

**Venetsian biennaali kuvataiteen kansainvälisen kentän
portinvartijana
ja
Suomen osallistumisen problematiikka**

Martti Kaarlo Ilmari Kaartinen
Pro Gradu -tutkielma
Kulttuuripolitiikan koulutusohjelma
Yhteiskuntapolitiikka,
yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2008

TIIVISTELMÄ

Venetsian biennaali kuvataiteen kansainvälisen kentän portinvartijana ja Suomen osallistumisen problematiikka

Martti Kaarlo Ilmari Kaartinen

Yhteiskuntapolitiikka/Kulttuuripolitiikan maisterinohjelma

Pro gradu-tutkielma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Ohjaaja: Anita Kangas

Kevät 2008

sivumäärä: 84 sivua + liitteet 7 sivua

Omassa Pro gradu -tutkielmassani pureudun Suomen ja suomalaisten taiteilijoiden osallistumiseen Venetsian nykytaiteen biennaaliin, sekä siinä vallitsevaan problematiikkaan kasvavan kulttuuriviennin aikana. Seuraan mukanaolon kehitystä ja jalostumista nykyiselle tasolle, tuoden esille sen ongelmia ja toisaalta mahdollisuuksia. Kansallisella kuvataiteen kentällä Venetsian biennaaliin osallistumiselle annetaan paljon painoarvoa, koska biennaali on yksi nykytaiteen tärkeimmistä reiteistä kansainvälisyyteen. Ongelmat eivät kuitenkaan ole pelkästään kansallisia, johtuen Suomen yhteisesiintymisestä Norjan ja Ruotsin kanssa. Tutkimuskysymyksiäni ovat: Miten määrittyy kansalliselle toimijalle biennaalin rooli kansainvälisen nykytaiteen kentän portinvartijana ja miten on rakentunut ja kehittynyt Suomen osallistuminen sen kuvataidebiennaaliin kasvavan kulttuuriviennin aikakautena. Kansallisella toimijalla tarkoitan yksittäistä taiteilijaa ja toisaalta Suomen virallista edustusta. Venetsian biennaalin portinvartijuus taas viittaa sen kansainväliseen asemaan ja osallistujien valikoitumiseen. Näitä kysymyksiä lähdän avaamaan Pierre Bourdieun kenttäteorian ja biennaalin historian avulla, sekä neljällä alakysymyksellä, jotka esitän keräämälleni lehtiaineistolle, joka on koottu vuosien 1994-2008 väliseltä ajalta: Mikä on Suomen positio muihin Pohjoismaisen paviljongin maihin nähden? Onko Suomen edustaminen ollut toimivaa? Mikä on kuraattorin rooli Suomen osallistumisen kannalta? Millaisena suomalaisen taiteen sisältö näyttäytyy?

Tutkimukseni noudattaa kvalitatiivisen tutkimuksen perinnettä. Aineiston analyysissa olen käyttänyt kriittistä diskurssianalyysia ja se on valjastettu analyttisen tiedon keruuseen, kuten se tutkimukseni kannalta on tarkoituksenmukaista. Aineistoni perustuu Helsingin Sanomien ja Taide-lehden teksteihin kahdentoista vuoden ajalta, sekä Venetsian biennaalin ja Pohjoismaisen paviljongin virallisiin näyttelykatalogeihin. Biennaalin historiaosio perustuu historiikeista keräämääni tietoon.

Tutkimukseni johtopäätöksiä ovat Suomen osallistumisen vajavaisuus nykyisissä olosuhteissa maailman suurimpaan kuvataidetapahtumaan. Yhteispohjoismaisen paviljongin ongelmat estävät Suomea esiintymästä parhaalla mahdollisella tavalla, joka myös olisi linjassa valtion virallisen kulttuuriviennin tavoitteiden kanssa. Tällöin menetetään varsin tärkeä kanava nykytaiteen kansainvälistymisessä.

Avainsanat: Venetsian biennaali, kulttuurin kenttä, nykytaide, kuraattori, symbolinen pääoma, pohjoismaat, Bourdieu

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. TEOREETTINEN VIITEKEHYS	6
2.1 Kulttuurin kenttä ja pääoman jakautuminen	6
2.2 Välikädet, intermediaries	10
2.3 Kuraattorit	12
2.4 Taiteen julkinen rahoitus	16
3. TUTKIMUSKYSYMYKSET, AINEISTO JA METODI	19
3.1 Tutkimuskysymykset ja aineisto	19
3.2 Metodien teoreettiset lähtökohdat	20
4. VENETSIAN BIENNAALI	24
4.1 Venetsian biennaalin historia	24
4.2 Suomen osallistuminen Venetsian biennaaliin	29
5. SUOMEN OSALLISTUMISEN RAKENNE JA KEHITYS	33
5.1 Pohjoismaisen kulttuurin kentän kamppailut	33
5.1.1 Suomi ja muut Pohjoismaat	33
5.1.2 Pohjoismaisen yhteistyön ongelmat	40
5.2 Suomalaisen kuvataiteen kentän edustaminen	42
5.2.1 Suomalaisten taiteilijoiden näkyvyys	42
5.2.2 Suomalaisten edustuksen staattisuus	51
5.3 Kuraattorit taiteellisen linjan ylläpitäjinä	53
5.3.1 Kuraattoreiden asema ja rooli	53
5.3.2 Kuraattoreiden rajatut mahdollisuudet	62
5.4 Taiteen sisältö	64
5.4.1 Taiteen sisällön yllätyksellisyys	64
5.4.2 Kriittisen nykytaiteen puute	71
6. JOHTOPÄÄTÖKSET	74
6.1 Venetsian biennaalin kansainvälinen rooli	74
6.2 Suomen osallistuminen Venetsian biennaaliin	75

1. JOHDANTO

"Venetsian biennaali on paitsi maailman suurin nykytaiteen katselmus myös urheilujuhlan kaltainen tapahtuma, jossa kilpaillaan taidemaailman huomiosta." Näin luonnehtii kriitikko, kuraattori ja vapaa toimittaja Timo Valjakka Venetsian biennaalia (HS 24.7.2005). Se on kooltaan maailman suurin ja merkitykseltään maailman tärkein kuvataiteen ja erityisesti nykytaiteen tapahtuma, johon joka vuosi osallistuu yhä suurempi määrä maita ja taiteilijoita. Nykytaiteen kansainvälisellä kentällä se näyttelee hyvin tärkeää roolia ja tuo esille sen uusimmat trendit, joita taidemaailma janoaa. Se on myös luonteeltaan ainutlaatuinen, luoden kaikille maille mahdollisuuden osallistua siihen omalla kansallisella näyttelyllään. Tämä aspekti antaa sille Valjakan kuvaaman urheilujuhlan tunnelman. Se glorifioi parhaiten pärjänneen näyttelyn ja taiteilijan Venetsian symbolina tunnetun kultaisen leijonan palkinnolla, luoden kilpailuun myös voittajan. Biennaalissa hyvin pärjanneet taiteilijat tai kansalliset näyttelyt nousevat kansainvälisen taidemaailman tietoisuuteen ja sitä kautta saavat menestystä monilla mittareilla mitattuna. Venetsian biennaalista on muodostunut sen yli satakymmenvuotisen historian aikana portti taiteilijoille ja myös kuraattoreille tulla kansainvälisesti tunnetuiksi. Biennaali on ennen kaikkea nykytaiteen tapahtuma, joka kuuluu myös käyttämäni kuvataiteen käsitteen sisälle.

Tämän portin kautta ovat myös suomalaiset taiteilijat yrittäneet nousta kansainväliseen tietoisuuteen yli viidenkymmenen vuoden ajan. Suomalaisten osallistuminen on tapahtunut pääsääntöisesti Pohjoismaisen paviljongin kautta, jonka se on rakentanut yhdessä Norjan ja Ruotsin kanssa. Tämä estradi, jossa kolme maata jakaa yhteisen näyttelytilan, on poikkeus biennaalissa ja se myös luo Suomen osallistumiselle jakamisen seurauksena tiettyjä ehtoja ja tuo taiteilijavalintojen mekaniikkaan uudenlaisia ulottuvuuksia.

Omassa Pro gradu -tutkielmassani pureudun Suomen ja suomalaisten taiteilijoiden osallistumiseen Venetsian nykytaiteen biennaaliin, sekä siinä vallitsevaan problematiikkaan. Seuraan mukanaolon kehitystä ja jalostumista nykyiselle tasolle, tuoden esille sen ongelmia ja toisaalta mahdollisuuksia. Kansallisella kuvataiteen kentällä Venetsian biennaaliin osallistumiselle annetaan paljon painoarvoa, koska biennaali on yksi nykytaiteen tärkeimmistä reiteistä kansainvälisyyteen. Ongelmat eivät kuitenkaan ole pelkästään kansallisia, johtuen Suomen yhteisesiintymisestä Norjan ja Ruotsin kanssa. Tutkimuskysymyksiäni ovat: Miten määrittäyty kansalliselle toimijalle biennaalin rooli

kansainvälisen nykytaiteen kentän portinvartijana ja miten on rakentunut ja kehittynyt Suomen osallistuminen sen kuvataidebiennaaliin kasvavan kulttuuriviennin aikakautena. Kansallisella toimijalla tarkoitan yksittäistä taiteilijaa ja toisaalta Suomen virallista edustusta. Venetsian biennaalin portinvartijuus taas viittaa sen kansainväliseen asemaan ja osallistujien valikoitumiseen. Näitä kysymyksiä lähdän avaamaan Pierre Bourdieun kenttäteorian ja biennaalin historian avulla, sekä neljällä alakysymyksellä, jotka esitän keräämälleni lehtiaineistolle, joka on koottu vuosien 1994-2008 väliseltä ajalta: Mikä on Suomen positio muihin Pohjoismaisen paviljongin maihin nähden? Onko Suomen edustaminen ollut toimivaa? Mikä on kuraattorin rooli Suomen osallistumisen kannalta? Millaisena suomalaisen taiteen sisältö näyttäytyy?

Kysymys Suomen osallistumisesta Venetsian biennaaliin liittyy kiinteästi kysymykseen sen roolista kansainvälisen nykytaiteen kentän portinvartijana. Biennaalin merkitys ja sen muodostama koroke on hyvin tärkeä väylä lisätä suomalaisen taiteen tunnettavuutta ulkomailla. Samoin kuin muilla valtion tukemilla kulttuurinaloilla myös kuvataiteella ja erityisesti nykytaiteella, jota Venetsian biennaali edustaa, on oma strategiansa kehittää omaa kansainvälistä statustaan ja kasvattaa tätä kautta suomalaista kansantaloutta (ks. esim. Koivunen 2004). Kansantaloutta lisäävän vaikutuksen mittaaminen on kuitenkin vaikeaa ja mielestäni se ei saisi olla tuen motiivi. Suomen osallistumisesta päättäminen ja sen konkreettisenä muotona tehtävät taiteilijavalinnat muodostavat koko prosessin kannalta tärkeän osan ja niillä on vahva yhteiskunnallinen lataus. Tämä valintoihin liittyvä problematiikka ja osallistumisen kehittymisen tarkastelu avautuu neljän esittämäni alakysymyksen, sekä Bourdieun luoman kenttäteorian avulla.

Ensimmäisessä kysymyksessä selvittämäni Suomen suhde muihin Pohjoismaisen paviljongin maihin määrittää paljolti näyttelyiden yhtenäisyyttä ja niiden rakentamisen dynamiikkaa. Yhteisen paviljongin historian aikana ei ole säästyty erimielisyyksiltä, jotka heijastuvat myös näyttelyiden ulosantiin. Toinen kysymys liittyy vastaavasti taiteilijoiden edustavuuteen ja sen seuraamiseen tutkimallani aikavälillä, nostaen esille kehityskaaren ja taiteilijavalintoihin liittyvien päätösten motiiveita. Kolmas kysymykseni käsittelee kuraattoreita, jotka näyttelevät suurta roolia koko osallistumisprosessissa. He muodostavat oman ylitaiteilijoiden (ks. esim. Heinich & Pollak 1996) ryhmänsä, joka rakentaa näyttelyt haluamiaan tarkoituspäriä ajaen, ollen samalla taiteilijoiden, järjestäjien ja yleisön puristuksessa. Venetsian biennaali on merkittävä näytönpaikka myös kuraattoreille, joilla

on halu edetä urallaan. Viimeisenä kysymyksenä tarkasteltava taiteen sisältöön liittyvä kysymys kuvaa taiteen tarkoituksenmukaisuutta. Nykytaiteenbiennaalissa pitäisi pystyä esittelemään nykytaidetta edistyksellisesti. Valittu taide saattaa kuitenkin jäädä uusien kansainvälisten suuntausten peittoon, paljastaen ongelmia kansallisella tasolla.

Koko tutkimuksen perustana ja Venetsian biennaalin roolin määrittelijänä käytän Pierre Bourdieun teoriaa kulttuurinkentästä (ks. esim. Bourdieu 1993). Bourdieu piirtää selkeän kuvan siitä, millä voimasuhteilla eri toimijat ovat tekemisissään toistensa kanssa kulttuurinkentällä. Taiteilijan valintaan ja hänen menestykseensä vaikuttavat monet tekijät luoden näiden toimijoiden välille jännitteitä ja johtaen lopputuloksiin, joiden ennakointi on monimutkaista, vaikkakin omaten tietyn säännönmukaisuuden. Venetsian biennaalin rooli on osana Bourdieun kenttäteoriaa, jota käytän selvittääkseni taiteilijavalintojen mekanismeja. Saadakseni luotua selkeän kuvan eri toimijoista, käyn läpi heidän rooliaan laajemmin nykytaiteen kentällä. Venetsian biennaali on joka toinen vuosi järjestettävä taidetapahtuma ja siihen osallistuvat tahot ovat luoneet roolinsa kansallisella kulttuurin kentällä moninaisissa tehtävissä, jotka eivät liity itse biennaaliin mitenkään. Toisin sanoen, jotta voidaan ymmärtää näiden toimijoiden rooli ja vaikutusvalta Venetsian biennaalissa, tulee meidän tuntea heidän asemansa myös sen ulkopuolella. Museoiden kuraattorit, taiteen välittäjät ja itse taiteilijat kamppailevat kulttuurinkentällä joka päivä, uusintaen asemaansa sen aktiivisina toimijoina.

Suomen osallistumista Venetsian biennaaliin ei ole varsinaisesti tutkittu. Analyyseja on julkaistu Taide-lehdessä ja Suomen osallistumisen historiaa on myös käyty läpi 1980-luvulle saakka. Kuitenkin uudempaa tutkimusta, jossa keskityttäisiin vuosiin jolloin valtion masinoima kulttuurivienti tuli tavoitteelliseksi ja taiteellisella tasolla uusi installaatioiden ja liikkuvan kuvan ilmaisukieli syntyi, ei ole olemassa Suomessa. Vaikka en varsinaisesti tutki virallisen kulttuuriviennin strategian vaikutusta Suomen osallistumiseen, olen silti valinnut tarkasteltavat vuodet 1995-2007 juuri vientiin lisääntyneen panostuksen perusteella. Toisena motiivina on kuvataiteen ilmaisun muotokielen kehittyminen yhä vahvemmin maalaustaiteesta erilaisiin installaatioihin. Tämä kansainvälinen kehitys antaa hyvän vertailukohdan suomalaisen nykytaiteen muutosvoimaan ja kehitykseen.

Joka toinen vuosi järjestettävä Venetsian biennaali on perustettu 1895 ja on siitä lähtien kasvanut edelliskertaansa suuremmaksi. Nykyään sen piiriin kuuluvat myös maailman

vanhin elokuvafestivaali, teatteri-, musiikki-, tanssi- ja arkkitehtuuritapahtumat. Omassa työssäni keskityn kuitenkin ainoastaan kuvataiteen biennaaliin, joka on myös suurin biennaaliorganisaation tapahtumista. Venetsian biennaali on ollut mukana nykytaiteen kehityksessä yli sata vuotta. Sen kautta ovat maailmalle nousseet uudet suuntaukset, jotka biennaali on vaikutusvallallaan legitimoinut. Biennaalin positio kansainvälisessä taidemaailmassa tulee esille historiaosiossa, joka selventää sen roolia nykytaiteen tärkeimpänä taidetapahtumana.

Aineistoni koostuu Helsingin Sanomien lehtiartikkeleista ja Taide-lehden kirjoituksista, jotka ovat koskeneet Suomen osallistumista Venetsian biennaaliin. Helsingin Sanomat muodostavat suurimman julkisen foorumin, joka samanaikaisesti käsittelee osallistumista syvällisesti ja ammattimaisesti. Aineistoni koostuu mediateksteistä, mutta niiden lähtökohdat ovat ammattimaiset siinä, missä biennaalin taidetta arvioidaan kriitikon silmin ja Suomen osallistumista yhtenä osana tätä suurta taidetapahtumaa. Samalla teksteistä nousee yhteiskunnallinen ote, jossa osallistuminen arvotetaan sen tuoman hyödyn ja siihen luodun panostuksen funktiona, sekä edustavuuden lähtökohdista. Tekstin läpikäymiseen olen käyttänyt apuna diskurssianalyysiä. Tutkimuksessani se on valjastettu analyyttisen tiedon keräämisen päämäärien saavuttamiseksi. Lisäksi olen käyttänyt Venetsian biennaalin ja Pohjoismaisen paviljongin virallisia näyttelykatalogeja saadakseni eksaktit osallistujatiedot ja ymmärtääkseni näyttelyiden tarkoitusperiä. Biennaalin historiaa tutkivassa osuudessa aineistona on ollut historiikkeja.

Kulttuurivienti on opetusministeriön tuottaman selvityksen (Kulttuuriviennin kehittämistyöryhmä 2007, 5, 29) mukaan sekä voittoa tuottavaa, että tuottamatonta toimintaa. Sen yhteiskunnallisena merkityksenä pidetään luovuuden lisääntymistä, mutta ennen kaikkea sen koetaan mahdollistavan taiteilijoiden kansainvälinen menestys. Tämän menestyksen toivotaan luovan Suomelle positiivista imagoa kulttuurimaana ja vientiä vahvistuttavana tekijänä sillä katsotaan olevan myös työllisyyttä lisäävä vaikutus. Kulttuurin toivotaan ja se nähdään jo olevan osa Suomi-kuvaa ja -brändiä. Kuvataiteelta odotetaan vuoteen 2012 mennessä vahvaa ja luontevaa kansainvälistä asemaa. Tämän aseman saavuttaminen vaatii monia projekteja ja Venetsian biennaali on yksi tärkeimmistä. Käytän valtion asettamia tavoitteita tutkimukseni indikaattoreina, enkä ota kantaa niiden toteutumiseen.

Tutkimuksessani selvitän aluksi Pierre Bourdieun teorian kulttuurinkentästä ja pääomien vaikutuksesta sen toiminnassa, sekä Howard Beckerin näkemystä taidemaailman vaikutuksesta tehtävään taiteeseen. Luon myös katsauksen taiteen valtiollisen avun merkityksestä biennaaliin osallistumiseen ja toisaalta koko biennaalin olemassaoloon. Esittelen oman tutkimukseni kannalta tärkeimmät toimijat ja tuon esille heidän roolinsa teoreettisen pohjan, joka auttaa ymmärtämään Suomen osallistumisprosessia ja nykytaiteen osaa taidemaailmassa. Tämän jälkeen jatkan historiaosiossa Venetsian biennaalin esittelyä ja autan ymmärtämään sen aseman kansainvälisellä nykytaiteenkentällä. Suomen osallistumisen historia on tärkeä tuntee, jotta kolmen pohjoismaan dynamiikka tänä päivänä tulisi ymmärretyksi ja Suomen osallistumisen pidempi kehityskaari selväksi. Lehtiaineistoni läpikäymiseen käyttämäni metodin esittelyn jälkeen seuraan neljän kysymykseni avulla keskustelua ja arvioita Suomen osallistumisesta tutkimallani aikavälillä, sekä kerään tärkeimmät diskurssit johtopäätöksiä varten. Yhteenvedossa liitän aineistostani nousseet johtopäätökset laajempaan keskusteluun Suomen osallistumisen mielekkyydestä Venetsian biennaaliin nykyisessä muodossaan, kulttuuriviennin tulostehokkaana aikakautena.

2. TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Tutkimukseni teoreettinen pohja perustuu Pierre Bourdieun teoriaan kulttuurinkentästä ja sen toimijoiden välisestä jatkuvasta kamppailusta. Oman tutkimukseni kannalta Bourdieun teoriassa on keskeisintä kulttuurin tuottajien ja kuluttajien välillä toimivat välittäjät ja välikädet (intermediaries), erityisesti kuraattorit, jotka vaikuttavat suuresti taiteilijoiden pääsyyn kulttuurin kansainväliselle kentälle, tarkemmin Venetsian biennaaliin. He näyttävät myös suurta roolia taiteen legitimointi prosessissa. Tämän toiminnan ymmärtämiseksi tulee olla selvillä Bourdieun kenttäteoriasta ja siellä vaikuttavista lainalaisuuksista.

2.1 Kulttuurin kenttä ja pääoman jakautuminen

Bourdieuun mukaan kaikki sosiaaliset muodostumat järjestyvät melko itsenäisille kentilleen, kulttuurinkenttä on vain yksi näistä muodostumista. Sen rakenne, kuten muidenkin kenttien, perustuu sitä hallussa pitävien toimijoiden välisiin suhteisiin. Käsillä olevassa tutkimuksessa toimijat ovat mm. taiteilijoita ja välittäjiä. Kulttuurinkenttä on voimien ja kamppailujen kenttä. Kukin toimija sijoittuu sille riippuen omien voimiensa ja strategioidensa toimivuudesta jatkuvan kamppailun tuloksena. Muutokset toimijoiden välillä johtavat muutoksiin koko kentän rakenteessa. (Bourdieu 1993, 29-30). David Hesmondhalghin (Hesmondhalgh 2006, 212-213) tulkinnan mukaan Bourdieun kenttä on jäsentynyt asemien tila, jossa asemat ja niiden väliset suhteet määräytyvät eri pääoman lähteiden jakelun perusteella. Pääkentät ovat talouden kenttä ja politiikan kenttä, jotka muodostavat yhdessä voimien kentän (the field of power). Muut pääkentät ovat koulutuksen kenttä, intellektuelli kenttä ja kulttuurin kenttä, joka pitää sisällään alakenttiä kuten kirjallisuus, taide, tiede ja uskonto. Voimien kentällä on paljon taloudellista pääomaa ja vähän kulttuurista pääomaa. Kulttuurintuotannonkenttä taas koostuu suuresta määrästä kulttuurista pääomaa ja pienestä määrästä taloudellista pääomaa. Tämä saa molemmat tarvitsemaan toisiaan.

Kamppailu, jota toimijat harjoittavat eri kentillä perustuu heidän habitukseensa. He ovat sisäistäneet tietyt toimintatavat ja asenteet, joiden avulla he yrittävät kasvattaa eri kentillä tarjolla olevaa pääomaa. Tämä toiminta ei kuitenkaan aina ole tiedostettua vaan tapahtuu laskelmoimatta habituksen avulla. Habitus on kuin toinen aisti, joka syntyy lapsuudesta

asti alkaneeseen sosiaaliseen asemaan perustuvaan oppimisprosessiin ja on käynnissä koko elämän ajan. Habituksella on taipumus jäsentää rakenteitaan kulloisenkin kentällä tapahtuvan tilanteen vaatimalla tavalla. (Bourdieu 1985, 109-110). Päästäkseen sisään jollekin kentälle, tulee toimijan omata tietty habitus, joka altistaa hänet pääsemään juuri kyseiselle kentälle, tiettyyn peliin. Toimijan tulee omata myös vähimmäismäärä taitoja tai lahjakkuutta, joita kentällä pitää käyttää. Tällöin esimerkiksi taiteilijan tulee olla tarpeeksi hyvä ja innovatiivinen, jotta hänellä olisi mahdollisuus onnistua pääsemään taiteenkentälle ja yhä eteenpäin mm. Venetsian biennaaliin. Kulttuurista pääomaa tulee sijoittaa niin, että siitä saatava tuotto on suurin mahdollinen. Jäsenyys tietylle kentälle vaatii näytön siitä, että toimija saa kentällä jotain aikaiseksi. (Bourdieu 1993, 8, 42). Amerikkalaisen sosiologin Howard Beckerin (Becker 1982, 16) ajatusten mukaan taiteilijoilla uskotaan olevan erityisiä lahjoja ja he tuottavat töitä, joilla katsotaan olevan suuri merkitys yhteiskunnalle. Asemansa mukana he saavat tiettyjä etuoikeuksia. Suuri yleisö haluaa siksi olla varma, että ainoastaan ne artistit, jotka omaavat tämän lahjakkuuden ja taidot pääsevät taiteilijan asemaan. Todellisten taiteilijoiden löytämiseksi on olemassa erilaisia menetelmiä. Markkinoiden voidaan katsoa erottelevan lahjakkaat artistit vähemmän lahjakkaista. Taiteilijakoulutukseen pääseminen sulkee jo tietyn joukon pois, kuten myös erilaisten apurahojen saaminen.

Toimijat, jotka ovat sijoittuneina kulttuurinkentälle, kamppailevat keskenään kentällä tarjolla olevasta symbolisesta vallasta. Tämä kamppailu ei aina ole tiedostettua, mutta se on aina käynnissä. Erityisesti kamppailua tunnustuksesta ja arvovallasta käydään kulttuurin rajoitetun tuotannon alakentällä, joka pitää erottaa kulttuurintuotannon laaja-alaisista markkinoista, jotka ovat symbolisesti pois suljetut ja huonossa maineessa. Esimerkiksi taiteilijat, jotka ovat halukkaita pääsemään Venetsian biennaaliin, edustavat taiteen rajoitetun tuotannon kentää. Rajoitetun tuotannon (tai taidetta taiteen vuoksi) kentällä vallitsee huomattava riippumattomuus markkinoista ja mitä suuremmaksi tämä itsenäisyys kasvaa sitä suurempi on myös johtavien tuottajien symbolinen valta. Bourdieu pitää kaupallisuutta suurimpana erona laaja-alaisen ja rajoitetun tuotannon välillä. Mutta vaikka kulttuurin kenttä olisi kuinka autonominen tahansa siltä puuttuu silti taloudellista pääomaa, joka saa sen voimienkentällä (field of power) valtaapitävän luokan alaiseksi. (Bourdieu 1993, 38-41, 165).

Laajan mittakaavan ja rajoitetun tuotannon välinen ero näyttäytyy lähes aina kaupallisen ja ei-kaupallisen välisenä erona. Kulttuurin laaja-alaisesta tuotannosta puhutaan usein populaari- ja massakulttuurina. Bourdieu kuvaa sitä porvarilliseksi taiteeksi ja viittaa rajoitettuun, ei-kaupalliseen kulttuurituotantoon intellektuellina taiteena. Venetsian biennaali nykytaiteen suurimpana näyttelynä edustaa siis ei-kaupallista rajoitettua tuotantoa. Viihteellisellä taiteella pitää aina olla suurin mahdollinen nimittäjä, jotta se pystyy vaikuttamaan suurimpaan mahdolliseen ryhmään ihmisiä. Se ei pysty uusintamaan tekniikoitaan ja teemojaan lainaamatta niitä korkealta taiteelta tai muutama vuosikymmen aikaisemmin tehdyttä porvarilliselta taiteelta. Nämä kaksi eri kulttuurin tuotannon alakenttää eroavat toisistaan niiden autonomiassa voimienkentällä, rajoitetun tuotannon alakentän omassa sitä suhteessa viihteellisen tuotannon alakenttään nähden huomattavasti enemmän. (Hesmondhalgh 2006, 214.) Ideologisella tasolla viihteellisen taiteen ja korkean taiteen ero näyttäytyy vastakkaisuutena taiteelle omistautumisen ja markkinoille alistumisen välillä. (Bourdieu 1993, 125-131). Vaikka erot näiden kahden kulttuurinkentän alalajin välillä ovat hyvin selkeät, vaikuttavat eri maiden kulttuuriset puitteet niiden tulkintaan. Bourdieu on kirjoittanut tutkimuksensa ranskalaisesta perspektiivistä, joka eroaa monilta osin suomalaisesta.

Kulttuurin kentällä tapahtuvan kamppailun tarkoituksena on kerätä voittoja, jotka kasvattavat toimijan pääomaa, joka koostuu symbolisesta ja kulttuurisesta pääomasta. Riippuen tilanteesta ne saattavat kasvattaa myös taloudellista pääomaa. Suomessa taiteilijan valinta Venetsian biennaaliin on jo suuri saavutus. Tämä symbolisen pääoman voitto kasvaa sitä suuremmaksi mitä paremmin taiteilija pärjää, esimerkiksi saamalla biennaalissa palkinnon. Symbolinen pääoma viittaa kunniaan, arvovaltaan ja kuuluisuuteen, jotka ovat yhteydessä toimijan tietämykseen, sekä tunnustukseen. Symbolista valtaa ei juuri ole tarjolla viihteellisen taiteen tuottajille. Kulttuurinen pääoma kasvattaa kulttuurista tietämystä ja pätevyyttä, jotka taas lisäävät toimijan tapaa ymmärtää kulttuurista tulkintaa yhä syvemmin. Tämän taipumuksen kasvamiseen ja kehittymiseen vaikuttaa suurilta osin toimijan kasvatus, koulutus ja sosiaalinen vuorovaikutus. (Bourdieu 1984, 12, 114-125). Kulttuurintuotannonkentällä tapahtuvat taistelut perustellun tyylin asettamisesta ovat aina erottamattomissa määräävän luokan sisällä tapahtuvista taisteluista. (Bourdieu 1993, 40.)

Pääomat eivät ole pelkistetyssä suhteessa toisiinsa. Suuri taloudellinen pääoma ei tarkoita korkeaa symbolista pääomaa. Pikemminkin kulttuurin tuotannon kentällä vallitsee tilanne,

jossa loistavasti menestynyt (myynyt) tuote saattaa sulkea toimijan pois kulttuurisen arvonannon piiristä. Kaupallisuus koetaan markkinoille alistumisena. (Bourdieu 1993, 40-42). Hallitsevan luokan hallitseva osa omaa suuren määrän taloudellista pääomaa, mutta pienemmän määrän kulttuurista pääomaa. Kun taas hallitsevan luokan hallittu osa omaa pienen määrän taloudellista pääomaa, mutta suuren määrän kulttuurista pääomaa, jonka avulla he täydentävät puutteensa taloudellisella puolella. He voivat Bourdieun mukaan myös muuntaa kulttuurista pääomaansa taloudelliseksi tai sosiaaliseksi pääomaksi myöhemmässä vaiheessa. Käy siis selväksi, että kulttuurinen tuotanto syntyy suurimmaksi osaksi hallitsevan luokan hallitun osan johdosta, joka on myös korkealla sosiaalisessa tilassa. (Hesmondhalgh 2006, 214.)

Kirjassaan *La Distinction* Bourdieu osoittaa hyvin läheisen suhteen kulttuuristen käytäntöjen ja koulutuksellisen pääoman ja toisaalta sosiaalisen alkuperän välillä. Vastaavilla koulutuksellisilla tasoilla sosiaalisen alkuperän merkitys käytäntöä ja mieltymystä selittävässä systeemissä kasvaa liikuttaessa pois kulttuurin perustelluimmilta alueilta. Sosiaalinen tausta vaikuttaa koulutuksellisesta pääomasta huolimatta pätevyyteen, joka tulee esille siirryttäessä kulttuurin klassiselta alueelta sen vieraammalle alueelle, jota ei opeteta koulussa, mutta joka tuottaa korkeaa symbolista voittoa akateemisilla markkinoilla. Tämän voi tulkita esimerkiksi taiteilijan kykyä luoda uutta innovatiivista taidetta. Koulutus ei niinkään vähennä eriarvoisuutta oppilaiden keskuudessa kuin vahvistaa sitä. Kulttuuri, jota se välittää ja siirtää on peräisin hallitsevilta luokilta. (Bourdieu 1984, 13, 63-65). Kuitenkin koulutuksen tuoma tieto, huolimatta sen eriarvoisuudesta, kasvattaa kulttuurin tuotannon markkinoita, jonka tuottajat löytävät erilaisia yleisöjä riippuen heidän makutottumuksistaan. (Bourdieu 1993, 113).

Se, tuleeko taiteilijoiden tuottamasta taiteesta vakavasti otettavaa riippuu taidemaailmasta. Institutionaalisen teorian mukaan taiteen määrittely tapahtuu taidemaailman eri instanssien avulla. Se mitä voidaan pitää taiteena nousee yhteisymmärryksestä käytettävistä standardeista ja siitä, ketkä valinnat tekee. Huolimatta taidemaailman opillisten erimielisyyksistä sen johtavat tahot tuottavat luotettavia tuomioita siitä mitkä artistit ja työt ovat vakavasti otettavia ja huomion arvoisia. Nämä tahot muodostuvat mm. artisteista, tuottajista, taidemuseon johtajista, kuraattoreista, kriitikoista, taideteoreetikoista, taidehistorioitsijoista ja monista muista, kuten kaikki edellä mainitut tavalla tai toisella yhteen kietovista biennaaleista ja niistä suurimpana Venetsian biennaalista. Taidemaailman

koulutettujen ja kokeneiden jäsenien tuomioiden luotettavuus perustuu ennen kaikkea samojen standardien systemaattiseen soveltamiseen. (Becker 1982, 150-155).

2.2 Välikädet, intermediaries

Koska taiteilijat valitaan Venetsian biennaaliin kuraattorien toimesta on tärkeää tietää, miten valintaprosessi ja välikäsien toimintatavat vaikuttavat taiteilijan asemaan. On selvää, ettei taideteoksen hinta määriy ainoastaan sen tuotantokustannusten perusteella, eikä taideteoksen luoja ole pelkästään tuotoksensa arvon määrittäjä. Sen sijaan "kulttuurinen liikemies", joka samaan aikaan esiintyy taiteilijan tukijana on se henkilö, joka asettaa taideteoksen näytteille ja avaa sille markkinat. Tämä taidekauppias, julkaisija tai kuraattori lataa taideteokseen arvoa, jonka hän on "löytänyt" ja mitä arvovaltaisempi hän itse on sitä enemmän hän pystyy vaikuttamaan taideteoksen arvoon. Näin ollen hän voi julistaa puolustamansa taiteilijan tärkeyttä ja investoida omaa arvovaltaansa taiteilijan hyväksi käyttämällä omaa symbolista pääomaansa. Pienen taloudellisen sijoituksen lisäksi tämä investointi tuo taiteen tuottajan tietynlaisen pyhityksen tilaan. Tämä investointi ja taiteilijan esille tuominen ei saa olla liian näkyvää, koska se saatettaisiin tuomita liian kaupallisena. Mitä näkymättömämpi sijoitus on sitä suurempi sen tuotto on symbolisesti. Nämä toimijat, jotka auttavat taiteilijoita kasvattamaan omaa pääomaansa ovat myös mukana tuottamassa kuluttajia, joista tulee kykeneviä tunnistamaan taideteos. (Bourdieu 1993, 37, 76-77).

Howard Becker (1982, 4-5) puhuu taidemaailmasta, art world. Se on yhteistyön ja kollektiivisen toiminnan maailma, jossa jokainen toimija, joka on ollut valmiiseen taideteokseen johtavan polun varrella on sen tuottamiseen osallinen. Yhteistyöllä ei tarvitse olla yhtä tietynlaista muotoa, mutta se asettuu tavallisesti rutiininomaiseen sarjaan toimintoja. Myös teoksen ymmärtämisen kannalta sama joukko ihmisiä vaikuttaa sen lopputulokseen. Taiteilijat erityisryhmänä tuovat tähän yhteiseen työhön oman ainutlaatuisen ja korvaamattoman panoksensa, mutta ovat silti yksi osa suuremmassa yhteistuotannossa. (Becker 1982, 35).

Taidemaailman jakelua hoitavien välikäsien rooli eroaa suuresti taiteilijoista. He toimivat markkinoiden hyväksi ja haluavat rationalisoida ja tehostaa suhteellisen epävakaa luovan työn tuotannon. Koska monet taiteilijat haluavat töitään gallerioihin ja ovat siksi halukkaita

käyttämään välikäsien jakelukanavia, he myös altistavat työnsä heidän rajoituksilleen. Tällainen vaikutus on nähtävissä erityisesti kehittyneissä ja yksityiskohtaisissa jakeluverkostoissa. Taiteilijat alkavat tekemään töitä, jotka he tietävät tulevan hyväksytyiksi taidemarkkinoille. He tietävät, että taideteosten jakelulla on suuri vaikutus maineeseen. Ne työt, jotka jäävät esittelemättä, jäävät ilman mainetta. (Becker 1982, 93-95).

Markkinoiden hallinta käytännössä on vaikeaa. Tämä käy selväksi erityisesti nykytaiteessa. Tietynlainen ymmärrys porrasteisesti rakentuneesta tilasta, jossa pitää osata navigoida on korvaamaton. Liikkuminen siellä on aina tukalaa, koska gallerioiden ja museoiden valinnalla on suuri merkitys kilpailussa laadusta. Taiteen tuottajilla ja heidän taideteoksillaan on olemassa "luonnollinen" paikkansa tuotannon kentällä ja jos he eivät löydä oikealle paikalleen, he vääjäämättä epäonnistuvat. (Bourdieu 1993, 95).

Taidemaailman kykyjenetsijät auttavat taiteilijoita eteenpäin vapauttamalla heidät taloudellisista huolista ja antamalla heille symbolista pääomaa, jonka avulla he pystyvät jatkamaan nousuaan kulttuurintuotannon kentällä. Heidän arvovaltansa itsessään on osa arvopohjaa, joka on olemassa ainoastaan suhteessa koko tuotannonkenttään, jolla vallitsee joka hetkinen kamppailu. On siis väärin kuvitella, että taiteilijan mainetta kasvattaisi vaikutusvaltainen henkilö, instituutio, arvostelu, taiteen välittäjä tai julkaisija. Kyseessä on tuotannonkenttä, jolla vallitsee toimijoiden ja instituutioiden vastakkaisten syysuhteiden systeemi ja jolla on käynnissä kamppailu monopolista taideteoksen arvonantoon ja uskosta tähän arvoon. Tämä kamppailu ei ole jatkuvassa kehityksessä ainoastaan eri kulttuurituotantoa (porvarillinen, avantgarde, valtavirta) edustavien toimijoiden välillä vaan myös samanlaisen tuotannon toimijoiden välillä. Vaikka nämä kamppailut eivät selkeästi aseta kaupallista ja ei-kaupallista vastakkain on kentän ytimessä sen toiminnan ja muutoksen periaatteena kaupallisuuden kieltäminen. (Bourdieu 1993, 77-79).

Kuraattoreiden valitsemat taiteilijat ja taiteelliset valinnat ovat kaikki osana sitä kenttää, josta valintojen syyt ovat osaltaan lähteneet. Taideteoksen tuottaja ei siis yksin ole taideteoksen tuotannon subjekti, mukaan lukien teoksen arvo ja tarkoitus vaan koko sarja toimijoita, jotka ylläpitävät tuotannon kenttää. Heihin kuuluvat kuraattorien ja eri välikäsien lisäksi kaikki, joilla on yhteyksiä taiteeseen ja jotka elävät sille tai siitä. He kohtaavat toisensa kamppailuissa, joissa visio taidemaailmasta määritellään ja näiden

kamppailuiden tuloksena he osallistuvat taiteilijoiden ja taiteen tuotannon arvontaan. He myös muodostavat ryhmän tarkoin määrättyjä instituutioita, joita ilman kulttuuristen tuotteiden talous ei toimisi. Tällaisiksi lasketaan galleriat, museot, akatemit ja taidekoulut, jotka tuottavat taiteen tuottajia ja kuluttajia, sekä monet muut taiteen kenttään liittyvät instanssit, kuten Venetsian biennaali. He pystyvät oman kentän vaatiman tarkoin määritellyn toimintansa kautta asettamaan arvontaan taiteilijalle tai hänen töilleen. (Bourdieu 1993, 259-261).

Galleriat ovat tärkeänä osana sitä kenttää, jossa biennaalit toimivat. Galleriat muodostavat erityisen tärkeän paikan uuden taiteen maineen kannalta. Ne koostuvat välikäsistä ja taidekauppiaista, jotka myyvät edustamiensa taiteilijoiden töitä asiakkaille. Tätä myyntiä edistävät kriitikot, jotka kirjoittavat selvityksiä ja arvioita, joiden avulla rakennetaan kiinnostusta ja markkinoita myytävälle tölle. Myyntiä edistää myös se suuri joukko ihmisiä, joka käy näyttelyissä ja suosittelee niitä edelleen muille ihmisille. Potentiaalisille asiakkaille gallerioiden henkilökunta esittelee töitä ja neuvoo kaikessa aina taulun mahdolliseen sijoituspaikkaan. Tämä on myynnin kannalta tärkeää, koska taidemaailma on muuttunut yhä vaikeatajuisemmaksi ja ammattimaisemmaksi ja sen ymmärtäminen vaatii paljon tietämystä. (Becker 1982, 110-110).

2.3 Kuraattorit

Kuraattorit muodostavat sen ryhmän, joka tekee päätökset taiteilijavalinnoista Venetsian biennaaliin. Heillä on erilaisia motiiveja valintoja tehdessään ja heidän varassaan on näyttelyn kokonaisuuden rakentaminen. Myös kuraattorit valitaan ammattitaitonsa perusteella, siksi on tärkeää selvittää heidän toimenkuvansa ja asemansa, sekä valta taiteen kentällä. On myös tärkeää ymmärtää mihin tämä asema perustuu. Ulla Karttunen (Taide 4/1999) kysyy runollisesti, miten joidenkin teosten ollessa yhteiskunnallisia tekoja, tekojen politiikkaa vailla politiikan markkinahälyä, joku voi toimia hiljaisuuden tuomarina. Kuraattori valitsee taiteen, joka on esittelemisen arvoista, mutta miten valita valitsija. Nousee kysymys, mikä on moraalisten tekojen ja kuraattorin taiteellisen ammattimaisuuden suhde. Ammattimaisuus taidemaailmassa ei takaa herkkyyttä tekojen etiikan suhteen. Karttunen näkee kuraattorit eräänlaisina moraalin ja elämänarvojen suurinkvisiittoreina, jotka verhoavat valintansa kuitenkin taiteellisen laadun kaltaisiin, objektiivisina pidettyihin kriteereihin, kommentoiden ennen kaikkea yhteiskunnallista

taidetta. Hän pohtiikin, kenellä on ammattitaitoa valita tarpeeksi kiinnostava taiteilija kansakunnan edustajaksi biennaaliin.

Taidemuseon kuraattorin perinteisiin tehtäviin kuuluu pysyvän kokoelman ylläpitäminen, tutkimuksen tekeminen, teosten hankkiminen ja niiden varastoiminen, sekä näyttelyiden muodostaminen. Väli aikaisten näyttelyiden järjestäminen valtavalla nykytaiteen kentällä vaatii tutkimusta, jotta kuraattori voi laskea eri töiden soveltuvuuden projektiin. Usein nämä näyttelyt myös kohoavat yleisömenestyksiksi verrattuna pysyvään kokoelmaan. Väli aikaiset näyttelyt ovatkin erityisesti se tapa, jolla taidemuseot vakuuttavat omasta sitoumuksestaan taiteeseen. Museo instituutioon ja yleisö kuluttajana muodostavat kaksi eri puolta, jonka yhtymäkohdassa kuraattori toimii. (Alloway 1996, 221–222).

Taidemuseoiden kuraattoreiden normaaleihin tehtäviin kuuluu näyttelyiden järjestämisen lisäksi nykytaiteen hankinta, joka asettaa kuraattorit osallisiksi taidekauppaan ja vaatii heitä vastustamaan eri aikojen muoteja. He sitoutuvat luottoon, joka sisältää heidän oman ja edustamansa instituutioon moraalisen luoton. Julkisissa taidemuseoissa he käyttävät myös valtion taloudellista luottoa. Heidän tulee rikastuttaa nykytaiteen perintöä, joka ei ole vielä taidehistorian varmentama. Kuraattori tekee taidemarkkinoilla valintoja tietoisena riskistä, että hän saattaa hankkia liikaa tai liian vähän taidetta tai että hänen arviointikykynsä pettää teoksen aitouden tunnistamisessa. Suurin ero yksityiseen taiteen hankkijaan on siinä, että hän on vastuussa suuremmalle yhteisölle. (Heinich & Pollak 1996, 233).

Kuraattoreihin kohdistuu erilaisia paineita, jotka vaikuttavat heidän valintoihinsa. He pyrkivät tulemaan toimeen taiteilijoiden kanssa, mikä saattaa vaikuttaa heidän päätöksiinsä taiteilijan haluamalla tavalla. Myös taiteilijan välittäjän kanssa on välttämätöntä pitää hyvät välit, jotta kyseisen artistin töitä olisi edelleen saatavilla. Kuraattorin päätöksiin siitä, mitä taidetta hän valitsee vaikuttavat myös odotukset, jotka tulevat rahoittajilta ja museon johtajilta. Tämän lisäksi hänen vertaisryhmänsä vastaavat tekemiset samalla nykytaiteen kentällä tuovat paineita. Kun taiteilijasta tulee kuuluisa, haluaa hän vaikuttaa yhä enemmän oman taiteensa kuratoimiseen. Samoin hänen välittäjänsä, joka haluaa toimia kuraattorina. Taideteoksesta tulee taiteilijan, välittäjän ja keräilijän makuja yhdistävä tekijä. Se on taiteilijan tuote, välittäjän hyödyke ja keräilijän omistus. Näillä kolmella taholla on monopolistinen ote taiteesta, joka rajoittaa sen vuorovaikutusta yhteiskunnan kanssa. Kuraattorin tulisi luoda ratkaisuja taiteen itsenäisyyden puolesta, eikä osallistumisellaan

tämän kolmikon palvelukseen tehdä taidemuseosta kasvavan markkina-alueen jatketta. (Alloway 1996, 223–225).

Kuraattorit ovat ydinhenkilöitä systeemissä, joka täyttää taiteen esteettisillä merkityksillä. He näyttävät suurta roolia taiteilijan kaupallisen menestymisen kannalta. Toimiessaan tuottavina välittäjinä taiteen tekijän ja kuluttajan välillä, he voivat nostaa taideteoksen tuntemattomuudesta kansainväliseen maineeseen kehitys- ja tutkimustyön kautta. Heidän tekemään työhönsä perustuu myös suuri osa kriitikoiden käyttämästä materiaalista. Kuraattoreilla on henkilökohtainen ja tieteellinen maine ylläpidettävänä ja he pyrkivät näyttäytymään neutraaleina toimijoina. Tämän pyrkimyksen tulos on kuitenkin kyseenalainen, koska heidän päätöksensä synnyttävät usein nimenomaisia tyylejä. Taidemuseoiden kuraattorit omaavat tietyn aseman asiantuntijoina, jota harvoin kyseenalaistetaan. Täten museoiden yleisö on heidän makujensa ja standardiensa vankeina. Se neutraliteetti, jonka he ovat onnistuneet säilyttämään, tekee heistä voimakkaita pelaajia taiteen kentälle. (Joy & Sherry 2003, 162–163).

Bourdieu (1991, 95–96) näki kuraattorit 1900-luvun puolivälissä taiteen aristokraattista luonnetta lisäävinä toimijoina, joiden periaatteellinen tehtävä oli kuitenkin toimia taiteen demokratisoimisen puolustajina. He eivät halunneet riisua taideteoksilta niiden etäisyyttä pyhinä objekteina puhumalla niistä rationaaliseen sävyyn, kuten tänä päivänä. Kuraattoreiden päätökset perustuivat sosiaaliseen asemaan, johon he olivat päässeet ja jonka paineessa he elivät. Järkevä harkinta jäi näin ollen yhä vähemmälle. Piiloutumalla taiteen tuoman sädekehän taakse he yrittivät välttää olemassaolonsa luokittelemista pelkäksi byrokraattiseksi viraksi.

Kuraattorien valta on kuitenkin muuttunut niistä ajoista, jolloin Bourdieu teki heistä omia havaintojaan. Heidän tehtäviensä uudelleen määrittely on muodostanut heistä yhä enemmän myynnin edistämiseen tähtäävän ryhmän, joka toimii asiakkaiden, kuten yritysten neuvonantajan roolissa. Taidemuseoiden yhä taloudellisesti kiristyvässä tilanteessa niiden asema on muuttunut lähemmäs gallerioita, jolloin taas galleriat ovat saaneet jotain museoiden tuottamasta taiteen pyhittämisen voimasta. Tämä tehtävien sekoittuminen on muuttanut kuraattorien toimintaa ja heistä on tullut yhä enemmän kokoelmien taloudellisen arvon tarkkailijoita. (Joy & Sherry 2003, 163).

Taidenäyttelyt ja tapahtumat ovat tärkein mekanismi taiteen esittelemisessä suurelle yleisölle. Biennaaleista on muodostunut taidemuseoiden ja gallerioiden synteesejä, joilla on taiteilijoille suuri merkitys heidän uransa kannalta. Kuratoimalla biennaaleja ja suuria näyttelyitä myös kuraattorit kasvattavat omaa statustaan. Juuri biennaalien määrä onkin kasvanut suuresti 1960-luvun jälkeen. Biennaalien kansainvälisen luonteen vuoksi niihin sisältyy paljon myös poliittista peliä. Taiteilijoiden valinnasta tulee monimutkaista, eikä heitä valita enää ainoastaan edustamaan avantgardea vaan valintaan saattaa vaikuttaa myös kuinka hyvin he edustavat omaa maataan. Biennaalien pääkuraattoreiksi valitaan kansainvälisiä ammattilaisia, jotka poimivat taiteilijoita riippuen biennaalin temasta tai heidän töidensä edustavuudesta. Tällaisen kansainvälisen tapahtuman suurimpana toimii nykytaiteen biennaaleista tärkeimpänä pidetty Venetsian biennaali. Taiteilijat voivat kasvattaa biennaaleissa mainettaan ja kilpailu niihin pääsystä on kovaa. Markkinoiden paineessa taiteilijat, jotka eivät mahdu kuraattoreiden tai taidehistorioitsijoiden luomaan kehikkoon, jäävät mitä todennäköisimmin huomaamatta. (Joy & Sherry 2003, 161, 167, 171).

Museokuraattoriin nähden taidenäyttelyn tai tapahtuman kuraattorilla on huomattavasti enemmän mahdollisuuksia henkilökohtaiselle taktikoinnille. Kuraattori voi hyväksyä asioita, jotka eivät koskaan onnistuisi taidemuseoissa ja näytteille asettamisesta tulee etuoikeus ja nautinto. Näyttelykuraattorin maine saattaa kasvaa ja keskusteluissa näyttelyn sijasta aletaan puhua kulttuuritapahtumasta. Myös kriitikot ovat kiinnostuneempia näyttelystä yhtenä objektina sen sijaan, että he keskittyisivät näyttelyn subjekteihin, taiteilijoihin lainaten kuraattoria tapahtuman pää-artistina, *auteur*. Taidenäyttelyiden ekspansio on tapahtunut fyysisellä tasolla kasvattaen turistien määrää ja sosiaalisella tasolla vieden sen laajemmalle kulttuuriselle kentälle. Sen kasvu on tuonut kuraattorin toimiin muutoksia, jotka eivät ole olleet mahdollisia institutionaalisella tasolla. Akateemikot, filosofit, kriitikot, taiteelliset johtajat, ym. voivat hakeutua tälle paikalle ilman, että he tosiasiallisesti ovat kuraattoreita. Tämä on herättänyt erilaista kritiikkiä kuraattoreissa esimerkiksi nöyryyden puutteesta taideteoksia kohtaan ja tapahtumien paisumisesta show-luonteisiksi megatapauksiksi. (Heinich & Pollak 1996, 237–238).

Francesco Bonamin kuratoima 50. Venetsian biennaali, joka nimettiin *Dreams and Conflicts: the dictatorship of the viewer* viittasi katsojan tärkeään rooliin käänteentekeväen taiteen synnyssä. Samalla Bonami viesti katsojan mahdollisuudesta korvata kuraattorin

yksinvaltius. Takana on myös ajatus siitä, ettei ketään kuraattoria voi yksinään pitää vastuullisena taiteilijoiden valinnoista Venetsian biennaalin kaltaiseen megatapahtumaan. Biennaali on omanlaisensa formaatti ja se tarvitsee sopivan sekoituksen tunnettuja ja nousevia artisteja, yleisölle, joka koostuu ammattilaisista, paikallisista poliitikoista ja massoista tavallisia katsojia. Bonami kutsui yksitoista kuraattoria avukseen ja heistä jokainen oli vastuussa päänäyttelyn yhdestä alasektiosta. Näin hän halusi hävittää vanhentuneen mallin kaikkivaltiaasta kuraattorista. (Bydler 2004, 107, 153).

Kriitikot ja kuraattorit ovat yleensä intohimoisen kriittisiä biennaalien teemoja ja taiteilijavalintoja kohtaan. Kaavamainen reaktio kuitenkin paljastaa kritiikin hajanaiseksi ja hallittavaksi ilmiöksi. Pääkuraattorin vertaisryhmän jäsenet ovat halukkaita näyttämään oman ylivoimaisen kykynsä hallita biennaalien rakennelmat, samaan aikaan ollen haluttomia menemään liian pitkälle ja sulkemaan pois mahdollisia kontakteja ja yhteistyötä tulevaisuudessa. (Bydler 2004, 153).

2.4 Taiteen julkinen rahoitus

Venetsian biennaali saa rahoituksena julkisista varoista samoin kuin Suomen osallistuminen. Julkisen rahoituksen merkitys voidaan katsoa olevan hyvin tärkeä biennaalin taiteelliselle integriteetille. Bourdieun ja Haacken näkemykset (Bourdieu & Haacke 1997, 80-83) koskevat Venetsian biennaalin kaltaisen suuren, mutta haavoittuvan instituution toimintaa ja mahdollisuutta esittää uutta kokeilevaa taidetta. Taide ja tiede, sekä niiden tutkimus tarvitsevat valtiota ollakseen olemassa. Korkeakulttuuri ja sen ympärillä toimivat kulttuurilaitokset eivät selviä ilman valtion tukea niin kauan kuin taideteosten arvo ja kulttuurimarkkinoiden koko eivät riitä rahoittamaan niiden toimintaa. Valtio on markkinatalouden poikkeustapaus ja vain se pystyy turvaamaan vailla markkinoita olevan kulttuurin. Uusliberalismissa vapaa kulttuurituotanto ajautuisi ahdinkoon. Kriittisen ja kokeilevan taiteen olisi vaikeaa löytää rahoitusta ja näin sponsorointi toimisi eräänlaisena sensuurin muotona. Bourdieun mukaan on taisteltava avustusten kasvun puolesta ja vastustettava suuntausta, jossa kulttuurituotteiden arvo mitataan niiden yleisön laajuudella, kuten televisio tekee.

Valtio saattaa pitää taidetta tai osaa siitä olennaisena osana kansallista identiteettiä, josta se tunnetaan. Tällöin se on valmis tukemaan tätä kulttuurin muotoa, koska se on osa kansallista identiteettiä ja ei selviäisi ilman valtion rahoitusta. Taidetta voidaan pitää myös

positiivisena voimana kansalaisten elämässä, joka ohjaa sosiaaliseen järjestykseen ja johtaa ihmisiä haluttuihin kansallisiin pyrkimyksiin. Valtion tuki taiteisiin tapahtuu monen eri kanavan kautta. (Becker 1982, 181).

Valtion tuki itsessään ei vielä riitä takaamaan vapaan kulttuurituotannon tasoa. Aina on olemassa vaara, että varoja käytetään salonkitaiteen tai virallisen taiteen tukemiseen, kuten julkisessa tilaustaiteessa, joka on altis poliittiselle painostukselle. Yksityisellä puolella asiat ovat yleensä vielä huonommin. Julkisessa järjestelmässä on vapaudelle enemmän tilaa, mutta sitä pitää osata käyttää. Esimerkiksi hyvä kuraattori tuo esille tärkeitä teoksia huolimatta niiden kokeellisuudesta. Jos hänen rahoituksensa tulee yksityiseltä puolelta, hänellä ei välttämättä ole tätä mahdollisuutta. Valtion tuki tulisi ohjautua kaikkein pätevimmille ja autonomisimmille taiteilijoille ja tieteenharjoittajille, joilla ei ole markkinoita rahoittaa toimintaansa. Kuitenkin erilaisten lautakuntien ja taide- ja tiedemaailman sisäpiirien vaikutuksesta näin ei aina käy. (Bourdieu & Haacke 1997, 28, 85-86).

Kulttuurin tuotannon rahoittaminen yksityisillä varoilla saattaa johtaa tilanteeseen, jossa valtio siihen vedoten lopettaa yhä enenevässä määrin avustusten jakamisen. Tällaista kehitystä on tuettu ja sitä ollaan pidetty kaikkiaan terveenä niin yksityisellä kuin julkisella puolella. Tämän kehityksen varjopuolena on taiteilijoiden yhä suuremmaksi kasvava riippuvuus taloudellisista voimista ja markkinoiden asettamista reunaehdoista. Kysymys on sponsoroinnista, hyödykkeiden vaihdosta. Sponsorointi antaa taloudellisia ja sponsoroitava symbolisia hyödykkeitä. Taiteen sponsorointiin investoivat yritykset käyttävät mediaa hyväkseen ja saavat näin paljon hyvää julkisuutta, sekä symbolista pääomaa esiintyessään taidetapahtumissa rahoittajina ja tukijoina. Median voidaankin sanoa olevan yksi suurimmista syistä siihen miksi yksityiset rahoittajat ovat kiinnostuneet taiteen sponsoroinnista. Näin ollen se on myös yksi suurimmista syistä siihen, että yksityinen rahoitus on noussut taiteen rahoittamisessa julkisten avustusten uhkaajaksi, ja että taide on tullut yhä kaupallisemmaksi. (Bourdieu & Haacke 1997, 30-34).

Yhä lisääntyvässä määrin taiteen rahoitus nähdään vapaiden markkinoiden alaisena toimintana, jolloin sitä joudutaan perustelemaan markkinoiden luomalla kielellä. Tämä ajatustapa ei ota huomioon sen eroja tavarahyödykkeisiin nähden vaan alistaa sen

taloudelliselle logiikalle. Tämä taas edesauttaa taiteen yksityisen rahoituksen lisääntymistä.
(Heilbrun & Gray 2001, 219).

3. TUTKIMUSKYSYMYKSET, AINEISTO JA METODI

3.1 Tutkimuskysymykset ja aineisto

Tutkimukseni pääkysymyksenä on Venetsian biennaalin rooli portinvartijana nykyaiteen kansainvälisellä kentällä ja suomalaisten panostus tässä tärkeässä foorumissa. Näitä kysymyksiä selvitän Pierre Bourdieun teorian ja Venetsian biennaalin historiallisen analyysin avulla tutkimukseni luvussa 2 ja 4, sekä historiikkeja ja lehtiaineistoa analysoivassa luvussa 5. Lehtiaineistosta etsin tietoa Suomen Venetsian biennaaliin osallistumisen problematiikasta neljän eri aineistoltani esittämän kysymyksen avulla. Mikä on Suomen positio muihin Pohjoismaisen paviljongin maihin nähden? Miten taiteilijat edustavat Suomea? Mikä on kuraattorin rooli? Millaisena taiteen sisältö näyttäytyy?

Venetsian biennaalin historiaa käsittelevässä luvussa olen käyttänyt aineistona biennaalista ja Suomen osallistumisesta julkaistuja historiikkeja, joita käyn läpi luodakseni pohjan myöhemmälle tarkastelulle Suomen osallistumisesta osana kehittyneitä kulttuurivientiä. Varsinaisessa osallistumisen analyysissä aineistona olen käyttänyt Venetsian biennaalin ja Pohjoismaisen paviljongin virallisia katalogeja, joissa julkaistut osallistumiseen liittyvät tiedot ovat tutkimukseni liitteenä. Tärkein keräämäni aineisto on kuitenkin Helsingin Sanomissa (HS) julkaistuja kritiikkejä, mielipiteitä ja analyyseja. Lähinnä nämä lehtitekstit ovat kulttuuriosioista, mutta mukana ovat myös muissa osioissa julkaistut jutut silloin kun ne ovat konkreettisesti liittyneet biennaaliin ja Suomen osallistumiseen tai siitä heränneeseen keskusteluun. Kulttuuriosion jutuista suurimman osan on kirjoittanut Marja-Terttu Kivirinta. Hän toimii Helsingin Sanomissa taidetoimittajana ja on siis lähes yksinoikeutetusti tehnyt kaikki Venetsian biennaalista kertovat jutut. Tämä yksinoikeus luo teksteihin kuitenkin johdonmukaisuutta ja antaa Helsingin Sanomien julkaisuille selkeän mielipiteen ja äänen. Sen sijaan, että vuodesta toiseen eri henkilö kirjoittaisi biennaalista luoden kokonaisuudesta epäjohdonmukaisen, Marja-Terttu Kivirinta on antanut tärkeälle median edustajalle selkeän linjan. Toisaalta hänen henkilökohtaisella mielipiteellään saattaa olla vaikutusta hänen kirjoittamiin teksteihinsä. Tämä seikka tulee pitää mielessä lehtiaineistoa analysoitaessa.

Valtakunnan päälehti Helsingin Sanomat on julkaisut useamman jutun joka Venetsian biennaalista. Kirjoittelua on myös joka toinen vuosi järjestettävän biennaalin välivuosina liittyen seuraavan vuoden taiteilija- ja kuraattorivalintoihin. Mistään muusta lehdestä en

löytänyt yhtä laajaa raportointia. Helsingin Sanomien kriitikot ovat myös oman alansa kärkeä Suomessa, luoden näin teksteihin ammattimaisen analyysin, josta on mahdollista kerätä tietoa. Olen käyttänyt tukena myös neljä kertaa vuodessa ilmestyvää Taide-lehteä. Siinä Suomea käsittelevien artikkeleiden määrä Helsingin Sanomiin verrattuna on suppea, mutta ne tuovat lisäsyvyyttä analyysiini. Taide-lehti on kuvataiteen ammattilaisten, kuten kriitikoiden, tutkijoiden, taiteilijoiden ja kuraattorien tuottama kuukausijulkaisu, joka keskittyy suomalaiseen taiteenkenttään.

Helsingin Sanomien teksteistä suurin osa on kriitikon kirjoittamia. Niissä biennaalia tai Suomen siihen osallistumista tarkastellaan eri näkökulmista. Tämän lisäksi on mielipidekirjoituksia suomalaisen kuvataiteenkentän tärkeiltä henkilöiltä liittyen biennaaliin osallistumiseen tai esimerkiksi Suomen osallistumisesta vastuussa olevaan Näyttelyvaihtokeskus Frameen ja heidän asemaan. Kaikki tämä liittyy Venetsian biennaalin tärkeään rooliin kuvataiteen maailmanlaajuisella kentällä.

Aineisto alkaa 5.3.1994, jolloin kirjoitettiin ensimmäinen juttu koskien vuoden 1995 biennaalia. Tämä on aineistoni ensimmäinen tarkasteltava vuosi. Viimeinen analysoitava teksti on julkaistu 27.2.2008. Helsingin Sanomien kaikki aineisto on kerätty mikrofilmeiltä kun taas Taide-lehden jutut ovat lehtiversioista. Helsingin Sanomista löysin kaikkiaan 102 juttua ja Taide-lehdestä 10 juttua.

4.2 Metodin teoreettiset lähtökohdat

Lehtiaineistoani käyn läpi kriittisen diskurssianalyysin periaatteita käyttäen, siten kun se on tarkoituksenmukaista tutkimuskysymyksiini ja aineistoon nähden. Löytääkseni kaiken informaation neljään aineistoltani esittämään kysymykseen tulee tekstiä käydä läpi kriittisesti ja ymmärtäen myös kirjoittamatta jääneet asiat. Tekstiä tulee siis analysoida diskursseina, joilla on eri tasoja. Yhtenä tasona on teksti ja sen lingvistinen analyysi, jonka avulla voidaan tarkastella esimerkiksi artikkelin kokonaisrakennetta ja virkkeiden muodostumista. Tähän diskurssianalyysin muotoon en ole keskittynyt kuin yleisellä tasolla, kuitenkin sitä liiemmin kommentoimatta. Tämän lisäksi jokaisessa tekstissä on yhtäaikaaisesti kolme pääkategoriaa: ideationaalinen, interpersonaalinen ja tekstuaalinen. Tekstistä voidaan siis etsiä sosiaalisen käytännön representointia ja kontekstualisointia jonkin tietyn ideologian mukaisesti, tietynlaisen kirjoittaja- ja lukijaidentiteetin

konstruointia ja kirjoittajan, sekä lukijan välisen suhteen tietynlaista konstruointia. Identiteetin konstruoinnin tutkimisella tarkoitetaan vaikkapa sitä näkyykö kirjoittajan identiteetissä status ja rooli. Kirjoittajan ja lukijan välisen suhteen tutkimisesta voi taas käydä ilmi onko se mahdollisesti muodollinen vai epämuodollinen. (Fairclough 1997, 78–81).

Diskurssikäytännön tasolla taas viitataan moniin eri tekstin tuottamisen ja kuluttamisen aspekteihin, kuten myös tiedotusvälineiden tekstien yhteiskunnalliseen jakautumiseen. Se toimii myös välittäjänä tekstuaalisten ja sosiokulttuuristen käytäntöjen välillä. Sosiokulttuurisen käytännön tasolla tarkoitetaan sitä sosiaalista ja kulttuurista yhteyttä, jonka osa kyseinen viestintätapahtuma on. Sosiokulttuurista ulottuvuutta voidaan analysoida vaikkapa välittömän tilannekontekstin tai tilannetta ympäröivien institutionaalisten käytäntöjen kontekstina. Mukaan kuuluvat myös tekstien välittämät tieto- ja uskomusjärjestelmät, ideologiat, valtasuhteet ja näkemys ihmisten asemasta yhteiskunnallisina subjekteina. (Fairclough 1997, 81–86, 268).

Faircloughin diskurssianalyysi perustuu diskurssin kahdenlaisen merkityksen yhteen kietoutumiseen. Diskurssi nähdään kielitieteistä peräisin olevan merkityksen mukaisesti sosiaalisena toimintana ja vuorovaikutuksena, sekä yhteiskuntatieteellisestä tutkimuksesta lähtevän näkemyksen mukaan todellisuuden sosiaalisena konstruktiona, tiedon muotona. Itse käytän diskurssianalyysiä saadakseni tietoa käyttämästäni aineistosta kuitenkin nähden diskurssin myös ilmiönä, jonka ymmärtäminen ei onnistu pelkästään ideationaalisiin periaattein. Mukaan on otettava myös kielen interpersonaalinen funktio, jota diskurssin sosiaalinen painotus korostaa. (Fairclough 1997, 30–31). Analyysissäni en varsinaisesti kommentoi kielen interpersonaalista puolta, eikä se lähtökohtieni kannalta ole ollut tarpeellista.

Aineistoni lehtiteksteissä tehdyt kieliopilliset valinnat pitävät sisällään ideologisia merkityksiä. Parhaiten tämä tulee esille representaatioissa, jolloin tapahtumien, asioiden tai ihmisten representoimisen tulos riippuu siitä mitä kieliopillista muotoa asioista käytetään. Erot passiivi- ja aktiivimuotojen ja sanavalintojen välillä ovat merkittäviä. Tätä muodon valintaa siis ajaa ideologinen lähtökohta, joka tulee ottaa huomioon. (Fairclough 1997, 40).

Kielenkäyttötapa, josta käytetään myös nimitystä genre, palvelee tiettyä sosiaalista käytäntöä. Oma aineistoni on paljolti taidekriitikon kirjoittamaa ja siihen sisältyy tietty kielenkäyttötapa. Kyseessä on siis aika selkeä diskurssityyppi, jolla tarkoitetaan genrejen ja diskurssien muodostelmia, jotka esiintyvät diskurssijärjestyksissä, joilla puolestaan tarkoitetaan yhteisöjen diskursiivisia käytäntöjä. Diskurssityyppi saattaa muuttua mahdollisesti pysyväksi ja konventionaaliseksi esiintyessään diskurssijärjestyksessä. (Fairclough 1997, 100–101).

Lehtiaineistoltani esittämät tutkimuskysymykset koskevat monin tavoin asioiden representaatiota, suhteita ja identiteettien merkitystä valtasuhteissa. Se miten väitteet tekstissä edesauttavat tuottamaan tai uusintamaan valtasuhteita ei liity väitteiden totuudenmukaisuuteen. Totuutta koskeviin kysymyksiin on silti suhtauduttava vakavasti. (Fairclough 1997, 26). Oman tutkimukseni kannalta asioiden totuudenmukaisuus on ensisijaisen tärkeää ja aineiston valinta on taannut, että sen luomat representaatiot ovat valideja ja niistä johdetut tulokset tuovat tutkimukseeni aidon sisällön. Kriittisen diskurssianalyysin käyttö antaa mahdollisuuden saada tekstistä irti paljon enemmän kuin pelkästään faktoina esitetyn tiedon. Omassa tutkimuksessani valtasuhteiden vaikutus tutkimuskysymysten analysoinnissa on vaatinut tekstin läpikäymistä kriittistä diskurssianalyysiä avuksi käyttäen valtasuhteiden ollessa analyysin eri osapuolien välillä yksi suurimmista vaikuttavista tekijöistä. Diskurssianalyysi onkin yritys jäljittää tekstien, diskurssikäytäntöjen ja sosiokulttuuristen käytäntöjen välisiä systemaattisia yhteyksiä. (Fairclough 1997, 29.)

Kysymykset, joita olen esittänyt lehtiaineistolleni pakottavat tekstin diskursiivisen luonteen tarkasteluun, koska pelkkä asioiden tematisointi nostaisi esille ainoastaan näennäisen totuuden. Kysymyksiin ei ole mahdollista saada vastauksia ilman, että tekstin keskusteleva luonne otetaan huomioon. Helsingin Sanomien toimittajan identiteetin konstruointi on luettavissa tekstin analyysistä ja se on myös tarpeellista, koska yksi toimittaja on kirjoittanut lehtiteksteistä suurimman osan. Yllä esittämäni tekstianalyysin muodot ovat tarpeellisia, vaikka tutkimukseni kannalta painotan enemmän tiedon muotoa sosiaalisena konstruktiona, enkä ole itse analyysissä kirjoittanut esille esimerkiksi tekstin lingvististä puolta. Tärkeää on huomioida myös se mitä ei ole kirjoitettu, mutta joka on johdonmukaisesti löydettävissä aineistosta. Tämän analyysin muodon avulla on mahdollista löytää paljon eri toimijoiden valtasuhteita tuottavia seikkoja. Käyttämäni

diskurssianalyysi toimii siis teoreettis-metodologisena viitekehyksenä, joka antaa selkeän suunnan tekstin analysoinnille, mutta joka ei orjuuta tekstin matemaattiseen läpikäymiseen.

4. VENETSIAN BIENNAALI

4.1 Venetsian biennaalin historia

Venetsian biennaali sai alkunsa vuonna 1893 kun Venetsian kaupunginneuvosto päätti järjestää kansallisen taidenäyttelyn Italian kuningasparin hopeahääpäivän kunniaksi. Kahden vuoden kuluessa kansallisesta näyttelystä muodostui kuitenkin kansainvälinen taidetapahtuma. Aikansa kuuluisat taiteilijat kutsuttiin mukaan Italiasta ja ulkomailta. Vuonna 1895 pidetty ensimmäinen näyttely oli menestys ja kävijöitä laskettiin olleen yli 200 000. Tapahtumaa alettiin kutsumaan Venetsian biennaaliksi, koska se sovittiin järjestettäväksi joka toinen vuosi. (Donaggio 1988, 5).

Venetsian biennaali oli lisäys Euroopan näyttelykalenteriin, mutta se toimi myös matkailun näkökulmasta. Biennaalia varten rakennettu Palazzo dell'Esposizione oli lahjoitus turismille. Ulkomaisten taiteilijoiden töiden mukaan ottaminen lisäsi kansainvälistä kiinnostusta aivan eri tavalla kuin ainoastaan italialainen taide. 1901 biennaalin näyttelykatalogissa toivottiinkin, että kyseinen biennaali olisi opettavainen italialaisille taiteilijoille. (Alloway 1968, 38-40).

Vuonna 1907 Belgia rakensi ensimmäisen kansallisen paviljongin Giardinin puistoon, johon ensimmäiseen maailmansotaan mennessä kohosi seitsemän paviljonkia lisää. Näin osallistuvat maat, joilla oli oma näyttelytila pääsivät vaikuttamaan suoraan taiteilijavalintoihin ja biennaalin järjestelyihin. Etelä-Korea oli viimeinen maa, joka rakensi oman paviljonkinsa vuonna 1995 eri kansallisilla tyyleillä täytettyyn Venetsian biennaalin päänäyttelyalueeseen Giardiniin, jonne edellinen Brasilian paviljonki oli valmistunut vuonna 1964. (Donaggio 1988, 9). Biennaalin kansallisvaltioiden paradigma kasvoi sitä mukaan kun uusia paviljonkeja rakennettiin. Näiden paviljonkien mukana tulivat myös niiden kansalliset valtuutetut, jotka tekivät omat, usein kansalliset valintansa. (Bydler 2004, 103).

Ensimmäisissä biennaaleissa Ranskalainen taide oli laiminlyöty, mutta se pääsi mukaan 1900-luvun alussa. Vasta 1910 Venetsiaan saatiin houkutelua osallistumaan useita kuuluisia taiteilijoita. Ekspressionismi esiteltiin 1914 biennaalissa, joka oli myös viimeinen näyttely ennen ensimmäistä maailmansotaa ja sen mukanaan tuomaa kuuden vuoden taukoa. 1920 lähtien biennaalissa oli esillä paljon uutta ja innovatiivista taidetta

impressionismista Pariisin koulukuntaan ja kubismiin, mutta tämä kehitys muuttui äärikansalliseksi ennen toista maailmansotaa. (Donaggio 1988, 21-24).

Vuonna 1928 Venetsian biennaalin hallinto siirtyi Venetsian kaupungilta organisaatiolle, joka toimi itsenäisenä hallintoyksikkönä. Tämä muutos tapahtui fasisin hallituksen johdolla ja sillä haluttiin tehostaa biennaalin toimintaa. Komission johtoon asetettiin Giuseppe Volpi di Misurata, joka osoittautui oikeaksi valinnaksi. Fasismin aikana kansainvälisyys biennaalissa kuitenkin väheni italialaisen nationalismin kerätessä itseluottamusta. Volpi onnistui kuitenkin laajentamaan Venetsian biennaalin toimintaa visuaalisten taiteiden ulkopuolelle. Vuonna 1930 hän toi mukaan musiikkifestivaalin ja 1932 runotapahtuman, joka ei kuitenkaan jatkunut seuraavaa tapaamista pidempään. Venetsian elokuvafestivaali Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, joka järjestettiin vuodesta 1932 eteenpäin oli suuri menestys. Tämän lisäksi 1934 alkoi teatterifestivaali. Näiden lisäysten kulttuuriset hyödyt ja niin monen eri alan ammattilaisen muuntaminen turistiksi tai turistikohteeksi Venetsiassa, sekä patrioottisen italialaisen taiteen esittely kuvataiteen puolella toivat virallisen hyväksynnän uudelle hallintoyksikölle. Venetsian biennaalin rakenne toimi pitkään samanlaisena, suuren Italialaisen näkyvyyden ollessa ympäröitynä eri maiden kansallisilla näyttelyillä. (Alloway 1968, 15-16).

Venetsian biennaalin poliittinen konteksti on muuttunut ajan mukana ilman mitään loogista linjaa. Fasisin hallituksen aikana sen ulkoilme muutettiin selkeästi ja palkintojen myöntämistä käytettiin instrumenttina rohkaisemaan patrioottisten aiheiden mukaan tuomista visuaaliseen taiteeseen. Vastaavasti toisen maailmansodan jälkeen palkittujen töiden teemoina olivat Yhdysvaltojen muokkaama liberaali-demokraattinen asenne, joka oli vastakkainen natsi- ja kommunistirealismien vakiintuneille ilmauksille. (Bydler 2004, 102).

Vuoden 1940 biennaalista jättäytyi osa tärkeitä maita pois, koska toinen maailmansota oli alkanut Euroopassa vuotta aikaisemmin. Mukana oli kuitenkin Yhdysvallat, jonka osallistumista Alloway (Alloway 1968, 115-116) pitää osoituksena fasismin hyväksynnästä. Kävijämäärä jäi ensimmäisen kerran alle sadantuhannen, mutta noin kolmentuhannen taideteoksen ja suuren ihmismäärän kuljettaminen Venetsiaan ympäri Eurooppa, joka oli puoliksi sodassa, oli jo saavutus itsessään. Vielä merkillisempi oli vuoden 1942 biennaali. Esiteltävä taide oli täysin militaristista ja biennaalin järjestäminen keskellä sotaa oli

italialaisille merkittävä voimien osoitus. Tähän aikaan biennaali oli voimakkaasti italialais-saksalainen yhdistys

Sodan jälkeen Venetsian biennaalin oli muututtava, eikä Italia voinut esiintyä tavalla, joka oli vallinnut ennen sotaa. Ensimmäinen biennaali sodan jälkeen yritettiin yhdistää vapauden uusiin tuuliin ja biennaalin koulutuksellista ja läpinäkyvää hallintoa painotettiin. Uuden hallinnon oli kierrettävä fasismin aika ja palattava biennaalin moitteettomaan alkuperään. (Alloway 1968, 133).

Hallintoyksikön pääsihteerin Rodolfo Pallucchinin johtamat sodan jälkeiset viisi ensimmäistä biennaalia vuodesta 1948 olivat yleiskatsaus Eurooppalaiseen avantgardeen. Hän onnistui tuomaan nykytaiteen helppopääsyisemmäksi italialaiselle yleisölle. Palkinnot ja tunnustukset jaettiin jälkijättöisesti avantgarden huippunimille. Vuonna 1958 biennaalissa alkoi olla jo merkkejä tulevasta Pop-taiteen noususta. (Donaggio 1988, 26-29).

1964 biennaalia dominoi Pop-taide. Vaikka se määrällisesti oli hyvin pientä, se sai aikaan paljon keskustelua ja kritiikkiä Eurooppalaisessa lehdistössä. Katolinen kirkko kehotti olemaan menemättä katsomaan Pop-taidetta ja sanoi sen edustavan ihmiskuvan pirstoutumista. Yleisesti Eurooppalaiset taiteilijat eivät pitäneet Pop-taidetta edes taiteena vaan Amerikkalaisten kulttuurisena invaasiona. (Zevi 1997, 124-126). Silti Pop-taide toi Venetsian biennaaliin uutta elämää. Robert Rauschenberg voitti parhaan ulkomaisen taiteilijan palkinnon ja näin biennaali siirsi nykytaiteen huomiota Euroopasta Amerikkaan. Pop-taiteen nostattama kiivas keskustelu Eurooppalaisessa lehdistössä ja kriitikoiden keskuudessa langetti kuitenkin varjon tuleviin ja vuoden 1964 biennaaliin. (Donaggio 1988, 29-30).

Biennaalin tullessa tärkeämmäksi tekijäksi tiedon levittäjänä ja makujen muokkaajana, Giardinin paviljongit kasvattivat kansallista henkeään. Joka maan hallinnoidessa omaa paviljonkia niiden välinen kilpailu kasvoi avoimeksi. Osallistuvat maat alkoivat painaa omia näyttelykatalogejaan biennaalin virallisen katalogin lisäksi. Turismin tuomien etujen ei koettu tulevan ainoastaan Venetsian hyväksi vaan joka paviljonki edusti omia taiteilijoitaan ja ennen kaikkea maataan, joka myös maksoi kaikki kustannukset. Näin ollen taiteilijat keräsivät kansainvälistä mainetta, mutta myös heidän edustavansa maat saivat kunniaa hyvistä näyttelyistä. (Alloway 1968, 141).

Vuonna 1968 Venetsiassa nähtiin opiskelijamellakoita, joilla protestoitiin biennaalin kaupallisuutta vastaan. Mielenosoitus sai vastakaikua ja monet taiteilijat peittivät työnsä ja joitain historiallisia näyttelyitä jouduttiin sulkemaan. Tämä ei kuitenkaan pysäyttänyt 34. biennaalia, mutta se vaikutti biennaalin toteutukseen ja sai taiteilijat ja kriitikot puhumaan biennaalin negatiivisista piirteistä. (Time magazine 1968).

Protestien vaikutus näkyi 70-luvulla. Palkintojen jakamisesta luovuttiin ja se otettiin uusittuna käyttöön elokuvafestivaalia mukaillen vasta 1986. Myös myyntipisteestä luovuttiin, koska sen koettiin edustavan taiteen kaupallistumista. Monografisista kuuluisuuksien näyttelyistä luovuttiin tilapäisesti ja niiden tilalle tuli näyttelyitä taiteesta yhteiskunnassa, sekä tutkimuksesta ja suunnittelusta. Vuoden 1972 biennaali oli menestys ja ensi kertaa sillä oli myös yhteinen teema: *Work and Behavior*. Muutoksista huolimatta biennaalin instituutio oli säilynyt yhä ongelmana ja kehotuksia sen uudistamisesta oli tullut paljon. Lopulta Italian parlamentti hyväksyi uuden säännösten ja 1974 uusi kahdeksantoista henkinen johtokunta aloitti toimintansa. Samana vuonna silloinen biennaalin puheenjohtaja Carlo Ripa di Meana teki päätöksen omistaa koko 1974 vuoden näyttelyn Chilelle, osoituksena solidaarisuudesta. Näin ollen 37. biennaali siirtyi vuoteen 1976. 1970-luvulla tulivat esille myös ympäristöasiat ja 38. biennaalin teemana oli *From Nature to Art , From Art to Nature*. (La Biennale di Venezia kotisivut).

80-luvulla biennaalilla oli yhteinen teema lähes joka vuodelle. Silloin otettiin myös käyttöön Corderie dell'Arsenalen laaja tila, joka oli jäänyt rappiolle. Tämä oli suuri lisäys biennaaliin ja Arsenalen merkitys kasvoi joka vuosi. Kehitys biennaalissa näkyi myös yhä spesifisimpinä teemoina näyttelyille. Vuoden 1986 teema *Art and Science* laajensi biennaalissa esiteltävän taiteen sisältöä käsitystä. (La Biennale di Venezia kotisivut).

1980 avattiin Aperto näyttely nuorille taiteilijoille, jotka olivat jääneet paitsioon Venetsian biennaalista. Myöhemmin siitä on kuitenkin kasvanut näyttämö biennaalin pääteemalle ja se on vahvistanut biennaalin kuraattorivetoista asemaa. Apertosta on muodostunut taiteellisen johtajan henkilökohtaisen panoksen signeeraus. (Bydler 2004, 103).

1990-luvulla teemoina ovat olleet *Future Dimension, Cardinal Points of the Arts, Identity and Alterity, Future, Present and Past* ja *dAPERTutto*. Venetsian biennaali näki myös

historiansa ensimmäisen ulkomaalaisen taiteellisen johtajan kun ranskalaista Jean Clairia pyydettiin kuratoimaan satavuotisjuhla biennaalia. Biennaali on jatkanut kasvuaan, joka on ollut pysyvää 2000-luvulle asti. Viimeisimpinä vuosina on yritetty ottaa mukaan myös Euroopan ulkopuolista taidetta, jonka puutteesta biennaalia on arvosteltu aikaisemmin. (La Biennale di Venezia kotisivut).

Venetsian biennaali on ollut koko historiansa ajan länsimainen ja ennen kaikkea eurooppalainen instituutio. 2000-luvulla se oli kuitenkin pakotettu laajentamaan visiotaan taiteesta Euroopan ulkopuolelle. Vuonna 2002 Documenta 11 Saksassa avasi ovensa, jonka jälkeen post-kolonialistista näkökulmaa avantgardessa taiteessa oli mahdotonta olla huomioimatta. (Bydler 2004, 106). Biennaalin kehitys myös katsojan huomioon ottamisessa on muuttunut ajan kuluessa. 50. biennaali esiteltiin teemalla *Dreams and Conflicts: the dictatorship of the viewer*. Tarkoituksena oli tuoda esille kulttuureita luotaavia asetelmia, jotka osoittavat ihmisten lyhytikäiset ja sattumanvaraiset kokemukset kulttuurisista identiteeteistä. Viisikymmentä vuotta aikaisemmin ei katsojan näkemykselle annettu juurikaan arvonantoa, eikä kulttuureita läpileikkaava näyttely ollut kenelläkään mielessä. (Meecham & Sheldon 2005, 268).

Venetsian biennaali on aina ollut speaktaakkelimainen, mutta se on silti kasvanut suuremmaksi vuosi vuodelta, saavuttaen koon, jota katsoja ei pysty enää sulattamaan. Maat, joilla ei ole omaa paviljonkia Giardinin puistossa ovat vuokranneet palatseja ympäri Venetsiaa, levittäen koko biennaalin laajalle ja vaikeasti hahmotettavalle alueelle. Tämä on johtanut tilanteeseen, jossa Venetsian kalliiden palatsien vuokraaminen on yhä vaikeampaa, paviljongittomien maiden yrittäessä löytää omaa näyttelytilaansa. (Seppälä 2007, 5.) Samaan aikaan Arsenalen uudet tilat ovat alkaneet uhmata koollaan ja kiinnostavuudellaan vanhaa biennaalin aluetta ja sen kansallisia paviljonkeja. Biennaalin teeman avulla ja sitä paloitellen näyttelystä on saatu rakennettua helpommin ymmärrettävä ja käsiteltävä kokonaisuus. Myös näyttelyiden jakaminen erilaisiin tiloihin on helpottanut katsojan tilannetta. Venetsian biennaali tarvitsee paljon maksavaa yleisöä voidakseen ylläpitää omaa kasvuaan. Jo nyt siitä on muodostunut monille yksi osa onnistunutta matkaa Venetsiaan, ei päinvastoin. (Bydler 2004, 108–109). Tämä kehitys on jatkunut Venetsian kaupungin pidentäessä biennaalin aukioloa noin kuuteen kuukauteen ja valjastaen käyttöönsä kulttuuriteollisuuden mekanismit. Mukana olevat maat joutuvat näin ollen myös maksamaan suurempia kustannuksia vuokrista ja ylläpidosta. Silti joka vuosi yhä

useampi maa haluaa olla mukana biennaalissa. (Seppälä 2007, 5). Osallistumisella koetaan olevan merkitystä erityisesti kulttuuriministerien ja diplomaattisen näkyvyyden kannalta. Yleensä enemmän kuin taiteilijoiden, jotka ovat huolissaan taiteellisesta vapaudestaan ja optimaalisista edellytyksistä taiteelliselle kehitykselle. Siitä huolimatta on vaikeaa uskoa, että taiteilija ei kutsusta suostuisi edustamaan maataan Venetsian biennaalissa ja tarkoituksella miettisi miten se tapahtuisi kaikkein parhaiten. (Kohlmeyer 2007, 41).

Läpi koko Venetsian biennaalin historian se on kasvanut vuosi toisensa jälkeen suuremmaksi. Fyysisen kasvun lisäksi se on saavuttanut myös yhä suurempaa huomiota maailmanlaajuisesti kuvataiteen kentällä. Uusien taidesuuntausten nostaminen yleiseen tietoisuuteen on viimeistely monesti biennaalin toimesta. Biennaali ei siis aina ole välttämättä ollut ensimmäinen tekijä taho, joka olisi tukenut uutta nykytaidetta. Se on kuitenkin reagoinut hyvin nopeasti muutoksiin ja suuren äänenkantajan roolissa tuonut sille sen tarvitseman uskottavuuden ja julkisuuden. Syytteet sen paisumisesta liian isoksi on osittain ristiriidassa vaatimusten kanssa lisätä taidetta länsimaiden ulkopuolelta, jolloin taiteen määrä väistämättä kasvaa. Sen portinvartijan rooli on siis rakentunut perustuen pitkälti sen suureen kokoon, mutta ennen kaikkea sen sisällön ymmärtämiseen ja koko taidemaailman yhdistämiseen, joka institutionaalisen teorian mukaan (Becker 1982, 150-155) yhdessä arvioi, mikä on huomion arvoista taidetta ja mikä ei.

3. 2 Suomen osallistuminen Venetsian biennaaliin

Venetsian biennaalin alkuaikoina Suomen virallisella taholla ei ollut innostusta osallistua siihen, toisin kuin esimerkiksi Ruotsilla ja osallistuminen oli yksittäisten taiteilijoiden oman aktiivisuuden varassa. Ensimmäiset suomalaiset artistit, jotka osallistuivat biennaaliin, työskentelivät Suomen ulkopuolella Keski-Euroopassa tai Italiassa. Tästä syystä heidän työnsä esiteltiin ruotsalaisten, ranskalaisten, unkarilaisten tai italialaisten teosten yhteydessä. Ensimmäistä kertaa suomalainen taiteilija oli mukana kolmannessa biennaalissa, vuonna 1889. Elin Danielson-Gambogi, joka asui Italiassa, esiintyi italialaisten taiteilijoiden joukossa yhdellä työllään. Tämän jälkeen Ville Wallgren osallistui biennaaliin vuonna 1903, jolloin hänet listattiin ruotsalaiseksi. Hän asui ja työskenteli Pariisissa ja seuraavassa biennaalissa hän esiintyikin ranskalaisten joukossa. Akseli Gallen-Kallelan töitä esiteltiin biennaalissa kolmasti vuosina 1909, 1910 ja 1914, jolloin hänen töilleen varattiin paikka keskeltä Italian paviljonkia. Vuonna 1909 hänen

lisäkseen töitään esitteli Yrjö Liipola unkarilaisten taiteilijoiden joukossa. Suomen osallistuminen Venetsian biennaaliin keskeytyi neljäksikymmeneksi vuodeksi, vaikka Wäinö Aaltonen kutsuttiin vuoden 1934 biennaaliin ja samana vuonna Suomelle esiteltiin mahdollisuutta rakentaa oma paviljonki Giardinin puistoon. Näistä kutsuista kieltäydyttiin. (Keinänen 1990, 56–58).

Suomen seuraava osallistuminen tapahtui toisen maailmansodan jälkeen vuonna 1954. Suomessa keskusteltiin tuohon aikaan kotimaisesta ja ulkomaisesta taiteesta, sekä avantgarden asemasta perinteisempään maalaustaiteeseen verrattuna. Venetsiasta tullessa kutsussa esitettiin suurta mielenkiintoa Sam Vannin ja Birger Carlstedtin töitä kohtaan. Viralliset piirit kuitenkin karsastivat uusia trendejä, joita Vanni ja Carlstedt edustivat. Heidän sijastaan Venetsiaan lähetettiin Tyko Sallinen ja Wäinö Aaltonen, jotka edustivat kaikkein konkreettisinta kansallista tyyliä. Tämä valinta osoittautui vääräksi ja heidän työnsä jäivät täysin vaille huomiota kansainvälisen avantgarden taiteen keskellä. (Keinänen 1990, 58–60). São Paulon ja Venetsian biennaalin kaltaisiin kansainvälisiin tapahtumiin osallistuessaan, suomalaiset taiteilijat näkivät masentavan eron kotimaisen ja ulkomaisten taidevirtausten välillä. Taiteilijoiden keskuudessa nousi kysymys suomalaisen taiteen takapajuisuudesta. (Valkonen 1999, 138).

Kuvataideakatemian kieltäydyttyä kutsusta vuoden 1956 biennaaliin, Nykytaideyhdistyksen puheenjohtaja Maire Gullichsen aloitti urakan, joka johti Suomen oman paviljongin pystyttämiseen Giardinin puistoon. Rahoitus paviljonkia varten koottiin suomalaiselta teollisuudelta ja A. Ahlström yhtiö lahjoitti kaikki puurakennusmateriaalit. Alvar Aalto suunnitteli sen ilmaiseksi suurella kiireellä ja se valmistui vasta avajaisia edeltävänä päivänä. Alun perin paviljonki suunniteltiin purettavaksi rakennukseksi ja se oli tarkoitus pystyttää joka biennaalia varten erikseen. Tämä ei kuitenkaan onnistunut teknisistä syistä ja se jäi sijoilleen erinomaiselle paikalle lähelle unkarilaista paviljonkia. Aalto paviljonkia käytettiin vain kolmissa biennaaleissa, jonka jälkeen sitä ovat käyttäneet Italia, Argentiina, Portugali ja Islanti. Vuoden 1956 biennaalissa Aalto paviljonki vei kaiken huomion Helene Schjerfbeckin töiltä, joiden valinnalla oltiin haluttu välttyä riskeiltä, mutta jotka edustivat 1920-luvun maalaustaidetta ja näin ollen eivät päässeet esille avantgarden taiteen keskellä. (Gullichsen 1990, 16–25).

Vuoden 1958 biennaaliin Suomen valintakomissio valitsi viimein nuorempia taiteilijoita, mutta tasapuolisuuden nimissä se yritti mahduttaa pieneen Aalto paviljonkiin eri suuntauksista maalauksia, grafiikkaa ja veistoksia, luoden liian sekalaisen näyttelyn. Seuraavassa biennaalissa sama toistui ja jälleen kerran Suomi kieltäytyi esittelemästä omia avantgarde taiteilijoitaan. Sen sijaan kansalliselle ekspressionismille annettiin etusija ja valitut taiteilijat nojasivat töissään vakaasti luontoon. Kaiken kaikkiaan Suomen taidepolitiikka oli hyvin konservatiivista ja heijastui taiteilijavalinnoissa Venetsian biennaaliin. (Keinänen 1990, 60). Tämä näkyi 1960 biennaalissa, jossa suomalaiset taiteilijat joutuivat jälleen toteamaan uuden taidesuuntauksen, tällä kertaa informalismin nousseen kansainväliseksi pääsuuntaukseksi, jättäen Suomen paviljongin varjoonsa. Informalismi jakoi mielipiteitä, nuoren taiteilijapolven ottaen sen innolla vastaan. (Valkonen 1999, 145–146).

Taiteilijavalinnat epäonnistuivat jälleen kerran kun vuoden 1962 biennaaliin lähetettiin suomalaisia informalismin edustajia. Kansainvälisesti tästä suuntauksesta oltiin jo irtautumassa ja Maire Gullichsen kirjoittikin Suomen osastosta sanomalla sen muistuttavan lähinnä nuhaa kankaalla ja ihmetellen, eikö Suomessa tiedetty sen ulkopuolisista taidevirtauksista mitään. (Valkonen 1999, 150). Myös Suomen osallistuminen Venetsian biennaaliin muuttui kun yhteispohjoismaainen paviljonki valmistui vuoden 1962 biennaalia varten. Sen rakentamisesta oli puhuttu samaan aikaan kun Suomi rakensi omaa Aalto-paviljongiaan. Kilpailun paviljongin rakentamisesta voitti norjalaisen Sverre Fehnin suunnitelma. Ruotsin, Norjan ja Suomen yhteistä näyttelytilaa alettiin kutsua Skandinavian paviljongiksi, mutta vuodesta 1980 alkaen se tunnettiin nimellä Pohjoismaainen paviljonki. Näyttelyiden rakentaminen kolmen pohjoismaan kesken ei aina ollut helppoa. Jokaisen maan tuodessa oman taiteilijansa ja visionsa ilman yhteistä koordinoitua, paviljongin näyttelyistä muodostui sekavia ja linjattomia. (Keinänen 1990, 61).

Ennen näyttelyiden järjestämisvastuun kierrättämistä, jakoi kolme Pohjoismaata paviljongin tilan fyysisesti tasan omia näyttelyitään varten. Järjestelmää pidettiin reiluna, mutta harkitsemattomana. Kauniin näyttelypaviljongin potentiaalia ei hyödynnetty, eivätkä Pohjoismaiden näyttelyt keränneet juurikaan huomiota Giardinin puistossa. Suomen osalta yhteispohjoismaisessa paviljongissa esiintyminen oli huonompi vaihtoehto kuin jatkaa Aalto-paviljongissa yksin. Näyttely keskellä tavanomaista taidetta kahdesta vieraasta maasta, toi sille vähemmän huomiota kuin esilläolo omassa pienessä, mutta

mielenkiintoisessa Aalto-paviljongissa. Organisatorisesti Pohjoismaisen paviljongin ohjaaminen oli jokaisen maan oma asia. Opiskelijamellakoiden aikaan vuonna 1968 Ruotsi päätti jäädä pois biennaalista. Kiista ruotsalaisten kesken jatkui siten, että he eivät osallistuneet vuonna 1970 ja 1972, jolloin heidän paikkansa annettiin Islannille. Vuonna 1974 ei järjestetty biennaalia joten kolme Pohjoismaata oli yhdessä seuraavan kerran vasta vuonna 1976. Tällöin päätettiin, ettei paviljonkia pilkota kolmeen eri osaan vaan näyttely järjestetään yhdessä, kolmen eri kuraattorin järjestämänä. Vasta vuonna 1986 päätettiin, että näyttelyn organisoiminen annetaan yhden maan ja yhden kuraattorin järjestettäväksi. (Kruskopf 2007, 50–51).

Vuonna 1964 biennaalia hallitsi Pop-taide ja Suomen grafiikkaan ja veistoksiin painottunut näyttely jäi taka-alalle amerikkalaisen Robert Rauschenbergin viedessä pääpalkinnon Pop-taiteelle. Seuraavassa biennaalissa oli esillä Sam Vannin maalauksia, joita kaksitoista vuotta aikaisemmin ei ollut hyväksytty esiteltäviksi. Läpi 70- ja 80-luvun Suomen viralliset taiteilijavalinnat ovat olleet hyvin varovaisia ja vain harvoin esitelty taide on koskettanut kansainvälisen nykytaiteen trendejä. Vuonna 1978 Olavi Lanun taide sai hyvin lämpimän vastaanoton. Biennaalin teemana oli *From Nature to Art, From Art to Nature* ja Lanun voimakkaasti luontoa lähellä olevat työt osuivat juuri tähän teemaan. Ensimmäistä kertaa suomalaiset uskalsivat esitellä valokuvia vuonna 1984, Kain Tapperin veistosten ollessa kuitenkin pää-asiallinen taide. Suomen osallistumisen kannalta tärkeänä voidaan pitää Tapio Wirkkalan Venini yhtiölle tekemiä lasiesineitä, jotka olivat esillä moneen kertaan 60- ja 70-luvuilla soveltavan taiteen ja lasitaiteen näyttelyissä, sekä 1995 Biennaalin lasitaiteen satavuotisnäyttelyssä. (Keinänen 1990, 63).

Pohjoismaisen paviljongin rakentamisesta aina 90-luvulle asti kolmen maan osallistumista varjosti kansallisuusaatteen esiintuominen taiteen kautta ja toisaalta sen hetkisten trendien erittäin tarkka noudattaminen. Kansallisen identiteetin ja sitä kautta pohjoismaisen provinsialismin vaikutuksen koettiin olevan riittävä kansainväliselle yleisölle, kuten se oli kotimaassa. Toisen koulukunnan tulkintaan vaikuttivat pienille maille tyypillisesti alemmuudentunne, joka sai heidät uskomaan, että se mitä biennaali pyysi ja mitä trendit kansainvälisessä taiteessa tuottivat olivat asioita, joita piti noudattaa ehdottoman tarkasti. Nämä näkemykset johtivat toisaalta taiteen mielenkiinnottomuuteen ja toisaalta teosten läpinäkyvään imitointiin. (Kruskopf 2007, 51).

5. SUOMEN OSALLISTUMISEN RAKENNE JA KEHITYS

5.1 Pohjoismaisen kulttuurin kentän kamppailut

5.1.1 Suomi ja muut Pohjoismaat

Tässä kappaleessa käsittelen kysymystä Suomen positiosta muihin Pohjoismaihin nähden kansallisena ja taiteilijoiden välisenä. Kolme Pohjoismaata kamppailevat symbolisesta pääomasta kulttuurin kentällä. Käytän virheellisesti Pohjoismaiden käsitettä, vaikka yhteispohjoismaisessa paviljongissa on mukana vain Suomi, Ruotsi ja Norja. Tanskalla on oma paviljonki ja Islanti on monena vuonna vuokrannut mm. Suomen Aalto-paviljonkia, koska sillä ei ole Venetsian Giardini puistossa omaa kansallista näyttelytilaansa.

Näyttely nähdään norjalaisen Sverre Fehnin suunnittelemassa paviljongissa, jossa Suomi, Ruotsi ja Norja ovat esiintyneet vuodesta 1962. (HS 2.12.1994)

Suomen, Ruotsin ja Norjan osallistuminen Venetsian biennaaliin samassa paviljongissa alkoi 1962. Yllä oleva lainaus kuvaa hyvin yhteisten näyttelyiden historiaa. Fehnin suunnittelema paviljonki mainitaan aina ja se on hyvin usein myös näyttelyn lähtökohta. Vaikka kolmen maan suhteet on aina pyritty säilyttämään tasa-arvoisina, ovat valitut taiteilijat aina edustaneet omia maitaan. Pohjoismainen paviljonki on tässä mielessä ristiriitainen tila. Alun perin se suunniteltiin kolmelle maalle, jotka kaikki koordinoivat sinne omat näyttelynsä samanaikaisesti. Tämä käytäntö lopetettiin 1980-luvun puolivälissä kun kukin maa sai vuoronperään vetovastuun yhteisnäyttelystä. Paviljongissa esiintyy siis kolme kansallisvaltiota, joiden yhteisestä näyttelillepanosta vastaa vain yksi maa vuorollaan.

Pohjoismaisen paviljongin ongelmat tulevat esille biennaalin kansallisten paviljonkien konseptin luonnetta rikkovana. Paviljonkien kansallinen luonne ei ole ongelma silloin jos yhdessä paviljongissa esiintyy yksi maa. Pohjoismaisessa paviljongissa taas ihanteeksi on nostettu maiden esiintyminen tasapainossa, vaikka taide näissä kolmessa eri maassa on erilaista. Asian nosti esille myös italialainen taidekustantaja Giancarlo Politi.

Politi arvostelee myös Venetsian biennaalin Pohjoismaista yhteispaviljonkia. "Joka kerta kun olen käynyt siellä, olen kuvitellut, että paviljongissa on yhden taiteilijan yksityisnäyttely eikä useamman taiteilijan yhteisesiintyminen. Tämä paviljonki toimii kansallisen kulttuurin konseptiota vastaan", hän pahoittelee. (HS 2.9.1995)

Politi ehdottaakin, että tulevissa biennaaleissa kukin pohjoismaa esiintyisi omissa erillisissä näyttelyissään.

Kiertävä näyttelyn järjestämisvastuu luo tilanteen, jossa järjestysvuorossa oleva maa pystyy vaikuttamaan oman maansa esillepanoon. Se luo myös tilanteen, jossa jokainen maa odottaa näyttelyn järjestämisvuoroa, luodakseen omille taiteilijoilleen suurempaa näkyvyyttä. Tapana on ollut kutsua jokaisesta maasta ainakin yksi taiteilija ja se on toiminut myös käytännössä. Mukana olevat maat, jotka eivät ole järjestämisvastuussa, kokevat tällöin hienovaraista syrjintää. Vuonna 1995 kun Venetsian biennaali juhli 100-vuotista historiaansa, Suomi oli näyttelyn järjestämisvastuussa. Suomea edusti Nina Roos, Norjaa Per Maning ja Ruotsia Eva Löfdahl. Näyttelyä pidettiin yhtenäisenä ja näiltä osin onnistuneena. Varsinaista keskustelua Suomen positiosta muihin Pohjoismaihin ei ollut juuri esillä.

Sillä äänettömyys, hiljainen luonnonmaisema ja hämyinen valo ovat hyvin vaikuttavina läsnä norjalaisen arkkitehdin Sverre Fehnin näyttelypaviljongissa, jonka kolme pohjoismaata rakennutti Venetsian Giardiniin 1962. (HS 27.6.1995)
Suomalainen taide näkyy nyt aiempaa vahvemmin, sillä Suomi isännöi Giardinon Pohjoismaista paviljonkia. (HS 11.6.1995)

Kun vuoden 1997 biennaalin Pohjoismaisen paviljongin taiteilijat julkistettiin, otsikoitiin sitä Helsingin Sanomissa "Venetsian Pohjoismaisen paviljonki rikkoo rajoja".

Sen sijaan, että Venetsian biennaalin pohjoismaisessa paviljongissa järjestettäisiin perinteinen kolmen taiteilijan suomalais-ruotsalais-norjalainen ryhmänäyttely, Venetsiaan on valittu viisi taiteilijaa, joista kaksi on pohjoismaiden ulkopuolelta: amerikkalainen Mark Dion ja japanilainen Mariko Mori. (HS 20.12.1996)

Kansallisuus käsitteen romuttamista ei ole silti pidetty ongelmana vaan paviljonkia kehitettiin.

Pohjoismaat eivät liene häntäpäässä, kun biennaalin paras kansallinen paviljonki tänään palkitaan. Paviljongissamme on raikkautta... (HS 15.6.1997)

Vaikka vetovastuu oli vuonna 1997 Norjalla, nousee ylpeys onnistuneesta näyttelystä niin, että paviljongilla viitataan yhteispohjoismaiseen perheeseen, jonka näyttelyssä vielä oli amerikkalainen ja japanilainen taiteilija mukana. Pohjoismaista näyttelyä pidettiin

ennakkoluulottomana ja muiden kansallisuuksia mukaan ottamista hyvänä ratkaisuna. Sen sijaan kilpailua oli nähtävissä Pohjoismaisen paviljongin ulkopuolella. Ruotsi oli järjestänyt erillisen näyttelyn Venetsiaan, joka ei ollut osa biennaalin virallista ohjelmaa.

Jos Venetsian biennaali olisi urheilua, Ruotsi olisi voittaja. Onneksi taiteessa ei kilpailla, eihän? (HS 18.6.1997)

Pääasia onkin erottautuminen. Pohjoismainen näyttelypaviljonki ei ole vielä koskaan tehnyt yhtään suomalaista, norjalaista tai ruotsalaista taiteilijaa tunnetuksi maailmalla. (HS 18.6.1997)

Ruotsin satsaus oli suuri eikä Suomen voitu edes kuvitella saavan vastaavia rahoja näyttelyn järjestämiselle. Kivirinta painotti, ettei ruotsalaisia kannattanut kadehtia vaan onnitella. Syyksi tähän hän sanoi suomalaisten suuremman panostuksen arkkitehtuuriin, joka puolestaan on näkynyt maailmalla.

Pohjoismaisen paviljongin yhteisenä agendana toimi pyrkimys päästä kansalliselta taiteen kentältä kansainväliseen tietoisuuteen. Kamppailu Bourdieun (1993, 40) kuvaamasta symbolisesta vallasta kolmen maan kesken tuli kuitenkin esille Ruotsalaisten irtauduttua pohjoismaisesta yhteydestä hetkellisesti. Pohjoismaisen yhteistyön nähtiin rakoilleen Pohjoismaisen paviljongin avajaisjuhlissa. Ruotsalaiset olivat tällöin järjestämällään illallisella, johon he olivat kutsuneet ainoastaan omat vieraansa. Taiteen vientiin liittyen heidän kampanjaansa pidettiin onnistuneena. Suomessa ei viennin merkitystä vielä oltu ymmärretty osana symbolisen ja kulttuurisen pääoman kasvattamista.

Vuoden 1999 biennaalia varten kuraattoriksi valittu ruotsalainen John Peter Nilsson lähti rakentamaan pohjoismaista näyttelyä yhteispohjoismaisesta näkökulmasta.

1960-luvulla valmistunut, arkkitehti Sverre Fehnin suunnittelema näyttelypaviljonki lähtökohtanaan Nilsson lähtee tarkastelemaan "pohjoismaisen hyvinvointivaltion modernistista ideaa, jolla tällä hetkellä on ainoastaan nostalginen merkitys." (HS 8.10.1998)

Nilssonin mukaan kansainvälinen taidemaailma oli erittäin kiinnostunut pohjoismaisesta taiteesta ja siitä konseptista pidettiin kiinni näyttelyä rakennettaessa. Kansallisia poikkeavuuksia ei nostettu esille ja taiteilija valinnoissa Nilsson noudatti perinteistä taiteilija per maa periaatetta.

Eija-Liisa Ahtila, joka oli Suomen edustajana paviljongissa sai Venetsian biennaalin juryn kunniamaininnan ja oli näin ollen ensimmäinen pohjoismainen palkittu taiteilija Venetsian biennaalissa. Paviljongissa huudettiin "Suomi voitti". Taka-alalla vallinnut kilpailu kolmen maan kesken nousi esille, huolimatta yhteisestä teemasta ja näyttelyn puitteista.

Tematiikaltaan ja näyttelyarkkitehtuuriltaan yhtenäisen paviljongin muut teokset ovat ruotsalaisen Annika von Hausswolffin valokuvia ja norjalaisen Knut Åsdamin videoteos. Pohjoismaisesta näkökulmasta voi siis ajatella, että tässä kisassa Suomi voitti nyt Ruotsin ja Norjan. (HS 14.6.1999)

Kivirinta nostaa omaehtoisesti esille kilpailun ja ennen kaikkea sen "voiton". Hänen mukaansa tätä kilpailua käydään jatkuvasti, mutta se konkretisoituu vasta kun "voittajamaa" ottaa kruunun itselleen. Sama asetelma on aistittavissa Pohjoismaisen paviljongin näyttelyiden arvosteluissa, joka vuosi. Vuonna 1999 Suomen menestystä juhlittiin otsikolla "Suomi voitti".

Suomi ja Ruotsi kilpailivat ja Ruotsi oli niskan päällä. Sitten kuitenkin Suomi voitti. Venetsian biennaalin pohjoismaisen paviljongin avajaisissa tuntui välillä siltä, kuin olisi ollut maaottelussa. (HS 24.6.1999)

Ruotsalaisista kirjoitettiin "taidemaafiana" ja heidän tapansa hoitaa avajaiset kritisoitiin paljon. Maiden välillä vallinnut kilpailu tuli esille valittamisena omissa leireissä ja Suomen taustajoukot olivat olleet "lievästi sanottuna raivoissaan" ruotsalaisten tallottua muiden varpaille kaikessa. Lukijalle muodostetaan kuva ruotsalaisten itsekkyydestä ja röyhkeydestä.

Kivirinnan mukaan Eija-Liisa Ahtilan palkitseminen sinetöi suomalaiset voittajiksi. Hän toteaa, että kahden vuoden päästä järjestettävään biennaaliin, jolloin Suomi isännöi Pohjoismaista paviljonkia on aikaa kerätä "kaikki hyvät energiat", jotta paras mahdollinen "yhteisesiintymisen" saadaan toteutettua.

Vuonna 2001 Venetsian biennaalin päänäyttelyyn valittiin mukaan seitsemän suomalaista taiteilijaa, joka on enemmän kuin koskaan Suomen mukana olon aikana. Helsingin Sanomien haastattelussa biennaalin taiteellinen johtaja Harald Szeemann kehui suomalaista taidetta niin, ettei Kivirinnan tarvinnut itse kuin kirjata kommentit ylös. Menestys otsikoitiin ylpeänä: "Venetsian biennaali satsaa nyt Suomeen". Suomea ei kuitenkaan

verrattu tekstissä muihin pohjoismaihin, osittain koska ainoastaan edustuksellinen ylivoima nosti sen muiden pohjoismaiden yläpuolelle.

Suomen taiteen kansainväliset yhteydet harppaavat tämän jälkeen varmasti aivan toiselle tasolle. Suomi on vahva kuvataidemaata - siitä ei ole enää mitään epäilystä tämän jälkeen. (HS 10.6.2001)

Hyvin pian taiteilijavalintojen julkistamisen jälkeen Kivirinta kirjoittaa mielipidekirjoituksessa kiihtyneenä viitaten ministeri Jaakko Nummisen puheeseen siitä, että suomalaisen taiteen tulisi löytää uusia väyliä kansainvälistymiseen. Osanotto tulevassa biennaalissa ja taiteilijoiden, kuten Eija-Liisa Ahtilan menestys olivat Kivirinnan mielestä jääneet ymmärtämättä koko valtiovallan kermalta. Suomalainen taide on kansainvälisempää kuin koskaan aiemmin, kirjoitti Kivirinta. Hänen kirjoitukseensa vastaa Valtion taidemuseon ylijohtaja Tuula Arkio otsikolla "Suomi on taiteen maailmankartalla". Arkio kertoo oman näkemyksensä suomalaisen taiteen kansainvälisyydestä, joka ei poikkea paljoakaan Kivirinnan vastaavasta. Biennaalin päänäyttelyyn valitut seitsemän taiteilijaa toivat suurta positiivista huomiota suomalaiselle taiteelle. He veivät suomalaisen taiteen kansainväliseen kontekstiin.

Suomalaisedustus biennaalissa korostui vuoden 2001 biennaalin Pohjoismaisen paviljongin näyttelyn arviossa. Minimalistinen näyttely, jonka kuraattoreina ja Suomea edustavina taiteilijoina toimivat Tommi Grönlund ja Petteri Nisunen ei kuitenkaan poikennut paljoa paviljongin näyttelyiden historiasta minimalismissaan. Taiteilijapari kritisoi teoksella myyttiä pohjoismaisesta yhtenäisyydestä, nimeämällä sen *The North is Protected*.

Suomen vahva positio tuli esiin otsikoissa, kuten "Seitsemän suomalaistaiteilijaa Venetsian biennaaliin", "Suomi näkyy tänä kesänä Venetsian biennaalissa" ja "Suomalainen taide loistaa Venetsiassa". Taide-lehti kommentoi suomalaistaiteilijoiden hoitaneen leiviskänsä päänäyttelyssä moitteettomasti, antaen suitsutukselle siunauksensa.

50. Venetsian biennaali, joka järjestettiin vuonna 2003, ei nostonut mitään jännitteitä kolmen pohjoismaan välille. Kirjoituksissa ei noussut esille minkäänlaista ristiriitaa tai kilpailutilannetta. Yksi yhdestätoista päänäyttelyn kuraattorista oli ruotsalainen ja ruotsalaisilla taiteilijoilla oli siellä vahva edustus. Heidän menestyksestään nousevaa kateutta lievitettiin muistuttamalla Suomen vahvasta näkyvyydestä edellisvuonna.

Enemmän keskityttiinkin Suomen esillä oloon biennaalin oheistapahtumissa, joissa edustus oli suurempaa. Norjalaisten ideoimassa Pohjoismaisessa paviljongissa Suomea edusti Liisa Lounila.

Jos vuoden 2003 biennaali jäi ilman jännitteitä niin vuosi 2005 osoittautui toisenlaiseksi. Ruotsin ollessa vetovastuussa, heidän toteuttamansa näyttely ajoi suomalaisen taiteilijan Laura Horellin tekemään päätöksen poisjännistä.

Norjan, Ruotsin ja Suomen yhteinen Pohjoismainen paviljonki Venetsian biennaalissa jää ensi kesänä ilman suomalaista osanottajaa. (HS 12.3.2005)

Ruotsalaiset ehdottivat taiteilijoiden esiintyvän paviljongissa vuoropäivin tai -viikoin. Toinen vaihtoehto Suomen ja Norjan edustajille oli etsiä näyttelytila jostain muualta Venetsiasta. Ruotsia ei varsinaisesti syytetty, mutta Helsingin Sanomien arvostelussa oli erotettavissa katkeruus Ruotsin tekemille päätöksille. Norja säästy kritiikiltä, vaikka se suostui lähtemään mukaan näyttelyyn. Sen sijaan ruotsalaisia taiteilijoita ja kuraattoria kritisoitiin heidän toteuttamansa näyttelyn minimaalisuuden vuoksi ja valitettavan tilanteen aikaansaamisesta. Ruotsi tavallaan toteutti ideansa siitä, että paviljonki kiertäisi maalta toiselle vuorovuosina ilman Norjan ja Suomen suostumusta.

"On ikävää havaita noin nationalistinen agenda Suomen taholta. En ymmärrä mitä tuollaisella omien etujen ajamisella on voitettavissa", sanoo Ann-Sofi Noring, Tukholman Moderna museetin näyttelypäällikkö, joka vastasi kesäkuussa avatun biennaalin Pohjoismaiden paviljongista. (HS 19.7.2005)

Näin kirjoitettiin Helsingin sanomien jutussa, joka koski Suomen ja Ruotsin kiistelyä siitä mikä johti Laura Horellin poisjääntiin. Noringin kommentti kohdistui Marketta Seppälään, joka on Näyttelyvaihtokeskus Framen johtaja. Esille nousi Bourdieun (1993, 95) kuvaamien taidemarkkinoiden kompleksi rakenne ja siellä liikkumiseen vaadittavasta ymmärryksestä. Ruotsalaisten tekemä päätös kuvasti heidän näkökulmansa kansallista painoarvoa. Heidän yrityksensä luoda laadukasta taidetta ei nähnyt suomalaisten tai norjalaisten panokselle luonnollista paikkaa näyttelyssä. Seppälä arvosteli ruotsalaisten toimia kovin sanoin Framen julkaisemassa kansainvälisessä taidelehdessä.

Seppälän mielestä kuraattorin vaatimukset olivat ajaneet Horellin tilanteeseen, jossa hänet oli kutsuttu biennaaliin mutta ”vailla tilaa esittää haluamiaan teoksia”. (HS 19.7.2005)

Erityisen loukkaavaa Seppälän mielestä oli, että vaikka Moderna museet pahoitteli vetäytymistä, se pyysi Suomelta vain uutta taiteilijaehdokasta tilalle. (HS 19.7.2005)

Aalto-paviljongin siirrettyä takaisin suomalaisten hallintaan pitkän vuokrasuhteen päätyttyä Islannin kanssa, nousi keskusteluun Suomen mahdollinen vetäytyminen Pohjoismaisesta paviljongista. Molemmissa paviljongeissa esiintyminen yhtäaikaaisesti koettiin liian kalliiksi. Seppälä sanoi suostuvansa Pohjoismaisen paviljongin kierrätykseen vuorovuosina, kuten Ruotsi oli ehdottanut, mutta Norja ei sitä halunnut.

"Itse olen uudistuksen kannalla, mikäli Norja ja Ruotsi pääsevät yhteisymmärrykseen. Pohjoismainen paviljonki olisi parhaimmillaan yhdelle maalle ja projektille kerrallaan. On siellä ollut onnistuneita ryhmänäyttelyjäkin", Seppälä sanoo. (HS 22.7.2005)

Tässä vaiheessa ei päätöksiä vetäytymisestä tai Aalto-paviljongin vuokraamisesta tehty. Selvää oli kuitenkin se, että 2005 vuoden ongelmat Ruotsin kanssa edesauttoivat päätöstä vetäytymisestä vuoden 2007 biennaalin jälkeen, kun Suomi oli suorittanut Pohjoismaisen paviljongin järjestelyvastuunsa.

52. biennaali vuonna 2007 sai Kivirinnan kirjoittamaan pohjoismaiden näyttelystä positiiviseen sävyyn. Suomi oli valinnut saksalaisen kuraattorin René Blockin näyttelyn suunnittelijaksi, eikä suurempia ristiriitoja ollut huomattavissa edellisvuotisen riitelyn jäljiltä. Uutisointi pohjoismaiden välisestä tilanteesta jäi puuttumaan lähes kokonaan, joka johtui varmasti hyvin hallituista järjestelyistä, mutta myös tilanteen rauhoittumisesta ja halusta unohtaa vuoden 2005 biennaalin ongelmat.

Lähes vuotta myöhemmin ruotsalaiset eivät kuitenkaan olleet vielä unohtaneet jo loppunutta biennaalia. Ruotsalainen taidelehti Paletten oli tilannut jälkikäteisarvion Venetsian pohjoismaisista näyttelyistä. Arvion suorittivat kriitikot Kim Levin New Yorkista ja Gareth Harris Lontoosta. Levin taustoitti kritiikkiään palaamalla vuoden 2005 tilanteeseen, jossa Laura Horelli joutui jäämään pois ruotsalaisen taiteilijaparin dominoidessa paviljongin tilaa.

Levinin mielestä molemmat norjalais- ja suomalaisteokset oli asetettu marginaaliin ruotsalaisten kustannuksella. (HS 27.2.2008)

Suomea edustivat Adel Abidin ja Maaria Wirkkala. Abidinin teos oli Levinin mielestä huonosti esillä sivuhuoneessa ja Wirkkalan teos täysin "syrjässä" Suomen Aalto-paviljongissa. (HS 27.2.2008)

Levinin mielestä ruotsalaiset olivat saaneet näyttelyssä paremman näkyvyyden Suomen isännyydestä huolimatta. Harris kiinnitti enemmän huomiota Islannin tilanteeseen sen joutuessa muuttamaan Giardinin ulkopuolelle Aalto-paviljongin vuokrasopimuksen päätyttyä. Samalla hän moitti Suomen, Ruotsin ja Norjan yhteisnäyttelyä epäyhtenäisyydestä.

Kivirinta kuittasi Levinin ja Harrisin mielipiteet heidän kriitikon vapaudellaan. Enemmän hän ihmetteli, miksi ruotsalaiset ottivat asian esille vasta nyt kun seuraavaan biennaalin vuonna 2009 oli tarkoitus laajentaa pohjoismaista näyttelyä myös Tanskan paviljonkiin.

Kaiken kaikkiaan ongelmana on Venetsian kansallisten näyttelyjen outo pohjoismainen konstellatio. (HS 27.2.2008)

Tilanne on jäänyt elämään ja pohjoismaiden yhteistyötä tulee määrittämään paljolti seuraavan näyttelyn onnistuminen tai toisaalta ristiriidat. Kamppailu symbolisesta vallasta pohjoismaisella kulttuurin kentällä on muodostunut Pohjoismaisen paviljongin yhteistyön sivuuttavaksi asiaksi. Yhteisenä määrittävänä tekijänä toimii vain paviljonkirakennus.

5.1.2 Pohjoismaisen yhteistyön ongelmat

Läpikäydyssä aineistossa nousee selvästi esille kolmen maan, Suomen, Ruotsin ja Norjan ongelmat löytää yhteinen näkemys näyttelyiden rakentamiseen. Samaa johtopäätöstä tukee myös pintapuolinen selvitys Pohjoismaisen paviljongin syntyhetkestä aineistoni ensimmäiseen tarkasteluvuoteen. Jännitteet ja erimielisyydet maiden välillä ovat kasvaneet vuosien kuluessa. Erityisesti tämä on näkyvissä Suomen ja Ruotsin välillä. Näyttelyiden arvoissa on havaittavissa kahden diskurssin ristiriitaa, joka on lähtökohtaisesti yhteydessä maiden väliseen kilpailuun ja oman joukkueen puolusteluun. Silloin kun pohjoismaista näyttelyä verrataan kokonaisuutena muihin Giardinin paviljonkipuiston näyttelyihin, onnistumista tarkastellaan hyvinkin pohjoismaisesta näkökulmasta ja identifioidutaan pohjoismaiseen entiteettiin. Tällöin näyttelyn onnistuminen on johtunut jonkun ei-

suomalaisen taiteilijan panoksesta, kuten Mariko Morin tapauksessa vuonna 1997. Sen sijaan suomalaisen taiteilijan, kuten Eija-Liisa Ahtilan menestys vuonna 1999 sai suomalaiset irtautumaan pohjoismaisesta kontekstista ja juhlimaan palkintoa täysin itsenäisenä saavutuksena.

Pohjoismaisen paviljongin näyttelyitä rakennettaessa on aina viitattu tasapäisyyteen. Jokainen maa on esillä yhtäläisesti materiaalisessa mielessä. Tämä johtuu pitkälti siitä, että jokainen maa maksaa saman summan paviljongin vuokratuloista ja on näin ollen valtuutettu saamaan näyttelyissä näkyvyyttä. Tämä oli yksi perimmäisistä syistä vuonna 2005 kun Suomen edustaja Laura Horelli joutui jättäytymään näyttelystä pois. Ruotsalaisen kuraattorin näkemys siitä, että Suomi lähettää uuden taiteilijan Horellin tilalle viittasi juuri siihen oikeuteen, joka Suomella on vuokran maksajana. Taiteilijan osuudella itse näyttelyyn sitä vahvistavana yksilönä ei ollut merkitystä. Ruotsi oli rakentamassa omaa näyttelyään, ei pohjoismaista. Tämä päätös on jättänyt suomalaisille vahvoja antipatioita ruotsalaisia kohtaan.

Ongelmat kolmen pohjoismaan välillä johtuvat yhteisen avoimen paviljonkirakennuksen jakamisesta. Tilaa ei ole fyysisesti pilkottu niin, että maat löytäisivät luonnollisesti paikkansa vaan joka näyttelystä yritetään luoda yhtenäistä kokonaisuutta, joka edustaa pohjoismaista taidetta. Tämä taas rikkoo kansallisten paviljonkien konseptiota, jossa yhdessä paviljongissa esiintyy yksi maa. Tätä suuremmaksi ongelmaksi muodostuu kuitenkin pohjoismaisen taiteen käsite kun jokainen maa haluaisi markkinoida omaa taidettaan. Paviljongin kolme maata muodostavat kolme eri taidealuetta, jolloin yhteispohjoismaisen näyttelyn kokoaminen on entistä vaikeampaa, vielä kun nämä kolme maata kilpailevat keskenään. Suomella ei ole ollut eripuraa muiden pohjoismaiden, kuten Islannin tai Tanskan kanssa, johtuen heidän fyysisesti erillään olevista näyttelykokonaisuuksistaan. Pohjoismaissa ihanteena on näyttelyn yhtenäisyys kun taas ulkopuolelta se nähdään lähinnä haittana. Paviljongin seinässä lukee myös kolmen eri maan nimet, jotka viittaavat tavallaan kolmeen eri näyttelyyn.

Näkemys siitä, ettei Pohjoismaisessa paviljongissa voi pitää hyvää yhteisnäyttelyä tai ettei se tee yhtään pohjoismaista taiteilijaa kuuluisaksi ei pidä paikkaansa. Tästä esimerkkinä voi pitää Eija-Liisa Ahtilaa tai vuoden 2001 näyttelyä, joka osoitti mahdollisuuden tehdä pohjoismaista taidetta yhdessä, luoden näyttelystä rakentavan kokonaisuuden. Kuten Timo

Valjakka näkee asian, paviljongin menestys ratkeaa biennaalin hektisinä avajaispäivinä, jolloin mediaan yritetään vaikuttaa paitsi huomiota herättävillä näyttelyillä myös näyttävillä juhlilla. Sillä medianäkyvyys nostaa paviljongin esille ja näyttelyvieraiden tietoisuuteen.

Venetsian biennaalin merkitys kansalliselle taiteelle ja yksittäisille taiteilijoille on ilmeinen. Ristiriitoja kolmen pohjoismaan välille ei syntyisi jos tapahtuma olisi yhdentekevä. Venetsian biennaali edustaa porttia kansainväliselle taiteenkentälle. Tämä näkyy aineistossa selvästi tapana, jolla biennaalia kuvaillaan, mutta myös konkreettisesti. Vuonna 1999 Ahtilan palkitseminen ja vuoden 2001 suuredustus sai Kivirinnan ja Valtion taidemuseon ylijohtajan Tuula Arkion selittämään Suomen valtiovallalle suomalaisen taiteen kansainvälisyyden kasvusta ja kuinka juuri menestys Venetsian biennaalissa oli nostanut sen taiteen maailmankartalle. Venetsian biennaalin ollessa maailman suurin ja tärkein taidetapahtuma, on sanomattakin selvää, että siellä esilläolo on tärkeää.

Pohjoismaisen paviljongin historia ei ole ollut missään vaiheessa helppo. Näyttelyitä arvioidaan kolmen maan median kautta ja joka maa yrittää yhteisesiintymisistä huolimatta pönkittää omaa statustaan. Tämä on johtanut varsinkin vuoden 2005 jälkeen siihen, että paviljongin yhden maan käytöstä vuorovuosin on tullut varteenotettava mahdollisuus. Suomen on helppo kannattaa tätä, koska sillä on Aalto-paviljongin vapauduttua vuokrasopimuksesta Islannin kanssa aina paikka Giardinin paviljonkipuistossa. Kehitystä tähän suuntaan ei tulla näkemään vuonna 2009, jolloin Norja, näyttelyn järjestämisyvuorossaan on laajentamassa yhteispohjoismaista näyttelyä myös Tanskan paviljonkiin. Tällöin toki tilan määräkin kasvaa konkreettisesti.

5.2 Suomalaisen kuvataiteen kentän edustaminen

5.2.1 Suomalaisten taiteilijoiden näkyvyys

Seuraavassa kappaleessa käydään läpi Suomea edustaneiden taiteilijoiden representoimista mediassa ja tätä kautta taiteilijavalintojen mielekkyyttä. Täytyy muistaa, että Ruotsin ja Norjan valitsevat kuraattorit valitsevat taiteilijan Pohjoismaiseen paviljonkiin eri perustein kuin suomalainen kuraattori. Pohjoismainen paviljonki onkin yksi estradi Venetsian biennaalissa ja tämän lisäksi suomalaisia on ollut virallisissa biennaalin kuuluvissa oheisnäyttelyissä kaikkina tarkasteltavina vuosina. Nämä näyttelyt on järjestetty lähinnä

näyttelyvaihtokeskus Framen toimesta. Taiteilijoiden edustavuudessa kansallisessa mielessä on siis eri motiiveja, jotka heijastuvat heidän kansainväliseen vertailuunsa. Suomalaiset taiteilijat valitaan edustamaan Suomea ja he pyrkivät lisäämään myös omaa symbolista pääomaansa. (Bourdieu 1984, 12). Pohjoismaisella kentällä tapahtuvan kamppailun johdosta suomalaisen taiteilijan mahdollisuudet kohota kulttuurin kentällä kohti kansainvälistä tasoa ja edustaa omaa maataan kärsivät kun Pohjoismaisen paviljongin vetovastuu ei ole Suomella. Tästä syystä Framen järjestämät näyttelyt ovat olleet selkeämpiä estradeja suomalaisille taiteilijoille. Pohjoismaisen näyttelyn tärkeys on sen sijainnissa paviljonkipuiston keskellä, kansainvälisen taidemaailman silmien edessä. Näiden kysymysten avaaminen antaa vastauksia suomalaisen taiteen tasosta taiteen kansainvälisellä kentällä. Ennen kaikkea kansainvälisestä tasosta kertoo taiteilijan valinta päänäyttelyyn. Valinta tapahtuu koko biennaalin pääkuraattorin toimesta ja pääsy mukaan on kansainvälisesti erittäin arvostettua.

Vuonna 1995 Venetsian biennaali täytti 100 vuotta. Tämä juhluvuosi lisäsi vielä entisestään suuren kansainvälisen taidetapahtuman seurantaan. Suomi oli edustettuna Pohjoismaisessa paviljongissa, Framen järjestämässä ulkoilmanäyttelyssä, venetsialaisessa lasitaiteennäyttelyssä ja biennaalin päänäyttelyssä.

Myös Suomi näkyy juhlivassa taidebiennaalissa. Giardinin pohjoismaisessa paviljongissa maattamme edustaa Nina Roos, ja biennaalin päänäyttelyssä on mukana Helene Schjerfbeckin maalauksia. (HS 2.12.1994)

Kun Roos problematisoi maalauksen käsitettä ja Maning valokuvan alitajuntaa, Eva Löfdahlin köysillä plataaneihin kiinnitetyt "perunasäkit" kyseenalaistavat modernistisen tilan puhtautta. (HS 27.6.1995)

Ruotsalaisen Löfdahlin teos sai Kivirinnalta halventavan vastaanoton, joka näkyi perunasäkin korostamisella. Hän jatkoi vielä seuraavasti:

Jotta pääsisi paviljongin toiselta puolelta toiselle katsojan on ainakin kierrettävä siksäkiä säkkien ympäri. (HS 27.6.1995)

Nina Roos sai Kivirinnalta hyvää palautetta ja "kilpailussa" muiden paviljongin maiden kanssa hän edusti pohjoismaita parhaiten. Hänen työnsä tulivat esille pohjoismaille tyypillisessä viileän elegantissa näyttelyssä.

Hillityssä näyttelyssä väriäikkänä ovat Nina Roosin ilmavat, pehmeää valoa tulvivat kypsän keltaiset tai syvän punaiset abstraktiot, jotka on maalattu läpikuultavalle pleksilasipohjalle. (HS 27.6.1995)

Edustavuutta Suomelle toivat Helene Schjerfbeckin maalaukset biennaalin päänäyttelyssä. "Italian lehdistö ylistää Schjerfbeckin muotokuvia Venetsiassa". Otsikon alle oli kerätty eri italialaisten lehtien ylistäviä arvosteluja suomalaisen taiteilijan töistä. Kun Schjerfbeckin maalauksia esiteltiin ensimmäistä kertaa Aalto-paviljongissa vuonna 1956, olivat ne auttamattomasti jäljessä taiteen sen hetkiseltä aallonharjalta. Hän löysi siis yleisönsä vuonna 1995, biennaalin 100-vuotisnäyttelystä. Näyttelyn kokoajat vertasivat Schjerfbeckin esillä olevia maalauksia nykyaikaisen taiteen suurimpien nimien töihin.

Myös Framen järjestämä ulkoilmanäyttely *L'enigma del Campo* sai kiitoksia toimivuudestaan. Taiteilijoiden valintaan oli vaikuttanut heidän kokemuksensa miljöön käsittelijöinä. Maaria Wirkkala, Kari Cavén ja Henrietta Lehtonen onnistuivat kaikki tuottamaan työn, joka tarkoituksen mukaisesti toimi paikallisten ihmisten ehdoilla. Näyttelypaikkana toimivaa aukiota kehitetään sen sijainnin johdosta ja kokonaisuudessaan Framen ottamaa riskiä pidetään erittäin onnistuneena. Myöhemmin Framen seuraavan vuoden budjettikiistaan liittyen Kivirinta puolustaa budjetin lisäystä perustellen sitä juuri Campo-näyttelyn menestyksellä.

Vuoden 1997 biennaalia varten Suomen edustajaksi Pohjoismaiden paviljonkiin valittiin Marianna Uutinen paviljongin norjalaisen kuraattorin toimesta. Pohjoismaisessa paviljongissa koettiin myös jotain uutta kun kuraattori valitsi kaksi taiteilijaa pohjoismaiden ulkopuolelta, Japanista ja Yhdysvalloista. Framen järjestämään satelliittinäyttelyyn valittiin Helena Hietanen. Taiteilijavalinnat olivat linjassa biennaalin johtajan toivomuksen kanssa siitä, että tilaa annettaisiin nuorille ja naisille.

Kerrotaan, että taiteilija Marianna Uutinen lähti Venetsiaan käärmeennahkapuvussa ja tuohikontti selässä. Näin eväin Uutinen siis edustaa Suomea sunnuntaina alkavassa Venetsian 47:nnessä biennaalissa. (HS 9.6.1997)

Kivirinta ei selvästikään ole tyytyväinen Uutisen tapaan edustaa maataan. Hänen reaktiostaan on myös luettavissa biennaalin merkitys kansainvälisen taiteen kentällä. Sen sijaan, että Uutinen saattaisi itsensä naurunalaiseksi, vaarantaa hän myös Suomen maineen

vakavasti otettavana taidemaana. Venetsiaan saapuville taidemaailman huipuille oli esitettävä pienen Suomen parhaimmista ja se oli tehtävä ilman naurettavia tempauksia.

47. biennaalin ja Pohjoismaisen paviljongin arvioinnissa saa Marianna Uutinenkin kiitettävää palautetta. Uutisen työt toimivat hyvin kokonaisuudessa, jossa perinteinen kansallisuus ajattelu on romutettu. Tällä viitataan japanilaisen ja amerikkalaisen taiteilijan mukana oloon Pohjoismaiden paviljongissa. Ylipäätään Kivirinta pitää pohjoismaisia teoksia yksinä biennaalin ajankohtaisimmista. Hän mainitsee Eija-Liisa Ahtilan, joka on ollut kansainvälisessä näyttelyssä näyttävästi mukana omalla filmillään. Framen järjestämässä ulkoilmanäyttelyssä esillä ollut Hietasen *Teknopitsi* teos saa Kivirinnalta pitkän analyysin muodossa kehuja ja Framen panosta näyttelyn järjestäjänä kiitetään.

Pohjoismaisen paviljongin menestystä perustellaan pitkälti Mariko Morin ja hänen kansainvälisessä näyttelyssään esillä olleiden töiden menestyksellä. Biennaalissa olevat suomalaiset taiteilijat saavat kaikki positiivista palautetta ja heidän töidensä koettiin edustavan suomalaista taidetta hyvin kansainvälisen kärjen rinnalla.

Vuonna 1999 oli Ruotsin vuoro toimia pohjoismaisen näyttelyn järjestäjänä. Ruotsalainen kuraattori valikoi yhden taiteilijan kustakin maasta ja Suomen edustajaksi valittiin Eija-Liisa Ahtila. Ratkaisun jälkeen julkaistiin pitkä juttu Ahtilasta ja hänen menestyksestään, jossa luotiin hyvin positiivinen kuva hänen urastaan ja taiteen laadusta.

Osallistuminen Suomen edustajana Venetsian biennaaliin on yksi tapahtuma muiden joukossa. (HS 10.1.1999)

Ahtila oli urallaan saavuttanut jo menestystä, jossa biennaaliin osallistuminen ei nouse hänen suurimmaksi meriitikseen. Biennaalia ei silti mitenkään vähätellä vaan se liitetään luontevasti osaksi Ahtilan menestystä.

Koska 48. biennaalissa ei ollut Framen järjestämää suurempaa näyttelyä, saa Ahtila huomiota biennaalia käsittelevissä kirjoituksissa sitäkin enemmän. Amerikkalais-suomalaisen Liisa Robertsin osallistumista päänäyttelyyn ei kommentoitu paljoa, mutta Kivirinnan hänelle suomassa palstatilassa on myönteinen sävy. Roberts sai kiitosta myös biennaalin pääkuraattorilta. Tuukka Luukas ja Marianna Uutinen edustivat suomalaisia

taiteilijoita suomalaisessa kaupunkitaideteoksessa *The Words*, jossa mukana oli myös Yoko Ono.

Ahtila on ensimmäinen suomalainen taiteilija, joka on koskaan palkittu Venetsian biennaalissa. Siksi tunnelma oli hyvin korkealla biennaalin pohjoismaisessa paviljongissa. "Suomi voitti", huudettiin. (HS 13.6.1999)
Mutta täytyy tunnustaa, että Ahtilan videota katsoessani olin liikuttunut ja ylpeä. Eija-Liisa Ahtilan teos on niin hyvä. (Taide 4/99)

Eija-Liisa Ahtila sai videoteoksestaan yhden biennaalin palkinnoista ja hänen työtään ylistettiin niin Helsingin Sanomissa kuin Taide-lehdessä. Palkitsemisen jälkeen myös biennaalin pääkuraattori Harald Szeemann sanoi Ahtilan olleen ehdolla biennaalin päänäyttelyyn, mutta koska hänet oli valittu Pohjoismaiden paviljonkiin, jäi kutsu saamatta. Palkitseminen biennaalissa nousi Ahtilankin uralla yhdeksi kohokohdaksi.

Kilpailussa kolmen pohjoismaan välillä Ahtilan voitto näytteli suurta roolia. Ruotsi oli panostanut järjestämäänsä näyttelyyn paljon ja Ahtilan palkinto vei kaiken huomion saaden Suomen taustajoukot huutamaan voittoa. Tämä kilpailun tuntu oli löydettävissä myös Kivirinnan jutusta, jonka hän otsikoi: Suomi voitti. Biennaali onkin suuri kuvataiteen maaottelu. Palkinnot jaetaan voittajille ja kritikit teilaavat taiteilijat, jotka sen "ansaitsevat". Kivirinta piti Ahtilan palkitsemista suurena senkin vuoksi, että pohjoismaiden näyttely oli ollut tematiikaltaan yhtenäinen ja Ruotsin, sekä Norjan taiteilijat olivat myös esittäneet tasokkaita töitä. Pohjoismaiden paviljongin sisällä käynnissä olevan kilpailun haittapuolena onkin samaan aikaan välttämättömän yhteistyön häiriintyminen.

Taiteilijat Tommi Grönlund ja Petteri Nisunen lähtevät ensi kesänä 49. Venetsian biennaaliin. He edustavat Suomea ja toimivat sen lisäksi koko Pohjoismaisen paviljongin kuraattoreina. (HS 5.12.2000)

Taiteilijat ovat automaattisesti oman maansa edustajia. Tämä on tavallaan ymmärrettävää, koska Giardinin puistossa sijaitsevien paviljonkien omistus on valtiollinen ja rahoitus näyttelyihin tulee pääsääntöisesti valtioiden verovaroista. Tulee ymmärrettäväksi miksi kilpailua esiintyy, vielä kun parhaalle paviljongille jaetaan myös palkinto. Sama kansallinen edustaminen yltyä kuitenkin myös biennaalin päänäyttelyyn, johon taiteilijat on kutsuttu pääkuraattorin johdosta. Periaatteessa tällä valinnalla ei ole mitään tekemistä

kansallisuuden kanssa. Media kuitenkin nostaa esille kansallisen agendan, tehden taiteilijoista tietynlaisia kuvataiteen urheilijoita.

Kansallisylypeys tuli esiin myös 49. biennaalin kynnyksellä kun biennaalin pääkuraattori Harald Szeemann Suomen käyntinsä päätteeksi ilmoitti kutsuvansa seitsemän suomalaista taiteilijaa päänäyttelyyn. Kivirinnan kirjoituksesta huokuu ylpeys, jota hän vahvistaa huutomerkein, huikeista saavutuksista kertovien lauseiden perässä.

Seitsemän taiteilijaa päänäyttelyssä sekä taiteilijapari Tommi Grönlund ja Petteri Nisunen Pohjoismaisessa paviljongissa kuraattoreina ja osallistuvina taiteilijoina! (HS 22.1.2001)

Näyttelyyn osallistuu yli sata taiteilijaa, joista suomalaiset ovat suurin kansallinen ryhmä. (HS 5.4.2001)

Yksi päänäyttelyyn valituista suomalaistaiteilijoista oli Salla Tykkä, jota pidettiin lupaavana nuorena taiteilijana. Tykän biennaaliin valittu videotyö oli saanut menestystä ja sitä haluttiin esittää ympäri maailmaa. Hänen edustavuutensa oli taattu jo ennen biennaalin alkua. Samaa edustavuutta povattiin mieskuoro Huutajille, joilla oli monta esitystä eri tapahtumissa. Huutajien osallistuminen biennaaliin oli yksi pääkuraattorin toiveista. He esiintyivät Pohjoismaisen paviljongin avajaisissa, jossa heidän esiintymisensä vauhditti suomalaistunnelmia.

Yksikään suomalainen taiteilija ei ole koskaan ollut niin näyttävästi esillä Venetsian biennaalissa kuin tänä vuonna. (HS 10.6.2001)

Suomalaisten osallistumista niin monipäisenä kehuaan saavutuksena, josta kansainvälistä taidevaihtoa hoitava museoväki sai olla todella ylpeä. Päänäyttelyssä mukana olleet taiteilijat saivat kaikki positiivisen arvostelun ja heidän positiivinen edustavuutensa kansallisella tasolla tuli selväksi. Grönlund ja Nisunen saivat ristiriitaista palautetta. Paviljongin näyttely oli minimalistinen, joka ei Kivirinnan mukaan ollut yllättävää sen historiassa. Osan suomalaisista hän kirjoitti kokeneen itsensä petetyksi ja toisten pitävän pohjoismaista näyttelyä onnistuneena. Performance -taiteilija Roi Vaara, joka kulki viikon ajan raskas kivi kaulastaan roikkuen, joutui myös huomion keskipisteeksi. Kivirinta kirjoitti Roi Vaaran ”joutuneen” huomion alaiseksi, mutta myöhemmin hänen ”päässeen” jopa BBC:n World Newsiin. Aivan kuin Kivirinta olisi hengästynyt suomalaisten

menestyksen puolesta niin, että heihin kohdistunut huomio oli jopa rasite. Kuitenkin uuden foorumin, kuten BBC:n auetessa hän jälleen hämmästeli menestystä.

Norjan ollessa järjestysvastuussa vuonna 2003, Suomea edustamaan valittiin Liisa Lounila, jonka esittämät työt olivat videoinstallaatioita. Myös Ruotsia ja Norjaa edustaneet taiteilijat olivat tällä kertaa naisia. Lounilan yksi teos oli ranskalaisen Artpress-taidelehden Venetsian biennaalista kertovan numeron kannessa ja Kivirinta muisti mainita asiasta.

Liisa Lounila on mukana jo monessa: tänä kesänä videoteokset matkaavat Venetsian pimeään tilaan. (HS 12.6.2003)

Lounilan nuoresta iästä ja keskeneräisistä opinnoista huolimatta hänet oli jo valittu mukaan Venetsian biennaaliin. Biennaalia edeltävissä kirjoituksissa hän kertoi paviljongissa esillä olevista videoistaan ja niiden kuvaustekniikasta. Kivirinta mainitsi hänen tulevia näyttelyitään ulkomailla ja antoi hänestä erittäin lupaavan kuvan. Näyttelyn auettua kävi kuitenkin ilmi, ettei norjalaisten kuratoima näyttely ollut kokonaisuudessaan erityisen toimiva.

Suomi on perinteisesti mukana pohjoismaisessa paviljongissa tänä vuonna Norjan isännöimässä kolmen naistaiteilijan kokonaisuudessa. Lupauksemme Liisa Lounila esittelee siellä kolmen videonsa kokonaisuutta, joka ei oikein toimi liian pieneksi ahdetussa tilassa. (HS 15.6.2003)

Marja Kanervon töitä oli esillä venetsialaisessa kappelissa englantilaisen näyttelykumppanin Terry Smithin töiden kanssa. Kanervon installaatiot olivat hienovaraisia ja Kivirinta kuvaili näyttelyä onnistuneeksi ja kauniiksi. Se oli osa biennaalin *Extra 50* tapahtumaa, jossa tapahtumia oli sijoiteltu ympäri kaupunkia. Näyttelyn toteutti Frame yhdessä italialaisen gallerian kanssa.

Samaan *Extra 50* kokonaisuuteen kuului myös Mika Taanilan elokuva ja sen yhteydessä nähty Pan Sonicin, sekä Erkki Kurenniemen konsertti, joka Taide-lehden mukaan edusti suomalaisia loistavasti. Tämän lisäksi suomalaisia nähtiin myös *Extra 50* kokonaisuuteen kuuluneessa näyttelyssä *The Snow Show: Venice*. Kyseessä oli taiteilijoiden ja arkkitehtien yhdessä ideoima ympäristötaidetaapahtuma, joka toteutettiin seuraavana talvena Suomen Lapissa. Tapahtumassa oli mukana paljon taiteilijoita ja arkkitehtejä ympäri maailmaa. Tämä loi sille kiinnostusta myös Venetsiassa.

Vuoden 2005 biennaali alkoi hyvillä uutisilla kun Eija-Liisa Ahtila ilmoitettiin valituksi biennaalin päänäyttelyyn.

Ahtila on kutsuttu Venetsian biennaalin päänäyttelyyn, sen varsinaiseen ytimeen, Italian paviljonkiin. (HS 26.4.2005)

Ahtilan kirjoitettiin tekevän biennaalia varten vielä uuden teoksenkin, jonka rahoitukseen osallistui mm. Frame. Se sai keskeisen paikan Italian paviljongista, joka keskittyi nykytaiteeseen. Ahtilan esiintyminen biennaalin päänäyttelyssä ei kuitenkaan noussut 51. biennaalin suomalaistaiteilijoiden edustamisen kannalta suurimmaksi uutiseksi. Laura Horellin päätös jättäytyä pois Pohjoismaiden paviljongista, huonon organisoinnin ja hänen työhönsä kohdistuneen välinpitämättömyyden vuoksi, oli otsikoissa. Näin ollen Pohjoismaiden paviljonki jäi sen historian aikana ensi kertaa ilman suomalaista osanottajaa.

Suomesta mukaan valittu Laura Horelli jää pois hankkeesta, koska hänellä ei ruotsalaisen kuraattorin Åsa Nackingin kokonaisidean puitteissa olisi ollut mahdollista päästä paviljonkiin kun vuoropäivin tai -viikoin videotyöllään. (HS 12.3.2005)

Laura Horellin poisjäänti koettiin ikävänä asiana, mutta pelkästään ruotsalaisten huonon organisointikyvyn vuoksi. Hänen poisjääntiään pidettiin parempana edustamisena kuin olla mukana erittäin minimalistisessä paviljongissa, joka kaatui omaan näyttämisen haluunsa. Laura Horellin teosten sanottiin olleen liian suuria paviljonkiin suunniteltuun näyttelyyn. Hänen edustuksensa olisi haluttu siirtää, joko jonnekin muualle Venetsiaan tai esitettävän vuoropäivin tai -viikoin paviljongissa. Ongelmaksi tällaisia vaatimuksia esitettäessä nousivat paviljongin yhteiskustannukset. Suomi maksoi oman osansa myös vuonna 2005, vaikka se ei osallistunut näyttelyyn. Tavallaan sille olisi kuulunut kolmasosa paviljongin pinta-alasta oman maansa edustamiseen. Erittäin loukkaavana Framen johtaja Marketta Seppälä piti ruotsalaisten toiminnassa heidän reagoimistaan Laura Horellin poisjääntiin. Horellin tilalle pyydettiin vain uutta taiteilijaa. Tämä oli Seppälän mukaan suora hyökkäys Horellin integriteettiä kohtaan. Taide-lehti olisikin pitänyt parempana ideana jättäytyä kokonaan pois biennaalista. Paviljongista pois revitty Finlandia-kyltti toi melkein tyhjyyteen asti käsitteellistettyyn tilaan uusia ulottuvuuksia ja näin ollen teki Suomen osallistumatta jäämisestä osan näyttelyn kokonaisuutta.

Suomalaiset olivat esillä kahdessa muussa tapahtumassa Pohjoismaisen paviljongin ja päänäyttelyn lisäksi. Biennaalin kansainväliseen performanssitapahtumaan oli kutsuttu Roi Vaara ja Helinä Hukkataival. Heidän panoksensa arvioitiin olleen vahva tapahtumassa, johon järjestäjän mukaan oli kutsuttu kymmenen maailman kuuluisinta performanssitaiteilijaa. Suomalaisella taiteen kentällä ei performanssitaide ole vahvassa asemassa, silti Vaaran ja Hukkataipaleen valinta todisti kansainvälisen taidemaailman pitävän heitä korkeatasoisina taiteilijoina. Kamppailussa symbolisesta pääomasta, he saavuttivat paljon kansainvälisellä kulttuurin kentällä.

Frame oli organisoinut näyttelyn vanhaan luostariin, jossa esiintyivät Jaakko Heikkilä ja Carlos Bunga. Heidän näyttelynsä, joka muodostui valokuvista ja videoteoksista sai myönteisen vastaanoton.

Pettymykset Suomen poisjäännistä 51. biennaalissa rakensivat odotuksia vuotta 2007 varten. Suomi, jolla oli järjestelyvastuu, valitsi kuraattoriksi saksalaisen René Blockin. Hänen valintansa oli erinomainen päätös edellisvuotisten ongelmien vuoksi, koska Block ei edustanut mitään Pohjoismaisen paviljongin maata ja hänen tekemänsä taiteilijavalinnat tapahtuivat ulkoisesta perspektiivistä. Hän valitsi mukaan seitsemän taiteilijaa, joista toinen suomalaisedustaja oli Adel Abidin, maahanmuuttaja Irakista. Myös toinen Ruotsista valittu taiteilija oli maahanmuuttaja, hän Iranista. Suomea edusti nyt ensimmäistä kertaa etniseltä alkuperältään ei-suomalainen henkilö. Tämä näkyi alaotsikkona "Pohjoismaisissa taiteilijoissa on myös maahanmuuttajia". Kansallisen edustuksen tärkeys tuli esille pääotsikosta "Maaria Wirkkala ja Adel Abidin edustavat Suomea Venetsiassa". Otsikossa heidän edustamisensa ulotettiin koskemaan koko Venetsiaan, ei ainoastaan biennaalia. Pohdintaa kansallisuudesta jatkettiin seuraavissa jutuissa, mutta positiiviseen sävyyn. Vaikka paviljonki oli perinteisesti ollut kolmen pohjoismaan näyttelytilana, eivät kansallisuutta koskevat kysymykset olleet enää niin yksinkertaisia, kirjoitti Kivirinta.

Vuonna 2007 Suomi sai vihdoin käyttöönsä Aalto-paviljongin, jota se oli vuokrannut pohjoismaisen paviljongin valmistumisesta lähtien 1962 eri maille, viimeksi Islannille. Koko paviljonki oli Maaria Wirkkalan käytössä ja Adel Abidin oli Ruotsin ja Norjan edustajien kanssa Pohjoismaisessa paviljongissa. Kivirinta kehui ja luonnehti Wirkkalan näyttelyä, joka koostui venetsialaisveneestä ja tuhansista lasinpaloista.

Maaria Wirkkalan käsittelyssä Aallon puupaviljonki on muuttunut "venevajaksi", oudolla tavalla pyhäksi paikaksi. (HS 7.6.2007)

Adel Abidin onnistui pohjoismaiden paviljongissa, siinä missä Wirkkala Aalto-paviljongissa. Kivirinta piti Abidin työtä loistavana. Hän oli kiinnostava myös kansallisuudestaan johtuen. Giardinin paviljongeissa ei oltu yleensä nähty kansallisuuksia ylittäviä näyttelyitä.

Abidin edustaa paviljongissa hienosti Suomea, kuten myös Maaria Wirkkala viereisessä Aalto-paviljongissa. (HS 18.7.2007)

Heidän lisäksi oli suomea edustamassa myös Kiba Lumberg, joka oli valittu kansainväliseen romanitaiteilijoista koostuvaan Roma-paviljonkiin, joka muodostui 15 taiteilijan töistä. Kyseessä oli ensimmäinen kerta kun romanitaiteilijan töitä esiteltiin Venetsian biennaalissa. Lumbergin työt olivat hyvin esillä kansainvälisessä kontekstissa.

5.2.2 Suomalaisen edustuksen staattisuus

On helppo yhtyä Agnes Kohlmeyerin (2007, 41) näkemykseen siitä, ettei taiteilija tullessaan valituksi biennaalin kansalliseen paviljonkiin, kieltäytyisi kunniaa. Päinvastoin hän miettisi, miten parhaiten edustaisi maataan kansallisten paviljonkien maaottelussa. Samaten biennaalin tärkeys kansallisella tasolla tulee esille vakavasta suhtautumisesta taiteilijan päätökseen esittää tiettyjä teoksia tai esiintyä itse jollain normaalista poikkeavalla tavalla, kuten Marianna Uutinen vuonna 1997. Suomen tapauksessa nousee esille pienen maan alemmuuskompleksi isojen taidemaiden keskellä. Erikoisen käytöksen pelätään herättävän ihmetystä ja laskevan suomalaisen taiteen kredibiliteettiä. Valintoja tehtäessä päällimmäisenä on nähdä taiteilijan kyky toimia uudella kentällä ja saada siellä jotain aikaiseksi. (Bourdieu 1993, 42.)

Aineistoni vuosia 1995-2007 tarkasteltaessa, ei suomalainen taiteilija ole missään vaiheessa varsinaisesti epäonnistunut ja taiteilijavalinnoissa on päästy eroon Suomea aiemmin riivaamasta jälkijättöisyydestä. Heidän edustavuutensa on todettu olleen aina vähintään hyvää, mutta aineistoa tarkasteltaessa käy myös ilmi, että heidän teoksensa eivät ole nousseet biennaalin puheenaiheeksi Venetsian biennaalin valtaisassa taidetarjonnassa. Tähtenä esille nousee Eija-Liisa Ahtila, joka biennaalissa onnistumisiensa kautta saavutti

suurta huomiota ja kansainvälistä mainetta. Menestys, jota hän on saanut biennaalin kautta on juuri sitä, mitä kansallisella tasolla toivotaan. Yksittäisiä taiteilijoita, jotka kohottavat suomalaisen taiteen mainetta maailmalla. Samaa edustuksellista julkisuutta ovat tuottaneet Tommi Grönlundin ja Petteri Nisusen esiintymiset.

Taiteen näkyvyyteen biennaalissa vaikuttaa suuresti sen esittelypaikka. Tarkasteltaessa näyttelyiden saamia arvosteluja käy selväksi, että Framen järjestämät näyttelyt, jotka ovat olleet osa biennaalin oheisohjelmaa, ovat saaneet keskimäärin parempaa kritiikkiä kuin Pohjoismaisen paviljongin näyttelyt. Tämän voidaan katsoa johtuvan Pohjoismaisen paviljongin ongelmista löytää näyttelyille yhteinen linja. Kun taas Framen järjestämät näyttelyt ovat heidän valitsemilla teemoilla ja taiteilijoilla eli niillä ehdoilla, joita yksittäiset maat toteuttavat kansallisissa näyttelyissään. Pohjoismaisen paviljongin vahvana puolena on taas sen sijainti keskellä biennaalin kansallisia näyttelyitä.

Aineistosta on helppo havaita kilpailu edustavuudesta Suomen ja muiden paviljongin maiden välillä. Palkintona kamppailussa kulttuurin kentällä on lisääntyvä symbolinen pääoma, joka helpottaa kansallisen taiteen pyhittämisessä ja esittelyssä kansainväliselle yleisölle. (Bourdieu 1993, 37, 76-77). Näyttelyn ollessa heikko ei se lehtiaineiston perusteella ikinä kaadu suomalaisen taiteilijan harteille. Tämä tuli esille vuonna 2003 kun vielä nuori taiteilija Liisa Lounila edusti Suomea norjalaisten kuratoimassa näyttelyssä. Odotuksiin nähden myös häneen petyttiin, muttei syytetty mitättömän näyttelyn kaatamisesta. Vuoden 2005 tapahtumat Pohjoismaisesta paviljongista todistivat taiteilijan olevan kuraattorin ja järjestävän maan armoilla konkreettisesti. Laura Horellin poisjäänti johtui ainoastaan kuraattorin visiosta, joka teki hänen työnsä esittämisen mahdottomaksi. Edustaminen ei siis ollut ainoastaan hänestä riippuvaista. Taiteilijalle oman maan edustaminen on lähtökohtaisesti erilaista jos näyttelyn vetovastuu on toisella kahdesta muusta pohjoismaasta.

Pohjoismaisen paviljongin ja biennaalin päänäyttelyn sekä Framen järjestämien näyttelyiden välillä on suuri ero taiteilijan kompetenssissa edustaa maataan ja itseään parhaalla mahdollisella tavalla. Pohjoismaiden paviljonki pystyy vain harvoin tarjoamaan yhtenäisen ja taiteilijavalinnoiltaan loistavan kokonaisuuden. Framella on suuremmat mahdollisuudet rakentaa haluamansa kokonaisuus ja päänäyttelyyn valitut työt ovat jo lähtökohtaisesti maailman parhaimmistosta. Valintaa päänäyttelyyn ei tapahdu

suomalaisten taiteilijoiden kesken usein. Sen sijaan Pohjoismaiseen paviljonkiin valitaan suomalainen edustaja joka kerta. Eija-Liisa Ahtilan vuonna 1999 voittama palkinto, jonka hän sai Pohjoismaisessa paviljongissa olleella työllään, kertoo hänen työnsä tasosta. Syy miksi häntä ei ollut valittu päänäyttelyyn, oli hänen valintansa Pohjoismaiseen paviljonkiin. Samoin Pohjoismaisen paviljongin menestys vuonna 1997 johtui japanilaisen Mariko Morin töistä. Hänet oli löydetty pohjoismaiden ulkopuolelta.

Vuonna 2007 Suomea edusti ensimmäistä kertaa ei-suomalainen henkilö. Adel Abidinin valinta ei herättänyt närää vaan sen tuomasta monikulttuurisuudesta oltiin ylpeitä. Toisin olisi saattanut olla jos Abidinin lisäksi ei olisi valittu myös suomalaista Maaria Wirkkalaa. Perinteikkäässä biennaalissa ei kansallisten paviljonkien puistossa juuri näe kansalliset rajat ylittäviä näyttelyitä, koska oman maan markkinointi koetaan tärkeämmäksi.

5.3 Kuraattorit taiteellisen linjan ylläpitäjinä

5.3.1 Kuraattoreiden asema ja rooli

Kuraattoreiden asema taiteilijoiden valitsemisessa ja näyttelyn suunnittelemisessa on hyvin ratkaiseva. Vaikka viimekädessä voidaan arvostella taiteilijaa hänen töistään, on kuraattori kuitenkin vastuussa kontekstista, jossa taide esitetään ja vaikuttaa näin myös yksittäisen taiteilijan esilläoloon. Kuraattorin tehtävänä on oman tutkimus- ja kehitystyön avulla nostaa uutta taidetta tuntemattomuudesta kansainväliseen maineeseen. Heillä on myös oma maine ylläpidettävänä ja tarve kasvattaa omaa statustaan. (Joy & Sherry 2003, 162-163). Kuraattorin yksityiskohtainen roolin jaottelu ja hänen asemansa kulttuurin kentällä on esitelty teoriaosiossa tutkimuksen 2. kappaleessa. Kuraattorin rooli, liittyen Suomen esiintymiseen Venetsian biennaalissa on vaihteleva. Suomi pääsee valitsemaan kuraattorin ainoastaan joka kolmanteen biennaaliin ja näin ollen maksimoimaan oman näkyvyytensä Pohjoismaiselle paviljongille jaetuissa rajoissa. Näinä kertoina näyttely rakennetaan suomalaisten valitseman kuraattorin näkemyksen mukaan ja se edesauttaa suomalaisten taiteilijoiden esille nostamista. Tilanne eroaa taas päinvastoin kun järjestelyvuorossa on Norja tai Ruotsi. Tällöin Suomen edustavuus riippuu valittujen kuraattoreiden näkemyksestä suomalaisen taiteen kentästä. Lähes aina kuraattori on ollut järjestelyvuorossa olevan maan kansalainen, mikä tietysti vaikuttaa hänen näkemykseensä näyttelyn rakentamisesta. Vaikka hyväksynnän uudesta kuraattorista tekeekin

pohjoismainen biennaalitoimikunta, on se ennen kaikkea järjestelyvuorossa olevan maan valinta.

Käytössä olevasta aineistosta etsin muotoja, joilla kuraattorit ovat vaikuttaneet näyttelyihin ja heidän motiiveitaan tekemilleen ratkaisuille. Pohjoismaisen paviljongin lisäksi tarkastelussa on mukana myös biennaalin oheisnäyttelyt ja suomalaisten valinnat päänäyttelyihin.

Vuoden 1995 biennaalin Pohjoismaisen paviljongin kuraattoriksi valittiin Timo Valjakka. Kyseessä oli tärkeä vuosi, koska biennaali juhli satavuotista historiaansa. Valjakka todettiin päteväksi tehtävään ja hänen saavutuksiaan esiteltiin lyhyesti Helsingin sanomien artikkelissa. Itse biennaalin kuraattoriksi valittiin ranskalainen Jean Clair. Valinta herätti ihmetystä, koska biennaalin pääkuraattorina oli aina ennen ollut italialainen ja kyseessä oli vielä satavuotisbiennaali.

Pohjoismaisen paviljongin lisäksi suomalaiset taiteilijat esittäytyivät Framen organisoimassa ulkoilmanäyttelyssä, jonka kuraattorina toimi Framen toiminnanjohtaja Markku Valkonen. Näyttely oli Framen siihenastisen toiminnan vaativin hanke. Valkosen näyttelysuunnitelma oli ainutlaatuinen Venetsiassa, jossa näyttelyt pidetään yleensä sisätiloissa. Riski, jonka Frame otti järjestäessään oman näyttelynsä, kannatti. Valkonen pyysi valitsemiltaan taiteilijoilta teoksia, jotka olivat vuoropuhelussa vanhan arkkitehtuurin ja näyttelyn tapahtumapaikkana toimineen aukion päivittäisen elämän kanssa. Hän tiesi, että heillä oli kokemusta miljöön käsittelystä ja toivoi pystyvänsä rakentamaan näyttelyn, joka eläisi hetken venetsialaisten ehdoilla. Näyttelyn menestystä voidaan peilata siihen, että sen kolme taiteilijaa kutsuttiin mukaan Istanbulin biennaaliin.

Campon arvoitus oli näitten vapaitten näyttelyitten vaikuttavimpia kokonaisuuksia. Historiaa ymmärtävä, surumielinen, sarkastinen ja hauska. (Taide 4/95)

Valjakka valitsi Pohjoismaiseen paviljonkiin taiteilijat noin kolme kuukautta oman valintansa jälkeen ja noin vuoden ennen biennaalin alkua.

Biennaaliedustajat valitsi kriitikko Timo Valjakka, pohjoismaisen Siksi-taidelehden päätoimittaja ja Helsingin taidehallin äskettäin valittu uusi johtaja. (HS 8.6.1994)

Valitut taiteilijat yhdistää oikullinen ja orgaaninen muotokieli, joka muodostaa vastakohtan bungalowin kaltaisen rakennuksen viileälle modernismille. (HS 2.12.1994)

Kivirinta kirjoitti Valjakan suunnitteleman näyttelyn muistuttavan suuresti aikaisempien vuosien viileän eleganttia kuvaa, jonka Suomi, Ruotsi ja Norja olivat itsestään antaneet, eikä se päällisin puolin siis yllättänyt. Kuten monesti aiemmin oli myös Valjakka ottanut lähtökohdaksi näyttelyä rakentaessaan Pohjoismaisen paviljongin, jota oli kuunnellut pieteetillä. Hän oli mm. haastatellut paviljongin arkkitehtia Sven Fehniä ja toteaa rakennuksen olevan kuin pohjoinen saareke keskellä Venetsiaa, jonka paviljongissa sisällä ollessaan melkein unohtaa.

Valjakka viittaa Wittgensteiniläiseen käsitykseen hiljaisuudesta, joka yhdistää tämän näyttelyn, taiteilijat ja arkkitehtuurin. Heidän työnsä liikkuvat miltei kielen, merkkien ja symbolien ulkopuolella. (HS 27.6.1995)

Taide-lehdessä nähtiin Valjakan suunnittelema näyttely merkinä kulttuurin jatkuvuudelle ja taiteelle sen koossapitävänä voimana. Hänen valitsemansa viileän ilmava teoskokonaisuus antoi siitä uskottavan näytteen.

Biennaalin taiteen historiaa läpikäyvään päänäyttelyyn oli otettu mukaan Helene Schjerfbeckin viisi omakuvaa. Päänäyttelyn kuraattorin Jean Clairin valitsemien viiden kasvokuvan kokonaisuus sai paljon kiitosta ja niistä kirjoitettiin kansainvälisessä lehdissä hyvin positiiviseen sävyyn.

Venetsian biennaalin organisaatio ei aina toimi ilman viivytyksiä ja byrokraattisia ongelmia. 47. biennaalin kohdalla kyse oli pääkuraattorin valintaan liittyvistä kiistoista. Tästä johtuen vuoden 1997 biennaalia varten valittu Pohjoismaisen paviljongin kuraattori norjalainen Jan-Ove Steihaug ei voinut julkistaa omia taiteilijavalintojaan normaalisti totuttuun aikaan. Viimein kun biennaali oli löytänyt itselleen uuden johtajan, kertoi norjalainen kuraattori valinneensa paviljongiin mukaan kaksi taiteilijaa myös pohjoismaiden ulkopuolelta. Japanilainen Mariko Mori ja yhdysvaltalainen Mark Dion olivat mukana näyttelyssä, johon Suomesta valittiin Marianna Uutinen. Norjasta ja Ruotsista mukana oli yksi taiteilija kummastakin maasta. Nämä taiteilijavalinnat edustivat aivan uutta kulttuuria Pohjoismaisessa paviljongissa, jossa aikaisemmin oli nähty ainoastaan pohjoismaisia taiteilijoita. Tilanne oli uudenlainen myös biennaalin

mittakaavassa, jossa kansallisten paviljonkien edustajat yleensä olivat kyseisen maan kansalaisia.

Steinhaugin tekemät taiteilijavalinnat osuivat hyvin yhteen biennaalin pääkuraattorin Germano Celantin näkemyksen ja toivomuksen kanssa siitä, että biennaaliin osallistuisi enemmän nuoria taiteilijoita ja naistaiteilijoita.

Kansallinen ja kansainvälinen eivät ole enää vastakohtia. Samalla tavalla kahtiajakoisuus ei erota toisistaan monia muitakaan käsitteitä, kuten esimerkiksi luontoa ja kulttuuria, korostaa Pohjoismaisen paviljongin kuraattori Jan-Ove Steihaug Norjasta. (HS 18.6.1997)

Steinhaug antoi näyttelylle nimeksi *Naturally Artificial*, jolla hän viittasi kansallisuuden häviävään merkitykseen taiteen kansainvälisessä kaupassa tietoverkkojen ja tiedonvälityksen nykymaailmassa.

Markku Valkonen kuratoi Framen ja Tanskan nykytaiteenkeskuksen yhdessä tuottaman näyttelyn *Illumination*, jonka toisen osan muodosti Helena Hietasen teos *Teknopitsi*. Tanskalainen Claus Carstensen oli mukana omalla työllään nimeltä *Billboard*. Kummatkin työt olivat ulkoilmateoksia ja näyttelyn aikaansaaminen vaati lujasti töitä venetsialaisessa byrokratiassa. Myös tämä näyttely, samoin kuin pohjoismaiden yhteinen näyttely, saivat kiitosta kansainvälisyydestään ja ennakkoluulottomuudestaan sitä kohtaan. Tämä jäi Markku Valkosen viimeiseksi biennaaliksi Framen johtajana. Hän lähti Framesta vuonna 1997 uusiin tehtäviin ja hänen tilalleen Framen toiminnanjohtajaksi tuli Marketta Seppälä.

Vuoden 1999 biennaalia varten kuraattoriksi valittiin ruotsalainen kriitikko John Peter Nilsson. Hän toimi valintansa aikoihin pohjoismaisen Siksi-lehden päätoimittajana. Näyttelyä Pohjoismaiseen paviljonkiin Nilsson lähti rakentamaan ajatuksesta, joka on ollut pohjoismaisille näyttelyille liiankin tuttu.

1960-luvulla valmistunut, arkkitehti Sverre Fehnin suunnittelema näyttelypaviljonki lähtökohtanaan Nilsson lähtee tarkastelemaan "pohjoismaisen hyvinvointivaltion modernistista ideaa, jolla tällä hetkellä on ainoastaan nostalginen merkitys." (HS 8.10.1998)

Sverre Fehnin suunnittelemassa paviljonki oli jälleen kuraattorilla näyttelyn perustana. Nilsson valitsi yhden taiteilijan kustakin maasta. Hänen mukaansa valitut taiteilijat käsittelivät töissään moderniteetin loppuun liittyviä kysymyksiä, kuten yksilön suhdetta erilaisiin yhteisöihin. Eija-Liisa Ahtilan työ, joka sai biennaalin kunniamaininnan, oli tehty varta vasten Nilssonin kuratoimaa näyttelyä varten. Tematiikaltaan se noudatti Nilssonin näyttelylle luomaa tunnelmaa "loppumisesta" ja "vuosituhannen lopusta". Kivirinta nosti Pohjoismaisen paviljongin esille myös siitä syystä, että se noudatteli päänäyttelyn linjauksia. Hän piti pohjoismaista näyttelyä tyylikkäänä ja näki sen eri osasten niveltävän yhteen hienosti.

Vuoden 1999 Venetsian biennaalin pääkuraattori Harald Szeemann, joka valittiin suunnittelemaan myös vuoden 2001 biennaali, sai näyttelyn järjestämiseen rajatusti aikaa. Suunnitellessaan seuraavan vuoden biennaalia, hän teki vierailuja maihin, joilla oli paviljonki Giardinin puistossa. Näiden vierailuiden yksi kohdemaana oli myös Suomi ja se tuotti suurta menestystä suomalaistaiteilijoiden valinnoissa biennaalin päänäyttelyyn.

Szeemann oli viikon ajan tutustumassa suomalaiseen taiteeseen Framen isännöimänä ja piti apua korvaamattomana. Tämän tutustumiskierroksen aikana hän teki päätöksen valita päänäyttelyyn mukaan seitsemän suomalaista taiteilijaa, sekä saada mieskuoro Huutajat mukaan biennaaliin. Suomi nousi näin suurimmaksi kansalliseksi ryhmäksi vuoden 2001 biennaalin päänäyttelyssä, johon kutsuttiin yli sata taiteilijaa.

Täällä näkemäänsä taidetta hän kehuu "hyvin eläväksi näkymäksi, jossa naisten tekemässä taiteessa on enemmän vivahteita, rohkeampaa ilmaisua ja useita tasoja".
(HS 22.1.2001)

Szeemannin valitsemat suomalaistaiteilijat saivat hyvät paikat näyttelytiloista, Maaria Wirkkalan töitä oli molemmissa päänäyttelyn tiloissa. Kivirinta piti näyttelyä edeltäjäänsä hallitumpana ja yllätyksellisempänä. Näyttelyn ja samalla koko biennaalin teema *Platea dell'Umanita* (Plateau of Humankind) otti kantaa inhimillisyyteen ja elämään. Se korosti taiteen sosiaalista merkitystä.

Pohjoismaisessa paviljongissa koettiin uusi tilanne kun suomalaiset omalla vastuuvuorollaan valitsivat kuraattoreiksi Tommi Grönlundin ja Petteri Nisusen, jotka toimivat myös paviljongissa Suomea edustavina taiteilijoina.

Sähköisistä ääni- ja tilateoksista tunnetut Grönlund ja Nisunen sanovat unohtavansa kuraattorin valta-aseman. He aikovat tehdä itsensä näköisen näyttelyn, jossa kaikki tekevät yhteistyötä. (HS 5.12.2000)

Grönlundin ja Nisusen lisäksi paviljongissa esittäytyivät Leif Elggren ja Carl-Michael von Hauswolff Ruotsista, sekä Anders Tomren Norjasta. Kuraattorit painottivat, ettei kyseessä ollut yhteisteos vaan mahdollisimman yhtenäinen teos, johon kaikki osallistuvat taiteilijat tekivät osansa, ja joka oli biennaalia varta vasten suunniteltu. Paviljonkirakennus nousi esille myös Grönlundin ja Nisusen näyttelyn suunnittelussa, kuten monesti aikaisemmin. Nyt tilannetta korosti myös heidän koulutuksensa arkkitehtinä.

Arkkitehtinä Grönlund ja Nisunen kokevat norjalaisen Sverre Fehnin suunnitteleman Venetsian pohjoismaisen paviljongin "modernin arkkitehtuurin helmenä". Tila on hyvä lähtökohta koko näyttelylle, he sanovat. (HS 5.12.2000)

Suomalaisparin kuratoima näyttely asettui Kivirinnan mielestä hyvin jatkumoon, jossa Pohjoismaisen paviljongin tarjonta on ollut hyvin minimalistista. Suomalaisyleisön näyttely jakoi kahtia, osa piti siitä ja osa koki itsensä petetyiksi. Kivirinnan kommentaista voi lukea kahdenlaisia tasoja näyttelyn toimivuudesta.

Omalla tavallaan suomalaisten Tommi Grönlundin ja Petteri Nisusen kuratoroima viiden taiteilijan paviljonki on jopa rohkea ja hyvä. (HS 10.6.2001)

Päänäyttelyn ja Pohjoismaisen paviljongin lisäksi suomalaisten taiteilijoiden töitä oli esillä Framen järjestämässä ja kuratoroimassa videotaiteen näyttelyssä, joka toteutettiin kahviloissa Campo di Santa Margheritalla. Mieskuoro Huutajien esiintymiset kietoivat yhteen suomalaisten taiteilijoiden esilläolon biennaalissa. He esiintyivät eri tapahtumien avajaisissa.

Kun vuonna 2001 Pohjoismaisen paviljongin kuraattoreina toimivat kaksi miestä, jotka valitsivat näyttelyyn ainoastaan miestaiteilijoita niin seuraavassa biennaalissa tilanne kääntyi päinvastaiseksi. Norjalaiset valitsivat kuraattoreikseen Andrea Kroksnesin ja Anne Karin Jortveitin, jotka olivat ensimmäiset naiskuraattorit Pohjoismaisessa paviljongissa viiteentoista vuoteen. Kuraattoriparin valitsemat taiteilijat olivat myös kaikki naisia, yksi kustakin maasta. He asettivat näyttelylle teeman *Devil-may-care*, jolla he viittasivat

taiteilijoiden avomielisyyteen, huolettomuuteen ja taiteelliseen laaja-alaisuuteen. Taidelehti kirjoittaa norjalaisparin kokoaman näyttelyn todellakin tuntuvan välittämättä kasatulta ja yhteen hitsautumattomalta.

Pohjoismaisen naiskolmikun taide suhteutuu hyvin väljästi toisiinsa sekä teemaan *Devil-may-care* (Hittoako sillä on väliä), jonka paviljongin norjalaiskuraattorit ovat antaneet näyttelylle. (HS 12.6.2003)

Paviljongin lisäksi suomalaisia taiteilijoita oli näkyvillä Framen ja Kiasman järjestämässä näyttelyssä, joka oli osa biennaalissa järjestettävää näyttelyiden ja tapahtumien ohjelmasarjaa *Extra 50*. Se järjestettiin opiskelijoiden suosimalla aukiolla, Campo di Santa Margheritalla. Paikan valinta on tärkeä osa näyttelyn onnistumista erityisesti Venetsian kaltaisessa sokkeloisessa kaupungissa. Tässä tapauksessa se osui juuri kohdalleen.

Toinen *Extra 50* tapahtumaan liittyvä näyttely oli Framen ja venetsialaisen Nuova Icona -gallerian yhteistyönä järjestämä näyttely, jonka ideoi Nuova Iconan kuraattorit. Suomalaisen taiteilijan Marja Kanervon lisäksi mukana oli englantilainen Terry Smith. Kemin ja Rovaniemen taidemuseot organisoivat näyttelyn, jossa esiteltiin Lapissa seuraavana vuonna järjestettävää tapahtumaa. *The Snow Show* oli arkkitehtien ja taiteilijoiden yhteistyönä tekemä tilataideteos Suomen Lapissa.

Biennaaliin pääsy on tavoiteltua myös kuraattoreiden keskuudessa. 50. biennaalin pääkuraattori Francesco Bonami kutsui yhdentoista kuraattorin ryhmän järjestämään vuoden 2003 biennaalia, jonka teemana oli *Dreams and Conflicts: The dictatorship of the viewer*. Yhden päänäyttelyn sijaan biennaali koostui nyt yhdestätoista teemanäyttelystä ja kansallisista paviljongeista, sekä oheistapahtumista. Kansallisten paviljonkien suhde kansainvälisiin teemanäyttelyihin ei Bonamin mielestä ollut ongelma.

"Kansalliset paviljongit kuuluvat Venetsian biennaalin historiaan, eri maista tulevilla taiteilijoilla täytyy olla mahdollisuus käsitellä maataan, identiteettiään, kansallisia rajojaan", hän sanoi. (HS 15.6.2003)

Kivirinta kirjoitti mukana olleen myös yhden ruotsalaisen kuraattorin ja hänen vaikutuksestaan saada ruotsalaistaiteilijoita teemanäyttelyihin. Suomalaisia ei ollut valittu, mutta lohdutukseksi Kivirinta muistutti edellisbiennaalin vahvasta suomalaispanoksesta.

Francesco Bonamin jälkeen 51. biennaaliin valittiin pääkuraattorin paikalle kaksi naista, María de Corral ja Rosa Martínez Espanjasta. Kyseessä oli ensimmäinen kerta kun biennaalia oli johtanut edes yksi nainen. Heidän kokoamat suurnäyttelynsä antoivat pääosan kantaaottavalle naistaiteelle. Yhtenä näistä taiteilijoista oli mukaan valittu Eija-Liisa Ahtila. Vaikka näyttely ei muodostanut mitään feminististä kannanottoa niin mukana oli enemmän naistaiteilijoita kuin koskaan aikaisemmin. Beckerin mukaan (1982, 16) taiteilijaksi valikoituminen tapahtuu esimerkiksi markkinoiden tai taiteilijakoulutukseen pääsemisen kautta. Biennaalin historian kautta on kuitenkin tullut selväksi, että naistaiteilijoita tai kuraattoreita ei ole läheskään samaa määrää kuin miehiä. Voidaankin olettaa kulttuurin kentällä tapahtuvan kamppailun ja talouden kentän vaikutuksen suosivan enemmän miehiä.

Pohjoismaisessa paviljongissa koettiin uusi tilanne kun Suomi jättäytyi pois ruotsalaisen Åsa Nackingin näyttelystä. Nacking oli kutsunut Laura Horellin Suomesta ja Matias Faldbakkenin Norjasta toteuttamaan immateriaalisia töitä tai vastaavasti esittelemään työnsä, jossain muualla Venetsiassa, jotta ruotsalainen taiteilijapari Miriam Bäckström ja Carsten Höller voisivat luoda fyysisen läsnäolon luovan kokonaisteoksen. Bäckström ja Höller eivät halunneet tehdä yhteisnäyttelyä ja kuraattorin idea vuoropäivin tai viikoin toimivasta näyttelystä, jossa Horellin työ olisi esitetty videona, ei tyydyttänyt Horellia. Näin hän vetäytyi pois näyttelystä jo vuoden 2005 alkupuolella. Faldbakkenin videoteosta ja ruotsalaisten ääniteosta esitettiin paviljongissa vuoropäivin ja Suomen poisjäänti tehtiin selväksi poistamalla Finlandia-nimikyltti paviljongin seinästä.

Tänä vuonna sukset menivät niin pahasti ristiin ruotsalaisen kuraattorin Åsa Nackingin kanssa, että Suomi ei katsonut voivansa olla mukana. (HS 11.6.2005)

Kuraattorin ajatus näyttelyajan jakamisesta näyttelytilan asemesta on nokkela, mutta näyttelyvieraan näkökulmasta ärsyttävä. (HS 24.7.2005)

Ruotsalaiset näkivät yhdeksi ratkaisuksi vastaavanlaisiin tilanteisiin paviljongin kierrättämisen maalta toiselle vuorovuosin. Tähän eivät Suomi ja Norja halunneet lähteä mukaan, vaikka myöhemmin Framen toiminnanjohtaja Marketta Seppälä oli osaltaan myötämielinen ehdotukselle. Tämän voidaan katsoa johtuvan myös siitä, että Suomi sai vihdoin takaisin Islannille vuokraamansa Aalto-paviljongin. Vuosina, jolloin Suomi ei esiintyisi Pohjoismaisessa paviljongissa, se olisi silti esillä Giardinin puistossa tärkeällä paikalla. Pohjoismaisen paviljongin problematiikkaa lisää se, ettei kolmen taiteilijan

yhteisesiintymisestä pystytäkään niin vahvaa puheenvuoroa, että se nousisi esiin biennaalin näyttelyiden moniäänisyydestä.

Nyt kuraattorivuorossa oleva Ruotsi käytännössä toteutti vuorotteluperiaatteen muiden kannasta piittaamatta. (HS 11.6.2005)

Tänä vuonna pohjoismainen yhteisesiintyminen näyttää kaatuneen näyttämisen paineeseen ja taitamattomaan projektinhallintaan. (HS 24.7.2005)

Suomen isännöys Pohjoismaisessa paviljongissa vuonna 2007 loi tilanteen, jossa se olisi voinut astua Ruotsin varpaille edellisen biennaalin huonoista kokemuksista johtuen. Tämän kaltainen toiminta ei kuitenkaan toteutunut kun Suomi julkisti näyttelyn kuraattorin. Valituksi tuli saksalainen René Block, jolla oli pitkäaikainen yhteistyötausta suomalaisen taiteen kentän kanssa. Valintansa aikoihin hän toimi Belgradin biennaalin kuraattorina, johon hän oli valinnut 13 suomalaistaiteilijaa. Blockin valintaa keuhuttiin myös koska hän oli vahva nykytaiteen kansainvälinen vaikuttaja.

Blockin suunnitelmissa Suomi pysyi mukana Pohjoismaisen paviljongin näyttelyssä, vaikka se otti käyttöönsä myös vasta vapautuneen Aalto-paviljongin.

Pohjoismaisesta paviljongista ei siis luovuta. (HS 11.12.2006)

Aalto-paviljonki antoi Blockin mukaan uusia mahdollisuuksia hahmotella kokonaisuutta ja Kivirinnan tekstistä voi tulkita myös sen nostalgisen vaikutuksen. Suomalainen taiteilija oli esiintynyt Aalto-paviljongissa viimeksi vuonna 1960. Blockin suunnittelemassa näyttelyssä Maaria Wirkkala esiintyi Aalto-paviljongissa yksin kun muut taiteilijat olivat esillä Pohjoismaisessa paviljongissa ja sen ulkopuolella. René Block valitsi näyttelyyn seitsemän taiteilijaa, joista kaksi oli alkuperältään pohjoismaiden ulkopuolelta Irakista ja Iranista. Hän halusi kutsua mukaan taiteilijoita, joiden juuret eivät olleet pohjoismaissa.

Näyttelylle tuli nimeksi *Welfare - Fare well*, joka voidaan tulkita kahdella tavalla. Voikoon hyvinvointi hyvin tai hyvinvointi - näkemiin. Blockille näyttelyn nimi oli enemmänkin motto kuin sen teema. Osittain siitä syystä, että hän oli jo valinnut näyttelijät kun tuli keksineeksi kyseisen sanaleikin. Block nosti esille ihmisoikeuskysymyksen,

viitaten näyttelyn pää-asiallisen yleisön koostuvan etuoikeutetuista valkoisista ja kuvaa jopa köyhien pohjoismaalaisten olevan etuoikeutettuja verrattuna Yhdysvaltojen mustiin.

Venetsian pohjoismainen kattaus vaikuttaa nyt jo valmisteluvaiheessa virkeältä ja älykkäästi rakennetulta poliittiselta näyttelyltä. (HS 7.6.2007)
Block on omiaan siirtämään asiat uudelle merkitystasolle, kääntämään näkökulmaa ja avaamaan uusia yhteyksiä. Eikä suinkaan ole sattuma, että näyttelyssä on mukana pohjoismaisia taiteilijoita, joiden sukujuuret ovat orientissa: Iranissa ja Irakissa. (Taide 3/07)

Toinen poliittinen ja transnationaali näyttely, jossa oli mukana suomalainen taiteilija Kiba Lumberg, järjestettiin Roma-paviljongissa. Paviljongin romanitaiteilijat tulivat eri puolilta Eurooppaa ja Yhdysvalloista. Näyttelyn kuraattorin Timea Junghausin mukaan tarkoituksena ei ollut eristää romanitaiteilijoita muista vaan luoda kansainvälisiä verkostoja heidän välilleen. Kyseessä oli myös ensimmäinen kerta biennaalin historiassa kun mukana oli romanitaiteilijoita. Bourdieu (1984, 13, 63-65) näki sosiaalisen alkuperän vaikutuksen kulttuurisiin käytäntöihin ja koulutukseen hyvin vahvana. Romanitaiteilijoiden aliedustus johtuu osittain heidän pienestä koulutuksellisesta pääomasta ja toisaalta usein hyvin keunoista sosiaalisista lähtökohdista.

5.3.2 Kuraattoreiden rajatut mahdollisuudet

Kuraattorin rooli Pohjoismaisessa paviljongissa on lähtökohtaisesti problemaattinen kansallisen eduntavoittelun ja pohjoismaisen yhteisesiintymisen toimintamallissa. Ongelmana on joka kolmanteen biennaaliin kohdistuva odotus kun vetovastuu siirtyy omalle maalle. Kuten aiemmin kuraattorin roolia tutkiessa kävi ilmi, hän on eri tahojen painostuksen alaisena. (ks. esim. Alloway 1996). Tämä saattaa johtaa huonoon organisointiin ja taiteilijan ylivaltaan. Näin kävi vuonna 2005 kun ruotsalainen taiteilijapari otti paviljongin omiin käsiinsä, ruotsalaisen kuraattorin tullessa vanavedessä, sivuuttaen suomalaisen ja norjalaisen taiteilijan oikeudet paviljongissa.

On selvää, että vierasmaalainen kuraattori näkee kansallisen taiteen kentän eri tavalla kuin paikallinen. Tämä ei tarkoita, etteivätkö taiteilijavalinnat voisi olla briljantteja, kuten Eija-Liisa Ahtilan valinta Pohjoismaiseen paviljonkiin vuonna 1999 ruotsalaisen kuraattorin toimesta. Tarkasteltavalla aikavälillä ei yhtäkään kuraattoria kuitenkaan ole kritisoitu huonoista taiteilijavalinnoista Suomessa. Sen sijaan huonoja näyttelyitä on paviljongissa

ollut, kuten vuonna 2003 norjalaisen kuraattoriparin kokoama *Devil-may-care*, jota kritisoitiin välittämättä kasatuksi. Tässä tapauksessa voidaan kuraattoreita kritisoida näkemyksen puutteesta ja heidän kykenemättömyydestään löytää näyttelylle yhteinen linja.

Pohjoismainen paviljonki asettaa tietyt vaatimukset ja rajaa mahdollisuuksia kuraattorilta, hänen toteuttaessaan sinne näyttelyä. Paviljonkirakennus ja näyttelyn kokoonpano ovat näistä suurimpia tekijöitä. Toisaalta norjalainen kuraattori Jan-Ove Steihaug vuonna 1997 osoitti ennakkoluulottomilla taiteilijavalinnoillaan, että pohjoismaisen näyttelyn voi rakentaa uudelta pohjalta, kutsumalla mukaan japanilaisen ja yhdysvaltalaisen taiteilijan. Samoin on paviljonkirakennusta muokattu ja taidetta viety sen ulkopuolelle, kuten vuonna 2007 René Blockin toimesta. Verrattuna Framen järjestämiin näyttelyihin, ennakkoluulottomuus on ollut sen yksi vahvuus. Sillä on ollut myös vapaus rakentaa näyttelyistä juuri haluamiaan ja valita lokaatio, sekä taiteilijat Suomesta tai ulkomailta. Näistä näyttelyistä on tullut menestyksiä, kuten Framen ensimmäisestä vuonna 1995, joka järjestettiin venetsialaisella aukiolla ja siellä sijaitsevassa kirkossa.

Perinteistä kuraattorin roolia uhmattiin Tommi Grönlundin ja Petteri Nisusen vuonna 2001 toimiessa myös näyttelyn Suomea edustavina taiteilijoina. He rakensivat näyttelyn ilman kuraattorin perinteistä valta-asetelmaa ja kutsuivat samanhenkiset taiteilijat tekemään koko paviljongin kattavaa teosta yhdessä, tekemättä kuitenkaan yhteisteosta. Tällä kertaa myös pohjoismaiden modernistinen paviljonkirakennus toimi kontekstissaan. Syy miksei vuoden 2001 näyttelystä *The North is Protected* tullut menestystä oli sen haasteellisuus, joka oli liikaa biennaalin keskimääräiselle vieraille. Näyttely, vaikkakin pohjoismaisessa minimalismissaan, oli yhtenäinen ja loistava esimerkki pohjoismaisesta yhteistyöstä ja mahdollisuudesta nähdä kuraattorin roolissa ulottuvuuksia perinteisen yliartistin lisäksi. Kamppailu pohjoismaisella kulttuurin kentällä oli siirtynyt yhteisen pohjoismaisen päämäärän ansiosta kamppailuksi kansainväliselle kentälle. Sen tuotoksena syntynyt teoskokonaisuus vaati keskimääräiseltä katsojalta liikaa kulttuurista pääomaa, johtaen sen sivuuttamiseen. (Bourdieu 1984, 114-125).

Suomalaisen taiteilijan pääsy Venetsian biennaalin päänäyttelyyn on kansainvälisen näkyvyyden kannalta paras paikka biennaalissa. Tämä johtuu Pohjoismaisen paviljongin kyvyttömyydestä tuottaa näyttelyitä, jotka kokonaisuudessaan olisivat biennaalin parasta antia. Päänäyttelyihin pääseminen ei ole ainoastaan onnesta kiinni ja toisaalta maailman

taiteen tarjonnan runsaudesta johtuen ei biennaalin pääkuraattori näe kaikkia biennaalin taseisia teoksia. Esimerkiksi vuoden 2001 seitsemän suomalaistaiteilijan osallistuminen päänäyttelyyn johtui biennaalin pääkuraattorin vierailusta Suomeen ennen näyttelyn rakentamista. Framen vieraana hänelle esiteltiin suomalaisen taiteen kärkeä, joista hän valitsi haluamansa. Kuraattoreiden päätökset perustuvat heidän näkemäänsä taiteeseen. Tästä syystä niihin on myös mahdollista vaikuttaa markkinoimalla.

Kuraattorin rooli, sekä Pohjoismaisessa paviljongissa, että koko biennaalin on ollut hyvin perinteinen. Biennaalin päänäyttelyn kuratoi ensimmäisenä ulkomaalaisena Jean Clair vuonna 1995. Vuonna 2003 Pohjoismaisessa paviljongissa oli naiskuraattori ensimmäistä kertaa viiteentoista vuoteen. Venetsian biennaalin kuraattorina toimi nainen ensimmäisen kerran vuonna 2005 kun espanjalaiset María de Corral ja Rosa Martínez rakensivat päänäyttelyn ja Pohjoismainen paviljonki sai kuraattorin pohjoismaiden ulkopuolelta ensimmäisen kerran vuonna 2007 kun saksalainen René Block valittiin Suomen päätöksestä. Tässäkin suhteessa kehitys Pohjoismaiden paviljongissa ei ole päässyt oman kansallisen agendan rakentamisen tarkoitushakuisuudesta yhteispohjoismaisen taiteen hyväksymiseen.

5.4 Taiteen sisältö

5.4.1 Taiteen sisällön yllätyksellisyys

Viimeisellä aineistoltani esittämällä kysymyksellä selvitän eri vuosina valittujen taiteilijoiden taiteen sisällön yllätyksellisuutta ja toisaalta sen tavanomaisuutta. Tähän vaikuttaa suuresti valinnan edistyksellisyys. Erityisesti Suomen osallistumisen alkuvaiheissa taiteilijavalinnat olivat usein liian perinteisiä nykytaiteen biennaaliin. Rajoitetun tuotannon kentällä käydyssä kamppailussa suomalaiset eivät onnistuneet vastaamaan nykytaiteen vaatimuksiin. Taiteilijat, joille Venetsian biennaali edustaa oman uran kannalta suurta mahdollisuutta, tuottavat taidetta taiteen vuoksi eli Bourdieun termein edustavat rajoitetun tuotannon kenttää. Rajoitetun tuotannon kenttä on kuitenkin ilman taloudellista pääomaa. Ongelmaksi voi muodostua taiteilijavalintoihin liittyvä tarkoitushakuisuus ja sen liitos taloudelliseen pääomaan. Vaikka kuraattorit suorittavat taiteilijavalinnat niin ovat he jossain määrin painostuksen alaisena instansseille, jotka rahoittavat osallistumisen. Tällöin ei esitettävä taide edusta kentän kirkkainta kärkeä vaan tietyn päämäärän saavuttamista. Kyseinen tilanne Suomen osallistumisessa Venetsian

biennaaliin oli arkipäiväisempi 1900-luvun puolivälistä lähes 80-luvulle, johtuen juuri halusta esitellä suomalaista kansallisidentiteettiä. Tilanne on muuttunut taiteen muuttuessa perinteisestä kuvataiteesta erilaisiin installaatioihin, joiden kehityksessä Suomi on ollut hyvin mukana kansallisella kentällä ja aineistostani käy selvimmin esille ongelmat yhdistää kolmesta eri maasta tulevien taiteilijoiden teoksia kokonaisuudeksi. Kuraattori tasapainottelee eheän kokonaisuuden saavuttamiseksi. Ongelmat eivät siis enää ole kansallisen taiteen kentän hitaudessa reagoida kansainvälisiin trendeihin.

Frame järjesti ensi kertaa oman näyttelynsä vuonna 1995 Venetsian biennaalissa. Markku Valkosen kuratoimasta ulkoilmanäyttelystä onnistuttiin luomaan keskustelua herättävä tapahtuma, joka ei taipunut kompromisseihin.

Venetsian keskustassa olevassa rohkeassa ulkoilmanäyttelyssä *L'enigma del Campo* (Campon arvoitus) teokset käyivät vuoropuhelua keskiaikaisen aukion arkkitehtuurin, historian ja nykyhetken kanssa. (HS 11.6.1995)

Henrietta Lehtosen äänetöntä vauvaa kuvaava video, joka synnytti ristiriitoja Venetsian arkkitehtuurin yli-intendentin ja kirkkoherran välillä oli osana aukion kirkon interiööriä. Teos kosketti syvästi myös aukion asukkaita ja keräsi sympatiaa puolelleen. Valkosen kuratoimaa näyttelyä varten piti kerätä monet luvat ja Frame otti riskin lähtiessään tuottamaan hanketta. Se onnistui johtuen joka taiteilijan panoksesta, kuten Kari Cavénin tilataideteoksesta ja Maaria Wirkkalan installaatiosta, jossa hän ripusti tuoleja näyttelyn sijaintipaikkana olevan aukion talojen seinustoille.

Tässäkin teoksessa pyhä kätkeytyy profaaniin, maalliseen. Arkiset helmenpunojien tuolit oli kullattu – mikä jo sinällään kohottaa ne arjen yläpuolelle – ja nostettu aukiota kiertävien rakennusten seinille. (Taide 3/07)
Campon reunalla sijaitsevan renessanssikirkon sisäseinän hämärissä pyöri iloinen vauva hapuillen kohti tietoisuutta. Huikea vastakohta päänäyttelyn pessimismille. (Taide 4/95)

Pohjoismaiden paviljonki pysyi linjassaan, jonka se oli itselleen luonut aikojen saatossa. Kaikkien kolmen maan edustajat olivat tehneet hyvin minimalistisia töitä ja Timo Valjakan luoma näyttely jatkoi pohjoismaiden viileän eleganttia linjaa, tuomatta kuitenkaan sen suurempaa huomiota näyttelylle. Ruotsalainen kriitikko John Peter Nilsson kirjoitti näyttelyn olevan pikemminkin implisiittisesti havaittavissa kuin eksplisiittisesti kommunikoitavissa.

"Uggh! Mikä jobi kirjoittajalle", Nilsson päivittelee sitä miten sanoin ilmaista näiden töiden ilmaisematonta. (HS 27.6.1995)

Helene Schjerfbeckin päänäyttelyssä olleet omakuvat olivat hyvä esimerkki siitä, miten suomalaisten osallistumisessa Venetsian biennaaliin ollaan oltu ajan trendejä jäljessä. Schjerfbeckin työt olivat esillä ensimmäistä kertaa 1956 Aalto-paviljongin avajaisvuonna. Tuolloin ne sivuutettiin täysin, koska tyyllisesti hänen edustamansa maalaustaide oli historiaa. Vuonna 1995, biennaalin satavuotisnäyttelyssä, jossa historia oli teemana, löysi myös Schjerfbeck yleisönsä.

Lähtökohdat seuraavan biennaalin Pohjoismaisen paviljongin näyttelyksi olivat rajoja rikkovia niin kokoonpanon kuin itse taiteen esittelyn osalta. Kuraattorina toimi Jan-Ove Steihaug Norjasta, joka oli valinnut mukaan taiteilijan Japanista ja Yhdysvalloista.

Myös itse näyttely koettelee rajoja. Teokset, jotka ovat valokuvia, installaatioita ja sähköistä taidetta, viedään myös paviljongin ulkopuolelle ja rakennuksen katolle. (HS 20.12.1996)

Kivirinta näki kritiikissään Pohjoismaiden paviljongilla olleen mahdollisuudet jopa palkintoon, paljolti japanilaisen Mariko Morin ansiosta. Hänet palkittiin biennaalissa jopa palkinnolla, joka tuli kuitenkin päänäyttelyssä olleella teoksella. Marianna Uutisen maalaukset toimivat osana sisällöltään raikasta paviljonkia.

Marianna Uutisen suuret, barokkimaisesti kimaltelevat, rönsyävät maalaukset uhmaavat kaksiulotteista kuvapintaa veistosmaisina ja leviävät tilaan. Tässä näyttelyssä Uutisen teokset muodostavat näyttävän, mutta myös yllättävän keveän installaation. (HS 18.6.1997)

Vaikka pohjoismaiden näyttelyssä oli särmää ja kokeellista asennetta, sai Framen järjestämä ulkoilmanäyttely jälleen paremman arvostelun Venetsian nykyaiteen biennaalissa. Helena Hietasen *Teknopitsi* teos oli Kivirinnan mukaan mielikuvitusta ruokkiva ja sen voima keskellä Venetsian vanhaa arkkitehtuuria oli monimuotoinen.

Tämä nykyajan välineillä toteutettu kineettinen taideteos itseasiassa sukeltaa kauas vuosisatojen taakse. Se antaa uuden ilmeen koko Venetsialle, julmien hallitsijoiden ja vanhojen merenkulkijoiden kaupungille. (HS 18.6.1997)

Pohjoismaisen paviljongin ruotsalaiskuraattori onnistui suomalaistaiteilijan valinnassa vuonna 1999. Eija-Liisa Ahtilan tekemä videoinstallaatio voitti yhden biennaalin pääpalkinnoista. Ahtilan videoteos oli aikansa aallonharjalla. Liikkuva kuva teki vielä läpimurtoaan kuvataiteen kansainvälisellä kentällä. *Lohdutusseremonia* oli tehty vartavasten biennaaliin ja Pohjoismaiseen paviljonkiin, sekä sen teemaan luopumisesta. Se oli myös ensimmäisiä filmejä Suomessa, joka oli kuvattu DVT-tekniikalla, filmidigitaaliefektejä käyttäen. Erona maalaustaiteeseen, videoinstallaatiot toivat kuvataiteeseen uuden tavan luoda taidetta. Ahtilan työtä oli rakentamassa ryhmä, jossa oli mukana lavastaja, kuvaaja, leikkaaja ja äänisuunnittelija. Filmistä muodostui 23 minuuttia pitkä teos, joka sisälsi kolme osaa, sekä epilogin ja prologin.

Sen kansallisuus ei ole päälle liimattua vaan ohimenevästi aistittavaa. Videon optimismia tulvivassa epilogissa koirat kisailevat keväthangella, rastaat räkättävät, aurinko paistaa kirkkaasti. Tunnelma suorastaan kouraisee, ainakin Venetsian helteen keskellä. (HS 20.6.1999)

Se on riisuttu kaikesta taiteellisen installoinnin krääsästä: puhdas, selkeä, suora ja mystinen. Päin asiaa, upottavasti, taiteellisen tehontavoittelun tuolla puolen. (Taide 4/99)

Ahtilan menestyksekkään työn analysoinnin lisäksi, Kivirinta ei juuri perehdy Liisa Robertsin päänäyttelyssä olleeseen työhön tai kaupunkitaideteokseen *The Words*, jossa Marianne Uutinen ja Tuukka Luukas olivat painaneet kankaille tekstejä, jotka oli kiinnitetty Canal Granden vaporetto-pysäkkien seinille.

Pohjoismaiden paviljongin näyttelyn rakentamisesta vastasivat seuraavassa biennaalissa vuonna 2001 suomalaiset. Kyseessä oli biennaali jossa kuraattoreina toimineet Tommi Grönlund ja Petteri Nisunen olivat myös Suomea edustavia taiteilijoita. Heidän ruotsalaisten ja norjalaisten kanssa yhdessä tekemänsä näyttely, joka oli vahvasti yhden teeman ympärille luotu, herätti yleisössä kahtalaisia tunteita.

Läpinäkyvillä verhoilla nyt suljettu ja jatkuvaa sähköistä ääntä tuottava paviljonki on eräänlainen kannanotto Italian fasismin ajan arkkitehtuuriin ja katolisten kirkkojen äänimaailmaan. (HS 10.6.2001)

Grönlund ja Nisunen tekivät modernistisesta paviljongista kokonaistaideteoksen yhdistäen käsitteellisesti visuaaliset, auditiiiviset ja arkkitehtoniset elementit teokseksi, jota tosin voi pitää kokijalleen melkein liiankin vaativana. (Taide 04/01)

Grönlundin ja Nisusen osuus paviljongin kokoisessa teoksessa oli eräänlainen valtava sähköpaimen. Installaatiossa parikymmenmetriselle seinälle oli viritetty monikerroksinen sähkölankojen viivasto, joka liikkui hiljaa jännitteen voimasta. He halusivat ottaa teoksella kriittisesti kantaa kansallisajattelua edustavaan paviljonkiin ja kollektiivisella tasolla biennaalia kohtaan, jossa leivotaan taiteen maailmannimiä.

Framen järjestämä viikon mittainen tapahtuma opiskelijoiden kansoittaman aukion ravintoloissa ja kahviloissa oli sijaintinsa puolesta oikea ja se saavutti yleisönsä luontevasti. Näytteillä olleista videoteoksista ei sisällöllisesti juuri mainittu. Mukana olevista taiteilijoista nostettiin esille Eija-Liisa Ahtila ja hänen kaksi vuotta aikaisemmin saamansa palkinto biennaalissa.

Sen sijaan päänäyttelyssä mukana olleiden suomalaisten työt olivat näkyvästi käsiteltävänä. Kaikki seitsemän taiteilijaa nostettiin positiivisesti esille näyttelyä koskevassa kritiikissä. Laura Horellin kuvia maailman naispresidenteistä pidetään mainioina ja vastaavia kehuja saivat myös Charles Sandison, Tuomo Manninen ja Veli Granö.

Suomalaistuneen britin Charles Sandisonin poikkeuksellisen kiinnostava sähköinen teksti-installatio on ensin, sitten näkyvät Tuomo Mannisen upea ryhmäkuvien kokonaisuus ja sen naapurissa Veli Granön suomalais-kansalliset valokuvat ja diashow Onnela-, Esineiden maailma- ja Ite-kokonaisuuksista. (HS 10.6.2001)
Mielenkiintoa ovat herättäneet myös Heli Rekulan valokuvat ja video sekä ennen kaikkea Salla Tykän koskettava *Lasso*, videofilmi työstä ja hänen cowboy-unelmastaan. (HS 10.6.2001)

Maaria Wirkkala saa kuitenkin suurimman huomion kahdella työllään, joista toinen oli esillä Italian paviljongissa ja toinen Arsenalen vanhalla telakka-alueella. Yksi Wirkkalan töistä oli video, joka kommentoi sitä valtavaa kuvavirtaa, jonka joka päivä kohtaamme. Hänen toisen työnsä kuraattori Szeemann valitsi Venetsiaan, idän ja lännen kohtaamispaikalle johtuen sen sisällöllisestä yrityksestä ymmärtää erilaisia ryhmiä. Teoksessa viidakon eläimet vaeltavat vastakkaisiin suuntiin eräänlaisella pitkällä kapealla metallisillalla. Toisessa päässä siltaa oli raamattu ja toisessa koraani. Eläinjoukossa oli käynnissä paljon pieniä tapahtumia.

Norjalaiset kuraattorit valitsivat vuonna 2003 Suomea edustavaksi taiteilijaksi Liisa Lounilan. Kivirinta kehui hänen läpimurto työtään *Popcorn*, mutta totesi kahden

uudemman työn ainakin Pohjoismaisen paviljongin näyttelyssä jatkavan yksipuolisesti samoja teemoja. Kritiikki oli selvästi esillä, mutta se oli hienovaraista ja antoi mahdollisuuden selityksille. Työt saattoivat olla erinomaisia, mutta niiden rytmitys tässä näyttelyssä, liian pienessä tilassa tuottivat ongelmia. Lounilaa taiteilijana ei myöskään teillattu vaan häntä kutsuttiin lupaukseksi, joka tulisi vielä tulevaisuudessa löytämään paikkansa. Sen sijaan Taide-lehden tulkinta Lounilan töistä oli hieman jyrkempi.

Pelkkä tekninen innovaatio ei kuitenkaan oikein vielä riitä tuomaan syvyyttä ja substanssia teoksiin, joiden sisältö ei ole teosnimiä paljon painavampi, vaikka äänimaailma ja visuaalisuus sinänsä yhteen pelaavatkin. (Taide 04/03)

Biennaalin yhtenä osana oli eri puolilla kaupunkia olevista näyttelyistä koottu *Extra 50*, johon myös suomalaisen Marja Kanervon yhteisnäyttely Terry Smithin kanssa kuului. Kanervon osuus oli monitasoinen tilateos ihmisen välittämisestä, jota hän itse piti uransa käännekohtana tuotannossaan. Teos muotoutui hänen työskennellessään New Yorkissa, jossa hän kuvasi ja tapasi asunnottomia ihmisiä.

Nyt hänen Oratorio di San Lucovicossa oleva teoksensa muodostuu seinään ja lattiaan kaiverretusta "need"-sanasta, hienovaraisesti levitetystä muurilaastista, tilojen jäsentelystä ja asunnottomien valokuvista, joita näyttelyn katsojat voivat ottaa mukaansa. (HS 19.6.2003)

Extra 50 tapahtumaan liittyvä *The Dawn of Dimi* sai Taide-lehdessä varsin suopean vastaanoton. Taanilan dokumenttia elektronimusiikin ja elektronisen multimediataiden pioneerista Erkki Kurenniemestä pidettiin mainiona ja sen yhteydessä pidettyä konserttia reippaana ja reipaskestoisena.

Myös vuonna 2005 biennaalissa järjestettiin runsaasti oheistapahtumia. Roi Vaara oli Helinä Hukkataipaleen kanssa mukana Campo Santo Stefanolla järjestetyssä performanssitaiteen tapahtumassa pukeutuneena kokomustiin.

Vaikutus oli hätkähdyttävä. Musta läpinäkymätön ilmapallo on jo itsessään antiteesi ilmapalloon yleensä liittyvälle keveydelle ja iloisuudelle. (HS 13.6.2005)

Vastaavasti Helinä Hukkataipaleen materiaalina olivat valkoiset ilmapallot, joihin hän pyysi ihmisiä kirjoittamaan muistojaan. Tomaattipurkkeihin kiinnitetyt pallot toimivat

tilapäisinä muistomerkinä kaupungissa, jossa niitä on pystyssä niin paljon pysyvinä. Myöhemmin hän leikkasi ilmapallojen narut ja lähetti muistot ilmaan.

Biennaalin päänäyttelyyn kutsuttu Eija-Liisa Ahtila teki sinne teoksen nimeltä *Rukoushetki*. Se oli neljälle eri screenille heijastuva videoinstallaatio, jossa Ahtila käsitteli kuoleman läsnäoloa ja sen vaikutusta ajan ja tilan kokemiseen. Myös Pohjoismaisesta paviljongista pois jättäytynyt Laura Horelli oli valmistellut videoinstallaatiota, joka ei fyysisen tilantarpeensa vuoksi kuitenkaan mahtunut paviljongin näyttelyyn.

Suomi ei tänä vuonna osallistu Pohjoismaisen paviljongin näyttelyyn. Sen sijaan näyttelyvaihtokeskus Frame on järjestänyt vanhaan luostariin Giudeccan saarelle hienon näyttelyn *Unspoken Destinies*, jossa on esillä Jaakko Heikkilän valokuvia armenialaisista...(HS 11.6.2005)

Jaakko Heikkilän näyttelyparina oli Carlos Bunga videoteoksellaan. Heidän vaikeana teemanaan oli ihmisen irtautuminen juuriltaan.

Toisin kuin kahta vuotta aikaisemmin oli Suomi vuonna 2007 mukana Pohjoismaisessa paviljongissa kahden taiteilijan voimin. Irakilaissyntyinen Adel Abidin oli rakentanut paviljonkiin ironisen teoksen nimeltään *Bagdad Travel Agency*. Se kutsui katsojat interaktiivisella tavalla ottamaan selvää siitä, minkälaisia näkymiä sodan runtelema kaupunki turisteille tarjoaa.

Abidinin toimistossa myydään matkoja taiteilijan kotikaupunkiin Bagdadiin, jossa matkakohteisiin kuuluvat rauniot ja muut sodan ja kuoleman jäljet. (HS 7.6.2007)
Hänen näkemyksensä mukaan huumori ja sarkasmi auttavat varsinkin hankalien aiheiden perillemenoaa. (Taide 3/07)

Tämän lisäksi Aalto-paviljonki oli omistettu kokonaisuudessaan Maaria Wirkkalan käyttöön. Hänen teoksensa kulki nimellä *Landing Prohibited - Vietato Lo Sbarco*, joka tarkoittaa maihinnousu kielletty.

Monista venetsialaislaitureista tuttu käsite on saanut hyvin koskettavan, kipeän merkityksen Maaria Wirkkalan installaationa, joka on Venetsian biennaalin tärkeä pohjoismainen kiinnekohta Giardinin Aalto-paviljongissa. (HS 7.6.2007)

Wirkkala oli muuttanut aallon paviljongin "venevajaksi", jonka tilaa hallitsi puinen tervalta tuoksuva vene. Veneen ympärillä kimalteleva vesi koostui kymmenistä tuhansista erivärisistä lasinpaloista, jotka ovat hänen isänsäkin muotoilemaa Venetsian kuuluisaa Muranon lasia. Wirkkalan teos kommentoi tilannetta, jossa ihmiset joutuvat lähtemään veneillä, mutta joilta on ehkä perille päästyään mairinnousu kielletty.

Kansainvälisessä Roma-paviljongissa mukana olleen Kiba Lumbergin koskettava installaatio *Musta Perhonen* oli rakennettu mustalaishameesta ja puukoista. Tämän lisäksi häneltä oli mukana maalauksia, joissa esiteltiin naisen kipeitä muistoja kasvaa romaniksi. Teokset olivat hänen vanhempaa tuotantoaan, mutta uudessa kontekstissa ne saivat vahvasti yhteiskunnallisen latauksen

5.4.2 Kriittisen nykytaiteen puute

Taiteen sisältö ja sen valintaan liittyvä problematiikka eroaa selvästi tutkimallani aikavälillä siitä, mitä se oli toisen maailmansodan jälkeen aina pitkälti 1980-luvulle. Suomalaisilla kulttuuripolitiikan byrokraateilla ei ole samaa tarvetta esitellä kansallistunteuksiaan kansainväliselle taidemaailmalle kuin sodan jälkeen. Täten taiteen sisällölliset ongelmat biennaaliin osallistumisesta rahoittajalle eli Suomen valtiolle muotoutuvat lähinnä sen provosoivasta tai sen liian kokeellisesta luonteesta, joiden ei koeta edustavan Suomea oikein. Tiettyssä määrin valintojen tarkoitushakuisuus oman maan kansallisen statuksen kasvattajana on mahdollista. Tällöin taiteilijan sijasta valitaan maata edustamaan esimerkiksi hänen työnsä. Jo valmiina oleva teos voi ilmentää jotain mitä halutaan käyttää kun taas taiteilija, joka valitaan tekemään teos tiettyyn teemaan voi luoda siitä mitä tahansa. Valmiiden teosten käyttö on tutkimallani aikavälillä hyvin tavallista ja työt itsessään auttavat kuraattoria rakentamaan näyttelyn mielessään tai ne sopivat jo valittuun teemaan, eikä niiden käyttö ole siis aina kansallista agenda ajavaa. Muutos kansallisella kulttuurinkentällä liittyy kulttuuriviennin kasvuun. Valtion taloudellisen ja symbolisen pääoman kasvattaminen tapahtuu Suomen kulttuurista brandyä lisäämällä. Kansainvälisen kulttuurin kentän toivotaan kiinnostuvan suomalaisesta kulttuuritarjonnasta.

Näyttelyiden arvostelut osoittavat Framen onnistuneen näyttelyiden rakentamisessa ja nykytaiteen valinnassa loistavasti. Framen ulkoilmanäyttely, joka avasi sen Venetsian biennaalin oheistapahtumiin kuuluvien tapahtumien sarjan oli hyvä esimerkki niiden

vahvuudesta. Näyttelyn aikaansaaminen vaati vahvaa taistelua byrokratiaa vastaan, mutta juuri peräksiantamattomuus tuli myös ilmi sen sisällöllisenä vahvuutena. Installaatioineen se oli myös nykytaiteen silloisessa kehityksessä vahvasti mukana. Samoin vuonna 1997 järjestetty näyttely, jossa Helena Hietanen aikansa teknologista kehitystä hyväksi käyttäen oli tehnyt teoksen, joka oli myös sisällöltään vahva näyttö nykytaiteesta. Framen järjestämien oheisnäyttelyiden sarja on jatkunut lähes katkeamattomana koko tarkasteleman aikavälin ja on synnyttänyt loistavia näyttelyitä ja tapahtumia ympäri Venetsiaa. Sisällöllisesti nämä näyttelyt ovat olleet monesti kehumampia kuin Pohjoismaisen paviljongin.

Näyttelyt Pohjoismaisessa paviljongissa ovat olleet biennaalista toiseen vaihtelevia. Ainoa sisällöllinen linja, joka on ollut havaittavissa on useana vuonna toistunut minimalistisuus, jota Kivirinta kutsuu ironisesti pohjoismaiseksi minimalismiksi. Sitä ovat viljelleet kaikki kolme maata, eikä se vielä kertaakaan ole tuonut paviljongille suurta huomiota. Giardini puiston suuren taiteentarjonnan keskellä kyseiset näyttelyt jäävät helposti ihmisiltä kokonaan huomaamatta, kuten vuonna 2005 kun ruotsalainen taiteilijapari nopeaa vaikutusta tavoitellen oli tyhjentänyt paviljongin sen maalia ja ikkunoita myöden.

Paviljonki on ollut monesti myös edistyksellinen, kuten vuoden 1997 taiteilijavalinnat osoittavat. Mariko Mori toi paviljongille paljon julkisuutta, joka hyödynsi myös pohjoismaalaisia artisteja. Vierasmaalaisten taiteilijoiden käyttö kansallisissa paviljongeissa on sen jälkeen vain yleistynyt. Eija-Liisa Ahtilan videoinstallaatio vuonna 1999 oli nykytaiteen aallonharjalla, johtuen sen sisällöstä, mutta myös liikkuvan kuvan lisääntyvästä vaikutuksesta nykytaiteessa. Hän oli hyödyntänyt työssään myös uusinta tekniikkaa. Seuraavana vuonna nähtiin paviljongin täyttävä installaatiotaiteen sisällöltään yhtenäinen teoskokonaisuus. Grönlundin ja Nisusen teos oli kokonaisuutena liiankin vaativa katsojalleen, mutta nykytaiteena tinkimätön teos.

Hätkähdyttävän tai jollain tavoin mielenkiintoa herättävän nykytaiteen tuottaminen ei ole aina onnistunut suomalaistaiteilijoilta. Kuten aineistosta on nähtävissä, ei esille nouse kovinkaan moni taiteilija tai teos, joka olisi pääsyt kyseiseen asemaan. Toisaalta muutaman taiteilijan kansainvälinen menestys on todistanut, että mahdollisuuksia on olemassa. Suomalaisten taiteilijoiden valikoituminen biennaalin päänäyttelyihin on myös merkki

nykytaiteellisesta lahjakkuudesta suomalaisella taiteenkentällä. Päänäyttelyyn osallistuminen ei tule vahvasti esille mediassa, ja huomio keskittyy lähinnä pohjoismaiseen näyttelyyn ja kansainväliseen taiteen kenttään.

6. JOHTOPÄÄTÖKSET

6.1 Venetsian biennaalin kansainvälinen rooli

Tutkimukseni kannalta ensisijaista on näyttää toteen Venetsian biennaalin tärkeä rooli nykytaiteen kansainvälisenä estradina ja porttina sen suurille taiteen markkinoille. Tämä portinvartijan asema, johtuen sen taiteilijavalintoihin perustuvasta luonteesta, tekee tarkoituksenmukaiseksi tutkia Suomen osallistumista Venetsiassa joka toinen vuosi järjestettävään maailmankuuluun taidetapahtumaan. Jollei taiteen kansainvälistymistä pidettäisi tärkeänä (ks. esim. Kulttuuriviennin kehittämistyöryhmä) ja siihen panostettaisi niin valtiovallan kuin yksityisten tahojen puolelta, olisi tutkimukseni kaikkiaan vähemmän relevantti. Koska vieni kuitenkin panostetaan ja kuvataide muodostaa yhden perinteisistä kulttuurin aloista, on tutkimuksellani selkeä viritys löytää miten kuvataiteen kansainvälistymisen yhden tärkeimmän kanavan käyttö on rakentunut ja kehittynyt historian saatossa ja nimenomaan juuri ennen kulttuuriviennin tarkoituksenmukaista kasvattamista 90-luvun puolivälistä vuoteen 2007.

Venetsian biennaalin asema kuvataiteen suurtahtumana kansainvälisellä kulttuurinkentällä on hyvin tärkeä ei-kaupalliselle rajoitetulle tuotannolle sen luoman valtavan taiteen foorumin vuoksi. Taiteilijat, jotka valitaan edustamaan omaa maatansa tai biennaalin omiin päänäyttelyihin tekevät Bourdieun (1993, 38-41) sanoin taidetta taiteen vuoksi ja eroavat hänen näkemyksensä mukaan porvarillisen ja kaupallisen taiteen tekijöistä, josta kaupallisuus toimii suurimpana erottelijana näiden kahden taiteen tuotannon välillä. Biennaali on historiansa aikana toteuttanut tätä linjaa, ehkä välillä sortuen ajamaan vääriä päämääriä, kuten toista maailmansotaa edeltävinä vuosina. Tapahtuman perusta on kuitenkin ollut asettaa näytteille kansainvälistä uutta nykytaidetta, joka on aikaansa edellä tai ainakin kehityksen kärjessä.

Suomen organisoimat näyttelyt 1950-luvulla, joissa kansallisromantiikka oli selkeästi esillä jäivät auttamatta avantgarden taiteen jalkoihin, todistaen biennaalin kehitysvoimaa nykytaiteen kärjessä. Nykytaiteen uusimmat muodot eivät ole saaneet hyväksyntää aina ilmaiseksi. Pop-taiteen nousu vuoden 1964 biennaalissa oli ristiriitainen. Sen esilletulo toi näkyviin myös erot Pohjois-amerikkamaisen ja Eurooppalaisen ajatusmaailman välillä, koskien Bourdieun näkemystä viihteellisen ja korkeantaiteen välisestä rajasta. Institutionaalisen teorian mukaan (Becker 1982, 150-155), huolimatta taidemaailman

opillisista erimielisyyksistä sen johtavat tahot tuottavat luotettavia tuomioita siitä, mitkä artistit ja teokset ovat vakavasti otettavia ja huomion arvoisia. Venetsian biennaalin kerätessä maailman johtavat tahot yhteen joka toinen vuosi on heidän muodostamansa näkemys taiteen edistyneisyydestä validi, kuten on nähtävissä Pop-taiteen kohdalla. Tämä tuomarin rooli koskee myös kansallisia näyttelyitä, joiden rakentamiseen ei puututa biennaalin johdon osalta, mutta jotka arvioidaan kansainvälisen taidemaailman toimesta.

Biennaalin asema nykytaiteen pyhittäjänä on voimakas siitä syystä, että sen vahva positio kulttuurinkentällä ja erityisesti sen rajoitetun tuotannonkentällä on tuettu voimienkentän (field of power) taloudellisella mahdollilla (Hesmondhalgh 2006, 212-213). Sen suurimpia rahoittajia ovat Italian valtio ja Venetsian kaupunki, jotka edustavat taloudellista ja poliittista kenttää. Nämä toimijat täydentävät toisiaan kulttuurisen- ja taloudellisen pääoman muodossa. Biennaalin pitkä historia on kasvattanut sen kulttuurista pääomaa ja kasvun on taannut menestymisen kehitys. Toinen tärkeä tekijä nimenomaisen taloudellisen tuen myöntäjänä sen valtiollinen pohja. Bourdieu (Bourdieu & Haacke 1997, 80-83) näki ainoastaan valtion olevan markkinatalouden poikkeustapaus ja vain sen pystyvän turvaamaan kriittisen ja kokeilevan taiteen esillepanon. Tätä symbioosia häiritsemään on tuotu biennaaliin myös yksityisiä rahoittajia, jotka ovat kuitenkin vielä avustavassa roolissa ja joiden voi toivoa pysyttelevän biennaalin yhä enemmän kulttuuriteollisuudesta ammentavassa strategiassa sivuosassa. Saman ulottuvuuden hengentuotteena on myös käsitys kaupallisesti menestyneen taiteen kulttuurisen arvonannon menettämisestä romuttumassa. Tämän asian tutkiminen vaatisi kuitenkin syvällisempää paneutumista kulttuuriteollisuuden mekanismeihin.

6.2 Suomen osallistuminen Venetsian biennaaliin

Kuten kävi ilmi tutkimuksen neljännessä luvussa, jossa käsittelen Suomen osallistumisen historiaa Venetsian biennaaliin, taiteilijavalinnat ovat olleet varsin epäonnistuneita ja Suomella on ollut vaikeuksia pysyä mukana kansainvälisen taidemaailman asettamissa uusissa trendeissä. Biennaalista toiseen oltiin osittain tietämättömiä ja toisaalta haluttomia lähettämään Suomea edustamaan taiteilijoita, jotka olisivat kyenneet vastaamaan kansainväliseen nykytaiteen kysyntään. (Keinänen 1990, 16-25).

Biennaaliin osallistumisen kehityksessä koettiin muutos vuonna 1962 kun Pohjoismainen paviljonki valmistui. Valinta jättää Aalto-paviljonki käyttämättä, menemällä mukaan yhteispohjoismaiseen paviljonkiin oli ratkaiseva osallistumisen myöhemmän kehityksen kannalta. Kruskopf (2007, 50-51) arvioi ratkaisun menneä mukaan huonosti koordinoituun paviljonkiin olleen huonompi kuin jos Suomi olisi pitäytynyt yksin omassa, vaikkakin pienessä paviljongissa, jossa uusi vuokralainen Islanti järjesti sarjan onnistuneita näyttelyitä. Kuitenkin liittouduttuaan yhteen pohjoismaat organisoivat näyttelyiden järjestämistä tavalla, joka teki yhdestä maasta vuorollaan pohjoismaisen näyttelyn järjestäjän. Tämä kehitys auttoi näyttelyiden selkiytymiseen, mutta loi uuden sisällöllisen ja kansallisen ongelman. Näyttelyitä pystytettiin nyt pohjoismaisesta näkökulmasta, mikä toimi Giardinin paviljonkipuiston kansallista konseptiota vastaan ja ennen kaikkea niputti kolmen maan erilaisen taiteellisen identiteetin yhden otsikon alle, kuten italialainen taidekustantaja Giancarlo Politi asian muotoili. (HS 2.9.1995.)

Pohjoismaisen paviljongin historia osoittaa, ettei sitä sen rakentamisvaiheessa suunniteltu kolmelle eri maalle vaan pohjoismaiselle kokonaisuudelle. Yksi avoin tila pakottaa toimijat yhteistyöhön ja näyttelyn yhdistämiseen. Jos lähtökohdaksi näyttelyiden onnistumiselle otetaan niiden menestys, ei ainoastaan biennaalin palkintojen puitteissa vaan kriitikoiden lausunnoissa niin voi todeta, ettei se ole tuottanut yhtään näyttelyä, joka olisi noussut biennaalin kiinnostavimmaksi tai yhdeksi parhaista. Näyttelyistä on onnistuttu pohjoismaisen keskiluokkaisella tavalla tekemään mukavia tai hyviä, mutta niistä on yleensä puuttunut kriittinen tai kokeileva luonne. Helsingin Sanomien kulttuuritoimittaja Anu Uimonen arvioi (HS 19.6.2005) biennaalissa menestyvän paviljongit, jotka on annettu yhden taiteilijan käyttöön. Taiteilija pystyy rakentamaan voimakkaan kannanoton, joka ei huku suuren taidetarjonnan joukkoon. Uimosen mukaan hyvään paviljonkiin ei kannata sotkea liian montaa tekijää tai asiaa. Tästä syystä paviljongin kierrättäminen maalta toiselle vuorovuosina on otettu mahdollisuudeksi. Tällä hetkellä paviljongissa vallitsee ristiriita, jossa kolme pohjoismaata esiintyy yhdessä rakentamallaan säännöillä, jotka edellyttävät yhdessä esiintymistä, kolmena toisistaan erillisenä instanssina.

Erimielisyydet maiden välillä ovat kuluttaneet ilmapiiriä, joka tuli konkreettisesti esille vuonna 2005 kun Laura Horelli joutui jättäytymään pois ruotsalaisten järjestämästä pohjoismaiden näyttelystä. Sinänsä ikävän asian jälkipuinti kuvasti tilannetta, jossa ennen kaikkea Suomi ja Ruotsi olivat. Sama katkeruus tuli esille median reaktiona kun kävi ilmi,

että ruotsalainen taidelehti oli teettänyt arvion Suomen järjestämästä pohjoismaiden näyttelystä vuonna 2007. Tämä koettiin kulisseyssä tapahtuvaksi ilkeilyksi ja arvosteluksi, jota ruotsalaiset eivät voineet kehittävästi ilmaista näyttelyä rakennettaessa. Riippumatta ruotsalaisten motiiveista oli suomalaisten kanta asiaan välittömästi kielteinen.

Venetsian biennaalin merkitys on suuri kaikille siihen osallistuville maille. Joka vuosi uusia maita ilmoittautuu mukaan, kansallisen näkyvyyden toivossa. Juuri tässä piilee myös Pohjoismaisen paviljongin ongelma. Venetsian biennaali on kansallisen taiteen paras markkinapaikka kansainväliselle yleisölle. Tätä varten on rakennettu kokonainen puisto täynnä kansallisia paviljonkeja, joiden tärkeimpänä tehtävänä on toimia kyseisen maan kansallisena näyteikkunana ulkomaille. Kolme pohjoismaata ovat kuitenkin tilanteessa, jossa ne eivät voi esittää omaa kansallista taidettaan tavalla, jolla ne haluaisivat. Pohjoismaisen taiteen yhteen niputus ja kiertävä järjestämisvastuu pitävät huolen siitä, ettei yksittäinen maa nouse toisen edelle. Veljellinen näkemys pohjoismaalaisuudesta ja yhteisestä hengenheimolaisuudesta, jotka ovat vaikuttaneet aikoinaan Pohjoismaisen paviljongin rakentamiseen ovat kasvaneen kulttuuriviennin ja kilpailun aikakautena unohtuneet ja se mitä joskus pidettiin arvokkaana on nyt käytännössä taakka.

Tämä tulee näkyville myös suomalaisen taiteen edustavuudessa. Näyttelyvaihtokeskus Framen järjestämät biennaalin oheisnäyttelyt, jotka kuuluvat viralliseen ohjelmistoon ovat saaneet selkeästi parempia arvosteluita ja niiden avulla on voitu toteuttaa Pohjoismaisessa paviljongissa menetettyä kansallisen taiteen esittelyä. Suomalaisten taiteilijoiden valintoja ei olla moitittu mediassa ja heidän panoksensa pohjoismaisissa näyttelyissä ei ole tuottanut varsinaisesti kriittistä kirjoittelua. Heidän mahdollisuutensa ja oletettu halu edustaa maataan parhaalla mahdollisella tavalla ei pääse mittoihinsa yhteispohjoismaisessa näyttelyssä sisällön ja eri maiden vuorottelevan vetovastuun tuomista muutoksista johtuen. Toisaalta biennaalissa menestyneet suomalaiset taiteilijat, kuten Eija-Liisa Ahtila ovat todistaneet mahdolliseksi saavuttaa kansainvälistä mainetta biennaalissa ja sen avulla. Hän on esimerkki Venetsian biennaalin voimasta tuottaa symbolista pääomaa, joka nostaa taiteilijan kulttuurinkentällä sen terävimpään kärkeen. Hänen tapauksessaan menestystä on syntynyt niin Pohjoismaisessa paviljongissa kuin päänäyttelyssä.

Jotta taiteilija voisi menestyä, tulee hänen päästä osaksi näyttelyä ja tämän valinnan pääarkkitehteina ovat kuraattorit. Pohjoismaisen paviljongin kuraattorit ovat paineen alaisena

kolmen eri maan taholta. Nämä kolme maata ovat sopineet esiintymisestä sisällöllisesti yhtenä kokonaisuutena, joten heidän tulisi luoda ratkaisuja taiteen itsenäisyyden puolesta, eikä osallistua kansalliseen eduntavoitteluun. Heihin luodaan paineita myös muilla tavoin. Alloway pitää (1996, 223-225) kuraattoreita, jotka haluavat pitää hyvät välit joka suuntaan ja samalla kilpailla oman vertaisryhmän kanssa vaikeana ja näkee kompastumisen mahdollisuuden konkreettisenä. Tällainen kompastuminen tapahtui vuonna 2005 kun ruotsalainen kuraattori antoi ohjat saman maalaiselle taiteilijaparille näyttelyn suunnitteluvaiheessa. He ottivat koko paviljonkitilan valtaansa ja jättivät kuraattorin vastaamaan kysymyksiin.

Kuraattoreiden harteilla on suuri vastuu näyttelyn onnistumisesta. Heidän ammattitaitonsa pohjalta valitaan taiteilijat näyttelyyn, jonka kansainvälistä huomioimista odotetaan kolmessa eri maassa. Kansainvälistä menestystä odottavat myös valitut taiteilijat. Tämä seikka asettaa kuraattorit tärkeään paikkaan taiteen tekijän ja kuluttajan välillä. (Joy & Sherry 2003, 162). Heidän odotetaan nostavan taide kansainväliseen menestykseen perustuen heidän ammattitaitoonsa. Myös kuraattorit omana ammattiryhmänään haluavat päästä eteenpäin urallaan, jonka edesauttaminen vaatii onnistuneita näyttelyitä. Bourdieu (1993, 259-261) näki heidät osana sitä kamppailua, jossa he vertaisryhmänsä kanssa määrittävät vision taidemaailmasta ja sitä kautta osallistuvat taiteilijoiden ja taiteen tuotannon arvonantoon. Tutkimalla Pohjoismaisen paviljongin näyttelyitä ei voida varsinaisesti osoittaa, että pohjoismaiset kuraattorit olisivat tuoneet jotain merkittävää taidemaailman visioon.

Tämä ei johdu ainoastaan siitä, että pohjoismaiset kuraattorit eivät omaisi ammattitaitoa tai näkemystä rakentaakseen terävää näyttelyä, joka pysäyttäisi katsojan. Ongelmat piilevät vaikeuksista löytää yhteistä teemaa pohjoismaiselle näyttelylle, joka samalla olisi pysäyttävä. Teemat ovat liian laaja-alaisia, eikä niissä pystytä menemään aiheisiin, jotka toisivat intiimejä kokemuksia katselijalle. Vuonna 2001 Tommi Grönlund ja Petteri Nisunen kuratoivat teoksen, jossa he todellisuudessa loivat yhteispohjoismaista taidetta. He ymmärsivät kutsua osallisiksi taiteilijoita, joiden kanssa he olivat jo tehneet yhteistyötä ja unohtivat kuraattorin valta-aseman. Näin syntyi teos, joka oli kiinteä ja henki pohjoismaista näkemystä. Kansallinen eduntavoittelu oli jätetty taka-alalle. Framen järjestävät näyttelyt ovat myös hyvä esimerkki suomalaisten kuraattorien tasosta, joka on vertailukelpoinen kansainvälisessä mittakaavassa.

Sisällöllisesti taide, jota Pohjoismaisessa paviljongissa on esitetty tutkimallani aikavälillä on päässyt eroon jälkijättöisyydestä, joka oli sitä piinaava tekijä aina 1990-luvulle asti. Suomalaiset taiteilijat olivat mukana kehityksessä, joka toi installaatiot lähes dominoivaan asemaan biennaalin taidetarjonnassa. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii Eija-Liisa Ahtilan palkitseminen vuonna 1999. Sisällöllisesti paviljongin taide on ollut monena vuonna ennen kaikkea minimalistista. Tämä on näyttänyt olevan helpon lähestyttävä yhteinen sisällöllinen teema kolmelle pohjoismaalle. Se ei ikävä kyllä ole vielä tuonut näkyvyyttä, jota on lähdetty hakemaan. Kyse biennaaliin osallistumisesta on ehdottomasti näkyvyyden saamisesta omalle kansalliselle näyttelylle ja sitä kautta omien taiteilijoiden, sekä kansallisen taiteen menestyksen edesauttaminen maailmalla. On olemassa selkeitä merkkejä siitä, ettei Pohjoismaisen paviljongin nykyinen järjestelmä pysty tuottamaan tätä näkyvyyttä pohjoismaalle.

Suomessa asetetut tavoitteet kuvataiteen kulttuuriviennin kasvattamisesta yhä suuremmaksi on varmasti saavutettavissa ja muutaman suomalaisen taiteilijan ansiosta Suomi on saanut mainetta kansainvälisessä kontekstissa. Heistä kaikki, kuuluisimpana Eija-Liisa Ahtila ovat ottaneet osaa Venetsian biennaaliin ja saaneet todistettavasti siltä lisää vauhtia uralleen. Tulevaisuudessa näkisin Venetsiasta saatavan hyödyn maksimoimiseksi järkeväksi alkaa kierrättää Pohjoismaista paviljonkia maalta toiselle vuorovuosina. Aalto-paviljonki antaisi näkyvyyttä Giardinissa kun Pohjoismainen paviljonki olisi Ruotsin tai Norjan käytössä. Syyt, jotka ovat johtaneet tähän kehitykseen, tulevat näkyville yhä kiristyvässä kilpailussa kulttuurin markkinoilla ja kuten opetusministeriön selonteosta on luettavissa (Kulttuuriviennin kehittämistyöryhmä 2007) on kulttuurista tehty suomessa osa sen brändiä samoin kuin Ruotsissa. Tilaa ei siis juurikaan ole myönnytyksiin, markkinoiden menetyksen pelossa.

Lähteet:

Aineisto

Helsingin Sanomat

5.3.1994 - 27.2.2008

Taide-lehti

no:t 4/1995, 4/1999, 4/2001, 4/2003, 3/2007

Kirjallisuus

Alloway, Lawrence (1996). The Great Curatorial Dim-Out, teoksessa Thinking About Exhibitions edited by Greenberg, Reesa & Ferguson, Bruce W & Nairne, Sandy. London: Routledge.

Alloway, Lawrence (1968). The Venice Biennale 1895-1968. From Salon to Goldfish Bowl. Greenwich, CT: New York Graphic Society.

Becker, Howard (1982). Art Worlds. Berkeley: University of California Press

Bourdieu, Pierre (1984). Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste. London and New York: Routledge & Kegan Paul.

Bourdieu, Pierre (1985). Sosiologian kysymyksiä. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.

Bourdieu, Pierre (1993). The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain (1991). The Love of Art. European Art Museums and their Public. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, Pierre & Haacke, Hans (1997). Ajatusten vapaakauppa. Vammalan Kirjapaino Oy.

Bydler, Charlotte (2004). *The Global Art World, Inc. On the Globalization of Contemporary Art*. Stockholm: Elanders Gotab.

Donaggio, Adriano (1988). *Biennale di Venezia. Un Secolo di Storia*. Firenze: Art e Dossier.

Fairclough, Norman (1995). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman

Fairclough, Norman (1997). *Miten media puhuu*. Tampere: Vastapaino

Gullichsen, Maire (1990). *The Building of the Alvar Aalto Pavilion for the Biennale, teoksessa Alvar Aalto: The Finnish Pavilion at the Venice Biennale* edited by Keinänen, Timo. Milan: Electa.

Heilbrun, James & Gray Charles M. (2001). *The Economics of Arts and Culture*. Cambridge University Press

Heinich, Nathalie & Pollak Michael (1996). *From Museum Curator to Exhibition Auteur, teoksessa Thinking About Exhibitions* edited by Greenberg, Reesa & Ferguson, Bruce W & Nairne, Sandy. London: Routledge.

Hesmondhalgh, David (2006). Bourdieu, the Media and Cultural Production. *Media, Culture & Society*. Vol. 28(2), pp. 211-231

Joy, Annamma & Sherry, John F. (2003). Disentangling the Paradoxical Alliances between Art Market and Art World. *Consumption, Markets and Culture*. Vol. 6(3), pp. 155-181

Karttunen, Ulla (1999). *Biennaali ja taiteen tulevaisuus*. Taide 4/99.

Keinänen, Timo (1990). *Finland at the Venice Biennale, teoksessa Alvar Aalto: The Finnish Pavilion at the Venice Biennale* edited by Keinänen, Timo. Milan: Electa.

Kohlmeyer, Agnes (2007). The Lion is Confused, teoksessa Framework No:7/June'07. Nationality in Context. Turku: Finepress Oy

Koivunen, Hannele (2004). Onko kulttuurilla vientiä. Opetusministeriön, ulkoasiainministeriön ja kauppaja teollisuusministeriön Kulttuurivienti-hanke. Selvitysmiehen raportti. Opetusministeriön julkaisuja 2004:22. Yliopistopaino

Kroksnes, Andrea (2003). A Wild Practice, teoksessa Devil-May-Care. The Nordic Pavilion at the 50th Venice Biennial 2003 edited by Jortveit, Anne Karin & Kroksnes, Andrea. Office for Contemporary Art Norway.

Kruskopf, Erik (2007). The Story of the Aalto Pavilion, teoksessa Framework No:7/June'07. Nationality in Context. Turku: Finepress Oy

Kulttuuriviennin kehittämistyöryhmä (2007). Onko kulttuurilla vientiä? ON! Esitys Suomen kulttuuriviennin kehittämisohjelmaksi 2007-2011. Opetusministeriön julkaisuja 2007:9. Yliopistopaino

La Biennale di Venezia. 46. Esposizione Internazionale d'Arte (1995). Identity and Alterity. Venice: Marsilio Editori.

La Biennale di Venezia. 46. Esposizione Internazionale d'Arte (1995). Venice: Marsilio Editori.

La Biennale di Venezia. XLVII Esposizione Internazionale d'Arte (1997). General Catalogue. Venice: Electa.

La Biennale di Venezia. 48. Esposizione Internazionale d'Arte (1999). dAPERTutto. Venice: Marsilio Editori.

La Biennale di Venezia. 48. Esposizione Internazionale d'Arte (1999). dAPERTutto. Participating Countries. Venice: Marsilio Editori.

La Biennale di Venezia. 49. Esposizione Internazionale d'Arte (2001). Platea dell'umanita
1. Venice: Electa.

La Biennale di Venezia. 49. Esposizione Internazionale d'Arte (2001). Platea dell'umanita
2. Venice: Electa.

La Biennale di Venezia. 50. Esposizione Internazionale d'Arte (2003). Dreams and
Conflicts. The Dictatorship of the Viewer. Venice: Marsilio Editori.

La Biennale di Venezia. 51. Esposizione Internazionale d'Arte (2005). The Experience of
Art. New York: Rizzoli.

La Biennale di Venezia. 51. Esposizione Internazionale d'Arte (2005). Participating
Countries. Collateral Events. New York: Rizzoli.

La Biennale di Venezia. 52. Esposizione Internazionale d'Arte. (2007) Participating
Countries. Collateral Events. Venice: Marsilio

Meecham, Pam & Sheldon, Julie (2005). Modern Art: A Critical Introduction. Second
Edition. London and New York: Routledge

Seppälä, Marketta (2007). Why King Venice? teoksessa Framework No:7/June'07.
Nationality in Context. Turku: Finepress Oy

The Nordic Pavilion. At the 52nd Venice Biennale. Welfare – Fare Well. Turku: Finepress
Oy.

The Nordic Pavilion. La Biennale di Venezia 2001. The North is Protected. Vammalan
Kirjapaino Oy.

The Nordic Pavilion. La Biennale di Venezia 1999. End of Story. Stockholm: Ekotryck AB.

The Nordic Pavilion. XLVII Biennale di Venezia 1997. Naturally Artificial.

The Nordic Pavilion. XLVI Biennale di Venezia 1995. Helsinki: Painatuskeskus Oy.

Valkonen, Markku & Valkonen, Olli (1999). Kauneuden jäljillä. Suomen taiteen vuosituhat. Helsinki: WSOY.

Zevi, Tullia (1997). The Biennale: How Evil is Pop Art? Teoksessa Pop Art. A Critical History edited by Madoff, Steven Henry. University of California Press.

Lehtilähteet

Time magazine (1968). Violence Kills Culture. Jun. 28, 1968.

Nettilähteet

La Biennale di Venezia. Kotisivut.
<http://www.labiennale.org/en/art/history/970/en/3319.html> > [viitattu 9.5.2007]

Liite 1 Suomalaisten osallistuminen Venetsian biennaaliin vuosina 1995-2007

Vuoden 1995 osallistuminen

1995

Suomi oli Pohjoismaisen paviljongin vetovastuussa vuonna 1995 kun Venetsian biennaali täytti sata vuotta. Sen kuraattorina toimi Timo Valjakka ja kustakin Pohjoismaasta oli esillä yksi taiteilija. Suomesta Nina Roos, Norjasta Per Maning ja Ruotsista Eva Löfdahl. Taiteilijoita yhdistävänä tekijänä toimi hiljaisuus ja sävy ulkopuolisuudesta. Heidän työnsä rakensivat siltaa, joka vei katsojaa kieltä lähemmäksi tai siitä pois päin, käyttäen toisistaan täysin eroavia tapoja. (The Nordic Pavilion 1995, 5-7).

L'enigma del Campo

Tämän lisäksi Näyttelyvaihtokeskus Frame organisoi ulkoilma näyttelyn nimeltä L'enigma del campo yhdellä Venetsian monista aukioista, jossa kolmen suomalaisen taiteilijan tekemä taide eli yhteydessä paikallisen arkkitehtuurin kanssa. Tarkoituksena oli luoda yhteys nykytaiteilijan ja venetsialaisen ympäristön, sekä sen historiallisen jatkuvuuden kanssa. Teokset sisälsivät video-installaation, veistoksia, sekä tilataideteoksia. Näyttelyn kuraattorina toimi Markku Valkonen ja taiteilijoina Kari Cavén, Henrietta Lehtonen ja Maaria Wirkkala. (La Biennale di Venezia 1995, 292).

Venice and the Biennale; Venetian Glass 1895-1972

Tapio Wirkkala oli mukana vanhoilla lasitöillään, jotka kuuluivat venetsialaiseen lasitaide näyttelyyn Venice and the Biennale; Venetian Glass 1895-1972. Wirkkalan työt ovat osa italialaisen designyhtiön kokoelmaa. (La Biennale di Venezia 1995, 275, 277).

Identity and Alterity; Imprints of Body and Mind

46:n Venetsian biennaalin päänäyttelyssä Identity and Alterity; Imprints of Body and Mind oli mukana Helene Schjerfbeckin viisi työtä, jotka kuvasivat taiteilijan vanhentumista omakuva muodossa. (La Biennale di Venezia 1995, 208-211).

Vuoden 1997 osallistuminen

Naturally Artificial

Vuonna 1997 osallistui Pohjoismaiseen paviljonkiin ensimmäistä kertaa taiteilijoita Pohjoismaiden ulkopuolelta. Taiteilijat valittiin heidän töidensä perusteella, jotka keskenään muodostivat kokonaisuuden, jättäen kansalliset perusteet huomiotta. Suomalaisen Marianna Uutisen ja kahden ruotsalaisen taiteilijan lisäksi mukana olivat japanilainen ja amerikkalainen taiteilija. Ruotsalaisista toinen työskenteli Norjassa. Ensimmäistä kertaa Pohjoismaiden paviljongissa esitettiin samanaikaisesti video-, filmi- ja tietokonepohjaisia töitä. Näyttelyn teema pohjautui länsimaiseen kulttuuriin ja yhteiskuntaan, sekä kokemuksille, jotka nousevat luonnon ja kulttuurin, sekä teknologian ja elämän sekoittumisesta ja jossa synteettisestä on tullut luonnollista. Esitetyt työt olivat metonyymisesti yhteydessä toisiinsa ja loivat kokonaisuuden Pohjoismaiden näyttelylle. (The Nordic Pavilion 1997, 2-3).

Illumination

FRAME järjesti Tanskan nykytaiteen keskuksen kanssa yhdessä näyttelyn, jossa töitään esittelivät suomalainen Helena Hietanen ja tanskalainen Claus Carstensen. Näyttelyn teemana olivat valo ja valaistus, sekä tulla valaistuksi ja valaistua. Kuraattorina toimi Markku Valkonen, joka toimi FRAME:n johtajana tähän aikaan. (La Biennale di Venezia 1997, 650).

Vuoden 1999 osallistuminen

End of Story

Vuoden 1999 biennaalin Pohjoismaisen paviljongin ruotsalainen kuraattori valitsi yhden edustajan kustakin maasta. Hänen valintansa pohjautui huomioon valittujen taiteilijoiden tekemän taiteen suhteesta elämään modernin ajan lopulla. Ei teoreettisella tai filosofisella tavalla vaan pikemminkin emotionaalisella ja monitulkintaisen subjektiivisella tavalla. Taiteilijat nostavat esiin kysymyksiä individuaalisuuden ja kollektiivisuuden välillä, käyttäen todellista, fiktiivistä, todenmukaista tai perverssiä kerrontaa. Eija-Liisa Ahtila oli mukana videoillaan ja videoinstallaatioillaan. (The Nordic Pavilion 1999, 6).

The Words

Tuukka Luukas ja Marianna Uutinen olivat suomalaisina mukana kuuden ulkomaalaisen artistin kanssa FRAMEn järjestämässä teksti-installaatiossa, näyttelyssä taiteilijoiden runoista. Artistit eri aloilta ja eripuolilta maailmaa kirjoittivat runoja, jotka sijoitettiin vaporettoihin ja niiden pysäkeille Grand Canalen varrelle, sekä eripuolille kaupunkia. Tapahtuma sisälsi myös runojen lausuntaa ja musiikkia. Tuukka Luukas ja Ewa Gorniak toimivat tapahtuman koordinaattoreina. (La Biennale di Venezia 1999, 236).

dAPERTutto

Liisa Roberts oli mukana Venetsian Biennaalin päänäyttelyssä nimeltään dAPERTutto. Hän esitteli omaa valokuvataidettaan. (La Biennale di Venezia 1999, 310).

Vuoden 2001 osallistuminen

The North is Protected (2001)

Vuonna 2001 Suomi toimi Pohjoismaisen paviljongin järjestysvuorossa. Kuraattoreina ja samoin Suomea edustavina taiteilijoina toimivat Tommi Grönlund ja Petteri Nisunen. He valitsivat mukaan muita pohjoismaisia taiteilijoita, joihin he tunsivat voimakasta yhtenäisyyttä. Näin syntyi näyttely, johon taiteilijat yhdessä pyrkivät muodostamaan yhdenmukaisen konseptin, ja jolle he samoin yrittivät löytää yhteisen muodon. Näin ollen ei voida puhua yksittäisten artistien näyttelystä vaan yhdessä muodostetuista töistä. Norjaa edusti Anders Tomren ja Ruotsia edustivat Leif Elggren, sekä Carl Michael von Hausswolff. (La biennale di Venezia 2 2001, 88).

Rock the Campo

FRAME järjesti ja kuratoi jälleen nykytaiteen, videotaiteen ja performanssien kokonaisuuden Campo Santa Margheritalla, joka toteutettiin aukiolla ja sen baareissa, sekä ravintoloissa. Mukana olivat Eija-Liisa Ahtila, Anneli Nygren, Seppo Renvall, Mika Taanila, Salla Tykkä, Roi Vaara, Marko Vuokola, Maria Ylikoski ja mieskuoro Huutajat. (La biennale di Venezia 2 2001, 200-203).

Plateau of Humankind

49. Venetsian biennaalin päänäyttelyssä oli mukana monta suomalaista. Maaria Wirkkala esitteli töitään, jotka olivat installaatio ja media installaatioita. Veli Granö esitteli valokuvan kopiota eri kuvasarjoista, joista osa oli dioja. Marko Lehankan Venetsiaan tuomat työt olivat mediataiteen sekoituksia. Tuomo Manniselta oli esillä valokuvia ympäri maailmaa. Heli Rekula esitteli valokuvia ja kolme minuuttisen filmin. Salla Tykän videoteos oli pituudeltaan noin neljä minuuttinen. Laura Horellin työ oli installaatio, jossa oli mukana muotokuvia. Isossa-Britanniassa syntynyt, mutta Suomessa asuva ja työskentelevä Charles Sandison oli mukana video installaatioillaan. (La Biennale di Venezia 1 2001, 94, 128, 140, 146, 168, 244, 276, 286).

Vuoden 2003 osallistuminen

Devil-May-Care

Vuonna 2003 Pohjoismaisen paviljongin kuraattorimaana toimi Norja. Sen kaksi norjalaista naiskuraattoria valitsivat Liisa Lounilan edustamaan Suomea. Myös Norjan ja Ruotsin edustajat olivat naisia. Lounilan töinä olivat esillä videoinstallaatioita ja maalauksia. (Kroksnes 2003, 18-24).

Utopia Station

Yhdessä biennaalin päänäyttelyistä oli mukana suomalainen taiteilijaryhmä ROR (Revolutions on Request), jossa vaikuttivat Klaus Nyqvist, Karoliina Taipale, Panu Puolakka ja Jiri Geller. Heidän teoksensa olivat osa monen taiteilijan muodostamaa suurta kokonaisuutta. (La Biennale di Venezia 2003, 320, 412).

The Dawn of Dimi

The Dawn of Dimi on dokumentti, joka esitettiin Venetsiassa nykytaiteen museo Kiasman ja FRAMEn tukemana. Dokumentti on Mika Taanilan tekemä ja se esittelee suomalaisen äänitaiteilijan Erkki Kurenniemen. Mukana ovat myös suomalainen sähköistä musiikkia tekevä Pan Sonic, sekä ruotsalainen Carl Michael von Hausswolff. Dokumentin kesto oli 52 minuuttia. (La Biennale di Venezia 2003, 623).

Inhabit

Suomalaisen Marja Kanervon ja englantilaisen Terry Smithin taidetta oli esillä FRAMEN organisoimassa näyttelyssä, jonka kuraattorit olivat italialaisia. Yhteisenä teemana olivat tila ja aika. Kanervo käytti paikan päälle suunnittelemissaan teoksissa lasia, peilejä ja auringon säteitä. (La Biennale di Venezia 2003, 632-633).

The Snow Show: Venice

Kemin ja Rovaniemen taidemuseot, sekä UNESCO organisoivat näyttelyn, jossa tutkitaan rakentamista jäätä ja lunta käyttäen. Mukana on monia eri osanottajia ympäri maailmaa. Itse tapahtuma järjestettiin Rovaniemellä myöhemmin ja Venetsiassa esillä oli kuvia, pienoismalleja ja haastatteluja tulevasta. Näyttelyn kuraattorit olivat Hilikka Liikanen ja Unto Käyhkö. Suomea edustivat arkkitehdit Heikkinen & Komonen ja Juhani Pallasmaa. Suomalaisina taiteilijoina olivat mukana Tommi Grönlund & Petteri Nisunen, Kaija Kiuru, Osmo Rauhala ja Maaria Wirkkala. (La Biennale di Venezia 2003, 648).

Brain Academy Apartment

Sosiaalisessa elämässä enenevässä määrin kasvava virtuaalisuus oli teemana Brain Academy Apartment näyttelyssä, joka oli osana Extra 50 ohjelmaa. Suomesta mukana olivat Paul Tiilila ja Ilkka Juhani Takalo-Eskola. (La Biennale di Venezia 2003, 620).

Recycling the Future VV²

Kuvataideakatemian opiskelijat Hans Rosengren, Pilvi Takala ja Tuulia Susiaho olivat mukana kansainvälisessä opiskelijatapahtumassa rakentamassa ympäristötaidetta biennaalialueen ulkopuolelle. (La Biennale di Venezia 2003, 494-501).

Vuoden 2005 osallistuminen

The Experience of Art / Always a Little Further

Eija-Liisa Ahtila oli kutsuttu María de Corralin kuratoimaan Venetsian biennaalin toiseen päänäyttelyyn, The Experience of Art. Hänen teoksensa The Hour of Prayer (Rukoushetki) oli 15 min DVD installaatio neljälle projektorille äänellä. Ahtilan lisäksi ei muita

suomalaisia ollut mukana kummassakaan päänäyttelyssä. (La Biennale di Venezia 2005, 4-9).

Poles Apart / Poles Together

Kaisu Koivisto, Teemu Mäki ja Riiko Sakkinen olivat mukana sadanyhden taiteilijan joukossa luomassa tilataideteosta, jossa gondolien ja veneiden kiinnitys tolppia kiedottiin taitelijoiden luomuksiin. Näyttelyn organisoivat The International Artists' Museum ja White Box. (La Biennale di Venezia 2005, 196-197).

Reaction

FRAME oli mukana järjestämässä performanssi tapahtumaa kymmenen Euroopan tunnetuimman performanssitaiteilijan kanssa. Mukana olivat Roi Vaara ja Helinä Hukkataival Suomesta. Performanssit tapahtuivat kahdessa eri paikassa biennaalin ensi päivinä. Projektin tarkoituksena oli luoda yhteyttä biennaalin kansainvälisen yleisön ja paikallisten asukkaiden, sekä biennaalista kiinnostumattomien välille. (La Biennale di Venezia 2005, 198).

Real Presence - Floating Sites

Balkanin sodan jälkeen luoto yhteisö, joka toimii paremman elämän ja taidekoulutuksen puolesta Balkanin maissa. Suomesta yhteisöön osallistuu Suomen kuvataideakatemia. (La Biennale di Venezia 2005, 200-201).

Unspoken Destinies

Unspoken Destinies oli näyttely, jossa Portugalilainen Carlos Bunga ja Jaakko Heikkilä esittelevät ihmiskohtaloihin liittyviä vääryyksiä Afrikkalaista maahanmuuttajanaista ja Armenian kansanmurhaa käyttäen. FRAME on organisoanut näyttelyn apunaan Nuova Icona. (La Biennale di Venezia 2005, 210-211).

Vuoden 2007 osallistuminen

Welfare – Fare Well.

Suomea edustivat Maaria Wirkkala, jonka teos Landing Prohibited - Vietato Lo Sbarco täytti Aalto-paviljongin ja irakilaisyyntyinen Adel Abidin, jonka teos Bagdad Travel Agency koostui paviljonkiin rakennetusta matkatoimistosta, jossa esiteltiin Bagdadissa tapahtuvia ongelmia hyvin ironiseen sävyyn. Kuraattorina toimi saksalainen René Block. Näyttelyn nimellä hän halusi kuvata viitata pohjoismaisen hyvinvointiyhteiskunnan tilaan. (La Biennale di Venezia 2007, 92-95).

Energy of Emptiness

Päivi Tirkkonen toimi yhtenä neljästä apulaiskomissaarista Li Chen veistoksille näyttelyssä Energy of Emptiness, jotka olivat osana biennaalin oheistapahtumia. (La Biennale di Venezia 2007, 224).

Mobile Journey

Elina Mitrunen oli mukana projektissa nimeltään Mobile Journey, jossa yritettiin löytää dialogia taiteelliselle tutkimukselle, teknologisille innovaatioille ja yhteiskuntatieteille. Suomen suurlähetystö toimi yhtenä rahoittajana. Biennaalin oheistapahtuma. (La Biennale di Venezia 2007, 264).

Paradise Lost. The First Roma Pavilion

Marketta Seppälä oli mukana tieteellisessä komiteassa, joka edesauttoi ensimmäisen paviljongin syntyyn Romaani yhteisölle. Yhtenä paviljongin taiteilijoista oli suomalainen Kiba Lumberg. Näyttely kulki nimellä Paradise Lost. The First Roma Pavilion. (The Nordic Pavilion 2007, 4-5).