

Sari Karttunen

”Kun lumipallo lähtee pyörimään”

Nuorten kuvataiteilijoiden
kansainvälistyminen
2000-luvun alussa



TAITEEN KESKUSTOIMIKUNTA, TUTKIMUSYKSIKÖN JULKAISUJA N:o 36
ARTS COUNCIL OF FINLAND, RESEARCH REPORTS No 36

Taiteen keskustoimikunta
Arts Council of Finland
2009

© Sari Karttunen ja Taiteen keskustoimikunta 2009

Kansi: Kari Piippo
Taitto: Jussi Hirvi

ISBN 978-952-5253-75-7
ISSN 1796-6612

 Lönnerberg Print

Esipuhe

Tarkastelen tässä tutkimusraportissa kansainvälistymisen vaikutuksia kuvataiteilijan ammattiin ja identiteettiin 2000-luvun Suomessa. Tutkimus perustuu ensisijaisesti kansainvälisesti liikkuvien ja toimivien nuorten taiteilijoiden haastatteluihin. Olen pyrkinyt lukemaan heidän subjektiivisista lausunnoistaan ja heidän objektiivisesta urakehityksestään viitteitä suomalaisen taiteilijan tulevaisuudenkuvista. Lisäksi tavoitteenani on ollut yksinkertaisesti välittää nuorten taiteilijoiden kansainvälistymiskokemuksia ja -näkömymiä laajempaan keskusteluun, sillä teemaa on aiemmin tutkittu vain vähän. Tutkimuksen antamaa tietoa voidaan uskoakseni hyödyntää taidealan ammatillisessa koulutuksessa, vienti- ja vaihtostrategioiden suunnittelussa sekä julkisten tukimuotojen arvioinnissa.

Haluan kiittää ensiksikin niitä 15 taiteilijaa, joita haastattelin tutkimusta varten ja jotka ystävällisesti ja sinnikkäästi jaksoivat vastata lukuisiin kysymyksiini. Samoin kiitän kaikkia niitä muita tahoja, joilta olen hankkinut faktoja ja mielipiteitä henkilökohtaisten tapaamisten, puhelimen tai sähköpostin välityksellä. Tunnustuksen ansaitsevat myös Taiteen keskustoimikunnan tutkimusyksikön työtoverit Merja Heikkinen, Paula Karhunen, Kaija Rensujeff ja Pauli Rautiainen, joiden kanssa olen voinut keskustella tutkimusta tehdessäni ja jotka ovat antaneet arvokkaita kommentteja käsikirjoitusvaiheessa. Edelleen kiitän aineiston kokoamisessa ja tallentamisessa avustaneita Matias Käkelää ja Heli Lukkarista. Käsikirjoitusta ovat lisäksi kommentoineet Irmeli Kokko, Pauliina Laitinen-Laiho, Virpi Näsänen ja Maunu Häyrynen. Olen myös syvästi kiitollinen siitä kaikinpuolisesta avusta ja tuesta, jota olen saanut Kati Kiviseltä, Anna-Kaisa Rastenbergeriltä, Leena-Maija Rossilta ja Juha Suonpäältä Suomen Akatemian rahoituksella valokuvataiteen kansainvälistymistä tutkivassa Pohjan tähdet -ryhmässä.

Helsingissä lokakuussa 2009

Sari Karttunen

Sisällys

Kuinka kansainvälistyminen muokkaa taiteilijaa?	7
Tutkimuksen tausta ja perustelu	7
”Suomen ihme” globalisoituvassa nykytaiteessa	10
Kansainvälistymisen lajit ja menestyksen mitat	19
Tulevaisuuden taiteilijatyypit	23
Kulttuurintuotannon näkökulma ja palkinto-orientaatiot	31
Raportin kulku	36
Tutkimusaineistot ja -menetelmät	38
Triangulaatio ja vertailu	38
Haastattelut	42
Tutkimusjoukko	51
Uran kulku ja etabloituminen	59
Alku ja läpimurto	59
Taiteellinen toiminta	63
Kansainvälisen toiminnan opettelu	69
Urasuunnittelu ja brändäys	75
Käsitys menestyksestä ja arvio saavutuksista	84
Asema kotimaisella ja kansainvälisellä kentällä	95
Galleriakiinnitykset ja taidekauppa	100
Tallisopimukset ja työnjako	100
Kotimaisten gallerioiden rooli	102
Kansainvälisen galleriasuhteen synty	105
Neuvottelut tuotannon määrästä, muodosta ja sisällöstä	112
Suhde kaupallisuuteen	115
Tulonmuodostus	123
Ansio- ja rahoituslähteet	123
Tulotaso	132
Toimeentulostrategiat ja -ihanteet	135
Tulot ulkomailta	141
Vientiorganisaatiot ja verkottuminen	144
Kokemukset FRAMEstä	144
Taideoppilaitosten kansainvälistymishankkeet	148
Muu viennin ja vaihdon edistäminen	150
Kummit ja luottohenkilöt ulkomailla	152

Liikkuvuus ja nykytaiteen maantiede	156
Matkojen kohteet, määrät ja motiivit	156
Residenssijaksot	162
Paikkamieltymykset ja muuttoalttius	167
Suomi ja suomalaisuus nykytaiteen kentällä	174
Kansainvälistymisen koetut hyödyt ja ongelmat	178
Taiteilijaidentiteetti ja ammattikuva	189
Ammattitaiteilijan määreet	189
Taiteilijatyypit ja palkintosuuntaukset	195
Karisman uudelleen muotoilu	201
Muutoksen airuita vai poikkeusyksilöitä?	207
Lähteet	212
LIITE 1. Haastattelulomake	221
English Abstract	225

Kuinka kansainvälistyminen muokkaa taiteilijaa?

Tutkimuksen tausta ja perustelu

Tutkimus käsittelee Suomen kuvataiteessa viimeisten 10–15 vuoden aikana tapahtunutta nopeaa kansainvälistymistä sekä sen vaikutuksia kuvataiteilijan ammattiin. Kiinnostuin aiheesta käydessäni kesällä 2002 ensimmäistä kertaa Lontoon Tate Modernissa. Tunsin jo matkalla kansallista ylpeyttä siitä, että uudessa Tatessa olisi esillä Eija-Liisa Ahtilan yksityisnäyttely *Real Characters, Invented Worlds*¹. Pari vuotta aikaisemmin entiseen voimalaitokseen avattua taidekeskusta oli verrattu julkisuudessa Pariisin Pompidou-keskukseen ja New Yorkin Modernin taiteen museoon MoMaan (Verkkola 6.5.2000). Ahtilan saavutuksen todellinen mittakaava paljastui kuitenkin vasta, kun hänen nimensä hohti massiivisen taidekeskuksen ulkoseinällä Matissen ja Picasson rinnalla, aivan yhtä suuressa koossa. Suomalainen elossa oleva (s. 1959) taiteilija, vieläpä naispuolinen ja niin sanottujen uusien medioiden edustaja, näytti tehneen kiistattoman kansainvälisen läpimurron.

Olin tavannut Eija-Liisa Ahtilan jo 1980-luvun puolessavälissä tehdessäni Taiteen keskustoimikunnassa tutkimusta kuvataiteilijoiden taloudellisesta ja sosiaalisesta asemasta (Karttunen 1988). Ahtila ja Maria Ruotsala (s. 1961) ravistelivat tuohon aikaan yhteisvoimin valokuva- ja videoteoksillaan sekä kirjoituksillaan kotimaista taidekenttää. Nuoret naiset toivat Suomeen voimallisesti postmodernistisia ja feministisiä ajatuksia, ja tiemme kohtasivat aikoinaan juuri kuvataiteen naiskysymyksen merkeissä. Vapaassa taidekoulussa 1980-luvun alussa maalausta opiskellut parivaljakko lähti 1990-luvun alussa hankkimaan video- ja elokuva-alan tietämystä Lontooseen. Ahtila jatkoi opintojaan myöhemmin vielä Los Angelesissä.

Ahtilan näyttelyn näkeminen Tate Modernissa kesällä 2002 herätti mielessäni monta häntä itseään sekä laajemmin koko suomalaista kuvataidetta koskevaa kysymystä, joista käsillä oleva tutkimus lähti liikkeelle:

1 Näyttely oli esillä Kiasmassa talvella 2002 nimellä ”Kuviteltuja henkilöitä, nauhoitettuja keskusteluita”.

- millaista urapolkua kulkien ja millaisia valintoja tehden suomalaisen tai Suomessa asuvan taiteilijan on mahdollista nousta maailman nykytaiteen keskiöön?
- millaisia taitoja ja valmiuksia taiteilijalta kansainvälisesti edellytetään ja mistä niitä hankitaan?
- kuinka laajalla rintamalla suomalaiset taiteilijat osallistuvat yhteisnäyttelyihin tai pitävät yksityisnäyttelyitä ulkomailla?
- heijastuuko kansainvälinen näkyvyys jo Suomen taiteilijoiden toimeentuloon?

Tarkensin ja kypsytelin kysymysluetteloa hankkimalla lisätietoa suomalaisen kuvataiteen kansainvälistymisestä sekä kirjallisista lähteistä että haastatteleamalla kuvataiteen kentältä valittuja informantteja. Sitteen esittelin ideani Taiteen keskustoimikunnan tutkimusyksikölle. Kansainvälistymisteema kytkeytyy olennaisesti ”taiteilijan asemaan”, josta valtion taidehallinnossa on tehty toistuvasti tutkimuksia siitä lähtien, kun taiteen tukijärjestelmä uudistettiin 1960-luvun lopussa. Itse laadin siellä 1980–1990-luvun vaihteessa tutkimukset paitsi kuvataiteilijoista myös valokuvataiteilijoista (Karttunen 1988 ja 1993). En kuitenkaan tarkastellut näissä tutkimuksissa taiteilijoiden kansainvälistymistä muutoin kuin opiskelun ja näyttelytoiminnan näkökulmista, koska toimeentulon kannalta kysymys ei vielä tuolloin näyttänyt relevantilta kuin muutamassa poikkeustapauksessa.

Ajankohtaisen kulttuuripoliittisen perustelun taiteilijan ammatin kansainvälistymisen tutkimukseen tarjosi vuonna 2003 käynnistynyt opetusministeriön, ulkoasiainministeriön ja kauppa- ja teollisuusministeriön (nytemmin työ- ja elinkeinoministeriön) kulttuurivientihanke. Selvitysmies Hannele Koivusen raportti kulttuuriviennin tilasta valmistui vuonna 2004, ja esitys Suomen kulttuuriviennin kehittämisohjelmaksi ”Onko kulttuurilla vientiä? ON!” hyväksyttiin vuonna 2007. Kehittämisohjelmassa esitetyn vision mukaan ”luovat toimialat” monipuolistavat Suomen elinkeinorakennetta ja vahvistavat työllisyyttä antaen näin panoksensa bruttokansantuotteen kasvattamiseen (mts. 8.)

Kuvataiteeseen ei voine kohdistua Suomen kokonaistalouden kannalta mullistavia vientitulo-odotuksia, mutta yksittäisille taiteilijoille kansainvälisten markkinoiden avautuminen saattaisi merkitä ratkaisevaa muutosta edellytyksissä hankkia elanto ammatista. Kuvataiteilijoiden tulotaso on osoittautunut kaikissa tähänastisissa tutkimuksissa yhdeksi taiteilijakunnan alhaisimmista ja heidän mahdollisuutensa harjoittaa ammattiaan poikkeuksellisen riippuvaiseksi julkisen vallan apurahoista ja ostoista (Hautala 1973; Karttunen 1988; Rensujeff 2003). Viime vuosina kuvataiteilijoita on lisäksi koulutettu sellaisia määriä, että on puhuttu milteipä ylikoulutuksesta suhteessa mahdollisuuteen sijoittua työelämään ja hankkia kohtuullinen toimeentulo (ks. esim.

Karhunen ja Rensujeff 2006, 93). Tällä hetkellä kuvataiteilijoiden lukumäärä on määritelmästä riippuen 2 500–3 500.²

Intressien osuessa yksiin pääsin aloittamaan kuvataiteilijoiden kansainvälistymistutkimuksen Taiteen keskustoimikunnassa vuonna 2005. Hanke koostuu useasta osasta, jotka eroavat toisistaan painopisteiltään ja metodeiltaan³. Aluksi kartoitin taidehallinnon kansainväliseen toimintaan kohdistamien tukimuotojen ja määrärahojen kehitystä sekä niiden jakoa kaikkien taiteenalojen osalta (Karttunen 2005). Aineistona käytin taidehallinnon dokumentteja ja rekistereitä. Seuraavaksi tutkin kuvataiteilijoiden kotimaasta ja ulkomailta hankkimaa koulutusta lähteenäni Suomen Taiteilijaseuran matrikkeli, joka päivitettiin sopivasti 2000-luvun puolessavälissä (Karttunen 2006). Hankkeen kolmannessa ja viimeisessä osassa, johon käsillä oleva raportti kohdistuu, tutkimuskysymyksekseni on muodostunut, millaisiksi suomalaisen kuvataiteilijan työ, identiteetti ja toimeentulo ovat muuttumassa globalistuvassa taloudessa ja jälkieteellisessä yhteiskunnassa. Ensisijaisena aineistona tässä osahankkeessa ovat taiteilijoiden haastattelut.

Olen rajannut tutkimuksen kohteeksi nuorimman kuvataiteilijapolven (alle 35-vuotiaat), koska tavoitteeni on ollut etsiä viitteitä mahdollisista uusista kehityssuunnista ammattikunnan keskuudessa. Kiihtyvän kansainvälistymisen ja kysynnän kasvun vaikutuksesta nimenomaan nuoriin taiteilijoihin keskusteltiin tutkimukseni kohdentamisen aikoihin vilkkaasti julkisuudessa. Innostukseen uusista mahdollisuuksista sekoittui huoli nuorten suomalaisten kohtalosta spekulatiivisilla nykytaidemarkkinoilla. Heitä varoiteltiin niin suurellisten haaveiden elättelystä kuin myös taidekauppiaiden hyväksikäytön kohteeksi joutumisesta. Helsingin Taidehallissa järjestettiin loppuvuodesta 2003 keskustelutilaisuus kuvaavalla otsikolla ”Liian paljon liian varhain?”.

2 Yhtenä mittarina voidaan käyttää ammattitaiteilijajärjestöjen jäsenmääriä, jotka ovat kasvaneet merkittävästi 1960-luvun lopulta lähtien. Taidemaalariliitossa lisäystä on ollut lähes 400 prosenttia, Kuvanveistäjäliitossa 330 prosenttia ja Taidegraafikoissa runsaat 200 prosenttia. Näiden kolmen järjestön yhteenlaskettu jäsenmäärä kasvoi vuosien 1969 ja 2007 välillä runsaasta 450:stä lähes 2 000:een (+ 340 %). Kuvataiteilijoiden kattojärjestön Suomen Taiteilijaseuran alaisuuteen kuuluu myös kaksi 1980-luvun lopulla perustettua ammattitaiteilijoiden järjestöä, Muu ry (505 jäsentä vuonna 2007) sekä Valokuvataiteilijoiden liitto (313 jäsentä). (Kulttuuritilasto 2007, 226–227.)

3 Jatkoin tutkimusta valokuvataiteilijoiden osalta vuonna 2007 Suomen Akatemian rahoittamassa Pohjan tähdet -hankkeessa (hankenumero 210903).

”Suomen ihme” globalisoituvassa nykytaiteessa

Néstor García Canclini (2000, 306) katsoo kuvataiteen tulleen vedetyksi globalisaatioprosessiin 1980-luvulla. Tuolloin taidemarkkinat kasvoivat, teosten hinnat nousivat ja näyttelyistä ja huutokaupoista tuli merkittävien investointien näyttämöitä. Muutokseen kuuluu olennaisesti myös se, että yksittäisten johtavien maiden merkitys museo-, messu- ja huutokauppatoiminnan johdossa on heikentynyt ja taidebisnes on muuttunut entistä monikansallisemmaksi (mp.). Nousevia taidemarkkinoita löytyy nykyisin maista ja alueilta, joiden talous on ollut kasvussa, kuten Kiinasta, Venäjältä ja Intiasta (Art Market Trends 2007, 5). Vuonna 2007 Kiinan taidehuutokauppojen myynti ohitti jo perinteisesti kolmannella sijalla olleen Ranskan (mts. 16). Silti New York ja Lontoo ovat monessa mielessä yhä maailman taiteen kiistattomia keskuksia. Vuonna 2008 maailman taidehuutokauppojen myynnistä runsaat 70 prosenttia tapahtui Isossa-Britanniassa tai Yhdysvalloissa (Art Market Trends 2008, 9). Samoin New Yorkista ja Lontoosta löytyy valtaosa nykytaiteen vaikutusvaltaisimmiksi katsotuista henkilöistä (ks. Art Review-lehden vuosittaiset katsaukset). Pariisin merkitys taidekaupunkina heikkeni jo pian toisen maailmansodan jälkeen, jolloin New York syrjäytti sen (Guilbaut 1983).

Taidekauppa on viime vuosina kasvanut merkittävästi volyymiltaan, ja sen sisällä on voimistunut erityisesti nykytaide- ja valokuvateosten kysyntä. Vuonna 2007 maailman taidehuutokauppamarkkinoiden arvoksi laskettiin 9,2 miljardia dollaria, mikä oli 44 prosenttia enemmän kuin vuonna 2000. (Art Market Trends 2007.)⁴ Vuonna 2008 taidemarkkinat kääntyivät kansainvälisen finanssikriisin myötä laskuun, ja niiden arvo jäi 8,3 miljardiin dollariin (Art Market Trends 2008, 4). Vuonna 1920 tai sen jälkeen syntyneiden taiteilijoiden teosten osuus liikevaihdosta oli lähes 35 prosenttia (mts. 7).

Globalisaation käsite maailmanlaajuisen verkottumisen merkityksessä levisi 1980–1990-lukujen vaihteesta lähtien nopeasti kansainvälisellä nykytaiteen kentällä, joka alettiin mieltää globaaliksi tilaksi.

4 Vuonna 2007 huutokaupoissa kolme eniten myytyä taiteilijaa olivat Andy Warhol, Pablo Picasso ja Francis Bacon (Art Market Trends 2007, 34). Vuonna 2008 nimet olivat samat mutta hieman muuttuneessa järjestyksessä: Picasso, Bacon, Warhol (Art Market Trends 2008, 24). Vuoden 1945 jälkeen syntyneiden listaa johtivat vuonna 2007 Jean-Michel Basquiat, Damien Hirst ja Xiaogang Zhang ja vuonna 2008 Hirst, Jeff Koons ja Basquiat (mp.). Vuonna 2007 kymmenen huipun joukossa oli kolme kiinalaista taiteilijaa mutta vuonna 2008 heitä ei ollut enää yhtään, mikä heijastanee buumin taittumista ja ostajien muuttumista entistä varovaisemmiksi. Vuonna 2008 yksi suomalainen taiteilija, Helene Schjerfbeck, oli päässyt eniten myytyjen 500:n joukkoon. Runsaan 8,1 miljoonan dollarin ja 19 teoksen myynnillä hän sijoittui 138:ksi (sija 1 820 vuonna 2007). (Art Market Trends 2008.)

Uuden ajatustavan mukaan taiteilijat rekrytoituvat ja kuraattorit toimivat maapallon laajuisesti ja tärkeiden taidetapahtumien ja -instituutioiden verkko ulottuu kaikkiin maailmankolkkiin. (Buchholtz ja Wuggenig 2005.) Taiteen globalisaatioon kytkeytyvää kiinnostusta vieraisiin ja perifeerisiin kulttuureihin on luonnehdittu termillä ”marginaalien romanssi” (ks. esim. OK 2001). Varhaisimpia merkkejä tästä olivat vuonna 1989 Les Magiciens de la terre -näyttely Pariisissa ja The Other Story Lontoossa (ks. Bydler 2004, 56–60; Stallabrass 2006, 8). Sittemmin globalisaatio kytköksineen on ollut niin suosittu teema suur- tapahtumissa ja museonäyttelyissä sekä niihin liittyvissä tilaisuuksissa ja julkaisuissa, että ”globalismin” on väitetty muuttuneen yhdeksi taidevirtaukseksi muiden joukossa. Esimerkiksi vuonna 1997 järjestetyssä toisessa Johannesburgin biennaalissa pohdittiin transnationalismia ja diasporista taidetuotantoa, ja Kasselin 11. Documentassa vuonna 2002 keskityttiin maailmankulttuureihin ja perifeerisiin alueisiin sekä taiteilijan asemaan tämän päivän maailmassa.

Osana nykytaiteen globalisaatiota uusia taidekeskuksia ja -tapahtumia on etenkin 1990-luvulta lähtien perustettu eri puolille maailmaa ja olemassa olleita on muokattu uuteen uskoon. Kansainvälisiä biennaaleja arvioidaan tällä hetkellä olevan jopa yli sata. Niistä vanhin on vuonna 1895 ensimmäisen kerran järjestetty Venetsian biennaali. São Paulon biennaali aloitettiin 1951 ja viiden vuoden välein järjestettävä Kasselin Documenta 1955. Niiden rinnalle ovat sittemmin syntyneet Sydneyn (1973), Havannan (1984), Istanbulin (1987), Sharjahin (1993), Johannesburgin (1995), Kwangjun (1995), Santa Fén (1995), Shanghain (1996), Berliinin (1998), Tiranan (1999) ja Göteborgin (2001) biennaalit sekä New Delhin (1968), Echigo-Tsumarin (2000) ja Yokohaman (2001) triennaalit⁵. Vuonna 1996 aloittanut Manifesta-näyttely järjestetään joka kerta eri paikkakunnalla, ja samalla periaatteella on toiminut vuodesta 1985 lähtien Euroopan ja Välimeren maiden nuorten biennaali.

Globalisaatiokehitys näkyy myös nykytaiteen suur- tapahtumien luonteessa ja kokoamistavassa. Megatapahtumat ovat muuttuneet kansallisten raatien tai komissaarien kokoamista valtiollisista edustusnäyttelyistä kansainvälisten freelancekuraattorien suunnittelemissä nykytaiteen katselmuksiksi, joissa taiteilijan kansallisuudella ei ainakaan näennäisesti ole merkitystä (Valjakka 1999, 2; van Hest 2009). Muutamiiin suuriin tapahtumiin sisältyy yhä osin mahdollisuus kansallisiin valintoihin. Esimerkiksi Venetsian biennaalissa on yhä kansalliset paviljongit, mutta arvostetumpana pidetään pääsyä pääkuraattorin kokoamaan näyttelyyn; kansallisten paviljonkien kokoajiksi

5 Joukkoon voi vielä lisätä mm. Kairon (1984), Dakarin (1990), Lyonin (1991), Busanin (1998), Dakarin (1998), Mossin (1998), Montrealin (1998), Porto Alegren (1997) ja Prahin (2003).

kutsutaan kansainvälisiä kuraattoreita, jotta niiden arvostus ja näkyvyys kasvaisivat.

Uusia kansainvälisiä taidemessuja on perustettu eri puolille maailmaa, ja ne ovat vakiinnuttaneet asemaansa yhtenä keskeisistä nykytaiteen foorumeista ja uutuuksien esittelypaikoista (ks. Mehring 2008)⁶. Paco Barragán (2008) väittää jopa, että jos 1990-luku oli biennaalien vuosikymmen, niin nyt eletään ”messujen aikakautta”. Messuja, joilla kymmenet galleriat esittelevät ständeillään yhteen lasketuna satojen taiteilijoiden töitä, on ollut tapana pitää kaupallisina tapahtumina vastakohtana biennaaleille, mutta taidemaailman kaupallisten ja ei-kaupallisten osien erottaminen on muuttunut entistä vaikeammaksi. Messujen yhteydessä järjestetään seminaareja, keskustelutilaisuuksia ja näyttelyitä, ja merkittävillä messuilla toimii nykyisin kuraattori.⁷ Kansainvälisesti arvostetuimpina pidetään vuonna 1969 perustettuja Baselin taidemessuja. Samaan aikaan Baselissa järjestetään myös uusiin gallerioihin ja nuoriin taiteilijoihin keskittyvä Liste. Muista messuista voidaan mainita esimerkiksi Art Basel Miami Beach, Kölnin, Berliinin, Frankfurtin, Milanon ja Torinon taidemessut, Frieze Art Fair Lontoossa, Armory Show New Yorkissa, FIAC Pariisissa sekä ARCO Madridissa. Messuja järjestetään nykyisin myös perinteisten taidekeskusten ulkopuolella, kuten Johannesburgissa, Hong Kongissa, Pekingissä, Shanghaissa, Soulissa ja Uudessa Delhissä.

Uusista nykytaidekeskuksista ja -museoista voidaan mainita esimerkkeinä vuonna 1997 avattu Guggenheim-museo Bilbaossa, Espanjassa (Kataloniassa), vuonna 2005 avattu Shanghaiin nykytaiteen museo Kiinassa ja vuonna 2002 avattu Gatesheadin Baltic-keskus Koillis-Englannissa. Suomessa Nykytaiteen museo perustaminen vuonna 1990 ja etenkin Kiasma-rakennuksen avautuminen vuonna 1998 voidaan laskea osaksi samaa kehityskulkua. EMMA, Espoon modernin taiteen museo, aloitti toimintansa vuonna 2006. Kansainvälisesti katsottuna taidetapahtumia ja -keskuksia näyttää syntyvän taloudellisesti nouseville alueille, kuten Kwangjun biennaali Etelä-Koreaan, minkä lisäksi niitä perustetaan vireyttämään taantuvia alueita ja uudistamaan niiden imagoa, mistä esimerkkinä on edellä mainittu perinteinen teollisuuskaupunki Gateshead. Taide on yksi elementeis-

6 Messut pyrkivät pysyttämään jatkuvasti kehityksen kärjessä. Madridissa pidettävä ARCO-messu esitteli itseään vuoden 2009 galleriakutsussa seuraavasti: ”ARCO 40 will again put together galleries that represent the most contemporary of new art practices”.

7 Muuttuneesta asenteesta messuja kohtaan kertoo Kiasman johtajan Berndt Arellin kommentti suostumisesta kutsuun tulla Art Baselin museovieraaksi vuonna 2008. Arell totesi Taloussanomien haastattelussa, että ”on kyseessä linjanmuutos, sillä aiemmin Kiasma ei ole osallistunut kaupallisille taidemessuille”. Hän katsoi, että museon pitää olla mukana siellä, missä on esillä kiinnostavaa nykytaidetta. (Saarinen 2007.)

tä, joita kaupungit käyttävät kilpaillessaan sijoituksista, maksukykyisistä turisteista ja pätevistä työvoimasta.

Kansainvälisiä taiteilijavierastaloja ja -ohjelmia eli residenssejä on perustettu 1990-luvulta lähtien ripeään tahtiin. Niidenkin taustalta löytyvät usein alueellisen elvyttämisen ja luovan talouden kehittämisen argumentit. Kuvataiteilijoille residenssejä on laskettu olevan tarjolla eri puolilla maailmaa jo noin 900 (Kokko-Viika 2008, 11). Osa residensseistä tukee perinteiseen tapaan taiteilijoiden pyrkimystä oleskella ja työskennellä välillä ulkomailla, jolloin kyse on sapattivapaan kaltaisista vaikutteiden keräämis- ja latautumiskausista. Osa residensseistä kytkeytyy ”nomadismiin”, joka on yksi viimeaikaisista trendeistä taiteen tuotantotavassa, taiteilijoiden työskentelyssä ja ylipäänsä käsityksessä taiteesta (ks. esim. Haerdtter 1996, Bauman 1998 ja C. Becker 1999). ”Peripateettisilla” taiteilijoilla ei välttämättä ole kiinteää kotipaikkaa tai -maata, vaan he kulkevat biennaalista, residenssistä ja taidekeskuksesta toiseen tekemässä eripituisia hankkeita. Heidän teoksensa ovat usein temaattisia, installaationomaisia ja väliaikaisia ja niitä tehdään yhteistyössä paikallisten toimijoiden kanssa.

Charlotte Bydler (2004, 263–264) toteaa, että eri puolilla maailmaa sijaitsevien biennaalien ja muiden taidetapahtumien ympärille – mukaan voitaneen laskea yhtä lailla taidemuseot ja -keskukset, residenssit sekä messut – on muodostunut kansainvälinen taidetyövoimareservi. Globaaleja markkinoita palvelemaan freelancetyövoimaan kuuluu kuraattoreita, taiteilijoita ja katalogitekstien kirjoittajia. Taidemaailman instituutioverkoston laajennuttua maantieteellisesti ja informaation levitessä nopeasti Internetin välityksellä työmarkkinat ovat laajentuneet kattamaan potentiaalisesti koko maailman. Rupert Pfab (2005, 219) on osuvasti huomauttanut, että nykytaiteilijan professionaalisuuteen kuuluu olla globaalisti kytkeytynyt (”globally linked”).

Suomi kuuluu maihin, jotka olivat aikaisemmin taiteen keskusten näkökulmasta periferiaa mutta joista tuli 1990-luvulla kansainvälisiä suurnäyttelyitä kokoavien tähtikuraattorien löytöretkien kohteita. Vuosikymmenen puolessavälissä monet muutokset kansainvälisessä taloudessa, politiikassa ja teknologian kehityksessä vaikuttivat suoraan tai välillisesti myös taiteeseen ja taiteenharjoittajiin Suomessa. Neuvostoliitto ja sosialistinen blokki murtuivat, ja kylmän sodan aikainen tapa käyttää taidetta välineenä levittää ja julistaa poliittisia ideologioita höltyi (ks. esim. Bydler 2004, 209; Richmond 2005). Suomi integroitui entistä vahvemmin Eurooppaan ja liittyi Euroopan unionin jäseneksi vuonna 1995. Tiedon, tavaroiden ja ihmisten liikkuvuus rajojen yli helpottui. Sähköpostin käyttöön ottaminen ja Word Wide Webin leviäminen edistivät tiedonvälitystä ja verkottumista taidealalla. Käytännön järjestelyissä ja rahoituksessa auttoivat eurooppalaiset vaihto-ohjelmat, joita suomalaiset hyödynsivät etenkin alkuun innokkaasti. Suomen Taiteilijaseuran 2000-luvun puolenvälin matrikelitiet-

tojen mukaan nuorimmasta polvesta jo yli 40 prosenttia oli opiskellut ulkomailla, yleensä juuri opiskelijavaihdossa osana kotimaassa suoritettua tutkintoa (Karttunen 2006, 48–51)⁸. Monet suomalaiset ovat hyödyntäneet myös kansainvälisiä vierasateljeeohjelmia. Tätä nykyä arviolta jopa 150 suomalaista kuvataiteilijaa työskentelee vuosittain residenssissä ulkomailla.

Suomea ryhdyttiin tekemään määrätietoisesti tunnetuksi kansainvälisellä nykytaiteen kentällä 1990-luvun alussa, jolloin sen toimintaperiaatteet ja -mekanismit olivat alkaneet muuttua ja jolloin kiinnostus oli alkanut kohdistua entistä vahvemmin ”marginaaleihin”. Kylmän sodan kauden virallisesta, valtioiden välisten kulttuurivaihtosopimusten säätelämästä kanssakäymisestä siirryttiin kohti ylijarajaisia kontakteja eri maiden taidekeskusten, järjestöjen ja muiden kansalaisyhteiskuntaa edustavien yhteisöjen sekä yksilöiden kesken⁹. Suomen kuvataiteen kansainvälisen aseman edistämiseksi perustettiin vuonna 1992 Suomen Taideakatemian säätiön alaisuudessa toimiva näyttelyvaihtokeskus FRAME, joka saa päärahoituksensa valtiolta. Se antaa taiteilijoille ja näyttelyiden järjestäjille tukea teosten kuljetuskustannuksiin ja näyttelyjulkaisujen tekoon sekä kutsuu kansainvälisiä kuraattoreita vieraaksi. Lisäksi se järjestää näyttelyitä yhteistyössä laajan verkoston kanssa; kumppaneina voivat toimia esimerkiksi taidekeskukset, -museot tai -tapahtumat.¹⁰

FRAMEn kaltaisten näyttelyvaihtokeskusten perustaminen liittyy osaltaan muutokseen nykytaiteen kansainvälisessä kontekstissa. Ruotsissa ja Norjassa FRAMEä vastaavat organisaatiot ovat nimeltään IASPIS (International Artists’ Studio Program in Sweden) ja OCA (Office for Contemporary Art Norway), Ranskassa puolestaan toimii Culturesfrance (aikaisemmin AFAA, L’Association française d’action artistique) ja Alankomaissa Mondriaan Stichting. Tällaisten viennin,

8 Ulkomailla opiskelleiden osuus oli matalin (18 %) 55–74-vuotiaiden (1930–1950-luvuilla syntyneiden) kuvataiteilijoiden keskuudessa. Yli 75-vuotiaista taiteilijoista sen sijaan oli joka neljäs (25 %) opiskellut ulkomailla. (Karttunen 2006, 42.)

9 Kun suomalaiset taiteilijat aikaisempina vuosikymmeninä osallistuivat kansainvälisiin näyttelyihin, kyse oli tyypillisesti valtion tuella järjestetyistä Suomen taiteen katselmuksista tai kansainvälisistä suurnäyttelyistä, joihin kansalliset raadit valitsivat maan edustajat. Kansainvälinen näyttelyvaihto tarkoitti pitkälti sitä, että valtiot vaihtoivat keskenään näyttelyitä ja maksoivat niiden kulut. Joukossa oli runsaasti kahdenvälisen vaihtosopimusten perustalta järjestettyjä näyttelyitä. Sopimuksia tehtiin paitsi valtioiden myös eri maiden taiteilijajärjestöjen kesken. Suomen Taiteilijaseura toimi keskeisenä kanavana, jonka kautta ja avustuksella kansainväliset näyttelyt järjestettiin. (Ks. esim. Alitalo 1978.)

10 FRAMEn toiminta on laajentunut 15 vuodessa merkittävästi: kun se ensimmäisenä varsinaisena toimintavuotenaan 1993 tuki tai oli mukana järjestäjänä 16 hankkeessa seitsemässä eri maassa, vuonna 2007 hankkeita oli jo 172 ja maita 36 (FRAMEn toimintakertomus 2007, 5).

vaihdon ja dialogin edistämisen keskusten rahoitus on tyypillisesti peräisin julkisista lähteistä, mutta ne pyrkivät näyttäytymään taide-toimijoina, sillä nykytaiteen kenttä karsastaa näkyvää valtiollista promovointia (Bydler 2004, 27). Kansallinen vaikuttaminen kansainvälisen suurnäyttelyiden kokoonpanoon tapahtuu erilaisten virallisten ja epävirallisten verkostojen, henkilösuhteiden ja yhteistyökuvioiden kautta.

FRAMEn tyypiset organisaatiot pyrkivät keskeisesti tukemaan taiteilijoita kansainvälisiin suurnäyttelyihin pääsemisessä. Näitä pidetään uuden kuvataiteen keskeisinä näyteikkunoina, ”taiteen olympialaisina”, kuten Timo Valjakka toteaa FRAMEn strategian uudistamisen pohjaksi vuonna 1999 tekemässään selvityksessä (s. 3). Olympialaisvertaus liitetään usein nimenomaan Venetsian biennaaliin (ks. esim. Birnbaum 2001). Voidakseen osallistua biennaaleihin taiteilija tarvitsee yleensä omaa rahoitusta, jota useimmiten hankitaan ”kansallisista” lähteistä. Suomessa tämä tarkoittaa lähinnä FRAMEä, valtion taidetoimikuntajärjestelmää sekä yksityisiä säätiöitä. Ainoastaan kaikkein suurimmat näyttelyt, kuten Documenta, huolehtivat täysin tai lähes kokonaan kutsumiensa taiteilijoiden kuluista.

Kiinnostus Suomea kohtaan kasvoi kansainvälisesti 1990-luvun puolestavälistä lähtien, jolloin kotimaisessa mediassa uutisoitiin kiihtyvään tahtiin taiteilijoiden ”iskuista” ja ”valloituksista” eri puolilta maailmaa. Nosteessa olivat etenkin valokuva-, media- ja videotaiteeseen laskettavat teokset ja niiden tekijät. Kansainvälisessä taidekirjoittelussa pohjoismaisen ja suppeammin myös suomalaisen kuvataiteen nopeaa esiinnousua 1990–2000-luvun vaihteessa luonnehdittiin jopa ihmeeksi. ”Pohjoismaisesta ihmeestä” lienee puhunut ensimmäisenä Hans Ulrich Obrist Pariisiin vuonna 1998 kuratoimansa Nuit Blanche -näyttelyn yhteydessä. ”Suomen ihmeeseen” viittasi tiettävästi ensimmäisenä Harald Szeemann, joka kutsui vuoden 2001 Venetsian biennaalin päänäyttelyyn Suomesta peräti seitsemän taiteilijaa: Veli Granön, Laura Horellin, Tuomo Mannisen, Heli Rekulan, Charles Sandisonin, Salla Tykän ja Maaria Wirkkalan¹¹. Juuri Szeemann (1933–2005) oli yksi niistä henkilöistä, jotka vaikuttivat keskeisesti tähtikuraattorimallin lanseeraamiseen kansainväliselle biennaalientälle (Bydler 2004, 103). Näkyvyyttä Venetsiassa lisäsi vuonna 2001 vielä suomalaisten vuoro kuratoida Pohjoismaisen paviljongin näyttely, mistä vastasi taiteilijapari Tommi Grönlund ja Petteri Nisunen.

11 Biennaalista Artforum-lehteen kirjoittanut Daniel Birnbaum (2001) viittasi Szeemannin avajaispuheeseen, jossa tämä julisti ”Suomen ihmettä”. Birnbaum ei uskonut sen kantavuuteen. Ruotsalaisesta Birnbaumista itsestään tuli Venetsian biennaalin pääkuraattori vuonna 2009. Hän ei kutsunut koomaansa Making Worlds -näyttelyyn yhtään suomalaista tai Suomessa asuvaa taiteilijaa.

Ensimmäiset kansainvälisellä kentällä laajaa huomiota saaneet suomalaiset nykytaiteilijat olivat Eija-Liisa Ahtila sekä Esko Männikö, jotka molemmat pongahtivat kansainväliseen tietoisuuteen 1990-luvun puolenvälin tienoilla. Elokuvaa, valokuvaa ja videota välineinä käyttävän Ahtilan (s. 1959) meriitteihin kuuluvat Venetsian biennaalin kunniamaininta vuodelta 1999 teoksesta ”Lohdutussereemonia” sekä Artes Mundi, yksi maailman suurimmista kuvataidepalkinnoista, vuodelta 2006. Ahtilasta tuli myös ensimmäinen suomalainen taiteilija, joka on päässyt pitämään oman näyttelyn New Yorkin arvostetussa MoMassa (Kivirinta 2006). The Wind -kokonaisuus oli siellä esillä vuodenvaihteessa 2006–2007. The British Film Institute julkaisi vuonna 2006 Ahtilan kaikki elokuvat ja niiden käsikirjoitukset DVD-boksina otsikolla ”The Cinematic Works of Eija-Liisa Ahtila”. Vuonna 2008 Ahtila piti laajan retrospektiivisen näyttelyn Pariisin Jeu de Paumessa.¹²

Esko Männikön (s. 1959) uran käännekohtaksi katsotaan vuosi 1995, jolloin hänet valittiin Vuoden nuoreksi taiteilijaksi ja hänen töitään oli esillä Nykytaiteen museon järjestämässä ARS 95 -näyttelyssä. Ahtilan lailla Männikön töitä oli mukana myös vuonna 1995 Tukholman gallerioissa pidetyssä TAIETTA-tapahtumassa. Peter Schjeldahl (1995) kirjoitti Männiköstä Artforum-lehteen ylistävän arvion, josta tämän – ja samalla koko suomalaisen valokuvataiteen – kansainvälinen noste usein lasketaan alkaneeksi (ks. esim. Seppänen 1999). Männikön komeasti kehystetyt värivalokuvat Pohjois-Suomen yksinäisistä miehistä vahvistivat käsityksiä suomalaiselle nykytaiteelle ominaisina pidetyistä piirteistä: yhtäältä arktisesta eksotiikasta ja toisaalta koreilemattomasta arjen dokumentaatiosta. Männikön tuoreimpiin meriitteihin kuuluu Lontoossa maaliskuussa 2008 myönnetty Deutsche Börse -valokuvapalkinto, jonka perusteena oli hänen Tukholman Millesgårdenissa edellisenä vuotena pitämänsä retrospektiivi ”Cocktails 1990–2007”.

1900-luvun puolestavälistä lähtien Ahtilan ja Männikön töitä on esitelty biennaaleissa, festivaaleilla, museoissa, taidekeskuksissa, gallerioissa, taidemessuilla ja huutokaupoissa eri puolilla maailmaa ja heistä on kirjoitettu vilkkaasti kansainvälisiin taidelehtiin ja -kirjoihin. Heidä edustavat tunnetut kansainväliset galleriat (Ahtilaa Marian Goodman ja Männikköä Yancey Richardson), ja heidän nimensä nousivat myös nopeasti suomalaisittain poikkeuksellisen korkeille sijoille kansainvälisillä modernin ja nykytaiteen rankinglistoilla¹³. Ahtila oli vuonna 2007 jo 197:s kaikkiaan yli 112 000 nimeä kattavalla Artfacts-listalla, jota johtivat tuolloin Andy Warhol, Pablo Picasso ja Bruce

12 Ahtilan meriittien poikkeuksellisuudesta kotimaan mittakaavassa kertoo se, että hänet nimitettiin taiteen akateemikoksi vuonna 2009 vain 49-vuotiaana.

Nauman¹⁴. Männikön sijoitus oli tuolloin laskusuunnassa (1 196), mutta edellä mainittu valokuvapalkinto palauttaneen hänen asemiaan. Ahtilan ohella Artfacts-listalla tuhannen ensimmäisen joukossa oli kaksi suomalaista tai Suomessa asuvaa taiteilijaa: Salla Tykkä (529) ja Charles Sandison (872)¹⁵.

Harald Szeemann, joka toimi Venetsian biennaalin taiteellisena johtajana vuosina 1998–2002, arveli vuonna 2001 Helsingin Sanomien

-
- 13 Rankinglistat nojaavat yleensä taidealan asiantuntijoille suoraan tehtyihin kyselyihin tai heidän mielipiteidensä mittaamiseen välillisesti näyttelyvalintojen, taidekritiikkien ja -hankintojen kautta. Lisäksi kootaan puhtaasti myyntimääriin perustuvia laskelmia. Listat palvelevat taidesijoittajia ja pyrkivät ennustamaan taiteilijan uran ja hänen teostensa hintojen kehitystä, minkä vuoksi sijalukujen suhteelliseen kehitykseen kiinnitetään erityistä huomiota. Yleistä trendiä pidetään tärkeämpänä kuin yksittäisinä vuosina saavutettuja pisteitä ja sijoituksia, joihin voi tulla suurtakin vaihtelua riippuen siitä, missä taiteilija kulloinkin on pitänyt näyttelyitä tai onko hän esimerkiksi voittanut merkittävän kansainvälisen palkinnon.
- 14 Saksassa koottava Artfacts kattaa sekä modernin että nykytaiteen samoin kuin sekä elossa olevat että jo edesmenneet taiteilijat. Vuoden 2007 listan huipulla oli Andy Warhol (1928–1987), elossa olevista korkeimmalle sijalle nousi Bruce Nauman (s. 1941). Sijaluvun saavat tietokannan taiteilijoista ne, joilla on edustus galleriassa tai teoksia museokokoelmissa vähintään kolmessa eri maassa. Pisteitä laskettaessa erityyppisille näyttelyille (kuten yksityis- tai ryhmänäyttelyt) samoin näyttelypaikoille (esimerkiksi sijaintipaikkakunnan perusteella) annetaan eri painot. Ainoastaan kansainvälisellä tasolla viimeisten viiden vuoden aikana pidetyt näyttelyt otetaan huomioon. (Introduction, www.artfacts.net.)
- Saksalainen Capital-talouslehti alkoi julkaista sata nimeä kattavaa Kunstkompass-listaa 1970-luvun alussa. Vuodesta 2008 lähtien siitä on vastannut Manager Magazin. Joukossa ei tähän mennessä ole ollut suomalaisia. Taiteilijat saavat pisteitä edellisten 12 kuukauden aikana pidetyistä yksityisnäyttelyistä kansainvälisesti merkittävimmiksi katsotuissa museoissa, osallistumisesta tärkeimpiin ryhmänäyttelyihin, kuten Venetsian biennaaliin, sekä keskeisissä taidelehdissä ilmestyneistä arvosteluista. Näyttelyt ja näyttelypaikat painotetaan tärkeyden mukaan, samoin artikkelista saa 1–3 pistettä riippuen niiden luonteesta. Kunkin vuoden pistelaskennan perusteet kerrotaan listaa julkistettaessa. Kunstkompassia pidetään kokoamistavaltaan yleisesti ottaen pätevänä ja läpinäkyvänä, ja sitä ovat myös kulttuurin taloustieteilijät ja taidesosiolegit hyödyntäneet tutkimuksissaan taiteilijoiden kansainvälisestä näkyvyydestä ja eri maiden asemasta nykytaiteen markkinoilla (ks. esim. Quemin 2002, 2006; Moulin 2003; Moureau ja Sagot-Duvaurox 2006; van Hest 2007 ja Hutter ym. s. a.). Ranskalaiset tutkijat, kuten Alain Quemin, ovat kuitenkin huomauttaneet, että pistenäyttelyiden ja -areenoiden valinta suosii Saksaa ja saksankielistä aluetta. Esimerkiksi vuoden 2007 kärkikolmikosta – Gerhard Richter, Bruce Nauman ja Sigmar Polke – kaksi oli saksalaisia.
- 15 Männikön ohella sijaluvuilta 1 000–1 500 löytyivät vielä Liisa Roberts, Elina Brotherus, Maaria Wirkkala, Heli Rekula, Robert Lucander, Laura Horelli, Mika Taanila sekä Liisa Lounila. Suomessa pitkään asuneen Sandisonin kansallisuudeksi oli merkitty Yhdistynyt kuningaskunta (UK), Robertille samoin syntymäpaikan mukaisesti Ranska (FR).

haastattelussa, että suomalaiset saattaisivat pian korvata kiinalaiset nykytaiteen kentän uusina tulokkaina (Kivirinta 2001). Suomalaiset olivat Szeemannin ”löytöjä” samaan tapaan kuin kiinalaiset, joita hän oli kutsunut peräti parikymmentä vuoden 1999 biennaaliin. Kansainväliset freelancekuraattorit käyvät keskenään kovaa kilpailua siitä, kuka pystyy nostamaan esiin nousevia kykyjä ja kiinnostavia suuntauksia (ks. esim. Bydler 2004). Kuraattorien ja museonjohtajien ohella uusista nimistä on kiinnostunut taidekauppa, mikä on koskenut viime vuosina juuri kiinalaisia taiteilijoita. Ana Finel Honigman luonnehti taannoin brittiläisessä Guardian-lehdessä (16.2.2007) taidemaailman innostusta Kiinan nykytaiteeseen suoranaiseksi pakkomielleeksi ja varoitteli kuplan puhkeamisesta.¹⁶

Taiteen globalisaatio edellä kuvatussa rekrytointimarkkinoiden laajenemisen merkityksessä näyttää eräiltä osin suosineen Pohjoismaiden kaltaisia alueita (Bydler 2004, 20–21). Täältä tulevista taiteilijoissa on ollut riittävästi uutuusarvoa ja eksotiikkaa herättämään nykytaidemaailman kiinnostusta, ja maat ovat antaneet rahallista ja institutionaalista tukea kansainvälisten kuraattorien kutsumiseksi paikalle. Kyse on kilpailuedusta kansainvälisillä taidemarkkinoilla.¹⁷ Charlotte Bydler (2004, 225) on huomauttanut, että kehittyvillä mailla ei ole varaa maksaa taiteilijoidensa kuluja, minkä takia nämä uraa edistääkseen muuttavat Yhdysvaltoihin, lähinnä New Yorkiin, tai Saksaan. Alain Queminin (2006, 537–538) mukaan nykytaiteen globalisaatiosta saadaan varsin erilainen kuva tarkasteltaessa keskeisissä biennaaleissa, huutokaupoissa tai museoissa esillä olleiden taiteilijoiden synnyinmaita kuin heidän nykyisiä asuinpaikkojaan.¹⁸

Useimmat edellä mainituilla kansainvälisillä rankinglistoilla parhaiten sijoittuneet suomalaiset taiteilijat asuvat yhä Suomessa, kuten Ahtila, Männikkö ja Tykkä. Täkäläiset taidekoulut ja vientiorganisaatiot ovat kutsuneet kuraattoreita tutustumaan taiteilijoihin ja heidän teoksiinsa milteipä kaikki kustannukset korvataan -periaatteella. FRAME on tukenut kansainvälisiin näyttelyihin valittujen taiteilijoiden tuotanto-, kuljetus- ja majoituskustannuksia sekä tarjonnut teemaattisia vientipaketteja kansainväliseen levitykseen. Kun esimerkik-

16 Kiinalaiset ovat nousseet nopeasti huipulle huutokauppamyynnteihin perustuvilla rankinglistoilla. Vuonna 2007 niistä keskeisimmän Artpricen listalla ensimmäisten sadan joukossa oli 18 kiinalaista (Art Market Trends 2007, 34–35).

17 Mossissa, Norjassa elo–lokakuussa 2009 järjestetyn viidennen Momentumin, pohjoismaisen nykytaiteen biennaalin teimana oli ”Favoured Nations”, jolla viitattiin juuri kysymyksiin kansainvälisten biennaalivalintojen reiludesta ja pohjoismaisten taiteilijoiden etuoikeutetuksi väitetystä asemasta.

18 Quemini (2002) teki tutkimustaan alun perin Ranskan ulkoministeriön tilauksesta tarkoituksena kartoittaa maan asemaa kansainvälisellä nykytaiteen kentällä sekä pohtia keinoja sen parantamiseksi.

si edellä mainittu Harald Szeemann valitsi seitsemän taiteilijaa Venetsian vuoden 2001 biennaaliin, FRAME vastasi suomalaisedustuksen järjestelyistä ja maksoi kustannukset. Helsingin Sanomien haastattelussa Szeemann kiitteli FRAMEn hoitaneen ”kaiken fantastisesti” (Kivirinta 2001).

Kansainvälistymisen lajit ja menestyksen mitat

Käsillä olevan tutkimuksen herätteenä on ollut edellä kuvattu 2000-luvun taitteessa tapahtunut ”Suomen ihme”, mutta se ei suoranaisesti kohdistu tähän ilmiöön. Tarkoitukseni ei ole sen enempää mitata kuin selittää suomalaisten etenemistä kansainvälisellä nykytaiteen kentällä¹⁹. En myöskään ota suomalaisten läpimurtoa annettuna, vaan katson asian vaativan tarkempaa käsitteen määrittelyä ja empiiristä tutkimusta. ”Ihme” ja ”läpimurto” ovat taidepoliittisesti niin latautuneita käsitteitä, että niitä on syytä käyttää harkiten. Leena-Maija Rossin (2003) mukaan ”ihme” ei voi tarkoittaa ainakaan sitä, että Suomessa olisi yhtäkkiä aikaisempaa kiinnostavampia tekijöitä, jotka olisivat kuin tyhjästä putkahtaneet kansainväliseen tietoisuuteen. Pikemmin kyse on taidekentän ammattimaistumisesta sekä suunnitelmallisista vientiponnisteluista; osansa on myös Suomen liittymisellä Euroopan yhteisöön ja länsimaisessa taidemaailmassa yleisesti tapahtuneella liikkuvuuden lisääntymisellä (mp.). Mika Hannula (2005, 27) huomauttaa lisäksi, että ”Suomen ihme” on ollut käyttökelpoinen käsite, suorastaan pseudobrändi sinänsä, joka on auttanut suomalaisia saamaan huomiota ulkomailla.

Jos mittarina käytetään biennaali-, triennaali- tai muiden suurtahtumakutsujen, muiden yhteydenottojen tai taidelehtien kirjoitusten määrää sekä erilaisia rankinglistoja, monet suomalaiset taiteilijat näyttävät menestyvän kansainvälisesti vertailtuna jo kohtalaisesti²⁰. Osa taidekentän toimijoista on kuitenkin viime vuosina halunnut kyseenalaistaa tämäntyyppisen kansainvälistymisen tavoittelua ja siihen liittyviä menestyksen mittareita. Heidän mielestään olisi syytä pohtia tarkemmin, millä ehdoilla suomalaisten taiteilijoiden olisi oltava valmiita tai heitä tulisi kannustaa osallistumaan ”kansainväliseen taideruleettiin” (Rossi 2002) tai ”suureen globaaliin tanssiin” (Hannula 2002). Kuvataideakatemian rehtorina toiminut Mika Hannula pohti lukuvuoden 2002–2003 avajaispuheessaan, onko kaikki hyvin, kun

19 Suomalaisten kuvataiteilijoiden menestyksestä kansainvälisillä rankinglistoilla sekä tällaisten mittarien käytöstä kulttuuriviennin onnistumisen arvioinnissa julkaistaan myöhemmin erillinen artikkeli.

20 Vertailu on syytä tehdä ottaen huomioon nykytaidemaailman kaksi selkeästi toisistaan erottuvaa kerrostumaa: johtavat maat, kuten Yhdysvallat, Saksa tai Britannia, versus niiden ulkopuoliset maat (van Hest 2009).

olemme vihdoinkin eurooppalaisia ja pääsemme laajasti osallistumaan kansainväliseen yhteistyöhön. Hän korosti kansainvälisen osallistumisen olevan väline eikä itseisarvo ja kehotti vakavasti pohtimaan, mikä on se kuvataiteen kentän alue, johon jatkossa halutaan kuulua ja jota halutaan kehittää, ja mitä halutaan viestiä ja kenelle. (Mp.)

Globalisaatio näyttäytyi taidemaailmassa aluksi hyvin myönteisenä kehityssuuntana, kun uusia taidetapahtumia ja taidekeskuksia syntyi uusille alueille ja syrjäisistäkin maista lähtöisin oleville taiteilijoille ja muille taidealan toimijoille näytti tarjoutuvan mahdollisuuksia esille pääsyyn. ”Uusi internationalismi” antoi lupauksen taidekentän demokratisoitumisesta. Pian kuitenkin huomattiin, että eliitit erotuivat entiseen tapaan massoista ja köyhät rikkaista, jolloin alettiin puhua ”uuskolonialismista” (ks. esim. Fisher 1994.) Tarkemmin katsottuna näytti siltä, että samat Top 50 -taiteilijaa olivat esillä entistä useammassa pisteissä entistä laajemmalla alueella maailmassa (Rossi 2002).

Taiteilijoiden kytkeytyminen alkuperäänsä ja kulttuuriinsa vaikutti aluksi myönteiseltä ja konkreettiselta muutokselta suhteessa aiemmin ihanteena vallinneeseen kosmopoliittiseen paikattomuuteen, mutta kyse olikin fabrikoidusta kansallisesta identiteetistä. Markkinoinnissa hyödynnettiin etnisoituja tai regionalisoituja brändejä (vrt. Fisher 1994, xii). Taiteilijoiden näkökulmasta ei myöskään vaikuttanut suotuisalta, että kansainvälisten kuraattorien valta alkoi 1990-luvulla korostua heidän kustannuksellaan. Taiteilija näyttäytyy toisinaan kuraattorin tasaveroisena yhteistyökumppanina, mutta joskus hänelle jää rooli statistina, jonka tehtävänä on tuottaa tähtikuraattorille – varsinaiselle taiteilijalle – materiaalia tämän luomaan temaattiseen ohjelmaan. Kansainvälisissä suurnäyttelyissä tiuhaan esillä oleva Yinka Shonibare (2003, 158) on verrannut kuraattoria ohjaajaan ja taiteilijoita näyttelijöihin.

Taiteilijoiden sanoma ei myöskään tuntunut uusien biennaalien ja keskustusten kautta välittyvän sosiaalisesti, taloudellisesti tai maantieteellisesti entistä laajemmalle. ”Kansainvälinen taideyleisö” näytti kaikkialla samanlaiselta, ja tosiasiaa se koostuukin ytimeltään samoista, paikasta toiseen näyttelyiden perässä matkustavista ihmisistä (vrt. Rossi 2002). Taidemaailmassa muun yhteiskunnan ja talouden tapaan menestys yhdistettiin 1990-luvulla vahvasti vapaaseen liikkuvuuteen, paikan valintaan ja matkustamiseen (vrt. Bauman 1998, 121)²¹. Kestävästä kehityksestä huolestuneet taidetoimijat kiinnittivät huomiota siihen, että kysytyimmät taiteilijat, kuraattorit, kriitikot ja

21 Julian Stallabrass (2006, 16–17) kytkee installaatioiden suosion kasvun taidekentän globalisoitumiseen sekä muutokseen sen sosiaalisen sulkemisen kriteereissä. Installaatiot edellyttävät sekä tekijöiltä että näkijöiltä paikan päälle matkustamista, ja Stallabrassin tulkinnan mukaan taidemaailmassa eliittiä ovat tänä päivänä ne, jotka pääsevät matkustamaan.

keräilijät matkustivat alituisen lentokoneilla, jopa yksityisillä suihkukoneilla. He viettivät huomattavat määrät aikaa lentokentillä ja hotelleissa, jotka ovat kaikkialla samanlaisia identiteetittömiä epäpaikkoja.

Ihme- ja menestyspuhetta on arvosteltu siitä, että käsitys taiteen kansainvälistymisestä – ja taiteesta ylipäätään – supistuu vain tietyn tyyppiseen toimintaan ja tietynlaisiin meriitteihin. Suomessa menestyspuheen kytkeytyminen opetusministeriön vuonna 2003 aloittaman kulttuurivientihankkeen kautta julkiseen rahoituspolitiikkaan ja ohjailuun on kiihdyttänyt taidekentällä keskustelua kansainvälistymisen tavoitteista ja ulottuvuuksista. Näyttelyvaihtokeskus FRAMEssä kulttuuriviennin kehittämistyöryhmän pyynnöstä kuvataiteen vientistrategian vuosille 2008–2012 laatinut Marko Karo (2007, 27) toteaa, että menestyspuheessa ”kansainvälisyys redusoituu yksisuuntaiseen vientiin periferiasta kohti suuren maailman taidekeskuksia ja – taideosten arvo määrittyy pääosin suhteessa kansainväliseen näkyvyyteen ja myynnin määrään”. Kansainvälistymisen mittareiksi tulevat tällöin osallistuminen taidekentällä vakiintuneisiin suurkatselmuksiin, yksityisnäyttelyt merkittävässä taidemuseoissa, taidemaailmassa noteeratut palkinnot, korkean profiilin gallerioiden edustus sekä näkyvyys taidelehtien sivuilla ja rankinglistoilla (mp.).

Olen pyrkinyt käsittämään kansainvälistymisen tässä tutkimuksessa ”menestyspuhetta” laajemmin. Kansainvälistyminen voi suuntautua nykytaidemaailman keskuksiin tai sen laitoihin, ja sitä on yhtä lailla osallistuminen taidetta hyödyntävään kehitysyhteistyöhankkeeseen Afrikassa kuin pääsy Venetsian biennaaliin tai Flash Artin tai Artforumin kanteen. Ilmiö kattaa yhtäällä taiteilijoiden osallistumisen teoksillaan, teoillaan ja puheillaan kansainväliseen keskusteluun ja toisaalla teosten suuret myyntiluvut ja nopean hintojen nousun nykytaidemarkkinoilla. Kansainvälistyä voi myös loitolla nykytaiteen catwalkeilta, eikä se aina edellytä edes fyysistä liikkuvuutta, koska hankkeisiin voi osallistua kotimaasta käsin. Osa taiteilijoista käyttää julkaisu- ja esityskanavaan Internetiä, jolloin teokset ovat suoraan globaalissa jakelussa. Lisäksi on mahdollista osallistua monikulttuurisiin hankkeisiin oman maan sisällä, mitä voidaan kutsua ”kotikansainvälistymiseksi”.

Sentyypinen taidetoiminta, mitä tässäkin tutkimuksessa ensisijaisesti tarkastelen, on ylipäätään olennaisesti kansainvälistä tai tarkemmin sanottuna länsimaihin painottunutta ja niiden kehittämän mallin mukaista. Taideinstituution malli on tuotu Suomeen muualta, ja suomalaiset taiteilijat ovat 1800-luvulta lähtien matkustelleet, opiskelleet ja työskennelleet eri puolilla Eurooppaa ja muutakin maailmaa, hakeneet vaikutteita, seuranneet taidelehdistöä ja -kirjallisuutta, käyneet tapaamassa kollegoita ulkomailla ja olleet heidän kanssaan kirjeenvaihdossa. Kuvataidealan vaihdossa Suomi on silti viime vuo-

siin saakka kuulunut pikemmin merkitysten ottajiin kuin antajiin, eli se on ollut tässä mielessä periferiaa (vrt. Hannerz 1991, 107). Tiede- puolen mittareita soveltaen yhtenä merkittävimmistä kansainvälisen vaikuttavuuden muodoista voitaisiin pitää sitä, että suomalaisesta tuotannosta otetaan laajalti mallia muualla ja kommentoidaan muiden teoksissa. Suomesta ei ole noussut sellaisia nimiä maailman taiteen historiaan kuin esimerkiksi Norjasta Edvard Munch (1863–1944). Samaan polveen kuuluva Helene Schjerfbeckin (1862–1946) tunnettuus ei ole lähimainkaan vastaavalla tasolla, vaikka se onkin viime vuosina merkittävästi kasvanut. Nähtäväksi jää, millaiseksi Eija-Liisa Ahtilan asema vakiintuu tulevaisuudessa ja tallentuu maailman taiteen historiaan.

Kansainvälistymisestä puhuttaessa on myös syytä muistaa, että sitä ei aina ole pidetty tavoitteena, vaan Suomen taide-elämässä voidaan erottaa selkeitä avautumisen ja sulkeutumisen jaksoja. Omaleimaista ilmaisuvoimaa on väliin pyritty kehittämään kääntämällä selkää ulkoisille vaikutteille, ”kansainväliselle rappiotaiteelle”, väliin vaikutteita on taas haettu ulkomailta kiihkeästi ja koetettu myös hankkia kansainvälistä tunnustusta ja näkyvyyttä. Monessa vaiheessa kappailu kansallisen ja kansainvälisen linjan kannattajien kesken on ollut kiivasta. Suunnat, joista vaikutteita on haettu, ovat vaihdelleet ja olleet taiteen eri koulukuntien ja poliittisten rintamien välisten taistelujen kohteena. (Ks. esim. Reitala 1991; Karjalainen 1990.) Tämän kappailun sanotaan toimineen Suomen kuvataiteen käyttövoimana siinä missä etabloituneen taiteen ja avantgarden välisen vastakkainasettelun (Suhonen 1985, 55).

Suomen taide-elämän vasemmistopainotteisessa keskustelussa 1960–1970-luvulla termejä ”kansainvälinen taide” ja ”kansainvälinen taiteilija” käytettiin haukkumasanoina, sillä ne kytkettiin taiteen kaupallistumiseen ja ennen muita Yhdysvaltoihin. Läntisen blokin taide nähtiin sisällyksettömänä ja tarkoituksettomana. Göran Schildtin (1975, 42) mukaan ”kansainvälistä galleriataidetta” luotiin lähinnä keinottelumarkkinoita silmällä pitäen. Se ei rikastuttanut yleisön todellisuuskokemusta vaan pelkästään omistajiensa kukkaroita. Niinpä suomalaiselle taiteelle oli Schildtin käsityksen mukaan ollut vain hyväksi, että se oli pysynyt loitolla nykytaiteen kansainvälisistä markkinoista.²² Ei-kaupalliseksi ymmärrettyä taidevaihtoa tehtiin noihin aikoihin innokkaasti etenkin sosialististen maiden kanssa. Esimerkiksi Suomen Taiteilijaseuralla oli yhteistyösopimuksia näyttely-, tiedotus- ja taiteilijavaihdon osalta DDR:n, Tšekkoslovakian ja Romanian kanssa, minkä lisäksi näyttelyvaihtoa toteutettiin kahdenvälisesti myös Neuvostoliiton ja Jugoslavian kanssa (ks. esim. Alitalo 1978).

1980-luvun lopun taidebuumin aikana markkinavetoinen kansainvälistyminen nosti päätään. Eräät suomalaiset galleriat veivät

taiteilijoita kansainvälisille messuille ja muutamat taiteilijat tekivät sopimuksen ulkomaisen gallerian kanssa ja pääsivät pitämään näyttelyitä arvostetuissa taidekeskuksissa. Tämä jäi kuitenkin ohimeneväksi ilmiöksi laman iskettyä 1990-luvun alussa sekä kotimaiseen että kansainväliseen taide-elämään. Moni kansainvälistä toimintaa viritellyt galleria joutui konkurssiin ja taiteilijoiden nousuun lähtenyt kansainvälinen ura lopahti. Myyntihinnat puoliintuivat maailman taidemarkkinoilla vuosien 1990 ja 1993 välillä (Contemporary Art Market 2006/2007, 3). Lama katkaisi esimerkiksi taidemaalari Marika Mäkelän uran lupaavan kansainvälistymisen. Mäkelä kutsuttiin muun muassa pitämään näyttely Baselin taidehalliin vuonna 1988 Stephan Balkenholin ja Dennis Hopperin rinnalla. (Kivirinta 2007; 1980–1990-lukujen suomalaisista taidemarkkinoista ks. Laitinen-Laiho 2001.)

Tulevaisuuden taiteilijatyypit

Kiinnostukseni tässä tutkimuksessa ei kohdistu taidetoiminnan 1990-luvulta lähtien kasvaneeseen kansainvälistymiseen (tai globalisoitumiseen) sinänsä vaan siihen, kuinka ilmiö Suomen tapauksessa kytkeytyy yleisempiin länsimaissa havaittuihin taiteilijan ammatin muutostrendeihin, joiden on oletettu johtavan ”karisman” haipumiseen. Max Weber ennusti taiteen ”rationalisoitumista” jo runsaat sata vuotta sitten (1904) ilmestyneessä kirjoituksessaan. Rationalisoitumis- tai maallistumisskenaarion mukaan taiteilijan ammatti menettää erityisyyttään ja muuttuu enemmän muiden ammattien kaltaiseksi. Tällä hetkellä taideammattien sisäisen muutoksen ohella samankaltaistumista näyttäisivät kiihdyttävän vielä yleiset työelämän muutokset, kuten luovuusvaatimuksen ja prekarisaation leviäminen muilla aloilla (ks. Menger 2002; Karttunen 2007).

Useissa sosiologisissa, sosiaalipsykologisissa, taloustieteellisissä ja kulttuuripoliittisissa tutkimuksissa on parin viime vuosikymmenen

22 Viittauksen tähän Schildtin kirjoitukseen löysin Vappu Lepistön lisensiaatitustyöstä (1989, 122–123). Schildt (1975, 42) kirjoitti mm. seuraavasti: ”Kansainvälisen taiteilijan on ensiksikin saavutettava asemaa tunnustettuna toimiminenä, mikä tapahtuu yhtiötoveruudessa jonkun ovelan gallerianomistajan kanssa. Lisäksi heidän on luotava itselleen ominainen tyyli helposti tunnistettavine mutta hankalasti jäljennettävine, ’patentoituine’ piirteineen. Se on kuin setelien tekemistä: niiden on oltava stereotyyppisiä ja samalla yksilöllisesti numeroituja. Kyseistä taiteentekoa voi verrata myös jalokivien ja timanttien valmistukseen, sillä kaikesta huolimatta kysymys on koristeista, jotka tuottavat mainetta sekä arvollaansa että ulkonäöllään. Miten tämä tavattoman keskeinen taloudellinen funktio sitten vaikuttaa siihen taiteelliseen funktioon, joka tauluilla ja veistoksilla kaikesta huolimatta odotetaan todellisuuskokemuksen hahmottajina olevan? Ilman muuta kielteisesti.”

aikana tarkasteltu taiteilijan roolin ja ammattikuvan muutoksia. Keskiössä on monesti ollut kysymys karismaideologian tai taiteilijamyytin otteesta tämän päivän taiteenharjoittajien keskuudessa. Sen haastajiksi on nimetty milloin Weberin ennustama yleinen rationalisoituminen, sekularisoituminen, byrokratisoituminen tai professionalisoituminen, milloin modernin syrjäytyminen tai kulttuurin ja talouden lähentyminen. Aiheesta ovat kirjoittaneet muiden muassa Sigrid Røy-seng, Per Mangset ja Jorunn Spord Borgen Norjassa (2007) sekä Hans Abbing (2002; 2004) ja Merign Rengers (2004) Hollannissa. Suomessa kuvataiteilijan identiteetin ja ammattikuvan postmodernin ajan muutoksia käsitteli jo 1990-luvun alussa seikkaperäisesti Vappu Lepistö (1990a; 1991), jonka esittämiä typologioita muut tutkijat ovat sittemmin laajalti hyödyntäneet.

Vappu Lepistö (1991, 65) erotti väitöskirjassaan kolme postmodernille ”aikakaudelle” ominaista taiteilijatyyppejä, jotka hän nimesi tuotesuunnittelijaksi, taide-eläjäksi ja yhteisproduktiotaideilijaksi. Lisäksi hän katsoi kaikkina aikoina voivan esiintyä sellaisia taiteilijamyytistä riippumattomia tyyppejä kuin artisaani, työläinen ja yrittäjä. Tuotesuunnittelija ottaa Lepistön mukaan etäisyyttä taiteilijaan liitetystä pyyteettömyyden vaateista ja toimii avoimesti keskiluokkaisilla näyttö- ja omaisuusarvoilla. Tuotesuunnittelija saattaa muistuttaa ulkoiselta olemukseltaankin yritysjohtajaa tai meklaria. Hän tekee Lepistön mukaan itsestään ja teoksistaan tietoisesti pakettin, ”tuotteen”. Tuotesuunnittelija voi olla avoimen kaupallisesti suuntautunut, jolloin teokset ovat hänelle kauppatavaroita ja myyntiartikkeleita muiden tavaroitten joukossa. (Mts. 61.) Postmoderni taide-eläjä puolestaan tekee Lepistön mukaan elämästään kokonaistaideteoksen. Hän syntetisoi ja purkaa tietoisesti romanttisen taiteilijamyytin aineksia ja käyttää imagonsa luomisessa hyväksi tiedotusvälineitä. Taide-eläjä kehittää pitkälle menevän taide- ja elämänfilosofian, jonka pohjalta hän esittelee teoksiaan julkisuudessa. Hän on tyyppillisesti monitaitoinen ja liikkuu useilla taiteenaloilla. (Mts. 62.)

Yhteistuotantotaiteilijan Vappu Lepistö (1991, 62) näkee tietoisena vaihtoehtona aineellisesti suuntautuneille tyypeille, jollaisiksi hän laskee paitsi tuotesuunnittelijan myös taide-eläjän. Yhteistuotantotaiteilijalla Lepistö viittaa monesti eri taiteenaloja edustaviin taiteilijoihin, jotka tuottavat ryhmässä yhteisiä produktioita tai teoksia. Kokoonpanot ovat usein tilannekohtaisia. Ryhmien toiminnassa Lepistö havaitsee pyrkimyksen kritisoida ja purkaa modernistista yksilötaiteilijan myyttiä sekä taiteen ja taiteilijan esineellistymis- ja kaupallistumisprosessia. (Mts. 63.)²³

23 Helena Erkkilä (2008) käsittelee väitöskirjassaan tämäntyyppisiä Lepistön tutkimuksen aikoihin Suomessa toimineita ryhmiä.

Useimmat taiteilijan kehitystä viime aikoina pohtineet tutkijat ovat Lepistön lailla arvelleet, että tulevaisuudessa tapahtuisi entistä vahvempaa polarisaatiota markkinaorientoituneiden taiteilijoiden ja markkinaistumista suoranaisesti vastustavien tai markkinoiden kyydistä syystä tai toisesta putoavien taiteilijoiden välille²⁴. Osa taiteilijoista luopuisi tämän olettamuksen mukaan myytin asettamista ideologisista pidäkkeistä ja muuttuisi muiden yrittäjien kaltaisiksi, kun taas osa jäisi tai jopa tietoisesti jättäytyisi kokonaan yhteiskunnan turvaverkon ulkopuolelle²⁵.

Taiteilija-taidefilosofi Suzi Gablik kritisoi teoksessaan "Has Modernism Failed?" (1984) kuvataiteilijan muuttumista arkkityyppisen vastakohtansa tai vastinparinsa porvari-liikemiehen kumppaniksi ja tämän kaltaiseksi; esimerkiksi tästä hän otti Andy Warholin (mts. 56). Gablikin ja Lepistön pohdinnat kohdistuvat osapuilleen samaan postmoderniksi miellettyyn ajanjaksoon, ja Lepistö viittasikin Gablikin ajatuksiin. Gablik oli huolestunut siitä, että taide oli menettänyt yhteiskunnallista ja moraalista tehtäväänsä. Postmoderni taiteilija oli hänen näkemyksensä mukaan psykologiselta tyypiltään byrokraattinen tai organisatorinen persoona, joka alistuu taloudellisen järjestelmän ehtoihin saadakseen sen tarjoamia palkintoja: rahaa tai mainetta (mts. 62). Taiteilija ei enää kantanut henkisiä, ei-utilitaristisia arvoja vaan taiteessa oli omaksuttu samat kiihkeätahtisen tuotannon, voiton takomisen ja julkisuuden tavoittelun mallit kuin muuallakin yhteiskunnassa. Gablik toivoi voivansa palauttaa taiteilijalle Josef Beuysin mallin mukaista šamaanin roolia ja tehdä taiteesta jälleen sosiaalisesti merkityksellistä (mts. 126). Onnistuakseen

24 Petra Havun (2006, 3) referaatin mukaan Yrjö Engeström luonnosteli vuoden 2006 Kuvataiteilijapäivillä pitämässään esitelmässä taiteilijan työlle kolme kehityslinjaa: tuotteistaminen, vaihtoehtotalous ja pitkäaikaiset kumppanuudet. Tuotteistamisessa taide alistettaisiin kovalle kaupallisuudelle ja taiteilijat ryhmittäytyisivät ääritapauksessa isoiksi yrityksiksi. Vaihtoehtotalouden malli muistuttaisi *open source* -tuotantoa. Taiteilija ei pyrkisi maksimoimaan taloudellista voittoa vaan saisi motivaationsa työn sisälöstä ja itse tekemisestä. Hän tekisi "kaunista ja hyvää". Todennäköisimpänä vaihtoehtona Engeström piti kumppanuusmallia, joka perustuu taiteilijoiden ja muiden toimijoiden pitkäjänteiseen yhteistyöhön. Taiteilijoilla olisi omia välittäjäorganisaatioita, jotka solmisivat yhteydet muihin yhteiskunnallisiin toimijoihin. Engeström luonnehtii tätä vaihtoehtoa "dialogiseksi", koska se edellyttää taiteilijoilta uudenlaisia yhteistyökumppanien tarpeet huomioon ottavia vuorovaikutustaitoja ja toimintatapoja. Sopimukset eivät koskisi vain tietyn valmiin tuotteen toimittamista vaan jatkuvaa tuotekehittelyä ja palvelua. (Mp.)

25 Viime aikoina on noussut esiin taiteen tekemisen malli, jossa kieltäydytään paitsi kaupallisille markkinoille menemisestä myös julkisesta tuesta, koska sen katsotaan jatkuvasti entistä vahvemmin instrumentalisoituvan eli alkavan vaatia konkreettista sosiaalista tai taloudellista vastinetta. (Ks. esim. Lind 2005.)

tällaisessa tehtävässä taiteilijan tuli hyödyntää olennaisesti karismaattista valtaa (ks. mts. 95)²⁶.

Teoksessaan *”The Reenchantment of Art”* (1991) Gablik kehitteli edelleen strategioita taistella taiteen desakralisoitumista ja individualisoitumista vastaan. Kriittistä näkökulmaansa hän toi esille tarkastelemalla, mitä tänä päivänä merkitsee olla menestyvä taiteilija. Taiteen yhteiskunnallisen tehtävän ja merkityksen palauttamiseksi Gablik esitti luopumista individualistisesta tekemisestä ja siirtymistä sosiaaliseen toimintaan, mitä hän kutsui *”yhteenliittäväksi estetiikaksi”*. Gablik luonnehti lähestymistapaansa feminiiniseksi. Hän näki luovuuden olennaisesti yhteisöllisenä ja asetti taiteen moraaliseksi tavoitteeksi yhteisön hoivaamisen ja yhteisöllisyyden edistämisen. Taiteessa oli korostettava kuuntelua ja keskustelua individualistisen katsekeskeisyyden sijaan. Gablik pyrki myös romuttamaan perinteiset erottelut taiteilijan ja yleisön, ammattilaisten ja ei-ammattilaisten, taiteilijan ja ei-taiteilijan väliltä. (Gablik 1991; ks. myös 2002.)

Gablikin ohella monet muutkin tutkijat ovat nojanneet karismakäsitteeseen tarkastellessaan taiteilijan ammatin viimeaikaisia muutoksia. Esimerkiksi Per Mangset (2003 ja 2004) ja Hans Abbing (2002) ovat kysyneet, onko *”karismaattinen käsitys”* menettänyt merkityksensä taiteessa. Karisma-termi on peräisin Pierre Bourdieulta, joka puolestaan omaksui sen Max Weberiltä (ja tämä Uudesta testamentista). Bourdieu käytti termiä sekä taiteen tuotannon että vastaanoton yhteydessä (ks. esim. 1993, 34–36, 40 ja 130–131). Molemmissa tapauksissa karismaideologia korostaa kykyjen synnynnäisyyttä. Taiteellisen toiminnan se esittää sosiaalisesta ja historiallisesta kontekstistaan eristäytyneen yksilön puhtaana ja pyyteettömänä luomisprosessina, vaikka taiteen tuotanto on Bourdieun mukaan tosiasiaa kollektiivista ja sen viimekätinen subjekti on *”taiteen kenttä”*. (Ks. esim. Bourdieu 1985, 175–180; 1993, 34.) Karismaideologia peittää taiteen todellisuuden näkyvistä niin taidekentän ulkopuolisilta kuin sen omiltakin toimijoilta. Viimeksi mainitut sisäistävät karismaideologian sosiaalisuudessaan kenttään, ja se rakentuu olennaiseksi osaksi heidän ajattelunsa ja toimintaansa suuntaavaa *”habitusta”*.

26 Max Weber (1956, 140–148) luonnehti karismaattiseksi yhtä kolmesta poliittisen legitimitietin tai legitimiin auktoriteetin tyyppistä; muut ovat perinteinen ja rationaalis-legaalinen, joista edellisessä auktoriteetin perustana on tradition pyhyys ja tapojen mukainen johtaminen, kun jälkimmäisessä taas uskotaan sääntöjen ja niiden soveltajien laillisuuteen. Karismaattinen auktoriteetti tarkoittaa, että ihmiset antautuvat poikkeuksellisen yksilön, esimerkiksi profeetan tai sotapäällikön, määräysvaltaan. Weber uskoi nimenomaan karismaattisen auktoriteetin voivan saada aikaan jotakin uutta tai mullistavaa. Pitkän päälle karisma kuitenkin rutinoituu, ja siihen nojaavan järjestelmän jatkuvuus on uhattuna alkuperäisen johtajan kuollessa.

Hollantilainen taiteilija-taloustieteilijä Hans Abbing (2002, 298) on esittänyt karismaattiselle taiteilijalle vaihtoehtoisina tulevaisuuden (ideaali)tyyppeinä taiteilija-tutkijan, taiteilija-käsityöläisen, postmodernin taiteilijan sekä taiteilija-viihdyttäjän. Uudet taiteilijatyyppit pyrkivät kiistämään rajat taiteen ja muiden yhteiskunnan sektorien tai sfäärien välillä tai eivät yksinkertaisesti piittaa niistä ja tulevat näin murentaneeksi karismaideologista näkemystä. Tutkija-taiteilija voi tähdätä elättämään itsensä akateemisen maailman viroissa ja käymään keskustelua sen kollegiaalisessa verkostossa. Käsityöläisellä ei ole välttämätöntä tarvetta korostaa sen enempää toimintansa intellektuaalista pohjaa kuin taiteen myyttistä erityisyyttä, vaan hänelle saattaa riittää itse tekemisen nautinto. Postmoderni taiteilija voi työskennellä estoitta vaikkapa mainonnan parissa, samoin hän voi perustaa yrityksen ja palkata alaisia tekemään osan työstään. Viihdyttäjä puolestaan pyrkii ilman omantunnon tuskia miellyttämään taiteellaan yleisöä. Näille taiteilijatyypeille taiteeseen ei liity mitään erityistä mysteeriä, vaan se on ammatti tai bisnes muiden joukossa. Jos tällaiset tyypit yleistyvät, taiteessa ei Abbingin mukaan enää olisi tarvetta duaalitaloudelle, jolla hän tarkoittaa karismaideologian edellyttämää jyrkkää erottelua pyyteettömän taiteellisen työn ja "leipätöiden" välillä (mts. 48).

Talouden kieltäminen taiteessa on Abbingin (2002, 51) näkemyksen mukaan saavuttanut lakipisteensä. Hän pidättäytyy kuitenkin esittämästä lopullista kantaansa sen suhteen, kuinka todennäköisenä hän pitää kuvaamiensa uusien tyyppien esiintuloa ja voimistumista taiteilijoiden keskuudessa, vaikka hän löytää koko joukon todisteita taiteen ja ei-taiteen rajan löystymisestä ja taiteilijoiden entistä suvaitsevammasta suhtautumisesta markkinoihin (mts. 296). Hän ei silti usko siihen mahdollisuuteen, että talouden kiellon syrjäyttävä sekä taiteen ja muiden sfäärien rajat hylkäävä postmoderni taiteilijatyyppi valtaisi merkittävästi alaa, sillä tuolloin taide katoaisi kokonaan (mts. 299). Koska niin monella on intressi taiteen pyhyden säilyttämiseen, näin ei Abbingin arvion mukaan pääse helposti käymään. Kyse ei ole pelkästään taiteilijoista vaan kaikista taidekentän toimijoista sekä lisäksi taiteen ostajista ja tukijoista alkaen yksityisistä henkilöistä ja säätiöistä ulottuen julkiseen valtaan ja sen käyttämään asiantuntijaverkostoon. Näiden toimijoiden elanto tai status tai molemmat ovat riippuvaisia siitä, että usko taiteen erityisyyteen ja sen taloudellisen logiikan poikkeuksellisuuteen säilyy yhteiskunnassa. Taiteen talous ei tämän vuoksi Abbingin (2002, 295–297) uskomuksen mukaan näyttäisi lähiaikoina normalisoituvan.

Hollantilainen tutkija Merign Rengers (2004, 24) arvioi, että tulevaisuudessa ainoastaan korkean statuksen omaavat taiteilijat pystyvät todella elämään arkkityyppisen autonomisen taiteilijan lailla. Suurin osa "tavallisista" taiteilijoista sen sijaan joutuu kohtaamaan

entistä kovempia vaatimuksia tilaajilta ja taistelemaan toimeentuloon. Rengers (mas. 27) uskoo, että selvitäkseen taiteilijan täytyy muuttua nykyistä joustavammaksi, kaupallisemmin suuntautuneeksi ja entistäkin monitaitoisemmaksi. Abbing (2002, 145) käyttää termiä hybriditaiteilija luonnehtiessaan taiteilijatyyppejä, jolle monen ammatin yhtäaikaisuus on tietoinen ja myös mieluinen valinta. Heillä on ”portfoliossaan” houkuttelevia ja hyvin palkattuja taiteeseen liittyviä ja taiteen ulkopuolisia tehtäviä. Abbing arvelee tällaisten taiteilijoiden olevan vielä vähemmistönä mutta voivan yleistyä lähiaikoina (mp.). Hybriditaiteilijoille taide voi itse asiassa muuttua harrastukseksi siinä mielessä, että heillä ei ole paineita hankkia taiteen tekemisellään rahaa; tällöin he voivat paradoksaalisesti olla siinä myös täysin autonomisia.

Monipuolistumisskenaarioon viittaa Rengersin tapaan myös Kaija Rensujeff (2004, 103) laajan suomalaisia taiteilijoita koskevan tutkimuksensa pohjalta. Osa taiteilijoiden moniammattisuudesta ja -taitoisuudesta on itse valittua ja haluttua, kuten Abbingin hybriditaiteilijoiden tapauksessa, mutta osa on yksinkertaisesti taloudellisen pakon sanelemaa. Ann Markusen ym. (2006) käyttävät termiä *crossover* Yhdysvalloissa taiteilijoiden keskuudessa yleistyneestä tavasta yhdistää mutkattomasti työtehtäviä kaupallisen, voittoa tavoittelemattoman ja julkisen sektorin alueilta. Tutkimuksen mukaan taiteilijat ylittävät rajoja mielellään ja tekisivät niin nykyistäkin useammin, jos se olisi taloudellisesti mahdollista. Samoin yhdysvaltalaisessa tutkimuksessa havaittiin taiteilijoiden kasvanut halukkuus kykyjensä ja tietämyksensä jatkuvaan kartuttamiseen. (Mts. 7–8.)

Norjalainen kulttuuripolitiikan tutkija Per Mangset (2003), joka nojaa vahvasti sekä Pierre Bourdieun että Hans Abbingin pohdintoihin, erottaa karismaattisen taiteilijan vaihtoehtoina ennen muuta kaksi mallia tai tyyppiä, jotka voitaisiin suomentaa postmoderniksi taiteilijaksi ja kulttuuriyrittäjäksi. Postmoderni taiteilija ei näe taidetta pyhänä tehtävänä vaan ammattina muiden joukossa. Hän ei yritä pysytellä kaukana kaupallisesta kentästä vaan käyttää sieltä omaksuttuja keinoja ja välineitä taiteellisessa työssään. Vastaavasti hän voi hyödyntää taiteellisia kykyjään mainos- ja media-alalla. Postmoderni taiteilija ei myöskään kunnioita perinteisiä välineiden tai genreen rajoja oman taiteenalan sisällä; kuvataiteessa postmoderni taiteilija tekee tyypillisesti video- tai mediateoksia, performanssia tai käsitetaidetta. Kulttuuriyrittäjälle on Mangsetin mukaan leimallista avoin strateginen ja rationaalinen laskelmointi ja riskinotto kentällä, jolle on liikaa tulijoita ja jolla on jaossa vain vähän voittoja. Kulttuuriyrittäjä tähtää taiteellisiin ja taloudellisiin palkintoihin yrittämättä peitellä hyödyn tavoitteluaan. Hän ei Mangsetin mukaan välttämättä poikkea asenteiltaan ja toimintamalleiltaan paljonkaan yksityisen elinkeinoelämän yrittäjistä, esimerkiksi porssikeinottelijoista. (Mp.)

Mangset sai tutkimusryhmänsä kanssa vastikään valmiiksi laajan kaksivaiheisen empiirisen tutkimuksen, jossa selvitettiin taiteilijan identiteetin muutoksia Norjassa (Mangset 2003 ja 2004; Røyseng ym. 2007, 1). Siinä päädyttiin näkemykseen, että karismaideologia on pitänyt norjalaisten taiteilijoiden keskuudessa pintansa mutta joustamalla ja muotoaan muuttamalla. Tutkimuksessa oli tarkasteltavana kolme taiteenala: kuvataide, musiikki ja näyttämötaide. 1990-luvun lopulla haastateltiin joukko taideopiskelijoita, joista osaan otettiin uudelleen yhteyttä siinä vaiheessa, kun he aloittelivat itsenäistä uraansa taiteilijoina. Tutkimuksen keskeinen kysymys oli, kuinka vahvasti karismaattinen taiteilijakäsitys tai -myytti enää ohjaa nuoria taideopiskelijoita ja taiteilijoita, kun sitä on haastettu niin monelta taholta. Muutospaineiden lähde tutkijat kutsuvat taiteen ”dedifferentiaatioksi” tai ”deinstitutionalisaatioksi”, millä he tarkoittavat osapuulleen samaa kuin taiteen ja muiden yhteiskunnan sektorien tai sfäärien rajojen hälvenemisellä ja taiteen erityislogiikan murenemisellä (Røyseng ym. 2007, 1). Taiteen itseisarvoisuus ja taideinstituution autonomisuus purkautuvat, ja toisesta suunnasta taiteen erityisyyttä nakertaa kaiken tuotannon ja arkielämän estetisoituminen.

Røysengin, Mangsetin ja Borgenin (2007) tutkimuksen perusteella karismaideologia on yhä olennaisen tärkeä nuorten taiteilijoiden identiteetin perustana Norjassa. Tulos kuitenkin heijastaa osin tutkijoiden päätöstä tarkastella karismaideologiaa tilanteen mukaan muotoutuvana diskurssina eikä jäykkänä dogmijärjestelmänä. Viimeaikaiset haasteet, kuten edellä mainittu taiteen dedifferentiaatio, eivät heidän mukaansa ole johtaneet karismaideologian hylkäämiseen vaan sen uudelleen tulkintoihin (mas. 1). Nuoret taiteilijat suhtautuvat ”myyttiin” joustavasti esittäen väliin sitä tukevia, väliin sen vastaisia käsityksiä; myytti oli joka tapauksessa heille yhä keskeinen viitekehys taiteilijan identiteetistä puhuttaessa ja sitä rakennettaessa. Tutkimuksen mukaan karismaideologia oli vahvempi taideopiskelijoiden kuin jo uransa aloittaneiden nuorten taiteilijoiden keskuudessa. Opiskelijat kertoivat, kuinka he olivat jo lapsesta pitäen halunneet taiteilijoiksi ja kuinka he jo varhain olivat osoittaneet poikkeavan lahjakkuuden merkkejä (Røyseng ym. 2007, 5). He olivat erittäin varmoja valitsemastaan alasta ja sitoutuneita opintoihinsa. He pitivät taidetta kutsuksena tai kohtalona ja lahjakkuutta armon osoituksena, ja heillä oli kertomansa mukaan sisäinen pakko ja jopa fyysinen tarve taiteen tekemiseen. (Mp.) Mahdollisuus tehdä taidetta tuotti heille nautintoa ja eksistentiaalisia tuntemuksia ja korvasi heille epävarmat tulevaisuudennäkymät (mas. 14). Suhteessa taloudelliseen kieltämykseen tämän päivän taideopiskelijat kuitenkin poikkesivat myyttistä siinä, että vaikka monia heistä houkutteli yksilöllinen vapaus, boheemielämän sijaan he näyttivät tutkijoiden mukaan suosivan pikkuporvariston turvattua elämäntapaa. Opiskelijat olivat myös valmiita astumaan

kaupallisuuden puolelle, joskin taiteellista autonomiaa koskevin varauksin. (Mas. 7.)

Tutkijoiden tulkinnan mukaan myyttinen käsitys korostui norjalaisen taideopiskelijoiden keskuudessa sen vuoksi, että taideoppilaitosten koulutusohjelmissa keskitytään käytännön taiteen tekemisen ohella rakentamaan taiteilijaidentiteettiä, siis asenteita ja etiikkaa (Røyseng ym. 2007, 9). Sen sijaan ammattielämän todellisuudesta annetaan taidekouluissa vain vähän tietoa. Suomessa saman seikan on todennut Paula Karhunen (2004) kuvataideopiskelijoiden sijoittumisesta koskevassa tutkimuksessaan. Uraansa aloittelevat norjalaiset taiteilijat olivat hämmästyneet esimerkiksi siitä, kuinka paljon erilaisia rutiiniluontoisia tehtäviä taidetyöhön todellisuudessa sisältyy. He tajusivat myös, että uraa olisi jollain tapaa koetettava edistää, mikä olisi edellyttänyt myytin vastaista toimintaa, mihin heillä kuitenkin oli pidäkkeitä. Ratkaisuna dilemmaan he päätyivät käsitykseen, että taiteilijan menestyksen takaavat parhaiten kova työ ja aloitteellisuus. Opiskelujan usko armosta annettuun lahjaan alkoi hälvetä ja taiteilijuus ymmärrettiin hankituksi asemaksi. (Røyseng ym. 2007, 10.)

Norjalaiset tutkijat tulkitsivat kytkennän kovan työn ja ammatillisen aseman varmistamisen välillä karismaideologian uudelleen tulkinnaksi muuttuneessa tilanteessa. Heidän mukaansa se vastasi kalvinistista predestinaatiokäsitystä, jonka mukaan kukaan ei voi tietää, kuuluuko hän itse Jumalan valittuihin, eikä asiaa voi edistää millään lailla. Kalvinistit omistautuivat työnteolle toivoen menestyksen tällä saralla merkitsevän pääsyä valittujen joukkoon. Taiteilijat turvautuvat kovaan työnteokseen samalla tavalla epävarmassa tilanteessa kovan kilpailun ja ylitarjonnan vallitessa. Kyseessä saattoi olla myös menetelmä tuottaa itselleen ulkoisia merkkejä valituksi tulemisesta, siis karismasta. (Røyseng ym. 2007, 11.)

Norjalaiset tutkijat toteavat, että taiteilijoiden tulisi toimia strategisesti selvitäkseen kovassa kilpailussa taidetyömarkkinoilla. Tämä sotisi kuitenkin pyyteettömyyttä edellyttävää karismaattista taide- ja taiteilijakäsitystä vastaan, uskomuksen mukaanhan todellisen taiteen ei tarvitse markkinoida itseään vaan se nousee vääjäämättä esiin. Norjalaiset nuoret taiteilijat eivät raportoineet järjestelmällisistä yrityksistä parantaa asemaansa ja verkostojaan vaan yrittivät päivittäin peittää intoaan edetä uralla. (Røyseng ym. 2007, 11–12.) Tutkimuksen mukaan taiteilijoiden ambivalentti suhtautuminen kaupallisuuteen näytti säilyvän myös siinä vaiheessa, kun he yrittivät tulla itsenäisesti toimeen taiteellaan. Tutkittavilla oli selkeä käsitys siitä, missä puhtaan ja kaupallisen raja taidekentällä kulkee. Vaikka he halusivat tulla hyvin toimeen, he eivät kertomansa mukaan olleet valmiita mihin tahansa myönnytyksiin. Tutkijat havaitsivat silti tiettyä löyhymistä nuorten taiteilijoiden käsityksissä verrattuna taideopiskelijavaiheeseen. (Mts. 12–13.)

Kulttuurintuotannon näkökulma ja palkinto-orientaatiot

Suomalaisen kuva- ja valokuvataiteilijan sosiaalisen ja taloudellisen aseman kehitystä parikymmentä vuotta seuranneena olen kiinnostunut erityisesti siitä, kuinka kansainvälistyminen vaikuttaa taiteilijoiden ”professioniin”. Eliot Freidsoniin (1986, 433–435) nojaten tarkoitan tällä ensinnäkin sitä, että ulkomaisen kysynnän kasvaessa toimeentulon hankkiminen taiteesta ilman apurahoja tai muuta julkista tukea alkaa näyttää mahdolliselta entistä useammalle suomalaiselle kuvataiteilijalle²⁷. Tähän saakka kuvataiteilijat ovat olleet Suomessa poikkeuksellisen riippuvaisia sivutöistä ja apurahoista (ks. esim. Rensujeff 2003, 73). Koko ammattikuntaa kehitys ei oletettavasti tule koskettamaan yhtäläisessä mitassa, vaan pikemmin voitaisiin olettaa syntyvän entistä suurempia eroja hyvä- ja huono-osaisten välillä. Tämäkin vastaisi taiteilija-ammattikuntien sisällä kansainvälisesti vallitsevaa tilannetta, suurta kuilua tunnettujen tähtien ja heikosti toimeentulevan massan välillä. Taiteessa sanotaan vallitsevan *winner takes all* -markkinat: murto-osa taiteilijoista ylittää huipputuloihin mutta enemmistön ansiot jäävät vaatimattomiksi. (Abbing 2002, 107.) Kun ammatinharjoittajien määrä on kasvanut useissa maissa nopeammin kuin nykytaiteen kysyntä, on monin paikoin muodostunut vain entistä suurempi ”prekarisoituva” taiteilijamassa.

Professioninäkökulmalla tarkoitan toiseksi huomion kiinnittämistä taiteilijoiden ammattikunnan itsemääräämismahdollisuuksiin. Kansainvälistymisen voidaan olettaa muuttavan merkittävällä tavalla niin taiteen harjoittamisen luonnetta kuin kotimaisen taidemaailman valtarakenteita ja -suhteita. Viennin edistämistä varten perustetuista kotimaisista instituutioista, kuten FRAMEstä, sekä kansainvälisistä kuraattoreista ja taidekauppiaista voi syntyä uusi portinvartijaryhmä, joka vaikuttaa yksittäisten taiteilijoiden uraan ja koko Suomen taiteen suuntaan. Kotimainen järjestökenttä – joka pitkälle vastaa taiteilijoiden ammattikuntaa – saattaa olla vaarassa menettää suhteellista merkitystään samoin kuin valtion taidehallintoelimet, joissa taiteilijajärjestöt ovat olleet keskeisesti edustettuina. Toisaalta kansallisvaltion tarjoama rahoitus on ratkaiseva monilla nykytaiteen näennäisesti globalisoituneilla ja markkinaistuneilla osa-alueilla (Bydler 2004, 33), mikä oletettavasti pitää yllä julkisen taidehallinnon portinvartija-asemaa.

27 Freidsonin (1986, 435) mukaan taiteilijat ovat olleet professioteorian näkökulmasta ongelmallinen ryhmä, sillä vaikka heillä on yleensä sekä harvinaisia tietoja ja taitoja että tutkinto omalta alaltaan, he eivät kykene säätelemään teostensa hintoja ja markkinoita. Professionilla tarkoitetaan tutkimuskirjallisuudessa vahvaa ja suljettua ammattia, joka kykenee kontrolloimaan oman kompetenssinsa arviointia, uusien ammattilaisten rekrytointia (laatu ja määrä) sekä palkkioidensa perusteita ja ansiotasoaan kokonaisuudessaan.

Kun suomalaisten taiteilijoiden toiminta ulottuu entistä laajemmin kansallisten rajojen ulkopuolelle, jolloin kohdataan toisentyyppeisiä taide-elämän rakenteita ja omaksutaan uudenlaisia toimintakäytäntöjä ja -ihanteita, tapahtuu oletettavasti muutoksia niin yksittäisen ammatinharjoittajan kuin koko ammattikunnan tilanteessa. Sosiaaliset ympäristöt ja verkostot, joissa taiteilijat työtään tekevät, muuttuvat kansainvälisen integraation myötä; sama koskee toimijoiden välistä työnjakoa ja tehtävänkuva. Uusia kumppaneita ovat esimerkiksi kansainväliset kuraattorit ja galleristit sekä ulkomaisten taidekeskusten, museoiden ja biennaalien johtajat ja tuottajat. Uusi konteksti oletuksen mukaan muokkaa taiteellisen työn motiiveja ja tavoitteita. Taiteilijoiden toimeentulon lähteet ja taso voivat muuttua olennaisesti kansainvälisissä ympyröissä, samoin tulonhankintaa koskevat arvot ja normit, jotka ovat olleet keskeisiä ammattikunnan etiikassa. Osa suomalaisista taiteilijoista tulee todennäköisesti olemaan tulevaisuudessa entistä tiiviimmin tekemisissä kaupallisten taidemarkkinoiden kanssa. Toisaalta osa taiteilijoista saattaa vetäytyä tietoisesti sekä kaupallisten että apurahamarkkinoiden ulkopuolelle.

Tutkimukseni perimmäisenä viitekehystenä on taidesosiologian piirissä kehitetty ”kulttuurintuotannon näkökulma”, jonka mukaan taidetuotannon sosiaaliset ja taloudelliset järjestelyt heijastuvat paitsi taiteilijoiden uraan myös itse taidetuotteisiin, niiden muotoon ja sisältöön. Taiteen tuotanto-olosuhteiden muutokset vaikuttavat oletuksen mukaan siis viime kädessä myös itse teoksiin. Tämä näkökulma on toiminut kivijalkana myös useissa aikaisemmissa tutkimuksissani (ks. esim. Karttunen 2001 ja 2005). John Hall ja Mary Jo Neitz (1993, 291) käsittävät kulttuurintuotannon näkökulman tarkoittavan laajasti kaikkia niitä tutkimuksia, joissa kulttuuria ja suppeammin taidetta tarkastellaan leimallisesti kollektiivisen toiminnan tuloksena. Tällöin siihen kuuluvat itseoikeutetusti Pierre Bourdieun ”taiteen kentän” ja Howard S. Beckerin ”taidemaailman” käsitteiden pohjalta tehdyt tutkimukset (ks. esim. Bourdieu 1993; Becker 1981).

Diana Crane (1994, 13) laskee kulttuurintuotannon näkökulmaan tutkimukset, joissa tarkastellaan erilaisten tuki- ja markkinarakenteiden ja portinvartijajärjestelmien vaikutusta kulttuurintuottajien uriin ja toimintakäytäntöihin. Niissä kysytään, miten tietyt olosuhteet suosivat tietynlaisten kulttuurituotteiden tekemistä tai keitä kulttuurintuottajat ovat, mikä muovaa heidän ominaisuuksiaan ja kuinka paljon autonomiaa heillä on työssään (mts. 14). Samoin pohditaan erilaisten palkinto-, tuki- ja rahoitusjärjestelmien vaikutusta kulttuurintuottajien sosiaaliseen ja taloudelliseen asemaan ja heidän tuotantonsa muotoon ja sisältöön²⁸. Richard Peterson (1994, 165) rajoittaa kulttuurin-

28 Sekaannuksen välttämiseksi korostettakoon, että tässä viitekehyksessä kulttuurintuottajilla tarkoitetaan taiteilijoita eikä managereja tai välittäjiä.

tuotannon näkökulman tutkimuksiin, joissa tarkastellaan sitä, kuinka kulttuurituotteiden sisältöön vaikuttaa ympäristö, joissa ne tuotetaan. Hän erottaa näkökulman sisällä kuusi erilaista suuntausta tai painopistealuetta: 1) vertaileva markkinarakenteiden tutkimus, 2) diakroninen markkinarakenteiden tutkimus, 3) palkintojärjestelmien tutkimus, 4) portinvartijoiden ja päätöksentekoketjujen tutkimus, 5) luovan työn tekijöiden urien tutkimus sekä 6) luovuutta edistävien rakenteiden tutkimus (mts. 166–176). Käsillä oleva tutkimus kuuluu näistä lähinnä luokkiin 3 ja 5, mutta useimpia muitakin näkökulmia sivutaan tavalla tai toisella.

Diana Cranen (1976) termejä käyttäen kuvataiteen palkintojärjestelmällä – siis tuki- ja rahoitusrakenteella – on ollut Suomessa siinä mielessä ”itsenäisen” palkintojärjestelmän piirteitä, että valtion taide-toimikunnissa tuottajat ovat itse määränneet sekä tekemisen kriteerit että jakaneet symboliset ja taloudelliset palkinnot, jotka ovat yhdistyneet apurahoissa. Professioninäkökulmasta tämä voidaan tulkita merkiksi ammattikunnan vahvuudesta. Integroituminen kansainvälisiin taidemarkkinoihin vähentää oletettavasti Suomessa taiteilijoiden ammattikunnan määräysvaltaa taiteen palkintojärjestelmän suhteen. Crane (1976) on luonnehtinut kansainvälisen nykytaidemaailman palkintojärjestelmää puoli-itsenäiseksi, millä hän tarkoittaa sitä, että ammattikunta määrittää hyvän taiteen normit ja jakaa niiden nojalla symbolisia tunnustuksia mutta taloudelliset palkinnot ovat pitkälti kulttuuriyrittäjien (kuten taidekauppiaiden ja -galleristien) sekä ostajien käsissä. Raymonde Moulin (1983, 398–400) on ”deprofessionalisaation” käsitteeseen nojaten sanonut, että taiteilijoilla itsellään ei ole kovinkaan vahva asema nykytaiteen kentällä, sillä kansainvälisen nykytaidekentän keskeisiä vallankäyttäjiä ovat yhtäällä kuraattorit ja toisaalla taidekauppiaat. Suomessakin on todennäköistä, että taiteen kentän uudet päätöksentekijät voivat ohittaa perinteisiä kansallisia rekrytoitumis- ja meritoitumiskanavia ja syrjäyttää niiden käyttämiä taiteen ja taiteilijan kriteereitä.

Oletukseni mukaan kansainvälistyminen saattaa siis tuoda mukanaan suuria muutoksia suomalaisen kuvataiteen palkinto- ja tukijärjestelmään, joka kohdistaa taiteilijan työhön monenlaisia kannusteita ja pidäkkeitä. Hyödynnän tässä yhteydessä Hans Abbingin (2002) esittämää palkinto-orientaation käsitettä, millä hän viittaa taiteilijoiden taipumukseen suosia tiettyjä palkintolähteitä ja -tyyppisiä samoin kuin tehdä tietynlaisia teoksia (mts. 94). Jotkut taiteilijat – tai kokonaiset beckeriläiset ”taidemaailmat” – suuntautuvat kollegoilta saataviin palkintoihin ja julkisiin apurahoihin ja erikoistuvat väliaikaisiin installaatioihin tai ”museoteoksiin”, kun toiset taas tuottavat taideobjekteja vapaille markkinoilla myytäväksi. Abbingin mukaan taiteilijat omaksuvat tällaiset orientaatiot uransa varhaisvaiheissa, tyypillisesti jo taidekoulussa. Habitukseen sisäistetyt suuntautumistavat ovat pit-

käaikaisia ja vaikeasti muutettavissa. Ne kytkeytyvät taidetyön perustaviin arvoihin ja normeihin, ja niistä juontuu taideurien vahva polkuriippuvuus, toisin sanoen ”valtioneiteilija” ei muutu helposti ”markkinataiteilijaksi”. (Mp.)

Hans Abbing (2002, 99–101) luonnehtii hollantilaisia kuvataiteilijoita voimakkaasti hallitukseen tai valtioon suuntautuneiksi. Sama voitaneen yleistäen todeta muutamien viime sukupolvien suomalaisista kuvataiteilijoista. Taiteellinen legitimitetti on ollut meillä, kuten Hollannissakin, pitkälti kietoutunut julkiseen tukijärjestelmään. Markkinoiden ollessa heikot valtion rahoitusta on tarvittu sivistysvaltiolle olennaiseksi katsotun taide-elämän ylläpitämiseksi sekä korkealaatuisen taiteen tarjonnan varmistamiseksi. Valtiossa on nähty myös taiteilijan autonomian turva markkinoiden turmeluttavaksi uskottua vaikutusta vastaan. Julkisen tuen järjestelmä on Suomessa mielletty taiteen kentän sisäiseksi palkintojärjestelmäksi, sillä apurahoja jakaviin toimikuntiin valitaan jäsenet taidejärjestöjen ja -organisaatioiden nimeämistä ehdokkaista ja heistä valtaosa on itse taiteilijoita. Monikaan taiteilija ei ole pystynyt elämään taiteen myynnistä saamallaan tuloilla, vaan he ovat olleet riippuvaisia valtiosta taiteellisen toimintansa mahdollistajana. Lisäksi he ovat hankkineet rahoitusta opetustöillä sekä taiteen ulkopuolisilla leipätöillä. Yksityisten säätiöiden ja rahastojen tuki on ollut myös tärkeä suomalaisille kuvataiteilijoille.

Hans Abbing (2002, 97) toteaa, että taiteilijoiden suhtautuminen rahaan ja maineeseen yleensä lientyy iän myötä. Sitä paitsi menestyvät ”valtioneiteilijat”, jotka ovat voineet pysytellä kaupallisten markkinoiden ulkopuolella julkisten apurahojen ja ostojen ansiosta, alkavat usein uran vakiintuessa saada enenevässä määrin myös markkinatuloja. Uskottavuudestaan epävarmat nuoret taiteilijat tukeutuvat vahvemmin karismaattiseen ideologiaan, joka kieltää taloudelliset ja muut taiteen ulkoiset intressit ja palkinnot. Abbing katsoo, että jos julkisessa rahoituksessa tapahtuu merkittäviä supistuksia, siihen nojanneiden taiteilijoiden on vaikea sopeutua uuteen tilanteeseen. Nuoret tulokkaat sen sijaan mukautuvat nopeasti muuttuneisiin vaatimuksiin ja alkavat vallata asemia. Abbing (2002, 100) sanookin, että perustaviin muutoksiin palkintosuuntautumisessa taidekentällä liittyy yleensä henkilöiden vaihtuminen.

Käsillä olevan tutkimuksen keskeisiin olettamuksiin kuuluu, että kasvava kontakti kansainvälisen taidekentän ja erityisesti kansainvälisten taidemarkkinoiden kanssa löyhentää ”karismaideologian” otetta suomalaisten taiteilijoiden keskuudessa. Taiteilijatyyppejen keskinäiset voimasuhteet kotimaisella kentällä muuttuvat oletuksen mukaan ja uudenlaisia taiteilijatyyppejä nousee esiin. Taiteen ja talouden rajan voidaan arvella madaltuvan ainakin silloin, kun taiteilijat integroituvat nimenomaan kansainvälisiin taidemarkkinoihin, siis kaupallisiin gallerioihin ja messuihin. Muutoksen voidaan otaksua olevan

Suomessa poikkeuksellisen suuri, sillä taidemarkkinat ovat olleet täällä viime vuosiin saakka melko kehittymättömät ja irrallaan kansainvälisestä kentästä (ks. Jyrämä 1999 ja 2002; Anhava 2007). Silloin kun kansainvälistymisellä tarkoitetaan entistä kiinteämpää kytköstä globaaliin ”kuvataideteollisuuteen”, siihen tuntuisi kytkeytyvän luontevasti taiteilijan ”maallistuminen” tai ”keskiluokkaistuminen”. Taiteilija muuttuisi tällöin ammatiksi ja taide bisnekseksi muiden joukossa; Vappu Lepistön (1991) termein kyse olisi postmodernin taiteilijan tai taide-eläjän yleistymisestä ammattikunnan keskuudessa.

Tutkimukseni tarkoituksena on selvittää kansainvälisesti toimivien suomalaisten kuvataiteilijoiden toimeentulolähteitä ja -ideaaleja 2000-luvun alkupuolella ja hahmotella tulevaisuudessa mahdollisesti yleistyviä taiteilijatyyppejä. Aiemmissä tutkimuksissa suomalaisten kuvataiteilijoiden uran alkuvaiheista on korostunut taiteellisen legitimitetin hankkiminen pyyteettömän strategian avulla. Tulokkaat ovat keränneet arvostusta varttuneempien kollegoidensa keskuudessa osoittamalla tinkimättömyyttä taiteellisessa työssään uhraten tarvittaessa taloudelliset etunsa (Erkkilä ja Vesänen 1989). Valokuvataiteilijoiden todettiin 1990-luvulla vastaavasti sanoutuvan irti ”ammattitöistä” ja hankkiutuvan taloudellisesti epävarmaan asemaan edistääkseen taiteellista legitimitettiään. Taloudesta tinkimisellä todistettiin taiteellisten pyrkimysten puhtautta ja ensisijaisuutta. (Karttunen 1993 ja 1999.) Yhdysvaltalaisessa tutkimuksessa samaan ilmiöön törmättiin taiteellista tunnustusta hakevien teatteriteknisten ammattien tapauksessa (Wellin 1993). Tutkimusten mukaan karismaideologiaan turvaudutaan erityisen vahvasti juuri silloin, kun yksittäisen taiteilijan oma ura on vielä epävarmassa vaiheessa tai kun koko taiteenalan status on kyseenalainen. Kärsivän ja väärinymmärretyn neron myytti pelastaa taloudellisesti heikosti menestyvien kunnian taiteilijoina, kun se kääntää välttämättömyyden hyveeksi (vrt. Simpson 1981).

Olen rajannut tutkimukseni nuoriin taiteilijoiden, vaikka kansainvälistyminen on epäilemättä aiheuttanut suoraan tai välillisesti suuria muutoksia myös varttuneempien tilanteeseen. Osalla keski-ikäisistä taiteilijoista ura on ikään kuin käynnistynyt uudestaan, kun he ovat päässeet esimerkiksi jatko- tai täydennysopintojen myötä tai näyttelyvaihdon tai residenssitoiminnan kautta kansainväliseen kiertoon. FRAME:n vuosittaisilla Finnish Artists Abroad -listoilla toistuvista nimistä monet ovat syntyneet jo ennen 1960-lukua, kuten Ulla Jokisalo (s. 1955), Jorma Puranen (s. 1951), Catarina Ryöppy (s. 1939), Roi Vaara (s. 1953) tai Maaria Wirkkala (s. 1954). Keskityn tässä tutkimuksessa nuoriin taiteilijoihin sen vuoksi, että heissä muutosten voi olettaa näkyvän selvempinä, sillä he ovat vapaampia niistä ideologisista pidäkkeistä ja kannusteista, jotka ohjaavat tavalla tai toisella 1960–1980-luvuilla uransa aloittaneita taiteilijoita. Tälle hyvinvointivaltiollisen taiteen tukijärjestelmän aikana kentälle astuneelle ja sitä edelleen ra-

kentaneelle polvelle on ollut tyypillistä mieltää taiteellinen autonomia markkinoiden vastaisuudeksi. Nuoret taiteilijat sen sijaan ovat oletukseni mukaan voineet liiketaloustieteen termein ”syntyä globaaleiksi”, jolloin tulevaisuuden trendit näkyvät heissä puhtaammin. He ovat aloittaneet opiskelunsa aikana, jolloin kansainvälinen vaihto opintojen osana ja työnteko ulkomailla niiden jälkeen on ollut itseltään selvä vaihtoehto. Viimeaikainen muutos on ollut jopa niin raju, että osa nykyisistä taideopiskelijoista kuuleman mukaan jo kritisoi itseisarvoista liikkuvuutta ja pysyttäytyy tietoisesti kotimaisella kentällä. Suomalaisten opiskelijoiden halukkuus lähteä ulkomaiseen vaihtoon on myös osoittanut laantumisen merkkejä viime vuosina²⁹.

Koska taiteilijan ammatin viimeaikaista kansainvälistymistä ei Suomessa ole vielä liiemmin tutkittu, olen pyrkinyt tulevaisuuden taiteilijatyyppeiden ennakoimisen ohella yksinkertaisesti myös kartoittamaan nuorten kansainvälisesti liikkuvien ja toimivien kuvataiteilijoiden kokemuksia ja välittämään niitä kotimaiselle yleisölle. Kansainvälisesti taiteilijanomadit ovat olleet muodikas aihe taidelehdissä, näyttelyluetteloissa ja esseekokoelmissa, mutta varsinaista empiiristä tutkimusta ”globalisoitumisen” aiheuttamista muutoksista kuvataiteilijan ammattiin ei ole muissakaan maissa tiettävästi tehty. Teemaa käsitellään hämmästyttävän vähän edellä esitellyissä muutoin kiinnostavissa taiteilijatyyppeiden viimeaikaista muutosta koskevissa tutkimuksissa (Abbing 2002; Mangset 2003 ja 2004; Rengers 2004 jne.). Kansainvälisen nykytaidemaailman rakenteista ja mekanismeista ovat kirjoittaneet viime vuosina muiden muassa taidesosiologi Raymonde Moulin (2002) ja taidehistorioitsija Charlotte Bydler (2004) sekä taloustieteilijät Nathalie Moureau ja Dominique Sagot-Duvauroux (2006). Ruotsalainen Bydler (2004) on tarkastellut kiinnostavasti freelancer-nomadien kentän syntyä kansainvälisten taidetapahtumien ympärille, mutta hän keskittyy ensisijaisesti kuraattori-kriitikoihin, joihin hän itsekkin lukeutuu. Kuvataiteilijan ammatin kansainvälistymisen tarkastelussa käsillä oleva tutkimus kuuluu näin ollen pioneereihin.

Raportin kulku

Seuraavassa luvussa esitellään tutkimuksessa käytettyjä aineistoja ja menetelmiä. Luvun lopussa esitetään asetelmamuodossa tiivistelmä

29 Kansainvälisen henkilövaihdon keskus CIMOn liikkuvuusraportin mukaan Suomeen saapuvien opiskelijoiden määrä (8 415) ylitti täältä ulkomaille lähtevien määrän (8 232) ensimmäistä kertaa vuonna 2007. Taideteollisesta korkeakoulusta lähti tuolloin pitkään vaihtoon 72 opiskelijaa ja sinne tuli 144; Kuvataideakatemiassa vastaavat luvut olivat 14 ja 23. (Korkala 2008.)

tutkimusjoukosta (N=15), jonka haastatteluihin tulokset ensisijaisesti perustuvat. Kukaan heistä ei esiinny tässä raportissa omalla nimellä, vaan olen antanut heille pseudonyymit. Kolmannessa luvussa tarkastellaan kansainvälisesti liikkuvien nuorten taiteilijoiden uran kulkua ja heidän nykyistä asemaansa taidekentällä. Neljännessä luvussa keskitytään kansainvälisten galleriasopimusten syntyyn ja niiden sisältämiin ehtoihin; samoin siinä tarkastellaan haastateltavien suhdetta teostensa myyntiin ja ylipäänsä kaupallisuuteen taiteessa. Viidennessä luvussa kerrotaan tutkimusjoukon tulotasosta sekä tulo- ja rahoituslähteistä. Erityisen mielenkiinnon kohteena ovat kansainvälisiltä taidemarkkinoilta saadut myyntitulot sekä kansainväliset tilaustyöt ja hankkeet. Kuudes luku käsittelee haastateltavien kontakteja kuvataidetta vieviin suomalaisiin organisaatioihin sekä taiteen kentän kansainvälisiin portinvartijoihin. Seitsemännessä luvussa esitellään haastateltavien käsityksiä nykytaiteen kentän maantieteellisestä ulottuvuudesta ja painopisteistä. Samaten käydään läpi heidän näkemyksiään ja kokemuksiaan suomalaisuudesta kansainvälisellä kentällä sekä arvioidaan heidän mahdollista halukkuuttaan muuttaa pois Suomesta. Luvussa käsitellään myös haastateltujen näkemyksiä kansainvälistymisen hyödyistä ja ongelmista. Kahdeksannessa luvussa tarkastellaan haastateltavien käsityksiä ammattitaiteilijan määreistä sekä heidän sijoittumistaan edellä esiteltyihin taiteilijatyypologioihin, etenkin suhteessa karismaideologiaa kannattaviin tai sitä vastustaviin tai siitä piittaamattomiin ajattelu- ja toimintamalleihin. Loppuluvussa kootaan yhteen muissa luvuissa esiteltyjä tuloksia taiteilijan ammattidentiteetin, roolin ja toimeentulon muutossuunnista Suomessa sekä niiden yhteyksistä taidetoiminnan kansainvälistymiseen. Lisäksi esitetään myös muutamia kiinnostavia seuranta- ja jatkotutkimuslinjoja.

Tutkimusaineistot ja -menetelmät

Triangulaatio ja vertailu

Olen tehnyt taiteilijoiden kansainvälistymistä koskevaa tutkimushanketta useissa osissa, ja se perustuu kokonaisuudessaan moniin erityyppisiin aineistoihin ja menetelmiin. Kartoituvaiheessa ymmärsin aihepiirin laajemmin, ja tuolloin painotin ”kovempaa” otetta kuin käsillä olevassa nuoriin kuvataiteilijoihin kohdistuvassa tutkimuksessa, joka nojaa ensisijaisesti haastatteluihin. Lähestyin aihepiiriä aluksi välillisesti rekisteri- ja dokumenttiaineistojen kautta (Karttunen 2005 ja 2006). Taiteilijoihin itseensä otin yhteyttä vasta, kun aihepiiri oli kartoitettu ja haastatteluiden teemat tarkennettu muun aineiston avulla. Hankkeen edetessä tutkimuksessa vahvistui taidemaailmaa sisäpuolelta tarkasteleva ”internalistinen” näkökulma, jossa taiteilijoiden subjektiiviset näkemykset korostuvat (vrt. Zolberg 1990, 5–15).

Monen erilaisen aineiston, teorian tai menetelmän käytöstä samassa tutkimuksessa käytetään termiä ”triangulaatio” eli kolmiomittaus; vaihtoehtoisesti voidaan puhua metodien sekoittamisesta (”mixed methods”). Triangulaation toivotaan karsivan tutkimuksesta vinoutumia ja rajoituksia sekä rikastuttavan näkökulmaa (ks. esim. Denzin 1989, 235–247 tai Eskola ja Suoranta 1998, 69–75). Tässä tutkimushankkeessa haarukointia on tehty sekä yhden metodin sisällä että useiden metodien välillä. Edellisestä on esimerkkinä se, että käytin nuorten taiteilijoiden haastattelulomakkeessa sekä avoimia että strukturoituja kysymyksiä, jälkimmäinen taas merkitsee erilaisten aineistojen ja menetelmien hyödyntämistä, erityisesti laadullisen ja määrällisen tutkimusotteen yhdistämistä, mikä on tapahtunut koko hankkeen mitassa.

Aiheen peruskartoituksen tein pääasiassa dokumentti- ja rekisteriaineistoa hyödyntämällä, minkä ohella haastattelin taiteen kentällä erilaisissa rooleissa toimivia informantteja eli tiedonantajia. Taustoituvaiheesta ilmestyi kaksi erillistä julkaisua: 1) selvitys Taiteen keskustoimikunnan matka- ja residenssiavustusten hakijoista ja saajista eri taiteenaloilla vuosina 2000–2004 (Karttunen 2005) sekä 2) selvitys kuvataiteilijoiden kotimaassa ja ulkomailla hankkimasta koulutuksesta (Karttunen 2006). Ensimmäisessä osaselvityksessä aineistona käytin Taiteen keskustoimikunnan ja opetusministeriön yhteistä har-

kinnanvaraisten valtionavustusten ja apurahojen asiainkäsittelyjärjestelmää (HARAVA) ja toisessa Suomen Taiteilijaseuran vuosina 2004 ja 2006 kirja- ja verkkomuodossa julkaistuja matrikkeleita. Molemmissa selvityksissä analysoin aineistoa ensisijaisesti iän, sukupuolen ja taiteenalan (jälkimmäisessä kuvataiteen erikoisalan) näkökulmista.

Taustaselvitykset auttoivat luomaan yleiskuvaa suomalaisen kuvataiteen kentän ja kuvataiteilijan ammatin viimeaikaisesta kehityksestä, tarkentamaan haastatteluteemoja sekä muotoilemaan haastateltavien valintakriteereitä. Testasin niissä myös eräitä alkuolettamuksia, kuten ikäluokkien eroja kansainvälisen liikkuvuuden määrässä ja sen maantieteellisessä suuntautumisessa sekä taiteilijan muuttumista entistä vahvemmin koulutusammattiksi, mitä voidaan pitää yhtenä merkinä professioksi muuttumisesta ja synnynäistä lahjakkuutta korostavan karismaideologian hälvenemisestä. Koulutus selvitys osoitti, että peräti 99 prosentilla vuonna 1970 tai sen jälkeen syntyneistä matrikkeltaiteilijoista on oman alan koulutusta ja 41 prosenttia heistä on opiskellut ulkomailla (Karttunen 2006, 48–50).

Keskustelut informanttien kanssa ovat olleet olennainen keino hankkia tietoa ja aineistoa tutkimuksen kaikissa vaiheissa; lasken tähän myös käsikirjoituksesta saadun palautteen. Taidetapahtumissa ja -näyttelyissä käyminen sekä Suomessa että ulkomailla ovat olleet osa kentän ja aihepiirin kartoitusta³⁰. Keskusteluita informanttien kanssa olen käyttänyt sekä haastateltavien nimiluettelon muodostamiseen ja karsimiseen että alustavan käsityksen luomiseen itse kansainvälistymisilmioista, mitä hyödynsin olennaisesti tutkimuslomaketta ja -kysymyksiä muotoiltaessa. Informantit kertoivat oman kokemuksensa pohjalta esimerkiksi siitä, miten kansainvälisiin biennaaleihin tai taide messuille päästään ja mikä on niiden keskinäinen arvohierarkia, kuinka kansainväliset kuraattorit toimivat tai millaiset taiteilijoiden, kuraattorien ja galleristien suhteet tällä tasolla yleensä ovat. Näistä asioista on saatavilla vain vähän tutkimustietoa tai dokumenttiaineistoa.

Taustatietoa kansainvälisen taidekentän toiminnasta olen saanut lisäksi Suomen Akatemian rahoittaman Pohjan tähdet -hankkeen puitteissa ranskalaiselta Alain Queminiltä ja hollantilaiselta Femke van Hestiltä. Quemin (2002; 2006) on tutkinut Ranskan asemaa sekä yleisemmin eri maiden näkyvyyttä kansainvälisellä kuvataiteen kentällä, van Hest (2008; 2009) puolestaan on tarkastellut hollantilaisten kuvataiteilijoiden kansainvälistymistä sekä laajemmin eri maiden ja kansallisuuksien edustusta nykytaiteen näyttely- ja messutoiminnassa. Kummaltakin olen saanut henkilökohtaisesti sekä yleistä selvitys-

30 Ulkomaisiin vierailukohteisiin ovat kuuluneet mm. Paris Photo -messut vuonna 2006 ja Venetsian biennaali vuonna 2007, suomalaisia taiteilijoita edustavat galleriat Lontoossa ja Pariisissa vuosina 2005–2007 sekä Suomen Pariisin-instituutti vuonna 2006.

tä kansainvälisen nykytaidekentän toiminnasta että myös Suomea ja yksittäisiä suomalaisia taiteilijoita koskevia, osin vielä julkaisemattomia vertailutietoja.

Käsillä olevassa raportissa lähteenä ovat vuosina 2005–2006 tehdyt puolistrukturoidut nuorten taiteilijoiden haastattelut, joita keräsi yhteensä 15 kappaletta. Taustatietoa nuorista taiteilijoista hankin näyttelyluetteloista, taiteilijakirjoista, taide- ja sanomalehtien kirjoituksista sekä Internetistä (taiteilijoiden, taidemuseoiden, gallerioiden, messujen, biennaalien ja muiden tapahtumien sivut, artifacts.net-, photography.now- yms. sivustot sekä Google-haku taiteilijoiden nimillä). Aineiston keruussa ja paikantamisessa hyödynsin Art Bibliographies Modern-, EBSCO- ja Wilson-tietokantoja sekä Nykytaiteen virtuaalikirjaston (Kiasma) taiteilijälähdeaineistoa³¹. Lisäksi käytin hyväksi taidehallinnon apuraharekisteriä ja itse apurahahakemuksia liitteineen (työsuunnitelmat, ansioluettelot ja lehtileikkeet) sekä edellä mainittuja Suomen Taiteilijaseuran matrikkeleita.

Tutkimuksen keskeisiin menetelmiin on kuulunut yksinkertaisesti vertailu, jota olen tehnyt yhtäältä haastatteluaineistoon sisältyvien 15 tapauksen välillä sekä toisaalta käsillä olevan ja aikaisempien koti- ja ulkomaisten tutkimusten tulosten välillä. Haastatteluaineiston ulkopuolelle tehdyissä vertailuissa keskeisiä muuttujia ovat olleet aika ja paikka sekä taiteenala ja sukupolvi. Aineiston sisällä olen kiinnittänyt huomiota taiteilijan edustamaan erikoisalaan tai pääasialliseen taidevälineeseen sekä toimintatapaan ja -ympäristöön. Nämä muuttujat nousivat keskeisinä esiin ensin taustaselvityksissä ja myöhemmin itse haastatteluaineistossa. Haastateltavien keskuudesta olen pyrkinyt erottamaan edellä esiteltyjä Lepistöä (1991), Abbingia (2002) sekä Mangsetia (2003 ja 2004) ja kumppaneita seuraten erilaisia taiteilijatyyppejä, joita voitaisiin luonnehtia osin myös (ammatti-)ideologisina eroina. Kansainvälistymisteemaan näistä tutkimuksista on voinut saada vain vähän vertailumateriaalia, koska sitä ei niissä suoranaisesti käsitellä.

Per Mangsetin ja kumppanien Norjassa tekemä tutkimus on tarjonnut tilaisuuden aikalaisrinnastuksiin koskien karismaideologian merkitystä taiteilijakunnan keskuudessa. Suomen ja Norjan asemat nykytaiteen kentällä ovat melko samankaltaiset, ja niiden rahoitusjärjestelmät sekä ammattijärjestökentät muistuttavat toisiaan (ks. esim. Solhjell 1995 tai Art Review'n teemanumero, December 2006). Sisällytin tutkimukseni haastattelurunkoon tarkoituksellisesti samoja teemoja kuin Mangsetin kuva-, näyttämö- ja säveltaiteen opiskelijoita koskevassa tutkimuksessa. Käytin vertailussa apuna myös Hans Abbingin (2002) tutkimusta. Se ei ole luonteeltaan tarkalleen ottaen empiirinen, mutta Abbing havainnollistaa väitteitään lukuisilla eri mais-

31 Näiden aineistojen keruussa kesällä 2005 avusti Matias Käkelä.

ta poimituilla esimerkeillä. Erityisen runsaasti hän viittaa kotimaahansa Hollantiin, jossa kuvataiteilijoiden julkinen tuki on ollut viime vuosiin saakka laajaa, esimerkiksi julkisten taideostojen osalta huomattavasti mittavampaa kuin Suomessa. Abbing käyttää lähdeaineistona myös omaa kokemustaan kuvataiteilijana. Abbingin (2002) kuvauksen perusteella taiteilijoiden palkinto-orientaatiot ja toimeentuloideologiat vaikuttavat olleen viime vuosikymmeninä Hollannissa ja Suomessa pitkälti samankaltaiset, vahvasti valtion suuntautuneet ja kaupallisuudelle kielteiset.

Vertailuaineistoa suomalaisen kuvataiteilijan ammatista ovat tarjonneet valtion taidehallinnon piirissä 1970-luvun alusta lähtien tehdyt kuva- ja valokuvataiteilijan asemaa koskevat tutkimukset (Hautala 1973; Karttunen 1988 ja 1993; Rensujeff 2003)³². Niissä on käsitelty jonkin verran myös taiteilijoiden kansainvälistä toimintaa. Oma tutkimukseni (1988) esimerkiksi osoitti, että monet kuvataiteilijat osallistuivat 1980-luvun puolessavälissä näyttelyihin ulkomailla, tekivät tutustumis- tai opintomatkoja tai työskentelivät välillä jaksoja muissa maissa; jotkut myös asuivat pysyvästi ulkomaille. Tulojen lähteenä ulkomainen toiminta ei kuitenkaan ollut tuolloin merkittävä kuin muutamalle harvalle taiteilijalle. Taidebuumin huippuvuodet olivat Suomessa 1988 ja 1989, joten se ei vielä näkynyt tutkimuksessani, jonka toiminta- ja tulotietojen viitevuosi oli 1984.

2000-luvulle tultaessa kuvataiteilijat eivät Kaija Rensujeffin (2003) kaikki taiteenalat kattavan tutkimuksen mukaan erottuneet merkittävästi muiden taiteenalojen keskiverrosta kansainvälistymisen suhteen. Rensujeffin empiirinen aineisto on vuodelta 2000. Taidealan koulutuksen ulkomailta kuvataiteilijoista oli hankkinut yhtä suuri osuus kuin koko taiteilijakunnasta (4 %) (mts. 28)³³. Ulkomailta työskennelleiden osuus oli kuvataiteilijoiden keskuudessa (14 %) hieman korkeampi kuin taiteilijakunnassa keskimäärin (11 %), mutta veronalaisia tuloja ulkomailta heistä olivat saaneet hieman harvemmat (6 %) kuin kaikista taiteilijoista (7 %). Kuvataiteilijoiden ulkomailta saaman tulon mediaani oli myös keskimääräistä pienempi, vajaat 1 200 euroa (kaikilla 1 700 euroa). (Rensujeff 2003, 54–55; henkilökohmainen tiedonanto 2005.)

Nuorten rekrytoituminen taidekoulutukseen sekä kuvataiteilijan uran alkuvaiheet ja sosiaalistuminen ammattiin ovat oma aihepiirinsä, jota on tutkittu sekä kansainvälisesti että Suomessa (ks. esim. Rosenblum 1980; Corse ja Alexander 1993; Warchol 1995; Willner-Rönholm 1987, 1996 ja 2001). Olen hyödyntänyt näitä tutkimuksia jäsentä-

32 Taidehallinnon piirissä tehdyissä tutkimuksissa kuvataide ja valokuvataide käsitellään yleensä omina kokonaisuuksinaan, koska niillä on omat taide-toimikuntansa.

33 Tieto koskee korkeinta taiteilijan hankkimaa taidealan koulutusta.

essäni haastateltavien urien kulkua. Suomessa teemaa ovat aikaisemmin käsitelleet kiehtovasti myös Helena Erkkilä ja Marja Vesanen haastatteluihin perustuvassa tutkimuksessaan ”Kuinka taiteilijaksi tullaan” (1989). Omassa kuvataiteilijan asemaa koskeneessa tutkimuksessani sivusin kysymystä, kuinka moni taidekouluista valmistuneista päätyy lopulta taiteilijan ammattiin ja millaisia eroja tässä on etenkin sukupuolten kesken (Karttunen 1988, 58–59). Paula Karhunen (1996 ja 2004) on toistuvasti selvittänyt kuvataideoppilaitoksista valmistuneiden käsityksiä saamansa koulutuksen hyödystä sekä heidän sijoittumistaan työelämään.

Haastattelut

Haastateltavien valinta

Haastateltavia valittaessa käytin apuna monenlaisia lähdeaineistoja ja useita eri kriteereitä. Ikärajana olen tässä pitänyt 35:tä vuotta, mikä vastaa Suomen Taiteilijaseuran järjestämän Nuorten näyttelyn nykyistä käytäntöä (aikaisemmin 40 vuotta). Ikäraja on korkea verrattuna esimerkiksi valtion nuorisopolitiikassa noudatettuun 29 vuoteen, mutta tutkimukseni kohteena ovatkin koulutusvaiheen jo läpikäyneet ja ammatillisen uransa aloittaneet henkilöt. Kuvataiteen olen käsittänyt laajasti sisältämään paitsi perinteiset erikoisalueet tai ”välineet”, eli taidemaalauksen, -grafiikan ja kuvanveiston, myös valokuva-, video- ja mediataiteen, performanssin sekä yhteisö- ja ympäristötaiteen. Nykyaiteilijat käyttävät tyypillisesti teoksissaan tarpeen mukaan eri tekniikoita ja myös muita kuin visuaalisia tai konkreettisia välineitä; usein voidaan puhua installaatioista. Tutkimuksessa noudatettu kuvataidealan rajaus vastaa Suomen Taiteilijaseuran nykyistä kokoonpanoa³⁴, samoin osapuilleen valtion kuvataide- ja valokuvataidetoimikuntien rahoituskohdetta³⁵.

Haastateltavia valittaessa olennainen peruste on ollut ammatillisen toiminnan kansainvälinen ulottuvuus. Keskeinen tarkoitus ei kuitenkaan ole ollut selvittää kansainvälisen toiminnan tai liikkuvuuden yleisyyttä suomalaisten kuvataiteilijoiden keskuudessa vaan kartoittaa siitä saatuja kokemuksia ja sitä koskevia näkemyksiä jatkokeskustelua ja tulevaisuudennäkymiä silmällä pitäen. Ulkomaisten opintojen yleisyyttä tarkastelin aiemmin matrikkelitäiteilijöitä koskeneessa

34 Suomen Taiteilijaseuran kuuluu nykyisin viisi valtakunnallista ammattijärjestöä: Muu ry, Suomen Kuvanveistäjäliitto, Suomen Taidegraafikot, Taidemaalari liitto sekä Valokuvataiteilijoiden liitto.

35 Muu-taiteilijat voivat työnsä luonteesta riippuen saada rahoitusta myös elokuva- ja näyttämötaidetoimikunnilta sekä Taiteen keskustoimikunnan mediataidejaostolta.

taustaselvityksessä (Karttunen 2006). Käsillä olevan tutkimuksen kohdejoukko ei pyri edustamaan nuoren kuvataiteilijapolven keski-vertoa vaan painottuu sen kansainvälisesti liikkuvaan ja päätoimisesti ammatissaan työskentelevään osaan. Tutkimuksessa kartoitetaan pikemmin merkkejä tulossa olevista muutoksista kuin tällä hetkellä vallitsevaa tilannetta.³⁶

Olen pyrkinyt käsittämään kansainvälisyyden laajasti niin, että mukana on erilaisia tapoja osallistua taidetoimintaan kansainvälisellä tasolla, kuten näyttelyt, esitykset, biennaalit ja taidetapahtumat sekä opiskelu ja työskentely ulkomailla tai yhteistyössä muunmaalaisten kanssa. Tutkimusjoukkoon sisältyy yhtäältä niitä taiteilijoita, joiden nimet toistuvat näyttelyvaihtokeskus FRAME:n tai muiden kuvataiteen viejien kokoamissa näyttelypaketeissa tai esittelyaineistoissa. Toisaalta olen halunnut varmistaa, että mukana on myös sellaisia taiteilijoita, jotka ovat pitkälti itse luoneet verkostonsa. Joukossa on kansainvälisillä taidemarkkinoilla nousussa olevia tähtiä mutta myös pienimuotoisempaan ja näkymättömämpään toimintaan osallistuvia, jotka eivät nouse korkealle ”ihme- ja menestyspuheen” mittareilla. Koetin saada mukaan muitakin kuin nykytaiteen kiistattomiin keskuksiin suuntautuneita uraohjuksia.

Tarkoitan kansainvälistymisellä tässä tutkimuksessa ensisijaisesti integroitumista nykytaiteen kenttään, jonka käsitän kattavan kaikki kuvataiteen osa-alueet ja sekoittuvan usein muihinkin taiteisiin ja välineisiin, kuten elokuvaan, tanssiin tai ääneen. Rajausta voidaan pitää siinä mielessä suppeana, että mukana ei ole esimerkiksi valokuvataiteilijoita, jotka olisivat kytkettyneet pelkästään valokuvan omiin kansainvälisiin verkostoihin, tai taidegraafikoita, jotka esiintyisivät vain grafiikan omissa tapahtumissa. Sama koskee yhtä lailla vaikkapa video- ja performanssitaiteilijoita tai kuvanveistäjiä, joilla on myös omat kansainväliset fooruminsa. Tutkimuksessa käytettyä nykytaiteen rajausta voidaan pitää kapeana siinäkin mielessä, että se ei suinkaan kata kaikkien elävien taiteilijoiden toimintaa. Jos tänä päivänä tehtävät teokset jaetaan Raymonde Mouliniä (2003, 35–41) seuraten kahteen pääsegmenttiin, melko stabiiliin figuratiiviseen sekä monimuotoiseen ja alati muuttuvaan ”nykytaiteeseen”, tässä tutkimuksessa painopiste on ehdottomasti näistä jälkimmäisessä.

36 Tutkimusta voitaisiin pitää strategialtaan tapaustutkimuksena siinä mielessä, että pyrkimyksenä on ollut hankkia ensisijaisesti laadullista tietoa sellaisen aineiston avulla, jota ei ole koottu tilastollisen edustavuuden periaatteella. Tavoitteena on ilmiön entistä syvällisempi ymmärtäminen ja erilaisten tulevaisuuden kehityssuuntien hahmottaminen. Tutkimusasetelmaa ei tässä ole kuitenkaan rakennettu tapaustutkimusviitekehityksessä (tosin tapaustutkimus ei ole yksiselitteinen lajityyppi, ks. esim. Saarela-Kinnunen ja Eskola 2001).

Tiedustelin haastateltavaksi soveltuvien kansainvälisesti liikkuvien ja toimivien nuorten taiteilijoiden nimiä kotimaiselta kentältä poimituilta informanteilta, joita kertyi yhteensä parikymmentä. He edustivat Näyttelyvaihtokeskus FRAMEä, videotaiteilijoiden teoksia ulkomaisille festivaaleille levittävää AV-arkkia, Kuvataideakatemiaa, Taideteollista korkeakoulua, Nykyaiteen museo Kiasmaa sekä residenssitoimintaa koordinoivaa Suomen Taiteilijaseuran Ateljeesäätiötä. Lisäksi mukana oli yksittäisiä tutkijoita, kuraattoreita, kriitikoita ja opettajia, jotka toimivat useissa eri instituutioissa ja verkostoissa. Kävin informanttien kanssa vapaamuotoisia keskusteluita, joista tein muistiinpanot. Mahdollisten haastateltavien nimiä keräsin myös FRAMEn tukemien ja ulkomaille viemien taiteilijoiden sekä Taiteen keskustoimikunnan matka- ja residenssiavustusten hakijoiden ja saajien luetteloista (ks. Karttunen 2005). Samoin käytin apuna Taide-lehteä sekä Helsingin Sanomia ja muita sanomalehtiä.

Eri lähteistä kootun laajan taiteilijaluettelon karsintaa varten hankin lisätietoja Suomen Taiteilijaseuran matrikkelistasta, Internetistä sekä Art Bibliographies Modern ym. -tietokantojen kautta paikannetuista lähteistä. Taiteilijoiden ansioluetteloita poimin heidän kotisivuiltaan Internetistä, apurahahakemuksista, näyttelyluetteloista ja taiteilijakirjoista. FRAMEssä ja Valokuvataiteilijoiden liiton galleriassa Hippolytyssä oli lisäksi mahdollisuus tutustua taiteilijoiden portfolioihin, jotka sisältävät teoskuvia ja ansioluettelon sekä usein myös *artist statementin*, jossa kiteytetään taiteilijan toiminnan tavoitteet ja ohjenuorat.

Yhtenä haastateltavien valintakriteerinä käytin tuotannon luonnetta ja toimintakontekstia, koska oletin tällä olevan yhteyttä taiteilijan uran muotoutumiseen, identiteettiin, ammattikuvaan ja toimeentuloon. Osa mukaan otetuista taiteilijoista tekee pääasiassa yksittäisiä fyysisiä objekteja, kuten maalauksia, veistoksia tai valokuvia, osa taas installaatioita, performansseja tai ympäristötaideprojekteja, äärimuodossaan puhtaasti immateriaalisia, käsitteellisiä interventioita. Teokset vaihtelevat uniikeista kopioitaviin ja pysyvistä väliaikaisiin. Osa teoksista on helposti liikuteltavia ja myytäviä, osa tuottaa hankaluuksia molemmissa suhteissa. Pyrin saamaan haastateltavien joukkoon sekä sellaisia taiteilijoita, jotka tekevät yhteiskunnallisesti tai poliittisesti kantaa ottavia teoksia, että niitä, jotka keskittyvät lähinnä taiteen sisäiseen keskusteluun, teknisiin kokeiluihin tai muototutkielmiin. Muutamat haastateltavista esittelevät töitään ensisijaisesti yksityisissä gallerioissa, kun taas osa suosii leimallisesti voittoa tavoittelemattomia residenssiyhteisöjä ja taiteilijavetoisia näyttelytiloja. Valtaosa mukaan valituista taiteilijoista toimii vaihtelevassa määrin näillä molemmilla kentillä.

Minun oli tunnettava eri aineistolähteistä relevantteina esiin nousseiden taiteilijoiden tuotanto edes karkealla tasolla paitsi voidakseni valita haastateltavat heidän joukostaan myös kyetäkseni tekemään

itse haastatteluja. Teoksiin tutustuin näyttelyiden, näyttelyluetteloiden, kirjojen, lehtien ja Internetin välityksellä. Videoteoksia kävin lisäksi katsomassa FRAMEssä ja AV-arkissa. Olennaisiin teemoihin tuotantoa tarkasteltaessa kuului myös se, onko taiteilijan ”kädenjälki” teoksista helposti tunnistettava. Oletukseni mukaan esille pääsyyn kansainvälisillä taidemarkkinoilla vaikuttaa se, ovatko taiteilijan teokset ulkonäöltään, tematiikaltaan tai konseptiltaan muista selkeästi erottuvia. Sama distinktion oletus koskee taiteilijan imagoa. Esille pääseminen edellyttää, kuten Larry Gross (1995, 14) sanoo, ”markkinakelpoista identiteettiä”. Voidaan puhua myös taiteilijan tavaramerkistä Göran Schildtin (ks. edellä s. 23) tai Barbara Rosenblumin (1985) tapaan tai brändistä Naomi Kleiniin (2003) nojaten.

Mahdollisten haastateltavien kansainvälistä näkyvyyttä ja markkina-arvoa selvitin Internetin ja tietokantojen ohella erilaisista rankinglistoista, joita julkaisevat taidelehdet sekä taidesijoittajia palvelevat konsulttiyritykset. Näitä rankinglistoja esittelin jo edellä johdannossa (ks. s. 17). Valitsin joukkoon sekä sellaisia taiteilijoita, joiden sijoitus esimerkiksi Artfacts-listalla oli jo suhteellisen korkea, että niitä, joita tämä listaus ei vielä tunnistanut. Kunstkompass-listaa, jota käytetään usein kansainvälisissä tutkimuksissa taiteilijoiden menestyksen mittarina (ks. esim. Moulin 2003; Queminn 2002 ja 2006), en tässä voinut hyödyntää, koska yksikään suomalainen taiteilija ei ole tähän mennessä päässyt sille.

Hahmottelin haastateltavien joukkoa ensin melko väljin kriteerein; ikäraja ei esimerkiksi ollut aluksi yhtä tiukka kuin lopullisessa valinnassa, vaan mukana oli 1950-luvun lopulla ja 1960-luvun alussa syntyneitä. Alkuvaiheessa luetteloon kertyi yli sata nimeä, joita sitten karsin erilaisin perustein. Puolenkymmentä varmaa, keskenään erityyppistä tapausta löin lukkoon jo varhaisessa vaiheessa, mutta muutoin haastateltavien nimilista ja heidän kokonaislukumääränsä elivät koko ajan. Lisää nimiä kysyin myös itse haastateltavilta lumipallomenetelmää noudattaen. Kymmenen haastattelun jälkeen, maaliskuussa 2006, kävin siihenastisen aineiston karkeasti läpi sen arvioimiseksi, minkälaisia tapauksia oli koossa ja mitä mahdollisesti vielä puuttui. Vaikka kukin taiteilija on tietenkin ainutlaatuinen yksilö, haastateltavien tehtävänä oli edustaa erilaisia tyyppejä.

En silti pyrkinyt haastateltavien valinnassa empiiriseen edustavuuteen siinä mielessä, että tavoitteena olisi ollut satunnaisotos kaikista nuorista tai edes kaikista kansainvälisesti liikkuvista nuorista taiteilijoista. Tutkimuksen kohteeksi on nimenomaan haettu uudentyyppisiltä vaikuttavista tapauksista, yhtäällä nykytaiteen mediaseksikkäille catwalkeille tyrkyllä olevia nuoria lupauksia ja toisaalla vähemmän julki-suutta saavuttaneita residensseissä tai muissa vastaavissa tuotannoissa projektikohtaisesti työskenteleviä globaalitalouden ahertajia. Näytettä voi luonnehtia teoreettiseksi ja harkinnanvaraiseksi.

Lopetin uusien haastatteluiden hankinnan, kun niitä oli koossa 15. Tässä vaiheessa osa tapauksista tuntui jo muistuttavan yleispiirteisään kovasti toisiaan eli tapahtui ”saturaatiota”. Yksityiskohdiltaan jokainen tapaus oli tietenkin uniikki. Kenties 10–12 haastattelua olisi jo riittänyt greimasilaisen ”korpuksen” muodostamiseen eli aineisto olisi ollut riittävän laaja kiinnostuksen kohteena olevan ilmiön eri puolien esille tuomiseen. Varsinaisessa tapaustutkimuksessa 15 olisi jo huomattavan suuri määrä. Analysoidessani aineistoa tarkemmin ilmeni kuitenkin, että tiettyjen kansainvälisen taidetoiminnan muotojen edustajia olisi voinut olla mukana useampiakin. Lisää haastatteluita en kuitenkaan enää tässä vaihteessa tehnyt vaan nojauduin muihin saatavilla oleviin aineistoihin.

Haastattelutyypit

Katsoin tarpeelliseksi haastatella nuoria taiteilijoita voidakseni parhaiten selvittää heidän omia näkemyksiään ja kokemuksiaan. Heidän oman äänensä esiin tuomiseksi raporttiin on sisällytetty runsaasti haastatteluista poimittuja lainauksia. Näytteet ovat toki esillä myös tehtyjen tulkintojen perustan osoittamiseksi. Suora kontakti tutkimuskohteisiin tuntui hyvältä ajatukselta senkin vuoksi, että kuvataiteilijoiden kansainvälistä toimintaa on tutkittu vain vähän ja siinä näyttää viime vuosina tapahtuneen merkittäviä muutoksia. En kuitenkaan tahtonut tehdä täysin avoimia haastatteluita tai edes etukäteen laadittuun aihepiirilistaan sidottuja teemahaastatteluita vaan halusin edes osin systematisoida aineistoa hankkimalla kaikilta haastattavilta vastaukset samoihin tosiasia- ja mielipidekysymyksiin. Tältä osin olen nojannut näkemykseen, jonka mukaan (lomakkeen) standardoiminen sopii tilanteeseen, jossa pilottivaihe on jo tehty ja on muodostunut joltinenkin käsitys siitä, mistä ilmiössä on kysymys. Pilotin asemassa toimivat hankkeessa aiemmin tekemäni selvitykset (Karttunen 2005; 2006). Kartoitusvaiheeseen voidaan laskea myös informanttien haastattelut sekä taustatiedonkeruu erinäisistä edellä mainituista lähteistä, kuten Helsingin Sanomien arkistosta tai taiteilijoiden ansioluetteloista ja Internetistä.

Vuosina 1994–1995 tekemissäni valokuvataiteilijahaastatteluissa olin kokenut osittain standardoidun lomakkeen käytön monin tavoin hyväksi ratkaisuksi. Lomake antoi kaipaamaani muotoa ja järjestystä haastattelutilanteelle, ja se toimi keskustelun virikkeenä vähäpuheisen haastateltavan kanssa. Postikyselyyn verrattuna haastattelutilanne taas suo tutkittaville mahdollisuuden esittää sellaisia seikkoja ja näkemyksiä, jotka eivät ole tulleet etukäteen tutkijan mieleen. Lomakkeella oli tälläkin kertaa sekä avoimia että rasti ruutuun -kysymyksiä, ja jälkimmäisissäkin tarjottiin aina avoin vaihtoehto ”muu, mikä?”. Haastattelutilanne antaa lisäksi tutkimuskohteelle tilaisuuden kriti-

soida lomaketta ja sen sisältämiä kysymyksiä implisiittisine oletuksineen. Parin haastateltavan vastahanka esimerkiksi termiä ”ura” kohtaan johti mielenkiintoiseen pohdintaan taiteilijan ammatin ominaislaadusta ja tavoitteista (ks. s. 75)³⁷.

Haastattelututkimuksessa katsotaan nykyisin, että lausunnot konstruoidaan haastattelijan ja haastateltavan yhteistyönä haastattelutilanteessa. Kun kyse on taiteilijoista, liikutaan jo moneen kertaan muokatulla maaperällä. Taiteilija ei ole ”tavallinen ihminen” vaan hän kuuluu niihin, joilla on ”oikeus elämäkertaan”, kuten semiootikko Juri Lotman (1989) sanoo. Heidän oletetaan rakentavan elämäkerta, jota toisaalta ohjaavat vakiintuneet skeemat (ks. esim. Lepistö 1990a; 1990b). Olin jo aikaisemmin tekemissäni valokuvataiteilija-haastatteluissa todennut, että strukturoitu lomake auttaa tuottamaan kulttuurisesta mallista riippumattomia lausuntoja. En silti väitä päässeeni nuorten taiteilijoiden tapauksessa poikkeuksellisen autenttiselle tasolle. Haastatteluoppikirjan laatineet Johanna Ruusuvuori ja Liisa Tiittula (2005, 21) toteavat, että kertomisen hetki ja tilanne tuottavat aina jotain uutta. Eräs haastateltavistani sanoi vastausten riippuvan päivästä ja mielentilasta. Toinen tunnusti kertovansa vaihdellen kahta versiota elämästään, joista toisessa hän esiintyy suvereenina kansainvälisenä menestyjänä, toisessa marginaaliin ajautuneena taiteilijanalikuna, jonka elanto on pitkälti hanttihommien varassa. Minulle hän lupasi kertoa molemmat tarinat, mutta ”totuus” taisi piiloutua loputtoman ironisen leikin taakse.

Lomaketta ei erikseen testattu, mutta hankin luonnoksesta palautetta useilta eri tahoilta. Muokkasin lomaketta jonkin verran haastatteluprosessin kuluessa, sillä pian kävi ilmi, että lomake oli varsinkin jo uralla jonkin aikaa olleiden taiteilijoiden tapauksessa liian pitkä. Poistin sen vuoksi muutaman teeman kokonaan. Niitä käsiteltiin silti tapauskohtaisesti, ja muutoinkin räätälöin jokaiselle haastateltavalle kerätyn aineiston pohjalta hänen erityiseen taustaansa ja uraansa liittyviä kysymyksiä. Lomakkeen kysymysjärjestyksestä ei ollut alun al-

37 Kun haastattelussa käytetään lomaketta, yleensä tarkoituksena on panna haastateltava reagoimaan johonkin, tyypillisesti väittämään, ja ilmaisemaan näin arvojaan ja asenteitaan. Tavoitteena on myös tuottaa numeroiksi muutettavaa tietoa, minkä vuoksi vastausvaihtoehdot esitetään usein Likert-asteikolla (esimerkiksi ”täysin eri mieltä”, ”jokseenkin eri mieltä”, ”jokseenkin samaa mieltä” ja ”täysin samaa mieltä”). Käsillä olevassa tutkimuksessa lomake toimi pikemmin laadullisesti analysoitavan puheen tuottajana. Lomakkeeseen sisältyneet tavanomaiset ammatti- ja elinkeinotoimintaa koskevat kysymykset innostivat monia haastateltavia ruotimaan taideammatin erityisyyttä. Hyviä esimerkkejä tästä ovat viikottaisen työajan arviointi sekä työn ja vapaa-ajan erottaminen. Postikyselyssä tällaiset kysymykset tuottavat joko vastaamattomuutta tai vastauksia, joita tutkija saattaa tulkita väärin tai joita on ristiriitaisuuksien vuoksi vaikea käsitellä – lomaketta testaamalla näitä ongelmia voidaan toki vähentää.

kaenkaan tarkoitus pitää kiinni vaan antaa keskustelun ohjata liikkumista. Haastattelukertojen lisääntyessä ja haastattelijan varmuuden karttuessa keskustelut muuttuivat vapaammiksi.

Lomakkeesta tuli lopulta kahdeksan sivua pitkä, ja siinä oli perusmuodossaan 64 kysymystä (liite 1). Täytin julkisesti saatavilla olevia faktatietoja lomakkeelle mahdollisuuksien mukaan jo ennen haastattelua (esimerkiksi syntymäaika ja -paikka, koulutus ja näyttelytoiminta), jotta itse tilanteessa jäisi enemmän aikaa sellaisille kysymyksille, joihin vastausta ei voi saada kuin suoraan henkilöltä itseltään. Haastattelutilanteessa molemmilla osapuolilla oli edessään kopio lomakkeesta, mutta en odottanut haastateltavan täyttävän omaansa vaan ainoastaan katsovan siitä tarvittaessa vastausvaihtoehtoja. Lomake toimitettiin etukäteen vain puhelimitse haastatellulle taiteilijalle. Tein omaan lomakkeeseeni väliin merkintöjä voidakseni myöhemmin palata johonkin aiemmin sanottuun seikkaan tai teemaan. Monesti lomakkeen kysymys tuotti puhetta jostakin siihen liittyvästä tutkimuksen kannalta relevantista teemasta, jolle ei ollut selkeää paikkaa lomakkeella; vastaavasti taas vastaus johonkin kysymykseen tuli annetuksi aivan toisen kysymyksen kohdalla. Tämä on otettu huomioon aineistoa analysoitaessa.

Pyysin haastattelua sähköpostin välityksellä 15 taiteilijalta, jotka kaikki suostuivat siihen varauksitta, minkä lisäksi useat vielä erikseen totesivat pitävänsä tutkimusaihetta tärkeänä. Ensimmäinen haastattelu tehtiin joulukuussa 2005 ja viimeinen kesäkuussa 2006. Haastattelut kestivät puolestaotoista tunnista kolmeen tuntiin (keskimäärin runsaat kaksi tuntia). Niistä kymmenen tehtiin jossakin yleisessä kahvilassa, kolme haastateltavan työhuoneella ja yksi haastattelijan työpaikalla. Yhden haastattelun tein puhelimen ja sähköpostin välityksellä, koska ulkomailla asuvalla haastateltavalla ei ollut tiedossa käyntiä Suomessa. Äänitin kaikki haastattelut, mitä kukaan ei kyseenalaistanut. Aikaisempien kokemusteni mukaan haastattelun äänittäminen tuottaa julkisempaa ja sensuroidumpaa puhetta kuin muistiinpanojen tekeminen kynällä³⁸. En kuitenkaan pidä tätä tutkimuksen aihepiiriin kannalta merkittävänä haittana verrattuna vaihtoehtoon, että muistiinpanojen tekeminen olisi katkaissut keskustelun virran.

Kerroin tapaamisen alussa haastateltaville, että heidän nimensä ei tulisi näkyviin lausuntojen yhteydessä ja että pyrkisin muinkin keinoin heikentämään tunnistettavuutta. Haastateltaville on annettu raportissa pseudonyymit (ks. asetelma 1 s. 57). Vaikka useimmat olisivat olleet valmiita esiintymään omalla nimellään, muutama haastateltava edellytti anonymiteettiä tai sanoi muutoin sensuroivansa vas-

38 Valokuvataiteilijahaastatteluissa 1994–1995 muutama haastateltava pyysi arkojen aiheiden kohdalla pysäyttämään nauhoituksen mutta ei kuitenkaan kieltänyt muistiinpanojen tekemistä käsin.

tauksiaan merkittävästi. Anonymiteetin lupauksella oli siis vaikutusta annettuihin lausuntoihin, ja oletan sen näkyvän esimerkiksi eräissä voimakkaissa kannanotoissa taiteen kentän portinvartijoita kohtaan. Nimien vaihtaminen korostaa lisäksi haastateltavien esiintymistä tässä tutkimuksessa yksilöllisistä piirteistään huolimatta tietyn tyyppin edustajina.

Taiteilijoiden haastatteleminen muistuttaa monin tavoin eliittihaastatteluita, joita pidetään omalla haastattelututkimuksen tyyppinä (ks. esim. Dexter 1970 tai Hertz ja Imber 1995). Eliittihaastattelut tehdään usein avoimina mutta etukäteen räätälöityinä. Haastatteluihin valmistaudutaan huolellisesti keräämällä tietoa sekä haastateltavasta että hänen toimintakentästään, kuten olen tässä tutkimuksessa pyrkinyt tekemään (ks. esim. Odendahl ja Shaw 2002, 305–307; samoin Tienari ym. 2005, 104). Taustatiedon hankinta herättää luottamusta ja osoittaa kunnioitusta haastateltavaa kohtaan. Eliittihaastattelussa haastattelijan valta-asema ei ole itsestään selvä, sillä kohde voi päihittää hänet paitsi sosioekonomisen aseman myös koulutustason osalta. Tilannetta tasapainottaa se, että toisin kuin yleensä haastattelututkimuksissa, tutkija haastattelee tavallisesti eliittiä itse, sillä sosiaalinen status on eliiteille yleensä tärkeä (Odendahl ja Shaw 2002, 310–312). Hankkimansa taustatiedon avulla tutkija voi stimuloida keskustelua ja tarpeen tullen ärsyttää haastateltavaa reaktioihin (vrt. mts. 309); edellisestä käsillä olevassa tutkimuksessa on esimerkkinä vaikkapa kouluaikana pidetyn näyttelyn saama laaja huomio ja jälkimmäisestä Internetin keskustelupalstoilta löytyneet taiteilijaa koskevat kaunaiset parjaukset.

Haastatelussa käyttämäni menetelmä muistuttaa monelta osin 1950-luvun lomaketutkimusta, jossa mukana oli runsaasti avokysymyksiä ja tutkija itse suoritti haastattelut (Alastalo 2005, 247). Tarkalleen ottaen haastatelussani sekoittui monta tyyppiä strukturoidusta milteipä täysin avoimeen haastatteluun (vrt. Eskola ja Vastamäki 2001, 26–27). Huolimatta puolistrukturoidun lomakkeen käytöstä haastattelujeni tyyli oli pikemmin ”persoonallinen” kuin ”muodollinen” (vrt. Schaeffer ja Maynard 2002, 590–591). Omaksuin historioitsija Juha Siltalalta (2004, 9) rentouttavan ajatuksen, että tutkijan ei tarvitse haastattelutilanteessa tekeytyä neutraaliksi tarkkailijaksi vaan hän voi antaa käsityksiensä tulla esiin virikemateriaalina, jota haastateltavat voivat korjata ja täsmentää. Haastateltavat eivät suinkaan ole johdateltavia, tahdottomia olioita. Vältin provosointia ja provosoitumista, mutta koetin pitää haastattelut mahdollisimman normaaleina keskustelutilanteina, joissa osapuolet voivat olla välillä eri mieltäkin asioista. Tyyliä voi luonnehtia paitsi keskustelevaksi myös kyseenalaistavaksi (ks. Oinas 2004, 226–227). Täydellinen kannanotoista pidättäytyminen olisi ollut erityisen luonnotonta tilanteissa, joissa haastateltava vaikkapa kysyi mielipidettäni jostakin asiasta. Osa haastatel-

tavista oli sitä paitsi entuudestaan välikäden kautta tuttuja tai oli luke-
nut tai kuullut aikaisemmista tutkimuksista; tämä koski erityises-
ti niitä, joiden erikoisala oli valokuvataide tai jotka seurasivat kiin-
teästi taidepolitiikkaa.

Aineiston käsittely ja analyysi

Jokaisesta haastattelusta muodostui lopulta kaksi toisiaan täydentä-
vää aineistoa analyysia varten: lomakemuistiinpanojen puhtaaksi kir-
joitettu versio, joka sisälsi sekä tutkijan että taiteilijan merkinnät, ja
tekstiksi purettu äänite³⁹. Ne poikkesivat toisistaan huomattavasti jo-
sen takia, että yhdessäkään haastattelussa kysymyksiä ei käsitelty
täysin lomakkeen järjestyksessä. Äänitiedostoista kertyi puhtaaksi
kirjoitettuna yhteensä liki 630 sivua. Kutakin taiteilijaa koskevaa ai-
neistoa karttui kokonaisuudessaan vähintään yhden lehtikotelon ver-
ran. Mukana oli litteroidun haastattelun ja puhtaaksikirjoitetun lom-
makkeen ohella vaihteleva määrä kopioita taide- ja sanomalehtiartik-
keleista, nettisivuista, näyttelykatalogeista, apurahahakemuksista ja
ansioluetteloista. Tähän ”portfolioon” kokosin myös muistiinpanoja
maininnoista, joita oli noussut esiin informanttien haastatteluissa, se-
kä taiteilijan teoksista, joihin olin tutustunut Internetin tai kirjojen vä-
lityksellä tai näyttelyissä tai AV-arkissa. Mappien avulla yritin luoda
käsitystä yksittäisen haastateltavan profiilista, joka katoaa herkästi
näkyvistä tutkijan keskittyessä erottamaan haastattelukorpuksesta
asiakokonaisuuksia ja teemoja.

Kävin kutakin taiteilijaa koskevan aineiston – haastattelut, lehti-
leikkeet, ansioluettelot ja apurahakisteriotteet – analyysivaiheessa
useaan otteeseen läpi. En hyödyntänyt mitään yksittäistä eksaktia
teksti- tai muun aineistoanalyysin menetelmää vaan räätälöin itse tar-
koituksiini sopivan mallin, jota voisi luonnehtia kontekstuaaliseksi ja
pohdiskelevaksi (lisäksi se oli työläs ja aikaa vievä). Ensimmäisellä
kierroksella luin tekstejä ja katsoin kuvia muistiinpanoja ja reunamer-
kintöjä tehden. Seuraavalla kerralla poimin aineistosta teemoja, min-
kä ohella hain vastauksia tiettyihin, lähinnä faktoja koskeviin kysy-
myksiin, jotka tallensin taulukkolaskentaohjelmaan. Kyse oli taiteili-
joiden syntymä- ja asuinpaikasta, kielitaidosta, koulutuksesta, perhe-
asemasta, ulkomailla työskentelystä, galleriasuhteista, näyttelytoi-
minnasta, toimeentulotasosta ja -lähteistä sekä apurahoituksesta.
Nämä asiat olivat saatavilla joko suoraan vastauksista tiettyyn loma-
kekysymykseen tai sitten pääteltävissä useista vastauksista yhdessä
tausta-aineiston kanssa. Seuraavalla lukukierroksella merkitsin haas-

39 Tauoista, huokauksista, naurahduksista tai painotuksista litteroitiin ai-
noastaan voimakkaimmat, sillä tarkoitus ei ollut analysoida haastateltavi-
en ei-kielellistä ilmaisua. Litteroinnissa avustivat Heli Lukkarinen ja Pauli
Rautiainen.

tattelutiedostoihin paikat, joissa käsiteltiin tutkimuksen näkökulmasta keskeisiä teemoja. Pysin toimimaan aineistolähtöisesti niin, että sellaisetkin aiheeseen liittyvät teemat voisivat nousta esiin, joita en ollut ottanut lomaketta laatiessani huomioon.

Teemoja, joihin kiinnitin erityistä huomiota, olivat haastateltavan käsitys kansainvälistymisen vaikutuksesta hänen omaan taidetuotantonsa, kuvaus toimintakontekstista ja verkostoista sekä luonnehdinta kansainvälisessä ympäristössä kohdatuista vaikeuksista. Osa näitä teemoja koskevista lausunnoista löytyi suoraan vastauksina asianomaiseen kysymykseen, mutta osa oli jälleen hajallaan eri puolilla haastattelua. Tiivistin haastateltavien kantoja vastaustyypeiksi, jotka kirjasin taulukkolaskentaohjelmaan voidakseni analysoida niitä suhteessa taustamuuttujiin ja muihin vastaajan esittämiin näkemyksiin. Kvantifioinnin tavoitteena oli lisäksi varmistaa, että minulla säilyisi käsitys erilaisten kantojen yleisyydestä aineistossa.

Muutamien teemojen kohdalla käytin analyysin apuvälineenä eräänlaisia tapausselostuksia, joissa tiivistin kunkin haastateltavan profiilin muutamaa riviin jatkokäsittelyä ja luokittelua varten. Näin tein ennen muuta käsiteltäessä uran kulkua sekä toimeentulo- ja rahoituslähteitä ja -ihanteita, sillä näitä teemoja koskevat lausunnot olivat levällään eri puolilla aineistoa. Tapausselostus auttoi supistamaan laajan aineiston hallittavaan kokoon sekä muotoon, jossa yksilökuvia oli jo muokattu yleisimpään suuntaan: tavoitteena oli siis tyyppittely. Tapausselostuksen tein yksinkertaisesti etsimällä kaikesta haastateltavaa koskevasta aineistosta viitteitä esimerkiksi siitä, kuinka hän elättää itsensä ja hankkii rahoituksen taiteelliseen työskentelyynsä tai kuinka hänen uransa lähti liikkeelle ja mitkä ovat olleet sen keskeisiä etappeja tai käännekohtia. Erityistä huomiota kiinnitin haastateltavan näitä asioita koskeviin eettisiin ja ideologisiin kannanottoihin (arvoihin).

Tutkimusjoukko

Haastateltavia oli yhteensä 15, heistä naisia yhdeksän ja miehiä kuusi. Naisia oli aineistossa selkeä enemmistö (60 %), mutta heidän osuutensa oli silti matalampi kuin vastaavan ikäisten matrikkelitaiteilijoiden keskuudessa (67 %) (Karttunen 2006, 67). Haastateltavista vanhin oli syntynyt 1969 ja oli haastatteluhetkellä täyttänyt jo 37 vuotta. Nuorin haastateltava oli 25-vuotias (syntynyt 1981). Alle 30-vuotiaita haastateltavista oli kolme, 30–34-vuotiaita 11 ja 35 vuotta täytäneitä yksi. Keski-ikä oli hieman yli 31 vuotta.

Vastoin alkuperäistä, aikaisempiin tutkimuksiin perustuvaa oletustani kansainvälistyneet nuoret taiteilijat eivät olleet leimallisesti vapaasti liikkuvia ”sinkkuja”. Vain kahdella haastatelluista naisista ja

yhdellä miehistä ei ollut puolisoa tai vakituista kumppania. Puoliso toimi yleensä kuvataide- tai muotoilualalla (8). Neljällä haastateltavalla oli ulkomaalainen puoliso tai kumppani. Tämä selitti osaltaan heidän kansainvälistä liikkuvuuttaan, sillä puoliset saattoivat asua ainakin osan vuodesta eri maissa. Toismaalaiseen puolisoon oli useimmissa tapauksissa tutustuttu ulkomailla opiskelun tai työskentelyn yhteydessä. Lapsia oli kahdella miehistä mutta ei vielä yhdelläkään naisista, joskin kaksi heistä oli haastatteluhetkellä raskaana.

Kun vielä 1980-luvulla perhe ja lapset näyttivät haittaavan naiskuvataiteilijan uraa (ks. Karttunen 1988, 48–49), tämän aineiston perusteella vaikuttaisi siltä, että perhe tarjoaa kansainvälistä uraa tekeville taiteilijoille sukupuolesta riippumatta tervetullutta tukea ja vastapainoa. Naispuoliset haastateltavat eivät kommentistaan päätellen enää suostu uhraamaan yksityiselämäänsä uran eteen vaan haluavat sekä perheen että uran; erään haastateltavan näkemyksen mukaan kysymys oli ennen muuta suunnitelmallisesta ajoituksesta.

Haastateltavista 11 asui Suomessa ja yksi osin Suomessa ja osin ulkomailla. Kolme asui ulkomailla jo niin vakinaisesti, että oli luopunut asunnostaan Suomessa. Asuinpaikat ulkomailla olivat Englanti, Espanja, Ranska ja Saksa. Suomessa kokonaan tai osittain asuvista 11:n kotipaikka oli Helsingissä ja yhden Tampereella. Syntymäpaikat eivät olleet aivan yhtä vahvasti keskittyneet Helsinkiin kuin asuinpaikat, vaan muualla syntyneitä oli joukossa kahdeksan. Muualla pääkaupunkiseudulla syntyneitä oli kaksi ja sen ulkopuolisella Uudellamaalla vielä kaksi muuta. Muualta Suomesta oli kotoisin kolme, mutta heistäkin vain yksi tuli Jyväskylän pohjoispuolelta. Yksi haastateltava oli syntynyt Suomen ulkopuolella ja muuttanut Suomeen yli 20-vuotiaana. Hänen lisäksi kahden muun haastateltavan äiti tai isä oli ulkomaalainen.

Kielitaito on kansainvälistymisen näkökulmasta olennainen resurssi. Äidinkielenään haastateltavista 13 puhui suomea, yksi ruotsia ja yksi englantia. Äidinkielen ohella haastateltavat osasivat vähintään auttavasti 1–6 kieltä. Jokainen hallitsi omasta mielestään englantia ainakin niin hyvin, että selvisi sillä arkitilanteissa. Moni haastateltavista oli opiskellut tai työskennellyt pitkiä aikoja englantia puhuvassa maassa. Yksi haastateltava turvautui vaativissa lehdistö- ja esittelytilaisuuksissa tulkkiin, mutta hänenkin kielitaitonsa oli viime aikoina kohentunut ulkomailla liikkuesssa ja työskennellessä. Saksalla selvisi vähintään auttavasti kahdeksan haastateltavaa, ja ranskalla samoin kuin espanjalla pärjäsi kolme. Hajamainintoja saivat portugali, serbia, turkki ja unkari. Muutama haastateltavista oli niin kiinnostunut vierasta kielistä ja kulttuureista, että oli joskus harkinnut alaa jopa ammatikseen. Tämä selitti osin heidän suuntautumistaan kansainväliselle taidekentälle. He pitivät matkustamisesta ja olivat haaveilleet pitkäjäksoisesta oleskelusta ulkomailla jo ennen taiteilijaksi ryhtymis-

tään. Taideala näytti muutamalle jopa keinolta päästä toteuttamaan ihannetta vapaasta, kansainvälisesti liikkuvasta elämästä.

Sari: Sulla on ollu kova halu päästä jonnekin?

Arto: On, on!

Sari: Onks se ollu sulla jo kouluajoista, ihan lukioajoista asti, vai tuliks se vasta tässä taidekoulutuksessa?

Arto: Ei, kyllä se on ollu aina silleen, et mulla on ollu aina semmoinen olo, et mä tuun asumaan ainakin jonkin aikaa ulkomailla, et haluaa nähdä enemmän.

Haastateltavista 13 oli suorittanut ylioppilastutkinnon (tai sitä vastaavat opinnot ulkomailla), yksi oli keskeyttänyt lukion ja yhdellä oli takanaan yleissivistävistä opinnoista ainoastaan peruskoulu. Kaikki haastateltavat olivat silti opiskelleet kuvataidetta tai jotain siihen läheisesti liittyvää taideteollista alaa yliopistotasolla. Haastateltavista 13 oli jo suorittanut maisterintutkinnon ja kahdella opinnot olivat vielä kesken, heistä toisella oli kuitenkin jo kandidaatintutkinto ja toisella ammattikorkeakoulututkinto kuvataidealalta⁴⁰. Tutkimusjoukko oli selvästi korkeammin koulutettu kuin vastaava matrikelitaiteilijoiden ikäluokka, josta maisterintutkinnon taidealalla suorittaneita oli 40 prosenttia (Karttunen 2006, 48).

Useilla haastateltavista oli takanaan monta vuotta opintoja ja monenkertaista koulutusta, mikä on yleistä kuvataidealalla (Karttunen 2006, 55). Muutama oli aloittanut jo lasten ja nuorten kuvataidekoulusta, ja taidelukiota oli käynyt haastateltavista peräti kahdeksan eli yli puolet. Ennen maisteritason kuvataideopintoja oli opiskeltu esimerkiksi Limingan taidekoulussa, Pohjoismaisessa taidekoulussa, Imatran taideoppilaitoksessa, Lahden taideinstituutissa, Lahden muotoiluinstituutissa, Vapaassa taidekoulussa ja Turun taideakatemiassa. Vain kaksi haastateltavaa oli suorittanut kaikki tähänastiset taideopintonsa yhdessä ja samassa oppilaitoksessa.

Ulkomailla syntynyt haastateltava oli valmistunut kuvataiteen kandidaatiksi ja maisteriksi synnyinmaassaan ennen Suomeen tuloaan. Muut 14 haastateltavaa olivat kaikki opiskelleet taidetta Suomessa, minkä lisäksi 10 heistä oli opiskellut alaa myös ulkomailla, kaksi maisterintutkintoon saakka. Ulkomailla opiskelleiden osuus (73 %) oli tutkimusjoukossa huomattavasti suurempi kuin samanikäisten matrikelitaiteilijoiden keskuudessa (41 %) (Karttunen 2006, 34). Haastateltavista peräti seitsemän oli opiskellut Isossa-Britanniassa ja kolme Ruotsissa. Espanjassa, Italiassa, Saksassa ja Yhdysvalloissa oli opiskellut yksi kussakin. Enimmillään yksi henkilö oli harjoittanut opintoja Suomen ohella kolmessa muussa maassa. Opiskelupaikoissa painottuivat EU-maat, kuten samanikäisellä matrikelitaiteilijapol-

40 Näistä toinen suoritti maisterintutkinnon jo vuoden 2006 aikana.

vella (Karttunen 2006, 44). Britanniassa opiskelu on ollut yleistä juuri valokuva-, video- ja mediataiteilijoilla, joita tutkimusjoukosta on huomattava osa (vrt. mts. 50).

Niistä 14 haastateltavasta, jotka olivat opiskelleet taidetta Suomessa, oli Kuvataideakatemia kasvattaneita kahdeksan ja Taideteollisen korkeakoulun viisi. Haastateltavista vain kaksi ei ollut opiskellut kummassakaan näistä oppilaitoksista (eikä yksikään molemmissa). Kaksi haastateltavista oli hankkinut ammattipätevyyden myös taiteeseen liittymättömällä alalla. Taidealan tohtorintutkinnosta – ”tohtorin tekemisestä”, kuten eräs haastateltavista asian ilmaisi – oli kiinnostunut joka kolmas haastateltava, ja yksi oli jo suorittamassa maisterin tutkinnon jälkeisiä opintoja ulkomailla. Suomessa jatko-opintopaikkana houkutteli ennen muuta Kuvataideakatemia, jonne usea oli jo hakenutkin tai oli parhaillaan laatimassa hakemusta. Yksi heistä perusteli valintaansa sillä, että Kuvataideakatemia jatko-opinto-ohjelma on vahvemmin ”taiteilijasuuntautunut” ja ”rehellisemmin ego-sentrinen” kuin Taideteollisen korkeakoulun.

Useimmat haastateltavat olivat siinä mielessä taiteilijan uransa alussa, että taidekoulun tutkinnon suorittamisesta oli kulunut vasta muutamia vuosia. Kahdella haastateltavalla maisteriopinnot olivat, kuten sanottu, haastatteluhetkellä vielä kesken, ja 12 haastateltavaa oli suorittanut tutkintonsa vuonna 2000 tai sitä myöhemmin. Moni haastateltava kuitenkin katsoi aloittaneensa taiteilijanuransa tosiasiassa useita vuosia ennen virallista valmistumista taidekoulusta. Lopputyön kirjallisen osuuden tekeminen ja siten tutkintopapereiden saaminen oli tässä joukossa tyypillisesti viivästynyt juuri kansainvälisen kysynnän kasvun vuoksi. Tutkinnon suorittaminen ei sinänsäkään ole taiteilijalle välttämätöntä, sillä ammatti on periaatteessa avoin. 1990-luvun puolella, varhaisimmillaan vuonna 1996, uransa katsoi alkaneeksi seitsemän haastateltavaa. Muutama laski uran alun tutkinnon suorittamisesta, osa taas piti merkkipaaluna ensimmäistä yksityisnäyttelyä tai itsenäistä, ”aikuisen” taiteilijan näyttelyä. Haastateltavien oman arvion mukaan heillä oli takanaan uraa vajaasta vuodesta noin 10 vuoteen.

Kysymykseen ”millä taiteenaloilla toimit pääasiassa?” haastateltavat vastasivat seuraavasti (vastaukseksi tarjottiin valmiita vaihtoehtoja, joiden maininnat tai esille tulleet yhdistelmät ovat tässä aakkosjärjestyksessä):

- elokuva, installaatio, media, valokuva, video, ääni/musiikki
- elokuva, installaatio, video
- installaatio (2)
- installaatio, kuvanveisto, käsite, piirustus, valokuva, video
- installaatio, maalaus, piirustus
- installaatio, maalaus, valokuva, video
- installaatio, performanssi, piirustus, valokuva, verkko-aiide, video
- kuvanveisto

käsite
 maalaus
 media, video, valokuva
 performanssi, video, muu: paikkasidonnainen
 valokuva
 valokuva, video

Haastateltavat olivat tyypillisiä tämän päivän nuoria taiteilijoita siinä, että vain harva heistä oli sitoutunut yhteen välineeseen. He valitsivat kulloiseenkin tarpeeseen parhaiten sopivat keinot, osa suppeammasta, osa laajemmasta valikoimasta, ja heitä oli jo koulutuksen aikana suunnattu tähän. Haastateltavista kuusi katsoi yhden erikoisalanimikkeen kuvaavan riittävästi pääasiallista toimintaansa, mutta näistäkin kolme – kaksi ”installaatiota” ja yksi ”käsite” – oli varsin sisällöltään laaja-alaisia. Loput yhdeksän haastateltavaa valitsivat listasta useampia vaihtoehtoja, enimmillään kuusi. Installaation samoin kuin videon rasti yhtenä tai ainoana vaihtoehtona kahdeksan vastaajaa ja valokuvan seitsemän vastaajaa.

Ammattinimikkeenä kahdeksan haastateltavaa ilmoitti käyttävänsä yksinomaan kuvataiteilijaa ja yksi taiteilijaa. Kaksi käytti kuvataiteilijan rinnalla valokuvataiteilijaa ja yksi videotaiteilijaa tai taiteilijaa. Välinesidonnaiset nimikkeet olivat harvinaisempia: yksi kertoi olevansa kaikissa yhteyksissä valokuvataiteilija, yksi valokuvaaja ja yksi taidemaalari. Osalle nimikkeen valinta oli neutraali toimenpide, mutta osa liitti siihen arvoja tai tunteita. ”Taiteilijaa” saatettiin pitää vaativana nimikkeenä ja siksi turvauduttiin tässä vaiheessa neutraalimman tuntuiseen ”kuvataiteilijaan” (kuten Aki alla olevassa lainauksessa). Muutama kaihtoi video- ja mediataiteilijan kaltaisia nimikkeitä, koska piti niitä ”gettoistavina” – samasta syystä eräät haastateltavat myös välttivät osallistumista erikoisalojen tapahtumiin (esimerkiksi Eric). Ammattinimikettä saatettiin kuitenkin vaihdella joustavasti tilanteen ja tavoitteen mukaan, esimerkiksi riippuen siitä, miltä apurahalautakunnalta tai mistä erityistukiohjelmasta rahaa oltiin hakemassa.

Mä käytän ”kuvataiteilijaa”, mut mä haluisin käyttää ”taiteilijaa”. (Aki)

Mä käytän yleensä kuvataiteilijaa. – – Joskus valokuvataiteilijaa, se vähän riippuu, miten sitä haluaa sit painottaa [heh], mut kyllä mä yleensä pidän itseäni kuvataiteilijana. (Arto)

Vastoin nuorista yleisesti vallitsevaa käsitystä haastateltujen taiteilijoiden ammatillinen järjestäytymisprosentti oli korkea (vrt. Karttunen 2006, 25). Kahta lukuun ottamatta he kuuluivat yhteen tai kahteen Suomen Taiteilijaseuran alaiseen kuvataiteilijajärjestöön joko varsinaisena tai kokelasjäsenenä. Kovin moni ei kuitenkaan vaikuttanut järin innostuneelta järjestötoiminnasta vaan oli hakenut jäsenyyttä lähinnä käytännön syistä, esimerkiksi saadakseen vuokrattua työtilan

tai varmistaakseen ammatillista edunvalvontaa koskevan tiedon saannin. Parille haastateltavalle perinteisen ammattijärjestön täysjäsenyyden saavuttamisessa oli yhä erityistä glooriaa. Muu ry:n jäseniä aineistossa oli kahdeksan, Valokuvataiteilijoiden liiton jäseniä neljä ja Taidemaalariiliiton jäseniä kaksi. Kahdesta järjestäytymättömästä taiteilijasta toinen oli juuri tekemässä hakemusta Kuvanveistäjäliittoon ja toinen suunnitteli hakevansa valmistumisensa jälkeen Muuhun. Useat haastateltavista vielä selvästi etsivät paikkaansa kentällä. Yksi haastateltavista oli aikaisemmin kuulunut Kuvanveistäjäliittoon ja yksi Taidemaalariiliittoon, mutta sittemmin molemmat olivat liittyneet Muu ry:hyn. Järjestön vaihtaminen saattaa liittyä osin siihen, että Muu ry:n jäsenmaksu on muita alhaisempi. Muu ry:llä ei myöskään ole kokelasjäsenkategoriaa, mikä voi olla nuoren taiteilijan näkökulmasta houkuttelevaa.

Muu ry ja Valokuvataiteilijoiden liitto ovat perinteisiä 1910–1930-luvuilla syntyneitä välinepohjaisia liittoja nuorempia, aloittaneet toimintansa vuosina 1987 ja 1988. Niiden edustus oli tutkimusjoukossa vielä paljon vahvempi, yli 70 prosenttia, kuin samanikäisten matrikelitaiteilijoiden keskuudessa (40 %) (Karttunen 2006, 50). Kuvataiteilijajärjestöistä Muu ry on muita liittoja voimakkaammin korostanut taiteilijuuden käsitteellistä ulottuvuutta välineiden hallinnan sijaan (Lönn 2004, 14–15). Taiteilijaliitoista kenties välinesidonnoisimman STG:n eli taidegraafikoiden jäseniä aineistossani ei ollut yhtään; joukossa oli kuitenkin sen alaan kuuluvien välineiden käyttäjiä.

Yksi ulkomailla asuvista haastateltavista kuului suomalaisten taiteilijajärjestön ohella nykyisen asuinmaansa taiteilijaliittoon. Kaikissa maissa taiteilijoilla ei ole vastaavia valtakunnallisia ammattijärjestöjä kuin Suomessa ja muissa Pohjoismaissa. Meillä ne ovat kehittyneet julkisen apurahajärjestelmän kyljessä korporatiivisiksi edunvalvojiksi, mikä taas osaltaan selittää taiteilijoiden korkeaa järjestäytymisprosenttia.

Haastateltaville luvattiin, että haastattelut raportoitaisiin anonyymisti. Sen vuoksi raportissa ei käytetä haastateltavien omia nimiä vaan heille on keksitty uudet nimet ja muitakin tunnistetietoja on pyritty häivyttämään. Tunnistamisen ehkäisemiseksi suorissa sitaateissa murteellista tai erityisen persoonallista ilmaisua on muokattu yleiskielen suuntaan⁴¹. Samaten tekstissä on jonkin verran sekoitettu yksittäisten haastateltavien uraa ja toimintaa koskevia yksityiskohtia.

41 Lainauksista on lisäksi poistettu puhekielen sidossanoja, kuten ”niinku”, ”sit” ja ”tota”, sekä sisällön kannalta merkityksetöntä toistoa. Tutkijan asiayhteyden ymmärrettävyyden parantamiseksi tekemät lisäykset on pantu hakasulkeisiin, ja poistot on merkitty kahdella ajatusviivalla (–).

ASETELMA 1. Tutkimuksen haastateltavat (N=15)

<i>Nimi (pseudo- nyymi)</i>	<i>Ikä haas- tattelu- hetkellä</i>	<i>Erikoisala/ välineet</i>	<i>Asuin- paikka*</i>	<i>Uran alku (oma arvio)</i>	<i>Korkein tutkinto taidealalla</i>	<i>Taide- opintoja ulko- mailla **</i>	<i>Resi- dens- sijak- soja **</i>	<i>Muita pitkiä työsken- telyjakso- ja ulko- mailla **</i>
Aida	30–34	media, valokuva, video	Suomi	1998	maisteri	+	+	+
Aki	25–29	maalaus, piirustus, installaatio	ulko- maat	2002	maisteri	+	+	+
Arto	30–34	grafiikka, valokuva, video, performanssi, installaatio	ulko- maat	1996	maisteri	+	+	+
Eric	35–40	media, installaatio	Suomi	2001	maisteri	+	–	+
Heta	30–34	valokuva, video	Suomi / ulko- maat	1998	maisteri	–	+	+
Kata	30–34	elokuva, media, valokuva, video, installaatio	Suomi	1997	maisteri	–	+	+
Mia	30–34	installaatio (valokuva- video-, esine- performanssi)	ulko- maat	1998	maisteri	+	+	+
Miko	30–34	kuvanveisto, installaatio	Suomi	2003	maisteri	–	+	–
Nenna	30–34	elokuva, media, video, installaatio	Suomi	2002	maisteri	–	+	+
Niklas	30–34	valokuva, video, installaatio	Suomi	1999	maisteri	+	+	+
Noora	30–34	käsite, paikkasidonnainen, performanssi, interventio jne.	Suomi	2000	maisteri (suorittaa jatko-opintoja)	+	+	+
Sanna	30–34	maalaus	Suomi	1998	maisteri	+	–	+
Siina	25–29	maalaus, media, valokuva, video, installaatio	Suomi	2001	maisteri	+	+	+
Simo	30–34	valokuva	Suomi	2000	AMK (maisteri- opinnot kesken)	–	+	–
Taika	25–29	performanssi, video, paikkasidonnainen, installaatio	Suomi	2005	kandidaatti (vii- meistelee mais- teriopintoja)	+	–	+

* Ei sisällä väliaikaista asumista ulkomailla esimerkiksi lyhyen residenssin takia.

** Liikkuvuus suhteessa Suomeen.

Asetelmassa 1 ikä esitetään viiden vuoden luokissa ja muitakin taustatietoja on hieman hämärretty. Erikoisalaa tai käytettyjä välineitä ei ole merkitty asetelmaan pelkästään taiteilijoiden haastatteluläusuntojen perusteella vaan lisäksi on hyödynnetty näyttely- ja ansioluettelointa, apurahahakemuksia liitteineen sekä Kiasman (Valtion taidemuseon) nettitietokantaa⁴².

42 Taidekokoelmassa käytetään seuraavaa luokitusta: installaatiotaiteilija, kehotaiteilija, keraamikko, kuvanveistäjä, kuvataiteilija, kuvittaja, käsitetaitelija, maataiteilija, mediataiteilija, performanssitaiteilija, piirtäjä, sarjakuvataiteilija, taidegraafikko, taidemaalari, tekstiilitaiteilija, tilataiteilija, valokuvaaja, videotaiteilija ja ympäristötaiteilija. (kokoelmat.fng.fi.)

Uran kulku ja etabloituminen

Alku ja läpimurto

Vaikka kaikki haastateltavat olivat kotimaisella taidekentällä vallitsevan katsantokannan mukaan nuoria taiteilijoita, heidän ikähaitarinsa oli lopulta aika suuri ulottuen 25:stä 37 vuoteen. Niinpä heidän uransakin olivat eri vaiheissa: kun toiset olivat vielä aivan alkumetreillä, niin toiset olivat jo niin kotimaisesti etabloituneita kuin myös kansainvälisesti mainetta niittäneitä. Uran pituus vaihteli haastateltavien oman arvion mukaan vajaan vuodesta noin kymmeneen vuoteen (ks. asetelma 1 sivulla 57). Seitsemän haastateltavaa katsoi uransa alkaneeksi 1990-luvun puolella (varhaisimmillaan 1996) ja kahdeksan 2000-luvulla. Kaikki siis katsoivat jo toimivansa taiteilijan uralla. Taiteilijoiden omat käsitykset siitä, mistä uran voi katsoa alkaneeksi, vaihtelivat suuresti. Muutamat heistä tukeutuivat yleisiin, objektiivisiin mittareihin, kuten taidekoulun tutkinnon suorittamiseen tai ensimmäiseen yksityisnäyttelyyn. Tästä hyvä esimerkki on Arto, jolla nämä selkeät merkkipaalat osuivat vielä samaan vuoteen:

Silloin mä valmistuin [taidekoulusta] ja pidin ensimmäisen yksityisnäyttelyn. (Arto)

Sen sijaan osa haastateltavista, kuten Sanna, haki taiteilijan uransa – tai ”taiteilijuutensa” – alulle sisäisempiä, subjektiivisempia mittareita, kuten itsenäisen näkemyksen tai ilmaisun kehittymisen. Muutoinkin Sanna arvioi uransa merkkipaaluja taiteellisen kehityksensä kautta, ja hänen voi tulkita useissa yhteyksissä turvautuvan melko karismaattiseen taiteilijänäkemykseen. Korostaessaan myötäsyttyistä lahjakkuutta karismaideologia esimerkiksi kieltää koulutuksen merkityksen taiteilijaksi tulemisessa. Nenna katsoi, että hänen uransa oli alkanut siitä näyttelystä, johon hän oli osallistunut ensimmäisellä itsenäisellä, ”aikuisen” työllä. Tässäkin arviossa painotus on taiteilijan sisäisessä, omaehtoisessa kehityksessä ja kypsymisessä. Samaan tapaan Eric puhui ”aikuisen urasta”. Miko taas käytti kriteerinä täyspäiväistä taiteen tekemistä, mikä on muihin ammattialoihin vertautuva mutta aikaisempia tutkimuksia vasten arvioituna kuvataiteilijoiden tapauksessa vaativa edellytys.

Ensimmäinen työ, mikä oli tavallaan sukua sille, mitä mä oon sen jälkeen tavallaan tehny, se oli ensimmäinen aikuisen ihmisen työ [heh], et ei opiskelijan työ. (Nenna)

[E]t mä koin siinä [näyttelyssä], et mä olin löytänyt jonkun seläsen, se oli semmonen statement. (Sanna)

Maisterintutkinnon lopputyön ja ennen muuta sen kirjallisen osuuden tekeminen oli monella haastateltavalla viivästynyt nopeasti kasvaneen kysynnän vuoksi. Usean haastateltavan tapauksessa kuraattorien ja galleristien kiinnostus oli kohdistunut juuri lopputyön taiteelliseksi osuudeksi tarkoitettuun teokseen tai kokonaisuuteen. Kun taiteilijaa pyydettiin näyttelyyn ulkomaille, loppututkintoa ei kysytty. Taidekoulussa opitut taidot sekä siellä hankitut kontaktit olivat haastateltavien mukaan tärkeämpiä kuin sieltä saatu todistus. Monia kuitenkin velvoitti valmistumiseen lojaalisuus oppilaitosta ja opettajia kohtaan, kuten Simo asian ilmaisi, sillä maisterintutkinnoista laitosten tiedettiin saavan pisteitä ja rahaa.

Noin kaksi kolmasosaa haastateltavista pystyi selkeästi erottamaan käännekohdan, jossa heillä oli tapahtunut läpimurto kotimaisella tai kansainvälisellä kentällä tai jopa molemmilla yhtä aikaa. Useimmiten menestys oli alkanut kantaa ja jatkui yhä haastatteluhetkellä, mutta pari haastateltavaa tunsu menneensä sittemmin takapakkia – isku oli tietysti kovin silloin, kun alku oli näyttänyt poikkeuksellisen lupaavalta, kuten Akin tapauksessa oli käynyt. Usea haastateltava oli murtautunut kotimaiseen tietoisuuteen sitä kautta, että lopputyönäyttely oli saanut laajaa huomiota julkisuudessa ja siitä oli ostettu teoksia – jopa koko näyttely – joko Helsingin kaupungin taidemuseoon tai Kiasmaan. Useammassa kuin yhdessä tapauksessa ratkaiseva näyttely oli pidetty Kluuvin galleriassa, joka toimii Helsingin kaupungin taidemuseon alaisuudessa. Haastatteluiden perusteella sinne näyttelyitä kokoava kuraattori-amanuenssi Jari Björklöv on antanut merkittävää tukea uran alkuvaiheissa usealle nuoren polven taiteilijalle.

Kotimaisten taidekilpailujen kautta sai haastateltavien arvion mukaan runsaasti näkyvyyttä Suomessa mutta ei niinkään ulkomailla. Ars Fennicaa, Fotofinlandiaa tai Vuoden nuorta taiteilijaa ei haastateltavien kokemuksen mukaan liiemmin noteerattu maan rajojen ulkopuolella. Muutamat haastateltavat olivat saaneet kansainvälisiä taidepalkintoja tai tulleet nimetyiksi ehdokkaiden joukkoon, millä oli tapauksesta riippuen suurtakin merkitystä. Yleensä tunnettuus ja kysyntä kasvoivat ensi sijassa niissä maissa, joissa palkinto oli myönnetty. Joukossa oli muun muassa Englannissa, Kanadassa, Ranskassa, Ruotsissa ja Saksassa palkittuja tai ehdolle asetettuja taiteilijoita. Osa heistä oli pitänyt näissä maissa myöhemmin näyttelyitä, julkaissut kirjoja ja esiintynyt tiedotusvälineissä.

Usein toistuneeseen läpimurtotarinaan kuului, että lopputyönäyttely oli kiinnittänyt uusia kykyjä etsivien kotimaisten galleristien sekä

FRAMEn henkilökunnan huomiota ja myös kotimainen media oli kirjoittanut siitä näkyvästi. FRAME toi näyttelyyn tai myöhemmin taiteilijan työhuoneelle Suomessa vierailevia ulkomaalaisia kuraattoreita. Taiteilija saattoi päätyä osallistumaan taidekoulun lopputyöksi tarkoittamallaan teoksella merkittävään kansainväliseen taidetapahtumaan, jossa taas uudet kuraattorit, museonjohtajat, galleristit ja kriitikot kiinnostuivat hänestä. Tätä kautta hänelle järjestyi lisää esiintymistilaisuuksia kansainvälisissä taidekeskuksissa. Sitten saattoi seurata sopimus ulkomaisen galleristin kanssa, joka ryhtyi viemään taiteilijan töitä isoille taidemessuille ja promovoimaan kaikin tavoin tämän uraa. Nuoren taiteilijan maine kasvoi ja hänen teostensa myynti käynnistyi. Hiljalleen alkoi ilmaantua myös taiteilijasta erityisesti kiinnostuneita keräilijöitä.

Haastateltavat kertoivat, että merkittävään taidetapahtumaan osallistuminen voi lisätä taiteilijan mainetta ja uskottavuutta siinä määrin, että hänet saatetaan poimia seuraaviin näyttelyihin jopa pelkän katalogin perusteella. Katalogit ovat tärkeitä, sillä alituisesta liikekannalla olostaan huolimatta kuraattorit eivät millään ehdi henkilökohtaisesti kaikkiin tärkeinä pidettyihin tapahtumiin. Usea haastateltava oli julkaissut näyttävän kirjan galleriansa tai FRAMEn tuella; joskus aloite oli tullut jopa kansainväliseltä taidekustantajalta, mikä myös luetaan huomattavaksi tunnustuksen merkiksi. Samaan aikaan kansainvälisiä meriittejä silmällä pitävät kotimaiset säätiöt ja valtio alkoivat myöntää taiteilijalle entistä suurempia ja pitempikestoisia apurahoja. Kaiken kukkuraksi hän saattoi vielä niittää kansainvälisiä palkintoja tai ehdokkuuksia. Sellainenkin näytti aineiston perusteella olevan mahdollista, että taiteilijan saavuttaessa 30 vuoden iän hänen tuotannostaan oli jo koottu retrospektiivinen katsaus, joka kiersi sekä kotimaassa että ulkomailla.

Haastateltavien joukossa oli kaksi niistä seitsemästä suomalaisesta tai Suomessa asuvasta taiteilijasta, jotka olivat vuonna 2001 mukana Harald Szeemannin kuratoimassa Venetsian biennaalin päänäyttelyssä *Plateau of Humankind*. Näiden kahden taiteilijan ura oli nytkähtänyt ratkaisevasti eteenpäin biennaalin ansiosta. Toinen oli toiminut sitä ennen useita vuosia ensisijaisesti opettajana, mutta toinen oli vasta valmistumassa taidekoulusta. Molemmat taiteilijat mainittiin usein ja yleensä suopeaan sävyyn biennaalia koskevissa kansainvälisissä arvosteluissa. Kummassakin tapauksessa biennaalin jälkeinen elämä oli merkinnyt runsasta matkustamista ja jatkuvaa työntekoa, suorastaan urakointia. Heistä toinen, Kata, totesi ironisesti olevansa yrittäjähenkkinen ihminen ja tekevänsä töitä joka päivä. Kansainvälisiä näyttelykutsuja tulee näille kahdelle taiteilijalle paljon, ja kummallakin on sopimus etabloituneen kansainvälisen gallerian kanssa. Teosten myynti on vilkasta ottaen huomioon kyseisten taiteilijoiden käyttämät välineet, jotka eivät kuulu kaikkein kysytyimpien joukkoon. Lisäksi kum-

pikin on tehnyt isoja tuotantosopimuksia ulkomaisten museoiden ja taidekeskusten kanssa.

Toinen Szeemannin Venetsiaan valitsemista haastateltavista, Eric, on maahanmuuttaja, joka oli asunut Suomessa jo useita vuosia ennen käännekohtaa. Hänen asemansa Suomessa oli alkanut parantua nopeasti sen jälkeen, kun hän oli saavuttanut kansainvälistä näkyvyyttä. Yhtäkkiä galleristit ja taiteenviejät kiinnostuivat hänestä ja hänelle alettiin myöntää apurahoja. Hänet myös hyväksyttiin pikavauhtia suomalaisen kuvataiteilijajärjestön täysjäseneksi, mistä hän oli yhtäältä ironisen huvittunut mutta toisaalta vilpittömän tyytyväinen ja otettu.

Edellä kuvatun kaltaisia onnenkantamoisia oli tutkimusjoukossa puolenkymmentä. Muutamassa vuodessa kyseisten taiteilijoiden asema kansainvälisellä kentällä oli jo monin tavoin ankkuroitu ja näytti olevan vakaalla perustalla. Ericin sanoja lainatakseni nämä taiteilijat ”pelasivat jo maailmancupissa” tai ”ammattilaissarjassa”. Itse he silti korostivat, että tilanne saattoi muuttua milloin tahansa. Uusia töitä oli tehtävä jatkuvalla syötöllä ja aikatauluista oli pidettävä tiukasti kiinni. Heidän kommenttinsa vahvistivat sitä käsitystä, että taiteilija ei koskaan voi levätä laakereillaan vaan saavutettu asema on lunastettava aina uudestaan (vrt. Lepistö 1991, 18). Menestys oli heillä lainassa kuin kiertopalkinto. Kuten Eric totesi, oli oltava tietoinen siitä, että jatkuvasti uutuuksia etsivä taidemaailma voi hyvinkin pian kyllästyä hänen töihinsä. Siksi pää on pidettävä kylmänä ja toimintaa on suunniteltava viisaasti.

Moni haastateltava korosti menestyksestä puhuttaessa vaatimattomasti sattuman roolia. Merkittävään kansainväliseen biennaaliin valittu Siina esimerkiksi katsoi, että kuraattori oli tullut hänen luokseen, koska pari muuta FRAMEn listalla ollutta taiteilijaa ei ollut tavoitettavissa ja hänen työhuoneensa sattui olemaan sopivalla etäisyydellä. Vaikka teosten kiinnostavuus oli olennainen seikka, oli myös oltava ”oikeassa paikassa oikeaan aikaan”, sillä tarjolla oli monia yhtä hyviä taiteilijoita. Yksikin biennaalin yhteydessä luotu suhde merkittävään kuraattoriin, galleristiin tai keräilijään voi vaikuttaa kauaskantoisesti. Avajaisissa ohimennen käyty keskustelu voi johtaa kansainväliseen kirjahankkeeseen (Heta) tai iäkäs turisti, jonka kysymyksiin museossa teostaan installoiva taiteilija (Eric) jaksaa vastaila kärsivällisesti, saattaa paljastua ykkösluokan kuraattoriksi ja valita taiteilijan maailman kenties arvostetuimpaan taidetapahtumaan.

Haastateltavien joukkoon osui myös yksi taiteilija, jota Harald Szeemann oli haastatellut mutta jota hän ei ollut lopulta valinnut Plateau of Humankind -näyttelyyn. Osapuolet eivät olleet haastateltavan kertoman mukaan päässeet yksimielisyyteen siitä, mikä taiteilijan töistä tulisi ottaa näyttelyyn. Nähtyään biennaaliin osallistumisen merkityksen kollegoidensa uralle sekä kotimaassa (apurahat) että ulkomailla (näyttelytilaisuudet ja galleriasopimukset) taiteilija oli jälki-

käteän pohtinut, olisiko hänen sittenkin pitänyt antaa periksi. Hän katsoi uransa kärsineen suhteellisesti Venetsian-näyttelystä poisjäämisestä ja arvioi vastaavan tason saavuttamiseen menneen viitisen vuotta. Hänen tilanteeseensa oli vaikuttanut myös se, että hän oli viime ajat asunut ulkomailla FRAMEn kuraattorivieraiden ulottumattomissa. Suomeen hän ei taas ollut pystynyt palaamaan taloudellisista syistä.

Parilla haastateltavalla kansainvälinen kysyntä oli lähtenyt liikkeelle ulkomaisista taidemessuista, jonne heidät oli viety, kun he olivat vielä opiskelijoita. Esimerkiksi Heta ja Niklas olivat herättäneet huomiota osallistuessaan Gallery TaiKin kautta Tukholman taidemessuille. Niklas ei ollut ennen tätä tapahtumaa kaavaillut ryhtyvänsä ensisijaisesti taiteilijaksi vaan toimivansa jollakin muulla valokuvauksen tai graafisen suunnittelun alueella. Ammatinvalinta ajankohdaksi yhtäkkiä, kun messuilla ”räjähti superisti”, kuten Niklas läpimurtoaan luonnehti. Sekä Niklaksella että Hetalla on tätä nykyä kansainvälinen galleristi ja heidän töitään myydään melko vilkkaasti ulkomailla. Sanna oli päätenyt vastaavanlaiseen tilanteeseen suoritettuaan maisterintutkintonsa sellaisessa maassa, jossa taidekoulut pitävät tiiviisti yhteyttä galleriakenttään sen vuoksi, että taidekaupalla on olennainen merkitys taiteilijan toimeentulolle.

Taiteellinen toiminta

Näyttelyt kotimaassa ja ulkomailla

Näyttelytoiminnan perusteella kaikki haastateltavat olivat aktiivisia taiteilijoita, sillä he olivat osallistuneet useisiin ryhmä- tai yhteisnäyttelyihin sekä pitäneet vaihtelevan määrän yksityisnäyttelyitä haastateltutilannetta edeltäneiden kolmen vuoden aikana (2003–2005). Kolmella haastateltavalla – Artolla, Mikolla ja Taikalla – yksityis- ja ryhmänäyttelyiden lukumäärä jäi alle kymmeneen. Taika, joka opiskeli yhä päätoimisesti, ei ollut vielä koskaan pitänyt yksityisnäyttelyä. Huippuaktiivisia haastateltavien joukossa oli neljä – Heta, Kata, Niklas ja Eric – joilla kaikilla oli yli kymmenen yksityisnäyttelyä sekä lisäksi useita kymmeniä yhteisnäyttelyitä. Näiden neljän näyttelytoiminta keskittyi lisäksi vahvasti ulkomaille. Jokaisella heistä oli ulkomainen galleria (tai useita).

Enimmillään yksityisnäyttelyitä oli yhdellä taiteilijalla, Hetalla, tarkastelujakson aikana 15 ja yhteisnäyttelyitä 68; molemmista valtaosa oli pidetty ulkomailla. Näyttelyosallistumisten lukumäärää tarkasteltaessa on syytä muistaa, että valokuva- ja videoteoksia – joista Hetan tuotanto koostui – voi olla yhtä aikaa esillä useassa paikassa, koska kyseessä on monistettava taidemuoto, joskin editioiden kokoa

rajoitetaan merkittävästi. Erityisesti maalarit ovat uniikkiteosten tekijöinä tässä suhteessa alakynnessä.

Tutkimusjoukosta ne, jotka olivat pitäneet eniten näyttelyitä, olivat olleet esillä voittopuolisesti ulkomailla⁴³. Karkeasti arvioiden mitä vähäisempi näyttelyiden lukumäärä oli, sitä suurempi osa niistä oli pidetty Suomessa. Tämä kertoo osaltaan yksinkertaisesti siitä, että toiminta-alueen laajentaminen lisää taiteilijan tilaisuuksia esitellä töitään. Monilla kansainvälistymiseen liittyy entistä kiihkeämpi työtahti, mutta osa kierrättää samoja töitä entistä isommalla alueella ja pitemmällä aikavälillä. Erityisesti tämä pätee monistettavissa olevien valokuvien ja videoiden tekijöihin. Heta ja Simo puhuivat siitä, kuinka kansainvälistyminen mahdollistaa näyttelyn elinkaaren pidentämisen, minkä ansiosta taiteilija pystyi heidän näkemyksensä mukaan tekemään töitään hitaasti ja laatuun keskittyen. Hankkeen elinkaarta voi pidentää myös monimediaalisuuden avulla, toisin sanoen tekemällä samasta materiaalista sekä näyttelyn että kirjan tai vaikkapa opetuspaketin tai elokuvan tai videon rinnalla stillkuvia.

[S]e tuntuu todella luonnolliselta, et se näyttely menee muuallekin, et jos mä teen viis vuotta jonkun näyttelyn eteen työtä ja mä näytän sen Helsingissä, Turussa ja Tampereella⁴⁴ silleen, et sen elinikä on yks vuosi, et miks ihmeessä sen jättäis siihen, kun sen vois elää paljon kauemminkin. (Simo)

[Ne] on aina kuitenkin uusia joka paikassa, uudessa paikassa, niin mun mielestä ihmiset aivan turhaan rehkii ja yrittää aina, et uus näyttely, niin pakko olla joku uus sarja. -- [M]ä teen aina monta monta vuotta yhtä asiaa ja -- mä oon tietosesti päättänyt, et mulla on oikeus olla hidas, koska se tavallaan takaa sen kvaliteetin. (Heta)

Haastateltavista 14 oli pitänyt yksityisnäyttelyn vuosina 2003–2005. Kotimaassa näyttelyn pitäneitä oli 14 ja ulkomailla 13. Opintojaan viimeistelevä Taika ei ollut, kuten sanottua, vielä koskaan pitänyt yksityisnäyttelyä, ja yhdeltä muulta haastateltavalta, Artolta, puuttuivat ulkomaiset yksityisnäyttelyt. Yksityisnäyttelyitä ulkomailla ja kotimaassa oli pidetty kolmivuotisjakson aikana enimmillään 15 (kolme

43 Näyttelytoiminnan maantieteellistä suuntautumista ei ole tässä erikseen tarkasteltu mutta siitä saa kuvan käsiteltäessä taiteilijoiden matkoja (ks. s. 156). Myös galleriakiinnittyminen antaa käsitystä asiasta (ks. s. 100).

44 Aikaisemmin valokuvataiteilijat kierrättivät teoksiaan Helsingissä sijaitsevan Valokuvataiteilijoiden liiton Hippolyte-gallerian ohella eri puolilla Suomea sijaitsevilla alueellisilla valokuvakeskuksissa, joihin Simo tässä viittaa mainitessaan Tampereen (Nyky aika) ja Turun (Peri). Ansioluetteloiden perusteella ne näyttävät nyt jääneen kansainvälisten nykytaiteen näyttelypaikkojen varjoon perinteisistä kirjastojen ja monitoimitalojen auloista puhumattakaan: joko taiteilijat eivät enää harrasta niitä tai sitten niitä ei katsota mainitsemisen arvoisiksi. Valokuvakeskuksia on Suomessa tätä nykyä kymmenkunta.

taiteilijaa). Yksityisnäyttelyiden lukumäärän keskiarvo oli 6,3. Yhteen laskettuna koko tutkimusjoukko oli pitänyt 95 yksityisnäyttelyä, joista vain 23 eli vajaa neljäsosa oli ollut Suomessa. Kotimaassa jakson aikana oli pidetty keskimäärin 1,5 yksityisnäyttelyä ja ulkomailla 4,8. Kotimaisten yksityisnäyttelyiden maksimi oli neljä, ulkomaisten peräti 14 (neljällä näyttelyitä oli kymmenen tai useampia). Kymmenellä haastateltavalla ulkomaisia näyttelyitä oli ollut useampia kuin kotimaisia. Muutamalla haastateltavalla oli ollut jo retrospektiivinen, koko siihenastista tuotantoa esittelevä näyttely, joka oli kiertänyt kotimaan ohella myös maailmalla. Sama näyttely, kulloiseenkin tilaan tarpeen tullen lokalisoituna, on voinut olla esillä useissa paikoissa sekä ulkomailla että kotimaassa.

Yhteis- ja ryhmänäyttelyihin, joita seuraavassa kutsun lyhyesti yhteisnäyttelyiksi, oli osallistunut jokainen haastateltava sekä kotimaassa että ulkomailla. Yhteisnäyttelyosallistumisten lukumäärä vuosina 2003–2005 vaihteli kahdesta 53:een; kymmenellä se oli vähintään 15 eli keskimäärin viisi vuodessa. Yhteisnäyttelyiden todellinen määrä lienee tätä suurempi, sillä niitä saatetaan merkitä ansioluetteloihin valikoidusti. Ulkomailla yhteisnäyttelyitä oli ollut keskimäärin 15,2 ja kotimaassa 3,4 (yhteensä siis 18,6). Yhteen laskettuna näyttelyosallistumisia oli koko tutkimusjoukolla 279, joista peräti 82 prosenttia (228) oli tapahtunut ulkomailla. Sama yhteisnäyttely on voinut kiertää useissa maissa ja useilla paikkakunnilla, puhumattakaan samojen teosten mukana olostä eri näyttelykokonaisuuksissa. Joukossa oli sekä kotimaisten että ulkomaisten tahojen kokoamia näyttelyitä; näyttelyt tehdään usein laajan verkoston yhteistyönä.

Biennaali- ja messuosallistumiset

Jokainen haastateltava oli tähänastisen uransa aikana osallistunut ainakin yhteen kansainväliseen biennaaliin, triennaaliin tai muuhun toistuvaan taidetapahtumaan. Näitä järjestetään nykyisin eri puolilla maailmaa eräiden arvioiden mukaan pitkälti toista sataa kappaletta (ks. s. 11). Toki tapahtumat poikkeavat toisistaan arvostukseltaan, eikä kaikkiin niistä ole yhtä helppo päästä. Ansioluetteloissa biennaalit esitetään yleensä yhteisnäyttelyiden seassa, eli ne sisältyvät jo edellisessä jaksossa esitettyihin lukuihin. Useimmilla haastateltavilla biennaalien osuus kokonaisuudesta jäi tarkemmin katsottuna pieneksi. Vain viisi haastateltavaa oli osallistunut useammin kuin kaksi kertaa johonkin biennaaliin; enimmillään biennaaliosallistumisten lukumäärä oli yhdeksän.

Biennaalit eivät olleet suurilukuisia edes kaikilla niillä nuorilla taiteilijoilla, jotka kotimaisten päivälehtien palstoilla leimataan kansainvälisesti menestyneiksi. Osalle haastateltavista tämä paljastui hieman araksi aiheeksi, sillä he olisivat kovasti halunneet tulla valituiksi kes-

keisiin biennaaleihin, joiden merkitys taiteellisena tunnustuksena on huomattava. Heta totesi haikeaan sävyyn, että lupaavasta alusta huolimatta hänestä ei sitten tullut ”semmosta biennaalitaiteilijaa”. Selytyksen hän oli löytänyt tekemisensä lajityypistä tai tyyllilajista:

Mä oon ehkä liian vanhanaikainen siihen, mä oon miettiny, et ehkä mun estetiikka on jotenkin semmosta, et se ei oo tarpeeks semmosta rososta ja niinkun ”contemporary”. (Heta)

Kaikki haastateltavat eivät kuitenkaan tähänneet biennaaleihin vaan tavoittelivat ensisijaisesti pääsyä pitämään yksityisnäyttelyitä hyvissä taidekeskuksissa; tällaista katsantokantaa edusti esimerkiksi Kata. Biennaaleihin osallistuminen oli näille taiteilijoille vain lisäbonusta. He keskittyivät tyypillisesti suuriin tuotantoihin. Hankkeet olivat monivuotisia ja kalliita ja niihin kerättiin rahaa useilta tahoilta, mukaan lukien vastaanottavilta taidekeskuksilta. Rahoitus biennaaliosallistumisiin kootaan samoin useilta tahoilta. Osan maksaa yleensä kutsuja, osan suomalaiset vientiorganisaatiot ja apurahanjakajat. FRAME ja Taiteen keskustoimikunta ovat tyypillisiä biennaaliosallistumisten rahoittajia. Rahoitusta tarvitaan paitsi matkoihin ja kuljetuksiin myös teostuotantoihin materiaaleineen, välineineen ja avustajineen sekä mahdollisesti taiteilijan työskentelyyn ja oleskeluun paikan päällä. Osaan biennaaleista liittyy nykyisin paikkasidonnaisia tuotantoresidenssejä, ja tämä suuntaus näyttää olevan voimistumassa (ks. Kokko-Viika 2008). Esimerkiksi Istanbulin biennaaliin kutsuttiin vuonna 2005 lukuisia taiteilijoita tekemään kaupunkiaiheista teosta residenssissä, jonka kesto oli kolmesta viikosta kolmeen kuukauteen. Suomalaisen taiteilijan osallistuminen tämän tyyppisiin residensseihin tapahtuu tyypillisesti FRAME:n osittaisella tuella. Biennaalien yhteydessä järjestetään myös erilaisia työpajoja, jollaisiin muutama haastateltavistakin oli osallistunut.

Toistuvista kansainvälisistä taidetapahtumista vanhimpaan ja arvostetuimpien joukkoon kuuluvaan Venetsian biennaaliin (tai sen oheistapahtumiin) oli osallistunut teoksillaan neljä haastateltavaa. Kaksi heistä oli valittu itse päänäyttelyyn ja yksi Pohjoismaiden paviljongin näyttelyyn sekä yksi biennaalin yhteydessä järjestettyyn opiskelijatyöpajaan. Viiden vuoden välein Kasselissa järjestettävään Documentaan ei ollut haastatteluhetkeen mennessä vielä päässyt yksikään näistä nuorista taiteilijoista. Joka kerta eri paikkakunnalla järjestettävässä Manifestassa oli ollut esillä yksi haastateltavista, Istanbulin biennaalissa neljä, Sydneyssä kolme ja Liverpoolissa kaksi.

Kysyttäessä taidetapahtumia, joissa he itse haluaisivat olla esillä tai joita he arvostavat eniten, 14 haastateltavaa mainitsi Venetsian ja 12 Documentan. Nenna arveli, että jokainen taiteilija arvostaisi Documentaan pääsyä, koska sen jälkeen olisi ”homma aika hyvin hanskassa”. Hänen tapauksessaan se olisi merkinnyt uusia kutsuja residens-

seihin ja biennaaleihin sekä entistä suurempaa varmuutta saada apurahoja. Viiden vuoden välein järjestettävää, paikkaa vaihtavaa Manifestaa kertoi arvostavansa kolme haastateltavaa ja São Paolon biennaalia kaksi. Hajamainintoja saivat Havannan (1), Istanbulin (1), Kwangjun (1), Sydneyn (1) ja Tiranin (1) biennaalit. Lukuun ottamatta kaikkein keskeisimpiä ja tunnetuimpia biennaaleja, arvostukset perustuivat yleensä haastateltavien omakohtaisiin kokemuksiin. Viisi heistä nosti tässä yhteydessä esiin maineikkaat taidemessut: Armory Show'n New Yorkissa (5), Baselin taidemessut Sveitsissä (2) sekä Berliinin taidemessut (1).

Useat haastateltavista olivat osallistuneet biennaalien ohella erilaisille festivaaleille sekä kotimaassa että ulkomailla. Niitä järjestetään runsaasti elokuva-, media-, performanssi-, valokuva- ja videotaiteen aloilla. Festivaaleja ei tässä raportissa käydä erikseen läpi, vaikka muutamalla haastateltavalla ne ovat olleet kansainvälistymisen kannalta keskeisiä. Esimerkiksi Aidan videoteosten kysyntä oli kasvanut hänen kertomansa mukaan huomasti sen jälkeen, kun AV-arkki oli lähettänyt yhden hänen teoksistaan erään kansainvälisen festivaalin yhteydessä järjestettyyn kilpailuun. Nykyaikaisen taiteen kentän silmissä näillä erityisfestivaaleilla saavutetut meriitit ovat silti ”kakkosluokkaa” verrattuna vaikkapa Venetsian biennaaliin (ks. Arffman 2004, 28).

Haastateltavien joukossa biennaaliosallistumiset olivat karkeasti arvioiden yleisempiä installaatioita (mukaan luettuna video- ja mediainstallaatiot), performansseja ja yhteisöhankeita tekevillä taiteilijoilla kuin yksittäisiä taideobjekteja tekevillä valokuvaajilla, taidemaalareilla tai kuvanveistäjillä. Biennaalit näyttäisivät siis painottuvan ei-kaupalliseen tai vaikeasti myytävään taiteeseen verrattuna taidemessuihin. Viime aikoina kaupallisen ja ei-kaupallisen raja on kuitenkin ollut taiteessa selvästi hälvenemässä, ja tämä käymistila näkyi myös haastateltavien tavoissa suhtautua taidemessuihin. Osa heistä ei tehnyt mitään eroa biennaalien ja messujen välillä, kuten edellä ilmeni. Aki sen sijaan kritisoi jyrkästi sitä, että haastattelulomakkeella kohdassa taidetapahtumat oli sekaisin biennaaleja ja taidemessuja.

Aki: Kukaan taiteilija ei laita ansioluetteloonsa messuja, koska ne on selvästi kaupallisia juttuja.

Sari: Osa laittaa!

Aki: Silloin ne eivät ole ymmärtäneet mistään mitään.

Taidemessuilla taiteilijat ovat edustettuina gallerioiden välityksellä. Taiteilijoiden töitä ei yleensä voida esitellä messuilla samanlaisina laajoja kokonaisuuksina kuin gallerianäyttelyissä, sillä tila on yleensä hyvin pieni. Monet haastateltavat kertoivat kokevansa messut ikävän kaupallisina ja korostivat niiden olevan myyntitapahtumia eikä näyttelyitä. He suhtautuivat messuille osallistumiseen samalla lailla etäännyttävästi kuin yleensä teostensa myyntiin. Messut ymmärret-

tiin välttämättömiksi taidebisneksessä, mutta itse ei haluttu olla mukana järjestelyissä tai edes mennä paikalle, vaikka omia teoksia olisi ollut esillä.

Mä en tykkää siitä kontekstista, se on semmosta kauppaa, et ei-hän siinä teokset, et mä koen, et se on jotenkin vähän masentavaa. (Sanna)

Mä kävin kahella messulla, ja sen jälkeen johonkin taidemessuille mä en oo ikinä menny... silleen edustaan tai puffaan itteeni tai... Se on mun mielestä ollu vierasta. (Niklas)

Ne on ihan hirveitä, mä oon kerran ollu näissä messuissa, ja se oli ihan perseestä. (Kata)

Mikolla ei ollut periaatteessa mitään kaupallisuutta vastaan, mutta täyteen pakatut, kiihkeätahtiset taidemessut olivat hänestä piinaavia. Ne olivat hänen mielestään silti ”ihan hyvä tapa nähdä, mitä taidetta tehdään tällä hetkellä”.

Miko: [N]e on vähän ahdistavia kyllä joskus [heh] – niinkun ihan hirveitä. Se on kyllä niin kaupallisen olosta – siis ei siinä mitään, mul ei oo mitään kaupallisuutta vastaan – mut se niinkun koko... jotenkin hektistä ja sellasta, et se ei ehkä paras tapa oo näyttää taidetta.

Sari: Sulla ei ole mitään kaupallisuutta vastaan?

Miko: Ei todellakaan! Ja sit mä arvostan taiteilijaa, siis mä nostan aina hattua, jos joku oikeesti tekee rahaa taiteellansa.

Kuten edellä todettiin, jotkut haastateltavat rinnastivat arvostetuimmat messut tärkeydessä keskeisiin biennaaleihin. Useat haastateltavat olivat käyneet arvostetuimmilla taidemessuilla, kuten Art Baselissa ja Armory Show’ssa. Muutamien haastateltavien teoksia oli ollut esillä Armoryssä ulkomaisen gallerian kautta. Suomalaisista gallerioista Anhava on osallistunut Baselin messuille useaan kertaan, samoin Art Basel Miami Beachiin, mutta ei koskaan vielä Armory Show’hun. Valtaosa niistä haastateltavista, joilla oli kiinteä galleriasuhde, oli ollut itse esillä joillain taidemessuilla. Galleriat kysyvät taiteilijalta luvan ennen kuin vievät hänen teoksiaan messuille, ja ne voivat valita erilaisia strategioita taiteilijoidensa esittelyyn siellä. Ääripäissään esitellään näyte kaikilta gallerian taiteilijoilta tai keskitytään muutamaaan taiteilijaan kerrallaan. Haastateltavista onnekkaimmille oli järjestynyt tilaisuus pitää tärkeiden messujen yhteydessä milteipä pienimuotoinen yksityisnäyttely, jota varten oli voinut tuottaa uuden teoksen (Eric).

Teokset ulkomaisissa kokoelmissa

Lomakkeella haastateltavilta kysyttiin, oliko heidän teoksiaan missään ulkomaisissa julkisissa kokoelmissa. Kokoelmatietoja löytyi myös taiteilijoiden ansioluetteloista ja itse kokoelmien tietokannoista, joista osa on Internetissä. Vertailun vuoksi Valtion taidemuseon ko-

koelmarekisteristä tarkistettiin lisäksi, oliko haastateltavien teoksia hankittu Nykytaiteen museo Kiasmaan.

Haastatteluhetkeen mennessä 12 haastateltavan teoksia oli jo hankittu ulkomaisiin julkisiin kokoelmiin. Lisäksi heidän teoksiaan olivat ostaneet yksityishenkilöt ja yksityiset kokoelmat ulkomailla. Kuuluisimpia kokoelmia joukossa olivat Saatchi Lontoossa (kaksi haastateltavaa), Pompidou-keskus Pariisissa (FNAC eli Ranskan kansallinen nykytaidekokoelma) (2), DZ Bank Frankfurtissa (2), Museum of Modern Art eli MoMa New Yorkissa sekä Chicagon taideinstituutti. Yleisiä kokoelmien joukossa olivat Pohjoismaiden ja Baltian maiden modernin taiteen ja valokuvamuseot. Ruotsin valtio ja useat Ruotsin kunnat olivat myös ostaneet suomalaisten nuorten taiteilijoiden töitä. Enimmillään yhden taiteilijan töitä oli jo 32:ssa eri ulkomaisessa kokoelmassa.

Yhdeksän haastateltavan töitä löytyi haastatteluhetkellä valtion omistaman Nykytaiteen museo Kiasman kokoelmista. Sieltä puuttuivat installaatioihin ja yhteisötaiteen hankkeisiin keskittyneet tekijät, samoin joukon ainoa puhdas taidemaalari sekä jo laajasti mainetta niittänyt valokuva-videotaiteilija. Viimeksi mainitussa tapauksessa kyse oli ilmeisesti siitä, että taiteilija, jolla oli jo hyvä käsitys kansainvälisestä hintatasosta ja teostensa kysynnästä, ei ollut suostunut myymään teoksiaan Kiasman ehdottamaan hintaan. Usea haastateltava kritisoi Kiasmaa hintojen polkemisesta; erään haastateltavan kertoman mukaan taiteilijat pitävät itseään museon suurimpana sponsoriina. (Taiteilijoiden suhteesta Kiasmaan ks. Karttunen 2008b.)

Varakkaiden ulkomaisten keräilijöiden ostot olivat muutaman taiteilijan tapauksessa jo olennainen tulonlähde. Osalla keräilijöistä on hyvin hoidettu ja tarkkaan vartioitu kokoelma, mikä edistää heidän mainettaan taiteilijoiden keskuudessa. Osa yksityisistä kokoelmista on avoinna yleisölle. Tästä esimerkkinä mainittakoon vastikään Palazzo Grassissa Venetsiassa avattu ranskalaisen taidekeräilijä François Pinault'n laaja nykytaiteen kokoelma. Eric tiesi myös kertoa, että teokset saattoivat päätyä keräilijöiden kautta nimekkäisiin julkisiin museoihin. Keräilijät nimittäin istuivat keskeisten taideinstituutioiden johtokunnissa, ja heillä oli tapana tehdä näille lahjoituksia. Useassa maassa tähän kannustaa yleishyödyllisille yhteisöille tehtyjen taidelahjoitusten laaja verovähennysoikeus. Yhden haastateltavan teoksia oli päätynyt MoMaan juuri lahjoituksen kautta eikä suorana ostona.

Kansainvälisen toiminnan opettelu

Globaalin nykytaidemaailman rakenteet ja mekanismit olivat osalle haastateltavista vasta hahmottumassa. Enemmistölle heistä ei ollut taideopintojen aikana liiemmin kerrottu ammatin harjoittamisesta

kansainvälisellä tasolla, koska se ei ollut vielä siinä vaiheessa näyttänyt realistiselta vaihtoehdolta. Kata, joka päätyi kansainvälisen taide maailman pyörytykseen 2000-luvun alussa suoraan koulunpenkiltä, luonnehti ensikosketustaan kansainväliseen taidemaailmaan kuvaavasti:

[Y]htäkkii hyppäätkin ihan eri universumiin, jossa pyörii aivan – – eri säännöt: se on ihan eri maailma. (Kata)

Vaikka Kata oli opiskellut taidekoulussa 1990-luvun loppupuoliskolla, jolloin suomalaisten näkyvyyden kasvu oli jo alkanut, ja valmistunut vasta 2000-luvun alussa, kansainvälisellä taidekentällä ei ollut vielä tuolloin hänen kertomansa mukaan mitään ”referenssiä mun maailmaan”. Hän kyllä selasi kansainvälisiä lehtiä koulun kirjastossa taiteesta jo kouluun tullessaan enemmän tienneen, taiteilijaperheestä kotoisin olevan opiskelutoverin (Aidan) opastamana, mutta mitään konkreettista kosketuspintaa nykytaiteeseen hänellä ei ollut. Suomalainen ”kupla” oli se konteksti, johon taideopiskelija hänen mukaansa vielä tuolloin mielsi sijoittuvansa valmistumisensa jälkeen.

Mia opiskeli Kuvataideakatemiassa 1990-luvun puolessavälissä, minkä jälkeen hän lähti ensin vaihtoon ulkomaille ja sitten vielä toiseen maahan suorittamaan maisterikurssia. Mian mukaan kansainvälisyys käsitettiin Suomessa hänen opiskeluaikanaan ensisijaisesti pohjoismaiseksi vaihdoksi. Tästä myös annettiin tietoja opetuksen yhteydessä, mutta muusta ei puhuttu, koska sitä ei hänen käsityksensä mukaan yksinkertaisesti pidetty käytännössä mahdollisena. Mia valitsikin ensimmäisen opiskelijavaihtonsa kohteeksi Ruotsin.

Sari: Oliko teillä mitään semmosta ammattikäytäntökurssia, jossa olis puhuttu myöskin tästä kansainvälisellä tasolla toimimisesta vai oliko se lähinnä suomalaista?

Mia: Se oli aika alkutekijöissään silloin – silloin kansainvälisellä käsitettiin Pohjoismaat.

Sari: Just.

Mia: Mä olin viimeisiä tällaisia opiskelijavuosikertoja, jotka ei saanu minkäänlaista apua siihen [heh].

Sari: Sen jälkeen ilmeisesti on tullut aika iso muutos siihen?

Mia: Joo, kyllä.

Sari: Teitä ei roudattu jatkuvasti jonnekin näyttelyihin tai joihinkin työpajoihin ulkomaille?!

Mia: Ei [heh].

Sari: Oliko sitten mitään tai puhuttiinks joillain kursseilla sitten, mitä se sitten olis pohjoismaisella tasolla edes?

Mia: Joo, kyllä, siis Pohjoismaat oli esillä. Mut kukaan ei ees kuvitellu, et jotain muuta, johonkin muuhun olis mahdollisuuksia.

Taidekoulu on keskeinen taidemaailman instituutio, jonka kautta taiteilija sosiaalistuu ammattirooliinsa ja sitä koskeviin normeihin (ks. esim. Rosenblum 1980, 35). Haastateltavat – tutkimusjoukon nuorimpia lukuun ottamatta – olivat opiskeluaikanaan sisäistäneet ensisijaisesti suomalaisen taidemaailman rakenteet, mekanismit ja arvot. Taiteilijana toimiminen ja uralla eteneminen kotimaassa näyttivät tältä pohjalta selkeiltä, jos kohta ei taloudellisesti ruusuisilta. Kotimaisen mallin varassa ei kuitenkaan voi toimia ulkomailla, ainakaan suurissa taidekeskuksissa, kuten New Yorkissa tai Lontoossa, sillä suomalainen taidemaailma on niihin verrattuna monilta osin varsin erilainen ja jo pelkkä volyyymi on aivan toista luokkaa. Nuori taiteilija saattoi ensi alkuun olla pahasti eksyksissä kansainvälisellä kentällä. Samaan aikaan hän oli yleensä muutoinkin kriisissä ja kyseenalaisti kaikin puolin tekemisiään ja valintojaan, mikä kuuluu olennaisesti taiteilijan uran alkuvaiheeseen.

Se on tavallaan hirveen selkeä, et miten urallaan etenee Suomessa, et mitkä on ne paikat, missä pitäis pitää näyttelyä ja kaikki miten apurahasyteemit menee ja kaikkea, et tuolla se on niin älyttömän laaja, se koko systeemi, et se välillä tuntuu, et siitä ei saa mitään otetta, et se on niin kuin ettis jotain neulaa heinäsuovasta. (Arto)

Kun Niklas teki edellä (s. 63) kuvatun äkillisen läpimurtonsa kansainvälisillä taidemessuilla, hänen ensimmäinen reaktionsa oli hämmennys. Hän joutui yllättäen pohtimaan uraa ”kansainvälisenä taiteilijana”, jollaista hän ei ollut välttämättä pitänyt rooli-ihanteenaan. Niklas käytti tätä käsitettä samansuuntaisessa pejoratiivisessa merkityksessä kuin johdannossa siteerattu Göran Schildt (ks. s. 23). Haastatteluhetkellä Niklas oli kansainvälisen gallerian tallissa ja hänen töitään myytiin vilkkaasti eritoten Keski-Euroopassa. Hän ei kuitenkaan tuntunut olevan vielääkään täysin sinut uuden toimintakontekstinsa kanssa, mikä ilmeni kyynisenä suhtautumisena kansainvälisen taidemaailman ilmiöihin ja taiteilijan asemaan siellä.

Niklas: Ja mä en siis ikinä planeerannu tällasta ns. ammattitaiteilijan uraa, että tota... Se oli vissiin sillan ekat taidemessut, mihin se [galleristi-kuraattori] vei, niin mä muistan, kun se kysy, – et ”international career” – – ”how bad do you want it”, niin mä olin ihan, et anteeks mitä, että tota...

Sari: Ei ollut tullut mieleenkään, niinkö?

Niklas: Niin! Et ikään kun se ois ollu joku semmonen palava juttu, et jumalauta, mä teen mitä vaan. Ja sit mä jotenkin sain änkytetty – – että joo, mut sen pitää olla kivaa tai nautittavaa tai jotain.

Usea haastateltava oli ottanut asiakseen selvittää milteipä yhteiskuntataiteilijan otteella kansainvälisen nykyaikaisen taidekentän toimintatapaa: mitkä toimijat olivat siellä keskeisiä, kuinka kussakin roolissa ja tilan-

teessa tulee käyttäytyä, millaisia pelin säännöt ovat, mitä taiteilija voi vaatia ja mitä häneltä puolestaan odotetaan. Pyrkimällä objektiivisesti tarkkailemaan kansainvälisen kentän toimintaa he saivat siitä samalla tarpeellista etäisyyttä. He ymmärsivät kansainvälisen taidemaailman eräänlaiseksi peliksi, jonka säännöt kannattaa opetella, jotta voisi hyödyntää niitä niin, että pääsisi tekemään mahdollisimman täysipainoisesti omaa työtään. Karismaattisia lausuntoja viljelevä Sannakin käytti termiä "taidepeli", jonka suhteen hänellä ei ollut oman arvionsa mukaan mitään illuusioita. Haastateltavien osallistuvan havainnoinnin kautta hankkiman tiedon perusteella kentän liikkeelle panevia voimia olivat toimijan asemasta riippuen raha ja kunnia, joita koottiin itsekkäästi ja häikäilemättömästi. Katan mukaan edellisiä palkintoja haalivat itselleen taidekauppiaat ja sijoittajat, jälkimmäisistä olivat kiinnostuneita kuraattorit, museonjohtajat ja keräilijät.

Eric kertoi tarkkailevansa nykytaidemaailman toimintaa systeemitorian pohjalta. Hän oli erityisen innostunut suurten biennaalien avajaisista ja neuvoi sosiologeja suorittamaan siellä havainnointia, mikäli he todella halusivat ymmärtää taidekentän toimintaa. Siinaa puolestaan kiehtoivat taidemessujen VIP-avajaiset, joihin tavallisella rahvaalla ei ollut asiaa. Erään kerran hänen ulkomainen galleristinsa oli jopa salakuljettanut hänet messualueelle, jotta hän pääsisi tarkkailemaan taidemaailman kerman käyttäytymistä. Intohimoiset suurkeräilijät olivat myös monen haastateltavan ihmetyksen kohde, sillä sellaiset ovat Suomessa etenkin nykytaiteen puolella yhä harvinaisia.

Haastateltaville oli valjennut pian, että vaikka taiteilija on taidemaailman ydintuottaja, jonka olemassaolosta muiden toiminta lopulta riippuu, hänen asemansa on siellä suhteellisen heikko. Taiteilijoita on maailmassa paljon, ja harva heistä on korvaamaton, etenkin uransa alkuvaiheessa. Galleristit, museoihmiset ja kuraattorit pyrkivät käyttämään taiteilijaa hyväkseen niin, että hän oli vaarassa muuttua pelkäksi statistiksi (Niklas). Taiteilijan piti tässä pelissä oppia tunnistamaan oma neuvotteluasemansa ja vaatimaan yhtä tiukasti osuutensa kuin kaikki muutkin osapuolet (Kata). Lisäksi hänen tuli oppia olemaan tinkimätön paitsi oman työnsä laadun myöksen esille panon suhteen. Kata katsoi, että vaikka taiteilija sai nautintoa taiteen tekemisestä ja pääsi siinä toteuttamaan itseään (psykykinen palkinto), oli epäoikeudenmukaista, jos hänelle ei annettu osuutta muiden hänen työnsä avulla saamasta voitosta (taloudellinen palkinto). Vaikka Kata katsoi jo alun perin olleensa melko illuusioton taidemaailman suhteen, häneltäkin oli mennyt jonkin aikaa tajuta, että osa tarjotuista mahdollisuuksista oli itse asiassa "palloja jalassa".

Kaikkihan perustuu hyväksikäyttöön, mut sit sun täytyy saada jotain takas siitä suhteesta. (Kata)

Haastateltavat olivat kokemuksen kautta nopeasti oppineet yhden taidesosialogian keskeisistä tuloksista, jonka mukaan taidemaailmassa tärkeitä ovat henkilökohtaiset suhteet sekä informaaliset verkostot ja portinvartijat eivätkä viralliset asemat ja organisaatiot (ks. esim. Abbing 2002, 270–271). Muodollisia järjestelmiä kavahdetaan taiteessa sen vuoksi, että toiminnan halutaan näyttävän mahdollisimman vapaalta ja avoimelta: vain laadulla ja lahjakkuudella on merkitystä. Tosiasiassa joka käänteessä tulee vastaan epämuodollisia esteitä, jotka strukturoivat taiteen taloutta ja taiteilijoiden uria. (Mts. 259–279.) Siitä huolimatta, että ”teokset puhuvat puolestaan” ja Internetiä oli kätevä käyttää viestinnässä, haastateltavien näkemyksen mukaan oli elintärkeää tavata portinvartija-asemaan päässeitä kuraattoreita, museonjohtajia ja galleristeja henkilökohtaisesti, koska tämä edisti luottamuksellisen suhteen muodostumista. Taiteilijat tarvitsivat kipeästi erilaisia kummisetiä ja -tätejä, jotka ymmärsivät heidän työtään ja tavoitteitaan ja suosittelivat heitä lähipiirilleen ja aukaisivat heille ovia. Henkilökohtainen suhde on kenties viime aikoina muuttunut vain entistä tärkeämmäksi, kun näkyvyyttä tavoittelevien taiteilijoiden määrä on globalisaation myötä kasvanut ja Internet on madaltanut kontaktin ottamisen kynnyistä.

[E]t jos se [kuraattori] tykkää jostakin tyypistä, niin se hirveesti kertoo sen tutuille, että tää oli hyvä ja että kannattaa käydä kattomassa ja sit antaa semmosta positiivista vaikutelmaa rivien välissä, ja sitten yhtäkkiä ihmiset, et ai, et sä oot se, toi puhukin susta joskus kaks vuotta sitten. Se on tosi tärkeitä. (Siina)

Monelle haastateltavista kansainvälinen läpimurto oli merkinnyt suurta työpainetta. Läpimurto oli tullut heille yleensä yllätyksenä ja usein vielä kesken opintojen. Taiteilijan itsenäisestä ammattitoiminnasta ei ollut heillä vielä varsinaista kokemusta ja tuotantokin oli kokonaisuudessaan varsin vähäinen. Läpimurto johti usein runsaaseen näyttelytoimintaan eri puolilla maailmaa, mikä olisi jo edellyttänyt jonkinmoista teoskorpusta. Galleristi Ilona Anhava puhuu osuvasti ”kasvukivuista” luonnehtiessaan sitä, kuinka nuoren taiteilijan on opeteltava vastaamaan aivan uudelle tasolle nousseeseen kysyntään (Eero Anhavan haastattelussa 2007, 64). Tämä tapahtuu tyypillisesti samaan aikaan, kun taiteilijan on kierrettävä maailmalla ripustamassa ja esittelemässä töitään. Usealle haastateltavalle oli valjennut viimeistään vuoden kuluttua, että läpimurtoteos alkoi vanhentua eikä uusia ollut ehtinyt tekemään riittävästi. Tämä on yksi nuoren taiteilijan uran kriittisistä hetkistä.

Mulla oli sellanen paniikki suorastaan, et nyt pitää äkkiä tehdä jotain. (Nenna)

[Läpimurron aikaansaaneen lopputyön] jälkeen – – alkoi heti meneen eteenpäin ihan hirveellä vauhdilla, et mulla ei ollu

kun, mitä mulla oli aikaa, ihan järjettömän vähän tehdä mitään seuraavia näyttelyitä. (Siina)

Moni haastateltava oli kokenut paniikkia kysynnän kiihtyessä mutta saanut tilanteen hallintaan, mikä puolestaan kohensi heidän itseluottamustaan. Uran hallinnan oppiminen oli olennaista, mikäli nuori taiteilija halusi jatkaa kansainvälisellä tasolla. Oli löydettävä tasapaino uusien teosten tekemisen ja olemassa olevien teosten esittelyn ja esillepanon välille. Oli opittava tuntemaan ja hallitsemaan oma käyttäytymisensä paineen alla ja opeteltava sanomaan ”ei” osaan kyselyistä. Alkuvaiheessa nuori taiteilija ei vielä tähän yleensä kyennyt, joten hän joutui helposti tilanteeseen, jossa uusia töitä ei ehtinyt tekemään. Tällöin oli vaara pudota taidemaailman kiihkeästä tuotantotyklistä ja sitä myötä lupaavasti alkaneelta uralta. Taiteilijan piti kehittää taktista kykyään, kuten Kata totesi.

[K]aikki aika meni siihen, että ripusti uutta näyttelyä ja valmisti seuraavaa ja sit työnteko jäi tosi vähälle. Uutta ei pystynyt tekemään, niin nyt sitten karsii sen silleen, et nyt kun tekee uutta työtä, niin mä oon ottanut vaan muutamia näyttelyitä. (Simo)

[S]iinä on ongelma, et – – kun sä matkustelet siellä, ja sillä aikaa kaikki on sillai, kyselee, että missäs ne uudet työt on, ja sit kun sulla ei oo uusii töitä, niin kukaan ei enää halua sun töitä seuraavana vuonna, et sulla pitäs aina olla se seuraava duuni jo valmiina. Tässä pitää olla tosi taktinen koko ajan. (Kata)

Yhteisö-, ympäristö- ja kaupunkitaiteen harjoittajia kutsuttiin tekemään isoja hankkeita ulkomaisiin biennaaleihin ja taidekeskuksiin ja joskus heiltä tilattiin myös julkisia töitä. Nuorelle taiteilijalle, kuten Taikalle, tämä saattoi olla kova paikka, kun aikaisempaa kokemusta vastaavista hankkeista ei vielä liemmin ollut. Onnistuminen tällaisessa tilanteessa vastaavasti vahvasti merkittävästi uskoa omiin kykyihin ja tulevaisuuteen taiteilijana, ja samalla se loi uusia tilaisuuksia, kun tieto levisi taidemaailman rekrytointiverkostoissa.

[K]yllä mua jännitti sit tosi paljon ja kaikki oli, et et sä tiedä, mitä sä teet, sä meet sinne vaan. No, en mä tienny ja ne halus, et mä meen sinne, oli se kyllä tosi, on se aika silleen pelottavaa välillä mennä vaan johonkin ja sit luottaa, et sit tulee joku briljantti idea. (Taika)

Yleisesti ottaen haastateltavat luottivat suomalaisten taiteilijoiden kykyyn hallita kansainvälistä uraansa. He huomauttivat, että nuorillakin taiteilijoilla oli useimmissa tapauksissa taidekoulutus mukaan lukien taidealalla toimimisesta jo 10–15 vuoden kokemus. Tähän pisteeseen saavuttuaan he olivat jo niin monessa liemessä keitettyjä ja monipuolisesti valmentautuneita, että suurta vaaraa ei nähty.

Taiteilijat on yllättävän skarppeja ja vahvaluontosia ihmisiä, et jos ne on päässy jo jonnekin kouluun asti ja käyny sen vaikka koulunkin loppuun, niin kyllä siinä on niin monet henkiset koettelemukset, sillai itsearviointit ollu. (Kata)

Urasuunnittelu ja brändäys

Vaikka moni haastateltavista tosiasiassa suunnitteli uraansa yksikseen tai esimerkiksi galleristin tai luottokuraattorin kanssa, suoraan kysyttäessä termi saattoi olla epämieluisuinen tai kiusallinen (esimerkiksi Heta). ”Uraan” tuntui liittyvän sellainen laskelmoisuus, jonka useimmat haastateltavat halusivat kiistää taiteen yhteydessä karismaattista myyntiä mukailleen. Termi antoi lisäksi arveluttavan kuvan, että oman taiteen tekemisen tulevaisuus olisi täysin taiteilijan itsensä hallittavissa. Nekin, jotka vaikuttivat näyttelytoiminnasta, rahoituksesta ja galleriasuhteista keskusteltaessa määrätietoisilta ammattilaisilta, saattoivat urasta kysyttäessä korostaa menestyksen sattumanvaraisuutta ja nöyryyttä (Eric ja Sanna).

Heta painotti niin urasta puhuttaessa kuin useissa muissakin yhteyksissä taiteen tekemisestä samaansa sisäistä tyydytystä ulkoisten palkintojen ja menestyksen sijaan.

Sari: Millon sä katsot, et sun ura taiteilijana alkoi?

Heta: Toi on niin iso sana toi ”ura”, jotenkin mä vähän vierastan sitä – –, et se on jotenkin semmonen päämäärähakunen tai semmonen, tiedäksä...

Sari: Joo.

Heta: ... et mä en ehkä haluis puhuu urasta ylipäättään, et mä...

Sari: Ei oo pakko!

Heta: Niin, mä teen taidetyötä, ja sitä mä oon tehny, voisko sanoa, et ehkä eka näyttely oli semmonen, et siinä huomas, et pystyy tekemään sen ja et se on tosi onnellista, kun sitä saa tehdä.

Moni haastateltava totesi Sannan lailla, että ”vois sitä uraa luoda paremminkin”. He eivät katsoneet hoitaneensa suhdetoimintaansa, markkinointiansa tai muita käytännön asioitaan parhaalla mahdollisella tavalla. Osalla aika riitti hädin tuskin sovittujen töiden toteuttamiseen, osalla taas ei ollut intoa tämänytyppisten tehtävien hoitamiseen. Muutamista ne tuntuivat myös niin vaikeilta, että he olisivat tarvinneet ammattilaisen apua, mihin heillä taas ei ollut vielä välttämättä varaa. Sannan ja eräiden muidenkin haastateltavien tapauksissa ryhtymistä oman työnsä markkinointiin ehkäisi karismaideologinen uskomus, että laskelmointi heikentää taiteellista tuotosta: ”jos taiteilija ryhtyy leikkimään bisnesmiestä, niin se vaikuttaa sen mieleen, se vaikuttaa sen tuotantoon”. Sannan näkemyksen mukaan taiteilijan täytyi suojella ensisijaisesti autenttisuuttaan, koska se oli pitkällä tähtäimellä kallisarvoisinta taidemaailmassa. Lausunnon voi katsoa heijastavan Bourdieun ”suppean tuotannon kentän” logiikkaa puhtaimmillaan.

[Ulkomailla asuessani] tajusin sen, et siellä toi juttu, sitä on kumminkin pyöritetty niin pitkään ja ihmiset näkee sen läpi, ja siellä etitään semmosta autenttisuutta, ja se on semmonen asia, mikä täällä ei, et kyllä sen näkee läpi, jos ei oo autenttinen, ja se on tosi kallisarvosta, et kun taiteilija pystyy säilyttämään sen. (Sanna)

Ne haastateltavat, joilla oli kiinteä galleriasuhde (10 henkeä), suunnittelivat uraansa galleristin tai hänen avustajiensa kanssa. Näyttelykutsut sekä haastattelu- ja muut yhteydenottopyynnöt tulivat heille pääosin gallerian kautta. Galleristit pyrkivät ohjaamaan taiteilijoita valikoimaan ne esiintymistilaisuudet, jotka edistäisivät parhaiten heidän uraansa ja sopisivat heidän profiiliinsa. Taiteilijoiden tuli säästää aikaa ja energiaa uusiin tuotantoihin.

[N]iiden kanssa kyllä keskustelen tästä, jos mulle tulee jotain kutsuja, tai usein sellasia saattaa tulla niidenkin kautta mulle – –, niin sitten me yhdessä keskustellaan, et kannattaaks tähän kissanristiäiseen mennä vaiko eikö. (Heta)

[E]t kannattaa miettiä, et mitä saa sitten loppujen lopuks siitä näyttelystä jossain takahikiän, siis sanotaan nyt jossain Ranskan maaseudulla jossain Ö-luokan galleriassa – -. Jossain vaiheessa kannattaa sitten miettiä, et oiskohan tää aika hyvä viettää työhuoneella tai kotona tehdä uutta työtä. (Kata)

Silloin kun taiteilija haluaa edetä urallaan johdannossa kuvatun ”menestyspuheen” viitoittamaa tietä, etapit ovat periaatteessa kohtalaisen selkeitä (ks. s. 21). Nykytaiteen kansainvälisillä suur tapahtumilla on keskinäinen hierarkia samaan tapaan kuin museoilla, gallerioilla, kokoelmilla, lehdillä ja kuraattoreilla. Nenna kertoi oppineensa, että kun taiteilijasta sanotaan esimerkiksi, että ”hän on ollut Manifestassa”, annetaan viesti tietystä tasosta. Jos taiteilija mieli edistyä kansainvälisellä uralla, hänen on ryhdyttävä valikoimaan tapahtumia ja pyrittävä esiintymään aina vain entistä arvostetummissa yhteyksissä. Galleriat sopivat näyttelyistä ja myynneistä strategisesti valikoiden esiintymisfoorumeita ja ostajia niin, että taiteilijan ansioluettelo näyttäisi paremmalta. Kuten Niklas totesi, ”ne yrittää politikoida, jotta se taiteilijan brändi nousis”. Jos teoksille esimerkiksi löytyy kilpailevia ostajia, galleristi suosii julkisia kokoelmia ja nimekkäitä yksityisiä keräilijöitä, koska niillä on merkitystä taiteilijan nimen ja maineen muodostuksessa. Tällöin hinnastakin voidaan tinkiä.

Siina: [M]ä en myöskään saa sanoo sitä hintaa, koska se vaihtelee, se riippuu ostajasta.

Sari: Just, eli ne tavallaan valikoi.

Siina: Niin, et jos on erittäin hyvä ostaja, niin sitten se hinta on erittäin alhainen, ja jos se on, no, joku, jonka nimee kukaan ei tiedä, niin sitten se on kalliimpi ja sitten se ei yleensä ees mee kaupaks.

Sari: Joo. Valikoiks ne myös sillä tavalla, että ne myy mieluummin johonkin maineikkaampiin nykyaiteen kokoelmiin?

Siina: Joo, siis periaatteessa kokoelmiin ja sitten nimikeräilijöille, koska sitten se päättyy johonkin, koska se lisää seuraavan duunin arvoa taas.

Osalla haastateltavista kysyntä ylitti jo heidän reaaliset mahdollisuutensa vastata siihen, joten karsintaa oli yksinkertaisesti pakko tehdä. Kata kertoi hyväksyvänsä tarjotuista tilaisuuksista vain kymmenisen prosenttia. Haastateltavat olivat usein oppineet kieltäytymisen taidon kantapään kautta. Alkuvaiheessa nuoret taiteilijat olivat ottaneet miltei kaikki eteen tulleet työtehtävät vastaan, sillä kysynnän jatkuvuudesta ei ollut mitään takeita. Sovituista tehtävistä selviäminen oli sitten vienyt heidät paniikin partaalle ja työkyvyn äärirajoille, kuten edellä ilmeni. Tätä nykyä esimerkiksi Heta pyrki keskittymään sellaisiin hankkeisiin, joilla oli ”maailmanlaajuisesti painoarvoa”.

Sari: Joudut sä kuinka paljon kieltäytymään?

Heta: Jonkun verran.

Sari: Oot sä alusta asti osannu kieltäytyä vai...?

Heta: En, enkä mä vielääkään osaa tarpeeks, et monesti tulee just silleen, et tulee tehtyä joku juttu, joka olis todellakin voinu jäädä tekemättä, et siihen tuhlaa hirveästi aikaa ja voimia.

Työ- ja esiintymistilaisuuksien valikointiin vaikuttaa siis kaksi ulottuvuutta: yhtäältä työn määrän rajoittaminen ja toisaalta imagon edistäminen.

Mun pitää pystyä valitsemaan, mitä mä ehdin tekemään ja pystyn tekemään ja mikä on mulle kannattavaa tehdä. (Kata)

Heta ja Siina ilmaisivat olevansa hyvin perillä siitä, että taiteellista toimintaa tulisi suunnata ja ansioluetteloa koostaa valikoivasti. Heidän ymmärryksensä vastasi pitkälle tapaa, jolla taidesijoittajat ja heidän neuvojansa tulkitsevat taiteilijan uraa ansioluettelon pohjalta (vrt. Laitinen-Laiho 2006b, 21). Taiteilijan tulee esimerkiksi pitää säännöllisesti näyttelyitä ja tähdätä aina entistä parempiin paikkoihin (mp.). Jos taiteilijan ura ei edisty, hänen tuotantonsa on sijoitusmielessä riskaabelia; paikoillaan junaaminenkin on epäilyttävää. Asiantuntijoita ei voi hämätä ansioluettelon pituudella vaan pitää keskittyä arvostettuihin paikkoihin ja tapahtumiin – ainakin provinsiaalinen taso kannattaa jättää väliin (ks. mp.). Heta ja Siina korostivat lisäksi sitä, että maineelle vaarallisten hutaisujen sijaan pitää panostaa laatuun. Samoin taiteilijan kannattaa valikoida isoja, laajaa näkyvyyttä saavuttavia tehtäviä nopeasti unohtuvan ja helposti huomiotta jäävän pikkusälän sijaan.

[M]ä aattelin, et mä en aloita enää mitään tollasia pikkuprojekteja, – – et mä haluisin keskittyä tekemään jonkun isomman ju-

tun, mitä pystyy markkinoimaan kunnolla eikä silleen, että aina tollasia hätäisiä vetoja joka suuntaan [heh], ettei tartte sanoa ihan kaikelle, et käy, et mieluummin keskittyy sellasiin perinteisesti, vanhanaikaisesti tällasiin arvonäyttelyihin, niihin pyrkimiseen, kuin siihen, että ceeveessä on vaan mahdollisimman monta kohtaa, et ihan sama, mitä siellä lukee, et kunhan on osallistunut. – – [K]un kattoo, niin niistä ihan hyvin olis voinu tiputtaa puolet pois, et ei niillä oo periaatteessa voitannu mitään niillä hätäisesti osallistutuilla jutuilla, mistä on kuitenkin ollu muutaman kuukauden paniikissa. (Siina)

[S]iellä voi olla jotain aivan tusinapaikkoja tai jotain täysin tiedätsä, provinsiaalisiä museoita jossain tai jotain festareita, jossa käy 50 paikallista ihmistä tai noin, et se lista voi olla pitkä mutta se voi olla tavallaan epärelevantti. (Heta)

Se, että synnyinmaa, asuinpaikka ja kansallisuus ovat tällä hetkellä olennaisia elementtejä taiteilijan imagossa kansainvälisellä taidekentällä, nousi esiin myös nuorten suomalaisten taiteilijoiden haastatteluisissa. Kaikkia näitä attribuutteja käytetään kansainvälisten näyttelyiden katalogeissa ja ansioluetteloissa, vaikka niissä ei näennäisesti olisi kysymys kansallisuuksien edustuksesta (van Hest 2007). Haastateltavien kokemuksen mukaan suomalaisuus antoi tällä hetkellä taiteilijalle eksoottisen sävyyksen (aiheesta lisää s. 176). Niklas pohti kyynisesti, pitäisikö taiteilijan muuttaa Berliiniin tai asua Suomen ohella jossakin muussa maassa, jotta ansioluettelo näyttäisi paremmalta. Hän arveli asumisen tietyissä kohteissa ulkomailla – tai useiden asuinpaikkojen – viestivän menestyksestä ja kuulumisesta nykytaiteen kermaan. Tässä Niklaksen tulkinta liikkuvuuden ja menestyksen suhteesta kävi yksiin sosiologi Zygmunt Baumanin (1998, 121) analyysin kanssa. Osin ulkomailla asuvat haastateltavat käyttivät tai heistä käytettiin usein kaksoisasuinpaikkamerkintää (esimerkiksi Helsinki/Paris tai Finland/Spain). Mielikuvaa menestyksestä tuottivat taiteilijan itsensä ja hänen edustajiensa ohella valikoidusti taiteen kentän portinvartijat.

Ja yks menestys on se, et kriitikot kirjottaa ylistävästi tai kertoo koko ajan siitä, että missä kaikkialla kansainvälisesti on ollut esillä, et niinkun saa sellasen kuvan, että tää tyyppi on nyt tosi kova ja sillä menee tosi lujaa. (Aki)

Ansioluettelon rakentaminen markkinoilla vallitsevan mallin mukaiseksi pakottaa taiteilijaa suosimaan sellaisia hankkeita, joissa hän esiintyy varsinaisena ”tekijänä”. Haastateltavien joukossa ei ollut yhtään ryhmänimen suojissa toimivaa taiteilijaa⁴⁵, mutta muutama oli joutunut pohtimaan kysymystä nimestä ja tekijyydestä yhteisötaidet-

45 Suomalaisia kansainvälisellä nykytaiteen kentällä toimivia nuorten taiteilijoiden ryhmiä ovat esimerkiksi ROR (Revolutions on Request) ja Pink Twins.

ta tehdessään. Kun hankkeita tehdään yhteistyössä paikallisten asukkaiden, vanhusten, alkoholistien, sairaiden tai koululaisten kanssa, taiteilijan rooli saattaa muodostua ensisijaisesti prosessin liikkeelle panijaksi tai ohjaajaksi. Tällöin ei ole enää itsestään selvää, että hän voi laittaa tuotokset ansioluetteloonsa omissa nimissään. Noora oli päättänyt omalla kohdallaan siihen, että oli tärkeämpää tehdä itselle mielekästä työtä kuin kerätä taidemaailmassa arvostettuja henkilökohtaisia meriittejä.

Sari: [S]jä et kauheesti rakenna sellasta ceeveetä tavallaan – semmosta yksilöneron ceeveetä?

Noora: Niin, en!

Sari: Mut ehkä sä sitten tavallaan, saattaa olla, et sillä tavalla jää pikkusen jalkoihin tässä, koska nyt on hirvee kilpailu varmasti?

Noora: Joo, mut sit taas mä oon jotenkin... No, just pari päivää sitten mä kuuntelin yhtä taiteilijaa – – kuinka se selitti, minkälaista New Yorkissa on ja kuinka siellä on ne galleristit ja kaikki, ja mulle tuli ihan tosi paha olo, et mä en ikinä haluu olla tällaisessa, just täytyy taistella ja miellyttää galleristeja ja... Mulle taiteilijana olo just on sitä, et pystyy tekemään jotain, mä vielä uskon siihen, et jollain tavalla pystyy vaikuttamaan joihinkin asioihin sitä kautta, eikä se oo sitä, et mä kerään itelleni jotain nimeä tai pääsen johonkin Venetsian biennaaliin.

Noora näyttäytyy yllä olevan lausuntonsa perusteella pyyteettömänä taiteilijana, jota ajavat työssään eteenpäin silkat maailmanparantamisen tai yhteisen edun tavoitteet. Hänen voidaan kuitenkin katsoa rakentavan omanlaistaan imagoa tietyllä nykytaiteen alakentällä, jolla on oma normistonsa ja hierarkiansa. Toisinaan kuraattorien mielenkiinto kohdistuu juuri tällaiseen kapinalliseen alakulttuuriin, joka sitten nostetaan parrasvaloihin ja joka saadaan lopulta yleensä myös muuttumaan keinolla tai toisella kauppatavaraksi. Taideteoriaansa hallitseva Noora oli tästä kuviosta hyvin tietoinen. Hän osallistuu *connective aesthetics* -henkiseen toimintaan ja keskusteluun, jota käydään muun muassa kansainvälisissä residenssiverkostoissa. Siinä kritisoidaan taiteen välineellistymistä, esineistymistä ja kaupallistumista. Pyrkimyksenä on tehdä taidetta sosiaalisessa kontekstissa korostaen keskinäistä riippuvuutta ja kommunikaatiota. (Ks. esim. Lind 2005.)

Vaikka kysyntä olisi ollut haastatteluhetkellä vireää, monikaan haastateltavista ei vaikuttanut halukkaalta puhumaan ”kansainvälisestä urasta”, sillä sen jatkuvuuteen ei uskallettu luottaa tai ainakaan tätä ei uskallettu julkisesti lausua ääneen. Taustalla saattoi piillä jopa eräänlaista taikauskkoa, nemesiksen pelkoa. Lisäksi oltiin varsin tietoisia siitä, että taiteilijan kohtaloon vaikuttivat hänen itsensä ohella monet muut toimijat taiteen kentällä. Kuraattorien mieltymykset ja taidekaupan trendit vaihtelivat nopeasti.

Sari: [M]iltä susta – – ura-sana kuulostaa: kansainvälinen ura?

Noora: Niin, no, ura siis...

Sari: Käytät sä sellasta sanaa?

Noora: No, en! Enkä mä tiedä, mitä se tarkoittaa, siis... jotenkin taiteilijanakin, jos on kansainvälinen ura, niin Eija-Liisa Ahtilalla on varmaan kansainvälinen ura mutta mä en sit tiedä, kuinka monella muulla on. Siis, okei, sä menet jonnekin näyttelyihin joskus – – mut et sä tiedä, meet sä ens vuonna mihinkään ulkomaisiin näyttelyihin tai sillä tavalla.

Poikkeuksena muusta joukosta Arto ilmoitti avoimesti tavoittelevansa kansainvälistä uraa. Pari muuta haastateltavaa, kuten Aida ja Aki, viittasi samaan suuntaan, mutta heidän sävynsä oli ironinen. Artolle kansainvälinen ura merkitsi yksinkertaisesti mahdollisuutta tehdä taidetta niin, että saisi siitä elantonsa ja että se olisi ammatillisesti arvostettua kansainvälisellä tasolla. Tavoite oli haastatteluhetkellä kaukainen, sillä Arto joutui elättämään itseään taiteeseen liittyvillä töillä, jotka verottivat hänen aikaansa ja energiaansa.

Se tarkoittaa sitä, että mä pystyisin tekemään taidetta, tulemaan sillä toimeen, ja sitten se ois kuitenkin tiedettyä ja arvostettua, ja sitä taidetta esitettäisiin tärkeissä paikoissa – nykyaikaisen taiteen kannalta. Siinä kai se on kaikessa yksinkertaisuudessaan [heh].
(Arto)

Artolla ei ollut tukena galleristia, vaan hän mietti itsekseen keinoja edistää uraansa toivottuun suuntaan. Yksi hänen tavoitteistaan oli päästä tulevaisuudessa tuotantorahoitusta, jopa palkkaa tarjoavaan galleriaan.

Sari: Kuinka tietoisesti sä haet sitä, tämmöstä asemaa tai jalsijaa tai näkyvyyttä tai kontakteja – onks sulla mitään suunnitelmaa siitä, miten sä etenisit tässä asiassa?

Arto: On, siis periaatteessa on. Mulla on pitkiä listoja mun tavoitteista ja mitä mun pitäis tehdä, mut siinä tulee aina käytännön asiat myös eteen – –.

Omien lausuntojensa perusteella yksikään haastateltavista ei oikeastaan alun perin ollut tähännyttä kansainväliselle ”uralle”. Tässä näkyy mielestäni se, että karismaideologia karsii strategisen maineen ja hyödyn tavoittelun taiteilijan etiikan vastaisena (vrt. Røyseng ym. 2007, 11–12). Selittäessään kansainvälistä näkyvyyttään moni haastateltavista vetosi sattumaan, ulkoisiin olosuhteisiin tai oikeaan aikaan ja paikkaan. Sanna kertoi lähteneensä kaverin houkuttelemana opiskelamaan ulkomaille, Heta sattui osumaan juttusille kansainvälisen kustantajan kanssa, Siinaa tultiin tapaamaan työhuoneelle, koska se oli sopivasti kuraattorien matkareitin varrella ja niin edelleen. Vaikka kuvaustensa perusteella nämä haastateltavat eivät olleet mitenkään tyrkyttäneet itseään taidemaailman ”portinvartijoille”, löydetyksi tuleminen oli edellyttänyt heiltä vähintäänkin liikkeellä oloa ja kontakteja. Sitten kun valinta oli osunut kohdalle, paras resepti haastatelta-

vien mukaan oli tehdä kunnianhimoisesti ja sitkeästi töitä. Pysyväm-
män luonteinen menestys esitettiin sattuman ja kovan työn yhteisvai-
kutuksena.

[O]sa on sattumaa, et osa on sitä tietenkin, et yrittää ja jaksaa
yrittää ja on sitkee ja ei luovuta, mut sitten... mutta joskus asiat
tuntuu, et ne loksahda paikoilleen, kun oikee ihminen yhtäkkiä
näkee jonkun työn jossain ja sanoo sitten toiselle ihmiselle ja...
Semmosia asioita, joihin ei itse voi vaikuttaa ollenkaan – et en
mä voinut itse valita itseäni [huippu]biennaaliin [heh]! (Kata)

Taiteilijan itsensä oli välillä vaikea ymmärtää, miksi juuri hänen teok-
siaan kysyttiin näyttelyihin ja miksi joku halusi ostaa juuri niitä, maa-
ilmalla kun tuntui olevan monia aivan yhtä hyviä ja kiinnostavia tai-
teilijoita. Näihin ihmettelijöihin kuului muiden muassa Niklas.

Sari: Onks sulla joku oma selitys, miksi sulla menee niin lujaa?
Mikä näissä töissä on vai onks se sinussa vai tässä koko paketis-
sa vai...?

Niklas: No, on se, oon mä sitä välillä, mulla on tietenkin sata ar-
vausta, oon mä sitä tietenkin yrittäny selittää kovastikin itselle-
ni...

Nykytaiteen piirissä taiteilijan ja hänen tuotantonsa asemaa markki-
noilla edistetään brändäyksen avulla siinä missä muitakin tuotteita ja
palveluita (ks. esim. Rastenberger 2006 ja 2008). Kaikki haastateltavat
eivät olleet innostuneita brändäyksestä, vaikka kukaan heistä ei sitä
toisaalta jyrkästi tuominnutkaan. He eivät vaikuttaneet kavahtavan
termiä sen enempää kuin perinteisempää tapaa puhua taiteilijan
”maineen” ja ”nimen” muodostuksesta. Taiteessa kilpailijoista on
kautta aikojen pyritty erottautumaan perustamalla ”ismejä”, tyylejä
tai koulukuntia (ks. Rosenblum 1985). Aki väittikin kivenkovaan, että
brändäys ei ole taiteessa mikään uusi asia, koska jokainen taiteilija on
jo sinänsä brändi. Itse Aki teki itsestään leikitellen ja ironisoiden vah-
vaa brändiä, jolloin akti muuttui taiteen sisäiseksi keskusteluksi ja
kommentiksi nykytaiteen kaupallistumiseen. Tilanne on toinen, jos
taiteilijaa väitetään julkisuudessa muiden laskelmoidusti kehittämäk-
si ”tuotteeksi”, niin kuin erään toisen haastateltavan tapauksessa oli
käynyt. Hän oli pahoittanut tästä mielensä ja korosti edenneensä
omilla ansioillaan ja omalla työllään.

Brändäysteema nousi esiin etenkin valokuvataiteilijoiden yhtey-
dessä. Haastateltavista viisi oli ollut jollain tavalla tekemisissä Taide-
teollisen korkeakoulun International Professional Studies -hankkeen
kanssa (IPS). Sen tavoitteena on edistää lahjakkaiden TaiKissa opiske-
levien ja sieltä valmistuneiden valokuvaajien uraa ja ammatillista ke-
hitystä kansainvälisillä markkinoilla, ja sitä vetää amerikkalaistaus-
tainen keraamikko-galleristi Timothy Persons. Hanke alkoi 1990-lu-
vun puolessavälissä otsikolla Gallery TaiK, jonka siivin opiskelijoiden
töitä vietiin aluksi Tukholman taidemessuille. Aluksi mukana oli

myös keramiikkaa. Vuonna 2004 näyttely- ja julkaisutoimintaan omaksuttiin nimike The Helsinki School. Haastateltavista kaksi oli Helsinki Schoolin listoilla haastatteluhetkellä ja kaksi oli aikaisemmin osallistunut IPS-hankkeeseen; yksi oli opiskeluaikanaan hakenut mukaan Tukholman taidemessuille mutta tullut hylätyksi. Listoilla yhä olevat kaksi taiteilijaa vaikuttivat tyytyväisiltä saatuaan hankkeen kautta ulkomaisia näyttely- ja julkaisumahdollisuuksia, galleriakontakteja ja teosmyyntiä. Toinen heistä kuitenkin arvosteli hanketta epäterveen kilpailun tuomisesta nuorten, epävarmojen ihmisten keskuuteen, toisella taas oli epämiellyttäviä kokemuksia opiskelutovereiden ja kollegoiden taholta tulleesta piikittelystä.

Julkisuudessa Helsinki School on nähty brändinä, jonka avulla joukkoa TaiKin valokuvauksen opiskelijoita ja opettajia markkinoidaan erityisesti Keski-Euroopassa (ks. Rastenberger 2006 ja 2008; Vänskä 2006a). Taiteilijan näkökulmasta arvostelussa on erityisen sattuttavaa se, että hankkeen on väitetty ulottuvan teosten muotoihin ja sisältöihin saakka (vrt. Heikka 2004). Bourdieuläisittäin ilmaistuna tämä tarkoittaisi syytöstä siitä, että olemassa oleva kysyntä ja markkinat ohjaavat tuotantoa eli on siirrytty kohti niin sanotun laajan tuotannon kentän normeja ja käytäntöjä (ks. Bourdieu 1993, 53–54).

IPS-hankkeeseen opiskelijana mukaan pyrkineelle mutta hylätyksi tulleelle Artole oli jäänyt traumoja siitä, että hänen tuotantoansa ei ollut katsottu kokonaisuuteen sopivaksi. Aikansa asiaa mietittyään Arto oli kuitenkin nähnyt paremmaksi jatkaa omalla linjallaan kuin muokata tekemistään hankkeen pirtaan paremmin sopivaksi. Päätöksen perustelua voidaan luonnehtia vahvasti karismapohjaiseksi: taiteilijan on oltava ensisijaisesti uskollinen itselleen ja nojattava omaan tuntoonsa.

Niin tavallaan pitää tehdä, piti tehdä se ratkaisu, et mitä mä, et miksi mä oon taiteilija, ja – kun näki sen, että muita ihmisiä viedään hirveellä vauhdilla kaikkiin taidemessuihin ja sitten omia teoksia ei otettu sinne, niin sitten piti vaan ajatella, et mikä on tärkeämpää: se et mä teen niitä asioita, mitkä musta on kiinnostavia, koska en mä pysty sitten mitään muuta kun sellasia asioista, mitkä mua itteeni kiinnostaa, niin en mä niinkun pysty sitten, sama ois sitten mennä McDonaldsiin töihin. (Arto)

Ulkopuolisten näkemykset Helsinki Schoolista olivat pääosin kriittisiä. Kuvataideakatemiaa käyneet haastateltavat kritisoivat hanketta muun muassa laskelmallisesta tavasta hyödyntää Suomi-kliseitä, kuten maiseman, yöttömän yön ja alastomuuden yhdistelmää (Mia ja Noora). Noora toivoi, että tällaiset hankkeet eivät veisi julkista kulttuurivientitukea pienemmiltä ja vähemmän kaupallisilta yrityksiltä. Nenna totesi, että jos hän olisi opiskellut Taideteollisessa korkeakoulussa, hän ei missään tapauksessa haluaisi olla mukana Helsinki Schoolissa. Hän kertoi silti voitavansa harkita suurempaan ryhmään

menemistä, jos hankkeella olisi selkeä ja hänen kelpuuttamansa ”idealistinen” sisältö. Brändäys voitiin hyväksyä, jos sen avulla saadaan markkinoiduksi hyväksi katsottuja asioita.

90 prosenttia niitten viehätystä on, että ne ottaa kuvia maisemasta. Se ei oikeastaan eroa mun mielestä paljonkaan semmosesta turisteille myytävästä maisemamaalauksesta. (Mia)

Larry Gross (1995, 14) sanoo, että nykytaiteilijoiden tulee kehittää selväpiirteinen, markkinakelpoinen identiteetti. Taiteilijoiden on erotauduttava markkinoilla, joilla spekulatioon osallistuvat taidekauppiat, kriitikot, kuraattorit, keräilijät ja taidehistorioitsijat (mp.). Taidekaupalle ”tekijän” tunnistettavuus on olennaista, minkä vuoksi etenkin uransa alussa oleva taiteilija ei saisi tempoilla työskentelysääntö. Tunnistettavuuden tarve koskee yhtä lailla biennaali- ja museo maailmaa, jossa kauppa käydään maineella ja tunnustuksella. Sitten kun nimi (brändi) on saatu vakiinnutetuksi, on jo enemmän mahdollisuuksia kokeilla uusia tyylejä, tekniikoita ja teemoja.

Useilla haastateltavista oli teoksissaan helposti tunnistettava ”käden jälki”. Tunnistettavuus perustui tyyliin, sisällölliseen teemaan, tekniseen innovaatioon, tekemisen prosessiin tai konseptiin. Muutama haastateltava käytti teoksissaan itseään (tai alter egoaan) merkkinä, josta oli vaikea erehtyä. Nuorista taiteilijoista kun oli kyse, sisällöllisenä teemana oli monesti nuoren naisen tai miehen tai erityisesti taiteilijan identiteetin rakentamisen ongelma tai ahdistus. Yksi haastateltavista oli kotimaisessa julkisuudessa suorastaan tunnetumpi viihaisen nuoren miehen imagostaan kuin varsinaisen taidetuotantonsa perusteella.

Useat kansainvälisten galleristien tallissa olevat haastateltavat olivat saaneet suoraan tai hienovaraisesti ilmaistuja kehotuksia pysyä läpilyönnin tehneessä tunnistettavassa tyyliin ja kehitellä sitä eteenpäin. Toisaalta taiteilijoilta vaadittiin samaan aikaan jatkuvaa uudistumista, mikä oli myös heille itselleen keskeinen arvo. Niklas oli joutunut milteipä kriisiin pohtiessaan tunnistettavuus- ja uudistumisvaateiden dilemmaa. Hänen tekniseen kokeiluun tai keksintöön perustuva konseptinsa oli visuaalisesti erittäin helposti tunnistettava ja erottuva. Ongelma oli hänelle leimallisesti eettinen. (Ks. myös Heinänen 2008.)

Sari: [K]uinka paljon sulla on varaa lähteä kokeilemaan, kun sä oot tunnettu tällä tavalla?

Niklas: Niin, justiin, ja varsinkin kun se mun tapa, millä mä oon tunnettu, on niin hirveen ilmeinen tai semmonen...

Sari: Niin.

Niklas: ... niin kyllä mä oon tosta kysymyksestä ottanu stressiä aivan helvetisti ja yrittäny koko aika miettiä tapoja, miten mä –
– voin välttää sen, – – kun mä oon vielä sellanen henkilö, – –

että mä tykkään, et on jotain uutta – –. Ja sitten mä oon jopa ihan perusteetta alkanu syyttää itseäni siitä, että mä en muuta tarpeeksi juttua tai muuta tapaa tehdä töitä – –.

Niklasta varttuneempi ja kansainvälistä asemaansa jo pitemmälle vaikiinnuttanut Eric pystyi jo kokeilemaan, miten yleisö reagoi, kun hän muuttaa ratkaisevasti tekemisen tapaansa. Häntä kiinnosti, millaista keskustelua suunnan muutos herättää vakioyleisön piirissä. Jos hänen nimensä ei olisi ollut riittävän tunnettu, oman erikoisalansa piirissä jo eräänlaisen brändin asemassa, kokeilussa ei olisi ollut paljon mieltä sen enempää hänen itsensä kuin yleisönsäkään kannalta. Taidekaupan näkökulmasta se olisi merkinnyt riskaabelia tekijäkuvan hajottamista.

Taiteilijan tunnetuksi tekemiseen ja markkina-aseman vahvistamiseen liittyy esittelymateriaalin tuottaminen. Usealla haastateltavista oli jo taiteilijakirja ja erilaisiin näyttelyihin liittyviä katalogeja sekä ajan tasalla pidetty portfolio. Muutamalla oli omat nettisivut, ja usea suunnitteli niiden tekemistä heti, kun aika ja rahat riittäisivät. Monella oli silti huono omatunto siitä, että esittelymateriaali oli kansainvälisesti katsottuna yhä huonoissa kantimissa. Nettisivuista osa haastateltavista puhui ensisijaisesti tiedottamisen, osa markkinoinnin näkökulmasta. Edelliset kertoivat pyrkivänsä tavoittamaan kansainvälisiä kollegoita ja yhteistyöverkostoja, joiden kanssa voi käydä dialogia (esimerkiksi Nenna). Jälkimmäiset taas tavoittelivat markkinoinnin kautta äärimmillään suoraa myyntiä kuluttajille – Arto esimerkiksi myi teoksiaan Internetin välityksellä. Aki puolestaan, kuten sanottua, tarjosi nettisivuillaan eräänlaisia fanitavaroita ironisoiden näin nykytaiteen tähtikulttia; jos joku todella ostaisi hänen tuotteitaan, siitä tulisi tervetullut lisä hänen toimeentuloonsa.

Käsitys menestyksestä ja arvio saavutuksista

Kysyin haastattelussa nuorilta taiteilijoilta, mitä menestys kansainvälisellä nykytaiteen kentällä heidän mielestään merkitsee. Osa haastateltavista vastasi kysymykseen muutta mutkitta, mutta osa koetti ottaa etäisyyttä niistä arvoista, joita se heistä tuntui implikoivan: pyrkimyksestä tavoitella tietyin kriteerein ja ulkoisin tunnusmerkein määriteltyä karriääriä⁴⁶. Kuten uran käsite, myös ”menestys” vaikutti olevan monelle taiteilijalle epäilyttävä tai epämiellyttävä – ainakin siitä keskusteleminen oli hankalaa. Tällöin kehotin haastateltavaa joko kertomaan omista päämääristään tai luonnehtimaan niitä menestyksen kriteereitä, jotka hänestä kansainvälisellä kentällä näyttivät vallitsevan. Moni haastateltavista päätyi lopulta pohtimaan sitä, mitä ylipäänsä voi pitää taiteilijan uralla menestyksenä, onnistumisena tai saavutuksena.

Kotimaisen median suorastaan kansainväliseksi tähdeksi leimaa Heta väisteli alkuun menestystä koskevaa kysymystä mutta suostui lopulta vastaamaan siihen henkilökohtaisten tavoitteidensa näkökulmasta. Hänen vastauksessaan nousee esiin useissa muissakin haastatteluissa toistuvia omakohtaisia mittareita, kuten pääsy pitämään näyttelyitä ”hyvissä paikoissa” ja kyky tehdä taideyleisöä tai laajemmin ihmisiä kiinnostavia töitä. Heta mainitsi lisäksi näitä harvinaisemman kriteerin, taiteen kaanoniin pääsyn, mutta hylkäsi sen lopulta sopimuksenvaraisena ja ulkokohtaisena.

Heta: Tiedät sä, et tää koko asia on semmonen, mitä mä en haluu miettiä, et mikä on menestystä, koska...

Sari: Mut onhan sulla varmaan joku oma käsitys siitä, et mikä sulle olis sun omissa silmissä?

Heta: No, se, et mä saan hyviä näyttelyitä, et tulee kutsuja hyviin paikkoihin ja et ihmiset on aidosti kiinnostuneita ja et mun töitä julkastaan vaikka kirjoissa, ei kuvituksena vaan että tavallaan mut otetaan mukaan johonkin sellaseen kaanoniin [heh].

Sari: Joo.

Heta: Mut nähän on kaikki täysin ulkokohtasia asioita, et jokuhan ne kaanonit siellä keksii, että se vois olla kuka tahansa muu.

Kaanoniin pääsy merkitsee taidekentän vakiokalustoon kuulumista tai suorastaan historiallista näkökulmaa menestykseen. Taiteilijan tulisi pystyä tekemään sellaisia teoksia, jotka jäävät elämään ja ovat olemassa vielä sittenkin, kun hän itse on kuollut. Menestys tarkoittaa niin merkityksellisten töiden tekemistä, että ne kantavat ajan ja paikan yli tai Hetan omaa ilmaisua käyttäen ovat ”relevantteja riippumatta aikakaudesta”. Tällaista universaaliutta, kykyä puhutella sukupolvia toisensa perään onkin toisinaan pidetty ”todellisen” taiteen kriteerinä. Heta häilyi tässä, kuten monessa muussakin kohdin, romanttisen taidekäsityksen ja kaikenkiistävien postmodernien kantojen välillä. Sama koski useita muitakin haastateltavia, jotka olivat yhtäältä tietoisia viimeaikaisista keskusteluista mutta toisaalta vahvasti perinteen pauloissa. Jotkin heidän omaksumansa taidetta ja taiteilijaa koskevat uskomukset ja asenteet olivat kenties sellaisia, että he eivät halunneet tunnustaa niitä haastattelijalle tai edes itselleen.

46 Taiteilijat vahtivat haastatteluissa usein haukan tavoin kysymysmuotoja ja niiden implisiittisiä oletuksia. Kun Seppo Renvallia pyydettiin eräässä yhteydessä kertomaan ”menestyksensä resepti”, hän vastasi: ”En ole keskitynyt menestymään vaan tekemään jotain todellista”. Kun samassa haastattelussa myöhemmin tiedusteltiin, miten tärkeää menestys Suomessa oli hänelle, Renvall nosti jälleen ovelasti esiin kysymyksen taustaolettamukset: ”On nastaa, jos ihmiset diggaavat. On tärkeää, että juttuni puhuvat.” (”Tehdään se toisin” 2005, 36.)

Kata piti Hetan lailla parempana tarkastella taiteilijan merkitystä taiteen historian näkökulmasta kuin kiinnittää huomiota pinnalliseen, ohikiitävään suosioon. Hän oli varovainen arvioimaan omaa asemaansa, koska hän oli aloittanut työnsä vasta muutama vuosi sitten eikä hänen tuotantonsa ollut vielä kovin laaja. Vasta kymmenien vuosien päästä voitaisiin nähdä, onko hänen toiminnallaan ollut mitään vaikutusta taiteen kehitykseen. Nykytaiteilijoista, jotka olivat tässä mielessä jo päässeet historiaan, Kata mainitsi Andy Warholin ja Cindy Shermanin sekä Damien Hirstin ja Tracey Eminin Young British Artistsista. Warholia lukuun ottamatta nämä taiteilijat ovat yhä elossa ja aktiivisia. Katan pyrkimystä oman aseman realistiseen arvioon leimasi tietty nöyryys ja kiittolisuus siitä, että hän oli päässyt työskentelemään tiettyntasoisessa ympäristössä.

[S]itten vaan jää semmoseks pinnalliseksi, et joku on menestynyt, kun pitäis kysyy, miksi se on menestynyt, minkä takia sen työt on vaikuttavia tai merkityksellisiä. Mut et se on varmaan hirveen paljon helpompaa selittää jostain Andy Warholista, et minkä takia Andy Warholin taide on merkityksellistä. Itse asiassa kaikki voi kattoo historiaan ja sanoo, et se muutti asioita. – – [I]tseänsä kun ei laske kuitenkaan kuuluvaksi ihan tähän kastiin [heh], niin sitä sillai kuitenkin on ilonen siitä, että vielä on kysyntää ja on näyttelyitä ja hyviä näyttelyitä ja saa tehdä töitä ihmisten kanssa, jotka just arvostaa sitä, mitä tekee. (Kata)

Katan kommentteissa kansainvälisen menestyksen tuoma itsevarmuus yhdistyi tietoisuuteen siitä, että taiteilija ei voi pitää asemaansa saavutettuna vaan häneltä vaaditaan jatkuvasti uusia näyttöjä. Jokaiseen hankkeeseen liittyi paitsi ulkoinen rahoitusriski, myös sisäinen epävarmuus projektin taiteellisesta onnistumisesta ja sen vastaanotosta.

[T]ekee hirveellä riskillä niitä teoksia, koska ethän sä ikinä tiedä, tuleeks siit ikinä hyvä tai haluuk kukaan esittää sitä, ostaat sitä. (Kata)

Muutama haastateltava tarkasteli kansainvälistä menestystä kulttuurien rajat ylittävän kommunikaation onnistumisena. Heille oli tärkeää, että heidän teoksensa pystyivät puhuttelemaan yleisöjä eri puolilta maailmaa. Nenna esimerkiksi piti henkilökohtaisesti menestyksenä sitä, että oli onnistunut sanomaan asiansa niin selkeästi ja yleispätevästi, että se meni läpi toisella puolen maailmaa aivan erilaisessa kulttuuriyhteydessä. Taiteilija ei ylipäänsä voinut pitää ymmärretyksi tulemistä itsestäänselvyytenä.

No, onhan ihan semmosia konkreettisia menestyksen merkkejä, et sulla on jotain tiettyjä näyttelyitä, mut ehkä henkilökohtaisesti [kansainvälinen menestys merkitsee] sitä, että sä oot tehnyt jonkun teoksen ja sitten sulla on jotain, mitä sä ajattelet siinä, et se ymmärretään, et joku, joka sitten kirjoittaa siitä, vaikka on

ymmärtäny sen, mitä sä oot halunnu sanoo, koska se ei oo mitenkään itsestään selvää --. (Nenna)

Silloin kun taiteilijat eivät puhuneet menestyksestä omasta perspektiivistään vaan arvioivat kansainvälisellä kentällä vallitsevia mittapuita, he päätyivät yleensä samoihin osaindikaattoreihin, joita käytetään laadittaessa nykytaiteen rankinglistoja, kuten johdannossa mainittua *Kunstkompassia* (ks. edellä s. 17). Kriteereitä ovat tällöin esimerkiksi pääsy tiettyihin keskeisiksi katsottuihin näyttelyihin ja näyttelypaikkoihin, arvostetun gallerian edustus, näkyvyys johtavissa taidelehdissä, myyntimäärät ja merkittävät kokoelmat, jotka heijastavat taiteen portinvartijoiden mielipidettä.

[M]ukana olo jossain tärkeissä isoissa tunnetuissa ryhmä näyttelyissä -- taidehalleissa ja tällaisissa. Ja tietysti sitten yksityisnäyttely jossain tärkeässä galleriassa on olennainen. (Arto)

Aidan vastauksesta ilmenee, että taiteilijoilla on vaihtoehtoisia menestysprofileja riippuen siitä, kuinka erilaiset ulkoiset tunnustuksen muodot ja areenat heidän curriculumeissaan painottuvat. Yhtäältä on olemassa myyntimenestystä ja toisaalta arvostelu- ja näyttelymenestystä, jotka voivat toki eräissä tapauksissa osua yksiinkin.

Joko et sä pääset sellasiin tosi merkittäviin näyttelyihin, jotka saa paljon näkyvyyttä kansainvälisessä taidelehdistössä, muun muassa, ja yleensä sellaset näyttelyt on jossain sellasessa taiteen keskuksessa Euroopassa tai Amerikassa... --. Totta kai sitten biennaalit, et jos saa biennaaliin töitä --. Tai sitten jos pääsee -- sellaseks taiteilijaks, et sua ostetaan, niin se on tavallaan oma asiansa, tai sanotaan, et kyllä ne risteyty --. Tai sitten et pääsee kokoelmiin ulkomailla --. (Aida)

Siinä arvioi parhaaksi menestyksen mittariksi omalla kohdallaan sen, että joku todella arvostettu henkilö kirjoittaisi hänestä esittelyn näyttelykatalogiin; tämä olisi hänelle menestystä sekä ulkoapäin katsottuna että henkilökohtaisin kriteerein mitattuna. Muutama kansainvälinen kirjoittaja näyttää erikoistuneen suomalaiseen taiteeseen; esimerkiksi valokuvataiteilijoiden katalogeihin tekstejä ovat tuottaneet Andreas Vorwinckel ja Andréa Holz Herr, joiden nimet mainittiin haastatteluissa. Kansainvälisten taidekustantamoiden julkaisemat taiteilija ja valokuvakirjat nostettiin myös esiin menestyksen merkeistä keskusteltaessa (Arto ja Mia). Kirjat ovat sinänsä erinomaista esittelymateriaalia, minkä lisäksi niillä voi kustantajan statuksesta riippuen olla merkitystä taiteellisena tunnustuksena, mitä on esimerkiksi vahvasti korostanut osana Helsinki Schoolin strategiaa galleristi-kuraattori Timothy Persons (Anhava 2007, 73). Samaan tapaan näyttelyt "hyvissä" paikoissa eivät ole taiteilijalle vain mahdollisuus esitellä tuotantoaan toimivissa puitteissa, vaan ne toimivat myös arvostuksen ja tunnustuksen merkinä (Niklas).

[Menestyksenä] [m]ä pidän sellasta arvostusta taiteilijana siinä mielessä, että kutsutaan johonkin tärkeinä pidettyihin näyttelyihin –. (Niklas)

Kansainvälinen menestys tarkoitti monille haastateltaville olennaisesti pääsyä nykytaidemaailman sosiaalisiin verkostoihin, mikä puolestaan takasi työ- ja esiintymistilaisuuksia. Siina totesi, että menestyksestä kansainvälisellä kentällä kertoo se, että ”isot kuraattorit moikkailee tai lähettelee terveisiä toisten tyyppien kautta”. Tällä osin viitsinä esitetyllä kommentilla Siina viittasi siihen, että kansainvälinen taidkenttä useine alakenttineen toimii lopulta pitkälti henkilökohtaisten, epämuodollisten suhteiden varassa, kuten pienemmät, paikalliset taidemaailmatkin. Tunnettuuttaan ja arvostustaan erilaisissa verkostoissa kartuttamalla taiteilija varmistaa itselleen mielenkiintoisia hankkeita eri puolilla maailmaa. Eric sanoi, että mieluummin kuin maineesta hän haluaa puhua mahdollisuuksista, joita kansainvälisellä kentällä avautuu. Hänen luonnehdintansa mukaan taiteilija elää hankkeesta toiseen. Niklas toi esiin tässä yhteydessä esiin luottokuraattorit siinä merkityksessä, että ”kansainvälisellä taiteilijalla” – määritelmällisesti siis menestyneellä – on kontakteja kuraattoreihin, joiden kanssa tehdään eräänlaista tutkimuksellista yhteistyötä ja voidaan ”funtsia” asioita.

Aivan uransa alussa oleva Taika ei vielä pohtinut menestyksen yhteydessä niinkään imagon hiomista ja arvostuksen kartuttamista kuin yksinkertaisesti mahdollisuutta tehdä taiteellista työtä ammatikseen. Tässä vaiheessa hänestä tuntui tärkeimmältä vakiinnuttaa omaa asemaa edes sillä tavalla, että taidetyöllä saisi katettua sekä sen aiheuttamat kulut että oman elantonsa, jotta voisi tehdä uusia, toivon mukaan entistä parempia töitä. Tätä myötä sitten arvostus ja näkyvyys paransivat, mikä taas edistäisi työtilannetta entisestään, eli muodostuisi eräänlainen itseään ruokkiva positiivinen kehä. Menestys on pragmaattisesti tarkasteltuna keino taata tulevan työskentelyn edellytyksiä. Kansainvälinen ulottuvuus oli Taikalle olennainen, sillä hänen erikoisalallaan työtehtäviä löytyi nimenomaan ulkomailta. Hän ei tehnyt kansainvälistymisestä mitään numeroa, koska se oli tullut hänelle itsestään selväksi jo opintojen aikana; hän kuului ”globaaleiksi syntyneisiin”.

Et vois jotenkin, et ois semmosia, et tilattais duuneja ja jotenkin, joku semmonen taloudellinen, jonkunlainen, en nyt varmuutta vois sanoa, koska nehän on aina projekteja, mut et ois jotenkin silleen, et tietäs vähän eteenpäin, et ei tarvis tehdä duunii sikana, mitään muuta vaan rahan saamiseksi. (Taika)

Henkilökohtaisella tasolla tarkasteltuna menestys voi merkitä taiteilijalle yksinkertaisesti mahdollisuutta tehdä taiteellista työtään vain vähäisin ulkoisin estein ja pidäkkein; tällaisen näkemyksen esitti muiden muassa Eric. Nuorilla taiteilijoilla keskeisiä hidasteita ovat yh-

täältä edellä mainitut toimeentulo- ja rahoitusvaikeudet sekä toisaalta identiteetin ja itseohjautuvuuden kehittämisen ongelmat (vrt. Erkkilä ja Vesanen 1989). Mian näkemyksen mukaan ideaalitulanteessa taiteilijan omaehtoisesti kehittämä konsepti olisi niin vahva, että se riittäisi takaamaan hänelle esiintymis- ja työtilaisuuksia. Taiteilijan ei tarvitsisi vilkuilla ympärilleen vaan hän voisi kaikessa keskittyä omaan tekemiseensä. Teosten tarjonta loisi tällöin kysyntänsä, minkä Pierre Bourdieu (1993, 127) katsoo ”suppean tuotannon kenttää” luonnehtivaksi piirteeksi.

Semmonen jatkuvuus, ettei tartte hirveesti huolehtia tai koko ajan sääätä sitä taiteilija-identiteettiä siihen, et mitä ajattelee, et saattais mennä kaupaks tai saattais olla ”in”, vaan että oma tavallaan ”tuote” [heh] tai oma ajattelu kantaa itseään ja tuottaa jatkuvasti näyttelyitä ja työtilaisuuksia. (Mia)

Myyntimenestystä ei yksikään haastateltava tunnustanut suoranaisesti tavoittelevansa. Vilkas myynti ei useimpien mielestä ollut sinänsä tuomittavaa, kunhan sitä ei hankittu taiteellisen integriteetin kustannuksella. Myyntiä sai tulla tunnustuksen seurauksena, sen ”sivutuotteena”, kuten Arto totesi. Ajatusmalli noudattaa jälleen tavallisen talouden periaatteet päällelleen kääntävän suppean tuotannon kentän logiikkaa (ks. esim. Bourdieu 1993, 54).

Kaupallista menestymistä huomattavasti tärkeämpi on semmonen vakavasti otettavuus. (Mia)

Pitkällä tähtäimellä taiteilijan omaehtoisen tuotannon kerryttämä symbolinen pääoma voi silti olla käännettävissä myös taloudelliseksi, mihin myös haastateltavat tuntuivat uskovan – ainakin siinä mitassa, että taiteilija voisi tulla kohtuullisesti toimeen taidetta tekemällä. Nykytaiteen kenttä tarjoaa runsaasti esimerkkejä siitä, kuinka vakavasti otettavan taiteilijan töiden arvo voi nousta jo hänen elinaikanaan niin, että hän voi itse päästä nauttimaan tuotoista.

Kata ja Miko katsoivat menestykseksi sen, että pystyy tekemään pitkän ja eheän uran taiteilijana. Kata tähtäsi kokonaiseen elämäntyöhön, *oeuvreen*, nopean tähdenlennon sijaan. Taiteilija – tarinan ”sankari” – kohtaa tähän tavoitteeseen pyrkiessään monia uhkia, sekä ulkoisia että sisäisiä. Katan näkemyksen mukaan kansainvälisten kuraattorien ja galleristien ryöstöviljelyn kohteeksi joutunut taiteilija oli vaarassa toistaa hyväksi havaittua kaavaa ja ”tuottaa itsensä tyhjäksi” muutamassa vuodessa. Äkillinen läpimurto saattoi myös nousta nuoren taiteilijan päähän niin, että hän ei kyennyt enää keskittymään töihinsä. Hän jatkoi tuottamista, mutta Katan sanoin ”jälki oli hirveää”. Taiteilija hukkasi tällöin mahdollisuutensa kehittää itseohjautuva identiteetti, joka takaisi jatkuvasti uudistuvia, omaperäisiä ja merkityksellisiä tuotoksia. Taiteilijan keskeiseen ammatilliseen kompetenssiin on katsottu kuuluvaksi nimenomaan kyky ”pysyä omillaan” ja

jatkaa työskentelyään riippumatta siitä, onko hänen ympäristöstä saamansa palaute kielteistä tai myönteistä tai tuleeko sitä ylipäätään (vrt. Rosenblum 1980, 39).

[E]t pystyy tekemään näyttelyitä, pystyy myös tuottamaan uusia töitä, mutta ei tuota itseään tyhjäksi, – – suoltamaan sitä samaa kaavaa tekemään, tekemään ja tekemään, niinkun toistamaan. – – [K]yllä mulle menestys tarkoittaa sitä, et sä oot menestynyt vielä 40-vuotiaana tai 50-vuotiaana tai siis 50 vuoden kulluttua tästä hetkestä, että sä ikään kuin nyt luot sitä pohjaa sille, mitä sä ehkä oot joskus kypsässä iässä sitten [heh]. (Kata)

Myös Miko kiinnitti huomiota itsensä tyhjiin tuottamisen vaaraan, mitä jotkut ahneet galleristit saattoivat vaatimuksillaan edistää. Eri-tyisen paha oli ”yhden hitin ongelma”, joka aiheutui siitä, että taiteilija tekee läpimurron huomiota herättävällä ja erottuvalla tyyllillä tai konseptilla. Tämän jälkeen hänellä on suuria paineita päästä enää samalle tasolle. Ulkoinen menestys on uhka taiteilijan kehitykselle, siis menestykselle omaehtoisuuden näkökulmasta.

Mä voisin kuvitella ihminen tai henkilö, joka on tosi lahjakas silleen mut kekkaa jonkun tosi hyvän idean, näitähän on aika paljon näitä videoduuneja tai vastaavia, joissa on tosi hyvä idea, ja sitten ne tekee sen ja siitä tulee hirvee suksee. Ja sitten sen jälkeen, kun sä oot saanu sitä, niin mitä sä sit voit tehdä, sen jälkeen kuitenkin sehän on niinkun hittibändillä, että ne heittää, keksii sen yhen niinkun jinglen ja se jää soimaan päähän, ja sen jälkeen tulee sit, sit tulee vaan niin hirvee stressi, – – sit siinä on semmonen romahdus. (Miko)

Karismaideologia ohjaa taiteilijaa korostamaan menestyksen sisäistä tulkintaa ulkoisten merkkien sijaan, mistä tutkimusjoukon puhunnassa näkyi vahvoja merkkejä. Maineen tai mammonan tavoittelun sanotaan kostautuvan taiteilijalle, koska uskottomuus taiteelle tai itselle korruptoi tuotannon. Haastateltavien tapauksessa menestyksen merkkien karsastus selittyi nähdäkseni myös aivan puhtaasta realismista. Ulkoinen menestys vaikutti monesti niin sattumanvaraiselta ja tilapäiseltä, että sen varaan ei ollut järkevää rakentaa elämäänsä ja identiteettiänsä. Akin kokemuksen mukaan esimerkiksi pääsy johonkin tärkeään biennaaliin ei välttämättä tarkoittanut mitään pitkän päälle. Hänet itsensä oli varhain valittu yhteen keskeisistä ”etabloivista” kansainvälisistä residensseistä, missä hän oli päässyt seurustelemaan eturivin taiteilijoiden kanssa ja saanut teoksilleen laajaa huomiota julkisuudessa. Välitöntä jatkoa ei ollut kuitenkaan seurannut.

Monet haastateltavat tunnistivat itsessään ristiriidan, joka aiheutui toisaalta karismaideologian edellyttämästä pyyteettömyyden normista ja toisaalta kansainvälisen kentän esiin nostamasta kilpailumentali-teetista. Tämä ilmeni esimerkiksi Aidan ironiseen sävyyn esittämässä toteamuksessa, että toki hän halusi kuulua ”tosi menestyvien kategoriaan”. Miko oli huomannut omien tavoitteidensa ja käsitystensä

muuttuneen iän ja kokemuksen myötä. Hän ei enää kurkottanut tähtiin vaan keskittyi tähän hetkeen ja omaan tekemiseensä. Nuorempa-
na hän arvioi tavoitelleensa ulkoisin kriteerein mitattua menestystä
kiihkeästi mutta epäonnistuneensa pyyrinöissään.

Sari: [S]ulla on muuttunut käsitys tästä menestyksestä sitten
pikkusen kuitenkin matkan varrella?

Miko: On, on! Tässä nyt vähän, kun kattoo, et ei siellä kyllä mi-
tään, et jos sä saat pääset johonkin, niin ei siellä – – sateenkaa-
ren päätä näy tai siis tätä kultakirstua tosiaankaan [heh].

Sari: Niin.

Miko: Mä nyt itse asiassa ajattelen, et mä oon just tällä hetkellä
tosi tyytyväinen, tunnen itseni just niin menestyneeks kun mä
haluun olla.

Kansainvälisellä taidekentällä vallitsee kova kilpailu paikasta aurin-
gossa, halusipa taiteilija tunnustaa sitä tai ei. Kamppailua käydään
niin symbolisista kuin taloudellisistakin palkinnoista. Osa haastatel-
tavista piti kilpailua ja rankinglistojen muodostamista sopimattoma-
na taiteessa; näihin kuuluivat muiden muassa Niklas ja Noora. Osa
heistä pysyi vastentahtoisesti mukana ”rumbassa”, mutta muutama
pyrki tietoisesti pysymään loitolla sellaisista konteksteista, joissa tai-
teilijat asetettiin arvojärjestykseen. Niklas näytti olevan hankalassa
välikädessä, koska hän suhtautui kriittisesti kilpailuun taiteessa mut-
ta osallistui siihen väistämättä ollessaan kansainvälisen gallerian tal-
lissa. Nooralla ei ollut galleriaa eikä hänen teoksiaan myyty oikeas-
taan lainkaan, joten euromääräinen mittaus ei ainakaan kosketanut
häntä. Hän liikkui residenssi- ja biennaalimaailmassa, eikä hän hy-
väksynyt ”parhaiden” esiin nostamista palkintoja jakamalla tässä-
kään ympäristössä.

Mä vastustan tällasta kilpailuasennetta, siis koska siinä anne-
taan palkinto yhdelle taiteilijalle, et se on paras, tai jotain tollas-
ta, niin se on tosi kamalaa. (Noora)

Kiinnittymistä ulkoiseen menestykseen kaihdettiin myös itsesuojelun
takia. Pelättiin, että jos nuori taiteilija alkaa vertailla omaa asemaansa
kotimaisiin kollegoihin – kansainvälisistä puhumattakaan – vaarana
on masentua ja menettää motivaatio työhön. Usea haastateltava jätti
esimerkiksi lukematta itseään koskevat kirjoitukset taide- ja sanoma-
lehdistä. Samoin moni heistä vältti levittämästä tietoa omista merii-
teistään: he eivät oman kuvauksensa mukaan kuuluneet ”niihin tai-
teilijoihin, jotka lähettävät Helsingin Sanomille tiedotteita”. Osalla ai-
nakin taustalla vaikutti pelko kollegoiden kateudesta ja kaunasta.
Muutama haastateltava piti suoranaisena ongelmana sitä, että Suo-
messa ei sallita joukosta erottautumista. Ympäristö vahti, ”kilahtiko”
kansainvälisesti menestyneillä taiteilijoilla ”hattuun”, kuten Niklas
asian muotoili.

Heta: [M]ä kieltäydyin kategorisesti kaikista televisio-ohjelmista ja naisten lehtien haastatteluista, mä sanon aina ”ei”. Mä suostun Hesariin ja johonkin tosi asiallisiin lehtiin enkä muihin.

Sari: Onks sulla jotain huonoja kokemuksia, mistä sä opit ton, vai...?

Heta: Ei, se on vaan mun vaisto sanoo, että mitä vähemmän sitä patsastelee otsikoissa, sitä vähemmän tulee sitten sellasta ikävää puhetta, koska mulle mikään ei oo niin tärkeää kun se, että mä voin olla hyvä ystävä mun kollegojen kanssa – opiskeluka- vereitten ja kollegoitten kanssa.

Yksi paljon näkyvyyttä saanut ja palkintoja niittänyt haastateltava oli saanut likimain tappouhkauksia – tosin ei kollegoilta vaan lähinnä alan harrastajilta. Toiselta taas oli loppunut kanssakäyminen kotimaisten ammattitovereiden kanssa miltei tyystin sen jälkeen, kun hänestä oli kirjoitettu valtakunnan päälehdessä Suomen taiteen uutena lupauksena; esimerkiksi avajaiskutsujen määrä oli hänen kertomansa mukaan huvennut yhtäkkisesti.

Kata oli tähän mennessä niittänyt mainetta ja kunniaa niin kotimaassa kuin ulkomaillakin, mutta hän ei katsonut kohdanneensa merkittävässä määrin kateutta tai pahansuopuutta. Lehtiin hänkään ei tiedotteita läheteltyt. Kata esitti karismaideologian näkökulmasta mielenkiintoisen tulkinna, että hänelle menestys annettiin anteeksi sen vuoksi, että hänen tiedettiin tekevän itsepintaisesti töitä ja hiovan loputtomasti tuotoksiaan. Tämä vastaa Sigrid Røysengin ja kumppanien käsitystä taiteilijoiden kalvinistisesta etiikasta (ks. edellä s. 30). Hans Abbingin (2002, 261) mukaan taiteen mytologia edellyttää, että menestys pohjautuu puhtaasti taiteelliseen lahjakkuuteen ja omistautumiseen.

Ehkä ne ajattelee, että henkilö, joka tekee selvästi niin sitkeästi töitä ja on niin perfektionistinen, niin sille pitää antaa anteeksi kaikki tämä [heh], et se on sen ansainnut, kun se hioo kaikkea.
(Kata)

Saavutukset ja edellä käsitelty menestys menevät käsitteinä osin päällekkäin, mutta saavutusta ei pidetty yhtä pejoratiivisena käsitteenä kuin menestystä. Saavutuksiaan taiteilija voi mitata samaan tapaan subjektiivisesti kuin uran alkua tai nojata objektiivisiin kriteereihin. Saavutusten luettelointia hillitsi eräiden haastateltavien luontainen vaatimattomuus: nuorelle taiteilijalle sana tuntui vielä kovin suurelta. Henkilökohtaisella tasolla saavutuksena voitiin yksinkertaisesti pitää sitä, että sai jonkin itselleen tärkeän työn tai hankkeen tyydyttävään päätökseen esteistä ja vastoinkäymisistä huolimatta. Samoin saavutus oli ison projektin onnistunut toteuttaminen sisältäen niin rahoituksen hankinnan kuin tuotoksen taiteellisen laadun ja levityksen (esimerkiksi Nenna). Kyseessä saattoi olla esimerkiksi elokuva, video, kirja tai laaja näyttelykokonaisuus tai sarja.

Sari: Mikä, jos sä ite arvioisit, on sun tähän asti ammatillisesti tärkein saavutus?

Nenna: No, siis ammatillisesti tärkein saavutus on, et mä sain kuvattua mun edellisen leffan --. Se ei oo niin itsestään selvää, et saa rahotuksen, ja sitten se, et sitä esitettiin niin laajasti kansainvälisesti.

”Saavutus” oli tyypillisesti jotain sellaista, joka antoi uskoa ja luottamusta itseen ja omaan tekemiseen. Sitä ei yleensä saatu ilmaiseksi, vaan sen eteen oli tehty työtä ja taisteltu; tässä se erosi menestyksestä, jota saattoi tulla ansiottakin. Menestys saattoi olla sattumanvaraista, mutta saavutus oli tulosta omista ponnisteluista: sillä osoitettiin oma kyky ja kapasiteetti. Mialle itseluottamusta kasvattanut saavutus oli ollut henkisesti ja taloudellisesti vaikean hankkeen loppuun saattaminen ja sen tuloksena syntyneen teoksen kantavuus.

[Muutama vuosi sitten valmistunut mittava julkiseen tilaan sijoitettu installaatio] on semmonen merkittävä teos, koska -- se oli oikee kauhujen prosessi käydä läpi ja saada se tehtyä ja saada se esille. Koska mä olin ihan yksin maailmassa, mulla ei ollu yhtään mitään silloin, kun mä tein sitä. Ei ollu ketään kavereita [heh]. Ja kaikki oli kauheeta, ja sitten mä sain sen kuitenkin tehtyä, ja nyt se on ihan menestykseks, niin se on ollu semmonen, että mä uskon itseeni, kun mä näen, et se teos menee hyvin maailmalla. (Mia)

Saavutuksena voitiin nähdä myös se, että taiteesta oli pystytty tekemään ammatti ilman merkittäviä myönnytyksiä (samantapaisia vastauksia annettiin menestystä koskevaan kysymykseen, ks. edellä s. 88). Erityisen tärkeäksi tämä voitiin kokea silloin, kun oma erikoisala oli vielä vakiintumaton, jolloin kyse oli polun aukaisemisesta myös muille kuin itselle (Eric). Samoin saavutus oli, että kykeni takaamaan itselleen mahdollisuuden tehdä kokopäiväisesti taidetta nuorena, jolloin työt olivat vielä ”energiaa täynnä” (Aida). Saavutus oli myös kyky jatkaa omalla linjalla työtä kansainvälisen läpimurron jälkeisessä kuohunnassa, johon oman leimansa saattoivat antaa vielä muiden esittämät epäilykset ja kateus.

Sari: Mikä sun mielestä sulla on tähän mennessä sellanen ammatillisesti tärkein saavutus?

Kata: Ääh... No se, et just mä oon kuitenkin pystynyt tekemään uusii töitä koko tän välillä hektisenkin ajan... tai sillai että...

Sari: Oliko välillä sellasta pelkoa, että ei...?

Kata: No, sanotaan, että ihmiset varmaan epäili, että ikään kuin ei pystyis.

Sari: Joo.

Kata: Ja sitten, tota, varmaan se on mulle se, et mä oon pystynyt tekemään noita uusia töitä ja nyt just valmistuu uus duuni. Ei

mulle mikään muu oo niin tärkeätä kun se, et mä pystyn tekemään mun omaa työtä.

Saavutus oli tyypillisesti jotain hyvin omakohtaista ja merkitsi henkilökohtaisten tavoitteiden täyttymystä. Se saattoi olla vaikkapa varhaisen haaveen toteuttaminen. Ulkopuolinen arvioija olisi monesti nostonut taiteilijan uralta jonkin muun tapahtuman merkittävimmäksi. Intohimon kohteena saattoi olla vaikkapa brittiläinen kulttuuri (Siina), jolloin taiteilijalle tuotti erityisen suurta tyydytystä saada jalansijaa juuri Lontoossa. Joskus ne menestyksen merkit tai saavutukset, joista nuori taiteilija oli kouluaikanaan haaveillut, olivat tulleet hänen eteensä yllättävän nopeasti. Näihin usein aikanaan epärealistiselta tuntuneisiin haaveisiin kuuluivat esimerkiksi pääsy Venetsian biennaaliin tai Kasselin Documentaan. Muutama haastateltavista oli saavuttanut haaveensa jopa ennen kuin oli ehtinyt valmistua taidekoulusta. Heille aiheutui omituinen tyhjyyden tunne siitä, että ura saavutti ikään kuin huippunsa, ennen kuin se oli päässyt kunnolla alkaamaan.

Siina: Toi on niin hauska toi Venetsia, kun se oli aina sellanen juttu, et se on silleen korkein, mihin voi ikinä päästä silleen, jos...

Sari: Niin, ja sit sä pääsit sinne ihan...

Siina: Niin, ja sit se meni ihan heti, ja silloin mä olin vielä koulussa ja sit silleen, et sit se ei ollutkaan silleen mitään. Ja sit vähän, et "jaha, mikäs tässä nyt olikaan pöntti täs koko hommassa?"

Noin kolmasosa haastateltavista katsoi saavutukseksi pääsyn johonkin keskeiseen kansainväliseen biennaaliin tai kilpailuun. Tällöin he korostivat itse arvostavansa kyseistä tapahtumaa suuresti, toisin sanoen he halusivat kiistää mittapuiden asettamisen ulkoa päin. Taidekouluun tai maisteriohjelmaan valinta oli saavutus silloin, kun lähtökohdat eivät olleet suosiolliset ja pääsystä oli todella kamppailtava. Samaten arvostettuun residenssiin pääsy oli saavutus, kun se ei ollut itsestään selvää ja hyväksyntä todella ilmaisi taiteellista tunnustusta.

Saavutuksena voitiin pitää myös sellaisen teoksen tekemistä, jolla oli merkitystä muille, erityisesti taidemaailman ulkopuolisille. Oli hienoa, jos teoksen sisältö tavoitti ja kosketti muitakin kuin vain niitä, "jotka skannaa kaikki taidenäyttelyt" (Taika). Samaa asiaa voitiin pitää myös menestyksenä, kuten edellisessä jaksossa todettiin.

Noora: No, sehän on aina tosi hienoo, jos joku sanoo jotain, että hei tää on tosi hieno duuni tai...

Sari: Yy...

Noora: Joo, ja joskus saattaa tulla jotenkin, joku on nähnyt jossain ulkomailta vaikka mun duunin ja sitten kirjottaa sähköpostin, jotenkin löytää mun osoitteen jostakin ja sillä tavalla oikein silleen.

Sari: Et näkee sen vaivan.

Noora: Niin, se on tosi hienoa.

Sari: Joo.

Noora: Ja varsinkin, jos on joku, joka ei pakosta oo itse kuvataiteilija. Jotenkin mulle tämä on paljon, tai jotenkin se on aina hienoo, jos siis semmonen --, joka ei tunne, tiedä paljon siitä, niin silti pystyy tai jos se jollain tavalla vaikuttaa.

Arto suhtautui omaan tekemiseensä niin kriittisesti, että ei katsonut itsellään vielä varsinaisesti olevan mitään saavutuksia. Hän toivoi niitä tulevan vastaisuudessa. Simo taas katsoi niin vahvasti tulevaisuuteen, että ei halunnut arvioida menneitä lainkaan. Hänelle tekeillä oleva työ oli aina se kaikkein tärkein. Sanna ei yksinkertaisesti halunnut arvioida saavutuksiaan käsittäen termin viittaavan niin vahvasti ulkoihin merkkeihin. Hän vältti ylipäänsä keskustelua teemoista, joissa oli vaarana tehdä vertailua muihin. Saavutusten ohella näihin kuuluivat status ja menestys.

Asema kotimaisella ja kansainvälisellä kentällä

Haastateltavia itseään pyydettiin arvioimaan omaa asemaansa kotimaisella taiteen kentällä. Etabloitumista oli lisäksi mahdollista arvioida ulkoisten tunnusmerkkien avulla, kuten osallistuminen Nuorten näyttelyyn, Suomen taiteen triennaaleihin tai muihin keskeisiin jurytettuihin yhteisnäyttelyihin, yksityisnäyttelyiden pitopaikat, galleriakiinnitykset, ammattiliiton jäsenyys, apurahat, palkinnot ja ostot kokoelmiin tai valinnat vientihankkeisiin. Tällaisilla ulkoisilla mittareilla arvioituna jokainen haastateltava oli jo saavuttanut jonkinlaista jalansijaa kotimaisella kentällä. Näyttelyissä haastateltavat olivat olleet keskimäärin hyvin esillä, samoin suhteessa ikäänsä heille oli myönnetty jo runsaasti apurahoja ja palkintoja. Ammattiliittoon kuuluivat miltei kaikki jo täysjäseninä. Kokoelmaostoja tarkasteltaessa joukkoon tuli jo jonkin verran hajontaa, joka tosin ei aina näyttänyt käyvän yksin kotimaisen arvostuksen tai kysynnän kanssa (ks. edellä s. 69). Pauliina Laitinen-Laihon (2003, 104–105) termejä käyttäen osa haastateltavista oli vielä lähinnä ”debytoinnin tasolla” mutta osaa heistä voisi pitää jopa ”etabloituneina”. Pari haastateltavaa olisi nuoresta iästään huolimatta laskettavissa milteipä ”retrospektiiviselle” tasolle (vrt. mts. 109–110).

Monet haastateltavista olivat näkyvästi esillä julkisuudessa, osa suppeammin taidepiireissä, osa myös laajemmin yleismedioissa. Muutama haastateltavista kuului lehdistön lemmikkeihin, joiden teot tuntuivat aina ylittävän uutiskynnyksen. Suoranaista tähtikulttiakin oli havaittavissa muutamien tapauksessa. Menestyvät taiteilijat saivat

yhtäältä osakseen kateutta ja kaunaa, mutta toisaalta heillä saattoi olla jopa fanikerho alan harrastajien tai nuorten opiskelijoiden keskuudessa. Usean haastateltavan nimi löytyi kotimaisilta rankinglistoilta, kuten Kauppalehti Presson vuonna 2006 julkaisemalta lupaavien nuorten taiteilijoiden listalta ja Imagen samana vuonna julkaisemalta sijoitusmielessä kannattavimpien taiteilijoiden listalta (ks. Vänskä 2006b ja Partanen 2006). Toistuvasti julkaistavia rankinglistoja ei Suomessa vielä ole.

Haastateltavat itse arvioivat kotimaista asemaansa lähinnä sen perusteella, kuinka hyvin ja laajalti heidät tunnettiin, kuinka paljon heillä oli kontakteja ja kuinka runsaasti heille tuli näyttely-, haastattelu- ja muita yhteydenotto-pyyntöjä sekä apurahoja. Aida ja Miko tunsivat yhä olevansa teostensa erikoisuuden vuoksi eräänlaisia ”friikkejä”, vaikka he olivat jo saaneet nimeä ja tunnustusta. He ymmärsivät, että esimerkiksi museot tai galleriat pyysivät heitä näyttelyihin paitsi heidän töidensä laadun myös erottuvuuteen perustuvan julkisuusarvon vuoksi: heitä käytettiin markkinoinnin vetonauloina.

[M]ä kyllä koen, kun mä oon saanu noita vuosiapurahoja, et mä oon silleen päässy jollekin niinkun, et mä en oo vaan sellanen ihan nuori taiteilija, periaatteessa, et mä oon kuitenkin saanu aikaan jotain. Mä oon ehkä sellanen, et mulla on jotain media-arvoa silleen, että voi olla – ei hirveesti, jonkin verran – että johonkin vaikka yhteisnäyttelyyn usein halutaan ja ollaan kiinnostuneita. Mutta en mä sitten, mä luulen, et on yleisöä, sellasia, jotka on kiinnostuneita, mutta mä en sitten tiedä, että taas sitten muuten ehkä, että oonks mä sitten sellanen friikki vai mikä mä oon [heh]. (Aida)

Muutama haastateltavista katsoi olevansa yhä aloittelevan taiteilijan asemassa, mutta valtaosa arvioi päässeensä vähintään jo seuraavalle askelmalle. Siinä katsoi sijoittuvansa kotimaisessa katsannossa jonkin ”keskimaille”. Moni piti valtion vuosiapurahan saamista tärkeänä merkinä tulkiten sen tarkoittavan vanhempien kollegoiden tunnustusta ja luottamusta siihen, että aloittelijasta kehkeytyy vielä vakavasti otettava ammattilainen. Kun taidetoimikunta myöntää apurahaa nuorelle taiteilijalle, se tekee riski-investoinnin vastaavaan tapaan kuin galleria, joka ottaa hänet talliinsa. Vaikka rahat eivät ole toimikunnan jäsenten omia, heidän ymmärrettiin sijoittavan ne ammattikuntansa hyväksi niukkuuden vallitessa.

[M]ä toivoisin, et mua pidettäis kiinnostavana nuorena taiteilijana, lupaavana nuorena taiteilijana, jolla on paljon potentiaalia, eikä ainoastaan minään nuorena taiteilijana vaan semmosenä, jolla on potentiaalia tehdä pitkäaikainen ura. (Arto)

Mia arvioi olleensa vain ”roska” siihen asti, kunnes oli äskettäin saanut ensimmäisen vuosiapurahansa. Erinäisissä piireissä tempauksillaan ristiriitoja herättänyt Aki puolestaan totesi hieman katkeran oloi-

sena olevansa kotimaassa ”tunnettu mutta ei tunnustettu”. Haastattelujen perusteella kansainvälisen tai kansainvälistyvän taiteilijan suhde kotimaiseen taidekenttään ei ole aina ongelmaton⁴⁷. Vaikeuksia voi tulla erityisesti siinä tapauksessa, että taiteilija asuu vakinaisesti ulkomailla, kuten Mia ja Arto. Vaikka kansainvälisiä meriittejä arvostetaan, poissaolo kotimaasta vie herkästi paitsioon, jos täällä ei ole aktiivista esittelijää ja puolestapuhujaa, kuten galleristia, kuraattoria tai kriitikkoa. Muutamat haastateltavista tunsivat olevansa jo paremmin tunnettuja ulkomailla kuin kotimaassa. Suomessa ei tuntunut olevan erityistä kiinnostusta heidän tuotantoonsa eikä työtilaisuuksia tarjoutunut. Ulkomailla asuvan oli erityisen tärkeätä pitää yllä kiinteää kontaktia FRAMEen, jos toivoi pääsevänsä Suomen kautta esille kansainvälisesti.

Kansainväliset meriitit eivät toisaalta aina kääntyneet kotimaiseksi valuutaksi, vaikka taiteilija olisi asunut koko ajan Suomessa. Joukosta parhaiten kansainvälisillä rankinglistoilla menestynyt mutta Suomessa pysytellyt taiteilija tunsikin olevansa kotikentällä marginaalinen. Syyinä saattoi kuitenkin olla se, että kansainvälistä uraa tekevän taiteilijan tahti on niin vaativa, että hän ei yksinkertaisesti ehdi osallistumaan kotimaisiin tapahtumiin tai järjestötoimintaan tai pitää yllä suhteita kollegoihin. Niklas totesi, että kotikentästä olisi syytä pitää parempaa huolta. Kaikkia ulkomaisia saavutuksia ei kenties tiedon puutteen takia osattu arvioida asianmukaisesti Suomessa. Siinä katsoi, että suuret kansainväliset tapahtumat noteerattiin mutta yksityisnäyttelyt hyvässä galleriassa ja kirjoitukset arvostetuissa taidelehdissä saattoivat jäädä tyystin huomiotta.

Asemaa kansainvälisellä kentällä kysyttiin suoraan haastateltavilta itseltään, minkä lisäksi sitä voitiin arvioida ulkoisten mittarien avulla samaan tapaan kuin edellä kotimaista asemaa. Käytettävissä oli kansainvälisiä rankinglistoja, jotka perustuvat nykytaiteen kentän portinvartijoille suoraan tehtyihin mielipidekyselyihin tai heidän mielipiteidensä välilliseen kartoitukseen näyttelyiden, gallerioiden, kokoelmien, palkintojen, taidelehtien kirjoitusten tai muiden vastaavien merkkien avulla. Yleisesti ottaen haastateltavien kansainvälinen asema vaihteli nykytaiteen kentän nousevista tähdistä jonkin suppean alakentän toimijoihin. Tässä on muistettava, että haastateltavien urat olivat huomattavan eripituisia ja eri vaiheissa.

Kansainvälisesti on tarjolla useita hieman eri aineistoihin ja kriteereihin nojaavia listauksia, joilla arvioidaan taiteilijan suhteellista ase-

47 Tästä on puhunut myös Osmo Rauhala 14.9.2007 Jukka Yli-Lassilan Helsingin Sanomiin tekemässä 50-vuotishaastattelussa. Kun hän lähti 1980-luvun lopulla Yhdysvaltoihin, kansainvälistymistä ei suomalaisessa kuvataiteessa hänen mukaansa kaivattu: ”Uinuttiin Ruususen unta. Ja jos siitä unesta poistui oikeasti luomaan uraa ulkomaille, lähtö tulkittiin lopulliseksi. Kotimaassa et ollut olemassa.”

maa tai potentiaalia. *Kunstkompassia* ei haastateltavien tapauksessa voinut käyttää, koska suomalaisia ei ole päässyt vielä varsinaiselle listalle eli sadan huipun joukkoon (ks. edellä s. 17). Ainoa listaus, jolta löytyy laaja valikoima suomalaisia nimiä, on Artfacts.netin vuonna 2003 aloittama taiteilijapörssi *Artist ranking*. Se mittaa välillisesti taidealan asiantuntijoiden, lähinnä kuraattorien ja galleristien, mielipidettä. Artfactsin tietokannan taiteilijoista sijaluvun saavat vain ne, joilla on edustus galleriassa tai teoksia museokokoelmissa vähintään kolmessa eri maassa. Pisteitä laskettaessa erityyppisille näyttelyille samoin kuin näyttelypaikoille annetaan eri painot. Ainoastaan kansainvälisellä tasolla viimeisten viiden vuoden aikana pidetyt näyttelyt otetaan huomioon. Taiteilijalista kattaa sekä modernin että nykytaiteen, ja siihen sisältyy sekä elossa olevia että jo edesmenneitä taiteilijoita. (Introduction, www.artfacts.net.)

Artfacts kattaa tätä nykyä yli 174 000 taiteilijaa ja antaa sijaluvun yli 112 000 taiteilijalle. Vuoden 2007 kokonaislistaa johtivat Andy Warhol, Pablo Picasso ja Bruce Nauman. Suomalaisista korkeimmalle sijoittui Eija-Liisa Ahtila, joka oli 197:s. Tuhannen joukkoon olivat päässeet hänen lisäksi Salla Tykkä (529) ja Charles Sandison (872). Artfactsin listaus tunnisti jokaisen haastateltavan, ja yhtä lukuun ottamatta heille oli myös annettu sijaluku. Ne vaihtelivat tuhannen korviltä liki 20 000:een. Kahdentuhannen kärkeen sijoittui haastateltavista neljä.

Haastateltavien omat arviot kansainvälisestä asemastaan vaihtelivat hyvin tunnetusta täysin tuntemattomaan. Arviot eivät aina käyneet yksiin rankinglistojen kanssa vaan niillä menestynyt taiteilija saattoi pitää itseään yhä täysin marginaalisena (ja päinvastoin). Vastaavaa heittoa subjektiivisen ja objektiivisen arvion välillä ilmeni edellä kotimaisen aseman tapauksessa. Etenkään kansainvälisellä kentällä taiteilija ei myöskään voinut pitää saavuttamaansa asemaa pysyvänä. Aseman paranemisen merkkejä oli monella haastateltavalla omasta mielestään näkyvässä, mutta tulevaisuudesta ei ollut mitään varmaa tietoa. Monien taiteilijasta riippumattomien tekijöiden tiedettiin vaikuttavan siihen.

[S]iis kaikki on epävarmaa, et ei oo mitään semmosta asemaa, minkä sä olisit ansainnut ja tulisit pysymään siellä. (Kata)

[M]ulla on jotain juttuja, jotka silleen ehkä vähitellen niinkun, se on niin monestakin kiinni, mut en mä koe, et mä oon mitenkään oikeesti – mut aika näyttää. (Aida)

Monet haastateltavat arvioivat kansainvälistä asemaansa samankaltaisilla kriteereillä kuin kotimaistakin asemaa: kuinka hyvin ja laajalti heidät tunnettiin, kuinka paljon heillä oli kontakteja ja kuinka paljon heille tuli näyttely-, haastattelu- ja muita yhteydenottoopyyntöjä sekä tilauksia.

[E]hkä sillä tavalla, et – – mä tunnen hirveen paljon ihmisiä ja hirveen paljon ihmisiä tuntee mut. (Noora)

Ilmeisesti jokin verran, koska tiedusteluja tulee ja joskus tulee jopa kansainvälisiä apurahoja. (Mia)

Dialogin olemassaoloa pidettiin myös merkinä jalansijasta kansainvälisellä kentällä. Kyse on viime kädessä siitä, osallistuuko ja vaikuttaako taiteilija teoksillaan, puheillaan ja kirjoituksillaan kansainväliseen taidetuotantoon. Tämä on vastaavanlainen mittari kuin sitaattindeksi tieteen puolella; taiteessa mittaaminen vain on hankalampaa, sillä viittauksia ei ole tapana kirjoittaa näkyviin. Vain harvalla suomalaisella nykytaiteilijalla voitaneen tähän mennessä sanoa olleen kansainvälistä merkitystä siinä mielessä, että he olisivat antaneet vaikutteita muunmaalaisille taiteilijoille. Monet haastateltavat arvioivat Eija-Liisa Ahtilan jo saavuttaneen tällaisen aseman. Useat heistä itsekin katsoivat olevansa jo jossakin mitassa mukana kansainvälisessä kommunikaatiossa. Muutamat olivat erikoistuneet johonkin pieneen taiteen osa-alueeseen, jonka piirissä heillä saattoi toimijoina olla jo huomattava painoarvo myös kansainvälisesti.

[M]ulla on semmonen jalansija, että jos mä saan tän mun seuraavan elokuvan kuvattua, niin mulla on ihmisiä, – – joiden kanssa mä voin alkaa kommunikaation, et hei tällanen teos mulla on. Ja ihmiset aina välillä ottaa muhun kontaktia, et sit on joku dialogi. (Nenna)

Karkeasti arvioiden puolet haastateltavista katsoi jo saavuttaneensa jonkinlaista jalansijaa kansainvälisesti ja kolmasosa katsoi merkkejä tästä olevan näkyvissä. Miko esimerkiksi arvioi päässeensä jo tietyn esteen yli niin, että hänet ”voidaan ottaa vakavasti” ja että hänellä oli ”referenssiä”. Kaksi haastateltavaa sen sijaan kielsi kansainvälisen asemansa täysin. Toisella vaikutti olevan kyse siitä, että asema ei vielä vastannut omia toiveita ja tavoitteita, vaikka sitä oli jo jonkin verran, toinen taas oli objektiivisesti arvioituna saavuttanut runsaastikin jalansijaa, mutta hän piti nykytaiteen kenttää niin suhdanneherkkänä, että hän halusi tarkkailla tilannetta pitempään, jopa useita vuosikymmeniä ennen lausunnon antamista.

Galleriakiinnitykset ja taidekauppa

Tallisopimukset ja työnjako

Haastateltavista kymmenellä oli haastatteluhetkellä sopimus vähintään yhden koti- tai ulkomaisen gallerian kanssa. Neljällä heistä oli kiinteä kytkentä galleriaan pelkästään ulkomailla ja kuudella sekä kotimaassa että ulkomailla. Viidellä haastateltavalla ei siis ollut vakinaista galleriasuhdetta. Kahdeksalla haastateltavalla gallerioita oli useampia kuin yksi, ja enimmillään niitä oli yksittäisellä taiteilijalla kahdeksan, jotka kaikki olivat ulkomailla. Haastateltavia edustavat ulkomaiset galleriat olivat hajaantuneet kymmeneen eri maahan ja kolmeen maanosaan. Ranskassa (Pariisissa) ja Saksassa galleria oli kolmella, Yhdysvalloissa (New Yorkissa), Englannissa (Lontoossa) ja Belgiassa kahdella kussakin.

Haastateltavien gallerioiden kanssa tekemät sopimukset olivat yleensä suullisia. Taiteilijat itse suosivat suullisia sopimuksia, koska he arvelivat voivansa näin päästä tarpeen tullen galleriasta helpommin eroon kuin kirjallisen sopimuksen tapauksessa. Sopimus ymmärrettiin silti molempia osapuolia vahvasti velvoittavaksi, ”moral contractiksi” (Heta). Kansainvälisen käytännön mukaan galleristi ja taiteilija jakavat teosmyyntitulot puoliksi eikä taiteilija maksa näyttelyä pitäessään vuokraa tilasta. Muut sopimuksen ehdot voivat vaihdella, samaten sopimuksen kesto. Galleria voi myös tehdä erilaisia sitoumuksia eri taiteilijoiden kanssa.

Niin sanotut kaupalliset galleriat ottavat yleensä taiteilijan teosten myynnin ja markkinoinnin sekä vaihtelevan määrän erilaisia käytännön järjestelyitä hoitaakseen. Näihin kuuluvat esimerkiksi ansioluettelon ylläpitäminen, näyttelyiden sopiminen museoiden ja taidekeskusten kanssa, teosten kehystäminen sekä niiden pakkaaminen ja kuljettaminen ostajille sekä näyttelypaikoille. Taiteilijoidensa uraa edistääkseen galleriat vievät heidän teoksiaan taidemessuille sekä tuottavat esittelymateriaalia. Messuilla on tarkoitus paitsi myydä taiteilijan teoksia myös saattaa hänet kuraattorien ja museonjohtajien tietoisuuteen hyvien näyttelytilaisuuksien hankkimiseksi. Monet galleriat lähettävät tiedotteita taiteilijan töistä kiinnostuneille keräilijöille ja hoitavat suhteita taidekentän portinvartijoihin. Muiden gallerioiden kanssa tehdään myös yhteistyötä, esimerkiksi vaihdetaan näyttelyitä.

Taidesosiologia ymmärtää taidekauppiaan syntipukiksi, joka pe-
lastaa taiteilijan imagon kaupallisuudelta (ks. esim. Bourdieu 1993,
75). Galleristi toimii kahden maailman, taiteen ja talouden, rajapinnal-
la pystyen ymmärtämään niitä molempia ja tulkaten niitä toisilleen.
Monen haastateltavan näkökulmasta gallerian tärkeimpiin tehtäviin
kuului toimia välittäjänä ja puskurina taiteilijan ja ostajan välillä; tällä
tavoin asian ilmaisi muiden muassa Eric. Hänen ohellaan Heta piti
ehdottomana periaatteenaan olla toimimatta suoraan ostajien kanssa.
Galleria vapautti taiteilijat käsittelemästä sellaisia ikäviä ja vaikeita
asioita kuin hintojen määrittäminen ja niistä neuvottelemine ostajien
kanssa. Lisäksi galleriat laativat esimerkiksi videotaitelijoiden ta-
pauksessa hankalat esityssopimukset.

Mä en hirveesti haluu lähtee mukaan hinnotteluun, mä en hir-
veesti haluu tietää. (Sanna)

[V]oi myös, jos joku soittaa ja kysyy, niin ohjata sinne, niin pää-
see niistä kiusallisista hintakysymyksistä ja tällaisista. (Simo)

Hinnan määrittely debytoivalle taiteilijalle sopivalle tasolle on vaikea
ja herkkä tehtävä, sillä matala hinta voidaan tulkita merkiksi siitä, että
teosten laatuun ei uskota, kun taas liian korkea hinta ehkäisee myyn-
nin kokonaan ja verottaa tätä kautta uskottavuutta (ks. Warchol 1995,
75–76). Haastateltavat olivat käytännössä kokeneet, että heidän omat
hintapyyntönsä olivat yleensä liian matalia suhteessa työn määrään ja
kustannuksiin. Taidekoulussa muutamat olivat oppineet esimerkiksi
sellaisen peukalosäännön, että hinnaksi voidaan laittaa alkuvaiheessa
viisi kertaa tuotantokulut. Kun kulut kuitenkin olivat monesti huo-
mattavan korkeat, nuori taiteilija ei useinkaan rohjennut noudattaa tä-
tä sääntöä. Niinpä teokset saattoivat tuottaa hänelle tappiota siinäkin
tapauksessa, että myynti olisi ollut kohtalaista. Jo tämän vuoksi moni
haastateltava oli kiitollinen gallerian väliintulosta.

Sari: Sä oot antanut ihan oikeuden sitten hänelle määrätä hin-
nat?

Simo: Niin.

Sari: Onks nää susta hankalia kysymyksiä?

Simo: On, joo. Jos multa iteltä, aina kun mä myyn suoraan ite,
niin en mä ikinä pyytäny sellasta hintaa, mikä olis, mitkä olis
tullu työkustannukset, et olis saanu työstä jotain --.

Sari: Sulla on hyvä, et sulla on tämmönen välittäjä tässä.

Simo: Niin, et sit siitä jää nyt itellekin.

Eräs haastateltavista oli aivan uransa alussa onnistunut saamaan yh-
destä teoksestaan huippuhinnan miltei vahingossa. Nähtyään teok-
sen näyttelyssä eräs ulkomaalainen keräilijä halusi ehdottomasti os-
taa sen ja lupasi maksaa siitä niin paljon kuin taiteilija vain pyysi. Ko-
kematon taiteilija nimesi omasta mielestään tähtitieteellisen summan,

jonka keräilijä maksoi mukisematta. Opiskelijabudjettiin tottunut taiteilija kertoi eläneensä tällä summalla seuraavan vuoden. Kokemus ei silti kannustanut häntä ryhtymään itse myymään omia teoksiaan, sillä myyntitilanne oli tuntunut hankalalta ja epämääräiseltä.

Ulkomaiset galleriat voivat maksaa taiteilijoidensa teosten tuotantokustannuksia ja antaa heille jopa assistentteja avuksi. Eräät galleriat maksavat myös kuukausipalkkaa taiteilijoille, mutta sellaisia tapauksia ei tutkimusjoukossa ollut. Galleria voi lisäksi julkaista taiteilijan tuotantoa esitteleviä kirjoja tai ainakin osallistua niiden kustannuksiin. Koska Suomessa gallerian antama tuotantotuki on harvinaista, se oli tullut kansainvälisellä kentällä monelle haastateltavista täytenä yllätyksenä. Jotkut pitivät tuotantotukea erinomaisena järjestelynä, sillä rahoituksen haaliminen eri tahoilta vei voimia varsinaiselta työltä. Hetan mukaan nuorella taiteilijalla ei myöskään ole varaa sijoittaa rahoja teoksiin, jotka saattavat lojua gallerian myyntivarastossa pitkän aikaa myymättöminä. Hän vaati gallerialta taloudellista panostusta merkiksi yhteistyösuhteen vakavuudesta.

[T]äytyy maksaa tuotantokuluja, et niiden täytyy sitoutua taiteilijasuhteeseensa sillä tavalla, et ne ottaa sen taloudellisen riskin eikä nuori taiteilija. Ja mun mielestä se on, ilman muuta se on tosi hienoo, et omat rahat ei seiso niissä myymättömissä [töissä]. (Heta)

Muutamit haastateltavat olivat kuitenkin kieltäytyneet gallerian tarjoamasta tuotantotuesta, koska he halusivat säilyttää riippumattomuutensa (Eric ja Siina). Siina epäili, että jos näyttely ei myisi, tuotantotuki koituisi lopulta tavalla tai toisella taiteilijan maksettavaksi. Tuotantoa olisi suunnattava uudella tavalla ja mahdollisesti ryhdyttävä tekemään helposti myytäviä oheistuotteita, esimerkiksi still-kuvia videoteoksista, jotta galleria saisi omansa takaisin. Jos teoksia myytäisiin, galleria tietenkin vähentäisi antamansa tuotantotuen myyntituloista. Jos taiteilija jäisi gallerialle velkaa, siitä eroon pääseminen voisi osoittautua hankalaksi; se saattaisi esimerkiksi vaatia korvaukseksi myyntivarastossa olevia teoksia, mistä oli kuultu kollegoilta varoittavia tarinoita.

Se on tosi silleen kaksppiippuinen juttu, että silleen se on hyvä, jos jonkun ulkopuolisen sponssin saa, missä ei oo tulosvastuusa, mut galleristille on aina tulosvastuullisuus, et se menee siitä omasta provisiosta. (Siina)

Kotimaisten gallerioiden rooli

Nykytaiteen markkinoita Suomessa on luonnehdittu pieniksi ja kehittymättömiksi (Jyrämä 1999, 96; 2002, 58–60). Suomalaisien gallerioiden rooli on yleensä kansainvälisiä suppeampi ja niiden toiminta ra-

joittuu lähinnä kotimaahan tai enintään Pohjoismaihin (ks. Anhava 2007). Niinpä moni kansainvälisesti toimiva suomalainen taiteilija on päätenyt ulkomaiseen galleriaan tai kotimaisen ja ulkomaisen gallerian yhdistelmään. Eritoten valokuvataiteen tapauksessa ulkomainen galleria on taiteilijalle miltei välttämätön, sillä sen ostajat ovat pääosin Suomen rajojen ulkopuolella, ensisijaisesti Keski-Euroopassa (mts. 65 ja 69). Video- ja mediataiteen ostot rajoittuvat Suomessa yhä pitkälti museoihin, joiden määrärahat ovat varsin rajalliset.

Muutamat suomalaiset galleriat, etenkin Helsingissä sijaitsevat Anhava, Heino ja Forsblom, käyvät kansainvälisillä taidemessuilla, mitä kautta tarjoutuu laajempia myynti- ja markkinointimahdollisuuksia⁴⁸. Nämä galleriat myös yleensä jakavat kansainvälistä mallia noudattaen myyntitulot taiteilijan kanssa tasan eivätkä peri galleriatilasta vuokraa (ks. Uudenmaan näyttelytilaopas 2007). Uusien teosten tuotantokustannuksiin ne sen sijaan osallistuvat tietävästi vain poikkeustapauksissa. Haastateltavien joukossa oli neljä Anhavan vuoden 2008 taiteilijaluettelossa mainittua sekä kaksi siellä aiemmin näyttelyn pitänyttä taiteilijaa (www.anhava.com). Heinon edustajakseen ilmoitti yksi haastateltava. Kaikilla Anhavan tai Heinon edustamilla haastateltavilla oli myös galleria ulkomailla. Muutama haastateltava oli ollut tekemisissä myös Krista Mikkolan gallerian sekä Kari Kenetin vuonna 2002 toimintansa lopettaneen gallerian kanssa. ”Tallista” ei useimpien suomalaisten gallerioiden tapauksessa kannata puhua, sillä niillä on löyhempi yhteys taiteilijoihin, jotka pitävät toistuvasti niiden tiloissa näyttelyitä.

Kahden haastateltavan yhteystiedoissa mainitaan Taideteollisen korkeakoulun Gallery TaiK, minkä lisäksi kaksi muuta haastateltavaa oli ollut siihen kytköksessä aikaisemmin. Paitsi että Gallery TaiK toimii taideoppilaitoksen yhteydessä, se on erityistapaus gallerioiden joukossa myös virtuaalisuutensa vuoksi. Gallerianimikkeellä esiinnyttä lähinnä kansainvälisillä taidemessuilla, kuten Tukholmassa, Berliinissä ja Pariisissa (Paris Photossa). Rinnalle omaksuttiin 2000-luvun puolessavälissä Helsinki School -käsité, jota käytetään museoissa ja taidekeskuksissa tapahtuvan näyttelytoiminnan yhteydessä. Mukana olleiden haastateltavien kertoman perusteella Gallery TaiK on toiminut kättilönä monen valokuvataiteilijan kansainvälisellä uralla. Galleristi-kuraattori Timothy Persons on antanut heille henkilökohtaista neuvontaa ja uraohjausta. Kun kansainvälinen kysyntä on kasvanut, taiteilijaa on avustettu ”oikean” gallerian hankinnassa ulkomailta. Neuvonta on jatkunut usein vielä tämän jälkeenkin.

48 Suomalaisten gallerioiden osallistuminen kansainvälisille taidemessuille ei ole ollut tähän saakka kovin laajaa. Laitinen-Laihon (2001, 31) mukaan ensimmäisenä suomalaisena galleriana taiteilijoita vei kansainvälisille taidemessuille, kuten Baseliin, 1970-luvulla toiminut Galerie Christel.

Muutama haastateltavista ilmoittaa näyttelyluettelossaan tai nettisivuillaan yhteysgalleriakseen Muu ry:n gallerian tai Valokuvataiteilijoiden liiton Hippolyten. Nämä taiteilijajärjestöjen ylläpitämät galleriat toimivat eri logiikalla kuin varsinaiset kaupalliset galleriat. Järjestöjen gallerioita ei ole tässä laskettu kiinteiden galleriasuhteiden joukkoon, sillä ne eivät pyri edistämään yksittäisten taiteilijoiden uraa vaan palvelemaan koko jäsenkuntaa (myös muut voivat anoa niistä näyttelyaikoja). Järjestögalleriat osallistuvat taidemessuille vain harvoin. Kun taiteilija pitää järjestögalleriassa näyttelyn, tilasta peritään vuokraa mutta myyntiprovisio on alempi kuin ”kaupallisissa” gallerioissa. Valtaosa Suomen yksityisistä gallerioista perii taiteilijoilta provision ohella vuokraa varmistaakseen taloutensa siinä tapauksessa, että myyntiä ei synny. Näyttelyn jälkeen on tyypillisesti kolmen kuukauden karenssiaika, jona galleria vaatii osuutta siellä esillä olleiden teosten myynnistä.

Yksikään haastateltavista ei osallistunut haastatteluhetkellä varsinaisten taiteilijavetoisten gallerioiden toimintaan. Helsingissä tällaisia ovat esimerkiksi yhdistys- tai osuuskuntamuodossa toimivat Huuto-galleriat (Viiskulma ja Uudenmaankatu) sekä Myymälä2. Muu ry:n galleria voitaneen laskea pitkälti samaan joukkoon. Näillä gallerioilla on tyypillisesti runsaasti kansainvälistä toimintaa, kuitenkin lähinnä tuontia, eli ne esittelevät ulkomaalaisten taiteilijoiden töitä ja toimivat muutoinkin suomalaisten ja ulkomaalaisten taiteilijoiden ja taideyleisön kohtauspaiikkana. Haastateltavista muutamat, eritoten Noora ja Taika, olivat ajatusmaailmaltaan lähellä tämän tyyppistä toimintaa, mutta he olivat kuitenkin päättäneet olla lähtemättä galleriaosuuskuntiin mukaan arvelen niiden vievän liikaa aikaa ja energiaa. Näiden gallerioiden toiminta perustuu pitkälti talkootyöhön; myydyistä teoksista ei esimerkiksi oteta provisiota ja vuokrat pidetään periaatteesta matalina. Taiteilija vastaa yleensä miltei kaikista näyttelyyn liittyvistä järjestelyistä, kuten lehdistötiedotteista, kutsujen lähettamisestä ja tilan valvonnasta.

Ulkomailta Suomeen muuttanut Eric oli alkuperäisessä kotimaassaan osallistunut taiteilijavetoisen gallerian toimintaan. Hän katsoi oppineensa tätä kautta monia taiteilijan uralla tarpeellisia asioita. Jälkikäteen erityisen hyödyllisiksi olivat osoittautuneet tuona aikana hankitut laajat verkostot ja suhteet. Hän korosti myös taiteilijoiden keskinäisen avunannon ja vuorovedon merkitystä. Niin sanottujen kaupallisten gallerioiden suhteen hänen kantansa oli jyrkkä siinä suhteessa, että hän ei hyväksynyt suomalaista tapaa ottaa taiteilijalta vuokraa ja maksattaa muitakin kuluja. Tämä selitti osaltaan sitä, miksi hänen yksityisnäyttelynsä suuntautuivat pääosin ulkomaille. Muutama muukin haastateltava kritisoi sitä, että taiteilija pantiin Suomessa maksamaan paitsi järjestögallerioiden myös periaatteessa voittoa tavoittelevien yksityisten gallerioiden toiminnan kuluja. Heta näki tä-

män toisaalta hintana siitä, että suomalainen taidejärjestelmä oli demokraattisempi kuin muualla. Taiteilija ei sitä paitsi useinkaan maksanut vuokraa omasta pussistaan vaan sai sitä varten apurahaa. Hetan käsityksen mukaan meillä on paljon järjestö- tai osuuskuntamuodossa toimivia hyvätasoisia gallerioita, joihin taiteilijan on mahdollista saada näyttely yksinkertaisesti esittämällä hyvä hakemus. Ulkomaisissa markkinavetoisemmissa järjestelmissä tarvittiin yleensä pitkälle vietyä sosiaalista verkostoitumista, jotta pääsi edes näyttämään töitään galleristille.

Kansainvälisen galleriasuhteen synty

Haastateltavien suhde kansainväliseen galleriaansa oli vain harvoin syntynyt taiteilijan oman suoran yhteydenoton ansiosta, kuten Suomessa olisi tavallista. Monessa maassa galleriaan on turha mennä esittäytymään portfolio kainalossa, minkä haastateltavat olivat oppineet ulkomaisilla tutustumiskäynneillä ja keskusteluista kollegoiden kanssa sekä myös kantapään kautta. Berliiniläinen galleristi oli kertonut Akille, että heille toimitetut portfoliot heitetään yleensä suoraan roskakoriin. Mitään selvää ohjetta siitä, miten heitä olisi lähestyttävä, galleristi ei ollut osannut antaa. Akin tulkinnan mukaan ainoa keino oli pitää itsensä esillä ja käydä avajaisissa ja muissa taidemaailman tapahtumissa.

Aki: Kyseltiin kaikenlaista, et jos halua tällaseen galleriasysteemiin, niin miten pitää tehdä, et jos vaikka lähettää jonkun portfolion, ja sit se sano ihan reilusti – mikä musta oli hienoo, et se sano ihan suoraan – et ei me täällä mitään portfolioita katota, kaikki heitetään vaan roskiin suoraan.

Sari: Eli mitä ne sit oikein sano – pitääkö kävellä paikalle vai sopia aika ja tulla tapaamaan vai mikä se on se...?

Aki: No, ei, ainut oli, et mikään sellanen ei kelpaa.

Sari: Mikä kelpaa sitten?

Aki: Se, et yrittää olla aina vaan esillä ja bilettää niiden kanssa!

Haastateltavien tietämyksen mukaan Yhdysvalloissa tarvittiin aina arvostettu suosittelija, joka tuntee galleristin ja esittelee nuoren taiteilijan tälle. Siinan mukaan työkansio kainalossa ei sielläkään kannattanut mennä koputtamaan gallerian ovea. Heta ja Arto arvioivat ranskalaisen taidemaailman samalla lailla läpätunkemattomaksi. Viidakorummun mukaan molemmissa maissa oli tärkeää esiintyä kaikenlaisilla kokkareilla ja päästä kontaktiin silmäätekevien kanssa.

Et jos ei oo mitään kontakteja, niin sit ei todellakaan mitään asiaa yhtään mihinkään, et ei voi mennä silleen, et "moi, mä olisin niinku tällanen". (Siina)

Tää sano just, tää [New Yorkin galleristi], että tosi usein tulee ihmiset portfolioidensa kanssa sinne galleriaan – ei niistä kehtään saa näyttelyä koskaan! (Miko)

Kuitenkin myös New Yorkissa, Lontoossa ja muissakin taidekeskuksissa oli periaatteessa mahdollista saada työnsä näytteille galleriaan, jos vain maksoi siitä itse. Eri asia oli sitten se, millainen galleria oli kyseessä ja miten korkealle sitä arvostettiin taidekentällä; vaihtoehtogalleriat, joita näissäkin paikoissa oli runsaasti, olivat tietenkin oma lunksa. Miko, jonka haaveena oli läpimurto New Yorkissa, oli uransa alkuvaiheessa nähnyt kansainvälisessä taidelehdessä erään sikäläisen gallerian ilmoituksen, jossa tarjottiin näyttelymahdollisuutta. Hän lähetti kuvia töistään ja sai hyväksynnän milteipä paluupostissa. Galleria kuitenkin epäilytti häntä sen verran, että hän pyysi New Yorkissa käymässä ollutta ystävänsä tutkimaan sitä tarkemmin. Galleria oli väittämänsä mukaisesti Chelseassa, mutta se sijaitsi talon viidennessä kerroksessa. Tilat olivat periaatteessa hyvät, mutta kävijöitä ei näkynyt. Kun galleriasta vielä vaadittiin noin 5 000 euron suuruista vuokraa, Miko päätti jättää näyttelytilaisuuden käyttämättä.

Lontoossa asuva Arto totesi, että sikäläisen ajattelutavan mukaan vain luuserit maksavat galleriatilasta. Maksulliset galleriat osattiin erottaa ansioluettelosta, jolloin näyttelyn pitäminen niissä ei edistänyt taiteilijan uraa, pikemmin päinvastoin. Artolla itsellään ei ollut vielä yhtään yksityisnäyttelyä ulkomailla, koska hän ei ollut onnistunut löytämään galleriaa, joka olisi sekä miellyttänyt häntä itseään että ollut kiinnostunut hänen töistään. Arto kertoi suomalaisen galleriakäytännön aiheuttaneen suurta ihmetystä ulkomaisissa kollegoissa.

[K]yllähän siellä [Lontoossa] pystyis pitämään näyttelyn, jos haluais koska vaan, jos olis tällanen, jos vaan maksais, et Suomessahan on tyypillistä, että sä maksat vuokran näyttelytiloista. Siellä jos sä teet sen, niin jossain luki, et se on jotenkin epätoivoista, et se menetelmä on niin tai siis se ei vaan toimi sillä tavalla. – – [M]ä muistan siellä Pariisissakin puhuin monien kanssa, monien saksalaisten kanssa, niin ne ei voinu ymmärtää sitä, kun mä sanoin, et Suomessa on hirveen tyypillistä, että sä maksat vuokraa näyttelytiloista, ne kaikki pyöritteli päitänsä, et ei se voi mennä niin. (Arto)

Usein ulkomaiseen galleriaan oli päädytty jonkun taidemaailmassa arvostetun välittäjän esittelystä. Esimerkiksi Heta oli päätenyt ensimmäiseen merkittävään galleriaansa sikäläisen taiteenkeräilijän ansiosita. Tämä oli halunnut ostaa museonäyttelyssä näkemänsä teoksen mutta oli saanut yhteystietoja kysyessään kuulla, ettei taiteilijalla ollut vielä galleriaa. Myös Eric oli päätenyt yhteen gallerioistaan keräilijän suosituksesta. Galleristi ei ole välttämättä tällaisista tapauksista alkuun innostunut, mutta keräilijän toiveet pyritään ottamaan huomioon, varsinkin jos tämän ostot ovat talouden tai maineen kannalta merkittäviä. Välittäjänä nuoren taiteilijan ja kansainvälisen gallerian

välillä on voinut toimia ulkomaalainen taidekriitikko (Mikon tapauksessa) tai ulkomaisen taidekoulun opettaja (Sanna) tai kotimainen galleristi, kuten edellä mainittu Timothy Persons (Niklas). Jotkut suomalaiset valokuvataiteilijat ovat saaneet kosketuksen ensimmäiseen ulkomaiseen galleriaansa osallistuessaan kansainvälisille taidemessuille Gallery TaiKin kautta. Tästä juontui esimerkiksi Hetan ruotsalainen galleriasuhde. Sittenkin kuvioon on tullut useita muitakin ulkomaisia gallerioita, mutta ruotsalainen galleristi on pysynyt joukossa mukana, sillä tästä on vuosien mittaan tullut ”vähän niinkun kaveri”. Kyseinen galleria ei ole erityisen kansainvälinen vaan toimii lähinnä omissa maassaan.

Maailmalla on muutamia gallerioita, jotka edustavat useita suomalaisia taiteilijoita. Niihin pääsyä voi edistää tallissa jo mukana olevien kollegoiden suositus. Tällaisia gallerioita ovat esimerkiksi Herrmann & Wagner Berliinissä, Galleri Andersson Sandström Uumajassa ja Galerie La Ferronnerie Pariisissa. Christian Dam Kööpenhaminassa ja Oslolla edusti aikaisemmin isoa joukkoa suomalaisia taiteilijoita, eritoten valokuvaajia, kuten Jorma Purasta ja Heli Rekulaa. Claes Nordenhaken Tukholmassa ja sittemmin myös Berliinissä sijaitsevilla gallerioilla on ollut tärkeä merkitys muun muassa Esko Männikön kansainvälisessä esiinnousussa (ks. esim. Seppänen 1999 ja Uimonen 2007). Herrmann & Wagnerin taiteilijoita ovat olleet Miklos Gaál, Ola Kolehmainen, Niko Luoma, Jyrki Parantainen, Kim Simonsson ja Santeri Tuori (6), Andersson-Sandströmin tallissa ovat olleet Elina Brotherus, Kari Cavén, Heli Hiltunen, Pertti Kekarainen, Jukka Korkeila ja Riitta Päiväläinen (6) ja La Ferronnerien Henni Alftan, Sanna Kannisto, Susanna Majuri, Juha Nenonen ja Jari Silomäki (5)⁴⁹.

Kun nuori taiteilija tekee vakuuttavan debyytin merkittävässä kansainvälisessä taidetapahtumassa, häneen saattaa ottaa yhteyttä jopa kymmeniä ulkomaisia galleristeja. Näin oli käynyt esimerkiksi Ericille ja Katalle, jotka olivat sitten koettaneet parhaan taitonsa mukaan valita tarjokkaista sopivimman ja luotettavimman. Eric, joka ulkomailla opiskelleena ja uransa aloittaneena tunsu kansainvälisen galleriajärjestelmän paremmin kuin muut haastateltavat, sanoi olleensa tässä tilanteessa kuin ”lapsi karkkikaupassa”. Sen sijaan tehtävä ei ollut helppo nuorelle taiteilijanalulle, joka ei vielä ollut edes valmistunut kotimaisesta taidekoulusta, kuten Kata kohdatessaan äkillisen kansainvälisen kysynnän.

Kaiken maailman huijareita, ja osa oli sit hyviä ja osa huonoja –
–. Ja sitten ne kaikki halus hirveesti myydä, että me haluamme myydä, että meillä on ostajia [heh] – et tällasia ”pimpelipom”.
(Kata)

49 Tilanne Internet-sivujen mukaan vuonna 2008.

Kata sattui onnekkaisesti galleriavalinnan aikoihin oleskelemaan ulkomaisessa residenssissä, jossa hän pystyi keskustelemaan asiasta kansainvälisellä tasolla pitkään toimineiden konkareiden kanssa. Lisäksi hän kysyi neuvoa FRAMEstä. Kata valitsi lopulta huippugallerian, joka toimii sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa. Eräs toinen haastateltava luonnehti Katan galleriaa ”sukahienoksi”. Haastateltavien mielestä paras ohjenuora valintaa tehtäessä oli lopulta se, että galleristin – tai ison gallerian tapauksessa hänen avustajiensa kanssa – pystyi keskustelemaan ja että nämä tuntuivat ymmärtävän taiteilijan erityisluonnetta ja tavoitteita. Tätä pidettiin jopa merkittävämpänä kuin taloudellisia näkökantoja, ja se oli myös Katan valintapäätöksen viimekätinen peruste. Siinä määrin kuin karismaideologia sitoo taiteilijoita, heidän ei toisaalta voi olettaakaan korostavan taloudellisten perusteiden merkitystä gallerian valinnassa.

Koska mä en ollu kiinnostunut siitä, että joku galleria rupee myymään jotain mun duuneja. Mulle oli selvää, et mä otan yhteistyökumppanin ja sen pitää olla taas semmonen, joka tukee mua siinä, mitä mä oon ollu ja mitä mä tuun olemaan. Ja sitten mulle soitti tämmönen henkilö sieltä galleriasta ja jotenkin meillä vaan synkkas tosi hyvin puhelimessa. (Kata)

Seuraavaksi Kata meni tapaamaan gallerian edustajia paikan päälle. Puhelimessa saatu hyvä vaikutelma vahvistui, ja taiteilija oli valmis tekemään lopullisen päätöksensä. Haastatteluhetkeen mennessä Kata oli ollut gallerian tallissa nelisen vuotta ja oli sen toimintaan pääpiirteissään tyytyväinen. Hänellä ei ollut muita galleriasuhteita. Hänen taustanaan olevalla isolla gallerialla oli taiteellisesti tunnustettuja ja erinomaisesti myyviä kansainvälisiä tähtiä vastapainoksi Katan kaltaisille taiteilijoille, joiden töitä gallerian henkilökunta rakasti, kuten Kata itse asian ilmaisi, mutta jotka eivät tuottaneet paljon voittoa. Kun Kata oli päättänyt keskittyä tekemään museonäyttelyitä, galleria oli tukenut häntä ymmärtäen hänen pitkän tähtäimen tavoitteensa. Messuille tai muihin markkinointitempauksiin Kataa ei pakotettu osallistumaan. Hänen voisi luonnehtia kuuluvan galleriansa suojateihin tai lemmikkeihin. Se, että Katan kansainvälinen ranking oli jo huomattavan korkea, selittänee osaltaan gallerian hänelle suoma erityiskohtelua.

Siellä oli jotenkin oikein ihania ihmisiä ja... mä vaan tajusin, et ne on mulle rehellisiä, jos mä oon niille... Siis jo siinä vaiheessa mä olin jo tajunnut, kuinka moni yritti koko ajan mua koko ajan kusettaa. Se oli tosi semmosta aikaa [heh]. Se oli vaan hyvät kemiaat. (Kata)

Sanna edellytti ensisijaisesti sitä, että galleriassa työskentelevien ihmisten kanssa tuli toimeen ja voi tuntea olonsa mukavaksi. Vastaavia neuvoja Niklas antoi nuoremmille kollegoilleen, kun nämä pyysivät apua gallerian valinnassa.

Jos mä en pidä niistä ihmisistä tai et mä koen jotenkin oloni uhatuks [heh] tiettyjen ihmisten kanssa, niin en mä halua tehdä niitten kanssa töitä. (Sanna)

[J]os mä neuvon jotakin nuorempaa taiteilijaa gallerioitten kanssa, niin ainoo neuvo, minkä voi antaa, et kuhan sä vaan ymmärrät niitä tyyppejä ja tuut toimeen niitten kanssa, että se on se tärkein –. (Niklas)

Gallery TaiKin piirissä olleiden haastateltavien ohella vain pari ulkomailla opiskellutta sekä yksi Kuvataideakatemiasta valmistunut haastateltava (Aki) olivat saaneet taideopintojensa osana jotain valmennusta siihen, kuinka ulkomaisiin gallerioihin otetaan yhteyttä ja millaisia sopimuksia niiden kanssa tehdään. Kotimaisten taidekoulujen opettajista vain harvoilla oli kokemusta kansainvälisestä galleriamaailmasta, joten heiltä ei haastateltavien käsityksen mukaan kannattanut paljon kysellä. Akin saama valmennus oli liittynyt pohjoismaiseen työpajaan, jonka yhteydessä oli vierailtu Berliinin gallerioissa. Nuoret taiteilijat olivat varoitelleet toisiaan muun muassa kirjallisista 30 vuoden sopimuksista, samoin FRAMEn henkilökunta on kehottanut kiinnittämään erityistä huomiota sopimuksen ehtoihin. Kokematon nuori taiteilija saattaa myöntyä riistosopimukseen innossaan päästä kansainvälisesti esille. Tutkimusjoukossa tällaisia tapauksia ei ollut, mutta moni oli kuullut niistä puhuttavan ja arveli osaavansa varoa hyväksikäyttäjiä. Ongelmat liittyivät lähinnä erimielisyyksiin urasuunnitelmista ja teosten luonteesta, minkä lisäksi muutamat galleriat olivat osoittautuneet passiivisiksi. Hankalia olivat myös galleriat, jotka eivät koskaan maksaneet taiteilijalle tämän osuutta myynneistä sovituksessa ajassa, vaikka ne muutoin olisivat hoitaneet tehtävänsä.

Osa haastateltavia edustavista gallerioista on kansainvälisesti etabloituneita ja kykenee takaamaan taiteilijalleen vakaan ja monipuolisen tuen ja turvan. Jo pääsy tällaisen gallerian suojiin merkitsee sekä taiteellista tunnustusta että markkina-arvon kasvua. Galleria ottaa riskin investoidessaan nuoreen taiteilijaan mainettansa ja pääomaansa, jonka tuotosta ei alkuvaiheessa ole takeita. Galleristit ovat yksi niistä tahoista, jotka taidemaailmassa ”luovat luovan työn tekijöitä”, kuten Pierre Bourdieu (1985, 188) sanoo. He ovat taidemaailman keskeisiä, vaikka eivät toki ainoita, portinvartijoita, jotka vaikuttavat siihen, mitkä teokset ja suuntauokset ja ketkä taiteilijat pääsevät esille ja saavat osakseen arvostusta (ks. Bystryn 1978). Muutama haastateltavien gallerioista kuului milteipä maailman ykkösketjuun, mikä näkyi muiden niiden edustamien taiteilijoiden nimistä, kuten Mircea Cantor, Tony Cragg, Nan Goldin, Douglas Gordon, Candida Höfer, Anselm Kiefer, Barbara Kruger ja On Kawara. Nuoren taiteilijan arvo nousee jo esiintymisestä samalla listalla tällaisten tekijöiden kanssa.

Kansainvälisen nykytaidemaailman toimintamekanismeihin perehtynyt Eric selitti, että nimekäs galleria takasi yhteydet keskeisiin

taideinstituutioihin, joissa pidettiin näyttelyitä ja jotka ostivat teoksia. Hänen näkemyksensä mukaan galleria oli taiteilijalle olennainen keino taata työllisyys ja toimeentulo. Ericillä itsellään oli useita gallerioita, ja niiden joukossa oli myös kovia kansainvälisiä nimiä. Osaa haastateltavista edusti pikemmin keskitason galleria. Muutamat haastateltavien galleriat, kuten Hetan edellä mainittu ruotsalainen galleria, toimivat ensisijaisesti oman maansa rajojen puitteissa. Parilla muullakin haastateltavalla oli Ruotsissa aivan oma fanipiirinsä tai asiakaskuntansa. Keskieurooppalainen galleria, esimerkiksi saksalainen tai hollantilainen, taas oli taiteilijalle suuri etu, jos hänen markkinansa olivat pääosin sillä alueella, kuten asianlaita oli useiden valokuvataiteilijoiden tapauksessa.

Muutamit haastateltavista – kuten Heta ja Niklas – olivat kiinnittyneet ulkomailla uusiin, pieniin gallerioihin, joilla oli eräänlaista avantgardeleimaakin. Taiteilija ja galleristi pönkittivät tällöin toinen toistaan maineittensa muodostamisessa, ja monesti heidän suhteensa muistutti tasaveroista kumppanuutta. Useantyyppisistä gallerioista kokemusta omaava Eric luonnehti toimintaa pienissä gallerioissa intiimiksi ja perheenomaiseksi. Hetan oli galleristi pyytänyt mukaansa perustaessaan oman gallerian toimittuaan pitkään maineikkaassa galleriassa assistenttina. Taiteilijan näkökulmasta galleristin samanikäisyys ja samanhenkisyys tuntuivat hyvältä, vaikka nuori yritys ei antanut hänelle samanlaista uskottavuutta kuin ykkösketjun galleria, jollaiseen hän oli alun perin haaveillut pääsevänsä. Yksi Hetan nykyisen gallerian eduista oli se, että taiteilijajoukko oli tarkoin valikoitu ja suppea ja galleristi hoiti sitä henkilökohtaisesti. Hetalla oli galleriassa erityisasema, sillä hän oli ensimmäinen taiteilija, joka oli pyydetty siihen mukaan. Heta korosti tässä galleriasuhteessa molemminpuolista sitoutumista ja pitkäjänteisyyttä. Hänellä oli sen rinnalla useita muitakin gallerioita.

Heta: [M]ä silti oon ollu ihan upouuden gallerian ensimmäinen taiteilija, ja itse asiassa se on aika mukava tilanne ollu, koska me ollaan samaa sukupolvea, et me ollaan suurin piirtein samanikäisiä...

Sari: Te ehkä nostatte toisianne tavallaan? Galleria on nuori ja sä oot nuori.

Heta: Kyllä, et se on ollu oikeesti aika mukava kokemus ja meillä on menny tosi hyvin ja se on kans sillai pitkän tähtäimen engagement, et se ei oo mikään sellanen, että yks näyttely ja "hei sitten".

Gallerioilla on taidemaailmassa keskinäinen hierarkia, samoin erityyppisillä gallerioilla on selkeä tehtävänsä kokonaisuudessa, ja taiteilijan uran eteneminen tarkoittaa, että hän siirtyy aina vain entistä arvostetumman gallerian talliin kohtalaiseen tahtiin (Giuffre 1999). Vaihtoehtogalleriat eivät yleensä takaa taiteilijalle taloudellista turvaa

mutta ne pönkittävät hänen taiteellista uskottavuuttaan (odotusarvoaan). Nämä galleriat syöttävät taiteilijoita eturivin gallerioihin, jotka kykenevät hankkimaan ostajia teoksille ja maksamaan tuotantokustannuksia. Haastateltavien joukossa esimerkiksi Heta näytti etenevän tämän taidesosiologisen tutkimuksen kuvaaman mallin mukaisesti. Sen sijaan Kata oli kansainvälisen läpimurtonsa jälkeen pongahtanut suoraan milteipä niin huipulle kuin vain oli mahdollista päästä.

Haastateltavat olivat pian oppineet sen, että taiteilijoilla on hierarkiansa gallerian sisällä. Siina tiesi, että isossa galleriassa uutta näyttelyaikaa sai odottaa pitkään, jos ensimmäinen näyttely myi heikosti. Toki galleria saattoi viedä taiteilijan töitä taidemessuille ja hankkia hänelle näyttelytilaisuuksia muuannekin kuin omaan tilaansa, mutta kaikkia taiteilijoita ei ”promottu” yhtä suurella innolla (Siina). Muutaman haastateltavan ulkomaisesta galleriasta ei ollut tähän mennessä ollut käytännössä muuta hyötyä kuin pari näyttelytilaisuutta. Myyntiäkään ei ollut välttämättä vielä syntynyt, eivätkä galleriat aina näyttäneet erityisemmin ponnistelevan taiteilijan uran eteen. Jos taiteilijalla oli useita gallerioita, hän saattoi odotella rauhassa, että saamaton galleria ryhdistäytyisi. Jos hän oli yhden gallerian varassa ja varsinkin jos tämä sijaitsi keskeisellä markkina-alueella, hän pyrki yleensä nopeasti siirtymään parempaan.

Muutama haastateltavista oli jo ehtinyt vaihtaa galleriaa ulkomaille. Aki oli lähtenyt kävelemään amerikkalaisesta galleriastaan perustavien linjaerimielisyyksien takia: galleristi oli olettanut hänen olevan valmis mihin tahansa myönnytyksiin tekemisessään saadakseen nimeä ja näkyvyyttä. Valtaosin haastateltavat olivat kuitenkin haastattelehukella tyytyväisiä nykyiseen galleriaansa. Moni heistä arvosti läheistä ja luottamuksellista suhdetta galleristiin, ja häntä pidettiin keskeisenä kansainvälisen uran edistäjänä ja henkilökohtaisena neuvonantajana. Suhteen alkuvaihe saattoi silti olla ollut myrskyisä, kun nuori taiteilija ei ole tuntenut kansainvälisen taidemaailman käytäntöjä eikä galleristi puolestaan ole ymmärtänyt taiteilijan toiveita ja tavoitteita. Useimmilla haastateltavilla oli ollut alussa epätietoisuutta siitä, miten ulkomaisen gallerian kanssa toimitaan, kun ne poikkesivat niin paljon tšekäläisistä.

[M]ä olin aluks ihan kun kusi sukassa, et mitä tää homma on, ei mulla ollu mitään hajuu, ei kukaan, oli hirveen vaikea saada mitään tietoa, et miten gallerian kanssa toimitaan ja muuta, et se oli ihan sellanen – – loikkaus tyhjyyteen. (Niklas)

Parhaiten taiteilijan ja ulkomaisen galleristin yhteistyö näytti sujuneen tapauksissa, joissa se oli aloitettu varovasti tunnustellen. Ensin oli neuvoteltu useaan otteeseen pitkän ajanjakson aikana, sitten järjestettiin kokeeksi yksi näyttely tai käytiin vaikkapa taidemessuilla tekemättä varsinaista sitovaa sopimusta. Tätä menetelmää olivat soveltaneet muiden muassa Aida, Eric ja Heta. Sen sijaan Eric, jolla oli siis

kaikkiaan kahdeksan galleriaa ulkomailla, tuntui lähteneen niistä osaan mukaan melko lyhyen harkinnan jälkeen. Aidalla ja Hetalla oli parhaillaan menossa tunnustelu uuden ulkomaisen gallerian kanssa.

Neuvottelut tuotannon määrästä, muodosta ja sisällöstä

Tehokkaimmat galleriat vapauttavat taiteilijan keskittymään omaan taiteelliseen työhönsä, kun niiden kautta tapahtuva teosmyynti – yleensä apurahojen rinnalla – takaa sen verran suuret tulot, että sivutoitaa ei tarvitse välttämättä tehdä. Moni nuori taiteilija hakee juuri tällaista täysipainoisen työskentelyn mahdollisuutta, ja galleria tietenkin myös hyötyy tilanteesta edellyttäen, että taiteilijan teoksille on kysyntää tai että häntä pidetään vahvana lupauksena. Iso galleria muistuttaa monesti eräissä suhteissa tehdasta tai tuotantolaitosta, jolla on etätoimipisteitä tai alihankkijoita. Jotta järjestely olisi kannattava, teoksille tulisi riittää ostajia ja uusia teoksia pitäisi syntyä kohtalaiseen tahtiin. Hidastempoista taiteilijaa hoputetaan tekemään useampia töitä ja nopeammin, jotta uusia töitä riittäisi esiteltäväksi taidemessuilla ja myytäväksi kiinnostuneille. Näihin kuului esimerkiksi Niklas, jonka työt olivat jatkuvasti loppuunmyytyjä.

Se halus multa koko ajan teoksia, et mulla on kaks viikkoo aikaa tehdä kaks seinää. (Sanna)

Mun kohalla ne paineet on ollu, että tee lisää tai sen sellasta. (Niklas)

[M]un piti tehdä niitä maalauksia ihan hirveätä vauhtia, et kun yleensä gallerioissa, näyttelytiloissa on useampi huone, niin okei, et jos yhteen huoneeseen laittaa ton videon, niin mitä sä laitat sinne toiseen huoneeseen. (Siina)

Galleristi saattaa esittää nuorelle taiteilijalle teosten sisältöön ja muotoon liittyviä toivomuksia. Bernard Rosenberg ja Norris Fliegel (1970, 475) kutsuvat tällaisia gallerioita ”manipulatiivisiksi”. Vihjeet ovat useimmiten hienovaraisia, mutta joskus taiteilijalle sanotaan aivan suoraan, mihin suuntaan hänen haluttaisiin muuttavan tekemistään. Toisaalta taiteilijaa saatetaan painostaa pysyttelytymään kysytyksi havaitussa ja muista selkeästi erottuvassa tekemisen muodossa ja sisällössä. Haastateltavien tapauksessa etenkin gallerian omiin näyttelyihin tuotavia teoksia oli haluttu kontrolloida.

Kyllä meillä oli jossain vaiheessa semmonen kädenvääntö näistä mun sisällöistä, et se haukku mun teokset ihan täysin. – Se rupes esimerkiksi määrittelemään mun värejä, niinkun kommentoimaan mun värejä, ja sit se sano, et mun duunit on ihan hirveen rumia – tai se sano, et nää on huonoja maalauksia. (Sanna)

[G]alleristi sano, et sit mä haluun niitä figureja sinne [näytel-
lyyn]. (Miko)

Sannalla oli ollut aluksi ulkomaisen galleriansa kanssa melkoisia vaikeuksia. Hän arveli keskeiseksi syyksi sitä, että miesgalleristi ei ollut tottunut suomalaisten kaltaisiin vahvoin naisiin. Sittemmin tilanne oli neuvottelujen ansiosta rauhoittunut. Tätä lienee edistänyt se, että galleristin rumiksi haukkumilla teoksilla osoittautui olevan kysyntää maailmalla. Toinen galleristin painostuksen kohteeksi joutunut taiteilija, Niklas, oli käynyt pitkiä keskusteluita galleristinsa kanssa saadakseen tämän ymmärtämään toiveitaan ja tavoitteitaan. Niklaksen kertoman mukaan neuvottelut jatkuivat yhä haastatteluhetkellä. Hän piti galleristeja yleisesti ottaen rasittavina tyyppeinä, joiden puheita ei voinut ottaa todesta, sillä nämä harrastivat hänen käsityksensä mukaan ”katteetonta hehkutusta”. Galleristit pyrkivät Niklaksen käsityksen mukaan antamaan liian ruusuisen kuvan sekä omista kyvyistään että taiteilijan potentiaalista.

Niklaksen kokemuksen mukaan galleria saattaa omia etujaan ja omaa agendaansa ajaessaan sivuuttaa tyystin taiteilijan mielipiteen. Galleristi oli järjestänyt Niklakselle näyttelyn eräässä sijaintimaansa taidemuseossa. Galleristin mukaan kyse oli loistotilaisuudesta, sillä museo oli maan parhaimpia ja oheen luvattiin tehdä vielä katalogi. Taiteilijalle museo oli kuitenkin täysin tuntematon, ja sen henkilökunnan asenne häntä kohtaan osoittautui ikäväksi. Eniten Niklasta harmitti se, että hänet suljettiin kokonaan katalogin teon ulkopuolelle, vaikka hän oli tehnyt useita vuosia työkseen graafista suunnittelua. Katalogin tekstiosuudesta löytyi virheitä eikä kuvaosuus tuonut taiteilijan käsityksen mukaan uutta verrattuna pari vuotta aiemmin ilmestyneeseen kirjaan. Niklas piti katalogia taiteellisesti arvottomana, vaikka ymmärsi sen merkityksen gallerian myyntitoiminnalle. Hän katsoi museon ja gallerian yhteistoiminnassa loukanneen hänen näkemys- ja oikeuksiaan taiteilijana.

Ihan perseestä! Ja sit oikeesti kyllä mulla on joku oikeus niihin omiin kuviin ja niiden käyttöyhteyksiin. Joku katalogihan on mun mielestä jossain määrin taiteellinen valinta, millanen se on. (Niklas)

Niklaksen lailla haastateltavat poikkeuksetta ymmärsivät hyvin, että galleristin täytyy periaatteessa saada jokaisesta näyttelystä jotain myydyksi, jotta ei joutuisi konkurssiin. Muutamia heikosti myytävissä olevia alibinäyttelyitä on toki hyvä pitää välillä gallerian maineen kohottamiseksi, mutta moneen ”kulttuuritekoon” ei voinut olla varaa vuositain. Useat haastatellut olivat valmiita taipumaan galleristinsa pyyntöihin melko pitkälle, kun he kerran olivat ”leikkiin lähteneet”. Siinä oli jopa suostunut erään ulkomaisen gallerian esittämään pyyntöön tehdä tilauksesta tietynlaisia teoksia, vaikka kyseinen galleria ei edes edustanut häntä ja oli hänelle muutoinkin tuntematon. Siinä vai-

kutti huvittuneelta siitä, että häneltä tehtiin tilaus suoraan kysynnän perusteella. Galleria oli oletettavasti nähnyt hänen aikaisempia teoksiaan jollain nettisivuilla ja innostunut tästä ottamaan häneen yhteyttä.

[E]t mä jouduin yhteen [ulkomaiseen] galleriaan tekemään esittäviä öljyvärimaalauksia viime vuonna, koska ne oli silleen, että näitä just kysellään [heh]. (Siina)

Siina leikkitteli kaupallisuuden kanssa, mutta hänen joustavuudellaan oli rajansa. Hän ei esimerkiksi ollut suostunut tekemään oman galleriansa vaatimia stillkuvia myytävän tavaran tuottamiseksi. Sen sijaan hän oli tarjonnut eräänlaisia liikuteltavia valokaappeja, jotka olivatkin osoittautuneet myyntimenestyksiksi.

Sari: Onks noi galleristit millään tavalla painostanu sua sellaiseen, et pitää tehdä myös jotain, mitä myydään...

Siina: On, on!

Sari: ... koska sehän on sekä sun että niitten leipä?

Siina: Ei ne halua laittaa esille mitään, mitä ne ei myy, just sen takia ne on silleen, että ei missään tapauksessa esimerkiksi kah-ta videota, koska ne tietää, et se on se, mikä ei mene kaupaks.

Sari: Onks niitten kans ollut puhetta siitä, et näitä stillejä vai ootsä ite...?

Siina: Ne on pyytäny stillejä, ja sit mä kieltäydyin tekemästä niitä --.

Kahdeksalla haastateltavalla oli useampia kuin yksi kiinteä galleriasuhde. Silloin kun taiteilijalla on kaksi galleriaa, joista toinen on suomalainen ja toinen ulkomainen, niiden välillä ei yleensä synny suuria kiistoja, koska niillä on selkeä, pitkälti maantieteeseen perustuva tehtävänjako. Suomalaiset galleriat eivät liiemmin toimi muualla Euroopassa eivätkä varsinkaan sen ulkopuolella messuosallistumisia ja niistä seuraavia myyntejä lukuun ottamatta. Ulkomaisten gallerioiden välillä sen sijaan joudutaan käymään neuvotteluja, ja niiden joukosta yksi on yleensä taiteilijan päägalleria, joka saa osuuden myös muiden myynneistä. Eric kutsui tätä päägalleriaa äiti- tai emogalleriaksi. Teosten hinta on tavallisesti sama kaikissa gallerioissa riippumatta maan yleisestä hintatasosta. Video- ja valokuvataiteilijoiden tapauksessa galleriat voivat joskus joutua kiistaan teosedition keskinäisestä jaosta.

Jotkut taiteilijat haluavat keskittää kaiken promovointinsa yhteen galleriaan, toiset haluavat jakaa vastuuta useiden kesken. Kata oli puhdas esimerkki yhden gallerian taiteilijasta, Eric edusti toista ääripäätä kahdeksalla galleriallaan. Eric perusteli useita galleriasuhteitaan sillä, että taidekauppiaiden vaikutusvalta suhteessa taiteilijaan oli lähtökohtaisesti suuri. Hänen näkemyksensä mukaan galleriat koettavat pakottaa taiteilijan tuottamaan tietyn tyyppisiä teoksia, mikä

johtaa helposti idean loppuun käyttämiseen. Eric uskoi usean gallerian järjestelmän ehkäisevän taiteilijan ryöstöviljelyä, koska galleristit ovat harvoin yhtä mieltä. Taiteilijalle tarjoutuu mahdollisuus useiden mielipiteiden kuulemiseen keskeisistä uraa ja tuotantoa koskevista ratkaisuista. Ericillä samoin kuin Sannalla oli kokemusta siitä, kuinka yksi galleristi vastustaa uusia kokeiluita jyrkästi mutta toinen kannustaa jatkamaan niitä.

Sannan tapauksessa nousi esiin se, että suomalaiselta ja ulkomaiselta gallerialta saatu tuki on usein erityyppistä ja niiden näkemykset toisistaan poikkeavia. Suomalainen galleristi saattaa ymmärtää pitemmälle taiteilijan kokeiluja ja oman ilmaisun haentaa, kun taas ulkomaista huolestuttaa nimen ja tyylin tunnistettavuuden katoaminen. Haastatteluiden perusteella suomalaiset galleristit eivät myöskään painosta taiteilijaa tuottamaan lisää teoksia yhtä suurella paineella kuin ulkomaiset. Erot voivat johtua yksinkertaisesti taidemaailmojen ja -markkinoiden erilaisesta mittakaavasta ja gallerioiden toisistaan poikkeavista funktioista niiden sisällä. Kun kauppa käy Suomessa suhteellisen vaimeasti, tuotantoa ei ole syytä yltiöpäisesti kasvattaa. Monet suomalaiset galleriat ovat pikemmin taiteilijoiden ja valtion sekä muiden sponsorien osittaisrahoituksella toimivia taiteen esittelytiloja kuin varsinaisia kauppapaikkoja.

Suhde kaupallisuuteen

Useimmat haastateltavat pitivät sitä, että heidän teoksiaan myytiin ja markkinoitiin kaupallisen gallerian kautta, normaalina kuvataiteilijan ammattiin kuuluvana piirteenä. Muutama heistä suorastaan julisti hyväksyvänsä kaupallisuuden taiteessa, ja Aki jopa ilmoitti provokatorisesti tavoitteekseen rikastua taiteella, missä hän kenties otti mallia Jeff Koonsin kaltaisista pitkälti taloutta kieltävää periaatetta riennamalla menestykseen nousseista taiteilijoista (vrt. Abbing 2002, 49). Paria haastateltavaa, kuten Simoa, nykyiseen toimintakontekstiin liittyvä kaupallisuus kuitenkin selvästi hiersi. Jos oli taidekoulussa omaksumut kriittisen suhtautumisen kaupallisuuteen, oli vaikea perustella itselleen sitoutumista kansainväliseen galleriaan. Entiset opiskelutoverit saattoivat myös huomautella pisteliäästi etenkin taidemessuille osallistumisesta merkinä nuoruuden ideaalien pettämisestä.

Sanna katsoi, että jokaisen taiteilijan tulee löytää ”oma tapansa olla” kaupallisessa galleriakuviossa. Hän tuntui luottavan siihen, että taiteilijan omatunto ja integriteetti takasivat sen, että markkinat eivät päässeet muokkaamaan itse tuotantoa. Sanna piti arvossa tiettyä etäisyyttä, vapautta ja liikkumavaraa suhteessaan galleriaan. Toisaalta hän piti galleriasidosta hyvänä sen vuoksi, että hänen itsensä ei tarvinnut lähteä ”leikkimään bisnesmiestä”, koska se hänen arvionsa

mukaan verottaisi tuotannon autenttisuutta, mistä taas hänen näkemysensä mukaan taiteilijan menestys pitkällä tähtäimellä lopulta riippui. Tästä näkökulmasta galleristi siis itse asiassa suojasi taiteilijaa kaupallisuudelta siinä kansainvälisessä kontekstissa, missä Sanna tätä nykyä toimi.

Simo oli onnistunut rauhoittamaan omaatuntoaan rajoittamalla myynnin yksittäisten teosten sijaan isompiin ryhmiin. Teoksia ei tulut myydä metritavarana vaan sisällöllisinä kokonaisuuksina. Galleristi antoi Simon pysyä päätöksessään, vaikka järjestely epäilemättä supisti kokonaisuutta. Toisaalta hänen teostensa miltei loputon sarjallisuus ja sitä myötä monipuolinen yhdistelymahdollisuus palvelivat kaupallisuuden ehtoja. Simolla oli vahva tarve perustella itselleen mukana olo aikaisemmin arveluttavana pitämässään järjestelyssä, joka kuitenkin näytti takaavan hänelle edellytykset kokopäiväiseen taiteen tekemiseen, mikä oli hänelle lopulta tärkeintä kaikesta.

Mä oon ottanu sen suhtautumisen tohon omaan kaupalliseen systeemiin, et niin kauan, kun se ei vaikuta mun tekemiseen millään tavalla ja joku muu voi silleen, et ei ite oo, joku muu myy ne, niin se on silleen ihan ok, et se on, et siitä saa rahaa. (Simo)

Sitova kiinnittyminen kaupalliseen galleriaan oli pannut monia haastateltavista harkitsemaan vakavasti oman tekemisensä tavoitteita ja teostensa luonnetta. Aida, joka haastatteluhetkellä käynnisteli yhteistyötä ulkomaalaisen gallerian kanssa, pohti tuotantoaan tavarafetisistimin näkökulmasta. Omien teosten myytävyys arvelutti häntä jossain määrin, sillä hän teki pääasiassa valokuva- ja videoteoksia, jotka eivät aihepiiriltään olleet mitään ”galleriaduuneja”. Ulkomailta hän arveli niille löytyvän jonkin verran ostajia esimerkiksi keräilijöiden joukosta, mutta Suomessa niistä olivat kiinnostuneita lähinnä muutamat museot.

Galleriatoiminta on kuitenkin kaupallista toimintaa, niin sitten usein se on sellasta, että teokset, niiden pitää herättää fetisistisiä tunteita ihmisissä, et ne omistaa ne tai jotenkin... (Aida)

Eric suhtautui luontevasti taiteen myyntiin, gallerioihin ja messuihin. Hän oli kotoisin maasta, jossa ei ole yhtä laajaa apurahajärjestelmää kuin Suomessa ja muissa Pohjoismaissa vaan taiteilijat hankkivat elantonsa pitkälti markkinoilta. Ericille oli taidekoulussa nimenomaan opetettu, että taiteilija tarvitsee tuekseen vahvan gallerian, jonka kanssa tehdään yhteistyötä. Suomessa useimmat taidekoulut vaikuttavat sen sijaan viime vuosiin saakka valmentaneen opiskelijoita pikemmin julkisin varoin tuetun taiteen tekemiseen; Abbing (2002, 99) kutsuu tällaista taiteilijatyyppejä valtiontaiteilijaksi (*government artist*). Taidekoulut ja niiden opettajat toimivat monessa muussa maassa keskeisinä sponsoreina gallerioiden suuntaan (ks. esim. Rosenblum

1980, 38). Ericin olisi ollut vaikea tulla toimeen ja jatkaa taiteen tekemistä ilman myynnistä saatuja tuloja, joten hän teki esimerkiksi mielihyvin samasta teoksesta erikokoisia versioita eri tarkoituksiin ja eri ostajille.

Samantyyppistä joustavaa asennetta kuin Eric edusti haastateltavien joukossa myös Siina, kuten aiemmista lainauksista on jo ilmenyt. Kumpikaan ei tähännyt pelkästään ostajia houkuttelevien ja silmää miellyttävien sijoituskohteiden tekemiseen, mutta molemmat olivat valmiita ottamaan yleisön huomioon jo teoksia tehdessään. Siina kertoi jopa tekevänsä eräänlaista markkinatutkimusta näyttelyissä ja gallerioissa vieraillessaan. Tarkoituksena ei ollut niinkään analysoida kysyntää, jotta voisi siihen suoraan teoksillaan vastata, vaan ottaa selvää siitä, mikä ihmisiä todella kiinnostaa. Taiteilijan terapisti oli Siinalle toissijainen taiteen tekemisen motiivi.

Ei se silleen, et se vaikuttaisi välttämättä omiin töihin, mut pysy semmoinen suhteellisuuden taju, koska – – sitä yleisöä vartenhan niitä töitä periaatteessa tehdään, niin okei, että jos toi on se, mikä kiinnostaa, niin ei kannata lähteä nyt kaivelemaan jotain omaa traumaa [heh], jos ihmiset halua nähdä jotain ihan muuta. (Siina)

Per Mangset (2003, 138; 2004, 253) totesi tutkimuksessaan, että ulkomailla opiskelleet norjalaiset taiteilijat olivat vähemmän ”askeettisia” kuin Norjassa opiskelleet, sillä he olivat sosiaalistuneet toisenlaisiin taiteilijamalleihin. Haastattelemani kansainvälisesti liikkuvat suomalaiset taiteilijat olivat itse havahtuneet siihen, että meillä suhtaudutaan kaupallisuuteen jyrkästi ja tuomitsevasti verrattuna moneen muuhun maahan. Simo oli kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka erilainen ote taiteilijoilla oli sellaisissa maissa, joissa oli tarjolla vähemmän julkista tukea ja joissa oltiin riippuvaisia teosmyynnistä. Suomessa apurahajärjestelmä oli mahdollistanut selän kääntämisen kaupallisuudelle ja edistänyt myyttisen taiteilijakuvan ylläpitämistä. Monessa muussa maassa taidekauppa on taidejärjestelmän olennainen ja luonteva osa, niinpä opiskelija joutuu taidekoulusta valmistuessaan sopeuttamaan puristista ideologiaa käytännön toimeentulon vaatimuksiin (Rosenblum 1980, 39). Toki muuallakin karsimaattista näkemystä on voinut ylläpitää hankkimalla elannon tutkimus- ja opetustyöstä tai aivan muusta ammatista – puhtaimmillaan se voinee säilyä silloin, kun taiteilija on täysin vapaa taloudellisista paineista esimerkiksi perityn omaisuuden ansiosta (vrt. Bourdieu 1993, 63).

[N]yt kun on ollu, niin paljon kierrelly, niin muualla on ihan toisenlainen suhtautuminen tohon myymiseen, niinku muualla Euroopassa, et siellä ei käy... – et niille se eläminen tulee kaikille siitä. Ja kun se on niin yleistä, että galleriasta ostetaan koko ajan, – – niin se vaan jotenkin kuuluu siihen. (Simo)

Barbara Rosenblumin (1986) mukaan taiteilija voi yrittää pitää taidekaupan roolia kurissa vaikuttamalla siihen, mihin teokset päätyvät; hänen näkemyksensä mukaan kyse on taiteilijan kamppailusta teoksistaan "vieraantumista" vastaan. Heta toivoi, että ainakin osa hänen teoksistaan päätyisi julkisiin kokoelmiin, koska silloin ihmiset laajassa mitassa pääsisivät katsomaan niitä. Hän oli sopinut galleristiensa kanssa, että yksi vedos kustakin editiosta varattaisiin julkista kokoelmaa varten. Useimmat muut galleriakiinnittyneet haastateltavat eivät liiemmin keskustelleet siitä, kenelle tai minne heidän teoksiaan myytiin, tai edes siitä, minkälaisia hintoja niille asetettiin. Gallerioiden tiedettiin kyllä periaatteessa suosivan yksityisten ostajien sijaan maineikkaita kokoelmia, koska niiden nimi näytti hyvältä taiteilijan ansioluettelossa ja koska ne pitivät huolta teoksista ja lainasivat niitä pyydettyä esimerkiksi taiteilijan yksityisnäyttelyihin isoissa museoissa tai taidekeskuksissa. Kokoelmista ei myöskään yleensä myydy töitä eteenpäin, eli taiteilijan teosten hinnoilla ei päästy spekuloidaan, eikä taiteilijan maine kärsinyt siitä, että hänen teoksensa myytiin nopeasti pois mahdollisena virhesijoituksena.

Sari: Miten se sun galleria tai suosit sä itse tiettyntyyppisiä ostajia, et esimerkiks nykytaiteen museoita versus jotain yksityisiä ostajia?

Kata: Varmaan se galleria enemmän semmosia ostajia, jotka ei jälleenmyy sitä työtä, eli museoita tai sitten isoja kokoelmia. Mutta se myynti- ja ostamispuoli ei oo mulle mitenkään kiinnostava.

Sen, että taiteilija tuntui suorastaan suojelevan itseään myynti- tai hintatiedoilta, voisi tulkita kertovan hankauksesta markkina-ajatuksen kanssa. Muutamien haastateltavien piittaamattomuus teostensa kohdalta vaikutti kuitenkin johtuvan yksinkertaisesti siitä, että he keskittyivät tekemään aina vain uusia tuotantoja. Heidän intohimonsa kohdistui pikemmin taiteen tekemisen prosessiin kuin lopputuotteisiin. Siinasta teosten myyminen ei ollut taiteilijalle mikään häpeä, kuten Suomessa tunnuttiin vielä ajateltavan, sillä hän näki myynnin ensisijaisesti keinona hankkia rahaa materiaaleja, välineitä, työtilaa ja apu-työvoimaa varten. Työhuoneen nurkissa olevat valmiit teokset olivat vain tiellä ja pölyttymässä. Parasta Siinan näkemyksen mukaan oli, jos teokset myytiin sellaiselle taholle, joka pystyi säilyttämään niitä paremmin kuin hän itse. Siinan radikaalilta vaikuttava näkemys ei lopulta sodi pahasti karismaattista ideologiaa vastaan, sillä hän alistaa teosmyynnin palvelemaan taiteen tekemistä siinä missä taiteeseen liittymättömien sivutöidenkin (vrt. Abbing 2002, 84).

Sari: [S]inä et suhtaudu kaupallisuuteen kielteisesti?

Siina: En – eihän siihen voi, sit pitää mennä johonkin muulle alalle [heh]! Jotenkin silleen Suomessa ihan hirveä häpeä, jos

silleen haluis myydä teoksen, et kun eihän kukaan tee niillä mun työhuoneella mitään, ne on siellä tiellä ja ne on ollu jo esillä kertaalleen, ja sit jos sen myy, niin sit sillä rahalla voi tehdä joutain uutta projektia.

Haastateltavien suhtautumisen töidensä kohtaloon taidemarkkinoilla voitaneen sanoa jossain määrin ilmentävän ”vieraantuneisuutta” siinä merkityksessä kuin Rosenblum (1986) termiä käyttää. Tällaista vieraantumista edusti esimerkiksi Niklaksen toteamus, että ”[k]yllä mun työt elää ihan omaa elämäänsä”. Nuori taiteilija oli hämmentynyt töihinsä kohdistuvasta kysynnästä, eikä hän oikein jaksanut ottaa selvää siitä, mitä teoksille tapahtui sen jälkeen, kun hän päästi ne käsistään. Niklas ei esimerkiksi tuntenut osaa niistä kokoelmista, jotka hänen ansioluettelossaan mainittiin – ei edes tiennyt, että hänen teoksiaan oli koskaan hankittu niihin, koska hän ei ollut avannut gallerian lähettämiä kuukausiraportteja. Teoksia tulkittiin ja niihin ympätettiin selittäviä tekstejä, niitä esiteltiin ja kaupiteltiin, niitä myytiin ja liitettiin yksityisiin tai julkisiin kokoelmiin, joista osa oli taiteilijalle täysin tuntemattomia. Niklas tunsu välillä olevansa pelkkä statisti kansainvälisen taidemaailman kuvioissa ja alkoi epäillä toiminnan mielekkyyttä: tämänpäin vuoksi ryhdyin taiteilijaksi?

Valokuva- ja videotaiteen tapauksessa editio on keskeisiä tapoja kontrolloida teosten hintaa. Siihen suhtautuminen kertoo yhtäältä taiteilijan ideologisesta suuntautumisesta ja toisaalta mukautumisesta muuttuneeseen toimintakontekstiin. Editio tarkoittaa sitä, kuinka monta kopiota (tai vedosta) teoksesta pannaan liikkeelle. Näiden numeroitujen kappaleiden lisäksi taiteilija voi tehdä muutaman kopion omaan käyttöönsä. Editiosta kysyttäessä moni taiteilija totesi käytännöllisesti, että koska hän oli mennyt mukaan kaupalliseen toimintaan gallerian kautta, hänen oli hyväksyttävä ajatus, että kopioiden lukumäärää rajoitetaan. Galleristin olisi vaikea myydä teoksia, jos niitä olisi tarjolla potentiaalisesti rajaton määrä, mikä tietenkin myös vaikuttaisi hintoihin alentavasti. Taiteilijan käden kosketus ja teoksen uniikkisuus ovat taidemarkkinoiden perusolettamuksia, minkä vuoksi monistettavien teosten määrää rajoitetaan editioiden avulla (ks. esim. Zolberg 1990, 82 ja 88).

Koska mulla on galleria, mulla on edustaja, niin mä en halua omia markkinoitani tuhota sillä, että mä sanosin, et mä voin tehdä näitä tarpeen mukaan. (Kata)

Useimmilla niistä haastateltavista, jotka tekivät editioita teoksistaan, se oli kooltaan viisi. Isojen teosten tapauksessa editio saattoi olla kolme tai niitä tehtiin aivan uniikkeina. Jotkut olivat kokeilleet esimerkiksi seitsemän ja kymmenen editioita mutta todenneet ne liian suuriksi kysyntään nähden. Myös kuuden editioita tehtiin; kyseinen taiteilija oli päätenyt tähän ratkaisuun yrityksen ja erehdyksen kautta.

Aluks mä tein viis, mut sit kun ne rupes meneen loppuun, mä tein kymmenen, sit mulle sanottiin, et se on liikaa – nuorelle taiteilijalle ja eurooppalaiselle valokuvaajalle se on liikaa. (Heta)

Yksi haastatelluista valokuvaajista, Simo, piti sitkeästi kiinni kymmenen editiosta, vaikka tiesi sen olevan liian suuri ja alentavan hintoja. Periaatteessa hän vastusti editioita, koska ne olivat hänestä monistetavien taiteenlajien tapauksessa puhtaasti kaupallisuuden tuotosta. Käytännön syistä hänen oli kuitenkin ollut pakko myöntyä lukumäärän rajoittamiseen. Tässäkin asiassa hän oli siis päätenyt kompromissiin, joka rauhoitti hänen omaatuntoaan ja antoi piirun verran periksi taidemarkkinoiden vaateille.

Kymmenen on sitten sellanen, koska jos mä haluan myydä, niin mä en voi pitäytyä tässä mun periaatteessa, koska ei museot ja tällaiset sitten osta, ellei siinä oo sitä [rajoitusta]. (Simo)

Niistä viidestä haastateltavasta – Arto, Mia, Nenna, Noora ja Taika – joilla ei ollut vielä koskaan ollut galleriasopimusta, yksikään ei suhtautunut sellaisen hankintaan ehdottoman kielteisesti. Tästä olin josakin määrin yllätynyt, kun osa heistä suuntautui vahvasti ”valkean kuution” ulkopuolisiin esityspaikkoihin ja yleisöihin. Nämä taiteilijat kyllä arvelivat, että heidän tekemisensä ei soveltuisi galleriakontekstiin tai että se ei kiinnostaisi taloudellisesti myynnin varassa toimivia galleristeja. Heistä voisi tulla enintään gallerian kulttuurisen maineen takaavia alibitaiteilijoita, joiden kustannukset maksettaisiin muiden aikaansaamista tuotoista. Tällöin heiltä vaadittaisiin aivan poikkeuksellista taiteellista kiinnostavuutta, niinpä jo silkka vaatimattomuus oli ehkäissyt osaa näistä haastateltavista ottamasta yhteyttä gallerioihin. Nuorin heistä, Taika, arvioi, että hänen olisi yksinkertaisesti kasvatettava teoskorpustaan – Kata käytti tästä ilmaisua *body of works* – ennen kuin gallerioihin kannattaisi ottaa yhteyttä edes näyttelyn pitämisen mielessä. Taikan yhteistyökumppaneita olivat pikemmin biennaalit, residenssit, museot ja taidekeskukset.

Ulkomailla asuvalla Mialla ei ollut haastatteluhetkellä sopimusta minkään gallerian kanssa eikä muutoinkaan mitään ”kaupallisia galleriakytkyjä”, mitä ilmaisua hän itse käytti. Hän oli kuitenkin aikaisemmin tehnyt erään suomalaisen kansainvälistä toimintaa harjoittavan gallerian kanssa yhteistyötä ja arveli sen voivan jatkua joskus myöhemminkin jossakin muodossa. Mia kuului juuri sen tyyppisiin taiteilijoihin, joiden avulla galleriat keräävät kulttuurista legitimitettä. Kyseinen galleria oli aikaisemmin järjestänyt Mian yksityisnäyttelyn sekä esitellyt hänen tuotantoaan merkittävien taidemessujen yhteydessä järjestetyssä ei-kaupallisessa oheistapahtumassa. Mia teki vaikeasti myytäviä performanssi-installaatioita. Lisäksi useat hänen työnsä olivat ekologisesti kantaa ottavia. Galleriaa hän kaipasi markkinoimaan itseään, koska hän katsoi olevansa siinä itse huono. Muutoin hän ei missään tapauksessa halunnut rajata toimintaansa taide-

kontekstiin. Mian keskeisiä yhteistyökumppaneita ja toiminnan rahoittajia olivat residenssit ja tapahtumat.

Sari: [S]jä haluaisit esittää teoksiasi jossakin muualla kuin gallerioissa tai museoissa tai messuilla tai biennaaleissa?

Mia: No, mulle se on aika itsestään selvää, että se on melkein tai se on yhtä arvokasta yleisön saavuttamiseksi ja sanottavansa sanomiseksi, että teokset on esillä jossakin muualla kun pelkästään taidetilassa.

Arto, joka teki taideobjekteja performanssien rinnalla, tähtäsi vakavissaan galleriasopimuksen hankkimiseen mutta ei ollut siinä vielä onnistunut. Hän piti ihanteenaan sellaista kansainvälistä galleriaa, joka tarjoaisi merkittävää taloudellista tukea, parhaassa tapauksessa palkallista työsuhdetta. Viime vuodet Arto oli hankkinut elantonsa taidealaan liittyvistä töistä, minkä vuoksi varsinainen taiteen tekeminen oli kärsinyt. Sitä hän oli päässyt tekemään lähinnä silloin, kun oli onnistunut saamaan apurahan.

Siellähän nämä isommat galleriat maksaa palkkaa taiteilijoille, joka kuulostaa aika hyvältä itse asiassa, et sä voit keskittyä niiden töiden tekemiseen ja ne maksaa sulle kuukausipalkkaa.
(Arto)

Nenna oli kiinnostunut luotettavasta ja kelvollisesta galleriasta, joka auttaisi häntä myymään teoksiaan, markkinoimaan itseään ja hoitamaan juoksevia asioitaan. Teosmyynti oli hänellä tähän asti ollut minimaalista, ja hän arveli sen olevan galleriallekin vaikeaa. Hän oli myös tietoinen siitä, että galleria tulisi todennäköisesti edellyttämään häneltä myytävissä olevaa oheistuotantoa. Hän vaikutti silti kohtalaisen luottavaiselta sen suhteen, että hänellekin löytyisi vielä jonain päivänä sopiva galleria. Nenna kuului niihin taiteilijoihin, jotka tekivät yhteiskunnallisesti kantaa ottavaa taidetta mutta olisivat silti olleet valmiita tekemään sopimuksen kaupallisen gallerian kanssa, kunhan ehdoista sovittaisiin eikä häneltä vaadittaisi ylitsepääsemättömiä myönnytyksiä. Kuten Taikan ja Mian tapauksessa, myös Nennalle residenssit ja taidetapahtumat olivat keskeisiä taiteellisen työn mahdollistajia.

Nenna: [K]yllä mä oisin ihan valmis antamaan niille osan jostain myynnistä, koska siis jos mä ylipäänsä vaan jotain saisin myytyä, niin se ois jo positiivista.

Sari: Aattelet sä sitten, et ne auttais sitten myös tämmösessä promotiohommassa ja asioitten hoitamisessa?

Nenna: Joo, et kyllä mä nään sen gallerian... mut tietty siinä on se, et sit ne rupeis varmasti vaatimaan multa just niitä valokuvasarjoja [heh] – tai jotain myytävää.

Sari: Jotain myytävää, niin, esineitä [heh].

Nenna: Niin, se pitäis ratkasta sit jotenkin järkevästi, tai siis, ettei rupee tekemään mitään oheistuotantoa ihan vaan sen takia.

Noora oli haastateltavista kauimpana yksityisistä, kaupallisista gallerioista ja taidemessuista. Hän ei kohdannut tätä maailmaa omassa toiminnassaan eikä uhrannut sille montakaan ajatusta. Hänen teoksensa eivät olleet myytäviä objekteja, mutta toisaalta, kuten hän totesi, ”mitä vaan voi tehdä myytäväksi”. Hän oli itsekin kerran myynyt erään teoksensa – tai interventionensa – konseptin. Noora hankki elantonsa erilaisista taiteeseen liittyvistä projekteista sekä satunnaisista apurahoista, minkä lisäksi hän käytti hyväkseen residenssejä. Hän oli tehnyt myös yhteistyöhankkeita koulu- ja sosiaalitoimen kanssa. Hänen pääasiallinen toimintaympäristönsä olivat erilaiset voittoa tavoittelemattomat yhteisöt ja tilat niin taidemaailman sisällä kuin sen ulkopuolellakin. Nooralla taiteilijan työnkuva oli pikemmin laajenemassa toisin kuin useimmilla haastateltavien joukossa olleilla gallerioihin sitoutuneilla taiteilijoilla, jotka keskittyivät entistä vahvemmin taidemaailman ydintehtävään (vrt. H. Becker 1981, 16).

Sari: Sulla ei oo sopimusta gallerian kanssa?

Noora: Ei.

Sari: Ja ilmeisesti et siihen suuntaan edes yritä?

Noora: No, en!

Sari: Onks kukaan koskaan kysyny mitään?

Noora: Ei! En mä edes tunne, en mä ollenkaan, en mä kohtaa sellasia kaupallisia galleristeja.

Tulonmuodostus

Ansio- ja rahoituslähteet

Taiteellinen ja ei-taiteellinen työ

Kaikki haastateltavat katsoivat ansainneensa haastattelua edeltäneenä vuotena 2005 pääosan tuloistaan joko taiteesta (13 henkilöä) tai taiteeseen liittyvästä työstä (2). Taidetuloihin on tässä laskettu teosmyyntien, tilaustöiden, näyttely- ja osallistumispalkkioiden ynnä muiden sellaisten "markkinatulojen" ohella apurahat ja palkinnot. Niistä kahdesta haastateltavasta, joiden päätulo oli peräisin taiteeseen liittyvästä työstä, toinen oli tehnyt valokuvauskeikkoja ja toinen järjestänyt palkkiopohjalta erilaisia taiteeseen liittyviä seminaareja ja työpajoja sekä opiskellut ja saanut sitä varten opintotukea. Kumpikin oli tehnyt tarkasteluvuoden aikana myös taiteellista työtä ja saanut tätä tarkoitusta varten jonkin verran apurahaa.

Etenkin Nooran tapauksessa taiteellisen ja taiteeseen liittyvän työn erottaminen tuntui keinotekoiselta, sillä hänen erilaiset hankkeensa näyttivät palvelevan eri keinoin samoja tavoitteita. Taiteellisen tai taidetyön määritelmä näyttää myös viime aikoina laajentuneen siinä määrin, että esimerkiksi taide-elämään liittyvän organisoititehtävät voitaisiin hyvin laskea sen piiriin (vrt. Rensujeff 2003, 85). Opetustyön ohella monet taiteilijat toimivat muun muassa kuraattoreina, kirjoittajina ja erilaisten hankkeiden koordinaattoreina, mistä haastateltavien joukossa nimenomaan Noora on hyvä esimerkki. Lisäksi on huomattava, että taiteilijat itse poikkeavat melkoisesti toisistaan siinä, kuinka jyrkästi he erottavat taiteellisen, taiteeseen liittyvän ja ei-taiteellisen työn. Heta esimerkiksi puhui "omista töistä" ja "työ-töistä", joista jälkimmäisiä hän oli itse asiassa tehnyt tähänastisen uransa aikana varsin vähän.

Taiteeseen liittyvää työtä oli vuonna 2005 tehnyt oman taidetyön rinnalla kaksi kolmesta haastateltavasta (10). Vain yksi oli tehnyt täysin omaan ammattialaan liittymätöntä työtä, mutta hänkään ei ollut saanut siitä päätulojaan. Sivutöiden tarvetta kyseisen taiteilijan tapauksessa tarkasteluvuotena lisäsi se, että hänellä oli tuolloin poikkeuksellisen vähän apurahaa; seuraavalle vuodelle hänelle oli jo myönnetty vuosiapuraha. Taiteeseen liittyvistä töistä yleisin oli opetus, jota oli

tehnyt haastateltavista seitsemän (lähes puolet). Opettaminen oli arvioni mukaan haastateltavien keskuudessa silti selvästi harvinaisempaa kuin kuvataiteilijoilla keskimäärin; heidän opetusjaksonsa olivat sitä paitsi pääasiassa periodeja tai yksittäisiä luentoja tai kritiikkejä. Opetus ei ollut päätulonlähde yhdelläkään heistä. Opetusta oli annettu sekä kotimaisissa että ulkomaisissa taidekouluissa, minkä lisäksi joukossa oli muutamia taidetapahtumien yhteydessä pidettyjä työpaikkoja. Yksi haastateltavista oli ennen kansainvälistä läpimurtoaan työskennellyt useita vuosia päätoimisena taideopettajana, mutta muilla haastateltavilla opetustyö ei ollut missään vaiheessa ollut pääammatti.

Tietty vapaus ja joustavuus ajan ja paikan suhteen luonnehti haastateltavien sivutoita. Rungas matkustaminen mutkistaa monen haastateltavan tapauksessa vakituisten työsitoumusten ottamista, kuten lukukauden kestävä kurssia. Omalle taidetyölle koettiin ylipäänsä varata pitkiä rupeamia, minkä vuoksi opetustyössä suosittiin tiiviitä periodeja. Moni haastateltava silti piti opettamisesta ja katsoi siitä olevan hyötyä myös omalle taiteelliselle kehitykselleen. Muutama haastateltavista kaipasi juuri tästä syystä lisää opetusmahdollisuuksia, osa taas oli joutunut torjumaan tiuhaan esitettyjä tarjouksia. Useimmilla ei ollut opetukseen tarvittavaa pedagogista pätevyyttä eikä kaikilla omasta mielestään myöskään siinä vaadittavia luontaisia kykyjä – näin arvioi itseään esimerkiksi Siina.

Satunnaisen tai periodiopetuksen lisäksi kansainvälisesti liikkuvalle taiteilijalle sopiviksi sivutoiksi osoittautuivat haastattelujen perusteella muun muassa freelancepohjainen lehtiin kirjoittaminen, valokuvauskeikat ja graafinen suunnittelu. Vaikka näitä olisi tehty jotta-kuinkin jatkuvasti, ne eivät välttämättä vaatineet päivittäistä tai edes viikoittaista työpanosta. Monesti sivutyötä tehtiin urakalla, jotta päästäisiin keskittymään omaan taidetyöhön; tavoitteena oli hankkia taiteen ulkopuolisesta työstä maksimimäärä rahaa minimiajassa (ks. esim. Throsby 1994). Osa tehtävistä antoi mahdollisuuden myös etätöihin vaikkapa ulkomaisesta residenssistä käsin, kuten artikkelien kirjoittaminen tai seminaarien suunnittelu. Samalla voitiin pitää yllä yhteyksiä kotimaiseen taidekenttään, minkä vuoksi työtä saatettiin jatkaa, vaikka suora taloudellinen hyöty olisi jäänyt vaatimattomaksi.

Muutamalla haastateltavalla oli takataskussaan sellainen työ, jota oli saatavilla aina tarpeen tullen. Osa ulkomailla asuvista tuli välillä Suomeen hankkimaan rahaa näistä sivutoista, osa pystyi hankkimaan niitä myös paikan päältä. Kyse ei yleensä ollut aivan prekariaattikeskustelun ”paskaduuneista” vaan taidealaa jollakin tapaa sivuavista töistä, kuten museo-oppaan tai elokuvakoneenhoitajan tehtävistä, joihin tarvittiin usein sijaisia tai ruuhka-apua (tällaisia töitä oli esimerkiksi Akilla, Nooralla ja Siinalla). Niistä saatu palkkio ei vastannut koulutustasoa, mutta työ oli taiteilijan näkökulmasta kohtalaisen kiinnostavaa. Yksi haastateltavista pääsi helposti tuttuun arkkitehti-

toimistoon tekemään sekalaisia töitä, joista osan voi katsoa liittyvän kiinteästäkin kuvataidealaan. Erään toisen haastateltavan viimeaikaisen sivutöiden kirjo ulottui museopedagogista karjapaimeneen.

Muun työn määrää haastateltavien keskuudessa referenssivuotena supisti se, että peräti 12 heistä nautti tuolloin joko koko- tai puolivuotista työskentelyapurahaa (apurahoista lisää myöhemmin sivulla 128). Tällaisen apurahan myöntäjät edellyttävät yleensä, että ansio-työtä vähennetään sinä aikana, kun apuraha on maksussa. Taiteilijat myös itse useimmiten pyrkivät tulemaan mahdollisimman pitkälle toimeen apurahallaan, jotta pystyisivät keskittymään taidetyöhönsä. Tämä piirre oletettavasti korostuu uransa alussa olevilla nuorilla taiteilijoilla, joilla ei useinkaan vielä ole perhettä elätettävänä ja joilla on erityisen suuri paine hioa tyyliään ja ammattitaitoaan, kuten Pauliina Laitinen-Laiho (2001, 104) toteaa. Esimerkiksi Siina, joka nautti apurahaa sekä vuonna 2005 että haastatteluvuotena 2006, kertoi välttävänsä muita töitä niin pitkälle kuin mahdollista, koska ne sotkivat keskittymistä taiteen tekemiseen. Vaarana oli negatiivinen kierre, mikä heikentäisi sekä töiden laatua että lopulta myös uusien apurahojen saantimahdollisuuksia.

[H]eti, jos yrittää tehdä jotain muuta työtä siinä sivussa, niin työt kärsii, ja sit kun työt kärsii, ei pääse enää näyttelyihin, ja sit siitä tulee semmonen... (Siina)

Simo oli koettanut vuonna 2005 venyttää valtiolta saamaansa puolivuotista apurahaa kokovuotiseksi, jotta saisi rauhoitettua mahdollisimman pitkän ajanjakson oman taidetyön tekemiseen. Rahat olivat kuitenkin loppuneet kesken, joten hänen oli ollut pakko tehdä jonkin verran kuvauskeikkoja. Lisäksi hän oli saanut tuloa teosmyynneistä galleriansa kautta. Valokuvausta opiskelleilla haastateltavilla, joita joukossa oli kaikkiaan seitsemän, tyypillinen lisäansion lähde olivat juuri erilaiset kuvauskeikat, lähinnä lehti-, tuote-, muoti- ja muotokuvausten piirissä. Esimerkiksi Aida oli elättänyt itsensä ensimmäisen vuoden valmistumisensa jälkeen täysin kuvauskeikoilla, joita hän teki yhä silloin tällöin. Toinen haastateltavien mainitsema omaan ammatialaan läheisesti liittyvä työ oli graafinen suunnittelu, jota muutama heistä oli myös opiskellut. Arto oli vuonna 2005 hankkinut päätulonsa kuvauksista ja suunnittelutehtävistä muiden tehdessä niitä satunnaisemmin.

Opintotukea oli vuonna 2005 saanut kaksi haastateltavaa, Noora ja Taika, toinen maisteriopintoihin, toinen niiden jälkeiseen koulutukseen. Toista heistä olivat auttaneet taloudellisesti myös sukulaiset. Aki kertoi hoitavansa lasta kotona puolison vastatessa pitkälle perheen toimeentulosta; puoliso oli myös taiteilija mutta hankki elantoa opetustyöllä. Ulkomailla asuva Aki ei saanut lapsen kotihoidontukea. Sa-

maten Suomen ulkopuolella asuva Mia taas katsoi olevansa taloudellisesti ainakin asunnon osalta täysin puolisostaan riippuvainen.

Teosmyynti ja tilaustyöt

Haastateltavista valtaosa, 12 henkeä, oli saanut jotain myyntituloa vuonna 2005. Osalle heistä myynnit olivat toimeentulon kannalta vielä miltei merkityksettömiä, mutta muutamat saivat niistä jo pääasialliset veronalaiset tulonsa (haastateltavien apurahat olivat pääosin verottomia). Abbingin (2002, 39) termejä käyttäen jälkimmäiset olivat alkaneet siirtyä ”lahjojen sfääristä” – apurahoista, sosiaaliavustuksista, perheen ja sukulaisten tuesta yms. – ”markkinasfääriin”. Kaikilla haastateltavilla, joilla teosmyynti oli toimeentulon kannalta jo huomionarvoista, oli galleristi ulkomailla. Vuoden 2005 tietämillä ulkomaisia myyntejä oli kymmenellä haastateltavalla, ja heistä viidellä miltei kaikki ostajat olivat ulkomailla. Tämän perusteella kansainvälisillä markkinoilla oli haastateltaville selvästi olennaisempi merkitys kuin suomalaisille kuvataiteilijoille keskimäärin (vrt. Anhava 2007, 85). Tämä selittyy tietenkin osin siitä, että käsillä olevan tutkimuksen haastateltavat on valikoitu juuri kansainvälisen toiminnan perusteella.

Näkyvyys kansainvälisellä kentällä ei kuitenkaan kaikissa tapauksissa korreloinut myynnin kanssa. Tämä koski etenkin sellaisia taiteilijoita, jotka tekivät jotain muuta kuin objektimuotoisia teoksia. Muutammat elokuva- ja videotaiteilijatkin onnistuivat myymään teoksiaan ulkomaisille keräilijöille, mutta osa näiden kansainvälisesti kysytyjen alojen edustajista sai nauttia tässä vaiheessa ulkomaiden taholta pelkästään symbolisista palkinnoista, maineesta ja tunnustuksesta.

[M]un myynti on kyllä ihan nolla [heh] – et siis se on kiinnostavaa, et mulla on tosiaan aika paljon näkyvyyttä mut mulla ei oo mitään myyntiä. (Nenna)

Teosmyynti vaihteli monella haastateltavalla eri vuosina suuresti. Siihen vaikutti esimerkiksi se, oliko taiteilija pitänyt yksityisnäyttelyä tai osallistunut taidemessuille. Galleria, mikäli taiteilijalla sellainen oli, välitti teoksia toki myös näyttelyiden välillä, mutta ostajien määrä kasvoi yleensä selkeästi esillä olon myötä. Osa haastateltavista teki yksittäishinnaltaan niin kalliita teoksia, että jo yhdestä myynnistä saatu tulo saattoi mullistaa heidän taloutensa. Monesti tällaisten teosten tuotantokustannukset olivat korkeat, ja niiden tekeminen vei myös paljon aikaa, jopa useita vuosia. Tällöin myyntitulojenkin tuli vastavasti riittää pitkäksi aikaa eteenpäin. Niillä koetettiin sitä paitsi monesti maksaa pois edellisinä vuosina hanketta varten otettuja lainoja ja vippejä. Haastateltavat olivat nuoria, joten monella heistä oli yhä myös opintolainaa, jota yritettiin lyhentää heti, kun jostain tuli hiukankin ylimääräistä tuloa.

Muutama haastateltavista arveli jo voivansa tulla likimain toimeen koti- ja ulkomaisten myyntitulojen varassa – jopa ilman apurahoja. Lisäänsioita arveltiin tarpeen tullen saatavan opetustyöstä ja taidetta sivuavista keikoista. Eräs pääasiassa valokuvataidetta harjoittavista haastateltavista totesi seuraavasti:

Mulla on nyt se hyvä tilanne kuitenkin, et mulla on noi galleriat, niin mulla on kuitenkin sen verran paljon koko ajan myyntituloja, että jos mä järkevästi suunnittelisin mun talouteni, niin mä saattasin tulla toimeen ilmankin sitä apurahaa, se ei oo sanottu, mutta sitten yhdistämällä siihen opetusta ja ehkä jopa jotain valokuvausduuneja, niin kyllä mä luulen, et tuun toimeen.

Haastateltavien keskinäiset erot teosmyynnissä olivat suuret. Kun yksi haastateltavista laski miltei kymmenvuotisen uransa aikana myyneensä teoksia yhteensä enintään 10 000 euron edestä eli keskimäärin alle tuhannella eurolla vuodessa, toisella jo yhden vuoden myynti saattoi olla kymmeniä tuhansia euroja. Välineestä riippuen yksittäiset teokset ovat keskenään hyvin erihintaisia, samoin niiden tuotantokustannuksissa on, kuten sanottua, isoja eroja. Lopputuloksena taiteilijalle käteen jäävä osuus vaihtelee samaten suuresti. Teoksista on yleisesti ottaen mahdollista saada korkeampi hinta gallerian kautta myytäessä, mutta tällöin galleristi tietenkin ottaa välittä palkkionsa.

Muutamaa haastateltavien joukossa ollutta videotaiteilijaa ärsytti muiden alojen teoksista, eritoten maalauksista, maksettu korkea hinta suhteessa niiden mataliin tuotantokustannuksiin. Maalaukset ovat säilyttäneet asemansa kaikkein myytävimpinä taideteoksina riippumatta siitä, mitkä mediat paistattelevat nykytaiteen parrasvaloissa (Stallabrass 2006, 16). Maalarit tuntuivat todella kykenevän toteuttamaan ihmeenomaisen ”transsubstantiaation”: heidän väliintulonsa muutti tavanomaiset ainesosat taloudellisesti useita kertoja arvokkaammiksi taideteoksiksi (vrt. Bourdieu 1985, 175–180). Osa haastatelluista videotaiteilijoista teki suuria tuotantoja, mutta muutama rajoittui pienimuotoisiin hankkeisiin osin juuri rahoitusongelmien takia. Videotaiteen tapauksessa teoksen tuotantokulut kohdistuvat pääosin teoksen valmistelemaan vaiheeseen, jonka tuloksena saadaan melko pienillä kuluilla monistettava tallenne; teosten julkiseen esittämiseen tarvittavat laitteet ovat kuitenkin verrattain kalliita. Valokuvataiteessa taas lisäkappaleiden vedostaminen on kallista, etenkin kun tällä hetkellä suosiossa ovat laminoidut diasec-vedokset, jotka teetetään etupäässä Saksassa. Vedosten kalleus vaikutti valokuvataiteilijoiden mahdollisuuksiin ottaa vastaan useita yhtäaikaisia näyttelypyyntöjä, vaikka he olivat muutoin periaatteessa etulyöntiasemassa verrattuna uniikkien teosten tekijöihin.

Apurahat

Jokainen haastateltava oli onnistunut saamaan tarkasteluvuodeksi 2005 jotain apurahaa, joskin vähimmillään kyse oli pienistä matka-avustuksista. Valtion työskentelyapuraha oli peräti kymmenellä haastateltavalla eli kahdella kolmesta. Heistä seitsemällä oli kokovuotinen taiteilija-apuraha (vajaat 14 800 euroa) ja kolmella puolivuotinen taiteilija-apuraha (vajaat 7 400 euroa) tai sitä vastaava näyttöapuraha (7 000 euroa). Kahdella haastateltavalla oli säätiön myöntämä työskentelyapuraha, toisella kokovuotinen ja toisella puolivuotinen; nämä apurahat olivat peräisin Suomen Kulttuurirahastosta ja Svenska Kulturfondenista. Kolmella haastateltavista ei ollut työskentelyapurahaa mutta kuitenkin valtiolta tai säätiöltä saatuja matka- tai kohdeapurahoja. Myös useilla työskentelyrahaa nauttineilla oli sen rinnalla muita, pienempiä apurahoja.

Apurahaa saaneiden osuus haastateltavien joukossa, täydet 100 prosenttia vuonna 2005, oli aivan toista luokkaa kuin suomalaisilla kuvataiteilijoilla keskimäärin. Kaija Rensujeffin (2003, 56) mukaan vuonna 2000 kaikista kuvataiteilijoista vain 44 prosenttia oli saanut jotain apurahaa; osuus oli tuolloin silti taiteilijakunnan toiseksi suurin kirjailijoiden (79 %) jälkeen⁵⁰. Vaikka haastateltavat olivat vasta uransa alussa, myös apurahakertymä oli heidän joukossaan suurempi kuin kuvataiteilijoilla keskimäärin. Enimmillään apurahaa oli yhdelle haastateltavalle kertynyt eri lähteistä yhteensä runsaat 20 000 euroa, vähimmillään alle tuhannen euron verran⁵¹. Haastateltavista yhdeksän oli saanut apurahaa vähintään 14 000 euron verran, eli heidän voidaan katsoa nauttineen vuosiapurahan suuruista tukea. Rensujeffin tutkimuksessa kuvataiteilijoiden vuonna 2000 saaman apurahan mediaani oli noin 6 300 euroa (mts. 56); valtion vuosiapuraha oli tuolloin kooltaan 13 000 euroa.

Työskentelyapuraha merkitsi monelle haastateltavista perusturvaa myyntitulojen vaihdellessa. Apurahalla katettiin ruoka ja asunto sekä muut perustavat juoksevat kulut. Kuukausittain maksettava valtion taiteilija-apuraha muistuttaa palkkaa. Vuonna 2005 apurahan suuruus oli runsaat 1 200 euroa kuussa, minkä taiteilija sai puhtaana käteen. Apurahoja ei voida rinnastaa palkkatuloihin ottamatta huomioon niiden verottomuudesta saatua hyötyä (ks. Rensujeff 2003, 50).

50 Rensujeffin tutkimusjoukkoon kuvataiteilijat oli koottu otannalla valtakunnallisten ammattiliittojen jäsenistä sekä valtion apurahaa vuonna 2000 saaneista (mts. 16–17).

51 Muutamien haastateltavien vastauksissa oli epätarkkuutta etenkin pienten apurahojen tapauksessa sekä euromäärän että myöntövuoden osalta. Valtiolta saadut taiteilija-apurahat, joiden käyttöaikaa ei voi siirtää, on pystytty tarkistamaan Harava-rekisteristä.

[T]oi vuosapuraha on ollu ihan älyttömän hyvä, se on ikään kun semmonen, jolla tää asuminen ja eläminen ja semmonen perustyöskentely... (Kata)

Vuosiapuraha riitti vain harvoin itse taidetyön kustannuksiin, joten haastateltavien oli hankittava rahaa työtilavuokriin, tarvikkeisiin, materiaaleihin, aputyövoimaan ja niin edelleen kohdeapurahoja hakemalla, teoksia myymällä tai sivutoita tekemällä. Rensujeffin (2003, 67) tutkimuksessa kuva- ja valokuvataiteilijoiden taiteelliseen työhön liittyvät kulut olivat taiteilijakunnan suurimmat, vuonna 2000 mediaaniltaan edellisillä noin 4 550 euroa ja jälkimmäisillä 7 780 euroa. Monen työskentelyapurahaa nauttivan taiteilijan dilemma onkin, kuinka hankkia rahaa uusien teosten tuotantokustannuksiin niin, että apurahan periaatteessa mahdollistama kokopäiväinen taidetyö ei kärsisi.

[T]ää vuosipuraha, niin tavallaan siinä on semmonen ristiriita, et periaatteessa siinä pitäis pystyy tekemään teoksiakin, mutta kun se ei riitä niihin materiaalikuluihin kuitenkaan – –. (Aida)

Taiteilijoiden kommentit apurahojen merkityksestä olivat usein lyhyitä ja ytimekkäitä: ilman niitä taiteellisesta työstä ei tulisi mitään. Tämä koski luonnollisesti etenkin niitä taiteilijoita, joiden teoksia oli vaikea myydä, kuten laajamittaisia installaatioita tekevä Mia. Hän sai haastatteluhetkellä myös merkittävää ei-rahallista tukea ulkomaiselta säätiöltä, joka oli antanut edustavan tilan hänen käyttöönsä yhden teoksen esille panemiseksi kokonaisen vuoden ajaksi.

[Apurahat ovat] [e]nsiarvoisen tärkeitä – ilman ei tulisi mitään. (Mia)

Tosi tärkeitä! (Aida)

Tutkimusjoukossa oli pari laajamittaisia videotuotantoja tekevää taiteilijaa. Ensi näkemältä he näyttivät saavan tuotantoihinsa runsaasti rahoitusta muun muassa valtion taidetoimikunnilta, AVEKilta (Kopioston yhteydessä toimivalta Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskukselta), Suomen elokuvasäätiöltä ja Yleisradiolta sekä erinäisistä kansainvälisistä lähteistä. Useita kymmeniä avustajia vaativien tuotantojen kustannukset olivat kuitenkin niin mittavia, että taiteilijalle ei useinkaan jäänyt rahoituksesta mitään henkilökohtaista osuutta. Jos hänellä oli työskentelyapuraha, hän katsoi sen palkkaseen. Isoihin hankkeisiin on tapana palkata tuottaja, joka ryhtyy keräämään rahoitusta, mukaan lukien oman palkkansa, ulkopuolisista lähteistä. Muutamalla haastateltavalla oli myös oma tuotantoyhtiö. Video- ja mediataiteilijoita yhtiön perustamiseen suuntaavat jo AVEKin tuen myöntämisehdot, sillä varsinaista tuotantotukea voivat saada ainoastaan tuotantoyhtiöt. Parhaassa tapauksessa yrityksellä meni niin hyvin, että taiteilijalle voitiin maksaa osinkoa.

Pari haastateltavaa käytti residenssejä jokseenkin systemaattisesti keinona järjestää työ- ja rahoitustilanteensa ja jopa asumisensa (residensseistä lisää sivulla 162). Osa haastateltavien residensseistä oli kestänyt jopa useita vuosia, jolloin asunnosta Suomessa oli saatettu luopua kokonaan. Lisätulon hankkimiseksi asunto voitiin vuokrata lyhyempienkin residenssien ajaksi esimerkiksi vaihtoon tuleville ulkomaalaisille taideopiskelijoille (Noora). Residensseihin liittyy usein apurahaa elämistä ja tuotantokustannuksia varten tai sitä voidaan hakea kotimaisilta tahoilta, kun tieto residenssiin pääsystä on saatu. Residenssi voi siis tarkoittaa taiteilijalle työtilaisuutta, milteipä määräaikaista työpaikkaa asuntoetuineen. Osaan residensseistä haetaan samalla tapaa kuin tutkimusvirkoihin esittämällä projektisuunnitelma. Jotkut residenssit etsivät tarkoituksiinsa sopivia taiteilijoita, joita ne sitten kehottavat toimittamaan virallisen hakemuksen. Näin oli tapahtunut esimerkiksi Nennalle, Nooralle ja Taikalle. Haastateltujen joukossa oli silti myös niitä, joille residenssi merkitsi pikemmin eräänlaista hengähdystaukoa ja vaikutteiden hankintamahdollisuutta kuin työtilaisuutta, ja myös osa residensseistä tarjoaa yhä tätä vaihtoehtoa.

Arto oli tulkintani mukaan tutkimusjoukossa mentaliteetiltaan ja toimintakäytännöltään lähimpänä sitä perinteistä suomalaisen kuvataiteilijan mallia, jossa toimeentulo hankitaan taiteeseen liittyvistä sivutoista ja sitkeästi apurahoja hakemalla koetetaan saada edes välillä varmistettua mahdollisuus kokopäiväiseen taiteen tekemiseen. Apurahat olivat hänelle välttämätön taidetyön edellytys, varsinkin kun teosmyynti oli hänellä melko vähäistä. Arto teki selvän eron taiteellisen ja ei-taiteellisen työn välillä.

[E]ihän mulla oo näyttely joka vuosi, tai melkein nyt on ollu, mut et sitten se menee silleen jaksoittain, että jos tekee jotain näyttelyä, niin silloin mä tarviin siihen sellaisen tosi pitkän ajan, että mä en tee yhtään mitään muuta, koska se on niin silleen sekottava asia. (Arto)

Osa haastateltavista oli saanut ensimmäiset työskentelyapurahansa hyvin nuorena, jopa alle 25-vuotiaana. Säätiöt olivat antaneet parille haastateltavalle tuntuvan apurahan jo taidekoulun lopputyön tekemiseen, ja valtio puolestaan oli myöntänyt osalle apurahoja pian ensimmäisten merkittävien näyttöjen jälkeen. Muutama haastateltava oli tähän saakka saanut kaikki isot apurahansa säätiöiltä. Valtiolta työskentelyapurahaa jo saaneita oli etenkin valokuvataiteen joukossa, mikä selittyy pitkälti valokuvataiteen omasta taidetoimikunnasta, jonka hakijoiden määrä on sekä absoluuttisesti että suhteellisesti pienempi kuin kuvataiteessa⁵².

52 Esimerkiksi vuonna 2008 alkaneisiin taiteilija-apurahoihin tuli kuvataiteessa 794 hakemusta ja valokuvataiteessa 81. Kuvataiteessa apurahan sai viisi prosenttia (43) ja valokuvataiteessa 12 prosenttia hakijoista (10).

Sponsorituki

Tuen hakeminen yksityisiltä yrityksiltä ja mesenaateilta tuntui monesta haastateltavasta hankalalta, kun sponsoria olisi pitänyt lähestyä henkilökohtaisesti eikä käytäntö ollut yhtä selkeä kuin apurahaa haettaessa. Sponsorin arveltiin odottavan vastapalveluksia, joiden laadusta haastateltavilla ei ollut selvää käsitystä. Kovin vahvaa periaatteellista vastustusta yrityksiltä saatavaan tukeen haastateltavien keskuudessa ei kuitenkaan vaikuttanut olevan. Muutama heistä, esimerkiksi Aida, halusi kuitenkin rajoittaa niiltä vastaan ottamansa tuen materiaaliseen apuun.

Haastateltavista kymmenen eli kaksi kolmesta oli saanut joskus tukea sponsoreilta. Suoraa rahallista tukea yleisempää oli ollut saada tarvikkeita alennuksella tai aivan ilmaiseksi. Myös mahdollisuus käyttää työtilaa tai välineitä ilmaiseksi oli tarjoutunut muutamalle haastateltavalle. Näissä tapauksissa kyse oli yleensä taidealaa jollain tapaa sivuavasta yrityksestä, kuten audiovisuaalisen tekniikan toimittajasta, valokuvaustarvikkeiden maahantuojasta tai painotalosta.

Sari: Oot sä saanu yksityisiltä sponsoreilta rahaa?

Niklas: En mä rahaa, jotain sellasta pikku palvelusta kyllä, – – että ”haluutteks te lahjottaa mulle yhen julisteen tulostuksen?” tai sen tyypistä.

Neljä haastateltavaa oli saanut haastatteluhetken tietämällä satunnaisia tarvikealennuksia tai laitelainoja merkittävämpää sponsoritukea. Miko työskenteli ilmaiseksi erään yrityksen omistamassa työtilassa, joka oli varusteltu hänen erikoisalansa vaatimusten mukaisesti. Eric, Mia ja Siina saivat suoraa rahallista tukea hankkeisiinsa. Vastineeksi yritykset edellyttivät lähinnä nimensä tai logonsa näkymistä silloin, kun taiteilijan teoksia esiteltiin julkisesti (esimerkiksi näyttelyluettelossa tai taiteilijakirjassa).

Siina oli saanut sponsorikseen vuodelle 2006 kansainvälisesti toimivan suuryrityksen. Kyse oli hänen ensimmäisestä sponsoristaan. Hän sai yritykseltä rahaa kokeelliseen hankkeeseen, joka olisi kalleutensa vuoksi ollut hänelle muutoin mahdoton. Haastatteluhetkellä projekti oli jo alkanut, mutta Siina ei silti vielä tiennyt, mitä häneltä odotettiin rahoituksen vastineeksi. Yritys ei ollut kyennyt ilmaisemaan toiveitaan selkeästi, vaikka sillä oli jonkin verran kokemusta tämäntyypisistä toiminnasta.

Siina: Mä en oikein vielä tiedä, miten se toimii käytännössä, ylipäätään, et mitä ne odottaa sitten loppupeleissä, koska silleen – – ne ei oo aikaisemmin harrastaneet tällasta toimintaa täällä Suomessa, et niillä on ollut Englannissa muutamia taiteilijoita, joiden projekteja ne on tukenu. Ja ne ei oikein tiedä, mitä ne odottaa, ja sit mä toivon, et ei tuu mitään kädenvääntöä siitä,

että olinks niiden mielikuvissa, olinks mä tekemässä niille mainosta vai olinks ne sponsoroimassa mun työtä [heh].

Sari: Eli teet sä jollekin tietylle laitteelle sitä vai...?

Siina: Ei, mut just se, et mikä on niiden mielestä se, että mimmosena niiden logo näkyy [heh] – –.

Ulkomailla uransa aloittanut Eric liikkui sponsorimaailmassa varmemmin kuin vasta uransa aloittanut Siina. Ericin haastattelusta ilmeni, että myös sponsoreilla on kansainvälisen taidekentän näkökulmasta oma arvoasteikkonsa. Tietyn arvostetun sponsorin saaminen hankkeensa tueksi merkitsee taiteilijalle suorastaan taiteellista tunnistusta. Kansainvälisellä tasolla sponsoroinnissa voi olla kysymys todella suurista rahasummista, jotka ylittävät selkeästi Suomen valtion myöntämät vuosiapurahat. Sponsorit tulevat luontevasti mukaan, kun tehdään isoja projekteja kansainvälisten taidekeskusten ja museoiden kanssa. Julkista rahoitusta ei yksinkertaisesti riitä sellaisten toteuttamiseen, ja ulkomaisilla museoilla on jo pitkät perinteet yritysysteistyöstä.

Tulotaso

Kaija Rensujeffin (2003, 52) tutkimuksen mukaan kuvataiteilijoiden valtionveronalaisten tulojen mediaani vuonna 2000 oli vajaat 11 800 euroa. Konstruoitujen kokonaistulojen mediaani, jossa on otettu huomioon myös apurahat ja niiden verottomuudesta saatu hyöty, oli runsaat 15 800 euroa. Molemmat arvot olivat taiteilijakunnan alhaisimmat – kaikkien taiteilijoiden kokonaistulojen mediaani oli 23 600 euroa (mts. 89). Kuvataiteilijoiden koulutustaso oli korkea, mihin nähden heidän tulonsa olivat matalat sekä muihin taiteilijaryhmiin että etenkin vastaaviin ei-taiteellisiin ammattiryhmiin verrattuna. Tilastokeskuksen tietojen mukaan alemman korkea-asteen tutkinnon suorittaneiden palkansaajien tulojen mediaani vuonna 2000 oli lähes 30 500 euroa ja ylemmän korkeakouluasteen tutkinnon suorittaneiden runsaat 36 400 euroa. Rensujeffin tutkimus osoitti iän vaikuttavan tuloihin erityisen vahvasti juuri kuvataiteilijoilla (tulotaso kasvoi selkeästi iän myötä). Kuvataiteessa etenkin nuorten naisten tulot olivat heikot. (Mts. 66, 73–74.)

Vaikka haastattelemini nuorten kuvataiteilijoiden tulot olivat keskimäärin korkeammat kuin vastaavan ikäluokan Rensujeffin tutkimuksessa, tuloerot olivat heidänkin keskuudessaan suuret. Valtionveronalaisten tulojen brutto vuonna 2005 vaihteli haastateltavilla alle 3 000 eurosta 32 000–42 000 euroon (kyselylomakkeella vastausvaihtoehtoiksi tarjottiin tuloluokkia). Näihin lukuihin eivät sisälly apurahat, sillä ne olivat pääsääntöisesti verottomia. Kahdeksan haastatelta-

vaa oli oman ilmoituksensa mukaan ansainnut veronalaista tuloa yli 12 000 euroa eli keskimäärin vähintään 1 000 euroa kuukaudessa. Viiden tulot jäivät alle 6 000 euron vuodessa, ja jäljelle jäävät kaksi sijoitettiin luokkaan 6 000–12 000 euroa vuodessa.

Apurahat tasoittivat haastateltavien tuloja osassa mutta eivät kaikissa tapauksissa. Jotkut haastateltavista olivat saaneet verraten runsaasti sekä veronalaisia tuloja että apurahoja, joillakuilla taas molemmat jäivät mataliksi. Apurahoja, etenkin valtion taiteilija-apurahoja, myönnettäessä perusteena ei käytetä hakijan heikkoa taloudellista tilannetta vaan hänen siihenastisen tuotantonsa tasoa sekä hänen esittämänsä työsuunnitelmaa. Vuosiapurahan saajia edellytetään vähentämään opetustyötä, mutta esimerkiksi teosmyynnit eivät vaikuta apurahan saantiin tai sen kokoon.

Tarkasteluvuotena parhaiten ansainneiden haastateltavien kokonaistulot nousivat koulutetun keskiluokan tasolle⁵³. Vertailussa on kuitenkin muistettava, että palkansaajilla ei ole merkittäviä kustannuksia ammatinharjoittamisesta, sillä ne kantaa pääosin työnantaja. Haastateltavien joukossa korkeat kokonaistulot olivat karkeasti arvioiden niillä, jotka olivat olleet erityisen tuotteliaita ja joiden teosten tuotantokustannukset olivat myös olleet korkeat. Useissa tapauksissa heillä oli kansainvälinen galleria ja heidän toimintansa oli muutenkin hyvin ammattimaista. Pystyäkseen jatkamaan tuotantoaan tällä tasolla heidän täytyi myös hankkia määrätietoisesti rahaa tarkoitusta varten.

Haastateltavien toisesta ääripäästä löytyi niitä, jotka jäivät kokonaistuloiltaan jopa köyhyysrajan alapuolelle⁵⁴. Yksikään pienituloisista haastateltavista ei ollut silti koettanut hakeutua työttömäksi työnhakijaksi tai turvautunut sosiaalitoimistoon. Muutama sai, kuten sanottua, taloudellista tukea puolisoilta ja suvulta. Pari haastateltavaa oli elänyt vuoden 2005 pääasiassa työskentelyapurahan varassa, sillä heidän teoksiaan oli myyty vain vähän, jos laisinkaan, eikä heillä ollut mainittavia sivutuloloja.

Kustannukset huomioon ottaen yhdenkään haastateltavan tulotaso ei noussut poikkeuksellisen korkeaksi etenkin, jos se suhteutettiin heidän koulutustasoonsa. Varsinaisia ”supertähtiä” ei tässä joukossa vielä taloudellisessa mielessä ollut, edes Suomen mitassa (vrt. Rosen 1983). Muutamien haastateltavien tapauksessa oli kuitenkin näkyvissä merkkejä siitä, että jos heidän uransa jatkuu samansuuntaisena, 5–10 vuoden kuluttua heidän nettotulonsa saattaisivat jo ylittää

53 Tilastokeskuksen palkkarakennetilaston mukaan kaikkien kokoaikaisten palkansaajien kuukausikeskitulon mediaani oli 2 279 euroa vuonna 2005. Opettajien ja muiden opetusalan erityisasiantuntijoiden keskitulo oli 2 844 euroa ja muiden alojen erityisasiantuntijoiden keskitulo 2 993 euroa.

54 EU-määritelmä köyhyysrajalle on 60 prosenttia koko väestön mediaanitoimeentulosta. Tilastokeskuksen mukaan pienituloisuuden raja Suomessa vuonna 2005 oli 12 160 euroa kulutusyksikköä kohti.

reippaasti sen tason, jolle Suomessa kuvataiteilijat ovat korkeimmillaan omaa työtään tekemällä päässeet. Tämä edellyttää pääsyä ulkomaisille markkinoille sekä kysynnän jatkuvaa voimistumista siellä.

Tutkimuksissa taiteilijoiden matalaa tulotasoa on toisinaan selitetty keskimääräistä alhaisemmalla työtuntimäärällä. Omista haastateltavistani useimmat tuntuivat uskovan pikemmin kovan ja jatkuvan työnteon voimaan kuin jumalallisen inspiraation odotteluun ja luovaan vetelehtimiseen. Viikoittaisten työtuntien määrä oli haastateltavilla heidän oman arvionsa mukaan vähintäänkin samat nelisenkymmentä kuin keskivertoviranhaltijalla. Tarkka laskenta oli kuitenkin miltei mahdotonta, sillä taiteilija voi kehittää ideoitaan missä ja milloin tahansa – usein jopa itselleen ennakoimattomissa tilanteissa. Eron tekeminen työn ja vapaa-ajan välillä ei ole useinkaan helppoa taiteilijoille, ja kieltäytyminen tällaisista lokeroinneista on kuulunut keskeisiin dogmeihin, joiden avulla taiteen kenttä on pitänyt yllä erityisyytään yhteiskunnassa ja taloudessa.

Haastateltavat kertoivat voivansa tehdä ”konkreettista työtä” 10–12 tuntia vuorokaudessa seitsemänä päivänä viikossa silloin, kun näyttelyn tai muun projektin deadline oli lähestymässä. Urakoinnin jälkeen heillä ei yleensä ollut mahdollisuutta ottaa pitkää vapaata, sillä seuraava määräaika painoi jo päälle. Lisäksi hankkeita piti esitellä aktiivisesti eri tahoille eri puolilla maailmaa, ja samaan aikaan tuli hankkia uusille tuotannoille rahoitusta ja yhteistyökumppaneita.

Käytännössä monen haastateltavan päivittäisestä työajasta suuren osan nielaisivat erilaiset toimisto- ja järjestelytehtävät, kuten sähköpostien lukeminen ja niihin vastaaminen.

Se on mun mielestä kaikista tympeintä tässä hommassa, just se sähköpostien hoitaminen. Niitä tulee niin paljon, ja sit sen lisäksi tulee sata spämmiä päivässä, et mä oon oikeesti oppinu niin, siis mä oon oppinu vihaamaan sitä sähköpostien lukemista, ja mä en ehdi vastata niihin. (Heta)

Vaikka tällainen työ ei ole varsinaista ”luovaa” työtä vaan pikemmin sen vastakohta sisältäessään niin byrokratiaa kuin liiketoimintaakin, se liittyy olennaisesti taidehankkeisiin. Kata esimerkiksi laskee ”perustaiteelliseen työhön” tai ”oman ammatin pyörittämiseen” muun muassa vastaamisen erilaisiin yhteydenottoihin, rahan- ja yhteistyökumppanien hankinnan ja hankeneuvottelut, tiedottamisen, postituksen, tilojen, välineiden ja materiaalin hankinnan, teosten pakkauksen ja purkamisen, ripustuksen suunnittelun ja valvonnan sekä ansioluetteloiden ja portfolioiden ylläpidon. Vaikka taiteilijalla olisi ollut galleristi ja tuottaja, vain osa näistä tehtävistä oli delegoitavissa muille, sillä niihin sisältyi taiteellista harkintaa ja päätöksentekoa.

Sari: Osaisit sä arvioida, tavanomaisena työviikkona, kuinka monta tuntia sä teet työtä?

Aida: Hmm, taiteellista työtä... toi on vähän silleen, että loppujen lopuks taiteellista työtä aika vähän, koska sit sulla menee niin paljon aikaa toimistotyöhön.

Sari: Niin.

Aida: Toisaalta sekin on tavallaan taiteellista työtä.

Toimeentulostrategiat ja -ihanteet

Useat haastateltavat korostivat sitä, että kuvataiteilijan tulotaso ja tulonlähteet voivat vaihdella suuresti eri vuosien välillä. Silloin kun saatiin apurahaa, sen varassa pyrittiin yleensä tulemaan toimeen mahdollisimman pitkälle. Muu työ vei aikaa ja energiaa varsinaiselta taidetyöltä, jonka laadun taas katsottiin olennaisesti paranevan täysipainoisesta keskittymisestä. Nuoren taiteilijan kannatti investoida tekemisensä ja identiteettinsä kehittämiseen, vaikka sitten aineellisen hyvinvointinsa kustannuksella – kyse ei siis ollut karismaideologian mukaisesta talouden kieltämisestä⁵⁵. Jotta voisi keskittyä taidetyöhönsä, suurin osa haastateltavista katsoi tarvitsevansa tuekseen kaupallista galleriaa. Kahdella kolmasosalla haastateltavista oli galleriasitoumus. Osa gallerioista tarjosi tuotantoihin rahoitusta, mutta palkkaa kukaan haastateltavista ei vielä nauttinut.

Kun kysyin asiaa nimenomaan, valtaosa haastateltavista ilmoitti pyrkivänsä tulemaan toimeen taiteellisella työllään. Pari haastateltavaa piti tätä tavoitetta kannatettavana mutta arveli sen omalla kohdallaan mahdottomaksi, jollei apurahoja laskettu taiteellisen työn tuloksi. Ainoastaan yksi haastateltavista, Niklas, ei pitänyt toimeentuloa taiteesta ensisijaisena tavoitteena. Hänellä oli valokuvaajana joka tapauksessa mahdollisuus elättää itsensä ja rahoittaa taiteen tekemisensä kustannukset kuvauskeikoilla ja muilla alaa sivuavilla töillä. Kun Niklas lisäksi pyrki taloudelliseen riippumattomuuteen, hän vältti nojaamasta sen enempää apurahoihin kuin myynteihinkään.

Miltei kaikkien haastateltavien toimeentulo koostui useista lähteistä, mitä moni piti Niklaksen tapaan taiteellisen autonomian näkökulmasta ihanteellisena tilanteena. Riippuvuutta, joka saattaisi heijastua teoksiin, voi haastateltavien näkemyksen mukaan aiheuttaa yhtä lailla myynti kuin apurahat ja muu näennäisesti vastiketta vaatimaton tuki. Rahoittajan toiveiden ja vaateiden pelättiin tihkuvan taiteen tekemiseen; rahoitus aiheutti paineita, kuten Aida sanoi. Simo totesi, että taiteilijan on kaupattava itsensä yhtä lailla yksityisille taiteenke-

55 Taidesijoittajia kehoitetaan vastaavasti kiinnittämään huomiota siihen, tekeekö taiteilija kokopäiväisesti taidetta, sillä tämän tulkitaan kertovan, "miten tosissaan ja menestyksenhaluinen taiteilija on ammatissaan" (Laitinen-Laiho 2006b, 21.)

räilijöille kuin apurahalautakunnillekin, joissa istui liuta kollegoita. Vaikka rahoituksenantaja ei millään muotoa painostaisi, taiteilija saattoi pelätä menettävänsä itseohjautuvuutensa tilanteessa, jossa hän oli yhdestä tukijasta riippuvainen.

[M]ulla on taipumus, et mä otan paineita, et mä en pysty tekemään silleen sitä, mitä mä oikeesti haluan. (Aida)

Siina kertoi ilahtuvansa aina teosmyynneistä, koska pelkkien apurahojen varassa eläminen oli niin "ahdistavaa". Sannan teoksia myytiin sen verran paljon, että hän puolestaan haki tasapainoa apurahoista, joista hänelle tuli "sellainen puhdas olo". Valtion vuosiapuraha takasi hänelle riippumattomuutta gallerioiden vaateista.

[E]t kyllä se sitten oman taiteellisen vapauden pitämiseksi se on ollu jotenkin hyvä, ettei oo niin riippuvainen noista myynneistä. (Sanna)

Osa haastateltavista mielsi julkisen tuen eräänlaiseksi starttirahoitukseksi, jota ilman voi selvitä muutaman vuoden kuluttua, kun ura on riittävästi vakiintunut. Tämä näkemys henkii uusliberalismia, joka alkoi levitä suomalaiseen kulttuuripolitiikkaan ja myös suppeammin taiteilijapolitiikkaan 1990-luvun alkupuoliskolla; esimerkiksi KUPO-LL-mietinnössä vuonna 1992 etsittiin leimallisesti keinoja, joilla taiteilijoita voitaisiin tukea tulemaan toimeen omalla työllään. Muutamat haastateltavat kuitenkin arvelivat, että jollei maailma ratkaisevasti muuttuisi, heidän laillaan taidetta tekevät eivät koskaan voisi tulla toimeen ilman apurahoja. Jos niiden tulo ehtyisi, heidän pitäisi ryhtyä opettamaan taiteen tekemisen rinnalla tai vaihtaa kokonaan ammattia. Yksi mahdollisuus olisi tietenkin oman tekemisen tavan muuttaminen markkinakelpoisempaan suuntaan, mutta se ei kaikkia houkuttellut. Galleristit saattoivat tarjota pelastuskeinoksi monimediaalisuutta, jotta hankalasti kaupaksi käyvät taidemuodot (esimerkiksi video- tai ympäristötaide) saataisiin muutettua hyödykkeiksi.

Sari: Mikä sulle on tää apurahojen merkitys kaiken kaikkiaan taiteellisen työn rahoittamiselle?

Nenna: Erittäin ratkaiseva, et mä, toi tapa, -- mitä mä teen, niin siis se myynti on siinä niin marginaalista --, kun mä en oo tehny mitään semmosia oheissarjoja, jotain stillejä niistä elokuvista tai installaatioista.

Apurahojen hakeminen oli pääosalla haastateltavista keskeinen osa toimeentulostrategiaa. Se kuului heidän jokavuotisiin rutiineihinsa, ja heitä oli perehdytetty siihen jo taideopintojen aikana. Taika, joka oli viimeistelemässä tutkintoaan, suunnitteli kurssilla vastikään saamiensa ohjeiden innoittamana "ruveta hakee kaikkii, mitä on". Osalla haastateltavista apurahanhaku tuotti kohtalaisen säännöllisesti tulosta, vaikka onnistumista ei voinut koskaan pitää täysin varmana. Ensinnäkin hyviä hakijoita tiedettiin olevan paljon enemmän kuin jaossa

oli rahaa, ja toiseksi jakajilla tuntui olevan erilaisia kirjoittamattomia sääntöjä siitä, kuinka tiheästi samalle hakijalle voitiin myöntää rahoitusta. Jakokriteerit eivät myöskään olleet täysin yleispäteviä ja läpinäkyviä, vaan eräiden haastateltavien mukaan näytti siltä, että esimerkiksi raadin kulloinenkin koostumus vaikutti niihin merkittävästi.⁵⁶ Aki arveli, että hänen heikko onnistumisprosenttinsa johtui siitä, että häntä pidettiin ”ärsyttävänä tyyppinä”. Kaiken kaikkiaan nuoren taiteilijan oli vaikea ennakoida hakemuksensa läpimenoa, vaikka se olisi hänen omasta mielestään ollut poikkeuksellisen onnistunut.

Sitä on tosi vaikea ymmärtää itse asiassa, et mitkä ne perusteet aina on siihen apurahan saamiseen, et joskus tuntuu, et on tosi hyvä, et joskus tekee hyvän [hakemuksen] ja sitten saa, et oikei, mut joskus tekee sen, mut ei silti saa. (Aida)

Muutama haastateltavista oli turhautunut hakemustensa toistuvaan hylkäämiseen. Näihin kuului Aki, joka oli viime aikoihin saakka hakenut kaikkia vähänkään mahdollisilta vaikuttavista apurahoista mutta oli sittemmin päättänyt supistaa hakemistaan, koska tulokset eivät vastanneet panostettua työmäärää. Taiteilijoilla on monesti taipumus masentua kielteisestä apurahapäätöksestä, sillä kyse ei ole ainoastaan rahasta vaan myös symbolisesta tunnustuksesta (ks. Rautiainen 2008a, 40). Myöntöjen kannustavaa vaikutusta pidettiin vastaavasti merkittävänä, mikä koski erityisesti ammattikunnan omien edustajien jakamia valtion taiteilija-apurahoja.

Se on semmonen, mikä ois hirveen tärkeä, koska se on semmonen kannuste, et sit ne ihmiset uskoo suhun. Jos ei tule apuraha, niin silloin tulee aina se viikon kestävä olo, et mitä hyötyä tehä mitään, kun ei kukaan arvosta. (Arto)

Osa haastateltavista pyrki pitämään hajurakoa apurahoihin. Joukossa oli eräänlaisia apurahamoralisteja, joiden katsannon mukaan apurahoja ei pitänyt hakea jatkuvasti, vaikka edellytykset olisivat periaatteessa olleet olemassa. Monen mielestä kohdeapurahaa ei myöskään tullut hakea, jos oli saanut työskentelyrahan, sillä muillekin piti jättää jotain. Tätä sääntöä noudattivat Niklaksen ohella ainakin Heta, Miko ja Simo.

Mä oon myös välttänyt muiden apurahojen hakemista, kun mulla on toi vuosiapuraha, niin must se on vähän niin, että silloin kuuluu jättää kaikki muut apurahat muille. (Heta)

[J]os mä saan yhen apurahan, niin vaikka se ei ihan riittäis – –, et jos mä saan vaikka yksivuotista tai puolivuotista, niin mä en ikinä hae sitten matskuihin rahaa erikseen, et mä yritän pärjätä sillä. (Simo)

56 Rautiaisen (2008a) kielteisiä apurahapäätöksiä koskeva raportti valaisee joiltain osin taidetoimikuntien kirjoittamattomia käytäntöjä.

Jotkut haastateltavista suhtautuivat moralistisesti myös laajemmin julkiseen tukeen ja sosiaaliturvaan. Miko ei esimerkiksi olisi piitannut selvittää työttömyyskorvauksen saamisen ehtoja. Niklas julisti, että hän ei halunnut muuttua valtion tai minkään muunkaan tahon syöttälääksi. Hänen mielestään oli oltava ”pieni holtti siinä, että paljonko voi olettaa, että joku muu kantaa sun vastuuta”. Hän kritisoi tapaa opettaa taidekouluissa apurahojen hakemista keskeisenä osan taiteilijan professionaalisuutta, kun taas siitä, miten gallerioiden kanssa toimitaan, ei ollut siellä puhuttu lainkaan.

Mä en tiedä, onks se härmäläistä ajatella, et mä en totuta itteeni sellaseen, että mua ruokitaan, koska sitten se pitää yllä sellasta tietynlaista --. (Niklas)

Nuorten taiteilijoiden saamat työskentelyapurahat ovat usein alkuun lyhytaikaisia, puolen vuoden tai enintään vuoden mittaisia. Näin voi jatkua monienkin vuosien ajan, mikä muokkaa taiteen tekemistä katkonaiseksi. Usea haastateltava valitti sitä, että heiltä puuttui mahdollisuus pitkäjänteiseen työskentelyyn; tämän ongelman nostivat esiin muiden muassa Kata ja Siina. Kun apurahan jatkosta ei ole varmuutta, projektit on mitoitettava täsmälleen saadun rahoituksen mukaisiksi. Osa haastateltavista oli tietoisia siitä, että hakemuksessa määrättömästi jatkuvaksi kuvailtu projekti voi merkitä jäämistä työttömyysturvan ulkopuolelle apurahakauden päättyessä, sillä taiteilija oli tuolloin vaarassa tulla tulkituksi yrittäjän lailla omassa työssään työllistyväksi⁵⁷.

Sari: Onks sulla ollu yhtään pitempää [apurahaa] kuin yksivuotinen tähän mennessä?

Siina: Ei, toivottavasti tulis jossain vaiheessa, koska noiden projektien kehittäminen kestää aina niin kauan ja sit joutuu tekemään sellasia pätkätöitä, mut kun tietää sen, et saa sen yhen apurahan puitteissa valmiiks, et se ei jää roikkumaan silleen seuraavalle vuodelle, milloin ei oo vielä mitään rahoitusta --. -- [E]i pysty kehittämään mitään silleen isompaa kokonaisprojektia, kun tietää, et sen pitää se alkutyöskentely ja lopputulos olla valmiina sen saman vuoden aikana.

57 Julkinen keskustelu tästä ongelmasta oli heräämässä haastatteluajankohtana (ks. tatusotu.blogspot.com). Sittenmin työ- ja elinkeinoministeriö on uudistanut työttömyysturvalain soveltamisohjeita tutkijoiden ja taiteilijoiden osalta. Näihin ammatteihin perehtyneiden työvoimaneuvojien verkosto on myös aloittanut toimintansa. Apurahansaajien sosiaali- ja eläketurva parani vuoden 2009 alussa merkittävästi, kun heidät saatettiin lainmuutoksella (990/2008) apurahalla työskentelyn osalta maatalousyrittäjän eläkelain mukaisen lakisääteisen ansiosidonnaisen eläketurvan ja kuntoutusetuuskien piiriin. Käytännössä vakuuttaminen tapahtuu Maatalousyrittäjien eläkelaitoksen (Mela) kautta.

Jatko-opinnot olivat monella haastateltavalla mielessä yhdistelmänä itsensä kehittämistä ja taloudellisen toimeentulon turvaamista. Moni ymmärsi ”tohtorin tekemisen” useamman vuoden pituisena projektina, jonka aikana pystyisi keskittymään omaan tekemiseen ja johon olisi myös mahdollista saada erityisrahoitusta. Tutkinnon suorittamisen jälkeisestä urasta taiteilija-tohtorina kukaan ei vielä puhunut, vaikka siitä näyttäisi olevan muodostumassa yksi taiteilijan uravaihtoehdoista myös meillä Suomessa. Siinä ylitetään kahden modernin sfäärin tai sektorin rajat, taiteen ja tieteen, mutta taloudesta pysytään yleensä kaukana – itse asiassa jatko-opiskelu on apurahojen ja opetus-työn ohella on yksi keskeisistä keinoista turvata taiteen tekemisen rahoitus sekaantumatta taidekauppaan.

[T]ohtorikoulutus mahdollistaa sen, että voi muutaman vuoden keskittyä yhden projektin toteuttamiseen, mihin liittyy se kirjallinen osuus ja sit se näyttelyosuus, ettei oo tollasii ihme pikku säättöä koko ajan eri suuntiin, se ois jotenkin silleen enemmän kokoava. (Siina)

Yksikään haastateltavista ei erityisemmin korostanut taloudesta tinkimistä taiteellisen uskottavuutensa kasvattamiseksi. Edes heikoimmin toimeen tulevat eivät turvautuneet tähän välttämättömyyden hyveeksi kääntävään strategiaan, joka oli suosittu nuorten suomalaisten kuvataiteilijoiden keskuudessa vielä 1980–1990-luvun vaihteessa (vrt. Erkkilä ja Vesanen 1989). Sen sijaan moni haastateltavista tuntui pitävän taloudellisia vaikeuksia taiteilijan uran alkuvaiheeseen kuuluvina rakenteellisina piirteinä.

[T]aiteilijan elämään kuuluu, et on näin ankeeta [heh] – tai siis ei silleen ankeeta, mut ei se oo niin helppoo. (Aida)

Useiden haastateltavien käsityksen mukaan taiteilijanuran alkuun sisältyi olennaisesti vaihe, jolloin ostajat ja apurahanjakajat olivat vielä epäluuloisia. Vaihe oli yleisen käsityksen mukaan ohimenevä, ja sen läpi piti vain sinnitellä menettämättä uskoa itseensä. Monelle haastateltavista oli lopulta tärkeintä se, että pystyi jatkamaan oman työnsä tekemistä. Uraan saattoi myös investoida ottamalla jopa lainaa, jos sitä vain sattui jostain saamaan. Taustalla tuntui olevan luottamus siihen, että ajan myötä oma taloudellinen tilanne paranee, vaikka tätä ei ääneen yleensä lausuttukaan.

Siina: [N]uorten tyyppien on hankala myydä teoksia, koska kukaan ei uskalla ostaa niitä vielä, et pitää olla silleen pitempi historia, että ihmiset uskaltaa sijoittaa niihin rahaa, et siinä ois jostain, että ehkä tän uskaltaa ostaa, jos se on kymmenen vuotta tehny noita.

Sari: Niin, siinä on kestämistä tossakin vaiheessa... uskossa siihen, että kymmenen vuoden päästä...

Siina: Niin [heh].

Sari: ... tulee viisvuotinen apuraha ja joku ostaa töitä.

Siina: Ja sitten ne tulee vielä tosi usein ihmisille silleen vielä samaan aikaan, et sitten alkaa saada sellaisia pidempiä apurahoja, kun rupee myös menemään ne työt kaupaks vihdoon ja viimein [heh]. Sitten voi alkaa maksaa kaikkia lainoja takaisin [heh].

Toimeentulosta saatettiin tinkiä rationaalisin perustein, koska kokopäiväisen taiteen tekemisen tiedettiin olevan juuri tässä uran vaiheessa erityisen tärkeää. Eric korosti, että jos nuori taiteilija tekee kovasti töitä ja hänen maineensa alkaa kasvaa, tulee lopulta vaihe, jolloin hän pystyy valikoimaan työtilaisuuksia ja pyytämään myös suurempia hintoja. Hän ei uskonut tämän olevan mahdollista ilman gallerioita. Hänen omalla kohdallaan visio oli jo alkanut toteutua lupaavasti. Tai-ka sen sijaan oli vielä niin nuori, vasta 25-vuotias, että hän lähti mukaan kaikenlaisiin kiinnostaviin hankkeisiin, vaikka korvaus ei olisi ollut mainittava. Hän tarvitsi tekemisen paikkoja, jotta kokemus ja näytöt karttuisivat. Haastateltavat toki ymmärsivät, että tällä linjalla ei voinut loputtomasti jatkaa. Jossakin vaiheessa taiteilijan saama hyöty tällaisesta järjestelystä alkoi supistua ja tilanne kääntyi hänen hyväksikäyttöön.

[Mä] koen, et mun on pakko periaatteessa tehdä täyspäiväisesti, – et mä oon nyt silleen parhaassa vaiheessa, et mä vielä jaksan yrittää ja mulla ei oo vielä niin tärkeää se taloudellinen turvallisuus, mut kyllä se keski-ässä tulee kaikille. (Aida)

Kyllä mä oon tosi pitkälle just silleen, et jos joku maksaa teoksen tuotannon niin tyyliin, niin kaikki ne kulut, mitä siitä on, jo aika silleen tekee mielellään, mut en mä tiedä, kuinka kauan... Se riippuu tosi paljon siitä projektista tietenkin, mutta... Se on vaan just taiteilijat aina tekee, vaikka ne ei saiskaan mitään rahaa [heh]. (Taika)

Aikaisempien tutkimusten mukaan taiteilijoiden toimeentulostrategioihin vaikuttaa merkittävästi ikäänntyminen ja etenkin perheen perustaminen. Keskittyminen taiteelliseen työhön elintason kustannuksella ei ole enää samalla tavalla mahdollista silloin, kun täytyy ottaa muidenkin ihmisten hyvinvointi huomioon. Perhe asettaa raamit myös ajankäytölle. Monet haastateltavat olivat tiedostaneet nämä realiteetit ja laatineet niiden pohjalta jo etukäteissuunnitelmia. Siinä muutos oli tapahtumassa aivan muutamien kuukausien kuluttua haastattelusta, sillä hän oli raskaana.

[S]e ei haittaa, jos silleen tulee tosi pahasti turpaan nykyään, mutta sitten jos on joku lapsi, niin ei sitten – – ehkä aloita sitten sellasta työtä, mikä menee kymmenen tuhatta miinukselle. (Siina)

Joukon vanhin Eric, jolla oli jo kaksi lasta, puhui pitkästi vastuusta osallistua perheen elättämiseen. Enää ei riittänyt rahoituksen ja mah-

dollisuuksien hankkiminen omalle taiteelliselle työlle, vaan oli ansaittava enemmän, mikä edellytti tavoitteiden asettamista, valikointia ja suunnitelmallisuutta. Eric oli myös huolehtinut toimeentulostaan vanhuuden tai sairauden varalta. Pari muutakin haastateltavaa otti eläkevakuutusasian esiin mutta lähinnä siitä näkökulmasta, kuinka he olivat saaneet pakolliset maksut hoidettua.

Vaikka osa haastateltavista tuli suhteellisen heikosti toimeen, kaikki tuntuivat haastatteluhetkellä jokseenkin tai erittäin tyytyväisiltä taloudelliseen tilanteeseensa. Sitä koskevat odotukset olivat kaikesta päätellen olleet alun perin realistisia tai suorastaan pessimistisiä. Harva Suomessa valinnee taiteilijan uran tavoitteenaan suuret tulot, vaikka haaveen kansainvälisestä urasta on arveltu vaikuttaneen esimerkiksi valokuvataiteen koulutukseen hakeutumiseen (ks. Salo 2002, 26). Haastateltavien joukossa ainoastaan yksi henkilö, Aki, ilmoitti tähtäävänsä suuriin tuloihin ja korkeaan elintasoon; hän esitti samansuuntaisia ajatuksia kuin esimerkiksi Jani Leinonen Taide-lehden 5/04 kolumnissa ”Kuinka rikastua taiteella nopeasti”⁵⁸. Akin toimeentulo ei haastatteluhetkellä lähimainkaan vastannut näitä tavoitteita, mutta hän vakuutti olevansa siitä huolimatta elämäänsä tyytyväinen. Puhe jetsetelämästä oli lähinnä hänen tapansa provosoida nälkätaiteilijamyyttiä.

Tulot ulkomailta

Jokainen haastateltava oli viimeisten kolmen vuoden aikana saanut taidetyöstään jotain tuloa ulkomailta. Useimmiten kyse oli myyntitulosta, minkä lisäksi joukossa oli satunnaisia palkkioita esimerkiksi luennoista, esiintymisistä, tilaustöistä tai näyttelyyn tai kilpailuun osallistumisesta. Elokuvan- ja videontekijöillä oli lisäksi jonkin verran palkkioita screeningeistä tai TV-esityksistä ulkomailla. Näistä ainoastaan myyntitulot saattoivat erällä haastateltavista olla kooltaan niin merkittäviä, että ne vaikuttivat olennaisesti heidän toimeentuloonsa. Toinen taloudellisesti merkittävä vaihtoehto olisi ollut opettajan virka ulkomaisessa taidekoulussa, mutta haastatteluhetkellä kenelläkään ei ollut sellaista.

Osalla haastateltavista kansainvälistymisen vaikutus toimeentuloon oli vielä siinä maistiaisvaiheessa, mitä Jani Leinonen kuvasi osuvasti toisessa kolumnissaan Taide-lehdessä vuonna 2004: kansainvälisillä markkinoilla ei ollut vielä todellista vaikutusta taiteilijan elan-

58 Leinonen (2004b, 45) antoi kymmenen ohjetta, kuinka hankkia taloudellista menestystä taiteella: 1) brändää, 2) verkostoidu, 3) kohderyhmitte, 4) luo jakelukanavia, 5) saneeraa, 6) markkinoi, 7) teollisuusvakoile, 8) tuotteista, 9) ulkoista ja 10) kartoita uusia asiakasryhmiä.

toon mutta tämä pääsi väliin omakohtaisesti näkemään häivähdyksiä huippuseurapiirien elämästä. Leinosen kuvauksessa taiteilija näytättyy suorastaan taloudellis-poliittisen eliitin hyväksi käyttämänä hovinarrina tai eksoottisena maskottina.

Näyttelyiden yhteydessä taiteilijat saatetaan kyllä sijoittaa viiden tähden hotelliin, heille juotetaan samppanjaa ja tarjotaan näyttäviä illallisia hyvin toimeentulevien poliitikkojen ja virkaeliitin seurassa. Taiteilijan toimeentuloa hyväkään kestitys ei edistä kuin hetken humalan ja ilmaisen krapulan verran. (Leinonen 2004a, 39.)

Tutkimusjoukossa olleiden yhteisötaiteilijoiden tai Vappu Lepistön (1991, 62) termejä käyttäen ”yhteisproduktiotaitelijoiden” tulot olivat verraten matalat ja koostuivat pitkälti apurahoista. Kansainvälinen toiminta merkitsi heille työtilaisuuksia residenssien, projektien ja työpajojen muodossa. Tuloja näille taiteilijoille kertyi ulkomailta vain vähän, sillä varsinaiset palkat ja palkkiot hankkeiden suunnittelusta ja toteutuksesta olivat yleensä pieniä. Ulkomailta saatu rahoitus meni pääosin tuotantokustannuksiin; ulkomailla toteutettuihin hankkeisiin tuli sitä paitsi osa rahoituksesta usein kotimaisista lähteistä, esimerkiksi FRAMEsta ja Taiteen keskustoimikunnalta tai yksityisiltä säätiöiltä. Yhteisötaiteilijoita vaivasi jossakin määrin se, että heidän hankkeensa suuntautuivat tilaisuuksien ja rahoitusmahdollisuuksien vuoksi ensisijaisesti ulkomaille. Suomesta valitettiin puuttuvan kuraattoreita, joita olisi tarvittu yhteisötaiteen tuottamiseen ja esille tuomiseen. Tätä ongelmaa FRAME on koettanut ratkaista perustamalla vuonna 2006 kokeiluluontoisen kuraattorikoulutusohjelman yhteistyössä Islannin, Tanskan ja Viron vastaavien organisaatioiden kanssa Pohjoismaisen kulttuurirahaston tuella. Haastateltavat toivoivat Suomeen syntyvän myös julkisen taiteen välitystoimistoja, sellaisia kuin esimerkiksi SKOR (Stichting Kunst en Openbare Ruimte) Alankomaissa. Se ei hanki vain pysyviä monumentteja vaan myös väliaikaisia teoksia.

Suomessa ei oo kuraattoreita, mä haluaisin pitää Suomessa näyttelyn, mutta kukaan ei kuratoi! (Mia)

[S]e mua just tosissaan vaivaa, et mä oon niin paljon tehny ulkomailla juttuja mut sitten en täällä, ja et se olis tosi loistavaa, et ois mahdollisuus tehdä täällä jotain. (Noora)

[M]ullahan on vähän silleen hölmösti, et mä en oo tehny Suomessa pitkään aikaa paljon mitään --. [O]n se vähän kurjaa, et kyllä mä ihan mielellään tekisin täällä jotain. (Taika)

Kansainvälistyminen oli merkinnyt osalle haastateltavista selvää nytkähdystä teosten kysynnässä ja sitä myötä toimeentulossa. Tämä koski lähinnä niitä taiteilijoita, joilla oli galleriasopimus ulkomailla, eikä heistäkään kaikkia samassa mitassa. Vain galleriat pystyivät takaamaan merkittävät myyntitulot kansainvälisiltä markkinoilta, vaikka

ne veivät provisionsa päältä. Kulttuuriviennin näkökulmasta on merkittävää, että asuinpaikasta riippumatta haastateltavista vain yksi maksoi veronsa ulkomaille. Ulkomaisen galleristin provisiot Suomi kuitenkin useissa tapauksissa menetti.

Sari: Tää kansainvälistyminen on merkinnyt sullekin toimeentulolähdettä?

Heta: Kyllä, ehdottomasti, se on ihan selkeesti. Jo se, että mulla oli [ensimmäinen keskieurooppalainen] galleria, niin sieltä alkoi jo tulla teosmyyntituloja, ei niin, et niillä ois eläny, mutta kun on se apuraha, niin sitten se mahdollistaa semmosen pitkäjänteisen työskentelyn. Ja nyt sitten on se [toinen keskieurooppalainen] galleria, joka on nyt uusimpana tullu tähän kuvioon mukaan.

Kaikesta huolimatta vain harva haastateltavista ilmaisi pitävänsä kansainvälistymistä taloudellisena välttämättömyytenä tämän päivän nuorelle suomalaiselle kuvataiteilijalle. Aida ainoana viittasi yhteyteen kasvavan taiteilijakunnan toimeentulon ja kansainvälisten markkinoiden välillä.

Sari: Tuliks sitten sulle eteen se kansainvälistyminen, tai se, et pitäis jotenkin toimia kansainvälisesti, niin sitten sen valmistamisen jälkeen?

Aida: Joo, koska sitten vaan tajuu yhtäkkiä, et jotenkin, et jos haluu tehdä taidetta, niin on jotenkin eletävä, ja tavallaan se, että täällä on vähän mahiksii Suomessa, et jos aattelee kokonaisuutena silleen kaikkien elää tässä taide... teollisuudessa jotenkin.

Vientiorganisaatiot ja verkottuminen

Kokemukset FRAMEstä

Suomalaista kuvataidetta on vuodesta 1992 lähtien tehnyt päätyökseen kansainvälisesti tunnetuksi näyttelyvaihtokeskus FRAME. Se toimii yksityisen Suomen Taideakatemian säätiön alaisuudessa mutta saa rahoituksensa pääosin opetusministeriöltä. FRAMEn toiminnan käynnisti Markku Valkonen, ja vuodesta 1998 lähtien sitä on johtanut Marketta Seppälä. Jokainen haastateltavistani oli ollut jollain tapaa tekemisissä FRAMEn kanssa. Kontaktit vaihtelivat satunnaisista yhteydenotoista ja neuvonnasta henkilökohtaiseen tukeen urasuunnittelussa. Usea haastateltavista oli ollut FRAMEn nettisivuilla kuukauden taiteilijana tai esitelty Framework-lehdessä. Moni oli myös saanut rahaa julkaisuihin, teoskuljetuksiin tai matkoihin. Useimmilla haastateltavilla oli FRAMEssä portfolio tai teoksia esittelevä tallenne. Monet olivat tavanneet FRAMEn kautta kansainvälisiä kuraattoreita ja päässeet näyttelyihin ulkomaille.

Muutama haastateltavista oli jo haastatteluhetkeen mennessä ehtinyt mukaan FRAMEn vuonna 2004 aloittamaan räätälöityjen residenssien hankintaan. Järjestelyä pidettiin erinomaisena. Tavoitteena on ollut saada suomalaisia taiteilijoita sellaisiin arvostettuihin residensseihin, jotka kykenevät takaamaan kontakteja paikalliseen taide maailmaan. Taiteilijan on yleensä omin avuin vaikea päästä tällaisiin paikkoihin ilman FRAMEn kaltaisen instituution tukea ja takuuta. Kaiken kaikkiaan FRAME tekee tätä nykyä yhteistyötä lähes 20:n eri residenssitoimijan kanssa (Karo 2007, 44).

Suurin osa haastateltavista oli FRAMEn toimintaan kutakuinkin tyytyväisiä. Taikan luonnehdinnan mukaan ”suomalaisia taiteilijoita näkee kaikkialla näyttelyissä eli on osattu promota”. Aida totesi, että ”kaikki, mitä FRAME tekee, on plussaa”. Heta ja Eric arvelivat, että kuraattorit tulevat mielellään Suomeen ja FRAMEen valitsemaan taiteilijoita, koska he tietävät saavansa täältä taloudellista ja organisatorista tukea. Laaja julkinen tukipolitiikka on Suomen kilpailuetu kansainvälisillä taidemarkkinoilla; sama koskee muita Pohjoismaita. Haastateltavat olivat törmänneet maailmalla liikkueensa myös käsi-

tykseen, että suomalaisten taidetoimijoiden kanssa tehdään mielellään yhteistyötä, koska asiat järjestyvät ja sopimukset pitävät. Heta suhtautui hieman kyynisesti ulkomaisten toimijoiden intoon järjestää yhteistyössä ”Suomi-näyttelyitä” antaen ymmärtää, että ulkomailla näillä näyttelyillä oli kysyntää juuri niiden helppouden ja halpuuden ansiosta. Ne eivät siis välttämättä merkinneet aitoa kiinnostusta suomalaisia taiteilijoita kohtaan.

Näihin Suomi-näyttelyihin mä aina silloin tällöin meen mukaan, jos siinä on kivat tyypit, et tavallaan saa ystävien kanssa tehdä jonkun jutun jonnekin, niin se on ihan OK, jos se on hyvä paikka ja jos on hyvä, mukava kuraattori ja noin, niin silloin mä sit meen. Mut periaatteessa mun mielestä ne on vähän huonoja ideoita, ja ne on tavallaan helppoja ulkomailla ihmisten järjestää, koska ne tietää, et ne saa suomalaiset taiteilijat maksamaan ite omat duuninsa ja FRAMEstä tulee kuljetusrahat, et se on niinkun silleen, et ne saa ilmaseks hyvän näyttelyn. (Heta)

Ulkomailla asuvat haastateltavat tunsivat jääneensä hieman sivuun FRAMEn toiminnasta, koska moniin näyttelyihin päästiin sitä kautta, että ulkomainen kuraattorivieras kävi Suomessa tutustumassa taiteilijoihin ja heidän tuotantoonsa. Näiden vastaajien näkemyksen mukaan olisi ollut parempi olla itse asemassa tai vaihtoehtoisesti olisi tarvittu erityinen tukihenkilö varmistamaan heidän näkyvyyttään Suomessa. Yhdessä maailman taiteen keskuksista asuva Arto arveli, että hänen olisi ollut luultavasti helpompi kansainvälistyä Suomesta käsin – ainakin suomalaisena taiteilijana.

Arto: Mä myös luulen, et semmonen kansainvälistyminen taiteilijana olis tietyn määrin – huvittavaa kyllä – helpompaa Suomessa, [siis] jos mä olisin Suomessa.

Sari: Kansainvälistyminen suomalaisena taiteilijana, niinkö?

Arto: Niin, koska mä ymmärtäisin, et FRAME on hirveen hyvin onnistunut puskemaan monia taiteilijoita sillä tavalla, tänhän tulee paljon kuraattoreita. Niin sitten kun on siellä tavallaan yksin vailla mitään semmosta, mikä se nyt ois nimeltään niinkun FRAME tai semmonen, joka edustais ja etsis näyttelymahdollisuuksia.

Sari: Joo. Oot sä ollu mitenkään FRAMEn kanssa tekemisissä?

Arto: Oon mä ollu niiden kanssa tekemisissä – joo, kyllä niillä on mun tietoja siellä.

Sari: Mut susta tuntuu hankalalta, koska sä oot ite niin kaukana?

Arto: Niin, et se ei oo ihan sama ehkä. Ja sitten jos tulee kuraattori, et jos haluis tulla työhuoneelle katsomaan, niin se on vähän eri juttu. Ei ne, must tuntuu, et ei ne... Silloin kun mä olin Suomessa vielä, niin kyllä mä muistan, kun FRAMEsta tuli mulle jotain tapaamisia joidenkin kuraattorien kanssa silloin ihan opiskeluaikana, mut nyt sitten ei sieltä. Kyllä sieltä aina

välillä kuuluu, et päivitätäs portfoliotasi ja sellasta, mutta et ei ne mitään tapaamisia sentään järjestä.

Muutama haastateltava kritisoi FRAMEn toimintaa ja laajemmin suomalaista taidevientistrategiaa. Nenna vertasi FRAMEa ruotsalaiseen IASPIS-organisaatioon, jonka toimintaa hän piti onnistuneempana, koska sillä oli kytkentöjä arvostetumpiin kumppaneihin kuin FRAMELLä, vaikka tämäkin oli hänen arvionsa mukaan edistynyt viime vuosina. IASPIS on keskittynyt nimenomaan residenssitoimintaan, josta Nenna oli erityisen kiinnostunut.

Siinan näkemyksen mukaan suomalaisia taiteilijoita markkinoitiin liian laajalla rintamalla, kun viisaampaa olisi ollut tarjota ulkomaalaisille ensin pieni määrä täkyjä. Per Mangset (1997) on Norjan kulttuurivientiä tarkastellessaan luonnehtinut tällaista otetta kulttuuridemokraattiseksi ja todennut sen siellä ominaiseksi taiteilijajärjestöille⁵⁹. Maan ulkoministeriö on suosinut kärkihankeajattelua. Siinan kritiikki koski FRAMEn ohella muitakin taiteen viejiä, kuten videotaitteen levitysorganisaatiota AV-arkkia, joka on järjestömuodossa toimiva taiteilijoiden yhteenliittymä.

Siina: [T]äällä laitetaan kaikki samalle viivalle, mikä on siitä harmittavaa, et ketään ei tehdä niin houkuttelevaksi, että joku lähtis vaikka kahden tyyppin takia johonkin maahan ja sitten siinä sivussa tapais jotain muita, vaan tarjotaan sellasta liian isoa pakkausta, että meillä on kymmenittäin tällasia, mikä sitten laistaa sen koko asian.

Sari: Et kärkihankeajattelu olis parempi kuin se?

Siina: Niin, koska sitten siitä hyötyy muutkin, et siellä on tommosii videojuttuja, joissa ei ikinä ois kukaan päässy minnekään, jos ei ihmiset ois alun perin kiinnostunu Eija-Liisasta, et senhän perässä ne tänne tuli, ja sitten jos ne on täällä kerran, niin voihan ne ehkä pari muutakin tyyppiä tavata, ja sitten yhtäkkiä alkaa löytyy salloja ja kaikkia muita.

Silloin kun FRAMEn kaltaiset taiteen vientiorganisaatiot rakentavat kärkihankkeita, niitä arvostellaan herkästi henkilökohtaisiin suhte-

59 Tähän löytyy vertailukohtia 1970-luvun Suomesta. Tuolloinkin puhuttiin taiteen "viennistä", mutta sillä tarkoitettiin kulttuurista vaihtoa, joka käsitettiin kansainvälisen ystävyuden muodoksi tavoitteena toisen maan olojen ja tapojen ymmärtäminen (Ahlgrén 1977, 5). Ulkomaille vietyjen näyttelyiden tehtävänä ei ollut myyntimarkkinoiden löytäminen vaan Suomen tekeminen tunnetuksi kulttuurimaana. Taiteilijat lainasivat teoksiaan näyttelyihin, vaikka saattoivat kärsiä taloudellisesti siitä, että estyivät myymästä niitä kiertueen aikana (mp.). Taiteilijajärjestöt hyväksyivät työskentelyn Suomi-kuvan parantamiseksi ja ilmaisivat olevansa pääpiirteissään virallisen ulkopolitiikan linjoilla (Alitalo 1978, 3). Järjestöjen näkemyksen mukaan jäsenet juryihin piti valita demokraattisesti ja taiteilijoilla tuli olla niissä enemmistö. Taiteilijoiden näkemyksen mukaan Suomen kuvataidetta tuli esitellä "sen eri puolilta sellaisena kuin se on" (Ahlgrén mp.).

siin tai makuun perustuvasta suosikkijärjestelmästä. Heta oli kuullut syytöksistä, että FRAMEstä tarjottaisiin ulkomaille voimakkaasti nimenomaan valokuvaa, jota hän itsekin edusti. Hänen käsityksensä mukaan FRAME kuitenkin ”hyvin avoimesti tarjoaa kaikkea”. Video- taidetta ja valokuvaa tekevä Aida epäröi hieman sen suhteen, kuinka tasapuolinen FRAME oli lopulta kyennyt olemaan. Yhtäältä hän ymmärsi, että kuraattoreille ei voinut mitenkään esitellä koko Suomen taiteen kirjoa sinä lyhyenä aikana, kun nämä vierailivat täällä, mutta toisaalta hän epäili valintojen keskittyvän turhan usein samoihin nimiin, vaikka hyviä vaihtoehtoja olisi ollut saatavilla. Usein toistuvina niminä hän mainitsi lähinnä video- ja valokuvataiteilijoita, joista tehtiin ”meidän tähtiä”. Aida itse oli osallistunut FRAMEn kautta useisiin näyttelyihin, ja hänet oli esitelty ”kuukauden taiteilijana”.

Sari: Onks sun mielestä joku semmonen ero siinä, että ketkä on päässy siihen FRAMEn piiriin, et onks siinä semmonen kastijako vai onks se ihan tasapuolista?

Aida: Eihän se koskaan oo tasapuolista mun mielestä. Se on aina kiinni siitä, et ketä ne halua nostaa tai ketä ne kattoo, et... – [E]i ne kaikkii voi tietenkään tunkea eteenpäin siis silleen, et jos siellä on miljoona tyyppiä tai jos kaikilla taiteilijoilla portfolio siellä tai jotain ja joku kuraattori tulee sinne, niin eihän se ehdi kaikkii niitä kattoo.

Haastateltavien kokemuksen mukaan FRAME tunnettiin ulkomailla laajalti ja sillä oli hyvä maine. Framework-lehti tuli vastaan monessa paikassa ja sitä arvostettiin. FRAMEn kuraattorivierasohjelma oli herättänyt maailmalla niin laajaa innostusta, että useampikin haastateltavista oli joutunut selvittämään siihen pääsyä ulkomaisille kuraattoreille. Ohjelma tarjosi mahdollisuuden sellaisille kuraattoreille, jotka halusivat perehtyä itse syvällisesti eri maiden ja alueiden taide-elämään ja ohittaa aikaisempien portinvartijoiden tekemän esisuodatuksen (vrt. Rossi 2002). Hyväksi nähtiin myös se, että FRAMEllä ei ole valtiollista leimaa. Henkilökuntaa pidettiin taidetta ja taiteilijoita kunnioittavana, asiaan perehtyneenä ja innostuneena. Marketta Seppälän, Irmeli Kokon ja Paula Toppilan nimet toistuivat useissa haastatteluisissa⁶⁰.

Moni haastateltava katsoi kansainvälisen uransa liikkeelle lähdön olleen puhtaasti FRAMEn ansiota. Alkuvaiheessa näyttelyvaihtokeskuksen tuen katsottiin olevan tarpeellista ja oikeutettua, mutta myöhemmin useimpien näkemyksen mukaan taiteilijan piti selvitä omillaan. Aidan mielestä mistään ”kansainvälisestä urasta” ei voinut puhua niin kauan kuin esillä olo riippui ratkaisevasti FRAMEn tai vastaavien organisaatioiden panostuksesta – eräänlaisesta tekohengityksestä. Vaikka näiden organisaatioiden järjestämät näyttelyt ulkomailla

60 Näistä Kokko ja Toppila eivät enää ole FRAMEn palveluksessa.

olivat taiteilijalle tärkeitä, hänen itsensä piti onnistua verkostoitumaan ja hankkimaan omaehtoista kysyntää.

Jos taiteilija ite ei, tai jos et sä saa siitä jotain sellasia kontakteja, jotka jotenkin jatkuu, niin sit se on aina vaan semmonen yks siellä täällä --. (Aida)

Monet [näyttelyt] on menny just FRAMEn kautta, mut tietysti en mä nyt loppuikääni voi siihen FRAMEen tukeutua, et sit kun vähän enemmän tehnyt, niin sitähän ihmiset ehkä jo pystyy muutenkin ottamaan kontakteja. (Nenna)

FRAMEn kanssa tekemisissä olleiden haastateltavien kertomuksissa toistui kuvaus "lumipalloepektistä". Kun taiteilija luo kansainvälisiä suhteita ja esiintyy useissa näyttelyissä, ura alkaa edetä omalla painollaan ja kumuloituu.

FRAME on kyllä ollu kaikkein tärkein, et ilman sitä ois ollu tosi tosi paljon... Se varsinkin, kun ne laitto sen alkuun, et peräkkäin tuli isoja näyttelyitä koko ajan, ja sit ne huolehti niistä, ja sitten ne näyttelyt taas tietenkin alko taas ruokkiin niitä itseänsä sitten. (Simo)

Sen jälkeen niillä FRAMEn tekemisillä ei ollut niin suurta väliä, seuraavat kolme vuotta meni pelkästään sen [läpimurto-] näyttelyn siivellä. (Siina)

FRAMEstä on mulle hirveesti tukea, et sitä kautta mulle on tullu ensimmäiset isot ulkomaiset näyttelyt -- ja sitten just, kun on jossakin, niin sitten aina pyydetään joihinkin muihin. Se on kun lumipallo lähtee pyörimään. (Heta)

Tietenkään kaikki FRAMEn haastateltaville järjestämät kuraattoritaapaamiset eivät olleet johtaneet näyttelyihin tai projekteihin eivätkä näyttelyosallistumiset minkäänlaiseen jatkoon. Muutamilla tuntui olleen enemmistönä tällaisia kokemuksia, mutta valtaosalla tutkimusjoukosta oli runsaasti myös onnistumisia, muutamalla suoranaisia läpimurtoja.

Taideoppilaitosten kansainvälistymishankkeet

Suomalaiset taideyliopistot ja taidealan opetusta antavat ammattikorkeakoulut ovat nykyisin monessa suhteessa hyvin kansainvälisiä. Oppilaitoksilla on ollut omia kansainvälistymishankkeitaan, minkä lisäksi niiden kautta on ollut mahdollista mennä opiskelijavaihtoon ulkomaille, etenkin Pohjoismaihin ja EU-maihin. Taidekoulut ovat myös antaneet haastattelulausuntojen perusteella taloudellista tukea ulkomaisiin kursseihin ja työpajoihin osallistumiseen. Taidekouluissa voi sitä paitsi kansainvälistyä lähtemättä mihinkään, sillä Suomeen tulee runsaasti opiskelijoita ja opettajia ulkomailta. Osa taidekouluisista kutsuu ulkomaisia kuraattoreita vieraakseen tutustumaan opiskeli-

joiden töihin. Kuvataideakatemiassa on opiskelijoita varten ateljee Berliinissä ja New Yorkissa, ja Taideteollisen korkeakoulun opiskelijoilla on ollut käytettävissään residenssi Berliinissä. Kaksi haastateltavaa oli käyttänyt niitä hyväkseen opiskeluaikanaan; pari muuta pahoitteli yhä, että oli aikanaan jättänyt tilaisuuden hyödyntämättä. Muutama suunnitteli hakeutumista jatko-opintoihin ulkomaille. Opilaitoksilla on ollut erilaisten verkostojen ja vaihto-ohjelmien kautta myös runsaasti kansainvälisiä yhteishankkeita, joissa muutama haastateltavistakin oli ollut mukana. Hankkeet voivat jatkua useita vuosia ja sisältää oleskelua monissa maissa.

Valtaosa haastateltavista oli opintojensa aikana osallistunut joko kansainväliseen vaihtoon, tavannut kansainvälisiä kuraattoreita ja osallistunut heidän vetämiinsä työpajoihin tai vierailut taidekoulujen ulkomaisissa residensseissä. Kaikilla oli ollut taidekoulussa ulkomaalaisia opettajia ja opiskelutovereita, mutta harva oli ollut heidän kanssaan ”ihan hulluna tekemisissä” Aidan ilmausta käyttäkseni. Haastatteluissa mainittiin myös välittäjinä toimivia henkilöitä, jotka ovat asuneet ja työskennelleet pitkään ulkomailta mutta opettavat toisinaan Suomessa, kuten Saksassa asuva Robert Lucander, suomalais-amerikkalais-ranskalainen Liisa Roberts ja amerikansuomalainen Arno Rafael Minkkinen. Ulkomailta Suomeen muuttaneista opettajista mainittiin muiden muassa Oliver Whitehead ja William Dennisuk.

Kuvataideakatemian opiskelijoiden kansainvälistämisessä Mika Hannulan merkitys on ollut haastatteluiden perusteella 2000-luvun vaihteessa olennainen. Hannula toimi Kuvataideakatemiassa ensin rehtorina vuosina 2000–2005, minkä jälkeen hän siirtyi hoitamaan taide- ja yhteiskuntasuhteiden professuuria. Hannula on järjestänyt opiskelijoille tutustumiskäyntejä ulkomaille, kansainvälisiä työpajoja ja seminaareja sekä kutsunut ulkomaalaisia vieraita. Kuvataideakatemiassa opiskelleista haastateltavista ennen Hannulan kautta valmistuneet tai opinnoissaan loppusuoralle päässeet eivät katsoneet saaneensa merkittävästi valmennusta kansainväliseen toimintaan, hänen aikanaan opintonsa aloittaneet sen sijaan arvioivat kansainvälistä toimintaa olleen riittävästi (Aki ja Taika). Muutama haastateltava kiitti juuri Hannulaa koulun kansainvälistämisestä sekä kanavien avaamisesta heille itselleen. Ulkomaisten kuraattorien kutsuminen opettajiksi on toiminut Kuvataideakatemiassa väylänä kansainvälisiin taidetahtahtumiin ja erityisesti kaupunki- ja yhteisötaiteen verkostoihin, jotka taas usein kytkeytyvät taidekeskuksiin ja residensseihin. Tässä yhteydessä haastatteluissa toistui useaan kertaan istanbulilaista taidekeskusta johtavan Vasif Kortunin nimi.

Mut täytyy mun nyt mainita, kun nimillä mainitaan, niin kyllä mun mielestä Mika Hannula pitää mainita tossa kansainvälistämisessä, et se on kuitenkin kansainvälistänyt sitä koko Kuvataideakatemiaa. (Nenna)

Mika Hannula toi hirveesti Akatemiaan vierailevia taiteilijoita ja kuraattoreita, joita mä oon tavannu ulkomailla myöhemmin monessa paikassa ja joiden kautta mä oon myös menny – –.
(Noora)

Osapuilleen ennen vuotta 2000 Kuvataideakatemiassa opiskelleet totesivat saaneensa vain vähän, jos lainkaan, valmennusta kansainväliseen toimintaan. He eivät silti valittaneet tilannetta vaan pitivät sitä Suomen taiteen tuolloisen aseman mukaisena. Sittemmin heidän tietämänsä mukaan opetusohjelmaan olivat tulleet muun muassa kansainvälisten kuraattorien ja galleristien työhuonevierailut. Itse he eivät olleet aikanaan osanneet kaivata opetusta kansainvälisessä toiminnassa, koska tarve ei ollut akuutti tai sitä ei ainakaan tuolloin kyennyt hahmottamaan. Ylipäätään useimmat haastateltavat tuntuivat olevan sitä mieltä, että taiteilijan kansainvälisen etenemisen kannalta tärkeintä oli koulussa annetun taideopetuksen taso eivätkä erilaiset urasuunnittelu- ja markkinointikurssit. Suomen taidekouluja pidettiin yleisesti ottaen hyvinä, joskin teoriaopintoja kaivattiin lisää.

Sari: [O]lliks sulla opintojen aikana jotain sellasia kurseja tai jotain kokonaisuuksia, joissa käsiteltiin tätä taiteilijan ammattitoimintaa ja ammattikäytäntöä nimenomaan kansainvälisellä tasolla?

Aida: Ei.

Sari: Oisit sä kaivannut mitään sellasta?

Aida: No, en mä silloin, koska silloin se ei ollu ehkä pinnalla se kansainvälisyys – just silloin ennen kun mä valmistuin vielä...

Sari: Joo.

Aida: ... tai se oli, mut ei sillä tavalla, sitä ei ymmärtäny ite, et mitä se tarkoittaa tai et mitä se merkitsee taiteilijalle.

Taideteollisen korkeakoulun Gallery TaiKin kautta 1990-luvun puollessavälissä alkanutta kansainvälistämistöimintaa käsiteltiin jo edellä galleriasuhteiden sekä urasuunnittelun yhteydessä. Timothy Personsin Professional studies -kurssia ei yksikään haastateltavista ollut käynyt mutta Gallery TaiKissa mukana olleet olivat saaneet häneltä vaihtelevassa määrin yksityisesti ohjausta.

Muu viennin ja vaihdon edistäminen

Usea haastateltava mainitsi Suomenlinnassa sijainneen Pohjoismaisen nykytaiteen instituutin NIFCAn yhtenä tärkeimmistä Suomen kuvataiteen kansainvälistymistä edistäneistä instituutioista. Sen nostivat esiin muiden muassa Aida, Heta, Kata, Mia, Niklas sekä Noora. Osa heistä oli saanut NIFCALta tukea tuotantoihin ja julkaisuihin ja pari oli hankkiutunut sen kautta ulkomaiseen residenssiin. Haastatelt-

tavat kehuiivat NIFCAN toimintaa Suomen ja laajemmin pohjoismaisen taiteen näkyvyyden edistämisessä, ja he olivat huolissaan sen kohtalosta kuultuaan suunnitelmista uudistaa pohjoismaisen kulttuuriyhteistyön rakenteita. Pohjoismainen ministerineuvosto lakauttikin vuonna 1996 perustetun NIFCAN vuoden 2006 lopussa. Tilalle perustettiin toiminnoiltaan suppeampi Pohjoismainen kulttuuripiste (Kulturkontakt Nord).

Haastateltavista peräti kahdeksan eli yli puolet oli jäsenenä AV-arkissa, joka levittää suomalaista mediataidetta erityisesti kansainvälisille festivaaleille ja tapahtumiin, museoihin, gallerioihin sekä oppilaitoksiin. AV-arkki on taiteilijoiden vuonna 1989 perustama voittoa tavoittelematon yhdistys, jolla on tätä nykyä noin 140 jäsentä (AV-arkin historiasta ks. Vänskä s.a.). Se järjestää suomalaisen ja kansainvälisen mediataiteen näyttelyitä ja näytöksiä yhteistyössä muiden toimijoiden kanssa. Samoin sen ohjelmaan kuuluu joka vuosi View-festivaali, jossa esitetään kaikki edellisen vuoden aikana levitykseen tulleet teokset. Kuraattorit ja kriitikot voivat käydä AV-arkissa tutustumassa videotaitelijoiden teoksiin ja portfolioihin samaan tapaan kuin FRAMEssä.

Muutaman haastateltavan kansainvälinen ura oli käynnistynyt nimenomaan sitä kautta, että AV-arkki oli lähettänyt heidän töitään kansainvälisille festivaaleille ja kilpailuihin. Näihin kuului esimerkiksi Aida, joka pitikin AV-arkkia yhtenä keskeisenä Suomen taiteen kansainvälistäjänä. Jos taiteilija sattuu AV-arkin järjestämien esiintymisten kautta niittämään kansainvälisiä palkintoja, kysyntä alkaa monesti kasvaa omalla painollaan. Tutkimusjoukossa oli useita kansainvälisen mediataiteen palkinnon saajia tai ehdolla olleita. Muutamalla haastateltavalla AV-arkki oli milteipä pääasiallinen kansainvälisen levityksen ja näkyvyyden hankkimisen väylä, osalla se täydensi muita kanavia. Silloin kun taiteilijalla oli sopimus kansainvälisen gallerian kanssa, AV-arkin tehtävä oli saatettu rajata pelkästään festivaalilevitykseen, jotta esimerkiksi museonäyttelyiden sopimisesta ei tulisi sekaannusta gallerian kanssa.

Taiteilijoiden valtakunnallisilla ammattijärjestöillä on vaihtelevassa määrin kansainvälistä toimintaa. Haastatteluissa esille nousi etenkin Valokuvataiteilijoiden liitto Hippolyte-gallerioineen, jossa taiteilijoilla on portfolioita ja kuraattorit vierailevat samaan tapaan kuin FRAMEssä. Valokuvataiteilijoiden portfolioita ja heidän julkaisemiaan kirjoja alettiin koota Hippolyteen jo 1990-luvulla. Liitto on myös tuottanut erilaisten yhteistyökumppanien kanssa suomalaisen valokuva- ja nykytaiteen koosteita eri puolille maailmaa. Lisäksi se järjestää kolmen vuoden välein kansainvälistä Helsinki Photography Festival -tapahtumaa. Muu ry gallerioineen nousi haastatteluissa esiin pikemmin kulttuurivaihdon kuin -viennin näkökulmasta. Muu tekee yhteistyössä kansainvälisiä vaihtonäyttelyitä ja erilaisia projek-

teja. Galleria on tärkeä kotikansainvälistymisen näkökulmasta, koska siellä esitellään usein ulkomaalaisia taiteilijoita; yksi haastateltavista-kin oli koonnut sinne näyttelyn tuntemiensa taiteilijoiden töistä. (Muiden kuvataidealan ammattijärjestöjen kansainvälisestä toiminnasta ks. Karo 2007, 38–41.)

Suomen Taiteilijaseura (STS) nousi esiin haastatteluissa yhtenä kuvataiteen kansainvälistymistä edistävänä tahona. Se on vuodesta 1994 lähtien järjestänyt Suomen taiteen triennaalin vientinäyttelynä. Triennaali on aina esillä sekä Suomessa että jossakin ulkomailla. Viisi haastateltavaa oli osallistunut vuoden 2004 Gokann-triennaaliin Japanissa. Vuoden 2007 triennaalin tapahtumapaikkana oli New York. STS:llä on myös ateljee- ja työtiloja ulkomailla ja STS:n Ateljeesäätiö koordinoi suomalaista residenssitoimintaa kokonaisuudessaan. Tästäkin toiminnasta usealla haastateltavalla oli henkilökohtaista kokemusta.

Ulkomailla ollessaan monet haastateltavat olivat olleet tekemisissä Suomen kulttuuri-instituuttien, suurlähetystöjen ja konsulaattien kanssa; esille nousivat muiden muassa asemapaikat Berliinissä, Lontoossa, Pariisissa, Tallinnassa ja Tokiossa. Kulttuuri-instituutit olivat olleet mukana tuottamassa suomalaisen taiteen näyttelyitä, suurlähetystöt sen sijaan pikemmin rahoittivat taiteilijoiden matkoja ja järjestivät vastaanottoja suurten tapahtumien yhteydessä. Simon kontakti pariisilaisgalleriaan oli järjestynyt nimenomaan sikäläisen Suomen instituutin kautta, jota hän kehui ”superaktiiviseksi”. Haastateltavien kokemukset nykytaiteen keskusten lähellä sijaitsevista instituuteista olivat hyvin myönteisiä. Sen sijaan eräät loitommalla sijaitsevista instituuteista tai edustustoista eivät olleet koskaan edes vastanneet haastateltavien yhteydenottoopyyntöihin.

Kummit ja luottohenkilöt ulkomailla

Kuten nuorten taiteilijoiden kansainvälistä läpimurtoa käsittelevässä jaksossa todettiin, ”lumipallo” oli monesti lähtenyt vierimään poikkeuksellisen onnistuneesta biennaaliosallistumisesta. Biennaaleihin pääsemiseksi taas on tärkeää tulla niitä kokoavien kuraattorien tietoisuuteen. Tämä koskee paitsi yksittäisiä taiteilijoita myös Suomea kokonaisuudessaan potentiaalisena löytöretken kohteena. Temaattisia näyttelyitä koostavia tähtikuraattoreita kutsutaan toisinaan biennaalien todellisiksi *auteureiksi*, jotka käyttävät taiteilijoita vain raaka-aineen tuottajina tai ideoidensa toteuttajina. Näille kuraattoreille ei oikein kannata tyrkyttää itseään portfolioita tai muuta materiaalia lähettämällä sen enempää kuin kansainvälisille galleristeillekaan, vaan haastattelujen perusteella tässäkin edetään yleensä parhaiten epämuodollisten, henkilökohtaisten kontaktien ja verkostojen välityksellä. Poikkeuksia on tietenkin tässäkin joukossa.

Haastateltavien valinta kansainvälisiin biennaaleihin oli usein tahtunut tavalla tai toisella näyttelyvaihtokeskus FRAMEn myötävaikutuksella. FRAMEn rooli välittäjänä oli osassa tapauksissa kiistan, kun se oli kutsunut kuraattorin vierailulle Suomeen ja esitellyt taiteilijan hänelle. Useimmat haastateltavien mainitsemat kuraattorit olivat olleet jossakin vaiheessa Suomessa FRAMEn kuraattorivieraana. Aina vaikutusta ei ole yhtä helppo osoittaa, koska FRAME tekee suomalaisia taiteilijoita kansainvälisesti tunnetuksi monin muinkin keinoin, kuten näyttelyiden tukemisen ja järjestämisen, Framework-lehden ja nettisivujen kautta. Kenties näiden monien erilaisten keinojen yhteisvaikutus onkin lopulta se, joka tekee taiteilijan nimen ja teokset tunnetuksi. Toistoa pidetään keskeisenä läpimenokeinona myös taidemarkkinoilla ja erityisesti lanseerattaessa uusia nimiä (ks. Laitinen-Laiho 2003; 2005).

Kotimaisia taidepalkintoja ei haastateltavien käsityksen mukaan kansainvälisesti liiemmin noteerattu, mutta niillä on selkeästi verkostoivaa vaikutusta, joka toteutuu tuomareiksi pyydettyjen ulkomaisten kuraattorien, museonjohtajien ja kriitikoiden kautta. Samoin toimii näiden kutsuminen FRAMEn tai taidekoulujen vieraisiksi. Kuvataideakatemiassa opettaneista kuraattoreista haastateltujen nuorten taiteilijoiden kansainvälistymiselle on ollut merkitystä ainakin edellä jo mainitulla Vasif Kortunilla, joka on kuratoinut muun muassa Istanbulin biennaalia. Kortun johtaa tätä nykyä Istanbulissa sijaitsevaa Platform Garanti -taidekeskusta, jonka yhteydessä toimivassa residenssissä on ollut useita suomalaisia. Vuonna 2006 Platformissa järjestettiin FRAMEn tuella kymmenen suomalaisen taiteilijan näyttely *Songs of Freedom and Love*, jonka kokosivat Mika Hannula ja Minna L. Henriksson.

Vuonna 1991 ensimmäisen kerran jaetun Henna ja Pertti Niemistön kuvataidesäätiön *Ars Fennica* -palkinnon yhtenä tavoitteena on ollut Suomen kuvataiteen kansainvälistäminen, missä keinona on käytetty ulkomaisten asiantuntijoiden kutsumista tuomareiksi. Ensimmäisestä, Maaria Wirkkalalle myönnetystä palkinnosta päätti René Block, joka johti tuolloin Berliinin kuuluisaa DAAD-galleriaa. Myöhempinä vuosina tuomareina ovat toimineet muiden muassa Catherine Lampert, Maria de Corral, Jeremy Lewison, Saskia Bos, Jean-Christoph Ammann, Peter Doroshenko ja Robert Storr. Näistä viimeksi mainittu toimi Venetsian vuoden 2007 biennaalin johtajana. René Block puolestaan kuratoi siellä pohjoismaista paviljonkia ja on toiminut lukuisten muiden kansainvälisten näyttelyiden taiteellisena johtajana ja kuraattorina.

Réne Blockia, joka oli FRAMEn kuraattorivieraana Suomessa 2000-luvun alussa, pidetään kaiken kaikkiaan merkittävänä suomalaisen ja pohjoismaisen taiteen esille tuojana kansainvälisellä nykytaiteen kentällä viimeisten parinkymmenen vuoden aikana. Hän esimerkiksi

kutsui vuonna 1990 pidettyyn avantgardea käsitelleeseen Sydneyn biennaaliin Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan ja Wiesbadenissa vuonna 2002 järjestettyyn Fluxus-aiheiseen näyttelyyn Jan-Olof Mallanderin, Ilppo Pohjolan, Anu Tuomisen ja Maaria Wirkkalan. Block on tätä nykyä Kasselissa Saksassa sijaitsevan Kunsthalle Museum Fridericianumin johtaja. Siellä järjestettiin vuonna 2005 suomalaisen valokuva- ja videotaiteen näyttely *Selbstaumlöser/Self-timer*, johon osallistuivat Elina Brotherus, Aino Kannisto, Sanna Kannisto, Fanni Niemi-Junkola ja Salla Tykkä. Blockin kokoamassa Belgradin biennaalissa vuonna 2006 oli mukana peräti 13 taiteilijaa Suomesta. (www.frame-fund.fi.)

Maria de Corral ja hänen tyttärensä Lorena de Corral ovat Suomessa monien tuntemia kuraattoreita. Blockin tapaan he ovat olleet Suomessa vieraina. Maria de Corral johti Venetsian biennaalia vuonna 2005 yhdessä Rosa Martinezin kanssa. Kuraattorien vaikutus näkyi tuolloin valintojen painottumisessa naispuolisiin ja espanjankielisistä maista tuleviin taiteilijoihin (van Hest 2007; Trasforini 2008). Vuonna 2002 Maria de Corral kuratoi 27:nneen Pontevedran biennaalin, jossa espanjalaisten ja portugalilaisten taiteilijoiden rinnalle oli kutsuttu pohjoismaalaisia. Suomesta mukana olivat Ilkka Halso, Aino Kannisto, Pertti Kekarainen ja Liisa Lounila. Pontevedra mainittiin nuorten taiteilijoiden haastatteluissa esimerkkinä pienestä ja maantieteellisesti syrjässä sijaitsevasta biennaalista, jonka kautta on kuitenkin mahdollisuus päästä hyvin esille nykytaiteen kentällä, koska siellä vierailee keskeisiä kuraattoreita ja muita portinvartijoita. Alle 100 000 asukkaan Pontevedra sijaitsee luoteis-Espanjassa. Istanbulin biennaali oli samoin paljastunut miellyttäväksi ja johtanut monen haastateltavan tapauksessa verkostoitumiseen siitä huolimatta, että itse paikka ei kuulu varsinaisiin nykytaiteen keskuksiin.

Taiteilijalle voi joistakin jo uran alkuvaiheissa syntyneistä suhteista tulla pysyviä, ja ne tarjoavat hänelle paitsi työtilaisuuksia myös turvaa ja jatkuvuuden tunnetta. Luottokuraattorit muuttuvat vuosien kuluessa henkilökohtaisiksi ystäviksi ja antavat palautetta taiteilijan tuotannon kehityksestä. Parhaina pidettyjen kuraattorien kanssa voi ryhtyä ideoimaan omaa tuotantoaan ja sen esityskonteksteja. Osalla haastateltavista oli suhteita pikemmin museonjohtajiin kuin vapaisiin kuraattoreihin. Jälkimmäisten miellettiin etsivän jatkuvasti uusia nimiä yhteisnäyttelyihin, kun taas museonjohtajat kokosivat jo etabloituneiden tekijöiden retrospektiivejä tiloihinsa.

Se on mun mielestä kans kiva, et monien tämmösten ihmisten kans, jotka ihan siinä alkuvaiheessa on pyytäny mut mukaan johonkin, niin sitten on suhde säilyny, et vaikka sen [aivan uran alkuvaiheessa tutuksi tulleen ulkomaalaisen kuraattorin] kansa sit mä oon myöhemmin ollut, sit kun se on nyt Roomassa yhden museon johtaja, sit mä olin siellä yhdessä näyttelyssä ja sit se on kirjottanu mulle jonkun tekstin ja me aina tavataan silloin tällöin ja... Et on joitain tämmösiä ihmisiä, jotka vuosien takaa-

kin seuraa, et mitä mä teen, ja joille mä voin näyttää mun töitä, kun me kohdataan, ja joiden mielipidettä mä arvostan. (Heta)

[S]e ensinnäkin pyys mut sinne näyttelyyn ja sit se installoituin hirveen hyvin ja sit mä tapasin häntä vielä täällä Helsingissä ja sit myöhemmin meillä oli aika hyvät keskustelut ja se tavallaan anto mulle, se on tavallaan semmonen kuraattori, minkä kansa voi tavallaan ideoida kanssa. (Nenna)

[M]useoiden johtajat ja jotkut semmoset tyytit, kuraattorit, jotka tykkää mun tekemisestä, et vaikka niiden kautta sitten. – – [K]yllä niitä on siis semmosia ihmisiä, jotka seuraa, mut ei ne silleen niinkun... Joskus tavataan. (Sanna)

[N]yt kun ikään kuin on varaa valita, niin mä oon pyrkiny tekeen tämmösten hyvien ihmisten [heh] kanssa näitä ja niitä on kyllä sillai paljon ulkomailla – –. Mut siis kyllä mä pidän yhteyttä näihin tai moniin näistä kuraattoreista – tai oikeastaan ne ei välttämättä oo kuraattoreita vaan ikään kun itse asiassa siinä museossa duunissa. – – [E]t se on ihanaa, et on syntynyt joitain ystävyyssuhteita näihin museopomoihin ja semmoisiin. (Kata)

Suomesta ulkomaille muuttaneet taiteilijat toimivat usein eräänlaisina kummeina nuorille taiteilijoille. Haastatteluissa näistä mainittiin muiden muassa Yhdysvalloissa asuva Arno Rafael Minkkinen ja Ruotsissa asuva Tuija Lindström, jotka toimivat lähinnä valokuvataiteen alueella. Lontoossa asuva kuraattori Taru Elfving mainittiin myös, samoin Kiasmassa intendenttinä sekä välillä Norjassa professorina toiminut Maaretta Jaukkuri. Osalla kummisedistä ja -tädeistä ei ole suomalaisia juuria, vaan he ovat jostain muusta syystä erityisen innostuneita tšekäläisestä taiteesta. Jotkut galleristit, kuten Brigitte Négrier Pariisissa voidaan laskea tähän luokkaan. Tunnettu Suomenystävä on myös Belgiassa sijaitsevan Lophemin taidehallin johtaja Roland Patteeuw (ks. esim. Granö 2004). Lophemissä järjestetyissä näyttelyissä on viime vuosina ollut esillä useita suomalaisia taiteilijoita. Siellä yksityisnäyttelyn vuoden 2007 loppuun mennessä pitäneistä taiteilijoista tai taiteilijaryhmistä miltei kolmasosa on ollut suomalaisia tai Suomessa asuvia. Nuorten taiteilijoiden ikäluokkaan heistä kuuluvat Elina Brotherus, Tellervo Kalleinen ja Hannu Karjalainen. (Ks. www.kunsthallelophem.be.) Patteeuw katsoo Suomen taiteen erityisyyden johtuvan siitä, että kaupallisuuden vähäisyys on pitänyt tekijöiden mielenkiinnon kiinni itse taiteessa (Granön haastattelussa 2004, 10). Hänen mielestään on ollut onni, että Suomessa ei ole juuriakaan ollut kaupallista galleriajärjestelmää (mp.).

Liikkuvuus ja nykytaiteen maantiede

Matkojen kohteet, määrät ja motiivit

Tarkasteltuaan taiteilijoiden matkustamista eri aikoina empiirisen aineiston pohjalta Annika Waenerberg (2005, 5) päätyi jakamaan motiivit neljään pääalajiin: pyhiinvaellus, menestys, oppiminen ja pakko. Taiteilijat liikkuvat, koska he hakeutuvat autenttisten teosten ja kontekstien ääreen tai mestarien oppiin, pyrkivät parantamaan toimeentuloaan tai pakenevat uhkaavaa poliittista tilannetta. Motiivit menevät usein päällekkäin ja limittäin. (Mas. 4–6.) Haastateltujen nuorten taiteilijoiden lausunnoissa esiintyi kaikkia Waenerbergin erottamia motivaatiolajeja vaihtelevina yhdistelminä ja painotuksina. He olivat matkustaneet ulkomaille hankkiakseen tietoja, taitoja, vaikutteita ja kokemuksia, pitääkseen näyttelyitä, työskennelläkseen, tehdäksään itseään tunnetuksi ja parantaakseen työllisyystilannettaan. Ulkomaille muodollisia opintoja oli harjoittanut peräti kolme neljäsosaa haastatelluista (ks. edellä s. 53).

Waenerbergin (2005) mainitsemista matkustamisen motiiveista viimeinen, pakko, nousi esiin tässä aineistossa pikemmin henkisenä kuin taloudellisenä tai poliittisena välttämättömyytenä. Niin kuin edellä ilmeni, ainoastaan yksi haastateltavista (Aida) viittasi yhteyteen kansainvälisen liikkuvuuden ja viime vuosikymmeninä nopeasti kasvaneen taiteilijakunnan toimeentulon välillä. Haastateltavien joukossa oli yksi ulkomailla syntynyt, mutta hänen Suomeentuloonsa ei liittynyt taloudellisia tai poliittisia syitä. Goethen lailla muutama nuori taiteilija tuntui lähteneen ainakin väliaikaisesti ulkomaille paetakseen kotimaisen taidekentän normeja ja myös yksityiselämän velvoitteita. Arkadia saattoi tänä päivänä löytyä New Yorkista, Lontoosta, Berliinistä tai vaikkapa Istanbulista. Lisäksi muutamia haastateltavia kiehtoi alituinen liike ja vieraat kulttuurit sinänsä.

[S]e on aina silleen melkoinen elämys mennä matkalle: se näyttelyrakennus, sitten ne taiteilijat, ja sit tutustuu niihin paikalliseen väkeen, siihen taidemaailmaan. Se saattaa olla hirveen miellyttävää ja mielenkiintosta. (Niklas)

Kymmenellä haastateltavalla oli galleria ulkomailla, mikä edellytti heiltä matkustamista paikan päälle useitakin kertoja vuodessa. Taiteilijaresidenssissä haastattelua edeltäneen kolmivuotisjakson (2003–2005) aikana oli ollut haastateltavista jopa 11 ja ulkomailla oli opiskellut kolme. Useat haastateltavista olivat pitäneet lyhyitä kursseja, työpajoja tai yksittäisiä luentoja ulkomailla, minkä lisäksi yksi oli toiminut osan aikaa vierailevana professorina. Ulkomaiset näyttelyt enensivät taiteilijoiden matkustamista, sillä he lähtevät poikkeuksetta itse pystyttämään yksityisnäyttelyitään sekä osallistuvat niiden yhteydessä pidettyihin lehdistötilaisuuksiin ja avajaisiin. Merkittävien yhteisnäyttelyiden tapauksessa mennään myös paikalle, etenkin jos teokset pitää installoida erikseen kuhunkin tilaan. Matkat näyttelyiden yhteydessä tietenkin riippuvat siitä, saadaanko niihin hankituksi rahoitusta – näyttelyn vastaanottaja ei nimittäin välttämättä maksa matka- ja majoituskuluja edes kutsunäyttelyn tapauksessa.

Pitää koko ajan huolehtia siitä, että näissä paikoissa, missä näitä töitä on esillä, puitteet on oikeat ja näyttelyarkkitehtuuri on suunniteltu, siellä on oikeat laitteet, mun pitää käydä matkustamassa ja kattomassa. (Kata)

[M]ulla on vielä se noiden töiden kannalta paha, kun ne on vähän niinku installaatiomaisesti ripustettu, niin tosi harvoin, vaikka mä oon tehny ohjeen, niin sitten kun mä oon menny ite paikan päälle, niin ne ei oo oikein hyvin ollu laitettu [heh]. Niin sitten mä oon joutunu ite matkustamaan ja ripustamaan niitä. (Simo)

Valokuvaajien matkustamista lisäsi se, että moni heistä kävi teettämässä isokokoiset alumiinille pohjustettavat vedokset ulkomailla, useimmiten Düsseldorfissa, jossa sijaitsee yksi Euroopan korkeatasoisimmista valokuva-laboratorioista. Tutkimusjoukosta löytyi myös teoksissaan erilaisia koteloita tai laatikoita käytäviä taiteilijoita, jotka myös teettivät osan työstä ulkomailla. Taidekilpailutkin esittelytilaisuuksineen ja palkinnonjakoineen olivat lisänneet muutamien haastateltavien matkustamista; palkinnot usein vielä kasvattivat ulkomaista kysyntää myös jatkossa. Joihinkin ulkomaisiin palkintoihin liittyy lisäksi ehto, että taiteilijan on työskenneltävä tietty ajanjakso palkinnon myöntäneessä maassa, mistä oli yksi esimerkki tutkimusjoukossa. Noin puolet haastateltavista oli ollut tarkastelujakson aikana ulkomailla tekemässä julkista tilausteosta, esimerkiksi väliaikaista video-projektiota tai yhteisötaidehanketta tai biennaaliin tai muuhun taide-tapahtumaan tarkoitettua teosta. Näihin liittyi monessa tapauksessa residenssijakso, mistä voidaan mainita esimerkkinä Istanbulissa muutamia kuukausia oleskellut Taika.

Työn takia vierailtujen maiden lukumäärä haastattelua edeltäneiden kolmen vuoden aikana vaihteli haastateltavien joukossa kahdesta 17:ään (keskiarvo noin 9). Seitsemän haastateltavaa oli vierailut jak-

son aikana yli kymmenessä maassa. Kaikkiaan haastateltavat mainitsivat 40 eri maata⁶¹. Useimmin esiin tulivat Iso-Britannia (13), Ranska (12) ja Saksa (12). Maita, joissa vähintään viisi haastateltavaa oli käynyt, olivat edellä mainittujen lisäksi Ruotsi (8), Espanja (7), Yhdysvallat (6), Irlanti (5) ja Itävalta (5).

Sari: Missä maissa sä oot kolmen viimesen vuoden aikana on työskennellyt tai vierailut työn takia?

Heta: Kolmen viimesen vuoden ajalla? Kyllä mä oon ollu hirvu monessa maassa! – – [K]un mä oon ollu Pohjoismaista, mä oon ollu Islannissa, Ruotsissa, Norjassa, Tanskassa... Sitten mä oon ollu Saksassa, Belgiassa, Luxemburgissa, Sveitsissä, Ranskassa, Isossa-Britanniassa, Irlannin tasavallassa, Pohjois-Irlandissa – jos ne lasketaan erikseen – Italiassa, Espanjassa, Portugalissa, – –, Romaniassa, Itävallassa... Sit noissa Itä-Euroopan maissa, Puolassa en oo ollu, enkä oo ollu missään Serbiassa – tosin sinne mä oon menossa nyt syksyllä. Mitäs muita on? Venäjällä en oo ollu myöskään.

Vain yksi haastateltavista, Niklas, oli vierailut jakson aikana Venäjällä. Virossa, Latviassa ja Liettuaassa kävijöitä oli useampia, samoin Albaniassa, Serbiassa, Kroatiaassa ja Bosnia-Hertsegovinassa. Haastateltavien matkat ulottuivat Euroopan ja Pohjois-Amerikan ohella Etelä-Amerikkaan, Aasiaan ja Oseaniaan. Afrikassa heistä kukaan ei kuitenkaan ollut käynyt, eikä maanosaan liiemmin viitattu haastatteluisia; Afrikka-suuntautuneita en onnistunut löytämään tästä ikäluokasta tutkimusjoukkoa kootessanikaan, kuten aiemmin totesin. Kaiken kaikkiaan haastateltavien matkat painottuivat vahvasti Eurooppaan, mikä vastasi samaan ikäluokkaan kuuluvien matrikkeliäiteilijöiden koulutuspaikkavalintoja (vrt. Karttunen 2006, 50). Niihin taas vaikuttavat yksilöllisten preferenssien ohella ratkaisevasti tarjolla olevat vaihto- ja rahoitusohjelmat.

Haastateltavien tekemien matkojen perusteella ei myöskään ole syytä tehdä pitkälle meneviä päätelmiä heidän henkilökohtaisesta kulttuurisesta tai maantieteellisestä suuntautumisestaan. Usein kohteet heijastavat ensisijaisesti ulkomaista kysyntää ja kotimaisten vientiorganisaatioiden painopisteitä eli mahdollisuuksia ja kannusteita. Kansainvälisellä taidemaailmalla on oma hierarkiansa, jonka suuntaisesti taiteilijoita edustavat galleriat pyrkivät ohjaamaan näiden valintoja. Taiteilijat koettavat sitten toteuttaa omia intressejään näissä rajoissa, olipa kyse toiveesta päästä tiettyyn paikkaan tai vältyttyä mene-

61 Albania, Argentiina, Australia, Belgia, Bosnia ja Hertsegovina, Brasilia, Espanja, Georgia, Hollanti, Irlanti, Iso-Britannia, Italia, Itävalta, Japani, Kanada, Kosovo/Serbia, Kreikka, Kroatia, Kuuba, Latvia, Liettua, Luxemburg, Meksiko, Norja, Peru, Portugali, Puola, Ranska, Romania, Ruotsi, Saksa, Serbia, Slovenia, Suomi (ulkomailta käsin), Sveitsi, Tanska, Turkki, Venäjä, Viro ja Yhdysvallat.

mästä toisaalle vaikkapa poliittisista syistä. Muutamit haastateltavat tekivät kaikkensa päästäkseen aina uudestaan New Yorkiin, Heta ja Noora sen sijaan kertoivat vältelleensä Yhdysvaltoja. Toinen heistä antoi sinne teoksiaan kiinnostaviin näyttelyihin mutta ei mennyt itse paikalle ”niin kauan kuin Bush on siellä presidenttinä”, toinen taas periaatteesta karttoi amerikkalaista nykytaidemaailmaa, vaikka tiesi sieltä löytyvän myös mielenkiintoisia taiteilijakollektiiveja ja vaihtoehtogallerioita.

Kaiken kaikkiaan haastateltavien matkat olivat kohdistuneet pääosin sinne, missä on nykytaiteen kansainvälisiä suurnäyttelyitä, taidekeskuksia, museoita, taidekouluja tai residenssejä. Mukana oli sekä vakiintuneita keskuksia että parin viime vuosikymmenen aikana syntyneitä globalisaatiota edustavia kohteita. Institutionaalisen taidemaailman ulkopuolisia kohteita joukossa ei liiemmin ollut. Omaehtoisesti haastateltavat olivat liikkuneet melko vähän lukuun ottamatta itse järjestettyjä näyttely- ja biennaalikäyntejä. Puolenkymmentä haastateltavaa oli hankkiutunut työskentelemään Berliinissä, New Yorkissa tai Tallinnassa virallisten residenssiverkostojen ulkopuolella mutta hyödyntäen muita taidemaailmasuhteitaan.

Karkeasti arvioiden haastateltavien joukosta olivat vähiten eri maissa matkustaneet ne, jotka olivat tarkastelujakson aikana asuneet kokonaan Suomen ulkopuolella, etenkin nykytaiteen keskuksissa tai niiden lähetyvillä. Tähän joukkoon kuuluivat Arto, Mia, Miko ja Sanna. Suurkaupungeista ei ollut tarvetta lähteä mihinkään, koska sinne ”tulee kaikki”, kuten Sanna totesi. Raadollinen selitys saattoi olla myös se, että ulkomailla asuvien oli kenties vaikeampaa hankkia matka- ja kuljetustukea, sillä kotimaiset elimet näyttävät suosivan Suomesta käsin työskenteleviä ja ulkomaisia rahoituslähteitä taas on yleensä vähemmän tarjolla (ks. Karttunen 2005, 25).

Vierailtujen maiden lukumäärä ei riitä kertomaan haastateltavien matkustamisen tiheydestä, sillä osa heistä vieraili toistuvasti samoissa paikoissa toisen asunnon, galleriakiinnityksen, meneillään olevan projektin tai teoksiin tarvittavien materiaalien tai työvaiheiden takia. Osin Suomessa asuva Heta kertoi matkustavansa niin paljon, että hän piti koko ajan laukkuja pakattuna. Monet hänen matkoistaan tapahtuivat eri ”kotien” välillä, minkä lisäksi hänellä oli runsaasti näyttelyitä eri puolilla maailmaa. Vaikka Heta oli kyllästynyt jatkuvaan matkustamiseen, hän arveli, että yhdessä paikassa pysyminen ei olisi hänelle enää mahdollista sen enempää töiden kuin sosiaalisen elämänsäkään näkökulmasta.

Mä tulin just eilen yheltä matkalta ja edelliseltä matkalta mä tulin ehkä viis päivää sitten. (Heta)

Uransa käynnistymisen jälkeenkin Suomessa jatkuvasti asunut Kata arvioi, että hänelle oli kertynyt kansainvälisen läpimurron jälkeen

kiihkeimpään aikaan jopa 160 ulkomaanpäivää vuodessa. Vaikka Kata oli sittemmin saanut hillittyä matkustamistaan keskittyäkseen uusiin tuotantoihin, liikkumista ei voinut kokonaan välttää, sillä teoksia oli käytävä installoimassa ja esittelemässä eri puolilla maailmaa. Lisäksi hän vieraili keskieuropalaisessa galleriassaan useita kertoja vuodessa. Helsingistä pääsi kuitenkin Euroopan suurkaupunkeihin Katan näkemyksen mukaan niin vaivattomasti, että se oli sama kuin ”menis Ouluun hoitaan asioita”.

Niklas ja Noora olivat olleet tutkimusjoukosta alun perin kaikkein innokkaimpia tarttumaan tilaisuuksiin tutustua uusiin paikkoihin ja kulttuureihin. Alkuhuuman jälkeen molemmat olivat Katan tapaan selkeästi rajoittaneet matkustamistaan. Noora valikoi nyttemmin sellaisia paikkoja ja alueita, joiden kulttuurista hän tiesi jo jotain, sillä hän halusi syventää omaa ”tutkimustaan” näissä paikoissa. Molemmilla oli tietyt lempikohteet, joihin he olivat valmiita lähtemään heikommillakin ehdoilla; Niklaksen kohde sijaitsi Etelä-Amerikassa, Nooran Euroopan ja Aasian rajalla, eli kummallakaan ei ollut kyse varsinaisista nykytaiteen keskuksista.

Alussa mä olin niin innoissani, et mä lähdin jok’ikiselle matkalle, et kun pääsee eri paikkoihin. Nykyään mä oon paljon enemmän ruvennut miettimään, lähteäkö vai eikö. (Niklas)

Edellä uran hallinnan yhteydessä viittasin siihen, kuinka nuorelle taiteilijalle voi syntyä helposti kierre siitä, että kysyntä kasvattaa matkapäiviä, mikä taas vähentää mahdollisuutta tehdä uusia töitä. Kun teokset alkoivat kiertää maailmaa, matkojen määrä lisääntyi väistämättä. Jos teokset olivat monistettavia, kuten valokuvat tai videot, näyttelyitä saattoi kertyä yhden vuoden aikana huomattavan suuri määrä. Matkat alkoivat jossakin vaiheessa rasittaa useimpia niistä, joilla oli paljon näyttelyitä, vaikka he olisivat olleet periaatteessa kiinnostuneita uusista kohteista. Matkustaminen oli liiallista, ja se muuttui kaavamaiseksi.

Et se mua oikeesti, et jos jotain voi valittaa, niin mä oon liian paljon matkoilla. Mä en jaksa sitä, kun aina pitää tavata uusia ihmisiä ja olla mukavasti ja puhuu niitä näitä ja taas ripustaa ja purkaa ja pakata ja nostaa ja putsata ja matkustaa ja matkustaa ja matkustaa. (Heta)

Työnteon ja matkustamisen yhdistämisiongelmaa haastateltavat olivat ratkaisseet useilla keinoilla. Jotkut karsivat osallistumisestaan näyttelyihin ja tapahtumiin, toiset tekivät töitä suunnitelmallisesti myös matkoilla ollessaan (esimerkiksi Heta ja Niklas). Muutamat taas jakoivat aikansa selkeästi uusien töiden tekemisen ja niiden esittelemisen kesken (esimerkiksi Kata). Mahdollisuus työn tekemiseen matkoilla riippuu pitkälti välineestä ja metodista, joita voi toki yrittää muuttaa vastaamaan paremmin uran liikkuvuusvaatimuksia. Kuvanveistäjälle tai maalarille ”nomadisuus” on hankalampaa kuin vaikkapa valokuvaa-

jalle, elokuvaajalle tai yhteisötaiteilijalle; osalle jälkimmäisistä liikkuminen voi olla pikemmin työnteon edellytys ja lähtökohta kuin sen este tai hidaste.

Mä työskentelen aina, jos joku maksaa mulle matkan jonnekin mahtavaan paikkaan, – – niin sitten mä aina oon silleen, et jes, nyt mä otan sitten viis päivää vapaata ja teen hommia sen näytelyn jälkeen. (Heta)

[M]ä teen työtä, missä mä oon, ja mä oon matkustanu hirveesti. (Niklas)

Valokuvaajat kuvasivat ja videon- ja elokuvantekijät työstivät käsikirjoituksiaan lyhyidenkin matkojen aikana. Paikallista visuaalista ja populaarikulttuuria tutkittiin ja hyödynnettiin omissa töissä; tutkimusmatkoja tehtiin varta vastenkin, mutta tarkkailuun saattoi tarjoutua mahdollisuus myös näyttelyn pystytysmatkojen yhteydessä. Muutamat haastateltavat olivat tehneet vieraiden kulttuurien kohtaamisesta ja maankiertäjän liminaalisesta tilasta teostensa keskeisen teeman. Konsepti oli muunneltavissa ja toistettavissa aina uudessa paikassa. Sade Kahra (s. 1974) käsitteli ilmiötä touko-kesäkuussa 2006 galleria Heinossa pitämässään näyttelyssä ”Olen globalismi”, jossa hän esitteli valokuvia residenssivierailuistaan Afrikassa, Islannissa ja Virossa.

Moni taiteilijahan on mun mielestä sellanen, mikä todella on nomadi, et se kiertää ja tekee töitä, ja musta tuntuu, et se on vaikuttanu siihen työntekoon hirveästi, et monilla se metodi, se liittyy siihen paikkasidonnaisuuteen tai paikkojen tutkimiseen tai kulttuurin tutkimiseen silleen, että jotkut vaan oikeesti on saattanu paahtaa nuorina monta vuotta ja jääny. Niillä on vaan tietokone mukana ja sitten kutsutaan seuraavaan paikkaan ja sitten mennään seuraavaan. (Niklas)

Muutama haastateltavista totesi olleensa jossakin vaiheessa niin paljon poissa kotoa, että perhe ja parisuhde olivat alkaneet kärsiä ja ystävyysuhteet löystyä. Osa oli luopunut taloudellisista syistä asunnostaan Suomessa; tavarat oli viety säilytykseen tuttavien työhuoneen nurkkiin, autotalleihin tai kellareihin. Taiteilija saattoi lopulta tuntea itsensä vieraaksi kaikkialla – hänestä tuli oikeastaan vastakohta sellaiselle kosmopoliitille, suvereenille maailmankansalaiselle, jollaiseksi esimerkiksi Akseli Gallen-Kallelaa on usein kuvattu. Vaikka moni koki välitilassa olemisen hankalaksi, se oli myös inspiraation lähde ja siihen saatettiin hakeutua tästä syystä aivan tietoisesti. Runsaasti matkustavat haastateltavat Nenna ja Niklas olivat tavanneet vastikään eräässä yhteydessä ja keskustelleet liikkuvuuden vaikutuksesta sosiaaliseen elämäänsä koti-Helsingissä.

[J]uteltiin miten elämä Helsingissä on rikkonaisempaa kun ennen, että sellaset tietyt rutiinit häipyä tai et tulee tänne ja sitten kun on viikonloppu, et kelles mä nyt soitankaan, et tekis jotakin, just tää [heh], et – – kyllähän siinä tietenkin etäisyyttä vähän syntyy. (Niklas)

Haastatteluiden perusteella nomadisuus on tyypillistä erityisesti yhteisötaiteilijoille. Heidän liikkuvuutensa johtuu osin edellä mainitusta työtilaisuuksien puutteesta Suomessa ja ulkomailla vastaavasti tarjolla olevista residenssi- ja biennaalimahdollisuuksista. Taika totesi lisäksi, että ajatus tehdä työtä vieraassa paikassa oli hänelle henkilökohtaisesti helpompi kuin kotimaassa kaiken tutun ja keskittymistä hajoittavan keskellä.

[E]t menee uuteen paikkaan ja siellä tekee, niin siitä on tullu mulle silleen aika tärkeä, mä oon just miettiny, et onks mulla joku ongelma, et mä en pysty tekeen täällä, se tuntuu aina helpommalta tehdä ulkomailla – tai se, et pystys täällä Suomessa tekeen just jotain paikkasidonnaista, keskittyy johonkin yhteen juttuun täällä, niin tuntuu jotenkin hankalalta, kun täällä jotenkin... koko muu elämä on sit, et on asunu täällä aina ja silleen, kun kävelee kadulle, tunnistaa puolet ihmisistä, niin se on vaikeempi keskittyä jotenkin yhteen asiaan. En mä tiiä, onks se mahdotonta, mut mulle tuntuu helpommalta tehdä ulkomailla. (Taika)

Eric katsoi vihdoin saavuttaneensa tilanteen, jossa hän pystyi jo sanomaan ”ei” osaan kutsuista ja tilauksista. Edeltäneet 4–5 vuotta hän oli matkustanut vähintään kerran kuukaudessa jonnekin ulkomaille opettamaan, pystyttämään näyttelyä tai tekemään jotain projektia. Muutamia kertoja hän oli pystynyt ottamaan perheensä mukaan matkalle. Hän katsoi runsasta matkustamista edellyttäneen urakointivaiheen olleen välttämätön uran vakiinnuttamiseksi kansainvälisellä tasolla, mutta se oli verottanut rankasti perhe-elämää ja vaatinut isoja uhrauksia puolisolta, toiselta taiteilijalta.

Residenssijaksot

Taiteilijoiden kansainvälistä liikkuvuutta helpottavat *artist in residence* -ohjelmat, joiden määrä on kasvanut erityisen nopeasti 1990-luvun puolestavälistä lähtien (ks. Kokko-Viika 2008). Residenssiohjelmat tarjoavat taiteilijalle mahdollisuuden työskennellä ulkomailla pitkäjaksoisesti, yleensä vähintään muutaman kuukauden mutta joskus jopa useiden vuosien ajan. Taiteilijalle tarjotaan työtila ja -välineitä sekä asunto, ja monesti residenssiin liittyy apuraha oleskelua ja kuluja varten. Rahoitusta joudutaan yleensä hakemaan myös residenssiohjelman ulkopuolelta. Residenssit vaihtelevat sen suhteen, kuinka paljon ne avustavat taiteilijaa tutustumisessa paikalliseen taide-elämään ja suhteiden solmimisessa. Kuvataiteilijalle tarjotaan usein mahdollisuus pitää näyttelyä tai tehdä julkaisu residenssin aikana tekemistään töistä. Monesti vierastaiteilija myös luennoi ja esittelee töitään paikalliselle yleisölle.

Residenssejä ylläpitävät tyypillisesti taidekeskukset ja museot, taide- ja taiteilijajärjestöt, kunnat sekä erilaiset yhteisöt. Niitä on kuva-

taiteilijoille tarjolla eri puolilla maailmaa jo noin 900 (Kokko-Viika 2008, 11). Eri arvioiden mukaan runsaasti yli sata, jopa 150 suomalaista taiteilijaa työskentelee vuosittain ulkomaisessa residenssissä. Suomessa aktiivisesti toimivia residenssejä on kolmisenkymmentä, joista alle puolet toimii ympärivuotisesti; niihin otetaan pääasiassa muista maista tulevia taiteilijoita, kuraattoreita, kriitikoita tai tutkijoita (Suomi 2005, 7). Osa residensseistä pyrkii takaamaan taiteilijalle mahdollisuuden tehdä omaehtoisesti työtään uudessa ympäristössä, osa taas edellyttää taiteilijalta tietyn tyyppistä työtä, esimerkiksi paikkasidonnaista sosiaalista hanketta, jolloin residenssiin haetaan projektisuunnitelmalla. Kyse on tavallaan määräaikaisesta työsuhteesta, johon liittyy asuntoetu. Eräisiin residensseihin voidaan myös kutsua taiteilijoita ilman hakemusta. Näin oli tapahtunut esimerkiksi Nennalle, jonka töistä residenssiorganisaation edustajat olivat kiinnostuneet nähtyään niitä suuressa kansainvälisessä taidetapahtumassa, minkä jälkeen he olivat ottaneet yhteyttä FRAMEen.

Residenssit kuuluvat olennaisena osana tämän päivän nuorten taiteilijoiden ammatilliseen toimintaan, ja kasvava osa taidetuotannosta tapahtuu nykyisin niiden kautta (Kokko-Viika 2008). Suomalaisilla taideoppilaitoksilla on käytössään residenssejä, joihin opiskelijat voivat hakea muutamaksi kuukaudeksi. Kolme haastateltavaa (Aki, Heta ja Nenna) oli ollut Taideteollisen korkeakoulun tai Kuvataideakatemian residenssissä Berliinissä. Nuorille taiteilijoille on tarjolla omia kansainvälisiä residenssiohjelmia, joiden on tarkoitus auttaa uran alkuun saattamisessa. Suomi on ollut 1990-luvun puolestavälistä lähtien mukana Euroopan komission tukemassa *Pépinieres européennes pour les jeunes artistes* -ohjelmassa. Tutkimusjoukosta kolme (Aki, Heta ja Kata) oli ollut *Pépinieres*-residenssissä, yksi Ranskassa ja kaksi Britanniassa.

Tutkimusjoukosta vain kaksi taiteilijaa, Eric ja Sanna, eivät olleet koskaan olleet residenssissä. Kumpikin heistä oli kuitenkin työskennellyt omaehtoisesti useita vuosia ulkomailla – Ericin tapauksessa tämä maa oli itse asiassa Suomi. Eric suunnitteli residenssien kiertämistä taiteilijapuolison kanssa, kunhan lapset olivat kasvaneet ja muuttaneet pois kotoa, mutta Sanna suhtautui periaatteessa epäluuloisesti järjestettyyn ulkomailla työskentelyyn, etenkin jos kyseessä oli leimallisesti Suomi-vetoinen hanke. Muutoinkin hän halusi pysytellä suppean kuvataidemaailman ulkopuolella.

[S]e on se Suomi-kuvio, et eroon siitä suomalaisesta taiteilijasta. Ehkä mä oon vähän neuroottinen, mä tykkään mennä itte.
(Sanna)

Tutkimusjoukon residenssien kirjo oli maantieteellisesti laaja ulottuen New Yorkista Berliiniin, São Paolosta Tokioon ja Kanadasta Riikaan ja Vilnaan. Berliinissä tai muissa Saksan kaupungeissa oli ollut residens-

sissä kuusi haastateltavaa. Seuraavaksi tulivat Lontoo tai muu Englanti (4) ja Pariisi tai muu Ranska (3). Maksimimäärä residenssejä haastatteluhetkeen mennessä yhdellä haastateltavalla, Nooralla, oli viisi. Hänen mahdollisuutensa tehdä taiteellista työtään riippuivat taloudellisesti ja organisatorisesti ratkaisevasti tuotantotyyppiseen residenssiin pääsystä tai vastaavista tilaisuuksista saada projekteille rahoitusta ja taustayhteisö. Noora itse ei silti katsonut hyödyntävänsä residenssejä mitenkään systemaattisesti. Haastateltavien joukossa oli sen sijaan useita muita, jotka hakivat kutakuinkin säännöllisesti residensseihin ulkomaille. Mikä tahansa residenssi ei silti käynyt vaan niitä valikoitiin sijainnin ja resurssien perusteella. Residenssit sopivat erityisen hyvin taiteilijoille, jotka tekevät Nooran tapaan projektipohjaisia paikkasidonnaisia hankkeita.

Mä teen tosi paljon itse asiassa tollasia, hirveen sosiaalisia, – – liittyy jollain tavalla sosiologiaan, tai tutkimuspohjaisia juttuja ja paikkasidonnaisia ja senkin takia mun työskentelyyn on hirveen sopivaa just mennä residensseihin. (Noora)

Noora oli itse aikaisemmin työskennellyt kotimaisen residenssiorganisaation palveluksessa, niinpä hän oli tutkimusjoukosta ainoa, joka vaikutti todella tutustuneen Suomessa vierailleisiin taiteilijoihin. Hänen ohellaan ainoastaan Nenna mainitsi haastattelussa Suomeen tulevat residenssitaiteilijat, muilla esiin nousivat ainoastaan kuraattorivieraat. Noora oli luonteeltaan sosiaalinen ja piti hyvää huolta solmimistaan suhteista. Hänelle oli tarjoutunut jo useita yhteishankkeita residensseissä tavattujen kollegoiden kanssa. Pitkään residensseissä oleskellut Mia korosti samaan tapaan sitä, että niissä taiteilijat tutustuvat toisiinsa ja myöhemmin sitten myös markkinoivat toisiaan. Tämä liittyy siihen nykytaiteen ilmiöön, että monet taiteilijat toimivat myös kuraattoreina, galleristeina ja erilaisten taidetapahtumien koordinaattoreina. Erityisesti yhteisötaiteen puolella taiteilijat tekevät myös yhteishankkeita. Monien residenssiohjelmien keskeisenä tavoitteena mainitaan juuri taiteilijoiden ja muiden taidemaailman toimijoiden kansainvälinen verkottuminen (Kokko-Viika 2008, 49).

[M]ä oon tavannu vaikka jonkun saksalaisen tyyppin Istanbulissa ja nyt se pyytää, et mä teen jotakin sen tilaan. (Noora)

Haastateltavien tähänastiset residenssijaksot olivat pituudeltaan yhdestä kuukaudesta peräti kolmeen vuoteen, tavallisimmin 3–4 kuukautta. Mitä residenssissä tehdään ja mitä siellä saadaan aikaan, riippuu monista seikoista. Lyhyt oleskelu taidemaailman keskuksissa, kuten New Yorkissa tai Berliinissä, voidaan haastatteluiden perusteella käyttää pelkkään kiertelyyn gallerioissa ja museoissa ja ylipäänsä suurkaupunkikulttuuriin tutustumiseen. Osa omistaa aikansa paikallisen taidemaailman rakenteiden tutkimukseen tähtäimenään hankkia jonain päivänä jalansijaa sikäläisiltä markkinoilta. Esimerkiksi Sii-

nalle, joka haaveili läpimurrosta New Yorkissa, residenssijakso oli tarjonnut mahdollisuuden tehdä tilannekartoitusta ja laatia sen pohjalta etenemisstrategiaa.

Sari: Onks sulla haluja tunkeutua sinne New Yorkiin?

Siina: On, siis siellä on niin kiva kilpailu tai siis että se on niin tomonen edistyksellinen. Pitää vaan lähteä vähän paremmilla eväillä, et ihan hyvä, et nyt sai neljä kuukautta kattoo, et miten asiat toimii, et okei, nää pitää hoitaa kuntoon ennen kuin lähtee sinne leikkimään mitenkään.

Osa residensseistä on, kuten aiemmin todettiin, tarkoitettu paikkasidonnaisten teosten tekijöille, jolloin taiteilija saapuu määrääjäksi tekemään tilaustyötä. Monet paikkakunnat pyrkivät hyödyntämään residenssejä niin sanotussa ”kulttuurivetoisessa uudistustyössä”: paikkakunta ei siis vain epäitsekäästi tarjoa taiteilijoille mahdollisuutta työntekoon vaan odottaa saavansa toiminnasta taloudellista ja sosiaalista vastinetta. Jo pelkän taiteilijoiden läsnäolon arvellaan edistävän ilmapiiriin vireyttä ja luovuutta; toisinaan residenssejä jopa avataan laajalle yleisölle eräänlaisina luovuuden laboratorioina (ks. Kokko-Viika 2008, 53–54). Residenssi voi myös liittyä suureen taidetapahtumaan, kuten Venetsian tai Istanbulin biennaaliin, jolloin oleskeluaikana tehdään siellä toteutettava työ. Tästäkin oli tutkimusjoukossa muutamia esimerkkejä.

Residensseillä on taiteilijoiden keskuudessa selvä arvostushierarkia, mihin vaikuttavat sekä sijainti että tarjolla olevat resurssit ja palvelut. Näyttelyvaihtokeskus FRAME on viime vuosina pyrkinyt järjestämään suomalaisille taiteilijoille räätälöityjä residenssejä sellaisiin kansainvälisesti arvostettuihin kohteisiin, joihin näiden on vaikea hankkiutua omin avuin. Muutama haastateltavista oli jo päässyt residenssiin tätä kautta. Kyse on hyvin organisoiduista residensseistä, jotka takaavat kontakteja sikäläiseen taidemaailmaan ja auttavat taiteilijaa yhteydenotoissa ja tuotantojen toteuttamisessa. Muutamat haastateltavat olivat osuneet niin hyvin resursoituihin residensseihin, että heille oli tarjottu käyttöön jopa tuottaja ja avustajia. Residenssikeskus hankki tarpeellisen kaluston ja avustajia ja vieläpä maksoi tämän kaiken. Lisäksi järjestettiin aktiivisesti yhteyksiä maan taidelaitoksiin, minkä tuloksena taiteilija saattoi tehdä sopimuksia näyttelyistä tuleville vuosille. Mahdollisuus täyspäiväiseen omaan työhön paneutumiseen paikassa, jossa tarjottiin välineet ja apua oli nuorelle taiteilijalle luksusta. Tällaisesta huippuresidenssistä oli päässyt nauttimaan esimerkiksi Simo Isossa-Britanniassa.

Sinä aikana, kun mä tein töitä siellä, oli ekaa kertaa, oli makee tehdä, ku oli sellanen niinkun leffassa sellanen tuottaja, et ku mä tarvitsin jotain sen residenssin aikana, niin sit mä vaan soitin hänelle, ja hän hoiti mulle näyttelijät ja autot. Se oli jotenkin sellasta, et pysty vaan keskittymään tekemiseen –. (Simo)

Residenssikokemus saattoi olla niin vaikuttava, että taiteilija laski sen tähänastisen uransa ehdottomiin käännekohtiin.

Sari: Mitä semmosia tärkeitä tapahtumia tai jaksoja sä voisit erottaa tähän astiselta uraltasi – muita kuin näitä näyttelyitä tai koulunkäyntejä [joita oli jo käsitelty aiemmin haastattelussa]?

Mia: No, residenssi [Saksassa] oli merkittävä.

Sari: Miten kauan sä olit siellä – vuoden vai?

Mia: Vuoden. Se auttoi mua arvostamaan itseäni taiteilijana ja melkein ihmisenäkin [heh].

Sari: No, se kuulostaa jo aika vakavalta.

Mia: Joo, se oli semmonen selvä käännekohta elämässä [heh].

Lontoossa sijaitseva Delfina-residenssi sai suurta kiitosta niiltä kahdelta haastateltavalta, jotka olivat työskennelleet siellä (Aki ja Kata). Molemmat olivat päätyneet sinne Pépinières-ohjelman kautta. Delfinassa oleskelu oli tuntunut nuorista taiteilijoista suorastaan ylelliseltä. Siellä oli ollut samaan aikaan koko joukko maailman tunnetuimpia taiteilijoita, joihin he olivat päässeet tutustumaan muun muassa yhteisillä lounailla päivittäin. Residenssi oli ollut myös taloudellisesti hyvin järjestetty: Aki muisteli saaneensa joka maanantai ruskean kirjekuoren, joka sisälsi pari sataa puntaa käyttörahaa – taiteilijan omaa ilmaisua käyttäen ”kaljarahaa”. Residenssi oli hänen tapauksessaan siinäkin mielessä onnistunut, että hän sai sen aikana toteuttamalleen hankkeelle julkisuutta sikäläisissä tiedotusvälineissä.

Haastateltavien kokemukset residensseistä olivat pääosin myönteisiä jopa silloin, kun kohdalle oli sattunut taiteilijan oman onnensa varaan jättävä tai resurssiltaan puutteellinen paikka. Miko oli ollut pitkäkestoisessa residenssissä Pohjois-Amerikassa. Residenssi ei ollut varsinainen vierasohjelma vaan tarkoitti käytännössä työtilaa, joskin hänen erikoisalansa mukaisesti varustettua, jollaiseen hänellä ei olisi vasta koulusta valmistuneena ollut varaa Suomessa. Kukaan ei ollut auttanut häntä suhteiden luomisessa paikallisiin taidetoimijoihin. Elannon hankkimiseksi hän oli tehnyt raskasta ruumiillista työtä täysin taiteeseen liittymättömällä alalla neljänä päivänä viikossa. Hän oli kokemukseensa silti tyytyväinen, sillä hänellä oli ollut käytössään asianmukainen työtila ja rauha keskittyä työntekoon.

Niistä kahdesta haastateltavasta, jotka olivat olleet residenssissä halutussa New Yorkissa, kumpikaan ei ollut osunut hyvin organisoituun vierasohjelmaan vaan heille oli tarjottu lähinnä tila. Tärkeintä heille oli kuitenkin ollut päästä New Yorkiin.

Mut ei se nyt haittaa, kun on niin mieleton kaupunki, et jos ei joku ohjelma toimi, et se olis vähän eri asia, jos olis jossain Seinäjoella huonossa ohjelmassa kun New Yorkissa. (Siina)

New Yorkissa residenssiorganisaation tarjoama apu yhteyksien luomisessa olisi olennaisen tärkeää, koska siellä taiteilija tarvitsee etabloituneen esittelijän. FRAMEn toivottiin auttavan suomalaisia New Yorkin Modernin taiteen museon MoMan yhteydessä toimivaan studio-ohjelma P.S.1:een pääsyssä. Berliinin Künstlerhaus Bethanien oli toinen residenssi, johon kaivattiin lisäpanostusta Suomesta. FRAME rahoittaa taiteilijoiden residenssijaksoja yhteistyössä Taiteen keskus-toimikunnan kanssa.

Usea haastateltava oli hakenut Amsterdamin Rijksakademie van beeldende kunstin residenssiin, jonka he mielsivät jatkokoulutuspaikaksi. Taideakatemia itse kutsuu ohjelmaansa ”tutkimusresidenssiksi”. Esitteen mukaan se tukee taiteilijoita taiteellisella, teknisellä ja teoreettisella tasolla. Residenssiin haetaan periaatteessa vuodeksi mutta yleensä siellä ollaan kaksi vuotta. Taiteilijalle tarjotaan asunto ja työtila, minkä lisäksi hän saa osapuilleen suomalaista taiteilija-apurahaa vastaavan työskentelyapurahan. Häneltä peritään pieni osallistumismaksu, mutta siihenkin haastateltavien käsityksen mukaan oli mahdollisuus saada avustusta, kunhan oli tullut hyväksytyksi ohjelmaan. Vuosittain jaossa oleviin 25 paikkaan tulee toista tuhatta hakemusta eri puolilta maailmaa. Suomalaisia tähän suosittuun residenssiin on onnistunut pääsemään tähän mennessä vain muutama, eikä kukaan haastateltavista ollut vielä ollut siellä⁶².

Paikkamieltymykset ja muuttoalttius

Berliinissä asuva tanskalais-norjalainen taiteilijapari Michael Elmgren ja Ingar Dragset (2006) käyttää termiä ”kulttuuripakolainen” perustellessaan, miksi pohjoismaisilla taiteilijoilla on tarve muuttaa ulkomaille siitä huolimatta, että heidän kotimaansa tukevat runsaskätisesti kulttuuritoimintaa. Keskeinen ongelma on Elmgrenin ja Dragsetin mukaan se, että paikallisella tasolla ollaan kaukana kansainvälisestä kehityksestä eikä siellä osata arvostaa muuta kuin sellaista, jota on muualla ”hypetetty” (mp.). Valokuvataiteilija Ola Kolehmainen kertoo muuttaneensa Berliiniin sen vuoksi, että globaali taidekenttä ei vielä ulotu Suomeen saakka (Lodeniuksen haastattelussa 2007). Taiteilijan on Kolehmaisien käsityksen mukaan ainakin väliaikaisesti lähdettävä Suomesta, mikäli hän mieli kehittyä edelleen ammatissaan ja tavoittaa verkostoja, kuraattoreita ja keräilijöitä. Kontaktit vaativat syntyäkseen aikaa ja aktiivisuutta, ja kilpailu on kovaa. (Mp.)

62 Vuoteen 2009 mennessä yksi haastateltavista oli jo hyväksytty kaksivuotiseen residenssiin Rijksakademiassa.

Kysyttäessä nykytaiteen kansainvälisiä keskuksia haastateltavat kahta lukuun ottamatta (13) mainitsivat New Yorkin⁶³. Berliiniä keskuksena piti yksitoista ja Lontoota seitsemän haastateltavaa. Haja-ainintoja saivat Los Angeles (2), Pariisi (2), Tokio (1) sekä yleensä Saksan kaupungit (1) ja jopa koko Euroopan alue (1). Karkeasti arvioiden haastateltavien keskuudessa oli suurempi osuus niitä, joita veti puoleensa länsimainen suurkaupunkikulttuuri New Yorkissa, Lontoossa tai Pariisissa, kuin niitä, jotka suosivat reuna-alueita, kuten Balkania tai Itä-Eurooppaa. Muutama Etelä-Amerikkaan ja Kaukoitään mieltynyt oli myös joukossa.

Ulkomaat ja etenkin suurkaupungit merkitsivät usealle haastateltavalle anonyymisyyttä ja mahdollisuutta piiloutua massaan silloin, kun pienessä Suomessa suorituspainet ja sosiaaliset normit alkoivat ahdistaa. Heidän kohdallaan matkustamista voidaan luonnehtia Annika Waenerbergiä (2005, 5) lainaten ”paoksi Arkadiaan”. Taiteilijalle suurkaupunkielämän tarkkailu, flaneeraus, on myös olennaisesti työntekoa.

Jos rupee tuntuun liian ahtaalta, niin voi lähteä anonyymiksi suurkaupungin osaseks. (Heta)

[Y]lipäättään se inspiraatio, minkä semmonen suurkaupunki-
ympäristö antaa mun teoksille. (Arto)

Nykytaiteen ykköspaikkana pidettyyn New Yorkiin mentiin haastelemaan uusia virtauksia, kiertelemään gallerioissa, museoissa ja kirja-kaupoissa. Osa osti sieltä myös tarvikkeita ja välineitä. Moni tunnusti haaveilevansa läpimurrosta nimenomaan New Yorkin taidemaailmassa ja tuntui pitävän tätä itsestään selvästi kaikkien nuorten taiteilijoiden tavoitteena.

Sari: Oliko sulla koskaan semmonen erityinen haave, et nimenomaan New York, vai oliko sulla mitään ajatusta, et mikä paikka se olis?

Miko: No, tietenkin New York oli – siis silleen haave.

Lontoo kiehoi useita haastateltavia jo suurkaupunkina, ja moni piti sitä yhtenä nykytaiteen kiistattomista keskuksista Euroopassa. Siinä oli ollut teini-iässä miltei pakkomielle Young British Artists -ilmiöön ja hän oli haaveillut Lontooseen pääsystä⁶⁴. Myöhemmin hän oli hakeutunut opiskeluvaihtoon Lontooseen, ja nyt hänellä oli galleria siellä. Noora oli mennyt lukion jälkeen Lontooseen lastenkaitsijak-

63 Vastaukseksi ei tarjottu valmiita vaihtoehtoja vaan kysymys oli täysin avoin.

64 Young British Artists -ilmiö, jota voi kutsua myös brändiksi, sai nimensä kuudesta tällä otsikolla vuosina 1992–1996 Saatchi Galleryssä pidetystä näyttelystä. Maailmanlaajuiseen näkyvyyteen nousseita YBA-taiteilijoita ovat mm. Damien Hirst, Tracey Emin ja Sarah Lucas.

si ja saanut siellä ollessaan ajatuksen hakeutua taideopintoihin. Arto asui haastatteluhetkellä Lontoossa. Hän oli alun perin mennyt sinne opiskelamaan lukukauden ajaksi mutta jäänyt useiksi vuosiksi. Hänen kiinnostuksensa selittyi osin lontoolaisista alakulttuureista, joista hän ammensi tuotannossaan. Sanna oli aikaisemmin asunut pitkään Lontoossa ja oli Arton tapaan jäänyt sinne opintojen jälkeen.

Pariisi kuului haastateltavien näkemyksen mukaan Euroopan taiteen keskuksiin, mutta nykytaiteen alueella sen katsottiin jääneen pahasti New Yorkista jälkeen. Ranskan hierarkkiseen taide-elämään katsottiin olevan ulkomaalaisen vaikea päästä sisään, ja ranskan kieltä oli osattava, mikäli ylipäänsä halusi selvitä maassa. Kaikesta huolimatta neljällä haastateltavalla oli galleria Pariisissa tai muualla Ranskassa ja yksi myös osin asui ja työskenteli siellä.

[E]n oo ikinä pitänyt Pariisia mitenkään nykytaiteen tärkeänä paikkana --. (Kata)

Pariisi on pariisilaisten mielestä tosi tärkeä ja kaikkien muiden mielestä vähän tylsänpuoleinen. (Heta)

Muutama haastateltava olisi ollut halukas muuttamaan New Yorkiin, mutta osa siellä läpimeneenkin tähtävistä taiteilijoista piti parempana asua muualla, vaikkapa sitten Suomessa. New Yorkissa tiedettiin olevan kallista, ja myös sen edellyttämä yltiöpäiseltä vaikuttava sosiaalisuus ahdisti muutamia haastateltavia, jotka pitivät parempana tehdä työnsä Suomessa ja viedä ne sitten näytteille muualla maailmaan.

Esimerkiks New York, et nehän nyt ajattelee itteensä, että se on "in", et mullekin sanottiin, että mikset muuta tänne. Mä sanoin, et mullahan on näyttely täällä, et mikset mun pitäis. Funtsi, et jos mul olis studio täällä New Yorkissa, niin mullahan menis 2000 euroo kuussa vuokriin! -- Mut toisaalta ehkä sellanen sosiaalinen meininki... -- Mut siis, jos se ei sovi mulle. (Miko)

Berliini houkutteli useita haastateltavia asuin- ja työskentelypaikkana (ks. myös L. Becker 2007). Taikan sanoin se oli tällä hetkellä yksi niistä paikoista, "missä ei häittäisi olla". Berliiniin halusivat monet niistäkin, jotka eivät tunteneet sitä hyvin eivätkä edes osanneet kunnolla perustella kiinnostustaan.

En mä tiedä, miks mulla on Berliini mielessä hirveesti, jostain syystä, vaikkei mulla hirveesti oo ollu sinne niinkun... (Arto)

Miltei kaikki haastateltavat olivat vähintäänkin vierailleet Berliinissä. Mia asui siellä haastatteluajankohtana ja muutama muukin oli oleskellut siellä aiemmin pitempiä jaksoja. Osalla haastateltavista oli tapana käydä Berliinissä monta kertaa vuodessa töitä tekemässä tai vain gallerioita kiertämässä ja tuttavien tapaamassa. Sieltä, kuten New Yorkistakin, mentiin hankkimaan materiaalia taiteellista tuotantoa varten niin henkisesti kuin myös aivan konkreettisesti mielessä. Berliiniin oli halpaa lentää Suomesta ja elämisen tiedettiin olevan siellä edulli-

sempaa. Siellä oli haastateltavien kokemuksen mukaan paljon taiteilijoita, samoin gallerioita, taidekeskuksia ja taidealan kollektiiveja. Andreas Schlaegel (2006) on luonnehtinut Berliinin taiteilijayhteisöä ”informaaliseksi akatemiaksi”. Työhuoneenkin sai sieltä haastateltavien tietämän mukaan vuokrattua halvalla. Taiteen ostajia tai taidesijoittajia siellä ei kuitenkaan erityisemmin ollut, vaan heitä arveltiin olevan enemmän esimerkiksi Hampurissa. Liiketoiminnan vähäisyyden Berliinissä toteaa myös edellä mainittu Schlaegel (mp.).

[Berliinissä] on mun mielestä kaikkein kiinnostavin keskustelu nykytaiteesta ja kiinnostavia näyttelyitä, ja sit siellä on aika helppo kuitenkin saada kontakteja, et mulla on siellä edelleen kavereita. (Nenna)

Just viimeks, kun mä kävin, mä aattelin, et onpas täällä mukavaa, et vois täällä olla. Mut ennen mä oon ajatellu, et siellä on tarpeeks niitä taiteilijoita. Mut toisaalta siellä on elämä niin paljon jotenkin helpompaa, et siellä on vähän halvempaa ja se on kuitenkin iso ja se on tosi mukava paikka olla. – –. Silleen siellä olemisenkin on houkuttelevaa. (Taika)

Muutama haastateltavista mainitsi New Yorkin, Berliinin ja Lontoon nykytaiteen keskuksina mutta suhtautui niihin henkilökohtaisesti varsin kriittisesti. Esimerkiksi Noora ei pitänyt taide-elämän maantieteellistä keskittymistä hyvänä asiana eikä erityisemmin halunnut työskennellä tai edes vieraillla näissä paikoissa. Hän osallistui itse aktiivisesti puheillaan, kirjoituksillaan sekä teoksillaan nykytaiteen piirissä viime vuosina käytyyn keskusteluun keskustan ja periferian suhteesta. Noora vastusti keskusteloissa herkästi tapahtuvaa taiteen gettoistumista, sen vastapainoksi hän kannatti marginaalien välistä yhteistyötä ja sosiaalista aktivismia.

Mun mielestä jotenkin tänä päivänä ei oo niin välttämätöntä olla keskuksessa. Ja sitten taas, kun sä oot keskuksessa – tai ainakin mä paljon mieluummin tarkkailen maailmaa jostakin laidalta kuin keskuksesta, Helsingistä tai jostakin Itä-Euroopasta, etelästä – kun taas sitten, kun sä oot Berliinissä, niin kaikki on sitä samaa ja kaikki on taiteilijoita ja sitten siellä menee niin sel-laseksi sisäsiittoseksi. (Noora)

Vaihtoehtoina kiistattomille länsimaisille taiteen keskuksille esitettiin muun muassa São Paolo, Istanbul sekä koko Balkanin alue. Samoin mainittiin Kiina ja Japani kulttuurialueina. Japanin todettiin ponnistele- van kovasti saadakseen jalansijaa nykytaideinstituutiossa, mutta kaikkia sen yrityksiä ei pidetty tässä suhteessa uskottavina. Mian kokemuksen mukaan nykytaide oli Japanissa sekoittunut yleiseen konsumerismiin.

Tokio nyt ei oo kiinnostava, koska siellä taidemuseot on fuusioitunut tämmösiin tavarataloihin. Se on sattumanvarasta, jos siellä on hyvä näyttely, koska siellä voi olla vaikka matkalaukuja – tai kelloja! (Mia)

Japani veti silti monia haastateltavia puoleensa omaperäisen nuoriso- ja populaarikulttuurinsa ansiosta. Siellä oli myös viime vuosina ilmennyt laajaa kiinnostusta suomalaisen taiteeseen, minkä ansiosta usea haastateltavistakin oli ollut siellä näyttelyssä tai residenssissä. Muutamalta haastateltavalta oli myös ostettu teoksia Japaniin. Suomalaiset taiteen vientiorganisaatiot ovat viime vuosina järjestäneet tai ne ovat tukeneet Japanin-kiertueita, esimerkiksi Suomen taiteen neljäs triennaali *Gokann* järjestettiin Kiotossa vuonna 2003 ja valokuvataidetta esitellyt *Blue Horizons* Tokiossa samana vuonna. Muutamat haastateltavista olivat olleet mukana näissä näyttelyissä.

Turkki ja eritoten Istanbul nousivat esiin useassakin haastattelussa. Istanbulin biennaalilla oli hyvä maine heidän keskuudessaan. Taika, joka oli ollut Istanbulissa residenssissä, sanoi kaupungin olevan ”superkiinnostava”, joskaan ei mikään nykytaiteen keskus. Noora oli samaa mieltä: ”Istanbul on kiehtova paikka, jokainen haluaa mennä Istanbuliin”. Hänen kokemuksensa mukaan kontaktit periferioiden kesken olivat tasaveroisempia ja onnistuneempia kuin perifeerisen taiteilijan yritykset voittaa jalansijaa keskuksissa. Hän oli itse välillä tuntenut olevansa toisen luokan kansalainen opiskellessaan ja tehdessään aikoinaan töitä Britanniassa.

Aki ja Mia katsoivat muuttaneensa käytännössä jo pysyvästi ulkomaille, joten heidän tapauksessaan voitaisiin puhua ”aivovuodosta”. Neljä muuta haastateltavaa arveli voivansa joskus muuttaa pysyvästi pois Suomesta. Kolme suunnitteli oleskelevansa myöhemmin muutama vuoden verran ulkomailla (Kata, Miko ja Siina), esimerkiksi vierailevana professorina jossakin eurooppalaisessa taidekoulussa. Usean asuinpaikan yhdistelmä, johon sisältyisi Suomi, kiinnosti kolme haastateltavaa (Heta, Noora ja Sanna); heistä yksi, Heta, asui jo haastatteluhetkellä osin Suomessa ja osin ulkomailla.

No, Berliini on nyt jotenkin ollu, joo, ja sitten ehkä just jokin vähän eteläisempi maa, minne vois mennä talvella. Ja Suomi! Et must ois kiva, et ois kolmessa maassa, et ois semmoset edellytykset, et vois olla. – – Et ois justiin Suomi ja sit joku toinen maa ja joku Berliini ja siitä tekis semmosia trippejä jonnekin. (Sanna)

Nyt ideaalitalanne olis, että mä pystyisin koko ajan sillä tavalla matkustamaan aika paljon ja olemaan jossain muualla – tai ehkä ei matkustamaan niin paljon, mutta ehkä asumaan kahdessa kaupungissa ja toinen niistä olis Helsinki. (Noora)

Haastateltavista kuusi (eli runsas kolmasosa) ei voinut ajatellakaan muuttavansa ikinä pysyvästi pois Suomesta. Heidän joukossaan oli Arto siitä huolimatta, että hän oli asunut Lontoossa jo kuusi vuotta. Hänen näkökulmastaan kyse oli vain väliaikaisesta ratkaisusta. Tulevaisuudessa häntä kiinnosti kokeilla muitakin taiteen keskuspaikkoja luopumatta kuitenkaan kiinnittymisestäään Suomeen.

Sari: Voisit sä ajatella, et sä muutat ihan pysyvästi, et sä et ikinä tulis takasin tänne – oot sä miettiny tätä?

Arto: Ei, musta se tuntus kauheelta!

Useat Suomeen vahvasti kiinnittyneistä haastateltavista esittivät keskeiseksi perustekseen kielen ja kulttuurin. Teosten katsottiin olevan voimakkaasti sidoksissa siihen kulttuuriin ja yhteiskuntaan, minkä piirissä ne oli tehty. Haastateltavat arvelivat myös, että vakiintuneista yhteistyöverkostoista luopuminen merkitsisi vaikeuksia heidän työnteolleen ainakin alkuvaiheessa. Suomessa tutut taiteilijat auttoivat toinen toistaan talkootyön merkeissä, mikä oli erityisen tärkeää niille, jotka tarvitsivat runsaasti apu työvoimaa tuotannoissaan. Tutusta ympäristöstä ja rutiineista luopuminen olisi voinut merkitä hidastetta uralle, mitä riskiä kaikki eivät tässä vaiheessa halunneet ottaa.

Mä koen, et mä olen tosi kiintynyt tähän paikkaan, Suomeen. Tai siis teokset on kuitenkin aika paljon yhteis-tämmösiä, niin jos lähtis ulkomaille, niin sit se vaatis aika paljon, et mä kiinnityn siihen paikkaan ja et sun teokset menis sit siellä. Tai se ois varmaan tosi hyvä, jos menis ulkomaille, niin sit vois siinä mielessä tulla sit erilaisia teoksia, kansainvälisesti kiintosia, mut en mä tiedä, mulle kieli on kans tosi tärkeä täällä. (Aida)

Mä tykkään tästä kielestä ja sitten täällä työskentelystä, kun on tullu ne sellaiset tietyt rutiinit, että mistä löytyy kaikkea, näyttelijöitä ja paikkoja, et sit niihin ei mee paljon aikaa. Mä tykkään työskennellä Suomessa – et vaikka asuiskin muualla, niin varmaan täällä työskentelis. (Simo)

Tässä ikäluokassa ihmissuhteet vaikuttavat melkoisesti asuinpaikan valintaan ja liikkuvuuteen. Osaa haastateltavista ne pitivät kiinni Suomessa, muutamia ne taas houkuttelivat jäämään tai lähtemään ulkomaille. Niklas oli niin mieltynyt tuoreimpaan residenssikohteeseensa, että hän olisi jäänyt sinne, jos hänellä ei olisi ollut ”ihmissuhdetta Suomessa”. Ainakin kuusi haastateltavaa oli vastaavasti löytänyt kumppanin ulkomailta ja viipynyt tämän vuoksi pitkään poissa Suomesta tai lähtenyt vierasmaalaisen kumppaninsa mukana ulkomaille. Kun nuori taiteilija oli aloittanut ammatillisen uransa ulkomailta, hän ei välttämättä palannut Suomeen ihmissuhteen loputtuakaan.

Suomeen ulkomailta toistakymmentä vuotta sitten muuttanut ja täällä perheen perustanut Eric ei harkinnut pois lähtöä vaan oli päinvastoin hakenut Suomen kansalaisuutta. Aki ja Mia olivat vastaavasti avioituneet nykyisissä asuinmaissaan. Aki oli hakenut uuden kotimaansa kansalaisuutta, mutta halusi pitää myös Suomen kansalaisuuden. Mia haaveili takaisin muutosta, mutta se vaikutti mahdottomalta, sillä täällä asunto ja työhuone olisivat paljon kalliimpia kuin hänen nykyisessä asuinmaassaan. Alun perin Mia oli lähtenyt ulkomaille juuri siksi, että työskentelyn perusedellytykset pystyi hankki-

maan muualta halvemmalla – Suomessa hänellä ei ollut ennen lähtöään ollut varaa edes työtilaan.

Sari: Mistä sä hankit elannon silloin siinä alkuvaiheessa?

Mia: Se oli kyllä tosi hankalaa. No, multa meni asunto ja sitten lopulta työhuonekin – multa meni kaikki, kun ei mulla ollut mitään muuta ammattia. Sen takiakin mä lähdin Suomesta, et ei mulla oo varaa jäädä tänne enää. Se on mun kansainvälistymisen tosi tarina [heh]!

Mia kutsui nykyistä kotikaupunkiaan Berliiniä taiteilijoiden ”kansainväliseksi pakopaikaksi”. Halvat elin- ja työskentelykustannukset yhdistettynä vilkkaaseen taide-elämään koskevat tässä aineistossa esille tulleista maista etenkin Saksaa, jonka kaupungeista nousivat haastateluissa esiin Berliinin ohella Leipzig ja Weimar. Muutama haastateltavista oli toisaalta kitkutellut hyvän aikaa sellaisissa kalliissa nykytaiteen keskuksissa kuin New York ja Lontoo. Heitä houkuttelivat sinne paitsi vaikutteet ja virikkeet myös haave kansainvälisestä urasta. Pääkallonna paikalle muuttaminen ei kuitenkaan edistänyt mainittavasti taiteilijan näkyvyyttä, jos hänen ajastaan huomattava osa meni toimeentulon hankintaan muista töistä, kuten Artolle ja Nooralle oli Lontoossa käynyt. Sanna oli elänyt siellä niukasti ja työskennellyt keunoissa olosuhteissa mutta saanut kuitenkin alusta asti rahoituksensa turvattua myyntien ja apurahojen kautta; Sannalla oli galleriakiinnitys toisin kuin Artolla ja Nooralla. Haastateltujen kertoman mukaan Lontoossa taiteilijat saattoivat vielä 40-vuotiainkin asua solukämpissä ja hankkia elantonsa sekalaisista lähteistä. Suomi näyttäytyi Lontoossa elämistä kokeilleille taiteilijoille tässä suhteessa suorastaan lintukotona.

Pitempiaikainen asuminen New Yorkissa kiinnosti lopulta vain kahta haastateltavaa (Arto ja Siina). Eurooppa houkutteli tätä nuorten taiteilijoiden joukkoa huomattavasti vahvemmin. Neljä ilmoitti Berliinin joko ainoana ihanneasuinpaikoistaan tai yhtenä niistä (Kata, Nenna, Niklas ja Sanna). Lontoota tai laajemmin Britanniaa suosi kolme (Arto, Simo ja Taika). Loput maininnat hajaantuivat, mutta Euroopan ulkopuolelle niistä kohdistui vain yksi. Kiinnostavia maita kaiken kaikkiaan olivat Brasilia, Englanti, Espanja, Hollanti, Italia, Kosovo, Ranska, Saksa ja Yhdysvallat.

Vaikka esimerkiksi Balkanin alueen maat tai Iso-Britannia kiinnostivat moniakkin haastateltavia, heidän intoaan muuttaa niihin hillitsi se, että julkista tukea tiedettiin olevan näissä maissa paljon vaikeampaa saada, koska sitä ei joko ole tai se on vähäistä suhteessa hakijoiden määrään. Ulkomailta pitkään opiskellut ja työskennellyt Noora oli havainnut, että hänen kannattaa pitää Suomea tukikohtanaan, vaikka hän jatkossakin liikkuisi paljon kansainvälisesti.

[M]yös ihan tämmönen käytännön syy, et hirveän monet mun mahdollisuudet matkustaa jonnekin lähtee Helsingistä, siis sillä tavalla vaikka FRAME:n kautta, tai jotain muuta kautta, kun

taas jos mä asuisin jossakin Balkanin maassa vaikka, ei mulla ois siellä mitään mahdollisuuksia sillä tavalla, varmaan mä oisin siellä ulkopuolinen, mutta myös siellä ei oo samanlaisia rakenteita kun täällä. (Noora)

Aivovuodon laajeneminen haastateltavien joukossa ei vaikuttanut kovin todennäköiseltä, sillä heistä ulkomaillakin asuvat suuntasivat taiteellista toimintaansa ainakin osittain Suomeen. Mukana ei ollut yhtään ulkomailla opiskellutta ja sinne työ- ja yksityiselämänsä kokonaan rakentanutta taiteilijaa. Näitäkin on maailmalla koko joukko, minkä myös moni haastateltavista oli kiertueillaan havainnut. Haastateltavien suuntautumista Suomeen selittivät osaltaan rahoitusmahdollisuudet. Apurahoja on harvassa maassa samassa mitassa saatavilla, vaikka täälläkin niistä käydään kovaa kilpailua. Kansainvälistä toimintaa pidettiin kotimaisella kentällä selvästi meriittinä, mutta kokonaan ulkomaille siirtyneellä taiteilijalla arveltiin olevan riski pudota rahanjaon ulkopuolelle. Aki katsoi, että apurahojen saaminen vaati jatkuvaa näkyvyyden ylläpitämistä Suomessa. Arto kävi samoin säännöllisesti kotimaassa ja osallistui täällä näyttelyihin. Suomessa oli myös hyvä olla suhteita ja luottohenkilöitä, kuten kuraattoreita tai kriitikoita, jotka muistivat taiteilijan olemassaolon silloinkin, kun hän ei ollut itse fyysisesti paikalla.

Suomi ja suomalaisuus nykytaiteen kentällä

Kysyin haastateltavilta, mikä heidän käsityksensä on Suomen ja suomalaisten taiteilijoiden asemasta kansainvälisellä nykytaiteen kentällä. Keskustelua käytiin myös suomalaisuuden ja ylipäänsä kansallisuuden merkityksestä taiteilijalle. Miksikään nykytaiteen keskuksiksi Suomea ei haastateltavien mukaan voinut luonnehtia mutta aivan periferiaakaan se ei enää ollut. Tilanteen uskottiin parantuneen merkittävästi viimeisten 15–20 vuoden aikana eikä laskua useimpien arvion mukaan ollut näkyvissä.

Hirveen noususuhdanteinen, et hirveesti kiinnostusta herättävä ja varmaan tämmönen uus löydetty, uus paikka, et se on mun käsitys siitä, et verrattuna tilanteeseen varmaan 10–15 vuotta sitten, niin se on ollut varmaan aika dramaattinen. (Arto)

Suomella on ihan hyvä asema, että ihmiset ainakin tietää, että on Suomi – en mä oo varma, tieskö 20 vuotta sitten. (Kata)

Suomi on hyvin tunnettu ja tiedetty. (Mia)

[E]i se oo ainakaan laskussa vaan kaikki puhuu Suomesta ja suomalaisesta taiteesta. (Simo)

Haastateltavat ymmärsivät, että Suomen tunnettuuden kasvu helpotti heidän omaa kansainvälistä uraansa. He eivät joutuneet rakentamaan kaikkea aivan tyhjästä, sillä pohjaa oli luotu. Maailmalla tunnet-

tiin jo monta kovatasoista suomalaista nykyaiteilijaa, mikä herätti kiinnostusta ja luottamusta nuorempaa polvea kohtaan.

Kyllä musta nyt tosi hyvin menee, kun aika moni on saanu huomiota, niin kyllähän se auttaa kaikkia muitakin, sellasta tavaltaan suomalaisen taiteen arvostusta. (Miko)

[T]äältä on tullut kuitenkin muutamia tosi tunnettuja taiteilijoita – tai ainakin yks – ja muutamia muita, jotka on kuitenkin todella arvostettuja varsinkin kansainvälisesti, niin kyllähän tänne päin katotaan enemmän kun ennen, et tää on silleen varteenotettava tai et täältä tulee tosi kiinnostavia taiteilijoita, tosi omaperäisiä. (Aida)

Ulkomailla Suomesta tiedettiin tulevan ennen muuta kovatasoista video- ja valokuvataidetta. Nämä erikoisalat antoivat kansainvälisesti suomalaiselle nykyaiteelle sen erityisleiman.

Kyllä kaikki ajattelee, et suomalainen nykyaide on hirveen laadukasta ja varsinkin video ja valokuva. (Taika)

Kaikki, jotka on tekemisissä taiteen kanssa, tietää Suomen ja tietää suomalaisen valokuvan ja videotaiteen. (Simo)

Etenkin nuoret valokuvaajat olivat kiitollisia siitä, että edelliset sukupolvet olivat raivanneet heille sijaa niin kotimaassa kuin ulkomaillakin.

Simo: [O]n kyllä ollu silleen onnekas valokuvaajana tai muutenkin suomalaisena kuvantekijänä mennä kouluun 90-luvulla ja valmistuu täs 2000-vuoden vaihteessa, kun kaikki on silleen, on iso työ tehty just valokuvankin eteen just 80-luvulla ja ylipäätään kaikki on tullu tai silleen.

Sari: Joku toinen on jo...

Simo: Joku toinen on tehny jo sen pitkän esityön.

Suomalaisista nykyaiteilijoista kansainvälisesti tunnetuimpia olivat haastateltavien kokemuksen mukaan Eija-Liisa Ahtila (s. 1959), Esko Männikkö (s. 1959) ja Salla Tykkä (s. 1973). Samat taiteilijat ovat menestyneet parhaiten artsfact.netin rankinglistalla (ks. edellä s. 98). Männikkö on puhtaasti valokuvaaja, Ahtilan ja Tykän tuotantoon sisältyy sekä valokuvaa että liikkuvaa kuvaa. Ahtila ja Männikkö ovat olleet 1990-luvun puolessavälissä alkaneen kansainvälistymisen uranuurtajia, Tykkä sen sijaan kuuluu jo seuraavaan, käsillä olevan tutkimuksen kohteena olevaan ikäpolveen. Haastateltavat katsoivat ennen muuta Ahtilan ja Männikön houkutelleen tänne kansainvälisiä kuraattoreita, mitä kautta myös muut taiteilijat ovat saaneet huomiota. Männikön aseman arveltiin sittemmin taantuneen⁶⁵, Ahtilan sen

65 Haastattelut tehtiin vuosina 2005 ja 2006, ennen kuin Männikkö oli pitänyt retrospektiivisen näyttelynsä, josta hän sai merkittävän kansainvälisen palkinnon vuonna 2008.

sijaan uskottiin jo vakiinnuttaneen paikkansa kansainvälisen nykytaiteen huipulla.

Täältä tiedetään Eija-Liisa Ahtila, jotkut tietää Salla Tykän, aikasemmin vähän tiedettiin Esko Männikkö, mut nyt siitäkään ei enää puhuta niin paljon. (Heta)

Eija-Liisa Ahtila on ollut jo ennen sitä buumia siellä taiteen keskiössä. (Kata)

Eija-Liisa Ahtilan kansainvälisellä asemalla katsottiin olevan valtava merkitys kaikille Suomessa asuville tai Suomesta tuleville taiteilijoille. Eric arveli Ahtilalla olevan jo maailmanlaajuista vaikutusta. Videota käyttäviltä naistaiteilijoilta kysyttiin ulkomailla usein, olivatko he Ahtilan oppilaita. Moni haastateltavista tuntui arvostavan vilpittömästi Ahtilaa sekä omintakeisena taiteilijana että esimerkillisenä varttuneempana kollegana.

Eija-Liisa Ahtila, sitä mä ihailen tosi paljon, se on tehny jotain... jotain, joka on tosi omassa luokassaan. (Noora)

Eija-Liisa on semmonen, jota mä arvostan todella paljon sekä taiteilijana että siinä, et miten kauniisti se kohtelee meitä nuorempia. Se on mun mielestä tosi hieno tyyppi. (Heta)

Salla Tykän ohella myös useita muita kansainvälistä näkyvyyttä saaneita 1960– ja 1970-luvuilla syntyneitä taiteilijoita mainittiin haastattelussa, kuten Elina Brotherus (s. 1972), Tellervo Kalleinen (s. 1975) ja Oliver Kochta-Kalleinen (s. 1971) sekä Tommi Grönlund (s. 1967) ja Petteri Nisunen (s. 1962). Lisäksi tiedettiin, että eräillä erityisalueilla oli suomalaisia keskeisissä asemissa, esimerkiksi kokeellisen elokuvan ja videotaiteen kentällä Mika Taanila (s. 1965). Tällä alueella on runsaasti kansainvälisiä festivaaleja, joihin muun muassa AV-arkki lähettää suomalaisten töitä. Taanilan töitä on ollut laajalti esillä myös nykytaidebiennaaleissa ja muissa yleisissä näyttelyissä.

Haastateltavat olivat kohdanneet toistuvasti samankaltaisia luonnehdintoja suomalaisen taiteen erityispiirteistä: yhtäältä siihen liitettiin shamanismi, melankolia ja hulluus, toisaalta moderni teknologia (Nokia). Arjen kuvausta ja dokumentaarista otetta tai tyyliä pidetään maailmalla suomalaiselle taiteelle leimallisina. Maantieteellisen sijainnin perustalta haastateltaville oli tarjottu eräänlaista ilmastoteoreettista tulkintaa suomalaisten mielenlaadusta ja taiteesta. Pohjoista valoa sekä valkean kesän ja kaamoksen vastakohtaa ovat myös suomalaiset taiteen vientiorganisaatiot käyttäneet hyväkseen brändäyksessä. New Yorkin PS1-taidekeskuksessa esimerkiksi järjestettiin vuonna 2008 laaja suomalaisen nykytaiteen näyttely Marko Tapion romaanista lainatulla otsikolla ”Arctic Hysteria – Arktinen hysteria” (näyttely oli esillä Helsingin Taidehallissa syksyllä 2009). Sanat ”eksootiikka” ja ”kuriositeetti” toistuivat monen haastateltavan kommentissa. Monikaan heistä ei vaikuttanut pitävän tällaista ”etnisointia”

kielteisenä, tulipa se sitten sisältä- tai ulkoapäin, vaan suhtautui siihen neutraalisti tai suopean huvittuneesti.

On edelleen kynnys tulla tänne, mut toisaalta me saadaan jotain eksotiikkapisteitä. (Mia)

[O]maleimainen tai jopa eksoottinen. -- On se kuitenkin sitten aina pikkusen sellanen kuriositeetti sit se suomalaisuus, se on semmonen mielenkiintonen lisä --. (Niklas)

Suomen asema on -- vähän sellanen kiinnostava kuriositeetti tai silleen "Pohjola eksoottinen". (Aida)

Leima on tietysti aika voimakas sana -- se on vaan lähinnä kauheen eksoottista. (Arto)

Ericin, joukon ainoan maahanmuuttajataiteilijan, näkemyksen mukaan oli olemassa erityinen suomalainen herkkyys tai tunteellisuus ("Finnish sensibility"), jonka hän arveli vaikuttaneen myös omaan tekemiseensä. Tuota erityisyyttä oli kuitenkin vaikea pukea sanoiksi. Tietoisena vastauksensa kliseisyydestä Eric arveli sen osin liittyvän luonnonläheisyyteen ja vuodenaikojen merkittävään vaihteluun, jonka hän näki polarisoivan monia asioita suomalaisten käyttäytymisessä. Pitkään ulkomailla asunut Sanna puolestaan oli muilta saamansa palautteen ja oman arvionsa pohjalta päätenyt siihen, että hänen teoksissaan oli "semmonen tietty suomalainen fiilis, semmonen jännä tunnepitoisuus". Mistään suoranaista luontoaiheista ei Sannan tuotannossa silti ollut kyse. Usean muun haastatellun tapaan hän oli saanut palautetta teostensa synkkyudesta ja vakavuudesta.

Kysymys kansallisesta erityisyydestä oli hankala niille nuorille taiteilijoille, jotka olivat seuranneet viime aikojen kriittistä nationalismikeskustelua taiteen piirissä (ks. esim. publicpreparation.org). He pyrkivät kiistämään yhtenäisen kansallisen identiteetin olemassaolon, mutta toisaalta hekin olivat herkästi taipuvaisia kansalliseen keuhkeluun.

Suuressa osassa jotain tollasia isoja biennaaleita, niin siellä on nykyään aina joku suomalainen ottamassa osaa, ja se on tosi hienoa... Mut en mä sit tiedä, et minkälaisen vaikutuksen ne tekee ja onks tää nyt hirveen, et tehdäänkö täällä jotain niin ainutlaatusta, en tiedä. -- Okei, siis onhan täällä, on jotain tosi hienoja taiteilijoita ja tosi hyviä, jotkut tekee hyviä duuneja, ja kyllä mä uskon, että on tässä jotain ainutlaatusta. No, sitten taas mä en haluu ajatella sillä tavalla, et meillä on jonkunlainen erillainen tapa tehdä kuin jollakin muulla. (Noora)

Osa haastateltavista uskoi Suomen kuvataiteen nosteen jatkuvan tai vähintäänkin sen nykyisen aseman vakiintuvan. Heidän näkemyksensä mukaan kyse oli yksinkertaisesti siitä, että suomalaisen taiteen korkea laatu ja erityisyys olivat vihdoinkin tulleet kansainvälisen kentän tietoisuuteen. Eräs heistä kertoi raivostuneensa huomattuaan, että

Taide-lehden päätoimittaja Otso Kantokorpi kirjoitti Venetsian 2001 biennaalivalinnoista otsikolla ”marginaalin romanssi” (OK 2001, 9). Haastateltavasta tuntui, että näin kiistettiin täysin biennaaliin valittujen taiteilijoiden omat ansiot.

Kaikki haastateltavat eivät nähneet Suomen saavuttamaa asemaa itsestään selvänä ja pysyvänä, sillä kansainvälisellä kentällä suhdanteiden tiedettiin vaihtelevan nopeasti. Simo totesi kyynisesti, että ”Suomi on ollu tällanen trendimaa”, Kata puolestaan käytti termiä ”ilmiö”. Taidekauppiat ja sankarikuraattorit olivat ottaneet Suomen kohteekseen etsiessään uusia kykyjä (Aida), mutta heidän huomionsa uumoiltiin olevan jo siirtymässä maailmanpoliittisesti kiinnostavampiin kohteisiin, kuten Itä-Eurooppaan ja Balkanille (Nenna).

Suomi on varmaan vähän passé [heh], kun Suomi oli ilmiö, Suomi joutui ilmiöksi, niinkun Skotlanti-ilmiö oli joskus ja Kiina-ilmiö, niin Suomi oli oma ilmiönsä. Mutta varmaankin suomalaisella nykytaiteella, erityisesti just valokuvalla ja videolla on semmonen hyvä maine tai täällä on hyviä tekijöitä. Et se ei ehkä oon niin mediaseksikästä enää, et nyt tehään paljon jostain Lähi-idästä, Albaniasta siis tämmösistä ikään kuin vähän... semmosista maista, missä on poliittisesti hankalaa – –. Se on ehkä se, mikä on nyt syrjäyttänyt sitten Suomen, tän pohjoismaisen buumin. (Kata)

Muutama haastateltava piti ”Suomen ihmettä” lähinnä kotimaisen median luomana harhana, jota tarvittiin kenties taiteen sisäpolitiikassa ja taistelussa julkisten resurssien jaosta. Hetan mukaan suomalaisen valokuvan kansainvälinen tunnettuus oli ”itse kehitetty myytti”.

Mun mielestä suomalaiset luulee itsestään liikoja, ne luulee, et suomalaiset on hirmu tunnettuja, mikä faktisesti ei ole niin. (Heta)

Moni haastateltava korosti kansainvälisen läpimurron sijaan sitä, että suomalaiset ovat vihdoin päässeet tasaveroiksi muiden rinnalle. ”Silleen niinkun mennään mukana”, Noora totesi. Tasavertaista asemaa muun maailman kanssa on korostanut nykytilannetta luonnehtiessaan myös suomalaista kuvataidetta ulkomaille vievän näyttelyvaihtokeskus FRAMEn johtaja Marketta Seppälä (Kivirinta 2003).

Me ollaan päästy pois sieltä periferiasta – –. Tavallaan Suomi on päässy tällaseen normaliteettiin mukaan. (Heta)

Kansainvälistymisen koetut hyödyt ja ongelmat

Haastateltavat arvioivat kansainvälistymisen ja liikkuvuuden vaikutukset omaan taiteilijuuteensa valtaosin myönteisiksi. Moni heistä katsoi saaneensa kansainvälisen toiminnan kautta lisää itsetuntoa ja varmuutta; tämä liittyi toki myös iän karttumiseen ja uran vakiintu-

miseen. Muutamat katsoivat kasvaneensa paitsi taiteilijana myös ihmisenä pitkäaikaisen ulkomailla oleskelun aikana.

[M]usta on tullut hirmu semmonen itsenäinen ja rohkea. Mä olin paljon ujompi nuorena ja jotenkin epävarmempi siitä, et mitä musta ajatellaan, nyt mä en paljon piittaa enää, tai jotenkin on semmonen olo, et on riittävän vanha ja riittävän hyvä, että voi olla ihan vaan, mitä on. (Heta)

Näyttelyvaihtokeskus FRAMEn johtaja Marketta Seppälä on useassa yhteydessä korostanut, että suomalaisen taiteen taso on noussut kansainvälistymisen myötä (esim. Kivirinnan haastattelussa 2003). Kun vertailukohteeksi tulevat maailman huiput, vaatimustaso nousee ja kilpailu kiihtyy. Haastateltavista muutama esitti samansuuntaisia näkemyksiä, esimerkiksi Siina katsoi saavansa kilpailusta lisää pontta tekemiselleen. Hän kertoi käyvänsä ulkomailla katsomassa ”itseään parempien” taiteilijoiden töitä peitotakseen heidät. Suomessa ei ollut hänen mukaansa riittävästi kilpailua ja ihmisten tekemistä rajoitti se, että he varoivat suuttuttamasta muita. Myös Niklas oli kokenut ongelmaksi suomalaisen vaatimattomuuden ja tasapäisyyden normin: ”ei saa korostaa eikä nostaa itseään esiin”.

Kata totesi, että päästessään maailman huippujen joukkoon taide-tapahtumissa tai gallerian tallissa nuori taiteilija saattaa tuntea hybridistä mutta oppii toisaalta nöyryyttä ja itsekritiikkiä. Parhaassa tapauksessa hän kouliintuu tunnistamaan omat vahvuutensa ja heikkoutensa ja pärjäämään kansainvälisellä kentällä muiden joukossa.

[J]os mulla jotain luuloja olikin ollu itsestäni ikinä, vaikka koulu-aikana, niin ne kyllä viimesetkin karisi siinä vaiheessa, koska se ryhmä, mihin sä liityt, oli niin paljon kilpailukeskeisempi, rankempi, parempi. Ne ihmiset, jotka on taidemaailman, nykytaiteen, nuoria nimiä tuolla – –, siis tosi monet siellä on semmosia mielettömän hyviä taiteilijoita, joita mä kunnioitan ja ihailen, ja se tavallaan siihen joukkoon liittyminen jollakin tavalla vaan... Mä ainakin koen sen semmoseksi haasteelliseksi, et enemmän mä oon pohtinu, et miten mä pärjään näiden tosi hyvien keskellä. (Kata)

Katan kokemuksen mukaan maailmalla kuitenkin selviytyi, jos vain otti asiakseen opetella kansainvälisen taidekentän säännöt ja mekanismit. Kansainvälisen kokemuksen myötä kertyi myös sellaista realistista omien taitojen ja oman ammatin arvostusta, joka oli Suomessa hänen käsityksensä mukaan vielä harvinaista. Kansainvälisesti taiteilijalta edellytettiin paljon, mutta vastavuoroisesti hän pystyi esittämään vaatimuksia. Vaikka taiteilija nautti taiteen tekemisestä, hänellä oli Katan näkemyksen mukaan oikeus vaatia siitä kunnan korvausta – ”varsinkin jos joku haluaa omistaa sen työn”.

[E]t mä saan pyytää sit itekin jotain vastaan, et sillä tavalla voi kyllä sanoa, et semmonen omanarvontunto sitten on kuitenkin noussut. Ja joskus Suomessa tuntuu, et taiteilijat hirveen hel-

polla – – kaiken tekee just ilmaseks ja omaa asemaansa taval-
laan vaikeuttaa sillä, että ei ymmärrä arvostaa sitä omaa duu-
nia tarpeeks korkealle. (Kata)

Miko katsoi oppineensa ulkomailla taiteilijan uralla hyödyllistä oma-
aloitteisuutta. Hänen periaatteenaan oli se, että jos tavoittelee jotain,
pitää olla itse aktiivinen eikä jäädä kotiin odottelemaan mahdollista
yhteydenottoa. Kansainvälinen kanssakäyminen oli auttanut Mikoa
yhtäältä täsmentämään omat päämääränsä ja toisaalta tunnistamaan
oman arvonsa ja kapasiteettinsa. Yleisesti ottaen matkustaminen,
opiskelu ja työnteko ulkomailla olivat haastateltavien käsityksen mu-
kaan laajentaneet heidän ajatusmaailmaansa ja muokanneet ”mitta-
suhteita”. Niklaksen näkemyksen mukaan erilaisessa toimintaympä-
ristössä arvot ja tavoitteet joutuivat koetukselle ja lopulta ”se tärkein
jää jäljelle”. Kovan paikan tullen nuoren taiteilijan on pakko miettiä
vakavasti, mitä hän haluaa ammatikseen tehdä ja elämässään saavut-
taa. Kansainvälistyminen oli kiihdyttänyt haastateltavien kypsymis-
prosessia; samalla kyse oli taiteilijan uran muuttumisesta kansainväli-
sen mallin mukaan etupainotteisemmaksi.

Kun kotipaikkaa katsoi välillä etäältä, suhde siihen jalostui. Sa-
maan aikaan tarkentui käsitys itsestä, mikä tuntui monesta nuoresta
taiteilijasta erityisen tärkeältä. Moni haastateltavista rakensi vielä niin
amatillista kuin aikuista identiteettiään, joista molempiin kuului
myös maantieteellinen ulottuvuus. Noora haki ymmärrystä elämään-
sä ja työhönsä liikkumalla laajasti ja asettautumalla kulttuurisesti
poikkeaviin ympäristöihin.

[M]usta tuntuu myös, että mä ymmärrän paljon enemmän elä-
mästä Helsingissä – – sitä kautta, et mä matkustan paljon ja hei-
jastan sitä johonkin muuhun paikkaan, ja myös opin paljon
enemmän minusta itsestäni. Musta on tosi kiinnostavaa mennä
ulkomaille ja vaan hirveästi tutustua siihen kulttuuriin ja yrit-
tää ymmärtää – se on tosi, tosi keskeistä. (Noora)

Kuten edellä residenssijaksossa totesin, haastateltavat nostivat prakti-
sesti esiin ulkomailla työskentelyn etuna harvinaisen mahdollisuu-
den keskittyä kokonaisvaltaisesti omaan tekemiseen. Väliaikainen
poissaolo kotoa vapautti arkirutiineista ja sosiaalisista ympyröistä.

[S]e on just mahdollista keskittyä, kun täällä [Suomessa] taas niin
puhelin soi koko ajan ja sillä tavalla täytyy miettiä kymmentä eri
asiaa yhtä aikaa, jotka ei kaikki liity sun työhön vaan jotain just,
et verokortti tai jotain – – tai sukulaisia tai kavereita, kun taas sit-
ten siellä kaikki on paljon enemmän sitä yhtä asiaa. (Noora)

Ja sit mä tykkään siitä, kun on ulkomailla, on jossakin siellä, ei
oo mitään semmosta juttua, minkä takia esimerkiks kirjoittami-
nen sujuu paljon helpommin, kun ei oo tavallaan puhelinta
eikä oo niitä arkisia systeemejä, mitä on täällä Helsingissä, et
jos se hidastaa sitä uuden työn tekemistä, kun joutuu matkusta-

maan niiden näyttelyiden kanssa, niin se sitten taas jollain tavalla nopeuttaa sitä, et se on sellanen balanssi. (Simo)

Niklasta oli ennen hänen oman ”rumbansa” alkua ärsyttänyt se, että kollegat ilmoittivat kaksi asuinpaikkaa, joista toinen oli Helsinki ja toinen joku nykytaiteen keskuksista. Hänestä se oli näyttänyt vain yritykseltä rakentaa *curriculumia*. Kun hän oli sittemmin itse liikkunut maailmalla muun muassa residensseissä, hän oli tullut ”nomaditaiteilijajutun” suhteen toisiin ajatuksiin. Ulkomailla saadut vaikutteet ja virikkeet olivat osoittautuneet olennaisen tärkeiksi taidetyössä kehitymiselle.

[E]t meet yksin johonkin tuntemattomaan paikkaan etkä ehkä osaa kieltäkään ja sit sä niinkun olevinaan ”pim”, olen taiteilija ja teen töitä, mut sit mun mielipide on muuttunut parin viime vuoden aikana. Silleen jotenkin, että pitäisköhän vaikka muuttaa Suomesta. – Ja se liittyy jotenkin kuitenkin siihen työnteeseen, siis jotenkin se, kansainvälisyys, erilaiset vaikutteet, enemmän vaikutteita, enemmän virikkeitä. Jopa joku residenssi on sellanen, et mä oon muuttanu siitä mielipidettä. (Niklas)

Jos taiteilija uhkaa menettää vireytensä kotimaan tutuissa kuvioissa, hän voi tietoisesti yrittää uudistua matkustamalla ulkomaille. Inspiraation hakeminen on perinteisesti ajanut taiteilijoita liikkeelle (Wærnerberg 2005). Aida arvosti vieraan ympäristön havaintokykyä tarkentavaa ja tehostavaa vaikutusta. Hänen mukaansa havaintokyvyn virittyessä uudessa ympäristössä äärimmilleen ”tulee uutta virtausta”. Viritys voi säilyä pitkään kotiin paluun jälkeenkin, jolloin tuttuakin näyttäytyy vieraana. Tämä merkitsee samalla kykyä kyseenalaistaa ja ajatella kriittisesti, mitä taiteilijalta olennaisesti edellytetään. Aida perusteli ulkomailla työskentelyä nimenomaan itsensä kehittämiseksi.

Ja sit kun mä tulin Suomeen, niin mä tajusin, et kyllä niitäkin juttuja on aika paljon, mut sä et vaan huomaa niitä, kun sä oot vaan niin siinä omassa maailmassasi, et kun ei tarkkaile samalla lailla kaikkea. Niin sen kautta silleen vaan päässä kääntyy asento, et sä saat ideoita tosi paljon, koska sä otat niin kaiken sieltä itteesi, silleen sä tarkkailet, usein sä ajattelet tosi paljon, et oma ajattelu, se kehittyy tosi paljon, mä ainakin kehityn tosi paljon aina. (Aida)

Taiteellinen työskentely voi saada vieraisissa kulttuureissa uusia sisältöllisiä aineksia ja virikkeitä. Miko ja Simo olivat hankkiutuneet tiettyihin Suomesta poikkeaviin maihin tutkimaan populaarikulttuurin visuaalisia ärsykeitä. Muutamat haastateltavista, kuten Aki, tekivät töissään eräänlaista kulttuurienvälistä vertailevaa tutkimusta ja pyrkivät tämän vuoksi matkustamaan paljon. Osaa kiinnostivat pienet, suljetut kulttuurit, osaa pikemmin globaalin kulttuurin paikalliset muunnelmat. Aki haastateltavista ainoana puhui globalisaatiosta. Hän laski liikkuvuuden hyödyksi sen, että hänen käsityksestä maail-

man taloudellisesta ja poliittisesta kehityksestä oli laajentunut siitä, mitä se oli ollut syrjäisessä ja suljetussa Suomessa. Hän käsitteli maailmanpoliittisia teemoja myös teoksissaan, joskin ne otettiin Suomessa vastaan yleensä eri näkökulmasta.

Noora kuului niihin, joiden taiteilijuudessa kansainvälinen liikkuvuus ja yhteistoiminta olivat olennaisen tärkeitä jo teosten sisällön takia. Sama koskee myös suurkaupunkiympäristöstä inspiraationsa saavaa ja erilaisista alakulttuureista kiinnostunutta Artoa. Noora teki paikkasidonnaisia hankkeita yhteistyössä useista eri maista tulevien taiteilijoiden ja tutkijoiden sekä paikallisten asukkaiden kanssa. Usein hän otti haasteekseen myös selvittää kohdemaan ja paikkakunnan taidemailman verkostoja ja saattoi tehdä siitä jopa hankkeensa olennaisen sisällön.

[M]ä tosissaan tutkin tosi paljon sitä niiden taideskeneä, koska ne on taas hirveen verkostuneita keskenään ja sit ne tekee hirveen paljon yhteistyötä keskenään – –. Niin siis se meni silleen, että mä tapasin siellä hirveesti just tollasia ihmisiä ja sitten taiteilijoita ihan joka päivä suunnilleen tapasin jonkun. – – [M]ä halusinkin työskennellä silleen ihmisten kanssa. (Noora)

Oman työn asettaminen kotimaista taidekenttää laajempaan kontekstiin mainittiin lisäksi yhtenä kansainvälistymisen hyötynä. Eräät taiteen tekemisen osa-alueet ovat sitä paitsi Suomessa niin pieniä, että keskustelukumppaneita on haettava ulkomailta. Usea haastateltava korosti, miten tärkeää oli tavata ja pitää yhteyttä ulkomaisiin kollegoihin (esimerkiksi Nenna, Siina ja Simo). Henkilökohtaisen tapaamisen jälkeen yhteydenpito jatkui tyypillisesti Internetin kautta, kunnes taas kohdattiin jossain kansainvälisessä tapahtumassa tai tehtiin yhdessä hanketta jossain päin maailmaa. Ne taiteilijat, joiden toimintaa voi luonnehtia termillä ”verkostoitunut tuotanto”, saivat yksinkertaisesti työtilaisuutensa pitkälti kansainvälisen liikkuvuutensa ansiosta.

Ja sitten siis, et mä oon nähny mun työni laajemmassa kontekstissa, koska just tää, mikä mua kiinnostaa – –, niin se ei oo täällä Suomessa mun käsittääkseni mitenkään hirveän iso teema, mut silleen kansainvälisesti se on, et tavallaan mulle ei tuu mitään sellasta illuusiotakaan, et mä oon ite se ainoa, koska mä tiedän, et on aika monta muuta, jotka kansainvälisesti työskentelee sillä samalla alueella. Ja sit tietysti, sit on kontakteja vaihtaa ajatuksia. (Nenna)

[Residensseissä] syntyy hirveesti kontakteja ja sitä kautta uusia mahdollisuuksia. (Noora)

Mia piti kansainvälistymisen tärkeimpänä antina yleisöä, joka oli yksinkertaisesti huomattavasti suurempi kuin Suomessa. Hänelle vieras yleisö asetti vähemmän paineita kuin kotiyleisö, minkä ansiosta hän kertoi uskaltavansa tehdä kokeiluja. Suomi vaikutti olevan päänäyttämö Mialle siitä huolimatta, että hän oli asunut jo useita vuosia ulkomailla. Nennalle ihmisten kiinnostus pienen kotimaan rajojen ulko-

puolella antoi uskoa omiin kykyihin ja luottamusta oman sanoman yleiseen merkitykseen. Hänen tavoiteyleisönsä koostui samoista yhteiskunnallisista teemoista ja ongelmista kiinnostuneista ihmisistä eri puolilta maailmaa.

Sit numerot on paljon isompia, ja sit se on tavallaan vähän helpompaa. Täällä aina kun esittää kotiyleisölle, niin siinä on kierrokset paljon kovemmalla – silleen, että pelkää tuomiota tai jotain muuta. Ulkomailla se on, että jos epäonnistuu, niin ehkei sitä kukaan näe [heh]. (Mia)

Kyllä se on siinä, et jos ihmiset on kiinnostuneita mun töistä, niin totta kai se mua kannustaa. (Nenna)

Perinteinen motiivi matkustaa ulkomaille hakemaan vaikutteita ja tutustumaan autenttisiin mestariteoksiin tuli myös esiin nuorten taiteilijoiden haastatteluissa. Heta ei hakeutunut kosketuksiin niinkään muiden maiden eläviin taiteilijoihin ja nykytaiteeseen vaan nautti ennen muuta kiireettömistä vierailuista museoissa, joihin maailman taidearteet on talletettu. Hänen teoksissaan oli tyypillisesti runsaasti viittauksia kuvataiteen historiaan.

Heta: [I]konografia rikastuu koko ajan, kun näkee enemmän.

Sari: Sä ilmeisesti käyt paljon museoissa?

Heta: Joo, nimenomaan museoissa, kyllä mä käyn myös katto-massa näyttelyitä, – – uutta taidetta, mutta erityisesti – – museot on ollu mulle tärkeitä. Tavallaan se on semmosta hidasta itsensä sivistämistä, joka sitten varmasti vaikuttaa kuvastoon. Kyllä mä uskon, et tavallaan kaiken, minkä oppii, niin sen jollain lailla käyttää jossain vaiheessa.

Haastateltavat löysivät kansainvälisestä kanssakäymisestä selvästi enemmän hyötyjä kuin haittoja tai ongelmia. Kahdeksan haastateltavaa viidestätoista oli pitkään ulkomailla oleskellessaan kärsinyt yksinäisyydestä⁶⁶. Seitsemän kertoi kokeneensa ongelmia vieraan kielen takia, ja kulttuurisia vaikeuksia, jotka menivät osin kielellisten kanssa päällekkäin, oli ollut kuudella. Hyväksikäytön tai syrjinnän kohteeksi arvioi joutuneensa viisi haastateltavaa ja rahapula oli vaivannut kolmea. Vain kolme haastateltavaa katsoi, että ei ollut koskaan kohdannut mitään erityisiä ongelmia ulkomailla.

Yksinäisyys ulkomailla on kaksipiippuinen asia, sillä osa taiteilijoista nimenomaan pyrkii välillä irrottautumaan arkiympäristöstään mukaan lukien siihen sisältyvistä ihmissuhteista. Esimerkiksi residenssissä ollessaan taiteilija voi halutessaan keskittyä puhtaasti omaan tekemiseensä ilman ulkopuolisia velvoitteita. Yksinäisyyden sieto nähtiin myös osana nuoren taiteilijan kasvua kohti omaperäisen

66 Ulkomailla koettuja ongelmia koskevaan kysymykseen lomakkeella oli tarjolla valmiita valintavaihtoehtoja, kuten yksinäisyys, kieliongelmat tai rahapula.

taiteen tekemisen edellyttämää itsenäistä ajattelua ja työntekoa. Haastateltavat olivat tietoisesti hankkiutuneet tilanteisiin, joissa he joutuivat koville.

Yksinäisyys on tietenkin yks [ongelma ulkomailla] sit helposti, mut toisaalta mä en tiedä, et onks se paha. (Aida)

[T]ietysti joskus tuommosessa residenssissä, kun menee, niin sit ei tunne ketään, niin kyllähän siihen nyt liittyy yksinäisyys ihan luontevasti. (Nenna)

Sanna oli ulkomailla useita vuosia asuessaan kehittänyt itselleen elämäntavan, joka perustui pääasiallisesti työntekoon. Ensikohtaaminen toisen maan poikkeavan taide- ja sosiaalisen kulttuurin kanssa oli ollut hänelle suorastaan shokki. Kovan työnteon vastapainoksi hän urheili, mutta sosiaalinen elämä jäi melko vähäiseksi. Galleria lukuun ottamatta hän ei ollut liiemmin tekemisissä paikallisten kuvataidepiirien kanssa, sen sijaan jonkin verran muiden alojen taiteilijoiden kanssa. Eristäytymällä mahdollisista vertailukohteistaan nuori taiteilija pyrki syventymään rauhassa omaan tekemiseensä ja omaan välineeseensä. Tiukka päivärytmi antoi haastateltavan oman tulkinnan mukaan vieraassa paikassa oleskelulle rakennetta ja turvaa.

Sanna: Musta tuntuu, et se aika oli kyllä semmosta, et mä vaan kehitin semmosen kuvion, et mä tein paljon töitä. Mä vietin semmosta aika kurinalasta elämää, et mä urheilin ja tein töitä. --

Sari: Urheilit ja teit töitä?! Kuulostaa joltakin muultakin alalta kuin taiteelta!

Sanna: Niin, kyllä se semmosta vähän askeettista oli, mut et se jotenkin tuntu siinä vaiheessa semmoselta, et... -- Se vaan jotenkin tuntu niin, se oli se kuvio, et pitää tehdä töitä hirveesti ja haluaa jotenkin miettii [omaa välinettä]. --

Sari: Se kuulostaa kanssa siltä, et kun sä urheilit ja teit töitä, niin sä olit varmaan aika yksin?

Sanna: Joo. Se oli semmonen elämänvaihe. Et -- ehkä se, et mä olin siellä ulkomailla, oli jossain mielessä turvatonta, niin mä löin sellasen aika tiukan kurin itselleni.

Lähtiessään ulkomaille Sannalla oli ollut Suomessa ura kovassa nousussa ja menestys oli milteipä kahahtamassa nuoren taiteilijan päähän. Ulkomaille meno rauhoitti tilanteen ja mahdollisti Sannan kehittyminen edelleen taiteilijana.

[S]iellä löysi semmosta laajuutta ja semmosta vapautta. (Sanna)

Miko oli Sannan tapaan pysytellyt ulkomailla ollessaan sikäläisten kuvataidepiirien ulkopuolella. Kun hän joutui myöhemmin Suomeen palattuaan parrasvalojen kohteeksi merkittävän taidepalkinnon vuoksi, hän olisi halunnut milteipä paeta takaisin pitkäaikaiseen resi-

denssiinsä. Hänen mahdollisuutensa keskittyä taiteen tekemiseen oli pitkäksi aikaa mennyttä.

[E]t se olis ollu, kun ois päässy sinne [ulkomaiselle residenssi-paikkakunnalle], niin sithän se olis ollu – –. En mä ollu silleen missään taideskenessä sisällä siellä, siellä ois voinu taas rauhasa västätä. (Miko.)

Muita haastateltavien mainitsemia ulkomailla kohdattuja ongelmia olivat muiden muassa taistelu byrokratian kanssa (Mia) ja naistaiteilijoihin kohdistuva sovinismi (Nenna ja Sanna). Yksikään haastateltavista sukupuolesta riippumatta ei maininnut seksuaalista hyväksikäyttöä kansainvälisten kuraattorien tai muiden keskeisten portinvartijoiden taholta; tähän ilmiöön on suomalaisista nuorista taiteilijoista viitannut Riiko Sakkinen *Muoto*-lehden haastattelussa (nro 4/2005, 35)⁶⁷.

[N]aisena aina pitää vähän silleen ehkä, et yleensä näyttelyssä on kuitenkin aina enemmän miehiä, niin joissain näyttelyssä miehet on vähän silleen, et ne vaan ajattelee, et sä oot vaan joku pikku tyttö siellä mukana, et pitää vähän silleen pitää puoliaan, et kansainvälisesti, mun mielestä Suomessa on kyllä aika tasa-arvosta, et täällä ei edes muistakaan semmosii asioita, et pitää jotenkin... (Nenna)

Muutamilla taiteilijoilla, joiden työskentely perustuu laajaan joukkoon kumppaneita ja avustajia, oli ollut ulkomailla vaikeuksia saada kokoon yhteistyöverkostoja. Suomessa nuoret taiteilijat tekevät usein vastavuoroisesti toisilleen töitä, mutta ulkomailla olisi tarvittu rahaa avustajien palkkaamiseen. Osa haastateltavista oli kuitenkin pystynyt rakentamaan ulkomailla sosiaalisen verkoston varsin nopeassa ajassa, jopa lyhyen residenssijakson aikana; tämä koski etenkin Nooraa ja Aidaa, jotka molemmat olivat myös pitäneet suhteitaan yllä kotimaahan paluun jälkeenkin. Arto oli onnistuneesti rakentanut ruohonjuuritaso verkostoa, mutta varsinaisen jalansijan saaminen ulkomaisella taidekentällä ei hänen kokemuksensa mukaan ollut yksinkertaista, kun rakenteet ja säännöt olivat monesti aivan erilaiset kuin Suomessa ja taiteilijoiden määrä paljon suurempi. Uskoa omiin mahdollisuuksiin edetä oli välillä mahdotonta pitää yllä.

Sari: Oot sä sit päässy siellä mihinkään tämmösiin verkostoihin mukaan, niinkun samankaltaisiin kuin meillä täällä – tai ehkä ne on vähän eriluonteisia?

Arto: Ne on vähän. Se on hirveen hajanainen, et Suomi on niin pieni, Helsinki on niin pieni, Suomi on niin pieni.

67 Kun häneltä kysyttiin Helsinki International -festivaaliin liittyneessä haastattelussa, kuinka kansainväliset markkinat avautuivat hänelle, Sakkinen vastasi: "Olen yrittänyt olla kiva kaikille, paitsi kuraattoreille, jotka haluavat vain seksiä". ("Tehdään se toisin" 2005, 35.)

Sari: Kaikki tuntee toisensa.

Arto: Se on tavallaan hirveen selkeätä, et miten urallaan etenee Suomessa, et mitkä on ne paikat, missä pitäis pitää näyttelyä ja kaikki miten apurahasysteemit menee ja kaikkea, et tuolla se on niin älyttömän laaja, se koko systeemi, et se välillä tuntuu, et siitä ei saa mitään otetta, et se on niin kuin ettis jotain neulaa heinäsuovasta. – – [J]otenkin tuntuu niin semmoselta, jotenkin kuitenkin, en mä tiedä, se tuntuu niin hirveen... jotenkin toivotomalta... jotenkin raskaalta.

Vaikka taiteilija on periaatteessa taidekentän ”ydintuottaja”, muutama haastateltava raportoi ikäviä kokemuksia statistin rooliin joutumisesta. Kansainvälisten taidetapahtumien avajaisissa taiteilijan saatettiin odottaa pitävän suunsa kiinni ja vain hymyilevän kauniisti, jotta hän ei tulisi sanoneeksi mitään tähtikuraattorin luoman konseptin vastaista. Siinaa oli läksytetty, kun hän oli vastannut toimittajien kysymyksiin oman näkemyksensä mukaisesti. Sellaistakin saattoi tapahtua, että taiteilijaa ei kutsuttu avajaisiin saati että matkakulut sinne olisi korvattu (Niklas). Jalustalta raa’asti pudottava kohtelu oli tietenkin kova isku vaiheessa, jossa nuoren taiteilijan yleensä ajatellaan keskittyvän itsen kultivointiin ja individualistisen taiteilijuutensa kehittämiseen. Se saattoi ”ottaa egolle tosi paljon”, kuten Sanna totesi.

Se, että kansainvälinen taidemaailma etsii jatkuvasti uusia ja nimenomaan nuoria kykyjä, oli haastateltaville ilmeistä. He kommentoivat ilmiötä hieman kyyniseen sävyyn todeten, että he edustivat ”luonnonvaraa” (Niklas). Lahjakkuuksien löytäminen tuo sulan kuraattorin tai taidekeskuksen johtajan hattuun; se lisää heidän mainetansa ja kulttuuripääomaansa. Taidekaupan puolella kyseessä on suoremmin taloudellinen etu, joskin myös galleristi kerää tunnustusta. Haastatellut nuoret taiteilijat tiesivät, että heillä ei ollut aikaa hukattavaksi yrittäessään vakiinnuttaa mainettaan ja parantaa asemiaan taidemaailman hierarkiassa⁶⁸. Uusia lupauksia oli jono perässä, eikä kukaan ollut korvaamaton vielä tässä vaiheessa. Kata korosti, että nuoreenkaan taiteilijan ei pidä silti suostua kaikkeen vaan hänen on annettava arvoa itsellensä ja tiedostettava oma asemansa tällä erityisellä pelikentällä.

Sari: Onks tässä kuinka paljon tosiaan semmosta, että galleriat kuluttaa nopeasti nää nuoret loppuun ja heittää sitten kuin kuluneen rukkasen?

68 Tämä käsitys poikkeaa karismaattisesta myytistä, jonka mukaan taiteilija voidaan löytää vasta myöhemmälläkin iällä, jos hän vain omistautuu taiteelle ja jaksaa viedä sitä eteenpäin. Abbingin (2002, 121) mukaan tämä harhaanjohtava lupaus johtaa monia heikosti menestyviä taiteilijoita pysyttelemään alalla, kun muualla vastaavissa tilanteissa olisi jo vaihdettu ammattia. Hän katsoo tämän osaltaan selittävän taiteilijoiden alhaista tulotasoa.

Kata: Ei nyt ainoastaan galleriat vaan kyllä museomaailma on yhtä paha.

Sari: Niin, museomaailma ja kuraattorit.

Kata: Niin, et mä en sillai tekis kauheasti eroa, että galleriamaa-
ilma on tietenkin sillai brutaalimpi, koska siihen liittyy niin sel-
keästi raha. Museomaailmaan taas liittyy kunnia, ja se on ihan
yhtä paha, koska museojohdajille tai museokuraattoreille, kun
ne ikään kun ei voi sillai verhon taakse kätkeytyä, et me teemme
puhtaasti tai taiteellisista lähtökohdista, ja niillä on ihan vaan
pelkästään tarkoituksena, et ne saa tietyt nimet esitettyä niiden
museoissa tiettyinä vuotena ja sitten julkaistua jonkun katalogin
jostain tietystä taiteilijasta, ja sitten ei niitä kiinnosta sen taiteili-
jan tuotanto ollenkaan eikä ne halua välttämättä maksaa yhtään
mitään palkkioita näistä näyttelyistä. Ei ne tajuu, et taiteilija te-
kee suunnittelu-, valmistelu-, oikoluku- – kaiken – plus niiden
teosten tuotanto materiaalisesti, joka on kuukausien, vuosien,
satojen tuhansien duuni. Ja sitten ne on sillai, että napsauttaa
sormia, et nyt jos et sä pidä, haluakaan pitää näyttelyä heidän
museossa, niin ne on aivan järkyttyneitä: miten sä voit!

Sari: Eli ne käyttää taiteilijoita vaan tommosena materiaalina ja
välikappaleena?

Kata: Kyllä.

Vieraan kielen kokeminen ongelmaksi on suhteellinen asia, joka ei
välttämättä riipu vastaajan kielitaidosta vaan asenteista. Joku tuntee
tulevansa toimeen, vaikka osaa kieltä vain muutaman sanan, mutta
toiselle eivät riitä useankaan vuoden opinnot, kun toinen kulttuuri
pysyy lähtökohtaisesti vieraana. Vastaajien ulkomaisten kielten taito
vaihteli heidän oman arvionsa mukaan heikosta englannista jopa 5–6
kielen laajaan hallintaan (ks. edellä s. 52). Toiset ottivat tehtäväkseen
opetella kohdemaan kieltä, vaikka viipyivät siellä vain pari kuukaut-
ta, toisille riitti joltinenkin selviäminen englannilla. Haastateltavien
taidetyössä kielellä oli vaihteleva merkitys, mikä osaltaan vaikuttaa
näihin arvioihin; kieli on olennainen esimerkiksi paikallisten ihmisten
haastatteluihin perustuvissa yhteisötaidehankkeissa, jollaisia erät
haastateltavat olivat tehneet.

Kuten yleensäkin nuoria taiteilijoita, rahapula oli vaivannut jos-
sain vaiheessa useimpia haastateltavia sekä kotimaassa että ulkomail-
la (esimerkiksi Lontoossa), mutta he eivät sitä erityisesti korostaneet.
Se nähtiin yleisesti ottaen nuoren taiteilijan tilanteeseen kuuluvana
rakenteellisena piirteenä (ks. edellä s. 139). Heta totesi, että ”matti
kukkarossa on – – kaikille varmasti arkea”. Kansainvälinen näyttely-
toiminta aiheutti monelle kuitenkin lisäkustannuksia, joita oli vaikea
kattaa; Hetalle ja muille valokuvaajille kasvanut kysyntä merkitsi,
että töistä olisi pitänyt teettää uusia, kalliita vedoksia. Useimmat
haastateltavat olivat silti sitä mieltä, että ulkomaisiin hankkeisiin ei
ollut sen vaikeampaa hankkia rahoitusta kuin kotimaisiin. Se

saattoi päinvastoin olla helpompaa, koska tukea kohdennettiin voimakkaasti juuri kansainvälistymiseen ja kulttuurivientiin.

Se on nimenomaan nyt niin muodikasta olla kansainvälinen, et jos sä haet kansainvälisiin juttuihin, niin kyllä ihmiset haluaa tukea. (Aida)

Taiteilijaidentiteetti ja ammattikuva

Ammattitaiteilijan määreet

Käsitys taiteilijan ammatista ja roolista yhteiskunnassa kuuluu niihin teemoihin, joihin olen hakenut vastausta kunkin haastattelun kokonaisuudesta. Katson, että kyseessä on tutkimuksen kokoava teema, sillä ymmärrän esimerkiksi toimeentulostrategian riippuvaiseksi taiteilijakäsityksestä. Analyysissä olen ottanut huomioon myös kustakin haastateltavasta keräämäni tausta- ja oheisaineistot, kuten ansioluettelot ja portfoliot, joista on ollut mahdollista lukea heidän tähänastisen toimintansa profiilia. Samaten olen tarkastellut kunkin taiteilijan tuotantoa (teemat, käytetyt välineet, esitysfoorumit jne.). Näitä aineistoja tulkittaessa on muistettava, että ne eivät kerro pelkästään siitä, mitä haastateltavat ovat tähän mennessä tehneet, vaan myös siitä, millaisena he haluavat näyttäytyä tai millaisena heidän galleristinsa tai muut neuvonantajansa pyrkivät heidät esittämään.

Yksi lomakkeen kysymyksistä liittyi suoraan käsiteltävään teemaan: se koski ammattitaiteilijan kriteereitä. Kysymykseen oli tarjolla 11 valmista vastausvaihtoehtoa sekä mahdollisuus itse muotoilla vastaus ("muu, mikä?"). Haastateltavat rastivat lomakkeelta 1–7 vaihtoehtoa (keskimäärin 2,8). Yksittäiset vaihtoehdot saivat 15 haastateltavalta seuraavasti kannatusta: oma identiteetti (7 henkilöä), tuotannon laatu (7), pitkään jatkunut toiminta (5), toimeentulo taiteesta (5), ajankäyttö taiteen tekemiseen (4), sisäinen pakko tehdä taidetta (4), ammatillinen taidekoulutus (3), toisten taiteilijoiden tunnustus (3), ammattijärjestön jäsenyys (1), kriitikoiden tunnustus (1) ja lahjakkuus (1). Kaksi henkilöä valitsi vaihtoehdon muu, joista toinen oli "näkemys" ja toinen "ajan ilmiöiden tulkinta, oman tuotannon sijoittaminen muuhun kulttuuriin".⁶⁹

69 Vaihtoehtojen yhdistelmät ovat tietenkin vähintään yhtä kiinnostavia kuin yksittäisten vaihtoehtojen saama kannatus. Kaksi haastateltavaa valitsi ammattitaiteilijan kriteeriksi pelkästään identiteetin. Kaikki muut yhdistelmät olivat uniikkeja, esimerkiksi: tuotannon laatu; muu: näkemys; ajankäyttö, identiteetti, koulutus ja tuotannon laatu; ajankäyttö, koulutus, toimeentulo ja tuotannon laatu; ajankäyttö ja sisäinen pakko; ajankäyttö, toimeentulo ja toiminnan jatkuvuus; identiteetti, järjestöjäsenyys, lahjakkuus, sisäinen pakko, taiteilijoiden tunnustus, toiminnan jatkuvuus ja tuotannon laatu.

Yksittäisistä tarjolla olleista ammattitaiteilijan kriteereistä eniten kannatusta saivat siis ”oma identiteetti” ja ”tuotannon laatu”, joita kumpaakin puolsi seitsemän vastaajaa. Kaksi haastateltavaa rasti identiteetin ainoana kriteerinä (Eric ja Noora) ja viisi yhtenä muiden joukossa (Aki, Arto, Heta, Niklas ja Taika). Kukaan heistä ei käsittäkseni tarkoittanut identiteetillä subjektiivista määritelmää siinä merkityksessä, että kuka tahansa, joka kutsuu itseään taiteilijaksi, olisi taiteilija – ainakaan ammattitaiteilija. Itsensä määrittelemisessä taiteilijaksi oli pikemmin kyse tiettyjen ammattiin liittyvien asenteiden ja arvojen omaksumisesta, eräänlaisesta ammattietiikasta. Identiteetti on yksilön sisäinen piirre, mutta sitä ei ymmärretä myötäsyttyiseksi vaan tulokseksi henkilön sitkeästä pyrkimyksestä tehdä työtä ja kehittyä sekä tekemisessään että tekijän roolissaan. Keskeisiä haastatteluisa esiin tulleita taiteilijan eettisiä ominaisuuksia olivat työskentelyn integriteetti ja autonomia. Taiteilijan tulee tämän näkemyksen mukaan olla itseohjautuva ja kykenevä suojautumaan ulkoisilta vaikutteilta ja paineilta. Samaan aikaan hänen olisi jatkuvasti kyseenalaistettava tekemistään ja sen motiiveja sekä uudistuttava siinä.

Äärimmäisen tulkinnan mukaan taiteilijan identiteetti tai ”asenne” voidaan ymmärtää tärkeämmäksi kuin teoksissa näkyvä ulkoinen laatu – tai jopa fyysisten teosten olemassaolo. Näin vahva asennevaatimus nousi esiin 1990-luvun alussa tekemissäni valokuvataiteilija-haastatteluissa, joissa monella pyrkimyksenä oli tämän määritelmän avulla kuroa yhtäällä umpeen kuilua kuvataiteilijoihin ja kasvattaa toisaalla eroa soveltavan valokuvauksen ammattilaisiin (vrt. Karttunen 2000). Nuorten kuvataiteilijoiden joukosta lähimmäksi asennemääritelmää tuli Sanna, jolle taiteilijuus oli ”tila”. Hänen näkemyksensä mukaan se, oliko joku taiteilija, saattoi vaihdella jopa päivittäin.

[M]ust tuntuu, et sekin vähän vaihtelee, et kaikista paras vois olla puhuu erilaisista tiloista, missä on, et niinkun itellään, et se, onko taiteilija vai ei oo, et sehän vaihtelee päivästä ja ihmisestä... (Sanna)

Tuotannon laadun rasti ainoana ammattitaiteilijan kriteerinä yksi vastaaja (Nenna) ja yhtenä muiden joukossa kuusi vastaajaa (Arto, Heta, Kata, Mia, Miko ja Siina). Taiteilijoiden puheessa laatu on käsittäkseni läheistä sukua identiteetin ja asenteen kanssa, sillä niillä kaikilla on vahva eettinen ulottuvuus. Yleisesti ottaen laatu on käsitteenä kiistanalainen ja se voidaan ymmärtää objektiivisesti havaittavana tai subjektiivisesti koettuna ominaisuutena tai näiden yhdistelmänä. Taiteilijat itse korostavat siinä yleensä pikemmin tekijän lähtökohtia ja teoksessa ilmaistua näkemystä kuin puhdasta teknistä toteutusta. Sannan oma muotoilu ”näkemys” merkitsee käsitykseni mukaan likimain samaa kuin ”laatu”. Usea haastateltava katsoi aiheelliseksi korostaa, että ei ollut koskaan ollut siinä mielessä ”taiteellisesti lahjakas”, että olisi ollut hyvä piirtäjä tai maalari. Esimerkiksi Aki väitti, että hänellä ei

ollut teknisiä taitoja ennen taidekoulua eivätkä ne olleet siellä merkittävästi kehittyneet; Sanna puolestaan totesi, että ”mä en oo käsistäni silleen lahjakas”. He asettivat klassiseen tapaan vastakkain niin sanotut vapaat taiteet ja mekaaniset taidot ja asemoivat itsensä varauksetta edellisten puolelle. Artisaanityyppinen asenne ei korostunut yhdenkään haastateltavan tapauksessa, mutta kaikki eivät tähdentäneet taiteen intellektuaalisuutta samalla tavoin kuin Aki ja Sanna.

Perikarismaattisen kriteerin ”lahjakkuus” rasti lomakkeelta ainoastaan Arto. ”Sisäisen pakon” tehdä taidetta valitsi hänen ohellaan kolme muuta haastateltavaa: Niklas, Simo ja Taika. Tämänäyttymiset kriteerit tiedettiin epäajanmukaisiksi ja niiden valintaa pidettiin hie-man nolona. Haastateltavat kuitenkin tulkitsivat sisäisen pakon käsit-
täkseni pikemmin tekemisen ja sanomisen vimmaksi kuin syntymäs-
sä saaduksi pyhäksi velvoitteeksi tai suoranaiseksi kiroukseksi, kuten myytin äärimuoto edellyttäisi.

Niklas: No, ”oma identiteetti” ja ”pitkään jatkunut toiminta”.

Sari: OK.

Niklas: Ja... No, aika monikin näistä kyllä....

Sari: Yy.

Niklas: Kuulostaa hassulta toi ”sisäinen pakko tehdä taidetta”, mutta se se ois niinkun ja... [heh] – niin, tästä aika moni.

Sari: Mitä sä ottasit vielä – vai onks nää kolme nyt tärkeimmät?

Niklas: No, ehkä ne on.

Kun osa haastateltavista tutkaili tarjolla olleita ammattitaiteilijan kri-
teereitä pitkään eri puolilta ja saattoi vaihtaa mielipidettään useaan
kertaan, muutamalle tehtävä oli yhtä helppo kuin faktuaalinen kysy-
mys syntymävuodesta. Heta sanoi kysymyksen olevan ”kauheen vai-
kee”, niinpä hän vasta pitkän pohdinnan jälkeen rasti vaihtoehtoista
neljä: ajankäytön, koulutuksen, teosten laadun ja identiteetin. Sen si-
jaan Miko suoritti valintansa pikavauhtia ilman minkäänlaisia vara-
uksia tai huomautuksia. Hän merkitsi lomakkeelta kolme vaihtoehtoa
– toimeentulon, laadun ja toisten taiteilijoiden tunnustuksen – samas-
sa ajassa kuin luki ne läpi eikä kokenut aiheelliseksi keskustella asia-
sta sen enempää.

Miko: Yhyy... Niin, ammattitaiteilija... [rastii lomakkeelta kolme
vaihtoehtoa].

Sari: Se riitti, niinkö?

Miko: Joo.

Osa haastateltavista rasti Mikon lailla vaihtoehtoja omalta lomakkeel-
taan hiljaa itsekseen, jolloin ”puhetta” aiheesta syntyi aineistoksi vain
vähän. Muutamat taas pohtivat vaihtoehtoja puoliääneen itsekseen.
Eric päätyi pitkähkön yksinpuhelun jälkeen valitsemaan lomakkeen

teilija on kehittänyt itselleen tietynlaisen identiteetin, mihin kytkeytyy hänen mainitsemansa ”pitkäaikainen omistautuminen”. Toisaalta hän katsoi tärkeäksi taideyhteisön ja ennen muuta kollegoiden antaman tunnustuksen ja arvostuksen – ”yhteisössä arvostuksen”, kuten hän itse sanoi – mihin voidaan laskea myös järjestöjäsenyys. Näihin kriteereihin sisältyy tietyn kollektiivisesti tai kollegiaalisesti määritellyn ja todetun laadullisen tason ylittäminen. Kuten itseohjautuvuutta ja integriteettiä korostavan taiteilijamyytin pohjalta voi odottaa, ulkoa päin saatu tunnustus sai tutkimusjoukossa vain vähän kannatusta: vain kolme valitsi kriteereiksi kollegoiden tunnustuksen (Aki, Arto ja Miko) ja ainoastaan yksi kriitikoiden tunnustuksen (Aki).

Toimeentuloa taiteesta tai ajan käyttöä taiteen tekemiseen Arto piti vähemmän tärkeinä taiteilijan kriteereinä kuin tuotannon laatua tai tekijän asennetta. Hän käytti tuloja ja ajankäyttöä samaan tapaan negaation kautta määrittelyyn kuin koulutusta. Taiteilijoille on ollut tyyppillistä hylätä tällaiset tavallisia ammatteja luonnehtivat praktiset kriteerit, sillä niihin liittyy ammatin sosiaalisen sulkemisen näkökulmasta sudenkuoppia, kuten Arton pohdinnasta käy ilmi: ne kvalifioivat esimerkiksi työstään elannon ansaitsevat kukkamaalarit ja torिताiteilijat. Arto itse ei täyttänyt toimeentulon ja ajankäytön kriteereitä. Sen sijaan hän oli sitkeästi pitänyt yllä taiteilijan identiteettiä ja jatkanut taiteen tekemistä ja teosten julkista esittämistä muun, tosin taidetta sivuavan työn ohella. Hän oli omien sanojensa mukaan ”koko ajan taiteilija”, vaikka ominaisuus ei päässyt aina realisoitumaan käytännön toimina ja tuotteina. Hän oli myös saanut taiteilijuudestaan arvostamansa taideyhteisön tunnustuksia, kuten päässyt jäseneksi ammattijärjestöön ja saanut apurahoja.

Arto oli siinäkin mielessä melko prototyyppisesti karismaideologiaan nojautuva taiteilija, että hän lokeroi tekemisen eri lajit ja toimintakentät – etenkin taiteen vastaan muun tekemisen – selkeästi erilleen. Hän rahoitti taidetyötänsä apurahoilla ja taidetta sivuavalla työllä, teosmyynti hänellä oli sen sijaan vähäistä. Hän korosti monessa yhteydessä taiteilijan velvollisuutta etsiä itseään ja olla uskollinen omalle laadulleen ja periaatteilleen; tämä tuli esiin esimerkiksi, kun hän pohti suhdettaan Gallery TaiKiin, jonka toimintaan hän ei ollut päässyt mukaan (ks. edellä s. 82).

Vaikka Arto ei käyttänyt valokuvauskeikkojensa yhteydessä ”huoraamista” tai muuta vastaavaa termiä, hän oli kaukana Hans Abbingin (2002, 145) kuvaamasta ”hybriditaiteilijasta”, jolle monen ammatin yhtäaikaisuus olisi ollut mieluinen valinta ja joka olisi ylittänyt toimintakäytäntöjen ja sektorien rajat joustavasti ja kivuttomasti. Taiteen ja rahan erossa pitämistä Arto ei silti kannattanut, vaan hän päinvastoin haaveili kokopäiväisestä taiteen tekemisestä ja galleriasta, joka parhaimmillaan maksaisi hänelle palkkaa. Hän halusi päästä eroon

aikaa ja energiaa vievistä sivutöistä keskittyäkseen taiteelliseen työhönsä. Mieluista "crossoveria" tapahtui Arton tapauksessa välineiden rajojen yli, sillä hän käytti valokuvaa, videota, performanssia, grafiikkaa ja piirroksia. Tässä suhteessa hän edusti Per Mangsetin (2003) postmodernin taiteilijan kategoriaa.

Taiteilijuuden ulkoisista, objektiivisista tunnusmerkeistä koulutusta tai järjestöjäsenyyttä ei katsottu haastateltavien keskuudessa yhtä keskeisiksi kuin toiminnan jatkuvuutta tai toimeentulon hankkimista taiteesta. Pitkään jatkunut toiminta ja toimeentulo taiteesta saivat molemmat kannatusta viideltä haastateltavalta, mutta koulutuksen rasti vain kolme (Heta, Kata ja Taika) ja järjestöjäsenyyden ainoastaan yksi (Arto). Pitkään jatkunut toiminta on itse asiassa monitahoinen kriteeri, koska yhtäältä se rajaa pragmaattisesti satunnaiset tekijät ammattilaisen määritelmän ulkopuolelle mutta toisaalta sen voidaan tulkita indikoivan henkilön sitkeyttä taistella taiteilijan uran henkisiä ja taloudellisia esteitä vastaan, jolloin sillä on kytkentä myyttiseen taiteilijäkäsitykseen.

Muodollisten ulkoisten merkkien kannatus on tutkimusten perusteella taiteilijoiden keskuudessa yleensä vähäistä. Hans Abbingin (2002, 277) mukaan taiteilijan ammatin sulkeminen jonkin muodollisen kriteerin, kuten tutkinnon, avulla sotisi karismaideologiaa vastaan. Ammatin tulee näyttäytyä kaikille muodollisesti avoimena, jotta usko taiteilijan synnynnäiseen lahjakkuuteen ja kutsuumukseen säilyisi, mikä taas on taiteen ja taiteilijan yhteiskunnallisen ja kulttuurisen erityisaseman tae. Tosiasiassa taideammatit ovat Abbingin mukaan tiukasti epävirallisin menetelmin suljettuja ja jo rekrytointivaiheessa sosiaalisesti valikoivia. (Mp.)

Haastateltavista tiukimmin ulkoisiin kriteereihin näytti nojaavan Aida, joka valitsi lomakkeen vaihtoehtoista kolme: ajankäytön, toimeentulon ja työskentelyn jatkuvuuden. Hän vaikutti olevan valmis käyttämään ammattitaiteilijaa määriteltäessä samanlaisia perusteita kuin mistä tahansa muusta alasta puhuttaessa – tosin koulutuksen tai järjestöjäsenyyden hän jätti tyystin mainitsematta. Aidan kriteerivaihtojen taustalla häämötti kuitenkin julkilausumaton eettinen kriteeri, sillä hän uskoi, että korkeaa laatua ei voi syntyä kuin paljon tekemisellä, mitä taas ajankäyttö, toimeentulo ja työskentelyn jatkuvuus indikoivat. Taiteilijan oli tästä syystä rationaalista pidättäytyä sivutöistä, vaikka ne olisivat juuri sillä hetkellä taanneet leveämmän leivän. Lisäksi, kuten sanottua, toiminnan jatkuvuus voidaan tulkita merkiksi taiteilijan sitoutumisesta tekemiseensä.

Sari: Jos sun pitäis joskus ratkasta, et kuka on ammattitaiteilija, niin minkälaisia perusteita sä käyttäisit – yhtä tai useampaa?

Aida: No, mun mielestä silleen... No, toimeentulo taiteesta siinä mielessä, et kyllä Suomessa on aika mahdotonta oikeestaan silleen, et pystyy apurahoilla, pystyy kokopäiväisesti tekeen sitä,

et mun mielestä se on... yks periaatteessa silleen mulle tärkeä kriteeri, mut et kyllä mä tiedän paljon taiteilijoita, jotka esimerkiksi opettaa päätoimisesti ja silti ne niinkun... Mut toisaalta mä koen, että niillä ei välttämättä... Se kestää ehkä pitempään, että sä saavutat sen tietynlaisen, koska sulla ei oo aikaa niin paljon käyttää niihin teoksiin, niinkun tekemiseen, ja sit se mun mielestä... En mä tiedä, ei se välttämättä oo se määrä se mitta, mut joillain nuorilla se voi näkyä laadussa.

Mia muotoili taiteilijan kriteereiksi sen, että tämä pyrkii tulkitsemaan ajan ilmiöitä sekä sijoittamaan oman tekemisensä muuhun kulttuuriin. Määritelmä kävi yksin hänen oman taiteilijaprofiilinsa kanssa. Hän teki ajankohtaisia, kantaa ottavia teoksia eikä halunnut rajautua puhtaaseen taidekontekstiin. Lisävaatimuksiksi Miakin asetti tuotannon jatkuvuuden ja laadun. Mia arveli itse edustavansa tänä päivänä harvinaista niin kaupallisista intresseistä kuin taidekentän sosiaalisista pyyteistä riippumatonta taiteilijaa; näiden kahden ulottuvuuden esiin tuominen on paljastava huomio nuoren taiteilijan ristipaineista kansainvälistyvässä ympäristössä.

Mä luulen, et mun imago on, et mä oon oikea taiteilija. Mulle joskus ihmiset tulee sanoo, et vau, kiva kun meilläkin on oikeeta taidetta, vapaata kaupallisuudesta ja semmosesta, joka ei oo tavallaan huolissaan mistään itsensä ulkopuolella [heh] tai joka ei pyri liittymään johonkin tiettyyn koulukuntaan tai linjaan. (Mia)

Taiteilijatyypit ja palkintosuuntaukset

Empiirisestä maailmasta löytyvät taiteilijat edustavat harvoin puhtaita tyyppejä (ks. esim. Mangset 2004, 254). Samalla henkilöllä voi olla yhtäaikaaisesti tai peräkkäisesti erilaisia ammatillisen toiminnan tapoja ja yhteisöjä, ammattiasemia ja ansaintalogiikkoja sekä niihin kiinnittyviä rooleja ja identiteettejä (Rensujeff 2003 ja 2004). Nuorten taiteilijoiden haastatteluissa nousi esille tulkintani mukaan kaksi taiteilijamallia tai -tyyppiä, joita pitäisin kansainväliseen toimintaan painottuvina Suomessa melko uusina ilmiöinä. Toinen oli kansainväliseen taidegalleriajärjestelmään ja sitä myötä taidemarkkinoihin integroitunut malli, toinen biennaaleissa, taidekeskuksissa ja residensseissä liikkuva, projektirahoituksen varassa elävä malli. Edellistä mallia kutsun lyhyesti galleriataiteilijaksi. Jälkimmäistä voisi luonnehtia Vappu Lepistöä (1991, 62) seuraten ”yhteistuotantotaiteilijaksi”, mutta pidän projekti- tai hanketaiteilijaa paremmin tähän päivään ja tähän aineistoon sopivana nimikkeenä.

Enemmistö haastateltavista kuului toimintakäytännöltään ja ajatusmaailmaltaan galleriataiteilijatyyppiin ja vähemmistö projektिताiteilijatyyppiin; tarkemmin katsottuna useimmilla oli kuitenkin molempien tyyppien piirteitä. Sanna esimerkiksi tunnettiin julkisuudes-

sa yhtenä nousevista nuorista maalareista, jolla oli hyvä galleria ulkomailla ja jonka työt kävivät kaupaksi. Hän oli silti ollut mukana monenlaisissa marginaalisissa hankkeissa, joissa hän saattoi toimia anonyyminä kollektiivin osasena. Projektitaiteilijoiden tapauksessa sekoittumista ilmensi näkemykseni mukaan esimerkiksi se, että vaikka tätä mallia lähimpänä olevat Mia, Nenna, Noora ja Taika suhtautuivat taiteen hyödykkeistämiseen kriittisesti, he eivät periaatteessa vastustaneet yksityisen gallerian talliin menemistä. Myös heillä oli tarve saada tuotannolleen esittelijä, markkinoija ja rahoituksen hankkija.

Kummassakin suomalaisittain uudenoloisessa toimintamallissa taiteilija kiinnittyy johonkin instituutioon tietyksi ajanjaksoksi vähän samaan tapaan kuin aikaisemmin toimittiin kirkon tai hovin palveluksessa. Taloudellisesti sitoumus voi nykypäivänä perustua projektiapurahaan, tuotantotukeen, palkkioon tai jopa kuukausipalkkaan. Galleria toimii äärimuodossaan kuin tehdas ja voi jopa maksaa taiteilijalle palkkaa, ja voimistuvaa residenssityyppiä tai -verkostoa voidaan myös luonnehtia nykytaiteen tuotantolaitokseksi, joka ikään kuin tarjoaa pätkätöitä asunto- ja työhuone-etuineen nomadisille freelancereille. Tästä näkökulmasta muutoksen voitaisiin tulkita merkitsevän kuvataiteilijan työn sosiaalisen ja taloudellisen epävarmuuden vähenemistä verrattuna vapaan, täysin instituutioihin kiinnittymättömän taiteilijan ideaalityyppiin, jollaisen katsotaan muotoutuneen kuvataiteessa 1800-luvun kuluessa.

Kumpikin edellä hahmottelemani taiteilijatyypit toimii tiiviisti sosiaalisissa verkostoissa, jotka ainakin osin vaihtuvat hankkeesta toiseen siirryttäessä. Yhteistyökumppaneina ja avustajina heillä on kuraattoreita, museonjohtajia, taidekirjoittajia, tutkijoita, galleristeja, tuottajia ja managereja sekä toisia taiteilijoita. Myös teokset muokkautuvat yhteistyöprosesseissa. Niissä konteksteissa, joissa haastattelemani nuoret taiteilijat liikkuvat, heillä oli vain harvoin mahdollisuus esiintyä suvereenina yksilöneroina vaan heidän odotettiin olevan monitahoisissa verkostoissa toimivia neuvottelutaitoisia ja yhteistyökykyisiä visuaalisen alan ammattilaisia. He ilmensivät Yrjö Engeströmin (2006) ennakoimaa ”dialogisuutta” siinä merkityksessä, että taiteilijoilta edellytettiin yhteistyökumppanien tarpeiden huomioon ottamista (ks. edellä s. 25 alaviite 24).

Molemmat mallit – sekä galleriakiinnittynyt että projektisidonnainen toiminta – mahdollistavat riittävän pitkälle vietyä sen, että taiteilija elää tekemällä taidetyötään eli harjoittaa taidetta ammattinaan sanan tavanomaisessa merkityksessä. Tällä perusteella muutosta voisi kutsua taiteilijan professionaalistumiseksi. Monen haastateltavan toimeentulo oli jo suhteellisen vakaalla pohjalla, sillä heillä oli tiedossa työtilaisuuksia ja rahoituslähteitä jopa useiksi vuosiksi eteenpäin. Galleriakontekstissa toimivien haastateltavien tulotaso oli kohonnut selkeästi kansainvälisen myynnin ansiosta, ja ulkomailta hankitut

meriitit edistivät apurahojen saamista Suomessa kummankin taiteilijatyypin tapauksessa. Haastatteluissa ilmeni, että ei-kaupallisella puolella on kansainvälisesti tarjolla mahdollisuuksia mittavaan säätiöperäiseen projektirahoitukseen. Niiden äärelle pääsy edellyttää taiteilijalta kuitenkin paitsi kiinnostavaa tuotantoa myös vahvaa verkottumista. Esimerkiksi Nooralle oli vihjattu tällaisista mahdollisuuksista. Käytännössä useiden haastateltujen perustoimeentulon takasivat tässä vaiheessa yhä kotimaisilta säätiöiltä tai valtiolta saadut apurahat. Sivutoittoa haastateltavilla sen sijaan oli verraten vähän, ja etenkin taideopetustehtävät olivat harvinaisia ja lyhytaikaisia (vrt. Rensujeff 2003, 72–74).

Lähimmäksi projektitaiteilijan tyyppiä ja kauimmaksi galleriataiteilijan tyyppistä tulivat, kuten sanottua, Noora, Nenna, Mia ja Taika. He olivat toiminnassaan hyvin kansainvälisiä – tai ”ylirajaisia” – ja tekivät teoksiaan käytännössä ensisijaisesti ulkomailla, joskin tämä johdettiin osin siitä, että heidän hankkeisiinsa oli Suomessa vaikea saada rahoitusta ja yhteistyökumppaneita. Heitä kaikkia luonnehtii jossakin mitassa residensseissä kiertävän globaalisti verkottuneen nomaditaiteilijan malli. Jokainen heistä pyrki myös tavalla tai toisella kurottautumaan suppean taidemaailman ulkopuolelle. Heille oli tärkeää poliittinen ja yhteiskunnallinen vaikuttaminen, ja he olivat valmiita käyttämään monenlaisia keinoja sanottavansa eteenpäin viemiseksi. Yhtäältä heillä näytti olevan valmiutta osallistua poliittisesti radikaaleihin aktioihin, toisaalta he saattoivat suvaita brändäämisen hyväksi katsotun asian puolesta, eikä yksikään heistä, kuten sanottua, torjunut periaatteessa mahdollisuutta sitoutua galleriaan.

Nenna edusti haastateltavista puhtaimmin sitä globalisaation kaudelle ominaisena pidettyä nomadista taiteilijatyyppeä, jonka työskentely perustuu projektien tekemiseen eri puolilla maailmaa; työtilaisuuksia hankittiin vastaamalla hakuilmoituksiin, ja niihin saattoi tulla myös suoria henkilökohtaisia kutsuja. Samanlaisia piirteitä löytyi vaihtelevassa määrin monesta muustakin haastateltavasta, kuten Miasta, joka kuitenkin Nennasta poiketen oli pysynyt kohtalaisen pitkään paikoillaan – tosin ulkomailla. Tällaisten taiteilijoiden tapauksessa liikkuvuus ja menestys kytkeytyvät olennaisesti toisiinsa ainakin ulkoapäin katsottuna. Mia kuitenkin joutui kertomansa mukaan pysyttelemään ulkomailla pitkälti siitä syystä, että hänen varansa eivät olisi riittäneet elämiseen ja työntekoon Suomessa.

Sanna kuvasi nomadista taiteilijaa ironisesti ”kaikkein kehittyneimmäksi”, koska tämä ei tehnyt objekteja eikä tarvinnut erityistä työtilaa. Yksikään haastateltavista ei ollut vielä jalostanut tekemistään näin pitkälle.

[J]os miettii, et mikä ois semmonen kaikista kehittynein taiteilija, niin sehän on semmonen, et ei tarvi tehdä välttämättä taidetta vaan että elämästä tulee taidetta [heh]. – [M]onet on semmosii

nomadeja ja semmosii, et ehkä ne ei välttämättä tuota taide-objekteja, mut ne tekee kaiken maailman proggiksia. (Sanna)

Perinteisempään tyyliin matkustamiseen mieltyneitä ja sitä taiteellisen identiteettinsä kehittämisessä hyödyntäviä taiteilijoita oli haastateltavien joukossa useita, kuten Aida, Heta ja Niklas. He hyödynsivät liikkumisessaan maailmanlaajuista residenssiverkostoa yhtä lailla kuin nomadiset projektitaiteilijat. Kaiken kaikkiaan suomalaiset nuoret taiteilijat näyttävät tämän aineiston perusteella liittyneen melko suvereenisti osaksi Charlotte Bydlerin (2004, 263–264) kuvaamaa kansainvälistä taidetyövoimareserviä, sillä heitä löytyy niin residensseistä ja biennaaleista kuin gallerioista ja messuiltakin. Toisenlaista näkökulmaa painottaen voidaan puhua kytkeytymisestä globaaliin kuvataideteollisuuteen (vrt. Zorloni 2005, 61).

Nooran ansiosta havahduin siihen, että Suomen taiteilijakunnassa on menossa kansainvälistymiseen liittyen muitakin kehityssuuntia kuin alkuperäisen oletukseni mukainen kaupallistuminen ja maallistuminen; näitä toisentyyppejä piirteitä alkoi sitten löytyä vaihtelevassa määrin muistakin haastateltavista. Noora toimi tyystin yksityisen galleriajärjestelmän ulkopuolella, ja hänen myyntinsä koko uran ajalta olivat vähäiset. Hänen teoksensa olivat useimmiten ei-esineellisesti painottuneita ja vaikeasti myytäväksi muutettavia. Niitä voi lähinnä kuvitella esiteltäviksi tai toteutettaviksi erilaisissa biennaaleissa ja tapahtumissa tai julkisissa tiloissa. Hän työskenteli paljon ulkomailla ja yhteistyössä muunmaalaisten kanssa, mutta hän suosi nykytaiteen maantieteellistä marginaalia ja arvosti periferioiden välisiä suhteita. Hänen motivaationsa taiteen tekemiseen selittyi pitkälti halusta vaikuttaa, ja hän sanoikin haluavansa olla ”enemmän aktivisti kuin taiteilija”.

Nooran puheessa ilmeni ”yhteenliittävän estetiikan” tyyppistä ajattelua, jossa korostetaan vuorovaikutusta, yhteenkuuluvuutta ja keskinäistä riippuvuutta ja pyritään irtoamaan taiteilijan yksilökeskeisyydestä (vrt. esim. Gablik 1991). Nooran voitaisiin myös katsoa edustavan julkisen taiteen uutta genreä tai paradigmaa (*new genre public art*) (ks. esim. Lacy 1995).

Yks semmonen aihe mun tuotannossa on just kommunikointi ja tämmönen sosiaalinen oleminen yhdessä – joo, siis kommunikointi nimenomaan, ja mulle se on tosi, siinä on järkee, et mä teen muiden kanssa. (Noora)

Noora oli haastateltavien joukossa selkein esimerkki taiteilijan tehtävänkuvan ja häneltä vaadittujen taitojen monipuolistumisesta, mitä on pidetty yhtenä ammatin todennäköisistä kehityssuunnista (esim. Rengers 2004; Rensujeff 2003). Kyse on skenaariosta, jonka mukaan taiteilija kohtaa vain entistä suurempaa taloudellista ja sosiaalista epävarmuutta. Noora toimi kuraattorina, opettajana, kirjoittajana, seminaarien kokoajana, työpajojen vetäjänä ja kokoomajulkaisujen toi-

mittajana. Näihin hankkeisiin usein työryhmän mukana haetusta julkisesta tuesta hän sai pienen osan palkkiona omasta työpanoksestaan. Varsinaisia henkilökohtaisia apurahoja hän oli hakenut melko harvoin, sen sijaan residenssejä hän oli hyödyntänyt työskentelynsä pohjana usein. Nooran toiminnasta oli vaikea löytää merkkejä taloudellisen edun tavoittelusta, mutta tunnustusta hän oletettavasti haki omalla osakentällään siinä, missä muutkin haastateltavat. Hän profiloitui joka tapauksessa hyvin vahvasti omaa identiteettiään ja tekemistään, kuten haastattelulausunnoissa edellä on käynyt ilmi.

Eräissä haastateltavissa ilmeni nähdäkseni häivähdyksiä Per Mangsetin (2003) mainitsemasta yrittäjätaiteilijasta, jolle on ominaista avoin strateginen laskelmointi ja riskinotto ylikuormitetulla taiteen kentällä. Kovan kilpailun ja niukkuuden vallitessa kulttuuriyrittäjä tähtää taiteellisiin ja taloudellisiin palkintoihin yrittämättäkään peitellä eduntavoitteluaan. Haastateltavat harjoittivat vaihtelevassa määrin strategista suunnittelua ja olivat tietoisia sen tarpeesta. Yksikään ei myöntänyt siekailematonta pyrkyryyttä, mutta realismin ja pragmatismien puolesta liputettiin avoimesti. Pyrkimykseen edetä uralla haastateltavia kannustivat merkittävässä määrin kansainväliset galleristit, jotka sopeuttivat heitä uuteen toimintakontekstiin. Kun galleristit ottivat vastuulleen taiteen hyödykkeistämisen ja kaupallistamisen, nuoret taiteilijat rohkenivat astua markkinoiden alueelle; kyse on perinteisestä taidemaailman työnjaosta, joka mahdollistaa taiteilijalle karismaideologian ylläpitämisen, jos hän niin haluaa.

Selkeimpinä galleriataiteilijoina pitäisin haastateltavien joukosta Eriä, Hetää, Kataa, Sannaa sekä Siinaa. He olivat tässä asiassa realisteja ja vartioivat yhtä lailla omia taloudellisia etujaan kuin taiteellista integriteettiään. Niklas ja Simo olivat käytännössä galleriataiteilijoita, mutta heillä oli vielä ideologisesti vahvoja pidäkkeitä tätä roolia kohtaan. Aidalla ja Mikolla kiinteä yhteistyö gallerian kanssa oli vasta alkamassa; Akilla puolestaan galleriasuhde oli katkolla. Kaikilla edellä mainituilla oli vaihtelevassa määrin myös projektitaiteilijan ominaisuuksia.

Useimmat haastateltavista olivat valmiita lähtemään mukaan hyvin monenlaisiin hankkeisiin. Kunhan vapausasteista sovittiin, kumppaniksi kävivät kansainväliset suuryritykset siinä missä julkisen sektorin sosiaali- tai koulutoimi; edelliset miellyttivät enemmän galleriataiteilijoita, jälkimmäiset taas projektitaiteilijoita⁷⁰. Taiteilijalle katsottiin hyväksi hankkia kokemusta monenlaisista yhteistyöhankkeista sekä kotimaassa että ulkomailla, sillä hän rakensi näin kallisarvoisia sosiaalisia verkostoja, jotka takasivat kiinnostavia työtilaisuuksia.

70 Yksi projektitaiteilijoista on kuitenkin viritellyt haastatteluiden jälkeen yhteistyötä yritysmaailman kanssa yhteisötaiteen pohjalta. Tämä vahvistaa väitettä eri taiteilijatyypin sekoittumisesta.

sia tulevaisuudessa. Hankkeisiin mukaan meneminen saatettiin arvioida kannattavaksi, vaikka siitä ei koituisi minkäänlaista välitöntä taloudellista hyötyä, sillä kyseessä ymmärrettiin olevan panostus tulevaisuuteen.

Täysin taiteen ja talouden rajoista piittaamatonta taiteilijatyyppejä en haastatteluaineistosta löytänyt. Norjalaisten nuorten taiteilijoiden tapaan haastateltavillani oli selkeä käsitys puhtaan ja epäpuhtaan rajasta, josta tosin löytyi henkilökohtaisia muunnelmia. Eniten markkinamyönteisiä ajatuksia haastatteluissa toivat esiin Aki ja Siina; heidän lisäksi Miko tähdensi, että hänellä ei ole mitään kaupallisuutta vastaan. Aki esitti taidejulkisuudessa provosoivasti taiteen pyhyttä ja puhtautta kiistäviä kantoja. Hän julisti hyväksyvänsä rahan hankkimisen taiteen tekemisen motiivina ja puhui vuolaasti taiteen ja taiteilijan brändäyksestä. Päällisin puolin Aki näytti edustavan pitkälle Vappu Lepistön (1991, 6) typologian ”tuotesuunnittelijaa”. Tulkintani mukaan Aki kuitenkin työsti markkinamyönteisillä kommentteillaan ja akteillaan suhdettaan itselleen tärkeään karismaideologiseen taiteilijäkäsitykseen.

Siina edusti nähdäkseni Akia yksiselitteisemmin joustavaa ja luontevaa suhtautumista markkinoihin. Hän toteutti tilaustöitä omaehtoisena tuotantonsa rinnalla, jos ne kiinnostivat häntä ja mahtuivat hänen aikatauluunsa. Taiteen tekeminen vaikutti olevan Siinalle sarja kiinnostavia kokeiluja ja leikkejä pikemmin kuin vakava kutsumusta toteuttava velvollisuus. Teokset eivät olleet hänelle olennaisesti itsen jatkeita (vrt. Rosenblum 1980, 36). Oikeastaan hänen intohimonsa tuntui kohdistuvan pikemmin itse tekemisen prosessiin kuin lopputuotoksiin. Siina myi teoksiaan mielellään saadakseen rahaa uusiin tuotantoihin. Hänellä oli myös yrityssponsoreita. Mihin tahansa myönnytyksiin kysynnän tyydyttämiseksi tai rahan ansaitsemiseksi Siina ei silti ollut valmis, vaan hän oli esimerkiksi kieltäytynyt gallerian tarjoamasta tuotantotuesta peläten autonomian menetystä.

Haastateltavien suhtautumisessa apurahoihin näkyi mielestäni muutoksia verrattuna 1980–1990-luvun sukupolveen. Korostuneesta valtiosuuntautuneisuudesta oli siirrytty kohti eräänlaista sekamarkkinaideologiaa. Osa haastateltavista tuntui omaksuneen hyvinvointivaltion uusliberalistisen kritiikin ja edellytti taiteilijaa periaatteessa tulemaan toimeen omalla työllään. He saattoivat mieltää julkiset avustukset yksinomaan uran käynnistysvaiheeseen tarkoitetuksi tueksi. Ainoastaan pääosin yhteisötaidetta tekevät projektitaiteilijat viittasivat ajatukseen, että valtion tulisi tukea taiteen tekemistä, koska siitä on hyötyä koko yhteiskunnalle ja koska sosiaalisesti merkittävä taide ei pysty elämään markkinoiden varassa. He itse olivat tutkimusjoukosta vahvimmin riippuvaisia apurahoista taiteellisen työnsä mahdollistajana. Toisaalta juuri heidän joukostaan löytyi niitä, jotka näyttivät etsivän niin markkinoista kuin julkisesta rahoituksestakin riippumatonta,

omillaan toimeentulevaa toimintatapaa ja -kenttää (vrt. Lind 2005, 4). Tätä suuntausta edustavat taiteilijat pyrkivät minimoimaan kulujaan ja painottivat käsitteellistä, verkottunutta, sosiaalista ja interaktiivista työskentelyä. Tästä toimintamallista haastateltavien joukossa selkein esimerkki oli jälleen Noora, joka myös osallistui kansainväliseen radiikaaliin keskusteluun taiteen ja taiteilijan roolista yhteiskunnassa.

Yksikään haastateltavista ei mielestäni edustanut Hans Abbingin (2002, 145) kuvailemaa ja hänen arvionsa mukaan tulevaisuudessa oletettavasti yleistyvää ”hybriditaiteilijaa”, jolle monen ammatin yhtäaikainen harjoittaminen olisi ollut tietoinen ja mieluinen valinta. Lähimmäksi tätä mallia ajatusmaailmaltaan tuli kenties Niklas, joka teki jatkuvasti käyttögrafiikan ja ammattivalokuvauksen keikkoja siinä mitassa, että pysyi taiteellisessa työskentelyssään taloudellisesti riippumattomana, mitä hän piti tavoitteenaan. Hän ei kuitenkaan täysin viihtynyt roolissaan kansainvälisesti menestyvänä ja myyvänä taiteilijana. Se oli langennut hänelle yllättäen taidemessuilla tapahtuneen läpimurron seurauksena (ks. edellä s. 63).

Karisman uudelleen muotoilu

Tutkimuksen keskeisiin tavoitteisiin on kuulunut selvittää, onko taiteilijan ammatti muuttumassa myös Suomessa siihen suuntaan, että niin sanotun karismaideologian ote löystyy. Olettamuksena on ollut, että tihenevä kansainvälinen kanssakäyminen edistää tällaista kehitystä ainakin siinä tapauksessa, kun integroidutaan kansainvälisiin taidemarkkinoihin. Oletettuun muutokseen sisältyisi rajojen liudentuminen taiteen ja muiden yhteiskunnan sektorien väliltä, erityisesti taiteen ja liiketoiminnan väliltä. Taiteilijan ammatti olisi tällöin kadotetussa erityisyytensä ja poikkeuksellisen asemansa yhteiskunnassa. Taide ei enää pyrkisi yhdistämään elämänalueita ja vastustamaan lokeroitumisia, vaan siitä olisi kehittymässä oma ammatillinen erikoisalansa muiden joukkoon. Tämän suuntaisesta ”dedifferentioitumisesta” tai ”deinstitutionalisoitumisesta”, kuten norjalaiset tutkijat Sigrid Røyseng, Per Mangset ja Jorunn Spord Borgen (2007, 1) ilmiötä kutsuvat, oli nähdäkseni havaittavissa vahvoja merkkejä useiden haastateltavieni puheissa ja teoissa. En silti väittäisi tutkimuksen alkuolettauksia varauksetta paikkansa pitäviksi, sillä haastateltavien lausunnot ja toiminta sisältävät keskenään ristiriitaisia piirteitä, kuten edellä on tullut ilmi. Taiteilijan ammatin kehityksessä on pikemmin erotettavissa useita ulottuvuuksia ja vaihtoehtoisia tulevaisuuden kuvia. Vaihtelu voi koskea, kuten sanottua, myös yhtä yksittäistä taiteilijaa eri rooleissa, eri konteksteissa ja eri aikoina.

Olisin valmis tekemään haastattelujeni pohjalta karismaideologian asemasta pitkälti samanlaisen päätelmän kuin Mangset kumppaneii-

neen Norjassa: se on yhä merkityksellinen tämän päivän kansainvälistyville nuorille taiteilijoille mutta jonkin verran muuttuneessa muodossa. Karismaideologia ei noussut esiin ylitse käyvänä yhdessäkään haastattelussa, mutta sen elementtejä ilmeni niistä jokaisessa. Se oli yhä keskeinen viitekehys taiteen ja taiteilijan tehtävästä puhuttaessa, kuten norjalaisessa tutkimuksessa todettiin. Silloin kun nimenomaisesti puhuttiin taiteilijan roolista, haastateltavani asettivat sanansa tarkoin ja kaihtoivat romanttisten käsitysten esittämistä tai esittivät niitä (itse)ironiseen sävyyn. Taide kuvattiin pikemmin erikoistuneena asiantuntija-ammattina, johon tarvittiin pitkää koulutusta ja kokemuksen kautta hankittua taitoa, kuin myötäsyntyisiä kykyjä tai lahjakkuutta edellyttävänä kutsumuksena – viimeksi mainittua sanaa kukaan haastateltavista ei itse käyttänyt. Silti taiteilijan työ vaati monien mielestä poikkeuksellisen vahvaa sanomisen ja ilmaisemisen halua, jopa suoranaista pakkoa, millä saatettiin myös perustella taiteen valintaa tavanomaisemman, hyvätuloisemman ja vakaamman ammatin sijaan. Samoin puhuttiin siitä suuresta tyydytyksestä, jota taiteen tekeminen tuotti joko prosessina tai lopputuloksena tai molempina (esimerkiksi Heta, Kata ja Siina). Nämä käsitykset mahtuvat karismaideologian raameihin.

Karismaideologiaan sisältyvä vaatimus taiteellisen työn autonomisista lähtökohdista sai haastateltavilta myös laajan kannatuksen. Sen merkitys vaikuttaa Suomessa konkretisoituneen tilanteessa, jossa monilla taiteilijoilla on sopimus yhden tai useammankin ulkomaisen gallerian kanssa ja heidän teoksiaan todella myydään merkittäviä määriä. Useimmat haastateltavat olivat joutuneet pohtimaan vakavasti omaa suhdettaan kaupallisuuteen ja kysyntään. He korostivat, että markkinoiden eksplisiittisiä ja implisiittisiä vaateita ei saa päästää vaikuttamaan taiteellisiin valintoihin. Suora taloudellinen laskelmointi tuli pitää erossa taiteellisesta prosessista, sillä tuotannon laadun, ennen muuta sen autenttisuuden ja omaperäisyyden, uskottiin kärsivän siitä, että taiteilija sekoittaa bisneksen taiteen tekemiseen. Galleristit nähtiin välttämättöminä puskureina taiteilijan ja ostajien välillä siitä huolimatta, että he esittivät vaateita teosten muodon ja sisällön samoin kuin tekijän imagon suhteen. Taiteilijan integriteetin ei uskottu olevan suuressa vaarassa, jos taiteilija vain löysi ”tapansa olla” galleriakontekstissa, kuten Sanna sanoi. Vaikka autonomialogiikan näkökulmasta kaupallinen menestys voi komprometoida taiteellista uskottavuutta (vrt. Bourdieu 1993, 39–40), kukaan haastateltavista ei tuominut laajaa myyntiä, jos tekemisen lähtökohdissa ei nähty mitään arveluttavaa.

Usko synnynäiseen taiteilijuuteen on voinut haipua ammattikunnan keskuudessa yksinkertaisesti sen takia, että taidetoiminnan luonne on muuttunut viime vuosikymmeninä merkittävästi. Kun taide lähenee filosofiaa, sosiologiaa, yhteiskuntateoriaa tai vaikkapa ympä-

ristöetiikkaa ja -politiikkaa, ammatissa tarvitaan muutakin kuin myötäsyntyistä kuvallisen ilmaisun kykyä tai pakkoa. Useimmat tutkimusta varten haastatellut nuoret taiteilijat tekivät tavalla tai toisella käsitteellistä, teoreettista, intellektuaalista tai poliittista taidetta. Monien lähestymistapa ja työskentelymenetelmät muistuttivat pitkälle tieteellistä tutkimusta tai tutkivaa journalismia. Kyse ei ollut ekspressiivisistä luonnonlapsista; joukon ainoa maalarikin luonnehti itseään käsitetaiteilijaksi.

Haastatellut eivät myöskään tuottaneet spekulatiivisia teoksia vieraantuneina myyttisellä ullakolla vaan tekivät työtään erilaisissa vaihtuvissa kokoonpanoissa ja verkostoissa. Hankkeita tehtiin usein muiden osapuolten kanssa yhteistyössä muokatun suunnitelman pohjalta esimerkiksi taidekeskuksiin tai museoihin tai julkisiin tiloihin. Taiteilijoilta vaadittiin työssään – rahoituksen hankinta ja markkinointi mukaan luettuina – monipuolisia sosiaalisia taitoja ja alituista yhteydenpitoa muiden kanssa. Heidän oli opittava sekä hallitsemaan omaa yksinäistä puurtamistaan että sopeutumaan vaihtuviin ryhmätyötilanteisiin.

Taiteilijuuden katsottiin olevan ensisijaisesti hankittu ominaisuus. Siihen oli tarvittu koulutusta, ja se edellytti herkeämätöntä kovaa työtä, jossa yhdistyivät identiteetin työstäminen ja teosten tuottaminen. Taiteen muuttuminen käytännössä koulutusammattiksi näkyi haastateltavien omista pitkistä koulutusurista, eivätkä he koettaneet peitellä tätä tosiasiaa pitääkseen yllä myyttistä taiteilijäkäsitystä (vrt. Moulin ym. 1985, 52). Useat kertoivat olevansa kiinnostuneita myös jatko- ja täydennysopinnoista, mukaan luettuna ”tohtorin tekemisestä”. Monen muun alan ammattilaisten lailla taiteilijoiden on tänä päivänä oltava valmiita kehittämään itseään jatkuvasti, ja he vaikuttavat siihen myös halukkailta. Kouluttautuminen tarjoaa heille samalla tilaisuuksia kotimaiseen ja kansainväliseen vuorovaikutukseen ja verkottumiseen, minkä seikan he myös nostivat keskustelussa esiin. Jatko-opintoihin saatettiin suhtautua kuin yhteen pitkäaikaiseen projektiin muiden joukossa. Niihin tiedettiin olevan mahdollista saada tietyistä kanavista erityisrahoitusta, ja niiden aikana pystyi toimimaan tietyn, turvatuksen institutionaalisen verkon puitteissa. Varsinaista taiteilija-tutkijan uraa kukaan haastateltavista ei tuntunut kaavailevan – kenties siihen ei ollut vielä Suomessa tarjolla selkeitä malleja ja esikuvia.

Romanttisen taiteilijäkäsityksen keskeisiin uskonkappaleisiin kuuluu, että taidetta ei tehdä rahan tai mammonan takia vaan pyyteettömästi sen itsensä vuoksi. Haastateltavat eivät kuitenkaan erityisemmin koettaneet kieltää ja verhota toimintansa taloudellista ulottuvuutta (vrt. Abbing 2002, 47). Heillä ei ollut tarvetta osoittaa taiteellisten pyrkimystensä vakavuutta tinkimällä toimeentulostaan siihen tapaan kuin nuoret taiteilijat Suomessa vielä 1980–1990-luvun vaihteessa tekivät (vrt. Erkkilä ja Vesänen 1989). Tuolloin avoin hakeutuminen

markkinoille olisi ollut uraansa aloittelevalla taiteilijalla ammatillisesti tuhoisaa, jollei sitä olisi voitu tulkita taiteen sisäiseksi radikaaliksi kannanotoksi. Tuohon aikaan taiteilijat suuntautuivat hakemaan säätiöiden ja valtion apurahoja, joita pidettiin legitimeinä keinoina rahoittaa toimeentulo. Apurahat antoivat kyllä perusturvan myös valtasalle 2000-luvun haastateltavistani, mutta moni heistä hankki merkittävässä määrin tuloja myymällä teoksiaan yksityisten gallerioiden välityksellä, mikä ei useimmille heistä näyttänyt aiheuttavan erityisiä tunnontuskia tai pelkoa taiteellisen uskottavuuden menetyksestä.

Taiteilijan toiminnan laajetessa Suomen rajojen ulkopuolelle imagon rakentamisen näyttämö ja keinot muuttuvat. Uskottavuuden hankkiminen taloudesta tinkimällä olisi ollut useimmille haastateltaville ammatillisesti tuhoisaa, sillä he tarvitsivat rahaa uusiin tuotantoihin vastatakseen kysyntään ja päästäkseen esille entistä keskeisimmissä taidekeskuksissa ja -tapahtumissa. Paine tuottaa jatkuvasti lisää teoksia markkinoille oli haastatelluilla suuri, etenkin jos he olivat jonkin kansainvälisen gallerian tallissa. Lienee myös selvää, että taloudesta tinkiminen taiteellisen integriteetin todistuskeinona toimii parhaiten pienessä piirissä, jossa kaikki tuntevat toisensa, mutta maailmanlaajuisesti se on vaikea toteuttaa. Kansainvälisellä taidekentällä kaivataan konkreettisia teoksia ja tuotantoja, ei vain huippuunsa kultivoitua taiteilijan asennetta ja habitusta.

Kansainvälisesti menestyspuheen viitoittamalla tiellä taiteellista uskottavuutta osoitetaan nojaamalla ketjuun ulkoisia tunnustuksia ja tunnusmerkkejä. Ansioluettelon tulee ilmentää jatkuvaa etenemistä taidemaailman hierarkiassa. Menestyksestä kertovat galleriasopimukset, näyttelytyypit ja -paikat, messu- ja biennaaliosallistumiset, kokoelmat, projektit, residenssit, apurahat ja palkinnot. Tärkeitä ovat myös taiteilijasta kirjoitetut kritiikit (kirjoittaja, lehti, palstatila, kuva) ja hänestä julkaistut kirjat (esseen kirjoittaja, teoksen kustantaja), samoin erilaiset yhteistyöverkostot ja -kumppanit, kuten museonjohtajat ja kuraattorit. Meriittien luonne ja painotus vaihtelivat haastateltujen keskuudessa riippuen siitä, esiintyivätkö he nykytaidekentän kaupallisella vai ei-kaupallisella laidalla vai jossain keskipaikkeilla. Kaikki haastateltavat olivat joka tapauksessa tietoisia siitä, miltä uran ja ansioluettelon tulisi näyttää, vaikka he eivät itse välttämättä olisi toimineet tarjolla olevan mallin mukaan.

Poikkeuksena muusta joukosta Sanna esitti pidäkkeittä romanttisia kantoja, väliin tosin itseironiseen sävyyn. Hän puhui esimerkiksi nuoren taideopiskelijan ja taiteilijan tarpeesta "etsiä" itseään. Hän halusi myös muuttaa ammattitaiteilijan kriteereitä koskevan kysymyksen yleisempään muotoon ja piti taiteilijan kriteereistä tärkeimpänä "näkemystä", minkä ymmärtäisin viittaavan omaperäiseen sanomaan ja ilmaisuun. Toisaalta Sanna ei puheistaan huolimatta ollut käytännössä "täysi idealisti", kuten hän itsekin totesi. Per Mangsetin

(2004, 256) termejä käyttäkseni Sanna yhdisti vaivattoman oloisesti karismaattisen vision ja strategisen realismin. Tämä luonnehdinta sopii useisiin muihinkin haastateltaviin; heillä oli käytössään useita erilaisia repertuaareja, joista valintoja tehtiin tietoisesti tai tiedostamatta tilanteen mukaan.

Karismaideologian edellyttämät korkeammat arvot nousivat vastahankaan, kun taiteilijalta kysyttiin nimenomaan näkemyksiä ”urasta”, ”menestyksestä” tai ”saavutuksista”. Muutoin haastateltavat tuntuivat suhtautuvan uraansa maanläheisesti ja suunnitelmallisesti. Haastateltavat olivat professionaaleja sanan arkimerkityksessä niin ulkoiselta olemukseltaan kuin työtavoiltaan ja -moraaliltaan. Tarunomaisia boheemitaiteilijoita ei ollut joukossa. Useimmat haastateltavat kertoivat tekevänsä töitä hyvin säännöllisesti ja pyrkivänsä hoitamaan asiansa sääntillisesti, koska he tiesivät muutoin putoavansa nopeasti kansainvälisestä näyttely- ja galleriatoiminnasta. Moni haastateltava huolehti tarkoin fyysisestä kunnostaan ja yksi kertoi jopa pidättäytyvänsä nautintoaineiden käytöstä pystyäkseen tekemään työtään täydellä teholla. Norjalaisessa nuorten taiteilijoiden tutkimuksessa kova työnteko tulkittiin karismaattisen myytin muunnelmaksi pikemmin kuin sen rapautumisen merkiksi (ks. Røyseng ym. 2007, 1). Katan arvio, että hän saisi poikkeuksellisen nopean kansainvälisen menestyksensä kollegoiltaan anteeksi, koska hän teki niin kovasti töitä ja vaati itseltään niin paljon, on valaiseva tässä yhteydessä.

Haastateltavien näkemyksen mukaan taiteilijan ei tule luoda teoksiaan vastauksena tähänhetkiseen kysyntään, mikä näyttää indikoivan vahvaa karismaideologian kannatusta (vrt. Bourdieu 1993, 53–54). Suppean tuotannon osakentän (korkeataiteen) etiikka vaatii jättämään huomiotta kaikki heteronomiset, ulkoiset kannusteet ja pidäkkeet. Haastateltavien näkemys oli kuitenkin pragmatistisesti perusteltu, sillä heidän käsityksensä mukaan laskelmointi johtaa nykytaiteen kentällä vain lyhyen tähtäimen voittoihin, tähdenlentoon. Nuoren taiteilijan kannatti mieluummin keskittyä oman näkemyksen ja ilmaisun pitkäjänteiseen kehittämiseen kuin säännätä kulloisenkin muodin perään tai kuluttaa loppuun menestyksekkääksi havaittu konsepti. Tämänhetkistä makusuuntaa seuraamalla ei tuoteta avantgardea vaan teoksen valmistuessa ollaan jo pahasti jälkijunassa.

Monikaan haastateltavista ei ollut kertomansa mukaan alun perin haaveillut juuri kuvataiteilijan ammatista vaan oli harkinnut esimerkiksi taideteollisen tai viestinnän alan ammatteja tai akateemista tutkimusta. Useimpia heidän mainitsemiaan vaihtoehtoisia ammatteja yhdisti vapaus määrittää oman työn sisältöä, suorituspaikkaa ja ajankäyttöä. Lisäksi monia niistä luonnehti samankaltainen taloudellisen ja sosiaalisen tilanteen epävarmuus kuin kuvataidetta. Haastateltavat olivat tietoisia siitä, että heidän valitsemansa ammatti saattaa edellyttää ainakin väliaikaista taloudellista kurjuutta mutta että se tarjoaa

vastineeksi tiettyjä vapauksia normaalin työelämän kahleista sekä mahdollisuuksia itseilmaisuuksiin ja itsensä kehittämiseen. Myyttiset tarinat siitä, kuinka haastateltava olisi tiennyt jo lapsesta pitäen, että hänestä tulee taiteilija, eivät olleet tässä joukossa yleisiä, vaikka jotkut olivat aloittaneet taideopintonsa jopa tarhaikäisenä. Norjalaisessa tutkimuksessa tätä romanttisen myytin olennaista ainesosaa vielä esiintyi taideopiskelijoiden keskuudessa.

Tutkimukseni lähtöolettamuksiin kuului, että kansainvälisellä kentällä liikkuvat nuoret taiteilijat voisivat tuoda muassaan muutoksen siemenen niiden käytäntöjen ja normien suhteen, jotka ovat Suomen taide-elämässä kansainvälisesti poikkeavia. Seurannan arvoisena kehityssuuntana pidän pyrkimystä päästä eroon karismaideologisesta käsityksestä juontavasta itseriistosta tai -prekariisaatiosta (vrt. Lorey 2006). Osalle haastateltavista eivät riittäneet pelkät psyykkiset palkinnot ja symboliset tunnustukset eivätkä edes apurahat, vaan he edellyttivät normaalia rahallista korvausta tekemästään työstä. Hans Abbingin termin he eivät olleet valmiita osallistumaan taiteen ”lahjatalouteen” siinä mitassa kuin myytti olisi heiltä edellyttänyt (mp.). Abbing katsoo taiteilijoiden kuuluvan keskeisiin taidelahjoittajiin, ja hän laskee lahjoitukseksi myös heidän ”spartalaisen elämäntyyliinsä” (mts. 202). Haastateltavista osa mielsi tekevänsä taloudellisia uhrauksia mutta rationalisoi ne investoinniksi myöhempään uraan; jos esimerkiksi jokin konsepti saavutti laajaa kysyntää markkinoilla, sitä ei silti kannattanut viljellä loppuun asti, koska näin saatettaisiin tuhota tulevaisuuden mahdollisuuksia.

Suomessa näyttelytoiminta niin museoissa kuin gallerioissakin on ollut pitkälti sen varassa, että taiteilija hakee tarkoitukseen apurahaa omista nimissään. Kansainvälisiin käytäntöihin tottuessaan taiteilijat saattavat vastaisuudessa edellyttää kotimaassa entistä suurempia korvauksia museoilta ja kaihtaa näyttelyiden pitämistä sellaisissa gallerioissa, joista heidän itsensä tulee maksaa vuokraa. Kata ja Nenna arvostelivat suomalaisten museoiden käytäntöä maksattaa näyttelyiden pitämisen kustannuksia taiteilijalla joko suoraan tai panemalla tämä hakemaan apurahoja. Museot eivät myöskään maksaneet riittäviä korvauksia näyttelyiden valmistelutyöstä tai teosten esillä olosta ja pyrkivät lisäksi ostamaan teoksia alle markkinahintojen. Eric kritisoi suomalaisten gallerioiden tapaa ottaa taiteilijalta vuokraa näyttelytilasta eli vyöryttää taloudellista riskiä taiteilijan kannettavaksi, mistä syystä hän olikin boikotoinut niitä.

Muutoksen airuita vai poikkeusyksilöitä?

Olen raportoinut tässä julkaisussa moniosaisen Suomen kuvataiteen kansainvälistymistä koskevan tutkimuksen viimeisen vaiheen, joka perustuu 15:n alle 35-vuotiaan taiteilijan haastatteluun. He eivät ole tilastollisesti edustava otos koko nuorimmasta taiteilijapolvesta, vaan heidät on valittu tutkimuksen kohteeksi nimenomaan kansainvälisen toimintansa ja liikkuvuutensa perusteella. Kansainvälistyminen on kuitenkin pyritty käsittämään laajemmin kuin niin sanotussa menestyspuheessa, jossa mittapuuna ovat tunnetuissa taidekeskuksissa tai museoissa pidetyt näyttelyt, galleristin maine, taidelehtien palstamillimetrit tai sijoitus kansainvälisillä rankinglistoilla. Haastateltavien joukossa on menestyvien galleriataiteilijoiden ohella yllirajaisissa verkostoissa yhteisö- ja ympäristötaiteen hankkeita tekeviä taiteilijoita, jotka työskentelevät loitolla julkisuuden valokeilasta.

Olen kartoittanut kansainvälistymisen vaikutuksia pikemmin taiteilijan ammatin kehityssuuntien ja tulevaisuuden taiteilijatyyppeiden luotaamiseksi kuin nykyhetken yleistilanteen luonnehtimiseksi. Tavoitteena on ollut selvittää sitä, kuinka taiteen kiihtyvä kansainvälistyminen tähän saakka maailman taidekeskuksiin nähden perifeerisen tai vähintään semiperifeerisen Suomen tapauksessa kytkeytyy jälkimodernin ajan muutoksiin taiteilijan ammattikuvassa ja toimeentulossa. Oletuksena on ollut, että toiminnan ulottuminen entistä laajemmin ja kiinteämmin kansallisten rajojen ulkopuolelle vaikuttaa sekä yksittäisen ammatinharjoittajan että koko ammattikunnan asemaan ja toimintatapaan. Otaksun näin tapahtuvan yksinkertaisesti jo siitä syystä, että suomalaiset taiteilijat kohtaavat maailmalla liikkuesaansa toisentyyppeisiä taide-elämän rakenteita ja omaksuvat uudenlaisia toimintakäytäntöjä ja -ihanteita, joita he sitten kantavat mukanaan Suomeen aiheuttaen muutospaineita kotimaiseen kenttään. Suomen kuvataidekentän rakenne ja toimintatavat poikkeavat monin tavoin keskieuropalaisesta tai amerikkalaisesta mallista. Taide-markkinat ovat esimerkiksi kansainvälisessä vertailussa heikosti kehittyneet, sen sijaan julkinen apurahajärjestelmä on keskimääräistä laajempi ja siihen kytköksissä oleva taiteilijoiden ammattijärjestökenttä vahva.

Koko nuorimmassa kuvataiteilijapolvessa kansainvälinen liikkuvuus ja yhteistoiminta jäävät epäilemättä huomattavasti matalammalle tasolle kuin haastattelemini taiteilijoiden keskuudessa. Samaten kansainvälistymisen vaikutukset koko nuorimman polven identiteettiin ja toimeentuloon ovat varmasti vähäisemmät kuin tässä valikoidussa aineistossa. Haastateltavat eivät edusta nuorten kuvataiteilijoiden keskivertoa myöskään siitä näkökulmasta, että heistä useimmat ovat pystyneet työskentelemään likimain päätoimisesti ammatissaan taidekoulusta valmistumisensa jälkeen ja saaneet siitä myös pääasiallisen elantonsa. Muiden tutkimusten ja sijoittumisselvitysten mukaan tämä on kuvataiteessa kohtalaisen harvinaista. Keskimääräistä nuorta taiteilijaa paremmin pärjäävien haastateltavien tulotaso selittyy uskoakseni pitkälti juuri kansainvälisestä toiminnasta, kuten kiinnityksistä kansainvälisiin gallerioihin, jotka myyvät heidän teoksiaan; samaten he ovat saaneet nuoriksi taiteilijoiksi runsaasti apurahoja osin nimenomaan kansainvälisen näkyvyytensä ansiosta. Siihen kysymykseen, missä määrin heidän esille nousunsa ja keskimääräistä korkeampi tulotasonsa voisi selittyä heidän tuotantonsa laadusta, en pysty ottamaan tämän aineiston varassa kantaa. Voitaneen kuitenkin ajatella, että haastateltavilla on ollut mahdollisuus kehittyä taidetyösään keskimääräistä nopeammin, kun useimmilla heistä ei ole ollut taloudellista pakkoa tehdä laajassa mitassa taiteen ulkopuolista työtä.

Taiteilijoiden on todettu hajauttavan ammattiinsa liittyviä taloudellisia riskejä harjoittamalla yhtä aikaa monia ammatteja tai useita työtehtäviä yhden ammattialan sisällä. Tällaista moniammattisuutta esiintyi haastateltavien joukossa huomattavasti vähemmän kuin kuvataiteilijoiden keskuudessa keskimäärin. Vain muutama haastateltavista ilmensi taiteellisen työn määritelmän laajentumista kohti kuraattorin, kirjoittajan, toimittajan, tuottajan ja tutkijan tehtäviä. Valtaosa haastateltavista pystyi päinvastoin keskittymään taiteilijan ydintehtävään vahvemmin kuin suomalaisilla taiteilijoilla yleensä on ollut taloudellisista syistä mahdollista. Rahoituspohjaltaan erilaiset toimintasektorit ylittävää *crossoveria* esiintyi haastateltavilla jonkin verran, esimerkiksi sama henkilö saattoi toimia kaupallisesti menestyvänä galleriataiteilijana ja osallistua sivussa taiteilijakollektiivien taloudellisesti tuottamattomiin aktioihin. Postmoderniksi katsottu taidevälineiden ja taiteen eri osa-alueiden ylittäminen koski käytännöllisesti katsoen kaikkia tutkimusjoukon taiteilijoita; se on kaiken kaikkiaan tyypillistä sekä tämän hetken nykytaiteelle että nuorimmille sukupolville.

Kansainväliseen tutkimuskirjallisuuteen nojaten asetin lähtökohdantolettamuksen, että niin sanottu karismaideologia olisi löyhtymässä taiteilijakunnan keskuudessa myös Suomessa. Arvelin etenkin integroitumisen kansainväliseen taidegalleriakenttään edistävän tämänsuuntaista kehitystä, mikä tarkoittaisi entistä avoimemmin uraansa

strategisesti suunnittelevan, pragmaattisen taiteilijatyypin esiin nousua. Nämä oletukset osoittautuivat tässä aineistossa pitkälti paikkansa pitäviksi, joskin tarkempi analyysi pakotti liudentamaan ja täsmentämään väitteitä. Alkuperäisiä oletuksiani vahvistavan galleriataiteilijan (ideaali)tyypin rinnalle nousi aineistosta niitä tietyiltä osin kiistävä projektitaiteilija. Lisäksi taiteilijatyyppejä ei voinut empiirisesti pitää toisilleen vastakohtaisina, sillä käytännössä kaikki haastateltavat ilmensivät jossain määrin molempien piirteitä. Kulua tyyppien välillä madaltaa myös se, että galleriataiteilijat näkivät yleensä rahanansainnan ja uralla edistymisen ensisijaisesti keinoina päästä tekemään lisää taidetta ja entistä kiinnostavampia hankkeita; tämä olisi tietenkin helppo leimata raadollisten motiivien peittelyksi romanttisen myytin avulla, mutta väite näytti empiirisesti paikkansa pitävältä.

Tutkimukseni tulokset ovat monelta osin samansuuntaisia kuin Per Mangsetin johdolla Norjassa tehdyssä tutkimuksessa. Sen, että norjalaiset nuoret taiteilijat vaikuttivat olevan tiukemmin taiteilijamyytin pauloissa, arvelen johtuvan oman tutkimukseni kohdistumisesta nimenomaan kansainvälisesti liikkuviin taiteilijoihin. Norjalaisessakin tutkimuksessa ulkomailla opiskelleiden todettiin tuoneen mukanaan markkinavetoisempaa ideologiaa. Useat haastateltavistani olivat toimineet jo usean vuoden ajan ammatissaan kansainvälisellä tasolla, mikä on omiaan karsimaan taiteeseen ja taiteilijaan liittyviä idealistisia ajatuksia. Haastattelemani nuoret taiteilijat vaikuttivat näkemyksiltään varsin realistisilta ja pragmaattisilta. He eivät uskoneet, että synnynnäinen lahjakkuus riittäisi uralla pysymisen ja sillä menestymisen reseptiksi. Lisäksi vaadittiin sekä kovaa ja periksi antamatonta työtä että ponnisteluja näkyvyyden saavuttamiseksi ja verkostojen luomiseksi ja ylläpitämiseksi. Tässä työssä taiteilija käytti mielusti apunaan galleristia tai erityistä tuottaja-manageria, jos hänellä vain oli varaa siihen. Norjalaiset taiteilijat olivat selvästi haluttomampia myöntämään markkinoinnin tarvetta.

Näkemykseni mukaan haastatellut nuoret taiteilijat erosivat toimeentulohanteiltaan heitä edeltäneistä polvista. Taloudellista näkökulmaa ei pyritty pitämään yhtä loitolla taiteesta kuin aikaisempina vuosikymmeninä. Raja puhtaana ja kaupallisen välillä oli yhä olemassa, mutta se oli siirtynyt toiseen paikkaan ja muuttunut huokoisemmaksi. Ihanteena pidettiin sitä, että taiteilija elää työllään, missä teoksia myyvien gallerioiden merkitys nähtiin olennaiseksi; niiden vain ei saanut antaa sanella omaa tekemistä. Julkista tukea – tai leipätyötä muulla alalla – ei mielletty ainoaksi taiteilijan integriteetin turvaksi. Osa haastateltavista suhtautui suorastaan paheksuvasti siihen, että taiteilija olisi jatkuvasti yhteiskunnan rahoituksen varassa, olipa kyse sitten apurahoista tai työttömyys- ja sosiaaliturvasta. Muutamat haastateltavat katsoivat, että mikään rahoittaja ei ollut pyyteetön, ei edes

näennäisesti ammattikunnalle rahanjakovaltaansa delegoinut valtio, jonka instrumentaalisten pyrkimysten taiteen suhteen nähtiin muuttuneen entistä avoimemmiksi.

Suomalaiset kuvataiteilijat ovat olleet viime vuosikymmeninä pitkälti riippuvaisia julkisesta apurahajärjestelmästä ja heitä on voinut luonnehtia Hans Abbingin (2002) terminologiaan nojaten hallitus- tai valtiosuuntautuneiksi. Nuoret haastateltavat edustivat sen sijaan sekarahoitusideaalia, sillä he yhdistivät toimeentulossaan apurahoja – Abbingin termein lahjataloutta – sekä markkinatuloja, lähinnä taidegallerioiden kautta tapahtuvaa teosmyyntiä. Suhtautuminen kaupallisuuteen taiteessa oli höllentynyt verrattuna siihen, millaisiin tuloksiin päädyttiin 1980–1990-luvun vaihteessa tehdyissä suomalaisissa tutkimuksissa. Kaikki haastateltavat olivat esimerkiksi joko jo menneet tai olisivat olleet tietyin edellytyksin valmiita menemään yksityisen gallerian talliin. Osallisuus taidebisneksessä hiersi osaa haastateltavista eettisesti enemmän kuin toisia, mutta käytännössä kaikki lähtivät siihen mukaan, jos mahdollisuus tarjoutui. Omaatuntoa rauhoitettiin asettamalla esimerkiksi ehtoja ostajatyypeille (suosimalla julkisia kokoelmia) tai isontamalla editioiden kokoa siitä, mikä olisi ollut kaupallisesti suositeltavinta. Nuorille taiteilijoille on yksinkertaisesti tärkeää saada myyntien kautta tuloja, joiden avulla he pystyvät kustantamaan tarvikkeita ja välineitä sekä työ- ja varastointitiloja tehdäkseen uutta tuotantoa vastaamaan kansainvälistä kysyntää.

Kartoitin tutkimuksessa myös haastateltavien kokemuksia ja näkemyksiä kansainvälistymisestä, jotta tähän vielä vähän tutkittuun aiheeseen saataisiin valaistusta. Kokemusten tähänastinen saldo oli pääasiassa myönteinen niin henkilökohtaisella kuin ammatillisellakin tasolla. Itseohjautuvuus oli haastateltavien näkemyksen mukaan kasvanut nopeasti, kun oli joutunut selviämään yksin vieraassa paikassa, ja itsetunto ja -tuntemus olivat myös parantuneet. Ulkomailta oli löytynyt keskustelu- ja yhteistyökumppaneita, samoin uutta yleisöä, joista osa oli lisäksi kiinnostunut ostamaan teoksia, jopa keräilemään niitä parin taiteilijan tapauksessa. Muutama oli löytänyt ulkomailta puolison ja muuttanut pois Suomesta. Yleisesti ottaen halukkuus lähteä pysyvästi pois Suomesta oli kuitenkin haastateltavien joukossa vähäisempää kuin olin olettanut. Moni kyllä haluaisi kokeilla väliaikaista asumista ulkomailta, esimerkiksi New Yorkissa tai Berliinissä, tai asua kahdessa paikassa, joista toinen oli Suomi.

Kieli ja kulttuuri sekä sosiaaliset suhteet ja vakiintuneet yhteistyöverkostot pitivät haastateltavia Suomessa. Samoin apurahojen saantimahdollisuudet tiedettiin monessa muussa maassa paljon heikommiksi. Useimmat haastateltavat olivat käyttäneet hyväkseen maailmalla 1990-luvulta lähtien yleistyneitä residenssejä, ja erityisesti hyvin varustetut vierasohjelmat kiinnostivat heitä jatkossakin. Muutama haastateltava haaveili määräaikaisesta professuurista ulkomais-

sa taideyliopistossa myöhemmässä uran vaiheessa; sitä ennen he kuitenkin aikoivat keskittyä tuotantonsa ja meriittiensä kasvattamiseen.

Haastatteluissa ilmeni arvioni mukaan eräitä taideammatin deprofessionalisaation merkkejä siinä merkityksessä, että taiteilijat menettävät kansainvälisessä taidekontekstissa toimiessaan autonomiaansa suhteessa uraansa ja tuotantoansa koskeviin ratkaisuihin. Autonomian menetystä oli havaittavissa paitsi galleriamailmassa myös biennaalikontekstissa toimivilla taiteilijoilla; edellisten tapauksessa ratkaisuihin sekaantuivat lähinnä galleristit, jälkimmäisten tapauksessa näyttelykuuraattorit. Kyseessä oli siinä mielessä ristiriitainen kehityskulku, että samaan aikaan monella haastateltavalla oli entistä parempi mahdollisuus keskittyä täysipainoisesti taiteelliseen työhönsä. Muutamat haastateltavat itse käyttivät niinkin vahvoja termejä kuin ”riisto” kuvatessaan asemaansa suhteessa taidemailman vallankäyttäjiin. Yksilötasolla taiteilijan uran vakiintuessa hänen asemansa suhteessa välittäjiin todennäköisesti vahvistuu. Kollektiivisella tasolla tulevaisuudessa on kiinnostavaa nähdä, kuinka ammattijärjestöjen valta määrittellä taidetta ja taiteilijoita Suomessa kehittyvä suhteessa kansainvälisiin toimijoihin.

Tutkimusta olisi kiehtovaa jatkaa seuraamalla haastateltavien uraa ja elämää parin vuosikymmenen ajan. Kuinka moni heistä ehtii vakiinnuttaa nimensä ennen kuin kansainvälisen kentän kiinnostus Suomea kohtaan hiipuu? Usealle lähin koetinkivi saattaa olla vuonna 2008 alkanut maailman talouden taantuma ja sen vaikutukset niin taidekeskuksiin, museoihin ja biennaaleihin kuin varsinaisiin kaupallisiin taidemarkkinoihinkin. Taantuma voi heijastua kotimaassa julkiseen tukeen samoin kuin säätiöiltä ja yksityisiltä sponsoreilta saatuun rahoitukseen. Lisäansion saamista opetustyöstä heikentävät koulutuspaikkojen ja -määrien supistukset. Taantuma saattaa voimistaa eettistä ja ekologista ajattelua taidemailman toimijoiden keskuudessa. Kestävän kehityksen ideaalin leviäminen voi vaikuttaa ratkaisevasti kansainväliseen liikkuvuuteen, joka voi siirtyä fyysisistä, lentomat-kailua edellyttävistä kontakteista tietoverkkoihin tai ainakin puoltaa pitkiä työskentelyjaksoja sukkulointien sijaan.

Taidesosiologisesti kunnianhimoinen aihe seurantatutkimuksessa olisi tarkastella sitä, kuinka kansainvälistymiseen kytkeytyvän taiteellisen työn rahoituksen ja organisoinnin muutos vaikuttaa itse teoksiin, niiden muotoon ja sisältöön. Tämä olisi aidosti raportin alkupuolella esittelemani kulttuurintuotannon näkökulman mukainen ongelma. Olennainen kysymys olisi tällöin se, pystyykö suomalainen taide säilyttämään otaksutun omaleimaisuutensa senkin jälkeen, kun toimitaan kiinteässä kontaktissa kansainvälisten markkinoiden kanssa, vai muuttuuko se parjatuksi hajuttomaksi ja mauttomaksi ”international cleaniksi” (ks. esim. Kantokorpi 2001, 37). Kysymys rinnastuu keskusteluun, jota käydään laajemmin kulttuurituotteiden mahdollisesta homogeenistumisesta globalisaation edetessä.

Lähteet

- Abbing, Hans (2002). *Why are artists poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Abbing, Hans (2004). The autonomous artist still rules the world of culture. Teoksessa Ineke van Hamersfeld ym. (toim.) *A portrait of the artist in 2015*, 55–65. Amsterdam: Boekmanstudies.
- Ahlgrén, Lauri (1977). Taiteemme ulkopoliittikkaa. *Taide* 4/77 (pääkirjoitus), 5.
- Alatalo, Marja (2005). Metodisuhdanteiden mahti. Lomaketutkimus suomalaisessa sosiologiassa 1947–2000. Tampere: Vastapaino.
- Alatalo, Kari (2003). Taide on muutakin kuin tunnetta. *Taidemessuilla Baselissa*. *Kritiikin Uutiset* 3/2003, 10.
- Alexander, Victoria D. (2003). *Sociology of the arts*. Malden, MA: Blackwell.
- Alitalo, Heikki (1978). Kuvat ja kansainväliset suhteet. *Taide* 4/78 (pääkirjoitus), 3.
- Anhava, Eero (2007). Internationalization of Finnish Art Galleries. *Julkaisematon pro gradu -työ*. Helsingin kauppakorkeakoulu, kansainvälinen liiketoiminta.
- Arffman, Jari (2004). Kansainväliset valokuvafestivaalit tuhlaavat välineen voimavaroja. *Taide* 6/04, 26–29.
- Art Market Trends 2007. *Artprice: Saint-Romain-au-Mont-d'Or*.
- Art Market Trends 2008. *Artprice: Saint-Romain-au-Mont-d'Or*.
- Barragán, Paco (2008). The Art Fair Age. *Metropolis M*, No 3, 2008. www.metropolism.org, luettu 15.12.2008.
- Bauman, Zygmunt (1998). *Globalization. The Human Consequences*. New York: Columbia University Press.
- Becker, Carol (1999). The Romance of Nomadism: A Series of Reflections. *Art Journal* 58 (2), Summer 1999, 22–29.
- Becker, Howard S. (1984) [1981]. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Becker, Leena (2007). Berliini on taas taiteilijoiden kaupunki. *Helsingin Sanomat* 14.7.2007.
- Birnbaum, Daniel (2001). More is Less. *Artforum*, September 2001.
- Bourdieu, Pierre (1985). Sosiologian kysymyksiä (ranskankielinen alkuteos 1984). Tampere: Vastapaino.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Buchholtz, Larissa ja Wuggenig, Ulf (2005). Cultural Globalization between Myth and Reality: The Case of the Contemporary Visual Arts. *Artefact* 04/2005. artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_buchholz_en.htm, luettu 15.12.2008.
- Bydler, Charlotte (2004). The Global Art World, Inc. *Acta Universitatis Upsalensis, Figura Nova Series* 32. Uppsala.
- Bystryn, Marcia (1978). Art Galleries as Gatekeepers. *Social Research* 45 (2), 390–408.

- Contemporary Art Market 2006/2007. Artprice: Saint-Romain-au-Mont-d'Or.
- Corse, Sarah M. ja Alexander, Victoria D. (1993). Education and Artists. *Current Research on Occupations and Professions* 8, 101–117.
- Crane, Diana (1976). Reward Systems in Art, Science, and Religion. *American Behavioral Scientist* 19 (6), 719–734.
- Crane, Diana (1987). *The Transformation of the Avant-Garde*, 1–19. Chicago: University of Chicago Press.
- Crane, Diana (1994). Introduction. Teoksessa Diana Crane (toim.) *The Sociology of Culture*, 1–19. Oxford: Blackwell.
- Denzin, Norman (1989). *The Research Act*. Kolmas painos. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Dexter, Lewis A. (1970). *Elite and specialized interviewing*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Elmgren, Michael ja Dragset, Ingar (2006). Otsikoimaton puheenvuoro Center and Periphery -keskustelussa. *Flash Art*, No. 251, November–December 2006. www.flashartonline.com, luettu 6.2.2007.
- Erkkilä, Helena (2008). Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehoitaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa. Kuvataiteen keskusarkisto 15. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Erkkilä, Helena ja Vesanen, Marja (1989). *Miten taiteilijaksi tullaan?* Helsinki: Hanki ja jää.
- Eskola, Jari ja Suoranta, Juha (1998). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Eskola, Jari ja Vastamäki, Jaana (2001). Teemahaastattelu. Teoksessa Juhani Aaltola ja Raine Valli (toim.) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I*, 24–42. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Fisher, Jean (1994). Editor's Note. Teoksessa *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, x–xiv. London: Kala Press.
- Fisher, Jean ja Mosquera, Gerardo (2004). Introduction. Teoksessa Gerardo Mosquera ja Jean Fisher (toim.) *Over Here*, 1–9. *International Perspectives on Art and Culture*. New York: New Museum of Contemporary Art.
- Freidson, Eliot (1986). Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue Française Sociologique* 27, 431–443.
- Gablik, Suzi (1984). *Has Modernism Failed?* New York: Thames and Hudson.
- Gablik, Suzi (1991). *The Reenchantment of Art*. New York: Thames and Hudson.
- Gablik, Suzi (1995). *Connective Aesthetics: Art After Individualism*. Teoksessa Susan Lacy (toim.) *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, 74–87. Seattle: Bay Press.
- Gablik, Suzi (2002). *Living the Magical Life: An Oracular Adventure*. Grand Rapids, MI: Phanes Press.
- García Canclini, Néstor (2000). Cultural Policy Options in the Context of Globalization. Teoksessa Gigi Bradford ym. (toim.) *The Politics of Culture*, 302–326. Washington, D. C.: The Center for Arts and Culture.
- Giuffre, Katherine (1999). Sandpiles of Opportunity: Success in the Art World. *Social Forces* 77 (3), 815–832.
- Globalism, a roundtable (2003). *Artforum International*, November 2003, 152–167.

- Granö, Veli (2004). Lophemin kuriton Kunsthalle. *Taide* 2/2004, 8–12.
- Gross, Larry (1995). *Art and Artists on the Margins*. Teoksessa Larry Gross (toim.) *On the Margins of Art Worlds*, 1–16. Boulder: Westview Press.
- Gubrium, Jaber F. ja Holstein, James A. (toim.) (2002). *Handbook of interview research: Context and method*. London: Sage.
- Guilbaut, Serge (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago: Chicago University Press.
- Haerdter, Michael (1996). *Post-modern Nomadism*. Esitelmä Res Artis -verkoston 4. yleiskokouksessa Dublinissa 1.–5.5.2006. www.resartis.org
- Hall, John R. ja Neitz, Mary Jo (1993). *Culture: Sociological Perspectives*. New Jersey: Prentice Hall.
- Hannerz, Ulf (1991). *Scenarios for Peripheral Cultures*. Teoksessa Anthony King (toim.) *Culture, Globalization and the World-System*, 107–128. Houndmills: Macmillan.
- Hannula, Mika (1999). Tähtikirkas taivas. *Taide* 5/99, 54–55.
- Hannula, Mika (2002). Kuvataideakatemia avajaispuhe 11.9.2002. www.mus-tekala.info, luettu 9.7.2008.
- Hannula, Mika (2005). Mika Hannula. *art-ist* 2 (3), Finnish Contemporary Art Special Issue, 27–29.
- Hautala, Kristina (1973). Kuvataiteilijakunnan rakenne ja taloudellinen asema 1970. Valtion taidehallinnon julkaisuja 2. Helsinki.
- Havu, Petra (2006). Kuvataiteilijan hyvinvointi puhutti. *Taiteilija* 4/2006, 3–4.
- Heikka, Elina (2004). Neitsestä tuotteeksi: Valokuvan kansainvälistymisen lyhyt historia. *Kaltio* 6/2004, 254–263.
- Heinänen, Kaisa (2008). Uudistua pitää, kunhan tyyli säilyy. *Helsingin Sanomat* 30.8.2008.
- Hertz, Rosanna ja Imber, Jonathan B. (toim.) (1995). *Studying Elites Using Qualitative Methods*, Thousand Oaks, CA: Sage.
- Hest, Femke van (2007). The presence of artists and countries at contemporary art biennials. Julkaisematon esitelmä European Sociological Association:n konferenssissa Glasgow'ssa 4.9.2007.
- Hest, Femke van (2009). The presence of artists and countries at contemporary art biennials. Artikkelikäsitelmä 29.5.2009.
- Honigman, Ana Finel (2007). Don't believe the hype about Chinese art. *The Guardian* 16.2.2007.
- Hutter, Michael ym. s.a. Two Games in Town. A Comparison of Dealer and Auction Prices in Contemporary Visual Markets. Universität Witten/Herdecke. wga.dmz.uni-wh.de, luettu 19.2.2007.
- Jyrämä, Annukka (1999). *Contemporary Art Markets: Structure and Practices*. Helsinki: Helsinki School of Economics and Business Administration.
- Jyrämä, Annukka (2002). *Contemporary Art Markets – Structure and Actors: A Study of Art Galleries in Finland, Sweden, France and Great Britain*. *International Journal of Arts Management* 4 (2), 50–65.
- Kantokorpi, Otso (2001). Minä lähden Vörumaalle. *Taide* 6/2001, 37.
- Karhunen, Paula (1996). *Kuvataiteen korkeakoulutus ja työmarkkinat*. Tilastotietoa taiteesta n:o 16. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.

- Karhunen, Paula (2004). Kuvan ja median koulutuksesta työelämään. Tilastotietoa taiteesta nro 33. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karhunen, Paula ja Rensujeff, Kaija (2006). Taidealan koulutus ja työmarkkinat: ammatillisen koulutuksen määrä ja valmistuneiden sijoittuminen. Taiteen keskustoimikunta, Tutkimusyksikön julkaisuja nro 31. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karjalainen, Tuula (1990). Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa. Porvoo: Söderström.
- Karo, Marko (2007). Koordinaatteja tilassa ja ajassa. Kuvataide ja kulttuurivaihto 2008–2012. FRAME: Helsinki.
- Karttunen, Sari (1988). Taide pitkä – leipä kapea. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja 2. Helsinki.
- Karttunen, Sari (1993). Valokuvataiteilijan asema. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 15. Helsinki: Painatuskeskus.
- Karttunen, Sari (1998). Income strategies and ideals of Finnish photographic artists. Teoksessa Merja Heikkinen ja Tuulikki Koskinen (toim.) Economics of Artists and Arts Policy. Research Reports of the Arts Council of Finland no. 22, 73–92. Helsinki: The Arts Council of Finland.
- Karttunen, Sari (1999). The Earnings of Photographic Artists in Finland. Työpapereita no 33. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, Sari (2000). Exactly who and what is a photographic artist? Experimenting with emic criteria in a 'status-of-an-artist study'. Työpapereita 34. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, Sari (2002). Taiteilijan määrittely: Refleksiivisyyden esteitä ja edellytyksiä taidepoliittisessa tutkimuksessa. Joensuun yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja n:o 53.
- Karttunen, Sari (2004). Taiteilijoiden lukumäärän kehitys 1950-luvulta 2000-luvulle. Teoksessa Robert Arpo (toim.) Taiteilija Suomessa, 13–36. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja 28. Helsinki.
- Karttunen, Sari (2005). Taidetoimikuntalaitoksen kansainväliset avustukset. Työpapereita 43. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, Sari (2006). Kuvataiteilijoiden koulutusurat. Ammattiopinnot Suomessa ja ulkomailla. Tilastotietoa taiteesta n:o 37. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karttunen, Sari (2007). Kuvataiteilija kansainvälistyy professionalisaation ja prekarisaation ristipaineessa. Janus 1/2007, 53–60.
- Karttunen, Sari (2008a). Entering the Global Art World – Galleries as Mentors of Peripheral Artists. Nordisk Kulturpolitisk Tidskrift 11 (2), 41–73.
- Karttunen, Sari (2008b). Kiasman valta taidekentällä. Teoksessa Päivi Rajakari (toim.) Mitä meillä oli ennen Kiasmaa?, 137–163. Helsinki: Kehys.
- Kivirinta, Marja-Terttu (2001). Venetsian biennaali satsaa nyt Suomeen. Helsingin Sanomat 22.1.2001.
- Kivirinta, Marja-Terttu (2003). Suomen taide harppasi maailmalle. Helsingin Sanomat 4.1.2003.
- Kivirinta, Marja-Terttu (2006). MoMan ovi avautui ensi kertaa suomalaiselle taiteilijalle. Helsingin Sanomat 27.10.2006.
- Kivirinta, Marja-Terttu (2007). "Taiteilijat ovat muiden armoilla". Helsingin Sanomat 12.4.2007.

- Klein, Naomi (2003). No logo. Tähtäimessä brändivaltiaat. Helsinki: WSOY.
- Koivunen, Hannele (2004). Onko kulttuurilla vientiä? Selvitysmiehen raportti. Opetusministeriön julkaisuja 2004: 22.
- Kokko-Viika, Irmeli (2008). Taiteilijaresidenssitoiminnan rooli nykytaiteen tuotannossa. Julkaisematon taidekasvatuksen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto, Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos.
- Korkala, Siru (2008). Kansainvälinen liikkuvuus yliopistoissa ja ammattikorkeakouluissa 2007. CIMO Publications 1/2008. Helsinki: Kansainvälisen henkilövaihdon keskus CIMO.
- Kulttuuritilasto 2007 (2009). Helsinki: Tilastokeskus.
- Lacy, Susan (toim.) (1995). Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press.
- Laitinen-Laiho, Pauliina (2001). Kotimaiset taidemarkkinat 1980- ja 1990-luvulla. Turun yliopiston julkaisuja sarja C numero 173. Turku.
- Laitinen-Laiho, Pauliina (2003). Taide sijoituskohteena. Helsinki: WSOY.
- Laitinen-Laiho, Pauliina (2005). Nuoren taiteilijan teosten hinnat – tähdenlentojako? Taloustaito 18/2005, 18.
- Laitinen-Laiho, Pauliina (2006a). Kotimaisessa taidekaupassa seitsemän vuoden suhdanteet. Taloustaito 7/2006, 16–17.
- Laitinen-Laiho, Pauliina (2006b). Taiteilijan ansioluettelo auttaa sijoittajaa. Taloustaito 1/2006, 21.
- Leinonen, Jani (2004a). Leinosen markkinaraportti. Taide 3/04, 39.
- Leinonen, Jani (2004b). Leinosen markkinaraportti. Kuinka rikastua taiteella nopeasti. Taide 5/04, 45.
- Lepistö, Vappu (1989). Taiteilijäkäsitys, kuvataiteilija ja taideyhteisö. Julkaisematon sosiaalipsykologian lisensiaattitutkielma. Tampereen yliopisto, sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos.
- Lepistö, Vappu (1990a). Kuvataidemaailma ja taiteilijakuvat. Sosiologia 2/90, 125–136.
- Lepistö, Vappu (1990b). Vincent van Gogh – näkökulmia traagiseen taiteilijakuvaan. Synteesi 9 (2–3), 131–144.
- Lepistö, Vappu (1991). Kuvataiteilija taidemaailmassa. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lind, Maria (2005). Introduction. Teoksessa Maria Lind ja Raimund Minicbauer (toim.) European Cultural Politics 2015, 4–13. Stockholm: Iaspis ja Wien: EIPCP.
- Lodenus, Peter (2007). Från Helsingfors-skolan till Berlin. Ny Tid 7.2.2007.
- Lorey, Isabell (2006). Governmentality and Self-Precarization: On the Normalization of Cultural Producers. Teoksessa Simon Sheikh (toim.) Capital (It Fails Us Now), 117–139. Berlin: B_books.
- Lotman, Juri (1989). Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta. Helsinki: SN-kirjat.
- Lönn, Rauha (2004). Taidepolitiikan ytimessä – Suomen Taiteilijaseura 140 vuotta. Teoksessa Kuvataiteilijat 2004, 8–16. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura, Kustannus Oy Taide.
- Mangset, Per (1997). Cultural Divisions in International Cultural Co-operation. Cultural Policy 4/1, 85–106.
- Mangset, Per (2003). ”Jeg må! Jeg må; så byder meg en stemme! Om kunsterroller i endring. Nordisk kulturpolitisk tidskrift 2/2003, 127–156.

- Mangset, Per (2004). "Mange er kalt, men få er utvalgt". Rapport nr 215. Telemarksforsking-Bø.
- Mangset, Per (2008). Fortellinger om kulturelt entreprenørskap. Julkaisematon esitelmä Jyväskylän yliopistossa 6–8.11.2008 pidetyssä tutkijakollokviossa Cultural Policy Research: Conceptual, Spatial and Temporal Approaches.
- Markusen, Ann ym. (2006). *Crossover. How Artists Build Careers across Commercial, Nonprofit and Community Work*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Mehring, Christine (2008). Emerging Market: The Birth of the Contemporary Art Fair. *Artforum*, April 2008, 322–329 ja 390.
- Menger, Pierre-Michel (2001). Artists as workers. *Poetics* 28, 241–254.
- Menger, Pierre-Michel (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris: Seuil.
- Mosquera, Gerardo ja Fisher, Jean (2004). *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*. New York: New Museum of Contemporary Art.
- Moulin, Raymonde (1983). De l'artisan au professionnel: l'artiste. *Sociologie du travail* 4, 388–403.
- Moulin, Raymonde (2003). *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion.
- Moulin, Raymonde ym. (1985). *Les artistes*. Paris: La Documentation française.
- Moureau, Nathalie ja Sagot-Duvauroux, Dominique (2006). *Le marché de l'art contemporain*. Paris: La Découverte.
- Odendahl, Teresa ja Shaw, Aileen (2002). Interviewing Elites. Teoksessa Jaber F. Gubrium ja James A. Holstein (toim.). *Handbook of interview research*, 299–316. London: Sage.
- Oinas, Elina (2004) Haastattelu: kokemuksia, kohtaamisia, kerrontaa. Teoksessa Marianne Liljeström (toim.) *Feministinen tietäminen*, 209–227. Tampere: Vastapaino.
- OK (= Otso Kantokorpi) (2001). Marginaalin romanssi. *Taide* 3/01, 9.
- Onko kulttuurilla vientiä? ON! Esitys Suomen kulttuuriviennin kehittämisohjelmaksi 2007–2011. Opetusministeriön julkaisuja 2007: 9. Helsinki.
- Ostrander, S. A. (1993). "Surely you're not in this just to be helpful": Access, rapport and interviews in three studies of elites. *Journal of Contemporary Ethnography* 22 (1993), 7–27.
- Partanen, Anu (2006). Taiteen hinta. *Image* 1/2006, 26–35.
- Peterson, Richard A. (1994). Culture Studies Through the Production Perspective. Teoksessa Diana Crane (toim.) *The Sociology of Culture*, 163–190. Oxford: Blackwell.
- Pfab, Rupert (2005). Paradigm and Discourse: The Helsinki School of Photography. Teoksessa *The Helsinki School: Photography by TaiK*, 219–222. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Quemin, Alain (2002). *L'art contemporain international*. Nimês: Jacqueline Chambon/Artprice.
- Quemin, Alain (2006). Globalisation and Mixing in the Visual Arts. *International Sociology* 21 (4): 522–550.
- Rastenberger, Anna-Kaisa (2006). The Helsinki School – täysi oppimäärä brändäyksessä. *Kulttuurintutkimus* 23 (4): 13–26.

- Rastenberger, Anna-Kaisa (2008). Kuvataiteen brändäys – The Helsinki School. Teoksessa Jussi Ojajärvi ja Liisa Steinby (toim.) *Minä ja markkinavoimat*, 296–323. Helsinki: Avain.
- Rautiainen, Pauli (2007). Taiteilija-apurahajärjestelmän toimivuus ja koettu vaikuttavuus. Työpapereita 45. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, tutkimusyksikkö.
- Rautiainen, Pauli (2008a). ”Emme ole voineet tänä vuonna...” Työpapereita 46. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, tutkimusyksikkö.
- Rautiainen, Pauli (2008b). Suomalainen taiteilijatuki. Taiteen keskustoimikunta, Tutkimusyksikön julkaisuja nro 34. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Reitala, Aimo (1991). Kansallisuus ja kansainvälisyys Suomen kuvataiteen ongelmana. Teoksessa Seppo Heiskanen (toim.) *Nuori taide*, 371–377. Helsinki: Hanki ja jää.
- Rengers, Merign (2004). Career hopping: trends in artistic careers of the near future. Teoksessa Ineke van Hamersfeld (toim.) *A portrait of the artist in 2015*, 23–27. Amsterdam: Boekmanstudies.
- Rensujeff, Kaija (2003). Taiteilijan asema. Raportti työstä ja tulonmuodostuksesta. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja 27. Helsinki.
- Rensujeff, Kaija (2004). Taiteellinen työ ja toimeentulo – taiteilijan työmarkkinat, sosiaaliturva ja verotus. Teoksessa Robert Arpo (toim.) *Taiteilija Suomessa*, 102–128. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja 28. Helsinki.
- Richmond, Yale (2005). Cultural Exchange and the Cold War. *The Journal of Arts Management, Law and Society* 35 (3), 239–245.
- Rosen, Sherwin (1983). The Economics of Superstars. *The American Scholar* 52 (4).
- Rosenberg, Bernard & Fliegel, Norris (1970). Dealers and Museums. Teoksessa Milton C. Albrecht ym. (toim.) *The Sociology of Art and Literature*, 469–482. London: Gerald Duckworth.
- Rosenblum, Barbara (1980). Becoming a Fine Arts Photographer. *Exposure* 18 (3 & 4), 35–40.
- Rosenblum, Barbara (1985). The Artist as an Economic Actor in the Art Market. Teoksessa Judith Balfe ja Margaret Jane Wyszomirski (toim.) *Art, Ideology and Politics*, 63–79. New York: Praeger.
- Rosenblum, Barbara (1986). Artists, Alienation and the Market. Teoksessa Raymond Moulin (toim.) *Sociologie de l’art*, 173–182. Paris: La Documentation française.
- Rossi, Leena-Maija (2002). On the Edge of the field or inside the plane. *Invisible Culture, An Electronic Journal for Visual Culture*. Issue 4. www.rochester.ed/in_visible_culture, luettu 11.2.2003.
- Rossi, Leena-Maija (2003). Suomen ihme – onko sitä? mustekala.info 18.6.2003, luettu 7.12.2004.
- Ruusuvuori, Johanna ja Tiittula, Liisa (2005). Johdanto. Teoksessa *Haastattelu*, 9–21. Tampere: Vastapaino.
- Rückenstein, Minna (toim.) (2004). Työpaikkana maailma: Lähtijöiden näkökulma globaaliin talouteen. Helsinki: Edita.
- Røyseng, Sigrid, Mangset, Per ja Spord Borgen, Jorunn (2007). Young Artists and the Charismatic Myth. *International Journal of Cultural Policy* 13 (1), 1–16.

- Saarela-Kinnunen, Maria ja Eskola, Jari (2001). Tapaus ja tutkimus = tapaustutkimus? Teoksessa Juhani Aaltola ja Raine Valli (toim.) Ikkunoita tutkimusmetodeihin I, 158–169. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Saarinen, Riitta (2007). Basel kosiskelee Kiasmaa. *Taloussanomien* 5.5.2007.
- Salo, Merja (2002). Well-marketed photographic art. *Arttu* 3/02, 26.
- Schaeffer, Nora ja Maynard, Douglas (2002). Standardization and interaction in the survey interview. Teoksessa Jaber Gubrium & James Holstein (toim.) *Handbook of Interview Research: Context and method*, 577–601. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Schildt, Göran (1975). Kuvataide todellisuuden hahmottajana. Teoksessa *Taide, yksilö, yhteiskunta*, 36–45. Helsinki: Suomen Kulttuurirahasto.
- Schjeldahl, Peter (1995). Finnish gilt. The photography of Esko Mannikkö. *Artforum*, November 1995, 66–69.
- Schlaegel, Andreas (2006). Otsikoimaton puheenvuoro Center and Periphery -keskustelussa. *Flash Art*, No. 251, November-December 2006. www.flashartonline.com, luettu 6.2.2007.
- Sennett, Richard (2002). *Työn uusi järjestys*. Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, Janne (1999). Männikkö-myytin ainekset kaivettiin maalaustaiteen historiasta. *Helsingin Sanomat* 2.6.1999.
- Shonibare, Yinka (2003). Otsikoimattomia puheenvuoroja Global tendencies -keskustelussa. *Artforum International*, November 2003, 152–167.
- Siltala, Juha (2004). *Työelämän huonontumisen lyhyt historia*. Helsinki: Otava.
- Simpson, Charles R. (1981). *Soho: The Artist in the City*. Chicago: Chicago University Press.
- Solhjell, Dag (1995). *Kunst-Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Stallabrass, Julian (2006). *Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Suhonen, Pekka (1985). Suomen taide ja yhdentymisen. *Taide* 1/85, 52–55.
- Suomi, Riikka (2000). *Kuvataiteen tuottaminen ulkomaille. Näyttelyvaihtokeskus Frame*. Julkaisematon taidehistorian pro gradu. Helsingin yliopisto, taidehistoria.
- Suomi, Riikka (2005). *Kansainvälinen taiteilijaresidenssitoiminta Suomessa 1995–2005. Työpapereita n:o 44*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Tehdään se toisin (2005). *Muoto* 4/05, 32–44.
- The Economic Situation of the Visual Artist* (1985). London: Calouste Gulbenkian Foundation.
- Throsby, David (1994). A Work-Preference Model of Artist Behaviour. Teoksessa Alan Peacock ja Ilde Rizzo (toim.) *Cultural Economies and Cultural Policies*, 69–80. Dordrecht: Kluwer.
- Tienari, Janne ym. (2005). Yhteisyyden rakentuminen haastattelussa. Teoksessa Johanna Ruusuvaara ja Liisa Tiittula (toim.) *Haastattelu*, 103–124. Tampere: Vastapaino.
- Trasforini, Antonietta (2008). Femmes artistes, batailles mnémoniques et Biennale de Venise (1895–1999). Julkaisematon esitelmä Barcelonassa 5–8.9.2008 järjestetyssä 1. ISA Forumissa.
- Uimonen, Anu (2007). Valokuvaaja sekoitti maukkaan cocktailin. *Helsingin Sanomat* 1.9.2007.
- Uudenmaan näyttelytilaopas 2007. Helsinki: Uudenmaan taidetoimikunta. www.taiteenkeskustoimikunta.fi.

- Valjakka, Timo (1999). Suomalainen nykytaide ja kansainväliset näyttelyt. Selvityksiä 1, 1999. Helsinki: Frame.
- Verkkola, Tuija (2000). Tate Modern avautuu jättivoimalassa. Helsingin Sanomat 6.5.2000.
- Vähämäki, Jussi (2006). Yliopisto. Teoksessa Mikko Jakonen ym. (toim.) Uuden työn sanakirja, 153–159. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Vänskä, Annamari (s. a.) AV-arkki, lyhyt historia. www.av-arkki.fi, luettu 16.6.2008.
- Vänskä, Annamari (2006a). Helsinki School tuotteistaa valokuvaa. Kauppalehti Presso nro 16, 22.4.2006, A17.
- Vänskä, Annamari (2006b). Tulevaisuuden toivot. Kauppalehti Presso nro 16, 22.4.2006, A14–15.
- Väyrynen, Raimo (2002). Globalization, Culture and Society. Esitelmä Res Artis -seminaarissa Helsingissä 20.9.2002.
- Waenerberg, Annika (2005). Glimpses from the history of travel among artists. *Arsis* 3/05, 4–6.
- Warchol, Krystyna (1995). Artists Entering the Marketplace: Pricing New Art. Teoksessa Larry Gross (toim.) *On the Margins of Art Worlds*, 71–93. Boulder: Westview Press.
- Weber, Max (1980) [1904]. Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki (Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus). Suomentanut Timo Kyntäjä. Helsinki: WSOY.
- Weber, Max (1956). *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: J. C. B. Mohr.
- Wellin, Christopher (1993). Careers in Art Worlds. *Current Research on Occupations and Professions* 8, 247–276.
- Willner-Rönnholm, Margareta (1987). Kvinnliga elever vid Åbo ritskola lsääret 1950–1951. Taidehistoriallisia tutkimuksia. Helsinki
- Willner-Rönnholm, Margareta (1996). Taidekoulun arkea ja unelmia. Turun piirustuskoulu 1830–1981. Turku: Turun maakuntamuseo.
- Willner-Rönnholm, Margareta (2001). *Konsten eller livet. Elever inskrivna vid Åbo ritskola 1950, deras levnadsberättelser och bildvärld*. Åbo Akademis förlag.
- Yli-Lassila, Jukka (2007). Kansainvälinen taiteilija panostaa luomuun. Helsingin Sanomat 14.9.2007.
- Zolberg, Vera (1990). *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Zollars, Cheryl L. ja Cantor, Muriel C. (1993). The Sociology of Culture Producing Occupations. *Current Research on Occupations and Professions* 8, 1–32.
- Zorloni, Alessandra (2005). Structure of the Contemporary Art Market and the Profile of Italian Artists. *International Journal of Arts Management* 8 (1), 61–71.

LIITE 1. Haastattelulomake*

Nuorten taiteilijoiden kansainvälistyminen

1. Nimi _____ 2. Syntymävuosi 19__
3. Syntymäpaikka _____ 4. Asuinpaikka _____
5. Avio- tai avoliitossa ei kyllä, puolison ammatti? _____
6. Lapsia ei kyllä, syntymävuodet? _____
7. Pohjakoulutus peruskoulu lukio ylioppilas, vuonna ____ muu: _____
8. Kielitaito Rasti jos riittävä arkipäivän tai sitä vaativammassa tilanteissa; ympyröi äidinkieli
 englanti ranska suomi
 espanja ruotsi venäjä
 italia saksa muu: _____

AMMATTIALA JA -NIMIKKEET

Kysymyksissä 9–11 voit rastia useita vaihtoehtoja mutta ympyröi ensisijainen

9. Millä taiteenaloilla toimit pääasiassa?
 elokuva näyttämötaide verkkotaide
 installaatio performanssi video
 kuvanveisto piirustus yhteisötaide
 käsitetaide tanssi ympäristötaide
 maalaus valokuva ääni/musiikki
 mediataide valotaide muu: _____
10. Mitä ammattinimikkeitä käytät?
 kuvanveistäjä piirtäjä valokuvataiteilija
 kuvataiteilija taidemaalari ympäristötaiteilija
 mediataiteilija videotaiteilija yhteisötaiteilija
 performanssitaiteilija tilateostaiteilija taiteilija
 taidegraafikko valokuvaaja muu: _____
11. Mitä perusteita käyttäisit arvioitaessa, kuka on ammattitaiteilija?
 ajankäyttö taiteen tekemiseen oma identiteetti
 toimeentulo taiteesta sisäinen pakko tehdä taidetta
 ammatillinen taidekoulutus lahjakkuus
 ammattijärjestön jäsenyys kriitikoiden tunnustus
 tuotannon laatu toisten taiteilijoiden tunnustus
 pitkään jatkunut toiminta muu: _____
12. Kuulutko mihinkään taiteilijajärjestöihin?
 Muu ry Taidemaalariliitto
 Suomen Kuvanveistäjäliitto Valokuvataiteilijoiden liitto
 Suomen Taidegraafikot muu: _____

TAIDEKOULUTUS

13. Taidealan ammatillinen koulutus
- | | | |
|-------------------|--|-----------------------|
| <u>Oppilaitos</u> | <u>Tutkinto & valmistumisvuosi</u> | <u>Opiskeluvuodet</u> |
| _____ | _____ | _____ |

* Lomaketta on lyhennetty poistamalla vastaamiseen tarkoitettua tilaa sekä tiivistämällä vastausvaihtoehtoluetteloa kysymyksissä 25 ja 46.

14. Muu ammatti- tai akateeminen koulutus

Oppilaitos _____

Tutkinto & valmistumisvuosi _____

Opiskeluvuodet _____

15. Opiskeletko missään tällä hetkellä? en kyllä, tarkenna: _____*(Jos ei taidekoulutusta, kysymykseen 20.)*

16. Jos olet opiskellut suomalaisessa taidekoulussa, niin oliko siellä opiskeluaikanasi

 ulkomaalaisia opettajia? ulkomaalaisia opiskelijoita?17. Sisältyikö opintoihisi erityisiä jaksoja, joissa käsiteltiin taiteilijan ammattitoimintaa ja -käytäntöjä kansainvälisellä tasolla? ei kyllä, mitä? _____

18. Mikä koulutuksessasi oli hyvää kansainvälistymistä ajatellen? _____

19. Mitä koulutuksestasi puuttui kansainvälistymistä ajatellen? _____

NYKYTAITEEN KENTTÄ

20. Mitä pidät menestyksenä kansainvälisellä nykytaiteen kentällä? _____

21. Mitkä ovat mielestäsi taiteilijan kansainvälisen uran kannalta keskeiset instituutiot

a) Suomessa? _____

b) ulkomailla? _____

22. Keitä pidät tässä suhteessa vaikutusvaltaisimpina henkilöinä

a) Suomessa? _____

b) ulkomailla? _____

23. Mitkä mielestäsi ovat nykytaiteen keskuksset kansainvälisesti? _____

24. Kuinka luonnehtisit Suomen asemaa kansainvälisellä nykytaiteen kentällä? _____

25. Mitä pidät tärkeimpinä kansainvälisinä taidelehtinä? [Tarjolla 20 valmista vaihtoehtoa sekä "muu, mikä?"]

TAITEELLINEN TOIMINTA26. Yksityisnäyttelyt vuosina 2003–2005 *Mainitse nimi ja paikka*

Suomessa: _____

ulkomailla: _____

27. Ryhmä- ja yhteisnäyttelyt vuosina 2003–2005 Suomessa _____ kpl ulkomailla _____ kpl

28. Minä vuonna katsot urasi taiteilijana varsinaisesti alkaneen? Vuonna _____

29. Mitä tuolloin tapahtui? _____

30. Teoksia ensi kerran näyttelyssä Suomessa vuonna _____ ulkomailla vuonna _____
31. Ensimmäinen yksityisnäyttely Suomessa vuonna _____ ulkomailla vuonna _____
32. Mitä muita tärkeitä tapahtumia tai jaksoja voit erottaa uraltasi? _____

33. Mitä pidät ammatillisesti tärkeimpänä saavutuksenesi tähän mennessä? _____

34. Miten luonnehtisit tämänhetkistä asemaasi kotimaisella kuvataiteen kentällä? _____

35. Oletko saanut yhtään jalansijaa kansainvälisellä nykytaiteen kentällä? en kyllä, tarkenna: _____

36. Onko teoksiasi hankittu ulkomaisiin taidekokoelmiin? ei kyllä, mihin? _____

37. Oletko koskaan tehnyt julkisia teoksia tai muita tilaustöitä ulkomaille? en kyllä, mitä ja minne? _____
38. Oletko ollut ulkomailla taiteilijaresidenssissä? en kyllä, missä ja kuinka kauan? _____

39. Oletko koskaan muutoin tehnyt taiteellista työtä ulkomailla? en kyllä, missä ja milloin? _____

40. Oletko koskaan tehnyt yhteistyötä Suomen ulkomailla sijaitsevien kulttuuri-instituuttien kanssa?
 en kyllä, millä tavoin? _____

41. Mitä pidät kansainvälisen työskentelyn tärkeimpänä antina taiteellisen kehityksesi tai taiteilijanurasi kannalta? _____

42. Mitä ongelmia olet kohdannut työskennellessäsi ulkomailla tai kansainvälisessä kontekstissa?
 arvostuksen puute kulttuuriset vaikeudet yksinäisyys
 hyväksikäyttö rahapula muu: _____
 kielivaikeudet syrjintä
43. Missä maissa olet työskennellyt tai vierailut työn takia viimeisten kolmen vuoden aikana? _____

44. Missä maassa työskentelisit, jos saisit valita vapaasti? _____
45. Voisitko ajatella muuttavasi jonain päivänä pysyvästi ulkomaille? kyllä en
46. Onko töitäsi ollut koskaan esillä missään näistä kansainvälisistä tapahtumista tai oletko vierailut niissä katsojan roolissa? [Tarjolla 54 valmista vaihtoehtoa (biennaaleja, triennaaleja, taidemessuja jne.) sekä ”muu, mikä?”]
47. Jos töitäsi on ollut esillä näissä tapahtumissa, niin kuinka tämä järjestyi? _____

48. Ympyröi edellisestä luettelosta ne kolme tapahtumaa, joihin pääsyä arvostat eniten

TYÖ JA TOIMEENTULO

49. Oletko tehnyt viimeksi kuluneen vuoden aikana myös muuta kuin taiteellista työtä?
 en kyllä, mitä? _____
50. Onko tavoitteesi elättää itsesi taiteellisen työn tuloilla? en kyllä

51. Montako tuntia keskimäärin teet työtä viikossa? _____ tuntia, josta taiteellista _____ tuntia
52. Mistä ammatista olet saanut eniten tuloa viimeisen vuoden aikana? _____
53. **Tämänhetkinen työmarkkinatilanne** *Voit valita useita vaihtoehtoja*
 vapaa taiteilija, tarkenna rahoitus: _____
 freelancer, tarkenna työnantajien laatu: _____
 vakinainen kokopäiväinen työsuhde, missä? _____
 vakinainen osapäiväinen työsuhde, missä? _____
 määräaikainen kokopäiväinen työsuhde, missä? _____
 määräaikainen osapäiväinen työsuhde, missä? _____
 yrittäjä, tarkenna: _____
 työtön, mistä lähtien? _____
 opiskelija saa opintotukea ei saa opintotukea
 muu, mikä? _____
54. **Veronalaiset kokonaistulot vuonna 2005** *Brutto ennen vähennyksiä; ilman verottomia apurahoja*
 alle 3 000 € 9 000–11 999 22 000–26 999 42 000–51 999
 3 000–5 999 12 000–16 999 27 000–31 999 yli 52 000 €
 6 000–8 999 17 000–21 999 32 000–41 999
55. Oletko saanut vuonna 2005 apurahoja tai palkintoja? en kyllä, yhteensä _____ €
56. Miten luonnehtisit apurahojen merkitystä taiteellisen työsi rahoittamisessa? _____
57. Oletko koskaan saanut työillesi tukea yksityisiltä sponsoreilta? en kyllä
58. Oletko saanut viimeisten kolmen vuoden aikana taiteellisesta työstä tuloja ulkomailta?
 en kyllä, mistä työstä ja kuinka paljon? _____
59. Oletko koskaan saanut ulkomaista/kansainvälistä apurahaa tai palkintoa? en kyllä, minkä? _____
60. Liittyykö kansainvälisen toiminnan rahoittamiseen kokemuksesi mukaan erityisiä ongelmia?
 ei kyllä, mitä? _____
61. Onko sinulla sopimus kotimaisen tai ulkomaisen gallerian kanssa? ei kyllä, minkä gallerian kanssa ja millaisilla ehdoilla? _____
62. Käytätkö ammattilaisten palveluita verotus-, tekijänoikeus- tai sopimusasioissa tai PR:n hoidossa ja markkinoinnissa? ei kyllä, mitä? _____
63. Oletko koskaan saanut FRAMEltä taloudellista tai muuta apua? ei kyllä, mitä? _____
64. Kommentteja haastattelun teemoista tai viestejä taidehallinnolle: _____

Research Reports
Publication no. 36
Arts Council of Finland
Helsinki 2009

Sari Karttunen

'It's kind of like a snowball starts rolling.'

The internationalisation of young visual artists in Finland

English Abstract

This report concludes a research project, lasting several years, on the internationalisation of Finnish art and artists. The project as a whole is comprised of a set of sub-studies that approach the topic from several angles, drawing upon multiple data and methods. The publication at hand reports on the final phase, which is based on half-structured interviews with artists.

The main question of the study is: what happens to artists' occupational practices and ideologies in the overall context of post-industrial society, and in the special case of a rapidly internationalising art scene. The assumption is that these two processes combined will cause major transformations in the Finnish corps of artists, both at the individual and collective levels. They will strengthen the position of certain types of artists and occupational practices and weaken others; in addition, new norms and models will be imported by mobile artists from abroad.

The framework for the study builds upon the 'production of culture approach' introduced by Diana Crane and Richard Peterson, among others, which focuses interest on the relationship between the nature of cultural symbols and the conditions surrounding their production. The emphasis here is on changes in the social and institutional contexts in which artists carry out their work. Particular attention is paid to the nature of support and reward systems, and the incentives and restraints they place on artists.

The hypothesis was that internationalisation would boost professionalization among visual artists in Finland. In particular, artists operating in close connection with the global art market were believed

to become more middle-class and bourgeois as regards their values, living standards and appearance. Professionalization was expected to enhance the opportunities for some artists to actually earn their living from art. International visibility was, moreover, assumed to have polarising effects on the earnings and career paths of Finnish artists; thus far social and economic discrepancies between artists have been small in cross-national comparisons.

The study's interest in the evolution of artist types in the post-modern, late-industrial era links it to recent work by Hans Abbing in the Netherlands and Per Mangset and his associates in Norway. In his study of art students, Mangset asked how strongly young artists are guided by 'charismatic ideology' as delineated by Pierre Bourdieu. Roughly put, the concept refers to the modern romantic myth according to which people are 'called' to art from birth, and economic and other external interests should be kept separate of the practice of art.

The population frame was identified as emerging visual artists who come from Finland, or are currently based there, and who have made some headway on the international art scene. 'Young' was understood as being aged 35 or under, and visual art was defined broadly to include not only painting and sculpture, but also photographic, media, video, performance, community and environmental art. Various types of contemporary arts activity taking place at the international level were also taken into account; these range from prominent art fairs to less visible grass roots community actions.

The names for the pool of interviewees were singled out from the Who's Who type of registers of Finnish artists, exhibition catalogues, artists' books, art magazines and other documentary material, including applications for Arts Council grants, as well as on the basis of suggestions from informants in the visual art field. The final sample, composed of 15 cases, may be characterised as targeted or theoretical; hence the findings cannot be generalised to the whole population of Finnish artists. As it focuses on the youngest generation, the study is more intended to indicate future trends in the occupation.

The interviews were conducted between December 2005 and June 2006. The interviewees were between 25 and 36 years of age. Nine were women and six were men, the percentage of women (60%) being slightly lower than it was among all visual artists in the same age group (67%). Fourteen interviewees were born and also raised in Finland; they all had studied art in Finland, and ten had studied abroad as well. One interviewee was an immigrant who had come to Finland after having gained an MFA in his home country. Three interviewees were living abroad and one shared her time between Finland and another European country. One interviewee had just returned after spending five years abroad, where she had originally gone for MA studies.

All 15 interviewees had obtained a master's degree in art or were just about to complete their studies. Some were already preparing for

a doctoral degree in art or carrying out further studies in art history, art theory or criticism. Typical of contemporary art, the majority were using several media in their artworks, most often photography, video and installation, but also painting and drawing. Two interviewees were specialising in site-specific art, making use of any appropriate media. One artist was involved chiefly with sculpture, one with computer art, and one with painting.

The interviews were a mixture of the half-structured and the thematic type. They were carried out with the help of a questionnaire form which contained both structured and open questions (64 in all). The questions dealt with training and occupational activity, with an emphasis on the international dimension. Even though a questionnaire form was used, the order of questions depended on the direction the discussion took with each interviewee. Moreover, a few extra questions were tailored for each artist based on material found in their curriculum vitae, interviews and articles in art journals, newspapers, art books and exhibition catalogues, and the grant registries of the Arts Council. The interviews lasted from two to three-and-a-half hours; all were recorded and transcribed word for word.

The interviews with these emerging practitioners indicated that various changes are happening in the role and finances of artists in Finland. Up until recently, artists have depended to a great extent on the state and other grant-givers for the continuation of their practice; in addition, they have supported their art-making themselves through second jobs. What is more, state working grants have been considered the most legitimate source of income for Finnish artists and have enabled them to resist commercialism. Thanks to increased international interaction, new career opportunities are now opening up for Finnish artists. These often demand that artists agree to new types of employment and financial arrangements and respective alterations in their occupational image.

Foreign galleries, which differ from domestic ones in many respects, appear to play an essential role in the transformation process. Ten out of the fifteen young interviewees had made a contract with a foreign gallery. These galleries teach Finnish artists how to operate on the global art scene, and they also help in moulding their attitudes toward becoming more permissive of commerce in art. First, these galleries transmit new norms and practices through the long-standing relationships they form with their house artists. Second, these galleries are capable of reaching so many and such wealthy buyers that some artists may soon be able to start living on sales alone. Major galleries also provide financial support for the artists' new productions, which rarely happens in Finland.

As the interviewees had 'started to play the game', to quote one of them, they accepted the fact that they needed to make some amendments to their approach to the market. They understood that private

galleries need something that can be sold in order to survive themselves. Most video artists, for instance, agreed to produce stills from their films. Several interviewees became more flexible about accepting commissioned work and even made-to-order work; moreover, they told about this openly and without reference to 'bread and butter'. Even so, money was not discussed much in the interviews except in the pragmatic sense of financing living and work expenses. Money was essentially treated as a means of making more art, and thus a legitimate objective for an artist. Galleries that sold art works and gave production support were seen as god-sends as they gave artists the chance to concentrate full-time on art making. Galleries also functioned as indispensable intermediaries as well as buffers between artists and consumers.

Artists specialising in site-specific art and temporary projects were distinguished from the other interviewees. These artists are often invited to participate in biennials and other art events, which provide them with an important means of realizing their art work. Some biennials offer residencies lasting several months, and include a cost-of-living and material allowance. Residencies often function on a project basis as well, and some 'nomadic' artists apply for one residency after another. It is vital for these artists to gain visibility and make themselves known to curators who design programmes and choose the participants. Still critical of harsh commercialism, however, these artists would have welcomed a suitably-minded gallery owner to take care of their promotion work.

The young interviewees did not represent the average Finnish artist, since only a few of them had to rely on second jobs, as they were mostly financed by grants and sales. Several of the interviewees were teaching art, but only in terms of the odd lecture or workshop. Some artists occasionally acted as curators for exhibitions and wrote reviews for art journals, while others carried out applied artistic work, such as graphic design or commercial photography. As a rule, if any of the interviewees had sales amounting to any considerable figure, the artist concerned was gallery-based and most of the sales came through foreign galleries from abroad. Hardly any of the interviewees had continuous sales that were enough to sustain them without the aid of grants or second jobs. All 15 of them were actually receiving some grant in the year of the interview. International merits improved the interviewees' chances of gaining grants.

Among the interviewed young artists the preference for government money appeared to be fading, although they currently depended on grants for the continuation of their arts practice and their international activities as well. Their reward system could best be described as a mixed one. They all held it as an ideal to be able to live on their art. Many of them saw grants and other public subsidies

as a kind of start-up assistance that could be offset after a few years of practice.

These young artists tended, for the most part, to be professional, disillusioned and pragmatic people. The mental and economic pressures of their careers were currently high. The most successful had already become masters at managing their schedules, often assisted by their galleries. They knew that the competition was tougher at the international level, and they realised that they had only a few years to establish their name. The interviewees nevertheless expected that their careers would advance if they worked hard and persistently developed their own unique artistry, a charismatic notion as such. At the same time, most of them acknowledged the need to be connected, promoted, marketed and branded.

What the interviewees valued most was their arts work, and they struggled hard for the opportunity to concentrate on it. They had to find ways of financing their practice without having to take on second jobs. It was most important for them to save time and energy for producing new works, for if they had nothing new to offer, interest in them would wane quickly. Foreign residence programmes, for instance, were taken as a means to arrange full-time concentration on artistic work, uninterrupted by ordinary social ties and responsibilities.

Instead of proving artistic integrity through economic sacrifices, as has been the habit in Finland, the interviewees were building up legitimacy through the process of selecting venues, invitations and co-workers. Image was an important consideration for them; some even talked about the artist as a 'brand'. Many saw the international art world as their primary audience instead of their domestic colleagues and other gatekeepers at home. Nevertheless, the home scene had to be tended as well, since most interviewees still depended on national financing.

The study on the whole indicates that the charismatic ideology of art has loosened but not totally lost its grip among mobile young artists in Finland. The division between art and economy existed for the interviewees, though they were negotiating the boundary and revising the concept of autonomous practice. Judgmental attitudes toward commercialism were slackening among them, and their reward orientation could be characterised as mixed rather than state-centred. The interviews suggest the acceptance of a more market-oriented type as one of the legitimate roles available to the artist in Finland.

Tutkimusyksikön julkaisuja

Research Reports

ISSN 1796-6612

- N:o 1 Kati LINTONEN: Valokuvan 70-luku. Suomalaisen valokuvataiteen legitimaatio ja paradigmanmuutos 1970-luvulla. (The 1970's and the Finnish Photographic Art. Summary.)
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1988. ISBN 951-861-106-8.
- N:o 2 Sari KARTTUNEN: Taide pitkä – leipä kapea. Tutkimus kuvataiteilijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla.
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1988. ISBN 951-861-241-2.
- N:o 3 Totti TUHKANEN: Taiteilijana Turussa. Tutkimus Turun kuvataiteilijoiden urakehityksestä vuosina 1945–1985.
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1988. ISBN 951-861-322-2.
- N:o 4 Jarmo MALKAVAARA: "Kauneus" ja "Mahti". Taidejärjestelmän ja poliittis-hallinnollisen ohjausjärjestelmän välisten suhteiden taidekeskeistä tarkastelua. (The Aesthetic and the Authoritative. An Analysis of the Arts Facing Politics and administration in Modern Society. Summary.)
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1989. ISBN 951-861-323-0.
- N:o 5 Merja HEIKKINEN: Tilannekuva kirjailijoista. Tutkimus kirjailijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla.
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1989. ISBN 951-861-377-X.
- N:o 6 Riitta REPO: Tanssien tulevaisuuteen. Tutkimus suomalaisen tanssitaiteen legitimaatiosta ja tanssin koulutusjärjestelmän vakiintumisesta.
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1989. ISBN 951-861-398-2.
- N:o 7 Jari MUIKKU: Laulujen lunnaat. Raportti suomalaisesta äänite-tuotanto-politiikasta.
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1989. ISBN 951-861-675-2.
- N:o 8 Pekka OESCH: Säveltaidetta vai musiikkipolitiikka? Tutkimus valtion säveltaidetoimikunnasta vuosina 1968–1989. (Art or Policy? A Study of the Finnish National Council for Music 1968–1989. Summary.)
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1990. ISBN 951-37-0203-0.
- N:o 9 Marjut SALOKANNEL: Häviävät elokuvan tekijät. Tutkimus audiovisuaalisten oikeuksien luovutussopimuksista. (The Loss of Film Authors – a study on contracts relating to assignment of audiovisual rights. Abstract.)
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1990. ISBN 951-37-0325-8.
- N:o 10 Sari KARTTUNEN: Jokaisen silmissä kaikkien hampaissa. Tutkimus Suomen kuntien taidehankinnoista 1980-luvun puolivälissä. (Purchases of Works of Art by Finnish Municipalities. Summary.)
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1990. ISBN 951-37-0365-7.

- N:o 11 Anita KANGAS: Kunta, taide ja markat. (Culture, Municipality and Money. Abstract.)
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1991. ISBN 951-37-0364-9.
- N:o 12 Merja HEIKKINEN. Sillä välin toisaalla... Sarjakuvan kulttuuripoliittinen asema ja sarjakuvien tuotanto. (Meanwhile, somewhere else... The position of comics in cultural policy and the production of comics. Summary.)
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1991. ISBN 951-37-0656-7.
- N:o 13 Pirjo VAITTINEN (toim.): Teatterin vuosi. Turun kaupunginteatterin toiminta, ohjelmisto ja yleisö näytäntökaudella 1990–1991. (A Year of the Theater. The activities, the repertoire and the audience of Turku City Theater during the 1990–1991 season. Abstract.)
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1992. ISBN 951-37-0840-3.
- N:o 14 Anita KANGAS & Kirsi POHJOLA: Kulttuurisihteeri lähikuvassa. (Portrait of Cultural Secretaries. Abstract.)
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1992. ISBN 951-37-0360-6.
- N:o 15 Sari KARTTUNEN: Valokuvataiteilijan asema. Tutkimus Suomen valokuva-taiteilijakunnan rakenteesta ja sosiaalis-taloudellisesta asemasta 1980–1990 -luvun vaihteessa. (The Position of Photographic Artists in Finland. Abstract.)
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1993. ISBN 951-37-1139-0.
- N:o 16 Auli IRJALA: Säveltaiteilijan toimeentulo. Tutkimus säveltaiteilijakunnan rakenteesta ja taloudellisesta asemasta Suomessa vuonna 1989. (The Economic Situation of Composers and Musicians in Finland. English Summary.)
Valtion painatuskeskus. Helsinki 1993. ISBN 951-37-1200-1.
- N:o 17 Paula KARHUNEN: Näyttämötaiteilija Suomessa. Tutkimus asemasta ja toimeentulosta 1980–90 -luvun vaihteessa. (The Position of Finnish Artists in the Field of Theatre. English Summary.)
Painatuskeskus. Helsinki 1993. ISBN 951-37-1228-1.
- N:o 18 Pekka OESCH: Elokuvantekijöiden toimeentulo. Tutkimus taloudellisesta asemasta 1989 ja 1992. (The Economic Situation of Cinematographers in Finland. English Summary.)
Painatuskeskus. Helsinki 1995. ISBN 951-37-1648-1.
- No. 19 Auli IRJALA & Magne EIKÅS: State, culture and decentralisation. A comparative study of decentralisation processes in Nordic cultural policy.
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 1996. ISBN 951-53-0700-7.
- N:o 20 Merja HEIKKINEN: Kuvien taitajat – taidepolitiikan marginaalit. Tutkimus graafisten suunnittelijoiden, kuvittajien ja sarjakuvantekijöiden asemasta. (The Position of Graphic Designers, Illustrators and Comics Artists. English Summary.)
Edita. Helsinki 1996. ISBN 951-37-1969-3.

- N:o 21 Taija TUOMINEN: "Heillähän on jo kasvotkin", esikoiskirjailijatu-
mus.
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki. 1998. ISBN 952-5253-00-7.
- No. 22 Merja HEIKKINEN & Tuulikki KOSKINEN (toim.): Economics of
Artists and Arts Policy, Selection of Papers.
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki. 1998. ISBN 952-5253-04-X.
- N:o 23 Soili HARJALUOMA: Kirjoittajakoulutus nyt ja tulevaisuudessa.
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki. 1998. ISBN 952-5253-07-4
- N:o 24 Toim. Aino SARJE, Ulla HALONEN ja Päivi PAKKANEN: Kirjoituk-
sia koreografiasta. Tanssintutkimuksen vuosikirja 1998.
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki. 1999. ISBN 952-5253-11-2
- N:o 25 Pekka OESCH: Kulttuurin sponsorointi ja yritysysteistyö – kehitys ja
käytännöt. (Culture, Companies and Sponsorship – Development
and Practice. English Summary)
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 2002. ISBN 952-5253-39-2
- N:o 26 Merja HEIKKINEN: The Nordic Model for Supporting Artists. Public
Support for Artists in Denmark, Finland, Norway and Sweden.
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 2003. ISBN 952-5253-40-6
- N:o 27 Kaija RENSUJEFF: Taiteilijan asema. Raportti työstä ja tulonmuodos-
tuksesta eri taiteenaloilla. (The Status of the Artist in Finland – Report
on Employment and Income Formation in Different Fields of Art.
English Summary.)
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 2003. ISBN 952-5253-47-3
- N:o 28 Robert ARPO (toim.): Taiteilija Suomessa. Taiteellisen työn muuttu-
vat edellytykset.
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 2004. ISBN 952-5253-48-1
- N:o 29 Sari KARTTUNEN: Suomalainen valokuvakirja. Valtion jakaman laa-
tutuen vaikutukset valokuvakirjallisuuteen. (The Finnish Photo
Book: The Effects of State Quality Support on Photographic Litera-
ture. English Summary.)
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 2005. ISBN 952-5253-51-1
- N:o 30 Robert ARPO & Pekka OESCH: Kansanmusiikin ammattilaiset.
Taloudellinen tilanne ja toimintaympäristö. (Professional folk musi-
cians in Finland. English Summary.)
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 2006. ISBN 952-5253-62-7
- N:o 31 Paula KARHUNEN & Kaija RENSUJEFF: Taidealan koulutus ja työ-
markkinat. Ammatillisen koulutuksen määrä ja valmistuneiden
sijoittuminen. (Professional training in the arts and the labour mar-
ket. English Summary.)
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 2006. ISBN 952-5253-63-5
- N:o 32 Merja HEIKKINEN: Valtion taiteilijatuki taiteilijan määrittelijänä.
Määrittelyvallan ehtoja ja ulottuvuuksia pohjoismaisen tukimallin
suomalaisessa muunnelmassa. (State support for artists and the
power to define the artist. Dimensions of and conditions for the

power of definition in the Finnish variant of the Nordic model of artists' support.)
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 2007. ISBN 978-952-5253-66-5

- N:o 33 Pauli RAUTIAINEN: Taiteen vapaus perusoikeutena. (Freedom of the arts as a fundamental right under the Finnish constitution. English Abstract.)
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 2007. ISBN 978-952-5253-67-2
- N:o 34 Pauli RAUTIAINEN: Suomalainen taiteilijatuki. Valtion suora ja välillinen taiteilijatuki taidetoimikuntien perustamisesta tähän päivään. (State support for artists in Finland. Direct and indirect support from the late 1960s to the present. English Summary.)
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 2008. ISBN 978-952-5253-70-2
- N:o 35 Anna ANTTILA & Kaija RENSUJEFF: Taiteen taskurahat. Lastenkulttuurin käsite, linjaukset ja edistäminen. (Support for children's culture in Finland. English Summary.)
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 2009. ISBN 978-952-5253-73-3
- N:o 36 Sari KARTTUNEN: "Kun lumipallo lähtee pyörimään". Nuorten kuvataiteilijoiden kansainvälistyminen 2000-luvun alussa. ('It's a kind of like a snowball starts rolling'. The internationalisation of young visual artists in Finland. English Abstract.)
Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 2009. ISBN 978-952-5253-75-7

Sarjan edeltävä nimi (1–29): Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja
The previous name of the series (1–29) was
Research reports of the Arts Council of Finland
(ISSN 0785-4889)

Muut julkaisusarjat	Other publication series
Tilastotietoa taiteesta	Facts about the Arts
Työpapereita	Working Papers
Tilastotiedote	Facts and Figures
Toimitus	Edited by
Taiteen keskustoimikunnan tutkimusyksikkö	Research Unit of the Arts Council of Finland
Tilaukset ja tiedustelut	Orders and Information
Taiteen keskustoimikunta	Arts Council of Finland
Tutkimusyksikkö	Research Unit
Maneesikatu 7, PL 293,	FI-00171 Helsinki, Finland
tel. +358 9 1607 7066, fax. +358 9 1607 7069	
tkt-kirjasto@minedu.fi	
www.taiteenkeskustoimikunta.fi	
www.artscouncil.fi	