

Ammattitaiteilijan ja harrastajataiteilijan välinen ero Suomen kuvataidekentällä 1960–1980-luvuilla



Kalle Lampela

***Taide*-lehdessä oltiin 1960-luvun alussa huolissaan siitä, että harrastajataiteilijat tunkeutuivat ammattitaiteilijoiden reviirille. Lehdessä keskusteltiin epäilyttävien teosten tasosta ja päiviteltiin ”muotokuvataiteemme rappiota”. Tuohtumus vaihtui pian tarpeeseen kehittää kriteerit harrastajataiteilijoiden erottelemiseksi ammattitaiteilijoista. Kuvataiteilijan ammatillista asemaa alettiin vahvistaa ja legitimoida.**

Sosiaalistuin ammattikuvataiteilijaksi vuosituhatluku alussa. Havaittiin, että kentällä vallitsi jyrkkä hierarkia ammattitaiteilijoiden ja harrastajataiteilijoiden kesken. Käsillä olevan artikkelin lähtötilanteena onkin oma havaintoni vallinneesta hierarkiasta ja tiedollinen tarpeeni ottaa selvää, mistä hierarkiassa oli tarkemmin ottaen kysymys.

Selvitän tässä artikkelissa, miten ammattitaiteilijan ja harrastajataiteilijan välistä eroa rakennettiin suomalaisissa kuvataidelehdissä 1960–1980-luvuilla. Vuonna 1960 Suomen Taiteilijaseura alkoi julkaista *Taide*-lehteä, josta muodostui keskeinen kuvataiteen ääni suomalaisessa yhteiskunnassa. 1960–1980-luvuilla lehden palstoilla uusinnettiin

modernistista taidekäsitystä sekä rakennettiin niitä hierarkioita, joita viimeaikaisissa taiteen demokratisoimis- ja inklusiokeskusteluissa on pyritty purkamaan (ks. esim. Bäckström 2021). Ammattitaiteilijuuden legitimointi, kuvataiteilijoiden toimeentulokysymykset sekä kuvataiteilijoiden työskentelyedellytysten turvaaminen ja kehittämi-

nen olivat *Taide*-lehdessä vahvemmin esillä 1960–1980-luvuilla kuin sen jälkeen. Myös ammattitaiteilijan ja harrastajataiteilijan välistä eroa hahmoteltiin näkyvästi juuri tuolloin. Näistä syistä artikkelin ajallinen rajausta kohdistuu 1960–1980-luvuille.

Olen käyttänyt artikkelin aineistona *Taide*-lehteä (vuodet 1960–1989), Suomen Taiteilijaseuran ammatti- ja tiedotuslehteä *Taiteilija* (vuodet 1960–1972; 1984–1989¹) sekä Taiteen keskustoimikunnan (nyk. Taiteen edistämiskeskus) tiedotuslehteä *Arsis* (vuodet 1984–1989). Viitataan tekstissä aineistolähteisiin lehtien nimillä.

Taide-lehti on ainoa suomenkielinen kuvataidelehti, joka on ilmestynyt yhtäjaksoisesti vuodesta 1960 ja ilmestyy edelleen. *Taide*-lehdessä on alusta saakka pyritty esittelemään sekä kotimaista että kansainvälistä kuvataidetta ja käymään ajankohtaista keskustelua kuvataiteen kannalta olennaisista ilmiöistä. Suomen Taiteilijaseura julkaisi *Taide*-lehteä vuoden 1987 kevääseen saakka. Tuolloin Suomen Taiteilijaseuran kustannusosasto yhtiöitettiin ja siitä tuli Kustannus Oy *Taide*.

Taide-lehdellä ei ole koskaan ollut varteenotettavaa kotimaista haastajaa. Rinnakkaiset kuvataidetaidelehdet eivät ole onnistuneet vakiinnuttamaan asemaansa, eivätkä ole selviytyneet muu-

tamaa vuotta pidempään. *Taide*-lehti ei ole kuitenkaan kattanut suomalaista kuvataidekenttää kokonaan. Siinä on nojattu eksklusiiviseen institutionaaliseen taidekäsitteeseen, jonka mukaan taide on vain ammattilaisten yksinoikeus. *Highbrow*-estetiikan mukaisesti lehti ankkuroitui eurooppalaisten aristokraattien kehittämään moderniin taidejärjestelmään ja sen arvoihin. *Taide*-lehteä pidettiin halki vuosikymmenten myös hyvin pääkaupunkikeskeisenä (Hyötynen 1996).²

Taiteilija-lehdessä keskityttiin kuvataiteilijoiden ammattipoliittisiin asioihin. Se oli leimallisesti ammattiliittolehti Suomen Taiteilijaseuran jäsenjärjestöihin kuuluvien ammattiliittojen henkilöjäsenille. *Arsis*-lehti alkoi ilmestyä vuonna 1984. Se profiloitui koko taide- ja kulttuurikentän taide- ja kulttuuripoliittiseksi ääneksi. Siinä tiedotettiin apurahoista, taidepalkinnoista ja käytiin ajankohtaista keskustelua taiteen tukipolitiikasta ja taiteen rahoittamisesta.

Aineiston laajuudesta huolimatta *Taide*-lehti on keskeisin lähde sen valtaseman ja yli kuusi vuosikymmentä jatkuneen yhtäjaksoisen ilmestymisen vuoksi. Painettu *Taiteilija*-lehti tuli tiensä päähän vuonna 2008, mutta se alkoi ilmestyä vuodesta 2009 internetissä, ensin Suomen Taiteilijaseuran sivustolla ja vuodesta 2012 omalla sivustollaan.

Arsis-lehti lakkasi ilmestymästä vuoden 2009 jälkeen.

Taide-lehteä on käytetty tutkimusaineistona väitöskirjoissa ja pro gradu -tutkielmissa lähinnä taidehistorian alalla. *Taide*-lehteä on pidetty Suomen keskeisimpänä kuvataidelehtenä – ja näin ollen eräänlaisena tietopankkina kentän kysymyksistä (Rossi 1999, 107–108; Koskinen 1996). Leena-Maija Rossi kävi läpi 1980-luvun *Taide*-lehden keskusteluja väitöskirjassaan *Taide vallassa: Poliittikkakäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa* (Rossi 1999), ja 1960-luvun *Taide*-lehden pääkirjoituksista on tehty yksi taidehistorian pro gradu -tutkielma (Pohjonen 2015). Näissä tutkimuksissa ei kuitenkaan kiinnitetty huomiota ammattitaiteilijan ja harrastajataiteilijan väliseen erotteluun. Mainittua erontekoa – tai hierarkisointia – ei olekaan Suomessa juuri tutkittu³. ITE-taiteen eli nykykansantaiteen kontekstissa tuotettiin 2000-luvun alkuvuosikymmenellä paljon kirjallisuutta ja näkökulmia taiteen harrastamisesta, nykykansantaiteesta, käsityöstä ja jonkin verran ITE-taiteen suhteesta niin sanottuun viralliseen ammattitaiteeseen. (Ks. esim. Granö, Honkanen & Pirtola 2000; Knuutila 2001; 2003.) Nämä keskustelut ajoittuvat kuitenkin artikkelini rajauksen kannalta myöhäisempään vaiheeseen, joka puo-

lestaan liittyä 2010-luvulla yleistyneeseen puheeseen taiteen demokratisoitumisesta ja inklusiivisuuden tarpeesta.

Kansainvälisessä keskustelussa alan komaalain taiteilija-taloustieteilijä Hans Abbing on viitannut ammattitaiteilijan ja harrastajataiteilijan väliseen erotteluun ja taidemaailman sisäiseen eksklusiivisuuteen, jossa ammattitaiteilijoiden ja taiteen rakastajien valtaapitävät arvot näyttelevät merkittävää osaa (Abbing 2002; 2019). Abbing ei kuitenkaan pureudu tutkimuksissaan varsinaisesti ammattitaiteilijoiden ja harrastajataiteilijoiden erotteluun. Hänen painotuksensa liittyy taiteilijoiden toimeentulokysymyksiin ja taidemaailman eksklusiivisten rakenteiden näkyviksi tekemiseen. Abbing kuitenkin toteaa tuoreessa kirjassaan *The Changing Social Economy of Art*, että sosiaalinen raja ammattitaiteilijan ja harrastajataiteilijan välillä on ollut sekä modernina aikana että sen jälkeenkin heikko, mutta tämä ei päde symboliseen rajaan. Abbingin mukaan taidemaailman portinvartijuus pyrkii pitämään ”oikeiden” taiteilijoiden määrän alhaisena. (Abbing 2019, 33.)

Teoreettinen tausta

Ammattitaiteilijan ja harrastajataiteilijan välille rakennettu symbolinen hierarkia liittyy kuvataidekentän portinvar-

tijuuteen. Portinvartijat ovat henkilöitä tai henkilöiden rakentamia instituutioita, jotka säätelevät sitä, minkälaista kuvataidetta yhteiskunnassa on saatavilla, nostetaan esiin eri medioissa ja hyväksytään taiteeksi. Portinvartijat ovat avainasemassa kuvataiteen julkisessa arvomäärittelyssä. Keskeisiä portinvartijoita ovat esimerkiksi taiteilijajärjestöt, kriitikot, kulttuuritoimittajat, taidegalleristit, taidekokoelmien hankinnoista ja taiteilija-apurahoista päättävät henkilöt sekä näyttelyjyryjen jäsenet, kuraattorit ja taidekoulujen pääsykoevalinnoista päättävät henkilöt. (Abbing 2019, 32–35; K. Jokinen 1988; Shoemaker & Vos 2009; An & Cerasi 2017.)

Artikkelini teoreettinen perusta rakentuu institutionaalisen taideteorian ja ammattien sosiologiassa käytetyn professioteorian varaan. George Dickien kehittämän institutionaalisen taideteorian mukaan taideteokset ovat taidetta perustuen asemaan, joka niillä on institutionaalisen kontekstin puitteissa. Näin ollen periaatteessa mikä tahansa esitys tai elementti voi saada taideteoksen aseman, kunhan se on kuraattoreista, keräilijöistä, taidekriitikoista, yleisöistä ja taiteilijoista koostuvan sosiaalisen verkoston – taidemaailman – hyväksymä. (Dickie 2000.)

Institutionaalista taideteoriaa on kritisoitu siitä, että se sulkee ulos taide-

instituution ulkopuolella tapahtuvan taidetoiminnan, keskittyy historiallisesti viime vuosisatoihin (Stecker 2000, 50; Davies 2006, 39) sekä siitä, että asiantuntijoiden valta painottuu siinä liikaa. Jokin voi tulla taiteeksi tai olla tulemat taiteeksi – tapauksesta riippuen – subjektiivisin päätöksin tai makuperustein (ks. esim. Danto 2013, 38).

Suomen kuvataidekentän keskeisin portinvartija on ollut Suomen Taiteilijaseura jäsenjärjestöineen. 1960–1980-luvuilla Taiteilijaseuran jäsenjärjestöjä olivat Taidemaalariliitto, Suomen Kuvanveistäjäliitto, Suomen Taidegraafikot ja Suomen Kuvataidejärjestöjen liitto, joilla jokaisella oli selkeät perusteet ja pisteytykset ammattitaiteilijuudelle. Pisteitä sai koulutuksesta ja osallistumisesta virallisiin Suomen Taiteilijaseuran järjestämiin tai hyväksymiin näyttelyihin. Myös Suomen taiteilija-apurahapolitiikka – eli valtion taiteilijatuki – on perustunut ammattitaiteilijoiden tukemiseen (Heikkinen 2007).

Portinvartijuus liittyy moderniin asiantuntijuuteen ja professionaalisuuteen. Ammattien sosiologian kirjallisuudessa perinteisiä asiantuntija-ammattiteja edustavat lääkäri ja juristin ammatit. (Ks. esim. Jakonen 2017; Konttinen 1991.) Taiteilijan ammatti edustaa pikemminkin näkemysasiantuntijuutta (Jakonen 2017, 111) kuin suojatun am-

matin akateemista asiantuntijuutta siitä huolimatta, että kuvataiteilijat ovat korkeasti koulutettuja ja he opiskelevat keskimäärin hyvin pitkään.

Sari Karttunen tarkoittaa professionäkölkulmalla huomion kiinnittämistä taiteilijoiden ammattikunnan itsemääräämismahdollisuuksiin. Karttunen viittaa Eliot Freidsonin näkemykseen, jonka mukaan taiteilijat ovat professioteorian näkökulmasta ongelmallinen ryhmä, ”sillä vaikka heillä on yleensä sekä harvinaisia tietoja ja taitoja että tutkinto omalta alaltaan, he eivät kykene säätämään teostensa hintoja ja markkinoita” (Karttunen 2009, 31). Profioliolla tarkoitetaan tutkimuskirjallisuudessa vahvaa ja suljettua ammattia, jonka harjoittajat kykenevät kontrolloimaan oman kompetenssinsa arviointia, uusien ammattilaisten rekrytointia sekä palkkioidensa perusteita ja ansiotasoaan kokonaisuuksina. (Mt.) Tässä valossa kuvataiteilijan ammatti ei edusta vahvaa ja suljettua ammattia eikä kuvataiteilijan ammatti olekaan suojattu ammatti vaikkapa lääkärin ammatin lailla. Kuvataiteilijan ammattia voi harjoittaa kuka tahansa. Ammatinharjoittamista varten ei tarvita virallista rekisteröitymistä tai laillistamista.

Kuvataidekentän portinvartijuus ja asiantuntijuus liittyvät kamppailuun ammatin legitimeetistä. Kuvataiteilijan

ammatti ja työnkuva ovat kuitenkin ajan arvojen ja käytäntöjen mukaan sosiaalisesti muuttuvia ja problemaattisia (Karttunen 2017), kuten taiteen käsittekin (Lampela 2022). Ammattitaiteilijan ja harrastajataiteilijan välinen erottelu on vaikeaa, koska kummallekaan kategorialle ei ole olemassa selviä rajoja. Abbingin (2002, 150) mukaan erottelu on epärealistinen. Onkin kiehtovaa havaita, kuinka suomalaisissa kuvataidelehdissä ammattilaisuutta pyrittiin kaikesta huolimatta legitimoimaan suhteessa harrastajataiteilijoihin.

Tutkimusmenetelmä ja tutkimusote

Tutkimusmenetelmänä käytän aineistolähtöistä kategoria-analyysiä (A. Jokinen, Juhila & Suoninen 2012), jota kohdennan taidejärjestelmäkriittisesti dekolonisoivalla painotuksella. Dekolonisoiva tutkimusote on suosittu menetelmä alkuperäiskansatutkimuksessa, jossa sen avulla tarkastellaan yhteiskunnallisissa rakenteissa ja prosesseissa sijaitsevaa valtaa (Kovach 2010). Dekolonisoivaa tutkimusotetta käytetään myös muilla tutkimusaloilla. Se purkaa sosiaalisesti ja kulttuurisesti rakennettuja mentaalisia ja yhteiskunnallisia rakenteita ja diskursiivisia ja käytännöllisiä hierarkioita, joilla kolonisoija on yleensä kategorisoinut itsensä ja kaltaisansa sivistyneiksi

ja arvokkaiksi, ja vastaavasti kolonisoitun vähemmän sivistyneeksi ja vähemmän arvokkaaksi. (Seppälä, Sarantou & Miettinen 2021.)

Dekolonisoiva taidejärjestelmäkritiikki on lähestymistapa, jolla pyritään tunnistamaan ja tekemään näkyväksi kuinka moderni taidejärjestelmä on käyttänyt – ja käyttänyt – määrittelyvaltaa eksklusiivisesti ja hierarkkisesti. Eurooppa-keskeinen moderni taidejärjestelmä on kolonisoinut ja sulkenut ulkopuolelleen 1700-luvulta lähtien kansallisesti ja alueellisesti omaperäisiä taiteellisia ja esteettisiä perinteitä ja pyrkinyt vakiinnuttamaan itsensä korkea-arvoisimpana taidejärjestelmänä. Erityisen räikeästi järjestelmän kolonisoiva piirre on näkynyt institutionalisoituna identiteetikategorioiden tuottamisena suhteessa harrastajataiteeseen, käsityöhön, populaarikulttuuriin ja viihdytteen. (Abbing 2019; Shiner 2001; Ryyänen 2020; A. Jokinen, Juhila & Suoninen 2012, 248–249.)

Dekolonisoiva tutkimusote ei artikkelini tapauksessa liity vääjäämättä rodullisiin tai siirtomaavallan ja siirtomaan välisiin valta-asetelmiin perinteisessä kolonialistisessa kontekstissa. Se kohdistuu pikemmin taidemaailman sisäpuolella käytyihin merkityskamppailuihin ja eksklusiivisiin mekanismeihin sekä pyrkii tunnistamaan kolonialis-

tisille valta-asetelmille analogisia hierarkioita ja valta-asetelmiä. Dekolonisoiva tutkimusote jatkaa kuvataidekentän hierarkioita ja valtaa purkaneita feministisiä ja modernismikriittisiä pyrkimyksiä osana ajankohtaisia inklusiokeskusteluja. (Seppälä, Sarantou & Miettinen 2021.)

Turmiolliset harrastelijat

Taide-lehdessä tehtiin sen alkuvuosina selväksi, että harrastajataide kuului epätaitteen kategoriaan ja että tämä erotteleva tuli pitää mahdollisimman selkeänä. Taiteeksi hyväksyttiin vain pienen piirin ammattilaisten tekemät veistokset, maalaukset, piirustukset ja taidegrafiikka. Muunlaisista taiteista kirjoitettiin etuliittein ja varauksin.

Vuonna 1962 oltiin huolissaan siitä, että kuvataiteessa kuljettiin väärään suuntaan. Vuoden kolmannen numeron pääkirjoittaja otti vahvasti kantaa ammattilaisuuden puolesta. Hän oli tuohutunut siitä ”lieveilmiöstä”, että Rooman suomalaisille tutkijoille ja taiteilijoille tarkoitettuun taidekeskus Villa Lanteen päästettiin harrastajataiteilijoita, noita ”kaunosieluja, jotka pitävät maalauksista harrastelunaan ja puhdetyönään”. Pääkirjoittaja yritti tosin vähän pehmentää kovan kirjoituksensa sävyä. Hänellä kun ei ollut tästä kaikesta ”mitään pahaa sanottavaa”, vaikka hänen yksiselittei-

senä kantanaan oli, että seuraukset voivat harrastelusta ”olla turmiolliset”. (*Taide* 3/1962, 90.)

Samaisen pääkirjoituksen jälkikirjoituksessa pääkirjoittaja kaipasi Helsingin kaupungille tiheämpää kuvataiteen seula ja kutsui esimerkiksi Matti Hauptin *Kohottava voima* -veistosta skandaaliksi: ”Helsingin kaupungin velvollisuus on katsoa, mitä se sallii puistoihinsa pystyttää. Tämä tapaus osoittaa, miten välttämätöntä kaupungin olisi asettaa jo moneen kertaan ehdotettu taiteellinen asiantuntijalautakunta.” (*Taide* 3/1962, 90.) Kuva Hauptin veistoksesta painettiin numeron takakanen sisäsivulle Auguste Rodinin marmorisen Aatamin viereen. Rinnastus ei ollut Hauptin pronssiveistokselle eduksi. Hauptin veistämän miehen asento muokaili Rodinin veistoksen vastaavaa, mutta maapalloa kannattelevan miehen pää oli jotenkin retkahtanut ja muodonhallinta jäi Rodinin vastaavan varjoon.

Seuraavassa numerossa Hauptin teokseen kiinnitettiin jälleen huomiota lehden kommenttipalstalla otsikolla ”Hajoava voima”. (*Taide* 4/1962, 171.) Teos nimettiin edelleen väärin (”kokoaava voima”) ja sitä nimiteltiin lainausmerkeillä ”veistokseksi”. Nimimerkin taakse piiloutuvan kirjoittajan mukaan ”kuvista on jo havaittu sen jäljittelyluontoisuus, mutta vasta patsaalla-

käynti paljastaa totuuden kaikessa kaameudessaan sekä ideallisesti että suorituksellisesti”. Idean lainaamista nimimerkki ”Silmä” ei pitänyt pahana, mutta korosti että lainaajan tulisi sulattaa lainattu muoto oman veistoksensa elimelliseksi osaksi. (*Taide* 4/1962, 171–172.)

Lehden toimituksen kanta ei jäänyt epäselväksi. Vain tiukimman seulan läpäissyt ammattitaidet sai päästä julkisille paikoille. Lukijalle ei kuitenkaan kerrottua, että Haupt oli käynyt Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulun ja opiskellut Wäinö Aaltosen ja kahden italialaismestarin johdolla useita vuosia 1930-luvulla. Hänen työnsä edusti 1800-luvun lopun realismia, kuten suurin osa *Taide*-lehdessä 1960-luvulla esitellystä veistotaiteesta. Tapaus Haupt ennakoivat tulevia painotuksia, joissa ammattilaisiensa eivät olleet suojassa ”diletantin” eli harrastajataiteilijan kategorialta.

Muotokuvataiteen rappio

Vuonna 1961 *Taide*-lehden toimitus päivitteli ”muotokuvataiteemme rappiota”. Oli taannuttu vaeltavien ”konterfeijareiden” aikakaudelle. Konterfeijarit olivat kierteleviä maalareita 1800-luvun alkupuoliskon Euroopassa ennen valokuvauksen yleistymistä. He maalasivat muotokuvia huokealla hinnalla ”jäykäl-

lä kädellä ja vähällä taidolla – – mutta sen verran ’näköisiksi’, että maalauttaja oli tyytyväinen.” Toimitus kuvasi tilanetta:

Kun nykyisin taiteilijat ovat hiukan haluttomia tai eivät ainakaan metsästä tilauksia ja yleisö taas epäluuloinen, on tilanetta käyttänyt hyväkseen taa- ja konterfeijareitten lauma, joka ei milloinkaan ole esittänyt vähäisintäkään julkista näytettä taidostaan maalaus-taiteen millään vähemmän vaativalla-kaan alalla; ja tämä lauma tilaajan toivomuksen mukaan joko ”kevyellä hattaratyyllillä” tai ”tasaisella tyyllillä” tai ”pikkutarkalla valokuvatyyllillä” tekee taideteoksen hintaan ihan näköisen kuvan. Kaikki on mukana, paitsi joutava sivuseikka: se ”sielu”. – – Kulttuurilaitosten, teatterien, yhdistysten, liikelaitosten ynnä muiden muotokuvagalleriat ovat pyrkineet muodostumaan epätaiteellisen rikkaman täyttämiksi kauhukabineteiksi. (*Taide* 4/1961, 133.)

Täyttikö tiedemies ja muotokuvamaalari Erkki Tilvis konterfeijarin kriteerit? Tilvis maalasi vuonna 1964 Suomen Kulttuurirahaston kannatusyhdistyksen johtokunnan puheenjohtajan, pankinjohtaja J. W. Rangellin muotokuvan. Jorma Tissari totesi *Taide*-lehden mielipidepalstalla: ”Muotokuvien maalauttajille on taas kertaalleen annettu esikuva, tällä erää korkealta henkisen kulttuurin

estradilta. – – Mitä ’ajatuksia ja tunnelmia’ uutinen herättää valistuneessa lukijassa? Ja eritoten valistuneessa kriitikossa?” (*Taide* 1/1964, 43.)

Seuraavana vuonna julkistettiin Helsingissä Kansallis-Osake-Pankin 75-vuotisjuhlaan tilattu ryhmämuotokuva, johon Tilvis oli maalannut koko hallintoneuvoston: kaksikymmentäseitsemän miestä puvuissaan. Maalaus oli viisi metriä leveä ja vajaa kaksi metriä korkea. Ryhmämuotokuvaa arvioitiin *Taide*-lehden mielipidepalstalla. Toimitus kirjoitti: ”Ryhmämuotokuvat ovat verrattain harvinaisia – – . Harvinaisuus johtunee työn kalleudesta ja ennen muuta sen vaativuudesta. Taiteilijan, joka vastaanottaa tämän laatuisen tehtävän, tulee, mikäli hän vähääkään pitää arvossa ammattiaan, omata tavallista suuremmat sommittelijan kyvyt.” (*Taide* 2/1965, 89.)

Taide-lehden toimituksen mukaan ryhmämuotokuva ei ollut taidetta. Samassa yhteydessä toimitus heitti piikin taidekriitikoille. Koska *Helsingin Sanomien* kriitikko oli vain hymistellyt maalauksen edessä, toimitus kääntyi noin kahdenkymmenen asiantuntijan puoleen ja pyysi heiltä kommentteja ryhmämuotokuvaan. Jaakko Puokan, Veikko Kiljusen, Olli Valkosen, Aimo Kanervan, Juhani Linnovaaran ja Taidemaalari-liiton näkemykset painettiin palstalle.

Puokan mukaan vapaassa maassa taiteilijat saivat tehdä sellaista taidetta kuin halusivat – ”yhteiskunnan hyvien tapojen puitteissa tietenkin” (*Taide* 2/1965, 89.) Myös jokaisella tuli olla oikeus teetää minkälaista taidetta halusi. Pankilta hän kuitenkin toivoi, että se olisi suositunut hyvää taidetta. Puokka piti ryhmämuotokuvan sommittelua heikkona, sen henkilökuvia koomisina ja löyhinä ja värejä epämääräisinä. Hän peräänkuulutti taidevalistusta ”talusjohdolle ja yllähallinnolle”. (Mt.) Olli Valkonen totesi viileästi, että teokselle ei ollut asetettu taiteellisia vaatimuksia, koska se oli sommittelultaan hajanainen ja väreiltään eloton. (Mt., 91.) Aimo Kanervan mukaan ryhmämuotokuvassa huipentui Suomen ”hakoteille mennyt muotokuvamaalaus”. Hän valitteli pieleen mennyttä taidevalistusta. Juhani Linnovaara hämmästeli, että ryhmämuotokuva esiteltiin julkisuudessa taidetapahtumana.

Taidemaalari-liitto esitti tuotumuksensa kovin sanoin. Sen kannanotossa käytettiin negatiivisia identiteettikategorisointeja – ”kvasimaalari”, ”diletantti”, ”muotokuvantekijä taiteilijaksi naamioituneena” – joilla merkittiin epäammattimaisuutta. Kannanotossa tunnustettiin myös ”valitettava” tosiasia, että taidemaalarin ammatti ei ollut ”laillisesti suojattu”. (*Taide* 2/1965, 91.) Yhtäältä liitto pyrki suojelemaan ja legitimoi-

maan ammattikunnan kunniaa, toisaalta se joutui tunnustamaan, että kuka vain saattoi maalata, jos siltä tuntui ja tilaajia ilmaantui. Taidemaalariliitto esiintyi kannanotossaan hyvän maun ja laadun vartijana.

Tapani Kovanen palasi muotokuva-maalauksen alennustilaan vielä vuoden 1968 viimeisessä *Taide*-lehden numerossa. Hän oli käynyt Strindbergillä katso-massa Erkki Tilviksen muotokuvanäyt-telyn, joka paljasti Tilviksen ”maalari-na harrastelijaksi, diletantiksi, joka kyl-läkin on kuviinsa saanut näköisyyttä. – Mutta muu osa muotokuvan sisällös-tä on luvattoman heikkoa.” Tilvis ei hal-linnut Kovasen mukaan muotoa, mitta-suhteita, sommittelua eikä värejä. ”Ly-hennykset – – ovat kömpelösti tehtyjä ja useinkin malli on saanut vartalok-seen kääpiömäisen epämuodostuman.” (*Taide* 4/1968, 206.) Kovanen vetosi lu-kijaan ja penäsi valistusta muotokuvien tilaajille. Hän puhui taitavien ammatti-muotokuvamaalareiden puolesta.

Kovanen painotti, että Tilviksen kal-taisilla liikemiesmuotokuvamaalareilla oli hallussaan ”kiitettävän hyvin kehitty-nyt” liiketoiminnan taito. Heillä oli hyp-pysissään sekä tuote – riittävän näköinen ja kansanomaisen realistisesti maalattu muotokuva prameissa kehyksissä – jolla oli liikkeenjohto- ja hallintopiireissä ky-syntää, että sosiaaliset ja poliittiset ver-

kostot, joissa toverilliset ja ideologiset te-kijät painoivat enemmän kuin taiteelli-nen laatu. Kovaselta jäi kuitenkin mai-nitsematta, että Suomen Taideakate-mian koulussa ei opetettu liikemiestai-toa. Tilviksellä oli taitoa, jota Taideaka-temian koulun käyneillä ammattitai-teilijoilla ei ollut.

Tilvis maalasi yli sata muotokuva-a presidenteistä, kenraaleista, ministe-reistä, taiteilijoista ja vuori- ja kaupp-a-neuvoksista, mutta oikeaoppinen taide-maailma ei koskaan hyväksynyt, saati kunnioittanut hänen työtään. Tilvistä ei löydy myöskään Suomen Taiteilijaseu-ran kuvataiteilijamatrikelista.⁴

Ammattilaisten ja harrastelijoiden välinen ero

Ammattikuvataiteilijan ja harrastajaku-vataiteilijan välisestä erosta keskustel-tiin toistuvasti myös 1970-luvun aikana. Raimo Reinikainen hahmotteli kiireel-lisiä ja tärkeitä tehtäviä Suomen Taitei-lijaseuralle vuonna 1972 *Taide*-lehdes-sä. Näitä olivat verotus- ja työllisyysky-symykset, mutta oli myös ”etsittävä mah-dollisimman selkeät rajat” ammattitai-teilijan, puoliammattilaisen ja harraste-lijan välille.

Kun taiteilijoiden ammattipolitiikkaa ryhdytään kartoittamaan täytyy käy-

tettävissä olla jokin käsite; ei ole hyö-tyä siitäkään ajatuksesta että kuka ta-hansa olisi taiteilija. SKDL:n kulttuu-riohjelmassa vuodelta 1964 sanotaan: ”Eri taiteenalojen harrastustoiminta kaipaa yhteiskunnan tukea, mutta sitä on annettava eri suunnitelman puit-teissa ja eri perustein kuin ammatti-taiteelle.” (*Taide* 2/1972, 7.)

Opetusministeriön kulttuuritoiminta-komitea tarttui vuonna 1974 toimeen ja lähti etsimään Reinikaisen peräänkuu-luttamia rajoja. Suomen Taiteilijaseura jätti kuitenkin lausunnon kulttuuritoi-mintakomitean mietinnöstä. Lausun-nossa kritisoitiin sitä, että kuvataiteili-jat oli ohitettu asiantuntijoina eikä Suo-men Taiteilijaseuraan ollut siinä viitattu. Taiteilijoiden jakaminen ammattilaisiin ja harrastelijoihin aiheutti myös närää.

Mietinnön yleisenä piirteenä on va-litettava pyrkimys hajoittaa jo nykyi-selläänkin epäyhtenäistä kulttuurim-me kenttää jakamalla henkilöitä am-mattitaitoilijoihin, harrastelijoihin se-kä epäselvän nimikkeen alla kulkeviin ”omaehtoisen luovan toiminnan” har-joittajiin. Nämä kolme ryhmää on esi-tetty useissa yhteyksissä kilpailijoina toisilleen. Omaehtoisen luovan toi-minnan määrittely on mielestämme erittäin epäselvä, eikä eroa kulttuurin harrastamisen määrittelystä yleensä. Lakiesitykseen ei tällaista termiä tu-lisi mielestämme missään tapaukses-

sa hyväksyä. Harrastustoimintaa olisi tuettava mahdollisuuksien mukaan, sillä laajasta harrastajajoukosta kasvavat hyvät ammattitaiteilijat eikä näitä ryhmiä pitäisi asettaa toisilleen vastakkaisiksi. (*Taide* 6/1974, 55.)

Heikki Alitalo oli samoilla linjoilla Suomen Taiteilijaseuran lausunnon kanssa *Taide*-lehden pääkirjoituksessaan vuoden 1974 lopulla. Hänen mukaansa ammattikuvataiteilijat olivat ”aina pyrki-neet tukemaan harrastajien piiriä”. Alitalon mukaan eronteko ammattilaisten ja harrastajien välille oli vaikeaa eikä ”tarvittavia mittausvälineitä” ollut saatavilla. Hänen mukaansa ei kyetty ”en-nalta osoittamaan”, missä vaiheessa har-rastelijan työt saavuttivat ammattilai-silta edellytetyn tason. Oli myös mah-dollista, että ammattilaisen tekemisen taso laski ”harrastelijamaiseen tasoon”. (*Taide* 6/1974, 3.)

Myös Lauri Ahlgrén piti pätevää har-rastustoimintaa – kansalaisopistojen kuvataidepiirejä ja peruskoulutusta – ammattitaiteen ja ”tulevaisuuteen täht-tävään taidepolitiikan” pohjana. Hän kirjoitti *Taide*-lehden vuonna 1974 aloi-tetun aluenäyttelytoiminnan vaikutuk-sista kuvataide-elämään. Ahlgrénin mu-kaan aluenäyttelyt olivat ”kaikkien ku-vataiteen ammattilaisten ja harrastajien” yhteiseesiintymisiä. Vaikka jotkut am-mattitaiteilijat jäivät pois näyttelyistä,

koska eivät halunneet esiintyä yhdessä harrastelijoiden kanssa, Ahlgrén ei näh-nyt tätä kehityksen esteenä. Hän myös pohdiskeli tekstissään harrastuksen ja elinkeinon yhteyttä sekä kulttuuripoli-tiikan ja työllisyyspolitiikan suhdetta; ja esitti kysymyksen: ”Voivatko harras-telijat myydä töitään jos hyvä ammatti-lainen jää ilman tuloja”. (*Taide* 2/1975, 18–19.)

Kysymyksessä näkyi 1960-lukulaisia kitkeriä äänenpainoja. Se viittasi myös siihen, että toimeentulokriteerillä ei voitu erottaa ammattilaista harrastelijas-ta. Suomen Taiteilijaseura lähetti taas postia Opetusministeriölle, tällä kertaa tulo- ja varallisuusverolain muutokses-ta. Kirjelmässä todettiin, että ”useim-pien kuvataiteilijoiden kohdalla amma-tin harjoittaminen on mahdollista vain kuvataiteen alaan liittyvän opetus- ym. toiminnan tuloilla. – – Veroviranomai-set ovat taipuvaisia virheellisesti tämän johdosta tulkitsemaan varsinaisen am-matin harrastustoiminnaksi, josta ei ole kysymys.” (*Taide* 2/1975, 54.) Tarvittiin kriteerejä ammattitaiteilijuudelle.

Kriteerit haussa

Kari Jylhä piti esitelmän taiteilijoiden taloudellista asemaa käsitelleessä semi-naarissa 15.10.1973 Helsingissä ja viit-tasi siinä Kristiina Hautalan tutkimuk-

seen taiteilijoiden toimeentulosta. Kun kuvataiteilijoiden ammattitulona pidet-tiin taideteosten myyntiä ja veronalais-ta palkinnoista saatuja tuloja, eläminen pelkästään näillä tuloilla ei ollut mah-dollista yli puolelle Suomen kuvataitei-lijoista. (*Taide* 6/1973, 50.) Olivatko he siis harrastelijoita?

Tai toisin päin: kävivätkö hyvät tulot sitten erottelukriteeristä? Vaikka har-rastelijaksi kategorisoitu Tilvis menes-tyi kaupallisilla mittareilla mitattuna, häntä ei pidetty ammattikuvataiteilija-na, koska hänen teostensa laatu ei vas-tannut ammattikuvataiteilijalta vaadit-tua standardia.

Laatuunkaan ei silti voinut aina luot-taa, koska ammattilaisella saattoi olla harrastajan ”sielu”. Ahlgrénin mukaan raja ammattilaisuuden ja harrastamisen välillä ei ollut ”ilman muuta selvä”:

Hyvin myyvät ammattilaiset ovat liian usein osoittautuneet pahimmanlaatu-iksi diletanteiksi sielultaan. Syynä nykyiseen tilanteeseen on koulutuksen, sekä yleisön että taiteilijoiden laimin-lyönti, ja taiteellinen välinpitämättö-myys, kvaliteettisilmän sokeus. (*Taide* 6/1975, 29.)

Ahlgrén oli huolissaan puutteellisesta taidevalistuksesta. Hän käytti lausun-nossaan kuitenkin räikeitä identiteetti-kategorisoiteja. Leimaamalla hyvin

myyvät ammattilaiset ”pahimmanlaatuisiksi diletanteiksi sielultaan” ilman perusteluja, hän väitti, että harrastajamaista sielua ei nähnyt päällepäin. Ahlgrén kategorisoi tekstissään sielullisen diletantismien ammattitaiteilijuutta uhaavaksi vaaraksi, jota tuli välttää. Samalla hän uusinsi suomalaisen kuvataidekentän asenneilmapiirille ominaista kaupallisuuskielteisyyttä kytkemällä kaupallisuuden ja diletantismien yhteen. Ahlgrén rakensikin sanoillaan mielivaltaisesti ja moralisoivasti legitimaatiota eheälle ja kokonaisvaltaiselle ammattitaiteilijuudelle. Tehdessään näin hän tuotti eräänlaista puhdistettua ihannekuva ammattitaiteilijasta.

Käytännössä Suomen kuvataide-elämässä käytettiin portinvartijoiden ja asiantuntijoiden laatimia kriteerejä, joilla harrastajakuvataiteilijat pidettiin ammattikentän ulkopuolella. Taiteen keskustoimikunnan sihteeri Risto Kivelä tarkasteli kuvataiteilijan asemaa ”eräissä Länsi-Euroopan maissa” vuoden 1977 ensimmäisessä *Taide*-lehdessä. Kun lähettiin selvittämään kuvataiteilijoiden määriä, olennainen kysymys hänen mukaansa oli ”kuka on katsottava ammatiltaan kuvataiteilijaksi?” Ammattitaiteilijana voitiin Kivelän mukaan pitää henkilöä, joka sai toimeentulonsa kuvataiteesta, jolla oli riittävä ammattikoulutus ja joka täytti ammattiliittojen jäsenyyskri-

terit. (*Taide* 1/1977, 6.) Kivelä ei maininnut oliko kyseessä disjunkttiivinen vai konjunkttiivinen kriteeristö, eli riitiko jos jokin kriteereistä täyttyi vai pitiko kaikkien kriteereiden täytyä, jotta henkilö voitiin hyväksyä kuvataiteilijaksi. Tässä näkyi kuitenkin, kuinka taiteen keskustoimikunnan taholta tuotettiin institutionaalista sosiaalista järjestystä. Yhden identiteettikategorian (ammattitaiteilija) edellytykseksi asetettiin muita identiteettikategorioita, kuten taidemaalari, taidegraafikko ja kuvanveistäjä, joiden tuli olla koulutuksen kautta saatuja ammattinimikkeitä. (A. Jokinen, Juhila & Suoninen 2012, 228–249.) Harrastajataiteilija määrittyi puolestaan käänteisesti puutteiden kautta. Harrastajataiteilija oli henkilö, joka ei saanut toimeentuloa kuvataiteesta, jolla ei ollut riittävää ammattikoulutusta ja joka ei täyttänyt ammattiliittojen jäsenyyskriteereitä. Harrastajataiteilijuus siis määriteltiin ammattitaiteilijuuden kriteereistä ja valtapositiosta käsin.

Kivelän kriteerit voidaan tunnistaa myös niistä määrittelyistä, joita yhteiskuntatieteellisissä tutkimuksissa on käytetty. Sari Karttunen on nostanut tutkimuksissaan esille taiteilijan määritelmän ongelmallisuutta. Vuoden 1988 tutkimuksessaan *Taide pitkä – Leipä kapea* hän otti esille yhdeksän kriteeriä ammattitaiteilijalle. Ammattitaiteili-

joina voitiin pitää henkilöitä, jotka täyttivät yhden tai useita seuraavista kriteereistä. Ammattitaiteilijat ovat henkilöitä, jotka:

1. ovat saaneet ammattitaiteilijan koulutuksen,
 2. saavat pääosan elannostaan kuvataiteen harjoittamisesta,
 3. kuluttavat pääosan ajastaan ammattimaiseen kuvataiteen harjoittamiseen,
 4. kuuluvat johonkin valtakunnalliseen kuvataiteen ammattiliittoon,
 5. ovat osallistuneet merkittäviin valtakunnallisiin näyttelyihin,
 6. mainitaan valtakunnallisessa kuvataiteilijamatrikelissa,
 7. ovat saaneet valtion tai jonkin muun keskeisen instituution apurahan kuvataiteelliseen toimintaan,
 8. ilmoittavat väestörekisterissä ammatikseen kuvataiteilijan (taidemaalari, -graafikko, -piirtäjä, kuvanveistäjä tms.) tai
 9. tekevät taiteellisesti arvokkaita teoksia.
- (Karttunen 1988.)

Jokaiseen näistä kriteereistä liittyy Karttunen mukaan suuria ongelmia – ”ainakin Suomessa”:

Kaikki kuvataiteilijan koulutuksen saaneet (kriteeri 1) eivät ole kuvataiteilijoita, sillä osa heistä toimii päätoimisesti toisissa ammateissa, esimerkiksi opettajina tai mainosgraafikkoina – . Toiseksi kuvataiteilijan ammatin harjoittaminen ei välttämättä edellytä taidekoulutusta. Ajankäyttö ja tulo rakenne ovat houkuttelevia taiteilijan määrittelemisen kriteereitä, mutta ne edellyttävät suomalaisen ajankäytön ja tulorakenteen perusteellista tutkimusta, ennen kuin joukosta voidaan poimia taiteilijat (kriteeri 2 ja 3). Ammattiliittoon kuulumisen, matrikkeliin pääsemisen, osallistuminen valtakunnallisiin kuvataidenäyttelyihin ja valtion apurahojen saaminen liittyvät Suomessa kiinteästi toisiinsa (kriteeri 4–7) mutta rajavat vain osan kuvataiteen tekemisellä itseään elättävistä henkilöistä. Väestökisterin käytön (kriteeri 8) keskeisiä ongelmia on se, että kuvataiteilijat kuuluvat luokkaan kuvaamataiteilijat lavastajien, puvustajien, posliinimaalareiden, ateljeepäällikköiden yms. kanssa. Taiteellisen arvon määrittäminen puolestaan (kriteeri 9) on yhteiskuntatieteilijälle sopimattomaksi katsottu tehtävä. Muiden tekemiin olemassaoleviin määritelmiin nojaaminen taas on arveluttavaa, sillä esimerkiksi valtakunnallisten kuvataiteen ammattiliittojen jäsenten määrittäminen ainoiksi suomalaisiksi kuvataiteilijoiksi on kiistanalainen esteettis-poliittinen kannanotto. (Karttunen 1988, 14.)⁵

Käytännössä kuvataiteilijoiden keskuudessa tiedetään, ketkä ovat ammattitaiteilijoita ja ketkä eivät ole. Tieto – tai tuntuma – perustuu yhteisiin kokemuksiin, ymmärrykseen, sääntöihin, konventioihin ja käsityksiin taiteen merkityksestä ja taiteen tehtävästä. Taide maailman portinvartijat pitävät huolen siitä, että raja pysyy paikallaan. (Abbing 2019, 33; 2002, 147.)

Esimerkiksi Taidemaalari liiton jäseneksi pääsi 1970-luvun lopulla läpäisemällä liiton laatimat pätevyysmittarit. Tullakseen hyväksytyksi jäseneksi hakijan tuli olla osallistunut edellisen kymmenen vuoden aikana eri maalauksilla vähintään kolmeen seuraavista kriteerinäyttelyistä: Suomen Taiteilijaseuran järjestämä vuosinäyttely, Suomen Taideakatemian kolmivuotisnäyttely sekä vaihtoehtoisesti joko yksi valtakunnannäyttely tai yksi Suomen Kuvataidejärjestöjen Liiton vuosinäyttely. (Taide 1/1977, 65.) Taidegraafikoiden ja Kuvanveistäjäliiton kriteerit olivat saman tyyppiset.

Näyttelyiden teosvalinnat taas perustuivat itse kunkin arvostelulautakunnan jäsenen laadullisiin kriteereihin, jotka olivat sidottuja myös aikansa tyyli- ja makutottumuksiin. Teosten saaminen esille virallisiin näyttelyihin ei ollut helppoa edes ammattitaiteilijoille. Vuoden 1976 Suomen Taiteilijain 81.

näyttelyyn tarjottiin 1828 teosta, joista näyttelyyn hyväksyttiin 252 teosta. Esille pyrkiviä taiteilijoita oli 508, joista 155 sai teoksensa näyttelyyn. (Taide 4/1977, 58). Suomen Taiteilijaseuran nimeämä näyttelytoiminta valitsi teokset näyttelyyn. Näyttelytoimikunnan jäsenet olivat kunkin jäsenjärjestön nimeämiä.⁶ Harrastajataiteilijoilla ei ollut näihin vuosinäyttelyihin käytännössä mitään asiaa, vaikka niihin pyrkiminen ei virallisesti edellyttänyt taiteilijaliittojen jäsenyyttä.⁷

Harrastajataiteilijan jalka ammattitaiteen ovenraossa

Suomen Taiteilijaseuran järjestö rakenteessa oli muuan erikoisuus. Jäsenjärjestöistä Taidemaalari liitto, Taidegraafikot ja Kuvanveistäjäliitto olivat tiukasti ammattikuvataiteilijajärjestöjä, mutta Suomen Kuvataidejärjestöjen Liitto oli alueellisten taiteilijaseurojen ja -yhdistysten keskusliitto. Monet alueellisista yhdistyksistä olivat harrastajataiteilijaseuroja. Suomen Kuvataidejärjestöjen Liitto pyrkikin pitämään myös harrastajataiteilijoiden puolia Suomen Taiteilijaseuran kokouksissa.

Vaikka aluenäyttelytkin jurytettiin, harrastajilla oli paremmat mahdollisuudet saada töitään esille niihin kuin valtakunnallisiin näyttelyihin. Aluenäytte-

lyissä tosin kokeiltiin erilaisia tapoja valita esille tulevia teoksia. Hämeen läänin maaherra Valdemar Sandelin muisteli Voipaalan taidekeskuksessa 13.9.1977, kuinka kahteen ensimmäiseen alue näyttelyyn ”sai kuka tahansa millaiset kuvat tahansa näyttelytiloihin, mikä ei aiheuttanut ainoastaan tilan ahtautta, vaan synnytti samalla melkoisen kuva- ja tyylikaoksen”. Ammattitaiteilijat närkästyivät ja jättivät osallistumatta. Kahdessa jälkimmäisessä näyttelyssä tehtiin sitten ennakoarviointia ja harrastajataiteilijoita jäi vastaavasti ulkopuolelle. Ammattilaisten ja harrastajien yhteiseesiintyminen ei ollut helppoa. (*Taide* 5/1977, 52.) Kaikkia tyydyttävää ratkaisua ei ollut saatavilla.

Harrastajataiteelle löytyi kuitenkin palstatilaa *Taide*-lehdestä. Vuoden 1976 ensimmäisessä numerossa esiteltiin ”telakan tauluntekijöitä” eli Valmetin Pansion telakan kuvataideharrastuspiirin toimintaa.⁸ Harrastus- ja näyttelytoiminta oli aktiivista ja se toimi usein vastapainona päivittäiselle työlle. Pansion harrastajat tunnistivat kuitenkin kitkaa ammattilaisten ja harrastajien välillä. Heidän suhtautumisensa ammattitaiteilijoihin oli ”jossain määrin varauksellista ja arkailevaa”. Kirvesmies Åke Backströmillä oli ”sellainen tunne”, että ammattitaiteilijat suhtautuivat harrastajiin ”vähän kylmänpuoleisesti”. (*Taide* 1/1976, 7.)

Virallisen taiteen kaanoniin harrastajataide pääsi naivismin tyylinimikkeen alla. Jaakko Lintisen (1978) toimittamassa kirjassa *Taiteen kuvat ja kuvat* luotiin katsaus menneeseen 1970-lukuun. Kirja ilmestyi vuonna 1978. Yhdessä kirjan artikkeleista Anne Valkosen mukaan naivistit käyttivät ”usein maneeereita”.

Tahallisen kömpelöä esitystapaa, perspektiivien puuttumista, ilmeettömyyttä. Aiheena turhan usein punainen tupa ja perunamaa. Toisenlaistakin naivismia toki on. Parhaimmillaan se pysyy kertomaan tarinan, joka tempaa vastustamattomasti mukaansa ja vie huikeisiin seikkailuihin. (Valkonen 1978, 90.)

Oli siis kahdenlaista naivismia. Sitä, joka jäi harrastajataiteen piiriin, ammattitaidokentän ulkopuolelle, ja ”toisenlaista”, joka jollakin tavalla sai toisen jalkansa ammattitaitteen ovenrakoon, ja joka voitiin hyväksyä hyväksi ja laadukkaaksi taiteeksi.

Suojatoimenpiteitä

1980-luvulla suomalaisten kuvataiteilijaliittojen tahoilta esitettiin varsin kireitä äänenpainoja harrastajataidetta kohtaan. Jo 1970-luvulla käytiin keskustelua kesänäyttelyiden tasosta ja keskustelu jatkui seuraavalla vuosikymmenellä.

Pirkko Nukari kirjoitti vuonna 1981 *Taide*-lehden pääkirjoituksessa, että kesänäyttelyitä oli ”joka notkossa ja saarenpäässä, alkuperäisestä käytöstä hyljäytyissä talleissa ja navetoissa tai herraskartanoissa” (*Taide* 4/1981, 3). Kesänäyttelyt aiheuttivat huolta taiteellisen tason ja kuvataiteilijoiden toimeentulon vuoksi. Suomen Taiteilijaseura ratkaisi asian siten, että se teki sopimuksen kesänäyttelyiden järjestäjien kanssa. Sopimus velvoitti näyttelyn järjestäjän maksamaan kuvataiteilijoille näyttelykorvaukset ja oikeutti sen täten käyttämään näyttelystä nimikettä ”Suomen Taiteilijaseuran hyväksymä näyttely”. (*Taide* 1/1981, 58.)

Näyttelykorvauksille oli tarve, mutta käytännössä hyväksyntä merkitsi laatusertifiointia ja erottelua ammattimaisiin näyttelyihin ja harrastajatason näyttelyihin. Nukarin mukaan ”kymmenien kesänäyttelyiden runsaudessa vain harva voi olla korkeatasoinen tai kiinnostava”.

Suhteessa pieni ammattitaiteilijakunta ei voi jakaantua loputtomasti, teokset ja voimat riittävät rajoitetusti. Osa runsaudesta onkin harrastajanäyttelyitä, mm. tätä jakoa on Suomen taiteilijaseura pyrkinyt selventämään hyväksymällä 20 näyttelyä puumerkillään. (*Taide* 4/1981, 4.)

Yksi puumerkillä siunattu näyttely oli Art Piparkakkutalo – kuvataiteen ja arkkitehtuurin kesänäyttely Hämeenlinnassa. Toinen oli Erkylän Ometta⁹ Hausjärvellä, ja kolmas Anjalan Taide-tömäys Anjalankoskella. Puumerkki oli Suomen Taiteilijaseuran näkökulmasta välttämätön, jotta yleisöllä olisi edes jokin laatutae kirjavassa kesänäyttelyiden kartastossa.

Suomen Taiteilijaseura päätti kuitenkin tiukentaa puumerkkinsä ehtoja syyskokouksessaan joulukuussa 1982. Uudeksi ehdoksi asetettiin, että näyttelyihin tuli osallistua vain kuvataiteen ammattiliittoihin kuuluvia taiteilijoita. Tästä voitiin poiketa vain, jos oli ”kysymys nuorista tai muuten erityisen lahjakkaista taiteilijoista”. Lisäksi seura edellytti, että sen jäsenet eivät osallistu niihin näyttelyihin, joiden kanssa ei ollut tehty sopimusta. (*Taide* 1/1983, 58.) Neljä vuotta myöhemmin seura jyrkensi linjaansa edelleen. Se päätti laittaa seuran kaikesta näyttelytoiminnasta kahdeksi vuodeksi paitsioon ne taiteilijat, jotka osallistuivat näyttelyihin, joita seura ei ollut hyväksynyt. (*Taiteilija* 1/1986, 2; *Taide* 3/1986, 61.) Näissä linjanvedoissa Suomen Taiteilijaseura käytti omaa näkemysasiantuntijuuttaan, jolla se pyrki välillisesti legitimoimaan myös kuvataiteilijan ammattia pätevien tai kunnioitettavien asiantuntija-ammattien jouk-

koon. Linjanvedoissa näkyi myös kolonisoiva ote, koska Suomen Taiteilijaseuran asiantuntijuus perustui sen itse laatiin ammattilaiskriteereihin, joita se sitten sovelsi maaseudulla tai Helsingin ulkopuolella järjestettyihin kesänäyttelyihin. Taiteilijaseura pyrki määrittelemään omilla kriteereillään osan näyttelyistä laadullisesti arvokkaammiksi kuin jotkut toiset näyttelyt. Taiteilijaseuran linjanvedot edustavatkin ulos sulkemista *par excellence* Suomen kuvataidekentän historiassa. (Ks. eksklusio-mekanismeista tarkemmin Abbing 2019, 117–154.)

Taidemaalari liitto yrittä suojata taidemaalarin ammattinimikkeen vuonna 1980. Asiasta oli puhuttu liiton yleiskokouksissa ”jo pitkään”, mutta rovasti Matti Vuolanteen työn alla ollut *Suomalaisen kuvaamataiteen hakemisto* sai liiton aktivoitumaan. Taidemaalari liiton hallitus oli tietoinen hakemistosta, koska siltä oli pyydetty tietoja siihen edellisenä vuonna. Liitto päätti yleiskokouksessaan 19.10.1979 olla antamatta tietoja hakemistoon, koska se piti Suomen Taiteilijaseuran julkaisemaa taiteilijamatrikkeliä ”ainoana luotettavana ammattitaiteilijaluettelona”. (*Taide* 6/1979, 55; *Taide* 2/1980, 57.)

Taidemaalari liiton mukaan Vuolanteen laatima hakemisto johti taideyleisöä harhaan, koska siihen oli otettu mukaan

myös ”ns. kaupallisia taiteilijoita”; ”3500 kuvataiteen tekijää”, kun ammattiliittoihin kuului ”n. 800 kuvataiteilijaa”. (*Taide* 2/1980, 57.) Suomen Taiteilijaseura vei asiaa eteenpäin kokouksissaan, joissa se pohti mahdollisia keinoja estää hakemiston ilmestymisen. Seura harkitsi oikeudellisia toimia ja otti yhteyttä Teoston lakimieheen Jukka Liedekseen, joka kehotti seuraa kääntymään Kuluttajansuojaviraston puoleen. Seura pyysi myös Suomen Arkkitehtiliitto Safaa ja ammattimuotoilijoiden järjestö Ornamoa ottamaan kantaa hakemistoa vastaan. (*Taide* 2/1980, 59–60; *Taide* 3/1980, 56.)

Asia koski myös Suomen Kuvataidejärjestöjen Liittoa, koska sen jäsenjärjestöissä oli paljon harrastajataiteilijoita. SKjL:n työvaliokunta otti kokouksessaan 29.2.1980 kielteisen kannan hakemistoon ja päätti ilmoittaa Vuolanteelle kirjatulla kirjeellä, että ”SKjL:n jäsenjärjestöjen jäseniä ei saa ottaa kyseiseen matrikkeliin, ellei heiltä ole saatu kirjallista suostumusta”. Lisäksi työvaliokunta päätti lähettää arkkipiispa Mikko Juvalle kirjeen, ”jossa esitetään ihmettely siitä, miten kirkon palveluksessa oleva henkilö käyttää Suomen taiteilijakuntaa taiteilijakunnan vastaiseen toimintaan ja saattaa taiteilijakunnan ammattipätevyyden näin kyseenalaiseen valoon”. (*Taide* 3/1980, 56.)

Vuolanne julkaisi hakemistonsa

vuonna 1980. Hän pyyteli anteeksi esipuheessaan ”ehkä anteeksiantamattomaltakin tuntuvia epäkohtia ja suoranaisia virheellisyyskiä sekä henkilövalinnan että teknillisen toteutuksen suhteen” (Vuolanne 1980, 5). Hän kuitenkin korosti, että kirja ei ollut virallinen taiteilijamatrikkeli. Kirja ei pitänyt sisällään vain ”kuvataiteilijoita, vaan kuvaamataiteilijoita”. Siinä oli ”taidemaalareitten, -graafikkojen ja kuvanveistäjien lisäksi mm. arkkitehtejä, taideteollisuuden harjoittajia, hopeaseppiä ja kirkonrakentajia” (mt.).

Vuolanne kertoi, että oli vaikea päättää keitä ottaa mukaan kirjaan ja keitä jättää sen ulkopuolelle. Hän puolusti ”tusinamaalareiden” ja ”torिताiteilijoiden” mukaan ottamista sillä, että monet kuuluisat suomalaiset taiteilijat oli joskus urallaan luokiteltu näillä haukkumanoilla. Hän tiesi paljon taiteilijoita, jotka toteuttivat kutsumustyötään, mutta eivät olleet saaneet arvostusta. Vuolanne mukaan hekin ansaitsivat päästä mukaan hakemistoon:

Myös tänään on monia, yllättävän korkealaatuisiakin taiteilijoita, jotka elävät aidosti ja kokosydämisesti taiteelle. He ovat saaneet Jumalalta lahjat, joilla heidän on pakko toteuttaa kutsumustyötään. Kuitenkaan he eivät syystä tai toisesta ole tulleet julkisuuden valokeilaan. Heidän taideteoksiaan ei ole

museoissa ja kokoelmissa. Heistä ei ole tietoja taidekirjallisuudessa tai -artikkeleissa. He rikastuttavat tuotantolaan pääasiassa omaa elinympäristöään. Osalle heistä käy, kuten monille entisajan mestareille, heidät ja heidän neroutensa havaitaan vasta heidän kuoltuaan. Osa heistä unohdetaan kokonaan. (Vuolanne 1980, 6–7.)

Vuolanne päätti hakemiston esipuheen lähimmäisenrakkauden hengessä seuraaviin sanoihin:

On oikein sallia kaikkien, myös vähemmän lahjakkaiden iloita taiteen tekemisestään niillä lahjoilla, jotka hyvältä Jumalalta on saanut. Todellinen taiteilija on siinä määrin nöyrä, että hän ei kadehdi, vaan iloitsee myös itseään vähälahjaisempien saamasta rohkaisusta ja tunnustuksesta. (Vuolanne 1980, 7.)

Taidemaalariiliitto ei voinut estää sananvapautta toteutumasta. Myös taidemaalarin ammattinimikkeen suojaaminen oli tuhoon tuomittu yritys.¹⁰ Periaatteellista estettä kuvataiteilijana toimimiselle ei ole. Kriteeriä ei voida perustuslaillisen sanan- ja ilmaisunvapauden oloissa laatia. Vaikka kuvataiteilijan työ on ammatillista ja pitkää koulutusta vaativaa, ammattina sitä ei voida suojata, kuten lääkärin, asianajajan tai optikon ammatteja. (Karttunen 1988, 13.)

Poropeukalat ja valokuvailevat kansakoulunopettajat

Taidemaalariiliiton sihteeri Paula Holmila kirjoitti *Taide*-lehden taiteilijaosastossa vuoden 1980 loppupuolella, että Suomessa kaikki kuvataiteen ammattjärjestöt olivat perustaneet omat galleriat. Hän piti tätä suomalaisena erityispiirteenä. ”Muualla maailmassa ei taiteilijajärjestöjen galleriatoimintaa aivan näissä mittasuhteissa” ollut. Gallerioiden perustamisille oli useita lähtökohtia. Yksi oli se, että ostavaa yleisöä haluttiin valistaa ammattitaiteen ja ”arvottoman rihkaman” välisestä erosta.

Ammattitaiteilijat ovat huolissaan ns. kaupallisten taiteilijoiden aktiivisesta esiintymisestä. Taiteen nimissä myydään arvotonta rihkamaa. Taiteen myyntimarkkinoilla liikkuu paljon ammattitaidottomasti tehtyä taulua. (*Taide* 5/1980, 58.)

Holmilan kategorisointi perustui jyrkkään hierarkiaan. Yhtäällä oli ”arvoton rihkama” ja toisaalla oli taide, jonka arvokkuus oli itsestäänselvyys.

Harrastajataide hiersi myös liitoissa. Kuvanveistäjäliitto otti kantaa julkisen taiteen kilpailuihin *Taide*-lehden taiteilijaosastossa vuonna 1981. Ulla Sinkkasen allekirjoittaman kannanoton äänenpainot olivat harrastajataiteilijoita ja kil-

pailujärjestäjien makua pilkkaavia. Raioittajat kuulemma aina silloin tällöin herkesivät himoitsemaan ”Ö-luokassa ollutta mummon ja kissan kuvaa”, koska se oli heidän mielestään niin näköinen. (*Taide* 3/1981, 57.)

Kuvanveistäjäliiton mukaan maallikoiden maku ei olisi saanut olla ratkaisevassa roolissa julkisten teosten hankinnassa ja kuvanveistokilpailuissa. Kannanoton sävyt olivatkin hyvin turhautuneita:

Koko Suomi vain täyteen pikku-ukon kuvia niin riittää ainakin tulevien sukupolvien taidehistorioitsijoilla töitä, jos eivät ole kuolleet nauruun sitä ennen. (*Taide* 3/1981, 57.)

Tätä vasten Sinkkanen nosti esiin kuvanveistäjän työn vaativuuden. Hän kirjoitti, että kuvanveistäjien ”talta ei kaikkien poropeukaloitten käsissä pysykään”. Sinkkasen mukaan kaiken kaikkiaan ”synkeällä 70-luvulla hämärtyi ammatilaisten ja harrastajien raja Sunnuntai- ja muiden sekanäyttelyjen ansiosta”. (Mt.)

Sinkkasen käyttämät termit ”sekanäyttely”, ”ö-luokka” ja ”poropeukalo” olivat selviä pejoratiiveja, halventavia ala-arvoisuutta ilmaisevia negatiivisia identiteettikategorisointeja. ”Sekanäyttelyn” myönteinen vastakohta oli yhtenäinen, ehjä ja ammattimaisesti koostettu näyttely. ”Ö-luokan” vastakohtana

oli a-luokka ja ”poropeukalon” vastineena ammattitaiteilija. Kategorisointi tiivistyi ammattitaiteilijuuden aggressiiviseen puolustamiseen ei-ammattitaiteilijoita ja ammattitaiteilijoiden mausta – eli ”laadusta” – poikkeavia päättäjiä halventamalla. Nämä identiteettikategorisoinnit pohjautuivat vahvaan eksklusioon ja niiden kolonisoiva valta-asetelma ilmeni hierarkioita rakentavana ja uusintavana tendenssinä.

Vuoden 1987 viimeisen *Taiteilija*-lehden teemana oli kuvataiteilija opettajana. Taidemaalari Reijo Saarelainen väitti tekstissään, että harrastajan opettaminen ei paljonkaan eronnut ammatilaiseksi aikovan opettamisesta. Molemmille oli hänen mukaansa tavoite asetettava niin, että se oli saavutettavissa ja sen tavoittelu aiheutti ponnistelua. Tämän todettuaan hän veisti tiukempaa eroa esiin. Kuvataiteilijalle ”kuvantekeeminen” oli hänen mukaansa ”iso, koko elämän täyttävä asia”. Se ruoppasi esiin yhä syvempiä kerroksia ja mobilisoi koko persoonan. Harrastajallakin oli kuvataiteellinen luovuus minän ja maailman hahmottamisen väline. Hänelle kuitenkin Saarelaisen mukaan riitti, että kuva, jonka hän synnytti, oli luova ja uusi hänelle itselleen. Ammatilaiselle tämä ei riittänyt. Saarelaisen mukaan vain ammatilainen oli itsenäinen löytäjä. Saarelaisen puheenvuoron otsikko olikin

”Harrastajako itsenäinen kuvantekijä”. (*Taiteilija* 4/1987, 3–4.) Jo otsikko siis kyseenalaisti harrastajakuvataiteilijan itsenäisen luovuuden.

Valokuva tunnustettiin kuvataidekentällä taiteeksi, yhdeksi kuvataiteen lajiksi 1980-luvun alkupuolella, vaikka sen institutionalisoituminen ja legitimaatio valokuvataiteeksi olikin tapahtunut jo edellisellä vuosikymmenellä (Lintonen 1988). Vuonna 1984 *Taide*-lehti julkaisi valokuvataiteelle omistetun teemanumeron, jossa toimitus tunnusti valokuvan taiteeksi kahdella tavalla. Yhtäältä oli kyse valokuvasta, jolla oli ”dokumentaarisen tehtävän lisäksi kuvataiteellinen ulottuvuus” ja johon näin voitiin ”liittää laajempi esteettinen ja sisällöllinen tulkinta”. Toisaalta oli ”kyse valokuvan käytöstä taiteellisenä ilmaisumuotona”. (*Taide* 2/1984, 1.)

Olennaista valokuvataiteen uudelle ammattitaidestatukselle oli myös ammattivalokuvaajien erottaminen harrastajavalokuvaajista. Ismo Kajander puhui Jaakko Lintisen haastattelussa ”diletantivaltaa edustavista valokuvailevista kansakoulunopettajista” sekä ”diletanttiktorialismista”. (*Taide* 2/1984, 29.) Arvoasetelma ei jäänyt epäselväksi. Sanahirviöillä kuvattu tekeminen oli vähempi-arvoista kuin ammattivalokuvaajien tekeminen. Piktorialismin leimaaminen harrasteluksi liittyi 1970-luvun alun kes-

kusteluihin kollaasimaisen ja kokeellisen fotografikan paikasta suomalaisen valokuvan kentällä. Fotografiikkaa ei pidetty valokuvataiteena, mutta ei oikeana valokuvauksenakaan. (Lintonen 1988, 126–129.)

Kysymys, oliko valokuva taidetta vai ei, ei ollut valokuvan kentällä kuitenkaan loppuun käsitelty. Arja Elovirran mukaan 1980-luvun lopulla ei ollut lainkaan selvää ketkä olivat valokuvaajia ja ketkä valokuvataiteilijoita. Esittämisen ja tulkinnan kontekstit sekoittivat pakkaa. Hän nosti *Taide*-lehden artikkelissaan vuonna 1989 esille useita konkreettisia taiteilija- ja teosesimerkkejä. Joillekin taiteilijoille – kuten vaikkapa Carl-Erik Strömille, Lauri Anttilalle ja Jussi Kivelle – valokuva oli väline, kun monille valokuvaajille se jäi itsetarkoitukseksi. Elovirta kaipasi selkeämpää identiteettiä kentälle.

Valokuvaa käyttävien taiteilijoiden ja valokuvaajien liikehdintä muistuttaa kuviokelluntaa, jonka jäsenet vuoron perään ovat pinnalla tai upoksissa. Käytettiinpä valokuvaa ”puhtaana” tai työstettynä kysymys on loppujen lopuksi yhdestä ja samasta: taiteellisesta ilmaisuntarpeesta. – On selvää, että valokuvataide vaatii selkeän manifestin nyt, kun se yrittää murtautua taidemaailmaan omilla ehdoillaan. (*Taide* 4/1989, 23.)

Mikäli murtautumisen tavoitteena oli Suomen Taiteilijaseuran jäsenyys, hanke onnistui siinä vuonna 1994, jolloin Valokuvataiteilijoiden liitto hyväksyttiin seuran jäseneksi. Näin valokuvataiteen eronteko harrastajiin sai institutio-naalisen silauksensa.

Rakkaudesta muuhun

1980-luvun loppupuoliskolla alkoi näkyä joitakin asennemuutoksia koskien ammattitaiteilijuutta. Video- ja performansitaiteissa ei tehty yhtä tiukkaa erottelua harrastajiin ja ammattilaisiin kuin valokuvataiteissa. Muu ry:n perustamisesta uutisoitiin tuoreeltaan *Taide*-lehdessä 1987 vuoden loppupuolella, ja uutisessa käytettiin kategoriaa ”ammattimainen”.

Yhdistys korostaa, että jäsenet tekevät työtään ammattimaisesti: kysymys ei ole vain ns. ”nuoresta kokeilevasta” taiteesta. – Muu ry:n piiriin kuuluu yllättävän erilaisia taidelajeja – mm. performance, käsite-, tila-, maa-, elämäntapataide, video- ja tietokonetaide, perinteisen tanssitaiteen, teatterin ja musiikin rajoja rikkovat produktiot, erityisolosuhteita vaativa valokuvataide sekä valo- ja ääniteknikkaa soveltava taide. – Nimensä mukaisesti MUU ry jättää kenttensä avoimeksi uusille lajeille ja nimikkeille, mikäli luokittelut vielä katsotaan tarpeellisiksi. (*Taide* 5/1987, 63.)

Muu ry korosti siis ammattimaisuutta, mutta erontekoa ei tehty harrastajataiteeseen vaan siihen ennakkoluuloon, joka yhdistyksen taiteilijoihin kohdistui. Ammattimaisuus oli mielenkiintoinen termivalinta.

Jäsenkriteereistä keskusteltiin Muu ry:n alkuvuosina, mutta periaatteeksi hyväksyttiin, että ”jokainen joka hyväksyy yhdistyksen säännöt, voi liittyä jäseneksi”. Muu ry:n ensimmäinen toiminnanjohtaja Minna Tarkka piti yhtenä Muu ry:n hedelmällisimmistä asioista ”dogmaattisesta ammattilaisamatööri-erottelusta” luopumista. Tarkan mukaan se, että jäsenten edellytettiin tekevän työtä ”ammattimaisesti” oli eri asia kuin ”ammattilaisesti”. Hänen mukaansa eron saattoi ymmärtää kuten ”amatööri- ja ammattilaisjalkapalloilun välisen eron”. ”Amatööri pelaa rakkaudesta jalkapalloiluun (amateur=rakastaja); ammattilainen pelaa, koska se sattuu olemaan hänen työnsä.” (*Taide* 4/1989, 28–29.)

Tämän terminologian valossa Muu-taiteilijat olivat siis amatöörejä. Sari Karttunen totesi *Arsis*-lehdessä vuonna 1989, että Muu-taiteilijat eivät useinkaan katsooneet olevansa taiteilijoita – ”ainakaan perinteisessä mielessä” (*Arsis* 2/1989, 16). Marikki Hakola olisikin mieluummin käyttänyt termiä ”tajuntaympäristön tutkija” (mt).

Lopuksi

Suomen kuvataidekentällä vuodet 1960–1989 olivat aikaa, jolloin kuvataiteilijan ammattia ja kuvataiteilijan ammatillista asemaa pyrittiin vahvistamaan ja legitimoimaan monin eri keinoin. Taiteilijajärjestöt pyrkivät vaikuttamaan Opetusministeriön suuntaan ja vaativat valtiolta enemmän tukea kuvataiteilijoiden infrastruktuurille – kuten työtilojen rakentamiselle ja taidemuseoiden resursseille – ja lisää apurahoja ja taiteilijaeläkkeitä. Osana legitimoimispyrkimyksiä ammattikuvataiteilijan toimenkuva ja työn laatu kontrastoitettiin harrastajataiteilijoiden oletetusti alempaan laatuun, ja näin rakennettiin symbolista arvohierarkia ammattitaiteilijoiden ja harrastajataiteilijoiden välille.

Taide-lehti pyrki jo vuoden 1960 näytenuumerostaan saakka ottamaan suomalaisen kuvataidekentän portinvar-tijan tehtävät itselleen. *Taide*-lehden toimituksessa ymmärrettiin, että taide oli käytännössä kaikkialla läsnä, koska sanalla kutsuttiin ihmiselle ominaista tapaa ilmaista itseään. Vallinneen modernistisen katsantokannan mukaisesti taiteet eivät kuitenkaan olleet samanarvoisessa asemassa suhteessa toisiinsa vaan selkeässä arvojärjestyksessä.

1960-luvulta aina 1980-luvun alkuun virallisen kuvataidekentän äänen-

painot harrastajataiteilijoita ja kansan edustamaa makua kohtaan olivat jyrkkiä, kireitä ja ylimielisiä. Harrastajataidetta väheksyvät asenteet ja arvot esiintyivät sekä yksittäisten ammattikuvataiteilijoiden puheenvuoroissa, että virallisten tahojen – kuten Suomen Taiteilijaseuran, Taidemaalariiliiton ja Kuvaveistäjäliiton – julkilausumissa. 1980-luvulla nousi esille kuitenkin myös väljempää suhtautumista ammattilaisuuteen, kun uusien taidemuotojen edustajat astuivat taidekentälle ja Muu ry perustettiin. Tuolloin esitettiin myös harvinaista (itse)kriittikkä ammattitaiteilijan ja harrastajataiteilijan välistä erottelua kohtaan.

Ammattilaisten ja harrastajien erot-telu sekä ammattilaisten asenteet Suomen kuvataidekentällä 1960–1980-luvuilla eivät olleet kuitenkaan pelkäs-tään pahantahtoisia. Oli pikemmin niin, että yhdistyspoliittisesti toimineet aktiivit noudattivat vain eräänlaista sisäis-tettyä kolonialismia, institutionalisoitua kategorisointia, vallitsevia menettelytapoja kyseenalaistamatonta normia. Uskottiin, että taistelu kuvataiteilijan ammatin legitimitteetistä edisti ammat-tikuvataiteilijoiden etuja – työtä ja toi-meentuloa. Valitettavasti kuvataiteili-jan ammatin oikeuttaminen perustui kuitenkin modernin taidejärjestelmän hierarkkisiin menettelytapoihin ja arvoi-

hin, joilla sekä pidettiin yllä etuoikeu-tettujen makua ja valtaa, että suljettiin kuvataidekentän itsensä kehittämiin kriteereihin sopimattomia toimijoita ulos kentän keskeisimmistä tapahtumista ja yhteisöistä.

Palaan vielä lopuksi määrittelemisen ongelmallisuuteen. Vaikeus määritellä ammattikuvataiteilijan ja harrastaja-kuvataiteilijan välinen ero liittyy kuva-taiteeseen erityisenä taidelajina. Verrat-tuna vaikkapa klassiseen musiikkiin tai urheiluun, kuvataiteilijan ammatilaisuus ei näy aina ulospäin. Kun klassises-sa musiikissa ja urheilussa taito ja suori-tus ovat armottomimmat mittarit, kuva-taiteissa on huomattavasti vaikeampaa tunnistaa missä taito ja suoritus sijait-sevat tai miten ne kulloinkin ilmenevät. Merkitysten, kontekstien ja hiljaisten koodien tunnistaminen vaatii jo itses-sään ammatilaisuutta – sisäpiirin kie-len tuntemusta.

Artikkelissa toteuttamani aineiston-analyysin valossa ammattikuvataiteili-jan ja harrastajakuvataiteilijan välille on hyvin vaikeaa muodostaa pätevää erot-telua. Ammattikuvataiteilijan ja harras-tajakuvataiteilijan eroa ei voida kate-gorisesti määritellä. Määrittely-yritys olisi turha ja loogisesti mieletön. Yksi-löllisissä taiteilijuuksissa on sekä sosi-aalisia, symbolisia, historiallisia ja kult-tuurisia, että ajallisia ja paikallisia muut-

tujia. Siksi määrittely johtaisi väistämättä vain pätemättömiin stereotyppeihin sekä eriarvoistaviin ja olemuksellistaviin hierarkisointeihin.

VIITTEET

1. Vuosina 1973–1983 *Taiteilija*-lehti ilmestyi *Taide*-lehden liitteenä.
2. Piia Hyötynen haastatteli Jyrki Siukosta *Taiteilija*-lehden vuonna 1996. Siukonen, joka aloitti maaliskussa 1996 *Taide*-lehden päätoimittajana toi esille että *Taide*-lehteä oli kritisoitu sen Helsinki-keskeisyydestä, mutta lehteen ei juurikaan lähetetty juttuja Helsingin ulkopuolelta. Kuvataidekentällä vallitsi siis oletus, että *Taide*-lehti oli Helsinki-keskeinen. Lehden toimitus sijaitsi Helsingissä, suurin osa sen tekijöistä oli helsinkiläisiä ja siinä kirjoitettiin pääasiassa pääkaupunkiseudun näytellyistä ja tapahtumista. Siukonen tuli Tampereelta ja pyrki nostamaan sekä alueellisuutta että kansainvälisyyttä esiin lehdessä lyhyeksi jääneellä päätoimittajakaudellaan. (Hyötynen 1996.)
3. Poikkeuksena Ulla Rohusen pro gradu -tutkielma, jossa hän tutki harrastajataiteilijoiden taidekäsitteitä ja sivusi myös ammattilaisten ja harrastajien välistä hierarkiaa. (Rohunen 2002.)
4. Virallisen taidemaailman ja muutokuva-maalareiden välinen jännite ei ollut vain 1960-luvun ilmiö. Jännite on ollut Suomessa olemassa halki vuosikymmenten. Se ilmenee hyvin esimerkiksi Pentti Pullisen, Fritz Jacobsonin ja Tapani Rantalant tuotannoissa ja taiteilijatarinoissa. (Ks. esim. Siirtola & Viertola 2014.)
5. Ammattitaiteilijan kriteerit ovat pysyneet tutkimuskirjallisuudessa saman tyyppisinä vuosikymmenestä toiseen. Esitän tässä vain kaksi esimerkkiä. Kaija Rensujeff käytti kahta kriteeriä tutkimuksissaan taiteilijan asemasta Suomessa vuosina 2003 ja 2015: 1) taiteilijajärjestön jäsenyys eli taiteilijajärjestöjen kriteeristö ja 2) valtion sekä alueellisten taidetoimikuntien vertaisarviointi eli valtion apurahan saaminen. (Rensujeff 2015, 19.) Cuporen tuoreessa *Taiteilijana Suomessa* -tutkimuksessa käytetyt kriteerit olivat: 1) ammatti-/etujärjestön jäsenyys, 2) korvauksen saaminen tekijänä, 3) taiteilijakoulutuksen saaminen sekä 4) apurahan saaminen (julkiselta sekä muilta sektoreilta).

(Hirvi-Ijäs ym. 2021, 27.)

6. Näyttelykutsussa ilmoitettiin seuraava näyttelytoimikunnan kokoonpano: Kauko Lehtinen (puheenjohtaja, Suomen Taiteilijaseura), Timo Aalto (Taidemaalari liitto, varajäsenenä Karijuhani Tolonen), Erkki Kannosto (Suomen Kuvanveistäjäliitto, varajäsenenä Anneli Sipiläinen) ja Pentti Kaskipuro (Suomen Kuvataidejärjestöjen Liitto, varajäsenenä Ossi Somma). (*Taide* 6/1975, 57.)
7. Teokset piti kuljettaa Helsinkiin omin kustannuksin arvioitavaksi ilman takeita että ne pääsivät esille. Hylätyt tai näyttelyssä esillä olleet teokset piti sitten vastaavasti noutaa Taidehallista omin kustannuksin. Toimintatapa ei ollut erityisen edullinen Pohjois- ja Itä-Suomessa asuville kuvataiteilijoille.
8. Työläisten taideharrastusten esittelemisellä oli merkittävä rooli myös DDR:n ja Neuvostoliiton propagandassa. Vuonna 1976 Itä-Saksan – myös suomenkielillä julkaisussa – propagandalehdessä *DDR-Revuessa* oli palsta nimeltään ”Kansantaiteilijat esittäytyvät”, jossa harrastajataiteilijat kertoivat itse taiteen tekemisestään. Taideharrastus esitettiin korkean sosialistisen moraalin ja sivistyksen mittarina. Se että työläisillä riitti aikaa ja energiaa taiteen tekemiseen kertoi sosialistisen järjestelmän edistyksellisyydestä ja humaaniudesta. (Lampela 2020.) *Taide*-lehdessä tällaisella nostolla edistettiin harrastajataiteen arvostamista. Se oli myös osa taiteen demokratisoimisprosessia, joka tosin hautautui ammattipolitiikoinnin, puoluepoliittisuutensa ja realismikeskustelujen jalkoihin.
9. Ometta on vanhaa suomenkieltä ja tarkoittaa navettaa.
10. Tämä päti myös seuraaviin ammattinimikkeisiin: kuvataiteilija, taidemaalari, kuvanveistäjä, taidegraafikko ja valokuvaaja.

AINEISTO

Taide 1960–1989

Taiteilija 1960–1972; 1984–1989

Arsis 1984–1989

LÄHTEET

Abbing, Hans (2002) *Why Are Artists Poor?* Amsterdam: Amsterdam University Press

Abbing, Hans (2019) *The Changing Social Eco-*

nomy of Art. Are the Arts Becoming Less Exclusive? Cham: Palgrave Macmillan.

An, Kyung & Cerasi, Jessica (2017) *Who's Afraid of Contemporary Art?* New York: Thames & Hudson.

Bäckström, Heidi (2021) (toim.) *Yhteinen kritiikki. Näkökulmia yhteisöllisyyteen ja inklusioon.* Helsinki: Suomen arvostelijain liitto.

Danto, Arthur C. (2013) *What Art Is.* London: Yale University Press.

Davies, Stephen (2006) *The Philosophy of Art.* Oxford: Blackwell Publishing.

Dickie, George (2000) *The institutional theory of art.* Teoksessa Noël Carroll (toim.) *Theories of Art Today.* Madison: The University of Wisconsin Press, 93–108.

Granö, Veli, Honkanen, Martti & Pirtola, Erkki (2000) *Itse tehty elämä – ITE DIY Lives.* Helsinki: Maahenki.

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

Hirvi-Ijäs, Maria, Renko, Vappu, Lahtinen, Emmi, Sokka, Sakarias, Jakonen, Olli & Kurlin Niiniahjo, Ari (2021) *Taiteilijana Suomessa -tutkimus. Lähestymistapojen ja metodologioiden pohdintaa.* Helsinki: Cupore.

Hyötynen, Piia (1996) *Taide*-lehti pyrkii eroon Helsinki -keskeisyydestä. Lehti ei uudistu simsalabim. *Taiteilija* 1/1996, 14–15.

Jakonen, Mikko (2017) *Vastatieto. Tulevaisuuden asiantuntijutta etsimässä.* Eduskunnan tulevaisuusvaliokunnan julkaisu, 1/2017.

Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (2012) *Kategoriat, kulttuuri & moraalit. Johdatus kategorianalyysiin.* Tampere: Vastapaino.

Jokinen, Kimmo (1988) *Arvostelijat. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Karttunen, Sari (1988) *Taide pitkä – Leipä kapea. Tutkimus kuvataiteilijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla.* Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.

Karttunen, Sari (2009) *”Kun lumipallo lähtee pyörimään”. Nuorten kuvataiteilijoiden kansainvälistyminen 2000-luvun alussa.* Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.

Karttunen, Sari (2017) *Laajentuva taiteilijuus. Yhteisötaiteilijoiden toiminta ja identiteetti hybridisaatio-käsitteen valossa.* *Tahiti* 1/2017.

<https://tahiti.journal.fi/article/view/85656>
(Tarkistettu lokakuussa 2022)

Knuuttila, Seppo (2001) (toim.) *ITE rajoilla. Nykykansantaiteen vuosikirja 1*. Maahenki: Helsinki.

Knuuttila, Seppo (2003) (toim.) *ITE käsillä. Nykykansantaiteen vuosikirja 2*. Maahenki: Helsinki.

Konttinen, Esa (1991) *Perinteisesti moderniin. Profioiden yhteiskunnallinen synty Suomessa*. Vastapaino: Tampere.

Koskinen, Taava (1996) Billgreniläinen mosaikki ja "taisteleva postikortti". *Taide* 5/1996, 58.

Kovach, Margaret (2010) *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations, and Contexts*. Toronto: University of Toronto Press.

Lampela, Kalle (2020) "Missä runoratsu laukkaa" – Työväen taide DDR-Revuessa ja Neuvostoliitto-lehdessä. Teoksessa Sajaleena Rantanen, Susanna Välimäki ja Sini Mononen (toim.) *Työväen taide ja kulttuuri muutosvoimana. Kirjoituksia työväen musiikista, kirjallisuudesta, teatterista ja muusta kulttuuritoiminnasta*. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry & Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura, 439–469.

Lampela, Kalle (2022) Tarvitsemeko yhä taiteen ja taidemaailman käsitteitä? – Katsaus viimeaikaiseen kritiikkiin. *Mustekala* 28.1.2022 <https://mustekala.info/sivusilma/tarvitsemeko-yha-taiteen-ja-taidemaailman-kasitteita-katsaus-viimeaikaiseen-kritiikkiin/> (Tarkistettu lokakuussa 2022)

Lintinen, Jaakko (1978) (toim.) *Taiteen kuvat ja kuvat. Katsaus nykytaiteemme tilanteeseen*. Jyväskylä: Gummerus.

Lintonen, Kati (1988) *Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmamuutos 1970-luvulla*. Helsinki: Taiteen keskuslaitos.

Pohjonen, Riina (2015) *Taide-lehden 1960-luvun pääkirjoitukset. Institutionaalinen puhe taidekentän teemoista*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Rensujeff, Kaija (2015) *Taiteilijan asema 2010. Taiteilijakunnan rakenne, työ ja tulonmuodostus*. Helsinki: Taiteen edistämiskeskus.

Rohunen, Ulla (2002) *Harrastajataiteilijoiden taidekäsitteitä*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Rossi, Leena-Maija (1999) *Taide vallassa: Poliittikkäsityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa*. Helsinki: Gaudeamus.

Ryynänen, Max (2020) *On the Philosophy of Central European Art*. London: Rowman & Littlefield.

Seppälä, Tiina, Sarantou, Melanie & Miettinen, Satu (2021) *Arts-Based Methods for Decolonising Participatory Research*. London: Routledge.

Shiner, Larry (2001) *The Invention of Art. A Cultural History*. Chicago: Chicago University Press.

Shoemaker, Pamela & Vos, Tim (2009) *Gatekeeping Theory*. New York: Routledge.

Siirtola, Leena & Viertola, Sakari (2014) *Tapani Rantala – Muotokuvan ja maiseman mestari*. Rovaniemi: Väyläkirjat.

Stecker, Robert (2000) Is it reasonable to attempt to define art? Teoksessa Noël Carroll (toim.) *Theories of Art Today*. Madison: The University of Wisconsin Press, 45–64.

Valkonen, Anne (1978) Avaruusfantasioista kansansatuihin. Teoksessa Jaakko Lintinen (toim.) *Taiteen kuvat ja kuvat. Katsaus nykytaiteemme tilanteeseen*. Jyväskylä: Gummerus.

Vuolanne, Matti (1980) *Suomalaisen kuvaamataiteen lähdehakemisto*. Uusikaupunki: Lähetysten kirjapalvelu Oy.

TaT, YTM **Kalle Lampela** on kuvataiteilija ja kuvataiteen apulaisprofessori Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnassa.