikata korostamalla kansallista ja paikallista diskurssia, tuomalla esiin esimerkiksi yhteiseksi tulkittuja menneisyyden tapahtumia ja kokemuksia yhteisön yhteisöllisyyden takeena. Monumenttihankeet ja etenkin pienempien paikkakuntien monumentit voi paikantaa lokaalin diskurssin korostamiseksi, jolla pyritään ylläpitämään tai palauttamaan muutoksessa olevaa yhteisöllisyyttä ja toisaalta näkemään lokaalisuudessa omaperäistä nostetta. Lokaalisuus on ollut Suomessa nosteessa yleisemminkin tutkimusajankohtanani. Viime vuosikymmeninä on oltu erityisen kiinnostuneita paikallisuudesta esimerkiksi paikallishistorioiden ja -seurojen ja erilaisten murrejulkaisujen muodossa. Monet paikalliset projektit voidaan tulkita ulkoisten tekijöiden, kuten muutoksen aiheuttaman uhkien, ohella myös toistensa vaikutuksesta syntyneinä konstruktioina.⁸⁴⁵

Tutkimusajankohtani leimaavat monet yhteiskunnalliset muutokset ja murrokset, joiden voidaan tulkita vaikuttaneen 1990-luvulla yhteisöllisyyttä ja identiteettiä ja siten myös monumentteja koskeneisiin keskusteluihin. Eräs keskeinen muutostekijä 1990-luvulla oli Suomen Euroopan Unioniin liittyminen. Suomessa käytyä EU:iin liittymiskeskustelua tutkinut Petri Ruuska on todennut: ”Koska Suomen identiteetti oli aikaisemmin nojannut vahvasti valtion, jonka merkityksen sekä EU:n puoltajat että sen vastustajat

näki jossain määrin haihtuvan, oli identiteetti perusteltava uudella tavalla. Sopiva tapa näyttää löytyneen kulttuurikansan ideasta usealla foorumilla. Lyhyesti sanottuna Suomen kulttuurinen käänne voidaan kuvata siten, että Suomessa luovuttiin 90-luvulla osittain valtiokansan ideasta, joka ei sopinut eurooppalaiseen yhteyteen. Sen sijaan Suomi-projekti perustettiin kulttuurikansan varaan [--]”.⁸⁴⁶ Kulttuuriin liittyvät kansalliset teemat olivatkin voimakkaasti läsnä sanomalehtikeskustelussa 1990-luvun alkupuolella. Tähän voidaan kytkeä myös ajan monumenttihankkeet ja niistä käydyt keskustelut. Erityisesti Rytin monumentista käyty debatti niveltyy ajankohdan suomalaisuutta pohtineeseen keskusteluun. Rytin monumenttidebatissahan korostui hänen roolinsa Suomen itsenäisyyden säilyttäjänä, mikä edelleen loi kontrastin ajan EU-debatille, jossa monet kokivat itsenäisyyden pohjan katoavan EU:iin liittymisen myötä.

Kansalliset teemat olivat 1990-luvulla runsaasti esillä julkisessa keskustelussa myös viime sotien alkamisen ja päättymisen 50-vuotismuistelun seurauksena. Ajankohtaan osuu myös aktiivinen keskustelu kasvavasta maahanmuutosta, ja jopa läänijaosta, jotka pitivät yllä yhteisöllisiä näkökulmia niin kulttuurissa kuin yhteiskunnallisissa keskusteluissa. Edellä mainitut keskustelunaiheet voidaan nähdä EU:iin liittymisen ohella epävarmuuden ja muutoksen diskurssia tuottavina tekijöinä. Samaa diskurssia tuotti 1990-luvulla myös vuosikymmenen alun lama.⁸⁴⁷ Muutoksen ja murroksen ilmapiirissä monumenttien ja ’suurmiesten’ traditionaalisen muistelun voi tulkita tuottaneen ajankohtaan jatkuvuuden tuntua ja perinteiden ja historian käsitteisiin liittyviä positiivisia yhteisöllisyyden mielikuvia. Monumentit näyttäytyivät oman kulttuurin ja kulttuuristen arvojen suojakilpinä kulttuurin muutoksen diskursseja ja ilmiöitä vastaan.⁸⁴⁸

Postmoderneissa näkemyksissä kulttuurista ja yhteiskunnasta on painotettu, että virallisten kansallisten identiteettikertomusten rinnalle nousee jatkuvasti kiistanalaisia identiteettidiskursseja, joihin ei liity olettamuksia yhteisestä alkuperästä ja kohtalosta. Nämä uudet hybridi-identiteetit sijaitsevat alueellisten rajojen sijasta symbolisilla rajavyöhykkeillä: ne voivat olla ei-territoriaalisia

ja sijaita pikemminkin paikkojen välissä.⁸⁴⁹ Lisääntyvä elämäntavallinen kirjavuus ei paikannu alueellisiksi eroiksi. Nykykulttuurille ominainen mosaiikkimainen yhteisöllisyys on alueellisen sijaan verkostomaista.⁸⁵⁰ Postmodernien näkökulmien myötä kansallisten yhtenäiskulttuurien ajatusta on kritisoitu ja pyritty näkemään kansalliset kulttuurit homogenisoivan diskurssin muovaamina, pohjimmiltaan pluralistisina ja monikulttuurisina konstruktioina.⁸⁵¹ Myös suomalaisessa viimeaikaisessa tutkimuksessa on purettu kansallisen yhtenäiskulttuurin myyttiä. Käsitys kansallisesta yhtenäiskulttuurista on etenkin taiteen kentällä tuntunut viime vuosikymmeninä erityisen vieraalta.⁸⁵² Postmoderni identiteettikäsitys on läpäissyt nykytaiteen diskurssin suomalaisuudesta. Nykytaiteessa suomalaisuutta ei ole enää pitkään aikaan nähty vain yhdenlaisena kertomuksena. Uudistuspaineet ovat laajenneet myös monumenttituotantoon, jonka on taiteen ja kulttuurin asiantuntijoiden taholla odotettu mukautuvan muun taiteen tavoin postmodernin näkökulmiin.

Postmoderniin liitetty yleinen kulttuurinen pluralisoituminen ja idea vahvan kansallisvaltion roolin muuttumisesta ovat tuoneet yhteisöllisyys- ja identiteettipohdinnat niin poliittisen kuin tieteellisenkin keskustelun erääksi keskeiseksi näkökulmaksi. Nykykulttuurin ja -taiteen tutkimuksessa identiteetti- tai identifikaatioproblematiikka on noussut tutkimuksen keskiöön postmodernististen näkökulmien ja etenkin visuaalisen kulttuurin tutkimuksen lähestymistapojen yleistymisen myötä. Uudenlaisessa yhteisöllisyyskeskustelussa kulttuurisen individualismin rinnalla korostuvat erilaiset tavat liittyä yhteen samanhenkisten ihmisten kanssa. Kun modernissa tarkastelussa identiteetin määrittelyn keskeisiä alueita ovat sijoittuminen muun muassa sukupuoleen, luokkaan, etniseen ryhmään tai kansakuntaan, näiden määrittelyjen rinnalle on postmoderneissa näkökulmissa nostettu elämäntapaan ja -tyyliin liittyvät identiteettimäärittelyt. Uudessa yhteisötarkastelussa on kysymys yhteisöllisten identiteettien ekspressiivisestä ja performatiivisesta luonteesta. Ihmiset ilmaisevat arvojaan samastumalla erilaisiin elämäntapayhteisöihin, joissa yhteisöllisyys voi muodostua esimerkiksi kuluttamisen seurauksena: ihmiset ovat samojen tavaroiden kuluttajia, samojen palvelujen asiakkaita tai samojen viestien ja ku-

vien yleisöjä. Perinteisten joko-tai-identiteettien on nähty yhä useammin korvautuvan erilaisilla sekä-että -identiteeteillä.⁸⁵³

Postmoderneissa yhteisöllisyyttä ja identiteettiä tarkastelevissa näkökulmissa suhtaudutaan optimistisesti ihmisten mahdollisuuksiin tehdä vapaasti erilaisia omiin mieltymyksiin ja haluihin pohjautuvia elämänvalintoja. Heikkojen yhteisöjen ja ohuiden siteiden postmodernissa ilmastossa ihmisten nähdään olevan vapaampia liittymään yhteen samanhenkisten, samoin ajattelevien ja samoin tuntevien ihmisten kanssa erilaisiin vapaamuotoisiin yhteisöihin. Tyylin nähdään ylittävän sekä eri sosiaaliset luokat ja kerrokset että professionaaliset kategoriat.⁸⁵⁴ Näkökulmat asettuvat siten vastakkain bourdieulaisen ajattelun kanssa, joissa korostetaan yhteisössä olevia sosiaalisia rakenteita ja sosiaalisia rooleja ihmisten valintoja määräävinä tekijöinä.⁸⁵⁵

Uudenlaisesta yhteisöllisyydestä ovat kirjoittaneet muun muassa Zygmunt Bauman ja Michel Maffesoli. Bauman kuvaa sitä, miten postmoderni on muuttunut kuviteltujen ja vakiintumattomien mielikuvayhteisöjen ajaksi. Hänen mukaansa sitoutuminen heikkoihin mielikuvayhteisöihin on usein oikullista ja lyhytaikaista, mutta samalla se voi kiihkeimpinä hetkinä olla henkeäsalpaavan intohimoista. Sen, mitä heikko yhteisö menettää vakiintuneisuudessa ja institutionaalisessa jatkuvuudessa, se voi voittaa vapaaehtoisten jäsentensä häkellyttävän tunnepitoisessa halussa sitoutua yhteisöön, Bauman toteaa. Heikot mielikuvayhteisöt ovat olemassa ainoastaan ilmentymiensä kautta, joiksi Bauman mainitsee ajoittaiset, näyttävätkin yhteenkuuluvuuden tunteenpurkaukset, kuten mielenosoitukset, marssit tai festivaalit. Nämä ovat heikkojen yhteisöjen äkillisiä materialisoitumisia ja Baumanin mukaan erityisen vaikuttavia ja vakuuttavia sen vuoksi, että ne rikkovat arkirutiinia. Heikkojen yhteisöjen näyttävyyden logiikkaan kuuluu vaikuttavuuden tavoittelu huomiota herättämällä. Jos yhteisö tavoittelee jotain päämäärää, tavoitteeseen pääsemiseksi yhteisön jäsenet voivat yrittää tehdä omasta yhteisöstä vaikutusvaltaisemman kuin muut, mikä onnistuu parhaiten nostamalla se julkisen huomion valokeilaan. Koska yhteisöt eivät ole yksin kamppailussa julkisesta huomiosta, siitä ja vaikutusvallasta voi syntyä ankaraa kilpailua.⁸⁵⁶ Näyttävyy-

den logiikka palvelee myös heikkojen yhteisöjen jatkuvuutta, joka perustuu affektiivisen uskollisuuden hyväksikäyttöön. Näyttävät rituaalit vetoavat tunteilla operoiviin yhteisön jäseniin.⁸⁵⁷

Bauman käyttää uudenlaista yhteisöllisyyttä kuvatessaan Michel Maffesolin luomaa uusheimon (*neotribe*) käsitettä, joka avaa kiinnostavia näkymiä monumenttien tutkimiseen postmodernissa ajattelussa.⁸⁵⁸ Maffesolin mukaan moderni yhteisöllisyys sosiaalisine liikkeineen ja poliittisine tavoitteellisuuksineen on korvautunut rituaalisemman ja nautinnollisemman sosiaalisuuden periaatteella, uusheimoilta, jotka korostavat yhteenkuuluvuuden tunnetta arjen käytännöissä. Erilaiset tunneperäiset yhdessä kokemukset, elämykset, kuluttaminen ja esteettinen nautinto ovat Maffesolille merkkejä uudenlaisesta yhteisöllisyydestä, joka ei perustu rationaaliselle suunnitelmallisuudelle, vaan haluun olla samankaltaisten kanssa. Yhteisöllisyys rakentuu siten positioiden valintana tai ottamisena ja asemoitumisena suhteessa toisiin ihmisiin, yhteisöihin ja heidän maku- ja tyylihaluun.⁸⁵⁹ Koska satunnaisten ja valinnanvaraisten kulutus-, harrastus-, tai elämäntapayhteisöjen varaan rakentuvat uusheimot ovat hajanaisia ja kevyitä, niiden jäsenet voivat kuulua samanaikaisesti moniin heikkoihin yhteisöihin ja vaihdella niitä halunsa mukaan.⁸⁶⁰

Uusi yhteisöllisyyden ihanne kiteytyy Maffesolin ajattelussa erilaisten tunteiden ja elämysten tavoittelemiseen ja 'arkaasiin' yhdessäolon elementteihin. Näiden ilmenemismuodoiksi nyky-yhteiskunnassa Maffesoli listaa muun muassa kiihkouskonnolliset virtaukset, etnisyyden uudelleen nousun eri ilmaukset, kielelliset vaatimukset ja muut alueelliset ja territorioihin takertumiset. Sama yhteisöllisyyden ihanne pätee Maffesolin mukaan kaikkiin 'intoiluihin': yhteisöllistä elämää rytmittävään urheilu-, musiikki- ja juhlahumuun, solidaarisuuskampanjoihin ja kulutusjuhliin. Yhteisölliset 'intoilut' voivat olla enemmän tai vähemmän näyttäviä, tapahtua median välityksellä tai vaikuttaa vaivihkaa arkielämässä. Yhteistä niille on tunteisiin vetoavuus.⁸⁶¹ Maffesolin listaan erilaisista yhteisöllistä elämään rytmittävistä 'intoiluista' voisi lisätä monumenttihankkeet. Yhteisöllisyyttä luodaan monumenttihankkeissa innokkuudella ja hankkeisiin ottautumisella, jota levitetään median

välityksellä laajalle. Hankkeisiin kytketään erilaisia liikuttavia tunteita ja tunnelmia, kuten dramatiikkaa, pateettisuutta, nostalgiaa, kunnioitusta, surua, uhrautumista ja ylistämistä. Niissä syntyy erilaisia löyhiä näkökulmaryhmittymiä, jotka 'intoilevat' omien kokemustensa, tulkintojensa ja mielipiteidensä puolesta. Näkökulmista ja mielipiteistä heijastuvat elämäkatsomistavat ja arvot yhdistävät debatteihin osallistujia tilapäisiksi ryhmittymiksi, Maffesolin termein uusheimoiksi, joiden puitteissa niiden jäsenet voivat tukea toisiaan ja tehdä eroa toisiin ryhmittymiin tai saada vieraan uusheimon jäseniä liittymään omaansa. Uusheimon jäseniä yhdistävät samankaltaiset tunnekokemukset, jotka monumenttihanke ja siihen liittyvät muistot, mielikuvat ja rituaalit heissä herättävät. Uusheimoa voi helposti vaihtaa, jos sitä yhdistävä kokemus tai tunne alkaa yksilöstä tuntua väljähtäneeltä.

Monumenttikiistoissa syntyvät ryhmittymät tai uusheimot ovat usein olemassa vain yhden monumenttihankeajan ajan, mutta toisinaan ne voivat aktivoitua myös jonkin toisen kulttuuridebatin yhteydessä. Niinpä esimerkiksi Ryti-ryhmässä toimi useita samoja henkilöitä kuin 1980-luvulla Veikko Hirvimäen suunnittelemaa Mika Waltarin abstraktia monumenttiluonnosta vastustaneessa Visavuoren naiset -ryhmässä ja ryhmässä, joka 1990-luvun puolivälissä vastusti nykytaiteen museo Kiasman rakentamista Mannerheimin ratsastajapatsaan lähetyville. Löyhät mielipide- tai näkökulmaryhmittymät eivät kuitenkaan paikoittaisesta uusiutumista huolimatta saavuta modernien yhteisöjen ja suurten kertomusten kaltaista kontinuiteettia.

Maffesolin mukaan kuva ja objekti toimivat postmodernissa yhteisöllisyyden kimmokkeina. Objekti toimii postmoderneille uusheimoille aivan kuten toteemi primitiivisille heimoille, Maffesoli kirjoittaa.⁸⁶² Erilaisissa uskontoon verrattavissa tapahtumissa, urheilussa, musiikkikonserteissa, isänmaallisista kokoontumisissa tai kulutustilaisuuksissa 'yhteen liittäminen' tapahtuu toisten kanssa jaettavien kuvien ympärillä. Kyse voi Maffesolin mukaan olla todellisesta kuvasta, immateriaalisesta kuvasta tai vaikkapa mielikuvasta, jonka välittämänä ollaan yhteydessä toisiin. Tällöin konventionaalaisesta vertauskuvasta tai symbolista, periaatteessa banaalista

merkistä, kuluneesta objektista tai merkityksettömästä sanasta voi aivan yllättäen tai erityisen riitin myötä tulla ”toteemeja”, ”pyhien asioiden kuvia”, kuten Maffesoli toteaa.⁸⁶³ Uusheimoja yhdistävät tunneperäiset ’toteemit’ ja ’massahurmio’ voivat helposti toteutua keksittyjen traditioiden emotionaalisissa symboleissa ja rituaaleissa ja kollektiivisen muistelun välineissä ja seremonioissa. Monumentit voidaan tulkita jaettaviksi kuviksi tai objekteiksi, jotka toimivat tunneperäisen yhteisöllisyyden kimmokkeina.

Monumenttihankkeissa muodostuvat heikot yhteisöt eivät välttämättä kohtaa toisiaan fyysisesti koskaan. Monumenttien paljastustilaisuudet ovat ainoita läsnäolon tilanteita, joissa niihin kytkeytyvät uusheimot voivat kokea emotionaalista yhteisöllisyyttä fyysisenä yhdessä olemisena. Emootioita voidaan jakaa ja kokea yhdessä kuitenkin myös välillisesti. Maffesolin mukaan nykykulttuurissa televisio tekee mahdolliseksi ”värähdellä” yhdessä erilaisten massojen esillepanossa urheilussa, katastrofeissa, kansallisissa ja kansainvälisissä muistojuhlissa ja seurapiiritapahtumissa. Kun ihmiset itkevät, nauravat ja tuntevat samanaikaisesti ilman, että he olisivat todella kasvotusten toistensa kanssa, syntyy tietynlaista yhteisyyttä.⁸⁶⁴ Monumenttihankkeissa sanomalehdet, Internet, radio ja televisio toimivat ’yhdessä värähtelyn’ foorumeina. Lehtien yleisönosastotekstien dialoginen ja intertekstuaalinen kudelma synnyttää mielikuvia vuorovaikutuksellista yhteisyydestä ja yhteisöjen yhteydenpidosta.

Maffesolin ja Baumanin tarjoamat näkymät yhteisöllisyyteen pohjautuvat postmoderniin identiteettikäsitteeseen, jossa identiteettien nähdään irtautuvan erityisistä ajankohdista, paikoista, historioista ja traditioista ”vapaasti leijuviksi” pisteiksi, joissa kiinnitytään tilapäisesti niihin subjektiasemiin, joita diskursiiviset käytännöt rakentavat, kuten Stuart Hall ilmaisee.⁸⁶⁵ Postmoderneissa näkökulmissa painottuvat konstruktivisen identiteettikäsitteen variantit, jotka korostavat henkilökohtaisen panoksen merkitystä identiteetin rakentamisessa ja aktiivisessa itse-luomisessa. Monet postmodernin teoreetikot ovatkin hahmottaneet identiteettiä eräänlaisena vapaana minän luomisena, jota eivät määräävästi kahlitse yhteiskunnalliset ja sosiokulttuuriset kategoriat. Identiteettejä luo-

daan jatkuvasti, joten ne ovat alituisessa muutostilassa. Baumanin ajattelussa identiteetin käsite korvautuu minän rakentamisen (*self-constitution*) ja minän koostamisen (*self-assembly*) käsitteillä. Erilaisilla valinnoilla ihmiset luovat itselleen haluamaansa identiteettiä, jota voi vaihtaa vaihtamalla kuluttamaansa ympäristöä, tuotteita, palveluja, viestejä ja ajatuksia. Identiteettien luomisessa korostuu siten jatkuva muutosvalmius ja jatkuva tuleminen joksikin erilaisten valintojen myötä, ei niinkään päämäärätietoinen rakentaminen.⁸⁶⁶ Keveimmillään identiteetti näyttäytyy postmoderneissa näkökulmissa eräänlaisena leikittelynä, performanssina tai rooleille pelaamisena. Koska identiteetit näyttäytyvät postmoderneissa näkökulmissa jatkuvasti muuntuvina, Maffesoli ennustaa teoreettista siirtymää identiteetin logiikasta identifikaation logiikkaan, jossa erilaiset löyhät elämäntapa- ja elämyskollektiivit toimivat identifikaation vertaisryhminä. Keskeistä on tällöin korostaa identifikaatiota, minän koostamista, siis prosessia, ei prosessien lopputuloksia eli identiteettejä.⁸⁶⁷

Voidaanko monumentit hahmottaa postmodernin identiteettien rakentamisen tai identifikaation mahdollistavina ilmiöinä, jotka voidaan irrottaa modernien suurten kertomusten tulkintamalleista? Kun kysymykseen vastataan myöntävästi, monumenteilla ei nähdä tällöin olevan merkitystä pelkästään yksilölle modernin yhteisön, kuten kansakunnan, osana, vaan merkitykset rakentuvat yhä enemmän henkilökohtaisesta tai postmoderneista elämyksellisistä yhteisöllisyyden kokemuksista.

Emotionaalinen innostus ja juhlinta ovat olleet keskeinen osa monia monumenttihankkeita monumenttien historiassa. Monumentteihin ja 'suurmiehiin' liitetyt liikuttavat tunteet ovat varmasti tuottaneet yhteisöllisyyden tunteita aina monumenttien pystyttämisen tradition alusta lähtien. Varhaisemmat monumenttihankkeet ja niiden tuottama yhteisöllisyys eroavat kuitenkin monilta osin 1900-luvun lopun ja 2000-luvun monumenttihankkeista ja yhteisöllisyydestä, joka mahdollistuu nykyisissä monumenttihankkeissa. Samalla kun valtion ja viranomaisten järjestämä 'virallinen' juhlinta monumenttien ympärillä on vähentynyt, 'tavallisten' ihmisten mahdollisuus osallistua keskusteluun monumenttien merkityksestä

on valtavasti lisääntynyt. Etenkin julkisuuden muutos postmodernissa ja verkkoutuneessa kulttuurissa on avannut mahdollisuuksia hyvinkin aktiiviseen julkiseen keskusteluun: eri medioissa, kuten esimerkiksi Internetissä, on helppo tehdä mielipiteitään julkiseksi ja muodostaa ryhmittymiä. Iltapäivälehdet tarttuvat mielellään voimakkaita mielipiteitä ja kiistelyä herättäviin ilmiöihin ja julkaisevat helposti aiheeseen liittyviä kirjoituksia. Julkisuuden muutos muuttaa myös julkisuudessa näkyviä ilmiöitä, kuten monumenttihankkeita. Aktiivisen ja interaktiivisen julkisuuden myötä monumenttihankkeista ja niihin liittyvistä tapahtumista voikin tulla populaaria viihdettä, jota voi kuluttaa, jota voi seurata yleisönä tai johon voi itse osallistua.

Postmodernit näkymät yhteisöllisyyteen eivät nähdäkseni merkitse kokonaan uudenlaisen ryhmien muodostumistavan ja ryhmäsuhteiden syntymää. Näkymät heijastavat paremminkin rakenteellista muutosta yhteisöllisyyden hahmottamisessa: kun vahvat hegemoniset yhteisöllisyyden rakenteet – kuten kansallisten projektien suuret kertomukset – menettävät asemaansa, heikommat yhteisöllisyyden rakenteet nousevat kulttuurissa ja yhteiskunnassa näkyvämmiksi ja merkityksellisimmiksi. Monumenttihankkeita voi tulkita eräänlaisena vahvojen ja heikkojen yhteisöjen kohtaamisena. Yhtäältä monumenteilla vedotaan perinteisiin vahvoin yhteisöllisyysmuotoihin ja hankkeita perustellaan niillä, kuten esi-isien ja ’suurmiesten’ kunnioittamisella, lokaliteetilla ja kansallisilla arvoilla ja velvoitteilla. Toisaalta monumenttikiistat toimivat foorumeina, joissa voidaan muodostaa mielipide- ja toimintaryhmiä, uusheimoja ja identifioitua mielipiteen ja toiminnan kautta samalla tavalla tunteviin ihmisiin. Vahvojen ja heikkojen yhteisöjen kohtaamista voidaan paikantaa monumenttidebattien teksteistä, joissa toisaalta esimerkiksi korostetaan kansallista diskurssia, mutta joissa samalla intomielisiä mielipiteitä ja kokemuksia taiteesta, menneisyydestä ja ’suurmiehistä’ vaihdetaan dialogisissa ja intertekstuaalisissa keskusteluketjuissa. Kansallisen diskurssin käyttö ei siis sulje pois uusheimojen muodostamisessa käytettyä emotionaalista retoriikkaa. Paikannan monumenttihankkeisiin kytkeytyviä heikkoja yhteisöjä tutkimuksessani jäsentämieni monumenttidiskurssien rin-

nalla rakentuviksi struktuureiksi, jotka eivät kuitenkaan noudata tutkimukseni diskurssijakoa. Erilaiset kansalaisadressit ja hankkeita ajavat tai monumenttiluonnoksia vastustavat järjestäytyneet ryhmittymät ovat kenties näkyvimpiä ja konkreettisimpia merkkejä monumentteihin liittyvien heikkojen yhteisöjen olemassaolosta. Yhteisöihin kuuluminen voi olla kuitenkin myös 'pelkästään' teksteissä rakentuvaa samanmielisyyttä.

Erilaisten yhteisöjen tai yhteisöllisyyden ideoiden kohtaaminen voi olla luonteeltaan poleemista, mutta ei välttämättä näyttäydy ainoastaan yhteentörmäyksenä. Heikot yhteisöt eivät ole tarpeeksi vahvoja haastamaan vahvojen yhteisöjen auktoriteettia, koska ne eivät ole samalla tavalla johdonmukaisesti rakentuneita. Vaikka postmoderni ajattelu on vähentänyt kansallisen diskurssin merkitystä ja valtaa, sen asema monumenttihankkeiden tulkinnallisena kehyksenä on edelleen dominoiva tai ainakin useiden ihmisten voimakkaasti puolustama. Tätä puolustusta voidaan tulkita yhtäältä nostalgisena kaipuuna menneeseen ja turvallisuuden hakuna jatkuvuuden tunteesta, toisaalta kansallisen diskurssin ja vahvojen yhteisöjen ideoiden kyseenalaistamattomana sisäistämisenä sekä tarpeena ja velvollisuuden tunteena siirtää eteenpäin sukupolvien ketjussa näitä tärkeiksi koettuja merkityksiä.

LOPUKSI

Olen pureutunut tutkimuksessani henkilömonumenttien merkityksiin välttämättä historiallista näkökulmaa ja korostaen diskursiivista lähestymistapaa aiheeseen. Olen pyrkinyt avaamaan 1990-luvulla paljastettuihin henkilömonumentteihin tämän teoreettisen viitekehyksen avulla näkökulmia, jotka tuottavat uudenlaista ymmärrystä monumenteista taiteena, paikkoina, muisteluna ja yhteisöllisinä ilmiöinä. Olen käyttänyt tutkimuksessani hyväksi teoreettisia näkökulmia monilta eri tieteenaloilta. Erilaiset näkökulmat ovat linjassa tutkimuksen diskurssiteoreettisen ja sosiaaliseen konstruktionismiin tukeutuvan kokonaisviitekehyksen kanssa.

Tutkimukseni lähtökohtana on ollut ajatus, että monumenttien monimerkityksisyys, merkitysten muodostuminen ja muodostaminen ja niihin liittyvät valtahierarkiat, ideologiat, arvot ja kulttuurinen muisti tulevat näkyviksi ja siten yhteisössä olemassa oleviksi kielessä. Tämä johtoajatus on samalla tutkimukseni tulos. Tutkimukseni korostaa monumenttien merkitysten ja niiden muodostumisen kielellistä ja diskursiivista luonnetta. Voidaan kysyä, onko kyseinen tulos kuitenkin tutkimusaineistoni tekstuaalisen luonteen heijastuma. Kysymykseen voidaan vastata pohtimalla, voiko monumenttien reseptiota, erilaisia merkityksiä ja merkitysten muodostumista koskeva aineisto ollakaan lopulta muunlaista kuin kielellistä ja tekstuaalista. Reseptiosta ja erilaisista merkityksistä voidaan saada tietoa vain niitä koskevasta puheesta tai kirjoituksesta.

Julkinen keskustelu tuottaa monumenteista tulkintoja ja merkityksiä, jotka toistuvat, lainautuvat ja uusintuvat tekstistä toiseen. Julkinen keskustelu tekee näkyväksi erilaisten ristiriitaistenkin tulkintojen ja merkitysten kirjon, jonka seurauksena monumenttien merkityksistä käydään usein (etenkin moderniin liittyvästä 'yhden totuuden' logiikasta johtuen) kamppailua. 'Oikeiden' merkitysten ja tulkintojen lisäksi kamppailua käydään niiden määrittelyoikeudesta: kuka on kompetentti määrittelemään 'oikean' merkityksen ja tulkinnan. Paikoin kamppailu, Bourdieun käyttämän voimakkaan käsitteen mukaisesti, voi olla hyvinkin kiivasta arvokeskustelua, jossa keskusteluun kiinnittyvät politiikka ja valta tuottavat mieli-

piteiden ja keskustelijoiden kesken hierarkkisia positioita. Vaikka 'kamppailu' voi henkilöityä tiettyjen kirjoittajien väliseksi sanailuksi, syvemmällä tasolla 'kamppailussa' merkityksistä on kyse erilaisten ideologioiden kohtaamisesta tai törmäämisestä. Tällaisia ideologioiden kohtaamisia voidaan paikantaa tutkimuksessani erityisesti modernin ja postmodernin käsitteiden avulla. Näillä käsitteillä kuvatut ideat ja ajattelu muodostavat polariteetin, jonka puitteissa moni asia voidaan ymmärtää ja arvottaa eri tavalla.

Jäsensin aineistostani useita diskursiivisia muodostelmia: selkeimmät muodostelmat hahmottuivat taiteen ja muistin funktioita monumenttien ensisijaisena tehtävänä painottavista merkityksellistämisen tavoista. Tätä jakoa selitin tutkimuksessani bourdieulaisten kenttäteorian avulla. Yksityiskohtaisemmin analysoin aineistostani viisi erilaista monumenttidiskurssia: näköisyysdiskurssin, kertomusdiskurssin, yhteisen diskurssin, vapaan taiteen diskurssin ja uuden monumenttiajattelun diskurssin. Kertomusdiskurssista jäsensin kaksi erilaista rekisteriä: selkeän merkityksen ja tarkan tulkinnan rekisterit. Yhteisen diskurssista erotin lisäksi oman hallinnon rekisterin. Tutkimuksessani jäsensin tutkimusajankohdan taiteen kentältä erilaisia taiteen diskursseja, kuten ympäristötaiteen ja yhteisötaiteen diskurssit, jotka vaikuttivat myös monumenteista käytyihin keskusteluihin. Yleisten modernin ja postmodernin diskurssien tulkitsin jäsentävän monumentteihin liittyviä taiteen, paikan, muistin ja yhteisön teemoja. Modernin diskurssiin liittyvä kansallinen diskurssi vaikutti myös voimakkaasti edellä mainittujen teemojen jäsentymiseen aineistossani.

Norman Faircloughin diskurssiteoreettisten ajatusten ohjaamana kiinnitin tutkimuksessani erityistä huomiota analysoitavien tekstien diskurssikäytäntöihin, siis tapoihin, joilla tekstejä tuotetaan, jaetaan ja joilla yleisöt ottavat tekstejä vastaan. Totesin, että julkisuus on keskeinen tekijä monumenttien merkitysten muotoutumisessa. Julkisuuden muutos tulee varmasti tulevaisuudessa vaikuttamaan vielä voimakkaammin monumenteista ja yleisemmin kulttuuri-ilmiöistä käytyjen keskustelujen intensiteettiin ja luonteeseen. Totesin tutkimuksessani myös, että tekstien genre ja kirjoit-

tajan rooli vaikuttavat siihen, miten monumentteja teksteissä tulkitaan ja millaisia merkityksiä niille annetaan.

Tutkimukseni rajautumista 1900-luvun loppupuolelle motivoi halu ymmärtää henkilömonumentteille jäsenyviä merkityksiä ajan-kohtana, johon on liitetty (muun muassa aktiivisen moderni-post-moderni -keskustelun myötä) erilaisia murrosnäkyymiä ja muutoksen oireita. Tämä keskusteluilmastto on ollut omiaan lisäämään uusien henkilömonumenttien merkityskirjoa, jossa toisaalta toistuvat hyvin traditionaaliset tulkinnat ja arvostukset, mutta jossa toisaalta tulee esiin henkilömonumentteihin kiinnittyvien kansallisten tulkintojen ja 'suurmiehisyyden' tuulettaminen ja uudelleen hahmotaminen. Tutkimukseni osoittaa, että nykykulttuurissa on läsnä runsaasti erilaisia tapoja hahmottaa suurmiesmonumentteja. Suhtautumisessa monumentteihin ja monumenttien tulkinnoissa ei ole yhtä 'oikeaa' tai 'yleistä' käytäntöä, vaikka yksittäisten diskurssien toimijat näkevätkin helposti vain yhden diskurssien 'totuuden'. Monumenttien merkitykset muodostuvat ja vakiintuvat näiden eri näkökulmien neuvottelussa tai kiistoissa.

Tutkimukseni empiirisenä aineistona olleiden tekstien analysoiminen on ollut haastavaa. Sitä tehdessäni olen tullut pohtineeksi, onko diskurssianalyttisen tutkimuksen ydin lopulta vain 'maalaisjärjellä' tehtyjen havaintojen uudelleen kertomista akateemisella jargonilla. Saadaanko yksinkertainen näyttämään monimutkaiselta pukemalla se koukeroiseen kieleen ja vierasperäiseen käsitteistöön? Vaikka akateeminen kieli ja yksinkertaisilta tai 'päivänselviltä' tuntuvien asioiden teoretisointi kuuluvat akateemisen tutkimuksen kontekstiin, oppineisuuden osoittaminen pelkästään niillä on eräänlainen silmänpääntötempu: tutkimuksen tuloksena on kielellisen ja teoreettisen pyrittelyn jälkeen 'päivänselvyys'. Akateemisen kielen, käsitteiden ja teoreettisuuden olisi toimittava tutkimuksessa päämäärien sijaan sen instrumentteina, joiden avulla yksinkertaisissa asioista voidaan nähdä kompleksisuutta ja 'päivänselvyyksissä' monimerkityksisyyttä. Olen pyrkinyt tutkimuksessani suhtautumaan akateemiseen kieleen ja teoreettisuuteen tämänkaltaisina väylinä, jotka avaavat henkilömonumenteista käydyistä julkisista keskusteluista uudenlaisia ulottuvuuksia, merkityksiä ja tul-

kinnallisia mahdollisuuksia. Tämä voi tapahtua yksinkertaisen uudelleen kertomisena akateemisen kielen ja käsitteistön avulla. Akateeminen, teoreettinen kieli näyttää tarkasteltavat asiat uudenlaisina ja selittää niitä.

Tutkimuksessani rajauduin tarkastelemaan vain tiettyjä henkilömonumentteihin liittyviä osa-alueita. Samoin metodinen valintani on rajannut monia monumentteihin liittyviä kiinnostavia kysymyksiä tutkimuksen ulkopuolelle. Tutkimukseni aikana aineistostani nousi esiin monia yksittäisiä kysymystenasetteluja, joiden lähempi tarkastelu ei tämän tutkimuksen puitteissa ollut mahdollista. Eräs tällainen esiin noussut kysymyksenasettelu koskee monumentteihin ja niistä käytyihin keskusteluihin liittyvää kulttisuutta. Tutkimuksessani sivusin monumenttidiskursseihin liittyvää kulttista retoriikkaa, mutta viimeaikaiset monumentit tarjoavat mahdollisuuden myös tarkempaan kulttisuuden nykyisten ilmenemismuotojen, vaikutusten ja kultteihin liittyvän vallankäytön analyysiin. Tutkimukseni viimeisessä kappaleessa hahmotin monumentteja heikkoja yhteisöjä tuottavina objekteina. Tätä avautusta voisi jatkaa tarkemman reseptiotutkimuksen keinoin ja fokuoimalla laajemmin mediassa käytyihin keskusteluihin. Esimerkiksi Internetkeskustelujen lähempi tutkiminen voisi tuottaa kiinnostavia tuloksia viime vuosina pystytettyihin monumentteihin liittyvästä yhteisöllisyyden muodostumisesta.

Tutkimuksessani sivusin kevyesti monumentteihin liittyviä puoluepoliittisia juonteita. Aiheen laajamittaisempi analyysi vaatisi oman tutkimuksensa. En myöskään käsitellyt monumentteja tarkemmin kulttuuripolitiikan näkökulmasta. Monumenttihankkeisiin liittyvien valtasuhteiden kannalta olisi kuitenkin kiinnostava tarkastella sitä, miten hankkeet saavat alkunsa, miten niitä (ja samalla monumenttien merkityksiä) hallinnoidaan ja millaisia prosesseja hankkeissa tapahtuu julkisuudelta piilossa. Tällaisten kysymysten ratkaiseminen edellyttäisi arkistotutkimuksen lisäksi myös haastatteluaineistoa. Tutkimukseni yhteydessä kokosin listan vuosina 1989–2000 Suomessa paljastetuista henkilömonumenteista. Listassa on runsaasti pienemmällä paikkakunnilla paikallisin voimin pystytettyjä monumentteja, joiden merkitys jää paikalliseksi tai jotka

koskettavat lähinnä jotain yksittäistä yhdistystä tai seuraa. Näiden monumenttien joukossa on runsaasti figuuriveistoksia, jotka jäävät kiinnostavasti taiteen kentän pimentoon 'vakavasti otettavan' ja itätaiteen välimaastoon. Näiden veistosten merkitysten ja vastaanoton tutkiminen olisi mielestäni tärkeää kokonaiskuvan saamiseksi suomalaisista monumenttihankkeista ja julkisesta taiteesta. Tutkimus auttaisi myös taiteen kentän valtasuhteiden ymmärtämistä.

Suurmiehisyys ja suurmiesmonumentit ovat hyvin miehinen kategoria. Nykymonumentteja tulisikin tarkastella myös sukupuolisenä näkökulmasta analysoiden sitä, miten naiset edelleen jätetään historian ja kulttuurisen muistin marginaaliin. Tutkimuksessani kokoamassa listassa vain 13 henkilömonumenttia 89:stä on pystytetty naisille. Naisille pystytetyt monumentit eivät herättäneet tutkimusajankohtanani voimakkaita debatteja tai keskusteluja. Hiljaisuutta voi tulkita siten, etteivät naisille pystytetyt monumentit eivätkä siten myöskään naispuoliset merkkihenkilöt herättäneet ihmisissä voimakkaita tunteita. Tunnelatauksen puuttuminen voi kertoa samalla arvostuksen puutteesta. Kiinnostava jatkotutkimuksen aihe olisi tarkastella niitä diskursiivisia strategioita ja käytäntöjä, joilla suurmiehisyyttä ja sankaritekoja sukupuolitetaan nykykulttuurissa ja -yhteiskunnassa.

Olen tutkimuksessani antanut runsaasti tilaa suorille lainauksille monumenteista kirjoitetuista teksteistä. Tutkimukseni lukija löytää lainauksista todennäköisesti helposti oman positionsa: toisten tekstien kanssa on helppo olla samaa mieltä, toisten tekstien kanssa eri mieltä. Osa lainauksista herättää varmasti lukijoissa hilpeyttä, tosin eri lainaukset naurattanevat eri lukijoita. Vaikka olen tutkijana pyrkinyt suhtautumaan aineistoni kaikkiin teksteihin samanlaisella tutkijan vakavuudella, osa teksteistä on toki hymyilyttänyt myös minua. Tutkimuksen tekeminen on ollut paikoin hyvin hauskaa. Tutkimuksen hilpeyttä ennusti osuvasti *Kainuun Sanomien* kulttuuritoimittaja ja kolumnisti Eero Marttinen Kajaanin kekkosdebatin yhteydessä kirjoittamassaan kolumnissa:

Ja vielä hyväksi lopuksi: toivottavasti Kajaanin kaupunki tallettaa viisusti talteen kaiken tästä patsaspuuhastelusta lehdissä kirjoitetun ja tiedotusvälineissä esitetyn, jotta tulevat sukupolvet voivat nauraa itsensä

lähähdyksiin niitä tutkiessaan ja meidän – aikalaisten – pöljyyksiä eritellessään. (Eero Marttinen, Skandaalin pelko usein takuuna hyvästä tuloksesta. *KS* 5.1.1989.)

Tutkimukseni on päässyt tavoitteeseensa silloin, kun se ohjaa sijoittamaan monumenttikirjoittelun aiheuttaman naurun suhteessa taiteen kentän diskursseihin, onnistuu selittämään naurun syyn ja auttaa näkemään naurajan position suhteessa naurun kohteeseen.

VIITTEET

¹ Hall 1992, 296–297. Ideologian käsite on laaja ja kiistanalainen ja sitä käytetään erilaisissa merkityksissä. Käsitteellä voidaan viitata neutraalisti näkemykseen maailmasta ja tiettyihin ajatusten ja uskomusten systeemeihin. Negatiivisesti latautuneeseen käsitykseen liittyy ajatus ideologiasta vääristyneenä tietoisuutena, joka häiritsee todellisuuden ymmärtämistä. Kriittinen näkemys liittää ideologian valtasuhteiden välittämiseen, jolloin se tulkitaan tapana esittää ja konstruoida maailmaa ja käytäntönä, joka osallistuu valtasuhteiden uusintamiseen tai muuttamiseen. Pietikäinen 2000, 202; käsitejäsennyksestä Thompson 1984, 3–6. Käytän tässä tutkimuksessa kriittistä näkemystä ideologian käsitteestä. Yhteisön käsitteellä tarkoitan yleisesti ihmisten joukkoa, jonka jäseniä nähdään yhdistävän jokin yhteinen asia ja joka diskursiivisesti tuotetaan jollain tavoin rajautuneena. Kun yhteisö ymmärretään diskursiivisena rakennelmana, yhteisön ’todelliset’ rajat ja yhteisöön kuuluminen tai ei-kuuluminen joko-tai -periaatteella ei näyntyädy olennaisena kysymyksenä.

² Berggren 1999, 561, 566.

³ Riegl 1903/1982.

⁴ Danto 1985, 152–153; myös Rowlands 1999, 130.

⁵ Rowlands 1999, 130–131.

⁶ Choay 1992/2001, 6–7.

⁷ Choay 1992/2001, 7–12.

⁸ Karvonen 1988, 34; Virtapohja 1998, 129–130.

⁹ Koski 1994, 4; Rossi 2004, 52.

¹⁰ Koskinen 2006a.

¹¹ Warner 1985.

¹² Bourdieu 1979/1984; 1985.

¹³ Eskola & Suoranta 1999, 18.

¹⁴ Käsitteiden yleisestä määrittelystä esim. Kallio & Kämäräinen 1991, 12; Moszynska 1996, 73; Goodman 1996, 88–89. Abstraktin ja nonfiguratiivisen käsitteet saavat merkityksensä suhteessa esittävän ja figuratiivisen käsitteisiin, kuten Goodman huomauttaa. Goodman 1996, 88–89. Käsitteet liittyvät laajempaan representaation problematiikkaan, jota en tässä tutkimuksessa käsittele. Tutkimusaineistossani käsitteet saavat hyvin kirjavia sisältöjä.

¹⁵ Aaltio-Marjosola 2004.

¹⁶ Esim. Kivirinta, Pohjola & Rossi 1991; Sarje 1989.

¹⁷ Rossi 1999.

¹⁸ Sevänen 1998, 363–371; myös Alasuutari 1996, 11–12, 263. Nämä tunnusmerkit luonnehtivat vaihetta, jonka myötä Pertti Alasuutari näkee Suomen siirtävän ’kolmanteen tasavaltaan’.

- ¹⁹ Blom 1999; etenkin hyvinvointivaltion kriisistä Alasuutari 1996.
- ²⁰ Sevänen 1998, 363; Alasuutari 1996, 24, 282–283.
- ²¹ Fornäs 1995/1998.
- ²² Pulkkinen 1998, 46–49.
- ²³ Pulkkinen 1998, 54.
- ²⁴ Taiteeseen liittyvinä käsitteinä modernia ja modernistista taidetta käytetään usein toistensa synonyymeina. Esim. Tate Modern -museon Internetsivut, Glossary, Modernism <<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=174>> (15.10.2007). Samoin näkee käytettävien käsitteitä postmoderni taide ja postmodernistinen taide. Käytän tässä tutkimuksessa käsitteitä modernistinen taide ja kulttuuri ja postmodernistinen taide ja kulttuuri. Suomen kielen perussanakirjassa modernistinen-sanana määritellään tarkoittavan modernismin mukaista tai sitä kannattavaa. Haarala 1993, 223. Saman periaatteen mukaan kirjassa määritellään postmodernistinen-sana. Haarala 1993, 514.
- ²⁵ Pulkkinen 1998, 51–52.
- ²⁶ Sederholm 1994, 188.
- ²⁷ Jencks 1977/1986, 35.
- ²⁸ Wallgren 1989, 39.
- ²⁹ Jameson 1984/1986, 230–231.
- ³⁰ Esimerkiksi Bill Readingsin ja Bennet Schaberin vuonna 1993 toimittamassa teoksessa *Postmodernism Across the Ages. Essays for a Postmodernity That Wasn't Born Yesterday* postmodernistisia piirteitä havaitaan jopa antiikista. Reading & Schaber 1993.
- ³¹ Calinescu 1987, 88–89; myös Jallinoja 1991, 23–24.
- ³² Kuusamo 1990; Sederholm 1998, 154. Rossi 1999, 25–26.
- ³³ Tekijyyteen liittyvästä keskustelusta esim. Seppänen 2001b, 48–54.
- ³⁴ Kaitavuori 1992, 21. Näinä avaintermeinä Kaitavuori mainitsee mm. dekonstruktion, desentralisaation ja demystifikaation.
- ³⁵ Wallgren 1989, 35.
- ³⁶ Calinescu 1987, 41–43; Sederholm 1994, 15.
- ³⁷ Fornäs 1995/1998, 60.
- ³⁸ Smith 1991, 44, 69.
- ³⁹ Lindgren 2000a, 242; Lindgren 2001a, 80; Sinisalo 1990, 190–195.
- ⁴⁰ Jallinoja 1996, 30.
- ⁴¹ Beck 1986/1992, 153–235; Beck, Giddens & Lash 1994/1995.
- ⁴² Alasuutari 1998, 168–170; Sevänen 1998, 200.
- ⁴³ Palin 2004, 37.

- ⁴⁴ Rossi 1999, 48–49.
- ⁴⁵ Valtakunnallisesti runsaasti huomiota herättäneistä monumenteista on kirjoittanut teoskohtaisia tutkielmia esim. Lindgren 2000a; Aleksanteri II:n monumentista Viljo 2003; Runebergin monumentista ja siihen liittyvän Suomenneidon ikonografiasta Reitala 1978.
- ⁴⁶ Lindgren 2000a; Lindgren 2001a; Ahtola-Moorhouse 1990a.
- ⁴⁷ Kormano 2001; Lindgren 1996.
- ⁴⁸ Knapas 2004; Lindgren 2004.
- ⁴⁹ Aiheesta erityisesti Lindgren 1996, 6–8; Ahtola-Moorhouse 1990b, 112–113; Lindgren 2000a, 217, 267; myös Viljo 1996, 171.
- ⁵⁰ Lindgren 2000a, 232; myös Lindgren 1996, 6–8.
- ⁵¹ Lindgren 2001b, 122; Jallinoja 1991, 40–42, 47, 95–102.
- ⁵² Lindgren 1996, 8.
- ⁵³ Ahtola-Moorhouse 1990b, 119.
- ⁵⁴ Esim. Ahtola-Moorhouse 1990a; Lindgren 2000a; Jalava 2000; Konttinen 1989; Saros & Toikka 1998; Lampinen 1998.
- ⁵⁵ Esim. Sotainvalidien Veljesliitto 1994–2002; Rautio 1998; Kruskopf 2000.
- ⁵⁶ Esim. Viljo 1980a; 1980b; Arminen 1989; Jokinen 1996; 1997; Linko 1994; 1997; 1998; Rossi 1999; Silvanto 2002; Saresma 2002; Kuuva 2007.
- ⁵⁷ Malkavaara 1989.
- ⁵⁸ Honkanen 1986.
- ⁵⁹ Esim. Boime 1987; Ellenius 1971; Agulhon 1979; 1989; 2001; Nora 1984–1992/1996–1998; Schwartz 1990.
- ⁶⁰ Esim. Bodnar 1992.
- ⁶¹ Kuusela 2001a, 21–28.
- ⁶² Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 20–21.
- ⁶³ Kuusela 2001a, 22; Juhila 1999a, 196; Saastamoinen 2001c, 277.
- ⁶⁴ Erkkilä 2004, 182–186; Vainikkala 2002, 10, 14–18; Ukkonen 2000, 105–106. Richard Rorty on luonnehtinut filosofian historiaa erilaisten 'käänteiden' sarjana, jonka viimeisenä vaiheena näyttäytyy kielellinen käänne, jossa lingvistiikka, semiotiikka, retoriikka ja eri tekstuaalisuuden muodot ovat tulleet eräänlaiseksi *lingua franca*ksi taiteen, median ja kulttuurin tarkastelun kriittisessä reflektoinnissa. Mitchell 1994, 11. W.J.T. Mitchell hahmottaa 1994 julkaistussa teoksessaan, että seuraava tieteen käänne korostaa kielellisyyden sijaan visuaalisuutta, ja hän nimeääkin sen kuvalliseksi käänneeksi (pictorial turn). Mitchell 1994, 11–17. Myös biografiseksi kutsutun käänteen on nähty tai odotettu viime vuosina seuraavan kielellistä käännettä. Biografiselle käännteelle on kuvaavaa persoonallisten ja sosiaalisten merkitysten painottaminen

toimintojen perustana ja suuremman arvon antaminen subjektiivisille kokemuksille ja yksilön autonomialle. Erkkilä 2004, 182.

⁶⁵ Fornäs 1995/1998, 15.

⁶⁶ Pulkkinen 1998, 51.

⁶⁷ Esim. Middleton & Edwards 1990a.

⁶⁸ Esim. Paasi 2001, 522.

⁶⁹ Esim. Kuusela 2001a, 29.

⁷⁰ Esim. Luukka 1995, 57.

⁷¹ Diskurssianalyysin perusteista esim. Foucault 1972; Jokinen, Juhila & Suoninen 1993; Lehtonen 1996; Lämsä 2003.

⁷² Lämsä 2003; Suoninen 1999, 106; Juhila & Suoninen 1999, 249; Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 17.

⁷³ Lämsä 2003; Parker 1999, 6–7; Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 17–18.

⁷⁴ Barthes 1993, 184–185.

⁷⁵ van Dijk 1997, 1–4.

⁷⁶ Hall 2002, 100.

⁷⁷ Pennycook 1994, 127.

⁷⁸ Väliverronen 1998, 20.

⁷⁹ Rantanen 1997, 17.

⁸⁰ Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 26.

⁸¹ Suoninen 1999, 107.

⁸² Väliverronen 1998, 21; 1996.

⁸³ Fairclough, Jessop & Sayer 2003; Fairclough 2004a; Fairclough 2004b, 112.

⁸⁴ Janne Seppänen on käyttänyt visuaalisen järjestyksen käsitettä konkreettisen näkyvän todellisuuden tulkintaan, siitä keskustelemiseen ja teoretisointiin lingvistisestä perinteestä nousevan diskurssin käsitteeseen sijaan. Seppänen 2001a, 34–36, viite 1 sivuilla 230–231. Omassa tutkimuksessani en näe mielekkääksi erotella kieltä ja visuaalisuutta omiksi järjestelmikseen, vaan näen ne erottamattomissa olevana vuorovaikutuksellisenä kokonaisuutena.

⁸⁵ Suoninen 1999, 106.

⁸⁶ Remes 2003; diskurssianalyysin eri traditioista myös Pennycook 1994; Mills 1997, 131–157.

⁸⁷ Saastamoinen 2001a, 156.

⁸⁸ Juhila 1999b, 201–207.

⁸⁹ Juhila 1999b, 212.

⁹⁰ Gunnarsson 1997, 102.

⁹¹ Juhila 1999a, viite 4 sivulla 196.

- ⁹² Fairclough 1992b, 64.
- ⁹³ Fairclough 1989/2001a, 19.
- ⁹⁴ Fairclough 1995/1997, 14; Fairclough 1992a, 8.
- ⁹⁵ Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 38–39.
- ⁹⁶ Jokinen & Juhila 1999, 68.
- ⁹⁷ Esim. Hall 2002.
- ⁹⁸ Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 40.
- ⁹⁹ Fairclough 1995/1997, 77, 101; 1992b, 63–64.
- ¹⁰⁰ Fairclough 2004a.
- ¹⁰¹ Fairclough 2001b.
- ¹⁰² Fairclough 1992b, 87; 1995, 36; 1995/1997, 25, 63–64; 2004a.
- ¹⁰³ Fairclough 1992b, 85–86.
- ¹⁰⁴ Fairclough 1995, 132–133.
- ¹⁰⁵ Esim. Fairclough 1992b; 1995.
- ¹⁰⁶ Esim. Fairclough 1995/1997.
- ¹⁰⁷ Fairclough 1995/1997, 28, 79, 85.
- ¹⁰⁸ Fairclough 1992b, 4.
- ¹⁰⁹ Fairclough 1995/1997, 29.
- ¹¹⁰ Fairclough 1995, 35.
- ¹¹¹ Fairclough 1992b, 64.
- ¹¹² Pennycook 1994, 126.
- ¹¹³ Kovala 2001, 200.
- ¹¹⁴ Luukka 2001, 9.
- ¹¹⁵ Fairclough 1989/2001a, 144.
- ¹¹⁶ Fairclough 1992b, 85, 104, 124–125.
- ¹¹⁷ Fairclough 1992b, 130.
- ¹¹⁸ Mills 1997, 154. Roland Barthesin ja Julia Kristevan laajan intertekstuaalisuusnäkemysten mukaan kaikki tekstit ovat itse asiassa intertekstejä, joissa on läsnä eri tasoilla muita, muodoltaan enemmän tai vähemmän tunnistettavia aikaisemman tai ympäröivän kulttuurin tekstejä. Barthes 1993, 181; Kristeva 1993, 23. Kristeva hahmottaa intertekstuaalisuudessa olevan yleisemmin kyse yhden tai useamman merkkisysteemin tiedostetusta tai tiedostamattomasta siirtymisestä toiseen systeemiin. Kristeva 1980. Intertekstuaalisuuden ja interdiskursiivisuuden voi ymmärtää kirjallisten tekstien tai puhutun tai kirjoitetun kielen vuorovaikutusta laajemmaksi ilmiöksi. Koska käsitteet eivät kiinnity vain jonkin mediumin sisäisiin suhteisiin, Mikko Lehtonen ehdottaa näkökulmaa tekstienvälisyydestä täydennettäväksi ajatuksella intermediaalisuudesta,

jolla tarkoitetaan mediarajat ylittävää intertekstuaalisuutta. Lehtonen 1996, 182; 1999.

¹¹⁹ Candlin & Maley 1997, 204.

¹²⁰ Fairclough 2004a.

¹²¹ Candlin & Maley 1997, 211.

¹²² Fairclough 1992b, 102–103.

¹²³ Fairclough 1995, 219–220.

¹²⁴ Jokinen 1999, 48–49; Fiske 1990/1992, 150.

¹²⁵ Kovala 1994, 32–33, 44.

¹²⁶ Sevänen 1998, 19; Lepistö 1991, 23.

¹²⁷ Fairclough, Jessop & Sayer 2003.

¹²⁸ Taiteen kentän ja kompetenssin määrittelyistä esim. Karttunen 1988, 12–18; Tuhkanen 1988, 11–14; Malkavaara 1989, 35–36; Lepistö 1991, 24–29; Saarnivaara 1993, 11; Moxey 1995.

¹²⁹ Bourdieu 1985, 107.

¹³⁰ Habermas 1981/1986, 110; aiheesta myös Säätelä 1988, 118.

¹³¹ Säätelä 1988, 118–119.

¹³² Säätelä 1988, 121.

¹³³ Rorty 1980, 320.

¹³⁴ Bourdieu 1993, 82–83, 122.

¹³⁵ Uusiutumisen ei tosin välttämättä ole aina nopeaa: kamppailu saattaa myös jähmettää kenttää, mikäli toimijat saavuttavat riittävän vahvat asemat kentällä.

¹³⁶ Bourdieu 1979/1984, 7, 184, 226.

¹³⁷ Bourdieu 1985, 108.

¹³⁸ Burgin 1989, 156.

¹³⁹ Nuolijärvi 2000, 32.

¹⁴⁰ Bourdieu 1977/1987, 16.

¹⁴¹ Keskustelusta esim. Sevänen 1998, 200–201, 214–221.

¹⁴² Bourdieu 1985, 107.

¹⁴³ Bourdieu 1985, 111.

¹⁴⁴ Bourdieu 1979/1984, 170–172.

¹⁴⁵ Bourdieu 1985, 111–113, 119.

¹⁴⁶ Esim. Ilmonen 1994; Blom 1999a, 197, 202–204; Blom 1999b, 216; myös Alasuutari 1996, 242–244. Korkea tulotaso ei välttämättä ole korkeakulttuurin kulutuksen indikaattorina yhtä merkittävä tekijä kuin korkea koulutustaso. Dimaggio & Useem 1978, 147–148; Bourdieu 1979/1984, 260–265.

¹⁴⁷ Bourdieu & Darbel 1969/1991, 39, 71.

- ¹⁴⁸ Bourdieu & Darbel 1969/1991, 40.
- ¹⁴⁹ Bourdieu & Darbel 1969/1991, 44.
- ¹⁵⁰ Bourdieu & Darbel 1969/1991, 45–47.
- ¹⁵¹ Bourdieu 1979/1984, 30–62. Maaria Linko on havainnut taidenäyttelyvastaanottoa koskevassa tutkimuksessaan tunnepohjaisen ja järkipohjaisen lähestymisen noudattavan karkeasti sukupuolijakoa. Linko 1994.
- ¹⁵² Tämänkaltaisesta reseptiosta kaunokirjallisuuden vastaanotossa Kovala 1994, 39; 1997, 156–157.
- ¹⁵³ Bourdieu 1979/1984, 16.
- ¹⁵⁴ Bourdieu 1979/1984, 311, 339–351. Bourdieun sosiaaliluokkia koskevissa kuvauksissa näkyy voimakkaasti hänen tutkimusaineistonsa kontekstina ollut ranskalainen 1960-luvun sosiaalinen todellisuus.
- ¹⁵⁵ Bourdieu 1979/1984, 446.
- ¹⁵⁶ Panofsky 1962. Panofskyn esittelemä ikonografinen taiteen analyysi pyrkii selittämään teoksen aihetta, kertomuksia ja vertauskuvia kirjallisten ja kuvallisten esitystraditioiden tuntemuksen pohjalta. Ikonologiaksi kutsumassaan analyysissa tarkastellaan, miten teoksen syntyajankohdan katsomusjärjestelmät ja aatteelliset virtaukset ilmenevät siinä. Tarkastelu edellyttää tulkitsijalta laajaa tietämystä mm. filosofian, kirjallisuuden, uskonnon, historian, kulttuurihistorian ja politiikan aloilta.
- ¹⁵⁷ Fornäs 1995/1998, 129–130.
- ¹⁵⁸ Fornäs 1995/1998, 127.
- ¹⁵⁹ Fornäs 1995/1998, 132.
- ¹⁶⁰ Kimmo Jokisen suomalaisista kritikoista tekemässä tutkimuksessa kävi ilmi, että suurimmalla osalla heistä oli tutkinto tai ammatti, jonka perusteella heidät voidaan sijoittaa ylempään keskiluokkaan tai sellaiseen makukysymyksissä vaikuttavaan ryhmään, jonka jäsenillä on paljon kulttuurista, mutta ei ehkä niinkään paljon taloudellista pääomaa. Jokinen 1997, 93; Jokinen 1988.
- ¹⁶¹ Linko 1998, 28.
- ¹⁶² Esim. Tuhkanen 1988, 18; Linko 1998, 44; Alapuro 1988, 4–6; 1998; Jokinen 1997, 47, 50.
- ¹⁶³ Liikkanen 1998, 132; Jokinen 1997, 50; Alapuro 1988, 4–6.
- ¹⁶⁴ Esim. Alasuutari 1997, 6–11; Alasuutari 1996, 243–244.
- ¹⁶⁵ Eskola 1987, 138; 1990, 93.
- ¹⁶⁶ Linko 1998, 21.
- ¹⁶⁷ Fornäs 1995/1998, 128.
- ¹⁶⁸ Eskola 1991, 187–188; Jokinen 1997, 49.
- ¹⁶⁹ Linko 1998, 21–22; Fornäs 1995/1998, 121.
- ¹⁷⁰ Arminen 1989, 63–64; Arminen 1999, 220.

- ¹⁷¹ Sevänen 1998, 334; Hurri 1993, 116.
- ¹⁷² Berggren 1999, 564.
- ¹⁷³ Lindgren 2000a, 230.
- ¹⁷⁴ Lindgren 2000a, 213, 217–219, 227–228; Ahtola-Moorhouse 1990b 113; Kokkonen 1977, 113–114, JYT.
- ¹⁷⁵ Esim. Helsingin Taidehallissa vuonna 1952 esillä olleen ranskalaisen nykytaiteen näyttelyn Klar Formin herättämästä keskustelusta Karjalainen 1990, 61–63, 68–69. Keskustelussa nostettiin esiin mm. kysymykset abstraktien teosten tekemisen helppoudesta ja abstraktista muodosta kestävämmän muoto-olkuna ja ”keisarin uusina vaatteina”. Kotimaisen abstraktin taiteen kohdalla keskusteltiin samanlaisin äänenpainoin vielä vuonna 1963 Pohjoismaisen Taideliiton Ateneumissa järjestämän näyttelyn yhteydessä. Näyttelyn lehdistössä virittämää keskustelua jatkettiin Ateneumissa otsikolla ’Onko kanto taidetta?’ järjestetyssä keskustelutilaisuudessa. Keskustelun ytimessä olivat Kain Tapperin pelkistetyt puusta tehdyt abstraktit veistokset.
- ¹⁷⁶ Burstow 1989, 472; Gamboni 1997, 132–133, 155, 170.
- ¹⁷⁷ Valkonen 1990, 228.
- ¹⁷⁸ Arminen 1989, 10.
- ¹⁷⁹ Sevänen 1998, 341–342. Kansanomaista nationalismia vaalineen agraarisen Suomen kulttuuriin liittyneitä arvoja ja odotuksia ei pidä nähdä kaikkia suomalaisia yhdistävän yhtenäiskulttuurin ilmentyminä. Yhtenäisyys on ollut ihanne ja kuvitelma, joka on peittänyt näkyvistä kulttuurissa olevaa moninaisuutta ja erilaisuuden olemassaoloa. Sevänen 1998, 342; Knuutila 1994, 45; Pulkkinen 1999, 133–136.
- ¹⁸⁰ Arminen 1999, 220–223.
- ¹⁸¹ Silvanto 2002, 42.
- ¹⁸² Alasutari 1996, 239–242.
- ¹⁸³ Sevänen 1998, 339.
- ¹⁸⁴ Hayden 2006, 5, 11.
- ¹⁸⁵ Arminen 1989, 145, 157.
- ¹⁸⁶ Sevänen 1998, 334–335; Arminen 1989, 86; Kinnunen 2001, 39–42; Hurri 1993, 133.
- ¹⁸⁷ Tuominen 1991, 24–25, 384–387.
- ¹⁸⁸ Bourdieu 1985, 184.
- ¹⁸⁹ Arminen 1989, 8.
- ¹⁹⁰ Nieminen 2001, 48.
- ¹⁹¹ Sevänen 1998, 335–336; myös Arminen 1989, 119. Arminen mukaan esimerkiksi 1980-luvun Jumalan teatteria koskeneen kiistan kohdalla oli kyse

marginalisoituneiden yksilöiden kamppailusta valtiollistuneita instituutioita vastaan.

¹⁹² Turunen 1999, 220.

¹⁹³ Sevänen 1998, 342; Knuutila 1994, 45–46.

¹⁹⁴ Vaikka postmoderniksi kutsutun muutoksen myötä akateemisissa keskusteluissa on korostettu kulttuurin moninaisuutta ja kaikkia suomalaisia yhdistävistä lähihistorian tulkinnoista ja identiteetikertomuksista on pyritty irtautumaan, kulttuurissamme ja kulttuurituotteiden tulkinnoissa heijastuu edelleen näkemys tietynlaisesta suomalaisuudesta ja sopivasta tavasta kuvata sitä. Eräät tutkijat näkevät edelleen sopivaksi puhua suomalaisesta yhtenäiskulttuurista, jonka yhtenäisyys korostuu etenkin, jos sitä verrataan moniin muihin eurooppalaisiin kulttuureihin. On todettu, että taiteita koskevat mieltymykset eivät ole Suomessa eriytyneet niin selvästi esim. luokkapohjaisiin osakulttuureihin kuin Länsi-Euroopan maissa. Tästä huolimatta tutkimukset tarjoavat myös viitteitä siitä, että älymystön osakulttuurien ja ns. suuren yleisön välinen juopa on osittain leimannut myös suomalaista kulttuuria. Sevänen 1998, 339–341; yhtenäiskulttuurikeskustelusta esim. Jokinen 1997, 46–55.

¹⁹⁵ Jaukkuri 1998, 54–55, 57–58.

¹⁹⁶ Lacy 1995, 40; Silvanto 2002, 59.

¹⁹⁷ Tarkka 1966, 97–99.

¹⁹⁸ Toivaisen monumenttihankkeessa Jyväskylän Torikauppiasyhdistys vastusti kirjelmässään monumenttia. Jyväskylä Seura laati oman vastauksensa yhdistyksen kirjelmään. Kajaanin Kekkonen monumentin abstraktia luonnosta vastustettiin adressilla, jonka oli allekirjoittanut 79 keskustalaisen Eläkeliiiton Kajaanin osaston jäsentä. Rytin monumentista esitettiin vetoamuksia puolesta ja vastaan jo ennen hankkeen käynnistämistä. Vuonna 1989 valtioneuvostolle luovutettiin yksityisestä aloitteesta liikkeelle lähtenyt 400 kansalaisen allekirjoittama Ryti-adressi, jossa vaadittiin hallitukselta toimia Rytin maineen palauttamiseksi ja näköispatsaan aikaansaamiseksi. Hanketta vastustivat julkisesti Helsingin Demokraattinen Vaihtoehto ja Suomen Kommunistisen puolueen Pakilan osasto. Rytin monumenttiluonnoksen julkistamista seuranneen kiivaan debatin seurauksena keväällä 1992 kirjailija Helvi Hämäläisen aloitteesta ja kirjailija Inkeri Kilpisen johdolla järjestäytynyt Risto Ryti -ryhmä keräsi 146 suomalaisen vaikuttajan nimet vaatimaan monumenttikilpailun uusimista. Yleisen polemiikin ja Ryti-ryhmän vetoomuskirjelmän johdosta monumenttikysymystä käsitellyt Helsingin kaupunginhallitus hylkäsi Myllerin luonnoksen toteuttamisen. Kaupunginhallituksen menettelyä vastustanut Suomen Taiteilijaseura lähetti valtioneuvostolle oman kirjelmänsä Myllerin ehdotuksen toteuttamisen puolesta. Myös Suomen Kuvanveistäjäliitto vaati omassa kannanotossaan Myllerin voittoluonnoksen toteuttamista. Tyytymättömyys Rytin monumentin sijoituspaikkaan aktivoitui vielä vuoden 1993 syksyllä, kun parempaa

sijoituspaikkaa toivoneet keräsivät valtioneuvostolle luovutettavaa adressia, jossa Rytin monumenttia vaadittiin sijoitettavaksi Säätytalon eteen. Helsingin Kekkosen monumenttikilpailun ensimmäisen vaiheen ratkettua ainoana poliittisena ryhmänä monumentin valintaan otti julkisesti kantaa keskustapuolueen Kanta-Helsingin paikallisosasto, joka asettui kannattamaan kilpailun ensimmäisestä vaiheesta jatkoon päässeeseen Matti Peltokankaan figuratiivista ehdotusta *Urkki ja Sylvi*. Presidentti Urho Kekkosen perinneyhdistys suunnitteli vuonna 1998 *Urkki ja Sylvi* -patsaan tilaamista Tamminiemen museon yhteyteen. Siika-Pyhäjokialueen liitto kiinnostui *Urkki ja Sylvi* -patsaan toteuttamisesta 2000-luvulla ja monumentti on määrä pystyttää Raaheen vuonna 2008.

¹⁹⁹ Luoma 1998, 77. JYT.

²⁰⁰ Toivaisen ja Setälän monumenttien luonnokset eivät olleet julkisesti näytteillä ennen monumentin pystyttämistä. Setälän monumentti esiteltiin lehdistössä piirrosluonnoksena.

²⁰¹ Kyseistä ajatusta voi peilata Satu Silvannon Suomen valokuvataiteen museon *Ecco Homo* -näyttelystä (2000) tekemään vastaanottotutkimukseen, jonka mukaan usealle haastattelulle näyttelykävijälle oli muodostunut median välityksellä vahva mielikuva näyttelystä ja osa tunnusti hakeneensa näyttelystä vahvistusta omalle näkemykselleen. Kyseistä ruotsalaisen taiteilija Elisabeth Ohlsonin näyttelyä, jonka 12 valokuvassa evankeliumien tapahtumia tulkittiin nykyaikaan siirrettyinä ja homoseksuaalien, transvestiittien ja transsukupuolisten elämäntilanteiden kautta, pidettiin haastatteluissa median luomia ennako-odotuksia kesympänä. Silvanto 2002, 55.

²⁰² Näköisteokset puuttuivat Mannisen patsaskilpailusta. *Kangasniemen kunnallislehti* 14.8.1997.

²⁰³ Matti Rinne, Näköispatsaasta ei toivoakaan. *IS* 5.11.1991.

²⁰⁴ Marja Kyllönen, Rakennusteline vai arvokas muistomerkki? *IS* 17.12.1991.

²⁰⁵ Näköispatsas. *IL* 3.9.1986.

²⁰⁶ Helpommallakin pääsee haukuttavaksi! *IS* 17.11.1995.

²⁰⁷ Eija Kallioniemi, Näköis-Urkki voitti eduskunnan puolelleen. *HS* 15.2.1997.

²⁰⁸ Esim. Harry Nikander, Hölmöläisten hommaa! *IS* 5.10.2000; Teppo Kuittinen, Allas sai tikkaat. *IS* 12.10.2000; *Iltä-Sanomien* Internetkeskustelu 12.10.2000–16.10.2000, UKK-muistomerkki vain uima-allas? <<http://www.iltasanomat.fi/arkisto/keskustelu.asp?threadid=8173>> (13.1.2003).

²⁰⁹ Helpommallakin pääsee haukuttavaksi! *IS* 17.11.1995.

²¹⁰ Maila-Katriina Tuominen, Juupas, eipäs – eli näköinen Kekkonen vai ei? *AL* 21.1.1997.

²¹¹ Eija Kallioniemi, Näköis-Urkki voitti eduskunnan puolelleen. *IS* 15.2.1997.

²¹² Teppo Kuittinen, Allas sai tikkaat. *IS* 12.10.2000.

- ²¹³ Tarkka 1966, 94–96.
- ²¹⁴ Esim. Silvanto 2002, 35–37.
- ²¹⁵ Laitinen-Laiho 2003, 26–31.
- ²¹⁶ Arminen 1989, 114–116.
- ²¹⁷ Herkman 2005, 270.
- ²¹⁸ Mervola 1995, 321–322, 324, 363–368. 1990-luvun alkuvuosien lama näkyy tosin notkahduksena näissä kehityskuluissa.
- ²¹⁹ Herkman 2005, 116, 256–260. Osa näistä lehtien visualisointumiskehityksiin liittyvistä muutoksista selittyy Herkmanin mukaan painotekniikan kehittymisellä. Herkman 2005, 263. Myös grafiikkaohjelmien kehittyminen selittää muutosta.
- ²²⁰ Fairclough 1995, 100–101; 1995/1997, 20–25.
- ²²¹ Herkman 2005, 40.
- ²²² Aslama & Kivikuru 2001, 290–291.
- ²²³ Herkman 2005, 11–12.
- ²²⁴ Aslama & Kivikuru 2002, 37; Nieminen & Pantti 2004, 94–95.
- ²²⁵ Herkman 2005, 290–292.
- ²²⁶ Herkman 2005, 311–312; myös Pietilä 1999, 5.
- ²²⁷ Herkman 2005, 312–313.
- ²²⁸ Aslama & Kivikuru 2002, 37; Nieminen & Pantti 2004, 94–95.
- ²²⁹ Aslama, Kantola, Kivikuru, Parikkala, Salovaara-Moring & Valtonen 2002, 13.
- ²³⁰ Nieminen 2000b, 204–205; Herkman 2005, 322; Pietilä 2001, 21.
- ²³¹ Aiheesta Aslama & Kivikuru 2002, 30, 37–38; 2001, 281; Ruoppila & Cantell 2000, 49; Taisto Hujanen 2001, 94–108; Nieminen 2000b, 203; Nieminen & Pantti 2004, 22, 50–51; myös Herkman 2005, 58–59.
- ²³² Ruoppila & Cantell 2000, 49; Aslama & Kivikuru 2002, 34. *Uusi Suomi* lakkasi ilmestymästä 29.11.1991.
- ²³³ Aslama & Kivikuru 2002, 42.
- ²³⁴ Lehto 2006, 423.
- ²³⁵ Arminen 1989, 60–64.
- ²³⁶ Ruoppila & Cantell 2000, 49.
- ²³⁷ Nieminen 2000b, 200–202; Arminen 1989, 144.
- ²³⁸ Nieminen 2000b, 201–202.
- ²³⁹ Arminen 1989, 144. Armisen havainto kytkeytyy Keijo Lehdon tutkimuksessaan havaitsemaan seikkaan sanomalehtien linjapapereiden yhdenmukaisuuksista 1970- ja 1980-luvuilla. Sekä sitoutumattomien että porvarillisten sanomalehtien linjapapereissa korostettiin yhteiskuntajärjestyksen- ja järjestel-

män säilymistä. Kyseisen korostuksen Lehto tulkitsee periytyvän 1970-luvun kommunistisen liikehännän pelosta. Lehto 2006, 263–268.

²⁴⁰ Salste 2000, 94–95.

²⁴¹ Arminen 1989, 62–63. Tosin valtaosa *Helsingin Sanomista* tilattiin 1990-luvullakin pääkaupunkiseudulle. Tommila 2001, 49.

²⁴² Maakunta ja paikallislehdistä Tommila 2001, 49.

²⁴³ Tarkemmin esim. Wiio & Nordenstreng 2001, 14–16; Tommila 2001, 60–61; Jyrkiäinen & Savisaari 2001, 62–65; Nordenstreng & Wiio 1994; Erämettä 1994, 25–31.

²⁴⁴ Erkki Hujanen 2001, 38.

²⁴⁵ Wiio & Nordenstreng 2001, 14.

²⁴⁶ Herkman 2005, 67, 79, 267.

²⁴⁷ Herkman 2005, 57. Medioitumisen käsitteellä viitataan kehitykseen, jossa ihmisen ja maailman väliset suhteet ovat muodostuneet yhä välillisemmiksi ja suoran tiedon mahdollisuudet suhteessa kaikkeen toimintakyvyn kannalta tarpeelliseen tietoon kaventuvat. Kokemusten ja tiedon välittyneisyyteen liittyy samalla välineistyminen: uudet viestintäteknologiat muuttavat kokemusta niiden kautta välittyvästä informaatiosta. Nieminen 2000a, 23–26; Nieminen & Pantti 2004, 16–17.

²⁴⁸ Fornäs 1995/1998, 11–12.

²⁴⁹ Fornäs 1995/1998, 252, 258.

²⁵⁰ Esim. Lepistö 1991, 61–62; Kivirinta & Rossi 1991, 19–20.

²⁵¹ Lepistö 1991, 32.

²⁵² Rastenberger 2006, 14; Koskinen 2006b, 44–45.

²⁵³ Risto Jarva, Yli neljä tuhatta kiloa Risto Rytin elämäнкаarta. *Karjalainen* 25.9.1994.

²⁵⁴ Poliitiikan medioitumisella tarkoitetaan muutosta, jossa poliitikot joutuvat ottamaan toiminnassaan yhä enemmän huomioon joukkoviestimet ja niiden toimintatavat. 'Vahvan' medioitumista koskevan tulkinnan mukaan kysymys on poliittisen päätöksenteon ja mediajulkisuuden tai 'todellisuuden' ja 'esitysten' välisten rajojen katoamisesta. Väliverronen 1993, 22. (Väliverronen käyttää medioitumisen sijaan sanaa medialisoituminen.) Poliitiikan medioitumisessa sen on nähty trivialisoituvan ja henkilöityvän niin, että asioiden sijasta korostuvat julkisuuden henkilöt, joiden ansiot ovat ehkä muilla alueilla kuin politiikassa. Aslama, Kantola, Kivikuru, Parikkala, Salovaara-Moring & Valtonen 2002, 13. Poliitiikan medioitumisesta 1990-luvulla Holmberg 2004, 34–37.

²⁵⁵ Aiheesta Karttunen 1990, 14.

²⁵⁶ Fairclough 1995/1997, 237.

- 257 Opetusministeri heräsi nyt, koska kansa halusi. *IS* 6.5.1992. Sitaatti on Ryti-ryhmään kuuluneen opetusministeri Riitta Uosukainen haastattelusta.
- 258 23 valtuutettua vastustaa Rytin ”rakennustelinettä”. *HS* 19.12.1991.
- 259 Bourdieu 1985, 190–191.
- 260 Fairclough 1992b, 79.
- 261 Fairclough 1992b, 81–83.
- 262 Valtonen 1998, 107.
- 263 Lämsä 2003.
- 264 Tommila 2001, 58; myös Lehto 2006, 394–396. Sitoutumattomien sanomalehtienkin teksteissä heijastuu paikoin entisiä puoluepoliittisia kytköksiä. Holmberg 2004. Herkman osoittaa tutkimuksellaan, miten toimittajat ovat iltapäivälehdissä sitoutettuja myös työorganisaationsa taloudellisiin rakenteisiin ja intresseihin. Herkman 2005, 199.
- 265 Hurri 1993, 17.
- 266 Lehto 2006, 340–347.
- 267 Orjala 1996, 52.
- 268 Paasi 1984, 54–55; Hujanen 1997, 101–110; Hujanen 2000. Viitatus Jaana Orjala ja Jaana Hujanen ovat sama henkilö.
- 269 Orjala 1996, 53.
- 270 Salovaara-Moring 2002, 119.
- 271 Orjala 1996, 56; Hujanen & Pietikäinen 2000, 8.
- 272 Hujanen & Pietikäinen 2000, 10.
- 273 Orjala 1996, 61–62; myös Salovaara-Moring 2002, 139.
- 274 Orjala 1996, 54–55, 57; myös Hujanen 2000, 174–183. Orjalan tutkimuksen lehtiaineisto on vuodelta 1987.
- 275 Salovaara-Moring 2002, 124.
- 276 Pietilä 2001, 27.
- 277 Rytin patsaalta toivottiin ”näköisyyttä”. *HS* 29.3.1992.
- 278 KS:n toimitus, [otsikoton]. *KS* 2.2.1989.
- 279 Kuvataide noudattelee kaavaa. *KS* 19.2.1989. Kastemaan tekemästä tarkastelusta tarkemmin Heikki Kastemaa, Miten taiteesta puhutaan? *Kaleva* 19.2.1989.
- 280 Kuten yleisönosastokirjoittelussa, taidekriitkissä ja julkisissa kommentteissa yleisemminkin, myös monumenttitoimikuntien jäsenten ja monumenttikilpailuissa palkittujen kuvanveistäjien keskuudessa toistuu samojen henkilöiden nimiä, jotka tulivat esiin useissa eri hankkeissa.
- 281 Kuusamo 1990, 231, 238.

- ²⁸² Kulttuurijournalistien tehtävistä ja tavoitteista Hurri 1993, 11, 228–232. Kimmo Jokinen on kyselytutkimuksessaan tarkastellut kriitikoiden itselleen määrittämiä rooleja. Tutkimuksen mukaan kriitikot näkivät lähes yhtä tärkeinä tehtävinään taiteen analysoimisen, hyvän ja huonon määrittelemisen, taideteosten sijoittamisen taiteen ja kulttuurin traditioon ja informaation ja tiedon jakamisen yleisölle. Tärkeänä roolina nähtiin myös yleisön taidekasvattaminen. Jokinen 1988, 67–70.
- ²⁸³ Herkman 2005, 272.
- ²⁸⁴ Kunelius 1993, 34–37.
- ²⁸⁵ Pietilä 1993, 51; myös Holmberg 2004, 49–50.
- ²⁸⁶ Koskinen 1999, 15.
- ²⁸⁷ Hurrin tutkimuksen mukaan kulttuuriosaston tekstejä seurasi 1980-luvulla noin 10–20 prosenttia lukijoista. Hurri 1993, 11.
- ²⁸⁸ Hall 1972/1984, 185–186.
- ²⁸⁹ Noponen 1994, 27.
- ²⁹⁰ Hall 1972/1984, 148; Seppänen 2003, 10–11; myös 2001, 202–216.
- ²⁹¹ van Dijk 1997, 11.
- ²⁹² Tutta Palin on tarkastellut väitöstutkimuksessaan samoista lähtökohdista miljöömuotokuvia. Palin 2004, 67.
- ²⁹³ Knuutila 1991, 143.
- ²⁹⁴ Palin 1998, 132–133; Bal & Bryson 1991, 189–191.
- ²⁹⁵ Palin 1999a, 36.
- ²⁹⁶ Kiven muotokuvana esitetään usein Albert Edelfeltin ja varatuomari Ernst Albert Forssellin yhteistyönä syntynyttä Kiven kasvokuvaa tai tämän kuvan perusteella pariisilaisen ammattikaivertajan tekemää puupiirrosta, joka julkaisiin Kiven kuoltua Suomen Kuvalehdessä 1873 Eliel Aspelinin laatiman muistokirjoituksen yhteydessä. Kyseisistä kuvista muodostui vähitellen Kiven ’autenttinen’ näköiskuva. Edelfeltin ja Forssellin kuva perustui ainakin välillisesti Forssellin Kivestä vainajana pikaisesti luonnostelevaan piirustukseen. Lindgren 2000a, 79.
- ²⁹⁷ Goodman 1968/1993, 87–88. Rajaani tutkimukseni ulkopuolelle laajemman mimesis-problematiikan teoreettisen esittelyn ja representaation käsitteen filosofisen pohdinnan.
- ²⁹⁸ Linko 1998, 43.
- ²⁹⁹ Aiheesta myös Valkonen 1986, 11.
- ³⁰⁰ Kruskopf 2000, 8.
- ³⁰¹ Gombrich 1999, 139.
- ³⁰² Gamboni 1997, 27–28; myös Freedberg 1989, 392. Freedberg käyttää esimerkkinä Bysantin hallitsijakuvakäytäntöjä. Hallitsija- ja suurmieskuvien li-

säksi ajattelu, jossa mahdollisimman aidonnäköinen kuva vastaa myös toiminnassaan aitoa, palautuu muun muassa myöhäiskeskiaikaiseen sakraali-veistostraditioon ja katoliseen votiivilahjaperinteeseen. Freedberg 1989, 157, 170–171, 227.

³⁰³ Hietala 1996, 34.

³⁰⁴ Bourdieu 1979/1984, 41–44.

³⁰⁵ Lindgren 1996, 58.

³⁰⁶ Lehtijutun kirjoittamisajankohtana Kokemäen julkisista veistoksista abstrakteja oli ainakin yksi: Heikki Häiväojan Koskenperkaaja (1974).

³⁰⁷ Luonnonkivisiä muistomerkkejä on pystytetty runsaasti Suomessa etenkin sotien uhrien muistokiviksi. Kiveen on kiinnitetty tällöin usein muistoteksti ja vuosiluvut. Myös henkilöitä on kunnioitettu ja muistettu runsaasti luonnonkivisillä monumenteilla tämän tutkimuksen tutkimusajankohtanakin. Siirtolohkare- tai luonnonkivimonumentteihin on ollut helppo liittää kansallinen lataus ja ideologia niiden luontosuhteen ja varhaishistoriaan ja kultteihin viittaavuuden johdosta. Aiheesta saksalaisessa kontekstissa Fuhrmeister 2004.

³⁰⁸ Presidenttipatsastoimikunta, 1989.

³⁰⁹ Kirsti Pohjonen, Lähde kertoo UKK:sta jo sijainnillaan. *AL* 4.9.2000.

³¹⁰ Hyvärinen 1991, 87.

³¹¹ Hujanen & Pietikäinen 2000, 9–12.

³¹² Heikki Kastemaa, Miten taiteesta puhutaan? *Kaleva* 19.2.1989.

³¹³ Heikki Kastemaa, Miten taiteesta puhutaan? *Kaleva* 19.2.1989.

³¹⁴ Saresma & Kovala 2003, 9; Kovala 2003, 189.

³¹⁵ Kovala 2003, 191.

³¹⁶ Saresma & Kovala 2003, 10.

³¹⁷ Kulttisesta retoriikasta Haverinen.

³¹⁸ Dávidházi 1998, 8–21.

³¹⁹ Jokinen 1996; 1997; Linko 1994; 1998; myös Silvanto 2002.

³²⁰ Jokinen 1996, 24; 1997, 32, 59.

³²¹ Jokinen 1996, 24.

³²² Tv-kritiikin osalta Ruoho 2000, 74–75; tv-yleisön osalta Alasuutari 1991, 57–58, 60.

³²³ Jukka Petäjä & Vesa Sirén, Waltari ja Sibeliuksen kaksoisvoittoon. *HS* 6.1.1996. Seuraavina listalla olivat Claude Monet'n *Lumpeita*, Vincent van Goghin *Auringonkukat*, Edward Munchin *Huuto*, Axel Gallénin *Lemminkäisen äiti*, Albert Edelfeltin *Luxenburgin puistossa* ja *Kuningatar Blanka*, Ferdinand von Wrightin *Taistelevat metsot* ja Ilja Repinin *Volgan lautturit*. Mieli-maalausta koskevaan kyselyn kysymykseen oli vastannut 2547 henkilöä. Kyselystä myös Elovirta 2003, 227.

- ³²⁴ Marko Jokela & Leena Lavonius, Manta on kaupungin kaunein. *HS* 29.4.1999. Kyselyssä haastateltiin sataa ihmistä Helsingin keskustassa ja Hakaniemessä. Kauneimpana veistoksena *Havis Amanda* piti 78 haastateltua. *Aidin rakkaus* ja Paavo Nurmen patsas saivat neljä ja Mannerheimin ratsastajapatsas kolme mainintaa. Rumimpana veistoksena pidettiin Oleg Kirjuhlin *Maaailman rauhaa* (22 mainintaa), Eduskuntatalon edustan presidenttimonumentteja (19), Harry Kivijärven J. K. Paasikiven monumenttia (14), Heikki Häiväojan Sodanajan naisen muistomerkkiä (13), Veikko Myllerin Risto Rytin monumenttia (8) ja Veikko Hirvimäen Mika Waltarin monumenttia (3). Rumiina pidettiin sekä pompöösejä figuuriveistoksia että abstrakteja monumentteja.
- ³²⁵ Jukka Petäjä, Väinö Linna, Alvar Aalto, Jean Sibelius ja Volter Kilpi kirjessä Helsingin Sanomain taidekyselyssä. *HS* 6.12.1997. Lukijavastauksia kyselyssä oli 366 ja valikoiduille asiantuntijoille lähetettyyn kyselyyn tuli vastauksia 174. Käytännössä kyselyyn vastanneet lukijatkin saattoivat olla taiteen ja kulttuurin kentän asiantuntijoita. Lukijoiden vastausten ykkösenä oli *Tuntematon sotilas* ja toisena *Täällä Pohjantähden alla*. Asiantuntijoiden listauksessa kirjat olivat päinvastaisessa järjestyksessä. Sibelius-monumentin kohomisesta lukijalistauksen kolmannelle sijalle Jukka Petäjä kirjoittaa: ”epäilen monien lähestyneen Finlandian säveltäjää kiertoteitse ja antaneen äänensä Sibelius-monumentille, mutta mielessä on ollut Sibelius, tämän valtaisa merkitys koko Suomen taiteelle”. Mannerheimin ratsastajapatsas sijoittui lukijoiden listan kuudenneksi.
- ³²⁶ Saresma 2002, 138, 149–150, 157–158 187.
- ³²⁷ Komar & Melamid: The Most Wanted Paintings on the Web <<http://www.diacycenter.org/km/fin/fin.html>> (15.10.2007).
- ³²⁸ Havainnosta Molarius 1999, 77.
- ³²⁹ Tarasti 1990, 207–208.
- ³³⁰ Alapuro 1996, 74.
- ³³¹ Alapuro 1988; 1996; myös Ehrnrooth 1998, 97–98.
- ³³² Saukkonen 1997, 343.
- ³³³ Palin 2004, 342–344.
- ³³⁴ Lindgren 2000a, 76, 80–81. Fysionomisten piirteiden ja ’hengen’ vastaavuudesta Kemp & Wallace 2000, 94–111.
- ³³⁵ Monumentin erilaiset viitteet pohjoisen ympäristöön ja kulttuuriin olivat myös monumentin tilanneen toimikunnan toiveita. Toimikunta totesi hyväksyessään Kochin luonnoksen monumentin lähtökohdaksi, että sen Lappia koskevia symboleja tulee voimistaa ja selventää. OMA, Samuli Paulaharjun muistomerkki-toimikunta. Kevät- ja syyskokousten pöytäkirjat Ca:1, ptkj 1.12.1993; toimintakertomus 1993. Koch itse totesi lehtihaastatteluissa, että monumentissa olevat Lapin kuvaston kliseet ovat tietoinen valinta. Esim. Maija Aal-

to, Juhliva Oulu saa Paulaharju-muistomerkin. *Kansan Tahto* 30.8.1995. Tällä huomautuksella taiteilija pystyi tekemään eroa kertomusdiskurssin näkökulmiin, jossa Lapin kuvastoa ei koettu kliseenä, vaan luontevina ja kertovina viittauksina.

³³⁶ Ankersmit 1999, 95.

³³⁷ Palin 2004, 44.

³³⁸ Palin 2004, 45.

³³⁹ Bacon 2000, 162–163.

³⁴⁰ Jakobson 1956/1971, 255–259. Maalaustaiteen kohdalla Jakobson hahmottaa metonymista orientaatiota kubismissa, jossa kuvattava objekti muunnetaan synekdokeiden joukoksi. Jakobson 1956/1971, 256.

³⁴¹ Palin 2004, 45.

³⁴² Palin 1999b, 226.

³⁴³ Fiske 1990/1992, 130–131.

³⁴⁴ Ricoeur 1976/2000, 90.

³⁴⁵ Ricoeur 1976/2000, 94–95.

³⁴⁶ Ilari Tapio, Elämäntyön näköispatsas. *SK* 28.2.1997.

³⁴⁷ ”Nestori Suuri” sai muistomerkin ja oman aukion Kokemäelle. *SK* 28.8.1998.

³⁴⁸ Kokemäen kaupungin kotisivut. <http://www.kokemäki.fi/8_matkailu/setala.html> (17.2.2003). Sama ilmaus myös PTA, E. N. Setälän muistomerkki. *Lehdistötiedote* 17.9.1992.

³⁴⁹ Kokkonen 1977, 24–34, 68–85, *JYT*; Lampinen 1998.

³⁵⁰ Suomen Kuvanveistäjäliiton johtokunta 1964, 95.

³⁵¹ Lindgren 2000a, 223.

³⁵² Indeksillä tarkoitetaan yleisesti kausaalisuhteeseen perustuvaa merkkiä: indeksimerkillä on suora, todellisuudessa oleva kytkös kohteeseensa. Fiske 1990/1992, 71; Seppänen 2001a, 178–179.

³⁵³ Barthes 1957/1994, 190–192; myös Fiske 1990/1992, 116–118, 142, 175.

³⁵⁴ Barthes 1957/1994, 177–185.

³⁵⁵ Peltonen & Stenvall 1991, 11.

³⁵⁶ Kovala 1997, 160.

³⁵⁷ Peltonen 1993, 28–29.

³⁵⁸ Korkiakangas 1996, 267; 1997, 15.

³⁵⁹ Ukkonen 2000, 41–42.

³⁶⁰ Smeds 1989, 99; Lindgren 2003, 390–391.

³⁶¹ Kokemäki sai muistomerkin suurelle pojalleen. *SK* 28.8.1998. Kyseinen teksti on uutisen alaotsikko.

³⁶² Fairclough 1995/1997, 143.

- ³⁶³ Fiske 1990/1992, 224.
- ³⁶⁴ Orjala 1996, 61.
- ³⁶⁵ Orjala 1996, 61.
- ³⁶⁶ Hujanen 1997, 110.
- ³⁶⁷ Paasi 1996, 36.
- ³⁶⁸ Tim Ollila, Hommage Samuli Paulaharjulle. *Kansan Tahto* 7.9.1995.
- ³⁶⁹ Lähdesmäki 2000, 159–169.
- ³⁷⁰ Ryti ansaitsee näköispatsaan. *Lauttakylä* 12.6.1992; Vehviläinen 1993, 108, JYKTL.
- ³⁷¹ Erkki Teikari, Mikään ei pelastane Rytii häiriötaiteelta. *SK* 16.5.1992.
- ³⁷² Tuomo Yli-Huttula, Kekkos-symbolikka monella tavalla. *Kaleva* 4.9.2000.
- ³⁷³ Reetta Nousiainen, Kekkosen kädet valettiin pronssiin Lapinlahdella. *SS* 3.8.2000.
- ³⁷⁴ Erilaisista faktuaalistamisstrategioista Juhila 1993, 151–178.
- ³⁷⁵ Lindgren 2000a, 12.
- ³⁷⁶ Äänestysjutun sisältänyt *Hymy* ilmestyi marraskuussa, kun seura itse mainitsi monumenttitoimikunnan tehneen jo lokakuussa yksimielisen päätöksen näköispatsaan hankkimisesta. Niinimaa-Keppo 2001c, 2; Tapio Rautavaara -seura, Tapio Rautavaaran muistomerkki. *Lehdistötiedote* 18.6.2000.
- ³⁷⁷ Nieminen 2001, 52.
- ³⁷⁸ Tunnista henkilöt ja kerro mielipiteesi muistomerkistä! *Kokemäen Sanomat* 27.1.1992.
- ³⁷⁹ Kokemäkeläiset haluavat E.N. Setälästä näköispatsaan. *SK* 16.2.1992; Näköispatsas sai mielipidekyselyssä murskavoiton. *Kokemäen Sanomat* 17.2.1992.
- ³⁸⁰ Lappilaiset tuomitsivat Kekkosen muistomerkkin. *Pohjolan Sanomat* 31.12.1988.
- ³⁸¹ Schjerfbeckin patsaaseen tahdotaan ainakin kasvot. *Hyvinkään Sanomat* 22.2.1996.
- ³⁸² 'Portinvartioista' esim. Lepistö 1991, 26.
- ³⁸³ Bourdieu 1979/1984, 44.
- ³⁸⁴ Huusko 1997, 18–19, 24, 26, TYT.
- ³⁸⁵ Ojanperä 1998, 113; Lindgren 2001b, 139.
- ³⁸⁶ Lindgren 1996, 158.
- ³⁸⁷ Lindgren 1996, 158–160; Huusko 2001; myös Huuhtanen 1978, 64, 84.
- ³⁸⁸ Lindgren 1996, 19–23, 157; 2001b, 135.
- ³⁸⁹ Lindgren 1996, 160.

- ³⁹⁰ Lindgren 2000a, 241.
- ³⁹¹ Rossi 1999, 75–77.
- ³⁹² Esim. Sakari 2003, 208.
- ³⁹³ Lindgren 1996, 65–66; 2000a, 213, 218; odotuksesta esim. Pullinen 1963, 178.
- ³⁹⁴ Lindgren 2000a, 217, 223–224, 228–229.
- ³⁹⁵ Fiske 1990/1992, 72.
- ³⁹⁶ Fiske 1990/1992, 129.
- ³⁹⁷ Burgin 1989, 104–105.
- ³⁹⁸ Jaukkuri 1993, 19.
- ³⁹⁹ Hannu Hurme, Rautavaara saa näköispatsaan. *KU* 14.1.1999.
- ⁴⁰⁰ Marjatta Möttölä, Tapio Rautavaaralle tulossa näköispatsas Oulunkylän torille. *HS* 14.1.1999.
- ⁴⁰¹ Ylevällä voidaan modernismin diskurssissa tarkoittaa 1700-luvun ranskalaisesta ja englantilaisesta estetiikasta periytyvää kauneuden käsitteen ylittävää valtavan ja toden kokemista, tavoittamattoman kuvaamista, joka on siirtynyt modernistisen estetiikan näkökulmiin abstraktissa ilmaisussa olevasta ”tyhjyydestä” ja ei-esittävydestä. Saari 1996, 180–183.
- ⁴⁰² Lindgren 2000a, 237.
- ⁴⁰³ Kovala 1994, 39; 1997, 156–157.
- ⁴⁰⁴ Säätelä 1988, 153, 159.
- ⁴⁰⁵ Sederholm 1994, 23.
- ⁴⁰⁶ Lindgren 2000a, 26; Lindgren 2003.
- ⁴⁰⁷ Mikko Voutilainen, Tähän tulee Suomen korkein patsas. *KSML* 22.9.1989.
- ⁴⁰⁸ Lindgren 2000a, 223.
- ⁴⁰⁹ Alasuutari 1996, 235; 1999a, 240.
- ⁴¹⁰ Esim. Wallgren 1999.
- ⁴¹¹ Kyseisestä Juri Lotmanin modernismin näkemyksestä suhteessa modernistisen kirjallisuuden vastaanottoon Kovala 2004, 82.
- ⁴¹² Modernismin originelliustematiikasta esim. Krauss 1985, 157–158.
- ⁴¹³ Anu Uimonen, Merikannon merkit nousivat seinälle. *HS* 30.10.2004.
- ⁴¹⁴ Modernistisen kuvataiteen hyvän määritelmät lähestyvät samoja ominaisuuksia, joita Kimmo Jokinen havaitsi kirjallisuuskritiikin hyvän määritelmänä tutkiessaan kirjallisuuden vastaanottoa 1980-luvulla ja 1990-luvun alussa. Jokisen mukaan sanomalehtien kirja-arvosteluissa törmää lähes vastakkaisiin hyvän kirjallisuuden määritelmiin kuin lukijoiden suosikeista käydyissä keskusteluissa. Arvosteluissa hyvän ominaisuuksina korostuivat moniaineksisuus, luokittelemattomuus, kokeellisuus, yllättävyys, yksilöllisyys, toden ja kuvitellun yllättävä sekoittaminen toisiinsa, normaalin kielimaailman ja romaanin muoto- ja

- sisältökaavojen rikkonimen, älyyn vetoaminen ja aihepiirit, jotka kattoivat taiseesti elämän eri ilmiöt. Tekstin avoimuus ja vaativuus nähtiin positiivisena haasteena lukijalle, kun taas selväkielisyys ja logiikka eivät näyttäneet hyvän kirjallisuuden edellytyksinä. Kunnianhimoisessa ja hyvässä kirjallisuudessa nähtiin etsittävän aina tavalla tai toisella uutta. Jokinen 1997, 59–60, 77–80.
- ⁴¹⁵ Arto Seppälä, Otto Mannisen elämä graniittiin. *AL* 19.3.2000.
- ⁴¹⁶ Lindgren 2000a, 236.
- ⁴¹⁷ Lindgren 2000a, 236.
- ⁴¹⁸ Hannele Tikkinen, On sulavan muodon aika. *SS* 21.2.1996.
- ⁴¹⁹ Hannele Tikkinen, Kauris kurkistaa Kasurilanmäeltä. *SS* 1.11.2000.
- ⁴²⁰ Heikki Kastemaa, Luonnos Tuirasta Ruijanrannoille. *Kaleva* 4.9.1993.
- ⁴²¹ Utraiainen 1962; 1963; aiheesta Lindgren 2000a, 238; Lindgren 2001b, 137.
- ⁴²² Valkonen 1986, 12–13.
- ⁴²³ Lindgren 1996, 144–145.
- ⁴²⁴ Lindgren 1996, 83–84, 152.
- ⁴²⁵ Gunnarsson 1997, 99–101.
- ⁴²⁶ Marja Kyllönen, Rakennusteline vai arvokas muistomerkki? *IS* 17.12.1991. Kyseessä on lehdessä Rytin monumenttidebatin aikana haastatellun Helsingin kaupungin taidemuseon johtajan ja Rytin monumenttitoimikunnan jäsenen Marja-Liisa Bellin kommentti.
- ⁴²⁷ Lindgren 1996, 149.
- ⁴²⁸ Jouko Hannula, Kiista Kekkosmuistomerkistä. *Liitto* 4.1.1989.
- ⁴²⁹ UKK-monumenttia epäillään maljakon jäljitelmäksi. *KU* 4.1.1989.
- ⁴³⁰ Kiistoista muissa maissa esim. Elsen 1989, 295; Linker 1981, 68; Beardsley 1981, 45; Karttunen 1990, 27–28; Senie 1992.
- ⁴³¹ Peltonen 1998, 22–23. Voidaan tietysti kysyä, osallistuvatko Matti Peltosen esittämien argumenttien kaltaiset kuvailut samaan suomalaisuuden vähätelyyn, jota tutkijat ovat hahmottaneet tarkastelemistaan teksteistä.
- ⁴³² Knuuttila 1994, 101–122.
- ⁴³³ Alapuro 1998, 178; Alasuutari & Ruuska 1998, 9; Alasuutari 1999c, 153–155.
- ⁴³⁴ Alasuutari & Ruuska, 1998, 9.
- ⁴³⁵ Liikkanen 1998, 136–137.
- ⁴³⁶ Apo 1998, 84–85.
- ⁴³⁷ Nieminen 2001, 51–52.
- ⁴³⁸ Alasuutari 1996, 232; 1998, 165.
- ⁴³⁹ Huusko 1996, 103. Toisaalta voidaan pohtia nähdäänkö tai mielletäänkö taideteokset mitenkään erilaisina, jos niiden kuvailuun, tulkittamiseen ja analysoimiseen käytetty kieli ei muutu.

- 440 Kuusamo 1990, 233–234.
- 441 Huusko 1997, 4, TYT.
- 442 Rossi 1999, 196–199.
- 443 OK [Otso Kantokorpi] 1998, 8.
- 444 Rossi 1999, 218.
- 445 Rossi 1999, 184.
- 446 Rossi 1990, 8.
- 447 Rossi 1990, 8.
- 448 Rossi 1999, 188–242.
- 449 VNKA, Urho Kekkonen muistomerkkitoimikunta 1995–1997. Palkintolautakunnan ptkj 7.2.1997.
- 450 Anu Uimonen, Uudenlainen monumentti presidentti Kekkoselle. *HS* 13.6.1997.
- 451 Ville Heiskanen, Uuden tyylin monumentti. *HS* 29.6.2000.
- 452 Marjaana Toiminen, Pekka Jylhä voitti kilvan UKK:n muistomerkistä. *AL* 13.6.1997. Kyseessä on monumenttikilpailun palkintolautakunnan puheenjohtaja Harri Holkerin kommentti voittajan julkistamisen yhteydessä.
- 453 VNKA, Urho Kekkonen muistomerkkitoimikunta 1995–1997. Palkintolautakunnan kilpailuptkj 5.6.1997.
- 454 Jukka Yli-Lassila, Kuvanveistäjän kohtalona oli Kekkonen. *HS* 30.9.2005.
- 455 Marja-Terttu Kivirinta, Lähde sulautuu maisemaan. *HS* 1.9.2000.
- 456 Valjakka 2000, 234; Pekka Lähteenkorva & Jussi Pekkarinen, Urho Kekkonen muistomerkkin pitkä marssi. *HS* 9.2.1997.
- 457 Esim. Bauman 1996.
- 458 Liisa Lindgren kirjoittaa kriitikko Eila Pajastiestä, että ”huumori ja leikki olivat olleet 1950-luvun alkupuolelta lähtien piirteitä, joita Pajastie kaipasi suomalaisesta taiteesta ja joita hän tapasi painottaa myös selostaessaan modernin taiteen kansainvälisiä tuulia.” Lindgren 1997, 168.
- 459 Pertti Karkaman mukaan modernissa on tähdennetty erityisesti ironian merkitystä älymystön toiminnan keskeisenä välineenä. Karkama 1997, 228. Jo Ortega y Gasset nostaa esiin ironian ja leikin modernin taiteen piirteinä pohtiessaan taiteen uutta tyyliä. Ortega y Gasset 1925/1956, 13, 43–45.
- 460 Yhteisötaiteen diskurssin vahvistumisesta Suomessa 1990-luvulla esim. Kantonen 2005, 61–80.
- 461 Kekkonen muistomerkki heijastaa luontoa. *HäS* 31.8.2000.
- 462 Jukka Yli-Lassila, Kuvanveistäjän kohtalona oli Kekkonen. *HS* 30.9.2005.
- 463 Aika-ulottuvuuden on katsottu kiinnittyvän jo modernististen veistosten kokemiseen. Etenkin minimalistisessa taiteessa, jossa teosten havainnoimi-

nen vaati katsojan liikkumista tilassa, havainnoimisen ajallisesta kestosta tuli osa teoksen kokemista. Johansson 2005, 36. Samaa pätee yleisemminkin tila-, maa- ja ympäristötaiteeseen ja niiden erilaisiin nykytaiteen variaatioihin.

⁴⁶⁴ Miwon Kwon on hahmottanut kyseisenlaista tila- ja ympäristötaiteen teosten vastaanottoa 1980-luvun alun yhdysvaltalaisesta taidekriitikistä. Kwon 2002, 67.

⁴⁶⁵ VNKA, Risto Rytin muistomerkin toteuttamisen seurantatoimikunta 1993–1994. IIIId Muistiot, raportit, muut raportit ja selvitykset, Veikko Myllerin veistoksen lyhyt luonnehdinta 6.9.1994.

⁴⁶⁶ Kivirinta 1996, 67–69.

⁴⁶⁷ Jameson 1984/1986, 243.

⁴⁶⁸ Rinne 1999, 23.

⁴⁶⁹ Lintinen 1993, 5.

⁴⁷⁰ Wallgren 1989, 49; Jameson 1984/1986, 227.

⁴⁷¹ Mikko Voutilainen, Tähän tulee Suomen korkein patsas. *KSML* 22.9.1989.

⁴⁷² Tapio Rautavaara -seura, Tapio Rautavaaran muistomerkki. Helsingin kaupungin taidemuseon ennakkolausunto 12.10.1999.

⁴⁷³ Bauman 1996, 116.

⁴⁷⁴ Lähestymistapaa käytti esimerkiksi kuvataidekriittikkona toiminut kirjailija Lassi Nummi Mykiö-pseudonyymillä kirjoittamissaan päivälehtikritiikeissä. Ojanperä 2001.

⁴⁷⁵ Kovala 1994, 44–46.

⁴⁷⁶ Bourdieu 1979/1984, 253.

⁴⁷⁷ Eeva Järvenpää, Poliitikot makutuomareina. *HS* 27.5.1992.

⁴⁷⁸ Erik Kruskopf, Monument eller konst? *Hbl* 19.2.1997; Eila Hiltusen kommentti haastattelussa Stefan Brunow, ”UKK-tävling en konstnärlig katastrof” *Hbl* 12.3.1997.

⁴⁷⁹ Ulla Veirto, Suosikkiteos on liian anteeksipyytelevä. *IS* 28.2.1997.

⁴⁸⁰ Esim. Marja-Terttu Kivirinta, Voittaja valitaan viidestätoista ehdotuksesta. *HS* 15.2.1997.

⁴⁸¹ Bourdieu 1979/1984, 229.

⁴⁸² Krauss 1985; 1979/1989. Kraussin artikkeli *Sculpture in the Expanded Field* ilmestyi ensimmäisen kerran *October*-lehdessä vuonna 1979.

⁴⁸³ Krauss 1985, 280–282.

⁴⁸⁴ Krauss 1985, 283–288.

⁴⁸⁵ Jencks 1986, 34–35.

⁴⁸⁶ Lintinen 1989, 9; Sarje 1990, 59.

⁴⁸⁷ Levanto 1985, 17–19.

- ⁴⁸⁸ Kivirinta 1991, 241–246.
- ⁴⁸⁹ Kivirinta 1991, 260.
- ⁴⁹⁰ Marja-Terttu Kivirinta, *Sculptor 90* problematisoi taiteen käsitettä. *HS* 17.3.1990; Pallasmaa 1990, 55–56.
- ⁴⁹¹ Lindgren 1995, 5; Alatalo 1995, 42. On toisaalta huomattava, kuten Lindgren toteaa vuoden 1995 *Sculptor*-näyttelyn katalogissa, että kuvanveiston kenttä onkin ehkä laajentunut vain, jos sitä tarkkaillaan historiallisena jatkumona. Aikaansa sidottuna kulttuurisena ilmiönä kuvanveistoa ei ehkä määritelty taiteen kentällä sen sallivammin tai väljemmin 1990-luvulla kuin aiemminkaan. Samalla kun toisia ilmiöitä sallittiin nykykuvanveiston ytimeen, toisia asioita ei (enää) sallittu.
- ⁴⁹² Hannula 2005, <<http://www.mustekala.info/node/30>> (15.10.2007).
- ⁴⁹³ Senie 1992, 141.
- ⁴⁹⁴ Lacy 1995, 23; Senie 1992, 16, 140–141.
- ⁴⁹⁵ Minimalismia on pidetty maa- ja ympäristötaiteen edeltäjänä: minimalistiset veistokset pyrittiin usein sitomaan ympäröivään tilaan tai teoksen paikkaan toisella tavalla kuin edeltävät abstraktit veistokset, joiden havaitsemisessa painotui visuaalisuus ja veistoksen erillisuus suhteessa tilaan. Johansson 2005, 35.
- ⁴⁹⁶ Tällaisella taidepuheella mm. Richard Serra puolusti vuonna 1981 New Yorkin Federal Plazalle sijoitettua 1980-luvun kuluessa voimakkaasti kritisoitua *Tilted Arc* -teostaan. Runsaasti julkisuutta saanut kiista teoksen säilyttämisestä tai siirtämisestä päättyi teoksen poistamiseen aukiolta vuonna 1989. Esim. Kwon 2000, 39. Veistoksen paikkasuhdetta ja sen ihmisissä aiheuttamia reaktioita on sittemmin käsitelty runsaasti yhdysvaltalaisessa taidekirjoittelussa.
- ⁴⁹⁷ Johansson 2005, 75–85; Johansson 1999, 59–60; Sakari 1999, 13–15; Erkkilä 1999a, 35–37.
- ⁴⁹⁸ Johansson 2005, 73–78; Rossi 1999, 106–109.
- ⁴⁹⁹ Johansson 2005, 88.
- ⁵⁰⁰ Johansson 2005, 32–33. Johansson hahmottaa 1980- ja 1990-luvut ympäristötaiteen kolmanneksi aalloksi, jolloin taiteen ja luonnon välistä suhdetta pyrittiin aktivoimaan ja huomio ohjattiin mm. ihmisen luontosuhdetta pohiviin, ekologiin ja luonnon käsitettä analysoiviin kysymyksiin. Johansson 2005, 32–33, viite 99 sivulla 312.
- ⁵⁰¹ Esim. Naukkarinen 2003, 68; Johansson 2005, 26; Ympäristötaiteen säätiön kotisivut, <<http://www.yts.fi>> (15.10.2007). Antero Toikka on määritellyt ympäristötaiteen käsitettä ytimekkäästi: Ympäristötaiteella tarkoitetaan taidetta, joka käyttää ympäröivää tilaa taiteellisena elementtinä, rakentaa uusia ympäristöjä, sulautuu ympäristöön tai korostaa sitä. Tarkasteltaessa ympäristöteoksia perinteisen kuvataiteen taustaa vasten patsas on miltei aina esine, kun taas ympäristöteos on sinänsä ympäristö. Toikka 1992, 34. Toisaalta pidän hy-

vänä myös Hanna Johanssonin näkemystä, että ympäristötaiteen laajuudesta ja monimerkityksisyydestä johtuen se on nähtävä taiteen muodoksi, jonka täsmällistä määrittelyä ei ehkä ole tarpeen tehdä. Johansson 2005, 26.

⁵⁰² Johansson 2005, 26.

⁵⁰³ Johansson 2005, 27.

⁵⁰⁴ Kwon 2002, 3, 11–31.

⁵⁰⁵ Johansson 2005, 36.

⁵⁰⁶ Esim. Naukarinen 2003, 82–83, 85; Daval 1986/2002, 1124–1127, 1129.

⁵⁰⁷ Esim. Linnilä 1970, 28; Suhonen 1970, 14–16; Lintinen 1970, 9. Julkisten teosten ikuisuuden ideaa kritisoi ja ironisoi 1970-luvun alussa myös Pahvis-ti-niminen taiteilijaryhmä (Jorma Hautala, Erkki Hirvelä, Kai Linnilä, Perttu Näsänen ja Sven-Olof Westerlund). Ryhmän vuonna 1971 Helsingin Taidehal-lissa pitämässä näyttelyssä esiteltiin monumenttien vastapainoksi kehiteltyjä kevytrakenteisia, helposti liikuteltavia, tilapäisiä, kierrätettäviä, pahvimodu-leista koottavia veistoksia. Lintinen 1995, 44; Johansson 2005, 77. Eri sijain-tipaikoissa kiertävän veistoksen idea toteutettiin myöhemmin 1990-luvulla, kun Antero Toikan *Himmeli*, teräspalkeista hitsattu punainen teräskonstruktio, kiersi vuosina 1991 ja 1992 eri puolilla Helsinkiä vaihtaen paikkaa kuukauden välein, kunnes se vuonna 1995 sijoitettiin pysyvästi Puotilaan kaupungin han-kittua se kokoelmiinsa.

⁵⁰⁸ Johansson 2005, 64–65.

⁵⁰⁹ Kwon 2002, 1–2.

⁵¹⁰ Johansson 2005, 66.

⁵¹¹ Meyer 2000, 26; Kwon 2000, 39.

⁵¹² Kwon 2002, 3, 11–31.

⁵¹³ 'Funktionaalista' veistoksista Senie 1992, 16, 91, 172–215; Kwon 2002, 5, 60; myös Linker 1981. 1980- ja 1990-luvun alun yhdysvaltalaisissa teksteis-sä paikkasidonnaiseen taiteeseen kiinnittyvä julkisen kuvanveiston kategorian laajentuminen on yhdistetty postmodernismiin. Esim. Senie 1992, 91; Linker 1981; Owens 1980/1984.

⁵¹⁴ Marja-Terttu Kivirinta, Monumentti arkipäivälle. *HS* 6.10.1998.

⁵¹⁵ Marja-Terttu Kivirinta, Kirpputoritakit pyhällä paikalla. *HS* 20.6.2000.

⁵¹⁶ Marja-Terttu Kivirinta, Ympäristötaide on arka asia. *HS* 20.6.2000.

⁵¹⁷ Esim. Sederholm 1998; Johansson 1998, <<http://www.helsinki.fi/jarj/iiaa/io1998/hanna.html>> (15.10.2007); 2005; Hannula 2002, JYTK.

⁵¹⁸ Kwon 2002, 3, 11–31; Kwon 2000, 39–40, 46.

⁵¹⁹ Kwon 2002, 60; Johansson 2005, 68–69; myös Lacy 1995, 25–30.

⁵²⁰ Johansson 2005, 66.

⁵²¹ Kwon 2002, 81.

⁵²² Kantonen 2005, 51, 79–80. Yhteisöstä on tullut yhdysvaltalaisessa kontekstissa hyvin poliittisesti latautunut käsite. Kwon 2002, 112. Toisaalta käsitteen runsaan käytön taiteeseen liittyvässä sanastossa on koettu laajentaneen sen lähes käyttökelvottomaksi. Yhteisön käsite otetaan usein annettuna ja yhteisöksi käy mikä tahansa ihmisryhmä. Esim. Raven 1995, 165; Hotinen 1999, 1–4. Yhteisön käsite sekoittuukin helposti taidepuheessa mm. yleisön, paikan ja julkisen käsitteiden kanssa. Kwon 2002, 93–94, 117.

⁵²³ Lintinen 1970, 9.

⁵²⁴ Linnilä 1970, 30.

⁵²⁵ Heikkinen 2000, 139.

⁵²⁶ Heikkinen 2000, 139.

⁵²⁷ Linko 2000.

⁵²⁸ Sederholm 1998, 197.

⁵²⁹ Ruoppila & Cantellin 2000, 51.

⁵³⁰ Esim. Johansson & Karsten 2001, 12–13; Stadipiiri 2000.

⁵³¹ Keskeinen teoreetikko näissä keskusteluissa 2000-luvun alussa on ollut Richard Florida. Florida 2002. Kaupunkikulttuuriin paikantuvasta luovuudesta on kirjoittanut esimerkiksi Charles Landry. Landry 1995.

⁵³² Sevänen 1998, 134, 201.

⁵³³ Sevänen 1998, 201, 215; Ilmonen 1994, 9.

⁵³⁴ Karisto 1998, 66, 69; Sevänen 1998, 132, 185, 215; Sederholm 1994, 168–169; Ilmonen 1994, 9, 29; Naukkarinen 1999, 41–42; Lacy 1995. Taiteen ja elämän yhdistymisen tavoitteet hahmottuvat jo 1900-luvun alun avantgarde-liikkeistä. Liikkeiden visioissa ’elämällä’ tarkoitettiin kuitenkin pikemminkin taiteen ja julkisen poliittisen elämän yhdentymistä (Sederholm 1998, 162) kuin postmodernistiselle ajattelulle tunnusomaisempaa taiteen ja jokapäiväisen arkipäivän kohtaamista.

⁵³⁵ Paulaharjun monumenttihankkeen yhteydessä ehdotettiin, että monumentin jalustaan liitettäisiin huomattavien lahjoittajien nimet. OMA, Samuli Paulaharjun muistomerkki-toimikunta. Kevät- ja syyskokousten pöytäkirjat Ca: 1, Samuli Paulaharjun muistomerkkitöimikunnan ptkj 1.12.1993. Ideasta kuitenkin luovuttiin. Taiteen ja yritysmaailman intressien yhteen sovittaminen esim. sponsoroinnin muodossa herätti ylipäänsä ennakkoluuloja taiteen kentällä vielä tutkimusperiodini alkupuolella. Asenteet ovat kuitenkin muuttuneet hyväksyvämmiksi ja sallivammiksi. Myös muutamissa viimeaikaisissa monumenttihankkeissa on suhtauduttu hyväksyvästi ajatukseen monumenttihanketta rahallisesti tukeneiden tahojen palkitsemisesta. Tukijat ovat mm. saaneet näkyvyyttä tai julkisuutta tukensa vastikkeeksi. Esimerkiksi vuonna 2000 Saarjärvellä paljastetussa Kain Tapperin suunnittelemassa Tarmo Mannin monu-

mentissa lahjoittajien nimet on kaiverrettu monumentin lähettyvillä olevaan kivilaattaan.

⁵³⁶ Sevänen 1998, 221.

⁵³⁷ Sevänen 1998, 23.

⁵³⁸ Sevänen 1998, 215.

⁵³⁹ Esim. Kivirinta & Rossi 1991, 18; Sevänen 1998, 338; Hurri 1993, 44; Yli-Jokipii 1999, 247–248. Sarjakuvan ja taiteen kohtaaminen hahmottuu tunnetusti jo pop-taiteen eräänä keskeisenä piirteenä.

⁵⁴⁰ Kivirinta & Rossi, 1991, 18.

⁵⁴¹ Päivi Kujala, Torikunkku sai lein otsalleen. *KSML* 7.10.1992.

⁵⁴² Esim. Sevänen 1998, 219.

⁵⁴³ Esim. Metsänheimo 1990, 5.

⁵⁴⁴ Antti Majander, Ei tehty Tapsasta valtiomiestä. *HS* 17.1.1999.

⁵⁴⁵ Huhtamo 2000, 56. Vetoimuksen olivat allekirjoittaneet Kari Huhtamo, Martti Aiha, Pertti Kukkonen, Matti Nurminen, Mauno Hartman, Ukri Merikanto, Reijo Hukkanen ja Matti Peltokangas.

⁵⁴⁶ Esim. Senie 1992, 173.

⁵⁴⁷ Lehtonen 1996, 97.

⁵⁴⁸ Lyotard 1979/1985, 7–8.

⁵⁴⁹ Aiheesta esim. Ilmonen 1994, 16–17.

⁵⁵⁰ Lindgren 1996, 64.

⁵⁵¹ Lindgren 2000b, 9.

⁵⁵² Koskinen 1993, 15.

⁵⁵³ Sarje 1989, 8. Esimerkiksi Charles Jencks on hahmottanut postmodernin asenteen merkittävän arkkitehtuurissa historiallista moniaikaisuutta, historiallisen perspektiivin syvenemistä ja kansanomaisten perinteiden huomioonottamista. Jencks 1977/1981. Fredric Jameson tulkitsee postmodernin suosiman 'historismin' todellisen historiantajun kuoleutumisenä vailla jatkuvuuden tajuja. Jameson 1984/1986.

⁵⁵⁴ Burstow 1989, 483; Gamboni 1997, 129–130; Benton 2004, 2; Dolff-Bonekämper, 2004, 150–151. Charlotte Bentonin toimittama teos *Figuration / Abstraction* osoittaa, miten sodanjälkeinen jako lännen autonomiseen abstraktismiin ja idän figuratiiviseen sosialistista realismia noudattavaan kuvanveistotraditioon ei ole itsestään selvä, vaan täynnä risteämiä. Useiden nykytutkijoiden mukaan tämä binaarisuus on sodan jälkeisen maailmanjärjestyksen dominoiva narratiivi, jossa 'todellisuus' dramatisoituu ja jossa valtavirran argumentteihin sopimattomat 'marginaalitapaukset' jätetään helposti huomioit- ta. Esim. Murawska-Muthesius 2004, 194. Abstraktion ohella figuratiivinen ilmaisu on ollut runsaasti käytössä lännen julkisessa kuvanveistossa sotien jäl-

keisenä aikanaan. Figuratiivista ilmaisua on käytetty etenkin monumenteissa ja muistomerkeissä. Herooinen figuurikuvanveisto on ollut erityisen suosittua Yhdysvaltojen patrioottisissa monumenteissa. Benton 2004; Fowkes 2004.

⁵⁵⁵ Burstow 1989, 483, 491.

⁵⁵⁶ Clement Greenberg käsitteli sosialistista realismia kitsinä jo vuonna 1939 julkaistussa tunnetussa kirjoituksessaan. Greenberg 1989.

⁵⁵⁷ Esim. vuonna 1993 Lahden historiallisessa museossa järjestettiin Stalin-aiheinen näyttely Ihminen vai jumala, vuonna 1995 Turussa Wäinö Aaltonen museossa nähtiin Euroopassa kiertänyt Agitaatio onneen – Stalinin ajan neuvostotaidetta -näyttely, vuonna 1997 Jyväskylän taidemuseossa oli esillä Smeh – Neuvostoliiton kansantalouden saavutusten näyttely ja vuonna 2000 Helsingin kaupungin taidemuseossa Tennispalatsissa oli esillä näyttely CCCP – Neuvostovalokuva 1917–1991.

⁵⁵⁸ Kastemaa 1995, 42.

⁵⁵⁹ Sarje 1989, 142; Sederholm 2003, 176.

⁵⁶⁰ Bourdieu 1979/1984, 5, 282.

⁵⁶¹ Kitsin osalta Bourdieu 1979/1984, 61–62.

⁵⁶² Esim. Sava & Katainen 2004, 30–31.

⁵⁶³ Esimerkiksi Helsingin Siltamäkeen vuonna 1997 sijoitettu Radoslaw Grytan ympäristötaideteos *Monumentti tavallisille* operoi arkisen ja tavanomaisen muistelemisella ja kunnioittamisella. Teokseen kuuluva Tadeuz Rózewiczin runo *Kertomus vanhoista naisista* on ylistys vanhojen naisten arkiselle voimalle, rutiineille ja arkisille elämää kunnioittaville teoille. Toisenlaisena monumenttigenreä kommentoivana ja menneisyyttä uudella tavalla korostavana teosesimerkkinä mainittakoon Iconoclast-ryhmän (Visa Suonpää, Patrik Söderlund ja Juha Vitikainen) *Ehdotus elävien nykyhetkien monumentiksi* (2002). Teos on käsitetaiteellinen projekti, jossa ehdotetaan säilytettäväksi Porin vanha vesitorni erilaisine projektissa dokumentoituine kaiveruksineen.

⁵⁶⁴ Sederholm 1998, 243.

⁵⁶⁵ Sakari 2003, 208–209.

⁵⁶⁶ VNKA, Urho Kekkosen muistomerkkitoimikunta 1995–1997. Palkintolautakunnan kilpailuotkij 5.6.1997.

⁵⁶⁷ Lindgren 1996, 126.

⁵⁶⁸ Connerton 1989, 1.

⁵⁶⁹ Esimerkkinä nykyaikaan sopeutetusta suurten kertomusten logiikasta ja suurmiesinstituution esilläolosta mainittakoon Yleisradion vuonna 2004 toteuttama kansainvälinen televisio-ohjelmaformaatti Suuret Suomalaiset. Ohjelmassa esiteltiin eri tavoin 'suuria' merkkihenkilöitä, joista yleisö sai äänestää 'suurimman'. Äänestyksen kärkekymmenikkö noudatti perinteistä patriarkaalista suurmieskategoriaa, jossa olivat edustettuina presidentit ja kansalli-

sen kulttuurin voimahahmoiksi nostetut henkilöt. Kärkikymmenikön muodostivat: C. G. E. Mannerheim, Risto Ryti, Urho Kekkonen, Adolf Ehrnrooth, Tarja Halonen, Arvo Ylppö, Mikael Agricola, Jean Sibelius, Aleksis Kivi ja Elias Lönnrot. Ohjelman kotisivuilla käydystä vilkkaasta keskustelusta (7408 viestiä) hahmottui kuitenkin hyvin erilaisia suhtautumistapoja 'suurmiesten' kunnioittamiseen ja kansallisen hengen ja kulttuurin vaalimiseen. Keskustelut muistuttivat tutkimukseni monumenteista käytyjä debatteja, joissa suurten kertomusten toistajien ja niiden kyseenalaistajien näkökulmat polarisoituivat. Suuret suomalaiset -Internetsivusto, <<http://www.yle.fi/suuretsuomalaiset/index.php>> (15.10.2007).

⁵⁷⁰ Forty 1999, 2.

⁵⁷¹ Aurasmaa 2002, 217–255; Bolzoni 1999, 13–16.

⁵⁷² Preziosi 2002, 28–36.

⁵⁷³ Preziosi 2002, 35.

⁵⁷⁴ Kuchler 1999, 59.

⁵⁷⁵ Margalit 2003, 54. Aiheesta myös Huysen 1993, 252.

⁵⁷⁶ Muistin käsitteen jakautumisesta kahteen erilaiseen pooliin kuten 'elävään' ja arkistoituun tai traditionaaliseen ja moderniin Nora 1984/1996b, 3–8; Ricoeur 2000/2004, 153, 147–148, 166–169.

⁵⁷⁷ Nora 1996a, xv–xvii. Nora on käyttänyt 1980- ja 1990-luvuilla tutkimusryhmänsä kanssa käsitettä Ranskan historian tutkimiseen. Käsitettä ja sen viitoittamaa lähestymistapaa kansallisen historian tutkimukseen on sen jälkeen sovellettu muissakin maissa, kuten Saksassa ja Iso-Britanniassa. Vaikka Noran käsite onkin varsin moniselitteinen, mistä sitä on myös kritisoitu (esim. Taithe 1999, 131), se antaa virikkeitä muistelun ja muistoihin kiinnitettyjen objektien tutkimiseen paikan ja tilan merkitysten kautta.

⁵⁷⁸ Nora 1984/1996b, 14–15.

⁵⁷⁹ Nora 1984/1996b, 14–15.

⁵⁸⁰ Nora 1984/1996b, 2–8.

⁵⁸¹ Forty 1999, 7.

⁵⁸² Tutkimuksessa koostamastani monumenttelistasta käy ilmi, että monumentin saaneen henkilön kuolemasta oli monumentin pystytyshetkellä kulunut keskimäärin 43 vuotta (keskiarvolaskelmassa ei ole mukana Lallia eikä Trohkimaini Soavaa). Listassa olevista urheilijoista monet ovat saaneet monumentin jo eläessään. Tällöin henkilön merkittävästä urheilusaavutuksesta on kuitenkin jo kulunut vuosikymmeniä, jonka aikana 'elävä' muisti siitä on kenties yhteisössä himmentynyt.

⁵⁸³ Monumentit ja muut historian julkiset representaatiot ovat yksi väylä, jota pitkin ilmiöt ja asiat muunnetaan historiaksi. Toista väylää folkloristit ja historiantutkijat ovat kutsuneet kansanomaiseksi historiaksi eli perinteen historia-

ulottuvuudeksi. Se tarkoittaa ihmisten arkiympäristössä kerrottuja ja puhuttuja tarinoita, lähiympäristöstä omaksuttuja näkemyksiä ja lähiyhteisössä elävää historiaa, jotka muodostuvat kokemuksista ja kaikesta siitä tiedosta, jonka ihmiset omaksuvat jokapäiväisessä elämässään esim. kuuntelemalla muita ja seuraamalla joukkotiedotusvälineitä. Kalela 2001, 18–19; Ukkonen 2000, 36. Myös tämä väylä näkyi aineistossani esim. yleisönosastokirjoituksissa ja niiden menneisyyden kertomuksissa. Omakohtaisista, kokemuksellisista ja kerrotuista menneisyyden tulkinnoista ja muistoista tuotettiin historian diskurssia toistamalla niitä dialogissa muiden ihmisten kanssa. Julkisten historian esitysten ja kansanomaisen historian voi todeta kietoutuvan aineistossani tiiviisti toisiinsa: julkinen ja 'virallinen' saa merkityksiä 'epävirallisissa' keskusteluissa ja debatoinnissa. Julkituodut lähiympäristöstä ja arkikokemuksesta kumpuavat menneisyyden tulkinnat saattavat 'viralliset' luennat dialogiin ja tarjoavat diskursiivisen tilan uusien tulkintojen muodostumiselle.

⁵⁸⁴ Ricoeur 2000/2004, 147–149, 166–170; myös Syrjämaa & Tunturi 2002, 11.

⁵⁸⁵ Ranskan 1800-luvun ja 1900-luvun alun monumentteja tutkinut Maurice Agulhon on käyttänyt tunnetussa tutkimuksessaan 1800-luvun lopun, etenkin kolmannen tasavallan aikaisesta, monumenttivimmasta nimitystä *la statuomanie*, patsasmania. Agulhon 1978; 1989; myös Boime 1987, 6–8; Gamboni 1997, 235–236. Berggren kuvaa samaa ilmiötä monumentomaniaksi. Berggren 1999, 562–564.

⁵⁸⁶ Suomalaisen suurmieskultin alku on ajoitettu Krimin sodan jälkeiseen aikaan, jolloin poliittinen elämä muuttui liberaalimmaksi ja sensuuri helpottui. Smeds 1989, 93; Klinge 1997, 185–186. Kristin Smeds hahmottaa vuonna 1864 paljastetun Porthanin monumentin ensimmäiseksi kansalliseksi suurmiesmonumentiksi ja ensimmäiseksi näkyväksi suurmieskultin ilmaukseksi Suomessa. Smeds 1989, 93. Matti Klengen mukaan Porthanin soveltuvuudesta kansalliseksi suurmieheksi ja sankariksi nousi epäilyjä jo monumentin sijainnin takia: monumentti koettiin Helsingistä käsin syrjäiseksi. Klengen mukaan Runebergin patsas vuonna 1885 kohotettiin lopulta todellisen kansallismonumentin arvoon. Klinge 1997, 189.

⁵⁸⁷ Turunen 2004, 107–108, 207–208; myös Lindgren 1996, 33–35.

⁵⁸⁸ Berggren 1999, 562; Lindgren 2000a, 26.

⁵⁸⁹ Myös Taloustutkimuksen *Suomen Kuvalehdelle* vuonna 1997 tekemässä tutkimuksessa 76 prosenttia satunnaisesti valituista 501 suomalaisesta vastasi myöntävästi kysymykseen 'onko monumenttien pystyttäminen oikea tapa muistaa suurmiehiä'. Kansa haluaa patsaita suurmiehille 1997, 8.

⁵⁹⁰ Ankersmit 1999, 108.

⁵⁹¹ Berggren 1999, 561–562.

- ⁵⁹² Aiheesta Sederholm 1999, 37; Erkkilä 1999b. Näkyvyyden ideologiasta on kirjoittanut Pheggy Phelan representaatiota nykytaiteessa pohdiskelevassa teoksessaan. Phelan 1993.
- ⁵⁹³ Forty 1999, 4–7.
- ⁵⁹⁴ Kuchler 1999, 55, 62; Bodnar 1992, 13–20; Young 1993, xii–xiii.
- ⁵⁹⁵ Radley 1990, 47, 56.
- ⁵⁹⁶ Hutton 1999, 76.
- ⁵⁹⁷ Radley 1990, 51–52.
- ⁵⁹⁸ Halbwachs 1992, 38–40, 49; Hutton 1999, 84–85. Kyseistä näkemystä korostetaan nykytutkimuksessa esim. Brockmeier 2002b, 2; Urry 1996, 48; Hutton 1999, 73; Bodnar 1992, 15.
- ⁵⁹⁹ Halbwachs 1992, 38, 51–53, 79–80; myös Hague & Mercer 1998, 106.
- ⁶⁰⁰ Aiheesta Brockmeier & Wang, 2002, 60.
- ⁶⁰¹ Eskola 1997, 9; Nora 1984/1996b, 11. Etenkin kulttuuripsykologian alueella kulttuuriset prosessit ja kielelliset käytännöt on viime vuosikymmeninä nähty muistia olennaisesti määrittäviksi tekijöiksi. Esim. Brockmeier 2002a.
- ⁶⁰² Aiheesta Hague & Mercer 1998, 106–107.
- ⁶⁰³ Avishai Margalit on jäsentänyt muistamista yhteisen (*common memory*), jaetun (*shared memory*) ja suljetun (*closed memory*) muistin käsitteillä. Margalit 2003, 51–60. John Bodnar käyttää tutkimuksessa julkisen muistin (*public memory*) käsitettä. Bodnar, 1992, 12–16. Kulttuurinmaantieteessä muistiin liittyviä ilmiöitä on tarkasteltu mm. maantieteellisen muistin käsitteellä (*geographical memory*). Hague & Mercer 1998, 105–107.
- ⁶⁰⁴ Brockmeier 2002a, 7.
- ⁶⁰⁵ Kiinnostus muistitietoon näyttäytyy mm. englantilaisessa *oral history* -suuntauksessa eli muistitietohistoriassa, johon myös Suomessa on historian tutkimuksen alueella kohdistettu mielenkiintoa etenkin 1980-luvulta lähtien. Ukkonen 2000, 13.
- ⁶⁰⁶ Esim. Ollila 1999, 14–16.
- ⁶⁰⁷ Halbwachs 1992, 44–45.
- ⁶⁰⁸ Esim. Halbwachs 1992, 60.
- ⁶⁰⁹ Halbwachs 1992, 168–169.
- ⁶¹⁰ Assmann 1997; 2000/2006, 1–9; kulttuurisen muistin käsitteestä myös Brockmeier 2002a, 8; Shi-xu 2002, 65–66; Rasmussen 2002, 120.
- ⁶¹¹ Brockmeier 2002a, 9.
- ⁶¹² Brockmeier 2002b, 24. Aiheesta myös Ukkonen 2000, 41, 136, 150–151.
- ⁶¹³ Brockmeier 2002b, 26–27.
- ⁶¹⁴ Brockmeier 2002b, 33–36.

- ⁶¹⁵ Hietala 1996, 82.
- ⁶¹⁶ Schwartz 1990, 104.
- ⁶¹⁷ Ritva Latola, Samuli Paulaharjun ainutlaatuinen elämäntyö. *Oulun Sanomat* 13.10.1993.
- ⁶¹⁸ Esim. ”Nestori Suuri” sai muistomerkin ja oman aukion Kokemäelle. *SK* 28.8.1998.
- ⁶¹⁹ Kivinen Kielioppi E.N. Setälän kunniaksi. *Lalli* 27.8.1998.
- ⁶²⁰ Pauli Ikonen, Muistomerkin oltava arvokas. *HS* 9.1.1992.
- ⁶²¹ Bodnar 1992, 246.
- ⁶²² Bodnar 1992, 206.
- ⁶²³ ”Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä”. *IS* 4.5.1992.
- ⁶²⁴ Burke 1989, 102, 104. Burke käyttää tekstissään sosiaalisen muistin käsitettä, joka on tässä rinnastettavissa kulttuurisen muistin käsitteeseen.
- ⁶²⁵ Sanna Hämäläinen, Täältä’ alkoi kerran ja tänne sai palata retki. *KSML* 14.8.2000.
- ⁶²⁶ Mikko Karlsson, Reissumies palasi kotiin. *TUL* 4/2000.
- ⁶²⁷ Peltonen 1997, 93–94.
- ⁶²⁸ Aiheesta esim. sotamuistomerkkeihin liittyen King 1999, 164.
- ⁶²⁹ Halbwachs 1992, 182–183.
- ⁶³⁰ Brockmeier & Carbaugh 2001, 3.
- ⁶³¹ Middleton & Edwards 1990a, 4–5.
- ⁶³² Burgin 1996, 226–229.
- ⁶³³ Middleton & Edwards 1990b, 36.
- ⁶³⁴ Brockmeier 2002a, 8–12.
- ⁶³⁵ Durkheim 1912/1980, 379–380.
- ⁶³⁶ Connerton 1989, 49–50. Historiallisessa näkökulmassa rituaalit nähdään jossain historiallisessa kontekstissa tuotetuiksi, minkä vuoksi ne ovat myös alttiita merkitysten muutoksille. Rituaalien tuottaminen tai ’keksiminen’ näyttää karakterisoivan etenkin post-traditionaalisia yhteiskuntia. Connerton 1989, 51; myös Hobsbawn 1983a.
- ⁶³⁷ Rasmussen 2002, 121.
- ⁶³⁸ Connerton 1989, 3–5, 39–40.
- ⁶³⁹ Connerton 1989, 59–61, 71. Connerton hahmottaa sosiaaliseen muistiin kuuluvan olennaisesti kehoillisuuden. Näkökulmaa korostavaa muistikäsitystä hän kutsuu kehoilliseksi sosiaaliseksi muistiksi (*bodily social memory*). Connerton 1989, 71.
- ⁶⁴⁰ King 1999, 150–151.

- ⁶⁴¹ Connerton 1989, 57–58. Kielitieteellisenä käsitteenä performatiivit ovat lausumia, jotka panevat kielellisesti toimeen teon, johon niillä viitataan. Käsitteen otti käyttöön J. L. Austin osana puheaktiteoriaansa. Austin 1962/1965, 6–11.
- ⁶⁴² Pia Herme, Ovi vei pelkistettyyn ilmaisuun. *Riihimäen Sanomat* 8.5.1998.
- ⁶⁴³ Sisko Liukka, Tapio Junnon ”Ovi” muistuttaa Schjerfbeckin Hyvinkäänvuosista. *Hyvinkään Sanomat* 27.5.1998. Jutussa lainataan professori Leena Peltolan pitämää monumentin paljastuspuhetta.
- ⁶⁴⁴ Marja-Terttu Kivirinta, Tapio Junnon Schjerfbeck-monumentti on paljastettu Hyvinkäällä. *HS* 28.5.1998.
- ⁶⁴⁵ Barthes 1977, 39–41.
- ⁶⁴⁶ Niinimaa-Keppo 2001a, 7.
- ⁶⁴⁷ Tällaisia toistettuja väitteitä tutkimusaineistossani oli mm. *Suuren ajan* pitäminen ensimmäisenä presidenttimonumenttina Helsingin ulkopuolella tai Schjerfbeckin monumentin pitäminen ensimmäisenä naistaiteilijalle pystytettynä monumenttina. Ennen *Suurta aikaa* paljastettuja presidenttiä kunnioitettavia monumentteja pääkaupungin ulkopuolelle ovat mm. Rytin monumentti Huittisissa (1979), Paasikiven monumentit Lahdessa (1961 ja 1974) ja Hämeenkoskella (1961) (ennen vuotta 1995 Koski Hl) ja Kekkosen muistolaatta Saivaaran huipulla (1980). Mannerheimille on paljastettu monumentit Tampereella (1956), Lahdessa (1959), Helsingissä (1960) ja Mikkelissä (1967), joskin näissä monumenteissa presidenttiyttä vahvempana määreenä toimii marsalkan arvo. Schjerfbeckille pystytettiin monumentti Tammisaareen vuonna 1996.
- ⁶⁴⁸ Nora 1992/1998, 614–615. Noran näkemykset koskevat etupäässä hänen tutkimaansa ranskalaista yhteiskuntaa ja kulttuuria.
- ⁶⁴⁹ Huyssen 1993, 253
- ⁶⁵⁰ Esim. Huyssen 1993, 253; Eskola 1997, 8; Brockmeier 2002b, 17–18; Leskelä-Kärki 2001, 99–101.
- ⁶⁵¹ Huyssen 1993, 253. Fredric Jameson on käsitellyt samanlaista näkemystä historiantajun katoamisesta postmodernikeskustelun yhteydessä. Jameson 1984/1986.
- ⁶⁵² Nora 1992/1998, 613–614, 617–618.
- ⁶⁵³ Nora 1992/1998, 616.
- ⁶⁵⁴ Nora 1992/1998, 617.
- ⁶⁵⁵ Eskola 1997, 8–9.
- ⁶⁵⁶ Brockmeier 2002b, 19.
- ⁶⁵⁷ Fornäs 1995/1998, 77.
- ⁶⁵⁸ Brockmeier 2002b, 20.
- ⁶⁵⁹ Ranskalaisista esimerkeistä Nora 1992/1998, 615.

- ⁶⁶⁰ Wohl 1999, 925.
- ⁶⁶¹ Bodnar 1992, 89–90, 206.
- ⁶⁶² Fornäs 1995/1998, 65.
- ⁶⁶³ Heinonen 2004, 300.
- ⁶⁶⁴ Linko 1997, 187.
- ⁶⁶⁵ Heinonen 2004, 300–302.
- ⁶⁶⁶ Erilaisista nostalgisista menneisyyden muisteluista Ukkonen 2000, 138; Korkiakangas 1996, 331.
- ⁶⁶⁷ Hutton 1999, 85.
- ⁶⁶⁸ Brockmeier 2002b, 22.
- ⁶⁶⁹ Brockmeier 2002a, 10; Rasmussen 2002, 122; Urry 1996, 50; Huyssen 1993, 249–250. Burke kutsuu sosiaalisen muistin vastapuolta sosiaalisiksi amnesiaiksi, joka on eri historian vaiheina saanut hyvinkin totaalaisia ja ikonoklastisia ilmenemismuotoja. Burke 1989, 106–113.
- ⁶⁷⁰ Rahikainen 1999, 45.
- ⁶⁷¹ Bodnar osoittaa tutkimuksessaan Studebakerin autotehtaan entisistä työntekijöistä ja heidän suhteestaan tehdasyhteisöön, miten vaikutusvaltaiset yhteiskunnalliset instituutiot voivat ohjata muistelua ja menneisyyden tulkintoja: tehtaan työntekijöiden muisteluissa yhteisesti hyväksytyt tulkinnot tehtaan historiasta heijastivat tehtaan johdon ja ammattiyhdistysliikkeen näkemyksiä tehtaan kehityksestä. Bodnar 1989, 73–74, 90.
- ⁶⁷² Aiheesta ks. King 1999, 149; Bodnar 1992, 15–16.
- ⁶⁷³ Rowe, Wertsch & Kosyaeva 2002, 97.
- ⁶⁷⁴ OMA, Samuli Paulaharjun muistomerkkitoimikunta. Johtoryhmän pöytäkirjat Cb:1. Varojenhankintasuunnitelma 14.4.1994.
- ⁶⁷⁵ Liisa Valta, ”Kulttuurielämän kehitys hampaatonta”. SS 14.8.2000.
- ⁶⁷⁶ Bodnar 1992, 17.
- ⁶⁷⁷ Bodnar 1992, 35–38.
- ⁶⁷⁸ King 1999, 150.
- ⁶⁷⁹ Aiheesta ks. myös Bodnar 1992, 19, 246.
- ⁶⁸⁰ Urry 1996, 57.
- ⁶⁸¹ Hutton 1999, 88–89.
- ⁶⁸² Eco 1988, 260.
- ⁶⁸³ Raivo 2004, 145.
- ⁶⁸⁴ POP ensimmäisenä Rytin patsashankkeen puolesta. *Express* maaliskuu nro 2, 1986.
- ⁶⁸⁵ Valo puuhaa patsasta Risto Rytille. *HS* 1.3.1986; Aktion för staty åt Ryti. *Hbl* 1.3.1986.

- ⁶⁸⁶ VNKA, Patsaat ja veistokset, Leikekokoelma 1985–1994. Uä3. 10. Tasavallan presidenttien patsaat Suomessa, 10.11 Relander-Ryti-Kekkonen. Pääministerin vastaus kirjalliseen kysymykseen n:o 682, 11.1.1989.
- ⁶⁸⁷ Helsingin Deva: Seis Rytin Patsashankkeelle. *Tiedonantaja* 12.1.1989; Teuvo Junka & Väinö Arffman, Ei muistomerkkiä Rytille. *KU* 10.10.1990; Paikilan SKP: Ei muistomerkkiä sotasylliselle. *Tiedonantaja* 9.10.1990.
- ⁶⁸⁸ Vuoden viimeinen lisäbudjetti hyväksyttiin. *AL* 28.11.1990.
- ⁶⁸⁹ 23 valtuutetun vaatimus: Rytin patsaasta uusi kilpailu. *IS* 19.12.1991.
- ⁶⁹⁰ Juha-Pekka Tikka, Tunnetut suomalaiset vaativat Risto Rytin patsaskilpaa uusiksi. *HS* 4.5.1992.
- ⁶⁹¹ Antti Manninen, Helsinki hylkäsi Rytin patsassuunnitelman. *HS* 26.5.1992.
- ⁶⁹² Helsinki hyväksyy Veikko Myllerin ehdotuksen Rytin muistomerkiksi. *HS* 3.11.1992.
- ⁶⁹³ VNKA, Patsaat ja veistokset, Leikekokoelma 1985–1994. Uä3. 10. Tasavallan presidenttien patsaat Suomessa. 10.9. Urho Kaleva Kekkonen (1956–1981). Pääministerin vastaus kirjalliseen kysymykseen 14.1.1988; Jukka Tenilä, Ylipormestari Ilaskivi: Terrassitori tulee tarjoamaan paikkoja Kekkonen patsaalle. *IS* 14.12.1987.
- ⁶⁹⁴ Suuri aika kuohuttaa Kajaanissa. *Kansan Tahto* 11.1.1989.
- ⁶⁹⁵ Suuri aika toteutetaan. *KS* 24.1.1989.
- ⁶⁹⁶ Keskustan paikallisosasto tykkää Urkista ja Sylvistä. *HS* 6.3.1997.
- ⁶⁹⁷ VNKA, Patsaat ja veistokset, Leikekokoelma 1985–1994. Uä1. 3.1. Merkkihenkilöiden patsaat (talous-, julkinen hallinto ja liike-elämä). Kirjallinen kysymys n:o 498 Kohijoki: Toimenpiteistä valtioneuvos N. E. Setälän muistopatsaan hankkimiseksi Kokemäelle 5.10.1989.
- ⁶⁹⁸ PTA, E. N. Setälän muistomerkki. Kirjallinen kysymys n:o 792 Kohijoki: Valtioneuvos E. N. Setälän muistopatsaan pystyttämisestä Kokemäelle 9.12.1994.
- ⁶⁹⁹ Timo Laaninen, Aho kiitti, Lipponen ja Rihtniemi arvostelivat. *Suomenmaa* 5.9.2000.
- ⁷⁰⁰ Aimo Kairamo, Näköspatsas. *Demari* 18.2.1997.
- ⁷⁰¹ Hilikka Eklund, Missä näköisyys Kielioppi-monumentissa? *Demari* 1.10.1992.
- ⁷⁰² Saarikangas 1998, 186; myös Saarikangas 1993.
- ⁷⁰³ Karjalainen 2004, 51; myös Casey 1997, 193.
- ⁷⁰⁴ Edensor 1997, 175; myös Smith 1991, 65–66.
- ⁷⁰⁵ Raivo 1999, 82; myös Raivo 2004, 144.
- ⁷⁰⁶ Steven Johnston toteaa, miten patrioottinen tila hahmottuu Yhdysvalloissa usein pyhänä tilana. Johnston 2001. Suomalaisessa kontekstissa samaa ilmiötä on sivunnut Mika Hannula tutkimuksessaan vuonna 1994 käydyistä debaateista,

jossa kiistaa aiheutti nykytaiteen museon rakentaminen lähelle Mannerheimin ratsastajapatsasta. Hannulan mukaan museon vastustajien ja Mannerheimin patsaan 'koskemattomuutta' puolustaneiden näkökulmassa monumentin paikka nähtiin enemmän tai vähemmän pyhänä ja ulkomaisen arkkitehdin suunnitteleman nykytaiteen museon rakentaminen paikalle koettiin pyhänhäväästyksenä. Hannula 1999, 10.

⁷⁰⁷ Raivo 2004, 145.

⁷⁰⁸ Ideaalinsa vastaisesti julkinen tila voidaan kriittisessä tarkastelussa hahmottaa hierarkkisenä ja tiettyjä ihmisiä priorisoivana tai poissulkevana tilana. Julkisen tilan on usein nähty sulkevan ulkopuolelleen esimerkiksi lapset, ulkomaalaiset, köyhät ja naiset. Julkista tilaa on kriittisissä näkökulmissa pidetty hyvin miehisenä tilana. Mitchell 1994, 379; Lippard 1997, 244.

⁷⁰⁹ Lindgren 2000b, 8.

⁷¹⁰ Berggren 1999, 563; Lindgren 2000a, 148–149.

⁷¹¹ Lindgren 2000b, 8.

⁷¹² Lindgren 2000b, 8; Lindgren 2003, 387.

⁷¹³ Haarni 1997, 87.

⁷¹⁴ Esim. Raivo 1997, 206.

⁷¹⁵ Saarikangas 1998, 184–185; ks. myös Luoma 2005, JYN.

⁷¹⁶ Esim. Casey 1997, 334–335, 339; Lehtovuori 2002, 61.

⁷¹⁷ Tilan ja paikan käsitteiden määrittelystä Hall 2002, 60; Giddens 1990, 18–19; Haarni, Karvinen, Koskela & Tani 1997, 16–17; Lehtovuori 2002, 55; Karjalainen 1997, 231; Paasi 1996, 207–208; 2001, 526–527; Naukkarinen 2003, 76.

⁷¹⁸ Karjalainen 2004, 52–60; myös Tani 1997, 214–216.

⁷¹⁹ Lefebvre 1974/1991, 13–18, 26–27; Saarikangas 1999, 264–267; myös Terho 2002, 311.

⁷²⁰ Lefebvre 1974/1986, 48–51. Panu Lehtovuori on suomentanut käsitteet mainitulla tavalla. Lehtovuori 2002, 48. Hanna Johansson on suomentanut käsitteet havaittuna, käsitettynä ja elettyinä tilana. Johansson 2005, 70.

⁷²¹ Lefebvre 1974/1991, 39–40.

⁷²² Soja 1996, 86–105.

⁷²³ Saarikangas 1998, 186; Lehtovuori 2002, 59.

⁷²⁴ Riikonen 1997, 182; Paasi 1991, 237–239; myös Alasuutari & Ruuska 1998, 14.

⁷²⁵ Riikonen 1997, 182–183.

⁷²⁶ Lehtovuori 2002, 67.

⁷²⁷ Lehtovuori 2002, 69.

⁷²⁸ Maffesoli 1993/1995, 134–135.

- ⁷²⁹ Karjalainen 2004, 49.
- ⁷³⁰ Nyman 2004, 129. Ympäristön kielellisestä lähestymisestä myös esim. Paasi 1996, 11; Naukkarinen 2003, 93.
- ⁷³¹ Kervanto Nevanlinna 1999, 373.
- ⁷³² VNKA, Presidentti Urho Kekkosen muistomerkkitoimikunta 1997–2000. Tiedotusaineisto, Suvi Rihtniemen puhe Urho Kekkosen monumentin paljastustilaisuudessa Helsingin Hakasalmen puistossa 3.9.2000.
- ⁷³³ Ennen Helsingin ja Kajaanin monumenttien pystyttämistä Kekkosen mukaan oli esim. nimetty kadut Tampereella, Haminassa, Kajaanissa ja Helsingissä, puisto Kajaanissa ja kansallispuisto Saariselällä. Ennen Rytin monumentin paljastamista hänelle oli mm. nimetty katu ja sali Huittisissa ja katu, tie ja puisto Helsingissä. Paulaharjulle oli ennen Oulun monumenttia nimetty kadut Oulussa ja Kurikassa. Setälän muistoa oli ennen Kokemäen monumentin pystyttämistä vaalittu nimeämällä katu Kankaanpäässä. Manniselle oli ennen monumentin pystyttämistä nimetty latu ja tie Kangasniemellä. Schjerfbeckille oli ennen monumenttihanketta nimetty katu Hyvinkäälle. Rautavaaraa oli ennen monumentin paljastamista muistettu nimikkopuistolla Oulunkylässä.
- ⁷³⁴ Peltonen 2003, 190.
- ⁷³⁵ Raivo 2004, 156.
- ⁷³⁶ Teksti on Lappiin Saivaaran huipulle vuonna 1980 kiinnitetystä muistolaatasta.
- ⁷³⁷ Teksti on Konneveden kunnan vuonna 1990 Siikakosken kupeeseen pystyttämästä muistokivistä.
- ⁷³⁸ Taloja ja tarinoita. Kolme kävelykierrosta Jyväskylän keskustassa. <<http://www.jyvaskyla.fi/infomatkailu/kavely/ylakaup.htm>> (15.10.2007).
- ⁷³⁹ Paasi 1996, 7–8; Knuutila & Paasi 1995, 63.
- ⁷⁴⁰ Raivo 2004, 143; myös Brockmeier & Carbaugh 2001, 12.
- ⁷⁴¹ Said 1985, 54; myös Hall 1995/2003, 93; 2002, 60.
- ⁷⁴² Hannu Hurme, Rautavaara saa näköispatsaan. *KU* 14.1.1999.
- ⁷⁴³ Reino Myöhänen, Asiasta toiseen. *SS* 30.12.1988.
- ⁷⁴⁴ Mikko Voutilainen, Tähän tulee Suomen korkein patsas. *KSML* 22.9.1989.
- ⁷⁴⁵ Jyväskylän torille Suomen korkein patsas. *KSML* 22.9.1989.
- ⁷⁴⁶ Paasi 1984, 51–52; Paasi 1996, 209; myös Haarni, Karvinen, Koskela & Tani 1997, 18.
- ⁷⁴⁷ Paasi 2001, 526–527.
- ⁷⁴⁸ Edensor 1997, 197.
- ⁷⁴⁹ Lindgren 1996, 32–33, 149.
- ⁷⁵⁰ Tällaisia monumentteja ovat Helsingissä mm. Kallio-seuran hankkimat Arvo Turtiaisen (1990) ja Tauno Palon monumentit (1993), Hermanni-Val-

lila -seuran hankkima Gunnar Bärlundin monumentti (1991), Puistola-seuran hankkima Reino Helismaan monumentti (1987) ja Pohjois-Haaga -seuran hankkima Ida Aalbergin innoittama *Näyttelijätär*-veistos (1985).

⁷⁵¹ Paasi 2001, 520.

⁷⁵² Paasi 1984, 51.

⁷⁵³ Tani 2000, 149, 162; Andersson 1997, 107–108; Ilmonen 1994, 5–6, 32–34. Imagomarkkinoinnista tai paikkojen promotoimisesta käytetään usein englanninkielisiä termejä *place/region marketing* ja *place promotion*.

⁷⁵⁴ Alasuutari & Ruuska 1999b, 238; Andersson 1997, 115–117.

⁷⁵⁵ Ilmonen 1994, 5–6, 32–34. Kulttuurin hyödyntäminen paikkojen edistämisessä ja imagomarkkinoinnissa kytkeytyy 1990-luvun kulttuuripolitiikan trendeihin, joissa kulttuuria koskevissa huomioissa on siirrytty taide- ja sosiaalipoliittisista kysymyksistä yhä näkyvämmiin talouden näkymiin. Näissä näkemyksissä kulttuuri ja taide esineellistyy, merkkiytyy, imagoituu ja instrumentalisoituu. Ilmonen 1994, 5–6, 18.

⁷⁵⁶ Kwon 2000, 55.

⁷⁵⁷ Lindgren 1996, 33.

⁷⁵⁸ Lindgren 1996, 58–59.

⁷⁵⁹ Esimerkkeinä tällaisista hankkeista mainittakoon Turussa vuonna 1991 käynnistynyt ympäristötaidekaupunkihanke ”Turku – Eurooppalainen kuvanveistokaupunki” ja Helsingissä 1990-luvulla käynnistynyt Arabianrannan alueen suunnittelu 2000-luvulla toteutettuine ympäristötaidehankkeineen.

⁷⁶⁰ Hyvinkään taidemuseo, Helene Schjerfbeckin muistomerkkiaineisto. Helene Schjerfbeckin muistomerkkitoimikunnan muistio 19.2.1996.

⁷⁶¹ Hyvinkään taidemuseo, Helene Schjerfbeckin muistomerkkiaineisto. Lehdistöiedote 19.2.1996.

⁷⁶² Esim. Helenen kaupunkilaisten taidenautinto naapurissa. *Hyvinkään Sanomat* 22.4.1998.

⁷⁶³ Onnistunut muistomerkki. *Demari* 5.9.2000.

⁷⁶⁴ Hyvinkään taidemuseo, Helene Schjerfbeckin muistomerkkiaineisto. Hyvinkään taidemuseon johtaja Raisa Laurila-Hakulisen lausunto Schjerfbeckipuistoaloitteesta, Hyvinkään kaupunginhallituksen ptkj 20.12.1995.

⁷⁶⁵ Mikko Voutilainen, Tähän tulee Suomen korkein patsas. *KSML* 22.9.1989.

⁷⁶⁶ KKA, Presidentti Urho Kekkosen muistomerkkikilpailu. Valmistelevan toimikunnan ptkj, 28.9.1987.

⁷⁶⁷ KKA, Presidentti Urho Kekkosen muistomerkkikilpailu. Kaupunginjohdaja Sakari Lahtisen puhe muistomerkkikilpailun tulosten julkistamistilaisuudessa 28.12.1988.

- ⁷⁶⁸ VNKA, Patsaat ja veistokset. Leikekokoelma 1985–1994. Uå3. 10. Tasavallan presidenttien patsaat Suomessa, 10.9 Urho Kaleva Kekkonen (1956–1981), Pääministeri Harri Holkerin vastaus kirjalliseen kysymykseen eduskunnassa 14.1.1988.
- ⁷⁶⁹ Mihin Urho Kekkonen patsas. *HS* 20.12.1987.
- ⁷⁷⁰ Kekkonen patsas ehdolla Helsinkiin. *HS* 15.12.1987
- ⁷⁷¹ Helpommallakin pääsee haukuttavaksi! *IS* 17.11.1995.
- ⁷⁷² VNKA, Presidentti Urho Kekkonen muistomerkkitoimikunta 1997–2000. Muistomerkkitoimikunnan ptj 21.4.1998.
- ⁷⁷³ Paasi 1996, 211; Lehtonen 1990, 16–18.
- ⁷⁷⁴ Lehtonen 1990, 14–18; Kuusela 2001b, 305.
- ⁷⁷⁵ Kuusela 2001b, 305; Saastamoinen 2001b, 168; Bauman 1990/1997, 92.
- ⁷⁷⁶ Paasi 1991, 231–232.
- ⁷⁷⁷ Lehtonen 1990, 23–29.
- ⁷⁷⁸ Lehtonen 1990, 25–26.
- ⁷⁷⁹ Saastamoinen 2001b, 166–168.
- ⁷⁸⁰ Bauman 1990/1997, 94–95.
- ⁷⁸¹ Esim. Maffesoli 1991; 1993/1995; Florida 2002; Margalit 2003; myös Bauman 1996, 182–189. Ilmaukset 'heikoista' ja 'vahvoista' yhteisöistä eivät pyri arvottamaan erilaisia yhteisöllisyyden muotoja tai näkökulmia niistä, vaan kuvaamaan yhteisöllisyyden vakiintuneisuutta ja sidoksia yhteisön jäsenten välillä.
- ⁷⁸² Hotinen 1999, 8–9.
- ⁷⁸³ Kaunismaa 1995, 5.
- ⁷⁸⁴ Hallin historiallisesta näkökulmasta muodostetuista identiteetikategorioista Hall 2002, 19–44.
- ⁷⁸⁵ Bauman 1996, 163.
- ⁷⁸⁶ Smith 1991, 16–17.
- ⁷⁸⁷ Castells 1997, 8–9.
- ⁷⁸⁸ Esim. Halbwachs 1992, 47; Iggers 1999, 49; Middleton & Edwards 1990a, 10; Castells 1997, 64.
- ⁷⁸⁹ Raivo 2004, 143.
- ⁷⁹⁰ Margalit 2003, 100–101.
- ⁷⁹¹ van den Braembussche 1999, 185.
- ⁷⁹² Peltonen 1988, 80–85.
- ⁷⁹³ Feldman 2001, 129, 143; Kaunismaa 1995, 4–5.
- ⁷⁹⁴ Feldman 2001, 130.
- ⁷⁹⁵ Feldman 2001, 141.

- 796 Paasi 1984, 52.
- 797 Knuutila & Paasi 1995, 62; Paasi 1996, 34.
- 798 Paasi 1984, 53.
- 799 Paasi 1996, 36; Paasi 2001, 529.
- 800 Paasi 2001, 528.
- 801 Paasi 1984, 54–55; Hujanen 1997, 101–110.
- 802 Paasi 1984, 55; Paasi 2001, 517.
- 803 Juhliva Oulu paljasti muistomerkin Paulaharjulle. *KS* 3.9.1995.
- 804 Kajaani saa Kekkosen ajan ja ajatuksien näköispatsaan. *Kaleva* 29.12.1988.
- 805 Paasi 1996, 144–145; Sevänen 1998, 298–299; Alasuutari 1999c, 166–167.
- 806 Löfgren 1989, 18–19; Hobsbawm 1990/1994, 102–103; Mielonen 1999, 161.
- 807 Löfgren 1989, 18–19.
- 808 Umbach 2002, 46.
- 809 Confino & Skaria 2002, 5.
- 810 Sevänen 1999, 15–16, 21; Beck 2003, 453. Nationalismin ulottuvuusia on jäsennetty sekä substantiaalisien ja metodologisen nationalismien käsitteiden kautta. Substantiaalista nationalismia edustavat tutkimukset sisältävät väitteitä jonkin kansakunnan tai kansallisuuden ominaislaadusta ja ne osallistuvat avoimesti sen identiteetin määrittelyyn. Sevänen 1999, 15–16. Toisaalta samanlaista ajattelua on paikannettu myös metodologisen nationalismien käsitteiden tiettyihin variantteihin. Wimmer & Glick Schiller 2002, 303–308.
- 811 Sevänen 1999, 25.
- 812 Sevänen 1999, 26; metodologisen nationalismien kritiikistä esim. Beck 2003; Wimmer & Glick Schiller 2002.
- 813 Lindgren 2000a, 14–15.
- 814 Paasi 2002, 159–166; *territorial trap* -käsitteestä Agnew 2003, 53–54.
- 815 Paasi 1996, 53.
- 816 Alasuutari 1999b, 32.
- 817 Anderson 1983/1991, 5–6. Löfgren hahmottaa, miten radiolla ja televisiolla on ollut 1900-luvulla merkittävä rooli kulttuurin kansallistamisessa. Vielä 1800-luvulla sanomalehdistö säilyi luokkapohjaisena: todella kansallinen julkinen diskurssi luotiin Löfgrenin mukaan vasta 1900-luvulla, kun kansalliset radio- ja tv-lähetykset tuottivat ihmisille samanlaisen elämänrytmin ja yhteiset keskustelunaiheet. Löfgren 1989, 16–17.
- 818 Ruuska 1998, 285.
- 819 Castells 1997, 29.
- 820 Bauman 1990/1997, 212. Kursivointi Baumanin.
- 821 Hobsbawm 1983b, 277–307; Ellenius 1971, 85.

- 822 Hobsbawm 1983a, 1–14.
- 823 Hobsbawm 1983b, 270–276.
- 824 Alasuutari 1998, 170.
- 825 Alasuutari 1999b, 38.
- 826 Esim. Hyvärinen, Kurunmäki, Palonen, Pulkkinen & Stenius 2003.
- 827 Alasuutari 1999b, 33.
- 828 Alasuutari 1999b, 38–39.
- 829 Bauman 1996, 181.
- 830 Bauman 1990, 167.
- 831 Alasuutari & Ruuska 1999a, 11; Anttonen 1999, 243.
- 832 Paasi 1996, 48–49; Jokinen 1997, 191; Smith 1995, 2–6.
- 833 Wimmer & Glick Schiller 2002, 322–424.
- 834 Hannula 1997a, 16, 257.
- 835 Jokinen 1997, 192.
- 836 Friedman 1990, 311; Hall 2002, 63–64; Anttonen 1999, 243.
- 837 Smith 1991, 159; Featherstone 1990, 1.
- 838 Smith 1991, 159.
- 839 Hall 2002, 63–64.
- 840 Hall 2003, 113.
- 841 Featherstone 1990, 2.
- 842 Castells 1997, 64.
- 843 Bauman 1996, 162, 209–210; myös Fornäs 1995/1998, 61.
- 844 Saastamoinen 2001b, 191; Räsänen 1989, 22.
- 845 Knuutila 1998, 206–207.
- 846 Ruuska 1998, 291. Identiteettikirjoittelusta sanomalehdissä Suomen EU:iin liittymisen johdosta Ruuska 1999.
- 847 Herkman 2005, 53; Melin 1999, 16–17; Oinonen 1999, 175; Blom 1999a, 192–193.
- 848 Myös Mika Hannula on todennut 1990-luvun yhteiskunnallisten muutosten, kuten laman ja Suomen EU-jäsenyyden, vaikuttaneen hänen tutkimaansa kulttuuridebattiin, joka käytiin Helsingin nykytaiteen museon rakentamisen aikana vuonna 1994. Vuosikymmenen ensimmäisellä puoliskolla tapahtuneet suuret muutokset aiheuttivat Hannulan mukaan sen, että debattiin ladattiin erilaisia odotuksia ja pelkoja, joiden kautta muutoksia yritettiin hahmottaa. Debatissa Mannerheimin monumenttiin mahdutettiin niitä arvoja, joiden koettiin olevan ajankohtana vaarassa. Tällaisina näyttäytyivät suomalainen identiteetti, suomalaiset arvot ja juuret, helsinkiläinen kaupunkikuva, sodan veteraanit ja itseenäisyyden säilyttäminen. Hannula 1999, 11–14; Hannula 1997b, 170–171, 192.

- ⁸⁴⁹ Paasi 2002, 167; Hall 2002, 58
- ⁸⁵⁰ Alasuutari 1999c, 164–165.
- ⁸⁵¹ Alasuutari & Ruuska 1999b, 231–232; Paasi 1998, 241; Ruuska 1998, 281; Pulkkinen 1999, 133–136.
- ⁸⁵² Jaukkuri 1998.
- ⁸⁵³ Saastamoinen 2001b, 164–167, 171; Kuusela 2001b, 307–308. Internetin käytön yleistymisen ja Internetissä operoimisen leviäminen eri elämäntapaluokille 1990-luvun aikana on synnyttänyt räjähdysmäisesti uusia elämäntapaa ja -tyyliin liittyviä virtuaalisia yhteisöjä, joiden tarkastelussa ja määrittelyssä perinteiset maantieteelliseen sijoittumiseen viittaavat yhteisöllisyystarkastelut eivät toimi. Saastamoinen 2001b, 168.
- ⁸⁵⁴ Maffesoli 1993/1995, 66.
- ⁸⁵⁵ Friedman 1990, 312–314, 327; myös Sulkunen 1995, 9; Sulkunen 1996, 78.
- ⁸⁵⁶ Bauman 1996, 38–40.
- ⁸⁵⁷ Bauman 1996, 207–208.
- ⁸⁵⁸ Mielestäni uusheimon käsite on kiinnostava ja käyttökelpoinen viitattessaan modernin yhteiskunnan ulkopuoliseen rituaaliseen yhteisöön. Käsitettä kohtaan on kuitenkin esitetty myös kritiikkiä. Pekka Sulkusen mielestä Maffesolin käsite uusheimoista on harhaanjohtava, koska heimosaana viittaa arkaaiseen synnynnäiseen ominaisuuteen, joka on ollut kaikkea muuta kuin itse valittavissa. Sulkunen 1995, 9. Käsitettä voidaan kritisoida myös siitä, että se jää liian avoimeksi; uusheimon käsitteellä voidaan selittää lähes mitä tahansa kollektiivisia ilmauksia.
- ⁸⁵⁹ Maffesoli 1993/1995, 63–64.
- ⁸⁶⁰ Maffesoli 1991, 12–13, 16.
- ⁸⁶¹ Maffesoli 1993/1995, 24–25.
- ⁸⁶² Maffesoli 1993/1995, 26–27.
- ⁸⁶³ Maffesoli 1993/1995, 123–124.
- ⁸⁶⁴ Maffesoli 1993/1995, 89.
- ⁸⁶⁵ Hall 2002, 61–62, 253.
- ⁸⁶⁶ Bauman 1998, 29.
- ⁸⁶⁷ Maffesoli 1991, 12–13, 16.

SUMMARY

***A Surge from the Heart of the Finnish Nation.* Monuments of 'Great Men' as Discursive Phenomena in Finland at the End of the 20th Century**

Between years 1989 and 2000 eighty-nine monuments were erected in Finland to commemorate a historical figure. This study focuses on nine of those monuments: Otto Toivainen Monument, *Torikunkku, Monarch of the Market Place* (1989), made by Veikko Hirvimäki, Urho Kekkonen Monument, *Suuri Aika, The Great Era* (1990), made by Pekka Kauhanen, Risto Ryti Monument, *Vastuun vuodet, Years of Responsibility* (1994), made by Veikko Myller, Samuli Paulaharju Monument, *Tuirasta Ruijan rannoille, From Tuirra to the Shores of Finnmark* (1995), made by Ari Koch, Helene Schjerfbeck Monument, *Ovi, The Door* (1998), made by Tapio Junno, E. N. Setälä Monument, *Kielioppi, Grammar* (1998), made by Lauri Astala, Tapio Rautavaara Monument, *Kulkurin uni, A Vagabond's Dream* (2000), made by Veikko Myller, Otto Manninen Monument, *Kaukomieli, Wanderlust* (2000), made by Ukri Merikanto and Urho Kekkonen Monument, *Lähde, Spring* (2000), made by Pekka Jylhä.

Erecting a monument for commemoration of a person is an act which pertains to several areas of social life: art and aesthetics, reminiscence and memory, communality and identity, understanding and narration of history, spatial experience, social values and norms, politics, power, language, etc. This kind of vast context produces complexity and ambiguity to the meanings of monuments. It also often causes public discussions, even debates, over 'right' or 'proper' meanings of monuments. Public discussions textualize the meanings, which makes visible the spectrum of different meanings and the hierarchies and power structures attached to them. Public discussions transform meanings to language, which therefore works as an instrument through and with which meanings, hierarchies and power structures can be explored. But public discussions are not only spaces where meanings of monuments become visible; they

are also dialogical situations in which the meanings are actively formulated. Public resolutions and opinions give rise to other texts, like counterwords or news texts, which in turn feed public discussions. Publicity makes large groups of people aware of the monument discussions and influences people's views and opinions about the monuments.

Instead of the visuality of the monuments, the study focuses on the texts in which the case monuments are depicted, interpreted and discussed. Through these texts the study aims to analyse the meanings of contemporary monuments and explore the hierarchies and ideologies these discussions follow and produce. This kind of research object, which gets a lot of publicity and causes differences of opinions, even severe debates, can be approached as an indication of the 'deeper' disagreement of world views and values in culture and society. In this kind of approach, monuments can be seen on the one hand as passages to exploring the contemporary culture and society in general and on the other hand as particular pain spots in which the juxtapositions of different cultural and social views get a 'voice' and become concrete.

Taking a dispute or a conflict as a starting point of an art historical research is motivated by Pierre Bourdieu's views, in which art and culture, as well as other social activities, are basically seen as a struggle for symbolic power and 'capital': the right and authority for defining 'proper' and 'true' meanings and being able to distinguish 'good' and 'bad'. Bourdieu's sociological field theory and his theory of hierarchies of tastes partly explain the formation of conflicts in monument projects: Monuments can be approached and interpreted from the angle of the semiosis in different fields of society, but the existence of the other fields (other than the interpreter's own) is not always recognised or accepted. Monument projects involve at least the fields of art, politics, memory and administration. In Bourdieu's theory the art field forms a hierarchical structure, in which only some tastes are appreciated and taken seriously. The struggle over 'good' and 'proper' tastes characterised also the monument discussions.

The main theoretical framework of the study rises from social constructionism. The methodological approach of the study mixes Norman Fairclough's critical discourse analysis with the sociological ideas of Pierre Bourdieu. From these theoretical and methodological starting points the analysis is carried out on four levels. First the historical and social background of the monument debates and public discussions of the research period are explored. The monument debates as such are not at all exceptional phenomena in the second half of the 20th century. Modernism and its expansion to public art in the end of the 1950s and especially in the 1960s brought about intense debates in Finland, like in all Western countries in the decades after World War II. These debates are often interpreted as collisions between modernism and traditionalism, new modern views and conservative ideas, left and right wing political thoughts and different views between older and younger generations. The contemporary monument debates still reflect juxtapositions which were brought up in monument debates decades ago, and even similar strategies of argumentation are used in contemporary monument debates as in the debates of the 1960s. These similarities can be explained by the still dominant hierarchical structure of the art field, in which some tastes and concepts of art are accepted and valued and some excluded.

After contextualising the historical and social background of the contemporary monument discussions, the focus of the study is shifted to the textual contexts of the debates and discussions. First the study explores how the change of art and culture in last decades has brought some new dimensions to contemporary debates on art. Particularly the intensification of publicity has had an effect on debates, which are generated quickly and forgotten fast. Publicity has an essential role in enabling, generating and shaping the monument debates and therefore also in the meaning making of monuments. Intensified publicity gives individuals opportunities to easily participate in debates. Contemporary media are interested in polemical disputes and draw them eagerly to publicity, because disputes sell. Following Norman Fairclough's model for critical discourse analysis, the focus of the study is also extended to the contexts of

production and reception of texts. Texts in monument discussions are written in different genres and some of them are more normative than others. The writers of the texts often have a particular role, which has an effect on what can be or what has to be said and how it is expressed.

In the discourse analysis of the empirical material of the study, five different monument discourses are formulated. In each of them the meaning of the monument is understood in a different way. These discourses are named as: the discourse of likeness, the discourse of story, the discourse of common, the discourse of free art and the discourse of new monument thinking. The last two discourses are located in the art field. In them the main function of the monument is art. The first three of the discourses emphasise memory as the main function of the monument.

In the discourse of likeness the main function of the monument is to present a picture of the 'great man' in question. A good monument is a good portrait, from which the person is easily recognized. However, the proper portrait of the person in the discourse is not a naturalistic image, but rather a picture which obeys the conventional and traditional ways of depicting heroes. In the discourse of story a good monument is understood as a narration of characteristics or deeds of the 'great man' or as a story of historical events attached to him or her. This discourse is characterised by two different registers, which are understood as variants of the discourse inside it. One register is named as the register of clear meaning and the other as the register of detailed interpretation. In the first register the narration of the monument is expected to be as clear as possible. In the second register the narration is not expected to be obvious, but the monument is interpreted in a very detailed way to form a meticulous narrative of the commemorated person. The discourse of common emphasises the monument as a unifying instrument in the community. A good monument in the discourse is seen as reflecting shared ideas of the community and producing group identity. Inside the discourse of common is a particular register, which is named as the register of administration. This register operates as a mediator between the discourses in and outside the art field. The discourse

of free art follows the ideas of the general discourse of modernism. In this monument discourse a good monument equals a good work of art. In the views of the discourse, monument sculpture should obey the ideas and expressions of modern art and agents from outside the art field should not try to influence the form of the monument. The discourse of new monument thinking reflects the ideas of post-modernism. In this discourse the whole idea of monument sculpture, not just the forms or expressions of the art, is expected to change.

Besides focusing on the different meanings of the monuments, each monument discourse is depicted in the study through the following questions; How is the monument interpreted? How are the concept of art and the role of artist understood? How is the monument understood to remind us of the person? How is the location of the monument defined? How do the agents impose themselves? How do the agents form communality in their texts? What kind of rhetoric is used to persuade other agents? What kinds of power structures are formed between the monument discourses? After this micro level analysis, the focus of the study is shifted to the macro level.

In last part of the study the meaning making processes of monuments are viewed in the light of recent academic discussions on the concepts of art, place, memory and community. The research period of the study takes place at a point in time when different cultural meanings have been problematised as a consequence of an active modern-post-modern -discussion. The encounter of modern and post-modern ideas has influenced recent academic discussions on art, place, memory and community and therefore, this encounter forms an essential context for understanding the meaning making of monuments in the end of the 20th century.

In art, the expectations of the expansion of the field of sculpture in last decades have had an influence also in expectations of the change of monument sculpture. Discourses on environmental art and community art have had an effect on art critics' ways of receiving monuments. Post-modern thoughts of breaking down so called grand narratives and lifting up small ones have its reflection

in recent monument projects, where national and heroic histories are being avoided or ironized. Many ideas which are seen to characterize post-modernism and which were actively discussed in the art field in the 1980s and at the turn of the 1990s, have transformed into a 'normal' discourse of art in the end of the 20th century. Even though many ideas of post-modernism are adapted to the 'normal' discourse, the modern structure of the art field still exists and influences the practices of the field.

In the discourses of mimesis, story and common, the monuments are understood as reflections of the so called collective memory, which is seen as common and shared with all members of the community. This kind of understanding characterises memory practices of modern thought. In modern society, memory has been transformed into an 'archived' memory, which is taken care of by particular modern institutes created for it. In academic discussions in the last few decades, the idea of collective memory has been viewed from the constructive approach, in which discursive and narrative aspects of the formation of memories are emphasised. Post-modern ideas are seen to have increased the multiplicity of memories in contemporary culture.

Locations of monuments form hierarchical structures between different locations in modern urban environment. In modern views, the location of the monument forms a common stage-like space, where commemorative rituals take place and which has similar meaning for all members of the community. In modernist views of art, the location forms a scene-like visual environment to the monument. In post-modern influences on the academic discussions on environment, the theoretical interest has been turned from space to place, which is understood to include also meanings of personal, experimental, use and living. Places are also formulated in discursive and narrative practises. In these practices, monuments as places are used in the formulation of the identity of regions and regional identities.

Monument discussions reflect different kinds of ideas of communality. Monuments have been used in nationalistic thinking as manifestations of strong modern communities, particularly nation.

In the discourses of mimesis, story and common the views of 'us' as part of a community reflect the modern ideas of the unifying collective experience, memory and culture. In the discourses of free art and new monument thought this kind of unifying experience and understanding of communality are criticized. Post-modern views have broadened the understanding of communality in contemporary society and culture. So called weak communities are formed through experiencing same emotions and consuming same pictures, objects and ideas. Monument debates can be interpreted as an encounter between the ideas of strong communities like nation, regionality or generation, and the ideas of weak communities which are formed in enthusiastic dialogues of the agents in public discussions.

LÄHTEET

Painamattomat lähteet

Hyvinkään taidemuseo, Hyvinkää.

Helene Schjerfbeckin muistomerkkiaineisto.

Joensuun yliopiston kulttuurin tutkimuksen laitos (JYKTL), Joensuu.

Vehviläinen, Anu. Poliitikot taidearvostelijoina, Poliitikkojen ohjaus kulttuurikonflikteissa. Pro gradu -tutkielma, 1993.

Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus (JYN), Jyväskylä.

Luoma, Pirkko, ”Teen kammarin piisiin tulen.” Omaelämäkertaan kirjoitettu kokemus talosta ja elämästä. Lisensiaatintutkielma, 2005.

Jyväskylän yliopiston taidehistorian oppiaine (JYT), Jyväskylä.

Kokkonieniemi, Seppo, Abstraktin muodon läpimurto Suomen julkisessa veistotaiteessa. Pro gradu -tutkielma, 1977.

Luoma, Marita. Kauko Räsänen Enkeli-veistos: taideteoksen sopivuus kontekstiinsa. Pro gradu -tutkielma, 1998.

Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen oppiaine (JYTK), Jyväskylä.

Hannula, Kaija. Osallistuva ympäristötaide ja taidekasvatus. Christon ja Jeanne-Clauden projektit oppimisympäristöinä. Lisensiaatintutkielma, 2002.

Kajaanin kaupungin arkisto (KKA), Kajaani.

Presidentti Urho Kekkosen muistomerkkikilpailu.

Kokemäen kaupunginarkisto (KOKA), Kokemäki.

E. N. Setälän muistomerkkihanke 1978–1998.

Oulun kaupunginarkisto (OKA), Oulu.

Kaupunginhallituksen pöytäkirjat.

Oulun maakunta-arkisto (OMA), Oulu.

Samuli Paulaharjun muistomerkkitoimikunta.

Porvarillisen Työn Arkisto (PTA), Helsinki.

E. N. Setälän muistomerkki.

Tapio Rautavaara -seura, Helsinki.

Tapio Rautavaaran muistomerkki.

Turun yliopiston taidehistorian oppiaine (TYT), Turku.

Huusko, Timo. Hyvä taide ja modernistinen kritiikki. Maalaustaiteesta esitetyt käsitykset ja niiden diskursiivinen hierarkisoituminen Helsingin valtalehdissä 1908–1924. Lisensiaatintutkielma, 1997.

Valtioneuvoston kanslian arkisto (VNKA), Helsinki.

Patsaat ja veistokset.

Leikekokoelma 1985–1994.

Risto Rytin muistomerkin toteuttamisen seurantatoimikunta 1993–1994.

Presidentti Urho Kekkosen muistomerkkitoimikunta 1995–1997.

Presidentti Urho Kekkosen muistomerkkitoimikunta 1997–2000.

Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto, Helsinki.

Leikearkisto.

Painetut lähteet

Aaltio-Marjosola, Iris (2004) ”Case-tutkimus metodisena lähestymistapana”. Metodix-internetsivusto. <<http://www.metodix.com/showres.dll/fi/index>> (17.2.2004).

Agnew, John (1998/2003) *Geopolitics. Re-visioning world politics*. London: Routledge.

Agulhon, Maurice (1978) ”La “statuomanie” et l’histoire”. *Ethnologie française* 8:2–3, 145–172.

Agulhon, Maurice (1979) *Marianne au combat. L’imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Paris: Flammarion.

Agulhon, Maurice (1989) *Marianne au pouvoir. L’imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*. Paris: Flammarion.

Agulhon, Maurice (2001) *Les métamorphoses de Marianne. L’imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*. Paris: Flammarion.

Ahtola-Moorhouse, Leena (1990a) ”Kuvanveisto 1900–1950”. Teoksessa Salme Sarajas-Korte ja muut (toim.) *Ars Suomen taide* 5, s. 244–269. Helsinki: Otava.

Ahtola-Moorhouse, Leena (1990b) ”Julkisen kuvanveiston käänne 1960-luvulla”. Teoksessa Salme Sarajas-Korte & muut (toim.) *Ars Suomen taide* 6, s. 113–119. Helsinki: Otava.

Alatalo, Kari (1995) ”Ja kaikki kukat kukkivat”. *Taide* 4, 42.

Alapuro, Risto (1988) ”Suomalainen Bourdieu ja Musta leski”. *Sosiologia* 25:1, 3–7.

- Alapuro, Risto (1996) ”Ensimmäinen ja toinen aste”. Teoksessa Kerstin Smeds, Rainer Knapas & John Strömberg (toim.) *Boken om vårt land 1996. Festskrift till professor Matti Klinge*, s. 73–81. Helsinki: Otava.
- Alapuro, Risto (1998) ”Sivistyneistön ambivalentti suomalaisuus”. Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska (toim.) *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*, s. 175–189. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti (1991) ”The value hierarchy of TV programs. An analysis of discourses on viewing habits”. Teoksessa Pertti Alasuutari, Karen Armstrong & Juha Kytömäki (toim.) *Reality and fiction in Finnish TV viewing*, s. 35–62. Research Report 3. Helsinki: Yleisradio.
- Alasuutari, Pertti (1996) *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Vastapaino, Tampere.
- Alasuutari, Pertti (1997) ”Kulttuuripääoma summamuuttujan valossa”. *Sosiologia* 34:1, 3–14.
- Alasuutari, Pertti (1998) ”Älymystö ja kansakunta”. Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska (toim.) *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*, s. 153–174. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti (1999a) ”Taidepolitiikka ja kansankuva”. Teoksessa Tero Koistinen, Piret Kruuspere, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.) *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*, s. 228–243. Toimituksia 755. Helsinki: SKS.
- Alasuutari, Pertti (1999b) ”Nationalismi, kansakunta ja yhteiskunta”. Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska, *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*, s. 31–52. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti (1999c) ”Kohti uutta kielikamppailua?”. Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska, *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*, s. 163–176. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri (1998) ”Johdanto”. Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska (toim.) *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*, s. 5–18. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri (1999a) ”Johdanto”. Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska, *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*, s. 11–30. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti & Ruuska, Petri (1999b) ”Patriat ja auktoriteetti murroksessa”. Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska, *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*, s. 215–243. Tampere: Vastapaino.

- Anderson, Benedict (1983/1991) *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Andersson, Harri (1997) ”Kulttuuri ja paikan politiikka kaupunki uudistuksessa”. Teoksessa Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani (toim.) *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, s. 107–128. Tampere: Vastapaino.
- Ankersmit, Frank B. (1999) ”Remembering the holocaust: mourning and melancholia”. Teoksessa Anne Ollila (toim.) *Historical perspectives on memory*, s. 91–113. *Studia Historica* 61. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Anttonen, Marjut (1999) *Etnopolitiikkaa Ruijassa. Suomalaislähtöisen väestön identiteettien politisoituminen 1990-luvulla*. Toimituksia 764. Helsinki: SKS.
- Apo, Satu (1998) ”Suomalaisuuden stigmatisoinnin traditio”. Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska (toim.) *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*, s. 83–128. Tampere: Vastapaino.
- Arminen, Ilkka (1989) *Juhannustansseista Jumalan teatteriin. Suomalaisen julkisuus ja kulttuurisodat*. Tutkijaliiton julkaisusarja 58, Helsinki.
- Arminen, Ilkka (1999) ”Kirjasodat”. Teoksessa Pertti Lassila (toim.) *Suomen kirjallisuushistoria* 3, s. 220–226. Toimituksia 724. Helsinki: SKS.
- Aslama, Minna & Kivikuru, Ullamaija (2001) ”Tyyntä myrskyn edellä?” Teoksessa Kaarle Nordenstreng & Osmo A. Wiio (toim.) *Suomen mediamaisema*, s. 277–299. Helsinki: WSOY.
- Aslama, Minna & Kivikuru Ullamaija (2002) ”Lamajulkisuuden raamit: suomalainen mediamaisema 1990-luvulla”. Teoksessa Ullamaija Kivikuru (toim.) *Laman julkisivut. Media, kansa ja eliitit 1990-luvun talouskriisissä*, s. 25–45. Helsingin yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Aslama, Minna, Kantola, Anu, Kivikuru, Ullamaija, Parikkala, Tuija, Salovaara-Moring Inka & Valtonen, Sanna (2002) ”Suomen 1990-luvun talouskriisi: demokratian ja julkisen keskustelun koetinkivi”. Teoksessa Ullamaija Kivikuru (toim.) *Laman julkisivut. Media, kansa ja eliitit 1990-luvun talouskriisissä*, s. 9–22. Helsingin yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Assmann, Jan (1997) *Moses the Egyptian. The memory of Egypt in Western monotheism*. Cambridge: Harvard University Press.

- Assmann, Jan (2006/2000) *Religion and cultural memory. Ten studies*. Kääntänyt Rodney Livingstone. Stanford California: Stanford University Press.
- Aurasmaa, Anne (2002) *Salomon temppeli. Museon idea renessanssiajattelun valossa*. Helsinki: Anne Aurastaam.
- Austin, J.L. (1962/1965) *How to do things with words*. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Toimittanut J. O. Urmson. London: Oxford University Press.
- Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Toimituksia 792. Helsinki: SKS.
- Bal, Mieke & Bryson, Norman (1991) "Semiotics and Art History". *Art-Bulletin* 2, 174–208.
- Barthes, Roland (1977) *Image-music-text*. Kääntänyt Stephen Heath. London: Fontana.
- Barthes, Roland (1993) *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toimittanut Lea Rojola ja kääntäneet Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland (1957/1994) *Mytologioita*. Kääntänyt Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Bauman, Zygmunt (1990) "Modernity and ambivalence". Teoksessa Mike Featherstone (toim.) *Global culture. Nationalism, globalization and modernity*, s. 143–169. London: Sage Publications.
- Bauman, Zygmunt (1992) *Intimations of postmodernity*. London: Routledge.
- Bauman, Zygmunt (1996) *Postmodernin lumo*. Toimittaneet Pirkkoliisa Ahponen & Timo Cantell. Kääntänyt Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- Bauman, Zygmunt (1990/1997) *Sosiologinen ajattelu*. Kääntänyt Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- Bauman, Zygmunt (1998) "On art, death and postmodernity – and what they do to each other". Teoksessa Mika Hannula (toim.) *Stopping the process? Contemporary views on art and exhibitions*, s. 21–34. Helsinki: NIFCA – The Nordic Institute for Contemporary Art.
- Beardsley, John (1981) "Personal sensibilities in public places". *Art Forum*, summer, 43–45.
- Beck, Ulrich (1986/1992) *Risk society. Towards a new modernity*. Kääntänyt Mark Ritter. London: Sage Publications.

- Beck, Ulrich (2003) "Toward a new critical theory with a cosmopolitan intent". *Constellations* 10:4, 453–468.
- Beck, Ulrich, Giddens, Anthony & Lash, Scott (1994/1995) *Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio*. Kääntänyt Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Benton, Charlotte (2004) "Introduction". Teoksessa Charlotte Benton (toim.) *Figuration/abstraction: strategies for public sculpture in Europe 1945–1968*, s.1–9. Aldershot: Ashgate.
- Berggren, Lars (1999) "The "Monumentomania" of the nineteenth century: causes, effects and problems of study". Teoksessa Wessel Reinik & Jeroen Stumpeö (toim.) *Memory & oblivion*, s. 561–566. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Blom, Raimo (toim.) (1999) *Mikä Suomessa muuttui? Sosiologinen kuva 1990-luvusta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Blom, Raimo (1999a) "Lama ja henkinen ilmapiiri". Teoksessa Raimo Blom (toim.) *Mikä Suomessa muuttui? Sosiologinen kuva 1990-luvusta*, s. 192–211. Helsinki: Gaudeamus.
- Blom, Raimo (1999b) "Mitä muuttui ja oliko se pakko?" Teoksessa Raimo Blom (toim.) *Mikä Suomessa muuttui? Sosiologinen kuva 1990-luvusta*, s. 212–235. Helsinki: Gaudeamus.
- Bodnar, John (1989) "Power and memory in oral history: workers and managers at Studebaker". Teoksessa David Thelen (toim.) *Memory and American history*, s. 72–92. Bloomington: Indiana University Press.
- Bodnar, John (1992) *Remaking America. Public memory, commemoration, and patriotism in the twentieth century*. Princeton: Princeton University Press.
- Boime, Albert (1987) *Hollow icons: the politics of sculpture in nineteenth-century France*. Kent: The Kent State University Press.
- Bolzoni, Lina (1999) "The play of memory between words and images". Teoksessa Wessel Reinik & Jeroen Stumpeö (toim.) *Memory & oblivion*, s. 11–18. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7, September 1996. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Bourdieu, Pierre (1979/1984) *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. Kääntänyt Richard Nice. London: Routledge.

- Bourdieu, Pierre (1985) *Sosiologian kysymyksiä*. Toimittanut ja kääntänyt J.P. Roos. Tampere: Vastapaino.
- Bourdieu, Pierre (1977/1987) ”Klassikot ja arvonsa menettäneet”. Kääntänyt Raija Sironen. *Taide* 1, 13–16.
- Bourdieu, Pierre (1993) *The field of cultural production. Essays on art and literature*. Toimittanut Randal Johnson. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain (1969/1991) *The love of art. European art museums and their public*. Kääntäneet Caroline Beatfie & Nick Merriman. Cambridge: Polity Press.
- van den Braembussche (1999) “The Politics of Time. Reflections on Time, Memory and History”. Teoksessa Anne Ollila (toim.) *Historical perspectives on memory*, s. 171–193. *Studia Historica* 61. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Brockmeier, Jens (2002a) “Introduction: searching for cultural memory”. *Culture and Psychology* 8:1, 5–14.
- Brockmeier, Jens (2002b) “Remembering and forgetting: narrative as cultural memory”. *Culture and Psychology* 8:1, 15–43.
- Brockmeier, Jens & Carbaugh, Donal (2001) “Introduction”. Teoksessa Jens Brockmeier & Donal Carbaugh (toim.) *Narrative and identity. Studies in autobiography, self and culture*, s. 1–22. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Brockmeier, Jens & Qi Wang (2002) “Autobiographical remembering as cultural practice: Understanding the interplay between memory, self and culture”. *Culture and Psychology* 8:1, 45–64.
- Burch, Stuart (1999) ”Kätevä johdatus Kekkonen muistomerkkiin”. *Taide* 2, 16–19.
- Burke, Peter (1989) “History as social memory”. Teoksessa Thomas Butler (toim.) *Memory, history, culture and the mind*, s. 97–113. Oxford: Basil Blackwell.
- Burgin, Victor (1989) *Taideteorian loppu*. Toimittaneet ja kääntäneet Martti Lintunen, Tauno Saarela & Janne Seppänen. Helsinki: Literos.
- Burgin, Victor (1996) *In / different spaces. Place and memory in visual culture*. Berkeley: University of California Press.
- Burstow, Robert (1989) “Butler’s competition project for a monument the ‘The unknown political prisoner’; abstraction and cold war politics”. *Art History* 12/4, 472–496.

- Calinescu, Matei (1987) *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Candlin, Christopher N. & Maley, Yon (1997) "Intertextuality and interdiscursivity in the discourse of alternative dispute resolution". Teoksessa Britt-Louise Gunnarson, Per Linell & Bengt Nordberg (toim.) *The Construction of professional discourse*, s. 201–222. London, Longman.
- Castells, Manuel (1997) *The power of identity*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Casey, Edward S. (1997) *The fate of place. A philosophical history*. Berkeley: University of California Press.
- Choay, Françoise (1992/2001) *The invention of the historic monument*. Kääntänyt Lauren M. O'Connell. Cambridge: Cambridge University Press.
- Confino, Alon & Skaria Ajay (2002) "Viewed from the locality: the local, national and global". *National Identities* 4:1, 5–6.
- Connerton, Paul (1989) *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daval, Jean-Luc (1986/2002) "The affirmation of sculpture". Kääntänyt Michael Heron. Teoksessa Georges Duby & Jean-Luc Daval (toim.) *Sculpture, from antiquity to the present day*, s. 1118–1132. Köln: Taschen.
- Danto, Arthur, C. (1985) "The Vietnam veterans memorial". *The Nation*, August 31, 152–155.
- Dávidházi, Péter (1998) *The romantic cult of Shakespeare. Literary reception in anthropological perspective*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan.
- van Dijk, Teun A. (1997) "The study of discourse". Teoksessa Teun A. van Dijk (toim.) *Discourse as structure and process*, s. 1–34. Discourse studies: a multidisciplinary introduction Volume 1. London: Sage Publications.
- Dimaggio, Paul & Useem, Michael (1978) "Social class and arts consumption: the origins and consequences of class differences in exposure to the arts in America". *Theory and Society* 5/2, 141–161.
- Dolff-Bonekämper, Gabi (2004) "Figuration and abstraction in Berlin in the 1960s: two modi in East-West art and art politics". Teoksessa Charlotte Benton (toim.) *Figuration/abstraction: strategies for public sculpture in Europe 1945–1968*, s. 147–168. Aldershot: Ashgate.

- Durkheim, Emil (1912/1980) *Uskontoelämän alkeismuodot. Australialainen toteemijärjestelmä*. Kääntänyt Seppo Randell. Helsinki: Tammi.
- Eco, Umberto (1988) "An ars oblivionalis? Forget it!" Kääntänyt Marilyn Migiel. *PMLA* 103:3, 254–261.
- Edensor, Tim (1997) "National identity and the politics of memory: remembering Bruce and Wallace in symbolic space". *Environment and Planning D* 29, 175–194.
- "Edith ja kissa". *Taide* 6/1992, 3.
- Ehrnrooth, Jari (1998) "Kolme teesiä suomalaisuudesta". Teoksessa Maa-
retta Jaukkuri (toim.) *Aavan meren täällä puolen*, s. 93–102. Helsinki:
Nykytaiteen museon julkaisuja 45.
- Ellenius, Allan (1971) *Den offentliga konsten och ideologierna. Studier
över verk från 1800- och 1900-talen*. Kungl. Vetenskapssamhällets i
Uppsala Handlingar 15. Stockholm: Almqvist & Wicksell.
- Elovirta, Arja (2003) "Taiteen yleisö, yleisön taide". Teoksessa Anne Au-
rasmaa (toim.) *Volare. Intohimona kuvataide*, s. 227–242. Taidehistori-
allisia tutkimuksia 26. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Elsen, Albert (1989) "What have we learnt about modern public sculpture:
ten propositions". *Art Journal* 48:4, 291–297.
- Erkkilä, Helena (1999a) "Performanssitaiteen monimielinen ruumis".
Teoksessa Leevi Haapala (toim.) *Katoava taide*, s. 33–57. Helsinki:
Valtion taidemuseo.
- Erkkilä, Helena (1999b) "Katoavuus ja ulkonäöstä huolehtiminen". *Taide*
1, 12–14.
- Erkkilä, Raija (2004) "Kokemuksen representaatio. Mitä opettajan tarina
kertoo minusta ja meistä?" Teoksessa Raine Mäntysalo (toim.) *Paikan
heijastuksia. Ihmisen ympäristösuhteen tutkimus ja representaation kä-
site*, s. 181–198. Ympäristöalan julkaisuja, Oulun yliopisto. Jyväskylä:
Atena Kustannus Oy.
- Erämetsä, Harri (1994) "Joukkoviestimien käyttö". Teoksessa Kaarlo Nor-
denstreng & Osmo A. Wiio (toim.) *Joukkoviestintä Suomessa*, s. 20–33.
Porvoo: Weilin+Göös.
- Eskola, Katarina (1987) "Nyky-suomalaisien suuret kertomukset". Teok-
sessa Tommi Hoikkala (toim.) *Kieli, kertomus, kulttuuri*, s. 134–154.
Helsinki: Gaudeamus.
- Eskola, Katarina (1990) *Lukijoiden kirjallisuus. Sinuhesta Sonja O:hon*.
Kustannusosakeyhtiö Helsinki: Tammi.

- Eskola, Katarina (1991) ”Kulttuurituotteiden vastaanotto taiteensosiologian näkökulmasta”. Teoksessa Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma & Ris-to Turunen (toim.) *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*, s. 180–204. Helsinki: Gaudeamus.
- Eskola, Katarina (1997) ”Muisto”. Teoksessa Katarina Eskola & Eeva Pel-tonen (toim.) *Aina uusi muisto. Kirjoituksia menneen elämisestä meis-sä*, s. 7–21. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 54. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha (1999) *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Fairclough, Norman (1992a) “Introduction”. Teoksessa Norman Fair-clough (toim.) *Critical language awareness*, s. 1–30. London: Long-man.
- Fairclough, Norman (1992b) *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.
- Fairclough, Norman (1995) *Critical discourse analysis: the critical study of language*. London: Longman.
- Fairclough, Norman (1995/1997) *Miten media puhuu? Kääntäneet Virpi Blom & Kaarina Hazard*. Tampere: Vastapaino.
- Fairclough, Norman (1989/2001a) *Language and power*. London: Longman.
- Fairclough, Norman (2001b) “The Dialectics of discourse”. *Textus* 14/ 2, 231–242. <<http://www.ling.lancs.ac.uk/staff/norman/2001a.doc>> (15.10.2007).
- Fairclough, Norman (2004a) “Semiotic aspects of social transformation and learning”. Teoksessa Rebecca Rogers (toim.) *An introduction to critical discourse analysis in education*, s. 225–235. Mahwah: Law-rence Erlbaum Associates.
- Fairclough, Norman (2004b) “Critical discourse analysis researching lan-guage in the new capitalism: overdetermination, transdisciplinarity and textual analysis”. Teoksessa Lynne Young & Clarire Harrison (toim.) *Systemic functional linguistics and critical discourse analysis: studies in social change*, s. 103–122. London: Continuum International Pub-lishing Group Ltd.
- Fairclough, Norman, Jessop, Bob & Sayer, Andrew (2003) *Critical real-ism and semiosis*. Lancaster University: The Department of Sociology. <<http://www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/Fairclough-Jessop-Sayer-Critical-Realism-and-Semiosis.pdf>> (29.11.2005).

- Featherstone, Mike (1990) "Global culture: an introduction". Teoksessa Mike Featherstone (toim.) *Global culture. Nationalism, globalization and modernity*, s. 1–14. London: Sage Publications.
- Feldman, Carol (2001) "Narratives of national identity as group narratives. Patterns of interpretive cognition". Teoksessa Jens Brockmeier & Donald Carbaugh (toim.) *Narrative and identity. Studies in autobiography, self and culture*, s. 129–144. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Fiske, John (1990/1992) *Merkkien kieli. Johdatusta viestinnän tutkimiseen*. Toimittaneet ja kääntäneet Veikko Pietilä, Risto Suikkanen & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Florida, Richard (2002) *The rise of the creative class and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.
- Fornäs, Johan (1995/1998) *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuus*. Kääntäneet Mikko Lehtonen, Kaarina Hazard, Virpi Blom & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Forty, Adrian (1999) "Introduction". Teoksessa Forty, Adrian and Küchler, Susanne (toim.) *The art of forgetting*, s. 1–18. Oxford: Berg.
- Foucault, Michel (1969/1972) *The archaeology of knowledge*. Kääntänyt Alan Sheridan. London: Tavistock Publications.
- Fowkes, Reuben (2004) "Soviet war memorials in Eastern Europe, 1945–74". Teoksessa Charlotte Benton (toim.) *Figuration/abstraction: strategies for public sculpture in Europe 1945–1968*, s.11–32. Aldershot: Ashgate.
- Freedberg, David (1989) *The power of images. Studies in the history and theory of response*. The Chicago: University of Chicago Press.
- Friedman, Jonathan (1990) "Being in the world: globalization and localization". Teoksessa Mike Featherstone (toim.) *Global culture. Nationalism, globalization and modernity*, s. 311–328. London: Sage Publications.
- Fuhrmeister, Christian (2004) "The advantages of abstract art: monoliths and erratic boulders as monuments and (public) sculptures". Teoksessa Charlotte Benton (toim.) *Figuration/abstraction: strategies for public sculpture in Europe 1945–1968*, s.107–126. Aldershot: Ashgate.
- Gamboni, Dario (1997) *The destruction of art. Iconoclasm and vandalism since the French revolution*. London: Reaktion Books.

- Giddens, Anthony (1990) *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Gombrich, Ernst H. (1999) *The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication*. London: Phaidon Press.
- Goodman, Nelson (1968/1993) ”Tehty todellisuus”. Kääntänyt Markus Lammenranta. Teoksessa Arto Haapala & Markus Lammenranta (toim.) *Kauneudesta kauhuun. Kirjoituksia taidefilosofiasta*, s. 67–96. Helsinki: Gaudeamus.
- Goodman, Nelson (1996) ”Abstraction”. Teoksessa Jane Turner (toim.) *The dictionary of art*, s. 88–89. Osa 1. London: Grove & Macmillan Publishers Limited.
- Greenberg, Clement (1939/1989) ”Avantgarde ja kitsch”. Kääntänyt Leevi Lehto. Teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*, s. 83–103. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide kt.
- Gunnarsson, Britt-Louise (1997) ”On the sociohistorical construction of scientific discourse”. Teoksessa Britt-Louise Gunnarsson, Per Linell & Bengt Nordberg (toim.) *The Construction of professional discourse*, s. 99–126. London: Longman.
- Haarala, Risto (toim.) (1993) Suomen kielen perussanakirja. Toinen osa. Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen julkaisuja 55. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Haarni, Tuukka (1997) ”Joustavia tiloja. Vallan ja ulossulkemisen urbaania tulkintaa”. Teoksessa Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani (toim.) *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, s. 87–104. Tampere: Vastapaino.
- Haarni, Tuukka, Karvinen, Marko, Koskela, Hille & Tani, Sirpa (1997) ”Johdatus nykymaantieteeseen”. Teoksessa Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani (toim.) *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, s. 9–34. Tampere: Vastapaino.
- Habermas, Jürgen (1981/1986) ”Moderni – keskeneräinen projekti”. Kääntänyt Pertti Töttö. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*, s. 95–113. Helsinki: Tutkijaliiton julkaisusarja 44.
- Hague, Euan & Mercer, John (1998) ”Geographical memory and urban identity in Scotland: Raith Rovers FC and Kirkcaldy”. *Geography* 83: 2, 105–116.

- Halbwachs, Maurice (1992) *On collective memory*. Toimittanut ja kääntänyt Lewis A. Coser. The Chicago: University of Chicago Press.
- Hall, Stuart (1972/1984) "Uutiskuvien määrätymisprosessi". Kääntänyt Jukka Tainio. Teoksessa Martti Lintinen (toim.) *Kuvista sanoin 2*, s. 138–190. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Hall, Stuart (1992) *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Toimittaneet ja kääntäneet Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa & Lawrence Grossberg. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart, 2002: *Identiteetti*. Toimittaneet ja kääntäneet Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart (1995/2003) "Kulttuuri, paikka ja identiteetti". Kääntänyt Juha Koivisto. Teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Erilaisuus*, s. 85–128. Tampere: Vastapaino.
- Hannula, Mika (1997a) *Suomi, suomalaisuus, olla suomalainen*. Like, Helsinki.
- Hannula, Mika (1997b) *Self-understanding as a process – as seen through the concepts of self-understanding as a narrative form, the third dimension of power, coming to terms with the past, conceptual change and case studies of Finnishness*. Turun yliopiston julkaisuja – Annales Universitatis Turkuensis, sarja b, osa 222. Turku: Turun yliopisto.
- Hannula, Mika (1999) "'Kiasma vastaa Marskin patsas' -kiistan esiin tuomat käsitteet suomalaisuuden sisällöistä". Teoksessa Kaija Kaitavuori (toim.) *Aavan meren laidoilla*, s. 7–21. Nykytaiteen museo Kiasman Kysymysmerkki-sarja. Helsinki: Edita.
- Hannula, Mika (2005) "Kaupunkitaide ei ole ilkeävaltaa". *Mustekala* nro 7. <<http://www.mustekala.info/node/30>> (15.10.2007).
- Haverinen, Eeva "'Cultic' discourse on www.sylviaaplath.com: convincing whom and of what? Käsikirjoitus". Käsikirjoitus teokseen Urpo Kovala ja Eeva Haverinen (toim.) *Cult and community*. Nykykulttuurin tutkimuskeskus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Teos ilmestyy 2008.
- Hayden, Hans (2006) *Modernismen som institution. Om etableringen av ett estetiskt och historiografiskt paradigm*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Heikkinen, Timo (2000) "Odotus, lupaus, lunastus. Helsingin kulttuuripääkaupunkitapahtuman tuottaminen". Teoksessa Stadipiiri (toim.) *URBS. Kirja Helsingin kaupunkikulttuurista*, s. 137–147. Helsingin kaupungin tietokeskus. Helsinki: Edita.

- Heinonen, Yrjö (2004) ”’Penny Lane’, ’Rööperiin’ ja nostalgian monikeroksisuus”. Teoksessa Yrjö Heinonen, Leena Kirstinä & Urpo Kovala (toim.) *Ilmaisun murroksia vuosituuhannen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*, s. 283–306. Toimituksia 1018. Helsinki: SKS.
- Helsingin kaupungin taidemuseon internetsivut, Julkiset veistokset (Teija Mononen toim.). <http://www.taidemuseo.hel.fi/suomi/veisto/veistossi_vu.html?id=239&sortby=artist> (15.10.2007).
- Herkman, Juha (2005) *Kaupallisen television ja iltapäivälehtien avoliitto. Median markkinoituminen ja televisioituminen*. Tampere: Vastapaino.
- Hietala, Veijo (1996) *Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. BTJ Kirjastopalvelu Oy, Helsinki.
- Hobsbawm, Eric (1983a) ”Introduction: inventing traditions”. Teoksessa Eric Hobsbawm & Terence Ranger (toim.) *The inventing traditions*, s. 1–14. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, Eric (1983b) ”Mass-producing traditions: Europe, 1870–1914”. Teoksessa Eric Hobsbawm & Terence Ranger (toim.) *The inventing traditions*, s. 263–307. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, Eric (1990/1994) *Nationalismi*. Kääntäneet Jari Sedergren, Jussi Träskilä & Risto Kunnari. Tampere: Vastapaino.
- Holmberg, Jukka (2004) *Etusivun politiikkaa. Yhteiskunnallisten toimijoiden representointi suomalaisissa sanomalehti uutisissa 1987–2003*. Jyväskylän Studies in Humanities 30. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Holopainen, Tuure (1989) ”Estetiikkaa”. *Kaltio* 1, 3.
- Honkanen, Martti (1986) *Taideyhteisö ja puhe taiteesta*. Helsingin yliopiston Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 13. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Hotinen, Juha-Pekka (1999) ”Yhteisö(taide)”. *Teak* 2. <<http://www.teak.fi/teak/Teak299/14lyhyt.html>> (20.10.2003).
- Huhtamo, Kari (2000) ”Julkinen taideteos Taide-lehdessä”. *Taide* 6, 56.
- Hujanen, Jaana (1997) ”Media alueellista identiteettiä rakentamassa”. Teoksessa Kalle Virtapohja (toim.) *Puheenvuoroja identiteetistä. Johdatusta yhteisöllisyyden ymmärtämiseen*, s. 99–112. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Hujanen, Jaana (2000) *Journalismin maakunnallisuus. Alueellisuuden rakentuminen maakuntalehtien teksteissä ja tekijöiden puheessa*. Jyväskylän Studies in Communication 11. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Hujanen, Jaana & Pietikäinen, Sari (2000) ”Syrjäinen ja aito, vallan pitäjä ja ulkopuolinen. Paikka ja etnisyys ’meidän’ ja ’toisten’ rakentumispiintana journalismissa”. *Tiedotustutkimus* 23:4, 4–21.
- Hujanen, Erkki (2001) ”Hinta, sisältö vai uudenlainen arki? Sanomalehtien lama-ajan tilaamattomuus jäi päälle yltäkyläisillä mediamarkkinoilla”. *Tiedotustutkimus* 24:4, 34–47.
- Hujanen, Taisto (2001) ”Ääniradio”. Teoksessa Kaarle Nordenstreng & Osmo A. Wiio (toim.) *Suomen mediamaisema*, s. 93–113. Helsinki: WSOY.
- Hurri, Merja (1993) *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945–80*. Acta Universitatis Tamperensis ser A vol 389. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Hutton, Patrick (1999) ”Mentalities, matrix of memory”. Teoksessa Anne Ollila (toim.) *Historical perspectives on memory*, s. 69–90. *Studia Historica* 61. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Huhtanen, Päivi (1978) *Tunteesta henkeen. Antipositivismi ja suomalainen estetiikka*. Helsinki: SKS.
- Huusko, Timo (1996) ”Sanomista taidehistorian lehdille – 1910-luvun taidekritiikin merkityksenanto ja taidehistorialliset uudelleentulkinnat”. Teoksessa Anna Ruotsalainen (toim.) *Näköalapaikalla. Aimo Reitalan juhlakirja*, s. 103–110. Taidehistoriallisia tutkimuksia 17. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Huusko, Timo (2001) ”Tahto ja elämä. Uusasiallisuus, persoonallisuus ja vitalismi Lars-Ivar Ringbomin taidekirjoittelussa”. Teoksessa Liisa Lindgren, Hanna-Leena Paloposki & Elina Heikka (toim.) *Kirjoituksia taiteesta 3. Modernisteja ja taiteilija-kriitikoita*, s. 37–46. Kuvataiteen keskusarkisto 7. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Huyssen, Andreas (1993) ”Monument and memory in a Postmodern Age”. *The Yale Journal of Criticism* 6:2, 249–261.
- Hyvärinen, Matti (1991) ”Huuto symbolina 1970-luvun opiskelijaliikkeissä”. Teoksessa Ulla-Maija Peltonen ja Kirsti Stenvall (toim.) *Myytit ja symbolit. Kirjoituksia suomalaisista kulttuuritulkintoista*, s. 80–107. Tampere: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura.
- Hyvärinen, Matti, Kurunmäki, Jussi, Palonen, Kari, Pulkkinen, Tuija & Stenius Henrik (toim.) (2003) *Käsitteet liikkeessä*. Tampere: Vastapaino.

- Iggers, George, G. (1999) "The role of professional historical scholarship in the creation and distortion of memory". Teoksessa Anne Ollila (toim.) *Historical perspectives on memory*, s. 49–67. Studia Historica 61. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Ilmonen, Kari (1994) *Kulttuurin strategiat. Tutkimus keskipohjalaisten kulttuuriarvostuksista*. Chydenius-instituutin tutkimuksia 1/1994. Kokkola: Jyväskylän yliopisto, Chydenius-Instituutti.
- Iltta-Sanomien* internetkeskustelu 12.10.2000–16.10.2000, "UKK-muistomerkki vain uima-allas?" <<http://www.iltasanomat.fi/arkisto/keskustelu.asp?threadid=8173>> (13.1.2003).
- Jakobson, Roman (1956/1971) "Two aspects of language and two types of aphasic disturbances". Teoksessa Stephen Rudy (toim.) *Selected writings II, word and language*, s. 239–259. Mouton: The Hague & Paris.
- Jalava, Marja (2000) "Rietas naisenkuva vai helmi sioille? Ville Vallgrenin Havis Amanda –suihkulähteestä vuonna 1908 käyty keskustelu". *Historiallisia papereita* 9. <<http://www.helsinki.fi/hum/hist/yhd/julk/misc2000/jalava.html>> (15.10.2007).
- Jallinoja, Riitta (1991) *Moderni elämä. Ajankuva ja käytäntö*. Toimituksia 550. Helsinki, SKS.
- Jallinoja, Riitta (1996) "Sosiologiaa postmodernisuudesta: Zygmunt Bauman". Teoksessa Keijo Rahkonen (toim.) *Sosiologisen teorian uusimmat virtaukset*, s. 30–54. Helsinki: Gaudeamus.
- Jameson, Fredric (1984/1986) "Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa". Kääntäneet Erkki Vainikkala ja työryhmä Kimmo Jokinen, Jukka Laari & Kaarlo Laine. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*, s. 227–279. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Jaukkuri, Maaretta (1993) "Kuva ja katsoja". *Taide* 6, 18–21.
- Jaukkuri, Maaretta (toim.) (1998) "Keskustelu. Neljä näkökulmaa suomalaisuuteen". [Keskustelijoina Jari Ehrnrooth, Mika Hannula, Sara Heinämaa ja Jyrki Siukonen]. Teoksessa Maaretta Jaukkuri & Tuija Kuutti (toim.) *Aavan meren tällä puolen*, s. 37–89. Helsinki: Nykytaiteen museo Kiasma.
- Jencks, Charles (1977/1981) *The language of post-modern architecture*. London: Academy Editions.
- Jencks, Charles (1986) *What is post-modernism?* London: Academy Editions.

- Johansson, Hanna (1998) ”Tila, teos, reitti, katsoja”. *IO. The internet magazine of applied aesthetics*, summer 1998. <<http://www.helsinki.fi/jarj/iaa/io1998/hanna.html>> (15.10.2007).
- Johansson, Hanna (1999) ”Metsän ja kielen välissä. Fragmentteja suomalaisesta ympäristötaiteesta ja metsän merkityksestä”. Teoksessa Leevi Haapala (toim.) *Katoava taide*, s. 59–103. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Johansson, Hanna & Karsten Bo (2001) ”ArtGenda in Helsinki”. Teoksessa Helena Sederholm (toim.) *ArtGenda 2000 Helsinki. Alive in the city*, s. 12–13. Helsinki: Helsinki International Production Office, Helsinki.
- Johansson, Hanna (2005) *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Helsinki: Like.
- Johnston, Steven (2001) “Political Not Patriotic: Democracy, Civic Space, And The American Memorial/Monument Complex”. *Theory and Event* 5:9. <http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v005/5.2johnston.html> (12.10.2006).
- Jokinen, Arja (1999) ”Diskurssianalyysin suhde sukulaistraditioihin”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen, *Diskurssianalyysi liikkeessä*, s. 37–53. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi (1999) ”Diskurssianalyttisen tutkimuksen kartta”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen, *Diskurssianalyysi liikkeessä*, s. 54–97. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (1993) ”Diskursiivinen maailma: teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen, *Diskurssianalyysin aakkoset*, s. 17–47. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Kimmo (1988) *Arvostelijat. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 12. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Jokinen, Kimmo (1996) ”Modernin käänne ja identiteettien kertomukset”. Teoksessa Katarina Eskola (toim.) *Nainen, mies ja fileerausveitsi. Miten Rosa Liksomia luetaan?*, s. 17–48. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 49. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Jokinen, Kimmo (1997) *Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 56. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Juhila, Kirsi (1993) ”Miten tarinasta tulee tosi? Faktuaalistamisstrategiat viranomaispuheessa”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero

- Suoninen, *Diskurssianalyysin aakkoset*, s. 151–188. Tampere: Vastapaino.
- Juhila, Kirsi (1999a) ”Kulttuurin jatkuvasti rakentuvat kentät”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen, *Diskurssianalyysi liikkeessä*, s. 160–198. Tampere: Vastapaino.
- Juhila, Kirsi (1999b) ”Tutkijan positiot”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen, *Diskurssianalyysi liikkeessä*, s. 201–233. Tampere: Vastapaino.
- Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (1999) ”Kymmenen kysymystä diskurssianalyysistä”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen, *Diskurssianalyysi liikkeessä*, s. 233–252. Tampere: Vastapaino.
- Jyrkiäinen, Jyrki & Savisaari, Eero (2001) ”Sanomalehdistön nykytila”. Teoksessa Kaarle Nordenstreng & Osmo A. Wiio (toim.) *Suomen mediamaisema*, s. 62–76. Helsinki: WSOY.
- Jäämeri, Hannele (1997) ”Suomi pystyttää patsaita”. *Suomen Kuvalehti* 18 (2.5.), 20–21.
- Kaitavuori, Kaija (1992) ”Konstruktio, rakennelma, installaatio, asennelma?” *Taide* 4, 20–23.
- Kalajoki, Atte (1994) ”Paulaharjun patsaan suunnittelusta”. *Kaltio* 3, 108–109.
- Kalela, Jorma (2001) ”Historiantutkimus ja jokapäiväinen historia”. Teoksessa Jorma Kalela ja Ilari Lindroos (toim.) *Jokapäiväinen historia*, s. 11–25. Tietolipas 177. Helsinki: SKS.
- Kallio, Raakel & Kämäräinen, Eija (1991) ”Abstrakti taide”. Teoksessa Raakel Kallio ja muut (toim.) *Taiteen Pikkujättiläinen*, s. 11–14. Helsinki: WSOY.
- Kankaanmäki, Erkki & Vuohelainen, Arto (1989) ”Moderni monumentti – Kunnianosoitus vai häpeätahra?” *Kuvalehti* 3 (2.2.), 14–17.
- ”Kansa haluaa patsaita suurmiehille”. *Suomen Kuvalehti* 18 (2.5.1997), 8.
- Kantonen, Lea (2005) *Telтта. Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Helsinki: Like.
- Karisto, Antti (1998) ”Rajankäyntiä – kognitiivisen, esteettisen ja moraalisuhteista”. Teoksessa Marjatta Bardy (toim.) *Taide tiedon lähteenä*, s. 63–80. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Karjalainen, Tuula (1990) *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*. Helsinki: WSOY.

- Karjalainen, Pauli Tapani (1997) ”Aika, paikka ja muistin maantiede”. Teoksessa Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela ja Sirpa Tani (toim.) *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, s. 227–241. Tampere: Vastapaino.
- Karjalainen, Pauli Tapani (2004) ”Ympäristö ulkoa ja sisältä: Geografiasta geobiografiaan”. Teoksessa Raine Mäntysalo (toim.) *Paikan heijastuksia. Ihmisen ympäristösuhteen tutkimus ja representaation käsite*, s. 49–68. Ympäristöalan julkaisuja, Oulun yliopisto. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Karkama, Pertti (1997) ”Intellektuelli ja representaation kriisi. Näkökulmia 1960-luvun kirjailijaintellektuellin ongelmiin”. Teoksessa Pertti Karkama & Hanne Koivisto (toim.) *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*, s. 214–236. Tietolipas 151. Helsinki: SKS.
- Karttunen, Sari (1988) *Taide pitkä – leipä kapea. Tutkimus kuvataiteilijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 2. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, Sari (1990) *Jokaisen silmissä, Kaikkien hampaissa: Tutkimus Suomen kuntien taidehankinnoista 1980-luvun puolivälissä*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 10. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karvonen, Erkki (1988) ”Uro(s)tekojen anatomiaa. Sankaruuden tuottamisen seikkailukertomuksissa”. *Tiedotustutkimus* 11:2, 33–44.
- Kastemaa, Heikki (1995) ”Ostaa, myy, vaihtaa ja ...tekee taidetta”. *Taide* 1, 42–43.
- Kaunismaa, Pekka (1995) ”Mennyt ja me. Historialliset kertomukset ja kansallinen identiteetti”. *Kulttuurintutkimus* 12:3, 3–14.
- ”Kekkosmonumenttia odotellessa”. *Taide* 5/1996, sisäkansi.
- Kemp, Martin & Wallace, Marina (2000) *Spectacular bodies. The art and science of the human body from Leonardo to now*. London: Hayward Gallery Publishing.
- Kervanto Nevanlinna, Anja (1999) ”Cities as texts: urban practices represented or forgotten in art history”. Teoksessa Wessel Reinik & Jeroen Stumpeö (toim.) *Memory & oblivion*, s. 373–377. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7, September 1996. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

- King, Alex (1999) "Remembering and forgetting in the public memorials of the Great War". Teoksessa Adrian Forty & Susanne Küchler (toim.) *The art of forgetting*, s. 147–169. Oxford: Berg.
- Kinnunen, Tiina (2001) "'Kun lottaharmaata häväistään'. Näkökulmia Sissiluutnantti-debattiin". *Historiallinen aikakauskirja* 1, 34–42.
- Kivirinta, Marja-Terttu, Pohjola, Ilppo & Rossi, Leena-Maija (1991) *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku*. Helsinki: WSOY.
- Kivirinta, Marja-Terttu (1991) "Paperiveistoksista hylättyihin tiloihin". Teoksessa Marja-Terttu Kivirinta, Ilppo Pohjola & Leena-Maija Rossi, *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku*, s. 238–277. Helsinki: WSOY.
- Kivirinta, Marja-Terttu & Rossi, Leena-Maija (1991) "Aluksi". Teoksessa Marja-Terttu Kivirinta, Ilppo Pohjola & Leena-Maija Rossi, *Koko hajanainen kuva. Suomalaisen taiteen 80-luku*, s. 11–23. Helsinki: WSOY.
- Kivirinta, Marja-Terttu (1996) "Luonto suomalaisessa nykytaiteessa". Teoksessa Anna Ruotsalainen (toim.) *Näköalapaikalla. Aimo Reitalan juhlakirja*, s. 67–71. Taidehistoriallisia tutkimuksia 17. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Klinge, Matti (1997) *Kaukana ja kotona*. Espoo: Schildts.
- Knapas, Marja Terttu (2004) "Hautausmaa ja sepulkraalitaide valistuksen ajan muutoksissa". Teoksessa Renja Suominen-Kokkonen (toim.) *Rakkaudesta kaupunkiin*, s. 40–51. Taidehistoriallisia tutkimuksia 28. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Knuuttila, Seppo (1991) "Kulttuurimyytin representaatiot: Kansantaiteesta kitsiin". Teoksessa Ulla-Maija Peltonen & Kirsti Stenvall (toim.) *Myytit ja symbolit. Kirjoituksia suomalaisista kulttuuritulkinnosta*, s. 126–144. Tampere: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura.
- Knuuttila, Seppo (1994) *Tyhmän kansan teoria: näkökulmia menneestä tulevaan*. Tietolipas 129. Helsinki: SKS.
- Knuuttila, Seppo (1998) "Paikan synty suomalaisena ilmiönä". Teoksessa Pertti Alasuutari ja Petri Ruuska (toim.) *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*, s. 190–214. Tampere: Vastapaino.
- Knuuttila, Seppo & Paasi, Anssi (1995) "Tila, kulttuuri ja mentaliteetti. Maantieteen ja antropologian yhteyksiä etsimässä". Teoksessa Kimmo Katajala (toim.) *Manaajista maalaisateeliin. Tulkintoja toisesta historian, antropologian ja maantieteen välimaastossa*, s. 28–94. Tietolipas 140. Helsinki: SKS.

- Kokemäen kaupungin kotisivut. <http://www.kokemäki.fi/8_matkailu/setala.html> (17.2.2003).
- Komar & Melamid: The Most Wanted Paintings on the Web. <<http://www.diacenter.org/km/fin/fin.html>> (15.10.2007).
- Konttinen, Riitta (1989) *Suomen marsalkan ratsastajapatsas*. Helsinki: Suomen Marsalkka Mannerheimin perinnesäätiö.
- Korkiakangas, Pirjo (1996) *Muistoista rakentuva lapsuus. Agraarinen perintö lapsuuden työnteon ja leikkien muistelussa*. Kansatieteellinen arkisto 42. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys.
- Korkiakangas, Pirjo (1997) "Individual, collective, time and history in reminiscence". *Ethnologia Fennica* 25, 5–16.
- Kormano, Riitta (2001) "Punaisten hautamuistomerkit – vaiettuja kiviä". Teoksessa Renja Suominen-Kokkonen (toim.) *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 23, s. 33–50. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Koski, Anne (1994) *Valtiomics: Valiomieheyttä ja maskuliinista virtuositeettia. Urho Kekkosen ja Elisabeth Renin valtiotaito kuvasemioottisessa analyysissä*. Tutkimusraportti 7. Helsinki: Oy. Yleisradio Ab.
- Koskinen, Taava (1993) "Monumentit ristipaineessa". *Taide* 1, 14–17.
- Koskinen, Taava (1999) "Taava & Henrik. Lehdistötiedotteet – luultua painavampia papereita?" *Taide* 1, 15.
- Koskinen Taava (toim.) (2006a) *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toimituksia 1071. Helsinki: SKS.
- Koskinen Taava (2006b). "Neroiksi ei synnytä, neroiksi tullaan". Teoksessa Koskinen Taava (toim.) *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*, s. 9–56. Toimituksia 1071. Helsinki: SKS.
- Kovala, Urpo (1994) "Interdiskursiivisuus ja reseptio: reseptiopuheen tulkinnan ongelmista". Teoksessa Päivi Lappalainen & Lea Rojola (toim.) *Kulttuurista rajankäyntiä*, s. 32–53. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 48. Helsinki: SKS.
- Kovala, Urpo (1997) "Teksti elämän historian kehyksessä". Teoksessa Katarina Eskola & Eeva Peltonen (toim.) *Aina uusi muisto. Kirjoituksia menneen elämisestä meissä*, s. 145–170. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 54. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kovala, Urpo (2001) *Anchorage of meaning. The consequences of contextualist approaches to literary meaning production*. Frankfurt a. M et al.: Peter Lang.

- Kovala, Urpo (2003) ”Kulttisuhte näkökulmana merkityksiin”. Teoksessa Urpo Kovala & Tuija Saresma (toim.) *Kulttikirja. Tutkimuksia nykyajan kultti-ilmioistä*, s. 188–204. Tietolipas 195. Helsinki: SKS.
- Kovala, Urpo (2004) ”Modernistinen lukutapa ja sen kritiikki”. Teoksessa Katriina Kajannes, Leena Kirstinä & Annika Waenerberg (toim.) *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*, s. 78–95. Toimituksia 966. Helsinki: SKS.
- Krauss, Rosalind (1985) *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: The MIT Press.
- Krauss, Rosalind (1979/1989) ”Kuvanveiston laajentunut kenttä”. Kääntänyt Minna Tarkka. Teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) *Modernin ulottuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*, s. 190–206. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Kristeva, Julia (1993) *Puhuva Subjekti – tekstejä 1967–1993*. Toimittaneet ja kääntäneet Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinnero & Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus.
- Kristeva, Julia (1980) *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. Toimittanut Léon Roudiez ja kääntänyt Alice Jardine, Thomas Gora & Léon Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kruskopf, Erik (2000) *Veistosten kaupunki. Taidetta Helsingin katukuvassa*. Helsinki: Schildts.
- Kunelius, Risto (1993) ”Uskottavuuden anatomia. Kova uutinen, genre ja kansalainen”. *Tiedotustutkimus* 16:2, 33–45.
- Kuusamo, Altti (1990) *Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuusela, Pekka (2001a) ”Sosiaalisen konstruktionismin liike sosiaali-tieteissä”. Teoksessa Pekka Kuusela & Mikko Saastamoinen (toim.) *Ruumis, minä ja yhteisö. Sosiaalisen konstruktionismin näkökulmia*, s. 17–44. Kuopion yliopiston selvityksiä, yhteiskuntatieteet 21. Kuopio: Kuopion yliopisto.
- Kuusela, Pekka (2001b) ”Minästä yhteisöön, yhteisöstä minään”. Teoksessa Pekka Kuusela & Mikko Saastamoinen (toim.) *Ruumis, minä ja yhteisö. Sosiaalisen konstruktionismin näkökulmia*, s. 303–330. Kuopion yliopiston selvityksiä, yhteiskuntatieteet 21. Kuopio: Kuopion yliopisto.
- Kuuva, Sari (2007) *Content-based approach to experiencing visual art*. Jyväskylä Studies in Computing. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

- Küchler, Susanne (1999) "The place of memory". Teoksessa Forty, Adrian & Kühler, Susanne (toim.) *The art of forgetting*, s. 53–69. Oxford: Berg.
- Kwon, Miwon (2000) "One place after another: notes on site specificity". Teoksessa Erika Suderburg (toim.) *Space, site, intervention. Situating installation art*, s. 38–63. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kwon, Miwon (2002) *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Cambridge: The Mit Press.
- Lacy, Susanne (1995) "Introduction". Teoksessa Suzanne Lacy (toim.) *Mapping the terrain. New genre public art*, s. 19–47. Seattle: Bay Press.
- Laitinen-Laiho, Pauliina (2003) *Taide sijoituskohteena*. Helsinki: WSOY.
- Lampinen, Maria (1998) "Eila Hiltusen Sibeliusmonumentti". Teoksessa Tuula Karjalainen & muut (toim.) *Eila Hiltusen Sibeliusmonumentti, Passio Musicae*, s. 10–69. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja n:o 55. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
- Landry, Charles (1995) *The creative city*. London: Demos.
- Lefebvre, Henri (1974/1986) *La production de l'espace*. Paris: Édition Anthropos.
- Lefebvre, Henri (1974/1991) *The production of space*. Kääntänyt Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.
- Lehto, Keijo (2006) *Aatteista arkeen. Suomalaisten seitsenpäiväisten sanomalehtien linjapapereiden synty ja muutos 1971–2005*. Jyväskylä Studien in Humanities 48. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lehtonen, Heikki (1990) *Yhteisö*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko (1996) *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko (1999) "Ei kenenkään maalla – teesejä intermediaalisuudesta". *Tiedotustutkimus* 22, 4–21.
- Lehtovuori, Panu (2002) "Paikka on merkityksenannon hetki. Kaupunkisuunnittelun kokemuksellisen lähestymistavan teoriaa". Teoksessa Anna-Maija Ylimaula (toim.) *Urban Adventures, Urbaanit elämysten paikat*, s. 37–89. Future Home Institute. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Lepistö, Vappu (1991) *Kuvataiteilija taidemaailmassa*. Tutkijaliiton julkaisusarja 70. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Leskelä-Kärki, Maarit (2001) "Kerrottu elämä. Naishistorioitsija ja toisen ihmisen historian kirjoittamisen ongelmia". Teoksessa Jorma Kalela

- & Ilari Lindroos (toim.) *Jokapäiväinen historia*, s. 98–120. Tietolipas 177. Helsinki: SKS.
- Levanto, Yrjänä (1985) ”Paineita”. Teoksessa *Sculptor 1985*, s. 14–20. Suomen Kuvanveistäjäliiton 75-vuotisnäyttely. Helsinki: Suomen Kuvanveistäjäliitto.
- Liikkanen, Mirja (1998) ”Taideyleisöpuhe ja suomalaisuus”. Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska (toim.) *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*, s. 129–151. Tampere: Vastapaino.
- Lindgren, Liisa (1995) ”Pitkän linjan lähikuvia. Ja määritelmiä”. Teoksessa *Sculptor 1995*, s. 5–16. Suomen Kuvanveistäjäliiton 75-vuotisnäyttely. Helsinki: Suomen Kuvanveistäjäliitto.
- Lindgren, Liisa (1996) *Elävä muoto. Traditio ja modernius 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa*. Dimensio 1. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Lindgren, Liisa (1997) ”Eila Pajastie. Journalisti modernismin ’kenttätyöläisenä’”. Teoksessa Ulla Vihanta & Hanna-Leena Paloposki (toim.) *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittiköä*, s. 147–173. Kuvataiteen keskusarkisto 4. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Lindgren, Liisa (2000a) *Monumentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa*. Toimituksia 782. Helsinki: SKS.
- Lindgren, Liisa (2000b) ”Kuinka muistomerkkien arvot punnitaan?” *Hii-denkivi* 5, 6–9.
- Lindgren, Liisa (2001a) ”Modernin maailman raivaajat”. Teoksessa Renja Suominen-Kokkonen (toim.) *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 23, s. 65–82. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Lindgren, Liisa (2001b) ”Taiteilijuuden metakäsikirjoitus. Raimo Utrai-nen ja ’tapa tajuta olemassaoloa’”. Teoksessa Liisa Lindgren, Hanna-Leena Paloposki & Elina Heikka (toim.) *Kirjoituksia taiteesta* 3. *Modernisteja ja taiteilija-kriitikoita*, s. 125–149. Kuvataiteen keskusarkisto 7. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Lindgren, Liisa (2003) ”Muistomerkkien Suomi”. Teoksessa Anja Ker-vanto Nevanlinna & Laura Kolbe (toim.) *Suomen kulttuurihistoria* 3. *Oma maa ja maailma*, s. 385–394. Helsinki: Tammi.
- Lindgren, Liisa (2004) ”Tulenkantaja kuolleiden kaupungissa”. Teoksessa Renja Suominen-Kokkonen (toim.) *Rakkaudesta kaupunkiin*, s. 52–65. Taidehistoriallisia tutkimuksia 28. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Linker, Kate (1981) ”Public sculpture: the pursuit of the pleasurable and profitable paradise”. *Art Forum* 3, 64–73.

- Linko, Maaria (1994) ”Nykytaiteen katsomiskokemus taidenäyttelyssä”. *Sociologia* 3, 177–191.
- Linko, Maaria (1997) ”Laila Hietamiehen teokset voimanlähteenä. Saini ja Kannas-sarjan herättämät muistot”. Teoksessa Katarina Eskola & Eeva Peltonen (toim.) *Aina uusi muisto. Kirjoituksia menneen elämisestä meissä*, s. 171–197. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 54. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Linko, Maaria (1998) *Aitojen elämysten kaipuu. Yleisön kuvataiteelle, kirjallisuudelle ja museoille antamat merkitykset*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 57. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Linko, Maaria (2000) ”Kiasma, taidetta(kin) olohuoneessa”. Teoksessa Stadipiiri (toim.) *URBS. Kirja Helsingin kaupunkikulttuurista*, s. 73–87. Helsingin kaupungin tietokeskus. Helsinki: Edita.
- Linnilä, Kai (1970) ”Mikä on julkinen taideteos?” *Taide* 3, 28–31.
- Lintinen, Jaakko (1970) ”Taide on julkinen asia”. *Taide* 3, 9.
- Lintinen, Jaakko (1989) ”’Myrskyisä edistys’. Saatteeksi”. Teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) *Modernin ulottuvuuksia. Fregmenteja modernista ja postmodernista*, s. 4–15. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Lintinen, Jaakko (1993) ”Muisti ja merkki”. *Taide* 1, 5.
- Lintinen, Jaakko (1995) ”Mallander, kivinen leipä ja ajatusviiva”. *Taide* 1, 44–45.
- Lippard, Lucy, R. (1997) *The lure of the local. Senses of place in a multi-centered society*. New York: The New Press.
- Luoma, Marja-Terttu (2000) ”Merikanto ja Kaukomieli”. *Seura* 11, 20.
- Luukka, Minna-Riitta (1995) *Puhutta ja kirjoitettua tiedettä. Funktio-naalinen ja yhteisöllinen näkökulma tieteen kielen interpersoonallisiin piirteisiin*. Jyväskylä Studies in communication 4. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Luukka, Minna-Riitta (2001) ”Elämää tekstien kanssa”. *Kielikuvia* 2, 4–14.
- Lyotard, Jean-François (1979/1985) *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Kääntänyt Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Lähdesmäki, Tuuli (2000) *Pirun tusinan valitsema hirsipuuta muistuttava häkkyrä. Helsingin nonfiguratiivisista presidenttimonumenteista käy-dyn julkisen keskustelun analysointia*. Jyväskylä: Kampus Kustannus.

- Lämsä, Anna-Maija (2003) ”Diskurssianalyysi empiirisen tutkimuksen näkökulmasta”. Metodix-internetsivusto. <<http://www.metodix.com/showres.dll/fi/index>> (4.8.2003).
- Löfgren, Orvar (1989) “The nationalization of culture”. *Ethnologia Europaea* XIX, 5–24.
- Maffesoli, Michel (1991) “The ethic of aesthetic”. *Theory, Culture & Society* 8:1, 7–20.
- Maffesoli, Michel (1993/1995) *Maaailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista*. Kääntänyt Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Malkavaara, Jarmo (1989) ”*Kauneus*” ja ”*Mahti*”: *Taidejärjestelmän ja poliittishallinnollisen ohjausjärjestelmän välisten suhteiden taidekeskeistä tarkastelua*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 4. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Mallander, J.O. (1970) ”Huulipuikko aikansa eläneitten monumenttien tilalle!” *Taide* 3, 32, 49.
- Margalit, Avishai (2003) *The ethics of memory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Melin, Harri (1999) ”Johdanto”. Teoksessa Raimo Blom (toim.) *Mikä Suomessa muuttui? Sosiologinen kuva 1990-luvusta*, s. 13–20. Helsinki: Gaudeamus.
- Mervola, Pekka (1995) *Kirja, kirjavampi, sanomalehti. Ulkoasukierre ja suomalaisten sanomalehtien ulkoasu 1771–1994*. Bibliotheca Historica 1. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Metsänheimo, Raimo (1990) ”Hahmo tulee taiteeseen takaisin, mutta...” *Kaltio* 1, 4–7.
- Meyer, James (2000) “The functional site; or, the transformation of site specificity”. Teoksessa Erika Suderburg (toim.) *Space, site, intervention. Situating installation art*, s. 23–37. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Middleton, David & Edwards, Derek (1990a) “Introduction”. Teoksessa David Middleton & Derek Edwards (toim.) *Collective remembering*, s. 1–22. London: Sage Publications.
- Middleton, David & Edwards, Derek (1990b) “Conversational remembering: social psychological approach”. Teoksessa David Middleton & Derek Edwards (toim.) *Collective remembering*, s. 23–45. London: Sage Publications.

- Mielonen, Jouni (1999) ”Laatukuvista sielunkuvaukseen. ”Kansankuvas” ja ”yleisinhimillinen” Johannes Linnakosken, Juhani Ahon, Maria Jotunen ja Maiju Lassilan aikaisvastaanotossa”. Teoksessa Tero Koistinen, Piret Kruuspere, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.) *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*, s. 158–181. Toimituksia 755. Helsinki: SKS.
- ”Millainen patsas Tapio Rautavaaralle?” *Hymy* 11/1995, 34.
- Mills, Sara (1997) *Discourse*. London: Routledge.
- Mitchell, W. J. Thomas (1994) *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Molarius, Päivi (1999) ”Fennomaanisen merkitysjärjestelmän muotoutuminen 1800-luvun Suomessa”. Teoksessa Tero Koistinen, Piret Kruuspere, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.) *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*, s. 67–83. Toimituksia 755. Helsinki: SKS.
- ”Monumenteista”, *Hiidenkivi* 2/1997, 2.
- Moszynska, Anna (1996) ”Abstract art”. Teoksessa Jane Turner (toim.) *The dictionary of art*, s. 73–83. Osa 1. London: Grove & Macmillan Publishers Limited.
- Moxey, Keith (1995) ”Motivating History”. *Art Bulletin* LXXVII/3, 392–401.
- Murawska-Muthesius, Katarzyna (2004) ”Oskar Hansen, Henry Moore and the Auschwitz memorial debates in Poland, 1958–59”. Teoksessa Charlotte Benton (toim.) *Figuration/abstraction: strategies for public sculpture in Europe 1945–1968*, s. 193–211. Aldershot: Ashgate.
- Naukkarinen, Ossi (1999) ”Nauman kohtaa Neumannin”. *Taide* 3, 41–42.
- Naukkarinen, Ossi (2003) *Ympäristön taide*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 73. Helsinki: Ilmari design publications.
- Nieminen, Hannu (2000a) ”Medioituminen ja suomalaisen viestintämaise-man muutos”. Teoksessa Hannu Nieminen, Petri Saarikoski & Jaakko Suominen (toim.) *Uusi media ja arkielämä. Kirjoituksia uuden ajan kulttuurista*, s. 18–42. Taiteiden tutkimuksen laitos, viestintä. Turku: Turun yliopisto.
- Nieminen, Hannu (2000b) ”Julkisuuden kohtalo myöhäismodernissa: globalisaatio vai pirstoutuminen?” Teoksessa Anu Koivunen, Susanna

- Paasonen & Mari Pajala (toim.) *Populaarin lumo. Mediat ja arki*, s. 188–213. Turku: Turun yliopisto.
- Nieminen, Hannu (2001) ”Millaista suomalaisuutta media rakentaa ja miten se sen tekee?” *Tiedotustutkimus* 24:2, 46–55.
- Nieminen, Hannu & Pantti, Mervi (2004) *Media markkinoilla. Johdatus joukkoviestintään ja sen tutkimukseen*. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Niinimaa-Keppo, Aila (2001a) ”Kulkurin uni -monumentti paljastettiin Tapsan sävelien saattelemana”. *Ralli* 1, 7.
- Niinimaa-Keppo, Aila (2001b) ”Näin tehtiin Rautavaara-monumentti”. *Ralli* 1, 5.
- Niinimaa-Keppo, Aila (2001c) ”Reissumies sai patsaansa Oulunkylään”. *Ralli* 1, 2.
- Noponen, Sami (1994) ”Kuvien taustat. Uutisvalokuva genrejärjestelmän osana”. *Tiedotustutkimus* 17:3, 19–32.
- Nora, Pierre (toim.) (1984–1992/1996–1998) *Realms of memory. Rethinking the French past. Volume I–III*. Kääntänyt Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press.
- Nora, Pierre (1996a) “From *lieux de mémoire* to *realms of memory*”. Teoksessa Pierre Nora (toim.) *Realms of memory. Rethinking the French past. Volume I: conflicts and divisions*, s. xv–xxiv. Kääntänyt Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press.
- Nora, Pierre (1984/1996b) “General introduction: between memory and history”. Teoksessa Pierre Nora (toim.) *Realms of memory. Rethinking the French past. Volume I: conflicts and divisions*, s. 1–20. Kääntänyt Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press.
- Nora, Pierre (1992/1998) “The era of commemoration”. Teoksessa Pierre Nora (toim.) *Realms of memory. The construction of the French past. Volume III: symbols*, s. 609–637. Kääntänyt Arthur Goldhammer. New York: Columbia University Press.
- Nordenstreng, Kaarlo & Wiio, Osmo A (1994) “Viestintäjärjestelmien tyypit ja välineet”. Teoksessa Kaarlo Nordenstreng & Osmo A. Wiio (toim.) *Joukkoviestintä Suomessa*, s. 10–19. Porvoo: Weilin+Göös.
- Nuolijärvi, Pirkko (2000) ”Sosiolinguistiikka kielentutkimuksen kentässä”. Teoksessa Kari Sajavaara & Arja Piirainen-Marsh (toim.) *Kieli, diskurssi, yhteisö*, s. 13–37. Soveltavan kielentutkimuksen keskus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Nyman, Kai (2004) ”Arkkitehtuuri ruumiillisuutena ja representaationa”. Teoksessa Raine Mäntysalo (toim.) *Paikan heijastuksia. Ihmisen ympäristösuhteen tutkimus ja representaation käsite*, s. 127–140. Ympäristöalan julkaisuja, Oulun yliopisto. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Oinonen, Eriikka (1999) ”Perheet ja pärjääminen”. Teoksessa Raimo Blom (toim.) *Mikä Suomessa muuttui? Sosiologinen kuva 1990-luvusta*, s. 163–191. Helsinki: Gaudeamus.
- Ojanperä, Riitta (1998) ”Kirkas ja valoisa aika. Ahti Lavosen taidekäsityksestä 1960-luvulla”. Teoksessa Ulla Vihanta ja Hanna-Leena Paloposki (toim.) *Kirjoituksia taiteesta 2. Kuvataidekriitikoita, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia*, s. 105–116. Kuvataiteen keskusarkisto 5. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Ojanperä, Riitta (2001) ”Silmä, liike ja uusi luomiskertomus. Lassi Nummen kuvataidearvostelusta 1960-luvun alussa”. Teoksessa Liisa Lindgren, Hanna-Leena Paloposki & Elina Heikka (toim.) *Kirjoituksia taiteesta 3. Modernisteja ja taiteilija-kriitikoita*, s. 135–167. Kuvataiteen keskusarkisto 7. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- OK [Otso Kantokorpi] (1998) ”Vitun kivet ja muut veistokset”. *Taide* 5, 8.
- OK [Otso Kantokorpi] (2000) ”Maamerkkejä matkalla ravintolaan”. *Taide* 4, 7.
- Ollila, Anne (1999) “Introduction: History as Memory and Memory as History”. Teoksessa Anne Ollila (toim.) *Historical Perspectives on Memory*, s. 7–18. *Studia Historica* 61. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Orjala, Jaana (1996) ”Alueelliset ykköslehdet ‘meidän’ asialla”. *Tiedotus-tutkimus* 19:2, 52–65.
- Ortega y Gasset, José (1925/1956) *Dehumanization of art and other writings on art and culture*. Kääntänyt Willard R. Trask. New York: Doubleday Anchor Books, Garden City.
- Owens, Craig (1980/1984) “The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism”. Teoksessa Brian Wallis (toim.) *Art after modernism: rethinking representation*, s. 203–235. New York: The New Museum of Contemporary Art & Boston: David R. Godine, Publisher Inc.
- Paasi, Anssi (1984) ”Alueellisen identiteetin sosiaalinen sisältö”. *Suomen Antropologia* 2, 50–57.
- Paasi, Anssi (1991) ”Yhteiskuntatutkimuksen kielestä ja metodologisista implikaatioista: teoriaa ja empiirisiä esimerkkejä”. *Terra* 103:3, 226–241.

- Paasi, Anssi (1996) *Territories, boundaries and consciousness. The changing geographies of the Finnish-Russian border*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Paasi, Anssi (1998) ”Koulutus kansallisena projektina”. Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska (toim.) *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalaisen identiteetti*, s. 215–250. Tampere: Vastapaino.
- Paasi, Anssi (2001) ”Region och regional identitet. Teori och empiriska exempel på olika regionala nivåer”. *Historisk Tidskrift för Finland* 86: 4, 516–535.
- Paasi, Anssi (2002) ”Rajat ja identiteetti globalisoituvassa maailmassa”. Teoksessa Taina Syrjämaa & Janne Tunturi (toim.) *Eletty ja muistettu tila*, s. 154–176. Suomen Historiallinen Arkisto 115. Helsinki, SKS.
- Palin, Tutta (1998) ”Merkistä mieleen”. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*, s. 115–150. Helsinki ja Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Palin, Tutta (1999a) ”Muotokuva ja vallan retoriikat”. *Taide* 4, 35–36.
- Palin, Tutta (1999b) ”Kuvissa tuotettu maisema ja kansa”. Teoksessa Tuomas M.S. Lehtonen (toim.) *Suomi, outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äären historiaan ja kulttuuriin*, s. 208–235. Jyväskylä: PS-Kustannus.
- Palin, Tutta (2004) *Oireileva miljöomuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Taide.
- Pallasmaa, Ullamaria (1990) ”Veistos – enää käsite?” *Taide* 3, 55–56.
- Panofsky, Erwin (1962) *Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York: Harper & Row.
- Parker, Ian (1999) ”Introduction: varieties of discourse and analysis”. Teoksessa Ian Parker & the Bolton Discourse Network (toim.) *Critical textwork. An introduction to varieties of discourse and analysis*, s.1–12. Buckingham: Open University Press.
- Peltonen, Eeva (1993) ”Miten kotirintama kesti – miten siitä kerrotaan”. Teoksessa Riikka Raitis & Elina Haavio-Mannila (toim.) *Naisten aseet. Suomalaisena naisena talvi- ja jatkosodassa*, s. 26–70. Helsinki: WSOY.
- Peltonen, Eeva (1997) ”Muistojen sodat – muistien sodat”. Teoksessa Katarina Eskola & Eeva Peltonen (toim.) *Aina uusi muisto. Kirjoituksia*

- menneen elämisestä meissä*, s. 88–142. Nykykulttuurin tutkimusryhmän julkaisuja 54. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Peltonen, Matti (1988) *Viinapäätä kolerakauhuun. Kirjoituksia sosiaalihistoriasta*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Peltonen, Matti (1998) ”Omakuvamme murroskohdat. Maisema ja kieli suomalaisuuskäsitysten perusaineina”. Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska (toim.) *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*, s. 19–39. Tampere: Vastapaino.
- Peltonen, Ulla-Maija & Stenvall, Kirsti (1991) ”Johdanto: Myyttien ja symbolien tulkinnoista”. Teoksessa Ulla-Maija Peltonen & Kirsti Stenvall (toim.) *Myytit ja symbolit. Kirjoituksia suomalaisista kulttuuritulkinnoista*, s. 8–17. Tampere: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura.
- Peltonen, Ulla-Maija (2003) *Muistin paikat. Vuoden 1918 sisällissodan muistamisesta ja unohtamisesta*. Toimituksia 894. Helsinki, SKS.
- Pennycook, Alastair (1994) “Incommensurable Discourses?” *Applied Linguistics* 15/2, 115–138.
- Phelan, Peggy (1993) *Unmarked. The politics of performance*. London: Routledge.
- Pietikäinen, Sari (2000) ”Kriittinen diskurssintutkimus”. Teoksessa Kari Sajavaara & Arja Piirainen-Marsh (toim.) *Kieli, diskurssi, yhteisö*, s. 191–217. Soveltavan kielentutkimuksen keskus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Pietilä, Veikko (1993) ”Ikkunako maailmaa? Uutisgenre ja uutisen todellisuusvaikutelma”. *Tiedotustutkimus* 16:2, 46–58.
- Pietilä, Veikko (1999) ”Julkiso ja yleisö”. *Tiedotustutkimus* 22:3, 4–13.
- Pietilä, Veikko (2001) ”Yleisönsasto ja Internet keskusteluareenoina”. *Tiedotustutkimus* 24:2, 18–33.
- Presidenttipatsastoimikunta (1989) *Komiteamietintö*. 1989:51 (18.12.1989). Helsinki: Valtioneuvostonkanslia.
- Preziosi, Donald (2002) ”Hearing the unsaid. Art history, museology, and the composition of the self”. Teoksessa Elisabeth Mansfield (toim.) *Art history and its institutions. Foundations of a discipline*, s. 28–45. London: Routledge.
- Pulkkinen, Tuija (1998) *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudamus.

- Pulkkinen, Tuija (1999) ”Kielen ja mielen ykseys”. Teoksessa Tuomas M.S. Lehtonen (toim.) *Suomi, outo pohjoinen maa? Näkökulmia Euroopan äären historiaan ja kulttuuriin*, s. 188–137. Jyväskylä: PS-Kustannus.
- Pullinen, Laila (1963) ”Monumenttiset”. *Taide* 4, 178–181.
- ”Pääkirjoitus”, *Suomen Kuvalehti* 36 (8.9.2000), 3.
- Radley, Alan (1990) “Artefacts, memory and the sense of the past”. Teoksessa David Middleton & Derek Edwards (toim.) *Collective remembering*, s. 46–59. London: Sage Publications.
- Rahikainen, Marjatta (1999) “Writing history in no-man’s-land”. Teoksessa Anne Ollila (toim.) *Historical perspectives on memory*, s. 35–47. *Studia Historica* 61. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Raivo, Petri, J. (1997) ”Kulttuurimaisema. Alue, näkymä vai tapa nähdä”. Teoksessa Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani (toim.) *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, s. 193–209. Tampere: Vastapaino.
- Raivo, Petri, J. (1999) ”Maisema ja mielikuvat”. Teoksessa Markku Löytönen & Laura Kolbe (toim.) *Suomi. Maa, kansa, kulttuurit*, s. 70–87. Toimituksia 753. Helsinki, SKS.
- Raivo, Petri J. (2004) ”Historialliset maisemat ja maantieteellinen muisti. Näkökulmia sotahistorian sijainnilliseen representaatioon”. Teoksessa Raine Mäntysalo (toim.) *Paikan heijastuksia. Ihmisen ympäristösuhteen tutkimus ja representaation käsite*, s. 141–163. Ympäristöalan julkaisuja, Oulun yliopisto. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Rajala, Panu (1997) ”Vuosisadan muistomerkki”. *Hiidenkivi* 2, 3.
- Rantanen, Päivi (1997) *Suolatut säkeet. Suomen ja suomalaisten diskursiivinen muotoutuminen 1600-luvulta Topeliukseen*. Toimituksia 690. Helsinki: SKS.
- Rastenberger, Kaisa (2006) ”The Helsinki School”. *Kulttuurintutkimus* 23: 4, 13–26.
- Rasmussen, Susan (2002) ”The Uses of memory”. *Culture and Psychology* 8:1, 113–129.
- Rautio, Antero (1998) *Pääkaupunkiseudun julkiset muistomerkit ja taide-tekokset. Patsasbongarin opas*. Hämeenlinna: Karisto Oy.
- Raven, Arlene (1995) “Word of honor”. Teoksessa Suzanne Lacy (toim.) *Mapping the terrain. New genre public art*, s. 159–170. Seattle: Bay Press.

- Readings, Bill & Schaber, Bennet (toim.) (1993) *Postmodernism across the ages. Essays for a postmodernity that wasn't born yesterday*. New York: Syracuse University Press.
- Reitala, Aimo (1978) ”Karhunaljaan puettu Suomi. Walter Runeberg ja Suomi-neidon historia”. Teoksessa Aimo Reitala (toim) *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 4, s. 157–169. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Remes, Liisa (2003) ”Diskurssianalyysin kolme traditiota”. Metodix-internetsivusto. <<http://www.metodix.com/showres.dll/fi/index>> (4.8.2003).
- Ricoeur, Paul (1976/2000) *Tulkinnan teoria. Diskurssi ja merkityksen lisä*. Kääntänyt Heikki Kujansivu. Tutkijaliiton julkaisu 98. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Ricoeur, Paul (2000/2004) *Memory, history, forgetting*. Kääntäneet Kathleen Blamey & David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- Riegl, Alois (1903/1982) “The modern cult of monuments: its character and its origin”. *Oppositions* 25/Fall, 21–50.
- Riikonen, Heikki (1997) ”Aluetietoisuuden sisältö paikallisyhteisössä. Sukupolvet ja muistinvaraiset alueet”. Teoksessa Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani (toim.) *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, s. 179–189. Tampere: Vastapaino.
- Rinne, Hannu (1999) ”Kritiikki on kuollut, eläköön kritiikki”. *Taide* 1, 20–23.
- Rorty, Richard (1980) *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton: Princeton University Press.
- Rossi, Leena-Maija (1990) ”Taiteen ilo – ironian ja ylevän vaihtoehto”. *Taide* 1, 8–11.
- Rossi, Leena-Maija (1999) *Taide vallassa. Poliittikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.
- Rossi, Leena-Maija (2004) ”Valtionainen – mahdoton vai mahdollinen figuuri politiikan kuvissa?” *Naistutkimus* 17:4, 52–56.
- Rowe, Shawn M., Wertsch, James V. & Kosyaeva, Tayana Y. (2002) “Linking little narratives to big ones: narrative and public memory in history museums”. *Culture and Psychology* 8:1, 96–112.
- Rowlands, Michael (1999) “Remembering to forget: sublimation as sacrifice in war memorials”. Teoksessa Adrian Forty & Susanne Kühler (toim.) *The art of forgetting*, s. 129–145. Oxford: Berg.

- Ruoho, Iris (2000) ”Kiurunkulmalta maailmalle: ”realismi” suomalaisessa televisiokritiikissä”. Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.) *Populaarin lumo. Mediat ja arki*, s. 74–108. Turku: Turun yliopisto.
- Ruoppila, Sampo & Cantell, Timo (2000) ”Ravintolat ja Helsingin elävöityminen”. Teoksessa Stadipiiri (toim.) *URBS. Kirja Helsingin kaupunkikulttuurista*, s. 35–53. Helsingin kaupungin tietokeskus. Helsinki: Edita.
- Ruuska, Petri (1998) ”Mennyt tulevaisuutena”. Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska (toim.) *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*, s. 281–311. Tampere: Vastapaino.
- Ruuska, Petri (1999) ”Muuttuva käsitys kansakunnasta”. Teoksessa Pertti Alasuutari & Petri Ruuska, *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*, s. 71–107. Tampere: Vastapaino.
- Räsänen, Matti (1989) ”Kansankulttuuri kansakunnan identiteetin rakennuspuuna”. Teoksessa Teppo Korhonen & Matti Räsänen (toim.) *Kansa kuvastimessa. Etnisyys ja identiteetti*, s. 10–28. Tietolipas 114. Helsinki: SKS.
- Saari, Lars (1996) ”Ylevä tyhjiys – monokromaattinen pinta ja ei-esitävän merkitystasoa”. Teoksessa Anna Ruotsalainen (toim.) *Näköalapaikalla. Aimo Reitalan juhla-kirja*, s. 179–185. Taidehistoriallisia tutkimuksia 17. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Saarikangas, Kirsi (1993) *Model houses for model families. Gender, ideology and the modern dwelling: the type-planned houses of the 1940s in Finland*. Finnish Historical Society. Helsinki: Tiedekirja.
- Saarikangas, Kirsi (1998) ”Tilan tekijät”. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*, s. 183–204. Helsinki ja Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Saarikangas, Kirsi (1999) ”Tila, konteksti ja käyttäjä”. Teoksessa Kirsi Saarikangas (toim.) *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*, s. 247–298. Tampere: Vastapaino.
- Saarnivaara, Marjatta (1993) *Lapsi taiteen tulkitusijana*. Kasvatustieteiden tutkimuslaitos. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Saastamoinen, Mikko (2001a) ”Elämänkaari, elämäkerta ja muisteleminen”. Teoksessa Pekka Kuusela & Mikko Saastamoinen (toim.) *Ruumis, minä ja yhteisö. Sosiaalisen konstruktionismin näkökulmia*, s. 135–162. Kuopion yliopiston selvityksiä, yhteiskuntatieteet 21. Kuopio: Kuopion yliopisto.

- Saastamoinen, Mikko (2001b) ”Elämäntapayhteisöt ja yhteisöllistämisen teknologiat – identiteetti, ekspressiivisyys ja hallinnointi”. Teoksessa Pekka Kuusela & Mikko Saastamoinen (toim.) *Ruumis, minä ja yhteisö. Sosiaalisen konstruktionismin näkökulmia*, s. 163–197. Kuopion yliopiston selvityksiä, yhteiskuntatieteet 21. Kuopio: Kuopion yliopisto.
- Saastamoinen, Mikko (2001c) ”Identiteettien hybridisoituminen ja sosiaalinen konstruktionismi”. Teoksessa Pekka Kuusela & Mikko Saastamoinen (toim.) *Ruumis, minä ja yhteisö. Sosiaalisen konstruktionismin näkökulmia*, s. 259–302. Kuopion yliopiston selvityksiä, yhteiskuntatieteet 21. Kuopio: Kuopion yliopisto.
- Said, Edward W. (1985) *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Sakari, Marja (1999) ”Käsitetaiteen fenomenologiaa – välittömästä ja välitetyistä havaitsemisesta”. Teoksessa Leevi Haapala (toim.) *Katoava taide*, s. 11–31. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Sakari, Marja (2003) ”Tekijästä tekijyyteen eli onko tekijällä väliä?” Teoksessa Anne Aurasmaa (toim.) *Volare. Intohimona kuvataide*, s. 207–225. Taidehistoriallisia tutkimuksia 26. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Salovaara-Moring, Inka (2002) ”Laman maantiede – aika, paikka ja median merkitystalous”. Teoksessa Ullamaija Kivikuru (toim.) *Laman julkisivut. Media, kansa ja eliitit 1990-luvun talouskriisissä*, s. 113–151. Helsingin yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Salste, Elisa (2000) *Tv-uutisten profiloituminen kilpailutilanteessa: TV1:n, MTV3:n ja Nelosen pääuutislähetysten tarkastelua*. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitos, Sarja A 96. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Saresma, Tuija (2002) *Häivähdys kauneutta. Taide suomalaisten arjessa*. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Saresma, Tuija & Kovala, Urpo (2003) ”Kultit. Fanaattista palvontaa, yhteisöllistä toimintaa vai ironista leikkiä?” Teoksessa Urpo Kovala & Tuija Saresma (toim.) *Kulttikirja. Tutkimuksia nykyajan kultti-ilmiöistä*, s. 9–21. Tietolipas 195. Helsinki: SKS.
- Sarje, Kimmo (1989) *Romantiikka ja postmoderni*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Sarje, Kimmo (1990) ”Pitkä askel taideteorioiden suomennoksissa”. *Taide* 1, 59.
- Saros, Heikki & Toikka, Eeva (1998) ”Robert Stigellin Haaksirikkoiset”. Teoksessa Teija Mononen (toim.) *Robert Stigellin Haaksirikkoiset, aikaa, aatteita ja elävää kaupunkikuvaa*, s. 13–79. Helsingin kaupungin

taidemuseon julkaisuja n:o 59. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.

- Saukkonen, Pasi (1997) ”Intellektuaalinen rooli ja kansallinen identiteetti”. Teoksessa Pertti Karkama & Hanne Koivisto (toim.) *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*, s. 332–347. Tietolipas 151. Helsinki: SKS.
- Sava, Inkeri & Katainen, Arja (2004) ”Taide ja tarinallisuus itsen ja toisen kohtaamisen tilana”. Teoksessa Inkeri Sava & Virpi Vesänen-Laukkainen (toim.) *Taiteeksi tarinoitu oma elämä*, s. 22–39. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Schwartz, Barry (1990) “The reconstruction of Abraham Lincoln”. Teoksessa David Middleton & Derek Edwards (toim.) *Collective remembering*, s. 81–107. London, Sage Publications.
- Sederholm, Helena (1994) *Vallankumouksia norsunluutornista. Modernismin synnystä avantgarden kuolemaan*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta.
- Sederholm, Helena (1998) *Starting to play with arts education. Study of ways to approach experiential and social modes of contemporary art*. Jyväskylä Studies in the Arts 63. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Sederholm, Helena (1999) ”Kuka puraisi leivästä?” *Taide* 4, 37–39.
- Sederholm, Helena (2003) ”’Camp’. Lainauserkkeiden taidetta”. Teoksessa Urpo Kovala & Tuija Saresma (toim.) *Kulttikirja. Tutkimuksia nykyaian kultti-ilmiöistä*, s. 166–187. Tietolipas 195. Helsinki: SKS.
- Senie, Harriet F. (1992) *Contemporary public sculpture. Tradition, transformation and controversy*. Oxford: Oxford University Press.
- Seppänen, Janne (2001a) *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Nuorisotutkimusverkosto julkaisuja 17. Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, Janne (2001b) *Valokuvaa ei ole*. Kuvista sanoin 5. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.
- Seppänen, Janne (2003) ”Kävelevä pommi. Eli oppitunti kuvajournalisista”. *Tiedotustutkimus* 1, 8–14.
- Sevänen, Erkki (1998) *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taideelämän historiallis-sosiologiset mallit*. Toimituksia 709. Helsinki: SKS.
- Sevänen, Erkki (1999) ”Nationalismi ja kansakuntien muodostuminen luokittelevasta, vertailevasta ja historiallisesta näkökulmasta”. Teoksessa Tero Koistinen, Piret Kruuspere, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.) *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansalli-*

- suuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*, s. 15–46. Toimituksia 755. Helsinki: SKS.
- Shi-xu (2002) "The discourse of cultural psychology: transforming the discourses of self, memory, narrative and culture". *Culture and Psychology* 8:1, 65–78.
- Silvanto, Satu (2002) *Ecce Homo – Katso ihmistä. Valokuvanäyttely kulttuurikiistana*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 74. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Sinisalo, Soili (1990) "Kuvataide 1960-luvulla". Teoksessa Salme Sarajas-Korte & muut (toim.) *Ars Suomen taide* 6, s. 180–210. Keuruu: Otava.
- Siukonen, Jyrki (1992) "Taikinakaukalolta viinitarhaan". *Taide* 6, 12–13.
- Siukonen, Jyrki (1997) "Ihan pihalla ja muita ongelmia". *Taide* 2, 7–11.
- Siukonen, Jyrki (2000) "From here and there or farewell to sweaty men?" Teoksessa Suomen Kuvanveistäjäliitto (toim.) *Transitions*, s. 4–5. Helsinki: Suomen Kuvanveistäjäliitto.
- Smeds, Kerstin (1989) "Joukkotapahtumat ja Suomi-identiteetti". Teoksessa Risto Alapuri, Ilkka Liikanen, Kerstin Smeds & Henrik Stenius (toim.) *Kansa liikkeessä*, s. 91–107. Vaasa: Kirjayhtymä Oy.
- Smith, Anthony, D. (1991) *National identity*. Reno: University of Nevada Press.
- Smith, Anthony, D. (1995) *Nations and nationalism in a global era*. Cambridge: Polity Press.
- Soja, Edward, W. (1996) *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Sotainvalidien Veljesliitto (toim.) (1994–2002) *Suomen muistomerkit I–XIII*. Nousiainen: Väriteos Henna Oy.
- Stadipiiri (toim.) (2000) *URBS. Kirja Helsingin kaupunkikulttuurista*. Helsingin kaupungin tietokeskus. Helsinki: Edita.
- Suhonen, Pekka (1970) "Julkisuuteen". *Taide* 3, 14–18.
- Sulkunen, Pekka (1995) "Esipuhe". Teoksessa Michel Maffesoli, *Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista*, s. 5–10. Helsinki: Gaudeamus.
- Sulkunen, Pekka (1996) "Orgioiden aika: Michel Maffesolin postmodernismi". Teoksessa Keijo Rahkonen (toim.) *Sosiologisen teorian uusimmat virtaukset*, s. 76–95. Helsinki: Gaudeamus.
- Sundell, Dan (1994) "Kasvoista kasvoihin". Teoksessa *Veikko Myller. Veistoksia*. Helsinki: Galleria Bronda (ei sivunumeroitu.)

- Suomen Kuvanveistäjäliiton johtokunta (1964) ”Kuvanveistäjäliitto Laila Pulliselle”. *Taide* 2, 95.
- Suoninen, Eero (1999) ”Vuorovaikutuksen mikromaisen analysoiminen”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen, *Diskursiivianalyysi liikkeessä*, s. 101–125. Tampere: Vastapaino.
- Suuret suomalaiset -internetsivusto, <<http://www.yle.fi/suuretsuomalaiset/index.php>> (15.10.2007).
- Syrjämää, Taina & Tunturi, Janne (2002) ”Johdanto”. Teoksessa Taina Syrjämää & Janne Tunturi (toim.) *Eletty ja muistettu tila*, s. 7–29. Suomen Historiallinen Arkisto 115. Helsinki, SKS.
- Säätelä, Simo (1988) *Taiteen vallankumoukset Kuhnin paradigma-teorian valossa*. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja n:o 16. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Taithe, Bertrand (1999) ”Monuments aux morts? Reading Nora’s *Realms of Memory* and Samuel’s *Theatrs of Memory*”. *History of the Human Sciences* 12:2, 123–139.
- Taloja ja tarinoita. Kolme kävelykierrosta Jyväskylän keskustassa. <<http://www.jyvaskyla.fi/infomatkailu/kavely/ylakaup.htm>> (15.10.2007).
- Tani, Sirpa (1997) ”Maantiede ja kuvien todellisuudet”. Teoksessa Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani (toim.) *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen*, s. 211–226. Tampere: Vastapaino.
- Tani, Sirpa (2000) ”Turistin katseita kaupunkiin”. Teoksessa Stadipiiri (toim.) *URBS. Kirja Helsingin kaupunkikulttuurista*, s. 149–163. Helsingin kaupungin tietokeskus. Helsinki: Edita.
- Tarasti, Eero (1990) *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarkka, Pekka (1966) *Paavo Rintalan saarna ja seurakunta. Kirjallisuus-sosiologinen kuvaus Paavo Rintalan tuotannosta, suomalaisen kirjallisuuden rintamista ja kirjallisuuden asemasta kulttuurin murroksessa*. Helsinki: Otava.
- Tate Modern -museon internetsivut, Glossary, Modernism <<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=174>> (15.10.2007).
- Terho, Henri (2002) ”Festivaali kaupungissa. Down By The Laituri, Turku ja kaupunkitila”. Teoksessa Taina Syrjämää & Janne Tunturi (toim.) *Eletty ja muistettu tila*, s. 307–322. Suomen Historiallinen Arkisto 115. Helsinki: SKS.

- Thompson, John B. (1984) *Studies in the theory of ideology*. Cambridge: Polity Press.
- Tohtori Nolla (1997) ”Fraasikiven-Kepposen linja”, *Taide* 2, 57.
- Toikka, Antero (1992) ”Maa- ja ympäristötaiteesta”. *Taide* 4, 34.
- Tommila, Päiviö (2001) ”Sanomalehdistön historia”. Teoksessa Kaarle Nordenstreng ja Osmo A. Wiio (toim.) *Suomen mediamaisema*, s. 45–61. Helsinki: WSOY.
- Tuhkanen, Totti (1988) *Taiteilijana Turussa. Tutkimus Turun kuvataiteilijoiden urakehityksestä vuosina 1945–1985*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 3. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Tuominen, Marja (1991) ”*Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia*”. *Sukupuolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Otava.
- Tuominen, Pirjo (ei painovuotta) *Villa Cumasta Kokemäen kaupunkiin*. Esite. Kokemäen kaupunki: Teljan uusi tuleminen -hanke.
- Turunen, Harri (2004) *Suomalainen kotiseutuliike 1945–2000*. Toimituksia 982. Helsinki: SKS.
- Turunen, Risto (1999) ”Kansallisen uudet tulkinnat Suomessa toisen maailmansodan jälkeen”. Teoksessa Tero Koistinen, Piret Kruuspere, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.) *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*, s. 202–227. Toimituksia 755. Helsinki: SKS.
- Ukkonen, Taina (2000) *Menneisyyden tulkinta kertomalla. Muistelupuhe oman historian ja kokemuksettomusten tuottamisprosessina*. Toimituksia 797. Helsinki: SKS.
- Umbach, Maiken (2002) ”The vernacular international: Heimat, modernism and the global market in early twentieth-century Germany”. *National Identities* 4:1, 45–68.
- Urry, John (1996) ”How societies remember the past”. Teoksessa Sharon Macdonald & Gordon Fyfe (toim.) *Theorizing museums*, s. 45–65. Oxford: Blackwell Publishers.
- Utriainen, Raimo (1962) ”Monumenttitaiteesta”. *Taide* 3, 98–101.
- Utriainen, Raimo (1963) ”Monumenttitaiteesta”. *Taide* 3, 128–132.
- Vainikkala, Erkki (2002) *Kertomuksen rajapinnat. Tutkimuksia kertomusten rakenteesta, tekstuaalisuudesta ja ideologiasta. Johdanto artikkeliväitöskirjaan*. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.

- Valjakka, Timo (1990) "This is the end, This is the end, my beautiful friend". Teoksessa *Sculptor 1990*, s. 4–5. Suomen Kuvanveistäjäliiton 75-vuotisnäyttely. Helsinki: Suomen Kuvanveistäjäliitto.
- Valjakka, Timo (2000) "Kuvanveistäjä, rajanylittäjä". Teoksessa Marianne Aav & Eeva Viljanen (toim.) *Tapio Wirkkala ajattelevat kätet*, s. 222–236. Helsinki: Taideteollisuusmuseo ja WSOY.
- Valkonen, Markku (1986) "Muutosten tahto 60-luvulta nykypäivään". Teoksessa Eija Kämäräinen & Sirpa Westerholm (toim.) *Suomen taide 6, Nykyaika*, s. 6–49. Helsinki: WSOY.
- Valkonen, Markku (1990) "Kuvataide vuoden 1970 jälkeen – kohti sitoutumista". Teoksessa Salme Sarajas-Korte ym. (toim.) *ARS Suomen taide 6*, s. 220–233. Keuruu: Otava.
- Wallgren, Thomas (1989) "Moderni ja postmoderni käsitteinä ja tapoina kokea aikaa". Teoksessa Pirkko Heiskanen (toim.) *Aika ja sen ankaruus*, s. 35–53. Helsinki: Gaudeamus.
- Wallgren, Thomas (1999) "The modern discourse of change and the periodization and end of modernity". Teoksessa Anne Ollila (toim.) *Historical perspectives on memory*, s. 195–220. *Studia Historica* 61. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Valtonen, Sanna (1998) "Hyvä, paha media. Diskurssianalyysi kriittisen media-analyysin menetelmänä". Teoksessa Anu Kantola, Inka Moring & Esa Väliverronen (toim.) *Media-analyysi: Tekstistä tulkintaan*, s. 93–121. Helsinki ja Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Warner, Maria (1985) *Monuments & maidens. The allegory of the female form*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Wiio, Osmo A. & Nordenstreng, Kaarle (2001) "Viestintäjärjestelmä". Teoksessa Kaarle Nordenstreng & Osmo A. Wiio (toim.) *Suomen mediamaisema*, s. 9–21. Helsinki: WSOY.
- Viljo, Eeva-Maija (1980a) "Esteettinen reaktio taidekuvan tarkastelussa. Osa I". *Taide* 4, 6–7.
- Viljo, Eeva-Maija (1980b) "Esteettinen reaktio taidekuvan tarkastelussa. Osa II". *Taide* 5, 6–10.
- Viljo, Eeva-Maija (1996) "Suomen pankki ei-esittävän taiteen mesenaattina". Teoksessa Anna Ruotsalainen (toim.) *Näköalapaikalla. Aimo Reitalan juhla-kirja*, s. 169–172. Taidehistoriallisia tutkimuksia 17. Helsinki: Taidehistorian Seura.

- Viljo, Eeva Maija (2003) ”The bonze emperor and ”Lux”. Making a monument to Alexander II”. Teoksessa Renja Suominen-Kokkonen (toim.) *Songs of Ossian*, s. 123–137. Taidehistoriallisia tutkimuksia 27. Helsinki: Taidehistorian Seura.
- Wimmer, Andreas & Glick Schiller, Nina (2002) ”Methodological nationalism and beyond: nation-state building, migration and the social sciences”. *Global Networks* 2:4, 301–334.
- Virtapohja, Janne (1998) *Sankareiden salaisuudet. Journalistinen draama suomalaista urheilusankaria synnyttämässä*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Wohl, Hellmut (1999) ”Memory, oblivion, and the ”invisibility” of monuments”. Teoksessa Wessel Reinik & Jeroen Stumpeö (toim.) *Memory & oblivion*, s. 925–928. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7, September 1996. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Väliverronen, Esa (1993) ”Diskurssien verkossa. Joukkoviestimet, julkisuus ja valta”. *Tiedotustutkimus* 16:1, 22–34.
- Väliverronen, Esa (1996) *Ympäristöuhkan anatomia. Tiede, mediat ja met-sän sairaskertomus*. Tampere: Vastapaino.
- Väliverronen, Esa (1998) ”Mediatekstistä tulkintaan”. Teoksessa Anu Kantola, Inka Moring & Esa Väliverronen (toim.) *Media-analyysi: Tekstistä tulkintaan*, s. 13–39. Helsinki ja Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Yli-Jokipii, Pentti (1999) ”Paikallisyhteisöjen muutos Suomessa kesäisten tanssilavojen kuvastamana”. Teoksessa Markku Löytönen & Laura Kolbe (toim.) *Suomi. Maa, kansa, kulttuurit*, s. 235–253. Toimituksia 753. Helsinki: SKS.
- Ympäristötaiteen säätiön kotisivut. <<http://www.yts.fi>> (15.10.2007).
- Young, James, E. (1993) *The texture of memory. Holocaust memorials and meaning*. New Haven: Yale University Press.

Tutkimuksessa viitattu sanomalehtiaineisto

- ”23 valtuutettua vastustaa Rytin ’rakennustelinettä” *HS* 19.12.1991.
- ”23 valtuutetun vaatimus: Rytin patsaasta uusi kilpailu” *IS* 19.12.1991.
- Aalto, Maija, ”Juhliva Oulu saa Paulaharju-muistomerkin” *Kansan Tahto* 30.8.1995.

- Ajatusten herättelijä, ”Onko Kaukomieli Kaukomieli – vain joku muu?” *Kangasniemen kunnallislehti* 27.11.1997.
- Aho, Kalle, ”Rytin patsas palkintonsa ansainnut” *HS* 22.12.1991.
- ”Aktion för staty åt Ryti” *Hbl* 1.3.1986.
- Alajoki, Kalevi, ”Helppous vahingoksi taiteelle” *HS* 3.1.1992.
- Arvoa UKK:lle, ”Tv-äänestys Kekkospatsaasta” *KS* 20.2.1997.
- Bisi, Päivi & Kärkkäinen, Antti & Määttänen, Teijo & Toiminen, Marjaana & Tulima, Arto & Viirret, Sinikka, ”Kauhanen uskoo ihmisten totuvan” *KS* 4.9.1990.
- Bühler, Waldemar, ”Marttyyrin muisto” *Nykypäivä* 29.5.1992.
- Castrén, Hannu, ”Kettuminästä kunkuksi” *KSML* 29.11.1989.
- Ei riitaa, ”Ei enää riitaa patsaasta” *KS* 18.1.1989.
- Eklund, Hilikka, ”Missä näköisyys Kielioppi-monumentissa?” *Demari* 1.10.1992.
- Entinen kajaanilainen, ”UKK-muistomerkki” *KS* 20.1.1989.
- Hannula, Jouko, ”Kiista Kekkosuistomerkestä” *Liitto* 4.1.1989.
- Heikel, Rolf R., ”Patsas herätti ajatuksia” *IS* 19.12.1991.
- Heiskanen, Ville, ”Uuden tyylin monumentti” *HS* 29.6.2000.
- ”Helenen kaupunkilaisten taidenautinto naapurissa” *Hyvinkään Sanomat* 22.4.1998.
- Helminen, Reino, ”Rytin patsaan symboliikkaa on ihan selkeää” *HS* 2.6.1992.
- Helpinen, Varpu, ”Risto Rytin muistomerkki on siirtoa vaille valmis” *IS* 24.8.1994.
- ”Helpommallakin pääsee haukuttavaksi!” *IS* 17.11.1995.
- ”Helsingiltä puuttui Rytin rohkeus” *IS* 27.5.1992.
- ”Helsingin Deva: Seis Rytin Patsashankkeelle” *Tiedonantaja* 12.1.1989.
- ”Helsinki hyväksyy Veikko Myllerin ehdotuksen Rytin muistomerkiksi” *HS* 3.11.1992.
- Henttonen, Antti, ”Isokieroko?” *US* 3.1.1989.
- Herme, Pia, ”Ovi vei pelkistettyyn ilmaisuun” *Riihimäen Sanomat* 8.5.1998.
- ”Heräämisen aikaa” *Jokilaakso* 2.3.1997.

- Hiltunen, Matti, "Rytille oikea patsas!" *HS* 6.12.1991.
- HK, "Otto Manninen sai muistomerkin" *Kangasniemen kunnallislehti* 17.8.2000.
- Hurme, Hannu, "Rautavaara saa näköispatsaan" *KU* 14.1.1999.
- Hyvönen, Heikki, [otsikoton]. *HS* 14.12.1991.
- Hämäläinen, Sanna, "'Täältä' alkoi kerran ja tänne sai palata retki" *KSML* 14.8.2000.
- Hämäläinen-Forslund, Pirjo, "Miesten muisto" *KU* 27.10.1994.
- Ikonen, Pauli, "Muistomerkin oltava arvokas" *HS* 9.1.1992.
- Itsenäisyys kunniaan, "Miksei obeliskia noteerattu?" *HS* 11.1.1992.
- Jarva, Risto, "Yli neljä tuhatta kiloa Risto Rytin elämäkarta" *Karjalainen* 25.9.1994.
- Joel, "'Torikunkkuko' brezhneviläinen?" *KSML* 17.1.1990.
- Jokela, Marko ja Lavonius, Leena, "Manta on kaupungin kaunein" *HS* 29.4.1999.
- Jormalaisen Liisa, "Vain suolisolmunko arvoinen?" *IS* 4.1.1989.
- "Juhliva Oulu paljasti muistomerkin Paulaharjulle" *KS* 3.9.1995.
- Junka, Teuvo & Arffman, Väinö, "Ei muistomerkkiä Rytille" *KU* 10.10.1990.
- "Jyväskylän torille Suomen korkein patsas" *KSML* 22.9.1989.
- Järvenpää, Eeva, "Poliitikot makutuomareina" *HS* 27.5.1992.
- Kailaheimo, Markku, "UKK ja mörkö" *Kansan Sana* 5.1.1989.
- Kairamo, Aimo, "Näköispatsas" *Demari* 18.2.1997.
- "Kajaani saa Kekkosen ajan ja ajatuksien näköispatsaan" *Kaleva* 29.12.1988.
- Kallioniemi, Eija, "Näköis-Urkki voitti eduskunnan puolelleen" *HS* 15.2.1997.
- Kanerva, Jukka, "Narrin sankaruus" *City-lehti* tammikuu/1990.
- Karlsson, Mikko, "Reissumies palasi kotiin" *TUL* 4/2000.
- Kastemaa, Heikki, "Miten taiteesta puhutaan?" *Kaleva* 19.2.1989.
- Kastemaa, Heikki, "Luonnos Tuirasta Ruijanrannoille" *Kaleva* 4.9.1993.
- "Kaukomieli ehdolla Keskuspuistoon" *Kangasniemen Kunnallislehti* 14.8.1997.

Kauppinen, Markku, ”Osaaminen taas arvoonsa” *HS* 7.2.1992.

”Kekkosen muistomerkki heijastaa luontoa” *HäS* 31.8.2000.

”Keskustan paikallisosasto tykkää Urkista ja Sylivistä” *HS* 6.3.1997.

Kinnunen, Martti, ”Arvosteluraadista puuttuivat kainuulaiset” *KS* 19.1.1989.

Kivijärvi, Harry, ”Vaihdetaan vain nimeä!” *HS* 9.2.1992.

”Kivinen Kielioppi E.N. Setälän kunniaksi” *Lalli* 27.8.1998.

Kivirinta, Marja-Terttu, ”Sculptor 90 problematisoi taiteen käsitettä” *HS* 17.3.1990.

Kivirinta, Marja-Terttu, ”Voittaja valitaan viidestätoista ehdotuksesta” *HS* 15.2.1997.

Kivirinta, Marja-Terttu, ”Lopettakaa jo presidenttipystit” *HS* 12.6.1997.

Kivirinta, Marja-Terttu, ”Tapio Junnon Schjerfbeck-monumentti on paljastettu Hyvinkäällä” *HS* 28.5.1998.

Kivirinta, Marja-Terttu, ”Monumentti arkipäivälle” *HS* 6.10.1998.

Kivirinta, Marja-Terttu, ”Kirpputoritakit pyhällä paikalla” *HS* 20.6.2000.

Kivirinta, Marja-Terttu, ”Ympäristötaide on arka asia” *HS* 20.6.2000.

Kivirinta, Marja-Terttu, ”Lähde sulautuu maisemaan” *HS* 1.9.2000.

Kivirinta, Marja-Terttu, ”On siinä jotain Kekkostakin” *HS* 1.9.2000.

Knuuttinen, Osmo, ””Sehän tuo mieleen kierouden ja ryyppäämisen”” *Liitto* 5.1.1989.

Koivistoinen, Kaarina, ”Kiskokasa joutaa Huittisiin” *HS* 21.12.1991.

”Kokemäkeläiset haluavat E.N. Setälästä näköispatsaan” *SK* 16.2.1992.

”Kokemäki sai muistomerkkin suurelle pojalleen” *SK* 28.8.1998.

Kruskopf, Erik, ”På konstlinjen” *Hbl* 3.1.1992.

Kruskopf, Erik, ”Monument eller konst?” *Hbl* 19.2.1997.

KS:n toimitus, [otsikoton]. *KS* 2.2.1989.

Kuittinen, Teppo, ”Allas sai tikkaat” *IS* 12.10.2000.

Kujala, Päivi, ”Torikunkku sai lein otsalleen” *KSML* 7.10.1992.

”Kulttuuristalinismia” *Viikkolehti* 27.5.1992.

””Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä”” *IS* 4.5.1992.

”Kuvataide noudattelee kaavaa” *KS* 19.2.1989.

- Kyllönen, Marja, ”Rakennusteline vai arvokas muistomerkki?” *IS* 17.12.1991.
- Kyllönen, Marja, ”Laila Pullinen kaipaa uutta esittävää taidetta” *IS* 10.3.1997.
- Kärkkäinen, Aino, ”Kaikki eivät ymmärrä taiteilijaa” *Karjalan maa* 12.1.1989.
- ”Laaninen, Timo, Aho kiitti, Lipponen ja Rihtniemi arvostelivat” *Suomenmaa* 5.9.2000.
- Lappalainen, Erkki, ”Patsaskilpailu uusittava” *HS* 12.3.1997.
- ”Lappilaiset tuomitsivat Kekkonen muistomerkin” *Pohjolan Sanomat* 31.12.1988.
- Latola, Ritva, ”Samuli Paulaharjun ainutlaatuinen elämäntyö” *Oulun Sanomat* 13.10.1993.
- Latola, Ritva, ”Merkkimiehen vaikea taival” *Oulun Sanomat* 3.11.1993.
- Leino, Paavo, ”Rytille ready-made patsas” *HS* 8.1.1992.
- Lievonen, Reino, ”Kierovartinen viinapikari” *KS* 28.1.1989.
- Lindvall, Eero, ”Kuinka tärkeää on olla aito?” *KS* 6.1.1989.
- Liukka, Sisko, ”Tapio Junnon ”Ovi” muistuttaa Schjerfbeckin Hyvinkäänvuosista” *Hyvinkään Sanomat* 27.5.1998.
- ”Lähde voitti Kekkonen muistomerkkilpailun” *ESS* 13.6.1997.
- Lähteenkorva, Pekka & Pekkarinen, Jussi, ”Urho Kekkonen muistomerkin pitkä marssi” *HS* 9.2.1997.
- Maallikko, ”Luikeroko kuvaa Kekosta?” *KU* 10.1.1989.
- Maanheimo, Olavi, ”Urkkihan se siinä!” *KSML* 16.12.1991.
- Majander, Antti, ”Ei tehty Tapsasta valtiomiestä” *HS* 17.1.1999.
- Manninen, Antti, ”Helsinki hylkäsi Rytin patsassuunnitelman” *HS* 26.5.1992.
- Marttinen, Eero, ”Skandaalin pelko usein takuuna hyvästä tuloksesta” *KS* 5.1.1989.
- Marttinen, Eero, ”Kaikki ne 401 ehdotusta tekevät kukin tavallaan kunniaa UKK:lle” *KS* 23.2.1997.
- Marttinen, Eero, ”Uusin UKK-muistomerkki syntyi luontokokemuksesta” *KS* 23.6.2000.
- Matero, Eero, ”Ihminen ja taide” *Kansan Tahto* 7.1.1989.

Maunula, Leena, ”Mies joka loi Suomelle imagon” *HS* 25.8.2000.

Mauria, Kari, ”Asiantuntemattomuus ilmi luonnoksen teilaamisesta” *HS* 21.12.1991.

Merihaara, Heikki, ”Tapsa saa vihdoin patsaan” *Lähilehti* 14.6.2000.

”Mihin Urho Kekkosen patsas” *HS* 20.12.1987.

M-LT, ”Kajaani saa Kekkosen ajan ja ajatuksien näköispatsaan” *Kaleva* 29.12.1988.

”Muistomerkki Kainuussa oikeassa ympäristössään” *KS* 4.9.1990.

Mäkelä, Riitta, ”Pala Paulaharjun Lappia Tuirassa” *Kaleva* 3.9.1995.

Mäkelä, Riitta, ”Kekkonen keskellämme” *Kaleva* 4.9.2000.

Mäki, E.V., ”Kilpailuttaminen ei nosta taiteellisuutta” *HS* 29.3.1992.

Mäntyniemen porttivahti, ”Hämäläisen varoitus” *Suomenmaa* 13.10.2000.

Myöhänen, Reino, ”Asiasta toiseen” *SS* 30.12.1988.

Möttölä, Marjatta, ”Tapio Rautavaaralle tulossa näköispatsas Oulunkylän torille” *HS* 14.1.1999.

”Nestori Suuri’ sai muistomerkin ja oman aukion Kokemäelle.” *SK* 28.8.1998.

Nevalainen, Kimmo, ”Oikeudenmukaisuudella onkin sarvet päässään” *Karjalainen* 31.8.1995.

Niemi, Veikko, ”Schjerfbeckin muistomerkki Hyvinkäälle” *ESS* 27.5.1998.

Nieminen, Arja, ”Tapio Rautavaaralle Patsas” *IL* 1.7.1995.

Nikander, Harry, ”Hölmöläisten hommaa!” *IS* 5.10.2000.

Nimim. HI, ”Presidentti Rytillä figuratiivinen patsas” *Lauttakylä* 15.11.1991.

Nimim. Kansalainen, ”Kekkospatsaista” *Suomenmaa* 17.6.1997.

Nimim. Suurmiesten ystävä, ”Suurmiehille ikioma patsasaukio” *HS* 5.1.1990.

Nojonen, Teuvo, ”Ensin tuli närkästys” *LS* 4.12.1997.

Nousiainen, Reetta, ”Kekkosen kädet valettiin pronssiin Lapinlahdella” *SS* 3.8.2000.

Näköisempi saisi olla, ”Ei ole näköä” *Kaleva* 10.1.1989.

”Näköispatsas” *IL* 3.9.1986.

- ”Näköispatsas sai mielipidekyselyssä murskavoiton” *Kokemäen Sanomat* 17.2.1992.
- ”Näköisteokset puuttuivat Mannisen patsaskilpailusta” *Kangasniemen kunnallislehti* 14.8.1997.
- Ojanen, Risto, ”E.N. Setälän muistomerkki ei ole abstrakti eikä näköispatsas” *SK* 19.9.1992.
- Ollila, Tim, ”Hommage Samuli Paulaharjulle” *Kansan Tahto* 7.9.1995.
- ”Onnistunut muistomerkki” *Demari* 5.9.2000.
- ”Opetusministeri heräsi nyt, koska kansa halusi” *IS* 6.5.1992.
- ”Otosta kunniateekkari” *KSML* 1.5.1990.
- ”Oulu piilottaa Rotuaarin veistokset” *Kaleva* 24.10.1989.
- ”Pakilan SKP: Ei muistomerkkiä sotasylliselle” *Tiedonantaja* 9.10.1990.
- Palmu, Timo, ”Muistomerkkiehdotukset onnistuneita?” *HS* 21.2.1997.
- Paras pressa, ”Näköispatsas” *KS* 23.1.1989.
- ”Patsaansa ansainnut” *SK* 30.10.1989.
- ”Paulaharjun muistomerkistä kiipeilyteline?” *Oulu-lehti*, 30.4.1995.
- Perälän Pekka, ”Keidas erämaassa” *KS* 13.1.1989.
- Petäjä, Jukka, ”Väinö Linna, Alvar Aalto, Jean Sibelius ja Volter Kilpi kärkeä Helsingin Sanomain taidekyselyssä” *HS* 6.12.1997.
- Petäjä, Jukka ja Sirén, Vesa, ”Waltari ja Sibelius kaksoisvoittoon” *HS* 6.1.1996.
- Pohjonen, Kirsti, ”Lähde kertoo UKK:sta jo sijainnillaan” *AL* 4.9.2000.
- Pokkinen, Jorma, ”Tampere kaipaa lisää patsaita” *AL* 18.1.1997.
- ”POP ensimmäisenä Rytin patsashankkeen puolesta” *Express* nro 2 maaliskuu/1986.
- Pulakka, Pentti, ”UKK:n patsasluonnos” *Keskipohtjanmaa* 30.12.1988.
- Pulakka, Pentti, ”Satavuotias UKK” *Keskipohtjanmaa* 2.9.2000.
- Pullinen, Laila, ”Rautavaaran muisto elää Oulunkylässä” *HS* 27.2.1996.
- Puustinen, Unto, ”Kalastuspatsas Urho Kekkoselle” *Karjalan maa* 12.1.1989.
- Rautio, Leena, ”Samuli Paulaharju aletaan huomata” *Oulu-lehti* 6.4.1995.
- Rekonen, Jorma, ”Kuvanveistäjäsuuruus omiensa keskellä” *Lestinjoki* 25.6.1997.

Rinne, Matti, ”Näköispatsaasta ei toivoakaan” *IS* 5.11.1991.

Rintamaveteraani, ”Risto Rytin maine on palautettava” *HS* 11.4.1991.

Roth, Seppo, ”Kaunistus vai kauhistus?” *AL* 1.10.1994.

Runonen, Carmen, ”Patsaissa on aivan valtava ero” *LS* 27.11.1997.

”Ryti ansaitsee näköispatsaan” *Lauttakylä* 12.6.1992.

”Rytin patsaalta toivottiin ’näköisyyttä” *HS* 29.3.1992.

Saarela, Martti, ”Tuntematon taiteilija” *Liitto* 13.10.1990.

Saarelainen, Reijo, ”Vapaus on taiteen hyväksi” *HS* 19.12.1991.

Saari, Miia, ”Patsaasta löytää Kekkonen” *HS* 18.1.1989.

Salomaa, Ritva, ”Huikea näky kirkkojen välissä” *Kaleva* 4.9.1990.

Sarje, Kimmo, ”Nykytaidetta vai ei?” *HS* 1.10.1994.

Sarni, Jyrki, ”Suuri aika -monumentti kertoo Kekkosesta” *LK* 9.9.1990.

”Schjerfbeckin patsaaseen tahdotaan ainakin kasvot” *Hyvinkään Sanomat* 22.2.1996.

Seppälä, Arto, ”Otto Mannisen elämä graniittiin” *AL* 19.3.2000.

Sergejeff, Merja, ”Rotko, jonka äärellä elämme” *US* 8.11.1990.

”Setälä saakoon kirjan” *IL* 8.10.1992.

Skarén, Vuokko, ”Suloa hautamonumentissa” *HS* 28.9.1994.

Skarén, Vuokko, ”UKK:sta perin nihkeästi” *HS* 17.3.1997.

”Soittakaa UKK:n muistomerkistä!” *Pohjolan Sanomat* 30.12.1988.

Stenman, Olavi, ”Häiriötaide tyylilajiksi?” *HS* 4.1.1992.

Sundell, Dan, ”Jag sitter, källa, vid din rand” *Hbl* 7.9.2000.

”Suuri aika kuohuttaa Kajaanissa” *Kansan Tahto* 11.1.1989.

”Suuri aika toteutetaan” *KS* 24.1.1989.

”Taiteen moraali” *Viikkolehti* 31.12.1988.

Tapio, Ilari, ”Näköinen vai näkemys?” *SK* 3.2.1992.

Tapio, Ilari, ”Elämäntyön näköispatsas” *SK* 28.2.1997.

Teikari, Erkki, ”Lapamato” *SK* 12.1.1989.

Teikari, Erkki, ”Mikään ei pelastane Rytin häiriötaiteelta” *SK* 16.5.1992.

Testikuvat, ”Taide on taitoa välittää tuntemuksia” *HS* 15.2.1992.

- Tikka, Juha-Pekka, ”Tunnetut suomalaiset vaativat Risto Rytin patsaskilpaa uusiksi” *HS* 4.5.1992.
- Tikkinen, Hannele, ”On sulavan muodon aika” *SS* 21.2.1996.
- Tikkinen, Hannele, ”Kauris kurkistaa Kasurilanmäeltä” *SS* 1.11.2000.
- Tennilä, Jukka, ”Ylipormestari Ilaskivi: Terassitori tulee tarjoamaan paikkoja Kekkonen patsaalle” *IS* 14.12.1987.
- ”Torikunkku kurottaa korkeimmalle” *KSML* 29.11.1989.
- ”Tunnista henkilöt ja kerro mielipiteesi muistomerkestä!” *Kokemäen Sanomat* 27.1.1992.
- Tuominen, Maila-Katriina, ”Juupas, eipäs – eli näköinen Kekkonen vai ei?” *AL* 21.1.1997.
- Tuominen, Maila-Katriina, ”Ostaisitko lenkkarit Leniniltä?” *AL* 27.4.1997.
- Toiminen, Marjaana, ”Pekka Jylhä voitti kilvan UKK:n muistomerkestä” *AL* 13.6.1997.
- Tuplavee, ”UKK:n tukka harmaantuisi” *KSML* 5.1.1989.
- Turisti, ”Toripatsas vaihdettava” *KSML* 10.12.1989.
- Tyttö Kainuusta, ”Kansalaiskeräys muistomerkin hankkimiseksi” *KS* 10.1.1989.
- Törmälehto, Urho, ”Kekkonen muistomerkestä” *Pyhäjokiseutu* 13.1.1989.
- Uimonen, Anu, ”Raikas ratkaisu uudistaa perinnettä” *HS* 13.6.1997.
- Uimonen, Anu, ”Uudenlainen monumentti presidentti Kekkoselle” *HS* 13.6.1997.
- Uimonen, Anu, ”Hitsausoppi tarttui isän putkiliikkeestä” *HS* 30.1.2001.
- Uimonen, Anu, ”Merikannon merkit nousivat seinälle” *HS* 30.10.2004.
- ”UKK-monumenttia epäillään maljakon jäljitelmäksi” *KU* 4.1.1989.
- ”UKK-tävling en konstnärlig katastrof” *Hbl* 12.3.1997.
- Valjakka, Timo, ”Informalismi on taas ilmassa” *HS* 6.4.1989.
- Valkonen, Markku, ”Tästä alkaa suukopu” *HS* 29.12.1988.
- Valkonen, Markku, ”Suuri Aika on määrätietoinen ja leikkisä” *HS* 4.9.1990.
- Valkonen, Markku, ”Vaikeiden päätösten symboliikkaa” *HS* 5.11.1991.
- Valkonen, Olli, ”Muistomerkki paikallaan” *HS* 8.10.1994.

- ”Valo puuhaa patsasta Risto Ryttille” *HS* 1.3.1986.
- Valta, Liisa, ”Kulttuurielämän kehitys hampaatonta” *SS* 14.8.2000.
- Veirto, Ulla, ”Suosikki teos on liian anteeksipyytelevä” *IS* 28.2.1997.
- Väärret, Outi, ”Muistomerkkiehtotukset onnistuneita?” *HS* 21.2.1997.
- Voutilainen, Mikko, ”Tähän tulee Suomen korkein patsas” *KSML* 22.9.1989.
- ”Vuoden viimeinen lisäbudjetti hyväksyttiin” *AL* 28.11.1990.
- ’Vuolijoellako patsas kansalle ja Kajaanissa herroille’, ”Älkää häpäiskö presidentti Kekkonen muistoa!” *KS* 10.1.1989.
- Vuorisalo, Arvi, ”Oulunkylään on syntynyt helmi” *Oulunkyläläinen* 19.8.2000.
- Välkkynen, Reijo, ”Kunniaa hänelle” *SataSeutu* 26.8.1998.
- Vänttinen, Marja-Leena, ”Kuvataiteilijoita harvassa” *HS* 7.3.1997.
- Yli-Huttula, Tuomo, ”Kekkos-symbolikkaa monella tavalla” *Kaleva* 4.9.2000.
- Yli-Lassila, Jukka, ”Kuvanveistäjän kohtalona oli Kekkonen” *HS* 30.9.2005.
- Yrjö-Koskinen, Rea, ”Tilataan patsas Norjasta” *HS* 1.3.1997.

Tutkimuksessa lainattujen sanomalehtien lyhenteet

Aamulehti (AL), Etelä-Suomen Sanomat (ESS), Helsingin Sanomat (HS), Hufvudstadsbladet (Hbl), Hämeen Sanomat (HäS), Iltalehti (IL), Ilta-Sanomat (IS), Kainuun Sanomat (KS), Kaleva, Kansan Uutiset (KU), Karjalainen, Keski-suomalainen (KSML), Lapin Kansa (LK), Länsi-Savo (LS), Satakunnan Kansa (SK), Savon Sanomat (SS), Turun Sanomat (TS).

LIITE 1: Diskurssitaulukko

Sijoittuminen suhteessa taiteen kenttään	maallikkodiskurssit			asiantuntijadiskurssit	
Monumentin keskeinen funktio	Muistelu	Muistelu ja taide	Muistelu	Taide	
Diskurssit	Näköisyysdiskurssi (ND)	Kertomusdiskurssi (KD) A) Selkeän merkityksen rekisteri B) Tarkan tulkinnan rekisteri	Yhteisen diskurssi (YD) A) Hallinnon rekisteri	Vapaan taiteen diskurssi (VD)	Uuden monumenttijaatteluun diskurssi (UD)
Merkitys	- näköiskuva kohteesta - henkilön fyysisen ulkomuodon ilmaisija ja toistaja - todellisuuden dokumentaatio	- tosikertomus henkilöstä, tämän persoonasta, elämänvaiheista ja häneen liittyvistä tapahtumista A) - selkeä, yksimerkityksinen kuvakertomus B) - kuvakertomus - kuva-arvoitus	- yhteisöä yhdistävä ja heijastava merkki - yhteisen muistelun ja historian merkki - käyttö- ja välinmerkitys muistelussa ja rituaaleissa - osoitus kunnioituksesta	- taide, esteettinen objekti - taiteilijan tuotannon jatkumo - suurmiesmonumentit turhana menneisyyden jäänteinä	- monumentti-käsitteen laajentaminen - suurmiesmonumentit menneisyyden jäänteinä - taide, joka kiinnittyy henkilökohtaiseen muistiin ja identiteettiin - ympäristöllisyys - kohtaamispaikka ja vuorovaikutuksen synnyttäjä - eri elämän alueita yhdistävä

Merkki- luonne	<ul style="list-style-type: none"> - ikoni - denotaation lisäksi konnotaatiot 	<p>A)</p> <ul style="list-style-type: none"> - metonymia - attributit - synekdokee <p>B)</p> <ul style="list-style-type: none"> - metafora - allegoria 	<ul style="list-style-type: none"> - indeksi - myytti 	<ul style="list-style-type: none"> - symboli - metafora - itseensä viittaava merkki 	<ul style="list-style-type: none"> - symboli - myyttitietoisuus / metamyytti
Tulkintatapa	<ul style="list-style-type: none"> - ikonien tunnistaminen - etsitään esittävyttä - hyvää monumenttia (tarpeeksi näköinen) ei tarvitse tulkita lainkaan - yksitulkintaisuus - tulkinnan objektiivisuuden ja kollektiivisuuden vaade (ei luoteta omiin subjektiivisiin tulkintoihin) - abstrakti koetaan loukkaavana tai muistoa mitätöivänä - pilkkatulkinnat - monumentin elollistaminen 	<ul style="list-style-type: none"> - monumentissa olevien yleisten viittausten avulla kaikkien tulisi voida tulkita samalla tavalla - taiteilijan intention ymmärtäminen <p>A)</p> <ul style="list-style-type: none"> - selkeiden viittausten odotus <p>B)</p> <ul style="list-style-type: none"> - monumentissa kaikki merkityksellistä - luotetaan subjektiivisiin assosiaatioihin ja mielikuvitukseen 	<ul style="list-style-type: none"> - tulkitaan yhteisön näkökulmasta monumentin pystytämistä tapahtumana - kollektiivisten tulkintojen olemassaolo - interdiskursiivisuus muiden kenttien diskursseihin - henkilön (ei monumentin) tulkinta historian kirjoituksen kautta - minän kannalta relevantti tulkinta 	<ul style="list-style-type: none"> - formalistiset ja vitalistiset tulkinnat - modernismin retoriikkaa tulkinnassa (ylevyys, puhtaus, historiattomuus) - tulkinta taiteen ja taiteilijan tuotannon kontekstissa - haluttomuus seikka-peräisiin tulkintoihin - monitulkintaisuus - asiantuntijälähestyminen (ikonografia) - subjektiivisten tulkintojen painotus (tiettyjen sääntöjen mukaan) - muotoon liittyvä po liittisuuden taju 	<ul style="list-style-type: none"> - leikkisyys, huumori ja ironia - arkisuus - 'epäpuhdas' estetiikka - tulkinta ympäristön ja yhteisötaiteen näkökulmista - liikkeen ja haptisuuden esiin tuominen - tulkinta intertekstinä

Taidekäsitys	<ul style="list-style-type: none"> - populaariesteetiikka - taito, taituruus, kädenjälki - uniikki, aito - todentuntuista - taide ei ole mielikuvitusta - abstrakti on huonoa taidetta tai ei ole taidetta - abstrakti taide on dekoraatiota - monumentti ei ole ensisijaisesti taidetta - hyvä abstraktio merkitsee pelkkää paasia tai luonnonkiveä 	<ul style="list-style-type: none"> - kaunis, miellyttävä - tunteisiin ja älyyn vetoavaa - monumentit sekä taidetta että muistelua - henkistä näkemystä - todellisuuden esittämistä epäsuorasti - originelli <p>A)</p> <ul style="list-style-type: none"> - populaari-estetiikka <p>B)</p> <ul style="list-style-type: none"> - 'hyvä kulttuuritahto' 	<ul style="list-style-type: none"> - kollektiivisen kokemuksen, kulttuurin ja historian tulkitsemista tai heijastamista visuaaliseen muotoon - monumentit muistelua 	<ul style="list-style-type: none"> - älyyn vetoava abstraktisuus - formalistinen estetiikka ja legitiimi maku - ylevä - taiteen ei tarvitse viitata itsensä ulkopuolelle - taide heijastaa omaa aikaansa, on jatkuvassa kehityksessä - taiteilijalla originelli tyyli - hyvä taide on universaalialia - hyvä taide on kontroversaalialia 	<ul style="list-style-type: none"> - taiteen kentän laajenemisenäkymät: - ympäristötaide, maataide, käsitetaide, yhteisöllisyys, eettisyys - taide voi olla merkityksiltään muuttuvaa, tilapäistä ja arkista - hyvä taide voi olla myös figuratiivista
Taiteilijuus	<ul style="list-style-type: none"> - käsitöläinen, todellisuuden dokumentoija - nykytaiteilijat taidottomia 	<ul style="list-style-type: none"> - 'näkiä' - henkisen työn tekijä 	<ul style="list-style-type: none"> - yhteisön yhteisen arvomaailman materiaalisoija - yhteisön osa yhteisessä muisteluhankkeessa 	<ul style="list-style-type: none"> - rationaalinen, älyyn kiinnittyvä työskentely - vitalistinen visionääri ja kokija - itse tekemistä - vapaata toimintaa 	<ul style="list-style-type: none"> - sankarimyytin välttely - tekijä, ajattelija, suunnittelija - yhteistyö eri toimijoiden kanssa.

<p>Muisti</p>	<ul style="list-style-type: none"> - henkilön ulko- muodon muis- taminen tärke- ää: siinä kiteytyy muistettavat asiat - ulkomuoto tuo muistot, jotka sa- manlaisia kaikilla - monumentit his- torian kirjoituk- sena - henkilökultti 	<ul style="list-style-type: none"> - muistuttaa subjektiivisen tulkintaprosessin kautta yleisesti tiedettyistä ja tunnustetuista tosiasioista 	<ul style="list-style-type: none"> - yhteisöllä kollektiivinen muisti ja yhteinen menneisyys jota pitää siirtää tuleville sukupolville - perinteikkyyden ja kontinuiteetin korostus - velvollisuus muistella - rituaalinen muistelu 	<ul style="list-style-type: none"> - kollektiivinen muistelu ei kuulu diskurssiin - monumentti taiteilijan muistona - monumentti ajan taiteen kuvana 	<ul style="list-style-type: none"> - subjektiiviset muistot, henkilökohtaiset kokemukset - kiinnostus hyviin tarinoihin - kollektiivisen muistin ja kansallisen historian ja myyttien ironisointi
<p>Paikka</p>	<ul style="list-style-type: none"> - kaupunki-rakenteellisesti arvokas (paikkahierarkia) - konkreettinen yhteys paikalla henkilöön 	<ul style="list-style-type: none"> - konkreettinen yhteys paikalla henkilöön - paikan sijaintia ja visuaalisuutta tulkitaan metonymisesti - hyvä sijoituspaikka on kaunis 	<ul style="list-style-type: none"> - paikan liittyttävä historiaan - paikka seremonia- ja kohtauspaikkana - sijoituspaikalla yhteisöllinen merkitys, maa-merkki 	<ul style="list-style-type: none"> - monumentin tilallisuus - monumentin ja paikan dialogisuus, sijoituspaikka esteettisenä, visuaalisena taustana tai näyttämönä - paikan visuaalisuuden formalistinen tulkinta - kaupunkikuvallisuus 	<ul style="list-style-type: none"> - ympäristö ja paikka osana teosta - paikalla myös sosiaalinen ja yhteisöllinen merkitys alueen ihmisten arjessa

<p>Positiot</p>	<ul style="list-style-type: none"> - me, kansa, tavallinen ihminen, ei-herra - vääryyden paljastaja, totuuden lausuja, järjen ääni 	<ul style="list-style-type: none"> - tulkitsija - hyvän monumenttitehdotuksen keksijä <p>B)</p> <ul style="list-style-type: none"> - 'minä' - arvoituksen ratkaisija 	<ul style="list-style-type: none"> - yhteisön tai joukon edustaja ('me', kansa, enemmistö) - muistelijä, kunnioittaja, perinteenvaalija - historian tuntija <p>hallinnon rekisteri:</p> <ul style="list-style-type: none"> - yhteisön ohjaaja 	<ul style="list-style-type: none"> - asiantuntija - taide-elämysten kokija - hyvän maun vaalija - taidekasvattaja, opettaja 	<ul style="list-style-type: none"> - asiantuntija - ilmiöiden tarkkailija - nykylukulttuurin ymmärtäjä
<p>Yhteisö</p>	<ul style="list-style-type: none"> - olemuksellinen identiteetti ja vahvojen siteiden arvostus - yhtenäiskulttuuri-ajattelu - kansallisuus, paikallisuus ja sukupolven yhteisyys 	<ul style="list-style-type: none"> - olemuksellinen identiteetti ja vahvojen siteiden arvostus - on olemassa yhteisön yhteisesti jakamia, kaikkia yhteisön jäseniä yhdistäviä merkityksiä 	<ul style="list-style-type: none"> - olemuksellinen identiteetti ja vahvojen siteiden arvostus - yhteisöllinen kontinuiteetti - laaja-alaisuus - suurmiesten ominaisuudet ja saavutukset myös yhteisön jäsenten jakamia - alueellinen ja paikallisyhteisöllisyys 	<ul style="list-style-type: none"> - perinteisen kollektiivisen kansallisen ja paikallisen yhteisöllisyyden torjunta - subjektiivisuuden ja universaaliuden korostus - taiteen kentän yhteisyys 	<ul style="list-style-type: none"> - kollektiivisten identiteetti- ja yhteisömyyttien tiedostaminen ja purku - vuorovaikutus- ja kommunikaatioyhteisyys - ihmisten kohtaaminen paikassa

<p>Retoriikka</p>	<ul style="list-style-type: none"> - 'meihin', kansaan, enemmistöön, yleiseen mielipiteeseen, järkeen, moraaliiin vetoaminen - kohteen olisi itse pidettävä monumentistaan - huudahdukset, ääri-ilmaisut, vaihtoehdottoisuus, toisto - kulttinen retoriikka - suomalaisuuskuvaan vetoaminen 	<ul style="list-style-type: none"> - mielikuvitukseen, oivallukseen ja 'minään' vetoaminen - opettava sävy, asiallisuus - suomalaisuus-kuvaan vetoaminen 	<ul style="list-style-type: none"> - tapaan, perinteeseen, normaalikäytännön vetoaminen - myytteihin tukeutuminen - itse koettuun vetoava puhe - tosiasiapuhe - 'me' ja 'kansan' sisäänrakennettuina puheissa - demokratia-puhe - konsensusseen vetoaminen - suomalaisuuskuvaan vetoaminen 	<ul style="list-style-type: none"> - itsestään selvyysiin vetoaminen, itsevarmuus - yläpuolelle asettuminen - asiantuntija-retoriikka - suomalaisuuskuvaan vetoaminen 	<ul style="list-style-type: none"> - asiantuntijaretoriikka - teoreettisuus, taidefilosofisuus - kepeys, huumori, ironia - subjektiivisen vastaanotto prosessin reflektointi
--------------------------	--	---	--	---	--

<p>Diskurssi-suh- teet</p>	<ul style="list-style-type: none"> - lähellä muita muistelufunktioita korostavia diskursseja - taiteen asiantuntija-diskurssien, etenkin VD:n, mutta myös UD:n vastapoolina - ei tunnisteta taiteen professionalismia - taiteen asiantuntijoiden ja päättäjien kritisointi 	<ul style="list-style-type: none"> - välitilassa NK:n ja VD:n välillä - asettuu ND:n yläpuolelle <p>A)</p> <ul style="list-style-type: none"> - lähenee paikoin ND: a muistelua korostaessaan <p>B)</p> <ul style="list-style-type: none"> - pyrkii seuraamaan VD:a monumentin tai defunktiota korostaessaan - asiantuntijat koetaan yleisten tulkintojen ohjaajiksi ja oppaiksi 	<ul style="list-style-type: none"> - välittäjänä muiden diskurssien välillä - muiden diskurssien yläpuolelle asetuminen, koska ei painota representaatioon liittyviä kysymyksiä - maallikko-diskurssi, joilta osin lähellä ND: a ja KD:n selkeän merkityksen rekisteriä - VD:n ja UD: n monumenttien arvokkuuden vähentämistä vastaan, mutta samalla praktinen suhde taiteen kenttään - yhteisöllisyyden merkityksen korostamisessa lähentyä osin UD:a 	<ul style="list-style-type: none"> - ylimielinen, ironinen asenne diskurssin vastapooliksi hahmottuvaan ND:iin - kannustava suhde KD: iin, etenkin sen tarkan tulkinnan rekisteriin - praktinen suhde YD:n hallinnon rekisteriin, joskin myös paikoin kriittinen sen puuttumiseen hankkeiden kulkuun - kentän autonomian puolustus ja muilta kentiltä tulevan ohjailun vastustus - kentän sisäinen liike aktivoimassa diskurssin rajoja 	<ul style="list-style-type: none"> - ei 'äänekkäitä' vasta- tai puolustusasemia - ironia, huumori ja kritiikki diskursseihin (etenkin ND:iin ja YD:iin), joissa monumentit otetaan vakavasti, vaalitaan perinteitä ja tehdään kultisia tulkintoja - kevyissä yhteisöllisyyden näkymissä lähenee YD:n lokaalisen yhteisöllisyyden näkymiä - odottaa VD:n kannattamien taiteen muotojen uudistumista - VD:n ja UD:n hybridisyys - erottautuminen taiteen kentän ulkopuolesta
---------------------------------------	--	---	---	--	--

LIITE 2: Vuosina 1989–2000 Suomessa pystytetyt henkilömonumentit ja -muistomerkit

Lista vuosina 1989–2000 Suomessa pystytetyistä henkilömonumenteista ja -muistomerkeistä on koottu kirjallisuuden, kaupunkien, kuntien ja museoiden internetsivuille koottujen tietojen, taiteilijamatrikkeliä ja läpikäymäni lehtileikeaineiston pohjalta. Sen koamisessa olen saanut apua lukuisilta kaupunkien, kuntien, seurakuntien, museoiden ja matkailupalveluiden työntekijöiltä ja monumenttihankeisiin osallistuneilta yksityishenkilöiltä. Lista ei ole todennäköisesti täydellinen, mutta antaa puutteellisenakin jonkinlaisen kokonaiskuvan ajankohdan monumentti- ja muistomerkituotannosta. Listalle pääsyn kriteereinä pidin sitä, että nimetylle henkilölle pystytetty monumentti tai muistomerkki on sijoitettu profaaniin julkiseen ulkotilaan, jolloin esimerkiksi hautamonumentit ja julkisten rakennusten sisätiloissa tai yksityishenkilöiden mailla olevat teokset jäivät listauksen ulkopuolelle. Seurakunnan omistamalla maalla olevat henkilömonumentit ja -muistomerkit kuuluvat listaukseeni. Listalle en koonnut pelkkiä muistolaattoja (esimerkiksi talon seinässä) tai vain tekstillä varustettuja muistokiviä ja -paaseja. Sen sijaan muistokivet ja -paadet, joihin yhdistyi lisäksi reliefi, muita veistettyjä elementtejä tai taiteilijan tekemä ympäristösuunnitelma, pääsivät listaukseeni mukaan. Näiden rajausten noudattaminen ei aina ollut yksiselitteistä. Listassa olevat monumentit ja muistomerkit ovat hyvin erilaisia ja kiinnittyvät monin eri tavoin muistuttamaansa tai kunnioittamaansa henkilöön. Toisissa kohdehenkilö edustaa samalla suurempaa muistettavien tai kunnioitettavien joukkoa, jotakin asiaa tai ilmiötä, toisissa muistelu ja kunnioitus kiinnittyvät selkeämmin vain tiettyyn henkilöön ja hänen saavutuksiinsa.

Listassa on kirjattuna: monumentin tai muistomerkin kohdehenkilö, kohdehenkilön kuolinvuosi, teoksen nimi, mikäli se on erikseen nimetty, paljastusvuosi, tekijä, pystytyspaikkakunta ja monumentin tai muistomerkin muoto. Muodon olen pyrkinyt kirjaamaan kuvailevasti ja mahdollisimman lyhyesti, jolloin en ole voinut välttyä tietyltä subjektiivisuudelta ja yksinkertaistamiselta. Näköisfiguurilla tarkoitan listauksessa figuratiivista kuvaa monumentin tai muistomerkin kohteesta. Symbolisella figuurilla tarkoitan monumenttia tai muistomerkkiä, jossa on figuratiivinen hahmo, joka ei kuitenkaan pyri representoimaan monumentin kohdehenkilöä. Abstrahoidulla figuurilla tarkoitan voimakkaasti pelkistettyä figuuria, jonka voi ymmärtää sekä kohdetta representoivaksi tai symboliseksi figuuriksi. Reliefilaatalla tarkoitan monumentin tai muistomerkin (yleensä paateen tai luonnonkiveen) liitettyä erillistä laattaa, johon on kuvattu kohdehenkilö joko kokonaan tai osittain. Paadella tarkoitan isoa kiveä, joka näyttää jollain tavoin työstetylle, kun taas luonnonkivellä tarkoitan kiveä, joka näyttää työstämättömältä.

1.	Lauri Rapala	†1974		1989	Toivo Pelkonen	Asikkala	näköisfiguuri
2.	Jussi Kurikkala	†1951		1989	Antonio da Cudan	Kalajoki	näköisfiguuri
3.	Veikko Huovinen	-	<i>Havukka-ahon ajattelija</i>	1989	Nina Terno	Sotkamo	abstrahoitu figuuri ja hirvihahmo
4.	Johan August Sandels	†1831		1989	Helmi Junttila, Martti Väänänen ja kansalaisopiston työryhmä	Rantsila	ratsastajapatsas
5.	Otto Toivainen	†1962	<i>Torikunkku</i>	1989	Veikko Hirvimäki	Jyväskylä	abstrakti
6.	Lalli			1989	Aimo Tukiainen	Köyliö	figuuri
7.	Lars Sonck	†1956		1989	Risto Saalasti	Kälviä	muotoiltu paasi
8.	Aapeli eli Simo Puupponen	†1967	<i>Hyvän tuulen voima</i>	1989	Kari Juva	Kuopio	symbolinen figuuri
9.	Lauri ”Tahko” Pihkala	†1981		1989	Esko Kananen	Pihtipudas	näköisfiguuri
10.	Urho Kekkonen	†1986	<i>Suuri aika</i>	1990	Pekka Kauhanen	Kajaani	abstrakti
11.	Arvo Turtiainen	†1980		1990	Raimo Utriainen	Helsinki	abstrakti
12.	Kauno Kleemola	†1965	<i>Elämän pelto ja pöytä</i>	1990	Riitta Helevä	Kannus	abstrakti
13.	Aurora Karamzin	†1902		1990	Olavi Koskinen	Ulvila	luonnonkivi, jossa figuurirelieflaatta
14.	Ivar Wilskman	†1932		1990	Risto Saalahti	Töysä	näköisfiguuri
15.	Marina Takalo	†1970		1990	Nina Sailo	Kuusamo	paasi, jossa kasvorelieflaatta
16.	Juho A. Miekkaasaari	†1942	<i>Irttaantuminen</i>	1990	Teuvo Tuomivaara	Posio	abstrakti, jossa rintakuvarelieflaatta

17.	Urho Kekkonen	†1986		1990	Pentti Papinahö	Orimattila	luonnonkivi, jossa kasvoreliefilaatta
18.	Olavi Virta	†1972		1990	Heikki Nieminen ja Antti Oja	Sysmä	luonnonkivi, jossa kasvoreliefilaatta
19.	Jakob Tegengren	†1956		1990	Tea Helenelund	Vöyri	näköisfiguuri
20.	Annikki Kariniemi	†1984		1990	Ensio Seppänen	Ylitornio	näköisfiguuri
21.	Lauri Viita	†1965	<i>Betonimyllystä runon siivet</i>	1991	Pertti Mäkinen	Tampere	abstrakti
22.	Gunnar Bärlund	†1982		1991	Niilo Rikula	Helsinki	näköisfiguuri
23.	Elisabeth Stenius-Aarneenkallio	†1924		1991	Anu Matilainen	Kuopio	paasi, jossa rintakuvareliefilaatta
24.	Ahti Sonninen	†1984		1991	Paavo Halonen ja Päivi Lammi	Siilinjärvi	abstrakti
25.	Georg Malmstén	†1981		1992	Raimo Heino	Helsinki	paasi, jonka päällä kasvokuvamitali
26.	Kustaa II Aadolf	†1632		1992	Bengt Erland Fogelberg	Turku	näköisfiguuri (uusvalos)
27.	Heikki von Hertzen	-	<i>Häikäistynyt</i>	1992	Tapio Junno	Espoo	abstrahoitu figuuri
28.	Samuel Roos	†1878		1992	Matti Kava	Eurajoki	paasi, jossa kasvoreliefilaatta
29.	Eelis Panula	†1967	<i>Piiparipaapan polokka</i>	1992	Jussi Koivusalo	Kauhajoki	paasi, jossa figuurireliefilaatta
30.	Nora Pöyhönen (Alexandra Eleonora Europaeus)	†1938		1992	Kari Ovaska	Haapavesi	paasi, jossa rintakuvareliefilaatta
31.	Paavo Yrjölä	†1980		1992	Taisto Mäkinen	Hämeenkyrö	paasi, jossa kasvoreliefilaatta

32.	Adolf Neovius ja Larin Paraske	†1913 ja †1904		1992	Nina Sailo	Porvoo	luonnonkivi, jossa rintakuvareliefilaatat
33.	Juho Rissanen	†1950	<i>Juho Rissanen syntymäkodin muistomerkki</i>	1992	Kauko Rissanen	Kuopio	paasi, jossa rintakuvareliefilaatta
34.	Tauno Palo	†1982		1993	Kain Tapper	Helsinki	abstrakti, vesiallas, puistosuunnitelma ja jalusta, jonka päällä kasvoreliefilaatta
35.	Johan W. Snellman	†1881	<i>Lukeva poika</i>	1993	Helmi Junttila, Martti Väänänen ja kansalaisopiston työryhmä	Rantsila	(näköis)figuuri
36.	Kalle A. Lohi	†1948		1993	Ensio Seppänen	Ranua	paasi, jossa rintakuvareliefilaatta
37.	Anna-Mari Mård	†1927		1993	Kiuruveden kotiseutuyhdistys, Kaavin Kivi Oy, Eino Lovikka	Kiuruvesi	luonnonkivi, johon hakattu rintakuvareliefejä
38.	Risto Ryti	†1956	<i>Vastuun vuodet</i>	1994	Veikko Myller	Helsinki	abstrakti
39.	Lasse Viren	-		1994	Terho Sakki	Myrskylä	näköisfiguuri
40.	Lasse Viren	-		1994	Terho Sakki	Helsinki	näköisfiguuri
41.	Veikko Hakulinen	†2003		1994	Aimo Tukiainen	Valkeakoski	näköisfiguuri
42.	Volomari Iso-Hollo	†1969		1994	Erkki Kannosto	Kerava	näköisfiguuri, vesiallas
43.	Svante Kurikka	†1984		1994	Raimo Heino	Alavus	paasi, jossa kasvoreliefilaatta
44.	Paavo Tikkanen	†1873		1994	Pentti Hyvärinen	Kiuruvesi	paasi, jossa kasvoreliefilaatta

45.	Jarl Hemmer	†1944		1994	Carl-Gustaf Lilius	Vaasa	symbolinen figuuri
46.	Wäinö Aaltonen	†1966	<i>Oma kuva</i>	1994	Wäinö Aaltonen ja Catherine Everhall-Blom	Kyrö	luonnonkivi, jossa Aaltosen omakuva (uusvalos)
47.	Samuli Paulaharju	†1944	<i>Tuirasta Ruijan rannoille</i>	1995	Ari Koch	Oulu	abstrakti
48.	Artturi I. Virtanen	†1973		1995	Terho Sakki	Helsinki	abstrakti
49.	Juice Leskinen	†2007	<i>Juicen torin monumentti</i>	1995	Villu Jaanissoo (veistos)	Juankoski	pää, betoniseinäke, mosaiikki, kämmenen painanteita
50.	Anna Svedholm	†1988	<i>Prinsessa</i>	1995	Rauni Liukko	Tuusula	figuratiivisia objekteja, vesiallas
51.	Kaarlo J. Ståhlberg	†1952		1995	Wäinö Aaltonen	Haapajärvi	paasi, jossa rintakuva (uusvalos)
52.	Yrjö G. Ritola	†1973		1995	Kaija-Riitta Iivonen	Jalasjärvi	luonnonkivi, jossa kasvoreliefilaatta
53.	Esa Pakarinen	†1989		1995	Kauko Kortelainen	Rääkkylä	paasi, jossa kasvoreliefilaatta
54.	Yrjö M. Sprengporten	†1819		1995	Jaakko Rönkkö	Kuopio	luonnonkivet ja puistosuunnitelma
55.	Ruben Lagus	†1959		1996	Vuokko ja Raimo Jouhikainen	Lohja	abstrakti
56.	Helene Schjerfbeck	†1946		1996	Leif Stenwall	Tammisaari	abstrakti, figuratiivisia objekteja, kasvoreliefi
57.	Lauri K. Relander	†1942	<i>Alhaalta ylös, sisäältä ulos</i>	1996	Matti Peltokangas	Helsinki	abstrakti
58.	Alvar Typpö	†1991		1996	Wija Mikane	Tuusula	näköisfiguuri

59.	Pentti Haanpää	†1955	<i>Isännät ja isäntien varjot</i>	1996	Tapio Junno	Piippola	abstrahoitu figuuri
60.	Eero Mäntyranta	-		1996	Erkki Alajärvi	Pello	näköisfiguuri
61.	Kalle Piilonen	†1919		1996	Nora Tapper	Äänekoski	osafiguuri ja abstrakti
62.	Carl A. Setterberg	†1871		1996	Tea Helenelund	Vaasa	paasi, jolla rintakuva
63.	Fjalar Nordell	†1976		1996	Jaakko Roth	Salo	abstrakti, johon hakattu kasvoreliefi
64.	Petter Forsström	†1967		1997	Börje Rajalin	Lohja	paasi, jossa kasvoreliefilaatta (uusvalos)
65.	Jussi Kyyrä	†1907	<i>Taikalastu</i>	1997	Frans Toikkanen	Saarijärvi	abstrakti / kansanparantajan ennustusväline
66.	Erkki Ala-Könni	†1996		1998	Heikki Häiväoja	Ilmajoki	paasi, jossa rintakuvareliefilaatta ja abstrakti
67.	Emil N. Setälä	†1935	<i>Kielioppi</i>	1998	Lauri Astala	Kokemäki	figuratiivisia objekteja
68.	Helene Schjerfbeck	†1946	<i>Ovi</i>	1998	Tapio Junno	Hyvinkää	abstrakti / seinä, jossa ovi
69.	Anna Pakalén	†1974		1998	Wija Mikane	Tuusula	näköisfiguuri
70.	Siiri Rantanen	-		1998	Toivo Pelkonen	Lahti	näköisfiguuri
71.	Antti Hakola	†1778		1998	Timo Suvanto	Alahärmä	kirkontornia muistuttava rakennelma
72.	Lasse Viren, Dick Quax, Rod Dixon ja Klaus-Peter Hildenbrand	-, -, - ja -	<i>Last meter</i>	1999	Eino Romppainen	Kempele	näköisfiguuri

73.	Trohkimaini Soava	†1800- luvun jälkipuoli		1999	Arvo Siikamäki (pronssi) ja Markku Nykänen (kivi)	Suomussalmi	abstrakti ja torso
74.	Torsten Carlander- Reuterfelt	†2003		1999	Eila Hiltunen	Tuusula	paasi, jossa pää ja figuraatiivisia objekteja
75.	Arhippa Perttunen	†1841		1999	Martti Aiha	Kuhmo	abstrakti
76.	Johan Sigfrid Sirén	†1961		1999	Hannu Siren	Ylihärmä	abstrakti
77.	Hans Gutzeit	†1919		1999	Markku Hirvelä	Kotka	paasi, jossa kasvokuvareliefi
78.	Maria Purpur	†1856		1999	Juta Eskel	Kotka	näköisfiguuri
79.	Jean Sibelius	†1957		1999	Wäinö Aaltonen	Helsinki	paasi, jolla pää (uusvalos)
80.	Johan Henrik Tawast	†1841		1999	Aulin Rimm	Maaninka	näköisfiguuri
81.	Urho Kekkonen	†1986	<i>Lähde</i>	2000	Pekka Jylhä	Helsinki	figuraatiivisia objekteja, nimikivi, vesiallas
82.	Tapio Rautavaara	†1979	<i>Kulkurin uni</i>	2000	Veikko Myller	Helsinki	näköisfiguuri
83.	Otto Manninen	†1950	<i>Kaukomieli</i>	2000	Ukri Merikanto	Kangasniemi	abstrakti
84.	Arvo K. Parikkala	†1978	<i>Ihminen nousee roskalaatikosta</i>	2000	Oskars Mikans	Helsinki	näköisfiguuri
85.	Tarmo Manni	†1999	<i>Itkevä kivi</i>	2000	Kain Tapper	Saarijärvi	abstrakti, vesielementti
86.	Pauli Nevala	-		2000	Järjestelytoimikunnan puheenjohtajana Erkki Koppelinmäki	Teuva	suuri keihäs
87.	Andreas Alariesto	†1989		2000	Erkki Alajärvi	Lokka	paasi, jossa rintakuva- ja Lapinmaisemareliefit
88.	Paavo Korhonen	-		2000	Reino Puustinen	Joutseno	paasi, jossa figuurirelieffilaatta
89.	Urho Kekkonen	†1986		2000	Laila Pullinen	Pielavesi	paasi, jossa rintakuva

NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA

1. Symbolit • Toim. Katarina Eskola. 1986. (110 s.) Painos loppunut.
2. Maaria Linko • Katsojien teatteri. 1986. (116 s.) Painos loppunut.
3. Näkökulmia kulttuurin tuotantoon • Toim. Katarina Eskola & Liisa Uusitalo. 1986. (127 s.) Painos loppunut.
4. Kimmo Jokinen ja Maaria Linko • Uusi Tuntematon. 1987. (122 s.)
5. Kimmo Jokinen • Ostajat, lukijat, arvioijat, tukijat. 1987. (115 s.) Painos loppunut.
6. Juha Lassila • Kultalevyn alkemia. 1. painos 1987, 2. painos 1988. (162 s.) Painokset loppuneet.
7. Liisa Uusitalo & Juha Lassila • Vanhojen kirjojen kenttä. 1988. (65 s.)
8. The production and reception of literature • Edited by Katarina Eskola & Erkki Vainikkala. 1988. (78 s.)
9. Martine Burgos • Life stories, Narrativity and the Search for the Self. 1988. (28 s.) Painos loppunut.
10. Heikki Hellman & Tuomo Sauri • Suomalainen prime-time. 1988. (130 s.)
11. Erik Allardt, Stuart Hall & Immanuel Wallerstein • Maailman kulttuurin äärellä. 1988. (86 s.) Painos loppunut.
12. Kimmo Jokinen • Arvostelijat. 1988. (131 s.) Painos loppunut.
13. State, Culture & The Bourgeoisie • Edited by Matti Peltonen. 1989. (82 s.)
14. J.P. Roos • Liikunta ja elämäntapa. 1989. (72 s.) Painos loppunut.
15. Anne Brunila & Liisa Uusitalo • Kirjatuotannon rakenne ja strategiat. 1. painos 1989, 2. painos 1991. (114 s.)
16. Reino Rasilainen • Julkaistu ja julkaisematon kirjallisuus. 1989. (89 s.)
17. Juha Lassila • Riippumattomat televisiotuottajat. 1989. (126 s.)
18. Literature as communication • Edited by Erkki Vainikkala & Katarina Eskola. 1989. (215 s.)
19. Anne Raassina • Lukutaito ja kehitysstrategiat. 1990. (123 s.)
20. Juha Lassila • Mitä Suomi soittaa? 1990. (263 s.) Painos loppunut.
21. Johanna Mäkelä • Luonnosta kulttuuriksi, ravinnoista ruoaksi. 1. painos 1990, 2. painos 1992 (89 s.) Painokset loppuneet.
22. Sublim Ylevä sublime • Toim. Erkki Vainikkala. 1990. (107 s.) Painos loppunut.

23. Timo K. Salonen • Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä. 1990. (104 s.) Painos loppunut.
24. Maaria Linko • Teatteriesitykset ja julkisuus. 1990. (81 s.)
25. Kyösti Pekonen • Symbolinen modernissa politiikassa. 1991. (154 s.) Painos loppunut.
26. Ulrich Beck, Klaus Mollenhauer & Wolfgang Welsch • Philosophie, soziologie und erziehungswissenschaft in der postmoderne. 1991. (69 s.)
27. Päivi Elovainio & Zeinab Shahin • The Gender Fate of Women in Rural Egypt. 1991. (112 s.)
28. Eija Eskola • Rukousnauha ja muita romaaneja. 1992. (152 s.)
29. Urpo Kovala • Väliin lankeaa varjo. 1992. (204 s.)
30. Maaria Linko • Outo ja aito taide. 1992. (121 s.)
31. The First Thirty • Edited by Urpo Kovala. 1992. (132 s.)
32. Vanguard of modernity • Edited by Niilo Kauppi & Pekka Sulkunen. 1992. (188 s.)
33. Timo Siivonen • Avantgarde ja postmodernismi. 1992. (122 s.)
34. Katarina Eskola, Kimmo Jokinen & Erkki Vainikkala • Literature and the New State of Culture. 1992. (60 s.) Painos loppunut.
35. Sanna Karttunen • Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa. 1992. (174 s.)
36. Risto Eräsaari • Essays on Non-conventional Community. 1993. (214 s.)
37. Annikka Suoninen • Televisio lasten elämässä. 1993. (171 s.) Painos loppunut.
38. The Cultural Study of Reception • Edited by Erkki Vainikkala. 1993. (215 s.)
39. Mieheyden tiellä • Toim. Pirjo Ahokas, Martti Lahti ja Jukka Sihvonen. 1993. (185 s.) Painos loppunut.
40. Jukka Kanerva • ”Ryvettymisen hyvä puoli...” 1994. (151 s.)
41. Uusi aika • Toim. ja kirj. Nykykulttuurin tutkimusyksikön tutkijat. 1994. (260 s.)
42. Tuija Modinos • Nainen populaarikulttuurissa. 1. painos 1994, 2. painos 2000. (124 s.)
43. Teija Virta • Saippuaopperat ja suomalaiset naiset. 1994. (135 s.) Painos loppunut.
44. Anne Sankari • Kuntosaliruumis. 1995. (108 s.) Painos loppunut.
45. Kai Halttunen • Pienkustantajan arkipäivä. 1995. (95 s.)
46. Katja Valaskivi • Wataru seken wa oni bakari. 1995. (114 s.)

47. Jukka Törrönen • Aito rakkaus maskuliinisessa maailmassa. 1996. (100 s.)
48. Tuija Nykyri • Naiseuden naamiaiset. 1996. (144 s.)
49. Nainen, mies ja fileerausveitsi • Toim. Katarina Eskola. 1996. (274 s.) Painos loppunut.
50. Raine Koskimaa • Cultural activities in five European countries. 1996. (152 s.) Työraportti, vain tutkimuskäyttöön.
52. Raine Koskimaa • Seksiä, suhteita ja murha. 1998. (215 s.)
53. Timo Siivonen • Kyborgi. 1996. (209 s.)
54. Aina uusi muisto • Toim. Katarina Eskola & Eeva Peltonen. 1. painos 1997, 2. painos 1997. (355 s.) Painos loppunut.
55. Olli Löytty • Valkoinen pimeys. 1997. (147 s.)
56. Kimmo Jokinen • Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet. 1997. (226 s.)
57. Maaria Linko • Aitojen elämysten kaipuu. 1998. (92 s.)
58. Kai Lahtinen • Vem tillhör teatern? 1998. (258 s.)
59. Katja Möttönen • Riitasointuja vai tema con variazioni. 1998. (128 s.)
60. Aki Järvinen • Hyperteoria. 1999. (187 s.)
61. Susanna Paasonen • Nyt! Ja ikuisesti – rewind. 1999. (188 s.)
62. Pirkkoliisa Ahponen • Kulttuurin kierreportaikossa. 1999. (168 s.)
63. Reading cultural difference • Edited by Urpo Kovala & Erkki Vainikkala. 2000. (334 s.)
64. Inescapable Horizon: Culture and Context • Edited by Sirpa Leppänen & Joel Kuortti. 2000. (273 s.)
65. Otteita kulttuurista • Toim. Maaria Linko, Tuija Saresma & Erkki Vainikkala. 2000. (422 s.)
66. Kimmo Saaristo • Avoin asiantuntijuus. 2000. (191 s.) Painos loppunut.
67. Jaakko Suominen • Sähköaivo sinuiksi, tietokone tutuksi. 2000. (368 s.)
68. Cybertext yearbook 2000 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2001. (202 s.)
69. Sari Charpentier • Sukupuoliusko. 2001. (155 s.)
70. Kirja 2010 • Toim. Lauri Saarinen, Juri Joensuu & Raine Koskimaa. 1. painos 2001, 2. painos 2003. (259 s.)
71. Irma Garam • Julkista yksityiselämää. 2002. (102 s.)
72. Cybertext yearbook 2001 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2002. (196 s.)
73. Henna Mikkola • Sukupolvettomat? 2002. (138 s.) Painos loppunut.

74. Satu Silvanto • Ecce Homo – katso ihmistä. 2002. (161 s.)
75. Markku Eskelinen • Kybertekstien narratologia. 2002. (106 s.)
76. Riitta Hänninen • Leikki. 2003. (161 s.) Painos loppunut.
77. Cybertext yearbook 2002–2003 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2003. (283 s.)
78. Sanna Kallioinen • Rannalla merirosvon morsiamen kanssa. 2004. (134 s.)
79. Tutkija kertojana • Toim. Johanna Latvala & Eeva Peltonen & Tuija Saresma. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (399 s.)
80. Writing and Research – personal views. Toim. Marjatta Saarnivaara & Erkki Vainikkala & Marjon van Delft. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (160 s.)
81. Annikka Suoninen • Mediakielitaidon jäljillä. 2004. (274 s.)
82. Milla Tiainen • Säveltäjän sijainnit. 2005. (227 s.)
83. Petri Saarikoski • Koneen lumo. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (471 s.)
84. Yksinäisten sanat • Toim. Kimmo Jokinen. 2005. (314 s.)
85. Aktivismi • Toim. Susanna Paasonen. 2005 (275 s.)
86. Nykyaika kulttuurintutkimuksessa • Toim. Erkki Vainikkala & Henna Mikkola. 2007. (Tulossa)
87. Tutkimusten maailma • Toim. Juha Herkman & Pirjo Hiidenmaa & Sanna Kivimäki & Olli Löytty. 2006. (307 s.)
88. Mari Pajala • Erot järjestykseen! 2006. (506 s.)
89. Hanna Lindberg • Vastakohtien Ikea. 2006. (307 s.)
90. Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana • Toim. Risto Pitkänen. 2007. (322 s.)
91. Nykytulkintojen Karjala • Toim. Outi Fingerroos & Jaana Loipponen. 2007. (325 s.)
92. Tuija Saresma • Omaelämäkerran rajapinnoilla. 2007. (255 s.)
94. Tuuli Lähdesmäki • Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä. 2007. (607 s.)