

Alati rajojaan ylittävä huono maku

■ Altti Kuusamo

Elämme tällä hetkellä onnellista aikaa siinä suhteessa, ettemme tarkkaan tiedä, mitä on hyvä maku. Tämä on antanut vapautta ja liikkumavaraa, ei pelkästään alemmalle keskiluokalle, mutta myös yliopistotutkijoille. Etenkin humanistinen taiteentutkimus on kokenut itsensä vapaaksi ”epätieteellisten” makupoliisien valvonnasta, niin että tieteellisempi makututkimus on voinut vapaasti laajentua Kitschiä kiinnostavan etäisyyden päästä tarkastelevan myyttitutkimuksen suuntaan. Tällainen asetus on vaientanut maun modernististen rajapoliisien vaikutuksen jo jokin aikaa sitten.

Tutkimukselle on ollut tärkeää tarkastella makuun liittyviä konteksteja ilman sidoksia valmiiksi ja ennakolta määrättyyn ns. hyvään makuun, joka on aina tietyn kulttuurin tietyn vaiheen tietty tuote. Hyvän maun rajoja on yleensä valvottu vallitsevan tyylin nimissä, ja maun tarkkailuun on kuulunut rajan ylitysten merkillepano ja täten yllättävän helpot tavat tavoittaa huonon maun ylipainoisuus.

Otsikkoni kuitenkin yrittää kertoa paradoksin. Voiko huono maku edes ylittää omia rajojaan ja voiko niitä ylittää hyvän maun suuntaan? Vai ylittikö hyvä maku rajalinjan huonon suuntaan huonon maun vastustamatta? Vai voiko huono maku pyrkiä hyvän maun portille ja myrkyttää siistit rajat? Jos huono maku laajentaa aluettaan, se pyrkii yleensä *poispäin* hyvästä mausta. Voiko edes olla sellaista käsitettä kuin *huonon maun avantgarde*?

Hyvän maun kulttuurisen pääoman salaisuus on modernina aikana ollut se, että siitä on nopeasti tullut kelvollinen identiteettimerkki eli yhteisötunnus niille, jotka kuuluvat hyvän maun territorioon. Ongelma kyllästymisen dynamiikan ja todella hyvän maun tai maun kehittämisen näkö-

kulmasta onkin ollut se, että kun hyvän maun lippua heiluttaa tarpeeksi korkealla ja tekee sen tasaisesti toistuvien banaalein kulttuurisiin eleihin ja sanakäänteihin, hyvän maun oman yhteisön *tunnukset* saattavat käydä mauttomiksi.

Hyvä maku kyllä voi kokeilla rajojaan ja vallata uusia alueita itselleen ja siten laajentaa omaa piiriään, mutta voiko huono maku ylittää omat rajansa, kun se ei edes saa määritellä itseään itsensä ulkopuolelta käsin? Lisäksi huono maku on jotakin hahmotonta, joka on jo suljettu hyvän maun selkeiden rajojen tuolle puolen. Jos nämä rajat murtuvat, voivatko ne edes murtua kumpaankin suuntaan? Vastatkaamme näin: Tiimari-kulttuurin edustaja kyllä voi käydä taidenäyttelyssä ja ymmärtääkin jotain, mutta voiko hän ymmärtää Šostakovitšin sellokonserttoa ilman perehtyneisyyttä musiikin järjestelmään? Tarkoitin kysymykselläni, että makukulttuurit ovat kullakin alueella, kussakin lajissa erilaisia. Jokin toinen laji on vaatinut enemmän opiskelua kuin toinen. Juuri ”kieron” erilaistumisen takia emme voi sille mitään, jos sellokonsertin solisti hiipii salaa Tiimariin konsertin jälkeen: erikoistumisestakin huolimatta hänellä saattaa olla kosketus ”yleiseen” huonoon makuun populaarikulttuurin esineistön suhteen.

Vaikka taide/koristelu-vastakkainasettelu kyseenalaistettiin kriittisen tutkimuksen myötä postmodernismin ja feminismin näkökulmasta, se on säilynyt sitkeänä modernismin jäänteinä. Niin sanotun hyvän taiteen rajapoliisien työ on sittemmin muuttunut, kun myös kuvataide huomasi tämän rajan murtuneen ja alkoi käyttää koristeita ja Kitsch-elementtejä teoksissaan. Vaihetta voisi nimetä *runsauden uudeksi älylliseksi ymmärtämiseksi*. Tarvittiin älyllisyyttä, että voitiin uudelleen saada näkökulma Kitschin moninaisuuteen.

Jo modernille ajalle on ollut tunnusomais- ta yhä kiihtyvä *makuyhteisöjen erilaistuminen*. Hyvä esimerkki on nykyinen ns. goottilainen tyyli. Erilaistuminen on tapahtunut aikana, jol- loin myös taiteen kenttä on hajanaistunut ja samalla joutunut tyyli-imploosion valtaan: kaik- ki eri tekotavat ovat vetäytyneet lähelle toisiaan. Mutta vielä keskeisempi taustavaikuttaja on ollut nuorisokulttuurin synty ja sen kehitys kohti maun pienryhmiä 1990-luvulle tultaessa. Nu- risokulttuurin syntyminen 1960-luvulla tuhosi hegemonisen makuyhteisön *tapakulttuurin* alu- eella. Syntyi antiritualismi (ks. Mary Douglas 1971), joka merkitsi kaikkien entisten *yhtenäis- ten makusäädösten* perinpohjaista kritiikkiä. Se, että nuoriso ei enää pukeutunut aikuisten lail- la, ei ole ollut aivan pieni järjestys. Solmioiden ja *tummien pukujen yhtenäiskulttuuri* ei sen jäl- keen ole koskaan palannut samalla voimalla.

Sama koskee kuvataidetta, eri tavalla ja hie- man myöhemmin. Uusi teknologia sotki pahas- ti makutottumusten pakan kuvataiteessa ja toi paradoksisesti takaisin käytäntöjä, jotka olivat jo kuolleet modernismista, kuten kuvaohjel- mien teon (lue: käsikirjoitukset videoita varten, tiekoneohjelmat jne.). Tämä kaatoi lopullisesti idean kuvataiteellisesta purismista ja taiteelli- sen ekonomian periaatteesta, jossa vähemmän oli sekä enemmän että maukkaampaa. Kenttä oli aiemmin selvästi jakautunut puhtaan taiteen ”ammattilaisiin” ja harrastajiin. Tämä on sel- vää. Oli kaksi taideyleisöä, joista toinen harjoitti ensimmäisen mukaan huonoa makua ostamalla tyylihuonekaluja, koristeita ja esittävää taidetta, toinen taas heti tiesi, mikä on taiteen näköistä taidetta. Kuitenkin hyvän maun rajapoliisien työ alkoi näyttää uudessa mediaalisessa tilantees- sa mauttomalta. Myös tavat, joilla hyvää makua puolustettiin, olivat intellektuaalisesti ja luovuuden kannalta kestävämpiä. Tämän kahtiajaon kumosi lopullisesti antropologinen kiinnostus kuvien eri kulttuureihin.

Klassikkoteoksessaan *Le oscillazioni del gusto* (Maun heilahtelut) Gillo Dorfles pohtii tyylin ja maun rajavyöhykettä, makua ennen ja nyt. Dorfles toteaa, että renessanssi oli hyvä esimerkki tai- deperiodista, jolloin taiteilijoiden tekemän vaati-

van taiteen ja yleisön makumieltymysten välistä kuilua ei juuri ollut (1970, 38). Taideyhteisö oli renessanssin aikaan homogeeninen – ei pelkäs- tään uskonnon ansiosta. Kaikki ymmärsivät kuva- ohjelmia – ainakin tiettyyn pisteeseen saakka, vaikka ne aika ajoin mutkistuivat ja tulivat super- esittävytyden kautta jopa suostuttelevammiksi kuin uskonnollisuus olisi sallinut. Nyt tilanne on toinen; taideyleisö on, etenkin kuvataiteissa, ei vain jakautunut kahteen osaan, vaan on entises- tään pirstaloitunut. Edes juuri mainittu antropo- loginen kiinnostus ei tuonut yhtenäisyyttä, koska tämä kiinnostus kuului vain harvoille. Tämä on maun *common sense* -paradoksi.

Lisäksi populaarin makukulttuurin voima musiikissa on kasvanut valtavasti. Sitä vastaa kuvien alueella vain vaatebisneksen muodin dynamiikka. Voisi sanoa: *Muoti* ja *maku* ovat sidoksissa toisiinsa samalla tavalla kuin *tyylit* taiteessa. On oireellista, ettei sellaista sanayhdis- telmää ole suomen kielessä kuin ”maun muoti”. Lisäksi esteettinen suvaitsemattomuus maku- asioissa kertoo ehdottomista eronteista ja siten erilaisista eriarvoisista elämäntyyleistä (ks. kaa- vio viereisellä sivulla).

Campin haasteet ennen ja nyt

Kuuluisassa esseessään ”Notes on Camp” (1964) Susan Sontagin ideana oli sekoittaa umpeen muuratut makutottumukset hyvän ja huonon taiteen väliltä. Camp oli ensimmäinen vakava yritys murtaa sitä rajalinjaa, jonka modernis- mi oli pystyttänyt hyvän ja huonon maun välil- le. Campin ensisijaisena ajatuksena ja ironisena ohjelmana oli katsoa maailmaa ”tyylin ja maun näkökulmasta”. Camp merkitsi ennen kaikkea yritystä kultivoida huono maku. Se merkitsi myös pyrkimystä katsoa menneen ajan tuomit- tuja huonon maun tyylejä uusin silmin. Silloin kun Sontag julkaisi esseensä, esimerkiksi *Art Nouveau (Jugend)* katsottiin huonoksi mauksi.

Camp oli ja on väheksytyjen taideperiodi- en taiteellistamista, vanhan Kitschin hyväksy- mistä ja syrjään työnnetyn ”taiteellista” ihailua. Camp-asenne tarkoittaa: leikitään älyllistä leik- kiä, jossa ”matala taide” olisikin korkeaa, maut-

Muodit (suositeltavat elämäntyyli)

Mallioppimisen nopea kaava: "minun pitää" (tai "mitä tulee tehdä")

Maut

Mallioppimisen esitietoinen taso: "minusta tuntuu"

Tavat

Opitut tottumukset tehdä (näitä ei voi hevillä selittää)
("Niin tekevät kaikki", "man brukar göra så" -taso)

Tyyli (kausi, periodi)

Miten tehdään esitajuisten mallien opastuksella. Tyylin ja elämäntyylin kytkentä yhteisön hallitseviin pyrkimyksiin.

Kaavio, jonka lähtökohta on populaarikulttuurissa, esittää muotien, maun, tapojen ja tyylien suhteita.

tomuus makua ja koko maailma taidetta – mikä sitten tapahtuukin. Operaatio vaatii katsojalta aktiivista merkityksenantoa.

Camp ihaili runsautta ja liioittelua. Tässä se asettui modernismin purismia vastaan. Se halusi käytettävyyden negaation. Esine muutetaan jälleen sellaiseksi kuin se ei ole, funktionaalisen esineen funktio häivytetään: lamppuista tulee kukan näköisiä. Rakastettiin ei-luonnollista ja keinotekoisia. Tässä asenteessa näyttäytyy Oscar Wilden ironinen traditio.

Sontagin ajatukset Campistä tulivat esiin tilanteessa, jossa liian ja liiallisuuden kielto taiteessa oli alkanut näyttää samalta kuin liian kielto. Huonon maun kultivointioperaatio pyysi katsojaa valppaammaksi ja samalla vaati, että tämä huomaisi vallalla olevat hyvän maun sublimointi- eli ylevöittämissmekanismit.

Camp viljeli myös paradokseja, koska se halusi näyttää, että makutottumuksissa piili mahdollisuus tottumusten muutoksiin, jotka ajankulu aina osoitti paradokseiksi: "To talk about Camp is to betray it." Sontag kiteytti Campin seuraaviin iskusanoihin: "style over content, aesthetics over morality, irony over tragedy". Kiinnitettiin huomiota kulttuurin maskeraadeihin, tapoihin peitellä ja koristella. Tämän maskeraadin kautta mietittiin sitä, miten asiat *koristellaan taiteen statuksella*. Tarkasteltiin uusin silmin kulttuurin peittämisen ja paljastamisen vuoroliikettä. Tässä mielessä Camp huomioi ensi kertaa taiteen kuluttajan aktiivisuuden. Se siis halusi auttaa velttoa ja instituution ohjaamaa esteettistä silmää valppaammaksi. Pierre Bourdieu onkin

todennut: "Mullistukset taiteen kentällä harvoin panevat taiteen kentän rakenteen ja siinä pelattavan pelin kyseenalaiseksi." Camp-asenne antoi aiheen päätellä, että ns. hyvä taidekin rakensi mauttomia identiteettimerkkejä. Camp ymmärsi, että myös intellektuaaliset muodit kiedotaan jonkin laajasti hyväksytyyn muodon vaippaan.

Myöhemmin Camp-ilmiot ovat liittyneet etupäässä queer-politiikkaan, seksuaalisia rajoja ylittävään toimintaan. 1990-luvulla queer-tutkimuksen myötä Camp nousi uudelleen huomion kohteeksi. Uutta Campia ovat olleet esimerkiksi queerin sukupuoliparodiat. Philip Core on todennut: "Camp on valhe, joka kertoo totuuden." Nykyistä Campia luonnehtii tekijän omaan selfiin (itseeseen) kohdistuva ambivalenssi. Kun Camp nyt pyrkii tekemään "persoonallisuudesta taideteoksen", kuten Mark Booth väittää, tämän teoksen tietty ulkopuolelta tuleva katsottavuus, fokalisointi tai vierauttava näkökulma saattaa estää narsismin. Camp kultivoi tai sublimoi persoonallisuus-veistoksen ensisijaisen halun etäistämällä sen ironiseksi hienostuneisuudeksi.

Kuvan siitä, miten tarkkaa arkkitehtuurin alalla hyvä maku oli funktionalismin perinnön eli kansainvälisen tyylin kannattajien keskuudessa, antaa Charles Jencksin, postmodernin aloittajan, lausunnot ennen varsinaista postmodernia. Jencksin teoksessa *Modern Movements in Architecture* (1973) on kiinnostava luku "Camp in architecture". Siinä Jencks paheksuu tyyllilainoja vanhasta arkkitehtuurista. Juuri näitä samoja tyyllilainoja hän muutamaa vuotta myöhemmin tervehtii ilolla postmodernismin nimissä. Ehkä

erikoisinta oli, että Jencks sijoittaa suomalais-syntyisen modernistin Eero Saarisen arkkitehtuurin campiin. Ennen kuin Jencks antaa Eero Saarille suunvuoron, hän toteaa Campistä: ”Art Nouveau, kuten Camp, oli määrätty industrialinen, urbaani ja luokkailmiö.” Sen jälkeen hän lainaa Saarista: ”Ainoa arkkitehtuuri, joka kiinnostaa minua on arkkitehtuuri kaunotaiteena (*fine art*)” (1973, 197). Arkkitehtuuri, jonka piti olla totuuden mukaista ja moraalista, kuuluikin lopulta Jencksin Camp-ajattelussa sarjaan ”honest amorality” (1973, 206).

Vaikka Campin määrittely kohtasi vaikeuksia juuri avoimuutensa takia (kaikki voi olla campia, jos niin tahdotaan), postmodernismi jatkoi Campin linjalla. Sen maun dynamiikkaan kuului uskottomuus vakaville kategorioille. Odotuskategorioiden monipuolistuminen postmodernismin aikana oli itsestään selvää. Parodian salliminen kuvataiteissa oli jo merkki siitä: emme voi erottaa parodiaa parodioitavasta asiasta visuaalisin perustein; se pitää päätellä. Samalla tavalla emme ”näe” hyvää makua, se pitää oppia. Maun parodiat ovat aina yliveraisia ja valitettavasti sokaisevat loisteellaan maun tosikot.

Ylellisyys, primitivismi, teknologia ja musiikki

Maun täydellinen mullistuminen on yhtä vaikeaa kuin henkilön tai ryhmän identiteetin suuri muutos. Maku on siten voimakkaasti sidottu identiteettimalleihin. Kuitenkin Mario Perniolan suulla voidaan todeta: ”voimakas vastustus ei lopultakaan poikkea siitä, mitä vastustetaan” (2000). Vastustettavan asian *toistaminen banalisoi vastustuksen*. Suomenkielen ”vastustus”-sana luo jo toiston ja ”punnerruksen”: vastustus. Voimaperäinen vastustus luo painostuksen ilmapiiriä, eikä se sovi hyviin tapoihin. Juuri toiston mekanismi kumoaa aiotun positiivisen ohjelman.

Käsittelen seuraavaksi maun ja mauttomuuden dynamiikan neljää eri näkö- ja ongelma-kohtaa: ylellisyyttä, primitivismiä, teknologiaa ja musiikin erikoisasemaa.

1. Ylellisyyden ja ylellisyystavaran dimensiot ovat maun asteikkovaihtelua ajatellen verrattoman kiinnostavia. Ylellisyystavarat ovat aina antaneet esimerkkejä kehittyneestä mausta. Kysymyksessä on ylhäältä alas virtaava ”kulttuurihyvä”, *Kulturgut*. Ylellisyys on aina ollut hyvää makua ja ylellisyys, jos mikä, on ollut puhdas sosiaalinen määre. Ylellinen on aina aitoa. Tämä on näkynyt etenkin tavaroiden massatuotannon ja ylellisyystavaroiden välisessä jännitteessä. Kuitenkin juuri tämä vastakohta on häviämässä ylellisyystavaroiden massatuotannon alle, viimeistään piraattikopioiden halpamyynnin kautta: emme erota aidon visuaalisia piirteitä sen kopiosta tai parodiasta.

Vaikka ylellisyystavaroista on tiedotettava massoja, täytyy luoda distinktio, ero massoihin. Taiteellinen modernismi pyrki määrittelemään ylellisyyden formalismina. Tämä oli juuri se vaihe, jossa Pierre Bourdieu 1970-luvun laajassa ranskalaisen taidemaun tutkimuksessaan katsoi, että formaali nautinto on ylintä taiteellista nautintoa.

Kuitenkin juuri formalismi koki kummallisen lopun, kun piti tehdä uusi eronteko, uusi kulttuurinen distinktio, uusi irtiotto laajenevan formalismin piiriin nähden. Keksittiin vaikeasti seurattava postmoderni, juuri kun oli vaivoin omaksuttu formalismi. Postmodernismi sekoitti ylellisen ja tavanomaisen koko pakan. Lisäksi populaaria piti ymmärtää vaikeiden teorioiden kautta ja identiteetitkin lähtivät jatkuvaan liikkeeseen – vaikka kukaan ei täsmällisesti ollut tutkinut, tapahtuiko todella niin.

2. Taiteen kentän suhde primitivismiin on ollut erikoinen maun testaajana koko modernismin ajan. Primitivismi näytti makutottumustemme relatiivisen relativismin. Hyväksyimme aiemmin sellaisen primitivismin, joka oli jo modernin taiteen hyväksymää, modernismiin piiriin kesyntyntynyt primitivismiä. Kuitenkaan emme hevillä hyväksyneet sellaista ”pihataiteellista” primitivismiä, joka syntyi taidekulttuurin hyväksytyjen mallien ulkopuolelta, viereisellä takapihalla.

Nyt taka- ja etupihojen veistokset ovat jo jonkin aikaa kuuluneet hyväksytyyn taiteen, ns. ite-

taiteen joukkoon. Tämä affirmoiminen kuitenkin vaati esteetikoilta populaarikulttuurin hyväksynnän ja johti siihen, että jokainen ei-taiteen muoto on syleiltävä, varmuuden vuoksi, esteettisen piiriin. Ei ole muuta vaihtoehtoa. Tätä kautta esteetiikka onkin lähestynyt taidehistoriaa, joka on jo kauan tutkinut koko kulttuurin kuvallista kalustoa, ei vain taidetta. Primitivismin paradoksi taidemaailmassa on aina ollut se, että primitivismi täytyy kultivoida yläkautta omaksi itsekseen.

Primitivismiä ei aina edes tunnista primitiiviseksi. Englannin 1800-luvun alun prerafaeliittinen veljeskunta käy esimerkistä. Veljeskunnan piirissä haluttiin olla uskonnollisia, aitoja ja katsoa Raffaellon tuolle puolen, aikaan ennen taiteen täydellistymistä täysrenessanssissa. Tuolloin taide oli autenttista, syvästi aitoa, karheaa, uskonnollista, viatonta ja tuoretta. Kuitenkaan tämä Rafaellon taidetta edeltänyt ”karheus” ei voinut näkyä prerafaeliittien teoksissa, koska he eivät voineet luopua siitä *tekotaidosta*, jonka he olivat oppineet nimenomaan Raffaellon jälkeisiltä taiteilijoilta. Akateemisen koulutuksen hylkääminen ei käynyt kädenkäänteessä (ks. Gombrich 2002, 141–144). Vasta 1800-luvun loppu pystyi maalauksen pinnan tahalliseen regressioon. Juuri samasta syystä yleisön oli vaikea seurata heti mukana, koska hyväksymisen standardi oli ihailtu tekotaito. Tästä paradoksaalina jäänteenä on se, etteivät hyvin menestyneet abstraktit taitelijat hevillä pidä muutokuvanäyttelyitä (jolla he usein ovat hankkineet tärkeän osan tuloistaan), koska se on liian *kultivoitua*. Millainen siis olisi se kulttuuri, jossa vain primitiivisyys takaisi teosten aitouden?

3. Teknologia ja maku ovat kiinnostavalla tavalla kultivoineet toisiaan viimeisten 20 vuoden aikana. Voisi puhua *maun teknomuodoista*. Voisi myös väittää, että juuri elektronisen viestintäteknologian kehitys johti pelkistyneisyyden mausta ulos. Olemme törmänneet uuteen jumalaisen mauttomuuden kulttuurin ja siihen liittyviin hajamielisiin hurmion muotoihin, jotka etsivät helposti sulatettavia *attraktioita* (à la Sergei Eisenstein) – juuri niitä uusmedian elektroninen supermimesis tarjoaa.

1900-luvun alussa teknisen kehityksen ja rationaalisen funktionaalisuuden piti poistaa ornamentti. Adolf Loosin mukaan ornamentin katoaminen oli suorassa suhteessa ihmiskunnan kehitykseen. Nyt, kahden maailmansodan ja Kitschin teknisen ylösnousemuksen jälkeen, tiedämme, miten väärässä Loos oli. Jossakin vaiheessa hyvä, ”pelkistynyt” maku kävi niin vaativaksi ja niin pelkistetyksi, että se ei enää haastanut. Elektroninen mauttomuuden mukaansa tempaava muutosnopeus sen sijaan kiehtoi kaikkia. Kysymys oli myös uteliaisuudesta eri sekoituksia kohtaan: ”oikeaa” uteliaisuutta ei enää voinut erottaa ”väärästä”.

Sopivasti annosteltu ”mauttomuuden kulttuuri” on aina suosinut helppoja attraktiipisteitä, kuten vahakabinettia, pienoisingolfia, vetelähtimistä tavarataloissa, uhkapeliä ja paljoa muuta. Tavoitellaan tavanomaisen ylikuonnollista, laajasti hyväksytyä tunnistamatonta, tutusti vierasta, helppoa ”toista”. Teknologia on avuksi tässä. Teknologia tuottaa nopeasti lisää ”helpon toisen” attraktiipisteitä. Mauttomuuden arkiäffektit ovat kuitenkin niin banaalin kaunistusta, että ne romulaisuudessaan kääntyvät huomaamatta subliimiksi. Ylevä on keskimittaisen kauneuden kaikkalainen vastakohta: se on jotain äärimmäistä ja samalla tuskaisesti kohottavaa. Se on vaaran tunteen ja riskin kokemista. Se millä keinoin kulttuuri voi lähestyä ääretöntä, liittyy aina kulttuurin laita-alueille: aarniometsiin, vaarallisiin vuoristoihin, syvänteisiin tai avaruuteen jne. Jokainen uusi vallattu alue kuuluu heti ”teknologisen subliimin” valtakuntaan ja tuottaa nopean täyttymyksen teknologiselle transsendenssille. Teknologinen subliimi on lopulta ”mauton” vastakohta tradition tuottamalle objektien tuntemukselle.

4. On tähdennettävä, että makuyhteisöt eri taiteenalueilla muodostuvat eri tavalla. Musiikki on monella tavalla erikoisasemassa. Niin sanotussa taidemusiikissa ”maku” muodostuu pitkästä oppimisprosessista, jossa vuosien harjoittelu opettaa yhteisen systeemin. Noin 30 000 lasta istuu vuosittain musiikkiopistoissa ja konservatorioissa, valmistuttuaan he huomaavat, että

suuri osa suosituista tangolaulajistamme laulaa yksinkertaisesti epäpuhtaasti ja banaalisti. Tässä relativismi on todella kontekstuaalista. Taiteentutkija, joka ei tätä tajua, ei ymmärrä musiikin oppirakenteita ja sitä, että kuvataiteessa, kirjallisuudessa ja musiikissa ei vallitse sama realismi. Musiikin kenttä on ja pysyy voimakkaasti jaetuna.

Kuitenkin muutoksia on ollut. Modernismin aikana Theodor Adorno – jazzin tuomittuun – tuomitsi myös lainaukset musiikissa regressiivisenä. Hän totesi: ”Lainaamisen käytäntö heijastelee infantiilisen kuulijan tietoisuutta.” Ja: ”lainaaminen on yhtä aikaa autoritaarista ja parodista” (2001, 52). Sittenmin postmoderni vapautti lainaamisen taiteessa Adornon kirouksesta. Lisäksi parodia avasi reitit taiteesta kohti tiheästi popularisoitua maailmaa. Terry Eagleton onkin todennut: ”postmodernismi toi modernismin ristiriidat selkeään poliittiseen valoon” (1990).

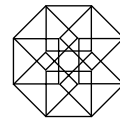
Tässä olemme edelleen. Bourdieu oli oikeassa todetessaan, että maku on *amor fati*, kohtalon valinta, ja että tietyn maun omaksuminen näkyy koko elämäntyylissä ja ihmisen sosiaalisessa habituksessa – ja on siten lopulta ”pakotettu valinta” (1984, 178). Vaikka Bourdieun edellyttämä ylimääräytyminen olisi totta, voimme silti toivoa, että maku olisi asioiden monikerroksista hienomaistamista ja että siihen voi oppia – ehkä ainakin tietyn ylimääräytymisen kautta (vrt. *ibid.* 174). Mutta tähän hienomaistamiseen saattaa ehdottomasti sisältyä tarvittaessa groteskin lajiipiirteitä: se tuo aina riemukkaalla tavalla *huonon maun hyvän maun ytimeen*, niin että saamme nauraa mauttomasti ja kuvitella hetken, että hyvän maun kaikkialla oleva terrori on voitettu – vastustamattoman älykkäällä huumorilla. Maun paradoksi onkin groteskiin ajoittain piiloutuva äyllinen hienosyisyys.

KIRJALLISUUS

- Adorno, Theodor 2001. *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. London and New York: Routledge.
- Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Käännös R. Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Dorfles, Gillo 1970. *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnoratia e consumismo*. Torino: Einaudi.
- Douglas, Mary 1971. *Nature of Symbols. Explorations in Cosmology*. London: Barrie & Jenkins.
- Eagleton, Terry 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Cambridge, MA: Basil Blackwell.
- Gombrich, E. H. 2002. *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of the Western Taste and Art*. London: Phaidon.
- Jencks, Charles 1973. *Modern Movements in Architecture*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Perniola, Mario 2000. *L'arte e la sua ombra*. Torino: Einaudi.
- Sontag, Susan 1983. *Against Interpretation*. Teoksessa *A Susan Sontag Reader*. Harmondsworth: Penguin Books.

Kirjoittaja on taidehistorian professori Turun yliopistossa. Artikkelin perustuu Tieteen päivien esitelmään 14.1.2007.



Avustukset haettavissa

Valtionavustukset kansainvälisten konferenssien ja kansallisten seminaarien järjestämiseen sekä tieteelliseen julkaisutoimintaan ja kansainväliseen toimintaan ovat haettavissa seuraavasti:

- Kansainvälisten konferenssien ja kansallisten seminaarien järjestämiseen vuonna 2008: 3.–31.3.2008
- Tieteelliseen julkaisutoimintaan ja kansainväliseen toimintaan vuonna 2009: 1.–30.9.2008
- Kansainvälisten konferenssien ja kansallisten seminaarien järjestämiseen vuonna 2009: 1.–31.10.2008

Tieteellisten seurain valtuuskunta järjestää 6.5.2008 klo 13–16 Tieteiden talolla näitä avustuksia koskevan tiedotustilaisuuden.

Ilmoittautumiset hallinnollinen avustaja

Anneli Rossille, anneli.rossi@tsv.fi tai (09) 228 69 225.

Hakulomake ja lisätietoja: www.tsv.fi