



Kalle Lampela

# MARKKINAPERUSTEISEN KULTTUURI- POLITIIKAN KRITIIKKI JA MYÖTÄILY SUOMEN KUVATAIDEKENTÄLLÄ 2000–2010-LUVUILLA

## Tiivistelmä

Markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan ja niin sanotun manageriaalisen kään-  
teen vaikutukset taidemaailmoihin ja kulttuuriin Suomessa ovat moninaiset. Siir-  
tymä laajan hyvinvointivaltion kaudelta markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan  
aikakaudelle ei ole tapahtunut ilman kriittistä keskustelua. Artikkelissa selvite-  
tään sitä, minkälaisia diskursiivisia kantoja markkinaperusteiseen kulttuuripo-  
litiikkaan Suomen kuvataiteilijapolitiikassa muodostettiin vuosina 2000–2020.  
Artikkelin tutkimushypoteesina on, että markkinaperusteinen kulttuuripolitiikka  
on jakanut taide- ja kulttuurialojen henkilöitä vastakkaisiin leireihin ja että hy-  
vinvointivaltion aikaiset kulttuuripoliittiset painotukset ja modernistinen taide-  
käsitys – ja näiden myötä korkeataiteen legitimoiminen – ovat osaltaan vaikut-  
taneet siihen, kuinka markkinaperusteiseen kulttuuripolitiikkaan on suhtauduttu.  
Markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan pyrkimykset on nähty sekä uhkina että  
mahdollisuuksina Suomen kuvataidekentällä.

Avainsanat: Markkinaperusteinen kulttuuripolitiikka, uusliberalismi, kuvataide-  
kenttä, kuvataiteilijapolitiikka, kuvataide, Taide-lehti, diskurssianalyysi

## Johdanto

Markkinaperusteisten kulttuuripoliittisten pai-  
notusten ja hyvinvointivaltiollisiin ihanteisiin  
nojaavan kuvataiteilijapolitiikan välisestä kit-  
kasta tuli suomalaisen kuvataidekentän arkea  
2000-luvulla. Keskustelua käytiin sanomaleh-  
dissä, taide- ja kulttuurilehdissä sekä erilaisissa  
tilaisuuksissa ja seminaareissa.

Viittaan käsitteellä ”kulttuuripolitiikka” täs-  
sä artikkelissa opetusministeriön ja opetus- ja  
kulttuuriministeriön harjoittamaan politiik-  
kaan – toisin sanoen hallintoon sekä julkaisui-  
hin, kuten erilaisiin selvityksiin ja raportteihin.  
Markkinaperusteisuudella tarkoitan sitä, että

mainitulla kulttuuripolitiikalla pyrittiin edis-  
tämään sekä taiteen myyntiä että vientiä osana  
taidekentille suunnattua luovan talouden kam-  
panjaa. Markkinaperusteinen kulttuuripolitiik-  
ka kannusti taiteilijoita yrittäjyyteen ja painotti  
yksityisiä palveluita vaihtoehtona julkisille tai-  
depalveluille.

Markkinaperusteinen kulttuuripolitiikka  
on muotoutunut nykyisenkaltaiseksi länsimai-  
den lähihistoriassa toteutettujen taloudellisten  
ja poliittisten muutosten myötä. Markkinape-  
rusteinen kulttuuripolitiikka on osa nykyka-  
pitalismia. ”Nykykapitalismin” (*contemporary*

*capitalism*) käsitteellä viitataan tutkimuskirjallisuudessa talousjärjestelmän tyyppiin, joka sai valtaa 1980-luvun alussa, kun keynesiläinen kansallisvaltion pohjaava hyvinvointiajattelu ja sen mukainen kulttuuripolitiikka tulivat tiensä päähän Länsi-Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Yhteiskuntatieteissä nykykapitalismin aikaa on kutsuttu deregulaation tai uusliberalistisen politiikan ajaksi, jolloin länsimaiset yhteiskunnat avautuivat markkinavoimille entistä globaalimmassa mittakaavassa. Siinä missä Suomi oli aiemmin valtiokeskeinen ja korporatistinen yhteiskunta, nykykapitalismin aikana tapahtui muutos kohti markkinaperusteista kilpailuyhteiskuntaa. (Sevänen & Häyrynen 2018, 4.)

Käytän tässä artikkelissa myös käsitettä ”kuvataidekenttä”. Tarkoiton ”kentällä” erityistä kulttuurista aluetta Pierre Bourdieun sanalle antamassa merkityksessä. Kenttä on suhteellisen itsenäinen sosiaalisen toiminnan alue, jossa on omat toimintaperiaatteensa. (Bourdieu 1993.) Kuvataidekenttä koostuu kuvataiteilijoista, heidän ammattijärjestöistään, heidän esiintymisfoorumeistaan, kuvataidekriittikistä ja kuvataiteen tutkimuksesta – erityisesti taidehistoriasta ja estetiikasta.

Lisäksi käytän tässä artikkelissa käsitettä ”kuvataiteilijapolitiikka”. Tarkoiton sillä kuvataiteilijoiden, kuvataidekriitikoiden ja kuvataidekirjoittajien poliittista toimintaa, kuten kannanottoja, edunvalvontaa, päätöksentekoa ja keskusteluja kuvataiteilijajärjestöissä, taidemuseoissa- ja gallerioissa sekä kuvataidejulkaisuissa. Kuvataiteilijoiden ammatillisia etuja ajava Suomen Taiteilijaseura (STS) on keskeisin kuvataiteilijapolitiikan elin. Se on kuvataiteen keskusjärjestö, johon kuuluvat Taidemaalari-liitto, Suomen Kuvanveistäjäliitto, Suomen Taidegraafikot, MUU ry, Valokuvataiteilijoiden liitto ja Suomen Kuvataidejärjestöjen Liitto. STS on aktiivinen toimielin, joka nostaa keskusteluun sekä kuvataiteilijoiden työttömyys- ja sosiaaliturvaan liittyviä kysymyksiä, että erityisempiä ammatillisia teemoja. STS pyrkii vaikuttamaan suoraan myös opetusministeriön ja parlamentaarisen politiikan suuntaan.

Olen rajannut tutkimusaineistoni koskemaan kuvataiteilijapolitiikkaa edellä mainitui-

määrittelyin. Kysyn, minkälaisia diskursiivisia kantoja markkinaperusteiseen kulttuuripolitiikkaan Suomen kuvataiteilijapolitiikassa muodostettiin?

Selvittääkseni kysymystä, kokosin tutkimusaineiston lukemalla *Taide*-lehdet vuosilta 1990–2019, alkaen siis 1990-luvun alusta, jolloin Suomessa alettiin purkamaan laajan hyvinvointivaltion kaudella luotuja julkisten palvelujen järjestelmiä (Sevänen 2018, 125). Seurasin *Taide*-lehden teksteistä toisille foorumeille johtavia viitteitä, ja kokosin näiden viitteiden kohteista sekä *Taide*-lehdistä markkinaperusteiseen kulttuuripolitiikkaan liittyvät artikkelit, puheenvuorot, kannanotot, selvitykset ja raportit tutkimusaineistoksi. Aineisto koostuu opetusministeriön, opetus- ja kulttuuriministeriön ja näyttelyvaihtokeskus Framen teettämistä ja Cuporen toteuttamista selvityksistä ja raporteista, sekä teksteistä, jotka ovat peräisin seuraavista kuvataide- ja kulttuurilehdistä: *Taide*, *Taiteilija*,  $\frac{1}{2}$ , *Kritiikin uutiset*, *Arsis*, *Framework*, *Esitys* ja *Kaltio*. (Ks. Taulukko 1.) Tekstit koostuvat pääkirjoituksista, artikkeleista, näyttelykriitikeistä, kommenttipuheenvuoroista, vastineista ja uutisista. Viitataan tekstissä lehtiin niiden nimillä ja raporteihin ja selvityksiin joko niiden tai niiden toimittajan nimellä.

Käytän tekstissä aineistolainoja ja siteeraan kirjoittajien tekstejä. Kirjoittajat eivät varsinaisesti edusta mitään tiettyä organisaatioita. He pikemmin edustavat kuvataidekentän valtaa eli kuvataiteilijapolitiikkaa. Käytän aineistolainoja esimerkkeinä erilaisista kannanotoista ja puhe-tavoista.

Markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan ja niin sanotun manageriaalisen käänteen vaikutuksia taidemaailmoihin ja kulttuuriin Suomessa, Euroopassa ja Yhdysvalloissa on tutkittu paljon. (Ks. esim. Sevänen ym. 2008; Ojajärvi ym. 2008; McGuigan 2004.) Tein väitöskirjani vuosina 2010–2012 Suomen Akatemian rahoittamassa projektissa *How Art Worlds Have Reacted to the Market-Based or Neoliberal Turn in Society since the 1980s*, jonka osana Erkki Sevänen, Simo Häyrynen, Samuli Hägg ja Victoria D. Alexander toimittivat kaksiosaisen teoksen *Art and the Challenge of Markets* (2018) ja Jussi

<b>Taide</b>	<i>Taide</i> -lehti on aineiston keskeisin lähde. Se on ainoa suomenkielinen kuvataidelehti, joka on ilmestynyt yhtäjaksoisesti painettuna vuodesta 1960. <i>Taide</i> -lehdessä on alusta saakka pyritty esittelemään sekä kotimaista että kansainvälistä kuvataidetta ja käymään ajankohtaista keskustelua kuvataiteen kannalta olennaisista ilmiöistä. Suomen Taiteilijaseura (STS) julkaisi <i>Taide</i> -lehteä vuoden 1987 kevääseen saakka. Tuolloin STS:n kustannusosasto yhtiöitettiin ja siitä tuli Kustannus Oy <i>Taide</i> . Nykyään lehti ilmestyy myös sähköisenä: <a href="https://taidelehti.fi">https://taidelehti.fi</a>
<b>Taiteilija</b>	STS:n ammatti- ja tiedotuslehti, joka on ilmestynyt vuodesta 1959. Vuodesta 2009 lähtien lehti on ilmestynyt sähköisenä: <a href="https://taiteilijalehti.fi">https://taiteilijalehti.fi</a>
$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$ tai <i>Puolilehti</i> oli tamperelaisen Rajataide ry:n julkaisema kuvataidelehti, joka ilmestyi painettuna vuosina 2009–2015 ja vuoden 2016 sähköisenä.
<b>Kritiikin uutiset</b>	Suomen arvostelijain liiton ammattilehti, joka on ilmestynyt vuodesta 1969. Vuodesta 2017 lähtien lehti on ilmestynyt sähköisenä: <a href="https://www.kritiikinuutiset.fi">https://www.kritiikinuutiset.fi</a>
<b>Arsis</b>	Taiteen keskustoimikunnan taide- ja kulttuuripoliittinen lehti, joka ilmestyi vuosina 1984–2009.
<b>Framework – The Finnish Art Review</b>	Näyttelyvaihtokeskus Framen julkaisema kansainväliselle lukijakunnalle suunnattu englanninkielinen lehti, joka ilmestyi vuosina 2004–2009.
<b>Esitys</b>	<i>Esitys</i> -lehti oli todellisuudentutkimuksen seuran julkaisema lehti, joka ilmestyi vuosina 2007–2017. Se keskittyi esitystaiteeseen ja -tutkimukseen, nykyteatteriin ja performanssiin.
<b>Kaltio</b>	<i>Kaltio</i> on sitoutumaton pohjoissuomalainen kulttuurilehti, joka on ilmestynyt vuodesta 1945.
<b>Selvitykset ja raportit</b>	Opetusministeriön, opetus- ja kulttuuriministeriön ja näyttelyvaihtokeskus Framen teettämät ja Cuporen toteuttamat selvitykset ja raportit. Tarkempi luettelo lähteissä.

Taulukko 1. Aineiston esittely ja erittely.

Ojajarvi, Erkki Sevänen ja Liisa Steinby teoksen *Kirjallisuus nykykapitalismissa* (2018).

Väitöskirjassani selvitin, kuinka suomalaiset kuvataiteilijat suhtautuivat taiteen hyödyntämiseen eli markkinaperusteisen kulttuuripoliitiikan mukanaan tuomiin luovan talouden painotuksiin, kuten tuotteistamiseen ja brändäykseen. Tutkimusaineistonani oli kuvataiteilijoiden haastattelut vuodelta 2008. (Lampela 2012.) Väitöskirjani ja Sevänen johtaman akatemiahankkeen päättymisen jälkeen keskustelut markkinaperusteisen kulttuuripoliitiikan vaikutuksista suomalaiseen taide-elämään ovat jatkuneet. Suomen kuvataidekentän reaktioissa on yhä tutkittavaa. On selvittämättä, minkälaisia diskursiivisia suhteita suomalaisen kuvataiteilijapolitiikan toimijat – Suomen Taiteilijaseura jäsenjärjestöineen ja puheenjohtajineen sekä

taide- ja kulttuurilehtien kirjoittajat ja päätoimittajat, mukaan lukien kuvataiteilijat ja tutkijat – muodostivat markkinaperusteiseen kulttuuripoliittikkaan. Pureudun tähän kysymykseen aineistolla, joka kattaa vuodet 2000–2020.

Aineiston tarkempi rajaus vuosille 2000–2020 kattaa ajan, jolloin olen itse toiminut aktiivisesti kuvataiteilijana Suomessa. Muodostin tutkimushypoteesin seuraavin perustein: havaitsin kuvataiteilijan urani aikana toistuvasti, että kuvataidekentällä vallitsi jonkinlainen arvojen konflikti tai erilaisten kulttuuripoliittisten painotusten vastakkainasettelu. Tutkimushypoteesini on, että markkinaperusteinen kulttuuripoliittikka on jakanut taide- ja kulttuurialojen henkilöitä vastakkaisiin leireihin ja, että hyvinvointivaltion aikaiset kulttuuripoliittiset painotukset ja modernistinen taidekäsitys – ja näiden



myötä korkeataiteen legitimoiminen – vaikuttavat markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan vastaanotossa.

## Tutkimusmenetelmä

Tutkimusmenetelmänä käytän aineistolähtöistä sisällönanalyysiä, jonka työkalut ammennan kriittisen diskurssianalyysin ja kategoria-analyysin perinteistä. (Tuomi & Sarajärvi 2009; Fairclough 2004; Jokinen ym. 2016; 2012; Lampela 2012, 37–49.) Tarkastelen miten kuvataiteilijapolitiikassa kategorisoitiin ja luonnehdittiin markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan keinoja ja seurauksia kuvataidekentälle, ja minkälaisiin valta-asetelmiin, retorisiin keinoihin ja ideologisiin taustatekijöihin käytetyt kategorisoinnit ja linjanvedot perustuvat.

Kriittisellä diskurssianalyysillä tarkastellaan pääasiassa, miten sosiaalista valtaa, sen väärinkäyttöä, dominointia ja epätasa-arvoisuutta synnytetään, pidetään yllä ja vastustetaan tekstin ja puheen avulla sosiaalisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa. Kriittinen diskurssianalyysi voi tehdä näkyväksi, miten diskursiivinen toiminta rakentaa valtaa ja instituutioita niiden itseäänselvyyksinä pidettävien ymmärrysten ja merkitysten kautta. Lisäksi menetelmällä voidaan selvittää, miten tietyt linjaukset suosivat joitakin toimijoita ja vastaavasti syrjäyttävät toisia. (Pynnönen 2013, 28; Fairclough 1993, 135; van Dijk 2001, 352–353; Phillips & Hardy 2002, 27.)

Kriittisessä diskurssianalyysissä fokus on eliittiryhmien ja instituutioiden valtasuhteissa, joita toteutetaan, legitimoidaan tai muutoin uusinnetaan tekstin ja puheen avulla. Yksi vallan ja diskurssin välinen kysymys on, miten eri sosiaalisilla ryhmillä on mahdollisuus osallistua julkiseen keskusteluun. (Pynnönen 2013, 29; van Dijk 1993, 249–252; Fairclough 1993, 137.)

Kategoria-analyysillä voidaan tarkastella sosiaalisissa ja moraalisisissa konteksteissa – kuten kuvataiteilijapolitiikan toimijoiden konteksteissa – käytetyssä puheessa ilmeneviä luokitteluja. Kategoriat ovat jokapäiväisiä ja ne kerrottavat arvostuksistamme. Tutkimusaineistoni

problematiikkaan, etenkin institutionaalisiin identiteetikategorisointeihin kiinnittyvä kategoria-analyysi tarjoaa kohdeherkän työkalun yhdessä kriittisen diskurssianalyysin kanssa. (Jokinen ym. 2012, 9–10, 228–249.)

Olen analysoinut institutionaalisten taide-toimijoiden käyttämät kategorisoinnit ja puhe-tavat kahteen päädiskurssiin: uhkien diskurssiin eli uhkapuheeseen ja potentiaalien diskurssiin eli mahdollisuuspuheeseen. Uhkapuhe on retoriikkaa, jossa korostetaan markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan kielteisiä vaikutuksia kuvataide-elämään, kulttuuriin ja yhteiskuntaan. Uhkapuhe jakautuu privatisoitumisdiskurssiin eli yksityistämispuheeseen ja instrumentalisoitumisdiskurssiin eli välineellistämispuheeseen. Yksityistämispuheen mukaan taidemaailman demokraattiset instituutiot yksityistetään ja alistetaan yritys yhteistyölle ja talouden logiikalle. Välineellistämispuheen mukaan markkinaperusteinen kulttuuripolitiikka välineellistää taiteen hyödyn palvelukseen ja vie taiteelta sen itseisarvon. Mahdollisuuspuheessa markkinaperusteinen kulttuuripolitiikka hahmotetaan toimeentulon mahdollistajana ja keinona löytää muitakin kuin perinteisiä tapoja ansaita toimeentulo taiteilijana. Mahdollisuuspuhe jakautuu työllistävään diskurssiin eli työpuheeseen ja markkinadiskurssiin eli markkinapuheeseen. Työpuhe on retoriikkaa, jossa korostetaan markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan työllistäviä vaikutuksia kuvataiteilijoille, kuvataiteilijoiden ansaintamahdollisuuksien monipuolistumista ja työkuvan monimuotoistumista. Markkinapuheessa korostuu markkinoiden mahdollistava vaikutus kuvataiteilijana menestymiselle taidemarkkinoilla kansainvälisessä kilpailussa.

## Markkinaperusteinen kulttuuripolitiikka uhkana

Poliittishallinnollisella järjestelmällä oli keskeinen rooli 1960-luvun lopulta aina 1990-luvun alkuun suomalaisessa taidejärjestelmässä. Taidelaitosten omistuksesta, hallinnosta ja rahoituksesta sekä taiteilijoiden työskentelyedellytysten turvaamisesta vastasivat pääasiassa valtio,

läänit ja kunnat. Tutkimuskirjallisuudessa tätä aikakautta kutsutaan laajan hyvinvointivaltion kaudeksi. Laajalle hyvinvointivaltiolle oli leimallista valtion merkittävä rooli taiteen ja kulttuurin tukemisen lisäksi koulutuksen, päivähoidon, terveydenhuollon, yleisradiotoiminnan, yliopistojärjestelmän ja sosiaalipalvelujen ylläpitämisessä. Vaikka markkinat ja yksityistäminen saivat jalansijaa 1990-luvun alusta alkaen myös taidekentällä, poliittishallinnollisen järjestelmän osallistuminen taide-elämän tukemiseen ei kuitenkaan lakannut. (Sevänen 1998, 349; Sevänen 2018, 122–123; Häyrynen 2006, 149–155; Sevänen & Häyrynen 2018, 16–19; Rautiainen 2008, 24–30, Jakonen 2022, 53–55; Sokka ym. 2023.)

Kuvataidekriitikko Taava Koskinen havainnoi länsimaaisessa kulttuuri-ilmastossa tapahtunutta muutosta hyvinvointivaltiollisesta kulttuuripolitiikasta markkinaperusteiseen kulttuuripolitiikkaan *Kritiikin uutisten* englanninkielisessä numerossa, jossa julkaistiin Ateneumissa vuonna 2002 pidetyn AICA:n<sup>1</sup> symposiumin esitelmät.

*It is obvious that not only the western art world but also western media are in a process of commercialization, which is fuelled by new kinds of market forces and technologies in a new kind of "glocal" village. Both the media and the art world are consuming people, topics and themes. (Kritiikin uutiset 2/2002, 3.)*

Symposiumin otsikko oli *Consumerism and New Media in the Visual Arts*. Esitelmissä käsiteltiin, kuinka uusmedia, markkinaperusteisuus ja ”glokalisaatio” vaikuttivat viestintään ja kuvataiteisiin. Kysyttiin, kuinka kriittisiä taidekriitikot pystyivät olemaan uudessa media- ja kulttuuripoliittisessa tilanteessa. Koskinen kiinnitti tekstissään huomiota taidemaailman muutoksiin, joita uusliberalistinen politiikka oli tuonut mukanaan. (Ks. myös Sevänen & Häyrynen 2018, 4–6.)

Myös kuvataidekriitikko Otso Kantokorpi kiinnitti vuonna 2004 *Taide*-lehden pääkirjoituksessaan huomiota lisääntyneeseen ”media- ja markkinavetoisuuteen”. Hän kirjoitti näin:

*Nyt kun vapaa tutkimus yliopistoissa on uhattuna muun muassa lisääntyvän yritysyhteistyön takia, on taide viimeisiä hengen linnoitteita, joissa voi ja saa tiettyyn rajaan asti olla epävarma lopputuloksesta. Tämäkin on kuitenkin uhattuna koko ajan. Yritysyhteistyö taiteessa vähentää tuota riskinottoa, ja samaa tekevät koko ajan lisääntyvät media- ja markkinavetoisuus sekä taiteilijoiden asettaminen alituisesti hierarkkiseen suhteeseen toistensa kanssa. (Taide 2/2004, 3.)*

Kaksi vuotta myöhemmin Kantokorpi koki ”kulttuurin viihteellistymisen ja markkinatloudellisen hegemonian lisääntymisen kuin myrkyllisenä marjana”. Hän halusi ”taistella sitä vastaan kaikin tavoin”. Populaarikulttuurin esitleminen taidemuseoissa oli Kantokorven mukaan säälittävää ja vastenmielistä, vaikka hän sanoikin ymmärtävänsä, että pelkkää taidetta laajemman visuaalisen kulttuurin esittely kuuluu taidemuseoiden tehtäviin. Hän kuitenkin penäsi analyttisempää ja kriittisempää otetta, kuin mitä hän helsinkiläisissä taidemuseoissa oli nähnyt. (*Taide* 1/2006, 24–25.)

Siinä missä AICA:n symposiumin esitelmät olivat akateemisia ja analyttisiä, Kantokorpi esitteli *Taide*-lehden päätoimittajana näkemyksiään pikemmin poleemisesti ja journalistisesti – irrallaan akateemisista konventioista. Kantokorven tuottama uhkapuhe noudatti populistisen retoriikan peruskaavaa, jossa hyödynnettiin erontekoa ja vastakkainasetteluja viholliskuvan luomisessa (Palonen & Saresma 2017, 13). Kantokorven harjoittamassa uhkapuheessa ”yritysyhteistyö”, ”viihde”, ”markkinatloudellinen hegemonia”, ”mediavetoisuus” ja ”populaarikulttuuri” muodostivat kategoriaryppään, joka uhkasi taiteen puhtautta. Kategoriaryppään toistaminen teksteissä oli Kantokorven diskursiivinen strategia, jolla hän kritisoi kuvataideinstituution kaupallistumista ja jolla hän puolusti korkeataiteen legitimaatiota.

Kantokorven tekstien ohella myös taidekriitikko Leena Kuumolan ja *Taide*-lehden vakio-kolumnistin, muodin tutkija Annamari Vänskän kirjoittamat kannanotot on mahdollista tulkita uhkapuheeksi. Kuumolan ja Vänskän

*Taide*-lehteen kirjoittamien tekstien mukaan taide tuhoutui yksityistämisen, tuotteistamisen ja välineellistämisen aallossa. (*Taide* 3/2009, 33–34; *Taide* 5/2011, 35; *Taide* 2/2015, 56; *Taide* 4/2015, 11; *Taide* 1/2016, 32.)

*Taide*-lehti ei ollut kuitenkaan yksiääninen julkaisu. Lehdessä julkaistiin myös tekstejä, joissa uhkapuhetta kritisoiitiin. Kuvataiteilija Jani Leinonen kirjoitti vuonna 2004 kriittisessä sävyssä, että taidekoulutuksessa korostettiin riippumattomuutta kaupallisesta toiminnasta, ja että valtio piti tuellaan taiteen markkinavoi-  
mien ulottumattomissa.

*Taidevaikuttajat Suomen Taiteilijaseuraa ja Taide-lehden päätoimittajaa myöten paheksuvat yritysrahaa taiteellista vapautta rajoittavana uhkana. Tässä syitä siihen, että taiteilijat eivät ole parhaimmillaan ajaessaan omaa etuaan taidemarkkinoilla.* (*Taide* 3/2004, 39.)

Uhkapuhe oli Leinosen mukaan rasite ja toimeentuloeste kuvataiteilijalle maassa, jonka taidemarkkinat olivat muutenkin pienet. Hänen mukaansa kentän omat toimijat vaikeuttivat asenteillaan kentällä pärjäämistä.

## Yksityistämisen vaarat

Yksityistämispuheen mukaan yksityistäminen kitki taiteista vapauden lisäksi kokeellisuuden ja riskinoton. Otso Kantokorpi aloitti Suomen Arvostelijain liiton *Kritiikin uutisten* päätoimittajana vuonna 2006. Vuoden 2008 alussa hän kirjoitti pääkirjoituksessaan:

*Julkiset palvelut ajetaan alas mitä moninaisimmin keinoin, kaikki yksityistetään ja suuryritykset saavat mellastaa ilman julkista valvontaa niillä alueilla, jotka ennen olivat demokraattisen päätöksenteon hallussa. Nurkkia nirhataan meilläkin koko ajan. Julkiset taidelaitokset elävät koko ajan lisääntyvässä ahdingossa ja joutuvat kohta miettimään enemmän sponsorien hankinnan vaikeutta kuin perussyytä olemassaoloonsa.* (*Kritiikin uutiset* 1/2008, 1.)

Kantokorpi käytti puheessaan liioittelua reto-

risena viestin tehostamiskeinona. Hänen mukaansa ”kaikki” yksityistettiin. (Vrt. Sevänen & Häyrynen 2018, 18.) Myös taidekriitikko Paula Holmilan mukaan ”uuslibertalistisessa (sic) raakuuden maailmassa ja kvartaalitalouden lyhytnäköisessä voittojen tavoittelussa” taide jäi sivuosaan ja kuraattorit valtasivat taidemuseot. Lisäksi hän aavisteli, että uusi ammattikunta ”managerit” tulisi hyödyttämään vain kapeaa, jo menestyksensä saavuttanutta taiteilijakuntaa. (*Taide* 2/2011, 42–43.) Kantokorven ja Holmilan tuottaman yksityistämispuheen mukaan yksityistäminen jätti taiteen sivuosaan. Suuryritykset, sponsorit, kuraattorit ja managerit uhkasivat heidän mukaansa kaventaa taiteen ilmaismahdollisuuksia. Kritiikki kohdistui myös välittäjäportaan toimijoihin, kuten kuraattoreihin ja managereihin.

Voimakkaat kielikuvat kuuluivat yksityispuheeseen. Annamari Vänskä kritisoi opetusministeriön raporttia *Näin suomalaista kulttuuria viedään* (2008) *Taide*-lehden kolumnissaan vuonna 2009. Hänen mukaansa raportista selvisi, että ”taide sellaisena kun olemme sen tottuneet tuntemaan, on kuollut”. Vänskän mukaan opetusministeriön kulttuurille suuntaamat vientituet tarkoittivat ”käytännössä” vapaan taiteen kuolemaa, kulttuurin kentän näivettymistä ja epädemokratisoitumista”. Taidemaailmaa oltiin ”selvästi muuttamassa yrityskeskeiseksi”. (Vrt. Villacís 2009.) Vänskä kirjoitti:

*Tällaisenaan kulttuurivientituki, joka pyrkii taidekentän yksityistämiseen vääristää ja näivettää myös taidekentän sisällöllistä kehitystä.* (*Taide* 3/2009, 12.)

Vuonna 2011 Vänskä kirjoitti, että taiteen kenttää oltiin muuttamassa ”päästä pahkaa yksityisyrittäjien toimialaksi”. Hän kritisoi opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisemaa kulttuurivientihankkeen loppuraporttia *Kulttuurivientinäköy, uudistaa ja vaikuttaa*. Vänskän mukaan raportin sisältö oli se, että taiteen ja kulttuurin kenttä muutettiin luovan talouden yritysten hallitsemaksi alaksi. ”Siinä taiteilijan tehtävä ei ole enää tehdä taidetta vaan tuottaa tuotteita ja viedä tuotteita ulkomaille” (*Taide* 5/2011, 35).

---

(Vrt. *Kulttuurivienti näkyy, uudistaa ja vaikuttaa* 2011.)

## Välineellistävä kulttuuripolitiikka

Kuvataiteilijapolitiikan toimijat tuottivat välineellistämispuhetta runsaasti 2000–2010-luvuilla. Suurin osa siitä kohdistui kulttuurivientihankkeen raportteihin<sup>2</sup> ja viennin legitimaatioon. Kuvataidekentällä ei pidetty ajatuksesta, että luovasta taloudesta haluttiin tehdä kansainvälinen kilpailutekijä, eikä siitä, että kulttuurin kentälle haluttiin lisää yrittäjyyttä ja liiketoimintaosaamista. (Koivunen 2004, 12; Karo 2007; *Framework* 6/2007, 65–66.)

Framen johtajan Marketta Seppälän (nyk. Haila) mukaan vientiajattelu korosti ”automaattisesti” kulttuurin tuotteistamista ja kulttuurivientikelpoisiksi nousivat ennen muita taloudellisesti menestyvät kulttuurituotteet, kuten musiikkiteollisuus ja peliala. Seppälän mukaan taiteen tekemisen oli ”saatava olla tarvittaessa epäsystemaattista ja täysin ’kannattamatonta-kin’ voidakseen puhkoa aukkoja meitä ympäröiviin oppeihin ja totuttuihin malleihin”. (*Taiteilija* 4/2005, 5.)

Kulttuuriasianneuvos, dosentti Hannele Koivusen raportti *Onko kulttuurilla vientiä?* otettiin taidepiireissä vastaan nihkeästi. Vasemmistolaisen kirjailija- ja taiteilijayhdistys Kiila ry:n mukaan vientiprojektin konsepti oli ”selkeästi uusliberalistisen ideologian talouskäsitteiden vetämä”. Talouden ”rahan” arvot haluttiin ”ensisijaisesti integroida taiteen käsitteisiin sillä tavoin”, että oli ”helpompi määritellä ’taidetuotteen’ rahallista arvoa, myyntihintaa ja sen maksimointia.” (*Taiteilija* 1/2006, 5.)

Kuvataiteilija Marko Karo ja kuraattori Marika Muukkonen kommentoivat Koivusen raporttia *Framework*-lehdessä vuoden 2007 alussa. Heidän mukaansa kaikista hälyttävintä raportin tavoitteissa oli se, kuinka taiteesta ja kulttuurista tehtiin taloudellisen ja strategisen suunnittelun välineitä. Framen piirissä puhuttiin mieluummin kulttuurivaihdosta kuin kulttuuriviennistä, jonka kirjoittajat mielsivät yksisuuntaiseksi suomalaisen kulttuurin istut-

tamiseksi ulkomaille. Karo ja Muukkonen kysyivät, mitä tapahtui niille taiteilijoille ja instituutioille, jotka eivät onnistuneet saavuttamaan rahoittajatahojen asettamia tavoitteita? Entä niille instituutioille, jotka asettuivat vastustamaan vaadittuja tavoitteita? Kirjoittajia painoi huoli siitä, että tehokkuutta ja tuottavuutta painottava vientistrategia murentaisi vähitellen taiteen ja kulttuurin julkista tukea niille aloille ja toiminnoille, jotka eivät olleet taloudellisesti tuottavia. Karo ja Muukkonen väittivät, että vientiprojektit tukivat jo entuudestaan menestyneiden ja myyvien taiteilijoiden menestymistä samalla, kun kuvataidekentän vaikeat sosiaaliset ongelmat, kuten heikko toimeentulo ja korkea työttömyys jäivät vaille huomiota. (*Framework* 6/2007, 66–67.)

Marko Karo laati vuonna 2006 Framen pyynnöstä selvityksen *Koordinaatteja tilassa ja ajassa – Kuvataide ja kulttuurivaihto 2008–2012*, joka julkaistiin vuonna 2007. Karo pureutui selvityksessään kulttuurivientiin ja sen ”välineellistäviin piirteisiin” liittyviin ongelmakohtiin. Selvityksen saatesanoissa Karo, Marika Muukkonen ja Marketta Seppälä kysyivät, pyrittiinkö ”taiteen tekemisen edellytyksiä avartamaan”, vai oliko vaarana, että muodostettiin ”kaavamaisia, ulkoisia standardeja menestyksen mittareiksi ja julkisen tuen kriteereiksi?” Mitä seurasi, jos tällaiset mittarit alkoivat ”ohjata taiteen sisältöjä?” Kirjoittajien mukaan kuvataiteen toimijoiden kesken vallitsi ”pitkälle menevä yksimielisyys siitä, ettei markkinaehtoinen ajattelu, jossa ensisijaisina pyrkimyksinä” olivat ”tehokkuus, tuottavuus, mitattavuus ja hyödynnettävyys”, ollut sellaisenaan sovitettavissa kuvataiteen alueeseen, jossa avainsanoja olivat pikemminkin ”yhteisöllisyys, jaettavuus, dialogisuus, immateriaalisuus ja ennalta-arvaamattomuus”. (Karo 2007, 2.)

Karo korosti selvityksessään taiteen ja viihteen välistä eroa ja kuvataiteen etäisyyttä kulttuuripolitiikan välineellistäviin pyrkimyksiin.

*Taiteen ja viihteen funktio, käytännöt ja suhde talouteen eroavat toisistaan selkeästi, minkä vuoksi kulttuurivientipuheessa on syytä tehdä kategorinen ero niiden välille. Tämä*

*ero ei tarkoita kuvataiteen käpertymistä itsensä ympärille (sen omalakisuuutta), vaan pikemminkin dialogia suhteessa lisääntyviin pyrkimyksiin tuotteistaa ja samaistaa visuaalista kulttuuria. Dialogi taas edellyttää rajanvetoa ja paikan hakemista. Kuvataiteen paikka piirtyy selvityksessä kriittisenä etäisyytenä niihin voimistuviin oletuksiin ja tulemiin, jotka heijastavat kulttuurin lisääntyvää välineellistymistä (tuotteistettavuus), dualistisuutta (vienti/tuonti, me/he), sekä kulttuurin kokonaisvaltaisen kansallisuuden ajatusta (suomalaisuus rajattuna identiteettinä). (Mt., 21.)*

Erottamalla taiteen ja viihteen toisistaan Karo nojasi tyypilliseen korkeataiteelliseen erotteeluun, jonka juuret ovat modernissa taidekäsityksessä ja korkeataiteen legitimoimisessa (ks. modernin taidekäsityksen juurista Shiner 2001, 79–88, 115, 189–194; ja korkeataiteen legitimoimisesta Abbing 2019, 11). Karon tekstistä teki ristiriitaisen siinä ilmenevä yhtäaikainen eron- teko ja dialogisuuden korostaminen. Retorisesta dialogisuuden korostamisestaan huolimatta Karo asetti kuvataiteen erilleen välineellistymisestä ja tuotteistamisesta. Toisaalta hän viesti dialogisuudella eräänlaista kumppanuuksiin perustuvaa taiteilijan muuttunutta toimenkuvaa, joka edellytti taiteilijoilta uudenlaisia vuorovaikutus- ja yhteistyötaitoja.<sup>3</sup>

Karo korosti raportissaan kuitenkin taiteen itseisarvoa, joka merkitsi ”kulttuurin läsnäoloa sosiaalisessa elämässä ja yhteiskunnallisissa kysymyksissä”. Taide oli ”ensisijaisesti oman itsensä päämäärä, ei pääoma esimerkiksi suhteessa yhteiskuntapoliittiseen strategiatyöhön”. Taide ei myöskään ollut ”palautettavissa markkinamekanismin logiikkaan” eikä sitä voitu ”lähestyä pelkästään talouden terminologisin välinein”. (Karo 2007, 9.)

Leena Kuumola piti 2010-luvulla yllä välineellistymispuhetta kuvataiteen ja taidekritiikin kentillä. Kuumolan mukaan taide menetti ainutlaatuisuutensa, kun se suostui ”välineeksi jollekin aivan muulle” (Taide 1/2015, 24). Hänen mukaansa taide oli ”markkinoiden puristuksessa”, ja taiteen tulevaisuus näytti lohduttomalta yhteiskunnassa, jossa taide nähtiin

”ennen kaikkea välineenä” (Taide 2/2015, 56). Kuumolan teksteissä korostui kaipuu johonkin menetettyyn. Hänen mukaansa ”menneitä” olivat ”ajat, jolloin taiteella lajista riippumatta oli kiistaton itseisarvo” (Taide 2/2015, 56). Lisäksi Kuumolan mukaan ”markkina-ajattelu” oli ”kilpailun ja arvottamisen läpitungemaa” (Taide 1/2015, 26).<sup>4</sup>

Kuvataidekentällä tuotetussa välineellistymispuheessa ilmeni populistisen retoriikan piirteitä, kuten pessimistinen ja nostalginen aikakäsitys, jonka mukaan mennyt aika oli parempaa kuin nykyinen, menneen ajan olot oli nyt menetetty ja tätä mennyttä vasten nykyisyys ja tulevaisuus näyttäytyivät synkkinä (Honkasalo 2020, 29). Välineellistymispuheessa ei kiinnitetty huomiota siihen, että yksi tuotteistamisen tavoitteista oli mahdollistaa kuvataiteilijalle toimeentulo, koska apurahoja ei riittänyt kaikille halukkaille. Kritisoidulla ”markkina-ajattelua” luotiin mustavalkoinen vastakkainasettelu, jossa negatiiviset identiteetikategorisoinnit liitettiin viholliseen – eli markkinaperustaista kulttuuripoliittikkaa ajaviin hallinnon toimijoihin ja heihin, jotka myötäilivät kyseistä politiikkaa –, mutta kuvataidekenttä esitettiin vastaavasti puhtaana ja ylevänä alueena – kulttuuripoliittisen vallankäytön kohteena.

## Tuotteistamisen ja brändäyksen kritiikki välineellistymispuheena

Markkinaperusteisen kulttuuripoliittikan keinosta tuotteistamisen ja brändäyksen kritisointi oli keskeinen osa välineellistymispuhetta. Leena Kuumolan mukaan tuotteistaminen oli ”vallalla”. Se kavensi hänen mukaansa taiteen kokeellisuutta ja rasitti taidemaailmaa. (Taide 3/2009, 33–34.) Helsinki Schooliksi nimettyä valokuvataiteilijoiden ryhmää käytettiin kuvataidekentällä esimerkkinä tuotteistamisesta – sekä myönteisessä että negatiivisessa merkityksessä. Helsinki Schoolin menestyminen kiinnosti myös tutkijoita.

Valokuvatutkija Elina Heikka kirjoitti pohjoissuomalaisessa *Kaltio*-lehdessä vuonna 2004, kuinka Helsinki Schoolin valokuvaajat oli istu-



---

tettu yhteisen brändin alle. Hänen mukaansa hankkeessa oli ”kiinnostavaa”, että ensi kertaa Suomessa taiteilijaryhmä oli luotu ”markkinointimielessä ulkoapäin aivan kuin tv:n pop-yhtyeitä rakentavissa ohjelmissa”. (*Kaltio* 6/2004, 260.) Kuten oli uhkapuheelle tyyppillistä, myös nyt markkinoihin ja toimeentuloon liittyvä voima tuli taiteen ”ulkopuolelta”.

Heikan mukaan Helsinki Schoolin brändäys oli ristiriitaista, koska siinä samanaikaisesti sekä luotiin yhtenäistä tyyliä että korostettiin itse kunkin valokuvataiteilijan omaa kuvakieltä. Hän näki valokuvateosten viitteellisyydessä, viileydessä ja epäpoliittisuudessa yhteyden ”markkinavoimien logiikkaan”. Heikan mukaan Helsinki Schoolin valokuvateokset olivat ”sangen epäpoliittisia verrattuna kansainväliseen nykyaikaiseen keskimäärin”. Esitettiin maiseimia, tyhjiä tiloja, selkiä ja kaukaisia hahmoja. Silloin kun kuvassa oli taiteilija itse, valokuvateos asetui ”maalauksenaan pitkään omakuvajatkumoon”. Heikan mukaan moniaineisuus ja valokuvan alakulttuurit jätettiin paitsioon. (*Kaltio* 6/2004, 262–263.)

Heikka arvioi, että yksittäisistä taiteilijoista markkinaperusteinen taidemaailma oli hankalimpiin, jotka eivät syystä tai toisesta sopineet vientiohjelmiin. Heille, jotka eivät oppineet tai eivät halunneet oppia oikeaa kieltä. Heille, joiden oli ”vaikea sisäistää markkinatalouden peruslähtökohtaa kysynnästä ja tarjonnasta eli nähdä teoksensa kauppatavarana”. Toisaalta muutamille nopeaoppisille saattoi ”kansainvälinen ura aueta kokoneempien vanavedessä helpommin kuin koskaan”, jos kesti ”tehokkaan markkinointiorganisaation aiheuttamat suorituspainet ja keskinäisen kilpailun”. ”Parhaassa tapauksessa” valokuvaaja päätyi ”pätevän ulkomaisen galleristin hoiviin lähes suoraan koulunpenkiltä”. (*Kaltio* 6/2004, 263.) Heikan mukaan ”taidemaailmaan sulautumisen hintana valokuvauksen pitkät historia radikaalina ’toisena’, monistettavana, populaarina, keveänä mediana ja näiden ominaisuuksien kautta taidejärjestelmän haastajana” oli kansainvälisimmän valokuvataiteemme osalta katkennut. (Mt.)

Kuvataidekentällä esitetyssä brändäyskriittikissä kiinnitettiin huomiota myös muuttuneeseen

kieleen. Annamari Vänskän mukaan termi ”luovat toimialat” oli korvannut taidemaailman ja nimitys ”luovan alan toimija” taiteilijan. Mänttö toimija ei tehnyt enää taidetta, vaan tuotekehitys- ja innovaatiotoimintaa, jonka lopputuloksena syntyi tuotemerkkejä ja brändejä. (*Taide* 3/2009, 12.)

Tutkija Sari Karttunen tunnusti *Arsis*-lehdessä, että hän kuului ”niihin romanttisiin sieeluihin, jotka toivovat, että taide ja tiede eivät kokonaan läpikaupallistuisi ja -välineellistyisi vaan että kriittinen ajattelu ja keskustelu jatkuisivat edes jossain kentän kolkassa”. Karttunen ei kuitenkaan vastustanut ”taiteen myynnin edistämistä ja sitä kautta taiteilijan toimeentulon parantamista”. Hän totesi, että ”taiteilijoiden ja taiteilijaryhmien avoin brändäys” koetteli taidekentän perinteisiä normeja, vaikka hillityssä mielessä brändäystä olikin tapahtunut ”niin kauan kuin nimet ja ismit ovat olleet keskeisessä käytössä”. (*Arsis* 1/2008, 36.)

Vaikka nimiin, ismeihin, erontekoihin ja näkyvyyteen liittyvää puhetta ei kutsuttakaan kuvataidekentällä brändäykseksi, Karttunen toi argumentillaan esille sen, että brändäminen ei ollut historiatonta tai täysin ennennäkemätöntä taiteissa. Argumentti oli huomionarvoinen, sillä brändäyskriittikissä puututtiin yksipuolisesti markkinaperusteisiin painotuksiin – eli sellaisiin, jotka puhujien mukaan tulivat taiteen ulkopuolelta, liiketalouden toimintamalleista ja ”uusliberalismista”. (*Taide* 5/2006, 45–50; *Taide* 3/2009, 12; *Taide* 5/2009, 37; *Kriittikin uutiset* 2/2008, 6–10.) Brändäyskriittikissä jätettiin huomiotta taidemaailman sisäiset valtahierarkiat kuten se, miten Eurooppa-keskeiset korkeataiteelliset arvot oli sisäistetty esimerkiksi eronteissa viihteeseen ja harrastajataiteeseen ammattimaisen kuvataiteen näkyvyyden edistämiseksi ja oikeuttamiseksi, ja se, miten näillä keinoilla oli luotu laatustandardeja, eräänlaista eheää tuotekuvaa ja normatiivista käsitystä siitä, mitä taiteen tuli olla (ks. Abbing 2019, 11; Lampela 2023).

Uhkapuheen aladiskursseissa eli yksityistämispuheessa ja välineellistymispuheessa markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan mukanaan tuoma luova talous valtasi taiteen ulkoapäin ja

muutti taiteen joksikin muuksi, eli kauppatavaraksi. Uhkapuheen sanastossa ”kauppatavara” oli negatiivinen kategoria, kun taas mahdollisuuspuheessa se oli myönteinen kategoria, vaikka sitä ei eksplisiittisesti käytettykään.

## Markkinaperusteinen kulttuuripolitiikka mahdollistajana

Mahdollisuuspuheen pääareenan muodostivat opetusministeriön ja opetus- ja kulttuuriministeriön raportit ja selvitykset. Esimerkiksi raportissa *Taide on mahdollisuuksia* todettiin vuonna 2002, että ”uutena ulottuvuutena taiteilijoiden työllistymisessä voisi olla ns. taiteen soveltava käyttö” (*Taide on mahdollisuuksia* 2002, 71). Tällä tarkoitettiin, että taidetta voitiin käyttää hyväksi esimerkiksi sosiaali- ja terveysalalla, joilla ei välttämättä ollut taiteellisia päämääriä. Raportin mukaan Suomessa tällainen toiminta oli suhteellisen vierasta, vaikka esimerkkejä löytyikin historiasta. Kiinnostus oli kuitenkin virinnyt, koska kaivattiin uusia työllistymismahdollisuuksia.

*Ne taiteilijat, jotka kokevat tämän tyyppisen toiminnan tärkeäksi katsovat, että taiteella on yhteiskunnassa laajempi tehtävä kuin pelkästään esteettisen mielihyvän tuottaminen – myös yhteiskunnallisen vastuun katsotaan kuuluvan taiteilijan työhön. Tällä uudella orientaatiolla on mahdollista laajentaa taiteilijoiden työllistymistä myös muille kuin perinteisille taiteen työmarkkinoille ja samalla tuoda taide lähemmäksi yhteisöä. (Mt., 72.)*

Museopedagogi Kaija Kaitavuoren mukaan raportti antoi hyvän pohjan keskustelulle taiteen sosiaalisesta käyttämisestä Suomessa. Hänen mukaansa raportissa asetuttiin ”selkeästi puoltamaan taiteen ja kulttuurin asemaa hyvinvointiyhteiskunnan perustan osana”. Taidetta ei pidetty muista yhteiskunnan lohkoista erillisenä elämäntilana vaan päinvastoin ”tieteen rinnalla yhteiskunnallisen kehityksen strategisena voimavarana”. Kaitavuoren mukaan erityistä oli ”nostaa taiteen tuoma sosiaalinen, luova ja

kulttuurinen pääoma tukemisen perusteluksi”. Hänen mielestään raportin painotukset taiteen autonomian ja taiteen itseisarvon tärkeydestä eivät olleet ristiriidassa taiteen soveltavan käytön kanssa. (*Taide* 1/2003, 24–26; vrt. Heikkinen 2007, 17; Abbing 2022, 224–225.)

Taiteessa toimeen tuleminen mahdollisuuksia olivat taiteen soveltava käyttö ja panostaminen markkinointiin, mikäli toimenkuvana oli objektimuotoisten teosten tekeminen. Jälkimmäisestä esimerkkiä näytti Timothy Persons, joka tunnetaan Helsinki Schooliksi nimetystä valokuvataidebrändistä. Valokuvataiteilija Jari Arffman kirjoitti Personsin työstä *Taide*-lehdessä alkuvuodesta 2005. Arffmanin mukaan Personsin taitavassa ja määrätietoisessa markkinoinnin ja taidekonseptin yhdistelmässä olennainen seikka oli rakentaa toimiva side kansainvälisiin taidemarkkinoihin. Kuten Arffman artikkelissaan toi esille, Persons oli tehnyt mainittua työtä jo 1990-luvulta saakka. Personsin näkemykset edustivat markkinaorientoitunutta mahdollisuuspuhetta kannustavuudessaan, toiveikkudessaan ja kovan työetiikan korostuksessaan. Arffmanin mukaan Persons tarjosi opiskelijoilleen henkilökohtaista kansainvälistymis- ja markkinointineuvontaa ja uraohjausta. (*Taide* 2/2005, 15; ks. myös Karttunen 2009, 103.)

Arffmanin väitteet edustavat mallikkaasti mahdollisuuspuhetta, mutta ne näyttäytyvät yksipuolisina, puolueellisina ja jokseenkin kyseenalaisina, kun otetaan huomioon Helsinki Schooliin ja Personsin toimintaan kohdistettu kritiikki ja epäilyt epäasiallisesta toiminnasta vuosien aikana.<sup>5</sup> Mahdollisuuspuhujat – eli he, jotka tukivat markkinaperusteista kulttuuripolitiikkaa (eli ”kaupallisuutta” kuvataidekentän kriittisesti latautuneen termin mukaan) – herättivät Suomen kuvataidekentällä ristiriitoja, keskustelua ja polemiikkia. Keväällä 2007 Helsingin kaupungin taidemuseon johtajaksi valittu Janne Gallen-Kallela-Sirén jäi Suomen kuvataidekentän lähihistoriaan yhtenä kontroversiaaleimpana hahmona. Häntä haastateltiin *Taide*-lehdessä johtajanimityksensä aikoihin. Gallen-Kallela-Sirén toi Suomen kuvataidekentälle positiiviseen imagoon, menestysorientaa-

tion, yrittäjyyteen ja myynninedistämiseen pohjaavaa ajattelua. Hänen mukaansa taideopiskelijoilla olisi pitänyt olla ”parempi ymmärrys siitä, miten (...) taidemarkkinat toimivat.” Gallen-Kallela-Sirénin mukaan ”parempi ymmärrys” olisi tuonut opiskelijoille ”paljon enemmän valmiuksia toimia kentällä” valmistumisen jälkeen. (*Taide* 6/2007, 7–8.)

Gallen-Kallela-Sirén viittasi haastattelussaan implisiittisesti taidekoulutuksen päivittämisen tarpeeseen. Markkinointikoulutus kuului perinteisesti muotoilijakoulutukseen, mutta ei kuvataiteilijakoulutukseen. Miksi näin oli? Oliko lähtökohtaisesti ajateltu, että teosten myyminen ei ollut ensisijainen toimeentulokeino valmistuvalle kuvataiteilijalle? Eikö markkinointitaitojen avaaminen kuvataiteilijoille olisi nimenomaan tuonut opiskelijoille ”valmiuksia” ja mahdollisuuksia toimeentuloon?

Gallen-Kallela-Sirén nojasi mahdollisuuspuheeseen myös puoltaessaan Guggenheim-Helsinki museohanketta. Laajemmin ottaen mahdollisuuspuhe oli keskeinen osa museohankkeen brändäämisessä. Esittelemällä museohanke ponnistuksena, joka toisi suomalaisille kuvataiteilijoille mahdollisuuksia myyntiin ja kansainväliseen menestykseen, hankkeen tukijat loivat positiivisia odotusarvoja. (Taipale 2012; Ritvala ym. 2020.)

Tutkija Kira Sjöberg julkaisi vuonna 2010 raportin nykytaiteen markkinarakenteesta, ansaintalogiikasta ja uusista liiketoimintamalleista suhteessa kansainvälisen taidemarkkinan toimintamalleihin ja tulevaisuuden taidemarkkinakenttään. Sjöberg kartoitti keinoja tulla toimeen kuvataiteilijana kuvataidemarkkinoilla sekä nosti esille ongelmia, jotka asettuivat mahdollisen menestymisen tielle. Sjöbergin mukaan Suomen nykytaidemarkkinat näyttivät kehittymättömiltä, vaikka kentällä oli runsaasti ammattitaitoisia toimijoita. Ongelma ei ollut kuitenkaan ammattitaidon tai yritteliäisyyden puutteessa, ”vaan täysin toisaalla”.

*Erona kansainvälisiin markkinoihin on maamme ja markkinoidemme pienen koon lisäksi se, että Suomessa markkinoita ylläpitää se sama ammattikunta, jolle markkinat on suunnattu.*

*Amattikunnan ulkopuolista yleisöä ei pyritä tavoittamaan laajassa mittakaavassa ja kuluttaja- tai verkostoitumismielessä. Lisäksi Suomessa on suuri määrä taiteilijoita, jotka on koulutettu perinteisessä mielessä työttömiksi. (Sjöberg 2010, 8.)*

Taiteilijoiden liikakoulutus tunnistettiin ja tunnustettiin Suomessa 2000-luvun alussa, vaikka koulutuksen vähentämistä myös kritisoiitiin voimakkaasti. Ongelmana oli, että kuvataideopiskelijoita koulutettiin pääasiassa perinteiseen kuvataiteilijan ammattiin, jossa toimimalla kuitenkin vain murto-osa valmistuneista kykeni ansaitsemaan elantonsa. Koulutus tarjosi teknisiä taitoja ja taiteen tekemistä, mutta ei juurikaan toimeentulon hankkimisen taitoja. Suomessa oli vallalla myös ajatus, että yleisö löytää itse laadukkaan taiteen luo. Markkinointiin, sponsorointiin ja yleisön houkuttelemiseen suhtauduttiin kielteisesti. Keskusteluissa kuvataidekentän toimijoiden kanssa Sjöbergille tulivat selviksi ”sekä kaupallisuuden vastainen näkökulma että toisessa ääripäässä taiteen ansaintalogiikan ja tuotteistamisen, asiakaslähtöisyyden ja tuotteen kaupallistamisen korostaminen” (Mt., 11).

Sjöberg kirjoitti, että taiteilijan yrittäjä- ja liiketoimintaosaamisen vahvistaminen oli työja elinkeinoministeriön luovan talouden strategisen hankkeen ytimessä. Kysymys oli siitä, miten taiteilija olisi voinut omalla toiminnallaan hankkia elannon työstä, johon hänet on koulutettu.

*Oman, vapaan taiteen toteuttaminen on mahdollista, jos taiteilija tekee luovaa työtä myös muissa yhteyksissä. Yhteiskunnassa avautuu työtehtäviä, joissa taiteilijan luovuutta ja ajattelua hyödynnetään. Se on aitoa luovaa taloutta. Pitäisi luoda toimintamalleja, jotka aidosti ja laajasti kehittävät toimijoita; ei malleja jotka toimivat sektorikohtaisesti ja tuottavat palveluja vain rajatulle yleisölle. Luovan talouden ohjelman tulisi löytää vastaus näihin kysymyksiin. (Mt., 59.)*

Helsingin Sanomien toimittaja Kaisa Heinä-

nen (nyk. Viljanen) vakuutteli epäilijöitä *Ar-sis*-lehdessä, että taiteen todellinen arvo ei ollut uhattuna vientipyrkimyksissä. Hän haastatteli jutussaan opetusministeriön ylijohantajaa Riitta Kaivosojaa ja erityisavustajaa Kimmo Aulaketta. Kaivosojan ja Aulakkeen mukaan taidelajien vientikelpoisuuksissa ei ollut eroja. Kaivosoja ymmärsi kritiikin, joka kohdistui taiteen kaupallistamiseen ja välineellistämiseen. Hän sanoi, että taiteen ehdoton arvo sellaisenaan oli opetusministeriölle ensisijaista. Opetusministeriön vastuuna oli edelleen taata taiteen tekemisen perusedellytykset. Aulake sanoi, että mikäli kulttuurivienti onnistuisi, taiteilijoiden riippuvaisuus julkisesta tuesta vähenisi ja siten taiteen ja kulttuurin autonomia lisääntyisi. (*Ar-sis* 3/2007, 3.)

Suomen kuvataidekentällä oli kuitenkin opittu ajattelemaan päinvastoin eli että julkinen tuki mahdollisti taiteilijan vapauden kaupallisuudesta ja muista töistä. Asennoitumisen ongelma kuitenkin tiedostettiin taiteilijajärjestöissä. Suomen Taiteilijaseuran toiminnanjohtaja Petra Havu kysyi *Taide*-lehdessä keväällä 2009: ”Miksi taiteen mieltäminen elinkeinoksi muiden joukossa on niin vaikeaa?” Havun mukaan ”todellisuudessa jokaisen taidetta luovan henkilön” tuli ”jostain leipänsä hankkia”. Jokainen taiteilija oli ”riippuvainen jostain toimeentulon lähteestä”. Siitä puhuminen oli ”monien mielestä kuitenkin arveluttavaa”. (*Taide* 2/2009, 29.)

2010-luvulla taiteelta alettiin vaatia myös hyvinvointivaikutuksia. Suomen kulttuurirahasto jakoi vuonna 2015 Taidetta hoitolaitoksiin -apurahana 660 000 euroa. Myös Taiteen edistämiskeskus alkoi kysellä apurahalomakkeissa taiteen yhteiskunnallisen vaikuttavuuden perään. Soveltavan taiteen ja väliportaatan toimijoiden, kuten taidemanagereiden ja kuraattoreiden koulutus vakiintui. Näitä laajennuksia kritisoitiin kuvataidekentällä hyvin saman tyyppisin argumentein kuin brändäystä ja tuotteistamista. Pelättiin, että taide välineellistetään entisestään, itse taide jää alakynteen ja että taiteen arvo mitataan sen perusteella, onko siitä hyötyä vai ei. Myös taidemuseoiden markkinointikeinot ja museopedagogiset tapahtumat saivat keskustelua aikaan.

## Taide työnä

Valokuvataiteilija-tutkija Sanna Sarva kiinnitti taidekoulutuksen tavoitteiden muutoksiin huomiota *Taide*-lehdessä vuoden 2014 alussa. Hän totesi, kuinka mittavasti kuvataiteilijakoulutusta oli karsittu ja kuinka taidetta oli alettu tukea uudella tavalla kannustimilla.

*Esimerkiksi Opetus- ja kulttuuriministeriö ideoi miljoonan euron tuen, jonka ”tavoitteena on työllistää taiteen, kulttuurin ja muiden luovien alojen nuoria ammattilaisia esimerkiksi tuottaja-, manageri-, ja agenttitoimintaan, kulttuurin matkailullisen tuotteistamisen sekä työorganisaatioille suunnattujen tuotteiden ja palvelujen kehittämisen keinoin.” (...) Samoja taiteen hyödynnettävyyden painotuksia näkyy niin ikään opetuksen linjauksissa. Muun muassa Lapin yliopisto kertoo verkkosivuillaan seuraavaa: ”taidetta tehdään ja kehitetään yhdessä paikallisten, alueellisten ja kansainvälisten kumppaneiden, kuten ympäristölähtöisen elämysteollisuuden, matkailun sekä pohjoisia elinolosuhteita ja koulutusta tukevien palveluiden kanssa” niin, että taiteellisen toiminnan erityisiä painotuksia ovat ”pohjoisuus ja arktisuus, elämysteollisuutta ja matkailua tukevat luovat ratkaisut sekä muotoilu.” (*Taide* 1/2014, 30.)*

Sarva näki muutoksen väistämättömänä, koska taide ”sinällään” ei elättänyt ”kuin harvoja”.

Kuvataidekasvattaja-kuvataiteilija Maria Huhmarniemi kertoi ½-lehden erikoisnumerossa, minkälaisiin töihin Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan soveltavan kuvataiteen koulutus valmensi. Hänen mukaansa hyvinvointia tuottaneet hankkeet sosiaali-, terveys- ja kulttuurialalla tulisivat työllistämään ”yhteisötaiteeseen suuntautuneita kuvataiteilijoita” (½ erikoisnumero/2014, 39). Huhmarniemen työpuhe ilmensi työmahdollisuuksia ja luovan talouden tulevaisuusorientaatiota. Valmistuttuaan soveltavan taiteen harjoittajat loisivat työpaikkoja ja -tilaisuuksia. Tällainen työpuhe piti sisällään myönteisen suhtautumisen taiteilijayrittäjyyteen ja edusti joustavuutta suhteessa

toimintasektoreihin.

Työpuhe oli retoriikkaa, jossa korostettiin kuvataiteilijan laajenevaa työkenttää. Työpuhe kulki samoilla linjoilla kuin kansainvälinen keskustelu taiteilijatyypeistä ja taiteilijan muuttuvista työportfolioista (ks. Karttunen 2009, 23–30, Karttunen 2017, Ansio ym. 2018, 5–8, Abbing 2019, 111, 241–251). Hans Abbingin mukaan 2000-luvun kuluessa perinteiset taide maailmat olivat heikentyneet ja taiteilijalle oli tullut mahdolliseksi liikkua joustavasti markkinoiden, julkisen tuen ja taidemaailman välillä. Taiteilija ei enää tehnyt sivutyönään jotakin muuta työtä, vaan pikemmin nämä muut työt olivat osa hänen hybridistä praktiikkaansa, joka saattoi koostua suunnittelutyöstä ja luovan alan muista töistä. Taiteilijan ammatin arvostuksessa tapahtui myös muutoksia. Abbingin mukaan hybriditaiteilijuudessa ja siihen liittyvässä ”kaupallisuudessa” ei ollut mitään hävettävää. Hybridisyydestä tuli legitiimi tapa työskennellä taiteilijana. (Abbing 2019, 242–251.)<sup>6</sup>

Markkinapuheessa korostettiin taidemarkkinoita mahdollisuutena ja käännettiin suomalaisen kuvataidekentän kaupallisuuskielteisyyttä toisin päin. Markkinapuheen mukaan panostamalla markkinointiin ja tuotteistamiseen kuvataiteilijalla olisi paremmat mahdollisuudet ansainta toimeentulonsa ammatissa, johon hänet oli koulutettu.

## Puheet, kamppailut ja rintamalinjat

Kysyin, minkälaisia diskursiivisia kantoja markkinaperusteiseen kulttuuripolitiikkaan muodostettiin Suomen kuvataiteilijapolitiikassa? Tutkimusaineistoni valossa selvitin, miten kuvataiteilijapolitiikassa kategorisoitiin ja luonnehdittiin markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan keinoja ja seurauksia kuvataidekentälle, ja minkälaisiin valta-asetelmiin, retorisiin keinoihin ja ideologisiin taustatekijöihin käytetyt kategorisoinnit ja linjanvedot perustuivat.

Kuvataiteilijapolitiikassa käytetyt kategorisoinnit ja puhettavat hahmottuvat tutkimusaineiston analyysin perusteella kahteen päädiskurssiin: uhkien diskurssiin eli uhkapuheeseen

ja potentiaalien diskurssiin eli mahdollisuuspuheeseen. Tein jaottelun ja nimesin diskurssit aineiston perusteella. Aiemmassa kulttuuripolitiikan tutkimuksessa ei ole käytetty vastaavaa jaottelua ja vastaavia termejä lukuun ottamatta instrumentalisoitumisdiskurssia (ks. esim. Murtoniemi 2020).

Uhkapuhe on retoriikkaa, jossa korostetaan markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan kielteisiä vaikutuksia kuvataide-elämään, kulttuuriin ja yhteiskuntaan. Uhkapuhe jakautuu privatisoitumisdiskurssiin eli yksityistämispuheeseen ja instrumentalisoitumisdiskurssiin eli välineellistymispuheeseen. Yksityistämispuheen mukaan taidemaailman demokraattiset instituutiot yksityistetään ja alistetaan yritysyhteistyölle ja talouden logiikalle. Välineellistämispuheen mukaan markkinaperusteinen kulttuuripolitiikka välineellistää taiteen hyödyn palvelukseen ja vie taiteelta sen itseisarvon.

Kulttuuripolitiikan tutkimuskirjallisuudessa on puhuttu välineellistävästä kulttuuripolitiikasta (*instrumental cultural policy*) sekä tavaroitumisesta (*commodification*) ja välineellistymisestä (*instrumentalization*) kulttuuripolitiikassa (ks. esim. Murtoniemi 2020; Alexander ym. 2018; Gray 2007; Pyykkönen ym. 2009.) Aineistossani esiintyvä instrumentalisoitumisdiskurssi on mainitulle tutkimuskirjallisuudelle rinnasteista. Aineistoni instrumentalisoitumispuhe on kuitenkin leimallisesti kuvataidepolitiikassa tuotettua puhetta, jossa kannatetaan taiteen itseisarvoa ja pyhyttä.

Mahdollisuuspuheessa markkinaperusteisen kulttuuripolitiikka hahmotetaan toimeentulon mahdollistajana ja keinona löytää muitakin kuin perinteisiä tapoja ansaita toimeentulo taiteilijana. Mahdollisuuspuhe jakautuu työllistävään diskurssiin eli työpuheeseen ja markkinadiskurssiin eli markkinapuheeseen. Työpuhe on retoriikkaa, jossa korostetaan markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan työllistäviä vaikutuksia kuvataiteilijoille, kuvataiteilijoiden ansaintamahdollisuuksien monipuolistumista ja työkuvan monimuotoistumista. Markkinapuheessa korostuu markkinoiden mahdollistava vaikutus kuvataiteilijana menestymiselle taide-markkinoilla kansainvälisessä kilpailussa.

Mahdollisuuspuheessa nojattiin retoriikkaan, joka korostaa taiteilijoiden moniammatillista identiteettiä ja muuttuvia ammattirooleja sekä taiteen laajenevia käytäntöjä ja hyödyntämismahdollisuuksia yhteiskunnassa. Mahdollisuuspuhe oli linjassa opetusministeriön kulttuuripoliittisten tavoitteiden kanssa. Näiltä osin mahdollisuuspuhe on kriittisen diskurssianalyysin mukaisesti leimallisesti ideologista, sillä se uusinsi ja piti yllä vallitsevan kulttuuripoliittikan valtaa. Se ei siis ollut joidenkin kuvataidekentän osa-alueiden lailla vallitsevaa politiikkaa kritisovaa, vaan pikemmin affirmatiivista, eli vallinnutta uusliberalistista politiikkaa myötäilevää ja sen toimintamalleja hyväksyvää ja tukevaa. Kriittisen diskurssianalyysin mukaisesti myös vallinneen politiikan kritiikki – uhkapuheen muodossa – on leimallisesti ideologista, mutta toisin kuin mahdollisuuspuhe, uhkapuhe pyrki pitämään yllä hyvinvointivaltiollisen kulttuuripoliittikan ja korkeataiteellisten arvojen valtaa.

Uhkapuhe on analogista 1980-luvun suomalaisen kuvataidekentän ”puhtauspuheelle” (Rossi 1999, 75–78) ja 2000–2010-luvun taiteen ”pyhyyspuheelle” (Rönkä & Kuhalampi 2011, 32–33). Mainituissa puhetavoissa taidetta haluttiin suojella omalakisena järjestelmänä. Mahdollisuuspuhe taas muistutti ”talouspuhetta”, ”hyvinvointipuhetta” ja ”yhteiskunnallista puhetta”, joita Rönkä ja Kuhalampi kuvasivat TAIKA-hankkeen tutkimusaineistonsa perusteella. Talouspuheessa suosittiin tuotteistamisen, markkinoinnin ja myynnin konteksteja sekä taiteen työelämään sovellettavuutta. Hyvinvointipuheessa suosittiin taidetta välineenä johonkin tadekontekstin ulkopuoliseen hyvänä pidettyyn päämäärään. Yhteiskunnallisessa puheessa suosittiin taidetoimijoille ja yhteiskunnallisille toimijoille yhteisiä tavoitteita. (Mt., 33)

7

Brändäysvastaisen välineellistymispuheen mukaan luova talous kaappasi taiteen ja taidepuheen. Se, mitä välineellistymispuheessa pidettiin taiteena ei kuitenkaan ollut neutraalia. Kysymys oli modernistisesti ja avantgardistisesti ymmärretystä taiteesta ja akateemisen taidehistorian välittämästä Eurooppa-keskeisestä, eriy-

tetystä ja lajispesifistä taidekielestä. Välineellistymispuheella vastustettiin taiteen avautumista muuhun yhteiskuntaan, kuten markkinatalouteen ja oikeistolaiseksi miellettyyn politiikkaan.

Eräs uhkapuheen keskeinen väite oli, että ”vapaa taide” lakkaa markkinallistumisen puristuksessa. Markkinallistuminen oli toisin sanoen pannut viralta eriytyneen ja suhteellisen itsenäisen taidesfäärin ja romanttisen taideideologian – tai taideuskonnon, eli ajattelutavan, jonka mukaan taide oli korkeamman tiedon, viisauden ja arvotietoisuuden lähde. (Sevänen 2018, 128–129; ks. myös Shiner 2001, 197–201). ”Vapaa taide” oli kuitenkin valtaa käyttäneiden taidetoimijoiden rakentama institutionaalinen identiteetikategoria, jolla tehtiin pesäero kaikkeen epäpuhtaaseen, kuten rahvaanomaisuuteen, pinnallisuuteen, kaupallisuuteen ja hyötyyn. Uhkapuheessa pidettiin yllä myös vanhoihin jakolinjoihin ja ammattikuntaidentiteetteihin lukittuja taiteilijarooleja.

Kuvataidekentän julkaisuista *Taide*-lehti oli 2000–2010-luvuilla keskeisin uhkapuhetta tuottanut areena. Lehdellä oli käytännössä monopoliasema kuvataidejulkaisuna vielä vuosituhaten alussa. Vuonna 2003 aloittanut *Mustekala* profiloitui teoreettisiin, taiteenfilosofisiin ja instituutiokriittisiin näkökulmiin ja laajensi kuvataiteesta käytyä keskustelua Suomessa. Sitten alkoi ilmestyä myös muita painettuja kuvataidelehtiä, kuten  $\frac{1}{2}$  ja *Taide & Design*, mutta ne eivät olleet pitkäikäisiä.

*Taide*-lehden painoarvoon kulttuuripoliittisessa keskustelussa tulee kuitenkin suhtautua varovaisesti. Lehden levikki oli vaatimaton verrattuna sanoma- ja aikakauslehtiin, tai muihin ammattilehtiin keskimäärin. Vuonna 2008 *Taide*-lehden levikki oli 4300 kpl. Sitten lehti on ilmoittanut mediakortissaan levikin sijaan painosmäärän. Vuonna 2011 painosmäärä oli 4000 kpl. (Lampela 2012, 21.) 2010-luvun lopulla painosmäärä pieneni 2500 kappaleeseen.

Käyttämäni tutkimusaineisto tukee joka tapauksessa tutkimushypoteesiani osittain. Aineiston perusteella markkinaperusteinen kulttuuripoliittikka on jakanut suomalaisen kuvataidekentän toimijoita eri leireihin siten, että osa toimijoista muodosti markkinaperusteisen

kulttuuripolitiikan keinoja, käytäntöjä ja seureauuksia voimakkaasti kritisoiavia kantoja, ja osa taas myötäili mainittua politiikkaa. Hyvinvointivaltion aikaiset kulttuuripoliittiset painotukset ja modernistinen taidekäsitelmä – ja näiden myötä korkeataiteen legitimoiminen – näkyivät etenkin markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan linjauksiin kohdistuneen kritiikin perusteissa. Esimerkiksi uhkapuheen argumenteista erottuvat ihanteet, kuten taiteilijan vapaus ja taiteen riippumattomuus yhteiskunnassa – toisin sanoen ajatus taiteilijan mystisestä riippumattomuudesta taiteen pyhäksi mielletyn kehän ulkopuolisista asioista. Taiteen itseisarvoa painottava välineellistymispuhe viestitti, että taiteella ei olisi käyttöarvoa, tai että käyttöarvo eli taiteen välineellinen käyttö veisi taiteelta ne ominaisuudet, jotka tekivät siitä taidetta.

Mahdollisuuspuheessa sen sijaan korostettiin taiteilijoiden moniammatillista identiteettiä eli muuttuneita ammattirooleja sekä taiteen laajenevia käytäntöjä ja hyödyntämismahdollisuuksia yhteiskunnassa. Mahdollisuuspuhe oli linjassa opetusministeriön ja opetus- ja kulttuuriministeriön kulttuuripoliittisten tavoitteiden kanssa. Työpuhe oli retoriikkaa, jossa korostettiin kuvataiteilijan laajenevaa työkenttää. Työpuhe seurasi yhteiskunnallisia muutoksia ja kansainvälisten keskustelujen painotuksia taiteilijan ammattikuvan laajenemisesta.

Vaikka mahdollisuuspuhe korostui hallinnon teksteissä, sitä tuotettiin jonkin verran myös kuvataiteilijapolitiikassa. Markkinaperusteista kulttuuripolitiikkaa ympäröivät diskurssit muodostavat karkeasti ottaen jyrkän vastakainasettelun, mutta käytännössä keskustelu oli

moniäänistä myös *Taide*-lehdessä, jossa myös mahdollisuuspuheen tuottajat ja uhkapuheen kriitikot pääsivät ääneen. Aineiston keskeisimmän kamppailuasetelman muodostivat kuitenkin markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan kriitikot (sekä Otso Kantokorven, Annamari Vänskän ja Leena Kuumolan tuottama uhkapuhe pääasiassa *Taide*-lehdessä, että Marko Karon, Marketta Seppälän ja Marika Muukkoson kannat Framen julkaisuissa) ja sen ajajat eli hallinnon tekstit ja niitä myötäilevät kannat – kuten esimerkiksi Timothy Personsin ja Janne Gallen-Kallela-Sirénin edustamat kaupalliset näkemykset.

Kuvataiteilijoiden heikko toimeentulo ja haasteet työhyvinvoinnissa ovat toistuvia keskustelunaiheita 2020-luvun kulttuuripolitiikassa ja kuvataidekentän keskustelufoorumeilla (ks. esim. Sokka ym. 2023; Hirvi-Ijäs ym. 2020; Ruusuvirta ym. 2022; Heinänen & Kojonen 2023). Ovatko soveltavan taiteen koulutus ja markkinaperusteinen orientaatio kulttuuripolitiikassa luoneet työpaikkoja ja aiempaa parempaa toimeentuloa kuvataiteilijoille? Jos ovat, niin minkä verran ja missä suhteessa kuvataiteilijoiden kokonaismäärään? Muuttivatko markkinaperusteisen kulttuuripolitiikan pyrkimykset taide- ja kulttuurivientiin ja taiteilijoiden kannustaminen yrittäjyyteen kuvataidekentän ansaintalogiikkaa ja kuvataiteilijoiden tulorakennetta kestävämpään ja reilumpaan suuntaan? Entä ovatko kuvataidekentän kielteiset asenteet markkina-ajattelua kohtaan heikentäneet kuvataiteilijoiden toimeentuloedellytyksiä ja -mahdollisuuksia? Pidän näitä kysymyksiä tärkeinä jatkotutkimuksen aiheina.

---

## Lähteet

### Aineistolähteet

#### Painetut taide- ja kulttuurilehdet

½ erikoisnumero/2014

Arsis 3/2007, 1/2008

Esitys 2/2014

Framework 6/2007

Kaltio 6/2004

Kritiikin uutiset 2/2002, 1/2008, 2/2008

Taide 2000–2019

Taiteilija 2000–2009

#### Raportit ja selvitykset

Hirvi-Ijäs, M. & Sokka, S. & Rensujeff, K. & Kautio, T. & Kurlin, A. (2020). *Taiteen ja kulttuurin barometri 2019. Taiteilijoiden työ ja toimeentulon muodot*. Helsinki: Kulttuuripoliitiikan tutkimuskeskus Cupore ja Taiteen edistämiskeskus.

Karo, M. (2007). *Koordinaatteja tilassa ja ajassa – Kuvataide ja kulttuurivaihto 2008–2012*. Helsinki: Frame.

Koivunen, H. (2004). *Onko kulttuurilla vientiä. Opetusministeriön, ulkoasiainministeriön ja kauppa- ja teollisuusministeriön kulttuurivientihanke. Selvitysmiehen raportti. Opetusministeriön julkaisuja 2004:22*.

*Kulttuurivienti näkyy, uudistaa ja vaikuttaa. Suomen kulttuuriviennin kehittämissuunnitelman 2007–2011 loppuraportti. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2011:20*.

Ruusuvirta, M. & Lahtinen, E. & Rensujeff, K. & Lepänen, A. (2023). *Taiteen ja kulttuurin barometri 2022. Taiteilijoiden työhyvinvointi*. Helsinki: Cupore.

Sjöberg, K. (2010). *Nykytaiteen markkina-rakenne, ansaintalogiikka ja uudet liiketoimintamallit*. Luovan Suomen julkaisuja 2. Helsinki: Luova Suomi / Cupore.

Sokka, S. & Renko, V. & Hirvi-Ijäs, M. & Karttunen, S. & Lahtinen, E. (2023). *Visuaaliset taiteet Suomessa. Selvitys toimialan rahoituksesta, rakenteista ja kehittämistarpeista*. Helsinki: Cupore.

*Taide on mahdollisuuksia. Ehdotus valtioneuvoston taide- ja taiteilijapoliittiseksi ohjelmaksi (2002)*. Helsinki: Opetusministeriö.

Villacís, I. (toim.) (2009). *Näin suomalaista kulttuuria viedään. Kulttuurivientiraportti 2008. Opetusministeriön julkaisuja 2009:238*.

### Kirjallisuus

Abbing, H. (2019). *The Changing Social Economy of Art. Are the Arts Becoming Less Exclusive*. Cham: Palgrave Macmillan.

Abbing, H. (2022). *The Economies of Serious and Popular Art. How They Diverged and Reunited*. Cham: Palgrave Macmillan.

Alexander, V. & Hägg, S. & Häyrynen, S. & Sevänen, E. (ed.) (2018). *Art and the Challenge of Markets Volume 2. From Commodification of Art to Artistic Critiques of Capitalism*. Cham: Palgrave Macmillan.

Ansiö, H. & Houni, P. & Piispa, M. (2018). "Ei ole keksitty sitä ammattinimikettä, mikä olisin" – Sosiaalisesti sitoutuneen taiteen tekijät ja hybridinen työ. *Yhteiskuntapolitiikka* 83 (2018): 1, 5–17.

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

Fairclough, N. (2004). *Analysing Discourse. Textual analysis for social research*. London: Routledge.

Fairclough, N. (1993). Critical discourse analysis and the marketization of public discourse: the universities. *Discourse & Society*, 4(2), 133–168.

Gray, C. (2007). Commodification and instrumentality in cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 203–215.

Heikkinen, M. (2007). *Valtion taiteilijatuki taiteilijan määrittelijänä. Määrittelyvallan ehtoja ja ulottuvuuksia pohjoismaisen tukimallin suomalaisessa muunnelmassa*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.

Heinänen, P. & Kojonen, M. (2023). *Kuvataiteilijan valmistajaisjuhlat*. Mustekala 7.6.2023. <https://mustekala.info/kuvataiteilijan- valmistajaisjuhlat/> Haettu 19.2.2024.

Honkasalo, J. (2020). Miljardööripopulismien kuvitellut yhteisöt. Teoksessa M. Hyrkkänen & R. Laczak & M. Säkö (toim.) *Kritiikin ääniä. Tekstejä kritiikistä 2020*. Helsinki: Suomen arvostelijain liitto, 25–46.

Häyrynen, S. (2006). *Suomalaisen yhteiskunnan kulttuuripoliittikka*. Jyväskylä: Minerva.

Jakonen, O. (2022). *Kulttuuripoliittikkaa strategisessa valtiossa. Taiteen ja kulttuurin ohjaus ja rahoitus hallinnollisena poliittikkana*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Jokinen, A. & Juhila, K. & Suoninen, E. (2012). *Kategoriat, kulttuuri & moraali. Johdatus kategorianalyysiin*. Tampere: Vastapaino.

Jokinen, A. & Juhila, K. & Suoninen, E. (2016). *Diskurssianalyysi – Teoria, peruskäsitteet ja käyttö*. Tampere: Vastapaino.

Karttunen, S. (2009). "Kun lumipallo lähtee



- pyörimään". Nuorten kuvataiteilijoiden kansainvälistyminen 2000-luvun alussa. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, S. (2017). Laajentuva taiteilijuus. Yhteisötaiteilijoiden toiminta ja identiteetti hybridisaatio-käsitteen valossa. *Tahiti* 1/2017. <https://tahiti.journal.fi/article/view/85656> Haettu 19.2.2024.
- Lampela, K. (2012). Taiteilijoita tarvitaan ihan toisenlaisiin hommiin. Tutkimuskuvataiteilijoiden asenteista ja taiteen yhteiskuntakriittisistä mahdollisuuksista. Rovaniemi: Lapin yliopisto-kustannus.
- Lampela, K. (2023). Ammattitaiteilijan ja harrastajataiteilijan välinen ero Suomen kuvataidekentällä 1960–1980-luvuilla. *Kulttuurintutkimus*, 40(1), 20–37.
- Lepistö, V. (1991). *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- McGuigan, J. (2004). *Rethinking Cultural Policy*. Berkshire: Open University Press.
- Murtoniemi, K. (2020). Democratizing Goals in a Neoliberal Context – The Multiple Temporalities in Finnish Cultural Policy Discourses. *Critical Arts*, 34(5), 107–120.
- Mäkelä, K. & Suomala, P. & Auvinen, T. (2022). "Selvitys Helsinki Schooliin liittyvistä epäasiallisen kohtelun sekä taloudellisten epäselvyyksien väitteistä on valmistunut". <https://www.aalto.fi/fi/uutiset/selvitys-helsinki-schooliin-liittyvista-epaasiallisen-kohtelun-seka-taloudellisten> Haettu 19.2.2024.
- Ojajarvi, J. & Sevänen, E. & Steinby, L. (toim.) (2008). *Kirjallisuus nykykapitalismissa. Suomalaisen kirjallisuuden ja kulttuurin näkökulma*. Helsinki: SKS.
- Palonen, E. & Saresma, T. (toim.) (2017). *Jätkät & jyttyt. Perussuomalaiset ja populismin retoriikka*. Tampere: Vastapaino.
- Phillips, N. & Hardy, C. 2002. *Discourse Analysis: Investigating Processes of Social Construction*. Sage University Papers Series on Qualitative Research Methods, Vol. 50. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Pynnönen, A. (2013). *Diskurssianalyysi: Tapa tutkia, tulkita ja olla kriittinen*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Pyykkönen, M. & Simanainen, N. & Sokka, S. (2009). *What about Cultural Policy? Interdisciplinary Perspectives on Culture and Politics*. Jyväskylä: Minerva.
- Rautiainen, P. (2008). *Suomalainen taiteilijatuki. Valtion suora ja välillinen taiteilijatuki taidetoimikuntien perustamisesta tähän päivään*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Ritvala, T. & Granqvist, N. & Piekkari, R. (2020). A processual view of organizational stigmatization in foreign market entry: The failure of Guggenheim Helsinki. *Journal of International Business Studies* 52, 282–305. <https://doi.org/10.1057/s41267-020-00329-7>
- Rossi, L. (1999). *Taide vallassa: Poliittikkäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rönkä, A. & Kihalampi, A. (2011). Sanoilla yli sektorirajojen. Teoksessa: Rönkä, A. & Kuhanen I. & Liski M. & Niemeläinen S. & Rantala P. (toim.) *Taide käy työssä. Taidelähtöisiä menetelmiä työyhteisöissä*. Lahden ammattikorkeakoulun julkaisu. Sarja C Artikkelikokoelmat, raportit ja muut ajankohtaiset julkaisut, osa 74, 30–34.
- Sevänen, E. (1998). *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Helsinki: SKS.
- Sevänen, E. (2018). Modernin taideautonomian synny ja sen kohtalo nykykapitalismissa. Teoksessa J. Ojajarvi & E. Sevänen & L. Steinby (toim.), *Kirjallisuus nykykapitalismissa. Suomalaisen kirjallisuuden ja kulttuurin näkökulma* (s. 99–143). Helsinki: SKS.
- Sevänen, E. & Häyrynen, S. (2018). Varieties of National Cultural Politics and Art Worlds in an Era of Increasing Marketization and Globalization. Teoksessa V. D. Alexander & S. Hägg & S. Häyrynen & E. Sevänen (toim.), *Art and the Challenge of Markets Volume 1* (s. 3–39). London: Palgrave Macmillan.
- Shiner, L. (2001). *The Invention of Art. A Cultural History*. London: The University of Chicago Press.
- Taipale, K. (toim. 2012). *Guggenheimin varjossa*. Helsinki: Into.
- Tuomi, J. & Sarajarvi, A. (2009). *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- van Dijk, T. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse & Society*, 4(2), 249–283. <https://doi.org/10.1177/0957926593004002006>
- van Dijk, T. (2001). *Critical Discourse Analysis*. Teoksessa D. Tannen, D. Schiffrin & H. Hamilton (toim.) *Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell, 352–372.

## Loppuviitteet

1. AICA = Association Internationale des Critiques d'Art, englanniksi: International Association of Art Critics.
2. Opetus-, kauppaa-, teollisuus- ja ulkoasiainministeriöllä oli vuosina 2003–2004 käynnissä yhteinen kulttuurivientihanke, jossa kartoitettiin kulttuuripalveluiden ja taiteen taloudellista merkitystä. Hankkeen päätteeksi ilmestyi Hannele Koivusen loppuraportti Onko kulttuurilla vientiä?, jonka toimenpide-ehdotusten mukaisesti käynnistettiin kulttuuriviennin kehittämissuunnitelman laatiminen vuosille 2007–2011.
3. Aikuiskasvatuksen professori Yrjö Engeström puhui vuoden 2006 kuvataiteilijapäivillä dialogisuudesta tähän suuntaan osana taiteellisen työn tulevaisuuksien hahmottelua. (*Taiteilija* 4/2006, 3.)
4. Myös Suomen kuvataide-elämä perustui kilpailulle ja arvottamiselle. Kuvataiteilijat kilpailivat pääsystä taidekouluihin, apurahoista, kuraattorien suosioista ja pääsystä näyttelyihin. Taidetoimikunnat arvottivat apurahahakemuksia, näyttelyjyryt ja kuraattorit arvottivat taiteilijoiden teoksia. Arvottavat valinnat edelsivät jokaista Taide-lehteä, jonka palstoilla taideteoksia arvotettiin rutiininomaisesti hyvin ja huonoihin. Otso Kantokorpi perusteli omia arvosteluperiaatteitaan *Esitys*-lehdessä seuraavasti: ”Uskon intuitiivisesti, että on olemassa objektiivisesti katsoen hyvää taidetta. Uskon jopa tunnustavani sellaisen, kun siihen törmään. En kuitenkaan välttämättä osaa kuvata sen laatua sanoin – tai korkeintaan yritän tehdä sen uskottavasti kokemukseni, asiantuntemukseni ja retorisen osaamiseni avulla. Aina silloin tunnen turhautuneesti syylistyväni jonkinasteiseen valehtelemiseen – vaikka tietäisinkin tavallaan puhuvani totta.” (*Esitys* 2/2014, 13.)
5. Helsinki Schoolin käytännöistä käytiin keskustelua jo 2000-luvulla taiteilijoiden keskuudessa, mutta vasta myöhemmin epäilyistä epäkohdista – kuten epäasiallisesta kohtelusta, seksuaalisesta häirinnästä ja taloudellisista epäselvyyksistä – alettiin uutisoida laajemmin. Aalto-yliopisto teetti selvityksen epäilyistä ja väitteistä 2020-luvun alussa. Epäilyille löytyi jonkin verran perusteita, mutta kaikkea ei selvityksen mukaan enää kyetty selvittämään tai varmentamaan. (Mäkelä, K. ym. 2022.)
6. Hybriditaiteilijuus muistuttaa sekä Abbingin aiemmin hahmottelemista taiteilijatyypeistä postmodernin taiteilijan ja taiteilija-viihdyttäjän tyyppiä (Abbing 2002, 299–301), että Vappu Lepistön luonnehtimaa postmodernin taide-elämän tyyppiä (Lepistö 1991, 62).
7. ”Epäpoliittisessa” puhtauspuheessa oli olennaista modernistisromanttisiin arvoihin sitoutuminen. Siinä korostettiin taiteen puhtautta ja riippumattomuutta poliittisista, uskonnollisista tai muista taiteen ulkopuolisina pidetyistä tavoitteista. Leena-Maija Rossin tutkimusaineistona oli 1980-luvun *Taide*-lehtien keskustelut. TAIKA oli puolestaan vuosina 2008–2011 käynnissä ollut hanke, jonka keskeinen tavoite oli kehittää ja tuottaa taidelähtöisiä menetelmiä työyhteisöjen erilaisiin tarpeisiin: esiintymis- ja vuorovaikutustaitojen harjoitteluun, johtamisen haasteisiin, työhyvinvoinnin kehittämiseen, virkistäytymiseen ja organisaatiomuutosten käsittelyyn. (Rönkä ja Kuhalampi 2011; Lampela 2012, 132–134.)

---

*Abstract in English*

**The critique and affirmation of market-based cultural policy in the Finnish visual arts field during the 2000s and 2010s**

The effects of market-based cultural policy and the so-called managerial turn on art worlds and culture in Finland are diverse. The transition from the era of an extensive welfare state to that of a market-based cultural policy has not occurred without critical debate. This article examines the discursive positions formed in Finnish visual arts policy regarding market-based cultural policy during the years 2000–2020. The research hypothesis of the article suggests that market-based cultural policy has divided

individuals in the arts and cultural sectors into opposing camps. It posits that the cultural policy emphases of the welfare state era, along with the modernist conception of art – and thus the legitimization of high art – have influenced attitudes towards market-based cultural policy. The aims of market-based cultural policy have been perceived both as threats and as opportunities within the Finnish visual arts field.

**Keywords:** Market-based cultural policy, neo-liberalism, visual arts field, visual artist policy, visual arts, Taide magazine, discourse analysis

*Kirjoittaja*

**Kalle Lampela** TaT, YTM, kuvataiteilija, yliopistotutkija, taiteiden tiedekunta, Lapin yliopisto, kalle.lampela@ulapland.fi