

# ***Taide*-lehden 1960-luvun pääkirjoitukset**

**Institutionaalinen puhe taidekentän teemoista**

Riina Pohjonen

Pro gradu -tutkielma

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Taidehistoria

Jyväskylän yliopisto

Joulukuu 2015

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

|   |   |
|---|---|
| Tiedekunta – Faculty<br>Humanistinen  | Laitos – Department<br>Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos |
| Tekijä – Author<br>Riina Pohjonen   |   |
| Työn nimi – Title<br><i>Taide</i> -lehden 1960-luvun pääkirjoitukset – Institutionaalinen puhe taidekentän teemoista  |   |
| Oppiaine – Subject<br>Taidehistoria   | Työn laji – Level<br>Pro gradu -tutkielma                         |
| Aika – Month and year<br>Joulukuu 2015  | Sivumäärä – Number of pages<br>108                                |
| Tiivistelmä – Abstract<br><p>Tässä tutkimuksessa tarkastellaan <i>Taide</i>-lehden 1960-luvun pääkirjoituksia. Pääkirjoituksissa toistuvat teemat ja puheet kertovat aikansa yhteiskunnallisesta tilanteesta ja puheenaiheista taidekentällä, jossa <i>Taide</i>-lehdellä oli merkittävä rooli taiteilijoiden ja taiteen äänitorvena. Tutkimukseni keskeisenä tavoitteena on selvittää millaista puhetta pääkirjoituksissa käytiin, ketkä sitä kävivät ja millaiset teemat aineistossa toistuvat. Tutkin myös <i>Taide</i>-lehden taustaa ja pääkirjoitustekstien käyttämistä tutkimusaineistona. Tutkimukseni taustakonteksti oli 1960-luvun taide-elämä Suomessa.</p> <p>Olen tutkinut aineistoani kahden metodin avulla. Aluksi tarkastelin tutkimusaineistossa ilmeneviä teemoja, joiden avulla selvitin mistä 1960-luvun taidekentällä keskusteltiin. Päädyin tarkastelemaan kolmea vahvimmin esiintynyttä teemaa tarkemmin, joiden lisäksi neljää muuta teemaa. Pääteemoina aineistossa ovat <i>taiteen tukeminen</i>, <i>museo- ja näyttelytilat</i>, <i>taide ja politiikka</i>. Toisena metodina käytin diskurssianalyysiä, jonka pohjana käytin omiin tarkoituksiini muokaten Norman Faircloughin kriittisen diskurssianalyysin mallia. Määrittelin neljä diskurssia, jotka toistuvat pääkirjoituksissa. Nämä ovat <i>kansallinen diskurssi</i>, <i>kansainvälinen diskurssi</i>, <i>taiteilijakeskeinen diskurssi</i> ja <i>taiteen tila -diskurssi</i>. Kunkin diskurssin kohdalla tarkastelin diskurssin ominaisia piirteitä, diskurssissa ilmeneviä positioita ja identiteettejä, sekä diskurssille ominaista kieltä ja retoriikkaa. Lopuksi tarkastelin kriittiselle diskurssianalyysille tyypilliseen tapaan diskurssissa ja niiden välillä esiintynyttä valtaa.</p> <p>Tutkimus osoittaa, että <i>Taide</i>-lehden kautta näyttäytyvä taidekenttä on moniääninen ja muuttuva. Vuosikymmenen alun ja lopun välillä on eroa. Diskurssianalyysin kautta myös selvisi, että kentällä olijat eivät ole yhdenvertaisia, vaan kirjoittajien ja <i>Taide</i>-lehden kautta määritellään valta-asetelmia.</p> |   |
| Asiasanat – Keywords<br><i>Taide</i> -lehti, pääkirjoitukset, 1960-luvun taidekenttä, yhteiskunnallinen taidepuhe, diskurssianalyysi, teemoittelu   |   |
| Säilytyspaikka – Depository<br>Tutkielma löytyy digitaalisena versiona Jyväskylän yliopiston kirjaston tietokannasta  |   |
| Muita tietoja – Additional information  |   |

## SISÄLLYS

|  |     |
|--|-----|
| 1. JOHDANTO  | 1   |
| 2. TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT                                     | 3   |
| 2.1 Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset                      | 3   |
| 2.2 Tutkijan rooli   | 4   |
| 2.3 Kirjallisuus ja aiempi tutkimus                            | 5   |
| 3. TAUSTAA TUTKIMUKSELLE – tutkimusaineisto ja konteksti       | 7   |
| 3.1 Tutkimusaineisto   | 7   |
| 3.2 <i>Taide</i> -lehti aikansa taidemaailman julkaisukanavana | 10  |
| 3.3 Tutkimuskohteena pääkirjoitus                              | 17  |
| 3.4 Tutkimuksen konteksti                                      | 19  |
| 4. AINEISTOSSA TOISTUVAT TEEMAT                                | 23  |
| 4.1 Teemoittelu  | 23  |
| 4.2 Taiteen tukeminen  | 24  |
| 4.3 Museo- ja näyttelytilat                                    | 30  |
| 4.4 Taide ja politiikka  | 35  |
| 4.5 Muut teemat  | 40  |
| 5. DISKURSSIANALYYSI – teoria ja diskurssit                    | 44  |
| 5.1 Teoria ja käytäntö   | 44  |
| 5.2 Diskurssi I: Kansallinen diskurssi                         | 55  |
| 5.3 Diskurssi II: Kansainvälinen diskurssi                     | 63  |
| 5.4 Diskurssi III: Taiteilijakeskeinen diskurssi               | 73  |
| 5.5 Diskurssi IV: Taiteen tila -diskurssi                      | 81  |
| 5.6 Diskurssien välinen vuorovaikutus ja valtasuhteet          | 91  |
| 6. LOPUKSI – <i>Taide</i> -lehti aikansa taidekentän kuvaajana | 96  |
| LÄHTEET  | 101 |
| Kirjallisuus ja verkkojulkaisut                                | 101 |
| <i>Taide</i> -lehden 1960-luvun pääkirjoitukset                | 107 |

## 1. JOHDANTO

Suomen taiteessa tapahtui paljon 1960-luvun aikana. Ismit vaihtuivat tiuhaan, taiteilijat ottivat yhteiskunnallisiin ja poliittisiin asioihin kantaa, uusia taidesuuntauksia syntyi. Samalla käytiin vilkasta keskustelua taiteilijan asemaan, museoiden riittämättömyyteen ja moniin muihin taidemaailman asioihin liittyen. Yksi areena jolla tätä keskustelua käytiin, oli vasta perustettu *Taide*-lehti. Lehti pyrki muuttumaan muun taidemaailman mukana ja ottamaan kantaa päivänpolttaviin aiheisiin taiteen kentällä. *Taide*-lehti oli 1960-luvulla merkittävimpiä kuvataiteen kentän kanavia julkiseen puheeseen taiteesta ja taidemaailman asioista. Muita julkaisuja ei ollut tai jos olikin, ne kuolivat pian pois.<sup>1</sup> Näin ollen *Taide*-lehti määritteli ja havainnoi pitkälti aikakautensa kuvataidekenttää<sup>2</sup>, joka taas peilautui oman aikansa yhteiskunnallisiin kysymyksiin ja pulmiin. *Taide*-lehden 1960-luvun numerot artikkeleineen ja kuvavalintoineen kertovat omasta ajastaan sellaisena kuin se sen ajan ihmisille, taiteilijoille ja muille artikkelien kirjoittajille näyttäytyi.

Lehteä lukemalla siis voidaan tavoittaa ajalle tyypillinen kuva, jonka aikalaiskirjoittajat ovat omasta ajastaan ja sen taiteesta ja taidemaailmasta luoneet. *Taide*-lehdessä tuotiin esille kuvataiteen uusia tulokkaita ja taidehistorian suuria nimiä. Esiteltiin taidetta kotimaasta ja kotimaan rajojen ulkopuolelta, ja yhtenä tavoitteena oli saada Suomen taide kansainvälisesti tunnetuksi. Näyttelykritiikit ja kommentit suurista biennaaleista veivät paljon palstatilaa. Lehdessä käytiin jatkuvasti myös yhteiskunnallista keskustelua, joka näyttäytyy niin pääkirjoituksissa, lehden loppuun sijoitetuissa kommenteissa, kuin jossain määrin myös muiden artikkeleiden yhteydessä, vahvana ja päivän polttaviin aiheisiin taidekentällä pureutuen. Institutionaalinen keskustelu, keskustelu taidekentän asioista<sup>3</sup>, kulkee jatkuvana ja muuttuvana läpi koko vuosikymmenen numeroiden. Lehdestä nousevat erilaiset teemat, puheet, diskurssit kertovat aikansa yhteiskunnallisesta tilanteesta ja puheenaiheista taidemaailmassa. Keskustelu käytiin asiantuntijoiden ja taiteilijoiden kesken, ja keskustelu oli suunnattu ensisijaisesti taidemaailman jäsenille, mutta varsinaisesti ketään ei suljettu sen ulkopuolelle.

---

<sup>1</sup> Esimerkiksi *Iiris*-lehti, jota ehdittiin julkaista vuosina 1968–1970.

<sup>2</sup> Bourdieu mieltää taidekentän ja yleensä sosiaaliset kentät itsenäisiksi sosiaalisen toiminnan alueiksi, joilla toimivat kentälle kuuluvat säännöt ja normit. Ks. Sevänen 1998, 18; Bourdieu 1985, 105–110.

<sup>3</sup> Sevänen käyttää omassa tutkimuksessaan taidekenttää, taidemaailmaa, taideinstituutiota ja taidejärjestelmää toistensa synonyymeinä. Sevänen mukaan ”taidetta ylläpitävää sosiaalisen toiminnan ja vuorovaikutuksen kokonaisuutta voidaan kutsua” näillä edellä mainituilla termeillä. Sevänen 1998, 19.

*Taide*-lehti aloitti ilmestymisen uudelleen vuonna 1960, edellisten vuosikymmenten epäonnisten yritysten jälkeen. Lehden aloitus uudestaan tilanteessa, jossa lehdelle oli selkeästi tilausta ja ympärillä haasteita, vaikutti mielestäni mielenkiintoiselta. Lehden aloitus ajoittuu myös eräänlaiseen rajakohtaan, jolloin muutos vuosikymmenestä toiseen on nähty laajemminkin murroskohtana. Kiinnostava ajankohta ja aloitus tilanteessa jossa riitti haasteita, sekä vuosikymmenen suhteellisen vähäinen tutkimus ovat olleet perusteena valitessani tutkimusaineistoa, joksi valikoitui *Taide*-lehden 1960-luvun pääkirjoitukset. Sekä 1960-luku ja sen aikainen taidemaailma Suomessa, että *Taide*-lehti ylipäänsä, ovat melko tutkimatonta kenttää.<sup>4</sup> Näin ollen selvän kuvan saaminen 1960-luvun taidekentästä on ollut haastavaa. Toisaalta, olen kokenut *Taide*-lehtien ulkopuolisen tiedon etsimisen erittäin mielekkäänä samaisesta syystä.

Tarkoitukseni ei ole tehdä kaiken kattavaa selvitystä 1960-luvusta ja sen taide-elämästä instituutioineen ja taiteilijoineen, lukuisine -ismeineen ja poliittisine mielipiteineen, ja löytää tämä kaikki *Taide*-lehden sivuilta, vaan tarkoitukseni on tarkkojen rajausten avulla päästä lähemmäs lehdessä esitettyä taidemaailmaa. Tutkin käytyä keskustelua ja keskustelun teemoja sekä diskurssianalyysin että teemoittelun avulla. Haluan selvittää millaista puhetta *Taide*-lehdessä 1960-luvulla käytiin. Tutkimuskohteeksi pro gradu -työlleni olen rajannut *Taide*-lehden 1960-luvun numeroiden pääkirjoitukset, joita on yhteensä 41 kappaletta. Siten tutkimukseni kohdistuu pikemminkin yhteiskunnallisen taidepuheen tarkasteluun eikä niinkään taiteen historian selvittämiseen.

Käsittelen tutkimukseni lähtökohtia toisessa luvussa, jossa esittelen tutkimusongelman ja näkökulmat. Pohdin tässä luvussa myös tutkijan roolia ja omaa positiotani tutkijana. Toisen luvun viimeisenä alalukuna kerron kirjallisuudesta, jota olen tutkimusta tehdessäni käyttänyt. Kolmannessa luvussa kerron tutkimukseni taustoista. Siinä käyn lävitse tutkimusaineistona käyttämäni *Taide*-lehteä, tuon esille sen taustaa ja rakennetta, sekä kerron pääkirjoituksista yleisemmällä tasolla. Taustoitukseen olen liittännyt myös alaluvun koskien ajallista ja paikallista kontekstia. Neljännessä luvussa keskityn kirjoituksissa toistuviin teemoihin, jonka jälkeen viidennessä luvussa esittelen käyttämäni toisen tutkimusmetodin, diskurssianalyysin, ja esittelen tutkimukseni diskurssit. Viidennen luvun lopuksi tuon esille tekemiäni johtopäätöksiä: pohdin diskurssien suhteita toisiinsa ja lopuksi tarkastelen aineistossa ilmeneviä valta-asetelmia. Viimeisessä luvussa pohdin vielä *Taide*-lehteä suhteessa oman aikansa taidekenttään, sekä tarkastelen käyttämiäni metodeja. Lopuksi pohdin jatkotutkimusmahdollisuuksia.

---

<sup>4</sup> Jaukkuri 2011, 7.

## 2. TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

### 2.1 Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset

Tutkimusaineistoksi valikoituneet *Taide*-lehden 1960-luvun pääkirjoitukset poikkeavat muusta *Taide*-lehdessä käydystä kirjoittelusta, vaikka pääkirjoitusten aiheet ja asenteet näkyvät myös muualla lehdessä. Pääkirjoitukset voidaan liittää yhteiskunnalliseen keskusteluun, jossa huomio kiinnittyy esteettisyyden ja kuvallisuuden ulkopuolelle. Keskustelu käydään ikään kuin taiteen rajapinnoilla. Itse määrittelen pääkirjoitukset yhteiskunnalliseksi taidepuheeksi, jossa taide on läsnä, mutta ei sinällään puheenaiheena.<sup>5</sup>

Haluan tutkimuksellani selvittää, millaiseksi taiteen institutionaalinen kenttä muotoutui 1960-luvun kuluessa *Taide*-lehdessä. Näyttäytyykö keskustelu, sen teemat ja diskurssien jakautuminen, yhteneväisenä vuosikymmenen alussa ja lopussa, vai tapahtuuko kymmenen vuoden aikana muutoksia? 1960-luvun *Taide*-lehti oli taiteilijoiden julkaisu, puheenvuoro oman alan kysymyksistä, jossa pyrittiin vaikuttamaan myös taidekentän rajojen ulkopuolelle. Päättäjillä ja taidekentän ulkopuolelle kuuluvilla lukijoilla oli siinä myös roolinsa. Tutkimukseni kiinnostuksen kohteena olevien roolien lisäksi haluan päästä lähemmäksi sitä keskustelua, jota lehden pääkirjoituksissa käytiin ja mahdollisesti löytää erilaisia arvoja ja valta-asetelmia.

Työn keskeisin tavoite on siis selvittää, millaista puhetta 1960-luvun *Taide*-lehden pääkirjoituksissa käytiin ja millaisena tämä puhe nykytutkijalle näyttäytyy. Tätä lähdän selvittämään seuraavien tarkentavien kysymysten avulla:

1. Millaisena taidekenttä näyttäytyi 1960-luvulla *Taide*-lehdessä? Kuinka se muuttui ja muotoutui kymmenen vuoden aikana, ja kuinka tämä näkyy *Taide*-lehden pääkirjoituksissa?
2. Kuinka kentällä toimivat positioituvat?
3. Voidaanko pääkirjoituksissa hahmottaa valta-asetelmia, ja jos voidaan, millaisia?

---

<sup>5</sup> Poikkeuksena pääkirjoitus *Taide* 4/1961, joka koskee muutokuvamaalausta Suomessa. *Taide* 4/1961, 132–133.

## 2.2 Tutkijan rooli

Kaikki mitä tutkija lukee ja havaitsee tai mitä on aiemmin lukenut ja sisäistänyt havaitsemastaan, vaikuttaa hänen tapaansa nähdä ja lukea. Kuten Leena-Maija Rossi *Taide vallassa* -väitöskirjassaan kirjoittaa, tutkija vaikuttaa suuresti siihen kuinka asiat hahmotetaan ja kuinka merkitykset kurotaan yhteen.<sup>6</sup> Oma tulkinta paikannetaan tiettyyn aikaan (1960-luku) ja paikkaan (Suomen taidekenttä), sekä näkemyksiin ja arvoihin, ja myös oma kiinnostus ohjaa katsetta. Aineistosta löydetään se eniten itseä kiinnostava. Toisaalta taas Hans-Georg Gadamer on kirjoittanut, että tutkijan tulee olla avoin vastaanottamaan uutta tietoa, sillä näin luettu ja koettu sanoo jotain. Uusi ja ennakkoluuloista eroava näkökulma tuo Gadamerin mukaan jotain sellaista näköpiiriimme, että kiinnitämme siihen paremmin huomiota, sillä oletamme tuon tiedon tuovan jotain uutta.<sup>7</sup> Itse tutkimusta tehdessäni havaitsin, että ensimmäisiä kertoja aineistoa lukiessa huomasi kiinnittävänsä huomion lähinnä entuudestaan tuttuihin asioihin, jolloin oma aiemmin muodostunut mielikuva vahvistui. Kuitenkin aineiston tullessa yhä tutummaksi, oli tekstiä helpompi lukea ennakkoluulottomammin.

Mika Hannula tuo esille nykytaidetta ja visuaalista kulttuuria tutkivassa kirjassaan *Kaikki tai ei mitään – kriittinen teoria, nykytaide ja visuaalinen kulttuuri* ne lähtökohdat, josta tutkija tai ylipäänsä kuka tahansa taiteen kentän keskusteluun osallistuva keskustelun aloittaa. Hannula näkee neljä tekijää, jotka tulee huomioida keskusteluun ryhtyessä: Ensimmäisenä hän tuo esille keskustelua käyvien tekijöiden paikantamisen. Keitä he ovat ja ketkä ylipäänsä saavat osallistua keskusteluun. Hannula tuo tässä esille oman kantansa siitä, että taidekentän keskusteluun ovat aina viime hetkiin asti osallistuneet kaikki muut paitsi taiteilijat itse. *Taide*-lehdessä puheenvuoro taas on nimenomaan juuri taiteilijoilla, mikä tekee asetelmasta erityisen. Toisena kohtana Hannula tuo esille keskustelun taustan ja historian tuntemisen. Tässä kohtaa tutkija voi itse rajata sen minkä hän tuo mukaan keskusteluun; millaista kontekstia vasten tutkimus ja sen aineisto peilautuu. Kolmantena Hannula tuo esille tutkijan oman position. Tällä Hannula tarkoittaa tutkijan paikkaa ja asemaa, asemoitumista tutkimukseen nähden. Neljäntenä Hannula näkee tärkeänä teorian ja käytännön vuorovaikutuksen, sekä näiden välisen kanssakäymisen haltuun ottamisen.<sup>8</sup> Viimeinen kohta konkretisoituu omassa tutkimuksessani valitsemieni tutkimusmenetelmien, teemoittelun ja diskurssianalyysin kautta.

Rossi kirjoittaa väitöskirjassaan omasta tutkijan positiostaan. Hän tuo esille tutkijan, tässä tapauksessa itsensä, tavan lukea tekstejä merkitysmuodostelmina. Hän ei näe näitä taiteeseen

---

<sup>6</sup> Rossi 1999, 10.

<sup>7</sup> Gadamer 2004, 117.

<sup>8</sup> Hannula 2003, 14, 20–21.

liittyviä tekstejä objektiivisina totuuksina tai varmoina todisteina menneestä, vaan pikemminkin tulkintoina, jotka historiallis-kontekstuaalinen ympäristö on tuottanut. Omassa tutkimuksessani näen yhtäläillä Rossin tapaan useita tulkinnan mahdollisuuksia. Rossi tuo myös tutkimuksessaan oman lähtökohtansa juuri taidehistorioitsijana esille ja toimijuutensa oman alueen ulkopuolella uskoen tämän synnyttävän erinäköistä taidehistoriaa. Tällä Rossi tarkoittaa, että tutkimusotteen ollessa monitieteinen ja tarkastellessaan taidehistorioitsijan näkökulman lisäksi aineistoa myös muista näkökulmista, syntyy jotain uutta ja erilaista.<sup>9</sup>

Oma positioni ikäni puolesta on hyvä tuoda esille: en ole elänyt lähelläkään tutkimuskohteenani olevaa vuosikymmentä. Oma käsitykseni rajaamastani alueesta perustuu lukemaani, kuulemaani ja siihen miten asiasta on kerrottu eri medioiden välityksellä. Katsantokantani on siis historiaan kurkotteleva, lehden kuitenkin käsitellessä oman aikansa nykytaidetta. Gadamer käyttää käsitteitä historiallinen horisontti ja nykyhorisontti. Tutkija siis tulkitsee nykyhorisontista mennyttä aikaa ja mennyttä horisonttia. Gadamer kirjoittaa hermeneutiikan näkökulmasta, että tutkijan ei tule tavoitella ”menneen ajan henkeä”, vaan hänen on käsiteltävä ja ajateltava oman aikansa käsitteitä ja ajatuksia. Tuo ajallinen etäisyys tutkittavan aineiston ja tutkijan välillä toimii kantavana perustana kaikelle sille, josta nykyhetken ymmärrys ponnistaa.<sup>10</sup> Tutkimukseni aineisto on osa menneisyyttä ja menneisyydessä käytyä keskustelua. Myös tutkimukseni tavoitteena on ymmärtää ajallisesti määriteltäviä vuosikymmentä ja aineistoni rajaamaa taidekenttää. Rossin tavoin teen tutkimustani taidehistorian näkökulmasta, mutta asettamani tutkimuskysymykset ja tutkimusaineisto voivat tutkimukseni osittain myös itselleni vieraammille vesille, oman tutkimusalan ulkopuolelle.

## 2.4 Kirjallisuus

Käyttämäni metodisen lähdekirjallisuuden pohjan muodostavat Arja Jokisen, Kirsi Juhilan ja Eero Suonisen kirjoittamat *Diskurssianalyysi liikkeessä* ja *Diskurssianalyysin aakkoset*, sekä Norman Faircloughin kirjoittama *Miten media puhuu?*, jossa Fairclough tarkastelee diskurssianalyysiä suhteessa mediaan.<sup>11</sup> Olen hyödyntänyt myös muun muassa Stuart Hallin, Michel Foucault'n ja Sanna Valtosen kirjoituksia diskurssista, jonka lisäksi Leena-Maija Rossin väitöskirja *Taide vallassa* ja Tuuli Lähdesmäen väitöskirja *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä* ovat toimineet esimerkkeinä hahmotellessani diskursseja.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Rossi 1999, 14.

<sup>10</sup> Gadamer 2004, 27, 37.

<sup>11</sup> Jokinen, Juhila & Suoninen 1993a, 1999; Fairclough 1998.

<sup>12</sup> Hall 1999; Foucault 2005; Valtonen 1998; Rossi 1999; Lähdesmäki 2007.



*Taide*-lehden vaikutuksesta oman ajan taidemaailman kuvaajana kertoo se, että lehteen on viitattu useissa muissakin kirjoituksissa ja tutkimuksissa. Tämän näen myös kertovan aikakauden tutkimattomuudesta. Samaa tietoa ei välttämättä ole edes löydettävissä muualta. Maaretta Jaukkurin vuonna 2011 ilmestyneessä kirjassa *Muutosten pyörteissä, suomalaista kuvataidetta 1960–1980-luvuilta* alkusanoissa mainitaan, ettei Suomen kuvataiteen 1960-lukua ole juurikaan tutkittu.<sup>13</sup> Samaan lopputulokseen pääsin myös itse etsiessäni taustatietoa tutkimukselleni. Yksittäisistä taiteilijoista kertovien julkaisujen lisäksi, muun muassa Soili Sinisalo on kirjoittanut 1960-luvun kuvataiteesta *Ars, Suomen taide* -teokseen, jossa hän eri -ismien ja taiteilijoiden kautta selvittää vuosikymmentä.<sup>14</sup> Helena Erkkilä, Tuula Karjalainen, Maritta Mellais sekä Heikki Kastemaa kirjoittavat 1960-luvun taiteesta suppeasti teksteissään *Ars*-näyttelyistä.<sup>15</sup> Jaakko Lintisen *Taide hidas, elämä lyhyt* -kirja esittelee kuvataiteen kentän yhteiskunnallisempaa puolta, ja Lintinen myös pohjaa useat viitteensä *Taide*-lehteen.<sup>16</sup> Erkki Seväsen kirja *Taide instituutiona ja järjestelmänä* sisältää myös 1960-luvun taideinstituution kehitystä koskevan luvun.<sup>17</sup> Kuitenkin ehkä lähimmäksi oman tutkimukseni kontekstia pääsee Timo Huusko kirjoituksellaan ”Taiteilijat taistojen tiellä”, jossa hän käsittelee muun muassa Taiteilijaseuraa ja *Taide*-lehden osuutta 1960-luvun taide-elämässä. Myös Huusko on käyttänyt tutkimuksessaan *Taide*-lehden artikkeleita.<sup>18</sup>

Edellisten kirjojen ja *Taide*-lehden kautta pyrin hahmottamaan 1960-luvun taidekentän tapahtumia ja keskusteluja. Luin 1960-luvun *Taide*-lehdet kokonaan lävitse ja valikoidusti *Taide*-lehtiä 1970–2000-luvuilta, joiden kautta olen saanut tietoa lehdestä ja sen vaiheista, mitä muutoin on ollut haasteellista löytää. Näin ollen olen myös itse hyödyntänyt *Taide*-lehden sisältämää tietoa tutkimuksessani laajemminkin. Myös Rossi on käyttänyt aineistonaan *Taide*-lehden artikkeleita, tutkiessaan 1980-luvun suomalaista taidetta. Rossin kirjoittama väitöskirja *Taide vallassa* on toiminut sekä lähdekirjallisuutenani että ohjeita antavana teoksena, sillä myös hän on käyttänyt tutkimusmetodinään diskurssianalyysiä.<sup>19</sup> Diskurssianalyysi on yleisesti suosittu tapa tutkia lehtiaineistoa, mihin se soveltuukin hyvin. Tutkimuksessani mainittuja lehtimateriaalia ja diskurssianalyysiä käyttäneitä tutkijoita ovat Rossin lisäksi esimerkiksi Tuuli Lähdesmäki, Sanna Valtonen ja Norman Fairclough.<sup>20</sup>

---

<sup>13</sup> Jaukkuri 2011, 7.

<sup>14</sup> Sinisalo 1990, 180–219.

<sup>15</sup> Kastemaa 2009; Erkkilä 2010; Karjalainen; Mellais 2010.

<sup>16</sup> Lintinen 2001.

<sup>17</sup> Sevänen 1998.

<sup>18</sup> Huusko 2006, 192–201, 203–204.

<sup>19</sup> Rossi 1999.

<sup>20</sup> Lähdesmäki 2007, 2012; Valtonen 1998; Fairclough 1997.

### 3. TAUSTAA TUTKIMUKSELLE – tutkimusaineisto ja konteksti

Tässä luvussa keskityn selvittämään, millainen on tutkimukseni aineisto, kerron tarkemmin, mitä aineisto pitää sisällään ja kuinka olen päätenyt tekemiini rajauksiin ja ratkaisuihin. Luvun toisessa alaluvussa käsittelen tarkemmin *Taide*-lehteä ja kerron sen eri vaiheista ja kehitymisestä sekä muuttumisesta ajan mukana. Tässä tuon esille myös lehden eri teksti- ja artikkelityypit sekä esittelen muut taide- ja kulttuurilehdet, jotka toimivat rajaamallani aikavälillä. Käyn erikseen lävitse myös pääkirjoitusten käyttämistä tutkimuskohteena oman tutkimukseni kohdistuessa nimenomaan pääkirjoituksiin. Tutkimukseni kontekstista kerron tämän luvun kolmannessa alaluvussa, jolla pyrin antamaan laajemman taustan tutkimukselleni.

#### 3.1 Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistoni koostuu *Taide*-lehden 1960-luvun numeroiden pääkirjoituksista. Lehti ilmestyi neljä kertaa vuodessa koko kuusikymmentäluvun ajan. Yksi numeroimaton näytenumero<sup>21</sup> julkaistiin ennen varsinaista vuoden 1960 ensimmäistä numeroa, joten vuonna 1960 on julkaistuja numeroita viisi kappaletta. Yhteensä lehtiä ja siten tutkimusaineistona olevia pääkirjoituksia on 41 kappaletta<sup>22</sup>.

Yksi vuosikymmen luo sekä ajallisesti että rakenteellisesti selkeän kokonaisuuden. Eri vuosikymmenten lehdet eroavat toisistaan paljonkin, ja tämä ero näkyy jo selailemalla eri vuosikymmenten lehtiä. Kuusikymmentäluvun lehtiä hallitsee pitkälti selkeys ja koruttomuus, ja lehden ulkoasu ja taitto ovat omanlaisensa. Lehti muuttui 1970-luvulle mentäessä, niin ulkoisesti kuin sisällöltään<sup>23</sup>, ja toisaalta 1950-luvun lehdet eivät kata koko vuosikymmentä lehden ilmestyessä vain hetken aikaa. Sisältö on 1960-luvulla myös yhtenäisempi; se noudattaa selkeää linjaa ja kokonaisuus on hallittavissa. Tähän vaikuttaa varmasti paljolti taidekentän yleinen tilanne, mikä oli vielä 1960-luvulla suppeampi kuin sitä seuraavilla vuosikymmenillä. Taiteilijoiden määrä

---

<sup>21</sup> Näytenumero julkaistiin jo vuoden 1959 puolella, mutta lehden kannessa on vuosi 1960. Kirjoittaessani tästä numerosta, puhun aina ensimmäisestä numerosta, ja siten lehti 1/1960 on lehden toinen numero.

<sup>22</sup> Joissain *Taide*-lehden numeroissa oli useampi pääkirjoitus. Laskin nämä kuitenkin samaan, vaikka tekstit ovatkin otsikoitu erikseen. Kirjoitukset ovat kuitenkin asemoitu lehden alkuun siten, että ne ovat mielestäni kummatkin laskettava pääkirjoituksiin. Myös näiden toisten pääkirjoitusten kirjoitusasu on tyyliltään samanlainen kuin ensimmäisen pääkirjoituksen. Tällaisia kahden pääkirjoituksen lehtiä ovat 1/1962, 1/1963, 3/1963 ja 4/1963.

<sup>23</sup> *Taide*-lehden numerossa 4/1980 Kari Jylhä toteaa haastateltaessa 1970-luvun taide-elämästä, että *Taide*-lehti pyrki saamaan laajan lukijakunnan ja siksi lehti pyrki laajentumaan. Jylhä mainitsee lehteen mukaan otetut harrastajapalstat. Alander & Syrjänen 1980, 29.

ja sitä kautta näyttelyiden määrä kasvoivat seuraavalle vuosikymmenelle mentäessä, ja näin kerrottavaa oli myös enemmän. Tämä muutos näkyy kuitenkin jo 1960-luvun puolella, jonka alkuvuosina taiteilijoita esiteltiin huomattavasti vähemmän kuin vuosikymmenen lopussa. Asiaan reagoitiin myös *Taide*-lehdessä ja tähän tarpeeseen yhtenä ratkaisuna nähtiin lehden kasvava numeromäärä vuotta kohden. Neljän vuosinumeron sijaan julkaistiin 1970-luvun alusta alkaen kuusi numeroa vuodessa.

Leena-Maija Rossi on omassa tutkimuksessaan rajannut aineistonsa suppeammalle yleisölle kohdistettuun materiaaliin. Tähän hän lukee myös *Taide*-lehden, joka on hänen pääasiallinen tutkimusaineistonsa taidekentän sisäisen julkaisumateriaalin lisäksi, rajaten aineistostaan pois laajemmalle yleisölle kohdistetun kirjoittelun. Tällä tavoin rajaamalla Rossi tavoittaa siis tarkoituksellisesti vain osan yleisöstä, jolloin taidemaailma ja laajempi yleisö<sup>24</sup> rajautuvat kahdeksi eri joukoksi.<sup>25</sup> Asettaessani tutkimusaineistoksi tietyn yhteisön, suppeamman kentän julkaisun, määrittelen myös Rossin tapaan aineistoni taidekentälle kohdistetuksi julkaisumateriaaliksi. Kuitenkin Rossin tutkimaan vuosikymmeneen verraten ei mielestäni raja taidekentän jäsenen ja laajemman yleisön välillä ole aivan niin selkeä, ei ainakaan jos huomioi lehden tavoitteet tavoittaa myös taidekentän ulkopuolella olevat ja sivistää kansaa.

Päädyin valitsemaan 1960-luvun *Taide*-lehdet muiden vuosikymmenien sijaan useiden tekijöiden vuoksi. *Taide*-lehti perustettiin 1960-luvulla, tosin uudestaan, mutta kuitenkin uutena ja tuoreena. Tuona vuosikymmenenä muutokset taiteen alueella jo pelkästään kotimaassa olivat suuret. Myös uusien ja ennalta arvaamattomien kokonaisuuksien mahdollinen löytäminen toimi valintaani ohjaavana tekijänä. *Kulttuurilehti 1771–1997* -nimisen kattavan historiikin kulttuurilehdistä tehnyt Jaakko S. Tuusvuori kirjoittaa, että historiankirjoitus ei useinkaan arvosta kulttuurilehtiä, vaan pitää niitä lisänäyttönä johonkin laajempaan. Kulttuurilehdet edustavat Tuusniemen mukaan kuitenkin usein tuntematonta ja tutkimatonta kenttää, ja niiden kautta saatetaan päästä käsiksi näkökulmiin, jotka muuten ovat unohtuneet. Kulttuurilehdissä nähdään tuon kyseisen kentän päähänpintymät ja ohimenevät ideat.<sup>26</sup> Samaan tapaan itse koen *Taide*-lehdet mielenkiintoisena tutkimuskohteena, jossa päästään lähemmäs pienemmän joukon historiaa ja suppeamman kentän tapahtumia.

---

<sup>24</sup> Rossi käyttää termiä laajempi yleisö, jonka hän erottaa taidekentän jäsenistä julkaisumateriaalin perusteella. Taidekentälle kohdistetulla sisäisellä julkaisumateriaalilla Rossi tarkoittaa muun muassa *Taide*-lehteä, erilaisia kuvataidejulkaisuja sekä näyttelyluettelaita. Laajemmalle lukijakunnalle kohdistettu päivälehtikirjoittelu taiteen teemoista asettuu siten tämän rajauksen ulkopuolelle. Rossi 1999, 15.

<sup>25</sup> Rossi 1999, 15.

<sup>26</sup> Tuusvuori 2007, xxxi–xxxii.

Kuusikymmentäluvun lehdet useampaan kertaan luettuani tein johtopäätöksen, että pelkästään pääkirjoitusten kautta saavuttaisin jossain määrin saman lopputuloksen, kuin ottamalla mukaan kaikki lehden kirjoitukset. Samat aiheet, teemat ja ideologiat kiertävät teksteissä. Pääkirjoitusten valikoituminen tutkimusaineistoksi sai pohtimaan, supistaako tämä kirjoittajien määrän hyvin vähäiseen joukkoon, sillä oletettavasti pääkirjoituksen kirjoittivat aina samat henkilöt. Suurin osa pääkirjoituksista on kirjoitettu kuitenkin anonyymisti, jolloin pääkirjoituksen voisi nähdä näin ollen lehden yleisenä kantana, toisaalta myös päätoimittajan mielipiteenä. Lehdellä oli 1960-luvulla melko pieni kirjoittajajoukko, jonka mielipiteet eivät loppujen lopuksi eronneet paljoa toisistaan. Muutosta on nähtävissä paremmin seuraavana vuosikymmenenä, kun lehdelle perustettiin varsinainen toimitus, eikä lehden aineisto Jaakko Lintisen sanoin enää, ”kulje jonkun salkussa”.<sup>27</sup>

*Taide*-lehden pääkirjoituksista 26 kappaletta 41:stä on kirjoitettu nimettöminä. Näistä 15 nimellä kirjoitetusta seitsemän on päätoimittajan kirjoittamaa, kuusi pääkirjoitusta on ulkopuolisen kirjoittajan tekemää, ja kahdessa pääkirjoituksessa on toimituskuntaan kuuluvan nimi<sup>28</sup>. Pääkirjoitukset eivät ole ainoita lehden artikkeleita, joissa kirjoittajan nimeä ei ole mainittu, vaan myös muita kirjoituksia esiintyy ilman tekijää. Joitain artikkeleita on myös allekirjoitettu nimimerkeillä. Koska tutkimukseni kohdistuu tekstiin ja sen tuottamiin päätelmiin, eikä tarkoitukseni ole tehdä *Taide*-lehden historiikkaa, olen päättänyt jättämään kirjoittajien esittelyn melko vähäiseksi. Siten tuon henkilöt esille pikemminkin osana määritelmää lehdestä, kuin osana historiaa.

Tuusvuori määrittelee pääkirjoitukset päätoimittajan kirjoituksiksi. Kirjoittaessaan anonyymeinä tuotetuista *Taide*-lehden pääkirjoituksista, hän tuo esille aina päätoimittajan nimen. Itse en ole menetellyt tähän tapaan, vaan anonyymisti kirjoitettujen tekstien kohdalla käytän vain sanaa kirjoittaja. Tällöin oletan tekstin olevan peräisin toimituskunnan kynästä, mikä käy *Taide*-lehden numerossa 1/1963 olleesta mielipidekirjoituksesta myös esille. Siinä toimituskunta vastaa kysymykseen pääkirjoitusten nimettömyydestä, että ”Nimimerkittömät artikkelit ovat tietenkin toimituksen”.<sup>29</sup> Kysymyksen esittäjät ovat myös pohtineet, edustavatko nimettömät artikkelit koko lehden ja Taiteilijaseuran kantaa. Samaan loppupäätelmään pääsee, kun tarkastelee joissain lehdissä ilmestyneitä yhteenvetoja edellisestä tai kuluvasta vuodesta. Näissä miltei kaikki pääkirjoitukset ovat asetettu ”Toimituksen artikkeleita” -otsikon alle.

---

<sup>27</sup> Lintinen 2001, 105.

<sup>28</sup> Nimetyt kirjoittajat ovat: Erkki Koponen (3 kpl), Martti Haavio, Heikki Hosia, Johannes Virolainen & Roberto Ducci, O. Valavuori, Yrjö Verho (5 kpl), Gunnar Pohjola, Simo Kuntsi ja Kauko Räsänen.

<sup>29</sup> ”Kriitikot” 1963, 94.

Koska olen käyttänyt tutkimuksessani myös jonkin verran muita *Taide*-lehden artikkeleita, olen päättänyt selkeyden vuoksi merkitsemään pääkirjoitukset näistä muista artikkeleista poikkeavalla tavalla. Pääkirjoitusten kohdalla aloitan viitteen aina lehden nimellä, ja tuon mahdollisen kirjoittajan vasta viimeisenä esille. Muiden artikkeleiden kanssa olen toiminut kuten lähteiden kanssa normaalisti, jolloin artikkelin kirjoittaja on mainittu viitteen alussa. Olen myös eritellyt 1960-luvun pääkirjoitukset lähdeluettelossa oman otsikkonsa alle.

### 3.2 *Taide*-lehti aikansa taidemaailman julkaisukanavana

1960-luvun suomalaisessa taidemaailmassa *Taide*-lehti oli tärkeä kanava keskustelulle taiteen kentällä. Lehden perusti Suomen Taiteilijaseura. Ennen *Taide*-lehteä on ollut olemassa kaksi tämän edeltäjää. Vuonna 1930 perustettiin myös *Taide*-nimellä toimiva lehti, mutta sitä ilmestyi vain kaksi numeroa. Vuonna 1945 perustettiin jälleen samanniminen lehti, ja se ilmestyi vuoteen 1952 asti.<sup>30</sup> Nykyinen *Taide*-lehti, joka on keskeytyksettä jatkunut vuodesta 1960, perustettiin päätoimittaja Erkki Koposen<sup>31</sup> mukaan aikana, jolloin ei muita taidelehtiä ollut Suomessa.<sup>32</sup> Koponen kirjoittaa, että keskustelua lehden tärkeydestä käytiin vuoden 1959 kulttuuripoliittisilla neuvottelupäivillä, jossa taidelehden puuttuminen koettiin jopa häpeällisenä asiana.<sup>33</sup> Aika koettiin vaikeana taide- ja kulttuurilehdille yleisesti koko 1960-luvun ajan. Ensinnäkin ongelmallisena koettiin rahoittajien ja lukijoiden liian vähäinen määrä. Sen lisäksi informaatio taidekentällä lisääntyi, taiteilijoita ja näyttelyitä oli vuosikymmenen lopussa enemmän kuin vuosikymmenen alussa, mikä koettiin myös haastavana. Vuonna 1971 *Taide*-lehden neljännen numeron pääkirjoituksessa J. O. Mallander kirjoittaa, että aika on vaikea taidejulkaisuille, koska taidekentällä tapahtuu niin paljon, eikä *Taide*-lehden kaltaiset, suhteellisen harvoin ilmestyvät julkaisut, ehdi mukaan vaadittuun tahtiin.<sup>34</sup>

Vaikuttimia lehden perustamiselle oli useita. Pääkirjoituksessa 2/1964 on esitetty, kuinka taiteilijoilla ei ollut aiemmin mahdollisuutta saada julki mielipiteitään, ja ainoastaan taiteilijan tuotos oli keino tuoda itsensä esille. *Taide*-lehti perustettiin taiteilijoiden vapaaksi foorumiksi, jossa kukin sai ilmaista omia mielipiteitään:

---

<sup>30</sup> Helsingin Taideyhdistys ry. Saman tiedon löytää myös kirjastojen tietokannoista. Huomattavaa on, ettei *Taide*-lehden internet-sivuilla ole mainintaa ennen vuotta 1960 perustetuista lehdistä.

<sup>31</sup> Erkki Koposen päätoimittajakausi kesti 1960–2/1964. Tämän jälkeen lehden päätoimittajaksi ryhtyi Yrjö Verho.

<sup>32</sup> Vuonna 1959 julkaistiin neljän numeron verran *Arina*-nimistä kuvataidelehteä. *Arina*-lehden lähtökohta oli sama kuin *Taide*-lehdellä; lehdissä oltiin huolestuneita siitä, ettei itseään sivistysvaltiona pitämässä maassa ilmesty ainuttakaan taidelehteä. Vuotta aiemmin oli lopettanut vuosina 1957–1958 toiminut *Ajantaide*-lehti. Tuusvuori 2007, 424–425.

<sup>33</sup> *Taide* 1960, 2. Erkki Koponen.

<sup>34</sup> Mallander 1971, 1. *Taide*-lehden numeron 5/1979 pääkirjoituksessa päätoimittaja Heikki Alitalo käy lävitse niitä ongelmakohtia joita lehteä perustettaessa oli. Alitalo luettelee taloudelliset pulmat, yleisen välinpitämättömyyden ja pienen kielialueen. Alitalo 1979, 5.

Lehteä on joskus mainittu Taiteilijaseuran äänenkannattajaksi. Sitä se ei ole, eikä ole tahtonut olla, se on yksistään taiteen äänenkannattaja. Sehän on ennen kaikkea pyrkinyt olemaan kuvataiteemme vapaa, yhdistävä ja rakentava foorumi, jossa eri katsanto- ja käsityskannoille on annettu puolueettomasti tilaa, mikäli niissä on ollut jotain positiivista.<sup>35</sup>

Lehden ensimmäisessä numerossa Erkki Koponen tuo esille lehden merkityksen sivistävänä tekijänä koko taide-elämälle. Tärkeänä Koponen pitää myös muiden maiden tietämystä Suomen taiteen tilanteesta, ja jatkaa kirjoittamalla kansainvälisen yhteyden avautumisesta lehden avulla.<sup>36</sup> Samoja asioita tuodaan esille lehden seuraavan numeron pääkirjoituksessa, jossa Martti Haavio mainitsee sekä taidekasvatuksen ja sivistyksen merkityksen että kansainvälisen kanavan puuttumisen. Tässä pääkirjoituksessa Haavio tuo esille myös julkisen keskustelun tärkeyden, minkä hän uskoo edesauttavavan taidetta kehittymään.<sup>37</sup>

Lehden käyttämä kieli kertoo osaltaan siitä, millaiselle yleisölle lehti ja sen sisältö on kohdistettu. Jos kieli on vaikeaa ja täynnä termistöä, jota ei ilman alaan jollain tapaa kuulumista voi ymmärtää, voidaan puhua suppeammalle lukijakunnalle tarkoitettua tekstistä. Jos teksti on liian haastavaa, rajataan ja jopa rajoitetaan sisäänpääsyä diskurssiin.<sup>38</sup> *Taide*-lehden kieli vaihtelee monimutkaisemmista teksteistä yksinkertaisempiin, ja lehdessä 1/1961 on jopa liitteenä sanasto, jossa on selitetty usein toistuvat alan vaikeammat termit.<sup>39</sup> Tämä mielestäni osaltaan kuvastaa sitä, että lehti haluttiin suunnata koko kansalle. Toisaalta, koska sanasto keskittyi lähinnä vain eri -ismien selittämiseen, on kyseisen ajan uusien ilmiöiden runsas lisääntyminen voinut olla kenelle tahansa taiteen kentällä olevalle uusi ja jokseenkin vieras asia, eikä sanojen selittämällä ole välttämättä suurisuuntaisesti tavoiteltu koko Suomen kansan sivistämistä taiteen keinoin. Osa kirjoituksista ja aiheista sisältää vieraampaa ja alaan liittyvää ammattisanastoa, ja näiden tekstien lukeminen tai ainakin kaiken ymmärtäminen, on varmasti ollut alaa tuntemattomalle haastavampaa. Tekstit, joissa lukuisat taiteilijat ovat esiteltynä pelkkien sukunimiensä kanssa, sekä kansainvälisesti tunnettujen teoreetikkojen haastavammat pohdinnat, luovat myös kuvaa suppeamman piirin lehdestä. Tekstien eritasoisuudella ollaan ehkä pyritty suuremman lukijakunnan saavuttamiseen.

Myös pelkkiä pääkirjoituksia lukemalla ja niiden diskursseja pohtiessa kävi selväksi, että lehden tapa kohdistaa tekstinsä lukijoille muuttui vuosikymmenen aikana. Tämä näkyy jo pääkirjoitusten

---

<sup>35</sup> *Taide* 2/1964, 52.

<sup>36</sup> *Taide* 1960, 2. Erkki Koponen.

<sup>37</sup> *Taide* 1/1960, 42. Martti Haavio.

<sup>38</sup> Jokinen & Juhila 2004, 87.

<sup>39</sup> ”Lyhykäinen sanasto” 1961, 40.

aiheita tarkastelemalla, näiden muuttuessa alun yleisemmän pohdiskelun jälkeen yhä selkeämmin taiteilijoille ja taidekenttään kuuluville osoitetuiksi. Tämä käy paremmin ilmi myöhemmin, kun pohdin pääkirjoituksista nousseita diskursseja. On hyvä käsitellä myös joitain termejä koskien tätä aihetta: Pääkirjoituksissa käytetään runsaasti sanoja kansa, yleisö ja suuri yleisö<sup>40</sup>, joilla on useampia eri painotuksia ja jopa merkityksiä, riippuen siitä missä diskurssissa termit esiintyvät. Varsinkin lehden ensimmäisissä pääkirjoituksissa sana kansa toistuu useasti, jolloin termillä kansa tarkoitetaan yleisemmin koko Suomen kansaa. Lehden alkunumeroissa ei myöskään tehdä rajauksia taidekentän jäsenten ja kansan välillä siinä määrin mitä lopussa. Teksteissä toistuvien ”suuri yleisö” ja ”yleisö” -termien määritelmät vaihtelevat, jolloin suuri yleisö saatetaan määritellä taiteesta kiinnostuneeksi, taiteeseen välinpitämättömästi suhtautuvaksi tai jopa taidetta ymmärtämättömäksi. Yleisö on taiteesta kiinnostunutta ja taidetta tarkasteleva ryhmä, joka kuitenkin rajautuu taidekentän ulkopuolelle, sillä se ei kuulu instituution luomiin rakennelmiin taiteen tekijöiden ja esimerkiksi museossa työskentelevien kanssa.<sup>41</sup>

1960-luvun *Taide*-lehden tavoitteena oli saavuttaa suurempi lukijakunta. Tarvittiin tarpeeksi lukijoita, jotta lehden toimittaminen olisi kannattavaa, ja että lehteä voitaisiin ylipäänsä julkaista. Tiedettiin, että edellisillä kerroilla lukijoita ei ollut tarpeeksi, jolloin myös lehden tarina päättyi lyhyeen. Tiedostettiin, että Suomen kokoisessa maassa lukijoiden määrä voi olla pieni.<sup>42</sup> Lehden 3/1969 pääkirjoituksen kirjoittaja vetoaa tekstissään jopa lukijoihin, jotta lehti jatkuisi tulevaisuudessakin. Kirjoittajan mukaan lehden jatkuvuudesta vastaavat viime kädessä lukijat.<sup>43</sup> Samassa pääkirjoituksessa tuo kirjoittaja ihmetellen esille lehden mahdollistumisen:

On itseasiassa [sic] merkillistä, että meillä on voitu julkaista kuvataiteen omaa lehteä, sillä kulttuurilehtien heikko kannatus yleisön taholta on tunnettu tosiasia. Taide-lehteä lukuun ottamatta kaikki meillä ilmestyneet kuvataidelehdet ovat poikkeuksetta kaatuneet taloudellisiin vaikeuksiin ja suuren yleisön välinpitämättömyyteen.<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Pääkirjoituksessa 1/1961 käytetään myös termiä tavallinen yleisö. *Taide* 1/1961, 2.

<sup>41</sup> Oman pohdinnan taustalla ovat Asta Nykäsen pro gradussaan esiin tuomat huomiot. Nykänen 2014, 30.

<sup>42</sup> Yrjö Verho kirjoittaa *Taide*-lehden pääkirjoituksessa 3/1964, että taiteeseen perehtyneiden määrä yhdessä kirjoittamaan kiinnostuneiden vähäisyyden kanssa on vaikuttanut ratkaisevasti siihen, etteivät kuvataidelehdet ole aiemmin pysyneet kovin pitkään pystyssä. *Taide* 3/1964, 98. Myös *Taide*-lehden ensimmäisen numeron (1960) pääkirjoituksessa Erkki Koponen toteaa, että lukijakunnan ollessa liian pieni on Suomen kaltaisessa pienessä ja taidepiireiltään suppeassa maassa, lehtien julkaiseminen ollut vaikeaa. *Taide* 1960, 2. Erkki Koponen.

<sup>43</sup> *Taide* 3/1969, 105. Pääkirjoituksen 3/1969 kirjoittajan vetoamus lukijoihin on vielä maltillinen verrattuna *Taide*-lehden vuoden 1945 ensimmäisen numeron pääkirjoituksen kirjoittajan E. J. Vehmaksen vetoomukseen. Vehmas muun muassa toteaa kirjoituksessaan, ”Huikeat painatuskulut on joka tapauksessa peitettävä.” Samassa yhteydessä Vehmas korostaa lehden epävarmaa mahdollistumista. Vehmas 1945, 5.

<sup>44</sup> *Taide* 3/1969, 105.

*Taide*-lehti tehtiin taiteilijoilta taiteilijoille ja muille taiteesta kiinnostuneille, mutta kuten pääkirjoituksissa käy esille, koettiin tärkeänä myös sivistää kansaa, ja lehti osaltaan myös perustettiin sen valistavan näkökulman vuoksi. Lehden numerossa 1/1960 Martti Haavio on todennut, että lehti itsessään on valistuksen väline.<sup>45</sup> Selityksenä ongelmille ja muiden kuvataidelehtien kaatumisille tuodaan ”suuren yleisön” välinpitämättömyys ja perityt asenteet. Taiteen ja yhteiskunnan yhteenkuuluvuuden ymmärtäminen ja tietynlaisen *taide kuuluu kaikille, ei pelkästään yläluokalle ja eliitille* -asenteen omaksuminen ovat kirjoittajan mukaan mahdollistaneet *Taide*-lehden pystyessä pysymisen. Pääkirjoituksen 3/1969 kirjoittaja näkee asenteellisen muutoksen tapahtuneen juuri 1960-luvun aikana.<sup>46</sup> Samasta aiheesta kirjoitettiin jo vuonna 1963:

Kuvataiteen merkitys yleisenä kulttuuritekijänä tunnustetaan yhä laajemmissa piireissä. Käsitys että taide olisi vain jonkin määrätyn yhteiskuntapiirin etuoikeus on lopullisesti hävinnyt ja tilalle astunut oikeutettu ajatus taiteen yhteisomaisuudesta. Epäilemättä tähän on ainakin osaltaan vaikuttanut elintason yleinen nousu ja eri yhteiskuntaluokkien välisten raja-aitojen madaltuminen, mutta varmasti myös yhteiskunnan johtavissa asemassa olevien ennako-oivallus, ettei minkäänlaista hyvinvointivaltiota voida rakentaa ilman että samalla kehitetään henkistä vapaata kulttuuria.<sup>47</sup>

Myös taiteen merkitys henkisten arvojen luojana on toiminut lähtökohtana lehteä perustettaessa. Edellisen sitaatin tapaan myös lehden ensimmäisen numeron kirjoittaja Erkki Koponen kirjoittaa henkisten arvojen merkityksestä. Koposen teksti on vielä aavistuksen varauksellinen verrattuna pääkirjoituksen 3/1963 kirjoittajan kommenttiin, ja kaksi vuotta tämän jälkeen päätoimittaja Yrjö Verho<sup>48</sup> pohtii samaa teemaa pääkirjoituksessa 1/1965 otsikolla ”Taiteen asemasta ja merkityksestä”. Verho kirjoittaa otsikon mukaisesti taiteen merkityksestä ja sen henkisistä ja esteettisistä arvoista. Verhokin mainitsee, että vasta vähitellen ihmiset ovat alkaneet käsittää esteettisten arvojen merkityksen ja hänen mukaansa myös, että maailmansotien jälkeen henkisiä arvoja kunnioitetaan yhä enenevässä määrin.<sup>49</sup> Koponen oli omalla varovaisella pohdinnallaan lehden ensimmäisen numeron pääkirjoituksessa samoilla jäljillä siinä, että henkisillä arvoilla on merkitystä yhä enenevässä määrin:

---

<sup>45</sup> *Taide* 1/1960, 42. Martti Haavio.

<sup>46</sup> *Taide* 3/1969, 105.

<sup>47</sup> *Taide* 3/1963, 102.

<sup>48</sup> Yrjö Verho aloitti päätoimittajana lehden numerossa 3/1964. Verhon päätoimittajakausi kesti numeroon 2/1966.

Tämän jälkeen lehden päätoimittajaksi ryhtyi Lauri Ahlgrén.

<sup>49</sup> *Taide* 1/1965, 2. Yrjö Verho.



Taiteilijaseura haluaa uskoa – huolimatta nykyisestä aineellistuneesta ajanhengestä ja sen vaikutuksen voimakkuudesta – että ihmisessä juuri tällä hetkellä on olemassa yhä kasvava tarve lähestyä vapauttavia henkisiä arvoja – taidetta.<sup>50</sup>

Jo vuonna 1945, kun *Taide*-lehti perustettiin alunperin, argumentoi päätoimittaja E. J. Vehmas lehden ensimmäisen numeron (1/1945) pääkirjoituksessa hyvin samoin sanoin lehden tarpeellisuutta kuin millä 1960-luvulla perustettua lehteä perusteltiin. Vehmas nostaa esille henkisten arvojen merkityksen ja koko kansan sivistämisen, mutta korostaa eritoten, että lehden tarkoituksena on kohottaa Suomen taide paremmin esille. Hän toteaa myös, että ”Oma äänenkannattaja on sille siis välttämättömämpi kuin monille muille taiteen haaroille”. Ja syynä tähän hän esittää päivälehtien tavan jättää kuvataiteen osuus muita taidealoja syrjäisempään asemaan. Vehmas painottaa tekstissään kansainvälisten vaikutteiden merkitystä Suomen taide-elämälle. Vehmaksen sanoin kaivattaisiin ”eurooppalaisen luovan hengen virtauksia ja uusia ilmenemismuotoja”.<sup>51</sup> Sama asia korostuu lehden 1960-luvun numeroiden pääkirjoituksissa, joissa tuodaan myös esille kansainvälisten vaikutteiden arvo.

*Taide*-lehdessä on kahteen otteeseen 1960-luvun aikana määritelty lehden linjauksia. Lehden haluttiin olevan objektiivisen kuvan antava julkaisu, jossa erilaiset mielipiteet saavat tilaa. Lehti ei määrittele puolueellista näkökulmaansa eikä halua sitoa itseään minkään tietyn ryhmittymän mielipiteiden taakse. Lehden tärkeimpänä tarkoituksena nähdään taide itsessään, siitä kertominen ja sen edistäminen. Erkki Koponen tuo lehden linjan selkeästi esille heti lehden ensimmäisessä numerossa:

TAIDE pyrkii antamaan maamme taiteesta, sen erilaisista virtauksista ja ilmenemismuodoista mahdollisimman ennakkoluulottoman ja objektiivisen kuvan. TAIDE on kaikista suunnista ja ryhmittymistä vapaa lehti. Sen yksinomaisena pyrkimyksenä on kuvataiteemme edistäminen.<sup>52</sup>

Samalla tavalla lehden toisessa numerossa vuodelta 1964 on kuvattu lehden linjaa. Lehden toimitus ja päätoimittaja Erkki Koponen eroavat lehdestä tämän numeron jälkeen, jonka seurauksena seuraavaa numeroa ovat tekemässä uusi päätoimittaja ja suurimmalta osin uudistunut toimituskunta. Syynä eroon on ilmoitettu halu uudistaa lehteä.<sup>53</sup> Pääkirjoituksen 2/1964 kirjoittaja korostaa lehden

---

<sup>50</sup> *Taide* 1960, 2. Erkki Koponen.

<sup>51</sup> Vehmas 1945, 3–4.

<sup>52</sup> *Taide* 1960, 2. Erkki Koponen.

<sup>53</sup> *Taide*-lehden pääkirjoituksessa 3/1964 Yrjö Verho on kirjoittanut, että: ”[...] päätoimittaja ja suurin osa toimituskunnasta on katsonut aiheelliseksi neljän vuoden uuration jälkeen luovuttaa tehtävänsä uusiin käsiin.” *Taide* 3/1964, 98. Edellisessä pääkirjoituksessa (2/1964) taas mainitaan, että: ”Toimitus katsoo aikansa ja asevelvollisuutensa

positiivista linjaa, vapautta ja puolueettomuutta, mutta tuo lisäksi esille, että lehdessä on hyväksytty myös poikkeavat mielipiteet ja eriävät katsantokannat. Kirjoittaja korostaa, että tarkoitus ei ole ollut tuoda esille vain Taiteilijaseuran etua ajavia tekstejä, vaan tärkeintä on ollut saada tuotua esille yleinen taiteilijoiden<sup>54</sup> ja taiteen kentän ääni. Kirjoittaja jatkaa, että on ollut tärkeä käsitellä kipeitäkin asioita. Lehden artikkelit ovat pääosin hyvin positiivisia, negatiivisuutta ja kärkevämpiä mielipiteitä on käsitelty lähinnä pääkirjoituksissa ja mielipidekirjoituksissa.<sup>55</sup> Mainitut kipeät asiat näen niinä aiheina, joita usein pääkirjoituksissa käytiin lävitse ja jotka koskettivat taiteilijayhteisöä, kuten taiteilijoiden varattomuutta ja pulaa työskentelytiloista.

*Taide*-lehden sisältö on hyvin selkeä ja yhtenäinen koko 1960-luvun ajan. Artikkelit- ja muut tekstityypit jatkuvat samankaltaisina läpi koko vuosikymmenen hyvin johdonmukaisesti. Muutos on huima kun ylitetään vuosikymmenten raja 1960-luvulta 1970-luvulle. Myös kuvallisesti lehden linja säilyy yhtenäisenä koko 1960-luvun ajan, ja muutos tapahtuu vasta seuraavalla vuosikymmenellä. Lehden kuvitus on täysin mustavalkoinen, poikkeuksena kannet ja kussakin lehdessä erillisenä oleva värikuvaliite, joka liittyy aina yksittäisestä taiteilijasta kirjoitettuun artikkeliin. Lehden tilaajille toimitettiin joka vuosi myös yksi alkuperäinen grafiikanlehti.

Yhtenä toistuvana artikkelityyppinä ovat taiteilijaesittelyt. Näissä taiteilijat tuodaan esille hyvin positiivisessa valossa ja artikkelit voivat olla sävyltään jopa ylistäviä. Taiteilijat saatetaan nähdä neroina, kuten Tyko Sallinen<sup>56</sup> *Taide*-lehden numerossa 2/1960.<sup>57</sup> Samaa tapaan lehdessä toistuvat artikkelit, joissa kirjoituksen kohteena on jokin maa<sup>58</sup>. Kotimaan näyttelyistä on joka lehdessä eräänlainen ”Näyttelykatsaus”, jossa kuvien avulla tuodaan esille mennyt näyttelytarjonta. Taiteilijoita esittelevissä artikkeleissa ei näy kritisointia tai negatiivista arvostelua, kun taas usein lehden loppupuolelle sijoitetuissa artikkeleissa taiteilijoiden työt arvostellaan ja kritisoidaan toiseen sävyyn. Nämä katsaukset ovat eräänlaisia selostuksia menneen kauden taidenäyttelyistä ja mukana on myös Helsingin ulkopuolisia kaupunkeja. Suuremmista näyttelyistä, kuten biennaaleista tai *Ars*-näyttelyistä on kirjoitettu pidemmin. Taiteen lisäksi näissä arvostellaan myös itse tilaisuutta ja tuodaan esille osallistuneet maat ja palkinnonsaajat.

---

tämän asian hyväksi päättäneen ja tahtoo jättää lehden toimittamisen uusiin käsiin, koska se pitää terveellisenä uusien ajatusten, ideain ja näkemysten esille pääsemistä.” *Taide* 2/1964, 52.

<sup>54</sup> *Taide*-lehden pääkirjoituksessa 6/1984 päätoimittaja Carolus Enckell pohtii lehden 25-vuotista taivalta. Hän tuo kirjoituksessaan esille lehden poikkeuksellisuuden muihin suuriin taidelehtiin nähden, sillä *Taide*-lehteä tuottavat nimenomaan taiteilijat, mikä antaa lehdelle sen ominaisleiman. Enckell 1984, 5.

<sup>55</sup> *Taide* 2/1964, 52.

<sup>56</sup> Tyko Sallinen on yksi niistä taiteilijoista, joita tunnutaan kunnioittavan ja ylistettävän paljon lehdessä.

<sup>57</sup> Kojo 1960, 114.

<sup>58</sup> Esimerkiksi lehdessä 1/1963 esitellään Ruotsin nykytaidetta. Seuraavassa numerossa (2/1963) esitellään vastaavasti Norjan nykytaidetta. Samassa numerossa esitellään myös Jugoslavian kirkkotaidetta. Bergmark 1963, 7–11. Stendstadvold 1963, 68–71. ”Jugoslavian kirkkotaidetta” 1963, 62–65.

Lehden aloittaa kuitenkin aina pääkirjoitus, johon myös oma tutkimukseni keskittyy. Pääkirjoitukset ovat usein kanta-aottavia ja niissä näkyy ajan tilanne selkeästi.<sup>59</sup> Kantaa otetaan useimmiten taidemaailman tilanteen epäkohtiin, ja kirjoituksissa tuodaan usein esille myös parannusehdotuksia. Puutteelliset museotilat, taiteilijan asema ja puuttuva raha ovat usein aiheena. Useissa pääkirjoituksissa on yhteen ja samaan tekstiin nostettu useita taidemaailmaa puhuttelevia ongelmia (eli ”probleemia”, kuten aikalaiset sanoisivat). Lehti toimi myös selkeänä keskusteluareenana, jossa samat teemat toistuvat koko vuosikymmenen ajan. Tuomalla esille kotimaisen taidemaailman ongelmia lehti oli siis muutakin kuin vain taidetta esittelevä julkaisu.

Kuvataiteen osuus muusta kulttuurilehtitarjonnasta oli 1960-luvulla hyvin vähäinen. Musiikin puolella toimi useita aikakausjulkaisuja ja arkkitehtuurilla, elokuvalla, teatterilla ja valokuvauksella oli kullakin oma julkaisukanavansa.<sup>60</sup> Kuvataiteen puolella toimi *Taide*-lehden ohella vain pari muuta lehteä. Ne eivät kuitenkaan saavuttaneet *Taide*-lehden kaltaista vakautta ja saaneet määrältään kannattavaa lukijakuntaa, ja siten jäivät lyhytikäisiksi. Kun *Taide*-lehden perustamista pohdittiin, toimi taidekentällä *Arina*-niminen lehti, jota vuoden 1959 ajan toimitettiin neljän numeron verran, kunnes se taloudellisten vaikeuksien vuoksi jouduttiin lopettamaan. Talkootyöllä ja lehteä julkaisevien henkilökohtaisella panostuksella tuotettu lehti ei kannattanut, eikä kahden kilpailevan lehden julkaiseminen tuntunut kestävältä Suomen kokoisessa maassa ottaen huomioon taidejulkaisuja lukevan yleisön suhteellisen vähäisen määrän.<sup>61</sup>

Kulttuurilehti *Aikalainen* toimi myös jonkin aikaa 1960-luvulla. Vuosina 1964–1967 julkaistu lehti sisälsi myös taide-elämää koskevia kirjoituksia. Jaakko Lintinen on määritellyt *Aikalaisen* uusvasemmistolaisen ajattelun airueksi.<sup>62</sup> Pentti Saarikoski toimitti sekä *Aikalaista* että vuonna 1968 perustettua, kannanotoiltaan radikaalimpaa *Iiris*-lehteä<sup>63</sup>, joka perustettiin osittain *Taide*-

---

<sup>59</sup> Heikki Kastemaa kutsuu varsinkin Erkki Kopsen päätoimittajakauden *Taide*-lehden pääkirjoituksia ”ohjelmallisiksi”. Esimerkkeinä hän antaa pääkirjoitukset ”Ongelmamme” 4/1960, 178, ”Nykytaiteen museo” 1/1961, 2 ja Kansallinen taide” 2/1961, 46. Näille pääkirjoituksille yhteistä on tietynlainen tavoitteellisuus ja ohjeiden antaminen, mitkä tosin ovat tyypillisiä useille *Taide*-lehden pääkirjoituksille. Kastemaa 2009, 15.

<sup>60</sup> Tuusvuori kutsuu taidelehdiksi lehtiä, joita itse olen kutsunut kulttuurilehdiksi. Tuusvuori liittää taas kulttuurilehtiin huomattavasti laajemmin eri alojen lehtiä. Musiikin puolella julkaistiin useita lehtiä, joista osa kaatui nopeasti. Muun muassa *Iskelmämusiikki* lopetti vuonna 1963, *Rytmi* aloitti vuonna 1967, samana vuonna päättyi *Työväen musiikki*-lehden tarina. *Pieni musiikkilehti* aloitti ilmestymisen vuonna 1961 ja sitä julkaistiin vuoteen 1991 saakka. *Musiikki ja Me* oli yhden numeron lehti vuonna 1961. *Iskelmä*-lehteä julkaistiin 1960–67, vuonna 1961 perustettiin *Suosikki*, ja vuonna 1963 *Rondo*. Arkkitehtuurilla oli oma lehti *Arkkitehti-Arkkitekten*, joka muuttui vuonna 1967 *Arkkitehti Ark*-nimiseksi. Teatterilla oli oma lehti *Teatteri* ja valokuvauksella oma lehtensä *Suomen Valokuvaaja*. Elokuvan oma lehti *Projektio* aloitti vuonna 1960 ja vuonna 1968 *Filmihullu*. Tuusvuori 2007, 483–492.

<sup>61</sup> Kymmenkunta 1960, 127. Katso myös Lintinen 2001, 31.

<sup>62</sup> Lintinen 2001, 31.

<sup>63</sup> Tarkastelussani oleva *Iiris*-lehden numero 9/1970 on sisällöltään ja ulkoasultaan kaukana *Taide*-lehden 1960-luvun numeroista. *Iiris*-lehden sisältö oli taidetta marginaalista ja selkeästi nuoren polven radikaalimpaa taidetta. Huomattavaa on myös, että ainakin tarkastelemassani *Iiris*-lehden numerossa esiteltiin miltei ainoastaan taidetta ulkomailta. *Iiris* 9/1970.

lehden näkemyksiä vastaan. *Iris*-lehden taustalla toimi Suomen Kuvataiteilijoiden Ammattiyhdistys (SKA). Jonkin aikaa myös *Iris*-lehteen kirjoittanut J. O. Mallander kirjoittaa vuoden 1971 *Taide*-lehdessä samana vuonna lopetetusta *Iiriksestä*: ”Iris oli ensimmäisiä vakavia yrityksiä Suomessa pitkiin aikoihin antaa omasta ajastaan tietoisille kulttuurityöntekijäryhmille mahdollisuuksia tuoda esiin kaikkea sitä informaatiota minkä *Taide*-lehti oli vuosien kuluessa jättänyt antamatta.” Samassa artikkelissa Mallander kuitenkin jatkaa, että pyrkimys muita radikaalimpaan ja edistysellisempään otteeseen oli hiukan harhaanjohtavaa, eikä tavoitteisiin päästy.<sup>64</sup> Lyhyestä toiminnastaan huolimatta *Iris* vaikutti *Taide*-lehteen, ja tämän myötä *Taide*-lehti alkoi painottaa myös taiteen yhteiskunnallisempaa puolta. Timo Huusko kirjoittaa, että muutos *Taide*-lehdessä näkyy varsinaisesti vuosikymmen vaihteen jälkeen, jolloin lehti muuttui ”vireämpään ja dynaamisempaan” suuntaan, mikä tapahtui päätoimittaja Lauri Ahlgrenin ja Jaakko Lintisen avulla.<sup>65</sup>

### 3.3 Tutkimuskohteena pääkirjoitus

Pääkirjoituksen katsotaan usein edustavan lehden virallista näkemystä asioista. Se on eräänlainen mielipidekirjoitus ja suhteessa muihin lehden sisältämiin kirjoituksiin myös kantaa ottavampi.<sup>66</sup> Pääkirjoituksessa saatetaan tarjota ongelmiin ja epäkohtiin ratkaisuja, ja se voi toimia myös jonkin asian julkisena avauksena, alkuna keskustelulle. Pääkirjoitukset muodostavat aineiston, josta voidaan tutkia mikä kulloisenakin aikana on puhuttanut, mitkä aiheet ovat olleet pinnalla ja millä tavoin asioista on keskusteltu. Aikakauslehtien pääkirjoitukset eroavat sanomalehtien pääkirjoituksista muun muassa siten, että sanomalehdissä mielipiteiden auktoriteettiasema korostuu, mikä taas ei painotu arkisempia aiheita käsittelevien aikakauslehtien pääkirjoituksissa. Aikakauslehtien pääkirjoituksille tyypillistä on, että teksti puhuttelee lukijaa oman yhteisön jäsenenä ja aiheet koskevat kohderyhmänsä elinpiiriä enemmän kuin puoluepolitiikkaa. Samalla pääkirjoituksen teemat voivat toimia avauksena lehden muihin aiheisiin. Sanomalehden pääkirjoituksen laatinut pysyy useimmiten nimettömänä, kun taas aikakauslehden pääkirjoitus on varustettu kirjoittajan nimellä ja jopa kuvalla.<sup>67</sup>

Vaikka *Taide*-lehti onkin aikakauslehti, sen pääkirjoitukset ovat mielestäni saaneet vaikutteita myös sanomalehtien tavasta kirjoittaa pääkirjoitus. Ne ovat yhdistelmä tuttavallisempaa, aiheiltaan rajatumpaa aikakauslehtityyliä ja ajankohtaisia aiheita käsittelevää sanomalehtikirjoittelua.

<sup>64</sup> Sarajas-Korte 1980, 27; Mallander 1971, 1–2; Katso myös Tuusvuori 2007, 490–491.

<sup>65</sup> Huusko 2006, 196–197.

<sup>66</sup> Heikkinen 1999, 18; Lähdesmäki 2007, 133.

<sup>67</sup> Jaakkola 2013, 229–232, 235; Heikkinen 1999, 18.

Teemoiltaan *Taide*-lehden pääkirjoitukset ovat yhteiskunnallisia, ja siten ne edustavat taidekentän institutionaalisempaa puhetta. Osana yhteiskunnallista keskustelua *Taide*-lehden pääkirjoitukset kertovat omasta ajastaan dokumentin tavoin. Esa Väliverronen on kirjoittanut mediateksteistä ja niiden tutkimisesta, että mediatekstien, kuten esimerkiksi sanomalehden, uutisten tai dokumentaaristen tv-ohjelmien tutkimuksella voidaan selvittää niiden taustalla olevia viestinnän ja merkityksenannon tapahtumaketjuja, sillä teksteissä on luettavissa jälkiä tekijöistä, instituutiosta, toisista teksteistä, lajityypeistä ja lukijoista tai katsojista.<sup>68</sup>

Sanomalehdet osoittavat pääkirjoituksensa kaikille, koko maan kansalle, kun taas aikakauslehtien lukijakunta muodostuu usein tietystä, suppeammin rajatusta joukosta. Tosin rajausta voidaan havaita myös sanomalehdissä; maakunnalliset lehdet tuotetaan maakunnan asukkaille, lehden tietojen ja artikkelien koskiessa tietyn alueen tapahtumia muun maan ja muun maailman tapahtumien ohella. Aikakauslehtien tapaan myös 1960-luvun *Taide*-lehti oli oman piirinsä jäsenten julkaisu, mitä se on yhä tänäkin päivänä. Suomen Taiteilijaseuran perustama ja toimittama julkaisu tuotettiin taidekentän jäsenille, mutta samalla se pyrki levittämään sanomaansa koko kansalle.

Käytetystä kielestä ja tavasta kirjoittaa voi päätellä kenelle *Taide*-lehden teksti on osoitettu: joskus koko kansalle, joskus päättäjille, mutta varsinaisesti kirjoituksilla puhutellaan taiteilijoita ja muita taidemaailman jäseniä. *Taide*-lehden pääkirjoituksissa puhutaan pääkirjoituksille tyypillistä ”me”-kieltä, jolla viitataan kansaan, taiteilijoihin tai tiettyyn ryhmään. Samalla pääkirjoitukset eroavat mielipidekirjoituksista, joissa kirjoittajan näkökulma on ”minä”.<sup>69</sup> *Taide*-lehden käyttämästä ”me”-puheesta hyvänä esimerkkinä on pääkirjoitus lehdessä 4/1960, jonka otsikko ”Ongelmamme” jo sisältää ”me”-puhetta. Pääkirjoituksen kirjoittaja pohtii tekstissään taidekentän sen hetkisiä ongelmia, jotka kirjoittaja lukee koko taidekentän jäsenten ongelmiksi, lukien mukaan itsensä. Kirjoittajan mukaan kaikilla olisi mahdollisuus, mutta myös velvollisuus tehdä asioille jotain. Kirjoittajan mukaan ”jos me nöyrästi tunnustaisimme, että se [Suomen taide] on jäänyt syrjään siitä kehityksestä”. Toisaalta samassa pääkirjoituksessa kirjoittaja osoittaa ratkaisun avaimet kriitikoille, jolloin puhe kääntyy ”me”-puheesta heihin, jolloin vain heillä on mahdollisuus ratkaista ongelma.<sup>70</sup> ”Me”-puheen vastinparina on siis ”ne” tai ”he”, joilla viitataan usein ulkopuolisiin ja jollain tapaan omalle kentälle vieraisiin toimijoihin. Tämän jaottelun avulla voidaan määritellä omaa identiteettiä, ja toisaalta myös sen toisen puolen, ”niiden” identiteettiä, suhteessa meihin.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Väliverronen 1998, 32.

<sup>69</sup> Jaakkola 2013, 230, 232.

<sup>70</sup> *Taide* 4/1960, 178.

<sup>71</sup> Kunelius 1998, 171–172.

Tässä läpikäymiäni pääkirjoitukselle tyypillisiä piirteitä tulen pohtimaan tutkimuksessani myös myöhemmin. Pääkirjoituksissa toistuvat teemat muodostavat tutkimukseni ensimmäisen puoliskon, jolla pyrin selvittämään pääkirjoitusten sisältöä. Toisella puoliskolla paneudun diskurssianalyysin avulla teksteihin syvemmin, jolloin keskityn sanoihin ja tapoihin ilmaista asioita. Tarkastelen paremmin myös ”me”-kieltä, sen tapaa kohdistaa kirjoitus kaikille, tai päinvastoin suppeammalle joukolle. Analysointiosiossa tarkastelen paremmin myös väitteitä pääkirjoitusten tavasta ottaa kantaa ja antaa ongelmiin ja epäkohtiin ratkaisuja.

### 3.4 Tutkimuksen konteksti

Kontekstilla tarkoitetaan asiayhteyttä, taustaa, olosuhteita ja vallitsevaa tilannetta. Konteksti on oleellinen, kun pyritään hahmottamaan tutkittavan aihealueen historiallista ja kulttuurista tilannetta. Tutkimusta tehdessä on hyvä selvittää, mitä taustaa vasten tutkimuksen aineisto nojaa ja mitkä olosuhteet ovat vaikuttaneet aineistoon, mutta myös millaisissa olosuhteissa aineiston tekijät ja siinä olleet henkilöt ovat eläneet. Suuremmassa mittakaavassa voidaan huomioida hyvinkin laaja taustakehys, jolloin tarkastellaan myös poliittisia, sosiaalisia, taloudellisia ja psykologisia tekijöitä.<sup>72</sup> Yksinkertaisimmillaan kyse on ympäröivästä ajasta ja paikasta, joita vasten oma tutkimus aineistoinen pyritään suhteuttamaan.<sup>73</sup>

Vuosikymmenet koetaan usein helposti lähestyttävänä rajakohtina, ja kuten Leena-Maija Rossi kirjoittaa, koetaan vuosikymmenet helposti yhdeksi kokonaisuudeksi.<sup>74</sup> Puhe vuosikymmenittäin tapahtuvista asioista tuntuu loogiselta, vaikkakaan tapahtumat eivät toteudu niin tarkkarajaisesti. Rossi on myös kirjoittanut, että vaikka asioiden luokittelu vuosikymmenittäin tuntuukin mielikuvituksettomalta ja lattealta, on se kuitenkin täysin yleisesti käytetty keino hahmottaa asioita.<sup>75</sup> Kehitys ja muutos mielletään helposti tapahtuvaksi jaksoittain. Vuosikymmenen tai vuosisadan vaihtuessa asennoidutaan tulevaan, mahdollistetaan muutos. Tuleva nähdään positiivisena ja valoisana, menneeseen suhtaudutaan taas kriittisesti, mutta usein myös nostalgisesti, kun aikaa on mennyt tarpeeksi. Vuosikymmenet myös muovautuvat myöhemmin yhtenäisiksi jaksoiksi, vaikka muutosta vuosikymmenen alun ja lopun välillä olisikin reilusti.<sup>76</sup> Puhutaan vuosikymmenittäin tapahtuneista asioista, tarkasti rakentuneista jaksoista, jolloin kukin

---

<sup>72</sup> Hannula 2003, 19.

<sup>73</sup> Jokinen, Juhila & Suoninen 1993b, 30.

<sup>74</sup> Rossi 1999, 48.

<sup>75</sup> Rossi 2007, 35.

<sup>76</sup> Rossi 1999, 48.

vuosikymmen saa itselleen omanlaisensa leiman.<sup>77</sup> Myös tutkija syyllistyy helposti jyrkkään rajanvetoon ja periodien tuottamiseen. Tuuli Lähdesmäki kirjoittaa väitöskirjassaan, että tutkijan tuottamaa periodisaatiota ei tule nähdä niinkään ongelmana, sillä se on olemassa jo sinällään yhteiskunnassa, niin kuin myös itse aineistossa.<sup>78</sup> Rajaukset ja jaottelu ovat siis jo aiemmin kirjoitettu yhteiskuntaamme ja tapaamme hahmottaa kulttuuriamme.

*Taide*-lehden numerossa 2/1980 Asko Mäkelä kirjoittaa otsikolla ”Koska räjähtää?”, että muutokset kulkevat kymmenlukujen vaihtumisen mukana: ”Vuosisatamme taiteen kehityksessä muutokset ryhmittyvät vuosikymmenten vaihteeseen. Vasta kymmenluvun vaihtuminen tuntuu oikeuttavan muutoksen.”<sup>79</sup> Jaakko Puokka tarkastelee *Taide*-lehden numerossa 2/1967 1940-lukua. Hän toteaa, että kyseinen vuosikymmen voitaisiin aloittaa mistä tahansa vuodesta, sillä mitään merkittävää ei muuttunut kun vuosikymmen vaihtui. Hän jatkaa, että tuolle vuosikymmenelle ei löydy yhtä yhtenäistä nimittäjää taiteen kentällä, jolla voisi sitoa sen yhtenäiseksi paketiksi.<sup>80</sup> Tällä Puokka saattaa tarkoittaa, että vuosikymmen olisi paremmin hahmotettavissa, jos se voitaisiin muutamalla lauseella sitoa yhteen, joidenkin termien ja ehkä ismien kautta rakentaa kokonaisuudeksi. Toisaalta Puokan kommentin 1940-luvun taidekentän epäyhtenäisyydestä voi nähdä myös kritiikkinä vuosikymmenajattelulle riippuen siitä, kuinka Puokan kommentin lukee.

Kun puhutaan tietystä rajatusta ajasta, tietystä vuosikymmenestä, mieleen muodostuu usein ennakkokäsitysten muokkaama näkemys. Tämän muodostumiseen on vaikuttanut muualta opittu ja kuultu, sekä media. Rossin mukaan tutkijan kannalta on mielekkäämpää etsiä jatkuvuutta ja myös epäjatkuvuutta valmiista vuosikymmenpaketeista, eikä niinkään osallistua saman ja kliseisen tulkinnan toistoon.<sup>81</sup> Tutkijana on silti vaikea pyristellä valmiiksi asetelluista muoteista irti, varsinkin kun vuosikymmen jota tutkii on itselle vieras omassa kokemusmaailmassa, kun kaikki mitä siitä tietää, perustuu luettuun ja muiden muodostamiin näkemyksiin.

Kulttuurilehtiä tutkinut Jarkko S. Tuusvuori kirjoittaa vuosikymmenittäin tapahtuvasta jaksottamisesta lehtimaailman näkökulmasta, ja tuo esille lehtien käyttämän vuosikymmenjaottelua myötäilevän termistön, josta esimerkkinä suomenkielessä tuo sanan *aikakauslehti*. Tuusvuoren mukaan asiat jäsenyivät ajallisiin kokonaisuuksiin peruuttamattomasti. Hän tuo esille vuosikymmenajattelua arvostelevan näkemyksen, jonka mukaan sodat tai muut merkittävät

---

<sup>77</sup> Breward 2002, 184–185. Christopher Breward on tutkinut asiaa muodin maailmassa. Hän näkee samanlaisen kronologisen jaksottumisen myös sille tyypilliseksi.

<sup>78</sup> Lähdesmäki 2007, 45.

<sup>79</sup> Mäkelä 1980, 2.

<sup>80</sup> Puokka 1967, 74.

<sup>81</sup> Rossi 1999, 48–49.

tapahtuvat eivät asemoidu tarkasti vuosikymmenten rajaamiin puitteisiin, kun taas lehtien vuosikerrat nimenomaan asettuvat tarkasti vuosikymmeniin, muodostaen näin ollen vuosikertoja ja vuosikymmenten mittaisia jaksoja.<sup>82</sup> Kulttuurilehdillä on Tuusvuoren mukaan myös erityistehtävänä kuvata kyseistä ajankohtaa ja tuoda sen erityispiirteitä esille, mikä kulminoituu usein vuodenvaihteiseen tai vuosikymmentenvaihteeseen, jolloin hahmotellaan tulevaa ja jäsennetään mennyttä.<sup>83</sup>

Oman tutkimukseni konteksti rajautuu 1960-luvun suomalaisen taidekentän tapahtumiin ja sen yhteiskunnalliseen keskusteluun. Vaikka kyseessä on vain yhden lehden näkemys ajasta ja ajan taidekentän tapahtumista, ovat kyseisen vuosikymmenen taidekenttä, ajan ilmapiiri ja mieltymykset vaikuttaneet lehden kirjoittajiin ja siihen, millaiseksi lehti 1960-luvulla muotoutui. 1960-luvulla käyty keskustelu taiteen kentän aiheista, taiteilijoiden oloista ja tukemisesta, taiteen asemasta yleensä, kantautui myös kirjoittajiensa kautta *Taide*-lehteen.

Erkki Sevänen on kirjoittanut, että Suomen historiallinen tilanne on poikkeava muihin länsimaihin verrattuna. Seväsen mukaan Suomi poikkeaa suuremmista länsimaista resurssiensa, väestöpohjansa, geopoliittisen asemansa sekä valtiollisen historiansa takia. Suomen sisäiseen kehitykseen ja järjestelmien luomiseen on vaikuttanut myös sen sijainti suurvallan naapurina ja aiemmin osana Venäjää. Suomen kohdalla on myös monia sellaisia merkittäviä historiallisia tekijöitä, taitekohtia, jotka ovat vaikuttaneet yhteiskunnan kehitykseen ja muokkautumiseen. Tällaisiksi katsotaan muun muassa sodat sekä itsenäistyminen, jotka toki koskevat myös muita länsimaita.<sup>84</sup>

Timo Huusko on kirjoittanut 1960-luvun taide-elämästä, että maailmantapahtumat peilautuivat myös Suomen taide-elämään. Tämä tarkoitti myös sitä, että taide haluttiin lähemmäs tavallista ihmistä, ”alas norsunluutornista”<sup>85</sup>. Huusko painottaa taidesuuntauksista pop-taidetta ja myöhemmin kentälle tullutta yhteiskuntakriittisyyteen perustuvaa osallistuvaa taidetta. Pop-taiteesta on kirjoitettu myös *Taide*-lehdessä (4/1964)<sup>86</sup>, kuten myös Huusko tuo esille. Huusko tarkastelee kirjoituksessaan myös *Taide*-lehdessä käytyä keskustelua ja lehden saamaa kritiikkiä. Hän tuo esille nuoremman ja vanhemman taiteilijapolven yhteentörmäyksen, jossa nuoret vaativat taiteelta yhteiskunnallisempaa otetta. Huusko nostaa esille myös *Taide*-lehden numeroon 1/1966 artikkelin

---

<sup>82</sup> *Taide*-lehden 1960-luvun numeroissa sivunumerointi kulkee aina neljän julkaisunumeron (tai vuonna 1960 viiden numeron) sykleissä. Tällä *Taide*-lehti ehkä halusi sitoa kunkin vuoden omaksi kokonaisuudekseen. Tämän asian ovat nostaneet esille myös *Taide*-lehden numerossa 1/2010 1960-luvusta keskusteleva kolmikko, Pessi Rautio, Jorma Hautala ja Denise Ziegler. Rautio 2010, 10.

<sup>83</sup> Tuusvuori 2007, xlii–xliii.

<sup>84</sup> Sevänen 1998, 35, 272.

<sup>85</sup> Myös Jaakko Lintinen on kirjoittanut, että 1960-luvulla korkeataide oli yhä vahvoilla kuvataiteessa. Lintinen 2001, 82.

<sup>86</sup> Kyseessä on Juhani Harrin kirjoittama ”Pop”-niminen artikkeli. Harri 1964, 176–181.



kirjoittaneen Kari Jylhän, joka Huuskon mukaan vastusti ”taiteen itseisarvoisuutta ja elitistisyyttä”. Kitkerän sävyisessä artikkelissaan Jylhä arvostelee taiteilijakuntaa, joka hänen mukaansa ylläpitää yhteiskunnan ja taiteen välistä kuilua.<sup>87</sup>

Tuon tutkimuksessani esille myös politiikka-teeman, jota lehden pääkirjoituksissa käsiteltiin. Myös Huusko kirjoittaa politiikan ja taide-elämän liittymisestä tiiviimmin yhteen juuri 1960-luvulla, Huuskon mukaan ”taide-elämä puoluepolitisoitui”. Huusko jatkaa, että käytännössä puoluepolitisoituminen merkitsi taidetoimikuntalaitoksen syntymistä, jossa taas puoluekannoilla oli merkitystä. Näiden aiheiden osalta käytiin keskustelua myös *Taide*-lehdessä, joista yhtenä kantana on Huuskonkin esiin tuoma, että ”taiteilijoiden kannatti toisin sanoen verkostoitua poliitikkojen kanssa.”<sup>88</sup>

Yleisesti 1960-luvusta ja sen taide-elämästä lukiessa, törmää herkästi teksteihin, joissa korostuu taiteen kokeellisempi puoli, avantgarde. Kuitenkin huomattavaa on se, ettei tämä puoli nouse juurikaan 1960-luvun *Taide*-lehdissä esille. Myös Jaakko Lintinen korostaa 1960-luvulla tapahtunutta muutosta kuvataiteen alueella. Lintinen kirjoittaa, että ”Kun kymmenluku pääsi vauhtiin kuvataiteessa murtui kansallinen eristys.” Lintinen jatkaa, että rajanylityksiä tehtiin sekä taiteen sisällön, muodon että tehtävän alueilla.<sup>89</sup> Myös Huusko nostaa esille nuoret radikaalit, jotka hänen mukaansa kokivat taiteilijajärjestöt ja niiden toiminnan etäiseksi. Heidän toimestaan perustettiin uusvasemmistolainen Suomen Kuvataiteilijoiden Ammattiyhdistys (SKA), joka kritisoi Suomen Taiteilijaseuraa 1960-luvulla syyttäen tätä porvarilliseksi ja konservatiiviseksi. Ja kuten toin jo aiemmin esille, perustettiin SKA osittain protestiksi Suomen Taiteilijaseuraa vastaan. Huusko kirjoittaa, että nuoret taiteilijat kokivat, etteivät päässeet Suomen Taiteilijaseuran alaisten taiteilijaliittojen toimintaan mukaan ja niiden jäseniksi, minkä voidaan myös nähdä vaikuttaneen SKA:n perustamiseen ja sitä myöten myös SKA:n toimittaman *Iris*-lehden syntyyn.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Huusko 2006, 192, 194.

<sup>88</sup> Huusko 2006, 194–195. Katso myös Suomen Taiteilijaseura 2014.

<sup>89</sup> Lintinen 2001, 37–38. Helena Erkkilä on kirjoittanut, että 1960-lukua voidaan pitää modernistisen murroksen ajaksi, Lintisenkin mainitsemien taiteen rajanylitysten vuoksi. Erkkilä myös mainitsee, että tuolloin taide demokratisoitui ja taiteen ja elämän- ja populaari- ja korkeakulttuurin välinen kuilu pieneni. Erkkilä 2010, 12, 22.

<sup>90</sup> Huusko 2006, 194–195; Suomen Taiteilijaseura 2014.

## 4. AINEISTOSSA TOISTUVAT TEEMAT

Tutkimukseni metodologisena pohjana olen käyttänyt kahta eri tutkimustapaa. Alkuun olen tarkastellut aineistoani teemoittelun avulla, jonka jälkeen olen syventänyt tutkimustani diskurssianalyttisellä tutkimuksella. Teemoittelu ja diskurssianalyysi lomittuvat myös yhteen, sillä tarkastelen tutkimusaineistosta nousseita teemoja myös diskurssianalyysin kautta, jolloin pohdin kuinka eri teemat näyttäytyvät diskursseissa. Tällöin kysyn, miten teemat ilmenevät. Tässä luvussa keskityn teemoitteluun ja teemoihin, jolloin tarkastelen teemojen esiintymistä yleensä *Taide*-lehden pääkirjoituksissa. Olen jakanut tämän luvun alalukuihin, joista ensimmäisessä kerron lyhyesti käyttämästäni metodista. Tämän jälkeen käsittelen omissa alaluvuissaan valitsemiani teemoja. Valitsin teemat vahvuuden ja toistuvuuden perusteella. Teemat, joihin perehdyn paremmin, ovat *taiteen tukeminen, museo- ja näyttelytilat* sekä *politiikka ja taide*. Lisäksi olen löytänyt myös muita teemoja, joita *Taide*-lehden pääkirjoituksissa on käsitelty, mutta nämä teemat eivät esiinny niin usein aineistossa kuin kolme vahvinta teemaa. Nämä muut teemat ovat *Taide-lehti, Taiteilijaseura,* ja *taidekasvatus*. Sekä kolmen pääteeman että muiden teemojen kohdalla olen myös tarkastellut, toistuvatko samat aiheet muualla lehdissä, ja siten olen läpikäynyt myös lehden muut kirjoitukset. Perustelen tätä tutkimusaineiston ylitystä ja hetkittäistä laajenemista sillä, että pystyn paremmin perustelemaan lopuksi kantaani siitä, voiko teemojen kohdalla puhua toistuvuudesta ja yleisestä puheesta kentällä.

### 4.1 Teemoittelu

Teemoittelulla tarkoitetaan teemojen eli keskeisten aiheiden etsimistä tutkimusaineistosta. Taulukointien tai listauksien avulla voidaan määrittellä, mitkä tekijät toistuvat tutkimusaineistossa useasti. Tekijöiden löydyttyä tutkija määrittelee niiden väliset yhteiset nimittäjät eli teemat. Tutkimusta havainnollistaakseen voi tutkija tuoda esille näytteitä eli sitaatteja aineistosta, jotka tuovat aineiston konkreettisemmin lukijan nähtäväksi ja samalla toimivat myös todisteena aineistosta. Teemojen etsinnässä voidaan apuna käyttää laskennallisuuteen perustuvaa menetelmää, kvantifioimista. Taulukoinnin avulla voidaan helpommin nähdä löydettyjen teemojen toistuvuus kuin lukemalla aineistoa uudestaan ja uudestaan. Lukumäärällisyys auttaa myös varmemman tiedon saavuttamisessa, eikä tutkijan tarvitse nojata tiedoissaan vain tuntumaan.<sup>91</sup> Omaa tutkimustani

---

<sup>91</sup> Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006.

varten tein laskelmia, jotka auttoivat minua tekemään johtopäätöksiä aineistostani. En tuo laskelmiani taulukoiden kautta tutkimuksessani esille, vaan käytän saamiani tuloksia vain tehdessäni johtopäätöksiä aineistostani. Päädyin tähän ratkaisuun, koska tieto, jonka saavutin kvantifioinnin kautta, tulee lopulta esille tutkimuksessani sanallisessa muodossa. Kvantifiointi voi tuoda laadullisessa tutkimuksessa aineiston tulkintaan erilaista näkökulmaa ja varmuutta omille tulkinnoille, mutta sen ongelmana myös on, että laadulliset aineistot ovat usein kooltaan niin pieniä, etteivät lopputulokset välttämättä kerro asioista mitään uutta.<sup>92</sup> Koin kuitenkin, että vaikka listausten kautta saamani lukumäärät eivät ole suuria, sain niiden kautta omaan tutkimukseeni tärkeää tietoa, mitä ilman tutkimukseni teemallinen osuus olisi jäänyt epäselvemmäksi.

#### 4.1 Taiteen tukeminen

Apuraha on siis eräänlainen turvallisuuden antava takuu säännöllisistä tuloista. Periaatteessahan tulisi pyrkiä siihen, että taiteilijan ansiot ovat palkka työstä eikä siitä, että joku on saanut taiteilijakoulutuksen.<sup>93</sup>

Yksi useimmin toistuvista teemoista *Taide*-lehden pääkirjoituksissa on taiteen tukeminen. Yllä olevassa sitaatissa pääkirjoituksen 2/1968 kirjoittaja tuo esille oman näkemyksensä taiteilijoiden apurahasta. Kommentti on yksi monista taiteen tukemista koskevassa keskustelussa ja teemaa onkin käsitelty lähes joka toisessa pääkirjoituksessa. Selkeimpänä aihetta koskeva puhe näyttäytyy keskusteluna apurahoista. Puhe taiteen ostamisesta eli siitä, kuinka taiteilijoita voidaan tukea suoraan, tai puhe taidemuseoiden tai näyttelytilojen rakentamisen rahoittamisesta, liittyvät myös osaltaan teemaan. Kirjoitukset uusista näyttelytiloista sinällään olen muodostanut omaksi teemaksi. Taiteen tukemisen teema jakautuu kahteen laajempaan osaan. Se voidaan nähdä sekä yksilön, eli taiteilijan tukemisena että yleisempänä taiteen kentän tukemisena. Yleistä teemalle on, että taidetta, ja varsinkin kuvataidetta, tuetaan liian vähän<sup>94</sup>. Joitain poikkeuksia toki on, mutta silloinkin taiteen tukemista koskeva ja siitä positiivisessa mielessä tuotettu puhe on joko päättäjien puhetta<sup>95</sup> tai lupauksia tulevasta, ei niinkään puhetta konkreettisista muutoksista. Hyvänä esimerkkinä tästä on pääkirjoitus lehden numerossa 4/1964, jossa käydään lävitse eri puolueiden kulttuuripoliittisia

---

<sup>92</sup> Tuomi & Sarajärvi 2003, 119.

<sup>93</sup> *Taide* 2/1968, 57.

<sup>94</sup> Keskustelun suunnalle selityksen antaa Paula Tuomikoski-Leskelä, joka kirjassaan ”*Taide ja politiikka*” mainitsee, että 1960-luvulla taiteilijakunnan asema sekä sosiaaliselta että taloudelliselta kannalta ei kehittynyt muiden yhteiskuntapiirien kaltaisesti, vaan taiteilijoiden, sekä myös taidelaitosten, asema oli muita huonompi. Tuomikoski-Leskelä 1977, 269.

<sup>95</sup> Tästä hyvänä esimerkkinä on Roberto Duccin, Italian Suomen-suurlähettilään kirjoittama pääkirjoitus lehdessä 2/1962. Duccin kommentti on hyvin poikkeava, jopa päinvastainen, muuhun taiteen tukemiseen liittyvään keskusteluun verrattuna. Duccin mukaan: ”valtiot tukevat taidetta, ne suosivat sitä niin paljon, että se pyrkii muuttumaan kansalliseksi [...]”. *Taide* 2/1962, 45. Johannes Virolainen & Roberto Ducci.

ohjelmia, teemana yksinomaan taiteen tukeminen. Vaikka mainitut puolueohjelmat tuodaankin esille myönteisessä valossa, muistuttaa kirjoittaja silti useaan otteeseen taiteilijoiden huonosta asemasta ja materiaali- ja toimeentulovaikeuksien vaikutuksesta taiteellisiin mahdollisuuksiin.<sup>96</sup>

Lehden 3/1960 pääkirjoituksessa käsitellään pelkästään taiteen tukemisen aihetta. Pääkirjoitus on otsikoitu ”Taiteemme tukemisesta”. Tekstissä katsotaan tulevaan ja tuodaan esille niitä eri tapoja, joilla taiteen ja taiteilijoiden osaa voitaisiin parantaa. Tässä kirjoituksessa tuodaan esille myös tyytymättömyys nykyiseen käytäntöön, jossa tuet määrittyvät pitkälti raha-arpajaisten ja veikkauksen kautta. Hosia pitäisi parempana ja toimivampana ratkaisuna lakisääteisyysperustuvia tukimuotoja, jolloin voitaisiin olla varmoja tukien saamisesta. Tärkeimpänä syynä taiteen tukien nostamiselle ja vakautukselle Hosia antaa taiteen sivistävän vaikutuksen, jolloin kansa ja maa pääsisivät tasoltaan muiden sivistysmaiden joukkoon.<sup>97</sup> Hosian kritisointi ei ole ainoa raha-arpajaiskäytäntöä käytäntöä kohtaan, ja vähäisenä mainittu summa<sup>98</sup> koetaan merkittävänä, mutta epävarmana ja aikansa eläneenä tukimuotona. Pääkirjoituksessa 1/1962 on nostettu esille myös eduskunnan näkemys asiasta. Kirjoittaja on erittäin mielissään eduskunnan suhtautumisesta asiaan, sillä myös eduskunta katsoo tukimuodon olevan liian epävarma. Valtion budjetin yleisperusteluista otetusta tekstiotteesta käy myös ilmi, että asian eteen tultaisiin tekemään jotain.

Mutta oikein ei ole, että vakiintuneet taideinstituutit, joita ilman yhteiskunta ei enää tule toimeen, ovat tyyten riippuvia valtion ylimääräisistä tulonlähteistä. [...] Eduskunta lausuu edellyttävänsä, että Hallitus suorittaa tutkimuksen siitä, miten taiteen eri alojen tukeminen voitaisiin saada nykyistä vakiintuneemmalle kannalle.<sup>99</sup>

Maan ja kansan sivistyksen taso liitettynä taiteen tukemiseen näyttäytyy pääkirjoituksessa ”Kulttuuritahto” (3/1961). Kirjoittaja kysyy, edustaako meidän korkeata sivistystasoa se, että taiteesta puhuminen puoluekokouksissa saa osakseen vain naurua. Samassa pääkirjoituksessa kirjoittaja kysyy, että eikö syy tukien vähyteen kerro henkisestä tyhjyydestä ja ole osoituksena ”takapajuisuudesta”. Kirjoituksessa syy vieritetään päättäjien ja tukia määrittelevien niskoille. Kirjoittaja antaa myös ratkaisun avaimet: kunnalliset taidelautakunnat.<sup>100</sup>

<sup>96</sup> *Taide* 4/1964, 148–149.

<sup>97</sup> *Taide* 3/1960, 134. Heikki Hosia.

<sup>98</sup> Poikkeuksena Heikki Hosian kritisoinnin ohella mainittu kommentti tukien koosta: ”määrältään suurehkojen”. *Taide* 3/1960, 134. Heikki Hosia.

<sup>99</sup> *Taide* 1/1962, 3.

<sup>100</sup> *Taide* 3/1961, 90.

Taiteen tuet -teemassa usein toistuvana kysymyksenä on rahan kohdistuminen muille tahoille, mutta ei kuvataiteen käyttöön. Kirjoittajat tuovat esille taiteilijoiden, sekä maalareiden että veistäjien, korkeat materiaalikustannukset, joita ei koidu muilla taiteenaloilla, mutta joiden vuoksi tukien tarve olisi erityisen suuri.<sup>101</sup> Yrjö Verho kirjoittaa mittavista materiaaleista koituvista kustannuksista pääkirjoituksessa 3/1965, jossa hän käy lävitse taiteilijan ammatin eri puolia. ”Kuvataiteilijan ammatti on kallis ammatti.” Verho toteaa, ja jatkaa tekstiä luettelolla eri tarvikkeista, joita taiteilija työskennelläkseen tarvitsee.<sup>102</sup> Kirjoittajien mukaan tukia saavat muut kulttuurialat, arkkitehtuuri ja taideteollisuus. Vuoden 1962 neljännessä *Taide*-lehden pääkirjoituksessa otsikolla ”Unohdus”, kirjoittaja käy lävitse nykyistä tilannetta apurahojen suhteen. Kirjoitus alkaa myönteisellä tiedolla, siitä että taiteiden akatemia-apurahojen lukumäärä kaksinkertaistuu<sup>103</sup>, mutta pian kirjoittaja huomauttaa, että kuvataiteen saama osuus on ollut vain viidennes nykyisestä kokonaismäärästä. Kirjoittaja toivoo tilanteeseen muutosta.<sup>104</sup> Seuraavissa sitaateissa kuvataiteen saamia määrärahoja verrataan muiden alojen saamiin rahoihin. Heikki Hosia tuo lehdessä 3/1960 esille epäsuhtaan, joka vallitsee eri kulttuurialojen välillä. Alemman sitaatin kirjoittaja (4/1960) tuo esille myös tilanteen epäreilun jaon:

Taide on todistusta kansan kulttuuritasosta. Siksi sen on päästävä myös maan rajojen ulkopuolelle. On tämän vuoksi jotenkin epätasapainoista, että valtion ’taidetta edistäviin tarkoituksiin’ nimetyissä menoerissä on määrärahat vain taideteollisuutta ja arkkitehtuuria esittelevien näyttelyiden järjestämiseen ulkomailla.<sup>105</sup>

Ulkomaisia näyttelyjä varten ovat taideteollisuus ja arkkitehtuuri saaneet valtiolta melkoisen määrärahan – mikä sinänsä on hyvä asia – siitä huolimatta että kummallakin on jo teollisuuden voimakas tuki takanaan.<sup>106</sup>

Vaikka kuvataiteeseen varatut määrärahat ovatkin pienemmät kuin muiden kulttuurialojen saamat, ovat kirjoittajat nähneet asiat myös positiivisessa valossa. Lehden 3/1968 pääkirjoituksessa kirjoittaja esittää eri kulttuurialojen näyttelytoimintaan varattuja summia ja tuo selkeästi numeroilla esille määrrien suuret eroavuudet. Kuvataide saa näyttelytoimintaan 50 000 markkaa, arkkitehtuurin

---

<sup>101</sup> Esimerkiksi lehden pääkirjoituksessa 4/1962 on todettu tämä suoraan. *Taide* 4/1962, 132. Samaan tapaan pääkirjoituksessa 1/1969 kirjoittaja toteaa, että ”taiteilijan työskentelyyn usein olennaisesti liittyvät huomattaviin summiin nousevat kustannukset.” *Taide* 1/1969, 3.

<sup>102</sup> *Taide* 3/1965, 98. Yrjö Verho.

<sup>103</sup> Edellisen lehden pääkirjoituksessa (4/1962) esille tuotu päätös tukien kaksinkertaistamisesta on seuraavassa numerossa (1/1963) mainittu evättäväksi. Tuki oli jo eduskunnan hyväksymä, mutta jonka Valtioneuvosto myöhemmin yksimielisesti hylkäsi. *Taide* 1/1963, 3.

<sup>104</sup> *Taide* 4/1962, 132.

<sup>105</sup> *Taide* 3/1960, 134. Heikki Hosia.

<sup>106</sup> *Taide* 4/1960, 178.

ja taideteollisuuden saadessa yhteensä 450 000 markkaa. Kirjoittaja kuitenkin tuo esille pääkirjoituksessaan, että ”Pienestä määrärahastaan huolimatta kuvataide on viime vuosina kyennyt ansiokkaaseen esiintymiseen”, millä hän viittaa Suomen kuvataiteen menestymiseen kansainvälisesti.<sup>107</sup> Myös lehden numerossa 1/1968 tuodaan esille kuvataiteelle osoitettujen määrärahojen vähäisyys suhteessa arkkitehtuurin ja taideteollisuuden saamiin rahoihin. Tässä pääkirjoituksessa korostetaan Taiteilijaseuran omaa panosta asian hyväksi, minkä seurauksena myös kuvataiteen asema maailmalla on kirjoittajan mukaan parantunut:

Taiteilijaseura on tehnyt perustavaa työtä, jonka hedelmät alkavat vähitellen näkyä. Tätä työtä on jouduttu tekemään huomattavasti heikommin taloudellisin edellytyksin kuin esimerkiksi arkkitehtuurin ja taideteollisuuden, joiden näyttelymäärärahat ovat vähintäänkin kolminkertaiset.<sup>108</sup>

Kirjoittajat vertailevat Suomen kuvataiteilijoiden tilannetta myös suhteessa muiden maiden kuvataiteilijoiden saamiin tukiin. Lehden numerossa 2/1968 kirjoittaja tuo esille taiteilijoiden tilanteen Ruotsissa, mikä on hänen mukaansa siellä olevan taiteilijoiden palkkatakuaan vuoksi parempi.<sup>109</sup> Lehdessä 4/1966 Simo Kuntsi vertailee Suomea ja Yhdysvaltoja. Yhdysvalloissa taideostojen verotus on vapaampaa kuin Suomessa, mikä tukee kirjoittajan mukaan lopulta myös yksittäistä taiteilijaa.<sup>110</sup>

*Taide*-lehdessä tapahtuu vertailua myös ns. oikeiden taiteilijoiden ja ”kaunosieluisten harrastelijoiden”<sup>111</sup> kesken liittyen taiteen tukemisen teemaan. Joissain teksteissä korostuu se, että tukia tulisi jakaa nimenomaan taiteilijoille, ei harrastelijoille. Lehden pääkirjoituksessa 3/1962 aihetta on käsitelty stipendien antamisen näkökulmasta, jossa tuodaan hyvin kärkevästi esille rahan päätyminen väärille ”taiteilijoille”. Samassa yhteydessä on jälkikirjoituksena tuotu esille tapahtunut skandaali, jolla viitataan väärin perustein ja ilman taiteellista asiantuntemusta valittuun ja jo pystytettyyn Matti Hauptin tekemään veistokseen.<sup>112</sup> Pierre Bourdieu on kirjoittanut, että ”Yksi kulttuuripolitiikan ristiriitaisuuksista, sen kaikilla alueilla, on se, että kaikkein autonomisimmilla teoksilla ei ole markkinoita eivätkä ne siksi tule toimeen ilman julkista tukea, ja siitä [sic], että tämä julkinen tuki, varsinkin lautakuntien sekä taide- ja tiedemaailman sisäpiirien vaikutuksesta, ei välttämättä ohjaudu kaikkein autonomisimmille ja pätevimmille kirjailijoille, taiteilijoille ja

---

<sup>107</sup> *Taide* 3/1968, 113.

<sup>108</sup> *Taide* 1/1968, 3.

<sup>109</sup> *Taide* 2/1968, 57.

<sup>110</sup> *Taide* 4/1966, 159. Simo Kuntsi.

<sup>111</sup> Lehdessä mainittu termi. *Taide*-lehti 3/1962, 90.

<sup>112</sup> Jälkikirjoituksesta saa tosin sellaisen kuvan, että veistos olisi lahjoitus, eikä olisi siten vaatinut taiteen tukemiseen varattujen tukien käyttöä. *Taide* 3/1962, 90.

taiteenharjoittajille.”<sup>113</sup> Bourdieu liittää autonomisuuden, itsenäisyyden, pätevän taiteilijan määrittämiseen. Näen, että Bourdieun määrittelemä taiteilija ei sovellu siihen taiteilijan muottiin, mitä ehkä *Taide*-lehti 1960-luvulla edusti, vaikka pitikin itseään edistyksekkään lehtenä. Oma käsitykseni tavallisesta taiteilijasta pohjautuu kommentteihin ja kritisointiin, joita lehti on saanut osakseen. Nämä ovat varmasti vaikuttaneet yleisemminkin mielikuvaani siitä, millainen lehti *Taide*-lehti ylipäänsä 1960-luvulla oli ja millaiseksi sen saaman vastaanoton olen mieltänyt.

Myös vuoden 1967 lehden kolmannen numeron pääkirjoituksessa tuo kirjoittaja esille taiteen arvon ja hyvän taiteen määritelmän liittyen taiteen tukemiseen. Kiitettävänä ilmiönä kirjoittaja mainitsee useisiin kaupunkeihin perustetut kulttuuri- ja kuvataidelautakunnat, joiden tehtäviin kuuluu ”hyvän taiteen etsiminen ja hankkiminen”, mutta jotka kirjoittajan mukaan eivät toimi, jos niissä ei ole tarpeeksi asiantuntevaa jäsenistöä.<sup>114</sup> Myös pääkirjoituksessa 4/1965 kiitellään suurimpien kaupunkien ja kuntien tapaa tukea kuvataidetta. Ensin kirjoittajalla, Gunnar Pohjolalla, on asiasta vain hyvää sanottavaa, jonka jälkeen kirjoitus siirtyy koskemaan tukia jotka menevät väärin kohteisiin. Kirjoittajan mukaan ”saatetaan päätyä palkitsemaan huomattavin summin merkityksetöntä harrastelua”, jos maakunnista ei löydykään riittävän tasokasta taiteilijaa tuettavaksi. Pohjola haluaa myös oikaista näkemyksen, joka syntyy liiasta suureellisuudesta tukia koskevassa keskustelussa, sillä olisi virheellistä olettaa, että ”joku kaupunki suorastaan elättää taiteilijansa”.<sup>115</sup>

Keskustelussa on nähtävissä ajallinen ulottuvuus. Entinen nähdään sekä positiivisessa mielessä – taaksepäin katsotaan nostalgisesti muistellen vanhoja hyviä aikoja – että myös huonompana ja kurjempana, usein sotien toimiessa rajapyykkienä. Lehden 3/1962 pääkirjoituksessa kirjoittaja muistelee mennyttä positiiviseen sävyyn. Kirjoittaja näkee taiteen kulta-ajan aikana, jolloin taiteilijoiden ulkomailla tapahtuvia opintoja tuettiin eri tavoin, kritisoiden näin stipendien nykyistä pienuutta.<sup>116</sup> Kun taas pääkirjoituksessa 3/1965 Yrjö Verho esittää, että taiteilijan toimeentulomahdollisuudet sotia edeltävinä aikoina olivat heikommat kuin sinä hetkenä. Hän mainitsee Akatemialain, Suomen Kulttuurirahaston ja muita rahastoja, sekä taiteilijajärjestöt, joiden kautta nykyinen taiteilija saa merkittävää tukea, mutta myös taiteilijaeläkkeet, joita tosin myönnetään tarpeeseen nähden liian vähän.<sup>117</sup> Vuosi myöhemmin pääkirjoituksessa esitetty kanta tukikysymyksiin on selkeästi muuttunut. Kirjoittaja tuo esille sen, että olosuhteet ovat muuttuneet

---

<sup>113</sup> Bourdieu ja Haacke 1997, 28.

<sup>114</sup> *Taide* 3/1967, 122.

<sup>115</sup> *Taide* 4/1965, 146. Gunnar Pohjola.

<sup>116</sup> *Taide* 3/1962, 90.

<sup>117</sup> *Taide* 3/1965, 98. Yrjö Verho.

sotia edeltävästä ajasta, jolloin taiteilijoita oli vähemmän ja verot pienemmät. Tällöin taidetta tukivat myös mesenaatit, yksityiset taiteentukijat, joita nykypäivänä ei kirjoittajan mukaan enää juurikaan ole. Sama kirjoittaja tuo taiteilijan nykyisen aseman melko katkerana esille:

Nykyisin tilanne on se, että lahjakas taiteilija saa hyvällä onnella tukea ja voi kehittyä itsenäisen sanottavansa alkupäähän. [...] Taidekaupan ja yleisön kiinnostus merkitsee vain ani harvoissa tapauksissa toimeentuloa. [...] Jos taiteilijat voitaisiin pitää edes keskinkertaisen elintason tuntumassa, olisivat tulevaisuuden näkymät toiset.<sup>118</sup>

Tälle teemalle hieman poikkeavaa on, ettei se toistu kovinkaan useasti lehden muissa artikkeleissa. Teeman toistuminen muita teemoja useammin pääkirjoituksissa olisi voinut osoittaa, että aihe näkyisi myös muualla lehdessä. Lehden muut artikkelit eroavat taiteen tukemiseen liittyvästä keskustelusta, ja siten pääkirjoitus voidaan nähdä paikaksi kirjoittaa aiheesta. Joitain kirjoituksia aiheesta pääkirjoitusten lisäksi kuitenkin löytyy: *Taide*-lehden numerossa 1/1966 Kari Jylhä kirjoittaa otsikolla ”Taiteilijan puuttuvat suhteet”. Kirjoituksessaan Jylhä nostaa esille taiteen tukemista puoltavia näkökantojaan ja samaan tapaan kuin pääkirjoituksissa kirjoitettiin aiheesta, myös hän mainitsee eron taiteen ja muiden kulttuurialojen tukien määrissä. Jylhän kirjoituksessa poikkeavaa pääkirjoitusteksteihin on, että hän nostaa esille myös veronmaksajan, joka hänen mukaansa osoittaa vastalauseita kun pohdinnassa on tukien lisääminen.<sup>119</sup> Toin tämän artikkelin jo aikaisemmin esille, kun pohdin tutkimukseni kontekstia. Toin esille Timo Huuskon näkemyksen, että kyseisessä artikkelissa Jylhä moittii taiteilijakuntaa, joka ylläpitää yhteiskunnan ja taiteen välistä kuilua.<sup>120</sup>

Lehdessä 4/1967 pohditaan myös samaa aihetta, mutta tarkastelussa on paheksuntaa aiheuttanut eduskunnan käsittelyssä oleva omaisuusverolain muutosesitys, joka voimaantullessaan vaikuttaisi ainakin psykologisella tasolla taiteilijan toimeentuloon. Kuten pääkirjoituksessa 4/1966 Simo Kuntsi vertaa Suomen verotusjärjestelmää Yhdysvaltojen malliin, jossa verotus on taiteilijan ja taiteen oston tukena, myös lehden 4/1967 artikkelissa on mainittu ”monet sivistysmaat”, joissa taiteen ostamista on helpotettu verotuksen kautta.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> *Taide* 3/1966, 102.

<sup>119</sup> Jylhä 1966, 44.

<sup>120</sup> Huusko 2006, 194.

<sup>121</sup> ”Taidekokoelmat verolle?” 1967, 225; *Taide* 4/1966. Simo Kuntsi.



## 4.2 Museo- ja näyttelytilat

Museo- ja näyttelytilojen puute puhuttaa koko vuosikymmenen ajan. Tilanne tuodaan esille lähes kaikissa museo- ja näyttelytiloja koskevissa kirjoituksissa sietämättömänä. Asia tuodaan monelta eri kannalta esille ja ongelmaan tarjotaan useita toisistaan eroavia korjausehdotuksia. Kirjoittajat ehdottavat esimerkiksi museon laajennusta, laajempaa näyttelytilaa sisältävää museota, sekä vastakohtaisesti pientä museota, myös nykytaiteelle kaivataan tiloja, ja yhdessä kirjoituksessa ehdotetaan pohjoismaisen museon perustamista<sup>122</sup>.

Kirjoittajat tuovat esille yleisön suhteen taiteeseen ja yleisesti Suomen koko kansan taidekäsityksen, liittäen tämän näyttelytilojen huutavaan pulaan. Jos taidetta, tai varsinkaan uutta taidetta ei saada esille, ei se tule tunnetuksi eikä se kehity. Heikki Hosia kirjoittaa lehden numerossa 3/1960 taiteen tukemisesta, ja liittää myös keskustelun museotiloista tukikeskusteluun mainiten näyttelytilojen vähäisen määrän lisäksi niiden sijainnin etelässä. Ilman kunnollisia näyttelytiloja ei Hosian mukaan taiteilijoilla ja heidän luomalla taiteellaan ole mahdollisuuksia menestyä, eikä taiteen sanomaa näin ollen saada yleisesti esille. Hosian mukaan olisi saatava syntymään: ”taiteelle suotuista ilmapiiri”, mikä mahdollistuisi taidetta tukemalla ja näyttelytiloja rakentamalla.<sup>123</sup> Pääkirjoituksen 4/1968 kirjoittaja taas toteaa, että Suomen kansan taidekäsitys ”on ollut rajoitettu vuosikymmeniä”, koska nykyisellään ei ollut mahdollisuutta esittää sitä taidetta tarpeeksi, joka muodostaa nykyisen taiteenkuvan. Kirjoittajan mukaan olisikin tärkeää saada esille uutta taidetta, eikä tärkeintä yksinään ole arvotaiteen esittely. Sama kirjoittaja antaa kirjoituksessaan myös selkeitä ohjeita, kuinka tulisi menetellä. Hänen mukaansa vapaaehtoisuuden kautta museo saataisiin pystyyn nopeammin:

On osoittautunut, etteivät viranomaiset ole kiinnostuneita museotilanteen pikaisesta ratkaisemisesta. Sen vuoksi juuri nyt olisi vapaiden järjestöjen ja yksityisten taiteenharrastajien tehtävä ratkaisu.<sup>124</sup>

Kuvataidetta verrataan useissa kirjoituksissa muihin kulttuurialoihin, mikä näkyy myös keskusteltaessa museo- ja näyttelytiloista. Nykytaide eli elävä kuvataide<sup>125</sup> on pääkirjoituksessa 1/1962 erotettu kuvataiteesta yleensä. Samoin taiteen tukemiseen liittyen, kirjoituksessa on tuotu

---

<sup>122</sup> Pääkirjoituksessa 2/1966 Yrjö Verho tuo esille, että jotta Suomen taide tunnettaisiin paremmin ulkomailla, olisi yhtenä ratkaisuvaihtoehtona rakentaa yksinomaan pohjoismaista taidetta esittelevä museo. *Taide* 2/1966, 52.

<sup>123</sup> *Taide* 3/1960, 134. Heikki Hosia.

<sup>124</sup> *Taide* 4/1968, 165.

<sup>125</sup> Kirjoittajat käyttävät termejä ”elävä taide” ja ”nykytaide” toistensa synonyymeinä.

esille eri kulttuurirakennuksia, joita Helsingin kaupunki suunnittelee rakentavansa. Listassa on lueteltuna kaupunginteatteri, konserttitalo, ooppera ja jopa taidemuseo.<sup>126</sup>

[...] mutta ei ole ainoatakaan paikkaa, missä voitaisiin esittää laajempaa elävän kuvataiteen, arkkitehtuurin tai taideteollisuuden näyttelyä.<sup>127</sup>

Pääkirjoituksessa 1/1962 kirjoittaja tuo esille arvioita siitä, mitä aiemmin mainitut kulttuurirakennukset tulisivat kustantamaan. Kirjoittajan mukaan ne olisivat miljardiluokkaa jokainen erikseen. Hän jatkaa, että olisi kuitenkin mahdollista säästää kustannuksissa hyvinkin paljon ja saada näyttelytila alle kymmenesosalla edellisten kustannuksista, jos jo aiemmin kaavailtu suunnitelma Taidehallin laajentamiseksi toteutuisi. Tämä poistaisi myös näyttelytilojen puutteen pääkaupungista. Jo vuonna 1954 alkanut puhe Taidehallin laajenemisesta eteni suunnittelukilpailuun, jonka voittajan Toivo Korhosen suunnitelma lisärakennukseksi kuvittaa pääkirjoitustekstiä.<sup>128</sup>

Taidehallin laajentaminen ja uudistaminen nähdään mahdollisuutena myös puolitoista vuotta aikaisemmin, pääkirjoituksessa 4/1960. Kirjoittaja haluaa muistuttaa, että Helsinki tarvitsee nykyaikaisen näyttelyrakennuksen, joka hyödyttäisi samalla koko kansaa. Kirjoittaja painottaa kansainvälisiä yhteyksiä viitaten näyttelyrakennuksen merkittävyyteen, jolla edesautettaisiin kotimaisen taiteen kohentumisessa ja yleisön maun kehittämisessä. Kirjoittaja tuo myös esille suunnitelman kvadriennaalista, joka neljäs vuosi järjestettävästä näyttelystä, mikä toteutuikin seuraavana vuonna *Ars 61* -näyttelyn myötä.<sup>129</sup> Elävää taidetta esittelevän näyttelyrakennuksen puuttuminen puhuttaa myös pääkirjoituksessa 1/1962. Samaan tapaan kuin pääkirjoituksessa 4/1960, on pääkirjoituksen 1/1962 kirjoittaja esittänyt nykytaiteen museon rooleiksi kansainvälisyyden parantamisen, kansan sivistämisen uuden taiteen keinoin ja taiteen kehittämisen. Kirjoittajan mukaan uudet kansainväliset ilmiöt eivät pääse leviämään kuvataiteen kentältä ilman, että näyttelyitä pidettäisiin myös Suomessa. Kirjoittaja tuo esille myös huolen kotimaan pääsystä kansainvälisille markkinoille, sillä tarvittavia kansainvälisiä yhteyksiä ei voida ylläpitää ilman asiaan soveltuvaa näyttelytilaa. Kirjoittajan mukaan Suomesta ei löydy ainoatakaan tilaa, jossa suurempia näyttelyitä voitaisiin järjestää. Edellisenä vuonna pystyttiin kuitenkin järjestämään *Ars 61* -näyttely, joka nähtävästi ei kirjoittajalle kokonsa puolesta riittänyt:

---

<sup>126</sup> *Taide* 1/1962, 2.

<sup>127</sup> *Taide* 1/1962, 2.

<sup>128</sup> *Taide* 1/1962, 2–3.

<sup>129</sup> *Taide* 4/1960, 178.

Kuvataide pitää kansainväliselle yhteistyölle välttämättömänä käytännöllisten edellytysten olemassa oloa. Kansainväliset kulttuurisuhteet kuvataiteissa ovat ensi sijassa teosten esittämistä, taiteen näytteille panoa muissa maissa. Jos edellytykset puuttuvat, ei suhteiden rakentamisesta voida puhua. Suomelta nämä edellytykset puuttuvat, koska koko maassa ei ole ainoatakaan näyttelyhallia, johon vähänkään tavallista laajempaa näyttelyä voisi ajatella.<sup>130</sup>

Kansainvälisyys ja siihen mukaan pääseminen puhuttavat koko vuosikymmenen. Hedelmällisten suhteiden pito ilman pääkaupungissa sijaitsevaa näyttelyrakennusta, tuntuu pääkirjoituksen 4/1969 kirjoittajasta, Erkki Koposestakin mahdottomalta.<sup>131</sup> Kuten mainittu, kuitenkin jo vuoden 1961 syksyllä Suomessa oli järjestetty ensimmäinen suuri kansainvälinen taidenäyttely, *Ars Helsinki 61*. Näyttely pidettiin Ateneumissa, josta kirjoittajan mukaan jouduttiin lainaamaan tilat ja siirtämään ”hauraat ja vaurioitumisen vaaralle alttiit” teokset muualle. Taidehallin laajentamista koskevassa pääkirjoituksessa 1/1962 kirjoittaja viittaa myös Ateneumin kokoelmien siirtämiseen seuraavana vuonna (1963) järjestettävän yhteisen pohjoismaisen taiteen näyttelyn tieltä. Kirjoittajan mukaan Ateneum on jälleen se paikka johon näyttely joudutaan sijoittamaan ja ”repimään alas Ateneumin museon kokoelmia huolestuttavin seurauksin”.<sup>132</sup>

Ateneumin riittämättömyys puhuttaa myös pääkirjoituksessa 1/1961, jossa kirjoittaja esittää, että Ateneum tulisi pitää museona sen kulttuurihistoriallisen arvon takia, mutta ”tulenvaarallisten opinahjojen” sijaitseminen samassa rakennuksessa tuntuu kirjoittajasta uhkaavalta. Rakennuksen iän puolesta kirjoittaja näkee paloturvallisuuden hyväksyttävänä, sillä samaan tapaan ”maailman suuret, valtavia taideaarteita sisältävät museot kuten Louvre, Tate Gallery, Uffizzi, El Prado, Nationalmuseum ja monet muut ovat vieläkin vanhemmalta ajalta peräisin ja varmasti vähintään yhtä alttiita tulipalolle”.<sup>133</sup> Myöhemmin, lehden pääkirjoituksessa 4/1963 kirjoittaja tuo esille pääkirjoituksen 1/1961 kanssa ristiriitaisen näkemyksen, jonka mukaan Ateneum tulisi olla tarkoitettu kuvataiteen käyttöön jatkossakin, mutta museorakennukseksi siitä ei ole. Kirjoittajan mukaan se olisi hengeltään ja miljööltään sopiva Taideakatemian koulun käyttöön.<sup>134</sup>

Pääkirjoituksen 1/1961 kirjoittaja esittää, että pieni museo olisi paras ja ajanmukaisin ratkaisu. Hän kirjoittaa, että se olisi sekä yleisölle parempi että rahallisesti edullisempi, ja näin huomioitaisiin siis sekä uudesta museosta koituvat kulut että museossa käyvät ihmiset. Pieni museo palvelisi

---

<sup>130</sup> *Taide* 1/1962, 2–3.

<sup>131</sup> *Taide* 4/1969, 156. Erkki Koponen.

<sup>132</sup> *Taide* 1/1962, 3. Myös pääkirjoituksessa 4/1968 tuodaan esille mahdollisten vaurioiden aiheuttaminen teoksille, ja erityisesti Rembrandtin Lukevan munkin kohtalo ”kulua rievuksi” huolestuttaa. *Taide* 4/1968, 165.

<sup>133</sup> *Taide* 1/1961, 2.

<sup>134</sup> *Taide* 4/1963, 146.

kirjoittajan mukaan yleisöä ja sen tarpeita paremmin, ja lisäksi taiteen harrastamista, sillä museosta jäisi museokäynnin jälkeen selkeä kokonaiskuva, mikä taas ei onnistu suurissa museoissa käydessä. Kirjoittaja ilmaisee tyytymättömyytensä suuriin museoihin, samalla puoltaessaan pienempää, ja perustelee kantaansa esittäen, että suuret taideannokset ovat ”kenelle kuolevaiselle tahansa lamaannuttavaa myrkyä”.<sup>135</sup>

Vaikka *Taide*-lehti on koko maan kuvataidejulkaisu, on kirjoituksissa katse kohdistunut hyvin pitkälti pääkaupunkiin, mikä osittain selittyy taiteen ja kulttuurin keskittymisestä Helsinkiin ja yleensä etelään. Kuitenkin Helsingin tilanne koetaan erityisen häpeällisenä tilanteessa, kun muualla kotimaassa on mitä pääkaupungilla ei ole. Pääkirjoituksessa 4/1968 kirjoittaja tuo esille Tampereen maan edelläkävijänä, kaupungin, jossa on ainut mahdollisuus nähdä nykytaidetta Suomessa, kun taas Helsingin tilanne on nykytaiteen osalta vain yhden Ateneumin salin varassa. Myös pääkirjoituksessa 1/1962 on kirjoittaja nostanut esille Helsingin aseman pääkaupunkina ja sen roolin kulttuurin ja taiteen esiintuojana, sillä onhan Helsinki pääkaupunkina maan henkinen keskus:

Helsingin kaupunki ei kuvaamataiteita varten ole rakennuttanut mitään. Siinä suhteessa se maan monien muiden kaupunkien joukossa kuuluu omaan erikoisryhmäänsä. Tällä kerralla sillä on siihen velvoittava tilaisuus. Tilaisuus, joka tulisi olemaan sille hyödyksi ja kunniaksi.<sup>136</sup>

Myös Erkki Koponen tuo pääkirjoituksessa 4/1969 esille Helsingin erilaisuuden suhteessa muihin pääkaupunkeihin:

Euroopan kartalla Helsinki on valkoinen läikkä. Se on ainoa pääkaupunki, jolla ei ole näyttelytilaa kansainvälistä näyttelyä varten. Se ei edes pysty järjestämään Pohjoismaiden taideliiton näyttelyä.<sup>137</sup>

Koposen kanta on jyrkkä. Hän näkee Helsingin kaupunkina, jossa tilanne näyttelytilojen suhteen on lohduton. Ainoana pääkaupunkina Euroopassa se ei kykene edes Pohjoismaisiin eikä varsinkaan kansainvälisiä taiteilijoita esitteleviin näyttelyihin. Koposen kanta suhteessa muihin kirjoittajiin on ankarampi ja hän näkee Suomen ja Helsingin muita pääkaupunkeja vähäpätöisempänä ja jopa alempitasoisena.

Samaan tapaan kuin taiteen tukemisen teemassa ajallisen ulottuvuuden esiin tuomisella luodaan eroa menneen ja nykyisen välillä, näyttäytyy myös museorakennuksesta keskusteltaessa ajallinen

---

<sup>135</sup> *Taide* 1/1961, 2.

<sup>136</sup> *Taide* 1/1962, 3.

<sup>137</sup> *Taide* 4/1969, 156. Erkki Koponen.

näkökulma. Pääkirjoituksessa 4/1963 kirjoittaja toteaa, että puute näyttelytiloista oli Ateneumin kohdalla jo vuosina 1907–1909 niin tuntuva, että jo silloin harkittiin rakennuksen laajennusta. Kirjoittaja jatkaa, että nykytilanne on yhä sama, koulujen toimiessa edelleen samassa rakennuksessa, mutta toteaa myös, että tämä laajennus todettiin mahdottomaksi. Tämän toteamuksen jälkeen Helsingin keskustasta on ”puolen vuosisadan ajan” etsitty sopivaa paikkaa uudelle museolle, ja kirjoituksen ajankohtana sellainen oli löydetty. Etsinnässä kulunut aika korostuu:

Tänään, kun väliin on asettunut neljä vuosikymmentä, ollaan uudestaan siinä vaiheessa, että taidemuseolle on tiedossa sijoituspaikka.<sup>138</sup>

Pääkirjoitusten lisäksi Helsingin museotilanne puhuttaa myös muualla lehdessä. Esimerkiksi lehden 2/1961 lopussa olevassa mielipideosiossa on kysytty sekä taiteilijoilta ja taidekentän toimihenkilöiltä että muilta henkilöiltä, joilla on mielipide asiaan, kantaa nykytaiteen museon tilanteeseen ja uuden museon tarpeellisuuteen.<sup>139</sup> Kaksi numeroa myöhemmin lehdessä 4/1961 on kysytty samaan tapaan mielipidettä Helsingin kvadriennaalista, *Ars 1961* -näyttelystä, jonka yhteydessä yksi vastaajista, taiteilija Lars-Gunnar Nordström, on tuonut esille myös näyttelytilojen puutteellisuuden<sup>140</sup>. Myös lehdessä 1/1962 on kysytty mielipidettä näyttelytilojen tarpeesta, kysymyksen kohdistuessa Taidehallin laajennukseen, johon vastaavat eduskunnan puhemies, kaupunginvaltuuston puheenjohtaja, sisustusarkkitehti ja lakitieteen lisensiaatti, joista jokainen oli yhtä mieltä laajennuksen tarpeellisuudesta.<sup>141</sup> Vuosikymmenen viimeisessä lehdessä (4/1969) on lisäksi laaja artikkeli koskien Töölönlahden aluetta ja sieltä puuttuvaa taidemuseota.<sup>142</sup> Kirjoitusten toistuvuudesta asiaa koskien voidaan päätellä, että museotilannetta koskeva kysymys oli koko vuosikymmenen ajan taidekentän jäsenten, mutta myös muiden henkilöiden keskeisenä puheenaiheena. Perustelut uuden museon ja uusien näyttelytilojen tarpeellisuudesta toistuvat hyvin samankaltaisina aina Ateneumin paloturvallisuudesta Suomi-kuvaan maailmalla.

---

<sup>138</sup> *Taide* 4/1963, 146.

<sup>139</sup> ”Mielipiteitä nykytaiteen museosta” 1961, 82–83. Vastaajina ovat olleet Ateneumin Taidemuseon intendentti Aune Lindström, hallitusneuvos ja opetusministeriön kansliapäällikkö Arvo Salminen, toimitusjohtaja ja kaupunginvaltuuston jäsen Janne Hakulinen, Suomen Taideakatemian koulun opettaja ja taiteilija Sam Vanni, kuvanveistäjät Kain Tapper ja Raimo Utriainen, sekä palotarkastaja Pertti K. Hallio.

<sup>140</sup> ”Mielipiteitä: Helsingin kvadriennaali” 1961, 170–171.

<sup>141</sup> ”Mielipiteitä: Taidehallin laajentaminen” 1962, 38–39. Vastaajina ovat olleet Eduskunnan puhemies K-A. Fagerholm, pääjohtaja ja kaupunginvaltuuston puhemies Teuvo Aura, lakit. lis., johtaja Osmo Oittinen sekä sisustusarkkitehti ja Ornamon puheenjohtaja Ilmari Tapiovaara.

<sup>142</sup> Saarikivi 1969, 166–167, 207, 209.

### 4.3 Taide ja politiikka

Lehden ensimmäisen numeron pääkirjoituksessa päätoimittaja Koponen kirjoittaa, että ”TAIDE on kaikista suunnista ja ryhmittymistä vapaa lehti.” Lause oli osa pääkirjoituksessa esiteltyä lehden linjausta, jonka loppumääritelmänä lehti ilmoitti olevansa ainoastaan kuvataiteen edistämisen asialla.<sup>143</sup> Lehden toimituksen vaihtuessa vuonna 1964, kirjoittaa päätoimittaja Koponen lehdessä 2/1964: ”Herra varjele meitä sotkemasta politiikkaa taide-elämäämme!”<sup>144</sup> Uusi päätoimittaja Yrjö Verho taas ei niinkään vastustanut politiikan ja taiteen liittymistä yhteen.<sup>145</sup> Ennen päätoimittajan vaihdosta 2/1964 on lehden pääkirjoituksissa harvemmin tuotu politiikkaa sanana ja sisältönä esille. Vaihdoksen jälkeen aihetta käsitellään tai siihen viitataan useammin, muttei se kuitenkaan tarkoita täydellistä politiikkamyönteisyyttä, vaan pikemminkin aiheelta poistetaan sen tabun kaltainen olemus.

Olen hahmottanut poliittisuusteeman selkeänä puheena politiikasta ja puoluepolitiikasta. Olisin liittänyt teemaan kuuluvaksi myös kirjoitukset koskien poliittista taidetta, mutta yhdessäkään pääkirjoituksissa ei sivuttu tätä aihetta, eikä liiemmin muuallakaan *Taide*-lehdessä 1960-luvun aikana. Leena-Maija Rossin tapa hahmottaa poliittisuus on hieman erilainen. Väitöskirjassaan *Taide vallassa* Rossi pohtii politiikan käsitteen ilmenemistä taidepuheessa, ja hänen lähtökohtansa on ymmärtää taide ja taidepuhe aina poliittisena. Rossin mukaan politiikka on tekoja, valintoja ja käytäntöjä, ja ne kaikki voidaan nähdä tapahtuvan valtasuhteissa. Rossi tarkastelee sekä selkeästi esiintyvää ja tarkasti artikuloitua että tiedostamatonta ja heikommin erottuvaa politiikkaa.<sup>146</sup> Omassa tutkimuksessani näkökulma politiikkaan eroaa Rossin näkökulmasta: Rossi tarkastelee aineistoaan poliittisten diskurssien näkökulmasta, kun taas tässä kohdassa omaa tutkimustani pyrin paikantamaan poliittista teemaa koskevat keskustelut.

Lehden 3/1963 pääkirjoituksessa tarkastellaan ensimmäisen kerran 1960-luvulla varsinaisesti aihetta politiikka<sup>147</sup>. Kirjoituksessa ”Suomalainen kuvataidepolitiikka” käydään otsikon mukaisesti läpi kuvataidepolitiikkaa ja sen asemaa Suomessa. Pääkirjoitus alkaa toteamuksella, ettei oikeastaan edes voitaisi puhua kuvataidepolitiikasta, jolla kirjoittaja viittaa sen olemattomuuteen Suomessa. Kirjoittaja määrittelee termin kuvataidepolitiikka kuvataiteeseen kohdistuvana valtion toimintana, mikä toimiakseen vaatii aktiivisen elimen. Kirjoittaja mainitsee tekstissään olemassa olevasta

<sup>143</sup> *Taide* 1960, 2. Erkki Koponen.

<sup>144</sup> *Taide* 2/1964, 52.

<sup>145</sup> Tuusvuori kirjoittaa, että Verho seurasi vasemmistopolitiikkaa ja heidän puolueohjelmiaan. Tämä käy Tuusvuoren mukaan ilmi *Taide*-lehden pääkirjoituksessa 1/1965. Tuusvuori 2007, 489.

<sup>146</sup> Rossi 1999, 11–12.

<sup>147</sup> Pääkirjoituksissa 1/1962 ja 4/1962 käsitellään eduskunnan pohdintoja taiteen hyväksi, mutta varsinaisesti niissä ei käsitellä politiikkaa. *Taide* 1/1962, 3; *Taide* 4/1962, 132.

valtion kuvaamataidelautakunnasta, joka toimii opetusministeriön apuna asiantuntemusta vaativissa tehtävissä, mutta toteaa siitä, että ”valitettavasti sen toimintaohje ei edellytä aktiivista aloitetoimintaa”, jolla kirjoittaja ikään kuin todistaa kantansa oikeaksi.<sup>148</sup>

Useassa pääkirjoituksessa, jossa politiikka tuodaan esille, pohditaan myös asiantuntijan roolia. Pääkirjoitus ”Kuva ei tarvitse puolueväriä” (2/1969) on kirjoittajan kannanotto kyseiseen aiheeseen. Hän aloittaa artikkelinsa: ”Epäpoliittisuus ei ole niitä asioita, joille tänä päivänä hurrataan. Osallistuminen vaatii muodin mukaan politiikkaa ja asennetta.”<sup>149</sup> Kirjoittajan mukaan tämän asennemuutoksen lopputuloksena on asiantuntijaroolien siirtyminen taiteilijoilta poliittisille henkilöille, joiden ymmärrys on taiteesta vähäistä. Hän korostaa, että vain taiteilijalla voi olla tarvittavaa pätevyyttä ja osaamista, kun päätettävänä ovat taidekentän asiat. Perusteluina taiteilijoiden asiantuntijaroolia ja edustusta taidetoimikunnassa vastaan on annettu puolueettomuus, mihin taiteilijat eivät perustelujen mukaan kykene, heidän toimiessaan sekä taideostojen päättäjinä että taiteen myyjinä. Kirjoittaja mieltää perustelut epäoikeudenmukaisiksi, sillä: ”On ollut aina itsestään selvää, että esimerkiksi kilpailun tuomaristoon valittu henkilö ei ole missään muodossa saanut ottaa osaa kilpailuun.” Hän jatkaa myös, että päätökset tehdään asian hyväksi, ei yksittäisen taiteilijan.<sup>150</sup> Pääkirjoitus päättyy toteamukseen, jolla vedotaan laajempaan yleisöön:

Uskoisi myös veronmaksajien etuna olevan, että kaupungin kokoelmiin hankittu taide on asiantuntemuksella valittu ja taidetta koskevat päätökset puolueettomia, mitä ne eivät nykyisellään voi olla.<sup>151</sup>

Myös pääkirjoituksessa 1/1968 kirjoittaja pohtii asiantuntemuksen roolia. Kirjoittajan mielipide on, että ”kun taidepolitiikkaa ryhdytään toteuttamaan, se useimmiten samalla etääntyy itse taiteesta”. Tämä johtuu kirjoittajan mukaan siitä, että taidepoliittisissa tehtävissä toimivat ovat poliittisesti asennoituneita henkilöitä, eli henkilöitä joiden asiantuntemustieto taiteesta ei ole tarvittavanlainen. Hän ehdottaa, että vapaat taiteilijajärjestöt voisivat toimia asiantuntija-apuna taidetta koskevissa poliittisissa kysymyksissä, mutta toteaa kuitenkin heti ehdotuksensa jälkeen, että tuskin asiantuntija-apua edes kaivataan.<sup>152</sup> Asiantuntijan rooli taidekentän asioissa kuuluu pääkirjoitusten kirjoittajien mielestä taidekentän jäsenille. Asiantuntijuuden antaminen muille päättäjille olisi uhkana sekä taiteelle että taiteilijoille. Taiteen kvaliteettikysymysten lisäksi kirjoittajia mietityttivät taiteilijan asemaa koskevat asiat, joiden parhaina tietäjinä he näkevät taiteilijat itse.

---

<sup>148</sup> *Taide* 3/1963, 102.

<sup>149</sup> *Taide* 2/1969, 53.

<sup>150</sup> *Taide* 2/1969, 53.

<sup>151</sup> *Taide* 2/1969, 53.

<sup>152</sup> *Taide* 1/1968, 3.

Pääkirjoituksen 4/1964 kirjoittaja kokee, että pelkona on taiteen ja politiikan sotkeutuminen liiaksi yhteen, jos taiteen kentän asioihin vaikuttaisivat myös poliittiset henkilöt. Kirjoittaja arvioi, että poliittiselta kannalta asioita tarkastelevan henkilön todellinen kiinnostus taiteita kohtaan on kyseenalainen. Hänen mukaansa tällöin voitaisiin joutua myös tilanteeseen, jossa ”taiteelle asetettaisiin sille vieraita vaatimuksia.” Tämän kommentin jälkeen kirjoittaja tuo esille sekä Sosiaalidemokraattisen Puolueen että Svenska Folkpartiet:n kannan asiaan, ikään kuin vastauksena omiin epäilyksiin taiteen vapaudesta. Jälkimmäisenä mainittu puolue tuo esille taiteen vapauden tärkeyden ja Sosiaalidemokraattinen Puolue taas korostaa, ettei taiteelle saa asettaa vaatimuksia.<sup>153</sup> Myös kirjoituksessa 2/1967 on kirjoittaja todennut useamman puolueen kulttuuriohjelmassa korostettavan taiteen vapautta:

Vapaus on tärkein edellytys taiteen kehitykselle ja sen kunnioittaminen on myös vapaan kansan arvon mukaista.<sup>154</sup>

Pääkirjoituksessa 2/1969 kirjoittaja painottaa myös taiteen vapauden merkitystä. Tämä menetetään kirjoittajan mukaan jos liitytään mukaan puolueisiin. Kirjoittaja toteaa, että: ”Kieltäytyessään puoluepolitiikasta järjestöissään ammattikunta suojaa tärkeimmän toimintaperiaatteensa – taiteen vapauden ja taiteen edistämisen Suomessa.”<sup>155</sup> Sama kirjoittaja ei näe ongelmaksi liittyä politiikkaan yksityisenä henkilönä, taidekentän ulkopuolisena jäsenenä. Kauhukuvana kirjoittaja esittää tilanteet, jotka tapahtuivat aiemmin Italiassa ja Ranskassa taiteilijajärjestöjen liittyessä puolueisiin. Näissä tapauksissa hänen mukaansa järjestöt ovat hajonneet eriäviin puoluepoliittisiin näkemyksiin, jolloin lopputuloksena on ollut taiteen syrjäytyminen politiikan tieltä. Kirjoittajan mukaan nämä eivät ole ainoita puoluepolitiikan takia taiteen vapauden menettäneitä maita, mutta hän ei kuitenkaan mainitse muita maita Italian ja Ranskan lisäksi eikä kerro tarkemmin kuinka taiteen vapaus on menetetty.<sup>156</sup>

Osassa politiikkaa teemana sivuavissa kirjoituksissa tuodaan esille myös puoluepolitiikka. Yhdessä pääkirjoituksessa<sup>157</sup> käydään lävitse eri puolueiden kulttuuripoliittisia ohjelmia, puoluepoliittiset ohjelmat ja niiden olemassaolo saatetaan mainita<sup>158</sup> tai kirjoituksissa pohditaan taiteilijoiden liittymistä puoluepolitiikkaan mukaan<sup>159</sup>. Kirjoittajat toivovat puoluepolitiikalta enemmän ja yhä

---

<sup>153</sup> *Taide* 4/1964, 148.

<sup>154</sup> *Taide* 2/1967, 63.

<sup>155</sup> *Taide* 2/1969, 53.

<sup>156</sup> *Taide* 2/1969, 53.

<sup>157</sup> *Taide* 4/1964, 148, 150. Myös pääkirjoituksessa 1/1968, 2–3, käsitellään puoluepolitiikkaa, mutta siinä kirjoittaja tuo esille ainoastaan Sosiaalidemokraattisen puolueen taidepoliittisesta ohjelmasta katkelmia.

<sup>158</sup> Esimerkiksi *Taide* 2/1967, 63.

<sup>159</sup> Esimerkiksi *Taide* 3/1966, 102; *Taide* 2/1969, 53.



aktiivisempaa otetta. Pääkirjoituksessa 4/1964 kirjoittaja toteaa alkuun, että ”puolueitten kulttuuripoliittinen toiminta on viime aikoina huomattavasti vilkastunut ja aktivoitunut sekä puoluepoliittisen vastuun alue laajentunut.”<sup>160</sup> Tässä eri puolueiden kulttuuripoliittisia ohjelmia esittelevässä pääkirjoituksessa toivotaan myös aikaisempaa myönteisempää ja aktiivisempaa otetta taidetta kohtaan myös niiltä puolueilta<sup>161</sup>, joiden ohjelmat ovat vasta muodostumassa.<sup>162</sup> Puolueohjelmat saavat osakseen myös kritisointia. Kirjoituksen 3/1966 tekijä mainitsee, että puolueohjelmat ovat enemmänkin suuntaa antavia eikä niinkään toimintasuunnitelmia, joissa yksityiskohtaisesti käytäisiin lävitse puolueen päätökset toimia taiteen ja kulttuurin hyväksi.<sup>163</sup> Kaksi vuotta aikaisemmin puolueitten kulttuuripoliittisia ohjelmia läpikäyvässä pääkirjoituksessa 4/1964 kirjoittaja mainitsee myös tavoitteiden määrittämisen puolueohjelmissa. Hän kirjoittaa hyvin positiivisessa valossa eri puolueiden kulttuuripoliittisista ohjelmista<sup>164</sup>, mutta tekstin loppupuolella huomauttaa, että antamissaan tavoitteissa tulisi pysyä, jolla hän viittaa politiikan luonteeseen olla epäselviä:

[...] puolueiden kulttuuriohjelmissa pyritään taiteiden kohdalla entistä selvempään tavoitteiden määrittelyyn, minkä ei ulkopuolisesti katsoen enää pitäisi antaa mahdollisuutta asioiden ratkaisuvaiheessa poliittiseen moniselitteisyyteen eikä vastuusta vetäytymiseen.<sup>165</sup>

Taiteen ja politiikan yhteys näyttäytyy poliittisten puolueohjelmien ja asiantuntijakysymysten lisäksi myös pohdinnassa kuuluuko taiteilijoiden itsensä liittyä politiikkaan:

Taiteilijoita on kehoitettu [sic] liittymään julkisesti puolueisiin ja annettu ymmärtää, että puolueen jäsenenä heidät voitaisiin taas kelpuuttaa toimikunnan jäseniksi. Tällaisessa vaatimuksessa ollaan ehdottomasti väärällä tiellä. Taiteilijoiden järjestötoiminta on syntynyt harrastuksesta ja taiteen edistämisen halusta. Toiminnalla ei ole eikä saa olla poliittisia pyrkimyksiä.<sup>166</sup>

Yllä olevassa sitaatissa kirjoittaja (*Taide* 2/1969) jakaa taiteilijoiden järjestötoiminnan ja poliittisen päätännän kahteen toisistaan eroavaan leiriin. Harrastustoiminnaksi mainittu järjestötoiminta ei kirjoittajan mukaan saa olla yhteydessä politiikkaan. Sama kirjoittaja erottaa yksilön ja järjestön toiminnassa mukana olevan taiteilijan toisistaan: ”Mikään ei silti estä taiteilijaa ammattijärjestönsä

<sup>160</sup> *Taide* 4/1964, 148.

<sup>161</sup> Kansallinen Kokoomus sekä Suomen Kansanpuolue.

<sup>162</sup> *Taide* 4/1964, 148.

<sup>163</sup> *Taide* 3/1966, 102.

<sup>164</sup> Tosin sama kirjoittaja myös kiivastuu mainitessaan taiteilijoiden saamista tuista ja niiden olemattomuudesta.

<sup>165</sup> *Taide* 4/1964, 150.

<sup>166</sup> *Taide* 2/1969, 53.

ulkopuolella osallistumasta politiikkaan.”<sup>167</sup> Kuusi vuotta aikaisemmin, kun kulttuuripolitiikkaa käsiteltiin lehden sivuilla ensimmäisen kerran (3/1966), liitti kirjoittaja kuvataidejärjestöjen toiminnan ja kuvataidepolitiikan pikemminkin yhteen. Kirjoittaja esittääkin, että ”Kuvataidepolitiikkamme nykyinen aktiivisuus johtuu ennen kaikkea kuvataiteilijain ammatillisten järjestöjen aktiivisuudesta.” Tämän aktiivisuuden kautta on kirjoittajan mukaan pystytty näyttämään kuvataiteen merkitys kulttuurissamme ja antamaan taiteilijoille arvoisensa asema.<sup>168</sup>

Lehden 3/1966 pääkirjoituksen tekijän kanta politiikkaa kohtaan on jopa myönteinen. Syy toimimattomalle puoluepolitiikalle sekä puolueiden ja taiteilijajärjestöjen heikon yhteisymmärryksen välille löytyy huonosti hoidetusta informaatiosta ”taide-elämäämme suojaavien järjestöjen” osalta. Huonojen yhteyksien lisäksi kirjoittaja huomauttaa, että ”kuvataiteilijoista ei hakemallakaan löydy niitä, jotka olisivat aktiivisesti mukana puoluepolitiikassa.” Muuten kirjoitus koskee taiteen tukemista: apurahojen riittämättömyyttä ja valtion riittämätöntä ymmärrystä taiteilijoita kohtaan. Vaikka kirjoitus ei suoranaisesti ole kehoitus taiteilijoille liittyä mukaan puoluepolitiikkaan, antaa kirjoittaja tekstillään ymmärtää, että sitä kautta olisi mahdollisuus vaikuttaa.<sup>169</sup>

Samaan tapaan kuin muissakin teemoissa, tapahtuu myös tässä teemassa vertailua. Pääkirjoituksessa 1/1965 kirjoittaja Yrjö Verho tuo esille Ruotsin kulttuuripoliittisen ohjelman, joka on taiteilijan näkökulmasta erittäin hyvällä pohjalla. Verhon kirjoitus koskee yleisesti taiteen asemaa ja merkitystä, ja hän tarkastelee esteettisiä arvoja sekä yksilön että koko yhteiskunnan näkökulmasta. Hän tuo esille kasvavan näyttelytarjonnan ja taiteen muuttumisen osaksi jokapäiväistä elämää, jotka ovat Verhon mukaan osoitus esteettisten arvojen arvonnoususta. Tähän ollaan Verhon mukaan Ruotsissa vastattu kulttuuripoliittisella ohjelmalla. Ruotsin lisäksi kulttuurin esteettisiä arvoja arvostavat myös muut maat, Verhon sanoin: ”myös valtiovalta alkaa eri maissa yhä määrätietoisemmin huomioida näitä seikkoja kulttuuripolitiikassaan.”<sup>170</sup> Verho ei suoranaisesti vertaa tilannetta Suomen ja muiden maiden välillä, vaan kirjoitus vaikuttaa enemmänkin haasteena päättäjille. Verho päättää kirjoituksensa toiveeseen siitä, mihin Suomenkin tulisi pyrkiä kulttuuripoliittisilla ohjelmilla: ”Niukan kulttuurin yhteiskunnasta ollaan matkalla todelliseen kulttuuriyhteiskuntaan.”<sup>171</sup>

---

<sup>167</sup> *Taide* 2/1969, 53.

<sup>168</sup> *Taide* 3/1963, 102. Myös pääkirjoituksessa 1/1968 mainitaan, että taidepoliittiset ohjelmat ovat seurausta taiteilijajärjestöjen taidepoliittisesta toiminnasta. *Taide* 1/1968, 3.

<sup>169</sup> *Taide* 3/1966, 102.

<sup>170</sup> *Taide* 1/1965, 2. Yrjö Verho.

<sup>171</sup> *Taide* 1/1965, 2. Yrjö Verho.

Pääkirjoituksissa ei yhdessäkään käsitellä politiikkaa ja taidetta siinä suhteessa, että voitaisiin puhua poliittisesti kantaa ottavasta taiteesta tai muutenkaan taiteen ja politiikan liitoksesta taiteellisessa mielessä. Tämä voi selittyä sillä, että pääkirjoituksissa ei juurikaan käsitellä taidetta itsessään, ei arvostella taiteilijoita tai tyyliisuuntia eikä ylipäänsä mainita, muutamaa taiteilijaa lukuun ottamatta, taiteilijoiden nimiä. Lehden muissakaan artikkeleissa ei juuri käsitellä poliittisia teemoja. Poliittisesta taiteesta ainoana kirjoituksena on lehdessä 1/1961 taiteilija Giorgio de Chiricon käänösartikkeli ”Modernistinen diktatuuri”, jossa Chirico tarkastelee kriittisesti sotien ajan taidetta ja sen vaikutusta taiteeseen.<sup>172</sup> *Taide*-lehdessä 3/1967 Pentti Halonen on käsitellyt Tampereen kuvataidepolitiikkaa. Halosen artikkeli poikkeaa pääkirjoituksista, jotka ovat kirjoitettu samasta aiheesta. Ensinnäkin kirjoitus koskee ainoastaan Tamperetta kun taas pääkirjoituksissa painottuu enemmän pelkästään pääkaupunkiseutu. Halonen on alkuun listannut taidetta varten käytetyt rahavarat ja korostaa, että kunnat ovat kuvataiteilijoiden suurimpia ostajia ja tukijoita. Samassa artikkelissa Halonen esittelee myös Tampereen kuvataidetoimikunnan toimintaa, josta hän kirjoittaa hyvin positiivisessa valossa, antaen samalla hyvän kuvan taidetoimikunnan ja varsinaisista päätöksistä vastaavan kaupunginhallituksen suhteista.<sup>173</sup>

#### 4.5 Muut teemat

Kolmen vahvimpana näyttäytyvän teeman lisäksi tutkimusaineistossa toistuu myös muita teemoja. Tässä tarkastelen lyhyesti teemoja: *Taide-lehti*, *Taiteilijaseura* ja *taidekasvatus*. Valitsemiani vähemmän toistuvia teemoja käsitellään pääkirjoituksissa useammin kuin kerran, mutta kuitenkin harvemmin tai heikommin kuin kolme pääteemaa. Näiden lisäksi pääkirjoituksissa kosketellaan sellaisia teemoja, jotka esiintyvät vain kerran koko tutkimusaineistossa.

Lehti itsessään on joidenkin pääkirjoituksien teemana. Lehden ensimmäisen numeron pääkirjoitus vuonna 1960 on itseoikeutetusti omistettu lehdelle, sen päämäärien suunnittelulle ja linjausten esiin tuomiselle.<sup>174</sup> Samaan tapaan lehti on aiheena toimituskunnan vaihtuessa, eli lehtien 2/1964 ja 3/1964 pääkirjoituksissa.<sup>175</sup> Myös pääkirjoituksessa 3/1969 on pohdittu *Taide*-lehteä ja sen asemaa taidekentällä. Tässä pääkirjoituksessa teemaa lähestytään myös laajemmassa mielessä, pohtimalla taidekentän tarvetta taidelehdelle. Kirjoittaja toteaaakin, että koska kuvataiteen kenttä on koko ajan

---

<sup>172</sup> Chirico 1961, 32–33.

<sup>173</sup> Halonen 1967, 133–135.

<sup>174</sup> *Taide* 1960, 2. Erkki Koponen.

<sup>175</sup> *Taide* 2/1964, 52; *Taide* 3/1964, 98. Yrjö Verho.

yhä aktiivisempi ja kiinnostus taiteita kohtaan kasvamassa, on tärkeää kertoa kentän tapahtumista yleisölle. Tällä kirjoittaja pohjaa lopussa esille tuotavaa uudistusta, että *Taide*-lehti on seuraavasta vuodesta lähtien kaksi numeroa vuodessa kattavampi.<sup>176</sup> Olen hyödyntänyt omassa tutkimuksessani näitä pääkirjoituksia laajemminkin, sillä ne ovat tuoneet lehdestä yleisemmin asioita esille. Lehden näkemys eri asioihin ja perustelut lehden toiminnalle ovat antaneet minulle tutkijana tärkeää tietoa lehdestä. Siten käyn tässä kohdassa tämän teeman vain lyhyesti lävitse, sillä näissä pääkirjoituksissa esiintyvät kohdat näyttäytyvät muualla tutkimuksessani.

Kahdessa pääkirjoituksessa on käsitelty teemaa Taiteilijaseura. Itsessään Taiteilijaseura ja sen toiminta on mainittu useasti muissakin kirjoituksissa, mutta varsinaisesti teemana Taiteilijaseura on ainoastaan kahdessa pääkirjoituksessa. Lehden numerossa 1/1964 pääkirjoituksena on päätoimittaja Erkki Koposen Suomen Taiteilijaseuran 100-vuotisjuhlassa pitämä puhe. Koposen pääkirjoituksen lisäksi lehdessä tarkastellaan muutenkin Suomen Taiteilijaseuraa ja sen 100-vuotista taivalta<sup>177</sup>. Koponen painottaa kirjoituksessaan Taiteilijaseuran sisukkuutta ja päättäväisyyttä, sillä sen tiellä on Koposen mukaan ollut paljon myrskyjä ja vaikeuksia.<sup>178</sup> Pääkirjoituksessa 2/1968 on käsitelty taiteen tukemista Taiteilijaseuran näkökulmasta. Samaan tapaan tässäkin pääkirjoituksessa kuten edellä mainitussa, kirjoittaja korostaa Taiteilijaseuran vaikeaa tehtävää ja työtä taiteilijoiden hyväksi. Kirjoittaja on käsitellyt kirjoituksessaan Taiteilijaseuran toiminnan kohteita, joilla pyritään turvaamaan taiteilijoiden elintaso ja taiteen jatkuvuus.<sup>179</sup>

Taidekasvatusta ja taiteen sivistävää vaikutusta sivutaan useassa kirjoituksessa. Teemana se on kuitenkin tutkimukseni kannalta ongelmallisempi, ei niin tarkkarajainen ja selkeä. Sivistykseen tai taidekasvatukseen vedotaan usein, tai ne toimivat huomautuksen kaltaisina lyhyinä kohtina osassa jotain toista teemaa. Esimerkiksi pääkirjoituksessa 3/1960 Heikki Hosia kirjoittaa taiteen tukemisesta. Osana taiteen tukemisen teemaa Hosia ottaa puheeksi myös kansan<sup>180</sup> ja sen sivistämisen; tukien tulisi ohjautua myös koko kansalle, jotta saataisiin syntymään taiteelle suotuisampi ilmapiiri.<sup>181</sup> Samaan tapaan pääkirjoituksessa 1/1961 on kirjoitettu teemalla museotilat, mutta siihen liittyen on kirjoittaja nostanut esille taidevalistuksen tärkeyden. Kirjoittaja esittää tässä

---

<sup>176</sup> *Taide* 3/1969, 105.

<sup>177</sup> Aihetta koskevia kirjoituksia lehdessä ovat ”Topeliuksen kirje Taiteilijaseuralle”, josta on sekä ruotsinkielinen näköispainos että suomennettu osio, sekä Yrjö Kivimiehen kirjoittama artikkeli ”Sadan vuoden ajalta”, jossa hän käsittelee Suomen Taiteilijaseuran vaiheita sen alkupäivistä nykypäivään saakka. Lisäksi Olavi Valavuori on kirjoittanut samaan lehteen lyhyen artikkelin, jossa hän tarkastelee Suomen taidetta sadan vuoden ajalta. *Taide* 1/1964.

<sup>178</sup> *Taide* 1/1964, 2–11.

<sup>179</sup> *Taide* 2/1968, 56–57.

<sup>180</sup> Heikki Hosia käyttää termejä ”kaikki kansalaispiirit” sekä ”kansansivistystyö”. Hosia mainitsee myös kansan kulttuuritason. Hosia määrittelee kansan tarkoittamaan koko Suomen kansaa lukien tähän myös itsensä. *Taide* 3/1960, 134. Heikki Hosia.

<sup>181</sup> *Taide* 3/1960, 134. Heikki Hosia.

pääkirjoituksessa ehdotuksen pienemmästä museosta, jonka hän perustelee taidekasvatuksella; pieni museo olisi parempi kokonaiskuvan saamiseksi, mikä taas edesauttaisi kävijän omaa taideharrastuneisuutta. Samassa pääkirjoituksessa kirjoittaja myös vetoaa taidekasvatukseen, esittäen, että ”modernin taiteen museo on ajankohtainen ja välttämätön. Se antaa yleisölle elävän kosketuksen siihen taiteeseen, jota juuri luodaan, antaa mahdollisuuden pohtimiseen ja omakohtaisten ratkaisujen tekoon.”<sup>182</sup>

Lehden 3/1961 pääkirjoituksessa kirjoittaja pohtii taiteen tukemista. Samaan tapaan kuin pääkirjoituksessa 1/1961 on tässäkin viitattu taidekasvatukseen osana toista teemaa. Kirjoittaja ehdottaa, että tulisi olla laki, joka ”turvaisi henkisen kulttuurin kasvun ja jatkuvan harrastuksen sekä velvoittaisi mm. kunnat entistä huomattavasti tehokkaammin tukemaan henkistä luovaa kulttuuria.” Hieman myöhemmin kirjoittaja tuo esille maaltapaon, nuorison ongelmat ja henkisen tyhjyydentilan, joilla hän korostaa taidekasvatuksen merkittävyyttä, edellisten esimerkkien ollessa todisteita henkisten harrastusten puuttumisesta.<sup>183</sup> Neljä vuotta myöhemmin, pääkirjoituksessa 4/1965 otsikolla ”Maaseudun kuvataiteen näkymiä”, Gunnar Pohjola kirjoittaa kuvataiteen harrastuneisuudesta pääkaupungin ulkopuolella. Kirjoituksessaan Pohjola käsittelee sekä kuvataidetta harrastuksena, kuvataiteen tukemista että taiteen kritiikkiä. Hän tuo kirjoituksessaan esille kuvataideharrastusten lisääntymisen, jonka kokee positiivisena, mutta myös toteaa, että henkinen kehittyminen vie aikaa.<sup>184</sup> Oma loppupäätelmäni Pohjolan kirjoituksesta on, että kuvataiteen harrastuneisuus on hänen mukaan pelkästään positiivinen asia, mutta ammattilaistaiteilijoita tulisi tukea paremmin, mikä toki saattaisi olla pois taiteen harrastelijoilta.

Lehden muissa artikkeleissa taidekasvatus teemana ei näy kovin suuressa roolissa, vaikka joitain artikkeleita aiheesta löytyykin. Lauri Santtu on kirjoittanut otsikolla ”Taidekasvatus” pitkän kirjoituksen aiheesta lehdessä 4/1960. Santtu käy lävitse aikansa kuvataidekoulutusta ja alan vaatimuksia, opettajan tarvittavia ominaisuuksia ja palkkaluokkaa. Lopuksi Santtu on pohtinut kuvaamataidekasvatuksen kahdenlaista roolia: kasvattaa kauneudentajua ja kehittää ilmaisukykyä.<sup>185</sup> Laajemman yleisön ja nimenomaan lasten kuvataidekoulutuksesta on lyhyt artikkeli lehdessä 4/1968. Siinä kirjoittaja osoittaa huolensa koskien peruskoulun kuvaamataidon opetuksen vähentämistä ja perustelee kantaansa siitä, miksi tuntien supistaminen ei kannata.<sup>186</sup> Osmo Laine taas on kirjoittanut lehdessä 3/1969 ”Nuoren taiteen tulevaisuus” -nimisen artikkelin,

---

<sup>182</sup> *Taide* 1/1961, 2.

<sup>183</sup> *Taide* 3/1961, 90.

<sup>184</sup> *Taide* 4/1965, 146–147. Gunnar Pohjola.

<sup>185</sup> Santtu 1960, 198, 200.

<sup>186</sup> ”Kuvan paikka koulussa” 1968, 213.

jossa hän pohtii taidekasvatuksen ja taiteilijakasvatuksen eroja. Hän muun muassa toteaa kirjoituksessaan, että taiteilija hyötyy yleisön taidetietämyksestä ja yleisesti suopeammasta suhtautumisesta taiteeseen. Merkittävää Laineen kirjoituksessa on ehdotus taidelukiosta, joka voisi Laineen mukaan toimia normaalin tai muiden erikoislukioiden rinnalla.<sup>187</sup>

*Taide*-lehti myös jossain mielessä teemoitteli omia tekstejään. Viidessä lehden numerossa on loppuun koottu joko edellisen vuoden tai kuluvan vuoden artikkelien otsikot eri teemojen alle. Ensimmäinen tällainen koonti löytyy vuoden 1963 viimeisestä numerosta, jossa on listattuna saman vuoden artikkelit. Toimituksen artikkelit on merkittynä erikseen, sekä muun muassa taiteilijoita, näyttelyitä, taiteen historiaa ja taidekokoelmia koskevat osiot. Lisäksi yhtenä otsikkona on ”Taiteen ongelmat”, jonka alle on sijoitettu joitakin pääkirjoituksia. Kuitenkin suurin osa pääkirjoituksista on merkittynä ”Toimituksen artikkeleita” -otsikon alle.<sup>188</sup> Lehden teemoittelu on huomattavasti karkeammin tehty, eikä noudata samaa kaavaa tekemäni teemoittelun kanssa. Lehden asettamat ”teemat” ovat suurpiirteisempiä eikä teemoittelu yllä pääkirjoitusten aiheisiin saakka.

Jotkut teemat näyttäytyivät aineistossa selkeämmin kuin toiset. Museotilateema rajautui selkeästi ja helposti omaksi kokonaisuudekseen, kun taas esimerkiksi taidekasvatukseen liittyvää puhetta oli vaikeampi rajata. Rajaus teeman ja pelkän viittauksen välillä oli joskus hankala tehdä. Kuten jo aiemmin mainitsin, oli myös eri teemojen välillä rakenteellisia eroja. Karsin kuitenkin sellaiset teemat, jotka verrattuna valitsemiini teemoihin olivat abstraktimpia. Tällaisiksi katsoin esimerkiksi taiteen merkityksen. Valitsemani teemat ovat toistuvuudessaan ja toisaalta toisistaan selkeästi eroavina mielestäni omiaan tuomaan aineistosta esille jotain laajemminkin pääkirjoitusten aiheista kertovaa ja lehden linjaa kuvailevaa. Useimmin yhteiskunnalliset teemat näkyvät pääkirjoituksissa, kun muualla lehdessä niiden paikka painottuu pieniin teksteihin tai mielipidekirjoituksiin lehden lopussa. Jotta voisi tehdä laajemman yleistyksen siitä, olivatko teemat, joita löysin pääkirjoituksista ja muualta lehdestä, aikansa merkittäviä puheenaiheita, olisi tutkimusaineistoa pitänyt laajentaa esimerkiksi suurimpiin sanomalehtiin ja tarkastella niissä käytyä taidekentän keskustelua. Ottaen huomioon *Taide*-lehden vaikutuksen oman aikansa taidekentällä, uskoisin että vahvimpina näkyneet teemat, museotilat, taiteen tukeminen ja taide ja politiikka, ovat olleet aiheita joista keskusteltiin myös *Taide*-lehden ulkopuolella. Teemoja tutkimalla voisi myös päätellä, mistä aikanaan ei puhuttu, mistä pääkirjoituksissa ei kirjoitettu tai mitkä aiheet puhuttavat nyt tai 1970-luvulla, mutta eivät nousseet keskusteluareenalle vielä 1960-luvun aikana.

---

<sup>187</sup> Laine 1969, 143–144.

<sup>188</sup> *Taide* 4/1963, 191; *Taide* 4/1964, 192; *Taide* 4/1965, 192, Gunnar Pohjola; *Taide* 1/1968, 50–52; *Taide* 1/1969, 46–47.

## 5. DISKURSSIANALYYSI – teoria ja aineiston analyysi

Käyttämästäni aineistosta nousee esiin useita erilaisia tapoja puhua, useita diskursseja. Olen hahmotellut neljä diskurssia, jotka risteävät teksteissä. Näiden lisäksi aineistosta löytäisi varmasti myös useita muita diskursseja, mutta nämä koin vahvimpina ja useimmin toistuvina. Samassa artikkelissa voi ilmetä myös useita diskursseja ja ne voivat näyttäytyä toisiinsa liittyneinä. Määrittelemäni diskurssit ovat:

1. Kansallinen diskurssi
2. Kansainvälinen diskurssi
3. Taiteilijakeskeinen diskurssi
4. Taiteen tila -diskurssi

Olen jakanut tämän luvun alalukuihin, joista ensimmäisessä, alaluvussa 5.1, esittelen diskurssianalyysin teoriaa ja kerron kuinka olen tutkimukseni tehnyt. Sitä seuraavissa neljässä alaluvussa (5.2–5.5) käyn lävitse tutkimusaineistosta esiin nostamani diskurssit, ja viimeisenä alalukuna pohdin diskurssien keskinäistä vuorovaikutusta sekä diskurssien välisiä että sisäisiä valtasuhteita.

### 5.1 Teoria ja käytäntö

Diskurssianalyysi on kielen käytön ja siihen liittyvien kysymysten tutkimisen työkalu, teoreettis-metodologinen viitekehys. Mistään yhtenäisestä tutkimusmenetelmästä ei voida puhua, vaan pikemminkin teoreettisista oletuksista, jotka ohjaavat tutkijaa tiettyyn suuntaan. Kysymyksenasettelulla ja menetelmällisillä ratkaisuilla tutkija käyttää diskurssianalyysiä omien valintojensa mukaan.<sup>189</sup> Tutkijan aineisto ja aihealue sekä tutkijan päätökset, rajaukset ja metodiset ratkaisut määrittelevät pitkälti tutkimuksen suunnan.<sup>190</sup> Tutkimus muokkautuu siis tutkijan haluamalla tavalla ja siten myös lopputulos on tutkijansa näköinen. Omassa tutkimuksessani paino on tutkimusaineistossa, jolloin myös metodin käyttö toimii joustavasti aineiston ehdoilla.

---

<sup>189</sup> Valtonen 1998, 96; Suoninen 1999b, 106.

<sup>190</sup> Valtonen 1998, 96–97.

Stuart Hall on määritellyt diskurssin puheen tai kirjoituksen kokonaisuudeksi. Diskurssi voidaan määritellä myös puhetavaksi, ajattelutavaksi ja tavaksi representoida, eli esittää jokin asia. Sekä Hall että Foucault kirjoittavat, että diskurssi on ryhmä lausumia, Foucault'n mukaan joskus myös tietyistä lausumista selkoa tekevä käytäntö. Foucault'n mukaan näiden lausumien avulla voidaan esittää saatua tietoa. Lausumien kautta saatu kieli antaa mahdollisuuden puhua jostain tietyistä aiheesta ja siten ilmentää tätä vastaanotettua tietoa.<sup>191</sup> Olemassa olevat lausumattomat historialliset ja kulttuuriset säännöt vaikuttavat siihen kuinka tietyllä maantieteellisellä, sosiaalisella ja taloudellisella kentällä asiat voidaan ilmaista. Diskurssit siis muodostuvat tietyissä historiallisissa ja kulttuurisissa yhteyksissä.<sup>192</sup> On olemassa puitteet, joiden alaisuudessa todellisuutta tuotetaan ja rakennetaan. Sosiaalinen todellisuus on yhtä kuin risteävien diskurssien kenttä, joista kukin diskurssi merkityksellistää todellisuutta eri näkökulmasta käsin. Eri diskursseissa tuotetaan erilaista todellisuutta, jolloin todellisuus näyttäytyy aina hieman erilaisena ja toisistaan poikkeavana riippuen diskursiivisesta viitekehystä. Eri diskursseissa samat faktat voivat saada aivan eri merkityksen toisistaan eroavien kielellisten ilmaisujen kautta. Samalla kun diskurssi mahdollistaa asioiden näkemisen tietyllä tavalla, se myös rajoittaa muita tapoja hahmottaa asia.<sup>193</sup>

Diskurssianalyysin avulla tutkitaan kielen käyttöä, kielen ja sosiaalisen ympäristön suhteita sekä tiedonvälityksen vuorovaikutteisia ja dialogisia ominaisuuksia.<sup>194</sup> Vaikka diskursiivisen tutkimuksen keskiössä on kielenkäyttö, jonka avulla ilmiöt saavat merkityksensä sosiaalisessa toiminnassa, on diskurssianalyysiä käyttävä tutkija myös kiinnostunut siitä, kuinka kulttuurisia merkityksiä ja sosiaalista todellisuutta rakennetaan.<sup>195</sup> Käsitteenä diskurssi voidaan ymmärtää laajemmassa merkityksessä tai rajatumminkin. Rajatummassa näkökulmassa diskurssit ymmärretään monikollisina, aineistossa risteävinä eri tapoina merkityksellistää ja puhua. Yksi merkityksellistämisen tilanne sisältää yhdenlaisen diskurssin, joka voi hetkessä muuttua toiseksi, jolloin todellisuus merkityksellistetään toisella tavalla. Käytännössä tällöin eri diskurssit nimetään ja erotetaan toisistaan. Diskurssit voidaan ymmärtää myös laajempina ja yleisesti tunnettuina puhetapoina, joista on jo aiemmin kirjoitettu tieteen ja kulttuurin kentillä.<sup>196</sup> Foucault mainitsee esimerkkeinä laajemmista diskursseista esimerkiksi lääketieteellisen diskurssin, journalistisen diskurssin tai taidepuheen<sup>197</sup>, taidekentän diskurssin. Foucault'n mukaan, puhuttaessa diskurssista

<sup>191</sup> Hall 1999, 98, 105; Foucault 2005, 108.

<sup>192</sup> Lehtonen 1996, 68. Katso myös Jokinen & Juhila 1999, 56; Husa 1995, 44; Lehtonen 1996, 32.

<sup>193</sup> Jokinen, Juhila & Suoninen 1993b, 24; Valtonen 1998, 98, 110; Hall 1999, 98.

<sup>194</sup> Anttila 2005, 409.

<sup>195</sup> Valtonen 1998, 97; Jokinen & Juhila 1999, 54.

<sup>196</sup> Lähdesmäki 2012, 42–43. Katso myös Anttila 2005, 408.

<sup>197</sup> Leena-Maija Rossi mieltää taidepuheen ja myös taideteokset (sekä taideteot) diskursiivisiksi ilmiöiksi, joille tietyissä yhteisöissä annetaan ja jaetaan merkityksiä. Rossi 1999, 44.



laajemmassa merkityksessä, puhutaan diskursiivisista muodostelmista, ja tällöin diskurssilla tarkoitetaan ”samasta muotoutumisjärjestelmästä peräisin olevien lausumien kokonaisuutta”.<sup>198</sup> Kussakin diskurssissa on muodostuneet säännöt siitä, kuinka tietoa tuotetaan, millaista kieltä käytetään, miten asioista ylipäänsä keskustellaan. Samalla määrittyvät sekä diskurssin sisäisten toimijoiden suhteet toisiinsa että sisäisten toimijoiden suhde diskurssin ulkopuolisiin toimijoihin.<sup>199</sup>

Kirsi Juhila ja Eero Suoninen tiivistävät *Diskurssianalyysi liikkeessä* -teoksessaan (1999), että on hyvä suosia sellaista aineistoa, joka on tuotettu tutkijasta riippumatta. Tällä he tarkoittavat, että tutkittava materiaali ei mielellään voi olla sellaista, johon tutkija on itse vaikuttanut.<sup>200</sup> Valtonen lisää, että yksi parhaista tutkimusaineistoista on sellainen, joka on kaikkien tuntema, mutta juuri tuttuuden takia haastava analysoitava. Tekstit, joilla on yhteiskunnallisesti näkyviä seurauksia, soveltuvat erityisen hyvin kriittisen diskurssianalyysin aineistoksi, sillä niillä on kaikupohjaa aineistoaan laajemmalle.<sup>201</sup> Aineistona voi olla jokin hyvin suppea-alainen tai päinvastoin hyvin laaja kokonaisuus. Yhden artikkelin tai yhden kuvan ollessa tutkittavana, on tapa havainnoida paljon tiiviimpi ja yksityiskohtaisempi kuin silloin, kun tutkittavaa materiaalia on runsaammin. Vaikka aineisto olisikin suhteellisen laaja, on yksityiskohdilla silloinkin merkitystä. Juhila ja Suoninen kirjoittavat, että sanavalintoja ja painotuksia tarkkailemalla voi nähdä myös kokonaisuuden paremmin.<sup>202</sup>

Määrittelen oman tutkimusalueeni melko laajaksi (41 pääkirjoitusta), mutta toisaalta en niin laajaksi, että pystyisi sen kautta tekemään yleistävämpiä, koko Suomen taidekenttää koskevia päätelmiä. Tutkimusaineistonani ovat *Taide*-lehden pääkirjoitukset ovat varmasti aikanaan saaneet huomiota laajastikin omalla alueellaan, taidekentällä, ja siten miellän aineistoni yhteiskunnallisesti vaikuttavaksi. Aineistoni laajuudesta huolimatta, olen pyrkinyt tarkastelemaan aineistoa myös yksityiskohtaisemmin, mikä näyttäytyy muun muassa kielellisten keinojen ja jopa yksittäisten lauseiden ja sanojen tarkasteluna.

Diskurssianalyysiä tehdessä huomio kiinnittyy myös tekstin tuottajiin. Kuitenkin kun tutkitaan kirjoittajarooleja, ei tutkita niinkään yksilöitä. Kiinnostus kohdistuu ainoastaan teksteihin, ja yksilöiden tuottamien kirjoitusten kautta tutkija keskittyy havaitsemaan yleisemmällä tasolla tuotettuja, kulttuurisesti jaettuja merkityksiä, jolloin tutkittavat toimijat nähdään yksittäisiä informantteja laajemmin. Tutkittavien toimijoiden tapa tehdä asiat ymmärrettäviksi, tapa selittää ja

---

<sup>198</sup> Foucault 2005, 143.

<sup>199</sup> Luostarinen & Väliaverron 1991.

<sup>200</sup> Juhila & Suoninen 1999, 236–237.

<sup>201</sup> Valtonen 1998, 117.

<sup>202</sup> Juhila & Suoninen 1999, 239.

tapa kuvata asioita, ovat tutkijan kiinnostuksen kohteena. Tavat, joilla toimijat asiat ja ilmiöt selittävät, otetaan tutkimuksen kohteeksi. Tutkija kiinnittää huomionsa muun muassa käytettyihin sanoihin ja sanontoihin koittaen nähdä ne osana laajempaa kokonaisuutta.<sup>203</sup> Kirjoittajaroolit ovat osa eri lajityyppejä, joita taidehistoriankin alalla tuotetaan. Esimerkiksi taidekriitikko tuottaa tietynlaista tekstiä, mikä taas poikkeaa siitä mitä tutkija tuottaa. Alan tavat ja säännöt tuottaa tekstiä määrittelevät sen, kuinka ajatukset voidaan tuoda esille.<sup>204</sup> Kirjoittajaroolit muodostuvat instituutioiden puitteissa, mutta myös julkaisulle tyypilliset uutiskriteerit ja genre vaikuttavat tapaan esittää asiat. Yksittäisillä viestimillä tai julkaisuilla saattaa olla yleisempien media- ja journalismiperiaatteiden lisäksi myös omia periaatteita ja ihanteita.<sup>205</sup> Asiaa voidaan tarkastella myös diskurssien sisältämien sääntöjen kautta, ja pohtia kenellä on oikeus puhua ja tuoda kantansa esille.<sup>206</sup>

*Taide*-lehden asettamat linjaukset<sup>207</sup> ovat yleisten journalismiperinteiden ohella olleet vaikuttamassa siihen millaista tekstiä lehdessä on tuotettu. Myös lehden taustalla toimiva toimitus ja päätoimittajat ovat olleet päättämässä, mitä lehdessä julkaistaan ja toisaalta mistä ei kirjoiteta. Kirjoittajina on toiminut taidekentän jäseniä, joista suurin osa on taiteilijoita, millä on varmasti ollut myös osuutensa teksteihin. Osaltaan kirjoituksiin on myös vaikuttanut lehden perustanut tahon, Suomen Taiteilijaseuran. Niinpä esimerkiksi useissa pääkirjoituksissa mainitaan Suomen Taiteilijaseura, ja jotkut pääkirjoitukset käsitelivät tätä laajemminkin.<sup>208</sup>

Tutkijan muotoilemat ja rajaamat tutkimuskysymykset vaikuttavat merkittävästi siihen mitä tutkimuksessa painotetaan. Tutkimuskysymys voi johdattaa tutkijan etsimään aineistostaan mahdollisimman monta eri diskurssia tai vaihtoehtoisesti rajatummin, jolloin huomio kiinnitetään vain tietynlaisiin diskursseihin. Tällöin näkökulma on tarkemmin määritelty. Jokinen ja Juhila käyttävät näistä nimityksiä moninaisuus- ja vakiintumisaspekti.<sup>209</sup> Voidaan puhua myös hegemonisista diskursseista. Nämä vievät usein tilaa muilta diskursseilta ja ovat ikään kuin itsestäänselvyksiä ja kyseenalaistamattomia totuuksia. Ne eivät kuitenkaan erotu niin selkeästi kuin voisi kuvitella, vaan pikemminkin ne ovat helposti ohitettavissa niiden itsestään selvän luonteen takia. Toisaalta, tutkijan painotukset vaikuttavat taas siihen, keskitytäänkö nimenomaan

---

<sup>203</sup> Suoninen 1999a, 18–19.

<sup>204</sup> Lähdesmäki 2012, 49.

<sup>205</sup> Valtonen 1998, 107–108.

<sup>206</sup> Kunelius 1998, 199.

<sup>207</sup> Lehden linjauksia käsittelevän luvussa 3.2.

<sup>208</sup> Katso tutkimukseni luku 4.6, jossa kävin lävitse aineistossani ilmeneviä muita teemoja.

<sup>209</sup> Jokinen & Juhila 1993, 77–78.

diskurssien moninaisuuteen vai vahvoinhin diskursseihin.<sup>210</sup> Leena-Maija Rossin väitöskirjaa<sup>211</sup> värittävät lukuisat ja monitasoisina toimivat diskurssit, jotka hän on niputtanut eräänlaisten ylädiskurssien alle. Moninaisuuden ja monilukuisuuden vuoksi diskurssien jaottelu toimii Rossin tutkimuksessa hyvin. Omassa tutkimuksessani, joka on Rossin väitöskirjatutkimusta huomattavasti suppeampi, olen tuonut esille vahvimpina aineistosta esiin nousevat diskurssit, jotka sisältävät tosin erilaisia diskursiivisia painotuksia.

Tutkijan oma tausta ja tutkimuksen suhteuttaminen laajempaan kontekstiin ja ylipäänsä koko ympäröivään kulttuuriin vaikuttavat vahvasti sekä tutkimuksen kulkuun että lopputulokseen. Käytännössä tämä tarkoittaa kielen tarkastelua suhteessa tiettyyn paikkaan ja aikaan. Asiaa voidaan tarkastella myös niin, että diskurssi tapahtuu aina tietyssä rajatussa ajassa ja paikassa eli kontekstissa. Diskurssi ei ole irrallisena leijuva asia vaan sillä on taustansa, nykyhetkensä ja tulevaisuutensa.<sup>212</sup> Norman Fairclough on kirjoittanut, että laajemman kontekstin huomioiminen on siksi tärkeää, että tämä ympäröivä kehys vaikuttaa diskursseihin, samaan tapaan kuin diskurssikäytännöt muokkaavat loppujen lopuksi tätä ympäröivää laajempaa kehystä. Fairclough tarkoittaa diskurssikäytännöillä muun muassa niitä tapoja, joilla tekstit vastaanotetaan ja joilla niitä tuotetaan. Fairclough painottaa, että mediatekstien rooli on yhteiskunnallisten ja kulttuuristen muutosten levittäjänä suuri. Faircloughin mallin mukaan konteksti levittäytyy hyvinkin laajalle. Tarkastelun kohteena voivat olla ne kontekstit, joissa teksti tuotetaan, mutta merkittävä on myös tekstin kulutuskonteksti, jolloin huomionkohteena ovat yleisöt. Fairclough tuo esille myös kontekstin laajemmassa mittakaavassa, jolloin myös instituutiot, ympäröivä yhteiskunta ja kulttuurin kokonaiskehitys voidaan sisällyttää analyysiin.<sup>213</sup>

Omassa tutkimuksessani konteksti voidaan määritellä myös tietynä aikana ja paikkana, ja myös tietynä kenttänä. Suomalainen taidekenttä 1960-luvulla toimii yhtenä kontekstin osa-alueena, mutta osaltaan vaikuttaa myös se mediainstituutio, jonka puitteissa tekstiä tuotetaan. Valtonen on kirjoittanut, että lehden tapa uutisoida ja esittää asiat sekä ennakkokäsitys siitä, mitä millainenkin artikkelityyppi pitää sisällään, vaikuttavat tässä diskurssien verkostossa. Lisäksi Valtonen toteaa, että eri joukkoviestimillä on omanlaisensa ihanteensa ja toimintatraditionsa. Myös genre ja tekstin lajityyppi vaikuttavat lehden teksteihin ja siten myös diskursseihin.<sup>214</sup> *Taide*-lehdellä oli oma määritely tehtävä ja lukijakuntakin oli jossain määrin rajattu. Lehdellä oli oma linja ja

---

<sup>210</sup> Jokinen & Juhila 1993, 76–77, 81.

<sup>211</sup> Rossi 1999.

<sup>212</sup> Valtonen 1998, 100, 107–108; Jokinen, Juhila & Suoninen 1993b, 30.

<sup>213</sup> Fairclough 1997, 28–29, 71–73, 85.

<sup>214</sup> Valtonen 1998, 99, 108.

toimituspolitiikkansa, joka määritteli muun muassa sen, mitä lehti piti ylipäänsä tärkeänä asiana kertoa yleisölle. Oman tutkimukseni keskittyessä nimenomaan pääkirjoituksiin, voidaan se myös liittää osaltaan tutkimusaineistonani oleviin teksteihin vaikuttavana tekijänä.

Fairclough on käynyt läpi kirjassaan *Miten media puhuu?* eri tapoja tehdä diskursiivista tutkimusta käytännössä. Hän painottaa kirjassaan nimenomaan tiedostusvälineiden diskurssien tutkimusta. Näiden läpikäymiensä lähestymistapojen<sup>215</sup> pohjalta hän on listannut metodiset tavoitteet, joiden kautta tiedostusvälineiden diskurssia voidaan analysoida. Lista on mittava ja kuten Fairclough myös itse toteaa, olisi kaikkien kohtien läpikäyminen yhdessä tutkimuksessa mahdotonta. Faircloughin tekemässä listauksessa tutkimusaineistoa käsitellään monesta eri näkökulmasta ja monella eri tavalla: Tutkimuksessa tulisi huomioida yhteiskunnassa ja kulttuurissa tapahtuvat muutokset, joita vasten aineisto tulisi valikoida. Tutkijan tulisi kohdistaa huomio itse kieleen, muun muassa lingvistisen analyysin avulla, mutta huomioida myös genrejen ja diskurssien sisäinen intertekstuaalisuus. Tutkijan olisi hyvä myös huomioida kulutus- ja tuotantokontekstit, ja myös tässä olisi hyvä tarkastella tapahtuvia muutoksia. Samaan tapaan tutkimuksen konteksti tulisi laajentua koskemaan yhteiskuntaa laajemminkin, jolloin tutkimuksessa tarkasteltaisiin tiedostusvälineiden yhteiskunnallisia ja kulttuurisia käytäntöjä. Tällä Fairclough tarkoittaa käytännössä valtasuhteiden ja ideologioiden tutkimista. Tutkimuksessa voitaisiin myös pohtia millaisia identiteettejä tutkimusaineistossa rakentuu, ja lingvistiseltä puolelta tarkasteltuna tulisi huomioida muun muassa sanaston käyttöä ja kielioppia. Viimeisenä kohtana Fairclough mainitsee kulttuurin/yhteiskunnan ja tekstien välisen suhteen dialektisuuden, eli kumpaankin suuntaan tapahtuvan muokkautumisen ja uusintamisen.<sup>216</sup>

Fairclough on kehittänyt kriittisen diskurssianalyysin mallin, jossa huomio kiinnittyy sekä teksteihin itsessään että niiden takana olevien suhteisiin ja positioitumiseen, mutta myös laajemmin valtasuhteisiin diskurssien sisällä ja niiden välillä, johon lähestymistavan sana kriittisyys viittaa. Faircloughin mallissa kieltä tarkastellaan sekä yhteiskunnallisena tuotoksena että yhteiskunnallisena vaikuttajana. Tekstit rakentavat, muokkaavat ja uusintavat identiteettejä, sosiaalisia suhteita ja tieto- ja uskomusjärjestelmiä. Fairclough erittelee mallissaan diskurssitilanteen kolme puolta, jolloin tarkastelussa ovat tekstin, diskurssikäytännön ja sosiokulttuurisen käytännön suhteet toisiinsa.

---

<sup>215</sup> Fairclough käy lyhyesti lävitse lingvistisen ja sosiolingvistisen analyysin, keskusteluanalyysin, semioottisen analyysin, kriittistä lingvistiikkaa ja sosiaalisemiotiikkaa, Van Dijkin sosiaalis-kognitiivisen mallin sekä kulttuurigeneerisen analyysin. Fairclough 1997, 33–47. Myös Arja Jokinen on käynyt lävitse diskurssianalyysin sukulaistraditioita (sosiaalinen konstruktionismi, etnografia, keskusteluanalyysi, retoriikka ja semiotiikka), joiden suhteesta diskurssianalyysiin toteaa, että tarkkoja rajoja näiden välille ei voida vetää, vaan kyse on pikemminkin painotuseroista. Jokinen 1999a, 37–50.

<sup>216</sup> Fairclough 1997, 50–51.

Tekstit ovat siis suhteessa tekstin tuotannon ja tekstin kulutuksen prosesseihin (diskurssikäytäntö), ja laajempaan viestintätapahtumaan liittyvään sosiaaliseen ja kulttuuriseen yhteyteen (sosiokulttuurinen käytäntö).<sup>217</sup> Väliverronen on avannut Faircloughin mallia siten, että jaottelee tekstin ja diskurssin tutkimisen kolmeen näkökulmaan, jotka ovat representaatiot, eli miten media esittää asiat, identiteetit ja suhteet.<sup>218</sup>

Olen hyödyntänyt omassa tutkimuksessani Faircloughin mallia ja myös edellä mainittua Faircloughin listaa tiedotusvälineiden tutkimuksesta. Sinällään en ole siirtänyt Faircloughin mallia käytäntöön, vaan soveltanut sitä omaan aineistooni ja tutkimuskysymyksiini parhaiten soveltuvilla tavoilla. Olen lähestynyt aineistoa ja kutakin määrittelemääni diskurssia samojen tarkastelutapojen kautta<sup>219</sup>:

1. diskurssin kuvailu ja erottelu muista diskursseista
2. diskurssissa ilmenevät identiteetit ja positioituminen
3. diskurssissa käytetty kieli ja puhetapa; kielenkäytön tavat
  
4. diskurssien suhteet toisiinsa ja diskursseissa ilmenevät valtasuhteet

Aluksi olen kysynyt, kuinka diskurssi voidaan kuvata ja mikä on sille ominaista? Millä tavalla se eroaa muista diskursseista? Näiden kysymysten kautta olen hahmotellut diskurssin luonnetta ja tapaa ilmentyä. Tarkastelen tutkimuksessani myös aiemmin läpikäymiäni teemoja suhteessa diskursseihin. Kunkin diskurssin kohdalla tarkastelen teemojen esiintymistä kussakin diskurssissa ja myös diskurssille ominaisia tapoja ilmentyä teemojen kautta. Tällä tavalla liitän teemoittelun myös osaksi diskurssianalyysiä. Kuten Valtonen on kirjoittanut, yhtä teemaa voidaan käsitellä eri näkökulmista, eri diskursseista käsin, jolloin teema näyttäytyy merkityksiltään ja painoarvoiltaan erilaisena aina kussakin diskurssissa.<sup>220</sup>

Toisena tarkastelen diskursseja lähemmin ja kysyn, mitä identiteettejä kyseisessä diskurssissa keskustele ja millaisia kirjoittajarooleja diskurssissa muodostuu? Kiinnitän huomioni myös kirjoittajan ja lukijan väliseen vuorovaikutukseen, mikä pääkirjoituksia tarkasteltaessa jää yksipuoliseksi, kirjoittajan ollessa ainoana äänessä. Kysymys siis on siitä, millaisia positioita diskursseissa kirjoittajien kautta rakentuu ja millä tavoin ne näyttäytyvät lukijalle?

---

<sup>217</sup> Fairclough 1997, 14, 74–77

<sup>218</sup> Väliverronen 1998, 29.

<sup>219</sup> Fairclough 1997, 74–78.

<sup>220</sup> Valtonen 1998, 98.

Kolmannen kohdan mukaan tarkastelen aineistossa käytettyä kieltä ja puhetapaa, jolloin kysyn millainen puhetapa on tyypillinen kullekin diskurssille. Eroaako se merkittävästi muiden diskurssien puhetavoista ja mikä on huomionarvoista ja ominaista kullekin puhetavalle kussakin diskurssissa? Osana diskurssianalyysiä teen myös jonkin verran retorista analysointia. Retorisella analysoinnilla tarkoitetaan kielenkäytön kautta tapahtuvan yleisöön suunnatun vakuuttelun ja suostuttelun tutkimista. Retorisella analysoinnilla ja ylipäänsä kielen tarkemman tarkastelun kautta voidaan selvittää, kuinka erilaisia asioita määritetään normaaleiksi tai epänormaaleiksi, miten identiteettejä tuotetaan kielellisten keinojen kautta ja kuinka faktoja rakennetaan.<sup>221</sup> Suostuttelulla, vakuuttelulla, omien mielipiteiden puolustamisella ja haastamisella on kielellisessä kanssakäymisessä suuri merkitys, ja siten kielen tarkempi tutkiminen on perusteltua. Tekstiä tutkittaessa voidaan huomio kiinnittää sekä oman position puolustamiseen käytettävien keinojen tarkkailuun että niihin keinoihin, joita käytetään vastapuolen kritisointiin ja heikentämiseen.<sup>222</sup> Retoristen keinojen kirjo on mittava<sup>223</sup> ja oma aineistoni taas melko laaja. Tämän takia omassa tutkimuksessani keskityn vain joihinkin näistä tavoista. Tarkastelen muun muassa asiantuntijalausuntojen ja muiden auktoriteettien, numeeristen keinojen sekä ääri-ilmauksien käyttämistä oman mielipiteen tukena, ja pohdin myös tiettyjen sanojen käyttämisen vaikuttavuutta. Koska omassa tutkimusaineistossa on kuultavissa vain niin sanotusti toisen osapuolen ääni, tosin monen eri kirjoittajan ja usean eri diskurssin kautta, tarkastelen myös sitä, kelle kirjoitukset on suunnattu ja kenet sillä pyritään vakuuttamaan.

Kriittiselle diskurssianalyysille tunnusomaista on tarkastella myös valtasuhteita. Tällöin diskurssianalyysin lähtökohtana voi olla oletus alistussuhteiden olemassaolosta aineistossa, jolloin tutkimustehtäväksi voidaan asettaa niiden hahmottaminen ja kriittinen tarkastelu. Oma lähtökohtani tutkimuksen alussa oli se, ettei omasta aineistostani välttämättä löydy kovin merkittäviä valtasuhteita, sillä tekstien kirjoittajat ovat kaikki samaan kenttään kuuluvia taidekentän jäseniä. Kuitenkin, tutkimuksen edetessä huomasin, että kirjoittajat tuottavat kirjoituksillaan tiettyjä positioita ja identiteettejä, mitkä luovat eri identiteettien välille eri arvoisia suhteita. Siten Juhilan ja Suonisen toteamus siitä, että ”Valta on läsnä pienemmässä tai suuremmassa määrin kaikissa sellaisissa ihmisten välisissä vuorovaikutustilanteissa, joissa tuotetaan sosiaalista todellisuutta”, pitää myös omassa tutkimuksessani paikkaansa.<sup>224</sup> En kuitenkaan ole tutkimusta tehdessäni asennoitunut kriittiselle diskurssianalyysille tyypillisellä tavalla etsiä näitä alistussuhteita ja

---

<sup>221</sup> Jokinen & Juhila 1999, 77; Jokinen 1999b, 126, 156–157.

<sup>222</sup> Jokinen 1999b, 126, 130.

<sup>223</sup> Jokinen 1999b, 126–157.

<sup>224</sup> Jokinen & Juhila 1999, 77; Juhila & Suoninen 1999, 247.

osallistua kirjoituksellani vallitsevan sosiaalisen järjestyksen muokkaamiseen ja kritisointiin, vaan pyrkinyt olemaan aineistolle mahdollisimman avoin ja tuomaan esille juuri sen mitä aineisto osoittaa. Oma asennoitumiseni on siten pikemminkin analyttinen ja tavoitteenani on eritellä sosiaalista todellisuutta yksityiskohtaisesti. Ja kuten Jokinen ja Juhila toteavat, eivät nämä kaksi, kriittinen ja analyttinen tutkimustapa, sulje toisiaan pois.<sup>225</sup>

Kielellisen tarkastelun kautta voidaan etsiä niitä kielellisiä käytäntöjä, joilla valtasuhteita ylläpidetään ja uusinnetaan. Eri retoristen keinojen avulla tuotetaan puhetta, jolla normalisoidaan ja oikeutetaan oma näkemys, ja toisaalta näiden keinojen avulla voidaan myös määritellä oman näkemyksen vastaisia asioita epänormaaleiksi tai epäsuotaviksi. Retorinen argumentointi liittyy vahvasti hegemonisten diskurssien rakentamiseen ja siten kytkeytyy osaksi valtasuhteiden analysoimista.<sup>226</sup>

Diskurssianalyysiä tehdessä korostuu myös tekstien intertekstuaalisuus, millä tarkoitetaan tekstien rakentumista aiemmista teksteistä ja aiemmista kielenkäytöistä. Roland Barthes kirjoittaa, että kussakin tekstissä on läsnä jotain aiemmasta, eri tasoilla ja joskus sisältäen jopa tunnistettavia palasia aiemmista teksteistä tai ympäröivästä kulttuurista yleensä. Barthes listaa, että näitä voivat olla fraasit, koodien palaset, rytmiset mallit tai sosiaalisten kielten fragmentit. Kyse ei ole siis tahallisesta jäljittelystä vaan tiedostamattoman lisäämisestä tekstiin.<sup>227</sup> Voidaan puhua myös interdiskursiivisuudesta, mikä on Faircloughin käyttämä nimitys intertekstuaalisuudesta, kun se liittyy eri diskurssien lainautumiseen toisista diskursseista ja näiden liittymiseen toisiinsa. Fairclough jaottelee intertekstuaalisuuden kahteen osaan, joista toisesta hän käyttää nimitystä interdiskursiivisuus. Toinen osa kattaa suorat lainaukset tai jollain tapaa merkityt toisten tekstien käyttämiset, mutta myös lainauksia, joita ei ole merkitty millään tapaa kunkin kirjoittajan muodostaessa aiemmin lukemastaan oman käsityksensä.<sup>228</sup> Lähdesmäki on väitöskirjassaan todennut, että on tärkeää kiinnittää tutkimuksessa huomiota myös intertekstuaalisuuteen ja interdiskursiivisuuteen, sillä niiden kautta voidaan tutkia myös valtaa ja ideologiaa, ja kuinka ne ilmenevät, muodostuvat ja muuttuvat tekstistä toiseen vahvojen ajatusten ja vakuuttavimpien tekstien ja niiden sisältämien arvojen siirtyessä eteenpäin, uusiin teksteihin ja diskursseihin.<sup>229</sup>

---

<sup>225</sup> Jokinen & Juhila 1999, 85–87.

<sup>226</sup> Jokinen 1999b, 157; Juhila & Suoninen 1999, 247.

<sup>227</sup> Anttila 2005, 147. Barthes 1993, 181.

<sup>228</sup> Fairclough 1992, 85, 104. Ks. myös Lähdesmäki 1997, 64.

<sup>229</sup> Lähdesmäki 1997, 66.

Tutkimusaineistoni koko ja tutkimukseni laajuus huomioon ottaen en ole voinut käsitellä koko tutkimusaineistoani yhtä tarkalla otteella, minkä vuoksi olen valikoinut tarkempaan kielelliseen tarkasteluun kohtia, jotka mielestäni kuvaavat kutakin diskurssia parhaiten. Lähdesmäki kirjoittaa, että tutkijan tulee valikoida laajemmasta aineistosta ne osat, joihin haluaa kiinnittää suuremman huomion. Näiden aineiston osien toki tulee olla jollain tapaa merkityksellisiä ja vastata asetettuihin tutkimuskysymyksiin. Lähdesmäki painottaa, että tutkittavasta aineistosta tulee eritellä se osa, johon tutkimuskysymykset kohdistuvat. Tekstipätkiä, sitaatteja esiin nostamalla tutkija pyrkii havainnollistamaan aineistossa käytettyä kirjoitustapaa ja kieltä, joka vaihtelee eri kirjoittajilla. Tärkeää on myös todentaa näiden tekstiotteiden avulla niitä johtopäätöksiä joita tutkija on aineistostaan tehnyt. Yksi tai useampikin otos tekstistä ei tietenkään kerro koko totuutta, ja tutkijasta riippuen lopputulos voi vaihdella.<sup>230</sup>

Omassa tutkimuksessani olen nostanut esille tekstipätkiä, jotka mielestäni kuvaavat hyvin tarkastelussa olevaa diskurssia. Sitaattien avulla pyrin tuomaan esille sen, millaista kieltä lehdessä on käytetty, ja millaiset ovat ne tavat, joilla asiat esitetään. Sitaattien kautta pyrin antamaan kuvaa siitä ajallisesta ympäristöstä, jossa lehteä on tuotettu, kielen, tapojen tuottaa tekstiä ja ilmaisumuotojen kertoessa kirjoittajien kautta jotain itse ajasta. Olen nostanut kirjoituksista esimerkkejä, joilla pyrin tuomaan esille diskurssien tunnusomaiset ominaisuudet sekä eroavuudet toisista diskursseista. Samalla pyrin esittelemään keskustelun moninaisuuden ja toisaalta siinä tapahtuvan toistuvuuden. Näiden tekstipätkien avulla pyrin myös todentamaan ja perustelemaan omia havaintojani ja tulkintojani, ja ne luovat tutkimukselleni rakenteen näytteiden kulkiessa analyysitekstin ohessa. Olen valinnut näyteteksteiksi sellaisia kohtia, joissa havainnollistuu parhaiten diskurssien ydinolemus, mutta kuitenkin niin, että kukin diskurssi tulee kattavasti ja monipuolisesti esitellyksi. Olen keskittynyt kussakin diskurssissa muutamaankin kirjoitukseen tarkemmin, joissa diskurssi tulee korostetuimmin esille, ja tuonut myös muista samaa puhetta sisältävistä pääkirjoituksista sitaatteja. Keskittyminen muutamaankin kirjoitukseen tarkemmin ei siis tarkoita, etteikö pääkirjoituksissa olisi laajemminkin samaa puhetta havaittavissa, vaan keskittymisellä toivon saavuttavani selkeämmin havaitsemalleni puheelle tyypilliset piirteet.

Seuraavissa alaluvuissa (5.2 – 5.5) käyn lävitse aineistosta esiin nostamani diskurssit, joita olen määritellyt neljä kappaletta. Ensimmäisenä tarkastelussani oleva kansallinen diskurssi korostaa koko kansan suhdetta Suomen taiteeseen. Kansalliselle diskurssille tyypillistä on kansallisen identiteetin korostuminen. Oma maa nähdään pienenä ja perifeerisenä suhteessa muihin

---

<sup>230</sup> Lähdesmäki 2012, 51.



(länsi)maihin, mutta uskoa oman maan ja kansan kykyihin löytyy. Toisena tarkastelen kansainväliseksi diskurssiksi nimeämäni puhetta, joka monissa kohdin myötäilee kansallista puhetta. Kansainvälisessä puheessa keskiössä on myös kansa, mutta erona kansalliselle diskurssille, halutaan maa ja sen taide tuoda esille; saavuttaa muiden maiden kansojen tietämys, pienestä koosta ja syrjäisestä sijainnista huolimatta. Diskurssissa korostuu yhtäläillä sekä kansainvälisen Suomen kuvan luominen että myös kansainvälisten vaikutteiden saaminen oman maan taiteilijoille ja yleisölle. Taiteilijayksilö ei juurikaan korostu kansallisessa ja kansainvälisessä puheessa, vaan painotus on enemmänkin taiteen tehtävästä maan hyväksi. Kolmanneksi määrittelemässäni taiteilijakeskeisessä diskurssissa nimenomaan taiteilija on pääosassa. Tässä diskurssissa korostuu taiteilijan heikompi osa suhteessa muiden alojen toimijoihin, mikä tuodaan varsinkin taiteen tukemista koskevilla kirjoituksilla esille. Taiteilijakeskeisessä diskurssissa taiteilijalla on asiantuntijarooli, mikä vertautuu sekä harrastelijataiteilijoihin että päättäjiin. Neljännessä diskurssissa asiantuntija-asema on laajempi, ja kattaa lähes koko taidekentän. Tässä taiteen tilan nimisessä diskurssissa asioita tarkastellaan taiteen näkökulmasta, ja siinä uusi ja nykyaikainen taide nähdään muuta taidetta edistyksellisempänä.

Olen jakanut kunkin diskurssiluvun kolmeen osaan, joista ensimmäisessä kuvailen diskurssin, tuon esille sen piirteitä ja kerron tyypillisistä teemoista, joita kyseisessä puheessa toistuu. Toisena tarkastelen diskurssissa ilmeneviä positioita, joita tekstien kirjoittajat tuottavat. Lopuksi keskityn kieleen ja käytettyihin retorisiin keinoihin. Käytyäni diskurssit lävitse, tarkastelen alaluvussa 5.6 niiden suhteita toisiinsa ja kirjoituksissa ilmeneviä valtasuhteita.

## 5.2 Diskurssi I: Kansallinen diskurssi

Miten taide tavoittaa sen kohteen, jota varten se on olemassa: koko kansan.<sup>231</sup>

### 1. Diskurssin kuvailu ja erottelu muista diskursseista

Kansallisessa diskurssissa keskiössä ovat Suomen koko kansa ja maan asema suhteessa muihin maihin. Vaikka puhetta käydäänkin taiteen kentällä, voidaan puhe nähdä myös laajemmassa mittakaavassa. Kansallinen puhe on yhteisöllistä puhetta, jossa maan asiat nähdään yhteisinä ja kaikkia koskettavina. Oma maa nähdään pienenä ja jokseenkin muita alempana, mutta kirjoituksissa ilmenee halu pystyä samaan kuin muut, päästä samalle tasolle kuin muu Eurooppa. Kansalliselle diskurssille ominaista on koko kansan huomioiminen; oman kansan kykyihin luotetaan ja uskotaan. Koko kansa pitää tässä diskurssissa sisällään Suomen kansan kokonaisuudessaan, mukaan lukien taidekentän jäsenet, eikä asiantuntija-asemaa suhteessa yleisöön ole erotettavissa siinä määrin kuin taiteilijakeskeisessä tai taiteen tila -diskursseissa.

Kuten olen jo aiemmin tuonut esille, *Taide*-lehden toisessa numerossa 1/1960 Martti Haavio perustelee lehden perustamista muun muassa sillä, että taidetta käsittelevä julkaisu olisi ratkaisu koko kansan kulttuurisiin tarpeisiin. *Taide*-lehteä markkinoitiin eräänlaisena koko kansan sivistävänä välineenä; koko kansan hyvinvointia parantavana tekijänä<sup>232</sup>, minkä näen lehden linjana suunnata se laajemmalle yleisölle.<sup>233</sup> Tämä korostuu varsinkin ensimmäisissä numeroissa, ja myös kansallinen diskurssi painottuu lehden alkunumeroihin. Ensimmäisessä numerossa 1960 Erkki Koponen kirjoittaa ihmisten kasvavasta tarpeesta taidetta kohtaan. Koponen ei rajaa mainitsemiaan ihmisiä kuuluvaksi johonkin tiettyyn ryhmään, esimerkiksi taidekenttään, vaan Koposen kirjoituksesta voi päätellä, että hän nimenomaan korostaa taiteen kuulumista kaikille:

Taiteilijaseura haluaa uskoa – huolimatta nykyisestä aineellistuneesta ajanhengestä ja sen vaikutuksen voimakkuudesta – että ihmisessä juuri tällä hetkellä on olemassa yhä kasvava tarve lähestyä vapauttavia henkisiä arvoja – taidetta.<sup>234</sup>

*Taide*-lehden seuraavassa numerossa 1/1960 Martti Haavio jatkaa Koposen aloittamaa pohdintaa taidelehden tarpeellisuudesta ja yleensä taiteen merkityksestä kansalle. Haavion kirjoitus on

---

<sup>231</sup> *Taide* 1/1960, 42. Matti Haavio.

<sup>232</sup> Tästä kirjoitin jo kun kerroin tutkimukseni alussa muun muassa lehden linjauksista.

<sup>233</sup> *Taide* 1/1960, 42. Martti Haavio.

<sup>234</sup> *Taide* 1960. 2. Erkki Koponen.

tiivistelmä kulttuuripoliittisten neuvottelupäivien keskusteluista. Haavion tekstissä korostuu koko Suomen kansan liittäminen taiteen kentän keskusteluun ja taiteen kentän piiriin. Samaan tapaan kuin Koponen edellisessä pääkirjoituksessa, ei Haaviokaan rajaa tekstissään taidekenttää ja kansaa erilleen.<sup>235</sup> Haavion kirjoituksessa sana kansa toistuu myös useaan kertaan:

Ja jokainen puhuja lausui, tavalla tai toisella, että kysymyksessä on koko kansan asia: sillä kulttuuri on kalleinta, mitä kansalla on.<sup>236</sup>

Yrjö Verho perustelee maan taiteellista asemaa ja Suomen taidetta perinteillä sekä sen omaleimaisuudella useassa kirjoituksessa<sup>237</sup>. Tällä tavoin hän tuottaa diskurssille ominaista Suomen ja kansan arvoa nostattavaa puhetta. Esimerkiksi pääkirjoituksessa 2/1966 Verho kirjoittaa: ”Taiteemme omaleimaisuus ja arvo velvoittavat siihen”.<sup>238</sup> Numeroa aikaisemmin, pääkirjoituksessa 1/1966, Verho nostaa esiin Suomen kansantaiteen, joka hänen mukaansa on ”kautta aikojen [on] osoittanut hyvää muoto- ja väritajua”.<sup>239</sup> Seuraavassa pääkirjoituksessa 2/1966 Verho erottaa Pohjoismaiden taiteen muusta eurooppalaisesta taiteesta, viitaten myös pohjoismaisen taiteen omaleimaisuuteen:

Kuitenkin on Pohjoismaiden taiteella vuosituhantiset traditiot aina kivikaudelta alkaen ja muusta eurooppalaisesta taiteesta poikkeava ominaisuuteensa. Tyylivirikkeet, joita se on saanut ulkoa käsin se on sulattanut ja muuntanut oman olemuksensa mukaiseksi synteeksiksi.<sup>240</sup>

Kansallinen diskurssi ei näyttäydy täysin yhtenäisenä, ja samassa tekstissä kirjoittaja saattaa ilmaista sekä itsevarmuutta että epävarmuutta; omaan maahan ja sen taiteeseen uskotaan lujasti, mutta toisaalta oman maan pienuus suhteessa muihin maihin nostattaa epävarmuutta ja jopa häpeän tunteita esille. Martti Haavion pääkirjoitus 1/1960 on pitkälti kannustavaksi ja innostavaksi tarkoitettu puhe, mutta siinä näkyy myös tunteiden toinen puoli. Haavio on itse tehnyt tiivistyksen käydyistä neuvottelupäivien puheenvuoroista, jotka hän on mieltänyt luottamuksen osoituksiksi kansaa kohtaan<sup>241</sup>:

---

<sup>235</sup> *Taide* 1/1960, 42. Martti Haavio.

<sup>236</sup> *Taide* 1/1960, 42. Martti Haavio.

<sup>237</sup> Pääkirjoituksessa 1/1964 Erkki Koponen kutsuu Suomen taidetta persoonalliseksi. Kirjoitus on Koposen Suomen Taiteilijaseuran 100-vuotisjuhlassa pitämä puhe. *Taide* 1/1964, 2. Erkki Koponen.

<sup>238</sup> *Taide* 2/1966, 52. Yrjö Verho. Samassa pääkirjoituksessa Verho viittaa Pohjoismaiden taiteen ”vuosituhantisiin traditioihin”.

<sup>239</sup> *Taide* 1/1966, 2. Yrjö Verho.

<sup>240</sup> *Taide* 2/1966, 52. Yrjö Verho.

<sup>241</sup> *Taide* 1/1960, 42. Martti Haavio.

Jokainen puhe oli luottamuksen osoitus kansamme mahdollisuuksia ja kykyjä kohtaan. Jokaisessa puheenvuorossa esitettiin vakaumus, että kansamme pystyy siihen, mihin muutkin kansat: antamaan huomionarvoisen osan maailman kulttuuriin.<sup>242</sup>

Tekstin alussa Haavio tuo tosiasiana esille, ettei Suomessa pystytä kaikkeen, ja siten tavoitteet pitää määritellä sen mukaisesti: ”mikä on meidän oloissamme mahdollista tavoittaa”.<sup>243</sup> Samaan tapaan lehden pääkirjoituksessa 2/1960 kirjoittaja tuottaa sekä lukijoita kannustavaa ja kansaan uskovaa puhetta, mutta tuo samalla esille ne realiteetit, joilla vähäväkinen maa voi ryhtyä toteuttamaan suunnitelmia<sup>244</sup>:

On tietenkin selvää, ettei meidän varoillamme voida ryhtyä kovin suurisuuntaisiin yrityksiin.<sup>245</sup>

*Taide*-lehden numerossa 3/1963 on pääkirjoituksen lisäksi pieni kirjoitus koskien Eduskuntatalon veistoksia. Kirjoittaja tuo esille hieman vitsailevaan sävyyn kuvitellun valtiovierailun kulun Eduskuntatalossa, ja pohtii mitä kansainvälinen kävijä, Ranskan kulttuuriministeri André Malraux seurueineen, tulisi ajattelemaan nähdessään kullatut kipsivalokset. Vitsailevan sävyn lisäksi kirjoituksessa on nähtävissä huolta sekä pelkoa joutua naurunalaiseksi, ja kirjoittaja pohtiikin, mitä kaikkea vierailija kotimaahansa palattuaan tulisi kertomaan kollegoilleen ja maanmiehilleen Suomen taiteen tasosta, ja varsinkin siitä tasosta, jolla taidetta tuetaan ja jolla taiteeseen panostetaan<sup>246</sup>:

Se on korjattava ennen kuin koko maailma nauraa meille. Suomen kansan edustuslaitoksen pitää olla aitoa.<sup>247</sup>

Edellisen sitaatin lopussa oleva pieni huomio koskien kansan edustuslaitoksen aitoutta, voidaan ymmärtää myös laajemmin kuin vain Eduskuntatalon kipsikuviin liittyväksi mielipiteeksi. Lauseen voi tulkita liittyväksi taiteen tukemiseen ja tasoon, kuten edellisessä kappaleessa esitin, mutta lauseen voi nähdä vielä laajemminkin kontekstissa: kipsikuvien aitouden kautta myös Suomen näyttäytyminen muiden kansojen silmissä näyttää epäaidolta. Lauseessa myös käytetty

---

<sup>242</sup> *Taide* 1/1960, 42. Martti Haavio.

<sup>243</sup> *Taide* 1/1960, 42. Martti Haavio.

<sup>244</sup> *Taide* 2/1960, 90.

<sup>245</sup> *Taide* 2/1960, 90.

<sup>246</sup> *Taide* 3/1963, 103.

<sup>247</sup> *Taide* 3/1963, 103.

Eduskuntatalon erilainen sanamuoto, ”kansan edustuslaitos”<sup>248</sup>, korostaa kansan osuutta ja kansan merkittävyyttä. Tämän mukaan myös Suomen kansa tulee nähdä aitona.

Teemat, joita kansallisessa diskurssissa esiintyy, eivät rajaudu niin tarkasti vain tiettyjen teemojen ympärille. Muissa diskursseissa tietyt teemat toistuvat useammin, ja toisia ei käsitellä ollenkaan. Siten teemat toimivat myös tietynlaisen puheen pohjana. Kansallisessa diskurssissa kirjoitusten tyyli ja ylipäänsä kirjoittajien suhtautuminen asioihin on jollain tapaa lempeämpää eikä niissä esiinny niin jyrkkiä mielipiteitä.

[...] Miten taide tavoittaa sen kohteen, jota varten se on olemassa: koko kansan. Taidekasvatus – huomautettiin – on aloitettava jo koulusta: opettajien hallussa on seuraavan sukupolven taideyleisön kasvattaminen.<sup>249</sup>

Kansallisessa diskurssissa myös taidekasvatus käsitetään koko kansan yhteiseksi asiaksi. Edellinen sitaatti on Martti Haavion kirjoittamasta pääkirjoituksesta 1/1960. Haavion teksti on, kuten jo edellä mainitsin, tiivistelmä puheista, jotka ovat aiemmin pidetty kulttuuripoliittisilla neuvottelupäivillä. Puheita ja teemoja yhdistävänä tekijänä on pääkirjoituksen otsikkonakin oleva ”Taiteen keskus”, joka nähdään vastauksena kaikkiin taiteen alojen ongelmiin. Haavion tekstissä on lueteltuna useita eri tilanteita eri taiteen aloilta, joissa Taiteen keskus olisi nämä asiat ja tilanteet mahdollistava tekijä, ja lisäksi se toimisi myös taiteiden valistuskeskuksena. Taidekasvatusteemaan siirryttäessä, Haavio aloittaa siitä, että kyse on erityisen tärkeästä asiasta, mikä korostuu myös pääkirjoituksessa 3/1960, jonka on kirjoittanut Heikki Hosia:

On saatava syntymään kautta maan ulottuva, kaikkiin kansalaispiireihin yltävä taiteelle suotuista ilmapiiri. Tämän aikaansaaminen on aikaa ja vaivoja kysyvä tehtävä, joka vaatii mukaansa koulun ala-asteitaan myöten, kansansivistystyön koko laajuudessaan sekä muut käsityksiämme muokkaavat tekijät.<sup>250</sup>

Myöskään Hosian kirjoituksessa taidekasvatus ei ole tekstin varsinainen pääteema. Taidekasvatus, tai tässä yhteydessä ”kansansivistys”, on pääkirjoituksessa muuta teemaa tukevana ja jopa asiaa perustelevana osana. Näen, että taidekasvatuksen mukaan ottamisella muita aiheita käsitteleviin teksteihin kirjoittaja huomioi myös suuren yleisön perustellen asian merkittävyyttä myös taidekenttää laajemman yleisön kannalta. Siten taidekasvatus voidaan nähdä myös retorisenä strategiana. Hosian kirjoittamassa tekstissä taidevalistus on liitetty taiteen tukemisen teemaan, ja

---

<sup>248</sup> *Taide* 3/1963, 103.

<sup>249</sup> *Taide* 1/1960, 42. Martti Haavio.

<sup>250</sup> *Taide* 3/1960, 134. Heikki Hosia.

tekstissä risteävät sekä kansallinen että taiteilijakeskeinen diskurssi. Kansallinen diskurssi näyttäytyy Hosian tekstissä kansan osuutta painottavana, jolloin taidekentän ulkopuolella olevat nähdään myös asian osallisina<sup>251</sup>:

Näin ollen ”taidetta edistäviin tarkoituksiin” varattuja määrärahoja jaettaessa ei näköpiirissä saa olla yksinomaisesti [sic] taiteen luominen, vaan taidevalistuksen laajan kentän on oltava mukana.<sup>252</sup>

*Taide*-lehden numerossa 1/1961 on pääkirjoituksena museorakennusteeman alle sijoittuva ”Nykytaiteen museo” -niminen artikkeli. Tämä pääkirjoitus on hyvä esimerkki kansallisesta diskurssista. Kirjoittaja aloittaa tekstinsä esittämällä, että uutta taidemuseota ollaan pohdittu jo pitkään, mutta suunnitelmat ovat lopulta aina kaatuneet tonttikysymykseen. Kirjoittaja on kuitenkin toiveikas, ja näkee tilanteessa jopa hyviä puolia. Hän jatkaa pohtimalla Ateneumin taidemuseon paloturvallisuutta verraten sitä suuriin ja valtavia taideaarteita sisältäviin taidemuseoihin muualla Euroopassa. Hän toteaa, että nämä ovat varmasti yhtä alttiita tulipaloille kuin Ateneum, ja tällä hän ikään kuin oikeuttaa Ateneumin tilanteen.<sup>253</sup> Tässä museotiloja koskevassa pääkirjoituksessa ei havitella kansainvälistä mainetta tai ulkopuolisia vaikutteita taiteeseen, vaan tärkeintä on ”antaa yleisölle elävän kosketuksen siihen taiteeseen, jota juuri luodaan, antaa mahdollisuuden pohtimiseen ja omakohtaisten ratkaisujen tekoon”.<sup>254</sup> Kirjoittaja korostaa tekstissään nimenomaan yleisön suhdetta museoon, ja hän ehdottaa pientä museota, sillä se kannustaisi katsojaa hänen taideharrastuksessaan, ja sillä silloin ”katsojalla on mahdollisuus saada näkemästään selvä kuva tai ainakin jonkinlainen kokonaiskuva”.<sup>255</sup>

## 2. Identiteetit ja positiot

Kansallisessa diskurssissa kirjoittaja ei identifioi itseään asiantuntija-asemaan siinä määrin kuin esimerkiksi taiteilijakeskeisessä diskurssissa tai taiteen tila -diskurssissa. Kirjoittaja on ikään kuin koko Suomen kansan puolestapuhuja. ”Me”-puhetta tuottava kirjoittaja ei eritle kansaa, eikä erota siitä suurta yleisöä tai taidekentän jäseniä, vaan pikemminkin yhdistää puheessaan nämä kaikki. Kansallisessa diskurssissa kirjoittaja positioi myös Suomea. Maa nähdään pienenä ja vähävaraisena, joka sijaitsee kaukana suurista keskuksista, periferiassa. Kirjoittajat korostavat myös maan

---

<sup>251</sup> *Taide* 3/1960, 134. Heikki Hosia.

<sup>252</sup> *Taide* 3/1960, 134. Heikki Hosia.

<sup>253</sup> *Taide* 1/1961, 2.

<sup>254</sup> *Taide* 1/1961, 2.

<sup>255</sup> *Taide* 1/1961, 2.

pienuutta ja vähäväkisyyttä suhteessa muihin suurempiin. Sotien jälkeinen aika ja sen luoma yhteenkuuluvaisuuden tunne heijastuu mielestäni kansallisessa diskurssissa, ja siten maan pieneksi positioimisen voi nähdä kansan yhtenäisyyttä korostavana tekijänä.

Taiteen katsoja määritellään tavallisena katsojana ja kuuluvaksi yleisöön.<sup>256</sup> Tässä diskurssissa nämä termit eivät saa ympärilleen negatiivista sävyä; tavallista katsojaa tai yleisöä ei arvoteta tai nähdä taidekentän jäseniä alempana. Myös lehden lukija määrittyy tässä diskurssissa muita diskursseja laveammin, mikä näkyy muun muassa kansa-sanana positiivissävytteisyytenä. Toisaalta lukijoita yhdistää kiinnostus taiteita kohtaan. Näin ollen alkuun pohdin pitkään lehden varsinaista kohderyhmää hahmottaen sen kansallisessa puheessa perusteella taidekenttää laajemmalle.

### 3. Diskurssissa käytetty kieli

Vain silloin tällöin ilmestyy yksityisten hallusta julkisille markkinoille joitakin vanhoja teoksia, jotka huimaavasta hinnasta vaihtavat omistajaa. Vähäväkisillä mailla ei ole tekemistä niillä markkinoilla; mikäli ei aikaisemmin ole jonkin onnenkäänteen ansiosta päästy klassilliseen taiteeseen käsiksi, ei nykyisin enää ole mitään mahdollisuuksia. Siltä näyttää – mutta jälleen kerran ihmeellinen sattumus lähettää liikkeelle teoksia, joiden kohtalon olisi luullut kerta kaikkiaan määrätyn. Ja ihmeellisintä kaikesta on se, että pienillekin maille on avautunut mahdollisuuksia päästä saaliinjaolle.<sup>257</sup>

Edellä tuotuun kappaleeseen on saatu mahtumaan runsaasti painosanoja. Ote on pääkirjoituksesta 2/1960, jonka kirjoittaja esittelee otsikolla ”Suuri tilaisuus” Suomen mahdollisuutta päästä osalliseksi Egyptissä tehtäviin kaivauksiin. Näillä kaivauksilla voitaisiin kirjoittajan mukaan päästä käsiksi ”klassilliseen taiteeseen”, mihin Suomella ei muuten olisi mahdollisuuksia. Tästä tilaisuudesta kerrotaan useilla eri termeillä: onnenkääntö, ihmeellinen sattumus, kohtalo, ja ainutkertainen mahdollisuus.<sup>258</sup>

Pääkirjoitus 2/1960 on kokonaisuudessaan hyvä esimerkki kansallisesta diskurssista. Kansalliselle diskurssille tyypilliseen tapaan Suomi asemoidaan pieneksi ja eristyksissä olevaksi maaksi. Myös tässä pääkirjoituksessa Suomi nähdään pienenä, ”Suomen kokoisena” ja vähäväkisenä maana, joka on maantieteellisesti syrjäisessä asemassa ja jonka vastakohtana esiintyvät suuret valtiot ja suuret

---

<sup>256</sup> Esimerkiksi pääkirjoituksessa 1/1961 kirjoittaja käyttää termejä ”tavallinen katsoja” ja ”yleisö”. *Taide* 1/1961, 2.

<sup>257</sup> *Taide* 2/1960, 90.

<sup>258</sup> *Taide* 2/1960, 90.

maat.<sup>259</sup> Suuren ja pienen välillä asioiden mittavuus korostuu. Samaan tapaan myös ääri-ilmauksilla voidaan joko maksimoida tai minimoida piirteitä haluttuun suuntaan. Arja Jokinen kirjoittaa, että oman toiminnan oikeuttamiseksi ja asian vakuuttavuudeksi asiaa voidaan korostaa ääri-ilmauksilla. Jokinen luettelee ääri-ilmauksiksi muun muassa *joka kerta, ei koskaan, ei todellakaan, täysin, ikuisesti, täydellisesti, ei mitään*.<sup>260</sup> Pääkirjoituksen 2/1960 kirjoittaja tuo asioiden ääripäät esille pyrkien tällä keinoin vakuuttamaan lukijat asian merkittävyydestä. Kirjoittaja esittää, että kyseessä on ”tilaisuus, joka ei enää ikinä uusiudu”, ja ”hallussamme ei ole suorastaan mitään Egyptin muinaisesta kulttuurista, eikä meillä ole ollut näköpiirissä mahdollisuuttakaan saada mitään.” Kirjoittaja myös painottaa työn suurta kokoa, sen jättiläismäisyyttä, jonka edessä ”Sudan ja Egypti ovat itse voimattomia.” Jättiläismäisyyteen vertautuu taas Suomen pieni koko ja vähäväkisyys.<sup>261</sup>

Yksi kielellinen keino painottaa omaa kantaa, on viitata auktoriteettiin, jolla kirjoittaja todistaa, ettei ole yksin näkemystensä takana. Suorien sitaattien tuomisella mukaan tekstiin saadaan sitaatin takana olevan ääni kuuluviin.<sup>262</sup> Martti Haavio pohjaa pääkirjoitustekstinsä 1/1960 kulttuuripoliittisten neuvottelupäivien puheisiin. Haavio korostaa, että puheita kuuntelemassa olivat ”maan h o n o r a t i o n e s, joiden ammattiin kuuluu istua siellä, missä pohditaan ja juhlitaan”. Kansallisessa diskurssissa päättäjiin ei kohdistu siinä määrin kielteistä tai vastustavaa suhtautumista, kuin taiteilijakeskeisessä ja taiteen tila -diskursseissa. Siten kulttuurielämän ja talouselämän edustajat, sekä ”maan honorationes” voidaan nähdä arvoa kuvaavina. Pääkirjoituksensa lopuksi Haavio tuo esille myös 1800-luvulla eläneen, kielitieteen pioneerin<sup>263</sup>, M. A. Castrénin esittämän lauseen Suomen kansasta: ”ettemme ole vain suokansa”.<sup>264</sup> Myös Castrénin, arvostetun kielitieteilijän siteeraaminen tuo kirjoittajan sanoille painoarvoa. Samaan tapaan taidekentän ulkopuolinen jäsen toimii Heikki Hosian kirjoittamassa pääkirjoituksessa 3/1960 kirjoittajan mielipiteitä tukevana auktoriteettina. Hosia aloittaa pääkirjoituksensa otteella Tasavallan Presidentin uuden vuoden puheesta: ”Tarvitsemme lisääntyvää valppautta kulttuurikysymyksissä, kun tahdomme säilyttää asemamme vapaitten sivistyskansojen eturintamassa”<sup>265</sup>, jolla Hosia haluaa painottaa sanomaansa taiteen tukemisen tärkeydestä koko kansaa ajatellen.

Pääkirjoitus 1/1966 on kokonaisuudessaan mielenkiintoinen, koko Suomen kansaa puoltava kannanotto. Kirjoitus on Yrjö Verhon puolustuspuhe suomalaisten väriäistille, mitä Verhon mukaan

---

<sup>259</sup> *Taide* 2/1960, 90.

<sup>260</sup> Jokinen 1999b, 150–151.

<sup>261</sup> *Taide* 2/1960, 90.

<sup>262</sup> Jokinen 1999b, 138.

<sup>263</sup> Helsingin yliopiston humanistinen tiedekunta 2015.

<sup>264</sup> *Taide* 1/1960, 42. Martti Haavio.

<sup>265</sup> *Taide* 3/1960, 134. Heikki Hosia.



on kritisoitu ja epäilty epäoikeudenmukaisesti. Verho tuo tekstinsä aluksi kolme auktoriteettia taidemaailman puolelta, jotka kaikki ovat eri mieltä Verhon kanssa, ja siten toimivat Verhon kannan vastapuolella:

Mistä havainnoista, kokemuksista ja vertailukohteista on muodostunut näin kategorinen käsitys suomalaisten ja venäläistenkin väriäististä? Mainitut henkilöt [Jaakko Puokka, Uuno Alanko ja maisteri Vehmas] ovat tehneet elämäntyönsä taiteen piirissä, ovat hyvin perehtyneet niin vanhaan kuin uuteenkin taiteeseen joten heidän mielipiteillään pitäisi olla asiantuntijan pätevyys.<sup>266</sup>

Verho epäilee sanojen asiantuntijuutta ja vastaa syytöksiin, mutta käyttää perusteluinaan lasten tekemää taidetta ja kansantaidetta, joiden arvo taidekentän jäsenten auktoriteetin rinnalla tuntuu keveältä. Lopuksi Verho toteaa, ettei ole ainut jonka mielestä kaikilla kansoilla on väriäistia: ”useiden mielestä väriäistia on kaikilla kansoilla, se vain ilmenee eri tavoin”<sup>267</sup>, jolla hän pyrkii ilmentämään monen muun olevan hänen itsensä kanssa samaa mieltä.

Päätäjät eivät asetu selkeästi vastakkaiselle puolelle tässä diskurssissa, vaan päätäjät (ja valtio) voidaan nähdä myös suuren työn tekijöinä, ja toisaalta päättäjiin voidaan vedota esittämällä asia velvoitteena tai kansakunnan parhaana. Pääkirjoituksessa 3/1960 Heikki Hosia käy lävitse eri tapoja tukea taidetta. Hosia päättää tekstinsä kommenttiin: ”Valtion tehtävät taiteen tukemiseksi ovat useat ja velvoittavat”, jolla hän korostaa valtion tehtävien laajuutta. Hosia myös kirjoittaa, että pääkirjoituksessa esille nostetut tekijät ovat vain viitteitä siitä miten paljon tehtävää on edessä.<sup>268</sup> Jos Hosian tekstissä valtio ja sitä kautta päätäjät ovat nostettu ikään kuin jalustalle, on joissain pääkirjoituksissa tuotettu tekstiä, jolla on haluttu vaikuttaa päättäjiin, kuten esimerkiksi edellä tuodussa pääkirjoituksessa 2/1960. Siinä kirjoittaja esittää tekstinsä lopussa velvoituksen päättäjille sekä perustelee asian merkittävyyttä myös yleisemmin kansalle, että ”Jokainen sukupolvi on teoistaan vastuussa jälkipolville”.<sup>269</sup> Tapa vedota lukijoihin on useille *Taide*-lehden pääkirjoituksille tyypillistä, mikä näkyy suorina vetoamuksina, sekä kirjoitusten yhteydessä esitettyjen ratkaisukeinojen esittelyllä.

---

<sup>266</sup> *Taide* 1/1966, 2. Yrjö Verho.

<sup>267</sup> *Taide* 1/1966, 2–3. Yrjö Verho.

<sup>268</sup> *Taide* 1/1960, 134. Martti Haavio.

<sup>269</sup> *Taide* 2/1960, 90.

### 5.3 Diskurssi II: Kansainvälinen diskurssi

Kuvataide pitää kansainväliselle yhteistyölle välttämättömänä käytännöllisten edellytysten olemassa oloa. Kansainväliset kulttuurisuhteet kuvataiteissa ovat ensi sijassa teosten esittämistä, taiteen näytteille panoa muissa maissa. Jos edellytykset puuttuvat, ei suhteiden rakentamisesta voida puhua.<sup>270</sup>

#### 1. Diskurssin kuvailu ja erottelu muista diskursseista

Toisena diskurssina olen hahmotellut diskurssin, jonka nimesin kansainväliseksi diskurssiksi. Tämä risteää kansallisen diskurssin kanssa useasti. Usein samoissa teksteissä, ja jopa samoissa kappaleissa ja lauseissa, voi nähdä niitä kumpaakin. Samaan tapaan kuin kansallisessa diskurssissa on kansainvälisessä diskurssissa tarkastelunäkökulma asioihin taiteen kenttää laajempi. Taide nähdään keinona saavuttaa nimeä ja julkisuutta, ja taiteen avulla Suomi voitaisiin nostaa muun maailman tietoon yhdeksi muista sivistysmaista. Tämä näkyy kirjoituksissa pyrkimyksenä luoda Suomelle kasvot ja antaa maasta positiivinen kuva. Kansainvälisyys merkitsee myös kansainvälisiä vaikutteita, mikä korostuu tässä diskurssissa varsinkin niissä teksteissä, joissa teemana ovat museo- ja näyttelytilat. Uudet museotilat, josta keskustelua käydään, halutaan soveltuvan myös laajempien kansainvälisten näyttelyiden järjestämiseen. Tuula Karjalainen on todennut, ettei vielä 1950-luvun jälkeenkään ollut mahdollisuutta nähdä Suomessa kansainvälistä nykytaidetta.<sup>271</sup> Karjalaisen mukaan Suomen taidemaailma oli maantieteellisesti hyvin rajoittunut, ja siten kansainväliset vaikutteet ja niiden merkitys koettiin hyvin tärkeinä tekijöinä, sekä yleisön että taiteilijoiden kannalta.<sup>272</sup>

Erona kansainväliseen diskurssiin näen, että kansallisessa diskurssissa näkökulma on kääntynyt enemmän itseen päin, omaan maahan ja omaan kansaan, kun taas kansainväliselle diskurssille ominaista on Suomen näkeminen vahvemmin osana muuta maailmaa ja varsinkin osana muita länsimaita. Pääministerin sijaisen, Johannes Virolaisen, ja Italian Suomen-suurlähettilään Roberto Duccin kirjoittama, kaikin puolin hyvin poikkeava pääkirjoitus *Taide*-lehden numerossa 2/1962, on hyvä esimerkki kansainvälisestä puheesta. Tämä on ainoa päättäjien asemasta kirjoitettu pääkirjoitus koko 1960-luvun pääkirjoituksista. Kummassakin kirjoituksessa korostuu

<sup>270</sup> *Taide* 1/1962, 2–3.

<sup>271</sup> Heikki Kastemaa on kirjoittanut, että 1950-luvun puolella oli silloin tällöin mahdollisuus nähdä Suomessa kansainvälistä taidetta, mutta ajatuksena useista kansainvälisistä taiteilijoista koostuva nykytaiteen näyttely oli ajatuksena uusi. Tällä Kastemaa viittaa ensimmäiseen *Ars*-näyttelyyn. Kastemaa 2009, 14.

<sup>272</sup> Karjalainen 2010, 127.

kansainvälisten suhteiden merkitys valtiolle taiteen alueella. Virolaisen kirjoitus on Suomen taiteen ylistyspuhe, Duccin keskittyessä eri kulttuurien kohtaamisista saavutettaviin hyötyihin. Poikkeavaa Virolaisen ja Duccin kirjoituksissa on verrattuna muihin *Taide*-lehden pääkirjoituksiin tutkimaltani aikaväliltä, että kumpikin tuo esille taiteilijoita nimiltä. Virolaisen kuin myös Duccin kirjoitukset ovat kirjoitettu Venetsian Biennaalin hengessä, minkä myös pääkirjoituksen otsikko ”Suomi ja XXXI Biennaali” osoittaa. Yhteistyö varsinkin Suomen ja Italian välillä tuodaan korostetusti esille, Ducci muun muassa tekee vertailua suomalaisten taiteilijoiden ja italialaisten taiteilijoiden välillä.<sup>273</sup>

Virolainen aloittaa tekstinsä tuomalla esille sen, että taiteen kieli on kansainvälistä. Taiteella Virolainen tarkoittaa tässä yhteydessä erityisesti kuvataiteita ja musiikkia. Virolaisen selkeä kanta on, että Suomi on jo saavuttanut menestystä ja nimeä maailmalla. Yhteys muihin maihin on olemassa ja ”kansojen välisen yhteistyön tehostuminen ja parantuneet yhteydet” ovat edesauttaneet taiteen esilletuonnissa muidenkin maiden nähtäviksi. Virolainen kertoo kirjoituksessaan, millaista taidetta kuluvan vuoden Biennaaliin ollaan lähettämässä: nuorten taiteilijoiden töitä, jotka edustavat suomalaisten taidevirtausten nykyhetkeä, mikä on hänen mukaansa yhtä kuin abstraktisuus. Virolainen näkee sillä olevan tukevin jalansija sen hetkessä eurooppalaisessa taiteessa.<sup>274</sup> Hän näkee suomalaisen taiteen olevan samalla tasolla muun Euroopan kanssa, mikä on hänen mukaansa osoitus kulttuurivaikutteista:

Tämä osoituksena siitä alussa mainitsemastani tosiasiaista, että kulttuurivaikutteet siirtyvät meidän päivinämmä harvinaisen nopeasti maasta toiseen ja se, mitä tapahtuu etelä- ja keski-Euroopan [sic] suurissa taidekeskuksissa tänään, tunnetaan hyvin herkästi ja aivan välittömästi myös periferiassa.<sup>275</sup>

Pääkirjoitus 2/1961 on kirjoitettu otsikolla ”Kansallinen taide”<sup>276</sup>, mutta kirjoitus on pikemminkin kansalliseen taiteeseen kohdistettu vastaisku ja samalla kansainvälisten vaikutteiden ylistyspuhe. Kirjoittaja kysyy tekstissään: ”Mikä on kuvataiteemme ’kansallinen pohja’?” Vastauksena kirjoittaja itse antaa ”kuvataiteeseen liittyvät vanhat käsityömme”, jonka jälkeen hän viittaa Suomen kansalliseen taiteeseen usein liitettyihin nimiin. Kirjoittaja mainitsee muun muassa Edelfeltin, Gallenin, Järnefeltin ja Enckellin, joista toteaa, että näitä nimiä on pidetty ”perinteellisen kansallisen linjan edustajina”<sup>277</sup>. Kirjoittaja itse on kuitenkin toista mieltä, ja mieltää näidenkin taiteilijoiden hyödyntäneen kansainvälisiä vaikutuksia, eikä siten pidä heitä kansallisen taiteen

---

<sup>273</sup> *Taide* 2/1962, 44-45. Johannes Virolainen & Roberto Ducci.

<sup>274</sup> *Taide* 2/1962, 44. Johannes Virolainen & Roberto Ducci.

<sup>275</sup> *Taide* 2/1962, 44. Johannes Virolainen & Roberto Ducci.

<sup>276</sup> Otsikko on kirjoitettu oikeassa muodossa ’Kansallinen taide’. *Taide* 2/1961, 46.

<sup>277</sup> Oikea kirjoitusmuoto on ’perinteellisen kansallisen linja’ edustajina. *Taide* 2/1961, 46.

keulakuvina, kuten on totuttu pidettävän.<sup>278</sup> Kirjoittaja näkee 'kansallisen taiteen' termissä vaaroja taiteelle ja sen vapaudelle, mihin hän myös seuraavalla kommentillaan viittaa:

Toinen yhtä vaarallinen juttu on se kulttuurillinen käsitteiden sekaannus, jota 'kansallinen taide' edustaa. Kulttuuri ei ole mikään itseriitoinen ilmiö; kehittyäkseen ja elääkseen se vaatii vieraita hedelmöittäviä vaikutuksia.<sup>279</sup>

Suomen pääsy niin sanotusti kartalle, osaksi Euroopan taide-elämää, koettiin tärkeäksi *Taide*-lehdessä. Kansan henkinen hyvinvointi oli tärkeä rajapyykki muun kehittyvän hyvinvoinnin rinnalla. Elintaso oli parantunut huomasti ja muutenkin otettiin kiinni muuta Eurooppaa. Koettiin kuitenkin, että oltiin muuta maailmaa, ja nimenomaan muita länsimaita jäljessä. Tämä väli muihin haluttiin kuroa umpeen, haluttiin saavuttaa menestystä ja tulla tunnetuiksi. Kun kansallisessa puheessa korostuu maan aseman vakauttaminen sivistysmaana, korostuu kansainvälisessä puheessa halu saattaa oman maan asema sivistysmaana ja yhtenä suurista kulttuurivaltioista kaikkien tietoisuuteen, mikä näkyy kirjoituksissa myös sanallisesti ilmaistuna: Suomi-kuvan luomisena.

Kirjoituksissa on nostettu esille ensinnäkin, ettei Suomea ja Suomen taidetta tunneta. Toiseksi kirjoituksissa näkyy selkeä halu tulla nähdyksi ja tunnetuksi muiden maiden rinnalla. Lisäksi pääkirjoituksissa näkyy selkeää varmuutta siitä, että tavoitteisiin ollaan jo päästy ja Suomen taide on saavuttanut sen mihin on pyrkinyt, nostanut Suomen tunnetuksi taidemaaksi. Pääkirjoituksen 2/1966 kirjoittanut Yrjö Verho keskittyy kirjoituksessaan Pohjoismaiden taiteeseen ja pohtii koko Pohjoisen aluetta suhteessa muuhun Eurooppaan. Hänen mukaansa Suomi ja Pohjoismaat ovat samaa aluetta Euroopan rajalla, pieniä maita suurten varjossa, ja muun muassa toteaa, että ”Saa sen vaikutelman kuin ei sitä [Pohjoismaiden taidetta] olisi olemassakaan, kuin sitä ei Keski-Euroopassa tunnettaisi”.<sup>280</sup> Verhon kommentti vuotta aikaisemmin, lehdessä 3/1965, erottaa Suomen myös Pohjoismaista. Suomen ongelmana Verho näkee sen, kirjoituksensa koskiessa taiteilijan ammattia yleensä, ettei Suomen taiteella ole menekkiä eikä sitä tunneta. Verhon listauksessa Manner-Euroopan lisäksi on mainittuna erikseen Skandinavia ja myöhemmin Amerikka, joiden kautta hän samalla rajaa sitä kenttää johon Suomenkin tahdotaan kuuluvan:

Taiteemme rasituksena on vielä eräs huomionarvoinen seikka. Sitä ei erityisemmin tunneta ulkomailta eikä sillä ole menekkiä edes Skandinaviassa manner-Euroopasta [sic] puhumattakaan.<sup>281</sup>

---

<sup>278</sup> *Taide* 2/1961, 46.

<sup>279</sup> *Taide* 2/1961, 46.

<sup>280</sup> *Taide* 2/1966, 52. Yrjö Verho.

<sup>281</sup> *Taide* 3/1965. 98. Yrjö Verho.

Lisäksi Verho on sitä mieltä, että Suomen taiteilijat ovat tasoltaan siellä missä muutkin, Verhon sanoin: ”Meillä on nykyisin kansainvälistä tasoa olevia taiteilijoita”.<sup>282</sup> Kuten Verhokin, myös monissa muissa pääkirjoitusteksteissä tuotetaan kannustavaa tekstiä; kirjoittajat uskovat Suomen taiteen mahdollisuuksiin. *Taide*-lehden 2/1965 pääkirjoitus on hyvä esimerkki kansainvälisestä diskurssista. Siinä kirjoittaja esittää, että Suomen taiteen saaminen maailmalle tapahtuu huolellisen informoinnin ja suuriin yhteisnäyttelyihin osallistumisen avulla:

Kansainvälisestä näyttelytoiminnasta saadut kokemukset viittaavat pikemminkin siihen, että huomatuksi tulemisen edellytyksenä on pitkäjänteinen, suunniteltu mukanaolo ja huolellisesti hoidettu informointi. Ja varmaa on, että paremmin kuin osallistumalla suuriin yhteisnäyttelyihin, voitaisiin taidettamme tehdä tunnetuksi aivan oman näyttelytoiminnan avulla.<sup>283</sup>

Pääkirjoituksessa 4/1960 kirjoittaja pohtii otsikolla ”Ongelmamme” lukuisia Suomen taiteen ongelmakohtia, joiksi hän mainitsee sen sisällölliset ongelmat, asiantuntemattomat kriitikot ja yleisön tietämättömyyden, sekä Suomen ongelmallisen suhteen ulkomaihin.<sup>284</sup> Kirjoittajan kanta on selkeä: jotta muualla maailmassa tiedettäisiin Suomen taiteesta, tulisi Suomen taiteen olla mukana siellä missä muutkin ovat:

Suhteemme ulkomaihin on kipeä kohta. Mainittiin jo heikko menestyksemme Venetsian biennaaleissa. Yhteispohjoismainen paviljonki valmistuu seuraavaan, joka pidetään 1962. Meidän on tietenkin oltava mukana, koska se on ainoa mahdollisuus suomalaisten [sic] taiteilijan ja Suomen taiteen päästä suuren maailman tietoon.<sup>285</sup>

Yrjö Verho toteaa kirjoittamassaan pääkirjoituksessa 2/1966, kuten jo edellä toin esille, että Suomea ja muitakaan Pohjoismaita ei tunneta tarpeeksi. Hän myös esittää, että kansainvälinen näyttelytoiminta on nykyisellään niin vilkasta, mainiten vierailunäyttelyt, biennaalit, triennaalit ja kvadriennaalit, että kaikilla on ”hyvät mahdollisuudet esitellä omaa taidettaan kautta maailman”. Vaikka hän on sitä mieltä, että pienet maat jäävät suurten varjoon, hän on kuitenkin samalla toiveikas tilanteen suhteen, ja ehdottaa kirjoituksessaan, muista vuosikymmenen kirjoittajista

---

<sup>282</sup> *Taide* 3/1965, 98. Yrjö Verho.

<sup>283</sup> *Taide* 2/1965, 48.

<sup>284</sup> *Taide* 4/1960, 178.

<sup>285</sup> *Taide* 4/1960, 178.

poiketen, että tulisi perustaa pohjoismaista taidetta sisältävä museo. Sen avulla, hänen mukaansa, pohjoismainen kulttuuri ja taide pääsisivät esille ja muu maailma saisi siitä ”keskitetyn kuvan”.<sup>286</sup>

Kirjoittajat eivät pelkästään tuota kuvaa Suomen taiteesta ulkopuolisena ja syrjässä olevana suhteessa muihin maihin, vaan joidenkin kirjoittajien kanta on enemmän päinvastainen. *Taide*-lehden ensimmäisessä numerossa (1960) Erkki Koponen tuo edellisten kommenttien kaltaisen toteamuksen maan ja sen taiteen syrjäisestä asemasta suhteessa muuhun Eurooppaan, mutta hänen uskonsa oman maansa taiteeseen on huomattavasti lujempi kuin monen muun kirjoittajan. Koponen kirjoittaa: ”meillä on tällä hetkellä runsaasti omaa, eurooppalaisen arvostelun kestävä taidetta”.<sup>287</sup> Myös *Taide*-lehden numeron 1/1968 pääkirjoituksessa kirjoittaja esittää, että Suomen taide on saavuttamassa tavoitteensa. Kirjoittaja myös painottaa ulkomailla saatua tunnustusta ja arvostelun myönteisyyttä:

Maamme taide on kuluneena vuonna saavuttanut ulkomailla huomattavaa tunnustusta. Paitsi erittäin myönteisiä arvosteluja ovat taiteilijamme saaneet myös useita henkilökohtaisia palkintoja ja kunniamainintoja. Tämä osoittaa, että taiteemme on saavuttamassa sotia edeltäneen aseman Euroopan taiteessa.<sup>288</sup>

Samaan tapaan pääkirjoituksen 2/1965 kirjoittaja uskoo Suomen taiteeseen ja sen edustuskelpoisuuteen kansainvälisillä markkinoilla. Kirjoittaja ei edes epäile, etteikö tähän pystyttäisi:

Vaikka näyttelyt ovat kansainvälisesti ottaen olleet suuruudeltaan varsin suppeita ja vähäisin budjetein järjestettyjä, ovat ne pystyneet osoittamaan taiteemme edustuskelpoisuuden ja sen, että perustilanne tällaiselle toiminnalle on suotuisa. Ei ole epäilystäkään etteikö hyvin valittu ja huolella hoidettu suomalainen taidenäyttely olisi täysin kilpailukelpoinen kansainvälisessä näyttelytoiminnassa, ja edustaisi erinomaisesti kulttuurimme tasoa.<sup>289</sup>

Jos osassa pääkirjoituksissa ollaan pikemminkin epäuskoisia tai vasta hiukan toiveikkaita Suomen kuvataiteen pärjäämisessä kansainvälisesti, on joissain pääkirjoituksissa esitetty, että muut kulttuurialat ovat saavuttaneet mainetta ulkomailla ja luoneet Suomi-kuvaa maailmalla. Kuten *Taide*-lehden pääkirjoituksissa yleensä, käydään myös tältä osin aiheesta vertailua. Vertailu ei tässä kohdin ole muiden maiden tai muiden kulttuurialojen näkemistä aidan toisella puolella, vaan

---

<sup>286</sup> *Taide* 2/1966, 52.

<sup>287</sup> *Taide* 1960, 2. Erkki Koponen.

<sup>288</sup> *Taide* 1/1968, 3.

<sup>289</sup> *Taide* 2/1965, 48.

kirjoittajat esittävät asiat siten, että muiden maiden tai kulttuurialojen tilanteesta tulisi ottaa opiksi. Pääkirjoituksessa 2/1965 kirjoittaja vertaa kuvataiteita arkkitehtuuriin ja taideteollisuuteen. Kirjoittajan mukaan arkkitehtuuri on hyvin suunnitelluilla näyttelyillään onnistunut niissä tavoitteissa, jotka myös kuvataiteen tulisi saavuttaa.<sup>290</sup> Näyttelyiden huolellisen suunnittelun lisäksi kirjoittaja huomauttaa kuvataiteiden pr-toiminnan puutteellisuudesta:

Kuvataiteellamme on kansainvälisen pr-toimintansa järjestämisessä kuitenkin runsaasti oppimista esimerkiksi arkkitehtuurilta ja taideteollisuudelta, jotka ovat pystyneet luomaan suomalaiselle kulttuurille kasvot kohti kansainvälistä yleisöä.<sup>291</sup>

Uutta suomalaista arkkitehtuuria esittelevät huolella suunnitellut näyttelyt ovat tehneet maamme kulttuuria tunnetuksi ja arvostetuksi kaikilla ilmansuunnille.<sup>292</sup>

Vertailua tapahtuu myös kuvataiteen ja muiden kulttuurialojen suhteen taiteen tukemiseen liittyvissä kysymyksissä. Kansainvälinen menestys saavutettaisiin kuvataiteessa varmemmin, jos se saisi samat määrärahat kuin muut kulttuurialat. Pääkirjoituksen 1/1968 kirjoittajan mukaan kuvataide olisi yhtä korkealla tasolla, tunnettua maailmalla ja menestyksestä, jos saisi samanlaiset summat käyttöönsä kuin muut kulttuurialat. Puhetta leimaa kateus ja katkeruus, vaikka kirjoittaja toteaaakin, että muiden onnistuminen aiheuttaa kyllä mielihyvää.<sup>293</sup>

Tätä työtä on jouduttu tekemään huomattavasti heikommin taloudellisin edellytyksin kuin esimerkiksi arkkitehtuurin ja taideteollisuuden [...]. [...] Samoin edellytyksin kuvataidekin olisi ehkä hankkinut itselleen yhtä tukevan kloorian.<sup>294</sup>

Lehden 3/1968 pääkirjoituksen kirjoittaja vertaa kuvataiteen saamia määrärahoja arkkitehtuurin saamiin määrärahoihin. Hän tuo esille jopa lukuja, joilla korostaa eron jyrkkyyttä. Määrärahan pienuus annetaan syyksi sille, ettei kotimaan taide mittele samoilla kentillä suurempien maiden kanssa. Kuitenkin kirjoittaja toteaa: ”Pienestä määrärahastaan huolimatta kuvataide on viime vuosinakin kyennyt ansiokkaaseen esiintymiseen huomattavilla kansainvälisillä foorumeilla”.<sup>295</sup> Kirjoittaja näkee osallistumisen silti onnistuneena, pienestä tuesta ja suuresta vastustajasta huolimatta.

---

<sup>290</sup> *Taide* 2/1965, 48.

<sup>291</sup> *Taide* 2/1965, 48.

<sup>292</sup> *Taide* 2/1965, 48.

<sup>293</sup> *Taide* 1/1968, 3.

<sup>294</sup> *Taide* 1/1968, 3.

<sup>295</sup> *Taide* 3/1968, 113.

Kansainvälisessä diskurssissa käydään keskustelua myös museo- ja näyttelytiloista. Näitä keskusteluita yhdistää kansainväliseen maineeseen pyrkivä Suomi. Ulkomaisten näyttelyiden saaminen Suomeen koetaan kulttuuria rikastuttavana, ja kirjoittajat näkevät, että kansainväliset vaikutteet edesauttaisivat maata ja sen taidetta tulla tunnetuksi kotimaan rajojen ulkopuolella. Museorakennusten määrä taidetta esitteleviin tarkoituksiin koetaan kuitenkin liian suppeaksi, jotta kansainvälisten näyttelyiden saaminen kotimaahan onnistuisi. Pääkirjoituksen 4/1960 kirjoittaja tuo ensin esille Suomen kipeän suhteen ulkomaihin, jonka jälkeen muistuttaa:

[...] Helsingissä pitäisi olla yksi nykyaikainen näyttelyhalli, johon suurempia näyttelyjä voitaisiin sijoittaa.<sup>296</sup>

Yhtenä suurena ongelmana nähdään näyttelytilojen riittämättömyys, kuten toin jo esille pohtiessani pääkirjoituksissa toistuvia museotiloja koskevia teemoja. Kansainvälisten vieraiden ja kansainvälisten näyttelyiden saaminen kotimaahan koetaan lähes mahdottomana, eikä kunnollista tilaa tunnu löytyvän edes kattavalle perusnäyttelylle. Lehdessä 1/1962 oleva pääkirjoitus on kuvaus Suomen onnettomasta museotilanteesta. Kirjoittajan puheessa kansainvälinen yhteistyö ja sen merkitys maalle ja sen kansalle korostuu, kun hän yhdistää sen vallitsevaan museotilanteeseen. Kirjoittajan mukaan ”koko kansa haluaa solmittavan kansainvälisiä suhteita itään ja länteen”, mihin hänen mukaansa ei kuitenkaan nykyisillä edellytyksillä kyetä, ”koska koko maassa ei ole ainoatakaan näyttelyhallia, johon vähänkään tavallista laajempaa näyttelyä voisi ajatella”. Kirjoittaja kokee kansainvälisten näyttelyiden saamisen ensiarvoisen tärkeänä Suomelle ja maan kulttuurille, ja korostaa kirjoituksessaan nimenomaan Suomea, Helsinkiä ja maan kulttuuria, eikä niinkään taiteilijoita. Tämä näkyy myös kirjoittajan toteamuksessa, jossa hän kertoo edellisenä vuonna järjestetyn *Ars*-näyttelyn onnistumisesta<sup>297</sup>:

Näyttely herätti suurta huomiota Suomen rajojen ulkopuolellakin, ja yleisömenestys oli ennätysmäinen. Se avasi myös Helsingille oven suurten kansainvälisten taidekaupunkien joukkoon.<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> *Taide* 4/1960, 178.

<sup>297</sup> *Taide* 1/1962, 2.

<sup>298</sup> *Taide* 1/1962, 3.



## 2. Identiteetit ja positiot

Samaan tapaan kuin kansallisessa diskurssissa myös kansainvälisessä diskurssissa painottuu kansan ja Suomen näkökulma, eikä asioita tarkastella yksittäisen taiteilijan perspektiivistä. Varsinkin kansainvälisessä puheessa kirjoittajat tuottavat Suomesta kuvaa osana länsimaita tai yhtenä sivistysmaana muiden joukossa. Kulttuurintutkija Stuart Hall on tutkinut identiteetin käsitettä ja muodostumista. Omassa tutkimuksessani en Hallin tavoin tarkastele länsimaiden ja muiden kansojen eroja, mutta Hallin tapa tutkia kulttuurisia identiteettejä näyttäytyy mielestäni mielenkiintoisena pohjana kansainvälisessä diskurssissa käydylle keskustelulle Suomen asemasta suhteessa muihin<sup>299</sup>. Asetelma ei näyttäydy täysin mustavalkoisena, eivätkä kaikki kirjoittajat siten tuota tätä asetelmaa tukevaa tekstiä, mutta osassa kansainvälisen diskurssin teksteissä tämä asetelma korostuu.

Hall on kuvannut tekstissään ”Me ja muut” niitä selityksiä, joilla ”lännen idea” voidaan nähdä toimivan. Ensimmäisenä Hall tuo esille kategorisoinnin mahdollisuuden yhteiskuntien luokittelussa, jolloin länsi voidaan rinnastaa ei-läntisiin. Toisena Hall avaa lännen käsitettä kuvien ja piirteiden kautta, joilla länttä kuvataan, ja toisaalta kuinka vastapuolta kuvataan. Hallin mukaan on syntynyt kuva eri yhteiskunnista, niiden kulttuureista, kansoista ja paikoista. Länsi itsessään ei tuota kuvia, vaan on aina yhteydessä muihin kuviin ja muihin ideoihin, jolloin Hallin mukaan läntinen nähdään urbaanina ja teollisena, ei-läntinen maalaisena ja alikehittyneenä. Kolmantena Hall tuo esille mahdollisuuden vertailuun, jolloin eri yhteiskunnat, eri maat, voidaan asettaa toisiaan vasten, jolloin voidaan vertailla, kuinka paljon eri yhteiskunnat eroavat toisistaan ja kuinka paljon niillä on yhtäläisyyksiä. Neljäntenä kohtana Hall tuo ideologian tavoin toimivan arvottamisen, jossa länsi toimii vastapuolella, muiden yhteiskuntien vertautuessa siihen.<sup>300</sup>

*Taide*-lehden pääkirjoituksissa ei tuoteta niinkään Euroopan ja muiden länsimaiden ulkopuolisten maiden osalta arvostelemaa tekstiä, vaan teksteissä Eurooppa ja länsimaat tuodaan korostetusti esille muiden maiden puuttuessa<sup>301</sup> tai esiintyessä epämääräisenä ”muuna maailmana”, johon toki myös Eurooppa ja länsimaat lukeutuvat. Esimerkiksi pääkirjoituksessa 2/1966, kirjoittaja Yrjö Verho korostaa tekstissään muun maailman lisäksi myös Euroopan ja erikseen Keski-Euroopan

---

<sup>299</sup> Omaa määritelmääni tukee Tuula Karjalaisen toteamus kansainvälisyyden käsitteestä ja hahmottumisesta 1960-luvulla Suomessa. Karjalainen tarkastelee omassa kirjoituksessaan *Ars*-näyttelyitä ja niiden kansainvälisyyttä, ja toteaa, että ”ensimmäisen Arsin aikana ’kansainvälisyys’ käsitti lähinnä Ranskan, Italian ja Espanjan sekä isäntämaan.” Seuraavan *Ars*-näyttelyn aikaan, vuonna 1969 ”kansainvälisyyden käsite oli saanut uusia ulottuvuuksia sisältäen nyt Euroopan maiden lisäksi muun muassa Japanin ja Yhdysvallat. Karjalainen 2010, 138.

<sup>300</sup> Hall 1999, 79–80.

<sup>301</sup> Pääkirjoituksen 1/1962 kirjoittaja mainitsee, kuinka ”koko kansa haluaa solmittavan kansainvälisiä suhteita itään ja länteen”, mikä voidaan nähdä viittauksena länsimaiden ulkopuolelle. *Taide* 1/1962, 2.

taidemuseoissa esitettävää taidetta.<sup>302</sup> Pääkirjoituksessa 4/1969 Erkki Koponen taas tekee tarkemmin rajaa Euroopan ja muun maailman välille. Koponen korostaa myös Eurooppaa puhuessaan taidekaupungeista. Hänen toiveena on nostaa Helsinki muiden ”Euroopan taidekaupunkien joukkoon”, ja hän näkee myös Helsingin Euroopan kartalla ”valkoisena läikkänä”.<sup>303</sup>

Hallinkin esiintuomalla ideologialla tarkoitetaan tietynlaista näkemystä maailmasta, joka pohjautuu johonkin tiettyyn uskomusten ja ajatusten järjestelmään. Norman Fairclough kirjoittaa, että ideologiat ovat itsestäänselvyyksiä, jotka muodostavat ikään kuin maaston, jolla keskustelua käydään.<sup>304</sup> Hallin mukaan kansalliset kulttuurit ovat yksi kulttuurisen identiteetin keskeisistä lähteistä varsinkin modernissa maailmassa. Kulttuurisessa identiteetissä on kyse siitä, ”keitä meistä voi tulla, kuinka meidät on esitetty ja mitkä kaikki vaikuttaa siihen, kuinka mahdollisesti esitämme itsemme.”<sup>305</sup> Ja siitä myös kansainvälisessä diskurssissa on loppujen lopuksi kyse: miltä halutaan Suomen näyttävän muiden (länsi)maiden silmissä. Kansainvälistä (ja myös kansallista) puhetta käydään siitä ideologiasta käsin, jossa Suomi nähdään osana länttä, ja jossa Euroopan ja sivistysmaiden korostamisella luodaan eroa muihin.

Kansainvälisessä diskurssissa käytetään myös ”me”-puhetta, josta hyvänä esimerkkinä on jo aiemmin esiin tuomani Johannes Virolaisen pääkirjoitus lehdessä 2/1962. Valtiovallan edustajana Virolainen ei lukeudu taidekentän jäseniin, mutta kirjoituksessaan hän puhuu taideteosten lähettamisestä ”me”-muodossa. Virolainen tuskin on itse ollut tekemässä konkreettisia päätöksiä teosvalintojen suhteen, minkä vuoksi hänen käyttämänsä ”me”-muoto voidaan tulkita siten, että ikään kuin koko Suomi toimii taiteen lähettäjänä. Toisaalta tekstin ja käytetyn ”me”-puheen voi tulkita toisinkin: Virolainen viittaa ”me”-muodolla päättäjiin ja heidän tekemiinsä ratkaisuihin. En kuitenkaan näe Virolaisen tekstiä niin sanotusti ylhäältä päin tuotuna, vaan Suomen kansan edustajan toimesta kirjoitettuna, kansan parhaaseen pyrkivänä.<sup>306</sup>

Kuluvana vuonna lähetämme Biennaaliin [...].<sup>307</sup>

Olemme lähettäneet Biennaaliin maamme taidemaalarien ja kuvanveistäjien parhaita teoksia, [...].<sup>308</sup>

---

<sup>302</sup> *Taide* 2/1966, 52. Yrjö Verho.

<sup>303</sup> *Taide* 4/1969, 156. Erkki Koponen.

<sup>304</sup> Fairclough 1997, 64.

<sup>305</sup> Hall 1999, 45, 250.

<sup>306</sup> *Taide* 2/1962. 44. Johannes Virolainen & Roberto Ducci.

<sup>307</sup> *Taide* 2/1962. 44. Johannes Virolainen & Roberto Ducci.

<sup>308</sup> *Taide* 2/1962. 44. Johannes Virolainen & Roberto Ducci.

### 3. Diskurssissa käytetty kieli

*Taide*-lehden pääkirjoitukset ovat usein rakentuneet samalla tavalla. Kirjoitustensa lopuksi kirjoittajat ovat saattavat antaa parannusehdotuksia tilanteen korjaamiseksi, ja usein tekstien loppuosaan on sijoitettu vetoamus, jolla pyritään vaikuttamaan lukijoihin, päättäjiin ja niihin keillä ongelman ratkaisuun ovat mahdollisuudet. Tässä diskurssissa muun maailman tietoisuuteen pyrkivä Suomi toimii vetoamuksen taustalla ja sen lähtökohtana. Kirjoittajat vertaavat muiden maiden sivistyneisyyttä Suomen sivistyksen tasoon, kuten pääkirjoituksen 1/1961 kirjoittaja esittää: ”Sellaista meillä ei ole ainoatakaan, vaikka kaikkialla muualla sivistysmaissa niitä on ollut jo kauan”. Tässä tekstissä kirjoittaja haluaa painottaa kantaansa elävää taidetta esittelevän museon tarpeellisuudesta. Hän haluaa ilmentää, että ilman tällaista museota ei Suomea voisi kutsua sivistysmaaksi.<sup>309</sup>

Pääkirjoituksen 2/1961 kirjoittaja vetoaa myös tekstinsä lopussa sivistykseen. Hänen mukaansa kansainväliset suhteet ovat erityisen tärkeitä, jos halutaan elää ”sivistyksellisesti”, kuten hän asian kirjailija Volter Kilven tekstin kautta ilmaisee. Kilven tekstissä sivistys ja sivistyksellisyys toistuu useasti, ja samalla Kilpi toimii pääkirjoituksen kirjoittajan mielipiteitä edustavana ja tukevana tekijänä, minkä voi todeta seuraavista Kilven tekstistä otetuista sitaateista:

Kansalle kuten yksilöllekin on henkinen eristäytyminen sivistysvaara.<sup>310</sup>

Jos kansa joko olosuhteitten pakosta tai vapaaehtoisesta vaalista sulkeutuu vierailta vaikutuksilta, ehtyy sillä sivistyksellinen paloaines [...].<sup>311</sup>

Mikäli tahdomme sivistyksellisesti elää, on meidän kaikella hengen välttämättömyydellä pysyttädyttävä elävässä elämänyhteydessä eurooppalaisen hengenelämän kanssa.<sup>312</sup>

Samalla tavalla kuin sivistykseen vetoamisella, näen kunnian esiin nostamisella saman suuntaisia pyrkimyksiä vedota lukijoihin. Pääkirjoituksen 1/1962 kirjoittaja pohtii tekstissään Taidehallin laajentamista ja Suomen näyttelytilojen tarvetta. Tarve vertautuu kansainvälisiin suhteisiin; tarvittaisiin paikka kansainvälisten näyttelyiden järjestämiselle, mitä kautta kansainväliset suhteet voisivat kehittyä. Kirjoittaja painottaa, että pääkaupungilla on velvoite rakentaa taidemuseo, joka kirjoittajan mukaan, ”tulisi olemaan sille hyödyksi ja kunniaksi”.<sup>313</sup> Myös pääkirjoituksessa 4/1960

---

<sup>309</sup> *Taide* 1/1961, 2.

<sup>310</sup> *Taide* 1/1961, 2.

<sup>311</sup> *Taide* 1/1961, 2.

<sup>312</sup> *Taide* 2/1961, 46.

<sup>313</sup> *Taide* 1/1962, 3.

on sama asetelma. Kirjoittaja käsittelee tekstissään Suomen taidekenttää koettelevia ongelmia, ja tuo esille myös Suomen suhteen ulkomaihin, jonka hän yhdistää keskusteluun näyttelytilojen tarpeellisuudesta:

Tästä **HELSINGIN KVADRIENNAALI**sta koituisi sitä paitsi kaupungille ja koko maalle niin paljon kunniaa, että jo se yksinään korvaisi kulut.<sup>314</sup>

Samaan tapaan myös vuosikymmenen viimeisen pääkirjoituksen kirjoittaja Erkki Koponen pohtii tekstissään edellisten kirjoittajien tapaan pääkaupungin huonoa museotilannetta. Koponen näkee, että uuden museon, tässä kirjoituksessa Hvitträskin, rakentaminen tekisi Helsingistä eurooppalaisen taidekaupungin. Kirjoituksen lopussa esitetty ”kunnia-asiana” näyttäytyy lukijoille, ja varsinkin Helsingin kaupungin päättäjille kohdistettuna vetoavana ilmaisuna.

Helsingin kaupunki voisi tehdä pääkaupungistamme eurooppalaisen taidekaupungin. Sen kunnia-asiana olisi ainakin olla mukana rakentamassa sitä.<sup>315</sup>

## 5.5 Diskurssi III: Taiteilijakeskeinen diskurssi

Vain harvojen ammattikuntien sosiaaliturva on niin puutteellinen kuin kuvataiteilijain. Tämä puute tunnetaan taiteilijain keskuudessa ainaisena turvattomuuden tunteena.<sup>316</sup>

### 1. Diskurssin kuvailu ja erottelu muista diskursseista

Taiteilijakeskeisen diskurssin ytimen muodostaa taiteilijajaksilo. Taiteilija nähdään positiivisessa valossa, lähestulkoon sankarin asussa, jonka tulee selviytyä vaativien esteiden yli noustakseen pinnalle. Hänen tulee taistella päättäjiä, instituutiota, kansan yleistä makua ja mielipiteitä vastaan. Ominaista diskurssille ovat kuvaukset taiteilijan karusta elämästä. Tässä diskurssissa asioita tarkastellaan taiteilijan näkökulmasta, ja siten teema jossa diskurssi korostuu, koskettaa myös yksittäistä taiteilijaa huomattavimmin. Taiteen tukemisen teema näkyy vahvimmin tässä diskurssissa, minkä lisäksi teksteissä voidaan nähdä myös Taiteilijaseuraa koskevia tekstejä.

---

<sup>314</sup> Taide 4/1960, 178.

<sup>315</sup> Taide 4/1969, 157. Erkki Koponen.

<sup>316</sup> Taide 2/1968, 57.

Taiteilijakeskeisessä diskurssissa, tai juuri muutenkaan tutkimissani pääkirjoituksissa, ei kohdisteta arvostelua taiteilijoihin. Kritisointi kohdistuu taiteilijan sijaan harrastelijoihin ja päättäjiin, jotka asettuvat taiteilija-asiantuntijan vastapuolelle.

Taiteilijakeskeisessä diskurssissa korostuu taiteilijoiden elämän kuvaukset, ja varsinkin niiden esiin tuominen taiteilijan kannalta epävarmana ja haastavana. Kirjoittajat perustelevat taiteilijoiden heikompaa asemaa ja jatkuvaa rahapulaa kuvataiteilijan ammatin aiheuttamilla kustannuksilla. Yrjö Verho kirjoittaa pääkirjoituksessaan 3/1965, että ”Kuvataiteilijan ammatti on kallis ammatti. Työhuoneen vuokra, erilaiset materiaalit ja tarvikkeet, mallit, kehykset, valamiset ja kuljetukset kysyvät runsaasti varoja”.<sup>317</sup> Samaa toistavat myös pääkirjoituksen 4/1962 ja 1/1969 kirjoittajat:

Kuvataiteen kohdalla unohdetaan säännöllisesti, että maalareilla ja veistäjillä on suuret ja jatkuvat materiaalimenot, joita ei koidu muilla taiteenaloilla.<sup>318</sup>

[...] taiteilijan työskentelyyn usein olennaisesti liittyvät huomattaviin summiin nousevat kustannukset.<sup>319</sup>

Verho sekä pääkirjoituksen 4/1962 kirjoittaja korostavat nimenomaan kuvataiteilijan asemaa, jälkimmäisen verratessa kuvataiteilijalle koituvia materiaalimenoja suhteessa muihin taiteilijoihin, joille ei kirjoittajan mukaan aiheudu samalla tavalla kuluja kuten taiteilijoille. Kirjoittaja ei kuitenkaan tuo esille mitä muita taiteenaloja hän tällä tarkoittaa. Pääkirjoituksen 1/1969 kirjoittaja viittaa tekstissään myös muihin taiteenaloihin. Hänen mukaansa huonommassa asemassa ovat ne taiteenlajien edustajat, joilla ei ole mahdollisuuksia vakinaisiin virkoihin. Hän esittää, että esillä olevan ehdotuksen mukaan kirjailijoille, kuvataiteilijoille ja säveltäjille mahdollistuisi kunnallisen taiteilijan viran toimeenpanemisen myötä samat mahdollisuudet kuin arkkitehdeille, näyttämötaiteilijoille ja orkesterimuusikoille, joiden ammateissa on mahdollista saavuttaa vakinaistuminen.<sup>320</sup> Kirjoittaja siis toivoisi taiteilijoiden ammattiin selkeitä rakenteellisia muutoksia.

Yrjö Verho taas kokee pääkirjoituksessaan 1/1965, että nykyaika vaatii taiteilijoilta paljon. Verhon mukaan ”kulttuurillemme ominainen individualismin palvonta” on johtanut siihen, että taiteilijayksilön tulee jatkuvasti pyrkiä ”ponnistelemaan äärimmilleen saavuttaakseen jotakin uutta ja muista poikkeavaa, sillä vain siten voi herättää huomiota ja saavuttaa kultaa ja kunniaa”. Tämän

---

<sup>317</sup> *Taide* 3/1965, 98. Yrjö Verho.

<sup>318</sup> *Taide* 4/1962, 132.

<sup>319</sup> *Taide* 1/1969, 3.

<sup>320</sup> *Taide* 1/1969, 3.

Verho näkee taiteen kannalta epäedullisena.<sup>321</sup> Pääkirjoituksen 2/1967 kirjoittaja näkee myös taiteilijoiden keskinäisen kilpailun kuvataiteilijan asemaa heikentävänä ja yhdistää tämän taiteilijan taloudellisesti hankalaan asemaan:

Kuvataiteilijain asema on aina ollut taloudellisesti vaikea ja heidän toimeentulonsa perustuu henkilökohtaiseen kilpailukykyyn.<sup>322</sup>

Taiteilijan heikompi asema tuodaan esille varsinkin taiteen tukemista käsittelevissä teksteissä. Kirjoittajat esittävät usein asian taiteilijayksilöiden kannalta. Taiteilijan kokemalla puutteella pyritään perustelemaan tukien tarpeellisuutta ja asian kiireellisyyttä. Kirjoittajat näkevät taiteen tukemisen valtion tehtäväksi. Esimerkiksi pääkirjoituksen 3/1966 kirjoittaja painottaa valtion osuutta sekä tekstinsä alussa että lopussa:

Suomen itsenäisyysajan huomattavin mesenaatti on valtio. Nykyisen kehityssuunnan mukaisesti kaikkien henkisten arvojen turvaaminen ja esillepääsyn helpottaminen epäilemättä kuuluu yhteiskunnalle.<sup>323</sup>

Olisi suotavaa, että valtiovalta yhä enenevässä määrässä tukisi maamme kuvataiteita ja tekisi erään mahdottomalta tuntuvan edes osittain mahdolliseksi. Sen, että luova kuvataide on kokopäivätyötä.<sup>324</sup>

Taiteilijaseuran osuus näkyy vahvasti joissain kirjoituksissa, minkä selittää Suomen Taiteilijaseuran toimiminen lehden taustalla. Taiteilijaseuran toiminta nähdään pelkästään positiivisena, lähtötasoltaan tyhjästä ponnistavana, mutta kuitenkin kaikkensa taiteilijoiden eteen tekevänä tahona. Pääkirjoituksessa 2/1968 kirjoittaja mainitsee Taiteilijaseuran jatkuvan kamppailun eri Taiteilijaseuran kohteiden kanssa ja nostaa esille myös taiteilijoiden sosiaaliturvan puutteellisuuden. Kirjoittaja myös toteaa, kuinka Taiteilijaseuran toiminta aloitettiin ”tyhjin käsin”. Neljä vuotta aikaisemmin Erkki Koponen painottaa kirjoituksessaan samoja asioita:<sup>325</sup>

Taiteilijaseura elää; sateet, pakkaset ja monet myrskyt kestäneenä, edelleen uhrauksiin valmiina puolustamaan taiteilijoiden oikeuksia.<sup>326</sup>

---

<sup>321</sup> *Taide* 1/1965, 2. Yrjö Verho.

<sup>322</sup> *Taide* 2/1967, 63.

<sup>323</sup> *Taide* 3/1966, 102.

<sup>324</sup> *Taide* 3/1966, 102.

<sup>325</sup> *Taide* 2/1968, 56–57; *Taide* 1/1964, 2. Erkki Koponen.

<sup>326</sup> *Taide* 1/1964, 2. Erkki Koponen.

## 2. Identiteetit ja positiot

Taiteilijakeskeisessä diskurssissa näen kaksi eri asetelmaa, joista toisessa ovat vastakkain taiteilijat ja harrastelijataiteilijat, ja toisessa taiteilijat ja päättäjät. Kummassakin korostuu taiteilijan asiantuntija-asema verrattuna muihin. Taiteilija vastaan harrastelijataiteilija -asetelma korostuu erityisesti pääkirjoituksessa 3/1962, jossa kirjoittaja on keskittynyt taiteilijatalo *Villa Lanten*<sup>327</sup> tilanteen selvittämiseen, minkä ohella hän tekee vertailua oikean taiteilijan ja ”harrastelevan kaunosielun” kesken. Kirjoittaja on sitä mieltä, että taiteilijatalo tulisi kuulua ennen kaikkea taiteellista pätevyyttä osoittaville taiteilijoille. Kirjoittaja kokee harrastelijataiteilijat jopa uhkana: ”vakavilta taiteilijoilta” estettiin *Villa Lanteen* pääsy, mutta harrastelijoilta ei. Vielä vakavampana kirjoittaja näkee sen, että näiden harrastelijoiden tuottamaa materiaalia levitetään tiedotusvälineiden kautta julkisuuteen.<sup>328</sup> Kirjoittaja arvioi tekstissään myös päättäjien makua, joka suosii hänen mukaansa harrastelijoiden taidetta:

Taiteellisen asiantuntemuksen ulkopuolelta tuntuu olevan helppoa saada arvovaltaista, virallisen edustustomme antamaa tukea tällaisen operaation avuksi, sillä nuo kolmannet valtiomahdit nielevät hotkaisemalla kaiken tämänluonteisen [sic] materiaalin.<sup>329</sup>

Kirjoittaja kuvailee harrastelijoita hyvin arvostelevaan sävyyn, vaikka toteaa myös, että ”Tästä kaikesta ei ole mitään pahaa sanottavana, mutta seuraukset voivat olla turmiolliset.”<sup>330</sup> Kirjoittajan mukaan oikea taiteilija keskittyy ulkomailta ollessaan taiteen opiskeluun, mitä taidetta puhdetöinä harrastava ei tee, vaan hän keskittyy värikkäisiin turistinäkymiin ja viehättävien matkaelämysten säilömiseen.<sup>331</sup>

Monessa varsinkin taiteen tukemista ja politiikkaa koskevissa kirjoituksissa näyttäytyy tietynlainen taiteilijat vastaan päättäjät -asetelma. Näissä taiteilijakeskeisen diskurssin teksteissä taiteilijoiden ja Taiteilijaseuran osuus korostuu. Taiteilija määritellään näissä ammattilaiseksi, joka on aktiivinen, omatoiminen ja omalla alallaan paras asiantuntija. Päättäjät asettuvat tällöin vastapuolelle, ja heidät positioidaan taiteilijoiden kautta. Päättäjät määritellään näin ollen taidekentällä epäasiantuntijoiksi, joiden aktiivisuus taidepoliittisissa asioissa on olematonta verrattuna taiteilijoiden aktiivisuustasoon. Sekä pääkirjoituksessa 3/1963 ja 2/1967 että 1/1968 kirjoittajat toteavat, että

---

<sup>327</sup> *Taide*-lehdessä 2/1963 on samasta aiheesta, eli Villa Lanten epämieluisana pidetystä tilanteesta, kirjoitus. Siinä asiat esitetään hyvin samalla tavalla kuin pääkirjoituksessa 3/1962. ”Villa Lante” 80–83.

<sup>328</sup> *Taide* 3/1962, 90.

<sup>329</sup> *Taide* 3/1962, 90.

<sup>330</sup> *Taide* 3/1962, 90.

<sup>331</sup> *Taide* 3/1962, 90.

kuvataidepolitiikan aktiivisuudesta voidaan kiittää lähinnä kuvataiteilijoita ja kuvataiteilijoiden ammatillisia järjestöjä.<sup>332</sup> Pääkirjoituksen 2/1967 kirjoittaja vielä painottaa:

Kaikki se edistys, mitä taiteessamme ja taiteilijain asemassa on itsenäisyyden aikana tapahtunut, on taiteilijain oman aloitetoiminnan ja omatoimisuuden aikaansaannosta.<sup>333</sup>

Pääkirjoituksen 2/1967 kirjoittaja on nostanut kirjoituksessaan esille Taiteen edistämislakia luotaessa esiin tulleen epäilyksen päättäjien taholta, etteivät taiteilijat pysty päättäjien mukaan hoitamaan asioitaan:

Käytetyissä puheenvuoroissa tuotiin nimittäin esiin epäily siitä, ettei taiteilijakunta pystyisi hoitamaan asioitaan. Tämä katsantokanta viittaa jonkinlaiseen taiteen holhoamishaluun [...].<sup>334</sup>

Kirjoittaja vastaa kansan parhaan kautta ja demokratiaan vedoten, että ”tulisi käyttää hyväkseen paras mahdollinen asiantuntemus ja aktiivisuus”, jolla kirjoittaja viittaa taiteilijoihin oman alansa parhaina asiantuntijoina. Kirjoittaja myös huomauttaa, että ”Taiteen suhteen on vain omaksuttu se hämäävä luulo, että jokainen ihminen on asiantuntija”, jolla korostaa taiteilijoiden asiantuntemusta.<sup>335</sup>

Pääkirjoituksessa 3/1966 kirjoittaja rikkoo tätä asetelmaa. Alkuun kirjoittaja syyttää poliittisia puolueita siitä, että heidän tapansa hoitaa kulttuuripolitiikkaa on epämääräistä, minkä tuomion kirjoittaja antaa myös kulttuuriohjelmista. Kuitenkin, kirjoittaja jatkaa, että osasyllisiä tähän epämääräisyyteen ja ”sumuisuuteen” ovat taiteilijajärjestöt ja heidän kauttaan tapahtuva informointi. Kirjoittaja viittaa tässä kohden myös taiteilijoiden haluttomuuteen olla mukana puoluepolitiikassa.<sup>336</sup>

Taiteilijakeskeisen diskurssin tekstit on suunnattu taidekentän jäsenille ja erityisesti taiteilijoille, mutta osaltaan myös päättäjille: osa teksteistä tavoittelee pääkirjoituksillaan päättäjien huomiota koittaen vedota heihin. Esimerkiksi pääkirjoituksessa 4/1964 ”Puolueitten kulttuuripolitiikka”, kirjoittajalla on myös hyvää sanottavaa puolueitten kulttuuriaktiivisuudesta, ja hänen mukaansa jotkut jäsenet haluavat tukea taidetta jopa puolueohjelmiansa vastaisesti.<sup>337</sup> Pääkirjoituksen 3/1966

<sup>332</sup> *Taide* 3/1963, 102. *Taide* 2/1967, 63. *Taide* 1/1968, 3.

<sup>333</sup> *Taide* 2/1967, 63.

<sup>334</sup> *Taide* 2/1967, 63.

<sup>335</sup> *Taide* 2/1967, 63.

<sup>336</sup> *Taide* 3/1966, 102.

<sup>337</sup> *Taide* 4/1964, 148.



kirjoittajan kommentin voi myös lukea päättäjille kohdistetuksi, mutta toisaalta myös taiteilijoiden yhteishengen nostattajaksi:

Olisi suotavaa, että valtiolta yhä enenevässä määrässä tukisi maamme kuvataiteita ja tekisi erään mahdottomalta tuntuvan edes osittain mahdolliseksi. Sen, että luova kuvataide on kokopäivätyötä.<sup>338</sup>

Taiteilijakeskeisessä puheessa on nähtävissä taidekentän positiosta tuotettua puhetta, mikä tarkoittaa, että kirjoittajan asema taidekentän jäsenenä tai taiteilijana käy tekstistä ilmi. *Taide*-lehden kirjoittajista useimmat ovat itsekin taiteilijoita, jolloin ei ole yhtään tavatonta, että taiteilijoiden kirjoittaessa taiteilijan asemasta ja taiteilijoiden elämään liittyvistä asioista, taiteilijoiden osuus tekstin taustalla myös korostuu. Kirjoituksissa tämä näkyy muun muassa ”me”-puheena.

### 3. Diskurssissa käytetty kieli

Samaan tapaan kuin kansallisessa diskurssissa tuotetaan tietyillä sanoilla tietynlaista kuvaa Suomesta ja sen kansasta, kuten esitin aiemmin kansallista diskurssia tarkastellessani, tuotetaan myös tässä diskurssissa sen pääosassa olevasta eli taiteilijasta tietynlaista kuvaa. Samalla kun termeillä korostetaan taiteilijaa, pyritään tekemään eroa harrastelijataiteilijaan, jota ei liitetä taidekentän piiriin. Taiteilijoista ja taiteilijayksilöstä käytetään lukuisia erilaisia ilmauksia. Taiteilija on lahjakas ja luova<sup>339</sup>. Lisäksi taiteilijoista käytetään ilmaisua ”ansioitunut taiteilija”<sup>340</sup>, ”kehittyneempi taiteilija”<sup>341</sup>, sekä viitaten Tyko Salliseen, ”suuri maalari”<sup>342</sup>. Toisaalta lahjakkuuskin voidaan määrittää eri tasoiseksi: pääkirjoituksen 3/1966 kirjoittaja käyttää taiteilijoista nimitystä ”korkeamman asteen lahjakkuudet”<sup>343</sup>, jolla hän korostaa taiteilijayksilön taitoja. Myös Simo Kuntsi käyttää pääkirjoituksessa 4/1966 taiteilijoista nimitystä, ”taiteilijakuntamme parhaimmisto”.<sup>344</sup>

Varsinkin pääkirjoituksessa 3/1962 kirjoittaja tuottaa taiteilijaa korostavaa, ja samalla vastapuolelle asetettua harrastelijaa, heikentävää tekstiä. Kirjoittajan tekstin aiheena on jo aiemmin mainitsemani *Villa Lanten* taiteilijatalo. Kirjoittaja käyttää taiteilijoista nimitystä ”vakava taiteilija”, joka

<sup>338</sup> *Taide* 3/1966, 102.

<sup>339</sup> Esimerkiksi *Taide* 3/1966, 102 ja *Taide* 1/1965, 2. Yrjö Verho.

<sup>340</sup> *Taide* 2/1963, 54.

<sup>341</sup> *Taide* 1/1963, 3.

<sup>342</sup> *Taide* 2/1963, 54.

<sup>343</sup> *Taide* 3/1966, 102.

<sup>344</sup> *Taide* 4/1966, 159. Simo Kuntsi.

vertautuu harrastelijataiteilijaan, josta hän käyttää nimitystä ”kaunosielu” ja ”harrastelija”. Kirjoittaja tuo tekstissään esille myös taiteen asiantuntijuuden, jonka ulkopuolelta ”tuntuu olevan helppoa saada arvovaltaista, virallisen edustustomme antamaa tukea”, jolla hän viittaa päättäjiin<sup>345 346</sup>.

Omaa kantaa puolustavan argumentoinnin vastapuolena on vastapuolen heikentäminen, jolloin toiselle puolelle asetetut mielipiteet tai esittäjä halutaan näyttää kielteisessä valossa. Arja Jokinen kirjoittaa *Diskurssianalyysi liikkeessä* -kirjassa, että vastapuolta heikentävä perustelu, eli hyökkäävä retoriikka, toimii usein puolustavan retoriikan apuna. Vastapositiota heikentävässä ja omaa positiota puolustavassa retoriikassa käytetään Jokisen mukaan samoja keinoja, mutta tavoitteet ovat päinvastaiset.<sup>347</sup> Edellä tuodut, taiteilijan vastapuolesta, harrastelijasta, esitetyt nimitykset ja positioinnit, voidaan nähdä tällaisina vastapuolta heikentävinä argumentteina. Myös pääkirjoituksen 2/1969 kirjoittaja tuo tekstissään esille samaan tapaan vastapuolta, tässä tapauksessa päättäjiä ja heidän näkemyksiään, heikentävää tekstiä, omaa kantaa puoltavien perusteluiden ohella. Kirjoittajan mukaan taidetoimikuntaan taiteilijoiden tilalle valittujen päättäjien asiantuntemus on kyseenalainen, mitä hän seuraavassa sitaatissa perustelee:<sup>348</sup>

Taiteilijoiden tilalle on valittu poliittiset henkilöt, joista toiset ovat valtuustoon kuulumattomia ja toiset valtuutettuja. Yhteistä heille lienee tähän astista [sic] toimintaa tarkasteltaessa, että kiinnostus taiteeseen heräsi monen kohdalla vasta tämän muutoksen myötä.<sup>349</sup>

Pääkirjoituksessa 4/1964 on kirjoittaja nostanut esille eri puolueiden ohjelmista taidetta ja taiteilijoita koskevia kohtia ja samassa tekstissä kirjoittaja myös painottaa taiteilijan heikkoa asemaa. Kirjoitus on kokonaisuudessaan kirjoitettu hyvin taiteilijakeskeisesti, mutta kirjoittaja nostaa esille myös taidetta laajemmin huomioivan kohdan Sosiaalidemokraattisen Puolueen ohjelmasta, jossa taide esitetään jokapäiväiseen elämään kuuluvana osana, mitä lause ”varsinkin vähävaraiset jos ketkään tarvitsevat taiteen kaltaista elämän rikastuttajaa” hyvin ilmentää. Tällä on kirjoituksessa haluttu ehkä osoittaa puolueiden taidemyönteisyys, mikä näyttäytyy ristiriitaisena verrattuna kirjoittajan omakohtaiseen näkemykseen taiteilijoiden sosiaalisesta turvasta, minkä kokee heikkona. Kirjoittaja myös kysyy suoraan, millaiseksi päättäjät kuvittelevat taiteilijoiden työtilanteen, kohdistuen kysymyksensä eduskunnan ja kunnanvaltuuston päättäjille. Kirjoittaja

---

<sup>345</sup> Kirjoittaja käyttää tässä päättäjistä nimitystä ”kolmannet valtiomahdit”. *Taide* 3/1962, 90.

<sup>346</sup> *Taide* 3/1962, 90.

<sup>347</sup> Jokinen 1999b, 130–131, 155.

<sup>348</sup> *Taide* 2/1969, 53.

<sup>349</sup> *Taide* 2/1969, 53.

antaa tekstissään myös ohjeita, jotka ovat selvästi osoitettu päättäjille ja niille, jotka vaikuttavat puolueohjelmien syntyyn. Ohjeita mainitaan muun muassa työhuonetilanteen parantamisesta taiteen ostotoiminnan kehittämiseen. Ohjeiden jälkeen kirjoittaja korostaa, mitä taiteen tukeminen tarkoittaisi käytännössä taiteilijayksilön kannalta: ”Myönteinen tulos takaisi taiteilijalle sosiaalisen turvallisuuden ja työllisyyden, mitkä puolestaan helpottaisivat taiteellisen kvaliteetin saavuttamista.”<sup>350</sup>

Verho taas kohdistaa pääkirjoituksen 3/1965 suoraan taiteilijoille ja samalla määrittelee myös oman positionsa taiteilijana. Verhon kirjoitus käsittelee taiteilijan ammattia ja sen eri puolia. Verho viittaa tekstissään lukijoihin, kertoessaan, kuinka ”kolleegamme” toimii päästyään tiettyyn pisteeseen taiteellisella urallaan. Tällä ilmaisulla Verho viittaa asian omakohtaisuudella itseensä, mutta myös lukijoihin, jotka hän määrittelee tekstinsä kautta taiteilijoiksi. Myös *Villa Lanten* tilanteesta kertonut pääkirjoituksen 3/1962 kirjoittaja kohdistaa tekstinsä taiteilijoille: hän tekee tekstinsä lopussa ehdotuksen taiteilijoille ja taiteilijaseuroille uskoen oman pelkonsa tavoittaneen myös muut alan ammattilaiset. Kirjoittaja esittelee uuden taiteilijatalon, josta taiteilijoilla olisi mahdollisuus ostaa huoneistoja käyttöönsä:

[...] jo siitäkin syystä meidän olisi aihetta käyttää tilaisuutta hyväksemme.<sup>351</sup>

[...] jokainen maa, kaupunki, yhteisö tai yksityishenkilö voi 80 000 uusfrangin (noin 5 240 000 mk) lunastaa siitä ateljeehuoneistoja [...] Mutta Villa Lanten jäljet pelottavat: jos tässäkin tapauksessa valta annetaan yksityisiin käsiin, voi sattua että uusi villitys on edellistä pahempi. Siksi ehdotamme, että eri yhteisöt lunastaisivat oman osuutensa [...]”<sup>352</sup>

---

<sup>350</sup> *Taide* 4/1964, 148.

<sup>351</sup> *Taide* 3/1962, 90.

<sup>352</sup> *Taide* 3/1962, 90.

## 5.4 Diskurssi IV: Taiteen tila -diskurssi

Totuushan on se, että kuvataiteiden harrastus on maassamme suhteettoman vähäistä; suuri yleisö on välinpitämätöntä ja elää vielä sadan vuoden takaisissa ihanteissa, sovinnasta nykytaidetta se pitää käsittämättömänä.<sup>353</sup>

### 1. Diskurssin kuvailu ja erottelu muista diskursseista

Neljänneksi diskurssiksi määrittelin taiteen tila -diskurssin. Tässä diskurssissa puhetta käydään taiteen kehityksestä ja uusista suuntauksista, ja siten aika on puheessa oleellisesti läsnä. Pääkirjoituksissa yleensä ei kirjoiteta taiteesta samaan tapaan kuin lehden muissa artikkeleissa, joissa keskitytään enemmän taiteilijoihin ja taiteen eri tyyleihin, kun taas pääkirjoituksissa taiteesta kirjoitetaan pikemminkin yleisemmällä tasolla. Muissa lehden artikkeleissa myös arvostellaan taidetta, jota tapahtuu vain hyvin vähän pääkirjoituksissa, joissa taiteen arvostelu on pikemminkin laajempaa, oman suhtautumisen esittämistä tilanteeseen. Taiteen tila -diskurssissa puhetta käydään yleisellä tasolla taiteen tasosta ja taidekäsityksistä, jotka limittyvät puheeseen taiteen senhetkisestä tilanteesta ja taiteen kehityksestä. Lähinnä puhe on taiteen ja taide-elämän nykyhetken ja menneen vertailua. Mennyt nähdään tässä diskurssissa negatiivisessa valossa, kun taas uusi ja nykyhetkeä ilmentävä taidekäsitys edustaa taiteen tila -diskurssin edustamaa puolta.

Jos kansallisessa diskurssissa jossain määrin korostetaan perinteitä, korostuu taiteen tila -diskurssissa perinteiden vastapuoli: nykyaika ja nykyaikainen kuvataide, joka arvotetaan korkeammalle kuin vanha ja perinteiseksi määritelty taide. Pääkirjoituksen 4/1967 kirjoittajan mukaan perinteet ovat ”rasituksena” ja estävät taidetta kehittymästä, perinteet myös velvoittavat pysymään ”menneelle ajalle uskollisina ja puhumaan menneitten sukupolvien kieltä”.<sup>354</sup> Perinteinen saa kirjoittajan tarkastelussa vanhahtavan leiman. Erkki Koponen myöntää pääkirjoituksessa 1/1964, että ”Taide-elämämme ei myöskään ole voinut välttyä joskus repiviltäkään ristiriidoilta”, joita on hänen mukaansa esiintynyt uusien aatteiden ja vanhojen käsitysten törmätessä.<sup>355</sup>

Pääkirjoitus 4/1967 on hyvä esimerkki taiteen tila -diskurssista. Kirjoittajan aiheena on kirkollisten taidekäsitysten vanhahtavuus suhteessa nykyajan taiteeseen ja taidekäsityksiin, jotka johtavat yhteentörmäyksiin kirkon taidehankintoja tehdessä tai sakraalituloja suunniteltaessa. Kirjoittajan

---

<sup>353</sup> *Taide* 4/1960, 178.

<sup>354</sup> *Taide* 4/1967, 173.

<sup>355</sup> *Taide* 1/1964, 2. Erkki Koponen.

mukaan ”Kuvataiteen perusymmärtämistä olisi lisättävä myös kirkon piirissä, että säilyisi edes asiallinen suhde aikakauden ihmiseen ja hänen elämään.” Kirjoittaja osoittaa sormella kirkon taidehankinnoista vastaavia, jotka kirjoituksen mukaan keskittyvät liiaksi taiteen ulkoisiin ominaisuuksiin ja aiheiden ulkoiseen kunnioittamiseen, kun huomio tulisi kohdistaan nimenomaan sisäiseen sanomaan. Perinteet ja uusi aika on asetettu vastakkain, joista perinteet yhdistettynä kirkollisiin taidekäsitteisiin, nähdään auttamattomasti vanhentuneina ja kehitystä jarruttavina.<sup>356</sup>

Ajassa mukana pysyminen merkitsee vallitsevien virtausten ja pyrkimysten ymmärrystä ja toteuttamista. Pääkirjoituksen 4/1960 kirjoittajan mukaan Venetsian biennaalia voidaan ”pitää nykytaiteen ilmapuntarina, sillä se on antanut kutakuinkin selvän kuvan vallitsevista virtauksista ja pyrkimyksistä”. Sama kirjoittaja on myös sitä mieltä, ettei Suomen taiteen osoittama menestys edellisissä biennaaleissa ole ollut toivotunlainen ja kehityksestä ollaan muita jäljessä<sup>357</sup>:

Kolmessa viime biennaalissa on ollut mahdollisuus verrata Suomen nykytaidetta muiden maiden taiteeseen. Vertailu ei ole ollut meille eduksi. Olemme joutuneet toteamaan, että poljemme vuosikymmenien takaisia latuja kaukana uusien virtausten tuntumasta. [...] Olisi Suomen taiteelle onneksi, jos nöyrästi tunnustaisimme, että se on jäänyt syrjään siitä kehityksestä, joka maailmassa on tapahtunut henkisen elämän yleisessä tilassa.<sup>358</sup>

Taiteen tila -diskurssissa nousee esiin myös muu yhteiskunnallinen kehitys suhteessa taiteen kehitykseen. Pääkirjoituksen 2/1964 kirjoittaja pohtii sodanjälkeisinä vuosikymmeninä suomalaisessa yhteiskunnassa tapahtuneita kehitysaskelia ja toivoisi näkevänsä samanlaista kehitystä myös taiteen alueella:

Sodanjälkeiset kaksi vuosikymmentä ovat meillä niin kuin kaikkialla maailmassa olleet suurten muutosten ja uudistusten aikaa monilla yhteiskunnan ja inhimillisen elämän aloilla, mutta taiteessa – ja varsinkaan kuvataiteessa – meillä ei ole pysytty kehityksen rintamassa. Esimerkiksi Ruotsissa on jo ryhdytty mitä suurisuuntaisimpiin aloitteisiin ja tehty laajakantoisia ratkaisuja. Me kuljemme hitaasti jäljessä, mutta edessä tiellämme on toki valonpilkahdus: [...]<sup>359</sup>

Pääkirjoituksessa 1/1965 Yrjö Verho näkee yhteiskunnallisessa kehityksessä myös sen toisen puolen: Urbanisoitunut ja teollistunut yhteiskunta, ja sen ongelmat ja yhä kasvava kiire, ovat

---

<sup>356</sup> *Taide* 4/1967, 173.

<sup>357</sup> *Taide* 4/1960, 178.

<sup>358</sup> *Taide* 4/1960, 178.

<sup>359</sup> *Taide* 2/1964, 52.

aineellisuuden palvonnan ohella asioita, jotka ovat muuttaneet jokapäiväistä elämää. Muuttaessaan ja helpottaessaan elämää, Verho näkee näiden kehitysaskelten osaltaan myös vaikuttaneen negatiivisella tavalla ”ihmisen olemuksen syvimille perusteille: emotion ja irration maailmalle.”<sup>360</sup>

Taiteen kehityksen tiellä ovat sekä yleisön välinpitämättömyys että taidearvostelijoiden epäkypsyys, ja joissain kirjoituksissa myös päättäjät saavat osakseen kritisointia aiheeseen liittyen. Taiteen heikko kehitys ei suinkaan ole taiteilijoiden syytä, vaan syytökset kohdistuvat muihin. Poikkeuksen tekee pääkirjoituksen 2/1964 kirjoittajan esittämä huomautus, jossa hän toivoo kehitystä tapahtuvan myös ”taiteilijamaailmassa, jossa suurta, yhdistävää, ymmärtävää ja suvaitsevaa näkemystä paljolti puuttuu.”<sup>361</sup>

Lehden numerossa 4/1960 pääkirjoituksena on artikkeli, johon on otsikon ”Ongelmamme” alle kerätty niitä ongelmakohtia, joita Suomen taidekentällä katsotaan sillä hetkellä olevan. Listattuna on myös niitä syitä, jotka ovat aiheuttaneet kuvataiteen yleisen alennustilan. Tässä kirjoituksessa syytökset kohdistuvat kriitikoihin ja suureen yleisöön. Kirjoittaja näkee suuren yleisön välinpitämättömyyden ja huonon maun osasyllisinä taiteen kehittymisen tiellä:

Totuushan on se, että kuvataiteiden harrastus on maassamme suhteettoman vähäistä; suuri yleisö on välinpitämätöntä ja elää vielä sadan vuoden takaisissa ihanteissa, sovinnasta nykytaidetta se pitää käsittämättömänä.<sup>362</sup>

Pääkirjoituksen 3/1969 kirjoittajan mukaan aiemmat Suomessa ilmestyneet kuvataidelehdet ovat, *Taide*-lehteä lukuun ottamatta, kaatuneet suuren yleisön välinpitämättömyyden takia. Kirjoittaja jatkaa, että ”perityt asenteet ovat olleet esteenä informaation hyväksymiselle. Kuvataidetta on pidetty eliittikulttuurina, yläluokan yksinoikeutena. Vasta kuusikymmentäluvulla on käsite taiteen ja yhteiskunnan yhteenkuuluvaisuudesta hyväksytty lopullisesti.” Kirjoittajan mukaan *Taide*-lehti itsessään ja olemassaolollaan pyrkii hävittämään tämän ajatustavan viimeiset rippeet. Kirjoittaja kirjoittaa menneessä aikamuodossa, jolla korostaa tuon elitistisen ajan olevan mennyttä. Vaikka hän asettaakin välinpitämättömyyden yhdessä kappaleessa menneeseen aikaan, ilmaisee hän muualla tekstissään tyytymättömyytensä kuvataiteen ja yleisön väliseen suhteeseen, kirjoittaen, ettei se ”vielä ole läheskään sellainen kuin sen pitäisi olla tai mitä sen toivoisi olevan”.<sup>363</sup>

---

<sup>360</sup> *Taide* 1/1965, 2. Yrjö Verho.

<sup>361</sup> *Taide* 2/1964, 52.

<sup>362</sup> *Taide* 4/1960, 178.

<sup>363</sup> *Taide* 3/1969, 105.

Pääkirjoituksessa 1/1963 taiteen kehityksen estäjiksi on asetettu kriitikot, jotka toimillaan estävät taidekäsitysten oikeanlaisen leviämisen yleisön tietoisuuteen. Siten, kirjoittajan mukaan, suuren ”yleisön tietämättömyyden” ja ”perittyjen asenteiden” voidaan päätellä johtuvan osittain kriitikoista, sillä taiteen tapahtumien selostus ja taiteen ymmärrettäväksi tekeminen on taidekriitikoiden tehtävä. Hän kritisoi kriitikoiden tapaa puuttua taiteen kehityskulkuun ja tapan arvottaa taidetta, jolla ei kirjoittajan mukaan ole enempää arvoa, kuin ”kaiken nielevällä muotimaalauksella”.<sup>364</sup> Pääkirjoituksen 4/1960 kirjoittaja taas määrittelee ”suuren yleisön välinpitämättömyyden” johtuvan ainakin osittain kriitikoista. Hänen mukaansa ”nykyinen kritiikkimme ei suuressa sekavuudessaan saa yhteyttä lukijakuntaamme”, josta kirjoittaja käyttää myös nimitystä ”suuri yleisö”.<sup>365</sup> Samaan tapaan taidekenttään kuuluvat, tässä tapauksessa Ateneumin ostoista vastaavat henkilöt, asettuvat kirjoittajan, O. Valavuoren, toimesta kehityksen estäjiksi pääkirjoituksessa 1/1963.<sup>366</sup> Hän haluaisi nähdä pelottomampaa asennetta ostojen tekijöiltä:

Henkisen virkeyden ja rohkean oma-aloitteisuuden puute on vuosikymmeniä ollut museon ostotoiminnan raskaana syntinä. [...] Niillä maalauksilla olisi ollut pysyvä merkitys ja arvo riippumatta siitä mihin suuntaan taiteen kehitys ja maku kulkee, sillä ne edustavat kineettisen maalauksen huippua. Lukuisat tällaiset tapaukset ovat synnyttäneet käsityksen, että kokoelmat ovat ohjaamassa taiteemme kehitystä joko laiminlyömällä kokonaan tai valitsemalla ei-toivottavasta suunnasta heikkoja esimerkkejä.<sup>367</sup>

Yhtenä teemana taiteen tila -diskurssissa ovat kirjoitukset, joissa käsitellään museorakennus- ja näyttelytilateemaa. Pääkirjoituksen 4/1968 kirjoittaja pohtii kirjoituksessaan senhetkistä näyttely- ja museotilannetta, ja nostaa Ateneumin yhden salin nykytaidetarjonnan esille, jolla osoittaa tilanteen toivottomuuden pääkaupunkiseudulla. Tekstissä yhdistyy museotilanteen toivottomuus ja taidekäsityksen rajoittuneisuus, joiden väliin kirjoittaja vetää suoran viivan.

Nykyisellään suurin osa kaikesta siitä taiteesta, joka muodostaa tämänhetkisen taiteenkuvan jää kokonaan esittelyn ulkopuolelle. Siitä syystä taidekäsityksemme on ollut rajoitettu vuosikymmeniä. Tärkeätä ei ole yksin se, mitä virallisesti pidetään maamme arvotaiteeseen kuuluvana, vaan myös vasta omaa uraansa etsivä

---

<sup>364</sup> *Taide* 1/1963, 2.

<sup>365</sup> *Taide* 4/1960, 178.

<sup>366</sup> *Taide* 1/1963, 3. O. Valavuori.

<sup>367</sup> *Taide* 1/1963, 3. O. Valavuori.

ja päivänvaloon haparoiva kokeilu. Sellaisen esittelyyn ei nykyisissä museotiloissamme pystytä.<sup>368</sup>

Vuosi myöhemmin, *Taide*-lehden pääkirjoituksessa 4/1969 Erkki Koponen kirjoittaa samasta aiheesta. Koponen aloittaa tekstinsä sadan vuoden takaa tilanteesta, jolloin museotilanne oli jo huono. Taidehallin rakentaminen toi hiukan toivoa kasvavalle tarjonnalle, jonka kautta hän päätyy nykyhetkeen, mikä 42 vuotta Taidehallin avaamisen jälkeen näyttäytyy näyttelytilojen osalta yhä toivottomana, sillä yksistään kaupungin väkiluku on kasvanut huomattavasti. Koponen korostaa aikaa: ”Epäkohtaa ei ole sadassa vuodessa pystytty poistamaan”.<sup>369</sup> Samaan tapaan kuin edellisen sitaatin kirjoittaja, myös Koponen näkee yhteyden näyttelytilojen puutteessa ja taide-elämän kehityksessä:

Todettakoon vielä kerran: koko taide-elämämme kehitystä jarruttava suurin pulma ja ongelma on julkisten näyttelytilojen puute. Näyttelytilojen puuttumisen takia me emme voi rakentaa ja ylläpitää suhteita oman maamme ja muun maailman taiteen välillä emmekä laajemmin esittää taidetta omalle yleisöllemme, mikä on yleistä kehitystä ajatellen on mitä valitettava tosiasia.<sup>370</sup>

Koposen tekstissä varsinkin Helsingin kaupungin päättäjät saavat osakseen palautetta heikosta tilanteesta museokentällä. Koponen kokee kaupungin tekemät ratkaisut tukea kuvataiteita ”syrjintänä”, sillä, kuten hän kirjoittaa ”ei [ettei] Helsingin kaupunki maan pääkaupunkina ole tehnyt mitään asiantilan korjaamiseksi”, jolla hän viittaa onnettomiin museo- ja näyttelytiloihin.<sup>371</sup>

## 2. Identiteetit ja positiot

Taiteen tila -diskurssin kirjoittajat positioituvat asiantuntijoiksi, uusimpien nykyaiteen tuulien tietäjiksi ja asiantuntijaroolissaan myös muiden neuvojiksi. Tämä näkyy ehkä parhaiten sen kahtiajaon kautta, jota kirjoittajat teksteillään tuottavat. Kirjoittaja-asiantuntijoiden toiselle puolelle joissain teksteissä asetetaan kirjoittajien kautta ”suuri yleisö” tai ”kirkossakävijät”, jotka määritellään näissä välinpitämättömiksi uutta taidetta kohtaan. Toisaalta myös kriitikot saavat osakseen palautetta, millä selitetään myös yleisön tietämättömyyttä. Lisäksi tässä diskurssissa on nähtävissä myös kritisointia päättäjiä kohtaan, heidän estäessä kirjoittajien mukaan taiteen kehitystä ylemmältä tasolta.

<sup>368</sup> *Taide* 4/1968, 165.

<sup>369</sup> *Taide* 4/1969, 157. Erkki Koponen.

<sup>370</sup> *Taide* 4/1969, 157. Erkki Koponen.

<sup>371</sup> *Taide* 4/1969, 157. Erkki Koponen.



Tässä diskurssissa myös taidekentän ulkopuolisia syytetään taiteen kehityksen jarruttamisesta. Pääkirjoituksen 4/1960 kirjoittaja näkee, että ”suuri yleisö on välinpitämätöntä” ja ”sovinnaista nykytaidetta se pitää käsittämättömänä”.<sup>372</sup> Pääkirjoituksen 4/1967 kirjoittaja taas näkee ”kirkossakävijät”, ”seurakuntalaiset”, taiteen kehitystä jarruttavina tekijöinä. Asetelmassa ovat vastakkain taidetta ymmärtävät ja toisella puolella nykytaidetta ymmärtämättömät seurakuntalaiset. Kirjoittaja leimaa kirkossakävijät piittaamattomiksi uusia taidekäsityksiä kohtaan: ”Uusien kuvakäsitysten hyväksymisen tiellä on oletettavasti pääasiassa seurakuntalaisten välinpitämättömyys”.<sup>373</sup> Kirjoittajan tulkinta on hyvin yleistävä, ja hän näkee, että seurakuntalaiset ovat eri tasolla suhteessa siihen missä taiteen nykyhetki sijaitsee ja mistä eriävät mielipiteet johtuvat:

On tosin sanottu, etteivät kirkossa kävijät ole vielä sillä tasolla, että he voisivat hyväksyä nykyaikaista kuvataidetta – ehkä sitten kun nykyinen taiteen ’kuohuminen’ päättyy.<sup>374</sup>

Jos odotetaan taiteen muuttumisen lakkaamista niin sinä päivänä jolloin seurakuntalaiset ovat taiteen tasolla, on taide jo kaukana.<sup>375</sup>

Kirjoittajat tuottavat samaa kahtiajakoa kirjoittaessaan kriitikoista. Tämän kahtiajaon erilaisuus verrattuna taiteilija–yleisö -jakoon, on se, että kriitikot kuuluvat taidekenttään siinä missä lehden kirjoittajat. Taiteen tila -diskurssissa kirjoittajat positioivat itsensä asiantuntijoiksi ja määrittelevät samalla asiantuntijuuden toiselle puolelle esimerkiksi kriitikot. Kirjoittajat siis tuottavat tällä määritelmällään taidekentän jäsenistä asiantuntemattomia omalla kentällään. Kirjoittajien mukaan taidearvostelu on epäkypsää, kriitikot asiantuntemattomia ja kyvyttömiä oikeanlaiseen arvosteluun, eikä heillä ole tarvittavaa koulutusta. Kirjoittajat arvostelevat myös kriitikoiden tapaa ylistää liian pintapuolisesti ja kehnosti toteutettua nykytaidetta, ja heidän tapaansa arvoluokitella taidetta, vaikka se ei olisikaan heidän tehtävänsä, mistä syystä kirjoittajien mukaan taidearvostelijat ohjaavat lopulta taiteen kehityskulkua väärille urille.

Kriitikon työhön ja taidearvosteluun liittyvät kirjoitukset ovat tutkimusaineistossani voimakkaimmin ja sanallisesti kiivaimmin kirjoitettuja. Ensimmäisen kerran aihetta on käsitelty pääkirjoituksessa 4/1960, joka on otsikoitu ”Ongelmamme”. Tässä kirjoituksessa kirjoittaja on listannut sen hetkisiä huomattavia ongelma-alueita taidekentällä, taidearvostelun nykytilanteen

---

<sup>372</sup> *Taide* 4/1960, 178.

<sup>373</sup> *Taide* 4/1967, 173.

<sup>374</sup> *Taide* 4/1967, 173.

<sup>375</sup> *Taide* 4/1967, 173.

ollessa yksi niistä. Hän tekee jo alkuun selväksi, että syy heikkoon kansainväliseen menestykseen on taidearvostelijoissa.<sup>376</sup> Kirjoittajan johtopäätöksenä on, että koska kritiikin ja kriitikkojen merkitys on valtava taiteen kehityksessä ja liikkeessä eteenpäin, tulisi kriitikon olla tehtäviensä tasalla ja tuntea sen hetkinen tilanne. Kirjoittaja toteaa, että ”poljemme vuosikymmenien takaisia latuja kaukana uusien virtausten tuntumasta”, johon kirjoittaja kokee syynä arvostelijoiden väärät valinnat.<sup>377</sup>

Myöskään pääkirjoituksen 1/1963 kirjoittaja ei arvostele kirjoituksessaan niinkään taiteilijoita kuin kriitikoita, jotka ylistävät vääränlaista taidetta, ”muotimaalausta”. Pääkirjoituksen otsikolla ”Taidearvostelu” kirjoittanut kirjoittaja on paneutunut taidearvostelun nykytilanteeseen Suomessa ja samalla hän ruotii melko ankarin sanankääntein, kriitikoita ja heidän työtään. Samaan tapaan kuin pääkirjoituksen 4/1960 kirjoittaja on esittänyt, myös tässä kirjoittaja ilmaisee näkemyksensä taiteen kehityksestä osana kriitikon tehtäviä:

Meidän nopeatempoisena ja alati kuohuvana aikanamme on lehdistön merkitys taidekäsityksen levittäjänä ja muodostajana varsin suuri. [...] Sen vuoksi onkin mitä surkeinta ja taiteen kehitykselle mitä vahingollisinta se epäkypsyys, joka on hallitsevana piirteenä taidearvostelussa.<sup>378</sup>

Toisaalta, sama kirjoittaja kritisoi kriitikkojen nykyistä tapaa arvostella taiteilijoita ja arvottaa taidesuuntia, mikä hänen mukaansa ei kuulu kriitikon tehtäviin. Kirjoittajan mukaan taide kehittyy taiteilijoiden kautta, eikä kriitikoiden tulisi kirjoituksillaan puuttua taiteen kehityskulkuun todeten, että ”Vasta ajan seula voi erotella jyvät akanoista.”<sup>379</sup> Kirjoituksissa kriitikon asema taiteen kehityksen eteenpäin viejänä tunnustetaan, mutta kriitikon ei tulisi arvostaa vääränlaista taidetta tai kritisoida oikeanlaisena pidettyä taidetta.

Pääkirjoitusten vaikuttavuudesta ja kriitikoita koskevan puheen aiheuttaman mielipahan voimakkuudesta kertoo osaltaan *Taide*-lehdelle kirjoitettu vastine. *Taide*-lehden numeron 2/1963 lopussa on kirjoitus otsikolla ”Kriitikot”, joka on vastine edellisen lehden (1/1963) pääkirjoitukseen<sup>380</sup>. Vastineen ovat allekirjoittaneet *Suomen Arvostelijain Liiton* johtokuntaan kuuluvat varapuheenjohtaja N-B. Stormbom ja sihteeri Lars Hamberg. Sama kirjoitus on lähetetty

<sup>376</sup> Kirjoittaja viittaa suurten lehtien kritikoihin, mutta kokee pienten lehtien taidearvostelun vieläkin huonommaksi. Toisin sanoen Taiteilijaseuran ulkopuoliset taidearvostelijat saavat moitteita osakseen.

<sup>377</sup> *Taide* 4/1960, 178.

<sup>378</sup> *Taide* 1/1963, 2.

<sup>379</sup> *Taide* 1/1963, 2.

<sup>380</sup> *Taide*-lehden pääkirjoituksessa 1/1963 otsikolla ”Taidearvostelu” on käsitelty taidekriitikoita hyvin kriittiseen sävyyn ja todettu muun muassa kahteen kertaan, että taidearvostelu on saavuttanut aallonpohjan. *Taide* 1/1963, 2.

myös muille tahoille<sup>381</sup>. Stormbom ja Hamberg kirjoittavat, että *Taide*-lehdessä on jatkuvasti tuotettu sanomalehtiarvostelijoita kohtaan halventavaa tekstiä, ja tuomitsevat tämänkaltaisen arvostelun. Vastine sai aikaan myös oman vastineensa *Taide*-lehden puolelta, joka on yhtä kitkerään sävyyn kirjoitettu kuin edellä oleva. Kummassakin vastineessa käytetään poikkeuksellisen voimakasta kieltä, eikä *Taide*-lehden vastineen lopuksi esitetyt esimerkit sekä huonosta että hyvästä arvostelusta, joista edellä mainitun todetaan olevan enemmänkin sääntö kuin poikkeuksena esitetty esimerkki hyvästä arvostelusta<sup>382</sup>, tunnu suinkaan lepyttelyltä edellisen vastineen kirjoittajia kohtaan, ja lehden kanta pysyy yhä samana.<sup>383</sup>

### 3. Diskurssissa käytetty kieli

Yhtenä keinona painottaa omaa käsitystä on esittää asiat ikään kuin yleisinä totuuksina, jolloin asiat näyttäytyvät itsestäänselvyyksinä, asioina jotka kaikkien pitäisi tietää. Arja Jokinen kirjoittaa, että ”konsensuksen tuottaminen on vahvinta silloin, kun puhuja vetoaa sellaisiin kulttuurisiin näkemyksiin tai toimintatapoihin, joiden ajatellaan olevan kaikkien tai hyvin suuren joukon jakamia itsestäänselvyksiä.” Ja kuten Jokinen jatkaa, on kaikkien yhteisesti hyväksymää asiaa vaikea perua tai vastustaa, eikä lauseen mitätöiminen ole siten mahdollista.<sup>384</sup> *Taide*-lehden pääkirjoituksissa ja myös taiteen tila -diskurssissa käytetään ilmaisia, joissa omaa tekstiä painotetaan yleisellä kannalla. Esimerkiksi pääkirjoituksen 1/1963 kirjoittaja, jonka kirjoitus on kriitikoita kohtaan osoitettu arvostelu, esittää perustelunsa tukena, että ”Vähäinenkin taiteen historian tunteminen osoittaa – mikä muutenkin on itsestään selvää – että kaikki taiteen kehitys ja muuttuminen tapahtuu luovien taiteilijain ateljeissa”, jolla kirjoittaja korostaa asian itsestään selvää luonnetta.<sup>385</sup> Toin jo aiemmin tässä diskurssissa esille O. Valavuoren (1/1963) tyytymättömyyden Ateneumin ostotoimintaa kohtaan. Hän painottaa mielipidettään kirjoittamalla, että kyse on pidemmän aikavälin ongelmasta, eikä hän ole mielipiteidensä kanssa yksin:

Jo pitkän aikaa on herättänyt yleistä ja kiusallista huomiota se yksipuolisuus, jolla Ateneumin ostot ja ripustus on hoidettu.<sup>386</sup>

<sup>381</sup> Mainitut järjestöt ovat: Suomen Taiteilijaseura, Suomen Kuvanveistäjäliitto, Suomen Taidegraafikot, Taidemaalari liitto ja Suomen Kuvataidejärjestöjen liitto.

<sup>382</sup> Esimerkkinä huonommasta arvostelusta on kirjoittanut Petra Uexküll ja poikkeuksena todetun hyvän arvostelun E. J. Vehmas. Esimerkinäytteet koskivat osittain samaa Erik Granfeltin näyttelyä.

<sup>383</sup> Stormbom & Hamberg 1963, 93; ”Kriitikot” 2/1963, 93–94.

<sup>384</sup> Jokinen 1999b, 139.

<sup>385</sup> *Taide* 1/1963, 2.

<sup>386</sup> *Taide* 1/1963, 3. O. Valavuori.

Samaan tapaan tässä diskurssissa jo esiin tuoduissa pääkirjoituksissa 3/1967 ja 4/1967 kirjoittajat korostavat näkemyksiään erilaisilla tavoilla vedota yleiseen näkemykseen:

On tosin sanottu, etteivät kirkossa kävijät ole vielä sillä tasolla [...].<sup>387</sup>

Yleisesti on myönnetty, etteivät taiteelle myönnetyt määrärahat ole päässeet mainittavammin osalliseksi elintasomme noususta [...]. Tähän asti ei vain ole ollut numeroita tämän seikan todistamiseksi.<sup>388</sup>

Oman näkemyksen tueksi voidaan esittää myös lukuja ja taulukoita, kuten edellä tuomassani sitaatissa kirjoittaja esittää. Jokinen kirjoittaa, että ”asioiden esittäminen numeerisessa muodossa luo helposti mielikuvan selkeästä, mitattavissa olevasta yksiselitteisen ristiriidattomasta tiedosta”, jolla hän viittaa erityisesti laadullisten asioiden esittämiseen numeerisen tiedon kautta. Jokisen mukaan huomio tulisi kiinnittää kolmeen eri kohtaan, kun tarkastelussa ovat numeerisilla tiedoilla esitetyt argumentit: mitä kvantifioidaan ja kuinka tällä tiedolla perustellaan esitetty asia, ja viimeisenä kohtana Jokinen on maininnut kvantifioinnin käyttötarkoituksen huomioimisen.<sup>389</sup> *Taide*-lehden pääkirjoituksissa on jonkin verran esitetty tietoa lukujen ja tutkimustulosten kautta, joten täysin faktattomasta tiedosta ei näissä kohdin ole kyse. Taiteen tila -diskurssissa lukuja ja taulukoita on tuotu esille taiteen tukemiseen liittyen. Tilastoiden kautta näytetään lähinnä vain negatiivista puolta asiasta, eli korostetaan tukien vähyyttä, mikä osaltaan antaa asiasta varsin yksipuolisen kuvan.

Pääkirjoituksessa 3/1967 on mukana koko sivun täyttävä taulukko, jossa on kaupunki- ja kauppalaakohtaisesti ilmoitettu kulttuurihallinnon käyttämät varat vuoden 1965 tilinpäätöksen mukaan. Jokinen kirjoittaa, että väitteiden tukeminen tutkimustuloksilla on yksi tehokas keino vahvistaa omia mielipiteitä, varsinkin jos viitattavien tutkimusten takana on jokin arvovaltainen lähde.<sup>390</sup> Tässä pääkirjoituksen laatija on hyödyntänyt Suomen kaupunkiliiton tekemää tutkimusta. Tähän taulukkoon on listattu kaupunkien asukasluku, sekä opetukseen ja sivistykseen käytettävät menot. Sen lisäksi eri kulttuurialoille käytettävät rahamäärät on jaoteltu omiin kategorioihinsa, mikä automaattisesti houkuttelee vertailuun eri kulttuurialojen kesken. Kunkin kulttuurialan sama tukimäärä on vielä laskettu prosentuaalisesti suhteessa kaupungin tai kauppalan asukasmäärään. Kirjoittaja tuo esille, että kuvataiteelle varatut määrärahat ovat minimaaliset, sekä suhteessa muihin

---

<sup>387</sup> *Taide* 4/1967, 173.

<sup>388</sup> *Taide* 3/1967, 120

<sup>389</sup> Jokinen 1999b, 146.

<sup>390</sup> Jokinen 1999b, 139.

kulttuurialoihin että yleensä, ja joissain kaupungeissa tai kauppaloissa täysin olemattomat, minkä voi itse tulkita taulukosta tyhjiksi jätettyjen ruutujen kautta.<sup>391</sup>

Jos pääkirjoituksen 3/1967 tuo esille jopa niitä paikkoja nimiltä, joissa taide ja kulttuuri ei ole saanut lainkaan tukia, on pääkirjoituksen 3/1961 ollut häveliäämpi sen suhteen millä tavalla asiansa esittää. Kirjoittaja mainitsee, ettei ainakaan niiden kaupunkien tai kauppaloitten nimiä ole suotavaa mainita, jotka eivät ole tukeneet taidetta markallakaan.<sup>392</sup> Nimien esiin tuomisella pääkirjoituksen 3/1967 kirjoittaja painottaa omaa näkemystään ehkä perustellummin, mutta pääkirjoituksen 3/1961 kirjoittajan esittämä epämääräisyys luo kuvaa laajemmasta ongelmasta.<sup>393</sup>

Tässä diskurssissa kirjoittajat pyrkivät vaikuttamaan muun muassa lukijoihin. Lukijoiksi taas määrittäyty joidenkin tekstien kautta ”kuvataiteen ystävät”. Pääkirjoituksen 3/1969 kirjoittaja viittaa tekstissään suoraan lukijoihin, yleisöön, kuvataiteen ystäviin ja heidän valtaansa tehdä lehden kannalta merkittäviä ratkaisuja. Lukemalla ja tilaamalla lehteä, he lopulta mahdollistavat lehden jatkumisen:

Tavoitteena on täsmällisen ja luotettavan tiedon antaminen taiteesta ja sen pyrkimyksistä, mikä omalta osaltaan auttaa kuvataiteen ystäviä orientoitumaan taiteen nopeasti muuttuvissa sokkeloissa.<sup>394</sup>

Vireän taidekeskustelun syntyminen edellyttää yleisöltä, lukijoilta aktiivista osallistumista. Joskin lehti on elänyt kymmenen vuotta, niin edelleenkin sen tulevaisuuden ratkaisevat viime kädessä lukijat, jotka luovat lehdelle mahdollisuudet.<sup>395</sup>

Tekstien osoittaminen taiteen tuntijoille ja taiteen asiantuntijoille korostuu myös edellä esittämiäni kahtiajakojen kautta. Taidetta ymmärtävä asettuu toiselle puolelle kuin taidetta ja sen nykyhetkeä ymmärtämätön suuri yleisö tai kriitikko. Kuitenkin merkittävä on huomata, ettei taidetta ja sen uusia tuulia ymmärtävä lehden edustaja välttämättä itse edusta laajinta mahdollista käsitystä taiteesta, vaan vain yhtä käsitystä, jota lehti ja Suomen Taiteilijaseura edustaa.

---

<sup>391</sup> *Taide* 3/1967, 120–122.

<sup>392</sup> *Taide* 3/1961, 90.

<sup>393</sup> *Taide* 3/1961, 90; *Taide* 3/1967, 120–122.

<sup>394</sup> *Taide* 3/1969, 105.

<sup>395</sup> *Taide* 3/1969, 105.

## 5.6 Johtopäätökset: Diskurssien välinen vuorovaikutus ja valtasuhteet

Tässä luvussa tuon esille diskurssianalyysin kautta tekemiäni johtopäätöksiä. Tarkastelen aluksi diskurssien välistä vuorovaikutusta, jonka jälkeen pohdin valtasuhteiden ilmenemistä tutkimassani aineistossa. Pohdin ensin valtasuhteiden näkymistä diskurssien välillä, jonka jälkeen tarkastelen diskurssin sisäisiä valta-asetelmia.

Eniten tulkinnallisia vaikeuksia aiheuttivat selkeimmin havaittavat kansallinen ja kansainvälinen diskurssi. Niiden osittainen samankaltaisuus ja päällekkäisyys saivat monta kertaa pohtimaan näiden kahden diskurssin rajoja. Useissa kirjoituksissa mainittiin Suomi-kuva ja Suomi-informaatio, joilla tarkoitetaan sitä kuvaa, minkä Suomi itsestään kansainvälisesti antaa. Asetin tämän puheen kansainvälisyys-diskurssin alle. Kuitenkin katson, että tässäkin puheessa on mukana kansallisia arvoja, kuten halu näyttää muille oma kyvykkyys ja osaaminen muiden sivistysmaiden tapaan. Koko maan tai kansan etu, tuodaan useissa sekä kansallista että kansainvälistä diskurssia sisältävissä teksteissä esille, kuten jo aiemmin esiin tuomassani, pääkirjoituksesta 3/1968 otetussa sitaatissa todetaan:

”Yleisesti katsoen taiteemme ulkomailla saavuttama tunnustus koituukin koko maan eduksi, ei yksityisten taiteilijoiden.”<sup>396</sup>

Myös taiteen tila -diskurssi ja taiteilijakeskeinen diskurssi kulkevat useasti limittäin. Taiteen tila -diskurssille tyypillinen syytösten ilmaiseminen, ei juuri koskaan kohdistu taiteilijaan, joka nostetaan erilleen muista. Taiteen tila -diskurssissa keskeisenä kohteena ei kuitenkaan ole niinkään taiteilija vaan taide, kuten se on taiteilijakeskeisessä diskurssissa, mikä muuttaa asetelmaa. Taiteilijakeskeisessä diskurssissa asiantuntija on aina taiteilija, kun taas taiteen tila -diskurssissa asiantuntijarooli on pikemminkin lehdellä ja Taiteilijaseuralla, sekä laajemmassa mielessä kaikilla taidemaailmaan kuuluvilla. Tosin poikkeuksen tekevät kirjoitukset taidekriitikistä, jolloin myös osa taidemaailmasta asemoituu asiantuntijaroolin ulkopuolelle.

Kansallisen ja taiteilijakeskeisen diskurssin yhdistyminen samassa tekstissä antoi aiheen pohtia diskurssien valtasuhteiden ilmenemistä. Pääkirjoituksessa 4/1966 Simo Kuntsi perustelee näkemystään koskien taiteilijoiden taloudellista tukemista taiteen ostamisen avulla, kansallisen diskurssin kautta. Kuntsin kirjoitus on muuten hyvä esimerkki taiteilijakeskeisestä diskurssista, mutta lopussa esitetty kommentti kohdistaa huomion myös taiteilijakunnan ulkopuolelle laajentaen

---

<sup>396</sup> *Taide* 3/1968. 113.

näkökulman koko Suomen kattavaksi. Samalla kun taiteilijat hyötyisivät, hyötyisi myös Suomen kulttuurielämä, ja vieläpä suuremmista uhrauksista:

Taiteen ostamisen aktivoiminen rikastuttaisi uskomattomasti Suomen kulttuurielämää olennaisista uhrauksista valtion taholta ja auttaisi samalla taiteilijakuntamme parhaimmistoa siihen taloudelliseen ja sosiaaliseen asemaan, mikä sille kuuluu.<sup>397</sup>

Samalla tavalla kansallinen diskurssi ja taiteilijakeskeinen diskurssi yhdistyvät pääkirjoituksessa 3/1960, jonka kirjoittajana on Heikki Hosia. Ensinnäkin kirjoitus on kirjoitettu heti vuosikymmenen alussa, jolloin kansallinen puhe korostuu useissa kirjoituksissa. Myös tässä pääkirjoituksessa painotus on kansallisessa diskurssissa, mutta kirjoituksessa kohdistetaan huomio myös taiteilijoihin. Jo aiemmin toin esille, pohtiessani kansalliselle diskurssille tyypillistä tapaa käsitellä taidekasvatuksen teemaa, kuinka taidekasvatuksen avulla ikään kuin perustellaan omaa näkemystä. Hosian tekstin lähtökohta on mielestäni toinen kuin Kuntsin tekstissä, sillä Hosian pääkirjoituksessa kansallinen näkökulma painottaa kansaa suhteessa taiteilijoihin. Voitaneeko kysyä, mistä tekstien lähtökohtaisesti samanlainen asetelma, jossa kaksi samaa diskurssia risteävät, voi johtaa näkemään tekstit kuitenkin niin erilaisina? Lukeeko tekstiä diskurssin kautta, jolloin teksti asettuu tietynlaisiin raameihin, vai näkeekö tekstissä diskurssiin sopivaa tekstiä?

Tekstissä ilmeneviä valtasuhteita voidaan tarkastella kahdella tavalla: joko diskurssien sisäisiä valtasuhteita tai eri diskurssien välillä ilmeneviä valtasuhteita. Kun tarkastellaan diskurssien välisiä valtasuhteita, voidaan huomio kiinnittää siihen ajalliseen muutokseen, mikä tutkittavan aikavälin puitteissa tapahtuu. Ensimmäisiä kertoja tutkimusaineistoani lukiessa, en vielä hahmottanut selkeää, diskursseihin liittyvää, ajallista muutosta. Havaitsin tietynlaisen eron vuosikymmenen alkupään ja loppupään pääkirjoituksissa, mutta tulkitsin tämän lähinnä muutokseksi kielenkäytön tavoissa, enkä ideologioiksi tai asenteeksi. Useamman kerran aineiston luettuani havaitsin, että tällä oli kuitenkin myös selkeä suhde diskursseihin. Kaikkia diskursseja voi havaita sekä 1960-luvun alussa että lopussa, mutta eri diskurssit painottuvat eri kohdissa vuosikymmentä. Karkeasti voisi jaotella, että vuosikymmenen alun *Taide*-lehden pääkirjoituksissa kansallisella diskurssilla oli hegemoninen asema suhteessa muihin. Kuitenkin muutaman pääkirjoituksen jälkeen kansainvälinen diskurssi alkaa vaikuttamaan voimakkaamalta. Näiden kahden diskurssin voimakkain vaikutus lehden alkupään numeroissa sai myös pohtimaan lehden suuntautumista taidekenttää laajemmalle, sillä näissä kirjoituksissa teksti on osoitettu selvästi laajemmalle lukijakunnalle.

---

<sup>397</sup> *Taide* 4/1966, 159. Simo Kuntsi.

Taiteen tila -diskurssi ja taiteilijakeskeinen diskurssi vaikuttavat voimakkaimmin vuosikymmenen lopussa. Ne eroavat kansallisesta ja kansainvälisestä diskurssista, mutta kuten jo toin esille, ne myös risteävät näiden kanssa. Heikompana esiintynyt diskurssi toimii usein vahvemman diskurssin vahvistajana, mitä saattaa havaita esimerkiksi taiteilijakeskeisessä puheessa, jossa kansainvälinen diskurssi tukee kirjoittajan perusteluja. Esimerkiksi pääkirjoituksessa 1/1968 kirjoittaja pohtii taiteilijoita koskevien poliittisten päätösten vaikutusta taiteilijoihin. Teksti on kirjoitettu taiteilijan näkökulmasta, mutta kirjoituksensa lopuksi kirjoittaja muistuttaa kansainvälisestä menestyksestä, jota on saavutettu yksittäisten taiteilijoiden ja yleisesti taiteen osalta. Kirjoittaja esittää Suomen taiteen menestyksen johtaneen siihen, että se on ”saavuttamassa sotia edeltäneen aseman Euroopan taiteessa”.<sup>398</sup> Tässä kirjoituksessa kansainvälinen diskurssi toimii taiteilijakeskeistä puhetta vahvistavana. Samaan tapaan pääkirjoituksessa 3/1966 kirjoittaja tuottaa tekstiä taiteilijan näkökulmasta pohtiessaan taiteilijan asemaa ja taiteen tukemista, mutta tekstinsä lopussa huomioi myös taiteen kehityksen. Kirjoittaja kysyy: ”minkälaiseksi taide on muodostuva jos sen jatkuvasti on tingittävä olemassaolostaan.”<sup>399</sup>

*Taide*-lehden kirjoitukset ovat melko Helsinki-keskeisiä. Tämän voi nähdä myös jollain tapaa lehdessä ja pääkirjoituksissa ilmenevänä valtasuhteiden muodostajana, jolloin pääkaupungin ulkopuolinen Suomi asettuu ulkopuolelle. Pääkaupungin asema korostuu niin näyttelyjä koskevissa kirjoituksissa yleisesti lehdessä, mutta myös pääkirjoituksissa, ja varsinkin niissä pääkirjoituksissa, joissa sivutaan taiteen tukemista ja museotiloja, kuten toin jo aikaisemmin esille.

Syynä Helsinki-keskeisyyteen vaikuttaa se, että taide-elämä oli vielä 1960-luvulla keskittynyt pääkaupunkiseudulle, jossa myös järjestettiin enemmän näyttelyitä kuin muualla maassa ja jossa asui muita kaupunkeja enemmän sekä ihmisiä että taiteilijoita<sup>400</sup>. Erkki Koposen pääkirjoitus 1960-luvun viimeisessä lehdessä (4/1969) on hyvin Helsinki-keskeinen. Koponen näkee Helsingin valkoisena läikkänä Euroopan kartalla, sillä ”se on ainoa pääkaupunki, jolla ei ole näyttelytilaa kansainvälistä näyttelyä varten.” Koponen tarkastelee tekstissään erityisesti Helsingin museotilannetta, ja tuo tekstinsä lopussa esille tilanteeseen pelastuksen: Hvitträskin, josta Koponen käyttää nimitystä ”Suomen Louisiana”, viitaten tällä Tanskassa sijaitsevaan taidemuseoon, jossa kävijöitä riittää syrjäisestä sijainnista huolimatta.<sup>401</sup>

---

<sup>398</sup> *Taide* 1/1968, 2-3.

<sup>399</sup> *Taide* 3/1966, 102.

<sup>400</sup> Taiteilijoiden lukumäärä nostetaan esille pääkirjoituksessa 3/1961, jossa kirjoittaja mainitsee, että Tampereella työskentelee 35 taiteilijaa, kun taas Helsingissä vastaava luku on 350. *Taide* 3/1961, 90.

<sup>401</sup> *Taide* 4/1969, 156. Erkki Koponen.



Olin ajatellut näyttelystä suurta kohokohtaa Helsingin taide-elämässä, kohokohtaa, joka kääntäisi katseet Helsinkiin, ohjaisi tänne matkailua ja nostaisi Helsingin taidekaupunkien joukkoon.<sup>402</sup>

Museokeskustelussa Helsinki-keskeisyys korostuu, eikä muiden kaupunkien taidemuseoita juurikaan mainita. Maaretta Jaukkuri tuo esille kirjassaan *Muutoksen pyörteissä*, sen että 1960-luvulla rakennettiin useita uusia taidemuseoita. Jaukkuri mainitsee vuonna 1962 perustetun Joensuun taidemuseon ja seuraavana vuonna (1963) perustetun Oulun taidemuseon, sekä Helsinkiin nousseen Amos Andersonin taidemuseon (1965) ja Turkuun perustetun Wäinö Aaltosen taidemuseon (1967).<sup>403</sup> Huomattavaa Jaukkurin listassa on se, että museoista kolme on perustettu Helsingin ulkopuolelle. Samaan aikaan vallitsevasta museotilanteesta käytiin *Taide*-lehden sivuilla kiivasta keskustelua, mutta ainakaan pääkirjoituksissa ei juurikaan nosteta esille näitä pääkaupungin ulkopuolelle nousseita taidemuseoita<sup>404</sup>.

[...] Helsingissä pitäisi olla yksi nykyaikainen näyttelyhalli [...]. [...] Tästä **HELSINGIN KVADRIENNAALI**sta koituisi sitä paitsi kaupungille ja koko maalle niin paljon kunniaa [...].<sup>405</sup>

Helsinki ja pääkaupunkiseutu tuodaan esille myös arvostelevassa mielessä, jolloin Helsinki rinnastetaan muihin kaupunkeihin, muihin pienempiin, joissa tilanne on enemmän hallinnassa. Nämä huomautukset voidaan tulkita piikkinä Helsingille ja sen päättäjille. Esimerkiksi pääkirjoituksessa 4/1968 kirjoittaja nostaa esiin Tampereen taidemuseon ja sen nykytaidetta esittelevän museon, ja vertaa sitä pääkaupunkiseutuun ja sen onnettomaan nykytaiteen tarjontaan. Pääkirjoituksessa 3/1961 kirjoittaja kohdistaa kriittisen huomion Helsingin päättäjiä kohtaan:

Eräät kaupungit, ei kuitenkaan Helsinki, ovatkin jo asettaneet vastaavan lautakunnan ja tulos on monessa tapauksessa ollut hämmästyttävän suotuisa.<sup>406</sup>

Diskurssien välisten valtasuhteiden lisäksi voidaan tarkastella myös diskurssien sisäisiä valta-asetelmia. Aiemmin tutkimuksessani, tarkastellessani kansainvälistä diskurssia, esittelin Hallin tavan jäsentää ”lännen idea” jakamalla maailma ”meihin” ja ”muihin”. Diskurssien sisällä tapahtuu myös samanlaista jaottelua ja luokittelua. Määritellään ”meitä” ja ”niitä” tarkoittavia joukkoja,

<sup>402</sup> *Taide* 4/1969, 156. Erkki Koponen.

<sup>403</sup> Jaukkuri 2011, 14.

<sup>404</sup> Pääkirjoituksessa 4/1963 nostetaan esille myös Jyväskylään, lähinnä kansatieteellisiä tarkoituksia varten, perustettu museo, jossa kirjoittajan mukaan taiteelle tarkoitettut tilat ovat ahtaat ja valo-ominaisuuksiltaan huonot. *Taide* 4/1963, 147. Pääkirjoituksessa 1/1960 Martti Haavio taas mainitsee, että ”näyttelyhuoneistojen määrä on vähäinen ja sijainti etelävoittoista”, jolla huomioi myös Helsingin ulkopuolisen maan. *Taide* 1/1960, 134. Martti Haavio.

<sup>405</sup> *Taide* 4/1960, 178.

<sup>406</sup> *Taide* 3/1961, 90.

hyviä ja pahoja, hyvää ja huonoa. Sanna Valtonen kirjoittaa, että tällainen jaottelu voidaan nähdä erontekona, jonka toiselle puolelle asetetaan huonot ja syylliset, kun taas itse asetetaan toiselle puolelle. Valtosen mukaan tämä on yksi tapa tutkia millaisia versioita todellisuudesta esitetään ja tuotetaan.<sup>407</sup> *Taide*-lehdessä tapahtuu myös tällaista luokittelua, mikä on pitkälti eri joukkoihin jakamista: On päättäjät ja niiden vastapuolella olevat taiteilijat, ja taiteilijoiden puolella toimivat asiantuntijat, minkä lisäksi on suuri yleisö, joka positioidaan suhteessa taidekenttään eri diskursseissa eri tavoin.

Taide-lehden pääkirjoituksissa puhutaan usein ”me”-muodossa. Kansallisessa diskurssissa myös suuri yleisö liitetään ”meihin”, mikä supistuu taiteilijakeskeisessä diskurssissa ja taiteen tila -diskurssissa. Näissä ”meitä” edustaa usein enää vain taiteilijat ja taidekentän edustajat, ja joissakin keskusteluissa (puhe kriitikoista) osa taidekentällä toimivistakin rajataan ulkopuolelle. Useimmiten täysin toista puolta edustavat päättäjät ja valtio. Kuitenkin kansallisessa diskurssissa ja kansainvälisessä diskurssissa jossain kohdin myös valtio ja jopa päättäjät lasketaan samaan ”me”-kategoriaan. Tämän osoittaa muun muassa päättäjien käyttäminen auktoriteettina.

Taiteilijakeskeisessä diskurssissa ja taiteen tila -diskurssissa diskurssin sisäisten valtasuhteiden havaitseminen on selkeämpää kuin kansallisessa ja kansainvälisessä puheessa. Taiteilijakeskeisessä diskurssissa, kuten toin taiteilijakeskeisen diskurssin positioita tarkastellessani esille, muodostavat kirjoittajat kahdella tavalla valtasuhteita eri ryhmien välille: lehden ja kirjoittajan puoli edustaa aina taiteilijakeskeisessä diskurssissa taiteilijaa, jolloin vastapuolella on joko harrastelija tai päättäjä. Tätä eroa tehdään muun muassa positioita korostavien termien avulla. Huomasin myös itse tekeväni erottelua taiteilijan ja harrastelijan välille, korostamalla huomaamattani taiteilijan osuutta käyttämällä itse nimityksiä, jotka eivät todellisuudessa esiintyneet kirjoituksissa. Näin ollen syyllistyin itse uusintamaan lehdessä tuotettuja asetelmia. Jälkeenpäin korjasin ammattitaiteilijasta käyttämäni termit ”oikea taiteilija” ja ”todellinen taiteilija” pois. Huomasin myös, että ne kirjoitukset joissa esimerkiksi harrastelija oli esitetty negatiivisesti, nousivat paremmin tekstistä esille kuin ne kirjoitukset joissa kirjoittajan mielipide ei ollut niin voimakas. Siten esimerkiksi ei niin kärjistetysti esitetty kanta taiteen harrastamiseen ja taidekasvatukseen liittyen – mihin useissa teksteissä viitattiin – oli vaikeampi havaita kuin voimakkaammat kannanotot. Joten vaikka lehti tuotti harrastelijoita, suurta yleisöä tai kriitikoita kritisovaa puhetta, tuotiin teksteissä myös esille taideharrastusten ja taidekasvatuksen tärkeys.

---

<sup>407</sup> Valtonen 1998, 94.

## 6. LOPUKSI – *Taide*-lehti aikansa taidekentän kuvaajana

Tämän tutkimuksen tavoitteena on ollut hahmottaa 1960-luvun *Taide*-lehden pääkirjoituksissa käytyä keskustelua ja sen tärkeimpiä puheenaiheita. Olen aluksi tutkinut aineistoani teemoittelun avulla, nostanut ylös vahvimpina näyttäytyvät ja useimmin toistuvat aiheet. Teemoittelun kautta olen pohjustanut tutkimukseni toista osiota, jossa olen tarkastellut aineistoani diskurssianalyysin avulla pyrkien syvemmälle aineistossani. Diskurssianalyysiosiossa olen samaan tapaan kuin teemoittelussa hahmotellut aineistosta vahvimpina näyttäytyvät diskurssit. Lopuksi pohdin tutkimuksessa ilmenneitä valtasuhteita, joita havaitsin sekä diskurssien välillä että diskurssien sisällä.

Samalla kun diskurssianalyysin avulla voidaan jaotella ja järjestää aineistoa, sekä havaita siinä säännönmukaisuuksia, diskurssianalyysi myös yksinkertaistaa tekstejä ja käytyä keskustelua. Oman tutkimukseni kohdalla olen yksinkertaistanut aineistossani käytyä puhetta, mutta näen sen diskurssianalyysin ominaisuudeksi tavoittaa yhteneväisyyksiä, eroavuuksia ja ylipäänsä tutkimustietoa valitusta aineistosta. Omassa tutkimuksessani yksinkertaistaminen ilmenee siinä, että olen määritellyt diskursseja suhteellisen vähäisen määrän suhteessa niihin sävyihin ja vivahteisiin, joita teksteissä ilmenee. Pyrkimyksenäni ei kuitenkaan ollut löytää kaikkia mahdollisia diskursseja, joita aineistossa ilmentyy, vaan pikemminkin havaita vahvimpina esiintyvät diskurssit.

Diskurssianalyysin luonteeseen ei kuulu se, että tarkoilla laskennallisilla tiedoilla, lukumäärillä ja prosenteilla esitettäisiin tutkimustulosten paikkansapitävyys, vaan tutkimustulokset perustuvat tutkijan päätelmiin.<sup>408</sup> Tämä sai minut diskurssianalyysiä tehdessäni miettimään, teenkö päätelmäni täysin aineistoni perusteella, vai päätyykö tarkasteluun helpommin aikaisempia löydöksiä tukevia kommentteja. Ongelmallinen tekstien tulkinta saattaa johtua tekstin luettavuudesta ja kirjoittajan monimutkaisesta, ja ehkä myös ajallisesti itselleni vieraasta tavasta ilmentää asiaansa, mutta varmasti osansa on ollut omassa alitajuisessa halussa nähdä ja tulkita lauseet tarkoitusta varten sopivimmalla tavalla.

Varsinaisen tutkimusmetodin diskurssianalyysin lisäksi tein teemoitteluun perustuvaa tutkimusta samalla aineistolla. Teemoittelun kautta aineisto hahmottui paremmin, ja pystyin tekemään tietynlaista lokerointia ja ryhmittelyä laajalta tuntuvan aineistoni suhteen. Diskurssianalyysiä

---

<sup>408</sup> Juhila & Suoninen 1999, 241.

tehdessäni huomasi aiemmin tekemästäni teemoittelusta olevan hyötyä, mutta samalla pohdin myös sitä, toistanko samoja löydöksiä sekä teemoittelun että diskurssianalyysin kohdalla, olkoonkin, että kumpikin metodi pyrkii pureutumaan eri tavoin aineistoon. Teemoittelu itsestään ei tuntunut riittävältä tavalta tehdä tutkimusta, vaan kaipasi tuekseen aineistoon syvemmälle menevän tutkimusmetodin. Näiden kahden tutkimusmetodin avulla koin pääseväni käsiksi aineistossani sekä piilevään että esillä olevaan tietoon, mikä ei olisi välttämättä onnistunut pelkästään toista metodia käyttämällä.

Tutkimuksellani lähdin selvittämään vastausta laajempaan kysymykseen siitä, että millaisena taidekenttä näyttäytyi *Taide*-lehdessä. Halusin keskittyä nimenomaan taidekentän institutionaaliseen keskusteluun, joten rajasin tutkimusaineistokseni lehden pääkirjoitukset. Yhdeksi syyksi sille, että päädyin tarkastelemaan pelkästään pääkirjoituksia koko lehden sijaan, oli se, että huomasi tutkimukseni alussa pääkirjoitustekstien ja muualla aineistossa olevien artikkeleiden yhteneväisyyden. Tämä vaikutelma syveni kun luin artikkeleita tekemäni diskurssianalyysin jälkeen, jolloin pystyin havaitsemaan paremmin eri diskurssien piirteitä ja ilmenemismuotoja. Osittain ratkaisu tutkia pelkästään pääkirjoituksia johtui myös tekstin mittavasta määrästä suhteessa tutkimukseni laajuuteen; en halunnut liian suurta aineistoa, sillä se olisi luultavammin estänyt tarkastelemasta tekstejä yksityiskohtaisemmin.

Tutkimukseni alussa kirjoitin, kuinka mielestäni lehti ei määritellyt lukijakuntaansa pelkästään taidekentälle kuuluville, vaan pyrki suuntautumaan myös tämän ulkopuolelle. Toisaalta taas lehden käyttämä kieli, asiantuntijapuhe, sekä kirjoitusten aiheet, kertovat lehden suuntautumisesta tietyille lukijakunnalle eli taiteilijoille ja taidekentällä työskenteleville. Ristiriitaisuutta voi selittää diskurssien kautta: Kansalliselle diskurssille ominaista on huomioida kaikki, koko Suomen kansa, mukaan lukien taidekentän ulkopuolella olevat, kun taas esimerkiksi taiteilijakeskeisessä diskurssissa muodostuu raja taidekentän jäsenten ja suuren yleisön välillä selkeämmin. Diskurssien välillä on eroa siinä, kuinka taidekentän ulkopuoliseen yleisöön tai suureen yleisöön suhtaudutaan. Näiden näkökulmien erilaisuuden vuoksi myös määritelmä lehden lukijakunnasta ja lehden suuntautumisesta määrittyvät kahtalaisesti. Lehti on ehkä alkuun haluttu määritellä laajemmalle yleisölle, mitä myös kansallisen diskurssin voimakkuus suhteessa muihin 1960-luvun alkupuolen pääkirjoituksissa vahvistaa. Muutos vuosikymmenen alun ja lopun välillä on diskurssien suhteen myös selkeä. Loppua kohden kuljettaessa lehti ikään kuin osoittaa pääkirjoituksensa enemmän taiteilijoille ja taidemaailmaan jo kuuluville, mikä näkyy myös diskursseissa: kansallista diskurssia ei voida juuri enää havaita taiteilijakeskeisen ja taiteen tila -diskurssin takaa.

Teksti syntyy kirjoittajan toimesta, mutta tekstin lukija muodostaa sille myös omat merkityksensä, jotka voivat poiketa kirjoittajan tarkoituksesta. Lukija merkityksellistää tekstiä suhteessa omaan maailmaansa.<sup>409</sup> *Taide*-lehden 1960-luvun numeroissa yleisön ääni kuuluu suhteellisen harvoin. Siten Faircloughinkin painottama viestintätilanteen tutkimiseen liittyvä tekstin kulutuksen tarkastelu on tässä tapauksessa vaikeaa. Fairclough kirjoittaa, että viestintätilanteet ovat eräänlaista yksinpuhelua; lukija tai katsoja ei pääse vastaamaan tai ilmaisemaan omaa mielipidettään. Fairclough on myös kirjoittanut, että ”median tarjonta on ammatillisesti ja institutionaalisesti valvottua ja yleensä tiedotusvälineissä pääsevät esille parhaiten ne, joilla jo ennestään on taloudellista, poliittista ja kulttuurista valtaa.”<sup>410</sup> Tekstejä tuottavilla on enemmän valtaa kuin tekstejä lukevilla.<sup>411</sup> *Taide*-lehdessä äänessä olivat taiteilijat ja taidekentän jäsenet, eivätkä päättäjät<sup>412</sup> eikä toisaalta suuri yleisökään. Toisaalta *Taide*-lehti oli Taiteilijaseuran ylläpitämä, joten sillä oli valta päättää sisäänpääsystä lehteen siinä missä Taiteilijaseuraan yleensä. Nykypäivänä tilanne on toki erilainen kuin esimerkiksi 1960-luvulla. Internet mahdollistaa tänä päivänä suoran kanavan oman kantansa esiin tuomiseen, kun taas 1960-luvulla sanomalehtiin sai ehkä esille vastineen, mutta *Taide*-lehden kaltaiseen julkaisuun oman mielipiteen saaminen oli vaikeampaa<sup>413</sup>.

Tähän voisi lisätä myös kysymyksen: kuka oli todellisuudessa se ääni, mikä lehden kautta kuului? Edustiko se kaikkia Suomen taiteilijoita, vai kuitenkin vain pienempää ja rajatumpaa ryhmää? Pääkirjoituksia lukemalla saa käsityksen, että puheenaiheet joita niissä käytiin, koskevat jokaista taiteilijaa ja taiteesta kiinnostunutta, mutta lehden muita artikkeleita tarkastelemalla syntyy toisenlainen kuva. Kuusikymmentäluvun taiteesta kirjoitetuissa kirjoissa usein tuodaan korostetusti esille vuosikymmenen nopeatempoisuus ja radikaalimmat liikkeet, mutta *Taide*-lehdessä ei näkynyt avantgarde-taidetta ja sen tekijöitä vaan muutos näkyi vasta seuraavalla vuosikymmenellä, kuten olen tutkimukseni alussa esittänyt. Hans Haacke on tuonut keskustelussaan Pierre Bourdieun kanssa esille sen, että lehdistöllä on vallankäytössään kaksoisrooli: lehti voi tuoda asian esille tai vaieta siitä, jolloin kaikkien äännet eivät välttämättä kuulu.<sup>414</sup> Suomen Taiteilijaseuraan kuulumaton itsenäinen taiteilija ei välttämättä mahtunut siihen ryhmään mitä vallassa oleva Taiteilijaseura edusti, ja siten ääni voidaan nähdä todellisuudessa vain pienen ryhmän tuottamana puheena.

---

<sup>409</sup> Lehtonen 1996, 190.

<sup>410</sup> Fairclough 1997, 57–58, 68–70.

<sup>411</sup> Lehtonen 1996, 151.

<sup>412</sup> Poikkeuksena pääkirjoitus 2/1962, jonka ovat kirjoittaneet pääministerin sijainen Johannes Virolainen ja Italian Suomen-suurlähettiläs Roberto Ducci. *Taide* 2/1962, 44–45. Johannes Virolainen & Roberto Ducci.

<sup>413</sup> Keskustelu *Taide*-lehden kanssa ei ollut täysin mahdotonta ja siitä esimerkkinä on jo aiemmin esiin tuomani, lehdessä 1/1963 ollut taidearvostelijoita puolustava vastine.

<sup>414</sup> Bourdieu & Haacke 1997, 36.

*Taide*-lehden kautta näyttäytyvä taidekenttä määrittyi tutkimukseni perusteella moniääniseksi, eikä siis suinkaan yhtenäiseksi ja yhtäläisiä mielipiteitä omaavaksi kentäksi. Kukin määrittelemäni diskurssi luo taidekentästä omanlaisensa kuvan. Taidekenttä on moniääninen, mutta myös muuttuva. Alun ja lopun teksteissä on eroa: samat äänet eivät vaikuta enää vuosikymmenen lopussa yhtä voimakkaasti kuin vuosikymmenen alussa. Muutosta ei voi perustella pelkästään eri kirjoittajilla, vaan muutos on pikemminkin asenteellinen, missä ilmentyy samaan aikaan taidekentällä ja yhteiskunnassa tapahtuneet muutokset. Esimerkiksi *Iris*-lehden ilmaantuminen Suomen taidekentälle 1960-luvun lopussa ja sen mukanaan tuomat radikaalimmat aatteet, samoin kuin 1960-lukuun yleisesti mielletty voimakas nuorisoliike ja taiteessa tapahtunut politisoituminen, voidaan nähdä myös *Taide*-lehdessä heijasteluna muutoksesta. Tähän lehden oli pakko lopulta vastata.

Tutkimaani keskustelua, siinä ilmenneitä diskursseja ja teemoja, voidaan tarkastella myös suhteessa taidekentällä ja *Taide*-lehdessä käytävään nykypuheeseen, esimerkiksi keskustelu modernin taiteen sijoittamisesta jatkui niin kauan kunnes Nykyaiteen museo Kiasma aukaisi ovensa, jonka jälkeen keskustelu näyttelytiloista on jatkunut ainakin Guggenheim-hankkeen myötä. Lisäksi keskustelua on käyty taiteen kansainvälisyydestä. *Taide*-lehden nykyinen päätoimittaja Pessi Rautio pohtii pääkirjoituksessaan, *Taide*-lehden 55-vuotisnumerossa 1/2015, kansainvälistä taidetta ja lehden pyrkimystä olla yhteys eri maiden välillä.<sup>415</sup> Puhe näyttäytyy hyvin samanlaisena kuin keskustelu 1960-luvun *Taide*-lehdessä. Samaan tapaan tänä päivänä käydään yhä keskustelua veikkaustoiminnan osuudesta taiteen apurahoihin, ja joudutaan yhä perustelemaan sitä, miksi taidetta ja sen tekijöitä tarvitsee tukea. Rautio tuo kantansa esiin taiteen tukemisen tarpeellisuudesta *Taide*-lehden pääkirjoituksessa 2/2015. Huomattavaa kirjoituksessa on se, että hän vetoaa maan ja sen kansan sivistykseen, mikä kertoo osaltaan siitä, että kirjoittajat perustelevat yhä samoja teemoja samojen tekijöiden avulla.<sup>416</sup> Ehkä tämä on jo osoitus jonkinlaisesta kulttuurisesta jatkumosta ja intertekstuaalisuudesta, puheiden ja niiden merkitysten uusiutumisesta. Laajempia tulkintoja tehtäessä tulisi tutkimusta kuitenkin jatkaa.

Kuten toin alkuun esille, ei tutkimusaineistona käyttämiäni *Taide*-lehden 1960-luvun numeroita ja varsinkaan sen päänumeroita ole tutkittu aikaisemmin eikä valitsemani vuosikymmentä ole tutkittu suuremmin Suomen taiteen ja taidekentän osalta. Siten näen, että tutkimuksellani tuotan uutta tietoa, jolla pyrin osaltani selvittämään taidekentän moniäänisyyttä ja moninaisuutta, joka sillä vallitsi ja yhä vallitsee. *Taide*-lehti pääkirjoituksineen sisältää hyvin monipuolisen tutkimuskentän

---

<sup>415</sup> Rautio 2015b, 3.

<sup>416</sup> Rautio 2015a, 3.

ja sen arvo on merkittävä: Se kertoo omasta ajastaan sellaisena kuin se aikalaisilleen näyttäytyi, ja nykytutkijalle se edustaa taiteen kentän historiaa taidehistorian ohella. Ja merkittävänä pidän myös havaintojani valta-asetelmista, joiden kautta lehti ja tutkittavana ollut vuosikymmen näyttäytyvät uudella tavalla.

Tutkimusta tehdessäni huomasin, että *Taide*-lehdestä ei ole kirjoitettu historiikkaa tai muuta yhtenäistä lehden historiasta ja vaiheista kertovaa kirjoitusta. Kaikki tieto, joka tarvitsin lehdestä tutkimukseeni, on koottu useista eri lähteistä. *Taide*-lehden kirjoitukset ja varsinkin oma aineistoni, lehden pääkirjoitukset, olivat merkittävässä roolissa hahmotellessani *Taide*-lehden taustaa. Kuitenkin ottaen huomioon lehden merkityksen merkittävimpänä kotimaisena taidelehtenä ja ylipäänsä Suomen lähes ainoana taidejulkaisuna, olisi mielestäni tärkeää, että tieto lehdestä ja sen taustoista olisi paremmin saavutettavissa kuin Wikipedian hyvin suppean ja puutteellisen tekstin tai eri tutkimuksissa esiintyvien irrallisten lauseiden kautta.

*Taide*-lehdet sisältävät paljon materiaalia, jonka näen jatkotutkimuksen kannalta mielenkiintoisena. Teemoja tutkiessa heräsi kysymys siitä, mitä teemoja lehdessä yleensä, tai esimerkiksi pääkirjoituksissa, ei ole käsitelty. Luin jonkin verran myös kirjoituksia 1960-luvun taiteesta yleisemmällä tasolla ja huomasin useiden ajasta ja sen taiteesta kertovien tekstien eroavan *Taide*-lehden antamasta kuvasta. Varovaisesti yleistäen voisi sanoa, että muualla esiin tuotu ja usein korostettukin Suomen taiteessa 1960-luvulla tapahtunut muutos radikaalimpaan suuntaan, ei juurikaan näy 1960-luvun *Taide*-lehdessä. Muutos korostuu vasta seuraavalle vuosikymmenelle mentäessä. Vertailu eri aineistojen avulla voisi tuottaa mielenkiintoista tietoa, jolloin useissa lähteissäkin esitetty hypoteesi *Taide*-lehden vanhoillisuudesta ja elitistisestä näkemyksestä saisi enemmän painoarvoa tai päinvastaisesti kumoutuisi. Vertailu eri vuosikymmenten välillä olisi myös yksi suunta jatkaa tutkimusta *Taide*-lehden parissa, ja kuten toin esille, sama keskustelu jatkuu yhä. Tutkimuksella on suhde nykypäivään, nykypäivän teemoihin ja puheeseen taiteen kentällä. Se mikä puhutti 1960-luvun taiteilijaa ja Taiteilijaseuran jäsentä, puhuttaa yhä.

## LÄHDELUETTELO

### Kirjallisuus ja verkkolähteet:

Alander, Erja & Syrjänen, Kirsi (1980) ”Taidekeskustelun teemoja 70-luvulla 2” *Taide* 4, 25–29.

Alitalo, Heikki (1979) ”Perusta on” *Taide* 5, 5.

Anttila, Pirkko (2005) *Ilmaisu, teos, tekeminen ja tutkiva toiminta*. Artefakta 16. Hamina: Akatiimi Oy.

Barthes, Roland (1993) *Tekijän kuolema – Tekstin syntymä*. Toimittanut Lea Rojola ja kääntäneet Lea Rojola & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

Bergmark, Torsten (1963) ”Ruotsin nykyaide” *Taide* 1, 7–11.

Bourdieu, Pierre (1985) *Sosiologian kysymyksiä*. Kääntänyt J. P. Roos. Tampere: Vastapaino.

Bourdieu, Pierre & Haacke, Hans (1997) *Ajatusten vapaakauppaa*. Kääntäneet Elisa Heinämäki, Marja Itkonen-Kaila, Kaija Kaitavuori, Rolf Büchi & Leena Nieminen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Beward, Christopher (2002) *The culture of fashion: a new history of fashionable dress*. Manchester: Manchester University Press.

Chirico, de Giorgio (1961) ”Modernistinen diktatuuri” *Taide* 1, 32–33.

Enckell, Carolus (1984) ”Millainen on hyvä kuvataidelehti” *Taide* 6, 5.

Erkkilä, Helena (2010) ”Ensimmäiset Ars-näyttelyt suhteessa länsimaisen kuvataiteen murrokseen 1960-luvulla”. Teoksessa Helena Erkkilä ja Maritta Mellais, *ARS 50 vuotta. Muistoja, historiaa, näkökulmia 1961–2011*, s. 11–23. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto 21, Valtion taidemuseo.

Fairclough, Norman (1992) *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.



Fairclough, Norman (1997) *Miten media puhuu?* Kääntäneet Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.

Foucault, Michel (2005) *Tiedon arkeologia*. Kääntänyt Tapani Kilpeläinen. Tampere: Vastapaino.

Gadamer, Hans-Georg (2004) *Hermeneutiikka: ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Suomentanut Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.

Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Toimittaneet ja kääntäneet Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Halonen, Pentti (1967) ”Näkökohtia Tampereen kuvataidepolitiikasta” *Taide* 3, 133–135.

Hannula, Mika (2003) *Kaikki tai ei mitään – kriittinen teoria, nykyaide ja visuaalinen kulttuuri*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Harri, Juhani (1964) ”Pop” *Taide* 4, 176–181.

Heikkinen, Vesa (1999) *Ideologinen merkitys, kriittisen tekstintutkimuksen teoriassa ja käytännössä*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Helsingin yliopiston humanistinen tiedekunta. (2015) ”375 humanistia. Matthias Castrén.” [verkkajulkaisu]. Helsinki. <<http://375humanistia.helsinki.fi/humanistit/matthias-castren>>. (Viitattu 28.11.2015)

Helsingin taideyhdistys ry. [verkkajulkaisu] <<https://helsingintaideyhdistys.wordpress.com/yhteystiedot/>> (Viitattu 28.11.2015)

Husa, Sari (1995) ”Foucault’lainen metodi”. *Niin & näin* 3, 42-48.

Huusko, Timo (2006) ”Taiteilijat taistojen tiellä” Teoksessa Rakel Kallio, *Dukaatti, Suomen Taideyhdistys 1846–2006*, s.192–201, 203–204. Helsinki: WSOY.

*Iiris* (1970) 7.

Jaakkola, Maarit (2013) *Hyvä Journalismi. Käytännön opas kirjoittajalle*. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Jaukkuri, Maaretta (2011) *Muutosten pyörteissä. Suomalaista kuvataidetta 1960–1980-luvuilta*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Jokinen, Arja (1999a) ”Diskurssianalyysin suhde sukulaistraditioihin”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen, *Diskurssianalyysi liikkeessä*, s. 37–53. Tampere: Vastapaino.

Jokinen, Arja (1999b) ”Vakuuttelevan ja suostuttelevan retoriikan analysoiminen”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen, *Diskurssianalyysi liikkeessä*, s. 126–159. Tampere: Vastapaino.

Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi (1993) ”Valtasuhteiden analysoiminen”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen, *Diskurssianalyysin aakkoset*, s. 75–108. Tampere: Vastapaino.

Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (1993a) *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.

Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (1993b) ”Diskursiivinen maailma: teoreettiset lähtökohdat ja analyttiset käsitteet”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen, *Diskurssianalyysin aakkoset*, s. 17–47. Tampere: Vastapaino.

Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi (1999) ”Diskurssianalyttisen tutkimuksen kartta”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen, *Diskurssianalyysi liikkeessä*, s.54–97. Tampere: Vastapaino.

Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (1999) *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino.

”Jugoslavian kirkkotaidetta” (1963) *Taide* 2, 62–65.

Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (1999) ”Kymmenen kysymystä diskurssista”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen, *Diskurssianalyysi liikkeessä*, s. 233–252. Tampere: Vastapaino.

Jylhä, Kari (1966) ”Taiteilijan puuttuvat suhteet” *Taide* 1, 44.

Karjalainen, Tuula (2010) ”Taidetta, puhetta ja kansainvälisyyttä”. Teoksessa Helena Erkkilä ja Maritta Mellais, *ARS 50 vuotta. Muistoja, historiaa, näkökulmia 1961–2011*, s. 127–145. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto 21, Valtion taidemuseo.

Kastemaa, Heikki (2009) *Nykyaikojen kampanjat, Ars-näyttelyt ja niiden vastaanotto 1961–2006*. Kirjoituksia taiteesta 5. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto 18, Valtion taidemuseo.

Kojo, Viljo (1960) ”Ennen Sallista: katkelma myöhemmin ilmestyvästä teoksesta” *Taide* 2, 114.

”Kriitikot” (1963) *Taide* 2, 93–94.

Kunelius, Risto (1997) *Viestinnän vallassa. Johdatusta joukkoviestinnän kysymyksiin*. Helsinki: WSOY.

”Kuvan paikka koulussa” (1968) *Taide* 4, 213.

Kymmenkunta (1960) ”Arina” *Taide* 2, 127.

Laine, Osmo (1969) ”Nuorten taiteen tulevaisuus” *Taide* 3, 143–144.

Lehtonen, Mikko (1996) *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.

Lintinen, Jaakko (2001) *Taide hidas, elämä lyhyt. Merkintöjä kuvataiteen tapahtumiin 1960- ja 1970-luvuilta*. Tampere: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Luostarinen, Heikki & Väliverronen, Esa (1991) *Tekstinsyöjät – Yhteiskuntatieteellisen kirjallisuuden lukutaidosta*. Osuuskunta Vastapaino. E-kirja. [<http://www.ellibs.com/fi/book/951-9066-43-8/tekstinsyöjat-yhteiskuntatieteellisen-kirjallisuuden-lukutaidosta>]

”Lyhykäinen sanasto” (1961) *Taide* 1, 40.

Lähdesmäki, Tuuli (2007) *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä. Henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä 1900-luvun lopun Suomessa*. Kulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 94. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Lähdesmäki, Tuuli (2012) ”Diskurssianalyysi taiteen tutkimuksen menetelmänä”. Teoksessa Annika Waenerberg & Satu Kähkönen (toim.) *Taidetta tutkimaan – menetelmiä ja näkökulmia*, s. 39–61. Jyväskylä: JYY julkaisusarja 86. Kampus kustannus.

Mallander, J. O. (1971) ”Kulttuurilehtien kuolema” *Taide* 4, 1–2.

Mellais, Maritta (2010) ”Näkökulmia Ars-näyttelyiden provokatiivisuuteen”. Teoksessa Helena Erkkilä ja Maritta Mellais, *ARS 50 vuotta. Muistoja, historiaa, näkökulmia 1961–2011*, s. 115–125. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto 21, Valtion taidemuseo.

”Mieli-piteitä: Helsingin kvadriennaali” (1961) *Taide* 4, 168–171.

”Mieli-piteitä nykytaiteen museosta” (1961) *Taide* 2, 82–83.

”Mieli-piteitä: Taidehallin laajentaminen” (1962) *Taide* 1, 38–39.

Mäkelä, Asko (1980) ”Koska räjähtää?” *Taide* 2, 2.

Nykänen, Asta (2014) *Kuuluuko taide kaikille? Tutkimus maallikkotaidepuheesta ja demokraattisen taidemaailman mahdollisuudesta*. Pro gradu -tutkielma. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.

Puokka, Jaakko (1967) ”40-luku” *Taide* 2, 74–75.

Rautio, Pessi (2010) ”Arvokas kuusikymmenluku” *Taide* 1, 9-14.

Rautio, Pessi (2015a) ”Taide hyvällä tulella” *Taide* 1,3.

Rautio, Pessi (2015b) ”Sivistysvaltio ja menestyvän taiteen tuki” *Taide* 2, 3.

Roitto, Aatos (1967) ”Taidearvostelijan vastuusta ja asemasta” *Taide* 3, 140.

Rossi, Leena-Maija (2007) ”Politiikan kuvista esilläpidon politiikkaan”. *Niin & näin* 3, 35–36.

Rossi, Leena-Maija (1999) *Taide vallassa. Poliittikkäkäsitteiden muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: KUSTANNUS OY TAIDE.

Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka Anita. 2006 KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto [verkkójulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. <<http://fsd.uta.fi/menetemaopetus/>>. (Viitattu 13.11.2015)

Saarikivi, Sakari (1969) ”Maisema on – museo puuttuu” *Taide* 4, 166–167, 207, 209.

Santtu, Lauri (1960) ”Taidekasvatus” *Taide* 4, 198, 200.

Sarajas-Korte, Salme (1980) *Kokeileva 60-luku*. Helsinki: Suomen Taideakatemia. Näyttely- ja tiedotusosasto.

Sevänen, Erkki (1998) *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 709.

Sinisalo, Soili (1990) ”Kuvataide 1960-luvulla. Kohti vapaata muotoa.” Teoksessa *Ars, Suomen taide*, s.180–219. Porvoo: Weilin+Göös.

Stendstadvold, Håkon (1963) ”Norjan nykytaidetta” *Taide* 2, 68–71.

Stormbom, N-B. & Hamberg, Lars (1963) ”Kriitikot” *Taide* 2, 93.

Suomen Taiteilijaseura (2014) ”Suomen kuvataiteilijaseuran historia” [verkkajulkaisu] <<http://artists.fi/seura/historiaa/>> (Viitattu 4.12.2015)

Suoninen, Eero (1999a) ”Näkökulmia sosiaalisen todellisuuden rakentumiseen”. Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen, *Diskurssianalyysi liikkeessä*, s. 17–36. Tampere: Vastapaino.

Suoninen, Eero (1999b) ”Vuorovaikutuksen mikromaiseman analysoiminen” Teoksessa Arja Jokinen, Kirsi Juhila ja Eero Suoninen, *Diskurssianalyysi liikkeessä*, s. 101–125. Tampere: Vastapaino.

”Taidekokoelmat verolle?” (1967) *Taide* 4, 225.

Tuomi, Jouni & Sarajarvi, Anneli (2003) *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.

Tuomikoski-Leskelä, Paula (1977) *Taide ja politiikka, Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa*. Helsinki: Historiallisia tutkimuksia 103. Suomen Historiallinen Seura.

Tuusvuori, Jarkko S. (1997) *Kulttuurilehti 1771–2007*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura.

Valkonen, Markku (1968) ”Taidearvostelun sormituntuma” *Taide* 2, 78–79.

Valtonen, Sanna (1998) ”Hyvä, paha media. Diskurssianalyysi kriittisen mediatutkimuksen menetelmänä”. Teoksessa Anu Kantola, Inka Moring, Esa Väliverronen (toim.) *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan*, s.93–121. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Vehmas, E. J. (1945) ”Suuntaviivoja” *Taide* 1, 3–5.

”Villa Lante” (1963) *Taide* 2, 80–83.

Väliverronen, Esa (1998) ”Mediatekstistä tulkintaan”. Teoksessa Anu Kantola, Inka Moring, Esa Väliverronen (toim.) *Media-analyysi. Tekstistä tulkintaan*, s. 13–39. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

## **Taide-lehden 1960-luvun pääkirjoitukset:**

*Taide* 1960 ”Pääkirjoitus” Erkki Koponen, 2.

*Taide* 1/1960 ”Taiteen keskus” Martti Haavio, 42.

*Taide* 2/1960 ”Suuri tilaisuus” 90.

*Taide* 3/1960 ”Taiteemme tukemisesta” Heikki Hosia, 134.

*Taide* 4/1960 ”Ongelmamme” 178.

*Taide* 1/1961 ”Nykytaiteen museo” 2.

*Taide* 2/1961 ”Kansallinen taide” 46.

*Taide* 3/1961 ”Kulttuuritahto” 90.

*Taide* 4/1961 ”Muotokuvamaalauksemme” 132–133.

*Taide* 1/1962 ”Taidebudjetti” 3.

*Taide* 1/1962 ”Taidehallin laajentaminen” 2–3.

*Taide* 2/1962 ”Suomi ja XXXI Biennaali” Johannes Virolainen & Roberto Ducci, 44–45.

*Taide* 3/1962 ”Väärä suuntaus” 90.

*Taide* 4/1962 ”Unohdus” 132.

*Taide* 1/1963 ”Taidearvostelu” 2.

*Taide* 1/1963 ”Museon ostot” O. Valavuori, 3.

*Taide* 1/1963 ”Suhteita ja epäsuhteita” 3.

*Taide* 2/1963 ”Eräs perintö” 54.

*Taide* 3/1963 ”Suomalainen kuvataidepolitiikka” 102–103.

*Taide* 3/1963 ”Kipsikuvat” 103.

*Taide* 4/1963 ”Uusi taidemuseo” 146–147.

*Taide* 4/1963 ”Ateneumin taidemuseo juhlinut” 147.

*Taide* 1/1964 ”Puheenjohtajan sana.” Erkki Koponen, 2.

*Taide* 2/1964 ”Pääkirjoitus” 52.

*Taide* 3/1964 ”Toimituskunnan vaihtuessa” Y. V., 98.

*Taide* 4/1964 ”Puolueitten kulttuuripolitiikka” 148–149.

*Taide* 1/1965 ”Taiteen asemasta ja merkityksestä” Y. V., 2.

*Taide* 2/1965 ”Näyttelyistä ulkomailla” 48.

*Taide* 3/1965 ”Taiteilijan ammatti” Y. V., 98.

*Taide* 4/1965 ”Maaseudun kuvataiteen näkymiä” Gunnar Pohjola, 146–147.

*Taide* 1/1966 ”Suomalaisillako ei väriaistia” Yrjö Verho, 2–3.

*Taide* 2/1966 ”Pohjoismainen taide – De nordiska ländernas konst” Yrjö Verho, 52.

*Taide* 3/1966 ”Taiteen tilit” 102.

*Taide* 4/1966 ”Kulttuurin verotus” Simo Kuntsi, 159.

*Taide* 1/1967 ”Monumentaalitaiteen ongelmat” Kauko Räsänen, 3.

*Taide* 2/1967 ”Taiteen demokratiaa” 63.

*Taide* 3/1967 ”Varaa kehitykseen” 120–122.

*Taide* 4/1967 ”Perinteiden rasitus” 173.

*Taide* 1/1968 ”Taiteen edistämisyvuosi” 2–3.

*Taide* 2/1968 ”Tuloksia ja tavoitteita” 56–57.

*Taide* 3/1968 ”Taiteen ulkomaanmatkat” 113.

*Taide* 4/1968 ”Sanoista tekoihin” 165.

*Taide* 1/1969 ”Uudistava mietintö” 3.

*Taide* 2/1969 ”Kuva ei tarvitse puolueväriä” 53.

*Taide* 3/1969 ”Joustavaan informaatioon” 105.

*Taide* 4/1969 ”Helsinki - Hvitträsk - Taidekeskus” Erkki Koponen. 156–157.