

1607

**Taiteen kritiikki ja kritiikin taide**  
**Stewart Home porvarillisen kulttuurin raunioilla**

**Marko Pyhtilä**

Pro gradu -tutkielma  
Jyväskylän yliopiston  
yhteiskuntatieteiden ja  
filosofian laitoksessa  
Kevät 1999

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO  
Yhteiskuntatieteellinen tiedekunta  
Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

---

MARKO PYHTILÄ

TAITEEN KRITIIKKI JA KRITIIKIN TAIDE  
Stewart Home porvarillisen kulttuurin raunioilla

---

Filosofia  
Pro gradu  
Kevät 1999  
99 sivua

---

Tiivistelmä - abstract

Mitä hyötyä taiteesta on? Voiko taide parantaa maailmaa? Mitä virkaa on taiteilijalla? Kysyessään näin radikaali avantgarde käänsi huomion taiteen sisäisistä ongelmista taiteen tehtäviin yhteiskunnassa. Analyyseissään se päätyi mm. porvarillisen taideinstituution armottomaan kritiikkiin. Esimerkiksi Kansainväliset situationistit ajoi taiteen ja elämän yhdistämistä, jonka jälkeen erillistä käsitettä taide ei enää tarvittaisi. Situationistit pitivät oman aikansa modernistista taidetta vieraannuttavana speaktaakkelina ja lopettivat lopulta kokonaan taiteen tekemisen.

Postmodernina aikana taiteen ja elämän on sanottu yhdistyneen massakulttuurin kautta. Tällaista yhdistymistä on sanottu avantgarden utopian rappeutuneeksi versioksi, mikä osoittaa useiden teoreetikoiden halua pitää kaunotaide modernistisella jalustallaan.

Avantgardetradiotiossa syntynyt kollaasitekniikka jalostui situationisteilla detournement-menetelmäksi, mikä tarkoitti olemassaolevien kulttuuristen elementtien kierrätystä poliittisiin tarkoituksiin. 1980-luvulla detournementista johdettiin plagiarismi, joka on intertekstuaalisuuden eräänlainen alalaji ja radikaali ilmaisumuoto. Avantgarden ja populaarikulttuurin eräänlainen symbioosi tapahtui punkissa, jonka tee-se-itse -asenne on yhdistynyt avantgardehenkeen sellaisten kulttuurityöläisten tai -sabotöörin kuten Stewart Homen tuotannossa. Vaikka avantgarde onkin kuollut suurine liikkeineen ja ismeineen, Homen omat tempaukset kierrättävät avantgardetradiotiossa syntyneitä ideoita. Plagiarismi, moninimet ja taidelakko tuovat käytännössä esiin postmodernille ominaisia ongelmia tyylistä, tekijyydestä ja taiteilijan roolista. Samalla ne vastustavat joidenkin postmoderniteoreetikoiden melankolisia huomautuksia kriittisen etäisyyden mahdottomuudesta.

---

Asiasanat:

Home, Stewart (1962-); Kansainväliset situationistit; plagiarismi; avantgarde; taide ja yhteiskunta; taideinstituutio

# SISÄLTÖ

	sivu
<b>1. JOHDANTO</b>	<b>1</b>
<b>2. TAITEEN ROOLI YHTEISKUNNASSA</b>	<b>5</b>
2.1. Miten taiteesta tuli Taidetta	5
2.2. Miten estetiikasta tuli teologiaa	9
2.3. Miten kerettiläisyydestä tuli osa katekismusta	16
<b>3. KANSAINVÄLISET SITUATIONISTIT R.I.P.</b>	<b>23</b>
3.1. Elämä on speaktaakkelia	23
3.2. Perspektiivin kääntäminen	29
3.3. Taiteen todentaminen ja lakkauttaminen	37
<b>4. POSTMODERNI 'KRIISI'</b>	<b>43</b>
4.1. Avantgarden kuolema	43
4.2. Taiteen ja elämän 'väärä' yhdistyminen	45
<b>5. NORSUNLUUTORNIN PORTINVARTIJAT</b>	<b>51</b>
<b>6. POSTMODERNIN KOSTO</b>	<b>58</b>
6.1. Punk: "Loistavaa - äänekkästä, nopeaa ja typerää!"	58
6.2. Neoismi: Tee-se-itse -historiankirjoitus	62
<b>7. KRITIIKIN TAIDE</b>	<b>65</b>
7.1. Kuka on Luther Blissett?	65
7.2. Omaisuus on varkautta	69
7.3. Taideselibaatti	75
7.4. Kulttuurisen sabotöörin rooli	80
<b>8. LOPUKSI</b>	<b>87</b>
<b>9. LÄHTEET</b>	<b>91</b>

*Taide parka, joka paljon kärsii!*  
- Anton Tsehov: Muistikirjasta<sup>1</sup>

*Työväenpuolueen toimittajat, yhteisöjen "taidetyöntekijät" ja heidän vähämieliset kollegansa eivät pystyneet ymmärtämään miksi työväenluokka ei ollut kiinnostunut "kehittämään" itseään "vakavan kulttuurin" avulla. Mutta proletariaatti, toisin kuin heidän keskiluokkaiset "mestarinsa", ei käsittänytään "taidetta" ympäröivää porvarillista mystifiointia. Skidit tiesivät vaistomaisesti, että "taide" oli porvarillinen konstruktio, joka oli kuormattu moralismilla, ja jota pönkitti "universaalisten inhimillisten arvojen" naurettava konsepti. Porvarillinen kulttuuri oli "hyvää makua osoittavaa" ja ilmeisesti "hyväksi sielulle". Siihen oli suhtauduttava ikään kuin se olisi ollut jonkinlaista lääkettä.*

- Stewart Home: novellista *Anarkisti*<sup>2</sup>

## 1. JOHDANTO

Mitä hyötyä taiteesta on? Voiko taide muuttaa maailmaa? Mitä virkaa on taiteilijalla? Tarkasteleman radikaali avantgardetraditio on kysynyt näitä kysymyksiä yhä uudelleen ja uudelleen. Käsittelen tutkimuksessani näihin kysymyksiin eri aikoina annettuja vastauksia, esille tulleita uusia ongelmia ja varsinkin Kansainvälisten situationistien ja näistä vaikutteita saaneen Stewart Homen hyvin taiteenvastaisia näkemyksiä.

Koska kyseisessä traditiossa on ollut tapana lainata ideoita sekä traditio sisältä että myös kaikista muista hyödylliseksi katsotuista lähteistä viitteitä mainitsematta, ei mielestäni voida puhua minkään yksittäisen henkilön tai edes suuntauksen taidekäsityksestä. Niinpä Homen taidekäsitystä ei voida esittää ilman situationistien taidekäsitystä, eikä situationistien yhteiskunta-teorioista versonnutta taidekäsitystä ilman dadaa ja toisaalta marxilaista perinnettä. Ja kun ollaan marxilaisessa traditiossa, taiteen historiallista kehitystä ei voida sivuuttaa, varsinkin kun sekä situationistit että Home ovat korostaneet historiallista tietoisuutta ja analyysiä.

Käsitlemäni 'taideteoreettiset' ideat ovat siis kulttuurin parissa toimineiden tekijöiden esittämiä ajatuksia, jolloin niiden luonne on hyvin erilainen kuin perinteinen akateeminen taidefilosofia. Kun akateeminen taidefilosofia on viime vuosikymmeniin asti pysytellyt analyyttisen estetiikan parissa, käsitlemäni traditio on tarkastellut taiteen *käytännöllisiä* ongelmia: taiteen tehtäviä yhteiskunnassa, sen institutionaaliseen luonteeseen liittyviä ongelmia,

<sup>1</sup> Tsehov 1982, 68.

<sup>2</sup> Home 1997a, 30-31. Novelli *Anarkisti* (Anarchist) on kirjoitettu alunperin 1985.

taiteen fetisoitumista, taidemaailman elitismistä ja muita taiteen käytäntöihin liittyviä todellisia ongelmia, jotka akateeminen analyttinen estetiikka on mielellään sivuuttanut. Pragmatistisen estetiikan myötä nämä kysymykset ovat nousseet viime vuosikymmeninä myös akateemiseen pohdiskeluun, vaikka 'kunnia' näiden ajatusten esilletuomisesta kuuluneekin esittelemälleni traditiolle. Tästä johtuen käsittelemäni taiteen kritiikki on jo tavallaan vanhentunutta, koska se kritisoi perinteistä, modernistista taidekäsitystä, jonka postmodernismi ja varsinkin pragmatistinen estetiikka on jo omalla tahollaan kyseenalaistanut.

Vaikka tutkimukseni kronologia ulottuukin ajallisesti 1990-luvulle saakka, esittelemäni taiteen kritiikki kohdistuu siis lähinnä perinteisiin porvarillisiin kaunotaiteisiin. Tämän modernistisen taidekäsityksen tunnusmerkkejä olivat mm. teoskeskeisyys, universaaliuden vaatimus, suuret kertomukset, taiteen autonomia, uutuuden vaatimus, kontemplatiivinen vastaanotto ja muodon korostaminen sisällön kustannuksella<sup>3</sup> - kaikki sellaisia arvoja, jotka sekä esittelemäni traditio että postmodernismi on kyseenalaistanut.

Tutkimukseni lopun päähenkilö Stewart Home on kaksijakoisessa asemassa suhteessa postmodernismiin: hän on omalla tavallaan postmoderni, situationisteilta vaikutteita saanut kulttuurinen sabotööri, joka jatkaa hyökkäyksiä taiteen modernistisia rakennelmia vastaan. Samalla hänen monet toimensa - mm. plagiarismi ja 'tekijyyden' ongelmallistaminen (moninimet) - ovat nostaneet esiin postmodernille tyypillisiä kysymyksiä<sup>4</sup>. Vaikka Home (s. 1962) ei ole (vielä) ottanut kantaa esimerkiksi pragmatistiseen estetiikkaan, täytyy muistaa, että modernistinen taideinstituutio ja sen edustamat kaunotaiteet jatkavat edelleen toimintojaan. Varsinkin Britannian kaltaisessa luokkayhteiskunnassa elitistinen taideimaailma edustaa sellaista kohdetta, johon Homen skandaalinkäryiset avantgardistiset hyökkäykset on ollut helppo kohdistaa.

Kun Home toteaa lyhyesti, että taide on "eliitin diskurssia"<sup>5</sup>, täytyy tällainen provosoiva lause ymmärtää kahdella tavalla, joka auttaa myös ymmärtämään sekä käsittelemäni traditiota että tätä tutkimusta. Ensimmäiseksi täytyy ymmärtää, että lause on tarkoitettu provosoivaksi. Dadasta situationisteihin ja punkkareihin provokaatio ja sensaatiohakuisuus on ollut yksi esittelemäni tradition tunnusmerkkejä. Sen sijaan esimerkiksi säädyllisyyttä ja hy-

<sup>3</sup> Modernistisen ja nykyisen taiteen eroista ks. Sederholm 1998, 280-282.

<sup>4</sup> Postmodernille tyypillisistä kysymyksistä ks. esim. Shusterman 1997, 134.

<sup>5</sup> Home 1995c, 186 (kirje Steve Perkinsille 8.9.1989).

vää makua on pidetty vihollisena. Toiseksi täytyy muistaa, että 'taiteella' tarkoitetaan tässä yhteydessä porvarillisia kaunotaiteita ja korkeakulttuuria.

Pragmatistisen estetiikan idea on siinä, että se laajentaa taiteellisen legitimaation kaunotaiteiden lisäksi mm. populaarikulttuuriin<sup>6</sup>. Koska pragmatistinen estetiikka ja esimerkiksi uusin aktivistinen taide eivät ole tämän tutkimuksen aiheita, säästyn myös niiden esittämien ongelmien käsittelyltä muuten kuin aivan pintapuolisesti. Niinpä kun käsittelen 'taidetta', tarkoitan sillä tästä lähtien modernistista kaunotaidetta, ellen muuta erikseen mainitse.

Koska avantgarde asettui itsessään kaikenlaista kontemplaatiota ja abstraktiutta vastaan, se pyrki olemaan sortumatta siihen itse. Taiteen ideologian ja käytäntöjen tarkastelu tarkoittaa kaikenlaisten 'metafyysisten' väitteiden vastustamista. Esimerkiksi Peter Bürgerin mukaan taiteen esteettinen tarkastelu ei riitä, vaan taidetta täytyy tarkastella myös yhteiskunnallisena ja ideologisena ilmiönä. Tarkastelenkin seuraavassa luvussa aluksi taiteen historiallista kehitystä ja prosessia, jossa taide sai modernin porvarillisen merkityksensä. Jo tämä tarkastelu osoittaa, ettei taide ole sellainen universaali kategoria tai ylivertainen tiedon muoto kuin pahimmillaan on esitetty, vaan että sen kehitys ja nykyinen asema on ollut sekä materialististen että ideologisten kamppailujen tulosta.

Jatkan asian tarkastelua avantgarden ja antitaiteen näkökulmasta. Dadan kohtalo osoittaa, miten ongelmallista porvarillisen taiteen vastustaminen oli taiteen sisältä: kun antitaide käytti taiteellisia ilmaisumuotoja, se vahvisti taiteen aseman, ja antitaiteeksikin tarkoitettut teokset muuttuivat ostettaviksi ja myytäviksi hyödykkeiksi taideinstituution kuolemansyleilyssä. Taideinstituutiota vastustanut dada otettiin mukaan taidehistoriaan: esimerkiksi lähteenä käyttämäni dadaisti Hans Richterin teos *Dada: Art and Anti-Art* on julkaistu Thames & Hudsonin *World of Art* -sarjassa (ja painettu halpatyövoimalla Singaporessa). Materiaalisella tasolla - ja omista protesteistaan huolimatta - taide on miljardiluokan bisnestä. Kaunotaide, joka alkoi romanttisena materialismin vastustamisena, koki pian muodonmuutoksen materialismin kristallisoitumiseksi; tavaroiksi, joita miljonäärit haalivat itselleen huutokaupoista ja taidegallerioista. Aristokraattien suojelema taide muuttui rahakkaan porvariston ajanvietteeksi.

Kansainväliset situationistit ottivat opikseen dadan kohtalosta ja pyrkivät hyvin itsetietoisesti välttämään liikkeensä estetisointia. Situationistinen liike on laajemman tarkastelun arvoinen monessakin mielessä. Se vei futuris-

---

<sup>6</sup> Sederholm 1998. 99.

mista ja dadasta alkaneen kehityksen tietyllä tavalla päätepisteeseensä. Situationistit kehittivät avantgardeliikkeistä systemaattisimman yhteiskuntakritiikin, ja esimerkiksi heidän aktiivisen nihilismin käsitteensä on hyödyllinen tarkasteltaessa Homen tapaisia kulttuurisia sabotöörejä. Koska taiteen ja yhteiskunnan kritiikkiä ei voida enää erottaa toisistaan, käsittelen situationistien speaktaakkelikäsitetä suhteellisen laajasti. Speaktaakkeli kuvasi alunperin hyvinvointiyhteiskuntaa, mutta situationistit joutuivat soveltamaan käsitettä myös taiteeseen. Tämä johti siihen, että (anti)taideliikkeenä aloittanut situationistinen liike lopetti (anti)taiteen tekemisen ja siirsi aktiviteettinsa kokonaan vallankumoukselliseen politiikkaan.

Dadan ja Kansainvälisten situationistien kaltaiset avantgardeliikkeet ajoivat taiteen ja elämän yhdistymistä, jolloin erillistä käsitettä 'taide' ei enää tarvittaisi. Postmodernismia käsitellessäni nostan esille useiden teoreetikoiden huolen taiteen ja elämän 'vääränlaisesta' yhdistymisestä. Kun viime vuosikymmeninä elämä on estetisoitunut populaarikulttuurin ja kulttuurin kulluttamisen kautta, nämä teoreetikot näkevät tämän rappiona ja kantavat samalla huolta (elitistisen) korkeakulttuurin tilasta. Tämä havainnollistaa sitä, miten syvälle ajatus kaunotaiteen oletetusta etevämmyydestä on juurtunut: jopa vasemmistolaiset, kaunotaiteen elitistisen ideologian tunnistavat teoreetikotkin päätyivät lopulta puolustamaan taiteen porvarillista ideologiaa<sup>7</sup>.

Postmodernin 'lisääntyvien marginaalien' aikakaudelta nostan lyhyesti esille kaksi vaihtoehtoista 'liikettä'. Punk ja neoismi ovat ne taitekohdat, joissa Stewart Home astui käsittelemääni traditioon. Seitsemännessä luvussa esittelen Homen kulttuurisabotöörin uraa ja ongelmia, jotka liittyvät moninimisyteen, plagiarismiin ja taidelakkoon. Vaikka postmodernismi ja pragmatistinen estetiikka ovat omissa diskursseissaan problematisoineet samoja asioita kuin Home, se ei ole estänyt sitä, etteikö porvarillisen taiteen ideologia eläisi edelleen gallerioissaan ja instituutioissaan. Homen tapaiset kulttuuriset sabotöörit jatkavat radikaalin avantgarden aloittamia hyökkäyksiä taideinstituutiota kohtaan huolimatta avantgarden oletetusta kuolemasta. Samalla he kyseenalaistavat postmodernismissä esitetyn ajatuksen 'kriittisen etäisyyden mahdottomuudesta'.

Tarkoituksena onkin osoittaa, että vaikka historiallinen, modernistinen avantgarde monine ismeineen ja taideliikkeineen on jo mennyttä aikaa, radikaalin avantgarden perinne elää yhä jatkumossa, jonka edustaja Home on. Kun punk hävitti lopullisesti avantgarden ja populaarikulttuurin välisen kuilun,

---

<sup>7</sup> Ks. Shusterman 1997. 93.

myös postmodernissa keskustelussa alettiin häivyttää rajaa korkea- ja populaarikulttuurin väliltä. Niinpä esimerkiksi Homen tapauksessa on pelkästään näkökulmakysymys, toteuttaako hän omilla tekemisillään avantgarde- vai punkasennetta.

Käytän läpi tutkimukseni otteita Stewart Homen proosateksteistä havainnollistamassa sekä Homen kirjallista plagiarismia että hänen ideologis-ironista diskurssiaan. Homen proosakatkelmissa käytän Juha Ahokkaan erinomaisia suomennoksia. Niissä teksteissä, joista ei ole ollut saatavilla suomenkielisiä versioita, olen suomentanut lainaukset itse.

## 2. TAITEEN ROOLI YHTEISKUNNASSA

### 2.1. Miten taiteesta tuli Taidetta

*“Hei mies”, Donald Pemberton protestoi. “Systeemiä vastaan on taisteltava. Suuret ihmisjoukot ovat vain aivottomia zombieita, jotka katsovat saippuasarjoja televisiosta ja juovat itsensä känniin kaljasta viikonloppuisin. Me taiteilijat olemme henkistä eliittiä, olemme kosketuksessa korkeampien todellisuuksien kanssa, mikä tarkoittaa sitä, että meidän tulisi sanella valtakunnan kulttuurimieltymykset!”*

*“Olet oikeassa”, MacDonald myönsi. “Jos ihmiset olisivat yhteydessä taiteeseemme, sen sijaan että vetelevät kuivia toisen luokan videoiden edessä, maailma olisi paljon parempi paikka.”*

*“Mikä on vieläkin oleellisempaa”, Applegate kirkaisi. “Olen valmis hyväksymään aineellisen köyhyyden, jos se on ainoa mahdollisuus Uuden ihmisen henkiseen valistamiseen työni kautta, mutta ei ole oikein, etten saa mitään taloudellista korvausta yhteisölle tekemistäni suunnattomista palveluksista. Loppujen lopuksi, jos taiteeni ei toimisi merkkitulena valaisemassa sen eliitin polkua, joka viimeinkin muuttaisi kaikki arvot, sivilisaatio romahtaisi ja palaisimme pimeään keskiaikaan! Jokaiselle taiteilijalle pitäisi taata minimipalkka, joka olisi ainakin yhtä korkea kuin tohtorin tai pankinjohtajan nettopalkka!”<sup>8</sup>*

Antiikin tieteen ja taiteen kukoistuksen teki materiaalisella tasolla mahdolliseksi työnjako, jossa suurin osa ihmisistä teki töitä orjina mahdollistaen näin harvojen vapaiden ihmisten joutilaisuuden ja näiden tieteen ja taiteen harjoittamisen. Koska maalarit ja kuvanveistäjät joutuivat tekemisiin halveksitun ruumiillisen työn kanssa, taiteilijoista ainoastaan runoilijoita saatettiin pitää

<sup>8</sup> Home 1996b. 29.



arvossa<sup>9</sup>. Esimerkiksi Aristoteles oli sitä mieltä, ettei 'hyvä elämä' ollut mahdollinen niille, joiden täytyi tehdä työtä.

Keskiajalle asti 'taiteilija' oli kokki, suutari, kuvanveistäjä tai vaikkapa taiteiden opiskelija, siis käsityöläinen; 'taitaja'. Yhteistä näille 'taiteille' oli opetettavuus. Näihin jäljitteleviin taiteisiin luettiin mukaan myös taikatempot, sofistikka ja peilien käyttö. Varsinaiset korkeat taiteet koostuivat seitsemästä Vapaasta Taiteesta, joita opetettiin taiteiden tiedekunnissa eri maiden yliopistoissa. Näitä olivat kielioppi, retoriikka, dialektiikka, laskento, geometria, astronomia sekä musiikki. Nykyajan tunnustamista taiteista vain musiikki laskettiin tuolloin mukaan, ja sitäkin pidettiin matemaattisena tieteenä.<sup>10</sup> Tällainen jaottelu oli siis jo antiikin perua, jossa tiede ja taide polveutuivat samasta tietotaidon puusta, ja taiteilijan ja käsityöläisen ero oli olematon.

Arnold Hauser toteaa, että taiteen kehitykselle ratkaiseva kuilu eliitin ja massojen välillä tapahtui renessanssissa, kun 'tärkeät' taideteokset tarkoitettiin pienelle latinankieliselle ylimystölle samalla, kun enemmistö sai esteettisen tyydytyksensä 'vähempiarvoisista' tuotteista.<sup>11</sup> Porvariston nousu renessanssin kynnyksellä tuotti myös uuden ihmistyyppin, humanistin. Nämä porvareiden jälkeläiset, jotka eivät piitaneet kaupankäynnistä, alkoivat harrastaa joutoaikanaan antiikkia. Yksi renessanssin väärinkäsityksistä oli, että kuvanveistäjät tai maalarit olisivat olleet erityisen kunnioituksen kohteena antiikin aikana. Tämä väärinkäsitys tuotti paineita taiteiden kentän laajentamiselle, mitä tuon ajan maalarit ja kuvanveistäjät eivät tietenkään panneet pahakseen: olihan oppineen asema parempi kuin pelkän käsityöläisen. Kuvantekijät alkoivat osoittaa pätevyyttään laatimalla oppineita kirjoituksia. Vuonna 1447 Ghiberti laati ensimmäisen kuvanveistäjän omaelämäkerran, ja jo aikaisemmin, vuonna 1435, Alberti julkaisi latinankielisen tutkimuksen maalauksesta. Jälkimmäinen kirja aiheutti skandaalin humanistisissa piireissä, sillä siinä käsiteltiin maalausta teoreettiselta kannalta, mikä tarkoitti sen nostamista samalle älylliselle tasolle kuin kunnioitetut Vapaat Taiteet. Samoihin aikoihin maalareita kehoitettiin ensimmäisen kerran myös signeeraamaan taulunsa.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Ks. esim. Hauser 1973, 102-103. Hauserin mukaan runoilijoita pidettiin myös mesenaattiensa ystävinä, kun taas kuvataiteilijat eivät salanneet työskentelevänsä rahasta.

<sup>10</sup> Ks. esim. Gimpel 1969, 26 ja Taylor 1978, 39-40. Taylor lisää vapaiden taiteiden joukkoon myös arkkitehtuurin ja lääketieteen. Arkkitehtuurin voi tietysti tavallaan katsoa kuuluneen geometriaan, runouden retoriikkaan ja kirjallisuuden dialektiikkaan. Musiikin erityisasema selittyy antiikin Kreikasta, jossa musiikkia pidettiin kirjoitusta ja lukemistakin tärkeämpänä sivistyksen huippuna.

<sup>11</sup> Hauser 1977, 44-45.

<sup>12</sup> Ks. esim. mts. 56-58.

Maalauksen ja kuvanveiston hyväksyminen Vapaiden Taiteiden joukkoon ei tapahtunut kuitenkaan automaattisesti. Humanistit halveksivat Leonardo da Vincia, jota he pitivät käsityöläisenä. Leonardo vastasi, että jos maalaus on mekaaninen taide, koska se on käsillä tehtävää, niin kirjoituksenkin täytyy sitten olla sitä. Toisaalta esimerkiksi arkkitehtuuri ei ollut Leonardolle taidetta eikä hänen mielestään maalauksen ja matematiikan välillä ollut paljoakaan eroa. Myöskään Castiglionelle maalaus, runous tai musiikki eivät eronneet vaikkapa ratsastuksesta tai kolikkojen keräilystä. Tällaiset luokittelut kertovat tietysti myös renessanssi-ihmisen tavasta jäsentää maailmaa.

Paineet taiteiden kategorian uudistamiseen kasvoivat. Gimpelin mukaan varsinaisen läpimurron aiheutti Marsiglio Ficino (1433-99), joka meni omin päin sotkemaan Vapaiden Taiteiden hierarkiaa. Hän otti mukaan maalauksen, kuvanveiston ja arkkitehtuurin, jätti pois laskennon, geometrian ja tähtitieteen sekä korvasi dialektiikan runoudella. Ficino onnistui keikautuksessaan: kaunotaiteet nykyisessä merkityksessään olivat syntyneet.<sup>13</sup>

Tämä historiallinen kehitys, joka johti taidekäsitteen uuteen sisältöön, ei ollut tietenkään erillään muusta yhteiskunnallisesta kehityksestä. Porvariston nousu aristokratian ja monarkian haastajaksi, ja tieteen edistyminen olivat osa samaa kehitystä, joka johti siirtymiseen keskiajalta uuteen aikaan. Kun tieteellinen ja taloudellinen ajattelutapa kuuluivat uuteen, porvaristolle ominaiseen elämänasenteeseen, aristokratia kääntyi takaisin vanhoihin elämäntapoihinsa, joihin kuului myös taide. Uusi taidekäsitteisyys syntyi 1600-luvulla yhdessä uuden tiedekäsityksen kanssa. Kun tiede pyrki tiedon kehittämiseen, taide samaistettiin varhaisissa taideteorioissa suoraan totuuteen. 'Taide'-käsitteen moderni käyttöönotto oli aristokratian pyrkimys osoittaa oman elämänmuotonsa ylemmyys porvaristoon nähden. Taide samaistettiin totuuden- ja siis aristokraattisen maailmankuvan - kanssa.<sup>14</sup>

Kun voittoisa porvaristo ei pystynyt omaksumaan aristokratian elämäntapoja sellaisenaan, myös taiteen tuli mukautua porvarillisiin suhteisiin. Toisin sanoen taiteenteoriat alkoivat mukautua porvarillisiin arvoihin, ja taide alkoi kehittyä porvariston kehityksen mukaan. Kauneudessa ei ollut enää kyse 'totuudesta' vaan 'mausta'. Kun porvaristo nousi hallitsevaksi luokaksi, taidepuheeseen eli estetiikkaan tulivat mukaan myös muodon ja individualismin korostaminen.

<sup>13</sup> Gimpel 1969. 34-35.

<sup>14</sup> Ks. Home 1991a, 42-43, Taylor 1978, 44 ja Shusterman 1997, 128.

Nykyaikaisen taidekäsityksen kanssa syntyi myös Kaunotaiteilija; romanttinen ajatus taiteilijanerosta, joka oli saanut lahjansa Jumalalta. Toisaalta hän ilmaisi töissä sieluaan, joten hänen teoksensa eivät olleet enää Jumalasta lähtöisin. Tämä johti ajatukseen älyllisestä omaisuudesta, mikä tarkoitti lopulta myös tekijänoikeuslakien syntyä 1800-luvulla.

Taideuskonnon synty voidaan sijoittaa näihin ajatuksiin. Muodon ensisijaisuus sisältöön nähden tarkoitti estetiikan alkua. Teoksen kohde ei ollut enää tärkeä, vaan tietyn taiteilijan kädenjälki. Enää ei haluttu 'madonnaa' tai 'Jeesusta ristillä', vaan 'Michelangelo' tai 'da Vinci'. Taiteilijoiden tehtävä oli pyhittää elämänsä taiteelle. Taide oli suojapaikka, jonne maailman suruja saattoi paeta. Nämä ajatukset johtivat myöhemmin 'taidetta taiteen vuoksi' -suuntauksen syntyyn. Gimpel kertoo paljonpuhuvan anekdootin: "Kuoleva humanisti kieltäytyi krusifiksista, koska se oli ruma. Krusifiksista oli tullut taideteos."<sup>15</sup>

Taideteoksista tuli kysynnän ja tarjonnan kohteita, kun markkinat alkoivat spekuloida taulujen hinnoilla samalla tavoin kuin mausteiden tai viljan hinnalla. Kun ongelmaksi muodostui ilmaisun tai 'nimen' arvioiminen, apuun kutsuttiin asiantuntijoita tai toisia taiteilijoita. Kriitikon siemen oli kylvetty, ja 1700-luvun Ranskassa kriitikoista tuli oma ammattikuntansa. 'Hyvän maun' käsite nousi estetiikassa etusijalle. Filosofin David Hume piti makua samanlaisena ihmiselle luontaisena ominaisuutena kuin näkö- tai kuuloaistia; tästä syystä makuarvostelmat olivat myös yhtä hyvin todistettavissa oikeiksi tai vääriksi. Kun kaikki ihmiset eivät kuitenkaan olleet makuarvostelmista yksimielisiä, Hume päätyi käsitykseen, että vain 'terveen', varman maun omaavat pystyivät päätymään oikeisiin makuarvostelmiin: niinpä esteettiset kokemukset olivat mahdollisia vain sellaisille yksilöille, joilla ylipäätään oli kyky makuarvostelmiin.<sup>16</sup> 'Hyvästä' ja 'oikeasta' mausta muotoutui jo alusta alkaen elitistinen käsite. Myös tällä vuosisadalla mm. taidehistorioitsija Jakob Rosenberg on ollut sitä mieltä, että 'hyvä maku' on herkkien, koulutettujen ihmisten yksityisaluetta<sup>17</sup>. Koulutuksen - ja sitä kautta sosiaalisen aseman - ja 'maun' välinen yhteys on kuitenkin selvä, kun ymmärretään, että 'esteettinen' asennoituminen esimerkiksi balettiin edellyttää tietoja baletin traditioista ja konventioista: siis koulutusta. Tätä asiaa ei kuitenkaan otettu huomioon, kun 'mausta' tehtiin universaali esteettisen havainnoinnin edellytys.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Gimpel 1969, 39.

<sup>16</sup> Ks. Eaton 1994, 47 ja 58.

<sup>17</sup> Mts. 137 mukaan.

<sup>18</sup> Ks. Bourdieu 1984, 1. Bourdieun mukaan kulttuuriset tarpeet ovat seurausta henkilön koulutuksesta ja toissijaisesti sosiaalisesta taustasta. Ks. myös Eaton 1994, 49. Eaton kirjoittaa: "Musiikkia opiskellut huo-

Kun kriitikot ja filosofit toivat 'Kauneuden' taiteiden sanastoon, he alkoivat etsiä sitä siitä korkeammasta sfääristä, josta oltiin ennen etsitty Jumalaa. Baumgartenin *Aesthetica* julkaistiin vuonna 1750, ja estetiikka omana oppialanaan oli syntynyt lopullisesti. Suuret filosofit, mm. Kant, Fichte ja Hegel kantoivat myös kortensa kekoon. Tästä lähtien taiteesta puhuminen oli filosofointia.

## 2.2. Miten estetiikasta tuli teologiaa

*“Minua häiritsee jokin sellainen mikä koettelee kaikkia suuria taiteilijoita, minä kärsin nimittäin erittäin syvästä henkisestä sairaudesta. Kuvittelisin, että se liittyy jotenkin pinnalliseen yhteiskuntaan, jossa elämme! Ihmisillä ei ole enää aikaa, jotta he arvostaisivat niitä älyn loistavia syvyyksiä, joita löytyy nerojen teoksista. Otaksuisin, että kaikki taiteilijat kohtaavat saman ongelman, mahdottomuuden kommunikoida emotionaalisessa kehityksessään taantuneiden massojen kanssa. Mutta epätavallisesta kyvykkyydestäni johtuen kärsin asian johdosta huomattavasti enemmän kuin kukaan toinen nyt elossa oleva henkilö. Tiedän...”*

*“Hyvä on, hyvä on”, Walker napautti. “Olen ymmärtänyt. Määrään teille valiumia. Parin viikon päästä voitte jo paljon paremmin.”*

*“Mutta te ette käsitä!” Donald valitti. “Olen koskettanut ääretöntä, olen ollut yhteydessä jumaluuteen, aikojen tieto on minun, jotta ilmoitaisin sen kenelle tahansa, kuka kuuntelisi tarkkaavaisesti. Ja siinä on juuri ongelma, kukaan ei halua kuunnella.”*

*“Jos suvaitsette”, Maria vastasi vastentahtoisesti, “olen sangen kiireinen. Tässä reseptinne, olkaa hyvä ja poistukaa.”*

*“Olen häikäisevä nero!” Pemberton esitti vastalauseen samalla kun otti reseptin, jota tohtori hänelle ojensi. “Ette voi kohdella minua tällä tavalla! Muutaman vuoden päästä ihmiset suutelevat sitä maata, jossa kävelen, he palvovat luovuuteni lähdeettä! Minusta tulee suurempi kuin Warhol! Olen lahjakas ja teen kovasti työtä! Olen renessanssimies, jopa suurimmat elävät taiteilijat ovat minuun verrattuna henkisiä pygmejä! Ette voi sivuuttaa minua ikään kuin olisin jokin lakeija. Olen enemmän kuin pelkkä potilas, olen ennakoanut kuvataiteiden kehityksen seuraavan viidensadan vuoden ajaksi!”<sup>19</sup>*

Kant on yksi taiteen autonomian teoreettisista isistä. Hänen mukaansa taide täytyi erottaa elämän käytännöllisistä tarpeista: taide vaati pyyteetöntä vastaanottoa eivätkä makuarvostelmat saaneet liittyä mihinkään intresseihin. Taiteeseen ei saanut soveltaa syntymässä olevan porvarillisen yhteiskunnan

---

maa usein asioita, joita tottumattomat kuuntelijat eivät kuule.” Tällaisten arkipäiväisten toteamusten sivuuttaminen aiheuttaa mielestäni koko estetiikan alueen kyseenalaistamisen. Käsittelen aihetta lisää viidennessä kappaleessa.

<sup>19</sup> Home 1996b, 13-14.

rationaalista hyödyntävoittelua ja välineellistämistä. Taideteoksen piti olla kulutustavaran antiteesi: tämä merkitsi myös 'taiteen' ja 'epätaiteen' eli viihteen ja massakulttuurin erottamista 'oikeasta' kulttuurista. Taiteella ei saanut olla itsensä ulkopuolista funktiota.

Hegel puhui taiteen ja mielikuvituksen vapautumisesta innokkaasti. Kun mielikuviutus vapautetaan konventioista, taide pääsi omilleen. Hegelin mukaan taide oli siirtynyt kulttuurin keskuksesta marginaaliin, jonka tilalle keskustaan oli tullut tiede. Taide tekisi tietä tietoisuuden korkeammalle muodolle, filosofialle. Taide on näyttelyjä, ei esim. kirkkoja varten. Baudelairen mukaan "fantasia tuottaa, 'taidetta taiteen vuoksi', ylpeää taidetta, joka ei ole enää kenenkään palvelija ja joka asettaa ongelmansa sisältään"<sup>20</sup>. Utilitaristisia vaatimuksia vastaan hyökättiin toteamalla, että hyödyllisin paikka talossakin on vessa. Kaikki mikä on käyttökelpoista, on rumaa, koska se ilmaisee ihmisten epäjalvoja ja iljettäviä jokapäiväisiä tarpeita. Yhdeksi taiteen paradokseista muodostuikin se, että vaikka estetismi ja taide ylipäätään nähtiin kaiken hyödykkeellistämisen vastustamisena, taideteokset olivat edelleen yhä suuremmissa määrin hyödykkeitä, joita myytiin ja ostettiin kuten muitakin kulutustavaroita.

Autonomiseksi julistettu taide oli päässyt näin uuteen vaiheeseen, jossa platoninen pelko taidetta kohtaan ei enää olisi relevanttia, koska taiteen 'vaarat' eivät enää vaikuta ihmiseen, joka on tullut immuuniksi taiteelle. Taide on niin erillään muusta elämästä, etteivät sen sisäiset vallankumoukset vaikuta jokapäiväiseen elämään. Taide saavutti 'vapautensa' siirtämällä itsensä marginaaliin, jolloin se saattoi sanoutua irti perinteestä repimällä sen rikki ja kokeilemalla aiheita ja tyyliä, jotka aiempina vuosisatoina eivät olisi olleet mahdollisia. Tällainen romanttinen ihanne tuntuikin toteutuvan 1800-luvun taiteessa: romantiikan jälkeen siirryttiin realismin kautta yhä vapaampiin ilmaisutapoihin, ja taide ja taiteilijat alkoivat päästä yhä enemmän riippumattomiksi vallanpitäjistä ja mesenaateista. 'Kauneuden' filosofisesta ongelmasta siirryttiin 'teoksen' ongelmaan, kun vapautuneet ilmaisumuodot tuottivat aivan uudenlaisia taideteoksia. Teoksen määrittelyn ongelmallistuminen johti myöhemmin myös 'taideteoksen' kyseenalaistamiseen.

Taiteilijoiden odotettiin suodattavan ikuisia ja muuttumattomia arvoja omasta ajastaan ja kohoamaan arkipäiväisen yläpuolelle. Tämä merkitsi historiatonta taidetta ja elitististä käsitystä taiteilijasta. Jotta taide saattoi katkaista välinsä yhteiskunnan kanssa, sen täytyi 'unohtaa' oma historiallisuus-

<sup>20</sup> Baudelaire, De l'essence du rive, vi (Wind 1985, 15 mukaan).

tensa ja perustella olemassaolonsa autonomisena kategoriana. Itsetietoisuus johti taideinstituution kehittymiseen.

Raymond Williams selittää tätä kehitystä marxilaisilla termeillä. Hänen mukaansa kulttuuri ja taide ovat yhteiskunnan päällysrakennetta, eivätkä ihmiskunnan perustavaa toimintaa. 'Kulttuuri' ja 'sivilisaatio' tarkoittivat 1700-luvulle asti samaa asiaa. Ero tapahtui, kun sivilisaatiolla alettiin käsittää keinoitekoisia, ulkokohtaisia asioita kuten kohteliaisuutta ja loistokkuutta, kun taas kulttuurilla alettiin ymmärtää ihmiskunnan sisäistä, henkistä kehitystä. Williamsin mukaan 'kirjallisuudella' tarkoitettiin aluksi kaikkien painettujen kirjojen lisäksi lukukokemusta ja kykyä lukea, kunnes 1700-luvulla tapahtui siirtymä oppineisuudesta 'makuun' ja käytöstä tuottamiseen: kirjallisuus muuttui tietynlaisten, mielikuvituksella tuotettujen kirjojen kategoriaksi.<sup>21</sup>

'Kulttuuri' tai rajatun 'taide' ja 'kirjallisuus' (itse äskettäin yleistettyinä ja abstrahoituina) nähtiin 'ihmishengen' syvimpiä saavutuksina, liikkeellepanevinä tekijöinä ja voimavaroina. 'Kulttuuri' oli siten yhtä aikaa aiempien metafyyssisten muotojen maallistumista ja niiden liberalisoimista. Siinä vaikuttavat voimat ja sen prosessit olivat nimenomaan inhimillisiä ja niistä puhuttiin yleistäen subjektiivisina, mutta tietyistä kvasimetafyyssisistä käsitteistä ('mielikuvitus', 'luovuus', 'inspiraatio', 'esteettinen' sekä 'myytti' uudessa myönteisessä merkityksessään) muodostettiin itse asiassa uusi pantheon.<sup>22</sup>

Ranskan vallankumouksen jälkeinen illuusioton aika oli otollinen romanttiselle, eskapistiselle ihmistyypille. Poliitikka oli kirosana, eivätkä taiteilijat halunneet olla missään tekemisissä sen kanssa. Kun taide irrottautui poliittisesta ja sosiaalisesta elämästä, se linnottautui norsunluutorniinsa. Taiteilijat hylkäsivät todellisen maailman ja loivat itselleen symbolisen universumin. Tämä tarkoitti myös välinpitämättömyyttä todellisen maailman inhimillisiä kärsimyksiä kohtaan: "Jos jalkojesi juureen kuolee mies, tehtäväsi ei ole auttaa häntä, vaan panna merkeille hänen huultensa väri"<sup>23</sup>.

Taide on loistokas piilopaikka, muodonmuutos joka suojelee meitä maailmalta jossa elämme. Epäoikeudenmukaisuus, paikalliset sairaudet, nälänhätä, sota. Nämä ovat todellisia. Taide on korvannut uskonnon oopiumina kansalle samalla tavoin kuin taiteilija on korvannut papin hengen puhemiehenä. Kerran ihmiset katsoivat sisään löytyäkseen Jumalan. Nyt he löytävät sieltä taiteen. Me olemme riippuvuusiemme armoilla ja taiteesta on tullut addiktio. Me kamppailemme läpi elämän huumautuneessa unessa, etsien pakoa, kirkkaampia fantasioi-

<sup>21</sup> Williams 1988, 26-27 ja 61-63.

<sup>22</sup> Mts. 27.

<sup>23</sup> John Ruskin: *Modern Painters* (Library Edition, London, 1903-1912, ii. 388-389). Lainattu Williamsin 1988. 175 mukaan.

ta, pidempiä mielikuvitusmatkoja, äänekkäämpää musiikkia. Toisen ihmisen elämä on aina mielenkiintoisempaa kuin omamme.<sup>24</sup>

Kun taiteilija julisti, että kaikki aiheet ovat samanarvoisia koska ne tulevat arvokkaiksi taiteilijan työn kautta, muoto jäi ainoaksi kriteeriksi. Enää ei ollut väliä sillä, oliko kohteena alaston nainen vai hedelmävati; kyse oli ainoastaan estetiikasta ja muodosta. Taiteilija ei enää ilmaissut jotain tiettyä ideologiaa tai jonkun sosiaalisen luokan tuntoja, vain itseään. Taide muuttui ammatista kutsumukseksi.

Autonomisen taiteen puolustajat halusivat tehdä taiteen arvoista elämän johtavia arvoja. Dandyt kuten Oscar Wilde pyrkivät tekemään omasta elämästään keinotekoisia taideteoksia. Taide oli tarkoitettu eliitille, jonka täytyi omistaa elämänsä sille; yleisön tehtävä oli ponnistella ymmärtämään, mitä nämä uudet profeetat tekemisillään oikein tarkoittivat. Taiteen ja yleisön välinen kuilu kasvoi äärimmäiseksi.

Taiteen ei pitänyt olla verrattavissa mihinkään muuhun kuin itseensä, sen tuli olla päämäärä itsessään. Taiteella ei saanut olla mitään tekemistä yhteiskunnan tai etiikan kanssa. Taiteesta tuli uudenlainen uskonto, joka ylisti porvarillisen elämäntavan ylemmyyttä ja arvoja, kuten individualismia. Uskonto ja taide rinnastettiin retoriikalla, jossa taiteen autonomisuudesta kertovat sakramentit korvasivat rukouksen. Walter Benjaminin mukaan vuonna 1835 keksitty *l'art pour l'art* -iskulause on taiteen teologiaa. Varhainen taide oli yhteydessä kulttiin, ja kun taide irroitti itsensä ulkopuolisista kulteista sen täytyi tehdä itsestään kultti: rituaalisuus säilyi kauneuden, alkuperäisyyden ja aitouden kulteissa. Kulttiesineen täytyy olla saavuttamaton, mikä edellyttää tiettyä 'auraa' tai välimatkaa.<sup>25</sup> Shustermanin mukaan

kirkollinen traditio tarjosi vaikutusvaltaisen ja institutionaalisesti vakiintuneen henkistyneen kokemuksen mallin, kuten myös tavan asennoitua kunnioittavasti taideteoksiin. Lisäksi kirkko mahdollisti intellektuellille pappisluokalle tämän transkendentin kokemuksen ja sen diskurssin ulkoisen muodon ohjaamisen ja säätelyn. Kun varsinainen teologinen usko kadotettiin, mutta uskonnolliset tunteet ja synkät henkiset tavat vielä olivat vahvoja, ne siirrettiin korkeataiteen palvelukseen. Taiteesta tuli ylimaallisen kokemuksen ja hartaan vakavamielisyyden uusi valtakunta, jolla oli uusi intellektuellien taiteilijoiden ja kriitikoiden pappisluokka.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Tony Lowes: *Give up Art Save the Starving*, teoksessa Home (ed) 1989, 20.

<sup>25</sup> Benjamin 1989, 146-147. Ks. myös Sederholm 1996, 36-40.

<sup>26</sup> Shusterman 1997, 129.

Peter Bürger jakaa taiteen historian kolmeen osaan taiteen yhteiskunnallisen tehtävän mukaan. *Kirkollisen taiteen* tehtävä oli palvella kulttiobjektina. Taidetta vastaanotettiin sosiaalisesti, ja sitä myös tuotettiin sosiaalisesti, käsityöläisten ammattikuntana. *Hovitaiteen* tehtävä oli ylistää hallitsijan suuruutta ja hovin hienostuneisuutta, hyvänä esimerkkinä Ludwig XIV:n Versailles. Tällaista taidetta tuottivat jo yksilöt, vaikka sen vastaanotto oli edelleen kollektiivista. Bürger näkee jo tämän kehityksen ensimmäisenä askeleena taiteen 'vapautumiselle'. Jos sekä kirkollinen taide, että hovitaide olivat edelleen kiinteässä yhteydessä elämän käytäntöihin, *porvarillisen taiteen* tuotanto ja vastaanotto eivät olleet enää yhteydessä siihen. Porvarillista taidetta sekä tuotettiin että vastaanotettiin yksilöllisesti, ja sen funktio oli kuvata porvarillista itseymmärrystä: kun ihminen redusoidaan jokapäiväisessä elämässä johonkin tehtävään tai rooliin, hän voi taiteen avulla tarkastella itseään jälleen 'kokonaisena' ihmisolentona. Porvarillisen taiteen elämästä eristäytymisen huippu saavutettiin Bürgerin mukaan estetismissä, jolloin siitä tuli taiteen sisältö.<sup>27</sup>

Kun uskonto menetti asemansa valtioiden ja paavin 'asiana', ja siitä tuli yksityisasia, uskonnon kritiikki tuli mahdolliseksi. Kun taide, joka oli ollut ennen kiinteästi yhteydessä uskontoon ja rituaaliin, alkoi julistaa autonomiaansa, se alkoi samalla muuttua itse yhä enemmän itsenäiseksi uskonnoksi ja rituaaliksi. Bürger kirjoittaa, että

*l'art pour l'art* -liikkeessä ja estetismissä jonkinlainen taiteen uudelleensakralisointi (tai uudelleenritualisointi) itse asiassa tapahtui. Mutta tässä käänteessä ei ole samankaltaisuutta sen ja taiteen alkuperäisen uskonnollisen funktion kanssa. Taide ei ole tässä kirkollisen rituaalin elementti, jolle voidaan myöntää jokin käyttöarvo. Sen sijaan taide muodostaa rituaalia. Sen sijaan, että taide olisi ottanut paikkansa uskonnollisessa sfäärissä, taide tunki uskonnon syrjään.<sup>28</sup>

Hegel rinnasti taiteen ja uskonnon sanomalla, että molemmat käsittelevät universaaleja asioita. Romanttiset taiteilijat palvoivat uutta jumalaansa innokkaasti. Maallisen rakkauden pelättiin tukahduttavan taiteen heidän sisältään. 'Rakastakaamme toisiamme taiteessa kuin mystikot rakastivat toisiaan Jumalassa', kirjoitti Flaubert. Théodore de Banvillelle taide oli 'suvaitsematonta ja kateellista uskontoa'. Taidemaalari Ingres, jolle taide oli pappeutta, julisti: 'Olkaa uskonnollisia taiteen suhteen... Taide ei ole pelkästään ammatti, se

<sup>27</sup> Bürger 1996, 47-48.

<sup>28</sup> Mts. 28.



on apostolinvirka... Ylevät aistini ovat osa uskontoa.<sup>29</sup> Esteetikkojen, kuten Clive Bellin mukaan taiteen tehtävä on nostaa meidät jokapäiväisen elämän kamppailusta ylevään estetiikan maailmaan.

Kun taiteeseen aletaan soveltaa uskonnollisia metaforia, ei ole vaikea päätellä, että kyse on korvikkeesta ja tyydyttämättömistä haluista ja toiveista. Feuerbach osoitti, että uskonto ilmaisee maailman epätäydellisyyttä luomalla kuvitteellisen, täydellisen maailman. Kun taide eristäytyi maailmasta omaan valtakuntaansa, kyse on täsmälleen samasta asiasta. Nietzsche sanoi: ”meillä on taide, ettemme kuolisi totuuteen”<sup>30</sup>. Klee kirjoitti: ‘luon, etten itkisi’, ja Motherland: ‘taiteelle annetaan se, mitä ei pystytä antamaan omalle olemassaololle’. Picasso sanoi puolestaan: ‘Taide on valhe, joka saa meidät tajuamaan totuuden.’ John Zerzanin mukaan taidetta, kuten uskontoa tai ideologiaakaan, ei voida todentaa kuin symbolisesti, taiteen tapauksessa taideteoksilla. Taideteokset ovat tuon menetetyn mahdollisuuden, elämisen kyvyttömyyden esitystä.<sup>31</sup> Taide on negatiivista tietoa todellisuudesta: se kertoo uskonnon tavoin siitä, mitä maailma ei ole.

Taiteella on yhteiskunnassa ristiriitainen funktio: se toimii täsmälleen samalla tavalla kuin uskonto - olemalla protesti vallitsevia oloja vastaan ja tarjoamalla samalla illuusion siitä, miten asioiden pitäisi olla. Schillerin mukaan estetiikan alue on se, jolla tasa-arvo, vapaus ja demokratia toteutuvat: vapaus ja onnellisuus voidaan saavuttaa ainoastaan kauneuden kautta<sup>32</sup>. Taiteen illusorisuus on suoraan verrattavissa uskonnon tarjoamaan illuusiioon: samalla kun taide/uskonto tarjoaa lohtua ja pakoa pahasta maailmasta, se ilmaisee ideaaleissaan sitä, miten asioiden pitäisi olla. Taide ei ole totta, mutta se on totta siinä mielessä, että se ilmaisee elämän kurjuutta: se on onnen saareke onnettomassa maailmassa. Taide tarjoaa lohtua, mutta estää samalla onnen saavuttamisen todellisessa elämässä.<sup>33</sup> Jürgen Habermasin mukaan taiteesta on tullut virtuaalista tyydytystä sellaisille tarpeille, joiden to-

<sup>29</sup> Lainaukset Gimpel 1969, 98-99 mukaan.

<sup>30</sup> Nietzsche: *The Will to Power* 1968, 435.

<sup>31</sup> Zerzan 1986. Myös kaikki lainaukset Picassoa lukuunottamatta mukaan Zerzanin mukaan. Picasso-sitaatti on laitettu tämän suuhun elokuvassa Welles: *V niinkuin vääreännös*.

<sup>32</sup> Ks. Marcuse 1969, 117 ja Eagleton 1990, 110-111. Tämä ei ole tietenkään pelkästään ‘taiteen’ ominaisuus, vaan kaiken viihteen: Helsingin Sanomat kertoi 14.11.1998 kulttuuriosaston pikku-uutisessaan, että alistetut yhdysvaltalaiset mustat suosivat tieteisromaneja, koska ”sen avulla sorretut ja solvatut voivat kuvitella asioiden olevan toisin.”

<sup>33</sup> Marcuse 1969, 102, 114 ja 118. Ks. Bürger 1996, 7 ja 11-13. Ks. myös Siivonen 1992, 35-36. Avainsana on illusorisuus, koska illusioiden tarjoaminen on yhteistä sekä uskonnolle että taiteelle. Tästä johtuen onkin hämmästyttävää, ettei Marx itse kyennyt sovittamaan uskontokritiikkiään myös taiteeseen (ks. myöhemmänä).

dellinen tyydytys ei ole mahdollinen porvarillisessa yhteiskunnassa<sup>34</sup>. Tällä tavalla taide on siis sekä protestia että status quon säilyttämistä.

Mikä on ratkaisevaa tässä yhteydessä, ei ole se, että taide edustaa ideaalista todellisuutta, vaan se, että se esittää sen kauniina todellisuutena. Kauneus antaa ideaalille hurmaavan, ilahduttavan ja tyydyttävän - onnellisen luonteen. Jo se pelkästään täydellistää taiteen illuusion. Vain sen kautta kuvitteellinen maailma saa tuttuuden leimansa, läsnäolon tuntunsa. Illuusio tekee mahdolliseksi jonkin esiintymisen: taideteoksen kauneudessa kaipuu on hetkellisesti täytetty.<sup>35</sup>

Marcuse kutsuu tätä 'kulttuurin affirmatiivisuudeksi'. Taide osoittaa hänen mukaansa 'unohdettuja' totuuksia ja protestoi niiden 'unohtamista' vastaan, mutta samalla tämä protesti siirtyy todellisuudesta 'taiteen' ja 'esteettisen' havainnoinnin sfääriin. Koska taide on eristetty elämästä erilliseksi omaksi alueekseen, taideteoksien tuottamaa imaginaarista tyydytystä (muutoksesta) ei voida integroida elämään, vaan se voidaan kokea ainoastaan taiteessa. Kulttuuri on Marcuselle abstraktin tasa-arvon aluetta. Muutoksen mahdollisuus siirtyy todellisesta kuvitteelliseen, samoin kuin uskonnossa. Kritiikki neutralisoidaan ja taide omalta osaltaan vahvistaa juuri niitä oloja, joita vastaan se protestoi.<sup>36</sup>

Marcusen affirmatiivisuusteoriaa tukee ilmiö, jota situationistit nimittivät myöhemmin rekuperaatioksi: porvarillista yhteiskuntaa halveksineet taiteilijat elivät elämänsä muun yhteiskunnan laitapuolella, mutta kuoltuaan näiden taiteilijoiden teokset nostettiin juhlistamaan porvarillisen elämänmuodon oletettua etevämmyyttä - sitä jota nämä taiteilijat olivat eläessään vastustaneet. Taideteoksiin suhtauduttiin esteettisinä objekteina; kauppatavaroina, ja niiden mahdollinen radikaali sisältö neutraloitiin. Vallitsevia oloja vastustava taidekin vahvistaa juuri sitä yhteiskuntaa, jota se teoksillaan vastustaa, *koska se on taidetta*. Protesti itse taideteoksessa peittyi sillä, että teosta vastaan otetaan *taiteena*. Näin ollen ei ole mitenkään ihmeellistä, että 'taidetta taiteen vuoksi' -ajatus muuttui lopulta porvariston iskulauseeksi.

<sup>34</sup> Habermas 1975. 78 ja 85. Ks. myös Jochen Schulte-Sasse: *Foreword* teoksessa Bürger 1996, xxxv. Uskonnon ja taiteen lisäksi samaa analyysiä voitaisiin soveltaa myös vaikkapa pornoon ja viihteeseen yleisesti. Edellisistä poiketen uskonto ja taide esittävät itsensä yleispätevinä ja 'tosina'; porno ja viihde ovat selkeämmin illusorisia eivätkä väitäkään olevansa 'totta'. Tässä täytyy tietenkään muistuttaa, että tarkastelussa on modernistinen, porvarillinen kaunotaide, koska postmodernissa esiintyviin erilaisiin uusiin taidemuotoihin tällainen kritiikki ei (aina) ole relevanttia.

<sup>35</sup> Marcuse 1969. 120.

<sup>36</sup> Mts. 103, 110 ja 114. Ks. myös Bürger 1996, 11-13 ja Zerzan 1986. Myös Adornolla oli tämän suuntaisia ajatuksia. Sama logiikka tulee myöhemmin yhä uudelleen ja uudelleen esille avantgarden estetisoinnin, epäpolitisoinnin tai 'rekuperoinnin' yhteydessä.

### 2.3. Miten kerettiläisyydestä tuli osa katekismusta

*“En voi sietää kaikkea sitä roskaa yleisistä humanistisista arvoista”, Tracy jatkoi. “Siksi keskeytin opintoni. Yliopistolla tajusin mitä huijausta taide on. Kaikki puhe siitä kuinka taide kohoo yhteiskunnallisten olosuhteiden yläpuolelle on pötyä. Ajatus universaalista ihmisyyden tilasta on yksi monista hallitsevan kulttuurin yrityksistä tarjota naisille kapitalismi ja patriarkaaliset suhteet muuttumattomina kohtaloina.”*

*“Historiaa ja muita kulttuureita tarkastelemalla havaitsemme”, Tracy näytti nauttivan paasauksestaan, “että yleiset totuudet ovat länsimaisen sivilisaation tuotetta. Näillä käsityksillä ei ole mitään kosketuspohjaa todellisuuden kanssa. Kirjallisuus, klassinen musiikki, museotaide, kaikki heijastavat valkoisen, hallitsevaan luokkaan kuuluvan miehen etuja. Tulen sairaaksi kun niin sanotut taidekriitikot väheksyvät tavallisia ihmisiä, koska nämä eivät ymmärrä taidetta. He pelästyisivät kuollakseen, jos työväenluokka yhtäkkiä kiinnostuisi taiteesta. Taiteen eliittiasema tuhoutuisi. Taiteella ei ole mitään tekemistä useimpien ihmisten elämän kanssa. Taide käsittelee keskiluokan syyllisyyttä ja miehistä tuskaa. Kumpikaan ei ole tervettä. Minä en voi samaistua kumpaankaan niistä.”<sup>37</sup>*

Vaikka myös ranskalaisen utopiasosialistin Saint-Simonin seuraajat julistivat taiteen uudeksi uskonnoksi ja taiteilijat tämän uskonnon papistoksi, he tarkoittivat taiteilijan tehtäväksi yhteiskunnallisten muutosten vauhdittamisen. Taiteilijoiden tuli julistaa työn, teollisuuden ja tieteen erinomaisuutta, auttaa naisten vapautumisessa ja yleisen äänioikeuden hyväksymisessä. Taiteilijoiden piti olla etujoukko (avantgarde), joista kansojen johtajat nousisivat.

Marxille taiteilijan työ oli ei-vieraantunutta työtä, jos taiteilija ei ollut kapitalistin palveluksessa oleva palkkatyöntekijä<sup>38</sup>. Työkumppaninsa Engelsin tavoin Marx tunsu hyvin maailman taidetta, ja molemmat olivat nuorina sepittäneet runojakin: ”He rakastivat intohimoisesti klassista kaunokirjallisuutta, ihailivat klassista musiikkia ja osasivat arvostaa maalaustaidetta.”<sup>39</sup> Vaikka Marxille taiteen kehitys oli tietysti määrin yhteydessä yhteiskunnalliseen kehitykseen ja ‘kauneusaisti’ oli sosiaalisesti hankittu ominaisuus, hänen mukaansa taide kehittyi kuitenkin itsenäisesti. Marx löysi yleisinhimillisen viehätysvoiman antiikin kreikkalaisesta taiteesta ja eepoksesta, jotka

<sup>37</sup> Home 1994, 43-44.

<sup>38</sup> Ks. Marx & Engels 1974, 132-136. Alkuperäinen teksti K. Marx: *Theorien über den Mehrwert*, Werke, B. 26, t. 1, s. 127-128, 377 sekä 385-386. Teatterissa työskentelevä näyttelijä ja kustantajalle kirjoittava kirjailija olivat Marxille tuottavia työntekijöitä, jotka tekivät vieraantunutta työtä. Oliko Marx siis itse vieraantunut, tuottavaa työtä jollekin muulle (kapitalistille) tekevä proletaari, kun hän ei julkaissut kirjoituksiin itse ja sai niistä rahaa?

<sup>39</sup> B. Krylov: *Esipuhe* teoksessa Marx & Engels 1974, 5.

”tuottavat meille jatkuvasti taidenautintoa ja tietyssä suhteessa ovat normina ja saavuttamattomina esikuvina.”<sup>40</sup>

Marx tunnisti kapitalistisen yhteiskunnan vihamielisyyden taidetta ja humanismia kohtaan. Tämä aiheutti taiteen dialektisen kehityksen siten, että ‘suuret taiteilijanerot’ voivat kohota kriittisesti oman aikansa ja yhteiskuntajärjestelmänsä yläpuolelle. Marx vastusti ‘taidetta taiteen vuoksi’ -suuntausta ja piti taiteen ja politiikan erottamista mahdottomana ajatuksena. Luokkataistelussa taidetta voitiin käyttää sekä sorron puolustamiseen että vastustamiseen, ja kun edistyksellinen taiteilija tiedosti tämän, hänen teoksensa olisivat automaattisesti edistyksellisten ajatusten läpikäymisiä. Tästä ajatuksesta ei ole pitkä matka myöhempään sosialistiseen realismiin, ja realismi olikin Marxille ”maailmantaiteen kehityksen huippusaavutus.”<sup>41</sup>

Taide, toisin kuin valtio, laki tai uskonto, oli siis Marxille ikuista. Hän päätyi tähän ristiriitaiseen käsitykseen, koska ei soveltanut historiallista analyysiään myös taiteeseen - siitäkin huolimatta, että hän analysoi eri aikakausien taidetta. Marx - kuten moni muukin oman aikansa kuvankaataja - oli siis omalta osaltaan korvaamassa yhtä ‘taantumuksellista’ instituutiota toisella, tässä tapauksessa uskontoa taiteella. Tämä saattaa olla myös yksi syy siihen, miksi useimmat marxilaiset teoreetikot ovat myös myöhemmin päätyneet puolustamaan kaunotaiteen porvarillista ideologiaa.

Autonomiseksi julistautuneen taiteen ongelma oli siinä, että kun se eristäytyi elämästä ja tuotti omat arvostelukriteerinsä ja liturgiansa, se muuttui fetissiksi ja kulutustavaraksi. Taide filosofisena käsitteenä oli saanut antaa tilaa yksittäisille taideteoksille, joiden funktio oli tulla tutkituksi, ostetuksi ja myydyksi. Muodollisten keksintöjen korostaminen jatkaisi tätä tendenssiä loputtomiin. Vastareaktionä syntyi radikaali avantgarde.

‘Avantgarde’ tarkoitti alunperin sotilaallista, sittemmin myös taiteellista ja poliittista käsitettä. Sotilaallisesta kielenkäytöstä johdettu termi tarkoitti itsensä alttiiksi panevaa etujoukkoa. Leninille kommunistinen puolue oli valankumouksen avantgardea. Myös taiteelliseen avantgardeen on aina liittynyt samanlainen lähetystehtävä, etujoukkona oleminen, vaikka tämä onkin useimmiten kiistetty itse liikkeen sisällä. Saint-Simon, joka käytti ensimmäisenä nimitystä avantgarde, tarkoitti sillä aluksi sellaista taiteilijaa, joka popu-

<sup>40</sup> Marx & Engels 1974, 65. Alkuperäinen teksti K. Marx: *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie*, Werke, B. 13, s. 640-642. Engels, joka kirjoitti taiteellisesta propagandasta, piti parempana, ettei tekijä ilmaissut mielipiteitään suoraan, vaan antoi lukijan tehdä omat johtopäätöksensä. Ks. mts. 70-73.

<sup>41</sup> Ks. B. Krylov: *Esipuhe* teoksessa Marx & Engels 1974, 11-15. Lainausta sivulta 12.

larisoi tiedettä. Myöhemmin hän halusi antaa taiteilijoille lähetystehtävän utilitarististen arvojen palveluksessa.

Radikaali avantgarde<sup>42</sup> - futurismi, dada, surrealismi ja esimerkiksi Kansainväliset situationistit - halusi yhdistää nämä kaksi avantgarden puolta, taiteellisen ja poliittisen. Se halveksi estetismin tavoin porvarillisia arvoja, mutta sen sijaan, että olisi käpertynyt omaan 'taiteen' maailmaansa, radikaali avantgarde pyrki muuttamaan kapitalistista, päämäärärationalisoitua yhteiskuntaa. Se hyökkäsi taiteen autonomisuutta ja sitä tapaa vastaan, jolla taide toimi yhteiskunnassa. Taiteesta oli tehty taustamusiikkia porvarillisiin rituaaleihin, porvariston takanreunojen nöyrä palvelija ja kansainvälinen sijoituskohde.<sup>43</sup> Taiteen tekeminen oli eristetty taiteilijoiden erikoisalueeksi. Avantgarden pyrkimys olikin hävittää kuilu taiteilijoiden ja yleisön välillä, jolloin jokainen voisi olla taiteilija. Avantgarde halusi siis tuhota vieraantuneen taiteen ja palauttaa sen osaksi jokapäiväistä elämää.

Porvarillisten kaunotaiteiden tyyssijoja ovat taidekoulut, galleriat, yliopistojen taideaineiden laitokset, taidekustantamot ja niin edelleen. Futurismi, joka oli ensimmäinen varsinainen (utooppinen) avantgardeliike, tunnisti porvarillisen taiteen muotoutumassa olevan institutionaalisen luonteen ja hyökkäsi sitä vastaan. He halusivat mm. pitää näyttelyistään kriitikot poissa.

Dada edusti yhtenäisempää teoreettis-käytännöllisyyttä kuin futurismi. Dadaistit vaativat mm. progressiivista työttömyyttä ja dadaneuvostoja jokaiseen yli 50 000 ihmisen kaupunkiin auttamaan elämisen uudelleenjärjestämisessä. Tristan Tzaran mukaan dada "heitti ideoita ilmaan, jotta ne voitaisiin ampua alas"<sup>44</sup>. Hän parodioi manifestien kaavaa omissa dadamanifesteissaan: "lanseeratakseen manifestin täytyy haluta A:ta, B:tä & C:tä ja hyökätä 1, 2 & 3:a vastaan.[...] Kirjoitan manifestia enkä kuitenkaan halua mitään, ja silti sanon tiettyjä asioita, ja olen periaatteesta manifesteja vastaan kuten olen periaatteitakin vastaan."<sup>45</sup>

Rolando Perezin mukaan kieli on yksi esimerkki hierarkkisen yhteiskunnan koodaamisen pakkomielleestä. Kaiken täytyy tarkoittaa jotakin, kaikelle täytyy löytyä oma paikkansa, kaikki täytyy luokitella (Aristoteles). Oli kyseessä DNA-koodi, oidipuskompleksi, kielioppi tai jokin 'muoti', kaikelle täytyy osoittaa paikka, jotta se voidaan 'ymmärtää', paikantaa, tehdä staattiseksi

<sup>42</sup> Käytän Sederholmin tapaan mieluummin käsitettä radikaali avantgarde, koska Bürgeriltä lähtöisin oleva termi historiallinen avantgarde korostaa liiaksi dadaa ja surrealismia ja jättää huomioimatta esim. situationistit, joista Bürgerillä ei tunnu olevan mitään tietoa.

<sup>43</sup> Ks. esim. Sederholm 1996, 73-74 ja Bürger 1996, 49.

<sup>44</sup> Tzara 1977, 4.

<sup>45</sup> Mts. 3.

ja näin vaarattomaksi. Järki ja valta ovat sama asia. ”Vittuun Aristoteles!” Perez kirjoittaa. Samaa mieltä olivat myös dadaistit. Heille Chomskyn generatiivinen kielioppi olisi ollut kauhistus; vallan ja auktoriteetin lähde. ”Ja sinä tietenkin luet ja kirjoitat siten kuin on käsketty”.<sup>46</sup> Perezin mukaan dadaistit halusivat päästä vapaaksi tästä järjen tyranniasta vapautumalla kieliopista, luopumalla alusta ja lopusta: hyppäämällä liikkeessä olevaan prosessiin<sup>47</sup>.

Dada oli koulukunnista ja teorioista riippumaton mielentila. Se oli amoraalista ja järjetöntä, kuten luonto. Tzara kirjoitti: ”DADA pysyttelee eurooppalaisten heikkouksien puitteissa, se on yhä paskaa, mutta tästä lähtien haluamme paskantaa eri väreissä”<sup>48</sup>. Mitä ovat sellaiset ylevät asiat, kuten kauneus, totuus ja moraalit? Kauneus on alaston nainen mainostamassa parfyymiä, totuus Valkoisen talon tiedonanto ja moraalista huolehtii Moraalinen Enemmistö -liike<sup>49</sup>? Dadan tehtävä oli tappaa taide, ja päästä jälleen takaisin luovuuden lähteille pelkän älyllisyyden ja muodon korostamisen sijaan. Tzaran mukaan ”uusi taiteilija protestoi: hän ei enää maalaa (symbolista tai illusorista jäljentämistä) vaan luo suoraan”<sup>50</sup>.

Sosiaalisena liikkeenä dada syntyi ensimmäisen maailmansodan joukkoteurastusten keskellä puolueettomassa Sveitsissä. Se oli protesti sodalle ja pakoa sen kammottavasta todellisuudesta. Se halusi parantaa oman aikansa hulluuden löytämällä uudelleen taiteen. Dadaistit hyökkäsivät taiteen ideaa vastaan ja yrittivät paeta kaikenlaisia arvoja; he halusivat tuhota kielen ja logiikan ja osoittaa, ettei sanoilla ole ikuista objektiivista merkitystä. Dada pyrki ironian, satiirin ja huumorin kautta irtautumaan normeista. Se hyökkäsi suoraan kulttuurin ja yhteiskunnan rakenteita vastaan. Dadaistien kokeilut menivätkin lopulta niin pitkälle että ”dada nauroi itsensä kuoliaaksi, se ei ottanut mitään vakavasti - ei edes itseään”<sup>51</sup>.

Avantgardelle tyypillisen shokkivaikutelman juuret olivat romantiikan taiteilijoiden halussa järkyttää porvarillista yleisöä. Charles Baudelairin mukaan dandyn suurin nautinto oli muiden hämmästyttäminen ja se, ettei antanut kenenkään hämmentää itseään. Vattimon mukaan ”dadaistit käsittivät taideteoksen itseasiassa yleisöä kohti singotuksi esineeksi, joka soti kaikkia turvallisuuden sekä merkityksen odotusta ja kaikkia havaitsemisen tapoja

<sup>46</sup> Perez 1997. 43-45.

<sup>47</sup> Mts. 51.

<sup>48</sup> Tzara 1977. 1.

<sup>49</sup> Plagioitu Eagletonilta 1990, 372.

<sup>50</sup> Tzara 1977. 7.

<sup>51</sup> Sederholm 1994, 193-194.

vastaan”<sup>52</sup>. Shokkivaikutus syntyy, kun vastaanottaja tajuaa, ettei teoksessa ole merkitystä. Shokin kokeneen yksilön oli tarkoitus todeta näin myös oman elämänsä tyhjyys ja alkaa tämän jälkeen muuttaa sitä. Valmiiksi annetut kokemuksen mallit olivat shokkivaikutelman vihollisia. Sittemmin shokistakin on tullut eräänlainen normi, eikä vuosisadan alun dadailmapiiriin ole enää ollut paluuta.<sup>53</sup>

Situationisteille dada merkitsi länsimaisen kulttuurin loppua. Dada hylkäsi ‘second hand’ -kirjoituksen annetulla kielellä ja yritti keksiä sanat uudelleen. Se ei kuitenkaan pystynyt astumaan sen yhteiskunnan ulkopuolelle, jota se niin syvästi inhosi. Ainoa asia, jonka se pystyi lopulta tekemään, oli tehdä dadaistisesta taiteesta niin vaikeasti lähestyttävää ja väärinymmärrettävää kuin mahdollista. Dada oli lopultakin kaikessa tuhoavuudessaan vain hyökkäys taideinstituution seremonioita ja konventioita vastaan - ja koska se teki hyökkäyksensä taiteen keinoilla, se oli helppo integroida takaisin taide maailmaan. Sen antitaideteokset voitiin koodata taideteoksiksi, ja luokittelemalla dada taidesuuntaukseksi se voitiin estetisoida, epäpolitisoida ja kesytää porvariston tarpeiden tyydyttäjäksi.

Antitaitteen ongelma on siinä, että se käyttää ‘taiteen’ käsitteistöä ja sosiaalista ympäristöä vastustaessaan ‘taidetta’. Dada puhui jatkuvasti luovuudesta, taiteesta, runoudesta jne., ja se tuotti runoutta, maalauksia ja muita asioita, joita saatettiin pitää taiteena. Se myös omalta osaltaan mystifioi taidetta ja luovuutta omilla käsittämättömillä teoksillaan, puheillaan ja manifesteillaan. Dada oli loppujen lopuksi myös *taidesuuntaus*, joka halusi uudistaa taiteen ja tuoda siihen elinvoimaa.

Zerzan väittää, että estetismi ja ‘taidetta taiteen vuoksi’ -suuntaus olisivat olleet jopa radikaalimpia kuin avantgarde, joka taisteli vieraantumista vastaan vieraantuneilla (eli taiteellisilla) välineillä. Runoudella ei voi hävittää runoutta eikä maalauksilla maalaustaidetta. Kun estetikot hylkäsivät maailman, ja taide maalasi ‘omakuvansa silmät suljettuina’, avantgardistit halusivat organisoida elämän taiteen ympärille. Avantgarde pyrki hätkähdyttämään maailmaa, joka on shokeeraavampi kuin kukaan taiteilija pystyy koskaan kuvittelemaankaan.<sup>54</sup> Dada ja surrealismin hävisivät molemmille maailmansodille, natsi-Saksalle ja Auschwitzille, mitä ‘skandaaleihin’ tulee. Niinpä ei ole mitenkään ihmeellistä, että se pystyttiin myös koodaamaan taidemaailmaan.

<sup>52</sup> Vattimo 1991. 59.

<sup>53</sup> Ks. Sederholm 1996. 83-84.

<sup>54</sup> Zerzan 1986.

Peter Bürger esittää vaikutusvaltaisessa avantgardeteoriassaan, että avantgarde teki taideinstituution tunnistettavaksi ja käänsi kritiikin yhteiskunnasta itse taiteeseen. Tällainen kanta jättää huomioimatta yksipuolisella tavalla varsinkin dadan utooppisuuden, ja puhumalla 'taiteen itsekritiikistä' se lokeroi dadan kritiikin turvallisesti taidetraditioon.<sup>55</sup>

Kun dadasta tehtiin yksi suuntaus taidemaailman sisälle, se muuttui tyhjyyden taiteeksi, jolla saatettiin ilmaista enää vain jokapäiväisen vapauden tyhjyyttä. Kun mitä tahansa saatettiin sanoa, riistettiin oikeus tehdä mitään merkittävää. Moderni taide - joka oli situationisteille tyhjyyden ylistystä - on monessa mielessä todentanut tämän projektin, jonka lopullinen ilmaisu on minimalistinen tyhjä taulu, sivu, galleria tai äänetön musiikkikappale.<sup>56</sup>

Dada oli kuitenkin merkittävä liike siinä mielessä, ettei se halunnut kehittää omaa tyyliään, vaan pikemminkin käytti hyväkseen olemassaolevia elementtejä ja tyyliä. Näin se loi edellytyksiä uudelleenlaiselle 'kritiikin taiteelle'. Myöhemmin sekä lettristit että varsinkin situationistit kierrättivät olemassaolevia kulttuurisia elementtejä omien päämääriensä saavuttamiseen - menetelmä josta on tullut postmodernia arkipäivää myös mainonnassa ja populaarikulttuurissa. Montaasi ja kollaasi ovatkin vuosisatamme ilmaisun tärkeimpiä keksintöjä. Montaasi on orgaanisen, yhtenäisen teoksen vastakohta, koska se on luonteeltaan avoin ja sen yksittäiset merkit viittaavat ennemminkin pirstaleiseen maailmaan kuin teoksen kokonaisuuteen. Epäyhtenäinen teos, kuten montaasi, mahdollistaa ristiriitaiset elementit teoksen sisällä ja murtaa vastakohtaan puhdas taide - poliittinen taide. Vastakkainasettelu johtaa provokatiiviseen vaikutukseen ja herättää parhaimmillaan vastaanottajan aktiivisuuden. Dada toi myös taiteen ulkopuolisia elementtejä mukaan teoksiin, mikä oli sen keino tuhota taiteen auraa ja siten sen fetissiluonnetta.<sup>57</sup>

Surrealismi mainitaan useimmiten näissä yhteyksissä vain dadan rappiollisena perillisenä. Vaikka asia ei ole välttämättä niin yksinkertainen, ei surrealismilla ole tähän tutkimukseen paljoakaan lisättävää. Surrealistit eivät kiinnittäneet kovinkaan paljon huomiota taiteen elitistiseen luonteeseen. Pariisin dada, josta surrealismi muodostui, hyväksyi esimerkiksi Stewart Homen

<sup>55</sup> Ehkäpä Bürgerin kanta johtuu myös siitä, että hän oli surrealismien asiantuntija, eikä käsitellyt niinkään dadaa eikä edes tuntenut - tai ainakaan pitänyt mainitsemisen arvoisena - situationisteja kirjoittaessaan teoriaansa vuonna 1974.

<sup>56</sup> Ks. Mustapha Kayati: *Captive Words: Preface to a Situationist Dictionary* teoksessa Knabb (ed) 1995, 172.

<sup>57</sup> Ks. Sederholm 1996, 85-90.



mukaan maalaustaiteen, okkultismin, freudilaisuuden ja lukemattomia muita 'porvarillisia mystifiointeja'.<sup>58</sup>

Surrealistit vaativat itselleen täydellistä vapautta ja olivat taiteen älyllistämistä vastaan. He eivät vaatineet taiteilijaa luopumaan individualismistaan, kuten kommunistit, mutta väittivät, että taiteilijoilla oli yhteisiä ongelmia ratkaistavanaan ja yhteisiä vaaroja vältettävänä. Surrealistien johtaja André Breton julisti, että kaikki menetelmät ovat sallittuja perheen, uskonnon ja isänmaan tuhoamiseksi. Surrealistit olivat tietoisia dadan vastoinkäymisestä. He eivät pyrkineet yhteiskunnan ulkopuolelle kuten dadaistit, vaan he halusivat kapinoida konventioita vastaan niiden sisältä käsin sabotoinnin ja kumo-uksellisuuden keinoin. He eivät halunneet dadan tapaan kumota kaikkia arvoja, vaan luoda vaihtoehtoisia toimintamalleja uuden kulttuurisen toiminnan perustaksi. Surrealistien mielestä maailman tuli perustua haluihin, nautintoihin ja mielikuvitukseen. Heidän freudilainen automatisminsa perustui jäljentämiselle ja löytämiselle, ei perinteiselle taiteelliselle tuottamiselle ja keksimiselle.

Sekä dadan että surrealismin vaikeus oli siinä, että ne halusivat ilmaista sellaisia asioita, joita ei voinut ilmaista. Dadaistinen ja surrealistinen taide joutui ilmaisemaan sanottavansa halveksimansa yhteiskunnan antamilla merkeillä. Dada yritti tuhota sanat ja merkitykset, ja surrealistit joutuivat palaamaan mielikuvitusmatkoiltaan takaisin maalaustelineidensä ja kirjoitusko-neidensa äärelle, jossa he yrittivät antaa järjen ja muodon järjettömille ja muodottomille kokemuksilleen. Radikaaleimmatkin eleet ja kokemukset jouduttiin palauttamaan taiteellisiin konventioihin.

---

<sup>58</sup> Home 1991a. 5.

### 3. KANSAINVÄLISET SITUATIONISTIT R.I.P.

#### 3.1. Elämä on spektaakkelia

Homeroksen aikana Olympoksen jumalien tarkkailun kohteena olleesta ihmiskunnasta on tullut oman tarkkailunsa kohde. Sen kasvava vieraantuminen omasta itsestään on saavuttanut sellaisen asteen, että se voi kokea oman tuhonsa korkeimman luokan esteettisenä nautintona.<sup>59</sup>

Elämä ”yhteiskunnassa” jonka ovat tehneet sellaiset oliot itselleen, jotka silloin kun eivät ole ankeita ja masentavia, ovat täydellisiä tylsimyksiä, voi olla vain, silloin kun ei ole ankea ja masentava, täydellisen tylsä.<sup>60</sup>

Viimeiseksi avantgardeliikkeeksi mainittu Kansainväliset situationistit (L'Internationale Situationniste; engl. Situationist International, josta vakiintunut lyhenne SI) perustettiin 1957 ja liike hajosi virallisesti vuonna 1972. Perustajajäseniin kuului myös liikkeen tärkein teoreetikko Guy Debord. Toinen tärkeä teoreetikko, Raoul Vaneigem, liittyi ryhmään 1960-luvun alussa. Vaikka situationisteilla olikin jäseniä useissa maissa, liikkeen jäsenmäärä ei koskaan ylittänyt muutamaa kymmentä ja sen toiminta oli hyvin Pariisi-keskeistä. Situationistit olivat paitsi avantgarden - erityisesti dadan ja surrealismin - perillisiä, myös radikaaleja marxilaisia kapitalismin kriitikkoja.

Situationistit lähtivät siitä, että nykyaikainen kapitalistinen järjestelmä on kehittynyt *spektaakkeliyhteiskunnaksi*, jossa jokainen tilanne tai ele ihmisen elämässä on ennalta annettu. Kun Sartrelle situaatio merkitsi tilaa, mihin ihminen oli asetettu vasten tahtoaan, situationistit halusivat aktiivisesti muokata ja luoda näitä tilanteita (situaatioita). Tällaisia toimintoja olivat esimerkiksi *psykomaantieteelliset* kokeilut; vaikkapa Lontoon metrokartan mukaan suunnistaminen Saksan maaseudulla, *dérive* - ajelehtiminen - joka tarkoitti vapaata assosiointia (’poliittista psykoanalyysiä’) kaupunkitilassa tai taideteosten kollaasimainen uusiokäyttö, josta situationistit käyttivät nimitystä *détournement*.

SI huomasi, että dada ja surrealismin eristettiin ja mystifioitiin taiteen sisäiseksi liikkeeksi edellä mainituilla tavoilla. Situationistit käyttivät käsitettä *rekuperaatio* ilmaisemaan sitä strategiaa, jolla ”yhteiskunta vesittää, omii ja kääntää pääläelleen kaikki vallankumoukselliset teot ja ideat ja käyttää sitten näitä vesitettyjä tai omiin tarpeisiinsa muokattuja ideoita niiden alkuperäistä

<sup>59</sup> Benjamin 1989, 167. Benjamin kirjoitti tämän kolme vuotta ennen toisen maailmansodan syyntymistä.

<sup>60</sup> Solanas 1997, 28.

lähtökohtaa vastaan”<sup>61</sup>. Georges Sorel oli todennut 1900-luvun alussa, että “kaikilla poliittisten oppien tarkoilla muotoiluilla on sama kohtalo; ensiksi ne huvittavat älymystöä, jonka jälkeen niistä tulee sellaisten ryhmien puolustusta, joiden olemassaolosta alkuperäisellä tekijällä ei ollut epäilystäkään.”<sup>62</sup> Spektaakkelimainen yhteiskunta pystyy tekemään tyhjäksi sitä vastaan tehdyt hyökkäykset joko hyväksymällä ne - tai kääntämällä ne ylösalaisin omiin tarpeisiinsa. Näin kaikki hyökkäykset yhteiskuntaa vastaan vain vahvistavat sitä. Vaneigemin huomautus “kaikki mikä ei tapa valtaa, vahvistaa sitä”<sup>63</sup>, kierrättää Nietzsche’n Elämän sotakorkeakoulua “mikä ei minua tapa, se vahvistaa minua.”

Moderni ajattelu ja taide, joka takaa vallan ja on itse vallan takaama, liikkuu alueella, jota Hegel kutsui ”imartelun kieleksi”. Molemmat myötävaikuttavat vallan ja sen tuotteiden ylistämiseen, täydellistään esineellistämisen ja banalisoiden sen.<sup>64</sup>

Situationistit halusivat ottaa opikseen dadan ja surrealismin epäonnistumisista. He tajusivat, että myös avantgardea täytyy kyseenalaistaa koko ajan, koska se - kuten kaikki muukin kapitalistisessa yhteiskunnassa - on taipuvainen kaupallistumaan. 1960-luvulle tultaessa avantgardesta olikin muotoutumassa tuotemerkki, joka ei kyennyt enää hätkähdyttämään porvaristoa. Situationistit olivat myös tietoisia taiteen ja politiikan yhdistämisen vaikeudesta muistaen Ranskan surrealistien ja kommunistien epäonnistuneen yhteistyön. SI hylkäsi puoluepolitiikan ja halusi olla itse vastuussa kohtalostaan. Se hylkäsi aiemmat vallankumoukselliset teoriat ja korvasi ne omalla teoriallaan. SI oli hyvin itsetietoinen liike. Se kiisti situationistisen taiteen ja *situationismin* olemassaolon, koska liike olisi voitu siten luokitella vain yhdeksi taideismiksi muiden joukkoon. Puheet situationismista olivat situationistien mukaan anti-situationistista puhetta, ja situationistien tekemää taidetta piti kutsua antisituationistiseksi.<sup>65</sup>

Situationistisen teorian päämäärä oli yhteiskunnan muuttaminen ja sen vahingoittaminen. Teoria yksin ei ollut situationisteille minkään arvoista ilman liittoa käytännön kanssa. Jotta maailmaa voisi muuttaa, täytyi ensin kehittää teoria, joka selittäisi tuon maailman mekanismit. Situationistien teorian ydin on spektaakkeli, joka kuvaa varsin hyvin toisen maailmansodan jälkeisen

<sup>61</sup> Sederholm 1994, 136.

<sup>62</sup> Home 1995c, 137 mukaan.

<sup>63</sup> Vaneigem 1994, 165.

<sup>64</sup> Mustapha Kayati: *Captive Words: Preface to a Situationist Dictionary* teoksessa Knabb (ed) 1995, 172.

<sup>65</sup> *The Fifth S.I. Conference in Göteborg*, teoksessa Knabb (ed) 1995, 88.

länsimaisen hyvinvointiyhteiskunnan kontemplatiivista, passiivista, tylsyttävää ja apaattisen tyytymättömyyden elämää. Spektaakkeli oli situationisteille se arkimedeen piste - käsite - jonka avulla kapitalistisen maapallon saattoi kammata paikaltaan.

Suurin osa ihmisistä on aina omistanut energiansa ELOONJÄÄMISELLE, ja siten kieltänyt mahdollisuutensa ELÄÄ. He tekevät näin nykyäänkin kun HYVINVOINTIVALTIO tyrkyttää tämän eloonjäämisen osia teknologisten mukavuuksien muodossa (koneet, säilykeruoka, elementtikaupungit, Mozartia massoille).<sup>66</sup>

Spektaakkeliteorian ydinajatus on se, että ihminen on niin vieraantunut omasta elämästään, että saattaa osallistua siihen vain sivullisena tarkkailijana. Spektaakkelissa kaikki elämänalueet - sosiaalinen elämä, tieto ja kulttuuri - ovat yhtä vieraantuneet. Ihmiset ovat paitsi vieraantuneet tuottamistaan hyödykkeistä, myös omista kokemuksistaan, tunteistaan, luovuudestaan ja haluistaan. Spektaakkelia voidaan seurata vain tietyn etäisyyden päästä; osallistuminen on mahdollista, mutta osallistumisen muodot on tarkalleen ennaltamäärätty. Todellisuus koetaan toisen käden kokemuksena. Tapahtumat annetaan ihmisille yksiulotteisina käsikirjoituksina: ne eristetään, jaetaan osiin, luokitellaan ja nimetään puolestamme. Kun kuulumme vuoden 1997 syksynä poliisimurhista tai prinsessa Dianan kuolemasta, meille annettiin niihin samalla jo valmis reagoititapa - viha, sääli, närkästys tai jokin muu kliisee.

Erikoistuminen ja tekninen kehitys eristävät ihmisiä toisistaan ja estävät heitä saamasta kuvaa kokonaisuudesta. Situationistit näkivät erikoistumisen spektaakkelin yleisenä tendenssinä: asiantuntija tietää jostain marginaalialasta kaiken, mutta ei kykene hahmottamaan kokonaisuutta. Media kysyy ihmisiltä mielipiteitä kaikista pikkuasioista (EU-direktiivit, viini kauppoihin, Matti Nykänen, Linda Lampenius jne.), jotta kokonaisuus unohdettaisiin. Situationistien kritisoinut moderni taide, jolla ei ollut enää yhteyttä tai merkitystä jokapäiväiseen elämään, pidettiin alueena jossa kaikki oli 'vapaata', jotta muun elämän orjuuttaminen unohdettaisiin.

Vaneigemin mukaan ideologia saa olemuksensa määrästä; ideologia on pelkkä idea toistettuna yhä uudelleen. Ideologia, media ja kulttuuri menettävät yhä enemmän sisällöstään ja muuttuvat pelkäksi määräksi, joka tekee sisällön merkityksettömäksi.

<sup>66</sup> Vaneigem: *Basic Banalities II*, teoksessa Knabb (ed) 1995, 118.

Mitä vähemmän tärkeä uutinen on, sitä enemmän sitä toistetaan, ja sitä enemmän se kääntää ajatukset pois ihmisten todellisista ongelmista. [...] Ideologialla on vielä yksi temppu hihassaan - valheellisten kysymysten ja pulmien esittäminen, ja ehdollistetun yksilön, raukka paran jättäminen päättämään kumpi esitetyistä valheesta on todempi.<sup>67</sup>

Määrään perustuva elämä on marssia kohti kuolemaa, jossa sielunvaelluksen on korvannut toivo materiaalisesti paremmasta elämästä. Kulutustavarat tekevät elämän mukavammaksi, mutta tämä mukavuus myös turruttaa ja toimii eristämisen välineenä. Sorto on mahdollinen, koska ihmiset ovat paitsi eristettyjä toisistaan, myös itsestään.<sup>68</sup>

*Ja jos kaikki muut uskoivat Puolueen valheen - jos kaikki kirjalliset todistuskappaleet vetäisivät samaa virttä - silloinhan valhe menisi historiaan ja tulisi totuudeksi. "Joka määrää menneisyyden", niin kuului yksi Puolueen tunnuslauseista, "määrää tulevaisuudenkin; joka määrää nykyisyyden, määrää myös menneisyyden." Menneisyys ei siis kaikessa muuttuvaisuudessaan ollutkaan muuttunut. Kovin yksinkertaista. Ei tarvittu muuta kuin loppumaton sarja voittoja omasta muististaan. "Realiteettien kontrolliksi" sitä sanottiin, uuskielessä "kaksoisajatteluksi".<sup>69</sup>*

Orwellilainen kaksoisajattelu tarkoittaa yksilön kykyä uskoa kahteen täysin päinvastaiseen uskomukseen: se on harkittuun valheeseen uskomista. Myös speaktaakkeliyhteiskunnassa "valehtelija on valehdellut itselleen"<sup>70</sup>. Se on yhteinen simuloitu salaisuus, jota ei voi sanoa ääneen, koska tällöin illuusio ihanasta elämästä voisi särkyä vähän samaan tapaan, kuin jos joku paljastaisi etukäteen suositun TV-sarjan tapahtumat.

*Ministeriössä oli kokonainen rivi osastoja hoitelemassa yleensä prolekirjallisuutta, -musiikkia, -näytelmiä ja -ajanvietettä. Täällä tuotettiin katu-lehtiä, jotka eivät sisältäneet muuta kuin urheilua, rikoksia ja tähdistäennustamista, vetisteleviä novelleja, sukupuolikiikkoa tihkuvia elokuvia ja tunteellisia lauluja, jotka tehtiin tätä tarkoitusta varten rakennetulla erikois-kaleidoskoopilla, jota sanottiin versifikaattoriksi.<sup>71</sup>*

<sup>67</sup> Vaneigem 1994, 90.

<sup>68</sup> Mts. 93-95. Ks. myös Vaneigem: *Basic Banalities II* teoksessa Knabb (ed) 1995, 125.

<sup>69</sup> Orwell 1981, 40-41.

<sup>70</sup> Debord 1994, 2. teesi.

<sup>71</sup> Orwell 1981, 50.

Juuri televisio on speaktaakkelin kiteytymä: voit valita eri kanavia, mutta et lähetettäviä ohjelmia<sup>72</sup>. Speaktaakkelin kommunikaatio on yksipuolista, "se on olemassaolevan järjestyksen keskeytymätön esitys itsestään, sen ylistelevä yksinpuhelu"<sup>73</sup>. Mitä enemmän ihminen katselee, mitä maailmalla tapahtuu, sitä vähemmän hän toimii ja elää. Televisiossa tämä idea on materialisoitunut: sen tehtävä on naulita katsoja nojatuoliinsa eristyksiin muista. TV ei ole todellisuuden representaatio, vaan sen simulaatio. Tärkeää ei ole television välittämä ohjelma, vaan sen *katsominen* - asia joka yhdistää miljoonia ihmisiä, koska TV on yhteinen ja yhtäaikainen. Elämys koetaan yhdessä, mutta samalla eristettynä muista.<sup>74</sup>

Speaktaakkeli tarjoaa itseään jonakin suunnattoman positiivisena, kiistämättömänä ja luokseenpääsemättömänä. Se ei sano muuta kuin että "mikä näyttäytyy, on hyvää, ja mikä on hyvää, näyttäytyy." Asenne jota se vaatii on periaatteessa passiivinen hyväksyntä, joka itseasiassa on jo valmiiksi saavutettu sen tavalla näyttäytyä pyytämättä, sen ilmaantumisen monopolissaan.<sup>75</sup>

Speaktaakkeliyhteiskunnassa yksilö voi valita periaatteessa rajattomasta hyödykkeiden joukosta mieleisensä, mutta itse speaktaakkelille ei ole vaihtoehtoja. Speaktaakkeli on politisoinnin vastakohta: se väittää, etteivät asiat voi olla toisin kuin ne ovat. Speaktaakkeli organisoii itse siitä käytävän keskustelun, ja näin kommunikaatiosta tulee itse asiassa käskyjenantotilaisuus. Käskyjen antajat kertovat meille myös, mitä meidän pitää ajatella niistä. Totaliteetti on aukoton, mikä tarkoittaisi tietenkin sitä, että myös Debordin puhe on speaktaakkelin läpitunkemaa ja että situationistien vastarintakin rekuperoidaan speaktaakkeliin. Si väittikin, ettei vallan tarvitse luoda mitään, se vain rekueroi.<sup>76</sup>

Nykyään ei ole enää 'taiteilijaneroja' vaan supertähtiä. Julkisuudenhenkilö on Debordille yksilön vastakohta: julkkis on speaktaakkelimaisen pseudoelämän mallikansalainen, joka korvaa katsojille (spectateurs) heidän kyvyttömyytensä kokea maailma kokonaisuutena (mikäli sellainen on yleensä mahdollista). Heissä personoituu systeemi, vaikka kaikki tietävät, etteivät he ole sitä mitä ovat olevinaan.<sup>77</sup> Vaneigemille nämä rooleihin redusoidut to-

<sup>72</sup> Vaikka tulevaisuudessa ohjelmienkin valitseminen saattaa tulla mahdolliseksi, ohjelmat tekee yhä edelleen joku muu, joka päättää ohjelman sisällöstä katsojan puolesta.

<sup>73</sup> Debord 1994, 24. teesi.

<sup>74</sup> Ks. Mika Määttänen: *Esipuhe* teoksessa Maffesoli 1995, s. 9.

<sup>75</sup> Debord 1994, 12. teesi. Debord kierrättää Hegeliä, jolle 'kaikki mikä on, on hyvää ja mikä on hyvää, on'.

<sup>76</sup> Mts. 203. ja 209. teesi.

<sup>77</sup> Mts. 60. ja 61. teesi.

delliset henkilöt ovat syöttejä 'tavallisille' ihmisille - roolimalleja. Maffesolin mukaan nykyajan julkkikset ovat reaaliajassa esitettyjä aikakauden 'tyypillisiä figuureja' - sellaisia kuin ennen oli vaikkapa Goethen Werther.<sup>78</sup> Kun missiki-soissa valitaan missi tai presidentinvaaleissa presidentti, ei ole kyse yksilöiden välisestä paremmuudesta tai edes kilpailevista yksilöistä, vaan siitä kuka sopii kullakin hetkellä parhaiten 'missin' tai 'presidentin' rooliin.

Debordille eriytynyt tuotanto on muuttunut erillisyyden tuotannoksi, jossa eristämistä on tullut yksi olennainen kapitalismin tuote. Näin vapaa-ajan lisääntyminen ei ole vapauttanut ihmistä työn muotoileman maailman puitteista.

Eristämiselle perustettu taloudellinen järjestelmä on *eristämisen kiertotuotantoa*. Teknologia on perustettu eristämälle, ja tekninen toiminta vuorostaan eristää. Autosta televisioon, kaikki speaktaakkelin *valitsema hyvä* on myös sen ase "yksinäisten joukkojen" jatkuvaan eristämiseen. Speaktaakkeli löytää jatkuvasti uudelleen oman julkeutensa yhä konkreettisemmin.<sup>79</sup>

Speaktaakkeli näyttäytyy tämän eriytymisen pelastajana juuri tuomalla eristetyt yhteen, mutta ihmisillä ei ole enää muuta yhteistä kuin suhde speaktaakkeliin. Vaneigem totesi "ettei meillä ole enää muuta yhteistä kuin illuusio yhdessäolosta"<sup>80</sup>. Kun työpaikoilla ihmiset puhuvat Kauniista ja rohkeista, on kyse juuri tästä. "Speaktaakkeli saattaa yhteen erotetut, mutta saattaa heidät yhteen *erotettuina*"<sup>81</sup>.

Kapitalismin taloudellisen kasvun vaatimus on tuottanut näennäistarpeita kulutuksen lisäämiseksi. Tietoisuutta ei enää määritellä tuotannossa, vaan kulutuksessa. Nykyaikainen kapitalistinen yhteiskunta on kulutusyhteiskunta. Hyödykekultuurista on tullut maailmaa pyörittävä itsetarkoitus. Speaktaakkeliyhteiskunnassa jokainen hyödyke *näyttäytyy* arvossapidettynä, mutta heti kun yksilö vie tavaran kotiinsa, sen köyhyys paljastuu. Mainoksen ja todellisuuden välinen jyrkkä ero on selvä kaikille, mutta silti mainostaminen kannattaa. Mainostaminen esittää tavarat positiivisena kitchinä, jossa todellinen on korvattu keinotekoisella. Kulutusyhteiskunnan kiertokulku varmistuu sillä, että seuraava hyödyke on jo valmiina odottamassa kuluttajaansa - sen julkeus paljastuu siinä, että jokainen mainostamisen uusi valhe on samalla edellisen valheen myöntämistä.<sup>82</sup> Kun speaktaakkeliyhteiskunta tarjoaa jokais-

<sup>78</sup> Maffesoli 1995, 48.

<sup>79</sup> Debord 1994, 28. teesi.

<sup>80</sup> Vaneigem 1994, 39.

<sup>81</sup> Debord 1994, 29. teesi.

<sup>82</sup> Mts. 69. ja 70. teesi. Ks. myös Shusterman 1997, 201-202.

ta hyödykettä tyydytyksen välineenä, se ei voi kuitenkaan koskaan täyttää lupaustaan, koska sen taloudelliset imperatiivit vaativat jatkuvaa hyödykkeiden keksimistä ja kiertokulkua.

### 3.2. Perspektiivin kääntäminen

Yksi situationistien ongelmista oli, että jos vieraantuminen läpäisee kaikki elämänalueet ja kaikki on vieraantunutta, miten tätä vieraantumista voi edes verrata mihinkään oletettuun 'todelliseen' elämään? Esimerkiksi Foucault on väittänyt, ettei mitään vertailukohtaa vallan vastustamiselle ole, koska valta tuottaa kaikki perspektiivit - myös ne, jotka vastustavat sitä. Jos kaikki on vieraantunutta ja speaktaakkeli on kaikkialla, eikö taistelu ole jo hävitty eikä mitään taistelukenttää enää ole?

Vaneigemin vastaus on, että kunkin yksilön halut, toiveet ja nautinnot muodostavat vertailu- ja vastakohtan speaktaakkelimaiselle elämälle. Myymälävarkaudet, spontaanit lakot ja mielenosoitukset, piraattiradioasemat, graffitit ja kaikki muu 'omaehtoinen' toiminta olivat SI:n mukaan näiden halujen käytännön ilmentymiä ja osoitus siitä, että speaktaakkeliyhteiskuntaa vastaan taistellaan joka päivä eri puolilla maailmaa. Taistelukenttä on subjektissa itsessään; välittömässä kokemuksessa ja spontaaniudessa.

Speaktaakkeliyhteiskunnassakaan vieraantuminen ei siis ole täydellistä. Vaneigemille luomisen halu osoittaa ihmisen halun itsetoteutukseen, rakkaus halun kommunikaatioon ja leikki halun vapaaseen osallistumiseen. Speaktaakkelin vastakohta on osallistuminen, eristämisen vastakohta kommunikaatio ja uhrautumisen vastakohta realisaatio.

Vaikka rakkaus, halut ja toiveet muodostavatkin vertailukohtan speaktaakkelimaiselle pseudoelämälle, speaktaakkeli ei kuitenkaan yritä tukahduttaa tai kieltää näitä primitiivisiä toiveita kuten Orwellin romaanissa. Päävastoin, se mainostaa niitä koko ajan myydäkseen niiden avulla tuotteitaan ja pitääkseen hyödykkeiden kiertokulun käynnissä. Sama halu todelliseen elämään on siis myös sekä speaktaakkelin että sen negaation moottori. Kapitalismi rohkaisee kaikkia haluja niin kauan kuin se pystyy myymään niillä tuotteitaan, ts. uusintamaan itseään. Ne halut, joihin se ei voi välittömästi vastata hyödykkeillä se rekuperoi ja sulattaa uusiksi kauppatavaroiksi. Rolando Perez sanoo Deleuzen ja Guattarin käsitteillä saman asian:

Toisin sanoen kapitalismi toimii merkitsemällä, koodaamalla ja uudelleensuuntaamalla halun virtoja siten, että ne voivat vastata pääoman virtoja pörssimark-



kinoilla. Tämä kaksoisprosessi on *detritorialisaation* (hajautuminen) ja *territorialisaation* (pysäyttämisen) prosessi. Pääoma ensin *detritorialisoi* halun, sallien skitsofreenisen prosessin tiettyjen aspektien ilmetä; ja sitten pääoma *territorialisoi* ne heti kun on uhkana se, että nämä virrat voisivat muodostaa omia *paon viivojaan*. Eli heti kun on mahdollisuus tapahtua an(arkkinen) tai *rihmas-tollinen* teko. [...] Järjestelmä sallii ja jopa rohkaisee virtoja niin kauan kuin nuo virrat ovat ankarasti valvottuja ja koodattuja. [...] Kapitalismi sovittaa siten itseensä kaiken, mitä se pitää itselleen uhkana. Tämän se tekee pysäyttämällä kai-ken vapaana virtaavan ja marginaalisen.<sup>83</sup>

Dadan ja surrealismin yksi epäonnistumisen syy oli siinä, että nämä liikkeet alkoivat tuottaa taideteoksia, jotka kapitalistinen yhteiskunta saattoi muuttaa kauppatavarakseen; ts. dadaistit ja surrealistit tekivät työtä, joka lopulta kääntyi heidän alkuperäisiä tavoitteitaan vastaan - ja porvarillisen taideinsti-tuution eduksi. Sekä surrealistien että situationistien ryhmiin pääsemisen edellytys oli täysipäiväinen työttömyys, joten kehä antiikkiin oli tavallaan sul-keutunut suhteessa työntekoon. Kun muutamat situationistit alkoivat 1960-luvun alussa saavuttaa mainetta taiteilijoina, heidät erotettiin ryhmästä.

*He syntyivät, he kasvoivat katuojassa, he alkoivat tehdä työtä kahden-toista iässä, he ohittivat lyhyen kauden, kauneuden kukoistamisen ja sukupuolihimon kauden, menivät naimisiin kaksikymmenvuotiaina, oli-ivat kolmikymmenvuotiaina keski-iässä ja kuolivat enimmäkseen kuu-denkymmenen iässä. Raskas ruumiillinen työ, huoli kodista ja lapsista, pikku riidat naapurien kanssa, elokuvat, jalkapallo, olut ja ennen kaik-kea uhkapeli täyttivät heidän henkisen elämänsä reunoja myöten. Hei-dän hallitsemisensa ei ollut vaikeata.[...] Ei ollut toivottavaa, että prolet saisivat täsmällisiä poliittisia mielialoja. Heiltä ei vaadittu mitään muuta kuin alkukantaista isänmaallisuutta, johon saattoi vedota milloin kävi tarpeelliseksi saada heidät hyväksymään pitempi työaika tai tyytymään pienempiin annoksiin. Ja jos he tulivat tyytymättömiksi, niin kuin joskus tapahtui, heidän tyytymättömyytensä ei johtanut mihinkään; koska heillä ei ollut yleisluonteisia aatteita, he saattoivat kohdistaa tyytymättömyy-tensä vain pieniin erikoismurheisiin. Suurempi paha vältti poikkeuksetta heidän huomionsa.<sup>84</sup>*

Vaneigem käyttää Nietzscheltä lainattua käsitettä *ressentimentti* (kaunainen) ihminen kuvaamaan virallisen maailman vallankumouksellisen irvikuvaa. Ressentimentti ihminen on kykenemätön näkemään itsensä muuten kuin vallan ja rajoitusten näkökulmasta. Vallan vihaaminen on vain yksi tapa feti-soida valta. Tällainen eristetty ihminen on sisäistänyt oman olemattomuuten-

<sup>83</sup> Perez 1997, 33-34.

<sup>84</sup> Orwell 1981, 81-82.

sa, ja hän on erinomainen työjuhta vallankumouksellisille johtajille tai yhdelle jos toiselle epäilyttävälle aatteelle. Ressentimentti yksilö näkee maailman ovenreiästä: kykenemättömänä esittämään oman elämänsä pääosaa, hän haluaa ainakin parhaan paikan katsomosta. Speaktaakkeliyhteiskunta on valmiina myymään hänelle tämän paikan kulutustavaroiden ja roolien muodossa. Ressentimentti ihminen ei kykene näkemään kokonaisuutta, vaan alkaa korkeintaan vihata pomoaan, naapuriaan, hallitusta tai erilaisia. Rasismi, nationalismi ja fasismi ovat kaunaisen ihmisen suuria aatteita.<sup>85</sup>

Ressentimentti ihminen on potentiaalinen vallankumouksellinen, mutta jos hänen tietoisuutensa ei kehity, hän päätyy korkeintaan tappamaan valtion tai aatteen nimissä. Ensimmäisessä kehitysvaiheessa ressentimentista yksilöstä tulee *nihilisti*. Nihilismi perustuu myytin romahtamiseen ja kaikkien perinteisten arvojen tuhoutumiseen. Gianni Vattimo samaistaa poliittisen ideologian ja myytin, joka on välttämätön edellytys massojen liikuttamiselle<sup>86</sup>. Maffesolille myytti tarkoittaa yhteistä tunnetta<sup>87</sup>. Kun myytti ei enää pysty oikeuttamaan valtaa, ihmisten heikkous näyttäytyy alastomana.<sup>88</sup>

*Passiiviselle nihilistille* millään ei selvästikään ole mitään väliä. Hän sopeutuu maailmaan valitsemalla satunnaisia eleitä tai ideoita, joita hän alkaa toteuttaa kuitenkin uskomatta niihin. Sadie Plant on omassa situationistitutkimuksessaan pyrkinyt osoittamaan, että postmoderni pessimismi (vrt. Baudrillard) on eloonjäämisstrategia sellaisille intellektuelleille, jotka ovat jääneet passiivisen nihilismin asteelle eivätkä usko minkäänlaisen muutoksen olevan enää mahdollista<sup>89</sup>. Vaikka Baudrillard onkin jatkanut speaktaakkeliajatuksen kehittelyä, hänen ja situationistien poliittiset tavoitteet ovat erilaiset. Baudrillard tekee katastrofaalisia huomioita 'todellisuuden lopusta', mutta ei pysty näkemään minkäänlaisia mahdollisuuksia vastarinnalle, toisin kuin SI.

Päädyttyään siihen johtopäätökseen, ettei merkitystä voida enää erottaa sen speaktaakkelimaisesta representaatiosta, Lyotard on kritisoinut vallankumouksellisia liikkeitä uskonnollisen projektin seuraajina. Vallankumouksellinen politiikka pitää hänen mukaansa työväenluokkaa avuttomana uhrina, joka ei voi tehdä mitään omaksi hyväkseen. Myös Lyotard päätyi siihen lopputulokseen, ettei kapitalismille ole mitään vaihtoehtoa.<sup>90</sup> Plant kutsuu post-

<sup>85</sup> Vaneigem 1994, 173-176.

<sup>86</sup> Vattimo 1991, 40.

<sup>87</sup> Maffesoli 1995, 101.

<sup>88</sup> Vaneigem 1994, 176.

<sup>89</sup> Plant 1992, 6-7.

<sup>90</sup> Ks. mts. 142.

moderneja filosofeja "itsensä myyneiksi situationisteiksi, jotka kuljeksivat ilman tarkoitusta havainnoiden rekuperaatioita lempeällä ja kiihottomalla mielenkiinnolla ja nauttien speaktaakkelimaisen elämän keinotekoisesta kimaluksesta"<sup>91</sup>. Plant tekee kuitenkin virheen väittäessään näin kaikista postmoderneista filosofeista, eikä hän ota huomioon sitä vaihtoehtoa, että Baudrillardinkin 'katastrofaalisuus' voisi olla SI:n propagoimaa *aktiivista nihilismia*, jonka tarkoitus olisi kiihdyttää postmodernin oletettu rappio katastrofiksi.

*Terryä ilahdutti kieltäminen, kumous, epäjärjestys ja väkivalta sinällään. Hänen tunnuksensa oli anarkian musta lippu. Skinhead tiesi, että hänet söisivät elävältä juuri samat voimat, joita hän järjesti tätä illuusion maailmaa vastaan. Hänen koko elämänsä oli viritetty kyseisen itsetuhon prosessin nopeuttamiseksi. Tämän vuoksi hänen poliittinen asemansa oli täysin vastakkainen kuin kulttuuripessimisteillä, jotka yrittivät hidastaa, ja jopa kääntää takaisin sitä minkä he typerästi käsittivät rappion kierteeksi. Vääränlaisen tietoisuuden vainoamina näillä runkkareilla oli vielä tajuttavanaan, että kuolema oli porvarillisen ideologian tuote!*<sup>92</sup>

Vaikka situationistien maailmankuva oli synkkä, he eivät vajonneet pessimismiin vaan pitivät siis vastarintaa mahdollisena. *Aktiivinen nihilisti* ei tyydy seuraamaan asioiden romahtamista. Hän kritisoi hajoamistilan syitä vauhdittamalla sitä sabotaasilla. Hän oppii tanssimaan eri tahtia virallisen maailman kanssa, vie vaatimuksensa niiden loogisiin johtopäätöksiin eikä hyväksy kompromisseja.<sup>93</sup> Lyotardin *Driftworks*-kirjan takakannessa lukee: "Tässä on toiminnan suunta: karaistu, tule pahemmaksi, kiihdytä dekadenssia. Omaksu aktiivisen nihilismin perspektiivi." Nihilismin kohdistuessa porvarillisuutta, kaupallisuutta ja esineellistymistä vastaan ollaan perinteisten avantgarde-manifestien jäljillä.

Nihilistin täytyy tajuta, että muutkin ihmiset ovat nihilistejä ja että joka-päiväisen elämän vallankumous on mahdollinen. Selvää on, että situationistit pitivät itseään aktiivisina nihilisteinä. Stewart Home on Vaneigeminsa luke-  
nut, mikä käy ilmi seuraavasta lainauksesta:

Me alamme aktiivisen nihilismin taistelun tämän maailman ja sen kaikkien abstraktioiden tuhoamiseksi:  
Ei enää johtajia.  
Ei enää asiantuntijoita.  
Ei enää poliitikkoja.

<sup>91</sup> Mts. 150.

<sup>92</sup> Home 1995a. 144.

<sup>93</sup> Vaneigem 1994, 179.

Ei enää ajattelevaa 'kulttuuria' joka ei muuta mitään muuta kuin muutamia pankkitilejä.  
 Näytelmä on päättynyt.  
 Yleisö alkaa poistua.  
 Aika kerätä heidän päällystakkinsa ja mennä kotiin.  
 He kääntyvät ympäri...  
 ... Ei enää päällystakkeja!  
 ... Ei enää koteja!<sup>94</sup>

Esimerkin kuusi viimeistä riviä on plagioitu suoraan Vaneigemin *Jokapäiväisen elämän vallankumouksen* sivulta 176, jossa Vaneigem puolestaan lainaa Rozanovia.

Situationistien mukaan taistelu vallankumouksen, puolueen tai ideologian hyväksi hyläten samalla itsensä on vieraantunutta taistelua, joka on myös spektaakkelin ohjaamaa. Kukaan ei voi puhua minun puolestani eikä minulla ole oikeutta puhua kenenkään toisen puolesta. Kaiken täytyy perustua subjektille.

Vaneigemin mukaan vain perspektiivin kääntäminen vallan, ideologian, yhteisön, muiden ihmisten tai 'aatteen' näkökulmasta subjektiiviseen radikalismiin voi pelastaa nihilistin. Yksilön täytyy hylätä itsensä uhraaminen ja ottaa itsensä kaiken keskipisteeksi. Subjektin vihollisia ovat kulttuurinen ehdollistaminen, kaikenlainen erikoistuminen ja annetut maailmankuvat. Konkreettisesti situationistit käänsivät perspektiivin esimerkiksi kuvaamalla jonkin monumentin sijaan ympäristöä tuon monumentin 'näkökulmasta' tai asettumalla elokuvissa valkokankaan eteen. Oma luovuus on kaiken tiedon lähtökohta.<sup>95</sup>

*Detournement* oli situationisteille tämän projektin käytännön metodi. Sen sijaan että olisivat alkaneet kaataa kuvia taidemaailmassa (ja tällä tavoin tunnustaneet niiden voiman), situationistit käyttivät taidetta materiaalinaan vallankumouksellisessa projektissa, jonka oli määrä ulottua kaikille elämänalueille. Situationistit ottivat spektaakkeliyhteiskunnan merkit ja käänsivät ne sitä vastaan. *Detournement* tarkoittaa suurinpiirtein harhautusliikettä tai kumouksellisuutta. SI:lle se merkitsi sitaatin vastakohtaa, joka eristää lauseen alkuperäisestä kontekstistaan ja omasta liikkeestään: "Detournement on anti-ideologian häilyvä kieli. Se esiintyy sellaisen kommunikaation parissa, joka on tietoinen kyvyttömyydestään säilöä mitään luontaista tai lopullista varmuutta."<sup>96</sup>

<sup>94</sup> Home (ed) 1989, 10-11. Teksti on julkaistu alunperin Smile-lehdessä nro. 10 vuonna 1987.

<sup>95</sup> Vaneigem 1994, 188. Ks. myös Debord 1991, 7.

<sup>96</sup> Debord 1994, 208. teesi. Ks. myöhemmin plagiarismi-kappaleessa 7.2. viittaukset Lautréamontiin, joka oli myös SI:n esikuva.

Asger Jorn osti kirpputoreilta harrastelijamaalareiden töitä ja detournasi niitä: hän roiski näiden sohvanpäällysteosten päälle maaliläikkiä ja muunteli hahmoja jättäen samalla entistä maalausta näkyviin. Jorn kirjoitti:

Haluan nuorentaa eurooppalaisen kulttuurin. Aloitan taiteesta. Menneisyytemme on täynnä tulemista. Täytyy vain murskata kuoret. *Detournement* on peli, joka syntyy *arvonriistämiskyvystä*. Vain hän, joka pystyy riistämään arvon, pystyy luomaan uusia arvoja. Ja vain jos on jotain *jolta voidaan riistää arvo*, siis valmiiksi annettu arvo, voidaan tarttua arvonriistämiseen.<sup>97</sup>

Sinällään *detournement* ei eroa paljoakaan kollaasitekniikasta: siinä yksi tai useampi olemassaoleva kulttuurituotteen osa viedään uuteen kontekstiin, jolloin kokonaistulos on enemmän kuin osiensa summa. Si ei arvostanut kuitenkaan Duchampin tapaisia taiteilijoita, jotka loivat skandaaleja taide maailmassa: viikset Mona Lisalla eivät olleet Si:n mukaan sen kiinnostavampia kuin alkuperäisenkään Mona Lisa. *Detournement* sen sijaan liittyi Si:llä suoraan vasemmistolaiseen vallankumoukselliseen politiikkaan. Situationistien mielestä olemassaolevan kulttuurituotteen merkityksen kääntäminen suoraan päinvastaiseen oli heikointa *detournement*ttia; sellainen on huonoa propagandaa, jonka uusi merkitys aukeaa heti ensi silmäyksellä. Rationaalisen vastauksen sijaan parasta *detournement*ttia on kaukaa haettu ja vain aavistuksenomainen yhteys alkuperäisiin teoksiin. Situationistit harrastivat paljon esimerkiksi sarjakuvien puhekuplien muuntelua, ja pitivät sarjakuvaa elokuvan jälkeen parhaana *detournaamisen* alueena. René Viénet *detournasi* vuonna 1973 kokonaisen kungfu-elokuvan varustamalla sen uudella dialogilla ja ääniraidalla. Brechtin tapa muokata klassikoita oli myös lähellä *detournement*ttia.

*“En vieläkään ymmärrä miksi sinä käytät isänmaallisia alusasuja”, hippituhhti.*

*“Koska”, Terry oli itsepintainen, “omaksumalla englantilaisen yläluokan symbolit skinit häpäisevät kaikki vallan tunnukset. Symboli saa yleisesti hyväksytyyn merkityksensä aivan tietyistä miellelyhtymistä. Union Jackin tapauksessa nämä miellelyhtymät ovat englantilaisen yläluokan komeilua vallalla. Skinin hyökkäävät juuri normin valtaominaisuuksia vastaan asettamalla itsepintaisesti Britannian lipun sellaisen kontekstin ulkopuolelle. Mikäli arvaan oikein, niin pian Union Jack on symbolina täysin häpäisty. Bootboysit ovat oppineet paljon siitä kuinka keskiluokan snobit ovat kaupallisesti käyttäneet hyväkseen kommunismiin liitettyä muodikkautta. Hallitseva kulttuuri on vienyt työläisiltä useita symboleja*

<sup>97</sup> Asger Jorn: *Detourned Painting* teoksessa Sussman (ed) 1989, s. 142.

*muuttamalla ne merkityksettömiksi muodinlisäkkeiksi. Verhoutumalla Union Jackiin skinheadit kääntävät tämän taktiikan niitä vastaan, jotka ensiksi käyttivät sitä aseena luokkasodassa. Koska proletariaatin tehtävänä on järjestäytyä ja viedä luokkataistelua eteenpäin, niin vallankumoukselliset intellektuellit voivat vain seurata heidän perässään. Siksi minä käytän Union Jack -alushousuja!”<sup>98</sup>*

Esseessään *Detournementin menetit* Debord ja Gil J. Wolman erottivat kaksi detournementin kategoriaa. *Pienemmässä* detournementissa otetaan mikä tahansa olemassaoleva valokuva, lehtileike tai muu neutraali merkki, jolla ei itsessään ole merkitystä. Uusi merkitys syntyy uudesta yhteydestä. *Pettävä* detournementti käyttää jo itsessään merkittävää merkkiä, esimerkiksi Marxin ajatusta tai Eisensteinin elokuvaa. Elementti saa uudessa yhteydessä eri ulottuvuuden. Sarjakuvien puhekuplan muuntamisen tapauksessa sarjakuva on itse merkityksetön, ja kun uudet repliikit tulevat vaikkapa Marxilta, kyseessä on sekoitus pienempää ja pettävää detournementtia.<sup>99</sup>

Detournementin tarkoitus oli lopulta jokapäiväisen elämän haltuunotto, kokonaisten situaatioiden detournaaminen:

Detournement ei ollut pelkästään taiteellinen ilmaisumuoto, pikemminkin päinvastoin: se oli pyrkimystä irti konventionaalisista taiteen ilmaisutavoista ilmaisumuotoon, jonka avulla voitiin kritisoida ja sanoa jotain. Viime kädessä detournement haluttiin muuntaa tavaksi operoida jokapäiväisessä elämässä, kun ihmisille haluttiin osoittaa speaktaakkeliyhteiskunnan lume. Situationistit kutsuivat sitä ultradetournementiksi. Se tarkoittaa sitä, että eleille ja sanoille voidaan antaa muita kuin niillä tavanomaisesti olevia merkityksiä, tapoja ja käytäntöjä voidaan detournata.<sup>100</sup>

Si muisti dadan ja surrealismin lisäksi myös valistuksen ensyklopedistien kohtalon. Ensyklopedistit kohdistivat kritiikkinsä feodaalijärjestelmää kohtaan, mutta tulivat samalla vahvistaneeksi porvarillisia arvoja. Jean Gimpelin mukaan esimerkiksi Diderot hyökkäsi etevästi kristinuskoa vastaan, mutta oli samalla osaltaan luomassa taiteesta uutta uskontoa. Samaahan voisi sanoa jopa Marxista.

<sup>98</sup> Home 1995a. 16-17. Terry siis detournaa Britannian lipun alushousuiksi. Kun pornotähti Henry Saari pukeutui Suomen lipusta tehtyyn alushousuihin, kyse oli samanlaisesta 'arvonriistämisestä', jonka (saavutettu) päämäärä oli (postmodernisti) kuitenkin vain julkisuus.

<sup>99</sup> Debord & Wolman: *Methods of Detournement* teoksessa Knabb (ed) 1995. 10.

<sup>100</sup> Sederholm 1994, 122. Ks. myös Debord & Wolman: *Methods of Detournement* teoksessa Knabb (ed) 1995. 13.

Vallankumouksellisen kritiikin käyttämät sanat ovat kuin partisaanien aseita: hylättynä taistelukentälle ne joutuvat vastavallankumouksen käsiin ja sotavankkeina ne joutuvat pakkotyöhön.[...] Teorian ja käytännön erottaminen tuottaa keskeisen perustan rekuperaatiolle, vallankumouksellisen teorian jähmettämiseksi [...] Kaiken lajin ideologit ja speaktaakkelin vahtikoirat suorittavat tätä tehtävää; syövyttävimmät käsitteet tyhjennetään sisällöistään ja kierrätetään takaisin vieraannuttamisen ylläpitämiseen: dadaismia väärinpäin. Niistä tehdään iskulauseita mainoksiin.<sup>101</sup>

SI halusi luoda oman sanastonsa välttääkseen juuri rekuperaatiota. Tämän se teki detournaamalla asiantuntijoiden käyttämiä termejä omiin tarkoituksiinsa. Sellainen sana kuin 'vallankumous' on neutralisoitu käyttämällä sitä mainoksissa ('vallankumouksellinen pesujauhe'). Sanoilla oli SI:lle kaksi merkitystä: toinen vallan antama ideologinen merkitys, ja toinen 'todellinen', elämään ja historialliseen aikaan liittyvä merkitys. Sanat ja ilmaisut tuli vapauttaa ja desinfioida vallan niille antamista merkityksistä. Kaikki auktoriteetit piti hylätä, myös kielelliset. Mitä tahansa piti voida sanoa ja mitä tahansa piti voida tehdä; näin teoria ja käytäntö kulkisivat käsi kädessä.

Situationistit arvottivat vanhoja taideteoksia sen mukaan, miten paljon radikaalia teoriaa niistä on mahdollista johtaa detournement-menetelmällä. Detournement oli käytännössä usein vanhojen taideteosten ryöstämistä ja realisointia. Debord meni pidemmällekin ihaillemalla Bakuninin ehdotusta Dresdenin kapinan aikana: tämä oli ehdottanut, että kapinalliset ottaisivat museoista taulut ja pystyttäisivät ne barrikaadeille, jotta olisi nähty olisivatko hyökkäävät joukot lopettaneet tulituksensa (ehdotus ei kuitenkaan johtanut toimintaan). Debord ylisti myös eräitä ranskalaisia opiskelijoita, jotka olivat varastaneet maalauksia ja vaatineet poliittisten vankien vapauttamista ehtona taideteosten palauttamiselle. Tämäkin teko epäonnistui ja maalaukset saatiin takaisin tulitaistelun jälkeen. Muutamaa päivää myöhemmin pidätettyjen opiskelijoiden toverit yrittivät pommittaa maalauksia kuljettanutta poliisi-autoa, mutta hyökkäys epäonnistui.<sup>102</sup>

Debordin *Speaktaakkeliyhteiskunta*-kirja on omalla tavallaan detournementin huipennus; siinä Debord kierrättää sumeilematta Marxia, Hegeliä ja Lukácsin teosta *History and Class Consciousness*. Kirjan elokuvaversiossa Debord käytti hyväkseen mainoselokuvia ja klassikoita, kuten *Panssarilaiva Potemkin* ja *Johnny Guitar*. Detournementin tarkoitus oli jatkaa dadaprojektia, jonka mukaan sana ei ole ikuisesti sidoksissa sen merkitykseen. Kieltä ei

<sup>101</sup> Mustapha Kayati: *Captive Words: Preface to a Situationist Dictionary* teoksessa Knabb (ed) 1995, 173.

<sup>102</sup> Guy Debord: *The Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art* teoksessa Sussman (ed) 1989, s. 150. Teksti kirjoitettu alunperin 1963.

voi omistaa eikä sitä voi totaalistaa tai lyödä lukkoon. Sen tarkoitus oli tehdä mahdottomaksi orwellilainen uuskieli, jonka päämääränä oli poistaa 'epämääräiset' sanat kielestä ja jättää jäljelle vain tarkoin määritellyt termit. Detournement on rekuperaation negaatiota: edellisessä perspektiivi käännetään myönteisessä, jälkimmäisessä kielteisessä mielessä. Kyse on arvotuksesta ja näkökulmasta.

### 3.3. Taiteen todentaminen ja lakkauttaminen

*"Minä en pysty tähän!" Eugene De Freud valitti. "En pysty tuhoamaan kevytmielisesti taidetta. Mies on laittanut koko elämänsä näihin töihin!"*

*"Mikä sinä olet?" Don Pemberton vaati saada tietää. "Mies vai helvetin hiiri? Minulla ei ole mitään tunnonvaivoja siitä että paloittelen toisarvoisia veistoksia. Sitä paitsi, huippugalleriat eivät koskaan palkkaa meitä, jos emme noudata määräyksiä, jotka olemme saaneet Hiramín isänniltä!"*

*"Don on oikeassa!" Penny Applegate pisti väliin. "Joka tapauksessa, kaveri, joka teki nämä teokset, kuoli viime vuonna - emmekä voi antaa kuolleiden sukupolvien perinteiden hallita elävien elämää!"*

*"Mikä on tärkeämpää", Spartacus suhisi, "me emme tuhoa teosta, me parantelemme yksinkertaisesti sitä. Ajattele Asger Jornia ja sitä mitä hän teki Luovan vandalismin instituuttinsa kanssa tai niillä kierrätetyillä öljyvärimaalauksilla. Kuten Asger, lisäämme mysteerin ilmapiiria hyvin konservatiivisiin teoksiin. Tämä on runoutta sanan varsinaisessa merkityksessä, jatkamme surrealistien, situationistien ja neoistien loistavia perinteitä!"*

*"Hyvä on, hyvä on", De Freud napautti. "Olet saanut minut vakuuttaneeksi! Joten lopetetaan jutustelu ja ryhdytään luoviksi!"<sup>103</sup>*

Surrealistit tajusivat, että taiteen etevämyys perustuu ainoastaan suoraan kokemukseen, johon ideologioilla ei ole pääsyä. Situationisteille välittömyys ja spontaanisuus olivat subjektin keinoja vastustaa ehdollistamista. Vaneigem kuvaa rakkautta ja orgasmissa tapahtuvaa kahden subjektin fuusioitumista täydellisimmäksi 'tässä-ja-nyt' -kanssakäymiseksi, jonka addiktiivinen viehäytys osoittaa sen tärkeyden ja voiman<sup>104</sup>. Ongelmana on Perezin mukaan orgasmin lyhyys: "Orgasmi vastaa kapitalistista ideaa 'lomasta': hetkellinen intensiteetti ja sitten taas takaisin töihin - tai kuolemaan"<sup>105</sup>. Perinteinen romaani tai musiikkikappale, joka loppuu säntillisen orgastisesti (esim. klassi-

<sup>103</sup> Home 1996b, 97-98.

<sup>104</sup> Vaneigem 1994, 248.

<sup>105</sup> Perez 1997, 52.



sen musiikin voimakkaat loppuiskut) muistuttaa kapitalismia, koska se ensin päästää irti prosessin (halun) ja vangitsee sen sitten lopussa. Harmonia, klassiset sävellysmuodot, suljetut rakenteet ja muut 'kieliopit' ovat hierarkkisia, halun irti päästäviä, mutta ne takaisin speaktaakkeliin pakottavia prosesseja: kapitalistinen järki pakottaa halun tyydyttämään itsensä omissa rajoissaan eikä salli halun tyydyttää itseään omilla ehdoillaan.<sup>106</sup>

Dada ja surrealisismi merkitsivät Debordille modernin taiteen loppua. Kummatkin liikkeet olivat kuitenkin liian yksipuolisia: "dadaismi yritti lakkauttaa taiteen todentamatta sitä, ja surrealisismi yritti todentaa taiteen lakkauttamatta sitä."<sup>107</sup> Situationisteille taiteen todentaminen ja lakkauttaminen olivat saman projektin erottamattomia puolia. Jos instituutio nimeltä 'taide' toimii taiteen subjektia (kokija) ja objektia (teos) välittävänä mediumina ja samalla vieraannuttaa nämä toisistaan, SI vaati tuon mediumin poistamista tarpeettomana ja haitallisena. Näin kokemus taiteesta voisi muuttua suoraksi elämykseksi ilman taideteoksiksi kutsuttuja tarpeettomia fetissejä. Samalla kun taiteen situationistinen utopia todentuisi, taide myös lakkaisi olemasta.<sup>108</sup>

Kun Marx oli ensimmäinen filosofi, joka tajusi että maailman selittämisen sijaan filosofian täytyy muuttaa sitä, situationistit julistivat, että taiteilijan tehtävän täytyy olla myös maailman muuttaminen, ei pelkästään sen tulkitseminen. Taiteen *todentaminen* oli sen tuomista osaksi jokapäiväistä elämää, jolloin taide erillisenä elämän osa-alueena ja toimintana *lakkaisi* olemasta. Taideteokset olisivat turhia, kun elämys pystyttäisiin kokemaan samanaikaisesti itse tapahtuman kanssa; teoksien kautta tapahtuva välitys kun saattaa itse taideteokset keskeiseen asemaan. Bob Blackin mukaan taiteen todentaminen ja lakkauttaminen merkitsi situationisteille samaa kuin jokapäiväisen elämän vallankumous: taiteen jälkeen tulee elämisen taide.<sup>109</sup> Kyse oli samasta asiasta kuin koko situationistien projektissa; vallankumouksen jäl-

<sup>106</sup> Ks. mts. 52.

<sup>107</sup> Debord 1994, 191. teesi. Vrt. Marx 1978, 108: "Oikeutetusti vaatii käytännöllinen poliittinen puolue Saksassa siis filosofian negaatiota. Sen virheenä ei ole vaatimus, vaan vaatimuksen pysyminen, jota se ei voi täyttää vakavasti. Se luulee toteuttavansa tämän negaation siten, että se kääntää filosofialle selkensä ja mutisee filosofialle poiskäännettyin kasvoin joitakin vihaisia ja arkipäiväisiä fraaseja. [...] Sanalla sanoen: *Te ette voi kumota filosofiaa toteuttamatta sitä.*" Juuri tätä kritiikkiä SI detournasi dadaa kohtaan. Marxin jatko sen sijaan soveltuu surrealisteihin: "Samana vääryyden, ainoastaan päinvastaisin tekijöin, teki teoreettinen, filosofiasta juurensa juontava poliittinen puolue. Se näki nykyisessä taistelussa vain filosofian kriittisen taistelun saksalaista maailmaa vastaan, se ei kärsinyt, että siihenastinen filosofia kuuluu itse tähän maailmaa ja on sen täydennystä, vaikkakin ideaalista. [...] Sen peruspuute voidaan tiivistää seuraavasti: *Se uskoi voivansa toteuttaa filosofian kumoamatta sitä.*"

<sup>108</sup> Ks. Sederholm 1996, 156 ja 158.

<sup>109</sup> Bob Black: *The Realization and Suppression of Situationism*. Teoksessa Home (ed) 1996d, s. 144. Artikkelin ilmestynyt alunperin Art Paper Vol. 9 # 6:ssa, 1990.

keen situationisteja ei enää tarvittaisi, koska tällöin kaikki olisivat situationisteja. Voitto merkitsisi todentumista ja katoamista.

Situationistit hyökkäsivät futuristien ja dadaistien tapaan taidemaailmaa ja institutionalisoitunutta taidetta vastaan. Taideteoksiin suhtautuminen on useimmiten kontemplatiivista, joten taide on itse asiassa hyvä esimerkki speaktaakkelista: se tarjoaa korvikesympoleita, joiden oletetaan herättävän tiettyjä suhtautumistapoja ja tunteita sen sijaan, että menisimme kokemaan todellisuutta ja maailmaa.

*Hän osasi tarkalleen selostaa romaanin syntymistapahtuman kokonaisuudessaan alkaen Suunnittelulautakunnan yleisohjeista aina Uudelleenkirjoitusryhmän suorittamaan lopulliseen viimeistelyyn asti. Mutta viimeistely tuote ei enää herättänyt hänen mielenkiintoaan. Niin kuin hän itse sanoi, hän ei välittänyt lukemisesta. Kirjat olivat vain hyödyke, jota oli tuotettava aivan samoin kuin hilloa tai kengännauhoja.<sup>110</sup>*

Christopher Grayn mukaan jo speaktaakkelin käsitteen kehittäminen merkitsi situationisteille taiteen tekemisen lopettamista<sup>111</sup>. Kun situationistit olivat kehittäneet oman ilmaisumuotonsa - detournementin - he alkoivat kiinnittää yhä enemmän huomiota tekemistensä poliittiseen sisältöön.

Taide on osa ideologista speaktaakkelia, jonka fragmentaarinen kapina on korkeintaan esteettistä. Taiteesta on tullut esteettisiä kauppavaraita, jotka kritiikki käärii kauniiseen pakettiin. Taiteilijat tekevät taidetta kuin bisnestä. Taidemaailma uusintaa itseään yhtenä vieraantumisen saarekkeena latteuksien meressä. Institutionalisoitu taide ei voi todentaa taiteen utopiaa - lupauksista suorasta kokemuksesta - koska se merkitsisi taiteen ja taideinstituution loppua. Kun Roy Lichtenstein teki maalauksia sarjakuvatyyliin, aiheuttaen 'shokin' taidemaailmassa, sarjakuvapiirtäjät alkoivat jäljitellä Lichtensteinin tyyliä. Blackin mukaan "taide - joka on jo valmiiksi kuva - on kaikista erikoistumisen aloista helpoiten rekuperoitavissa; ei tarvitse muuta kuin jättää se huomiotta, tai jos se ei onnistu, ostaa se."<sup>112</sup>

Tällainen johtopäätös johti kaikkien Kansainvälisten situationistien taidetta tekevien jäsenten erottamiseen vuonna 1962. Sen sijaan, että olisivat olleet mukana luomassa taidetta - speaktaakkelimaista kieltämistä - situationistien poliittinen siipi halusi kieltää speaktaakkelin. Liike halusi välttää tekemästä mitään, mitä olisi voitu rekuperoida, joten looginen johtopäätös oli pe-

<sup>110</sup> Orwell 1981, 144-145.

<sup>111</sup> Christopher Gray: *Essays from Leaving the 20th Century*. Teoksessa Home (ed) 1996d, s. 12.

<sup>112</sup> Bob Black: *The Realization and Suppression of Situationism*. Teoksessa Home (ed) 1996d, s. 146.

särikko taiteilijoiden kanssa. Jo vuonna 1958 situationisteilla oli ollut vaikeuksia suhtautua ryhmään tuolloin kuuluneen Giuseppe Pinot-Gallizion 'teollisen maalauksen' saamaan yllättävään suosioon. Gallizio oli maalannut rullalle 70, 14 ja 12 metriä pitkiä töitä, jotka olivat 'teollisia' vain kokonsa puolesta, ei niinkään tekotavaltaan, koska ne olivat käsintehtyjä. Kun Gallizion työt menivät hyvin kaupaksi, situationistit selittivät suosion taidemaailman puolustusreaktiona, nostivat teosten metrihinnat nelinkertaisiksi ja tuottivat entistä pidempiä rullia.

Situationistinen liike oli ensimmäisen viisivuotiskautensa 1957-1962 huomattavan hajanaisempi ryhmä kuin viimeisenä kymmenvuotiskautenaan, jolloin Guy Debord otti ohjat tiukasti käsiinsä ja vaiensi kaikki kriittiset äänet ympäriltään. Situationistien Saksan osasto - joka käytti nimitystä Spur - oli itse asiassa ensimmäisen viisivuotiskauden aikana liikkeen aktiivisin siipi. Spur-ryhmä vaati kulttuurin tuhoamista; kitchiä, likaa, alkulimaa ja väitti abstraktin maalauksen olevan satakertaisesti jauhettu purukumi, jota strukturalistiset ja konstruktivistiset taiteilijat yrittävät epätoivoisesti nuolla pöydän alta.<sup>113</sup>

SI jakaantui itse asiassa kahtia viidennessä konferenssissaan Göteborgissa syksyllä 1961: ranskalaiseen poliittiseen siipeen, jota Home kutsuu speкто-situationistiseksi (Debord, Vaneigem ym.) ja skandinaaviseen taiteelliseen osaan (Asger Jornin veli Jorgen Nash sekä Saksan Spur-ryhmä), joka otti nimekseen Toinen kansainvälinen situationistinen liike. Toinen SI piti päämajaansa Etelä-Ruotsissa. Liike saavutti mainetta mm. katkaisemalla Kööpenhaminan merenneitopatsaan pään. Poliittinen siipi piti itseään rationaalisenä vallankumouksellisenä liikkeenä, kun taas skandinaaviselle taiteelliselle liikkeelle tunteet ja taide olivat tärkeämpiä kuin järkeily, vaikka Sederholmin mukaan "myös toinen situationistiliike hallitsi poliittisen hölynpölyn aakkoset."<sup>114</sup> Hajoaminen tapahtui aidon avantgardetavan mukaan toisten osanottajien huudellessa: "teorianne lentävät vielä päin naamaanne!" ja toisen puoliskon vastatessa halventavasti "kulttuuriset sutenöorit!"<sup>115</sup>

Situationistit jatkoivat avantgardeprojektia taiteen ja elämän yhdistämiseksi. Situationisteja voi hyvällä syyllä kutsua maailman viimeiseksi avantgardeliikkeeksi siksi, että he veivät taiteen ja elämän yhdistämisprojektin teoreettisesti kaikkein pisimmälle. He eivät tyytyneet siihen mihin monet ajan käsite- ja happeningtaiteen tekijät tyytyivät: ajattelemaan, että taide ja elämä erillisinä alueina ainoastaan koskettaisivat toisiaan sopivissa yhteyksissä, sulautuisivat hetkellisesti. Si-

<sup>113</sup> *Spur-manifesti* 1960, julkaistu osittain teoksessa Sederholm 1994, 146-147.

<sup>114</sup> Sederholm 1994, 179.

<sup>115</sup> *The Fifth S.I. Conference in Göteborg*, teoksessa Knabb (ed) 1995, 89.

tuationistit halusivat totaalista yhdentymistä niin että sekä taide että elämä muuttuisi.<sup>116</sup>

Samoin kuin situationistit halusivat lopettaa kapitalistien hyväksi tehtävän työn (*work*), he halusivat poistaa myös taiteen kapitalistiset muodot, taideteokset (*work of art*). Vaneigemin mukaan "taiteellisen speaktaakkelin voimat täytyy purkaa, jotta niiden välineet voidaan asettaa yksilöllisten unelmien käyttöön"<sup>117</sup>.

Kun äskettäin itsenäistynyt taide maalaa maailmansa loistavilla väreillä, hetki elämästä on vanhentunut. Taiteen loistavilla väreillä sitä hetkeä ei voida nuorentaa, vaan ainoastaan palauttaa mieleen. Taiteen suurenmoisuus tekee sen ilmentymisestä pölyn, joka laskeutuu elämän ylle.<sup>118</sup>

Tämä Debordin teesi detournaa Hegelin kuuluisaa kappaletta:

Kun filosofia maalaa harmaansa harmaalla, yksi elämänmuoto on tullut vanhaksi, ja harmaalla harmaassa sitä ei voida nuorentaa, vain tunnistaa. Minervan pöllö lähtee lentämään vain illan hämärtyessä.<sup>119</sup>

Hegel tarkoitti tällä sitä, että kun filosofia pystyy selittämään jonkin asian, se samalla merkitsee tuon asian kuolemaa; näin Hegel julisti esimerkiksi estetiikan luentojensa alussa taiteen kuolleeksi. Debordin detournaus tarkoittaa, että kun taide jäljittelee elämää, elämä on saapunut pisteeseen, jossa sen kuolema alkaa. Gilles Deleuze on kirjoittanut, että kaikki yritykset artikuloida kokemuksia ovat tuomittuja köyhentämään kokemuksen olemuksen, joka pakenee kaikkia annettuja koodeja. Merkitykset ovat yrityksiä selvittää ja kääntää näitä uusia kokemuksia. Foucaultin mukaan ihminen on keksinyt laajan valikoiman kategorioita - kirjoitus, kulttuuri, totuus jne. - joiden tehtävä on häivyttää mielestä päivittäisten tapahtumien aiheuttamat shokit. Totuus ja välitön kokemus pakenevat kuitenkin aina representaatiota.<sup>120</sup>

Jos näin on, miksi sitten maailma täytyy kokea taiteen kautta, kommunikaatio kielen ja olemisen ajan kautta? Speaktaakkeli erottaa elämän ja representaation, ja taide on yksi tämän vieraannuttamisen välineistä. Taide muuttaa henkilökohtaisetkin eleet kontemplatiiviseksi speaktaakkeliksi, jossa

<sup>116</sup> Sederholm 1994. 194.

<sup>117</sup> Vaneigem 1994. 245.

<sup>118</sup> Debord 1994. 188. teesi.

<sup>119</sup> Hegel: *Grundliner der Philosophie des Rechts* 1972, 14. Lainattu Bürger 1996, xxxvii mukaan.

<sup>120</sup> Ks. Plant 1992. 140.

ensisijaisimmatkin teot voivat muuttua toissijaisiksi niiden representaatioon nähden. Ehdollistettu etäisyyden otto itsestä on ollut taiteen päämäärä alusta alkaen. Yleisön, valvotun kulutuksen kategoria ei myöskään ole mitään uutta, kun taide on pyrkinyt tekemään elämästä itsestään kontemplaation kohteen.<sup>121</sup>

Jean Barrotin mukaan situationistit toivat marxismiin takaisin sen utooppisuuden. Kun radikaali taide oli tavoitellut elämän ja taiteen yhdistämistä, situationistit nousivat korkeammalle tasolle pyrkiessään hävittämään elämän ja vallankumouksen eron.<sup>122</sup> Sederholmin mukaan situationistit "halusivat jatkaa historiallisen avantgarden viitoittamaa polkua ja päätyivätkin sinne, mihin se johtaa - umpikujan"<sup>123</sup>. Debord halusi pitää SI:n tiukoissa ohjaksissaan eikä suostunut muuttamaan kantojaan tai kritisoidaan itseään. Hän piti speaktaakkelianalyysiään täydellisenä eikä halunnut tehdä muutoksia *Speaktaakkeliyh-teiskuntansa* myöhempiin painoksiin. "En kuulu niihin, jotka korjaavat töitään"<sup>124</sup> hän kirjoitti esipuheessaan vuoden 1992 painokseen. Vuonna 1979 hän kirjoitti italiantielisen painoksen esipuheeseen: "Olen ymmärtänyt ne toiseikat, jotka muodostavat speaktaakkelin." Näin SI:n teorioista tuli *situationismia*, yksi jähmettynyt speaktaakkelimainen oppisuunta muiden oppisuuntien joukkoon, jota voidaan kuluttaa kuten mitä tahansa kulttuurituotetta.

Vaikka situationistisella teoriolla onkin suuria heikkouksia, sillä on myös ansionsa. Guy Debord lakkautti Kansainväliset situationistit -nimisen liikkeen vuonna 1972. Yhteiskunnallinen kehitys näyttäisi puolestaan toteuttavan situationistisia teorioita ainakin jossain määrin. Tämän kehityksen hyvä esimerkki on itse situationismin epäpolitisoinen ja estetisoinen - seikka jota situationistit pyrkivät viimeiseen asti välttämään. "Valta nielee kritiikin ja kierättää sen: Marxista tuli marxismia... samalla tavalla kuin SI:stä tuli situationismia."<sup>125</sup>

<sup>121</sup> Zerzan 1986.

<sup>122</sup> Jean Barrot: *Critique of the Situationist international*, teoksessa Home (ed) 1996d, s. 33-34. Teksti on ilmestynyt alunperin Red-eye #1:ssä vuonna 1979 nimellä What is Situationism.

<sup>123</sup> Sederholm 1996, 161.

<sup>124</sup> Debord 1994, *Preface to the Third French Edition*, ensimmäinen kappale.

<sup>125</sup> Blissett 1995, 26. Viidennessä alaviitteessä siteerataan anonyymien kirjoittamaa pamflettia nimeltään *Manoscrittiti antieconomici e antifilosofici del 1977*.

“Niin... niin... niin kai sitten”, situationismin kannattaja änkytti, “vaikka en usko Debordin koskaan kirjoittaneen mitään sellaista.”

“Kuitenkin sinä olet lukenut hänen Commentaries on the Society of the Spectacle?”

“Tietenkin!” situationismin kannattaja vastasi syvästi loukkaantuneena siitä, että joku saattoi edes epäillä ettei hän olisi lukenut kaikkia suuren miehen teoksia.

“No niin”, Terry jatkoi, “sinähän tiedät, ettei Debord voinut ilmaista itseään vapaasti, koska taantumuksen asiamiehet tutkivat kaiken mitä hän kirjoitti. Sinä tiedät kirjassa olevista harhautuksista, jotka on tarkoitettu hämäämään joka lajin ideologeja.”

“Kyllä, kyllä!” Arnold huusi vihaisesti. “Minä tiedän tuon kaiken.”

“Kuitenkin sinulta ilmeisesti jäi havaitsematta, että kirja oli myös salaisesti koodattu”, skinhead sanoi voitonriemuisena.

Arnold myönsi tappionsa romahtamalla tuoliinsa. Debord oli pirullisen älykäs. Vain nero olisi saattanut ennustaa ennen 70-luvun taantumia, että pääoma oli voittanut sisäiset ristiriitansa. Vasta taloudellisen kuohunnan myöhemmän vaiheen jälkeen selvisi, että se mitä Debord oli sanonut piti paikkansa, ei ainoastaan 60-luvun (jolloin hän oli ensimmäisen kerran esittänyt väitteen) vaan myös 1990-luvun suhteen. Chancesta tuntui, että hänen olisi pitänyt arvata Debordin teoksen sisältävän harhautuksen lisäksi suuren määrän salaisia viestejä.<sup>126</sup>

## 4. POSTMODERNI ‘KRIISI’

### 4.1. Avantgarden kuolema

Joillekin vasemmistoteoreetikoille Pariisin vuoden 1968 tapahtumat tuntuivat merkitsevän siirtymistä modernista postmoderniin aikaan<sup>127</sup>. Vattimon mukaan avantgarde yhdistyi tuolloin vallankumouksellisiin massoihin<sup>128</sup>. Autot muuttuivat barrikaadeiksi ja katukivet aseiksi - detournementin käytännön sovellutuksia. Pariisista muotoutui psykomaantieteellinen kaupunki, jonka alueet kokivat aivan uudenlaisia muutoksia. Situationistien osuus käytännön joukkoliikkehinnässä voi olla kyseenalainen, mutta he olivat lähes ainoa tahto, joka ei ollut yllättynyt tapahtumista. Situationistit pilkkasivatkin avoimesti älykköjä, jotka eivät olleet millään tavalla ennakoineet tapahtumia.

<sup>126</sup> Home 1995a, 60-61. Debord tosiaan esitti tällaisia väitteitä *Kommenteissaan speaktaakkeliyhiteiskunnasta*.

<sup>127</sup> Ks. Peter Brooker: *Introduction*, teoksessa Brooker (ed) 1995, 4-5 ja 24. Brookerin mukaan postmodernin ajan synty riippuu siitä positiosta, josta sitä tarkastellaan: Radikaalin avantgarden, utooppisten liikkeiden ja SI:n kontekstissa on mielestäni tarkoituksenmukaista sijoittaa tuo synty vuoden 1968 jälkeiseen petymykseen.

<sup>128</sup> Vattimo 1991, 74.

Guy Debord julisti situationistien voittoa historiasta vuonna 1972, kun hän hajoitti olemattomaksi kutistuneen liikkeensä. Hänen mukaansa vallankumoukselliset ympäri maailmaa olivat omaksumassa situationistisen teorian ja käytännön samalla kun kokonainen sukupolvi alkoi kasvaa situationistiseksi.<sup>129</sup>

Peter Wollenin mukaan SI:n hajoaminen vuonna 1972 merkitsi futuristeista alkaneen historiallisen avantgarden loppua. Historialliselle avantgardelle oli tyypillistä "kansainväliset konferenssit, riitelyt, skandaalit, syytelyt, erottamiset, polemiikit, ryhmävalokuvat, pienet lehdet, mysteeriset episodit, provokaatiot, utooppiset teorit ja voimakas halu muuttaa taide, yhteiskunta, maailma ja jokapäiväisen elämän kaavat."<sup>130</sup>

Sederholmin mukaan modernistiset "ajatusrakennelmat sisältävät yleensä jonkun perimmäisen liikuttajan ja laskelmoivan manipuloijan, jonka valtakunnaksi annetaan kaupallinen (populaari)kulttuuri, ja sitä vastaan puhtaan taiteen ritarit käyvät jalompia aatteita puolustaen"<sup>131</sup>. Kumouksellisen liikehdinnän epäonnistuminen johti päätelmään, ettei tuota perimmäistä liikuttajaa tai sosiaalista kokonaisuutta - eikä lopulta edes kokonaista yksilöä - ole enää olemassa, eikä sosiaalinen vallankumous ole täten mahdollinen. Fragmentoitunut valta voi aiheuttaa vain osittaisia - kuten taiteen sisäisiä vallankumouksia - ja yksilön vieraantumisen on korvannut subjektin pirstoutuminen<sup>132</sup>.

Vattimon mukaan moderni aikakauteen - joka alkoi hänen mukaansa 1400-luvun lopulla - kuului porvarillisten arvojen lisäksi ajatuksia eurooppalaisen kulttuurin etevämmyydestä, taitelijanerosta ja ihmiskunnan edistyksestä. Marxin ja Nietzschen jälkeen särkyi ajatus vain yhdestä historiasta, joka merkitsi myös edistyksen kriisiä. Jos on olemassa vain yksi historia (ja yksi kulttuuri), edistys on mahdollinen.<sup>133</sup>

Postmodernia on sanottu itse asiassa ilmaisevan niiden intellektuellien kokemusta, jotka ovat joutuneet identiteettikriisiin huomattuaan ettei heidän palveluksiin tarvita. Kriisi johtuu siitä, ettei intellektuellien legitimaatiotyö ole enää tärkeää tilanteessa, jossa suuret kertomukset on korvattu uudella tavalla kierrätettävillä fragmentaarisilla kielipeleillä.<sup>134</sup>

<sup>129</sup> Debord & Sanguinetti: *Theses on the Situationist International and its time* teoksessa Debord, Guy and Sanguinetti, Gianfranco 1990: 11 ja 16.

<sup>130</sup> Peter Wollen: *Bitter Victory: The Situationist International* teoksessa Blazwick (ed) 1989.

<sup>131</sup> Sederholm 1996, 189.

<sup>132</sup> Ks. Sederholm 1994, 208.

<sup>133</sup> Vattimo 1991, 13-15.

<sup>134</sup> Sederholm 1994, 148.

'Älyn katastrofi' saattoi johtua siitä, ettei asioita pystytty ottamaan niin kuin ne ovat, vaan kaikesta haluttiin etsiä sen 'todellista' merkitystä. Maffesolin mukaan filosofinen dialektiikka unohtaa loputtomassa negaatioissaan alkuperäisen kysymyksensä ja psykoanalyysi tekee kaikesta jotain muuta asiaa merkitsevää, jolloin mikään ei lopulta ole itsessään mitään.<sup>135</sup>

Avantgarde-termiin liittyi elitismiin vihjaava etujoukkoajatus. Tämä etujoukkoisuus voitiin kuitenkin todeta vasta jälkikäteen, ja voittajien historia on painanut unohduksiin kaikki 'epäonnistuneet' avantgardistit. Postmodernina aikana avantgarden kuolemasta voidaan puhua myös siinä mielessä, ettei enää voida enää puhua suurista avantgardeliikkeistä, vaan suuresta joukosta pieniä alakulttuureja.<sup>136</sup> Niinpä tämäkin tutkimus keskittyy edetessään kaunotaiteen suuren kertomuksen kautta erään alakulttuurin häirikön, Stewart Homen kulttuurisabotaasiin.

#### 4.2. Taiteen ja elämän 'väärä' yhdistyminen

*"Unohda kaikki tämä pop-roska!" Amanda nuhteli. "Neoismi on ohittanut ratkaisevasti nuorisokulttuurit! Vilkaisen vain lehtiä, ne ovat omistaneet sivuja toisensa perään Poplarin mellakalle. Paria television erikoisohjelmaa suunnitellaan, mikä tarkoittaa sitä, ettei kukaan voi enää epäillä, etteikö avantgarde olisi jälleen valtakulttuurin esityslistalla!"*

*"Kuvittelin, että olin jo sanonut sinulle", Eliot heitti väliin, "ettei mitään valtakulttuuria ole enää olemassa. Postmodernit teoreetikot ovat Lyotardista alkaen pitäneet lähestulkoon kliseenä ajatusta, että elämme nopeasti yleistyvien marginaalien maailmassa!"*

*"Oikein mainiota", Debben-Philips ärsi, "mutta suurin osa ihmisistä ei lue teoriakirjoja. Jopa sellaiset henkilöt, jotka plagioivat kyseisten teosten arvosteluista jotain avainlauseita, edustavat itse asiassa taiteiden ystävien mitätöntä vähemmistöä. Ihmiset, joilla on merkitystä, ovat keräilijöitä, joilla on rahaa mitä tuhlata! Ranskalaiset intellektuellit saattavat tehdä vaikutuksen opiskelijaälykköihin, mutta taidemaailman ylistämättömät sankarit - menestyksekkäät liikemiehet, jotka ostavat tauluja vähittäishintaan - ovat enemmän kiinnostuneita ikoneista kuin ideoista!"*

*"Olen samaa mieltä!" Karen huusi riemuitsevasti. "Ja siksi minä olen juuri kiinnostunut popkulttuurista, sen tähtijärjestelmän perustuessa pikemminkin liehakointiin kuin älyllisiin saavutuksiin!"<sup>137</sup>*

<sup>135</sup> Maffesoli 1995, 108. Ks. myös Tzara 1977, 9. Tzara kirjoittaa, että dialektiikka kaikessa huvittavuudessaankin johtaa meidät vain niihin mielipiteisiin, jotka meillä jo muutenkin ovat.

<sup>136</sup> Sederholm 1998, 76-80.

<sup>137</sup> Home 1996b, 198.



Populaarikulttuurin räjähdysmäisen nousun takana on työväestön - massojen - olojen paraneminen, ostovoiman ja vapaa-ajan lisääntyminen. Massat eivät ole kuitenkaan automaattisesti istuneet televisioidensa ääreen, kun se on tullut heille materiaalisesti mahdolliseksi. Jos ennen massoja ei kiinnostanut todellisuus muuten kuin välittömien tarpeiden tyydyttämisen kannalta, sen eteen ilmestynyt uusi maailma leivän valloituksen jälkeen on osoittautunut yhtä epätydyttäväksi - mutta tietysti toisella tavalla - kuin vanha, jossa todellisuus merkitsi eloonjäämiskamppailua. Romantiikan ajalta muistamme, miten omaan todellisuuteensa pettyneet joutilaat luokat keksivät oman kuvitteellisen maailmansa, josta muotoutui aikojen kuluessa 'taidemaailma'. Samanlainen prosessi on synnyttänyt massakulttuurin.

Massa- tai populaarikulttuuria on helppo kritisoida samasta eskapismista kuin taidettakin. Kaunotaiteen norsunluutornista sitä on kritisoitu myös sen kaupallisuudesta, mikä osoittaa porvarillisen taiteen ideologioiden halua pitää taide edelleen hyödykekulttuurista erillään olevana alueena, vaikka tämä seikka on tässäkin tutkimuksessa kyseenalaistettu useaan otteeseen. Jo määritelmällisestikin *massa-* tai *populaari*kulttuurilla tarkoitetaan suurelle joukolla ihmisiä tarkoitettua kulttuuria. Tämä 'massaominaisuus' edellyttää tehostettua jakelua, joka on järjestetty talouden piiriin kapitalistisessa yhteiskunnassa.

Situationistit huomasivat, että taiteesta on tullut speaktaakkelia ja kulutustavara muiden joukossa. Myös Fredric Jamesonin mukaan esteettinen tuotanto on yhdentynyt tavaratuotantoon taloudellisten vaatimusten määrätessä yhä enemmän estetiikkaa<sup>138</sup>. Toisaalta jo Freud osoitti, ettei 'estetiikka' ole vain etuoikeutettujen yksityisaluetta, vaan ennemminkin tapa elää mielihyväteriaatin mukaan. Sederholmin mukaan postmodernismi pluralismi on seurausta tästä modernismin skitsofreenisestä suhtautumisesta taiteen fetisoitumiseen: Toisaalta sitä vastustettiin, mutta toisaalta oltiin innostuneita kitchistä ja pop-kulttuurista. Tämä taas johti 1970-luvulla taiteessa vallinneeseen pluralismiin, josta oli vaikea saada mitään yleiskuvaa. Marxilaisittain ilmaistuna hegemonia - eli yksi kulttuuri - pirstoutui moniksi yhteismitattomiksi 'kulttuureiksi' samalla, kun perinteinen luokkajako hävisi eikä vallitseva tietoisuus ollut enää minkään yhden luokan tietoisuutta. Ja kun eliitti ei ollut enää yksimielinen (ja lakkasi tällä tavalla olemasta yhtenäinen eliitti tai luokka), päädyttiin yllämainittuun legitimoitukriisiin.<sup>139</sup>

<sup>138</sup> Jameson 1986. 231-232.

<sup>139</sup> Sederholm 1996. 136-137 sekä 144.

Raymond Williamsin tekemä erottelu vallitsevan, jäänteenomaisen ja orastavan (kulttuurin) välillä on valaiseva sovellettuna postmoderniin tilaan. Näiden elementtien välillä vallitsevat dynaamiset suhteet: *vallitseva* kulttuuri on tietysti hegemoninen ja *jäänteenomainen* kulttuuri vaikuttaa edelleen traditioon nojaten. Jälkimmäisestä Williams mainitsee esimerkkeinä järjestäytyneen uskonnon ja monarkian, ja itse lisää siihen taideinstituution. *Orastava* kulttuuri, joka on radikaalia luomalla uusia merkityksiä, käytäntöjä ja arvoja, pyritään sulauttamaan (rekuperoimaan) vallitsevaan kulttuuriin.<sup>140</sup> Postmodernismissa tuntuu kuitenkin siltä, ettei yhtä vallitsevaa (korkea)kulttuuria enää ole, vaan esimerkiksi luostariinsa jähmettynyt kaunotaide pyrkii jäänteenomaisena taistelemaan omalla tavallaan vallitsevaksi noussutta massakulttuuria vastaan. Samalla uusi orastava kulttuuri muodostuukin lukemattomista elinvoimaisista 'ala'kulttuureista.

Sosiaalisesta ja yksilöllisestä pirstoutumisesta on seurannut myös yksilöllisen (taiteellisen) tyylin katoaminen. Useimmat postmodernit teoreetikot ovat Jamesonin tapaan päätyneet käsitykseen, että kun mitään ei voida enää sanoa omaperäisellä tavalla, "kulttuurin tuottajat eivät voi enää kääntyä muualle kuin menneisyyteen: jäljittelemään kuolleita tyyliä, puhumaan kaikkien niiden naamioiden ja äänien kautta, jotka on varastoitu nyt jo globaalin kulttuurin kuvitteelliseen museoon."<sup>141</sup>

Sederholm toteaa, että "useiden postrukturalististen tekstien muoto on itse asiassa hyvin situationistinen so. detournementtinen: ideat, esimerkit ja ilmaisumuodot on lainattu eri lähteistä."<sup>142</sup> Sama koskee myös uusinta nykytaidetta, jonka ilmaisumuoto on usein intertekstuaalisuus<sup>143</sup>. Olisiko niin, että poststrukturalismi (tai -moderni) toteuttaisi itse asiassa situationistisia ajatuksia laajemminkin? Jo detournement-menetelmähän hävitti 'omaperäisen' tyylin siinä mielessä kuin esimerkiksi Jameson on todennut. Useiden nykyajattelijoiden teksteissä käsitellään ja kehitellään edelleen speaktaakkeliatusta ja lainataan Debordia suurenakin profeettana. Kaupallinen speaktaakkeli tuntuu rekuperoineen situationistien ajatukset elämän ja taiteen yhdistämisestä, kun ajatellaan että TV-mainokset ja musiikkivideot ovat tämän hetken terävintä avantgardea: taide ja elämä ovat yhdistyneet kaupallisen speaktaakkelimaisen ilmentymisen tasolla. Teoreetikoille kyse tuntuu olevan avantgarden utopian camp-versiosta.

<sup>140</sup> Williams 1988, 140-145.

<sup>141</sup> Jameson 1986, 245.

<sup>142</sup> Sederholm 1994, 205.

<sup>143</sup> Sederholm 1998, 185. Käsittelen asiaa myöhemmin plagiarismia käsittelevässä kappaleessa 7.2.

SI epäonnistui juuri samalla tavalla kuin se tiesi edeltäjiensä epäonnistuneen. Detournement-tekniikka - joka oli SI:llä tiukasti sidoksissa vallankumoukselliseen politiikkaan - on valjastettu mainonnan ja populaarikulttuurin palvelukseen. Situationistisia teorioita tutkitaan yliopistoissa, mikä tarkoittaa (SI:n näkökulmasta) niiden redusoimista retoriikaksi ja ideologiaksi. SI:n teoriolla ja käytännöllä ei ole enää mitään tekemistä keskenään. Vallan ei tarvinnut tehdä muuta kuin rekuperoida situationistiset ideat.

Jos avantgarde taisteli toisaalta taideinstituutiota ja akateemisuutta, ja toisaalta massakulttuuria vastaan, voidaan kysyä, eikö se hävinnyt molemmille? Massakulttuuri on ottanut avantgarden ideat omikseen ja käyttää niitä kaupallisiin tarkoituksiinsa. Taideinstituutio, taidekorkeakoulut ja yliopistojen taideaineiden laitokset voivat edelleenkin hyvin. Bürgerin mukaan postmodernia voitaisiinkin kutsua yhtä hyvin post-avantgardeksi, kun avantgarden hyökkäys taideinstituutiota vastaan on epäonnistunut. Toisaalta avantgarde teki tyhjäksi kuitenkin sen mahdollisuuden, että taideinstituutio voisi esittää itsensä universaalin (esteettisen) arvon tai normin asettajana.<sup>144</sup>

Monet postmoderniteoreetikot ajattelevat taiteen kuoleman olevan siinä, että taide saavutti tavoitteensa. Se on lakannut olemasta omalakisena ilmiönä, kun elämä ja taide eivät enää eroa toisistaan, vaan estetiikka on tunkeutunut kaikkialle.<sup>145</sup>

Sederholmin mukaan taiteen ja elämän yhdistymisen väite on skitsofreeninen: toisaalta SI osoitti, ettei niitä voida yhdistää, toisaalta useat postmoderniteoreetikot sanovat, ettei niitä voida enää erottaa<sup>146</sup>. Esimerkiksi Baudrillard ja Maffesoli ovat kirjoittaneet taiteen ja arkielämän yhdistymisestä. Vattimo toteaa, että 1960-luvun esteettinen utopia - taiteen ja elämän yhdistyminen - on toteutunut rappioituneessa ja turmeltuneessa muodossa. Myös Bürger väittää, että viihdeteollisuus on todentanut väärällä tavalla taiteen ja elämän yhdistämisen. Bürger muistuttaa meitä ensin taiteen ristiriitaisesta funktiosta:

Kaikki ne tarpeet, joita ei voida tyydyttää jokapäiväisessä elämässä, koska kilpailun periaate tunkeutuu kaikkialle, voivat löytää kotinsa taiteessa, koska taide on eristetty elämän käytännöistä. Arvot, kuten ihmisyyys, ilo, totuus, solidaarisuus työnnetään niin sanoakseni pois elämästä, ja konservoidaan taiteeseen. Porvarillisessa yhteiskunnassa taiteella on ristiriitainen tehtävä: se projisoi kuvan

<sup>144</sup> Bürger 1996, 87.

<sup>145</sup> Sederholm 1996, 12.

<sup>146</sup> Sederholm 1998, 40.

paremmasta järjestyksestä ja siinä mielessä protestoi huonoa järjestystä, joka on vallalla. Mutta toteuttamalla tämän kuvan paremmasta järjestyksessä fiktiossa, joka on vain näennäistä, se lieventää niiden voimien paineita, jotka yrittävät muuttaa olemassaolevaa yhteiskuntaa. Ne suljetaan ideaaliin sfääriin. [...] Taide, joka ei olisi enää erillinen elämän käytännöstä, vaan sulautunut siihen menettää kykynsä kritisoida sitä etäisyyden menettämisen kanssa. Historiallisen avantgarden aikana pyrkimyksessä hävittää kuilu taiteen ja elämän väliltä oli vielä kaikki historiallisen kehityksen paatos puolellaan. Mutta tällä välin kulttuuriteollisuus on tuonut mukanaan elämän ja taiteen välisen kuilun *väärän* eliminoimisen, ja tämä sallii myös huomata avantgarden sitoumuksen ristiriitaisuuden.<sup>147</sup>

Bürger haluaisi siis säilyttää taiteen elämästä erillisenä kriittisenä alueena, vaikka on juuri edellisessä hengenvedossa todennut, että taiteen kritiikki toimii vain status quon palvelijana. Tällaiset puheet taiteen ja elämän 'vääränlaisesta' yhdistymisestä osoittavat, että siitä huolestuneesti puhuvat intellektuellit haluaisivat pitää (kauno)taiteen edelleen elämästä erillisenä ja massoilta eristettynä alueena. Kuten mm. Shusterman on huomannut, kaunotaiteen porvarillisen ideologian puolustaminen populaarikulttuuria vastaan on saanut puolelleen paitsi konservatiivit, myös radikaalit vasemmistolaiset: "Tämä [massakulttuurin] panettelu on todellakin harvinainen esimerkki siitä, kuinka oikeistolaiset taantumukselliset ja marxilaiset radikaalit lyöttäytyvät yhteen ja ajavat samaa asiaa."<sup>148</sup>

Puhe massakulttuurin rappeuttavasta vaikutuksesta ja elämän esteti-soinnista osoittaa halusta pitää kaunotaide jalustallaan. Shustermanin pragmatistinen näkemys on tällaista ajatusta vastaan:

Estetiikasta tulee paljon keskeisempää ja merkityksellisempää kun käsitämme, että sisältäessään käytännöllisen sekä heijastaessaan ja elävöittäessään elämän praksista se ulottuu myös sosiaaliseen ja poliittiseen. Esteettisen vapauttava laajentaminen tarkoittaa myös taiteen käsittämistä uudella ja vapaamielisemmällä tavalla. Taide vapautetaan ylhäisestä luostaristaan, joka eristää sen elämästä ja pitää sitä jyrkästi populaarimpien kulttuuristen ilmaisumuotojen vastaisena. Niin taide, elämä kuin populaarikulttuurikin kärsivät näistä vakiintuneista jaotteluista, joiden seurauksena taide samastetaan kapea-alaisesti elitistiseen kaunotaiteeseen.<sup>149</sup>

Kun muistamme taiteen historiallisen funktion ensin uskonnon ja sitten monarkkien palveluksessa, voimme nähdä individualistisen porvarillisen taiteen vain yhtenä sen kehitysvaiheena, eikä sen lopullisena ja loisteliaimpana

<sup>147</sup> Bürger 1996, 50. Kursivointi minun.

<sup>148</sup> Shusterman 1997, 93.

<sup>149</sup> Mts. 16.

muotona. Porvarillisen taiteen tunnusmerkkejä olivat yksilöllinen tuottaminen ja vastaanottaminen, mutta postmodernina aikana kulttuurin tuottaminen ja vastaanottaminen ovat muuttuneet jälleen sosiaalisiksi. Useimpia populaarikulttuurin tuotteista tehdään kollektiivisesti (elokuva, musiikki jne.) ja niitä myös kulutetaan sosiaalisesti. Samalla taiteen 'pyyteettömyys', autonomisuus ja puolueettomuus on kyseenalaistettu: enää ei ole mahdollista ajatella, että taiteen tekeminen olisi jotenkin erillinen muusta hyödykkeiden tuotannosta tai että taide olisi neutraali ilmiö, joka ei palvelisi minkään luokan tai ryhmän intressejä.

Taiteen ideologioiden on ollut vaikea suhtautua tilanteeseen, jossa populaarikulttuuri on omalla tavallaan syrjäyttänyt kaunotaiteet. Massojen täytyy olla väärässä, sillä taiteenhan piti olla se, joka puhuttelee kaikkia kansoja! Nyt kansat kokoontuvatkin televisioidensa ääreen seuraamaan jalkapalloottelua tai hyväntekeväisyyskonserttia. Populaarikulttuurin täytyy siis vedota ihmisten alhaisiin ja jalostamattomiin tunteisiin, kun taas todellinen taide löytää jalot sielut: ja ministerit voivat vaatia kulttuurimäärärahojen nostamista kunhan formulakisan mainoskatkolla ehtivät käydä haastattelussa.<sup>150</sup>

Tosiasia kuitenkin on, että esimerkiksi koulutuksen tasa-arvoistuminen ja juuri populaarikulttuurin korostuminen ovat vieneet aloitteen pieneltä eliitiltä hallitsemattomalle ja heterogeeniselle kulttuurialueelle 'massalle', joka ei enää hyväksy tiukkaa erottelua ylä- ja 'ala'kulttuurin välillä. Sederholm toteaa, että myös kaunotaiteet ovat popularisoituneet ja hyödykkeellistyneet siinä mielessä, että yhä useammat tuntevat 'tärkeät' 'mestarteokset'<sup>151</sup>. Walter Benjamin kirjoitti jo vuonna 1936 massa- ja korkeakulttuurin vastakkainasettelusta:

Ajanviete ja keskittyminen asetetaan toistensa vastakohtiksi. Taideteokseen keskittyvä *joutuu sen valtoihin*; hän *astuu sisään* teokseen, kuten legendan mukaan kiinalainen maalari saadessaan teoksensa valmiiksi. Sen vastakohtana on viihdettä hakeva joukko, joka *nielaisee* taideteoksen.<sup>152</sup>

Postmodernina aikana estetiikan alue on demokratisoitunut elitistisyydestään kaikille (länsimaisille ihmisille) yhteiseksi asiaksi. Esteettinen kokemus on muuttunut kokemukseksi erilaisista yhteisöistä: kuulumiseksi punkin, kitara-rockin, Metallica-fanien, oopperan, sosiaalidemokraattien, kokoomusnuorten, fasismin, TV:n, Kauniit ja rohkeat -sarjan ystävien, postmodernien intellek-

<sup>150</sup> Ks. esim. mts. 92.

<sup>151</sup> Sederholm 1998, 185 ja 225.

<sup>152</sup> Benjamin 1989, 163.

tuellien, muodin, nahkatakkien tai minkä tahansa tuhansien ja taas tuhansien (marginaali)ryhmien maailmaan. Näille ryhmille esteettiset tavarat (ja kokemukset) ovat statussymboleita: merkkejä yhteisöön kuulumisesta. 'Lisääntyvien marginaalien' aikakaudella erilaiset ryhmät erottuvat toisistaan estetiikan avulla - sillä mitä vaatteita käyttää, mitä musiikkia kuuntelee, mitä kirjallisuutta lukee jne.

Taiteilijan ja yleisön välinen ero on kaventunut, kun estetiikassa on alettu painottaa vastaanottajan osuutta teoksen merkityksenantajana ja tuottajana. Roland Barthesille 'amatööri' oli antiporvarillinen taiteilija, joka ei tarvitse erityistaitoja oikeuttamaan toimintaansa. Jäljennöstekniikoiden avulla kuka tahansa voi periaatteessa luoda itselleen 'taideteoksia' ilman erityistaitoja, vain yhdistelemällä olemassaolevia elementtejä. Ennen kuin siirryn käsittelemään tällaisia luovuutta vapauttavia käytäntöjä, teen syrjähyppyn modernismin viimeiseen linnakkeeseen.

## 5. NORSUNLUUTORNIN PORTINVARTIJAT

*"Kuten olin sanomassa", Pemberton jyrisi, "olen erinomaisin elossa oleva taiteilija maailmassa ja Britannia tarvitsee minunkaltaisiani miehiä mikäli se ei halua degeneroitua popkliseiden sekasotkuun!"*

*"Unohda se", Smith mylväisi. "Flipper Taiteet on juuri värvännyt minut palvelukseensa, ja jokainen läsnäolija voi saada sopimuksen suuren gallerian kanssa, jos vain kuuntelevat mitä minä sanon."*

*"Mutta minä olen häikäisevä nero!" Don esitti vastalauseen. "Minä sanon..."*

*"Ole hiljaa!" kaikki läsnäolijat messusivat yhteen ääneen. "Haluamme kuulla Stepheniä!"*

*"Minä en usko, että hänellä on diili Flipperin kanssa!" Pemberton ärsi.*

*Smith levitti auki sopimuksen kopion ja se siirtyi kädestä käteen aivan kuin kyseessä olisi ollut yksi Kuolleenmeren pergamenttikääröistä tai kivitauluista, jotka Mooses oli tuonut mukanaan vuorelta. Kuului sattunainen kunnioituksen sävyttämä huomautus, kun taidetähteyden havittelijat pääsivät koskettamaan paperinippua, jonka Amanda Debden-Smith oli vahvistanut oikeaksi allekirjoituksellaan.*

*"Vau!"*

*"Hämmästyttävää!"*

*"Piru vieköön!"<sup>153</sup>*

Teoria taiteesta yhteiskunnallisena instituutiona on ainoa taideteoria, joka pystyy vastaamaan kysymykseen 'mitä asioita pidetään taideteoksina?' Teo-

<sup>153</sup> Home 1996b. 78-79.

ria vastaa analyttisen estetiikan kysymykseen 'mitä (kauno)taide on?' *sosio-logisesti*, ja kertoo näin omalta osaltaan analyttisen estetiikan epäonnistumisesta. Institutionalistinen teoria on tärkeä kuitenkin siksi, että se suhteellistaa kysymyksen 'mikä on taideteos', ja hylkää 'taideteoksen' arvon jonain yhteiskunnasta erillisenä ja etuoikeutettuna käsitteenä.

Kun 'taideteosta' ei voida määrittellä näkyvien ominaisuuksiensa avulla, vastausta etsitään kulttuurisista ja sosiaalisista käytännöistä. Samalla taiteen yleispätevä määrittely tulee mahdottomaksi, koska - kuten historiallisesta katsauksesta on nähty - kulttuuriset ja sosiaaliset käytännöt ovat muuttuvia. Institutionaalinen teoria sanoo esteetikon suulla sen, minkä radikaali avantgarde on tiennyt koko olemassaolonsa ajan:

Jonkin näkeminen taiteena vaatii jotakin, mitä silmä ei pysty erottamaan - jonkin taiteeseen liittyvän teorian luomaa ilmapiiriä, tietoja taiteen historiasta: taide-maailmaa.<sup>154</sup>

Dickie käyttää esimerkkinään piirustusta harrastavaa Betsy-simpanssia. Kun Betsyn maalauksia esitellään Chicagon luonnonhistoriallisessa museossa, kyse ei ole taiteesta. Mutta kun samat teokset viedään muutaman kilometrin päähän Chicagon taideinstituuttiin, ne muuttuvat taiteeksi. "Kaikki riippuu institutionaalisista kehyksistä", Dickie toteaa juhlallisesti.<sup>155</sup> Toisin sanoen taideinstituutio toimii välittäjänä määrittelemällä 'taiteen' porvarillisessa yhteiskunnassa: kaunotaiteen olemus on itse taideinstituutiossa, ei jossain epä-määräiseksi jäävässä 'taideteoksen' käsitteessä.<sup>156</sup>

Dickien esittämä institutionaalinen taidekäsitelmä nostaa omalla tavallaan esille useita tämän tutkimuksen asettamia kysymyksiä. 'Taiteeseen liittyvällä teorialla' ja 'tiedoilla taiteen historiasta' tarkoitetaan kaunotaiteen traditiota, joka samaistetaan taidemaailmaan. Taide on siis sosiaalis-historiallinen käytäntö tai traditio<sup>157</sup>. Taideinstituution luoma traditio ilmentää Raymond Williamsin mukaan, kuten kaikki traditiot, "hallitsevia ja hegemonisia paineita ja rajoituksia". Traditio (eli tässä tapauksessa taideinstituutio) on poissulkeva,

<sup>154</sup> Danto: *The Artworld*, siteerattu Dickien 1990, s. 86 mukaan.

<sup>155</sup> Dickie 1990, 89. Kuten tässä tutkimuksessa tulee usein ilmi, on useita tapoja tarkastella erilaisia - itse asiassa mitä tahansa - objekteja. Esimerkiksi Betsy-simpanssin piirustuksia voidaan epäilemättä tarkastella esim. kuriositeettina eläimen toiminnoista tai (esteettisesti) taiteena: jos ja kun ihmisellä on tällainen ominaisuus kyetä vaihtaa 'tarkastelumoodia', voidaan kysyä, onko 'taideinstituutio' välttämätön ehto sille, jotta 'moodi' voidaan vaihtaa 'esteettiselle'? Kun tähän kysymykseen on vastattu kielteisesti, päästään kaunotaiteen elitistissävytteeseen tehtävään sosiaalisena käytäntönä.

<sup>156</sup> Ks. esim. Jochen Schulte-Sasse: *Introduction* teoksessa Bürger 1996, xxxvii-xxxviii sekä Sepänmaa 1991, 145.

<sup>157</sup> Ks. Shusterman 1997, 30 ja 33.

valikoiva, rajoittava ja palvelee aina (jonkin luokan) herruutta.<sup>158</sup> Taideinstituutio ja sen luoma traditio ovat siis jyrkässä ristiriidassa sen itsensä julistaman taiteen autonomian ja varsinkin taiteen ja taiteilijan 'vapauden' kanssa.

Dickie erottaa taideteos-termin arvottavan ja luokittelevan käytön. Arvottavassa merkityksessä sanaa taideteos käytetään kiittämään jotakin esinettä, ja luokittelevassa merkityksessä kertomaan, että tietty esine kuuluu taideteosten luokkaan. Dickien mukaan yleensä ei ole vaikeutta tietää, onko jokin esine taideteos sen luokittelevassa merkityksessä. Hänen mukaansa esimerkiksi lause 'tämä maalaus on taideteos' on tautologia, koska 'maalaus' on synonyymi 'taideteokselle'. 'Maalaus' on hänen mukaansa 'taiteiden' yksi alakategoria.<sup>159</sup>

Dickie jättää kuitenkin huomioimatta sen yksinkertaisen tosiasian, ettei esimerkiksi kaikkea maalausta pidetä suinkaan taiteena. Sunnuntaimaalareiden maisemamaalauksia tai koululaisten harjoitustöitä ei pidetä yleensä (kauno)taiteena. Institutionaaliseen taideteoriaan sopivana esimerkkinä voimme palauttaa mieleen Asger Jornin kierrätetyt öljyvärimaalaukset: hän osti kirpputoreilta harrastajamaalareiden tauluja, lisäili niihin omia siveltimenvetojaan ja teki niistä samalla taidetta instituution puitteissa. Maalaus on siis paitsi taiteen alakategoria, myös laajemman alueen alakategoria, jota voidaan kutsua vaikkapa 'luovuuden tuotoksiksi'. Näin maalaus on itse asiassa siis myös laajempi kategoria kuin taide, koska kaikkea maalausta ei pidetä taiteena.

Se mitä Dickie ei huomaa on siis seuraava kaavio:

maalaus - taide - maalaustaide

Jos tätä kaaviota verrataan aiemmin kirjoitettuun, ero taideteos-sanana luokittelevan ja arvottavan käytön välillä hämärtyy. Keskiajalla maalaus ei ollut taidetta, nykyään se on sitä: muistamme millaisia *arvotukseen* liittyviä kamppailuja maalarit kävivät siitä, että maalaus *luokiteltaisiin* maalaustaiteeksi.

Dickie myöntää, että taidemaailma on hyvin epämääräinen ja mystinen instituutio, kun sitä verrataan vaikkapa oikeuslaitokseen, joka julistaa tuo-

<sup>158</sup> Williams 1988, 133-134. Kuten SI:n lanseeraamasta detournementista ja myöhemmästä plagiarismista huomaamme, traditioita voidaan käyttää myös esim. sitä itseään vastaan. Ks. plagiarismia käsittelevä kapale 7.2.

<sup>159</sup> Dickie 1990, 82-85. Ks. myös Eatonin 1994, 111 esittämä tiivistelmä Richard Wollheimin kritiikistä. Eaton kirjoittaa: "Jos tarjoan objektin arvostettavaksi, minun täytyy tarkoittaa aivan erityislaatuista arvostamista, jotta objektia kohdeltaisiin taideteoksena." Sepänmaan (1991, 148) mukaan Dickie ei myöskään kerro, millaista arvottamista hän tarkoittaa: arvotusta käytetään myös mm. "myynnissä ja näytteillä oleviin tavaroihin, autoihin, uimahyppyihin ja voimisteluesityksiin."



mioita tai kirkkoon, joka nimittää pappeja. Taidemaailma sen sijaan 'julistaa' esimerkiksi maalauksia 'maalaustaiteeksi' ilman suuria juhlallisuuksia. Dickie toteaa itse:

Saattaa tuntua, että käsitys jonkin asettamisesta johonkin asemaan taidemaailmassa on kohtuuttoman epämääräinen.[...] Taidemaailman vastineita tarkkaan määritellyille menettelytavoille ja toimivalta-alueille ei ole missään kirjattu: taidemaailma hoitaa asiansa tavaksi muodostuneen toiminnan tasolla. Mutta tällaiset tavat *ovat* olemassa ja ne määrittelevät yhden yhteiskunnallisen instituution.[...] Jotkut yhteiskunnalliset instituutiot ovat muodollisesti järjestäytyneitä, jotkut eivät. Taidemaailma voitaisiin organisoida myös muodollisesti, mutta useimmat taiteesta kiinnostuneet ihmiset eivät pitäisi sitä hyvänä asiana.<sup>160</sup>

Dickie toteaa suurpiirteisesti, että kun mikä tahansa voidaan asettaa ehdolle taideteokseksi, luovuudelle ei aseteta mitään rajoja. Periaatteessa näin onkin: mitä tahansa voidaan siis ehdottaa taideteokseksi, mutta Dickie ei pysty vastaamaan, miten tämä käytännössä tapahtuu, koska taidemaailma on 'organisoitu' salaseuran tavoin.<sup>161</sup> Luovuudelle tuskin kukaan pystyy asettamaan rajoja - edes Dickie - mutta kaunotaide pysyy edelleen tarkoin vartioituna alueena. Taideinstituutio siis paitsi määrittelee sen, mikä on taidetta, myös sen, mikä *ei* ole sitä: sen luonne on poissulkeva. Näin se myös rajoittaa ilmaisumuotoja ja asettaa käytännössä rajoja myös luovuudelle.

Lisäesimerkkejä on runsaasti. Kirjoituksen voi jakaa vaikkapa päiväkirjoihin, muistiinpanoihin, romaaneihin, koevastauksiin, esseisiin, runoihin, historiankirjoitukseen ja niin edelleen. Näistä kaikkea ei pidetä taiteena. Mikä kirjoitus sitten on taidetta? Epiikka, lyriikka ja draamako? Kun pidetään mielessä, että Suomessa reilusti alle prosentti tarjotuista romaanikäsikirjoituksista läpäisee julkaisukynnyksen, voitaisiin sanoa, että julkaistu romaani on läpäissyt taideinstituution hyväksynnän. Dickie voisi väittää, että lause 'romaani on taideteos' on tautologia, koska sana romaani tarkoittaa samaa kuin taideteos. Näin ei kuitenkaan ole, koska julkaisemattomien romaanien lisäksi esimerkiksi viihderomaania, rakkausromaania tai muita 'lukuromaanin' lajeja ei pidetä (kauno)taiteena; niiden tutkimista pidetään esimerkiksi toissijaisena kirjallisuustieteessä. Kaikkea lyriikkaakaan ei pidetä taiteena (rakkausrunot, iskelmien sanoitukset jne.) eikä edes kaikkea draamaakaan (televisiosarjat, 'viihdenäytelmät' ym.). Ongelma on siis arvottamisen ja luokittelamisen sekoittumisesta.

<sup>160</sup> Mts. 87-88.

<sup>161</sup> Ks. 'myöntämisen' ongelmasta Eatonin 1994. 110-111 yhteenvetoa, jossa hän käy läpi Dickielle esitettyä kritiikkiä.

Historiallisesta analyysistä muistamme, miten taiteena pidetyt asiat ovat muuttuneet aikojen myötä. Ne asiat, joita pidämme nykyään taiteena, eivät ole olleet aina taidetta, eivätkä kaikki nykyään taiteena pitämämme asiat ole välttämättä tulevien sukupolvien mielestä taidetta. Olemme *nostaneet* taiteen asemaan alkuperäiskansojen uskonnollisia kulttiesineitä tai eskimoiden käsitöitä, vaikka esineiden tekijät eivät ole tarkoittaneet niitä taide-teoksiksi eivätkä välttämättä voi ymmärtää koko taiteen käsitettämme. Prosessi on ennen kaikkea satunnainen: emme voi tietää, mikä tekemme on 'taiteellista työtä' tai mikä asia on taideteos tai taidetta. Asian määrittelee mystinen taideinstituutio ja sen luoma traditio tietyssä historiallisessa tilanteessa.

Instituutio fetisoi tiettyjä esineitä vakuuttamalla, että ne ovat taidetta, mutta Sederholmin mukaan samalla

peittää merkitykset, kivettää ja asemoi ne sekä fetisoi ne. [...] taide elämismaa-ilmasta erillisenä, funktiottomana ja absoluuttina fetisoituu helposti kaupalliseksi tavaraksi, joka liittyy kapitalistista yhteiskuntaa säilyttävään verkkoon. Toisaalta taide suoraan liittoutuneena poliittisten tahojen kanssa joutuu helposti alistuneeseen asemaan, mistä tällä vuosisadalla on lukuisia esimerkkejä.<sup>162</sup>

Taidetta on siis Dickienkin mielestä se, mitä tietty eliitti pitää (kauno)taiteena. Filosofit eivät ole lukuisista yrityksistään huolimatta pystyneet määrittelemään tyhjentävästi, mitä asiaa voidaan pitää taiteena ja mitä ei. Joka tapauksessa itse 'taideteos' on toissijainen tätä asiaa pohdittaessa. Eaton on oikeilla jäljillä todetessaan, että taideteoksissa on erityislaatuista vain "meidän tapamme kohdella niitä."<sup>163</sup> Jotain esinettä tai asiaa sinänsä tarkasteltaessa ei voida tietää, onko se taidetta. Tai päinvastoin, kuten Bourdieu sanoo: mitä tahansa asiaa voidaan tarkastella miten monella tapaa tahansa, siis myös esteettisesti tai 'taiteena'<sup>164</sup>. Se mitä nimitämme 'taideteokseksi', on fetissi.

Entä voidaanko joltain esineeltä riistää sen arvo taiteena? Voidaanko jotain taideteosta väittää väärennökseksi 'taideteoksesta'? Institutionaalisen teorian mukaan taidemaailman konteksti tekee teoksesta taidetta. Otetaan banaali esimerkki: Oletetaan, että säveltäjä on joutunut rahapulassaan tekemään nuorena musiikkia pornoelokuvaan. Myöhemmin hänestä on tullut

<sup>162</sup> Sederholm 1996. 140-141

<sup>163</sup> Eaton 1994, 113. Vaikka Eaton pääsee näin pitkälle kritiikissään, hän taantuu omassa teoriassaan 'taiteesta tradition osana' vain korjailemaan Dickien teoriaa ja korostamaan traditiota ja 'taidepuhetta'. Taidepuhe ei kuitenkaan pysty määrittelemään estetiikkaa, vaikka kylläkin kuvaa sen traditiota. Kyseessä voisi olla siis samanlainen suhde kuin kirkkohistorialla ja Jumalan olemassaololla.

<sup>164</sup> Bourdieu & Darbel 1969. 45-46.

juhlittu lahjakkuus taidemaailmassa, ja tuosta pornoelokuvaan sävelletystä kappaleesta on tullut itsessään arvossapidetty 'mestariteos'. Kukaan vain ei tiedä, että sävellys on ollut alun perin mukana pornoelokuvassa, jonka kontekstissa kappale ei varmastikaan ole kaunotaidetta. Riistetäänkö sävellykseltä sen arvostus ja arvo 'taiteena', kun vulgaari totuus tulee ilmi?

Nykyajan tärkein esteettinen ongelma on mm. Lyotardin mielestä se, 'mikä on taidetta'. Tämän tutkimuksen yksi tarkoitus on osoittaa, että tuo kysymys on itse asiassa täysin triviaali. Samalla kun taidetta yritetään määritellä, sitä myös rajataan ja kontrolloidaan. Taideteoksen määrittelyn ongelma sivuuttaa sen seikan, että jonkin asian nimeäminen taiteeksi on toissijainen siihen nähden, että joku ihminen saa tietynlaisia tuntemuksia vaikkapa Bachin tai Selkkauksen musiikista. Esimerkiksi Roger Taylorin mukaan taide on alakäsite tietyille inhimilliselle toiminnalle, joka pitää sisällään mm. sellaisia toimintoja, kuten tarinankertomisen, näyttelemisen, maalaamisen, tanssimisen - tai laajemmin ymmärrettynä leikin. Esimerkiksi näyttelemisen voi ymmärtää erikoistuneena ja ammattimaistettuna teeskentelemisenä ja leikkinä. Taiteen 'rikastuttava' vaikutus ei ole taiteen käsitteessä, vaan siinä, joka menee taiteen 'tuolle puolen'.<sup>165</sup>

Taylorin mukaan taide on yksi 'viihdyttävien objektien' (entertainment objects) alakategoria, joka pitää sisällään taiteen lisäksi mm. populaarikulttuurin. Hänen mukaansa ei ole päteviä kriteerejä erottaa 'ylä'- ja 'ala'kulttuurien (high and low culture) tuotteita toisistaan, mutta onnistuneen ja epäonnistuneen viihteen erottamisessa ei ole yleensä ongelmia. Kriteerinä Taylor pitää *vakuuttavuutta*: Yhteistä 'viihdyttävillä objekteille' ja niiden vastaanotolle on vakuuttavuus, astuminen toiseen todellisuuteen, huomion vangitseminen, itsensä unohtaminen, jonkin asian tuleminen todelliseksi jne. Yhteinen nimittäjä näille asioille on Taylorin mukaan eräänlainen 'ikään kuin' (as if) -efekti: esimerkiksi näyttelijä on näyttämöllä 'ikään kuin' hän olisi joku muu kuin todellisuudessa on, ja myös katsoja ajattelee näin, vaikka hän tietää, ettei näyttelijä ole se mitä hän näyttelee.<sup>166</sup>

'Kansanihmisen' vaikeus ymmärtää vaikkapa Shakespearea - tai yhtä hyvin oopperaa tai balettia - johtuu siitä, ettei hän ole useimmiten tottunut esityksessä käytettävään tyyliin ja muotoon, jolloin esitys ei pysty *vakuuttamaan* häntä. Kyse *ei ole* ihmisen *älystä*, vaan hänen *kyvystään ymmärtää*

<sup>165</sup> Taylor 1981, 2.

<sup>166</sup> Mts. 3-4 sekä 12. Viihteen ammattilainen Timo Koivusalo totesi eräässä TV-haastattelussa, että kaikki mikä ei liity syömiseen, nukkumiseen tai lisääntymiseen on viihdettä.

oopperan tai baletin *konventioita*. 'Vakuuttavuus' on paitsi objekteissa, myös kokijassa ja hänen kyvyssään ymmärtää objektin edustamaa kontekstia, konventiota ja traditiota.<sup>167</sup> Bourdieun mukaan 'rakkaus taiteeseen' ei ole rakkautta ensi silmäyksellä, vaan pitkän tuttavuuden tulos<sup>168</sup>. Eaton sanoo saman asian estetiikan perusoppikirjassaan:

Tapa, jolla artikuloimme taideteoksen sanoman, riippuu omasta taustastamme. Kokemuksemme omassa kulttuurissamme määräävät lukutapamme, sekä kirjaimellisesti että vertauskuvallisesti. Kun korostamme tätä ajatusta, meidän ei tarvitse enää keskittyä tiukasti rajattuun kysymykseen taiteen ja kielen suhteista vaan voimme käsitellä taiteen merkitystä yhteiskunnassa ja kulttuurissa.<sup>169</sup>

Kun korkeakulttuurin edustaja vaivautuu halveksumaan erilaisia populaarikulttuurin lajeja - vaikkapa teknoa, saippuaoopperoita tai kioskikirjallisuutta - näihin lajeihin perehtyneellä henkilöllä ei ole yleensä vaikeutta huomata, ettei kyseinen 'älykkö' ole vastaavasti ymmärtänyt teknon, saippuaoopperoiden tai kioskikirjallisuuden konventioita, eikä hänellä ole siksi tajua niihin liittyvistä erilaisista nyansseista ja tradition mukanaan tuomista merkityksistä. Myös tämän tutkimuksen lukeminen tekee toivottavasti ymmärrettävämmäksi erästä suhteellisen vähän tunnettua traditiota, ja auttaa ymmärtämään omalta osaltaan tuohon traditioon kuuluvia tekstejä ja muita 'teoksia'. Kyse ei ole joko-tai -asettelusta vaan erilaisten elämänmuotojen moninaisuudesta, joita ei voida laittaa objektiiviseen paremmuusjärjestykseen: peruspunkkarin mielestä kaikki klassinen musiikki on samanlaista, ja klassisen musiikin 'fani' puolestaan pitää kaikkea rockmusiikkia niin puuduttavana jankutuksena, ettei hän kykene edes tekemään eroa rock- ja punkmusiikin välille. Molemmat taas kykenevät tunnistamaan oman lajinsa kaikki hienoudet ja nyanssit. Postmodernilla kaunopuheisuudella ilmaistuna: erilaiset ihmiset hakevat 'kulttuurisesta supermarketista' rikastusta elämäänsä, mutta huomaavat ajan mittaan käyvänsä ainoastaan tietyissä erikoisliikkeissä, jossa kaikki muutkin samanhenkiset ihmiset käyvät. Näin erilaisista kulttuurimuodoista, -traditioista ja -konventioista tulee erilaisten ihmisryhmien sosiaalisten etujen palvelijoita.

<sup>167</sup> Ks. mts. 142 ja 145. Ks. myös Bourdieu 1984, 2 sekä Bourdieu & Darbel 1969, 14-15 ja 37-38.

<sup>168</sup> Bourdieu & Darbel 1969, 39 sekä 54.

<sup>169</sup> Eaton 1994, 88 ja myös 108. Eaton tarkoittaa 'taiteen ja kielen suhteilla' tässä tapauksessa taiteen ja totuuden suhdetta.

## 6. POSTMODERNIN KOSTO

### 6.1. Punk: "Loistavaa - äänekästä, nopeaa ja typerää!"<sup>170</sup>

*Yleisö velloi lavan ympärillä. Nuoret pomppivat kiihtyneinä ylös ja alas. He työnsivät toisiaan pois tieltä nähdäkseen bändin. Tämä oli historiaa! He olivat lukeneet musiikkilehdistä, että Alienation oli rock'n'rollin tulevaisuus. He olivat kutakuinkin hysteerisiä, koska asia oli paljastettu heille varmana tosiasiana.<sup>171</sup>*

Punk osoitti ensimmäisen kerran, ettei kapitalistisen yhteiskunnan tai porvarillisen taiteen 'vaihtoehdon' tarvinnut yrittää olla *parempi* kuin ne asiat, jota se vastusti. Avantgardeen liittyvä etujoukkoisuushan oli implikoinut tämänlaista elitistisyyttä. Punk kapinoi - muun muassa - sekä massa- että korkeakulttuurin tiettyjä piirteitä vastaan, mutta se ei käyttänyt kapinassaan 'taiteellisia', vaan pikemminkin populaarikulttuurin ja erityisesti rockmusiikin keinoja. Punk ei yrittänytäkään olla 'taidetta' eikä se piittänyt korkea- ja massakulttuurin nimikkeistä tai instituutioista. Siitä huolimatta se vapautti luovaa energiaa ehkä enemmän kuin mikään varsinainen taidesuuntaus tai avantgardeliike. Samalla se toi avantgardetraditiossa syntyneen omakustanneperinteen populaarikulttuurin tee-se-itse -käytännöksi<sup>172</sup>.

Punkissa tyyli oli ensisijainen sisältöön nähden. Useat punkkappaleet perustuivat yksinkertaisiin iskulauseisiin tai iltapäivälehtien otsikoihin. Punk käytti hyväkseen median diskurssia - sen pinnallisuutta ja tyyliä, ja media otti punkin omakseen. Sillä ei ollut poliittista ohjelmaa tai vastauksia ongelmiin, se päästi vain ilmoille energiaa, vihaa ja tabujen rikkomista. Punk oli sosiaalisten jännitteiden tarkoituksetonta eksploraatiota. Sen voi ymmärtää esimerkiksi asenteena, nuorisomuotina, kapinana tai elämäntyylinä. Punk sopeutettiin vallitsevaan kulttuuriin niin nopeasti, että tuntui kuin se olisi rekueroitu heti kun se alkoi. Punk muuttui speaktaakkeliksi ja vaarattomaksi muodiksi, jolla saatettiin alkaa tehdä bisnestä:

EMI, brittiläinen levy-yhtiö, tuotti "Sex Pistolsin", mutta ei siksi että firman johto olisi pitänyt siitä, vaan koska se oli helppo muuttaa hyödykkeeksi ("rajoittamaton tarjonta") ja riisua siitä se pieninkin uhka, jota sillä olisi saattanut olla järjestelmää vastaan. "Punk" loppui sinä hetkenä, kun siitä tuli liike

<sup>170</sup> Home 1995d, 28.

<sup>171</sup> Home 1994, 53.

<sup>172</sup> Avantgarden omakustanneperinteestä on käytetty nimitystä samizdat; punk-liikkeen iskulause oli 'Do-It-Yourself', lyhennettynä DIY.

omine *merkitystä tuottavine* semiootikkoineen ja omine kieline ja pukeutumiskoodeineen.<sup>173</sup>

Joidenkin lähteiden mukaan situationistiset ajatukset olisivat olleet 1970-luvun lopun punkliikkeen taustalla. Esimerkiksi Greil Marcusin kirja *Lipstick Traces. A Secret History of the 20th Century* sekä Dave ja Stuart Wisen pamfletti *The End of Music*<sup>174</sup> pohjautuvat tälle ajatukselle. Situationistit yhdistettiin punkkiin sen kuuluisimman yhtyeen kautta: Sex Pistolsin manageri Malcolm McLaren ja yhtyeelle levynkansia suunnitellut Jamie Reid tunsivat situationistisia ideoita, mutta käytännössä SI:n konkreettinen vaikutus jäi muutamiin Pistolsien levynkansiin.

*“Ja mitä sinun suunnitelmiin kuuluu?” Moore nosti kulmiaan ja tuijotti manageria.*

*“Maailman herruus”, Chickenfeed selosti. “Seksiä, huumeita ja rahaa. Talo Mayfairissa. Loma-asuntoja auringossa. Ja tietysti, maailmanlaajuinen köyhälistön vallankumous, sen ainoana päämääränä rajoittamaton nautinto.”*

*“Oletteko situationisteja?” Moore halusi tietää.*

*“Sinä pilaillet!” Christine huudahti. “Kukaan meistä ei ole ollut yliopistossa, eikä meillä ole varmasti yläluokkaista taustaa!”<sup>175</sup>*

Homen 'teoreettinen' punk-kirja *Cranked up Really High: Genre Theory and Punk Rock* (1995) liittyy hänen historiankirjoitusprojektiinsa, jossa hän haluaa 'detournata' punkkia ja varsinkin seuraavaksi käsiteltävää neoismia niin, että Homen omasta käsityksestä muodostuisi lopulta yleisesti hyväksytty käsitys. Tämä tarkoittaa samalla asettumista aiempia käsityksiä - tässä tapauksessa esimerkiksi situationismikytkentää vastaan.

Homen kirja oli vastalause teksteille, jotka yrittivät teoretisoida punkkia avantgarden ja situationismin 'syvällisenä' jatkajana. Hän pitää punkkia liian monimuotoisena ja häilyvänä genrenä, jotta siitä voisi vetää tällaisia yksinkertaistuksia. Punklevyistä on aivan turha yrittää etsiä elämän tarkoitusta.<sup>176</sup> Myös Sex Pistolsien laulaja John Lydon (taiteilijanimeltään Johnny Rotten) kieltää omaelämäkerrassaan punkin situationismivaikutteet<sup>177</sup>, ja mm. Alastair Bonnettin mielestä väite SI:stä punkin (esi-)isänä jättää huomiotta situatio-

<sup>173</sup> Perez 1997, 34.

<sup>174</sup> Dave ja Stuart Wise: *The End of Music*. Teoksessa Home (ed) 1996b, s. 63-102. Pamfletti ilmestynyt alunperin nimellä *Punk, Reggae: A Critique* vuonna 1978.

<sup>175</sup> Home 1994, 124-125.

<sup>176</sup> Ks. Home 1995d, 9.

<sup>177</sup> Lydon 1995, 3.

nistien poliittisen luonteen ja korostaa liiaksi liikkeen alkuaikojen 'taiteellista' puolta. Bonnettin mukaan SI:n ja punkin samaistaminen on samanlaista rekuperaatiota - ja varsinkin situationistien poliittisen sanoman purkamista - kuin vuonna 1989 Pariisissa, Lontoossa ja Bostonissa järjestetty situationistien retrospektiivinen taidenäyttely, jossa katsojat saivat ihailia situationistien julkaisuja ja teoksia speaktaakkelimaisesti lasivisiirien läpi. Itse asiassa kaikki situationististen ajatuksien antamat 'taiteelliset' vaikutteet ovat ristiriidassa sen kanssa, että situationistit itse julistivat kaiken taiteen anti-situationistiseksi.<sup>178</sup>

Home väittää, että esimerkiksi englantilaisen Richard Allenin 1970-luvun alun skinheadromaanit vaikuttivat punkkiin militanteilla ja piittaamattomilla asenteillaan. Allenin vaikutus punkkiin jätetään Homen mukaan huomioimatta juuri tämän epä-älyllisyyden takia, kun taas intellektuellit haluavat liittää punkin avantgarden traditioon. Homen intressi Allenin korostamisessa on myös se, että hän on saanut itse vaikutteita tältä omaan proosaansa. Hän toteaa, että kun teoreetikot halusivat vetää lankoja avantgardesta punkkiin, kehä oli sulkeutunut jo 1980-luvun puolivälissä, kun Class War -niminen militantti liike otti inspiraatiota punkista.<sup>179</sup>

Punk oli vastalause länsimaisen yhteiskunnan vieraantumiselle, jota ihmiset olivat alkaneet pitää normaalitilana. Graig O'Hara toteaa osuvasti, ettei tarvitse olla marxilainen tai intellektuelli tiedostaakseen tehokkuuden ja massatuotannon osuuden vieraantumisen aiheuttajana<sup>180</sup> - eikä myöskään situationististen teorioiden tuntija. Vaikka O'Haran esittämä vieraantumiskuvaus - rutiininomainen, mekaaninen elämä jne. jne. - onkin tuttu myös SI:n teksteistä, ne ovat erittäin yleisiä kriittisiä havaintoja nykymaailmasta.

Työn vieroksuminen, luovuuden yhdistäminen elämän käytäntöihin ja yhteiskunnasta piittaamaton individualismi olivat yhteistä sekä SI:lle että punkille, mutta nämä (anti)arvot kuvaavat myös yleisesti vasta- ja alakulttuureja. Vaikka punkilla ja situationismilla on hyvin paljon yhteistä, se ei tarkoita että punk olisi sellaista 'musiikillista situationismia' kuin jotkut väittävät sen olevan. Jotkut ovat väittäneet punkin olleen myös dadan perillinen, koska se hylkäsi kaikki sosiaaliset ja esteettiset arvot ja käytti tietoisesti provokaatioita, mutta tällainenkaan yksinkertaistaminen ei tee oikeutta kummallekaan liik-

<sup>178</sup> Alastair Bonnett: *The Situationist Legacy*. Teoksessa Home (ed) 1996b, s. 194-196. Korostettakoon, ettei vuoden 1989 näyttely ollut entisten situationistien, vaan 'taidemaailman' järjestämä.

<sup>179</sup> Home 1991a, 82-83. Richard Allenin kirjoja alettiin julkaista uudelleen 1990-luvun alussa osittain Homen nousemassa olevan kulttisuosion ja tämän Allenia ylistävien kirjoitusten vaikutuksesta.

<sup>180</sup> O'Hara 1995, 8.

keelle. Sitäpaitsi punkkarit tunsivat vastenmielisyyttä kaikenlaista 'taidetta' - myös dadaa - kohtaan. Fluxus häivytti 1960-luvulla happeningeissään esiintyjän ja yleisön rajoja; ilmiö realisoitui myös punkkeikoilla kun kuka tahansa saattoi ainakin periaatteessa mennä soittamaan yleisön eteen. O'Haran mukaan punkkareiden pukeutuminen puolestaan muistutti futuristien tapaa pukeutua loukkaaviin vaatteisiin, koruihin ja meikkeihin. Sellaisten punkesiintyjien kuin Sid Viciousin tai Captain Sensiblen 'taiteilijanimien' taustalla voi nähdä 1970-luvun alun Mail Artistien oudot nimet. Punkin ja avantgarden yhteys on ennemminkin tiedostamaton eikä se ainakaan liity mihinkään tiettyyn yhteeseen avantgardeliikkeeseen.<sup>181</sup>

Musiikillisesti punk oli hyvin yksinkertaista: tunnetun iskulauseen mukaan kuka tahansa, joka oppi soittamaan kitaralla kolme sointua, saattoi perustaa yhtyeen. Punkkia leimasi tällainen tee-se-itse -asenne - tai ainakin imago - joten se tuntui toteuttaneen avantgardistisen unelman taiteesta, jota kuka tahansa saattoi tehdä. Mutta punk ei ollut 'taidetta'. Se oli ennemminkin musiikkiteollisuuden detournementtia ja hyökkäystä kulttuurin - myös populaarikulttuurin - vaatimaa alkuperäisyyden, nerouden ja lahjakkuuden ideoita vastaan. Punk oli vastalause rockmusiikin kaupallistumiselle ja sen luomalle tähtikultille. Lisäksi täytyy muistaa, ettei punk liity millään tavalla taideinstituutioon tai edes antitaiteeseen, toisin kuin avantgarde. Kun radikaali avantgarde hyökkäsi taideinstituutiota vastaan, punkin maalina oli populaarikulttuuri: se käytti nimenomaan massakulttuurin viestimiä ja rockmusiikin traditiota kapinansa välineinä.

Punk oli kauppatavaraa heti kun ensimmäinen punklevy ilmestyi kauppoihin. Punkin nihilismi kääntyi sitä itseään vastaan, ja ne yhtyeet ja esiintyjät, jotka nousivat pinnalle, muuttuivat the Clashin tapaisiksi stadionluokan rockyhtyeiksi ja viihteen ammattilaisiksi. T-paidat, nahkatakkit, rintamerkit, risaiset farkut ja hakaneulat muuttuivat nopeasti punkkarin stereotypiaksi, jota nuoriso kulutti innokkaasti. 'Todellisten' punkkareiden mukaan punk olikin kuollut juttu jo vuoden '77 lopussa. Roger Taylorin mukaan jazzin intellektualisointi ja luokittelu 'taiteeksi' oli porvarillisen eliitin tapa lamauttaa sen vastainen energinen kulttuuri. Samantapainen 'verensiirto' tapahtui marginaalisesta punkista main-stream -populaarikulttuuriin, mutta tällä kertaa sen suoritti markkinointikoneisto, eivät intellektuellit.

Kun nuori Stewart Home oli nähnyt suosikkipunkbändiensä hajoavan 1980-luvun alussa, hän käänsi huomionsa aiheeseen, josta ei tiennyt mitään.

---

<sup>181</sup> Ks. mts. 16-17 sekä Home 1991a. 81.



Hän tarttui taiteeseen punk-asenteella nähtyään gallerioissa töitä, joita hänen mielestään kuka tahansa saattoi tehdä. Hän alkoi tutkia, miten taideinstituutio toimi ja miten hän voisi huijata itsensä siihen sisään. Luodakseen uran taidemaailmassa hän alkoi käyttäytyä kuin taiteilija: asettaa näytteille 'taideteoksia', kirjoittaa manifesteja ja etsiytyä radikaaleihin taiteilijaryhmiin.

## 6.2. Neoismi: Tee-se-itse -historiankirjoitus

*"Se mitä sinun täytyy ymmärtää neoismista", Eliot selitti, "on sen dialektinen suhde kaikkeen sitä edeltävään, alkaen futurismista, dadaista ja surrealismista ja päätyen lettristeihin, situationisteihin ja fluxukseen. Neoismi käytti hyväkseen tätä anti-institutionaalista perinnettä, samalla kun se paljasti tavan, jolla kyseinen diskurssi asettuu yhä vakavan kulttuurin osaksi. Neoismi saattoi päätökseen projektin, jonka aloittajat olivat pysyneet uskollisina perinteen aikaisemmille ilmentymille, siirtämällä sen yhteen ainoaan, tarkasti rajattuun polttopisteeseen. Toisin sanoen, neoistit olivat yksinkertaisesti kiinnostuneita kirjoittamaan itsensä historiaan merkittävänä taideliikkeenä. Tuottaessaan täysin ansiottomia teoksia ja keskittyessään yksinomaan julkisuustemppeihin neoistit paljastivat ne mekanismit, joilla kulttuuriteollisuus pyrkii tekemään esineistä, yksilöistä ja tapahtumista arvokkaita."<sup>182</sup>*

Ylläolevan lainauksen voisi kärjistäen sanoa kertovan kaiken tarpeellisen neoismista. Homen romaani *Ajatuksen loppu* on tämän *Retrofuturismi*-novellin ohella paras 'lähde' neoismiin. Tämä seikka kertoo toisaalta Homen kunnianhimosta kirjoittaa neoismi taidehistoriaan, ja toisaalta siitä, miten hyvin hän on onnistunut 'omimaan' liikkeen itselleen. Samalla se kertoo Homen plagiaristisesta tavasta yhdistää faktaa ja fiktiota manipulatiiviseksi kokonaisuudeksi. Oireellista onkin, että useimmat saatavilla olevat neoismia käsittelevät tekstit ovat pääsääntöisesti - vaiikkeivat tietysti kokonaan - Homen itsensä kirjoittamia tai häntä lainaavia<sup>183</sup>. Niinpä tämä kappale on suurimmaksi osaksi pelkkää Homen kirjoitusten toistoa, mikä osoittaa samalla myös todeksi tämän teesin, jonka mukaan historiankirjoitus on taistelua, jonka voittona on legitimaatio. Historiankirjoitus on simulaatiota, joka muuttuu todeksi.

Homen projekti oli liittää neoismi radikaaliin avantgardetraditioon luomalla suora linkki SI:stä neoismiin. Tämän hän teki detournaamalla ja plagioidamalla situationistisia tekstejä 'neoistisiksi' teksteiksi. Kuten kaikissa projek-

<sup>182</sup> Home 1996b, 35-36.

<sup>183</sup> Poikkeus on esim. Cynthia Carrin artikkeli "The Triumph of Neoism: The Millionth Apartment Festival" (December 1988) Julkaistu myös teoksessa Carr: *On Edge. Performance at the End of Twentieth Century*. Wesleyan University Press 1993, s.105-111. Artikkelissa ei mainita Homea, mutta kylläkin Smilelehti.

teissaan, hän ei pyrkinyt luomaan uutta kieltä, vaan kierrättämään olemassaolevia diskursseja omaan käyttöönsä. Homen ansio onkin siinä, että hän on tällä tavalla onnistunut luomaan itselleen aivan oman diskurssin, jossa ei kuitenkaan ole mitään uutta. Home on tämän oman puhetapansa suvereeni - ja ehkä ainoa - hallitsija, jolla hän voi väittää vakuuttavasti lähes mitä tahansa olematta kuitenkaan koskaan vakavissaan. Jos ei ymmärretä Homen ironiaa, ei ymmärretä tämän keskeistä sanomaa, joka haihtuu kuitenkin ironian kautta ilmaan: ei ole mitään sanomaa. Homen kohdalla kyse on samankaltaisesta tapauksesta kuin Joseph Beuys, joka ”rakensi totalisoivan systeemin: hän kehitti itselleen ja teoksilleen historian, ja teokset oli ymmärrettävissä vain hänen antamassaan kontekstissa, joten kritiikistä tuli Germerin mukaan vain Beuysin ideoiden tautologista toistamista.”<sup>184</sup>

Neoismi oli kulttuurinen liike, joka oli saanut vaikutteita futurismista, dadasta, fluxuksesta ja punkista. Se sai alkunsa 1970-luvun lopun Mail Art -verkostosta. Neoistit käyttivät välineinään videota, audio- ja liveperformansseja, ja kehittivät ‘huonefestivaalin’ käsitteen töidensä esiintuomiseksi. Huonefestivaalit olivat viikon kestäviä tapahtumia yksittäisten neoistien kotona.<sup>185</sup> Ensimmäiset neoistit tunsivat samanlaista viehätystä pehmeää teknologiaa - videota ja tietokoneita - kohtaan kuin futuristit aikoinaan autoja ja tehtaita kohtaan, ja Homen mukaan neoismilla olikin enemmän yhteistä futurismin ja fluxuksen kuin ranskalaisten avantgardeliikkeiden kanssa.<sup>186</sup> Kuten jo todettiin, hänen *fiktiivinen* kuvauksensa eräästä neoistien huoneistofestivaalista on nimeltään *Retrofuturismi*.

*“Me yritämme tämän Huoneistofestivaalin kautta”, Judy puhui venytellen, “luoda avoimen tilanteen, johon kuka tahansa voi osallistua. Yritämme poistaa taiteilijan ja yleisön välillä vallitsevan raja-aidan, hävittää taidekokemuksen tuottamisen ja kuluttamisen välisen eron.”*

*“Ymmärrän”, James vastasi, vaikka ei käsittänyt sanaakaan siitä mitä Judy sanoi.*

*“Olemme sitä mieltä, että lopultakin ainoa taideteos, joka on tekemisen arvoinen, on ihmisen oma elämä.”<sup>187</sup>*

<sup>184</sup> Sederholm 1996. 130, jossa referoidaan taidehistorioitsija Stefan Germerin väitettä Joseph Beuysista.

<sup>185</sup> Ks. esim. Home 1995c, 23. Huoneistofestivaaleja on myös sanottu taiteen varjolla järjestetyiksi kotibi-leiksi.

<sup>186</sup> Mts. 33 ja Home 1991a. 88.

<sup>187</sup> Home 1997a, 197. Novelli *Retrofuturismi* (Retro-Futurism) on kirjoitettu alunperin vuonna 1985. Vaikka Home mielellään korostaa neoismin yhteydessä fluxusta ja futurismia, hänen laaja avantgardetuntemuksensa tulee esille siinä, että lainauksen viimeinen lause on plagioitu tunnetusta dadasloganiasta.

Neoismin kehitys jakaantuu Homen mukaan neljään osaan. Istvan Kantor, David Zack ja Al Ackerman perustivat liikkeen nimellä *No Ism* Portlandissa USA:ssa 1970-luvun lopulla. No Ism oli anti-ideologinen avoin ryhmittymä taiteilijoita, jotka vastustivat galleriajärjestelmää. Toinen vaihe sijoittui Montrealiin, Kanadaan 1980-luvun vaihteeseen, missä ryhmä otti nimekseen neoismi ja alkoi parodioida 1900-luvun avantgarden perintöä.<sup>188</sup> Kolmannessa vaiheessa liike levisi mannermaalle. Viimeinen muodonmuutos tapahtui, kun Home otti liikkeen käsiinsä 1984. Jo seuraavana vuonna hän tuli kuitenkin siihen tulokseen, että neoismi oli tullut tiensä päähän. Hän päätti erota neoisteista ja plagioida Gustav Metzgerin idean taidelakosta.<sup>189</sup> Homen käytännön toiminta neoisteissa rajoittuu siis vain reiluun vuoteen, mikä ei ole estänyt häntä omimasta liikettä itselleen.

Sederholm toteaa, että "pluralismissaan Generation Positive ja neoistit aloittivat vastaliikerintamalla postmodernin kauden"<sup>190</sup>. Nämä liikkeet - joista edellisessä Home aloitti kulttuurisen sabotöörin 'uransa' - olivat tahallisen ironisia, parodisia, ristiriitaisia ja itseisarvoisen näsäviisaita. Eivätkä ne tietenkään halunneet tunnustaa virallista käsitystä avantgarden kuolemasta: jos historiallinen avantgarde olikin kuollut, avantgarde-asette elää yhä punk-asetteen rinnalla.

*"Kyllä, kyllä", Jock napautti kärsimättömästi, "mutta sinulta on jäänyt jutun ydin käsittämättä. Miksi keskiverto taidekriitikko on kiinnostunut lettrismistä?"*

*"No niin", Smith väisteli, "se ei ole kovin kiinnostavaa itsessään. Arvelisin, että useimmat ihmiset ovat kuulleet siitä ainoastaan situatiosmin edeltäjänä."*

*"Täsmälleen!" Graham toittoti. "Ja sitä juuri tarkoitan neoismin yhteydessä. Liikkeen tekee merkittäväksi se mitä erinäiset yksilöt, jotka olivat kerran ryhmän jäseniä, ryhtyivät myöhemmin tekemään. Jos Bob Jones ei olisi toiminut keskeisenä hahmona plagiarismi- ja taidelakkoliikkeissä, neoismi ei herättäisi lainkaan kiinnostusta. Ainoastaan siinä tapauksessa, että plagiarismi ja taidelakko sijoitetaan täysin virheellisesti neoismin alle, saamme jälkimmäisen liikkeen näyttämään avantgardetraditioon olennaisesti liittyvänä tapahtumana."<sup>191</sup>*

<sup>188</sup> Home 1995c, 96.

<sup>189</sup> Mts. 79.

<sup>190</sup> Sederholm 1994, 239.

<sup>191</sup> Home 1996b, 102. Bob Jones on moninimi, jolla Home viittaa tietenkin itseensä.

## 7. KRITIIKIN TAIDE

### 7.1. Kuka on Luther Blissett?

'Ralf Gothoni on huolissaan taiteen tilasta', todettiin TV-uutisissa jokin aika sitten. Samassa lähetyksessä kerrottiin, että 'presidentti Ahtisaari on huolissaan siitä-ja-siitä.' Opiskelija esitteli seminaarissa Guy Debordin speaktaakeliteoriaa. 'Onko hän akateemisesti pätevä', professori kysyi, koska ei ollut kuullutkaan Debordista. 'Onko tuo aito Picasso', kysyi taidekauppias keräilijältä. 'Onko *Mein Schwestern und Ich* todellakin Nietzschen kirjoittama?'

Kohta aion kirjoittaa seuraavasti: 'Foucault kysyy, onko sillä väliä, kuka puhuu?' Suoralta käsin suurin osa ihmisistä sanoisi, ettei sillä ole väliä, kun kerran kuuluisa filosofi Foucault tuntuu olevan sitä mieltä.

Kun romantiikka loi ihanteen yksilöllisestä, kuolemattomasta taiteilijanerosta, joka toteutti omasta sisäisestä pakostaan 'henkistä pääomaansa', moninimet, taidelakko ja plagiarismi kyseenalaistavat tuon käsityksen ja osoittavat omalta osaltaan, miten taiteilija on oman ympäristönsä tuote. Kollektiivinen subjekti - kuten 'Karen Eliot' tai 'Luther Blissett' - osoittaa käytännössä 'tekijyyden' intersubjektiivisuuden: sosiaalisen yksilössä ja yksilöllisen sosiaalisessa.

Moninimien (Multiple names) käytön lähtökohtana on väite, jonka mukaan taiteilijan individualistisuus on porvarillisen yhteiskunnan luoma illuusio. Taiteilijat eivät ole ainutlaatuisia: he ovat korvattavissa systeemissä, jossa taiteilijaksi haluavia on enemmän kuin järjestelmä pystyy heitä hyödyntämään. Taidemarkkinoilla tarjonta ylittää kysynnän niin, että 'taideteoksia' riittää kirpputoreille asti, kun taas 'merkittävien' teosten omistamisesta kilpailaan kansainvälisissä huutokaupoissa. Materialistisessa mielessä porvarillista taidetta tuottavat taiteilijat ovat samantapaisia kulutushyödykkeiden valmistajia kuin muutkin työläiset, minkä lisäksi heillä on myös ideologinen tehtävä kulttuurisen hegemonian ja järjestyksen ylläpitämisessä<sup>192</sup>.

'Moninimien' tarkoituksena oli alun perin luoda kollektiivisesti 'taideteoksia', joiden tekijänä oli keksitty identiteetti. Moninimet kuuluivat tavallaan jo dadan repertuaariin - kuuluisimpana varmaankin berliiniläisten dadaistien 'kuka tahansa voi olla Jeesus Kristus' -liike. 1970-luvun puolivälissä brittiläinen kirjeenvaihtoprojekti Blitzinformation levitti lehtistä, jonka mukaan

<sup>192</sup> Ks. taiteen ja sosiaalisen järjestyksen suhteesta Shusterman 1997, 58-66.

liike halusi muuttaa kaikkien nimeksi *Klaos Oldanburgship*. Ne jotka vastasivat kutsuun, saivat itselleen järjestysnumeron, esimerkiksi *Klaos Oldanburgship XXI (entinen Derek Hart)*. Tämä moninimi ei siis haastanut vielä perinteisiä käsityksiä identiteetistä, koska se säilytti rinnalla yksilön 'oikean' nimen. Sen sijaan se antoi mahdollisuuden sekoittaa moninimeä käyttävä henkilö establiituneeseen popitaiteilija Claes Oldenburgiin, mikä olisi parhaassa tapauksessa saattanut poikia likikaimalleen sopimuksia taidemaailman lukihäiriöisten kanssa.

Nimen *Monty Cantsin* keksi 1977 amerikkalainen postitaiteilija David Zack, joka ehdotti nimeä 'ensimmäiseksi avoimeksi poptähdeksi'. Kuka tahansa voisi olla Monty Cantsin, kuten kuka tahansa saattoi olla joulupukki, mutta kuten joulupukkiakaan, Monty Cantsinia ei ole olemassa. Tarkoituksena oli demokratisoida tähtijärjestelmä; jos tarpeeksi monta ihmistä käyttäisi nimeä, 'Monty Cantsinistä' tulisi kuuluisa, ja kuka tahansa saattaisi nimeä käyttämällä saavuttaa laajan yleisön. Näin ei tietenkään käynyt, ja 'Monty Cantsin' jäi tuntemattomaksi. Itse nimi koostuu sanaleikistä, joka ääntyy lausuttaessa *Monty can't sin*. Nimen kirjaimellinen tulkinta viittaa keskiajan Free Spirit -liikkeeseen: suomeksi 'Monty ei voi tehdä syntiä'. Free Spiritin mukaan Jumala oli kaikkialla, ja jokainen oli Jumala - ja koska Jumala ei voinut tehdä syntiä, syntiä ei ollut olemassakaan. Helvetti oli pidättymistä tekemästä mitä halusi, kun taas juoppous, haureus ja jumalanpilkkua olivat pyhiä tekoja.

Moninimien käsitteen ja sen poliittisen kumouksellisen käytön keksi vuonna 1982 lontoolainen ryhmä Generation Positive, jossa Stewart Home oli mukana. Samana vuonna ryhmä ehdotti, että kaikki poppyhtyeet käyttäisivät nimeä *White Colours*. Home perusti vuonna 1984 lehden nimeltä *Smile*, ja ehdotti sen toisessa numerossa, että kaikki lehdet käyttäisivät samaa nimeä. Ainakin 50 eri lehdentekijää on nimennyt lehtensä tuon jälkeen *Smileksi*. *Karen Eliot*, jota Stewart Home lisäksi on käyttänyt ainakin sata ihmistä, syntyi 1980-luvun puolivälissä. Muita 1980-luvun moninimiä olivat mm. *Mario Rossi*, *luutnantti Murnau* ja *Bob Jones*. Vuonna 1994 Italiassa otettiin käyttöön nimi *Luther Blissett* 1980-luvulla sekä Britanniassa että Italiassa pelanneen mustan jalkapalloilijan mukaan. Blissettin 'repertuaariin' kuuluu radio-ohjelmia, kirjoituksia, lukuisia internet-'kotisivuja' ja jopa TV-esiintyminen, jossa Blissettiä esitti palkattu näyttelijä. Myös Stewart Home käyttää nimeä ja sitä on käytetty Suomessakin.

Moninimet liittyvät Homeen mukaan radikaaliin leikin teoriaan. Tarkoituksena on "luoda tilanne (situaatio), josta kukaan ei ole erityisesti vastuussa ja näin tarkastella länsimaisen filosofian huomioita identiteetistä, individua-

lismista, originaaliudesta, arvosta ja totuudesta”.<sup>193</sup> Anonyymien moninimen käyttö estää tunnustuksen ja palkitsemisen, jotka ovat useimmiten synonyymejä hyödykkeellistämiseksi ja rekuperaatiolle. Moninimet haastavat porvarillisen individualismin ja sopivat mainiosti oman ‘postindividualistisen’ aikamme ilmapiiriin: jo tämä osoittaa, että ‘tekijä’ on oman aikansa ja sosiaalisten olosuhteidensa determinoima. Raymond Williams kirjoittaa:

‘Tekijän’ porvarillisen käsitteen samoin kuin ‘yksilön’ käsitteen heikkous on sen naiivius, mikä omalla tavallaan voi varsinkin markkinoilla käytännössä muuttua julmaksi ja vahingolliseksi. Kaikki sellaiset näkemykset yksilöllisestä autonomiasta, joissa ei käsitetä käytännölliseen yksilöllisyyteen aina sisältyviä sosiaalisia ehtoja tai jätetään ne kokonaan syrjään, mutta joissa nämä sosiaaliset ehdot on sitten toisella tasolla tuotava uudelleen esiin jokapäiväisen todellisuuden kovina ‘käytännön seikkoina’, johtavat aina ristiriitoihin ja pahimmillaan ne synnyttävät teeskentelyä ja epätoivoa. Ne voivat olla osallisina prosessissa, jossa yksilöllisyyden nimissä torjutaan yksilöt, muutetaan heitä tai suorastaan tuhotaan heidät.<sup>194</sup>

Home kirjoittaa, että “kun yksilöstä tulee Karen Eliot, yksilön aiempi olemassaolo koostuu teoista, jotka muut ihmiset ovat tehneet käyttäen nimeä”<sup>195</sup>. Kun yhä enemmän ihmisiä käytti Karen Eliotin nimeä, tuli mahdottomaksi määritellä kuka teki mitään nimeen liittyvää, jolloin nimen käytännöllinen ja teoreettinen kehittäminen ovat kollektiivisia ja kaiken valvonnan ulottumattomissa. Moninimet estävät näin myös tekijän (author/auctor) muuttumisen auktoriteetiksi:

Aiemmin sanaa ‘author’ sisältyi säännönmukainen viittaus Jumalaan tai Kristukseen ihmisen maailman tekijöinä ja sanan jatkuvaan yhteyteen sanaan ‘authority’ (‘auktoiteetti’, ‘laillinen valta’) kannattaa kiinnittää huomiota. Sen keskiaikaiseen ja renessanssiajatteluun liittyvä käyttö kirjallisuudessa oli läheisessä yhteydessä ‘tekijöiden’ merkitykseen ‘auktoiteetteina’: ‘klassisina’ kirjoittajina ja heidän teksteinään. Modernilla kaudella tekijän idean ja ‘kirjallisen omaisuuden’ välillä on selvä suhde, joka näkyy tekijöiden organisoitumisessa suojaamaan työtään porvarillisilla markkinoilla tekijänoikeuksin ja muin vastaavin keinoin.<sup>196</sup>

Auktoiteettiasemaan liittyy yksilöity auktoiteetti; henkilö tai instituutio jolla ajatellaan olevan asemassaan valtaan, asemaan tai esim. tietoon perustuva oikeutus puhua auktoiteetin äänellä. Kun kuuluisa filosofi nimeltä Michel

<sup>193</sup> Home 1995c. 11 ja 52.

<sup>194</sup> Williams 1988. 215.

<sup>195</sup> Home 1995c. 11.

<sup>196</sup> Williams 1988. 213.

Foucault kysyy, ”mitä väliä sillä on, kuka puhuu?”<sup>197</sup>, ‘authorin’ tai auktoriteetin asema käy ongelmalliseksi. ‘Filosofius’ esimerkiksi antaa henkilölle tietynlaisen auktoriteettiaseman, jota hänellä ei olisi ilman tuota nimikettä: kun ‘filosofilla’ on jotakin sanottavaa jostain aiheesta, hän saa äänensä paremmin kuuluviin, kuin jos hän olisi oloneuvos V. Virtanen. Keskustelussa kaikki osanottajat eivät ole samanarvoisia, vaan se jolla on ‘nimeä’ koetaan tärkeämmäksi. TV-uutisissa saamme kuulla päivittäin, miten joku poliitikko, yrittäjä, taiteilija tms. on jotain mieltä jostakin asiasta. ‘Tavallisen kansalaisen’ ääni ‘kuuluu’ vain mielipidemittauksissa ja vaaliurnilla, joissa hän pysyy osana massaa ja tilastoja. Käytännössä on siis suurtakin väliä sillä, kuka puhuu.

Tekijyys nostaa esiin ‘tekijän’ ja ‘teoksen’ ongelman. Foucault kysyy, voidaanko teoksena pitää vain kirjailijan kirjoituksia? Jos ‘suuren’ kirjailijan jäämistöstä löydetty muistilappukin julkaistaan, ja aloittelevan kirjoittajan monta vuotta työstämä romaani jätetään julkaisematta, teoksen - ja samalla tekijän - käsite kyseenalaistuu. Jos teos on sidoksissa tekijään, palataan institutionaalisen taidekäsityksen ongelmaan: vain taiteilijan näytteille asettama maalaus on ‘taideteos’. Foucaultin mukaan tekijä ei ole pelkkä nimi, vaan sen rooli on toimia luokittelijana: tekstejä voidaan yhdistellä, määritellä ja erotella toisistaan tekijää apuna käyttäen. Niinpä Homeroksen nimen alle luokitellaan teokset *Ilias* ja *Odysseia* erotuksena vaikkapa Stewart Homen teksteistä, vaikka vain jälkimmäisestä voidaan sanoa, että hän on ollut todellinen henkilö, joka on kirjoittanut tiettyjä tekstejä.

Tekijästä puhuminen ei ole Foucaultin mielestä arkipäiväistä puhetta, eikä tekijä ole myöskään ‘olemassa’ omassa tekstissään: tekijyydellä ja tekijän nimellä on kuitenkin tärkeä rooli siinä, miten tekstiin suhtaudutaan. Anonyymisyys tärkeäksi koetussa tekstissä on sietämätöntä, joten tekijän henkilöllisyyden selvittämisestä tulee tärkeä osa tekstin tutkimusta. Kun arvoitus on ratkaistu, voidaan tekstiä selittää tekijän henkilökohtaisista motiiveista, haluista, tilanteesta jne. lähtien.<sup>198</sup>

Tekijyys liittyy erottamattomasti alkuperäisyyteen. Kristillinen kirkko määritteli tekstin alkuperäisyyden neljällä kriteerillä, joita Foucaultin mukaan käytetään edelleenkin kirjallisuudentutkimuksessa tekijän määrittelyssä:

<sup>197</sup> Foucault 1980. 141 ja 160. Foucault antaa kunnian tästä kysymyksestä Beckettille.

<sup>198</sup> Mts. 147-150. Foucaultin mukaan tekijän nimen selvittäminen on tärkeää myös silloin, kun tekstiä pyritään tulkitsemaan vain ‘itsessään’ ilman tekijän intentioita tms.

(1) jos samalle tekijälle luettavien tekstien joukossa yksi on ala-arvoinen toisiin nähden, se täytyy poistaa tekijän teoksien luettelosta (tekijä määrittellään täten pysyvänä laadun tasona); (2) sama täytyy tehdä, jos tietty teksti on ristiriidassa tekijän muiden teosten esittämän oppijärjestelmän kanssa (tekijä määrittellään täten käsitteellisen tai teoreettisen koherenssin alueena); (3) ne teokset täytyy myös poistaa, jotka on kirjoitettu eri tyyllillä, sisältäen sanoja ja ilmaisuja, joita ei tavallisesti löydy kirjoittajan tuotannossa (tekijä mielletään tyyllisenä yhtenäisyytenä); (4) lopuksi kappaleita, jotka lainaavat esityksiä tai kertovat tapahtumista, jotka ovat tapahtuneet tekijän kuoleman jälkeen, täytyy pitää väliinlisätyinä (tekijä nähdään historiallisena hahmona, joka on tiettyjen tapahtumien tienhaarassa).<sup>199</sup>

Tekijyyden selvittämisen tärkeys on siinä, että sillä on tietty funktio. Tekijä-funktio taiteessa liittyy taideinstituution tarpeeseen määrittellä oma alueensa ja omat arvonsa. 'Tekijä' on taideinstituutiolle tärkeä, koska nimien avulla voidaan kontrolloida sitä, mitä voidaan pitää taideteoksena. Tämän valossa voimme ymmärtää, miksi Homen kustantajalla oli vaikeuksia ottaa tämän *Mind Invaders* -antologiaan Luther Blissettin 'nimellä' kirjoitettuja tekstejä: moninimet sotivat kaikkia yllämainittuja yksilöllisen tekijyyden kriteereitä vastaan.

Kun sanotaan 'Foucaultin mukaan sitä-ja-sitä', vedotaan auktoriteettiin, nimeen, jonka funktio on toimia totuuden takaajana. Sen sijaan moninimien, kuten Karen Eliotin tai Luther Blissettin auktoriteettiin ei voida vedota: niinpä tässäkin tutkimuksessa vedotaan yhä jatkossakin kymmeniin 'hyväksytyihin' auktoriteetteihin muttei kertaakaan Karen Eliotiin.

## 7.2. Omaisuus on varkautta

*Chickenfeed vihasi keksimistä. Hänen mielestään oli parempi sepittää oikeat tapahtumat uudelleen. Tai sitten vain varastaa kohtauksia muiden kirjoista. Kuten kaikkien ammattikirjailijoiden niin myös Chickenfeedin toimeentulo riippui hänen kyvystään tuottaa tarvittava määrä sanoja. Hän tunsu pelkkää halveksuntaa harrastelijoita kohtaan, jotka runkkailivat taiteensa aitoudella.*

*Chickenfeed ei halunnut tuhjata aikaa sen pohtimiseen mitä kirjoitti. Hän yksinkertaisesti istuutui tietojenkäsittelylaitteensa eteen ja kirjoitti ensimmäisen mieleen tulevan ajatuksen. Hän ei välittänyt paskaakaan kirjallisuudesta, hän halusi ainoastaan saada elantonsa.<sup>200</sup>*

<sup>199</sup> Mts. 151.

<sup>200</sup> Home 1994, 29



Koska kieli on aina annettua ja vallan määrittelemää, on vaikea antaa kunnollisia ilmaisuja ajatuksille ja toiminnoille, jotka vastustavat hallitsevaa ideologiaa. Tämä on huomattu sekä situationistien että heidän edeltäjiensä kohtaloista. Sen sijaan, että keksisi oman kielen, joka lopulta vain vahvistaisi porvarillisia 'alkuperäisyyden' ja 'yksilöllisen luovuuden' myyttejä, plagiaristi haluaa suunnata vallan kielen takaisin valtaa vastaan. Ajatuksen taustalla on dadasta lähtenyt kollaasiperinne vietyä ulos pelkästä 'taiteellisesta' ilmaisusta.

Kun situationistit olivat 1950-luvun lopulla sitä mieltä, ettei kokonaisten romaanien tekeminen detournaamalla onnistu, ovat Kathy Ackerin ja Stewart Homen kaltaiset plagiaristit luoneet kirjailijanuransa käyttäen metodinaan plagiarismia. Kathy Acker, jonka 'korkeakulttuuristen' romaanien nimet on plagioitu mm. Dickensiltä (*Great Expectations*) ja Cervantesilta (*Don Quixote*), on tuonut plagiarismin jopa akateemisesti hyväksyttäväksi 'postmoderniksi' ilmaisumuodoksi. Sen sijaan kioskikirjoja plagiarisoiva Home ei ole koskaan väittänytään tekevänsä taidetta 'kirjallisuudellaan'<sup>201</sup>.

Kun detournementtiin liittyi Si:llä poliittisen oikeaoppisuuden vaatimus, postmoderni plagiarismi on ennen kaikkea ilmaisutapa, mikä esimerkiksi rapmusiikin sämpläyksessä on välttämätön koko lajin olemassaololle. Erottaisinkin plagiarismin postmodernismin muoti-ilmiöstä intertekstuaalisuudesta siten, että plagiarismi on ennemminkin ilmaisumetodi, kun taas intertekstuaalisuus on vain ilmaisun osa<sup>202</sup>.

Ajatus tekijänoikeuksista syntyi samoihin aikoihin nykyaikaisen taidekäsityksen kanssa. Yksilöllisen taiteilijan koettiin ilmaisevan henkistä *pääomaansa*; toisaalta taideteokset olivat kauppatavaraa, jotka kuuluivat yksityisomaisuuden piiriin. Tietynlainen plagiarismi kuului ennen 1700-lukua kulttuuriseen käytäntöön. Koulutetut ihmiset tunsivat kuuluvansa kansainväliseen yhteisöön, jonka ajatukset ja ideat olivat yhteistä omaisuutta. Lainaukset eivät häpäisseet lainaajaa, vaan ne nostivat alkuperäisen tekijän mainetta ja osoittivat lainaajansa oppineisuutta. Taiteissa lainauksia on harrastettu aina, ja mm. Shustermanin mukaan omaperäisenä pidetty teos "on aina tunnustamattomien lainailujen tuote"<sup>203</sup>. Hän jatkaa:

<sup>201</sup> Home väittää itse lopettaneensa (avantgarde)'taiteen' tekemisen ryhtyessään taidelakkoon 1990. Lakon päätyttyä 1993 hän on pitänyt pelkästään retrospektiivisiä näyttelyitä ja kirjoittanut romaaneja, joita hän(kään) ei halua luokitella 'taiteeksi'.

<sup>202</sup> Sederholm 1998, 184 erottaa nämä kaksi intertekstuaalisuuden muotoa, joista edellisestä käytän siis nimitystä plagiarismi.

<sup>203</sup> Shusterman 1997, 138.

Omaperäisyys menettää siis asemansa absoluuttisena alkuperäisyytenä ja se ymmärretään vanhan muotoa muuttavaksi soveltamiseksi ja kierrättämiseksi. Tässä postmodernissa kuvassa ei ole perimmäisiä, koskemattomia alkuperäisteoksia, vaan omitun omimista ja jäljitelmien jäljitelmiä. [...] Ja kun kyseenalaistetaan kahtiajako luomisen ja omimisen välillä, kyseenalaistetaan myös selkeä luovan taiteilijan ja omaksuvan yleisön välinen raja. Muotoa muuttavasta arvostamisesta voi tulla taidemuoto.<sup>204</sup>

Jos plagiarismille haluaisi löytää paradoksaalisesti 'keksijän' (alkuperäisen plagiaristin), se olisi Comte de Lautréamontin nimellä kirjoittanut Isidore Ducasse (1846-1870), joka kuolinvuonnaan ilmestyneessä maksimikokoelmassa *Poesies* kirjoitti:

Ideat parantuvat. Sanojen merkityksellä on osa tässä parantumisessa.

Plagiarismi on välttämätöntä. Kehitys vaatii sitä. Pysymällä lähellä kirjoittajan sanontaa plagiarismi käyttää hyödykseen hänen ilmaisuaan, poistaa väärät ideat korvaten ne oikeilla ajatuksilla.<sup>205</sup>

Lautréamont, joka oli sekä dadaistien, surrealistien että situationistien suuri esikuva, rikkoi suppeaksi jääneessä tuotannossaan alun ja lopun kategoriat. Hänelle kirjoittaminen oli prosessia, joka ei voinut jäädä kesken edes kirjoittajan kuollessa, vaan muiden tuli jatkaa kirjailijan ajatusten kehittelyä. Niinpä yksittäiset tekstit olivat vain ilmiöitä, prosessin tiettyjä kehitysvaiheita<sup>206</sup>. Käytännössä Lautréamont kirjoitti maksimeissaan uudelleen sekä oman roomaaninsa *Chants de Maldoror* kappaleita, että muiden, mm. Descartesin ja Pascalin kirjoituksia. Kirjoittaminen oli siis jatkuvaa korjailua, kieltämistä, muuttelua ja kehittelyä; juuri sitä epävarmuutta lopullisesta totuudesta, joka oli situationistisen detournementin lähtökohtana. Guy Debord plagioi Lautréamontin maksimifragmentin sanasta sanaan *Spektaakkeliyhteiskunta*-kirjansa 207. teesiksi (hän poisti vain kappalejaon). Myöhemmin teesiä on väännetty plagiaristipiireissä loputtomiin, mm. *Smile*-lehdissä:

Kehitys on välttämätöntä. Plagiarismi vaatii sitä. Ideat parantuvat. Sanojen merkityksellä on osa tässä parantumisessa.<sup>207</sup>

<sup>204</sup> Sama.

<sup>205</sup> Lautréamont 1978, 274. Ks. myös Debord 1994, 207. teesi.

<sup>206</sup> Myös Brecht oli samaa mieltä, ja tämä on ymmärtääkseni myös yksi pragmatistisen estetiikan perusajatuksia. ks. esim. Shusterman 1997, 139.

<sup>207</sup> "Empty Words" *Smile* # 9, 1986. Kirjoittaja on ilmeisimmin Stewart Home, ja tekstin nimi plagioitu situationistisesta "Captive Words" -artikkelista, ks. viite 210.

Tekijänoikeuslait voi nähdä siis 'kehityksen' tai pikemminkin luovuuden jarruttajina. Inhimillinen toiminta on kasautuvaa siinä mielessä, että keksinnöt ovat useimmiten kollektiivisten ponnistusten tulosta, vaikka historiankirjoitus nos- taakin lähes aina tiettyjä 'suurmiehiä' esiin niin taiteiden kuin tieteidenkin aloilta. Varsinkin taiteellinen tieto on kasautuvaa, eikä se vanhene tai kumoudu samalla tavalla kuin luonnontieteissä<sup>208</sup>. Plagiarismi on luonnollista kaikelle kirjalliselle ja taiteelliselle ilmaisulle, koska se tapahtuu perityn ja annetun kielen, merkkijärjestelmän - tai esimerkiksi tietyn taiteellisen tradition - puitteissa, vaikka sen harjoittaja yrittäisikin vastustaa tätä annettua merkkijärjestelmää.

Sl:n tavoite oli ajanmukaistaa ja pelastaa Marxin teorioita taantumuk- sellisilta voimilta. Tätä varten Marxia piti täsmentää, korjata ja uudelleenmuo- toilla 1900-luvun tapahtumien valossa. Detournementissa oli tärkeää kriitti- nen elementti; lainaus joka yhdistetään tavanomaisessa *kielenkäytössä* pla- giarismiin, oli Sl:n mielestä idioottien rekuperaattorien puuhastelua.<sup>209</sup> Plagia- rismia ymmärtäkseen on siis kyettävä ensin detournaamaan itse sana 'plagiarismi' sen porvarillisilta merkityksiltä (ehkäpä siksi konservatiivinen akateeminen maailma puhuukin mieluummin intertekstuaalisuudesta).

Plagiarismi soveltuu postmodernin laajenevien marginaalien aikakau- den vaatimuksiin erityisen hyvin, koska se implikoi samanlaisia 'intertekstuaalisuuden', 'tekijän kuoleman' ja 'yksilöllisen tyylin katoamisen' kaltaisia teesejä, jotka ovat muodostuneet postmodernismin iskusanoiksi. Jamesonin tapaiset postmodernistit väittävät, ettei mitään 'uutta' voida enää sanoa, joten kaikki on vain lainausta jo kertaalleen sanotusta. Plagiarismi - tai intertekstuaalisuus, kuten haluatte - tuo esille myös postmodernille kult- tuurille tyypillistä seikkaa olla samalla sekä massakulttuuria että 'valistuneen' yleisön 'taidetta'.

Nykyiset tekijänoikeuslait asettavat kuitenkin käytännön rajoja kirjoitta- jalle/plagiaristille ja saattavat tämän vaaraan joutua syytetyksi rikoksesta. Kathy Acker joutui vaikeuksiin, kun ilmeni, että hän oli plagioinut suoraan ko- konaisen kappaleen eräästä toisesta kirjasta. Plagiaristi voi kiertää tekijänoi- keuslakeja monella tavalla: hän voi plagioida tietyn teoksen henkeä tai tyyliä suorien lainausten sijaan; hän voi esiintyä anonyymisti tai käyttää pseu- donyymiä, tai sitten hän voi plagioida anti-copyrightin alla julkaistuja töitä. Stewart Home käyttää kaikkia näitä menetelmiä. Hänen romaaninsa ovat tyyliään kioskikirjallisuutta, 1970-luvun brittiläisten 'roskakirjailijoiden', kuten

<sup>208</sup> Ks. Sederholm 1998. 286.

<sup>209</sup> Mustapha Khayati: *Captive Words: Preface to a Situationist Dictionary* teoksessa Knabb (ed) 1995. 171.

Mick Normanin tai Richard Allenin tekstien hengessä kirjoitettua. Hän on käyttänyt mm. Karen Eliotin, Monty Cantsinin ja Luther Blissettin moninimiä. Homen omassa 1980-luvun Smile-lehdessä ei mainittu toimittajien tai edes tekstien kirjoittajan nimeä. Hänen varhaiset 'teoriatekstinsä' kierrättivät puolestaan situationistisia tekstejä täysin estotta.

Situationistiset kirjoitukset, kuten myös plagiaristien omat tekstit ovat anti-copyrightin alla julkaistuja tekijänoikeudettomia tekstejä; niinpä esimerkiksi useimmat plagiarismia propagoivat tekstit on julkaistu moninimien, kuten Karen Eliotin nimellä, ja useimmat niistä ovat plagiaatteja toisistaan tai vaikkapa Debordin ja Wolmanin vuoden 1956 tekstistä *Detournementin metodit*. Tämän takia lähteiden merkitseminen tähän kappaleeseen on ongelmallista, ja useimmissa tapauksissa olisi täysin hyödytöntä yrittää jäljittää, kuka plagiaristi on sanonut *ensimmäisenä* jonkun asian plagiarismista.

Walter Benjamin kirjoitti kuuluisassa esseessään *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* aurasta, joka paljastaa taideteoksen kulttiluonteen. Aura liittyy *l'art pour l'art* -teologiaan, joka kiistää taiteen yhteiskunnalliset funktiot ja asettaa taideteokset yleisön ymmärtämisponnistelujen kohteeksi. Taiteen jäljentämismenetelmien aikakaudella tuo välimatka vähennee, kun teokset tulevat lähemmäksi yleisöä julisteiden, postikorttien, TV:n, videon ja muiden massaviestimien välityksellä. Benjamin kirjoitti vuonna 1936 siitä, miten tekniset välineet "poistavat pelistä joukon vanhentuneita käsitteitä - luovuuden ja nerouden, ikuisuusarvon ja salaperäisyyden"<sup>210</sup>. Tämä merkitsisi samalla myös taiteen autonomian hajoamista, koska se perustuu juuri tähän auraan, joka puolestaan on taiteen kulttiluonteen edellytys. Benjamin totesi, että auran säilyminen 1930-luvulla olisi tarkoittanut teoksen säilyttämistä kätkeynä. Tekijänoikeuslait voikin nähdä viimeisenä yrityksenä säilyttää taideteosten kulttiluonne, ja kätkeä ne koskemattomiin lain suojiin.

Vaikka plagiarismi paradoksaalisesti implikoikin 'alkuperäisen' idean, itse 'aitouden' käsite on ongelmallinen taiteen ja varsinkin perinteisen taidekäsityksen yhteydessä. Oliko 'suuren mestarin' maalaus 'aito' jo taiteilijan elinaikana, vai tuliko siitä 'aito' vasta seuraavina vuosisatoina? Entä ovatko taiteilijan ateljeessaan säilyttämät taulut aitoja, vai ovatko ne sittenkin 'aidompia' Louvressa? Kun mestariteoksena pidetty maalaus osoittautuukin väärennökseksi, sen aura katoaa ja maalaus 'lakkaa' olemasta 'taideteos', vaikka itse esine pysyy samana. Mikä asiassa lopulta muuttuu? Aura on (kauno)taideteokselle 'taideteoksena' olon välttämätön ominaisuus: ilman au-

<sup>210</sup> Benjamin 1989. 140.

raa ei ole taideteostakaan. Institutionaalisen taidekäsitteksen mukaanhan itse teos ei ole mitenkään merkittävä, vaan vasta instituution sille antama aura tekee siitä taideteoksen. 'Aitous' on siis itse asiassa yhtä satunnainen käsite kuin 'taideteos'. Aitous ei voi erottaa paljaalla silmällä, koska se perustuu mystiseen auraan.

'Alkuperäisyyteen' liittyy paremmuus kopiota kohtaan, olipa kyse sitten kirjan ensimmäisestä painoksesta tai kuuluisan maalauksen jäljennöksestä. 'Alkuperäinen' implikoi tietynlaista etuoikeutta ja paremmuutta: alkuperäisen omistaminen on aina 'hienompaa' kuin jäljennöksen. Orson Wellesin elokuva *V niinkuin väärennös* (F for Fake, 1973) nostaa esille tämän ongelman. Itse elokuva perustuu suurelta osin 'Hollywoodin taiteilijanerona' pidetyn Wellesin ostamaan dokumenttielokuvaan, jonka hän leikkasi täysin uusiksi. Tässä mielessä jo itse elokuva on plagiaatti, detournementti ja/tai huijaus. Elokuvan (uudelleen)leikkaaminen on tulkintaa ja manipulaatiota joka perustuu valmiille materiaalille. Wellesin omat rahoitusvaikeudet pakottivat hänet tällaiseen 'plagiarismiin': kun hänellä ei ollut varaa kuvata itse uutta elokuvaa, hän päätyi leikkaamaan olemassaolevaa materiaalia.

Moninkertaisen väärennöstutkimuksen mahdollistaa *V niinkuin väärennöksessä* se, että Wellesin ostama dokumenttielokuva kertoo taideväärentäjä Elmyr de Horysta, joka teki vaivattomasti 'omia' michelangeloitaan kuin matissejaankin. Toisin sanoen hän plagioi mestarillisesti 'suurten' taiteilijoiden tyylejä, eikä väärentänyt heidän teoksiaan: tässä mielessä de Horyn 'rikos' oli puuttua Foucaultin edellä esitettyyn tekijyyden määritelmän kohtaan kolme, jossa tekijyys määriteltiin tyyllisenä yhtenäisyytenä. De Hory väittää elokuvassa, että hänen 'väärennöksiään' - jotka asiantuntijat ovat vahvistaneet 'aidoiksi' - roikkuu useiden merkittävien gallerioiden seinillä, ja että 'tarpeeksi kauan siellä roikuttuaan ne muuttuvat aidoiksi'. Elokuvasta kirjoittavan James Naremoren mukaan Welles kysyy, onko moderni taide muuta kuin

"tietokoneen arvovallalla puhuvien eksperttien" mielipide?[...] Vaikkakaan hän ei sano suoraan, hän vihjaa, että teollisella ajalla taide on merkittävää vain, jos se on alkuperäistä, jos siinä ilmenee ihailun maalarin (tai *auteurin*) tyyli, joka tekee siitä ainutlaatuisen ja siten markkinakelpoisen. Toisin sanoen työn ja taiteen arvon välillä ei ole mitään yhteyttä, ja romanttinen taiteilijäkäsitys, jonka esimerkki Welles itse on, ansaitsee ankaraa tutkiskelua. Saattaa olla totta, kuten Clifford Irving sanoo eräässä kohdassa elokuvaa, että de Hory epäonnistui taiteilijana,

koska häneltä puuttui ”alkuperäinen näkemys”. Hänen väärennöksensä toimivat kuitenkin pilana yhteiskunnasta, joka kääntää alkuperäisyyden pääomaksi.<sup>211</sup>

### 7.3. Taideselibaatti

*“Vanhat pierut ulos!” väkijoukko messusi yhteen ääneen. “Me haluamme kirjoja, jotka ovat täynnä seksiä, väkivaltaa ja anarkosadismia, emme pitkäveteistä kirjallista paskaa, jossa ei tapahdu mitään!”<sup>212</sup>*

Millainen olisi maailma ilman taidetta? Taidetta taiteen vuoksi -ajatuksen kannattajat 1800- ja 1900-luvuilla olisivat olleet ehdottomasti sitä mieltä, että sivilisaatio tuhoutuisi ‘viidenkymmenen vuoden sisällä’ (Malraux). Galleriat sulkisivat ovensa, kirjat katoaisivat, teatteri, musiikki esapekkasalosiineen - kaikki häviäisivät.

Näkisimmekö maailman vihdoinkin sellaisena kuin se on? Ilman fantasiamaailmoja, glamouria ja supertähtiä. Olisivatko muiden asiat edelleen mielenkiintoisempia kuin omamme? Heräisimmekö maailman kurjaan tilaan? Olisiko elämä ilman taidetta todellakin sietämätöntä? Pitäisikö meidän alkaa tehdä asioille jotakin?<sup>213</sup> Meillä on taide, jotta totuus ei tappaisi meitä, kuten Nietzsche ilmaisi asian. Jos taide on samanlaista kompensatiota elämän ja yhteiskunnan kurjuutta vastaan kuin uskonto, eikö ihmisten pitäisi luopua tuosta kaunisteleavasta korvikkeesta, jotta parempi yhteiskunta olisi mahdollinen? Eikö elämän pyhittäminen taiteelle ole samanlaista pakoa todellisuudesta kuin vetäytyminen uskonnolliseen askeesiin? Taidetta ja sen lupauksia ei voida todentaa, kuten ei uskonnon tai minkään muunkaan ideologian. Zerzan kirjoittaa, että ”jos nautinnot realisoitaisiin jollakin tavalla kahleistaan, tulos olisi taiteen vastakohta.”<sup>214</sup>

Tällaiset pohdiskelut ovat mielenkiintoisia ajatusleikkejä, mutta ne eivät olleet Stewart Homen mielessä, kun hän julisti luomansa paperiorganisaatio Praxisin nimissä taidelakon vuonna 1985. Praxis-’ryhmän’ julistus kuului:

Me kutsumme kaikkia kulttuurisia työntekijöitä laskemaan työkalunsa ja lopettamaan töidensä tekemisen, jakamisen, myymisen, näytteilleasettamisen tai niistä puhumisen 1.1.1990 ja 1.1.1993 välisenä aikana. Me kutsumme gallerioita, mu-

<sup>211</sup> Naremore 1987, 288.

<sup>212</sup> Home 1997a, 121. Novelli *Uusi Britannia* (New Britain) on kirjoitettu alun perin vuonna 1993.

<sup>213</sup> Ks. Tony Lowes: *Give up Art Save the Starving* teoksessa Home (ed) 1989, 20.

<sup>214</sup> Zerzan 1986.

seita, välitysvälikkeitä, 'vaihtoehtoisia' tiloja, aikakauslehtiä, teattereita, taidekouluja jne. lakkauttamaan kaikki toimintansa kyseisenä aikana.<sup>215</sup>

Taidelakon ideaa pidetään yleensä huvittavana elitistisenä päähänpistona; tavallaanhan kaikki muut kuin 'taiteilijat' ovat jatkuvasti taidelakossa. Taidelakon käsite tuntuu olevan itsessään paradoksaalinen: eiväthän 'taide' ja 'lakko' tunnu liittyvän yhteen millään tavalla. Vaikka taiteilijat ovat useimmiten järjestäytyneet omiksi liitoikseen, he eivät lakkoile samalla tavalla kuin vaikkapa tehdastyöläiset tai opettajat. Esimerkiksi Sederholmin mukaan taidelakko nostaa esiin samoja ongelmia, joita antitaiteilijat ovat koko vuosisadan yrittäneet pohtia:

vain taiteilija voi kieltäytyä tekemästä taidetta, sillä jos valitsee lakkoilun, tunnustaa olevansa juuri sitä mistä haluaa päästä eroon: täytyy ensin olla taiteilija, jotta voisi lakata olemasta sitä. Kieltäytyminen taiteesta tunnustaa taiteen kategorian; taidelakko ottaa antitaideasenteen, joka vahvistaa taiteen.<sup>216</sup>

Kun dadaistit ja surrealistit olivat vastustaneet taidetta taiteellisilla keinoilla, taidelakkolaiset valitsivat tietoisesti toimintamallin, jota ei voida liittää perinteisen taiteellisen toiminnan piiriin. Kun jokin toinen 'taiteellinen' ryhmä olisi voinut protestoida jälleen kerran gallerioissa tai happeningeilla, taidelakkolaiset *eivät* siis ottaneet tässä mielessä antitaideasennetta, vaan simuloivat lakon talouden alueelta kulttuuriin. Taidelakon taustalla on koko tässä tutkimuksessa esitelty traditio ja useat sen johtopäätökset 'kulttuurin affirmatiivisuudesta' punkin 'tee-se-itse' -ideaan.

Toinen merkittävä seikka itse taidelakkokehoituksessa oli, että se korvasi termin 'taiteilija' sanalla 'kulttuurinen työntekijä' (cultural worker). Kun 'taiteilijuus' implikoi tiettyä erikoistunutta toimintaa, joka on erillään muusta tuotannosta, 'kulttuurinen työntekijä' korostaa 'työläisyyttä' ja palauttaa 'taiteilijan' muuhun tuotantoon. Näin myös 'taiteen' alue käsitetään yhdeksi tuotannon alueeksi, jossa esiintyvää sortoa voidaan vastustaa lakolla.

Marxin mukaan "taiteellisen lahjakkuuden poikkeuksellinen keskittyminen joihinkin yksilöihin ja siihen liittyvä lahjakkuuden tukahduttaminen laajoissa joukoissa on työnjaon seurausta"<sup>217</sup>. 'Kulttuurinen työntekijä' kieltää luovuuden erikoistamisen 'taiteilijoiden' yksinoikeudeksi, mikä Marxinkin mukaan implikoitui jälkimmäisestä termistä. 'Kulttuurinen työntekijä' -nimike ei

<sup>215</sup> *Art Strike Leaflet*. Julkaistu mm. teoksessa Home (ed) 1989, 1.

<sup>216</sup> Sederholm 1994, 243-244.

<sup>217</sup> Marx & Engels 1974, 159. Alkuperäinen teksti *Deutsche Ideologie, Werke, B. 3, s. 379*.

tee eroa taiteilijan ja ei-taiteilijan välillä. Taidelakkokehoitus ei myöskään pyrkinyt rajoittamaan luovuutta, vaan ainoastaan sen koodaamista taideteoksiksi.<sup>218</sup>

Taidelakkokehoitus on itse asiassa vieläkin kompleksisempi julistus, mistä johtuen sitä on syytä tarkastella muunakin kuin pelkkänä vitsinä. Kun 'taidelakossa' on vain 'kulttuurisia työntekijöitä', jotka eivät ole sitä ennekään väittäneet tekevänsä 'taidetta', voi kysyä mitä tekemistä 'taiteella' koko lakon kanssa loppujen lopuksi on? Näinhän kielletään ensin 'taide' ja sitä kautta myös lakkoilu menettää merkityksensä.

Jotta lakko olisi ollut *käytännössäkin* muu kuin pelkkä vitsi, Home alkoi heti taidelakkojulistuksen jälkeen hankkia legitimaatiota 'taiteilijana', mikä tarkoitti samalla myös ongelmallisen antitaideasenteen ottamista. Home aloitti 'taiteilijanuransa' performansseilla, joissa yleisön jäseniä pyydettiin julistamaan itsensä 'taideteoksiksi'. Hänen näyttelyissään oli kummallisia installaatioita ja mm. kopiokoneilla tehtyjä plagiaattikollaaseja. Kun lehdissä alettiin julkaista kritiikkejä Homen ja hänen tovereidensa - tai pikemminkin Karen Eliotin - näyttelyistä, he pääsivät nimekkäämpiin gallerioihin. Homen institutionaalinen asema 'taiteilijana' vakiintui viimeistään siinä vaiheessa, kun British Council maksoi Homen ryhmän Malmön näyttelyn kustannukset.

Taidelakon idean Home plagioi Gustav Metzgeriltä, joka yritti saada aikaan kolme vuotta kestävänsä lakon 1977-1980. Metzger oli jo 1950-luvun lopulla kehittänyt itsensä tuhoavan taiteen (Auto-Destructive Art) käsitteen, jonka piti olla protesti kapitalistista järjestelmää ja sen sotakoneistoa vastaan. Itsensä tuhoavan taiteen tuli 'institutionalisoidulla jätteellään' korvata sodan tuhoamisvietti. Hänen julkisella rahalla rahoitetut taideteoksensa olisivat olleet jättimäisiä rakennelmia, jotka hajottaisivat itse itsensä tietyn ajan kuluessa. Metzger kuitenkin pettyi taidemaailmaan, kun hän huomasi, ettei onnistunut saamaan töilleen rahoitusta. Hän julisti vuonna 1974 kolmivuotisen taidelakon, jonka piti kestää vuodet 1977-1980. Tänä aikana taiteilijoiden tuli pidättäytyä tekemästä, asettamasta näytteille tai myymästä taidettaan sekä kieltäytyä yhteistyöstä taidemaailman julkisuuskoneiston kanssa.

Metzgerin päämäärä oli saattaa yhtyneet taiteilijat tuhoamaan sellaiset instituutiot, joilla oli negatiivinen vaikutus taiteen tekemiseen. Tarkoituksena oli aiheuttaa vahinkoa gallerioille, museoille ja kulttuuri-instituutioille samalla tavoin kuin työläisten lakot aiheuttivat vahinkoa tehtaille. Metzger oli kuitenkin ainoa taiteilija, joka lopulta lähti lakkoon. Homen mukaan Metzgerin lakon

<sup>218</sup> Ks. Shawn P. Wilburn: *What means this "art strike" (Social movement and/or "bad idea"?)* teoksessa Home (ed) 1998, 33-34.



ansio oli siinä, että se osoitti taiteilijan voivan kieltäytyä taiteilijan *roolista* ja näin hylätä käsityksen taiteilijasta 'kontrolloimattoman luomisvoiman lähteenä'.<sup>219</sup>

Mitä olisi tapahtunut, jos taiteilijat olisivat sankoin joukoin noudattaneet Metzgerin kutsua? Galleriat olisivat ehkä tyhjentyneet muutamiksi kuukausiksi, mutta lopulta olisi jostain noussut esiin unohdettuja, 'epäonnistuneita' taiteilijoita tai muita 'keskinkertaisuuksia', jotka olisivat käyttäneet tilaisuutta hyväkseen. Näin ainakin kävi sotatilan aikaisessa Puolassa 1980-luvulla, kun taiteilijat kieltäytyivät antamasta töitään valtion taidegallerioihin. Taiteilijoiden solidaarisuus on olematonta yhteiskunnassa, jossa he joutuvat kilpailemaan vapailla markkinoilla toistensa - ja lukemattomien 'taiteilijoiksi' haluavien kanssa. 'Taiteilijuus' tarkoittaa etuoikeutettua asemaa yhteiskunnassa, jossa taideinstituutio määrittelee sen, kuka on taiteilija ja kuka ei.

Taidelakon tarkoituksena ei ollut tuhota taidemaailmaa, koska taiteilijoiden solidaarisuuden puute on tosiasia. Taidelakkolaiset käsittivät, että vaikka kaikki taiteilijat oltaisiinkin saatu lakkoon mukaan ja taidegalleriat ajettua konkurssiin, sijoittajat löytäisivät uusia sijoituskohteita ja taiteen olisi korvannut vain jokin uusi tuote. Taidelakkopropagandan mukaan lakon tarkoituksena oli "luoda ainakin yhtä monta ongelmaa kuin se ratkaisikin"<sup>220</sup>. Tällainen lausunto oli tietysti myös näppärä tapa suojautua kritiikiltä, eikä Home ole ollut kovinkaan halukas ratkaisemaan taidelakon nostamia uusia ongelmia<sup>221</sup>. Tarkoituksena oli esimerkiksi tutkia, miten taiteilijat olivat luoneet oman identiteettinsä, joka perustui heidän oletetulle ylivermaiselle luovuudelleen. Perinteinen oletus, että taiteilijat ovat poikkeuksellisia yksilöitä; neroja, jotka ovat tekemisissä korkeampien voimien kanssa, johtaa helposti siihen, että joku luokka, 'rotu', sukupuoli tai yksilö olisi parempi kuin toinen.

'Taiteen' ja 'taiteilijan' asemaa oli alettu kyseenalaistaa yhä voimakkaammin jo toisen maailmansodan jälkeen. Taustalla on hämmöittänyt useimmiten Marxin hahmo. COBRA-liikkeen johtajan Constantin mukaan luovuus on korvattu taiteellisella toiminnalla ja näin eristetty erikoistuneeksi elämänalueeksi, johon kaikilla ei ole oikeutta. Situationistit pitivät taiteilijaa parasiittina ja halusivat lakkauttaa koko taiteilijan roolin, joka oli heidän mukaansa vain yksi annettu stereotypia muiden joukossa.

Taideinstituutio rajaa luovuuden seurauksena syntyneistä tuotteista vain hyvin pienen osan 'taiteeksi' omilla kriteereillään. Sederholmin mukaan

<sup>219</sup> Home 1991a, 63.

<sup>220</sup> Home (ed) 1989, 3.

<sup>221</sup> Ks. Pyhtilä 1998a, 66.

“porvaristo on epävarmaa ja tarvitsee nimilapun ‘taide’, jotta se voisi arvottaa, määrittellä ja lopulta turvallisin mielin omia luomistuotteet”<sup>222</sup>. Taidemaailma oli 60-luvulle tultaessa institutionalisoitunut alueeksi, joka määritteli omat sääntönsä ja kriteerinsä: siitä oli tullut speaktaakkelia, joka määritteli itse itsensä ja tarkasteli luomaansa maailmaa taideteosten kautta. Kulttuurista oli tullut osa yhteiskunnan infrastruktuuria, joka järjesti ihmisten vapaa-aikaa ja opetti heitä käyttäytymään siivosti rooleissaan yhteiskunnassa. Kulttuuri institutionalisoi identiteetin. Tällaisten poliisi- ja järjestysmiestehtävien sijaan kaunotaiteiden puolestapuhujat halusivat itse mainita mieluummin taiteen ‘ylentävät’ ominaisuudet.

Jos Vaneigemille vieraantumista vastaan käyty taistelukenttä oli spontaanissa toiminnassa ja suorassa kokemuksessa, taide erillisenä ja eristettynä elämänalueena pyrki kätkemään tämän taistelukentän vain harvojen yksilöiden ulottuviin: ateljeihin, kirjojen kansien väliin, gallerioihin jne. Institutionalisen taiteen ongelma oli, kuten Bürger osoitti, että taideinstituutio peitti yksittäisten taideteosten (ja jopa -suuntausten) kriittisen merkityksen.

Dadan, surrealismin ja situationismin esimerkkien valossa vain täydellinen hiljaisuus voisi olla rekuperaation ulottumattomissa. Taidelakon arvo on Sadie Plantin mukaan juuri sen hiljaisuuden *ehdotuksessa*, ei sen hiljaisuudessa; sen propagandassa enemmän kuin sen teoissa, joka on ei-toimintaa<sup>223</sup>.

‘Vuodet ilman taidetta 1990-1993’ eivät tietenkään olleet vuosia ilman taidetta, vaan kaikki jatkui kuten ennenkin pientä taidelakkolaisten piiriä luokunottamatta. Home, joka oli itse yksi harvoista taidelakkoon osallistujista, kieltäytyi kolmen vuoden aikana mm. kaikista kirjojaan koskevista haastatteluilta, ei julkaissut uusi tekstejä eikä myöskään omien sanojensa mukaan kirjoittanut mitään.

Homen mielestä taidelakon merkitys oli siinä, että se vahvisti luokkasotaa tuomalla kulttuurin osaksi sitä. Pierre Bourdieu on tutkimuksillaan osoittanut, että luokkajako näkyy selkeästi kulttuurin *kulutuksessa*, ja taidelakon tarkoitus oli tehdä jako näkyväksi myös kulttuurin *tuotannossa*. Bourdieu oli jo 1969 todennut, että myös kulttuuriyö on kultvoiduin luokan etuoikeutta<sup>224</sup>. Lakko osoitti Homen mukaan, että sosiaalisesti määrätyt hierarkiat taiteessa voitiin haastaa. Taiteilijan on käytävä läpi tietyt sosiaaliset ja hallinnolliset riitit ennen kuin hänet voidaan tunnustaa yleisesti taiteilijaksi. Ennen kuin yksilös-

<sup>222</sup> Sederholm 1994. 124.

<sup>223</sup> Plant 1992. 180.

<sup>224</sup> Bourdieu & Darbel 1969. 37.

tä voi tulla taiteilija, hänen täytyy ensin alkaa käyttäytyä kuin taiteilija, toisin sanoen simuloida roolinsa.<sup>225</sup>

Lontoon taidemaailmassa tapahtui taidelakon aikana 60 % lasku myynneissä, ja vaikka lamalla oli todennäköisin vaikutus asiaan, avantgardeasenteeseen kuuluu, että Home otti kunnian tästä 'taidelamasta' itselleen. Home väitti jopa, että kirjallisuusjuhta Richard Burnsin itsemurha olisi ollut taidelakon propagandan seurausta. Home siis detournasi situationistiseen tapaan Burnsin itsemurhan, ja pitääkseen yllä omaa 'tulkintaansa' tapahtuneesta, hän 'juhlisti' Burnsin itsemurhan yksivuotispäivää lentolehtisillä.

Taidelakkopropagandan mukaan suuri osa taiteilijoista oli hermostunut siitä, tekivätkö he sosiaalisesti hyödyllistä työtä. Homen mukaan taidelakko teki selväksi, ettei taiteellisella toiminnalla ole mitään arvoa ja että se on itse asiassa äärimmäisen turhaa. Hän toteaa, että propagandana ja myyttinä taidelakko oli suuri menestys.<sup>226</sup> Taidelakkoa voitaisiin tarkastella myös käsitteellisenä 'taideteoksena', joka koostuu kaikesta lakkoon liittyvästä propagandasta. Taidelakkolaiset käyttivät omissa teksteissään luonnollisesti plagiarismia, jolloin taidelakkopropagandasta tuli lopulta aiempien taidelakkokirjoitusten plagiointia ja parodiointia. Homen mukaan taidelakko oli sekä isku kulttuurista establismenttia vastaan että näppärä uratemppu, josta muiden oli vaikea panna enää paremmaksi avantgarderintamalla.<sup>227</sup>

#### 7.4. Kulttuurisen sabotöörin rooli

*Case työskenteli viisivuotissuunnitelman kimpussa. Aluksi oli tärkeää hyökätä symbolisiin kohteisiin: kahviloihin, kirjakauppoihin, kustantamoihin, museoihin. Näillä hyökkäyksillä ei olisi suurta käytännön merkitystä. Ne olivat propagandatoimintaa.*

*Kun kansanjoukot oli myöhemmin voitettu asian puolelle, Case järjestäisi todella hajaannusta aiheuttavia suoran toiminnan kampanjoita. Tietoliikenteeseen iskettäisiin, siltoja ja rautateitä räjäytettäisiin ilmaan ja voimalaitoksiin hyökättäisiin. Koko maan saisi hyvin helposti polvilleen. Tarvittiin vain pieni, mutta päättäväinen ryhmä aktivisteja.<sup>228</sup>*

Avantgarde on hyökännyt taideinstituutiota vastaan yleensä skandaalin avulla. Eräs strategia on ollut hyökätä gallerioita, museoita, suoria TV-lähetystyksiä ja konsertteja vastaan. Fluxuksen suunnitelmissa oli propagandaa

<sup>225</sup> Home (ed) 1989, 3.

<sup>226</sup> Home 1995c, 85.

<sup>227</sup> Mts. 77 ja Orr 1993.

<sup>228</sup> Home 1994, 132.

sabotaasin ja hajaannuksen kautta: kuljetusyhteyksien häiritsemistä, disinformaatiota ja kulttuurimaailman sabotointia valekutsuilla, hajupommeilla ja hälyyttämällä ambulansseja gallerioihin. Fluxuksen jäsenet osoittivat mieltä Stockhausenin konserttia vastaan - Home teki samanlaisen tempauksen tasan 30 vuotta myöhemmin, ja hän lähetti myös valekutsuja Booker-kirjallisuuspalkinnon jakotilaisuuteen.

Fluxustaide oli hyvin yksinkertaista sen kannattaman antielitismin vuoksi; sellaista jota kuka tahansa voisi tehdä. Heidän performanssiohjeensa olivat tyyliä 'vaihtelee ilmeensä vähitellen hymystä ei-hymyyn ja takaisin'. Fluxus yritti lettristien tavoin sulauttaa kaikki erilliset taidelajit yhdeksi ainoaksi käytännöksi.

Eräs antielitistinen 'taiteellisen' tai 'luovan' kommunikaation muoto oli Mail Art eli postitaide. Se kehittyi fluxuksen luomasta vapauttavasta ilmapiiristä. Fluxustaiteilijat asuivat ympäri maapalloa (USA, Japani), joten sen jäsenet joutuivat pitämään toisiinsa yhteyttä postin välityksellä. Postitaide oli nimensäkin mukaisesti 'taidetta', jota myymisen sijaan lähetettiin postissa tutuille ja ystäville. Fluxustaiteilijat haaveilivat myös postilaitoksen kumouksellisesta käytöstä: Ben Vautierin postikortti "Postinkantajan valinta" sisälsi kaksi eri puoliltaan identtistä postikorttia, joiden molemmille puolille oli kirjoitettu saajaksi eri osoite - postinkantajan tehtävä oli päättää, kummalle kortti meni.

Postitaideverkosto (Mail Art Network) kehittyi 1970-luvun alussa, kun alettiin listata ja julkaista postitaiteilijoiden kontaktiosoitteita. Tämä aiheutti räjähdysten postitaiteen määrässä, kun tuhannet ihmiset alkoivat lähettää tuotoksiaan toisilleen. Postitaiteen suosio selittyi Homen mukaan teoreettisuuden hylkäämisellä. Hänen mukaansa kyseessä ei ole 'taide', koska postitaideverkosto on luonteeltaan demokraattinen vastakohtana kaunotaiteen elitistisyydelle. Postitaide ei ole materialisesti taidetta, koska sitä ei ole hyödykkeellistetty, eikä se ole rajattu kaunotaiteen sosiaaliseen statukseen. Toisaalta monet mail-artistit saattoivat ajatella, ettei 'todellista taidetta' pidä myydä vaan antaa pois lahjoina.<sup>229</sup>

Home toteaa useimpien tällaisten suuntausten - kuten Hollannin Provojen, Motherfuckersien, Yippien, King Mobin, postitaiteen, punkin ja Class Warin - edustavan ennemminkin underground-kulttuuria kuin avantgardea, joka oli ideologisesti yhtenäisempää kuin underground. Avantgarde kerää

<sup>229</sup> Home 1991a, 78. Taustalla on jälleen kerran marxilainen ajatus siitä, että ei-vieraantunut taide on ei-hyödykkeellistettyä taidetta.

pienempiä, 'älyllisempiä' ja sisäänpäin kääntyneempiä ryhmiä kuin underground, joka on heterogeenistä.<sup>230</sup>

Tällaiset utooppiset liikkeet pyrkivät ulottamaan kritiikkinsä kaikille elämänalueille, mutta johtuen niiden epäammattimaisuudesta ne eivät kykene kovinkaan syvälliseen tieteelliseen analyysiin, vaan keskittyvät vääjäämättä enimmäkseen kulttuuriin ja politiikkaan - ja yleensä jollekin niiden erityisalueista. Tällaiset liikkeet ovat Homen mukaan dynaamisimmillaan niiden alkuaikoina, ja niiden pitkäikäisyys on omiaan vesittämään alkuperäisiä kriittisiä oivalluksia. Taktikkoina shokki ja skandaali alkavat menettää tehoaan toistetuina. Kuitenkin tällaisia suuntauksia tulee Homen mukaan esiintymään niin kauan kuin nykyinen yhteiskunta on olemassa. Kulttuurinen ja poliittinen agitaatio on hänen mielestään välttämätön radikaalien ideoiden esilletuomiseen, eikä tällainen agitaatio yritäkään peittää propagandistisuuttaan tai kätkeä itseään 'ikuisten totuuksien' verhoon.<sup>231</sup>

*Chickenweed tiesi vaistomaisesti, että hänellä oli jälleen vähintään kaksitoista oikein. Uusi tarina Casual takaisi hänelle läpimurron kaupallisilla markkinoilla. Hän oli kirjoittanut hyvin tavallisesti ja epäkaupallisesti eräänlaisia käteenvetovariaatioita ennen kuin oli saanut neroille tyypillisen inspiraation leimahduksen. Hän oli päättänyt tuottaa nykyaikaistetun version aihepiiristä, jota Richard Allen oli luodannut 70-luvun alussa ja puolivälissä. Allen oli kirjoittanut kirjat Skinhead, Suehead, Boot Boys, Knuckle Girls sekä neljätoista muuta teosta ja lisännyt mukaan nuorisoväkivaltaa ja seksiä. Chickenfeed, joka käytti kirjailijanimeä Kelvin Callahan, oli saavuttanut kulttimainetta kertomuksillaan Mob Violence, Vegan ja Hip Hop. Ne olivat ilmestyneet vaihtoehtolehdissä. Kaupallinen kustantaja oli ottanut yhteyttä ja tilannut romaanin.*

*Chickenfeed kirjoitti tiukan kaavan mukaan. Hän luki yhä uudelleen Allenin romaaneja huomioiden avainlauseita ja kerrontatekniikkaa. Sitten hän alkoi työskennellä oman kirjansa kanssa. Hän käytti Allenin tyyliä, mutta ajanmukaisti sitä viittaamalla merkinimiin ja uusimpiin trendeihin. Romaani oli lähes valmis. Hänen tarvitsi vain lisätä hieman autenttista taustamateriaalia sekä yksi kohua herättävä kohtaus. Näin menestys olisi taattu.<sup>232</sup>*

'Teoreettisesta' äänekkyydystään ja laajasta ei-fiktiivisestä tuotannostaan huolimatta Home on ennen kaikkea proosakirjailija. Hän pyrkii häivyttämään rajan paitsi fiktion ja ei-fiktion, myös korkea- ja kioskirjallisuuden väliltä. Hän julistaa avoimesti piittaamattomuuttaan karakterisoinnista tai kirjallisista

<sup>230</sup> Home 1995c, 194 (*Introduction to the Polish edition of the Assault on Culture*).

<sup>231</sup> Home 1991a, 105.

<sup>232</sup> Home 1994, 28.

ansioista. Kirjallinen establisment on hänelle pelkkä vitsi. Slapstick, brutaaliuus ja väkivalta ovat hänen aseitaan 'hyvää makua' ja 'säädylisyyttä' vastaan. Hänen kirjallinen metodinsa on luonnollisestikin plagiarismi. Hän dekonstruoi fiktiivisiä muotoja käyttämällä toistoa. Hän ritualisoi ja rationalisoi sekä seksin että väkivallan, joita populaarikirjallisuus käsittelee sekä mekaanisina että mystisinä ilmiöinä. Homen käsitteellisesti latautunut proosa muistuttaa iltapäivälehtien tyyliä, joka pitää suoraa kuvausta metaforaa parempana:

*"Kuinka tiedät milloin käyttää seksiä?" Elizabeth tiedusteli.*

*"Se on helppoa", Chickenfeed vastasi. "Kirjoitan aina neljätuhatta sanaa kerralla. Yleensä ei mene kauan kun juutun miettimään mitä keksisin seuraavaksi, joten täytän tyhjän tilan seksillä."*

*"Oh, sinähän olet varsinainen nero!" Elizabeth huudahti. "Useimmat kirjailijat tuskailevat juonenkehittelyn kanssa. Sinä et näytä välittävän."*

*"Minä olen sellainen." Chickenfeed vastasi. "Katsohan, minä vihaan kaikkea kirjallista paskaa. Tietenkin minä luin nuorena Joycea, Beckettiä, Robbe-Grillet'tä, Proustia ja muuta sontaa. Kuitenkin jo teiniikäisenä tulin siihen johtopäätökseen, että kokeilut ovat ajanhukkaa. Minun kirjahyllystäni ei löydy edes Hammettia tai Chandleria. Ne ovat typeryyksiä varten. Ja ihmiset, jotka lukevat eksistentiaalisia tai postmoderneja tekstejä, ne eivät ole edes elossa. André Bretonin ihailijat saavat minut oksentamaan. Mikään niistä ei ole oikeaa kirjoittamista - pelkkää hienostelua! Minun kirjahyllystäni löytyy vain kioskirjallisuuden mestareita - James Moffat, Donald Franklin, Mick Norman, Hugh Miller ja sitä lajia."<sup>233</sup>*

Raymond Chandler kehotti kirjoittajia, jotka eivät tienneet mitä tarinassa tapahtuisi seuraavaksi, laittamaan jonkun henkilön tulemaan huoneeseen ase kädessä. Home puolestaan siis joko kirjoittaa seksikohtauksen tai tapattaa tarpeettomaksi käyneen henkilön. Kuolema antaa 'finaalisuuden' henkilöille, eikä lukijan tarvitse enää vaivata päätään tämän kohtalolla. Homen 'postindividualistisissa' tarinoissa päähenkilö on Lontoon kaupunki, jonka psykomaantieteellistä vaihtoehtohistoriaa hän kirjoittaa.

Homen proosatekstit toimivat semioottisen verkoston tavoin; niistä voi keksiä viitteitä ja lainauksia sekä populaarikulttuuriin että korkeakulttuuriin, mutta ne voi lukea myös suorina tarinoina ilman suurta kulttuurintuntemusta. Tälläkin tavalla ne ovat 'postmoderneja' tekstejä. Hän kirjoittaa satiiria eikä hänen fiktiossaan ole pysyviä merkityksiä. Sen sijaan hän paljastaa, miten

<sup>233</sup> Mts. 145.

diskurssit rakentavat ideologiaa, eikä hän tämänkään takia halua propagoida mitään tiettyä ideologiaa päämääränä sinänsä.

Kirjallisen plagiarismin lisäksi Home harrastaa myös tapahtumien, taktiikkojen ja jopa kokonaisten suuntausten kierrättämistä. Hän on ottanut brittiläisen kirjallisen establismentin psykologisen sodankäynnin kohteekseen. Vuonna 1993 hän jakoi väärennettyjä kutsuja Booker Prize -tilaisuuteen kodittomille ja alkoholisteille. Kutsuissa luvattiin ilmaista viinaa, ruokaa ja strippareita. Tämänkään idea ei ole Homen keksimä, vaan Black Mask -niminen ryhmä ja aiemmin mainittu Fluxus tekivät samanlaisia tempauksia jo 1960- ja 1970-luvuilla.

*Kun he olivat kulkemassa läpi Arnold Circusin, Terry havaitsi kiireisen graffitistin. Tämä oli kirjoittanut reilun kokoisilla kirjaimilla: MURSKATAAN KRISTINUSKO, MURSKATAAN ISLAM, EI JUMALAA EIKÄ HERRAA, ANARKIA ON VAPAUTTA, ME TERVEHDIMME RUSHDIEN PYHÄINHÄVÄISTYSTÄ JA ODOTAMME INNOLLA TÄMÄN PORVARIRUNKKARIN KUOLEMAA TYÖVÄENLUOKAN KÄSISÄ! Alapuolelle hän oli kirjoittamassa luultavasti samaa tekstiä, mutta aasialaisella kirjoituksella. Terry taputti käsiään anarkistin lisätesssä viimeisen merkin viestiinsä. "Mainiota, kaveri!" Blake huusi. "Me ollaan menossa Shebaan - anna minun tarjota sinulle ateria."<sup>234</sup>*

Homen mukaan brittiläisen kirjallisuusmaailman totalitarisuutta kuvaa hyvin se, että sen sisällä kaikki Salman Rushdieen kohdistuva kritiikki on tabua. Hän onkin järjestänyt useita hyökkäyksiä Rushdieta vastaan. Helmikuussa 1994 hän lähetti väärennettyjä lehdistötiedotteita kirjallisuuskritikoille, joiden mukaan Rushdie aikoi polttaa Raamattuja ja Koraaneja yhdessä käsiteltäville John Latmanin kanssa. Home julkisti Rushdien kuolemantuomion julistamisen viisivuotispäivänä lentolehtisen, jossa kehoitettiin "murskaamaan kristillisyyttä, murskaamaan islamia ja murskaamaan kirjallinen establismentti!" Lehtinen päättyi vuoden 1968 tunnettua iskulausetta mukaillen: "ihmiskunta ei ole onnellinen ennen kuin viimeinen kirjallisuustyylisimys on hirtetty viimeisen mullahin suoliin."<sup>235</sup>

Home tuntee sukulaisuutta sellaisen 'järjestön' kuin K Foundationin kanssa, jonka jäsenet Bill Drummond ja Jimmy Cauty saavuttivat kuuluisuutta KLF-yhtyeessä sämplättyään luvatta ABBA:n *Dancing Queen* -kappaletta ja hyödynnettyään kaiken julkisuuden seuranneesta kohusta. Huhtikuussa 1992 Drummond ja Cauty aiheuttivat skandaalin jättämällä kuolleen lampaan

<sup>234</sup> Home 1995a. 111.

<sup>235</sup> Home 1995c. 126. Alkuperäinen, sittemmin monin eri tavoin muunneltu iskulause kuuluu: "Ihmiskunta ei ole onnellinen ennen kuin viimeinen kapitalisti on hirtetty viimeisen byrokraatin suoliin."

hotellinsa portaille, jonka jälkeen he menivät vastaanottamaan parhaan yhtyeen palkinnon Brit Awardseissa. Samana vuonna K Foundation julisti vuoden huonoimman kirjan palkinnon, jonka 40 000 punnan summa oli kaksinkertainen arvostettuun Turner-palkintoon nähden. Turner-ehdokkaista neljä oli ehdolla myös K Foundationin palkinnolle. Rachel Whiteread, joka voitti Turner-palkinnon, 'voitti' myös K Foundationin palkinnon.

Drummond ja Cauty ovat mainostaneet levyä, jota ei ole olemassa. He ovat naulanneet seteleitä puupalikoihin ja myyneet 'teokset' puolella seteleiden arvosta. K Foundationin tempaukset ovat Homen projektien tapaan käyttäneet hyväkseen plagiarismia. Drummond ja Cauty tekivät vuonna 1992 päätöksen vetää kaikki levynsä pois myynnistä, minkä sanottiin merkinneen samaa kuin jos olisi polttanut miljoona puntaa. Reaktiona tälle he nostivat pankista miljoona puntaa ja polttivat setelikasan videokameran tallentaessa tapahtuman. K Foundationin käyttämä iskulause 'HYLÄTKÄÄ KAIKKI TAIDE NYT' ei eroa juurikaan taidelakkolaisten propagoimasta 'HÄVITTÄKÄÄ VAKAVA KULTTUURI' -sloganista. Home näkee K Foundationissa esimerkin siitä, miten marginaalikulttuurista ja avantgardesta otettuja ideoita voidaan hyödyntää populaarikulttuurissa.<sup>236</sup> K Foundation on neoismin tapaan sekä kuluttajayhteiskunnan kritiikkiä että sen ylistystä.

1990-luvun lopulla internetin myötä on tapahtunut massiivinen anonyymien luomisen tulva, jonka levittäjänä (vielä) epäkaupallinen ja lähes ilmainen internet on erinomainen väline. Esimerkiksi moninimi Luther Blissettin 'kotisivuja' ja kirjoituksia löytyy internetistä koko ajan lisää, eikä kukaan pysty kontrolloimaan niiden määrää tai sisältöä. Anonyymiyys ja epäkaupallinen julkaisutoiminta on katsottu parhaiksi keinoiksi estää rekuperointi ja hyödykkeellistäminen. Assosiation of Autonomous Astronautsin, Neoist Alliancen, eri kaupunkien psykomaantieteelliset seurat ja muut oudot 'liikkeet' ja kultit - joiden jäsenmäärä on yleensä yksi - ovat levittäytyneet laajaksi verkostoksi eri puolille maailmaa. 'Ryhmät' pitävät yhteyksiä toisiinsa internetin, (sähkö)postin, pamflettien ja monistettujen tiedotuslehtien avulla.

Nämä avantgarden ja okkultismin 'avant-bardismiksi' yhdistäneet pariorganisaatiot ja yhden hengen 'ryhmät' parodioivat perinteistä marxilaista organisoitumista. Kun taidelakkolaiset halusivat ulottaa luokkataistelun kulttuuriin, Assosiation of Autonomous Astronauts vie sen avaruuteen ja julistaa valtioista riippumattomia proletaarisia avaruusohjelmia. Kun 'liike' koostuu vain yhdestä henkilöstä, voisi kuvitella, ettei sen sisällä voisi esiintyä enää

---

<sup>236</sup> Mts. 102-103.



surrealistien tai situationistien kaltaisia 'sisäisiä' oppiriitoja. Mikään ei ole kuitenkaan mahdotonta tässä plagiarismia ja edeltäjiensä parodiointia harastavassa diskurssissa. Lontoon psykomaantieteellinen yhdistyksen (London Psychogeographical Association, lyhenne LPA) ainoa jäsen Richard Essex julisti 1998 liikkeensä hajonneen 'sisäisiin erimielisyyksiin':

Hajoamisemme ei ole ollut itse asiassa täysin sopusointuinen, koska siihen on liittynyt ilmetty skisma Richard Essexin persoonassa. Yksi osasto, William Essex, on liittynyt yhteen uus-nashistisen osaston kanssa jonka nimi on Poplarin Eroaminen. Jäljellä oleva ryhmittymä, Richard "Sedgemoor" Bussex, on omaksumunut puhdashenkisemmän debordilaisen kannan, ja koska ei löytänyt ketään muuta LPA:sta jäljellä, erotti viipymättä itsensä.<sup>237</sup>

Eräs (siis jo edesmenneen) LPA:n toimintatavoista liittyi näille 'avant-barde' -liikkeille suosittuun salaliittoajatteluun. LPA ei halunnut paljastaa salaliittoja jälkikäteen, vaan kertoi niistä etukäteen, jolloin niitä 'ei tapahtunutkaan'. Se sekoitti omassa 'toiminnassaan' situationistien urbaania kaupunkitutkimusta ja okkultistisia teorioita. Koska okkultismi ei ole akateemisesti 'hyväksyttävä' aihe, se on pystynyt välttämään akateemista diskurssia ja rekuperaatiota. Tästä johtuen myös Stewart Homen kiinnostus on viime vuosina kääntynyt avantgardesta ja historiankirjoituksesta okkultismiin.<sup>238</sup>

Nämä 'liikkeet' ovat tehneet sen, mistä Raoul Vaneigem uneksi 1960-luvulla: ne ovat ottaneet omaan käyttöönsä ne tekniset välineet, jotka kapitalismin on täytynyt valmistaa taloudellisten vaatimustensa takia, ja kääntäneet ne sitä vastaan. Vaikka tuloksena on useimmiten avantgardetraditiolle tyypillistä 'poliittista hölynpölyä', faksit, kopiokoneet ja tietotekniikka ovat löytäneet tiensä uuden kriittisen sukupolven käyttöön. Plagiarismi on tämän sukupolven kirjallinen metodi, jota se käyttää häpeilemättä samalla, kun internet on problematisoinut tekijänoikeudet uudella tavalla. Internetin tekijänoikeusongelmat osoittavat myös, miten käytäntö kulkee aina lakien ja instituutioiden edellä. Koska kaikki kapinallisetkin innovaatiot speaktaakkelimaisessa yhteiskunnassa päätyvät väistämättä palvelemaan vastustamaansa yhteiskuntaa, ei ole mitään syytä yrittää keksiä mitään uutta, vaan käyttää yhteiskunnassa olevia teoksia ja merkityksiä kapinan välineenä. Kun rekuperaatio on vain

<sup>237</sup> LPA. Newsletter no. 21. Huomautettakoon vielä, että LPA sekä Stewart Homen 'johtama' Neoist Alliance ovat luopuneet kristillisestä ajanlaskusta ja siirtyneet 'pakanalliseen' ajanlaskuun, joka kulkee 1460 vuoden sykleissä. Koska edellinen sykli päättyi 1599, elämme tämän ajanlaskun mukaan vuotta 400 (kristillisen ajanlaskun vuosi 1999).

<sup>238</sup> Pyhtilä 1998a. 64-67.

detournementin käänteismuoto, sen logiikka ei toimi hiljaisuuden ja tekemättömyyden, vaan kumouksellisten strategioiden pontimena.

## 8. LOPUKSI

*Juuri silloin kymmenen nuorta miestä, jotka kuuluivat Jeesuksen armeijakuntaan, syöksyi galleriaan. Jock Graham oli tiedottanut näille kiihkoilijoille, että neoismi oli osa juonta, jonka tarkoituksena oli hävittää kristillinen sivilisaatio. Militantit olivat aikoneet tuhota näyttelyn, mutta katselivat nyt näytteillä olevia teoksia tyrmistyneinä.*

*“Hyvä on”, lopulta heidän johtajansa vaati saada tietää. “Kuka ehti meitä ennen? Oliko se Naiset raiskausta ja pornografiaa vastaan, joka tuhosi teokset, joita esittelitte täällä? He valitsevat usein samoja kohteita kuin mekin, mutta täysin eri syistä. Vihaamme heitä, sillä he kieltäytyvät antikristillisesti hyväksymästä, että Jumala loi Eevan Aatamin ylimääräisestä kylkiluusta. Hei vastatkaa minulle, oliko se NRPV, joka hävitti tämän Uusneoismi-näyttelyn?”*

*“Minä en tiedä mistä te oikein puhutte”, Spartacus lörpötteli. “Teosten on tarkoitus näyttääkin tällaisilta. Niitä ei ole turmeltu.”<sup>239</sup>*

Olen tarkastellut tutkimuksessani radikaalissa avantgardetradiitiossa kehittyneitä taidekäsitteitä. Koska tämä perinne on utooppiseen, vallankumoukselliseen marxilaisuuteen liittyvä traditio, se ei ole tyytynyt tarkastelemaan taidetta yhteiskunnasta erillisenä ilmiönä, vaan se on pyrkinyt tutkimaan juuri taiteen roolia länsimaisessa yhteiskunnassa. Pyrkinessään tuomaan taiteen osaksi jokapäiväistä käytäntöä se on päätenyt vastustamaan porvarillista kaunotaidetta ja ‘taidetta taiteen vuoksi’ -ajattelutapaa. Samalla kun se on tarkastellut taiteen ja arkipäiväisen elämän välistä suhdetta, se on hyökännyt taideinstituutiota vastaan siinä näkemänsä elitistisyyden vuoksi.

Avantgardistiteorioiden ristiriitaisuuksiin ja puutteellisuuksiin on helppo puuttua, koska niiden muotoilu on tapahtunut aina epäakateemisissa puitteissa ja amatöörivoimin. Toisaalta ne ovat tällä tavoin pystyneet tuomaan esiin arkielämään ja taiteen käytäntöihin liittyviä ongelmia aivan toisella tavalla kuin akateemikot. Pyrkimys kokonaisvaltaiseen yhteiskuntakritiikkiin merkitsi varsinkin situationisteilla tiettyä totaalisuuden vaatimusta. Tällainen usko ‘totuuteen’ ja omaan oikeassa olemiseensa on omasta postmodernista ajastamme leimattu modernistiseksi kannaksi. Myös tarkastelemassani traditiossa esitetty taidekritiikki on modernistista paitsi negatiivisuudessaan, myös

<sup>239</sup> Home 1996b, 163.

siinä, että se kritisoi perinteistä, jo (osittain) vanhentunuttakin taidekäsitystä vastaan.

Vaikka esittelemäni avantgardetraditio onkin lähes poikkeuksetta epäonnistunut utooppisissa pyrkimyksissään, se on tuonut esille useita taiteeseen - varsinkin kaunotaiteiden merkityksessä - liittyviä ongelmia. Erityisesti institutionalistinen taidekäytäntö sai avantgarden taholta kritiikkiä osakseen jo paljon ennen kuin Dickie muotoili siitä oman *teoriansa*. Tämän käsityksen mukaan taide kategoriana täytyy erottaa musiikista, maalauksesta, kirjoittamisesta jne., koska perinteinen käsitteen 'taide' käyttö toimii alakategoriana tälle laajemmalle kategorialle. Taiteen historian tarkastelu osoittaa, että taide on se, mitä eri aikoina on nimitetty taiteeksi. Hyväksyntä tapahtuu siten, että ihminen hyväksytään tiettyyn sosiaaliseen rooliin nimeltä 'taiteilija', ja tämän jälkeen tuolla ihmisellä on oikeus tuoda tiettyjä objekteja 'taiteen' kentälle.

Kaunotaiteita on yritetty justifioida monin tavoin. Eräs sen puolustukseksi esitetty väite on, että taide parantaa maailmaa ja että nerokas taideteos voi muuttaa ihmisen elämää ja tehdä hänestä moraalisesti paremman ihmisen. I. A. Richards kirjoitti 1920-luvulla, että runous kehittää ihmisiä paremmiksi ja herkemmiksi yksilöiksi<sup>240</sup>. Tällaisia väitteitä esitti myös situationistien ihaillema Georg Lukács. Roger Taylor muistuttaa kuitenkin ironisesti, että kun kaikkein 'hienostuneinta' kaunotaidetta harrastaa ja kuluttaa juuri se sama eliitti, joka on vastuussa maailman hyvinvoinnista, tämä väite joutuu outoon valoon - varsinkin jos tuntee vähääkään maailmanhistoriaa.<sup>241</sup>

Kaunotaidetta on yritetty oikeuttaa myös sillä, että se käsittelee yleisihmillisiä asioita; tunteita kuten rakkautta, vihaa, ystävyyttä jne., ja että se vetoaa siksi kaikkiin ihmisiin. Kaunotaiteella ei ole kuitenkaan monopolia tällekin alueelle, sillä myös populaarikulttuuri käsittelee näitä asioita: televisiosarjat, elokuvat, iskelmät ja viihderomaanit vetoavat miljoonien ihmisten tunteisiin ympäri maailmaa.

Kaunotaiteen ja populaarikulttuurin vastakkaisuus ei ole koskaan ollut niin ehdoton kuin varsinkin modernismissa annettiin ymmärtää, vaan eri tilanteissa samoja asioita - esim. Shakespearen näytelmiä - on voitu pitää molempina<sup>242</sup>. Kun porvaristo kiinnostuu jostain populaarikulttuurin muodosta, se

<sup>240</sup> Eatonin 1994, 162 mukaan.

<sup>241</sup> Ks. Taylor 1978, 83-84. Ks. taiteen välinearvosta Eaton 1994, 162. Taiteen pitäminen välinearvona tarkoittaa 'esteettisen' 'arvon' moraalista tulkintaa, mikä tarkoittaa samalla sitä, että ihmiset uskovat saavansa jotain (muuta kuin rahallista) hyötyä 'taiteeseen' sijoittamastaan rahasta ja ajasta. Tämä on tietysti ristiriidassa kantilaisen pyyteettömyyden vaatimuksen kanssa.

<sup>242</sup> Ks. Shusterman 1997, 93.

alkaa pohtia 'universaalimpaa' kulttuuria; se siis laajentaa taidekäsitteen koskemaan myös tätä uutta mielenkiintoista lajia, olipa se sitten jazz, sarjakuva tai progressiivinen rock. Kun porvaristo muuttuu, muuttuu taidekin, eikä tällä populaarikulttuurin 'älymytöllä' ole yleensä mitään sitä vastaan että heidän aktiviteettinsa otetaan mukaan etuoikeutetuiksi miellettyihin kaunotaitteisiin.<sup>243</sup> Päinvastoin, esimerkiksi useat sarjakuvantekijät ovat tunteneet elämäntehtäväkseen osoittaa, että sarjakuvakin on 'taidetta'. Tarkoittaisihan tämä samalla sitä, että sarjakuvantekijöillä olisi mahdollisuuksia saada taiteilija-apurahoja ja muita yhteiskunnan myöntämiä kulttuurietuuksia.

Stewart Home määrittelee taiteen lyhyesti 'hallitsevan luokan kulttuuriksi'<sup>244</sup> tai "elitistiseksi diskurssiksi"<sup>245</sup>. Vaikka tällaiset väitteet kuuluvat omana osanaan avantgardetradition liioittelua käyttävään diskurssiin, Pierre Bourdieun sosiologiset tutkimukset 'maun' ja kulttuurisen kuluttamisen sosiaalisesta sidonnaisuudesta osoittavat samaan suuntaan<sup>246</sup>. Tällaisen vasemmistolais-sosiologisen kannan mukaan taide on yksi sosiaalisen hierarkian ylläpitäjistä, koska se voimistaa tiettyjen ryhmien menestystä ja heikentää niiden asemaa, jotka eivät pääse etenemään sosiaalisessa hierarkiassa. Porvarillisen kaunotaiteen juuret ovat aristokratiassa. Porvarillinen taide ideologisen järjestelmänä asettaa tiettyjä objekteja 'taiteeksi', ja auttaa eliittiä vahvistamaan identiteettiään ja erottaa samalla yhteiskuntaryhmät toisistaan. Kaunotaiteeseen yhdistetty individualistisuus toimii porvarillisen elämäntavan pönkittäjänä. Sederholmin mukaan sellainenkin näennäisen epäpoliittinen taidesuuntaus kuin abstrakti ekspressionismi oli erittäin poliittinen, koska tällainen "äärimmäistä individualismia korostanut taidesuunta oli käyttökelpoista propagandaa kapitalismin parhaista puolista. [...] CIA tukikin 50-luvulla useita abstraktia ekspressionismia esiintuneita taidetapahtumia."<sup>247</sup>

Lähes kaikkien taidetta ja taideinstituutiota vastaan tehtyjen hyökkäysten kohtalona on ollut rekuperaatio: dadan tapauksessa liike estetisoitiin taiteeksi ja situationistien uudet, vallankumoukselliseksi tarkoitetut tekniikat valjastettiin kaupallisten tavoitteiden käyttöön. Valtakulttuurin mekanismi tuntuisi olevan se, että hyökkäykset vähätellään aluksi 'mielipuolten' puuhiksi, ja myöhemmin näiden 'mielipuolten' hyökkäykset glorifioidaan taiteeksi ja 'tinkimättömien', ajastaan edellä olleiden yksilöiden sankarillisiksi teoiksi. Tällaisen kulttuurisen vastarinnan mahdollistaa juuri se sama paradoksi, jota

<sup>243</sup> Ks. Taylor 1978, 56-57.

<sup>244</sup> Home 1991a, 72.

<sup>245</sup> Home 1995c, 186 (kirje Steve Perkinsille 8.9.1989).

<sup>246</sup> Ks. Bourdieu & Darbel 1969, 14-15.

<sup>247</sup> Sederholm 1996, 32.

vastaan se hyökkää: mikään yhteiskunnallinen järjestelmä ei pysty käyttämään tai käsittämään kaikki inhimillisiä voimavaroja<sup>248</sup>, eikä mikään järjestelmä myöskään pysy dynaamisena ilman sitä vastaan esitettyä kritiikkiä.

Jos Homen kaltaiselle kulttuuriselle sabotöörille (vakava) taide on jo kuollut ja kuopattu, hän jatkaa kuitenkin toimintaansa esteettisin keinoin, jolloin hän on edelleen vaarassa tulla koodatuksi 'taiteen' harmittomalle kentälle. Kun radikaali avantgarde hylkäsi estetiikan taiteen hyväksi (antitaide), kulttuurinen sabotööri hylkää taiteen estetiikan vuoksi. Punk ja Class Warin 'poliittinen teatteri' käyttivät massamedian ja mainonnan estetiikkaa päästäkseen yleiseen tietoisuuteen läpensä estetisoituneessa julkisessa spektakkelissa.

Mitä hyötyä taiteesta siis on postmodernille vapaustaistelijalle? Onko kaunotaide pelkkä eliitin salajuoni massojen alistamiseksi? Vai onko se täysin hyödyttöä, kuten jo Oscar Wilde totesi? Mielestäni taide on sekä erittäin vaarallista, täysin hyödyttöä että tavattoman hyödyllistä. Kulttuurinen sabotööri on nimittäin oivaltanut, että taide on vain yksi lukuisista traditioista, jota voidaan käyttää tavaroiden myymiseen, vastarintaan tai mihin tahansa.

*Parliament Square oli hillitöntä väriä ja toimintaa. Liekit nuoleskelivat Big Beniä ja Westminster Abbeyta. Levottomuudet olivat levinneet Millbankiin. Häiriöiden keskuksessa olevat olivat juuri saaneet kuulla, että Tate Gallery oli sytytetty tuleen. Tieto siitä, että biljoonien puntien arvoista modernia taidetta oli palamassa savuna ilmaan, irrotti kovaäänisiä suosionosoituksia väkijoukosta. Kadunkovettamina proletaareina he ymmärsivät porvarillisen kulttuurin sortoon perustuvan tehtävän. He aikoivat rakentaa uuden maailman ilman vallitsevalle yhteiskunnalle luonteenomaista taidetta tai muuta elitististä roskaa. Sanomattakin oli selvää, että nopeaälyiset militantit olivat aiheuttaneet tuhoa National Galleryssä, ICA:ssa ja lukuisissa palatseissa ja ulkomaiden lähetystöissä, jotka sijaittivat kapinallisten vapauttamilla alueilla.<sup>249</sup>*

<sup>248</sup> Ks. Williams 1988. 143.

<sup>249</sup> Home 1995a. 158.

## LÄHTEET

### Kirjallisuus:

- Adorno, T.W., 1984, *Aesthetic Theory*, translated by C. Lenhardt, London: Routledge & Kegan Paul (alkuteos *Ästhetische Theorie*, 1970, Frankfurt: Suhrkamp Verlag).
- Agamben, Giorgio, 1995, *Tuleva yhteisö*, Suomentanut Jussi Vähämäki, Tampere: Gaudeamus (alkuteos *La comunità che viene*, 1990, Torino: Giulio Einaudi editore).
- Baudrillard, Jean, 1987, *Ekstaasi ja rivous*. Suomentanut Panu Minkkinen, Tampere: Gaudeamus (alkuteos *L'autre par lui-même*. Habilitation).
- Baudrillard, Jean, 1991, *Amerikka*, suomentanut Tiina Arppe, Helsinki: Loki-kirjat (alkuteos *Amérique*, 1986, Editions Grasset & Fasquelle).
- Baudrillard, Jean, 1995 (1992), *Lopun illuusio eli tapahtumien lakko*. Suomentanut Mika Määttänen, Tampere: Gaudeamus (alkuteos *L'illusion de la fin ou la grève des événements*).
- Benjamin, Walter, 1989, "Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella", teoksessa *Messiaanisen sirpaleita*, suomentanut Markku Koski, Jyväskylä: Kansan sivistystyön liitto ja tutkijaliitto, 1989, 139-173 (essee ilmestynyt alun perin saksaksi vuonna 1936).
- Black, Bob, 1992, "The Refusal of Art", teoksessa *Friendly Fire*, New York: Autonomedia, 1992, 209-214.
- Black, Bob, 1996, *Eroon työstä!*, suomentaneet Ulla Vehaluoto ja Hannu Toivanen, Kuopio: SAL-Kuopio (alkuteos *The Abolition of Work*, 1986).
- Blazwick, Iwona (ed), 1989, *An endless adventure... an endless passion... an endless banquet: A Situationist Scrapbook*, London: ICA Verso.
- Blissett, Luther, 1995, *Guy Debord is Really Dead*, London: Sabotage Editions.
- Bourdieu, Pierre, 1984, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated by Richard Nice, Cambridge: Harvard University Press (alkuteos *La Distinction: Critique sociale du jugement*, 1979, Paris: Les Editions de Minuit).
- Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain (with Dominique Schnapper), 1991, *The Love of Art: European Art Museums and their Public*, translated by Caroline Beattie and Nick Merriman, Cambridge: Polity Press (alkuteos *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*, 1969, Les Editions de Minuit).

- Brooker, Peter (ed), 1995 (1992), *Modernism/Postmodernism*, London and New York: Longman.
- Bürger, Peter, 1996 (1984), *Theory of the Avant-Garde*, translated by Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota Press (alkuteos Theorie der Avantgarde, 1974, sekä artikkeli Theorie der Avatgarde und Theorie der Literatur, 1979, Suhrkamp Verlag).
- Debord, Guy, 1983, *Society of the Spectacle*, kääntäjää ei mainittu, London: Rebel Press/Dark Star (alkuteos La société du spectacle, 1967, Editions Buchet-Chastel).
- Debord, Guy, 1990, *Comments on the Society of the Spectacle*, translated by Malcolm Imrie, London: Verso (alkuteos Commentaires sur la société du spectacle, 1988, Editions Gérard Lebovici).
- Debord, Guy and Sanguinetti, Gianfranco, 1990, *The Veritable Split in the International*, London: Chronos Publications (alkuteos La Véritable Scission dans L'Internationale, 1972, Editions Champ Libre).
- Debord, Guy, 1991, *Panegyric*, translated by James Brook, London: Verso (alkuteos Panegyric, 1989, Editions Gérard Lebovici).
- Debord, Guy, 1994, *Society of the Spectacle*, translated by Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books (alkuteos La société du spectacle, 1967, Editions Buchet-Chastel).
- Dickie, George, 1990, *Estetiikka: Tutkimusalue, käsitteitä ja ongelmia*, suomentanut Heikki Kannisto, Helsinki: SKS (alkuteos Aesthetics. An Introduction, 1971, The Bobbs-Merrill Company, Inc.).
- Eagleton, Terry, 1990, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford and Cambridge: Blackwell.
- Eaton, Marcia Muelder, 1994, *Estetiikan ydinkysymyksiä*, suomentanut Pekka Rantanen, Helsinki: Helsingin yliopisto (alkuteos Basic Issues in Aesthetics, 1988, Belmont).
- Egbert, Donald Drew, 1970, *Social Radicalism and the Arts. Western Europe. A Cultural History from the French Revolution to 1968*, New York: Alfred A. Knopf, inc.
- Ford, Simon, 1992, *Smile Classified*, London: National Art Library.
- Foucault, Michel, 1980, "What is an Author", teoksessa Harari (ed), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, London: Methuen & Co. Ltd, s. 141-160.
- Gimpel, Jean, 1969, *The Cult of Art: Against Art and Artists*, New York: Stein and Day (alkuteos Contre l'art et les artists ou la naissance d'une religion, 1968, Editions du Seuil).

- Habermas, Jürgen, 1975, *Legitimation Crisis*, translated by Thomas McCarthy, Boston: Beacon Press (alkuteos Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus, 1973, Suhrkamp Verlag).
- Hauser, Arnold, 1973 (1951), *The Social History of Art. One: From Prehistoric Times to the Middle Ages*, translated in collaboration with the Author by Stanley Godman, London: Routledge & Kegan Paul.
- Hauser, Arnold, 1977 (1951), *The Social History of Art. Two: Renaissance, Mannerism and Baroque*, translated in collaboration with the Author by Stanley Godman, London: Routledge & Kegan Paul.
- Home, Stewart (ed), 1987, *Plagiarism: Art as Commodity and Strategies for its Negation*, London: Aporia Press.
- Home, Stewart, 1989, *The Festival of Plagiarism*, London: Sabotage Editions.
- Home, Stewart (ed), 1989, *Art Strike Handbook*, London: Sabotage Editions.
- Home, Stewart, 1991a (1988), *The Assault on Culture. Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, Stirling: AK Press.
- Home, Stewart, 1991b, *Neoist Manifestos/The Art Strike Papers*, Edinburgh: AK Press.
- Home, Stewart, 1994, *Käkimassaa*, suomentanut Juha Ahokas, Helsinki: Like, (alkuteos Pure Mania, 1989, Edinburgh).
- Home, Stewart, 1995a, *Uhoan voimaa*, suomentanut Juha Ahokas, Helsinki: Like, (alkuteos Defiant Pose, 1989, London).
- Home, Stewart, 1995b, *Pelko ja viha*, suomentanut Juha Ahokas, Helsinki: Like, (alkuteos Red London, 1994, Edinburgh).
- Home, Stewart, 1995c, *Neoism, Plagiarism & Praxis*, Edinburgh: AK Press.
- Home, Stewart, 1995d, *Cranked Up Really High. Genre Theory and Punk Rock*, Hove: Codex.
- Home, Stewart, 1995e, *Conspiracies, Cover-Ups & Diversions: A Collection of Lies, Hoaxes and Hidden Truths*, London: Sabotage Editions.
- Blissett, Luther and Home, Stewart, 1995, *Green Apocalypse*, London: Unpopular Books.
- Home, Stewart, 1996a, *Oppi tulee idästä*, suomentanut Juha Ahokas, Helsinki: Like, (alkuteos Blow Job, 1995, julkaistu Englannissa vasta vuonna 1997).
- Home, Stewart, 1996b, *Ajatuksen loppu*, suomentanut Juha Ahokas, Helsinki: Like, (alkuteos Slow Death, 1996, London).



- Home, Stewart, 1996c, *Analecta*, London: Sabotage Editions.
- Home, Stewart (ed), 1996, *What is Situationism? A Reader*, Edinburgh: AK Press.
- Home, Stewart with texts by Florian Cramer, 1997, *The House of Nine Squares: Letters on Neoism, Psychogeography and Epistemological Trepidation*, London: Invisible Books.
- Home, Stewart (ed), 1997a, *Disputations On Art, Anarchy and Assholism*, London: Sabotage Editions.
- Home, Stewart, 1997a, *Ihohygieniaa. Novelleja*, suomentanut ja koonnut Juha Ahokas, Helsinki: Like.
- Home, Stewart, 1997b, *Come Before Christ and Murder Love*, London: Serpents Tail.
- Home, Stewart (ed), 1997b, *Mind Invaders: A Reader in Psychic Warfare, Cultural Sabotage and Semiotic Terrorism*, London: Serpents Tail.
- Home, Stewart (ed), 1998, *Out-Takes*, London: Sabotage Editions.
- Home, Stewart, 1999, *Ei tippa tapa: Eli vittupään ristiretki*, suomentanut Juha Ahokas, Helsinki: Like (alkuteos Cunt, 1999).
- Jameson, Fredric, 1986, "Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa" teoksessa Kotkavirta & Sironen (toim.) *Moderni/Postmoderni: Lähtökohtia keskusteluun*, Jyväskylä: Tutkijaliitto, 1986, 227-279.
- Knabb, Ken (ed), 1995 (1981), *Situationist International Anthology*, Berkeley: Bureau of Public Secrets.
- Knabb, Ken, 1997, *Public Secrets: Collected Skirmishes of Ken Knabb*, Berkeley: Bureau of Public Secrets.
- Lautréamont, Comte de, 1978, *Maldoror and Poems*, translated with introductions by Paul Knight, London: Penguin Books.
- Lydon, John (with Keith and Kent Zimmerman), 1995, *Rotten: no Irish, no Blacks, no Dogs*, New York: Picador.
- Maffesoli, Michel, 1995, *Maailman mieli: Yhteisöllisen tyylin muodoista*, suomentanut Mika Määttänen, Helsinki: Gaudeamus (alkuteos La contemplation du monde. - Figures du style, 1993, Éditions Grasset & Fasquelle).
- Marcuse, Herbert, 1969, "The Affirmative Character of Culture" teoksessa *Negations: Essays in Critical Theory*, translated by Jeremy J. Shapiro, London: Allen Lane The Penquin Press, s. 88-133 (essee julkaistu alun perin vuonna 1937).

- Marshall, Peter, 1993, *Demanding the Impossible: A History of Anarchism*, London: Fontana Press.
- Marx, Karl ja Engels, Friedrich, 1958 (1848), "Kommunistisen puolueen manifesti", teoksessa Marx & Engels, *Valitut teokset kahdessa osassa, 1. osa*, Petroskoi: Karjalan ASNT:n valtion kustannusliike 1958, s. 8-37.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich, 1974, *Kirjallisuudesta ja taiteesta*, suomentanut Robert Kolomainen, Moskova: Kustannusliike Edistys.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich, 1978, *Valitut teokset 6 osaa, 1. osa*, Moskova: Kustannusliike Edistys.
- Naremore, James, 1987, *Orson Wellesin maaginen maailma*, suomennos Antti Alanen, Helsinki: Suomen elokuva-arkisto julkaisusarja A 10 (alkuteos *The Magic World of Orson Welles*, 1978, Oxford University Press, Inc.).
- O'Hara, Graig, 1995, *The Philosophy of Punk: More Than Noise*, San Francisco: AK Press.
- Orwell, George, 1981, *Vuonna 1984: Romaani*, suomentanut Oiva Talvitie, Helsinki: WSOY (alkuteos *Nineteen Eighty-Four* ilmestynyt vuonna 1949).
- Perez, Rolando, 1997, *An(arkiasta) ja skitsoanalyysistä*, suomentaneet Hannu Toivanen ja Ulla Vehaluoto, Helsinki: SAL (alkuteos *On An(archy) and Schizoanalysis*, 1990, Autonomedia).
- Plant, Sadie, 1992, *The Most Radical Gesture. The Situationist International in a Postmodern Age*, London: Routledge.
- Pyhtilä, Marko, 1998a, "Five thousand years of foreplay: Stewart Home interviewed by Marko Pyhtilä", teoksessa Stewart Home (ed), *Out-Takes*, London: Sabotage Editions, 1998, s.63-68.
- Read, Herbert, 1964, *The Philosophy of Modern Art*, London: Faber and Faber.
- Russell, Bertrand, 1970 (1918), *Roads to Freedom. Socialism, Anarchism and Syndicalism*, London: Unwin Books.
- Sederholm, Helena, 1994, *Intellektuaalista terrorismia. Kansainväliset Situationistit 1957-72*, Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto (Jyväskylä Studies in the Arts, no. 44).
- Sederholm, Helena, 1996 (1994), *Vallankumouksia norsunluutornissa: modernismin synnystä avantgarden kuolemaan*, Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan julkaisusarjan julkaisu no. 37.
- Sederholm, Helena, 1998, *Starting to Play with Arts Education: Study of Ways to Approach Experiential and Social Modes of Contemporary Art*, Jyväskylä: University of Jyväskylä (Jyväskylä Studies in the Arts, no. 63).

- Sepänmaa, Yrjö, 1991, "Institutionaalinen taideteoria" teoksessa Sevänen, Saariluoma & Turunen (toim.), *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukacsista Fredric Jamesoniin*, Helsinki: Gaudeamus, 1991, s. 142-156.
- Shusterman, Richard, 1993 (1992), *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford: Blackwell.
- Shusterman, Richard, 1997, *Taide, elämä ja estetiikka: Pragmatistinen filosofia ja estetiikka*, suomentanut Vesa Mujunen, Helsinki: Gaudeamus (alkuteos *Pragmatist Aesthetics* on laajempi kuin suomennos).
- Siivonen, Timo, 1992, *Avantgarde ja postmoderni: itsekritiikki ja radikalisoituminen modernissa taideinstituutiossa*, Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisu no. 33.
- Solanas, Valerie, 1997 (1967), *SCUM Manifesto*, Edinburgh: AK Press.
- Sussman, Elisabeth (ed), 1989, *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*, Boston: ICA.
- Taylor, Roger L. 1978, *Art, an Enemy of the People*, Sussex: The Harvester Press Limited.
- Taylor, Roger, 1981, *Beyond Art: What Art is and Might Become if Freed from Cultural Elitism*, Sussex: The Harvester Press.
- Tolstoi, Leo, 1898, *Mitä on taide?*, suomentanut Jalmari A., Porvoo: Werner Söderström.
- Tshov, Anton; 1982, *Muistikirjasta*, valikoinut ja suomentanut Martti Anhava, Helsinki: Otava
- Tzara, Tristan, 1977, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, translated by Barbara Wright, London: John Calder (alkuteos *Sept manifestes Dada, lampisteries*, 1963, Editions Jean-Jacques Pauvert).
- Vaneigem, Raoul, 1983, *The Book of Pleasures*, translated by John Fullerton, London: Pending Press (alkuteos *Le Livre des plaisirs*, 1979, Encre).
- Vaneigem, Raoul, 1994, *The Revolution of Everyday Life*, translated by Donald Nicholson-Smith, London: Rebel Press/Left Bank Books (alkuteos *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, 1967, Gallimard).
- Vattimo, Gianni, 1991, *Läpinäkyvä yhteiskunta*, suomentanut Jussi Vähämäki, Tampere: Gaudeamus (alkuteos *La società trasparente*, 1989, Garzanti editore).

- Williams, Raymond, 1988, *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*, suomentanut Mikko Lehtonen, Tampere: Vastapaino (alkuteos *Marxism and Literature*, 1977, Oxford University Press).
- Wind, Edgar 1985 (1963), *Art and Anarchy*, Illinois: Northwestern University Press.

### Artikkelit

- Ahokas, Juha, 1994, "Oppi tulee idästä" *Kulttuurivihkot* 5/94, 14-19.
- anon., 1993, "Stewart Home exposed at last" *Two Sevens*.
- Asbach, Asl, 1996, "Alles über die Situs" *Super! Bierfront* no. 6, Sommer 1996.
- Baker, Phil, 1998, "Cartoon conspiracists" *Times Literary Supplement* 6.2.1998.
- Barr, Tim, 1997, "The skinhead intellectual who likes to wind us up" *Scotsman* 4.9.1997.
- Bennun, David, 1993, "Suehead Revisited" *Melody Maker* October 9 1993.
- Clark, Veronica, 1993, "Height of optimism" *Brighton Move Leader* 20.5.1993.
- Cornwell, Jane, 1993, "Home alone" *The Pink paper* 17 September 1993.
- Davey, Kevin, 1996, "Intended to shock" *Tribune* 21.5.1996.
- Davies, Andrew, 1997, "Word bombs: Andrew Davies meets a strange cultural terrorist" *The Big Issue* September 1-7 1997.
- Dodson, Mo, 1989, "Meg and Sharon get laid" *New Statesman & Society* 8.12.1989.
- Donald, Ann, 1994, "Whose who" *The List* no. 232 July 29th - August 11th 1994.
- Donald, Ann, 1996, "The Write Stuff" *The List* April 14th - May 2nd 1996.
- Eliot, Karen, 1994, "Penisten vapautusrintama: Stewart Homen haastattelu", *Toinen vaihtoehto*, no. 59 lokakuu 9/94.
- Ford, Simon, 1995, "Clockwork Skinhead: The systematic extremism of Stewart Home" *Rapid Eye*, Spring 1995, 59-71.
- Ford, Simon, 1996a, "Ihohygieniaa: Stewart Homen systemaattinen ekstremitteetti" *Like-uutiset* 2/96 (suomentanut Juha Ahokas).
- Ford, Simon, 1996b, "What is Neoism" *Art Monthly* Jul-Aug 1996.
- Goaman, Karen, 1995, "Active Currents" *Anarchist Studies* vol 3 no. 2 Autumn 1995.

- Gowers, Justin, 1997, "Natural Born Rebel" *Red Pepper* July 1997.
- Hokkanen, Jouni, 1995, "Stewart Home: Intellektuaalinen terrorismi" *Libero* 4/1995.
- Houghton, Nick, 1996, "You! Outside! Now!" *D-Tour* 1996.
- Houghton, Nick, 1997, "Home boy" *D-Tour* no. 16 August 1997.
- Huotari, Markku, 1995, "Häirikkö kirjallisen eliitin kiusana" *Aamulehti* 19.6.1995.
- Huuskonen, Päivi, 1997, "Stewart Home seikkailee kulttuurin kentillä" *Yliopistouutiset* viikko 48/1997.
- Jones, Jonathan, 1996, "Who is Karen Eliot?" *The Guardian* October 23 1996.
- Kärkkäinen, Jantsa, 1995, "Stewart Home Suomessa - vallankumous kulttuuriin..." *Toinen vaihtoehto* no. 69 7/1995.
- Lowenthal, Marc, 1996, "A very productive death" *The Boston Book Review* 5.1.1996.
- Manning, Toby, 1996, "Con Artistry" *New Statesman & Society* 26.4.1996.
- Mattila, Marketta, 1995, "Lippalakki päässä Lahdessa" *Iltalehti* 21.6.1995.
- McDonald, Angus, 1990, "Adventures in the Cultural Zone" *Here and Now* no. 10 Spring 1990.
- Middleton, Anthony, 1994, "Home truths" *The Big Issue* no. 89 July 26th-August 1st 1994.
- Mitchell, Simon, 1998, "Stewart Home" *The Big Issue* #271, 16.2.1998.
- Naylor, Tony, 1997, "A shopper's guide to cultural terrorism" *Independent on Sunday* 14.9.1997.
- Numminen, Mikko, 1997, "Temppu - ja kuinka se tehdään" *Aviisi* 3.12.1997.
- Orr, Deborah, 1993, "Dada for now" *Guardian* 29.1.1993.
- Pontis, Arnaldo, 1998, "Anti-copyright: full report" *D.L.K. Zine* issue 4 January 1998.
- Pyhtilä, Marko, 1997, "Käkimassaa Tampereella" *Rumba* 24, joulukuu 1997.
- Pyhtilä, Marko, 1998b, "Stewart Home Tampereella" *Kaurapuuro* no. 14 1998.
- Pyhtilä, Marko, 1998c, "Stewart Home juo kupin kahvia päivässä" *Jyväskylän ylioppilaslehti* no. 6, 2.4.1998.
- Rantanen, Kimmo, 1995, "Sekoittuminen on kulttuurin eilinehto" *Turun Sanomat* 22.6.1995.
- Reynolds, Simon, 1990, "Stewart Home" *Melody Maker* 20.1.1990.

- Schultz, Steve, 1995, "The Culture Pit" *PDXS: The Pulse of Portland* 16.1.1995 vol 4 no. 21.
- Sederholm, Helena, 1995a, "Hometta vastakarvaan" Jyväskylän ylioppilaslehti, no. 8, 11.5.1995.
- Sederholm, Helena, 1995b, "Kirjallinen kameleontti" *Keskisuomalainen* 22.6.1995.
- Selander, Sari, 1995, "Stewart Home - oman tiensä kirjoittava anarkisti" *Magia* 3/1995.
- Sinclair, Iain, 1994, "Who is Stewart Home?" *London Review of Books* 23.6.1994.
- Smith, Richard, 1997, "Home is where the arse is" *Gay Times* August 1997.
- Starcross, Leigh, 1996, "Anti-Art: The Limits of Critique" *Anarchist Studies* vol 4 no. 1 March 1996.
- Taylor, David, 1993, "Free booze and strippers and still no Booker demo" *Evening Standard* 27.10.1993.
- Tonkin, Boyd, 1993, "Class action" *New Statesman & Society* 10.9.1993.
- Urselli-Schärer, Marc, 1998, "KLF" *D.L.K. Zine* issue 4 January 1998.
- Valtanen, Tuula, 1998, "Imurointi hälventää ärtymystä ja shoppailu alakuloisuutta" *Helsingin Sanomat* 18.5.1998.
- Volatile, Sal, 1995, "Home alone" *Divinity* vol 2 no. 4 Winter/Spring 1995.
- Wells, Steven, 1993, "Pity Politics" *New Musical Express* 16.10.1993.
- Williams, Jonathan, 1993, "Artlaw!" *G-Spot* no. 6 Spring 1993.
- Ylänen, Helena, 1998, "Julkisuus heijastaa sitä mikä näyttää todelta" *Helsingin Sanomat* 16.5.1998.
- Zerzan, John, 1986, "The Case Against Art" *Fifth Estate* Vol. 21 No. 1 1986.

#### **Lehdet, uutiskirjeet ja muu materiaali:**

- London Psychogeographical Association: Newsletter no. 21, 1998.
- Smile 8: Smile back at the ruling class 1985.
- Smile 9: Take your desires for reality 1986.
- Smile 10: Sex without secretions 1987.
- Smile 11: Plagiarism special 1989. (Huomautus: mainitut Smile-lehdet ovat Stewart Homen toimittamia erotuksena muiden tekemille samannimisille lehdille).
- Welles, Orson, 1973, *F for Fake* (elokuva 85 min).