

*Sari Karttunen*

**KUVATAITEILIJAN  
AMMATTI**

**Katsaus viimeaikaisiin tutkimussuuntauksiin  
taiteilijan asema -tutkimuksen näkökulmasta**

*Taiteen keskustoimikunta  
Tutkimus- ja julkaisuyksikkö  
1992*

© Sari Karttunen ja taiteen keskustoimikunta 1992

Layout: Sari Karttunen  
Cover design: Jukka Urho

ISBN 951-47-6166-9  
ISSN 0788-5318

Taiteen keskustoimikunta  
Helsinki 1992

# SISÄLTÖ

1	ALUKSI	1
2	POIKKITIETEELLISTÄ JA MYYTTEJÄ MURSKAAVAA TUTKIMUSTA	1
3	TAITEEN TALOUSTIEDE	4
4	PROFESSIONTUTKIMUS	8
5	LOPUKSI	11
	LÄHTEET	14

## 1 ALUKSI

Tämä työpaperi on muokattu esitelmästä, joka pidettiin Vaasan läänin taidetoimikunnan nimittämän kuvataidetyöryhmän järjestämässä "Näkökulma 92: Kuvataiteilijan toimeentulo, työskentelymahdollisuudet ja henkinen ilmasto" -seminaarissa Seinäjoella 8. helmikuuta 1992. Työpaperissa tarkastellaan kuvataiteilijoista eri tieteenaloilla viime aikoina tehtyjä tutkimuksia *taiteilijan sosiaaliseen ja taloudelliseen asemaan kohdistuvan tutkimuksen näkökulmasta*. Tarkastelussa painotetaan pikemmin sitä, miten taiteilijaa on tutkittu kuin minkälaisia tuloksia tutkimukset ovat tuottaneet. Erityistä huomiota kiinnitetään *professioteorian* ja *taiteen taloustieteen* näkökulmasta tehtyihin kuvataiteilijatutkimuksiin. Työpaperissa esitetyt huomiot voidaan pääosin yleistää kuvataiteilijoista myös muiden alojen taiteilijoihin, ennen muuta kuitenkin sellaisiin, jotka toimivat "vapaina" tai freelancereina.

## 2 POIKKITIETEELLISTÄ JA MYYTTEJÄ MURSKAAVAA TUTKIMUSTA

Kuvataiteilijan ammatti voi olla lukuisten tieteenalojen tutkimuskohteena, kuten esteetiikan, kulttuurihistorian, lääketieteen, oikeustieteen, psykologian, sosiologian, taidehistorian ja taloustieteen. Tuoreimpia suomalaisia tämän hetken kuvataiteilijoita koskevia tutkimuksia ovat mm. Totti Tuhkasen *Taiteilijana Turussa* (1988), Helena Erkkilän ja Marja Vesasen *Miten taiteilijaksi tullaan* (1989) sekä Vappu Lepistön *Kuvataiteilija taidemaailmassa* (1991). Näistä Tuhkasen tutkimus kuuluu kulttuurihistorian alaan, kaksi muuta sen sijaan lähinnä sosiaalipsykologiaan. Taidehistorian naistutkimus on viime aikoina tuottanut varsin mielenkiintoista tietoa kuvataiteilijan ammatin historiasta yhden marginaalin näkökulmasta (ks. esim. R. Konttinen 1988 & 1991; Willner-Rönholm 1984, 1987 & 1991). Esimerkkinä lääketieteen taiteilijatutkimuksista mainittakoon puolestaan Erkki Kivalon (1989) tutkimus Vincent van Goghista *Taiteilija ja hänen sairautensa*.

Ulkomaisesta kuvataiteilijatutkimuksesta löytyy kenties vielä suurempi tieteenalikirjo kuin suomalaisesta, ja siitä on myös helpompi havaita ne taiteilijatutkimuksen viimeai-

kaiset kehityspiirteet, jotka ovat taiteilija asema -tutkimusgenren<sup>1</sup> kannalta mitä myönteisimpiä: *poikkitieteellisyys* tai *tieteidenvälisyys* sekä *taiteilijamyytin purkaminen*. Muutosten takana on toisaalta tieteenalojen sisäinen mutta toisaalta myös niiden välinen kritiikki, joka ei suinkaan ole kohdistunut pelkästään taiteilijatutkimukseen. Esimerkiksi sosiologiassa uudentyypin taiteensosiologian kehittymisen edellytyksenä on ollut positivismiin syrjäytyminen ja koko tieteenalan avautuminen mm. kulttuurintutkimuksen suuntaan (Bird 1979, 26–27). Taidehistoriassa taas naistutkimus ja muut ns. uuden taidehistorian suuntaukset ovat kritisoineet perinteistä taiteentutkimusta ja hyödyntäneet muita tieteenaloja (uudesta taidehistoriasta ks. Rees & Borzello 1986). Kaiken kaikkiaan yhteiskuntatieteellinen ja humanistinen taiteilijatutkimus ovat lähentyneet toisiaan.

Yhteiskuntatieteellistä taiteilijatutkimusta on aiheellisesti syytetty *ulkokohtaisuudesta* ja *massamittaisuudesta*. Taiteilijoiden tuotantoon ei ole kiinnitetty erityisempää huomiota; positivismiin aikana teosten laadusta, sisällöstä tai "estetiikasta" puhuminen oli suorastaan kiellettyä. Kaikkia taiteilijoita on tutkittu yhdessä nipussa, eikä esimerkiksi toimeentulotutkimuksissa ole ollut tapana ottaa huomioon taiteellista lahjakkuutta – jonka määrittäminen epäilemättä onkin vaikeaa –, tyyliä tai koulukuntaa vaan korkeintaan kuvataiteen ala: grafiikka, maalaus tai kuvanveisto. Yleensä on tyydytty tarkastelemaan sukupuolen, iän, sosiaalisen taustan, koulutuksen, asuinpaikan tai uran keston vaikutusta taiteilijoiden toimeentuloon ja asemaan (ks. Blau 1988, 273.) Yhteiskuntatieteellinen tutkimus ei toisin sanoen ole kiinnittänyt minkäänlaista huomiota taiteilija-ammatin ja -ammattikunnan ominaispiirteisiin.

Humanistinen taiteilijatutkimus puolestaan on tukeutuessaan *taiteilijamyytin* korostanut suorastaan liiallisesti taiteilija-ammatin erikoisuutta. Taiteellinen työ on nähty vieraantuneen, rutiininomaisen, ulkoapäin ohjatun ja tiukkaan työtahtiin sidotun palkkatyön vastakohtana. Sitä on pidetty lahjakkaan poikkeusyksilön vapaana, luovana itsetoimintana, jota eivät yhteiskunnan ja yhteisön säännöt sido. (Lepistö 199, 17.) Taidehistorioitsija Griselda Pollock on syyttänyt omaa tieteenalaansa taiteilijamyytin tuottamisesta ja ylläpitämisestä. Pollock väittää, että taidehistoria tuottaa taideteoksille taiteellisen subjektin, mikä paradoksaalisesti tapahtuu samaisista taideteoksista käsin.

<sup>1</sup> Katson että taiteilijan asema -tutkimuksia voidaan pitää yhtenä taiteilijaa koskevan tutkimuksen lajityyppinä. Niissä käsitellään taiteilijan sosiaalista ja taloudellista asemaa pääasiassa sosiologisesta näkökulmasta. Muiden tieteenalojen hyödyntäminen on viime aikoina lisääntynyt. Lajityyppiin edustajia ovat mm. Brighton ja Pearson (1985) sekä Hartmann (1984). Lajityyppiin kuuluviksi voitaneen laskea myös esim. Atzmüller (1981), Filer (1986), Moulin ym. (1985), Throsby (1986, 1990), Throsby ja Mills (1989) sekä Wassall ja Alper (1990), joissa kuitenkin painotetaan joko taiteilijan sosiaalisen tai taloudellista asemaa. Sosiaalisella ja taloudellisella asemalla on tietenkin vahva keskinäinen kytkeytyminen.

Taidehistoria rakentaa taiteellisen subjektin biografian ja narratiivin avulla. Taiteilija-elämäkerrat keskittyvät yhteen keskeiseen, täysin itseriittoiseen hahmoon. Narratiivi kulkee lineaarisesti kehdestä hautaan ja tuottaa koherentin subjektin, teosten tai teoskokonaisuuden tekijän, joka sitten esitetään merkityksen ainoana lähteenä. Taide irrotetaan samalla yhteiskunnallis-historiallisesta syntykontekstistaan. Niin taiteen kuin taiteilijan kehitys esitetään teleologisena ja autonomisena, yhteiskunnasta ja historiasta täysin riippumattomana. (Pollock 1980 & 1988.)<sup>2</sup>

Griselda Pollockin analyysi oman tieteenalansa taiteilijäkäsityksestä valaisee asiaa laajemmaltikin, sillä taiteilijamyöty on sitonut humanistisen tutkimuksen ohella paitsi arkiajattelua myös yhteiskuntatieteellistä tutkimusta<sup>3</sup> huolimatta esimerkiksi sosiologi Pierre Bourdieun omahyväisistä väitteistä. Tämän (1985, 177) mukaan taide ja taiteilijat "eivät pidä ajatuksesta, että heidän omaa käsitystään itsestään arvioitaisiin: taiteen maailma on uskon maailma". Bourdieu katsoo Pollockin tavoin, että taidehistoria ja muut perinteiset taiteentutkimuksen alat yleensä vahvistavat uskoa taiteilijan synnynäiseen ainutkertaisuuteen ja taiteen pyhyyteen; taiteentutkimus kuuluu olennaisena osana taiteen kenttään. Sen sijaan yhteiskuntatieteilijä saattaa Bourdieun mielestä aiheuttaa skandaalin halutessaan ymmärtää, selittää ja tehdä ymmärrettäväksi taiteen perimmäisiä salaisuuksia. Dal Lago (1985, 81–82) on kuitenkin aiheellisesti huomauttanut, että Bourdieun oma käsitys taiteilijoista on anakronistinen ja sellaisenakin karikatyyri. Bourdieu kiinnittää materialistisista lähtökohdistaan huolimatta varsin vähän huomiota taiteellisen *tuotannon ja jakelun* mekanismeihin, vaikka ne olisivat keskeisiä taiteilijan toiminnan ymmärtämisen kannalta.

Sosiologi Barbara Rosenblumin mukaan kuvataiteilijat ovat perinteisten vieraantumisteorioiden näkökulmasta mitä vähimmässä määrin vieraantuneita, sillä he kontrolloivat lähes täydellisesti taideteosten tuotantoprosessia. Teostensa *vaihtoa* ja *jakelua* he sen sijaan eivät kontrolloi. Siitä huolehtivat välittäjät, kuten taidekauppiat, galleristit, museo- ja muut kulttuurikuraattorit. Taiteilijalla ei yleensä ole suoraa henkilökohtaista kontaktia yleisöön, josta hän kuitenkin on taloudellisesti ja sosiaalisesti riippuvainen. Sen sijaan hänellä on vastassaan eriytymätön, persoonaton ja anonyymi massa, suuri joukko potentiaalisia ostajia. Silti olisi harhaluuloa ajatella, että vaihto ja jakelu eivät lainkaan asettaisi vaatimuksia taiteilijoiden esteettisille valinnoille. (Ks. esim. Rosenblum 1985 & 1986.) Tällä alueella empiirinen tutkimus on valitettavan vähäistä.

<sup>2</sup> Suomessa Tuula Karjalainen (1991) on analysoinut Tyko Sallisen elämäkertaa myyttikriittisestä näkökulmasta.

<sup>3</sup> Tästä voidaan ottaa esimerkiksi taloustieteen ennakkoluulot taiteen ja taiteilijan tutkimusta kohtaan ks. s. 4–5.

Bourdieu (1985, 178) väittää, että taideteoksia ei voida ymmärtää pelkästään erilaisten asiakasryhmien esteettisten ja eettisten odotusten, siis *kysynnän*, pohjalta. Taideteoksen sisällön, muodon tai ideologian yhteys tai suhde johonkin sosiaaliseen ryhmään "toteutuu ylimääräisenä ja ikään kuin vahingossa sen suhteen kautta, joka tuottajalla on tuotannon kentän avaruudessa olevan asemansa kautta niihin esteettisiin ja eettisiin kannanottoihin, jotka ovat mahdollisia tiettyinä ajankohtana, kun otetaan huomioon taiteen kentän suhteellisen autonominen historia". Taiteilijan ja yleisön välille syntyy "objektiivinen" vastaavuus, mutta se ei ole "tietoisien sopeutumisympyröiden, tietoisien ja etua tavoittelevan vaihdon eikä yleisön vaatimusten laskelmoivan tyydyttämisen tulos". (Bourdieu 1985, 183.) Itse asiassa tämä vastaavuus saattaa syntyä vasta pitkän ajan kuluttua. Teokset eivät aina välittömästi löydä asiakkaita, joiden makujen mukaisia ne olisivat. Avantgardetaide saattaa kohdata maun, jota se miellyttää varsin myöhään, monesti vasta tekijänsä kuoleman jälkeen. (Mts. 142.)

Bourdieu käyttää taidetta koskevissa kirjoituksissaan runsaasti taloudellisia ja -talous-tieteellisiä analogioita – luultavimmin aiheuttaakseen peräämänsä pyhäinhäväästyksen alueella, jota hänen mukaansa luonnehtii nimenomaan *talouden kieltäminen*. Bourdieun teesit muistuttavat monessa kohdin seuraavaksi esiteltävän taiteilijatutkimuksen suuntauksen, *taiteen taloustieteen* väittämiä.

### 3 TAITEEN TALOUSTIEDE

Taiteen, tai laajemmin kulttuurin, taloustiede on varsin nuori tieteenala. Se syntyi lähinnä Yhdysvalloissa ja Kanadassa 1960- ja 1970-luvulla. Ensimmäisiä merkkejä uudesta tieteenalasta oli Baumolin ja Bowenin vuonna 1966 ilmestynyt teos *Performing Arts: the Economic Dilemma*. Tätä ennen vain harvat taloustieteilijät Millia, Vebeniä ja Keynesiä lukuun ottamatta olivat kiinnittäneet huomiota kulttuuriin. Kulttuurin taloustiede on levinnyt nopeasti ympäri maailmaa. Suomessa kulttuurin taloustieteellistä tutkimusta on tehty mm. Helsingin kauppakorkeakoulussa Liisa Uusitalon johdolla. (Taiteesta ja taloustieteestä ks. Oksanen 1988.)

Taiteen taloustiede purkaa myyttejä jo pelkästään soveltamalla taloustieteellistä ajattelua taiteeseen ja taiteilijan ammattiin. Tulokset ovat olleet yllättäviä paitsi taiteilijatutkimuksen myös taloustieteen näkökulmasta. Taloustieteellä on ollut vahvoja ennakkoluuloja, jopa pelkoja taiteen alueen tutkimista kohtaan, ja vastaavasti taiteen alueella

on karsastettu tutkimusta talouden näkökulmasta. Uusimman tutkimuksen mukaan yhtä lailla taiteilija kuin taiteen kuluttaja ovat riippuvaisia tuotanto- ja markkinointiorganisaatiosta, mutta taiteen tarkoituksena ei silti katsota olevan kuluttajien olemassaolevien preferenssien tai makutottumusten miellyttäminen vaan uusien luominen. (Ks. Oksanen 1988, 43–45.)

Taiteen taloustiede on koettanut selvittää taiteilijoiden työmarkkinoiden ominaisluonnetta. Myös tällä alueella on jouduttu luopumaan joistakin taloustieteen aiemmista ennakkoluuloista. Taiteilijan ammatti on tuottanut suuria ongelmia taloustieteilijöille, jotka olettavat toimijan olevan rationaalinen ja etsivän omaa etuaan. Heidän on ollut tältä pohjalta vaikea ymmärtää, mikä houkuttelee ihmisiä taiteen alueelle, joka useimmille näyttää merkitsevän taloudellista epäonnistumista. Nämä anomaaliset henkilöt valitsevat taiteilijan ammatin, vaikka he todennäköisesti ansaitsivat jollain muulla alalla huomattavasti paremmin. Avuksi on otettu selitys, että taiteilijoiksi haluavilla ihmisillä on tavallista suurempi *riskinottohalukkuus*: vaikka yleisesti ottaen taiteilijoiden toimeentulo ei ole kehuttava, niin muutamat aina kuitenkin yltyvät poikkeuksellisen suuriin tuloihin<sup>4</sup>. Jotkut ovat arvelleet, että ihmiset taiteilijan uraa valitessaan laskelmoisivat sen varaan, että heidän työnsä arvo todennäköisesti nousee heidän kuolemansa jälkeen. Taiteelliseen työhön liittyy myös *ei-aineellisia palkintoja*, jotka vetävät ihmisiä puoleensa. (Filer 1986, 57–58.) Viimeksi mainittua selitystä on käytetty mm. etsittäessä syitä taideammattien keskimääräistä suurempaan suosioon viime aikoina. Esimerkiksi Suomessa koko työllinen työvoima kasvoi 1980-luvun alkupuoliskolla 3,5 prosenttia, kun samaan aikaan taiteellisen työn ammateissa toimivien määrä lisääntyi peräti 35 prosenttia (Liikkanen 1988, 55). Työn taloustieteessä ei-rahallisia motiiveja on yleensäkin pidetty tärkeinä ns. professionaalisissa ammateissa, kuten tutkijoilla, lääkäreillä ja taiteilijoilla (Throsby 1990).

Yhdysvaltalaisten taiteilijoiden taloudellista asemaa tutkinut Randall K. Filer on artikkelissaan *The 'Starving Artist' – Myth or Reality?* (1986) osoittanut mm., että taiteilijoiden elinaikaiset odotettavissa olevat tulot eivät merkittävästi eroa siitä, mitä samat henkilöt muissa ammateissa ansaitsisivat. Ikäryhmittäiset tuloerot sen sijaan ovat taiteilijoilla suurempia kuin muulla väestöllä: taiteilijoiden tulot nousevat iän myötä, kun

---

<sup>4</sup> Tiettyinä ajanjaksoina taiteilijan ammatti houkuttelee oikotienä parantaa taloudellista ja sosiaalista asemaa. Aimo Reitala (1974, 11) kirjoittaa vuosisadan alun tilanteesta Suomessa seuraavasti: "Kun taiteen kysyntä lisääntyi ja ammatin arvostus oli Pariisin vuoden 1900 maailmannäyttelyyn aikoihin huipussaan, taidekouluihin työntyi ennennäkemätön määrä suuresta tulevaisuudesta haaveilevia nuoria". Valtaosa näistä nuorista oli varattomia ja sivistymättömiä. Suomen Taideyhdistyksen johto yritti rajoittaa kouluunsa tulevien määrää ja laatua ensin määräämällä kaikille sisäänkirjoitusmaksun, joka tietenkin sulki köyhimmät pois, ja sitten tiukentamalla pohjakoulutusvaatimuksia.



muulla väestöllä tulokäyrä on korkeimmillaan keski-ässä. Taiteilijan uran valintaan ei kokonaisuudessaan liity toimeentulorangaistusta, eli tässä mielessä taiteilija ei olekaan yhteiskunnan uhrilamppu<sup>5</sup>. Kaiken kaikkiaan Filerin tulosten perusteella taiteilijan ammatin valinnoita voidaan pitää *rationaalisina toimijoina*, eikä taiteilijoiden työmarkkinakäyttäytymiseen tarvitse postuloida mitään eksoottista mallia, vaan taiteilijoita voidaan tutkia samoin olettamuksin kuin muitakin ammattiryhmiä.

Australialaisia taiteilijoita tutkineen David Throsbyn (1990) mukaan taiteilijat toimivat taloudellisessa mielessä yhtä rationaalisesti kuin muutkin työntekijäryhmät: kaihtavat isoja riskejä, pyrkivät turvaamaan toimeentulonsa ja ottavat huomioon ajan, markkinoiden ja tuotanto-olosuhteiden vaatimukset. Silti taiteilijoiden työmarkkinakäyttäytymisen tutkimuksessa tarvitaan spesifiä mallia. Taiteilijoiden toiminnan rationaalisuus tulee esiin vasta, kun erotetaan *taiteelliset* ja *ei-taiteelliset työmarkkinat* toisistaan. Taiteilijan päätökset tarjota työvoimaansa perustuvat nimittäin eri seikkoihin näillä markkinoilla: Taiteilijat vähentävät muun työn määrää heti, kun he saavat taiteellisesta työstään riittävästi tuloja. Taiteelliseen työhön kulutettu aika sen sijaan ei pienene samassa mitassa kuin siitä saadut tulot pienenevät. Ei-taiteellinen työ on siis ennen muuta vain keino tukea varsinaista päämäärää eli luovaa taiteellista työtä. Throsby katsoo tämän osoittavan, että taiteilijaksi ei ryhdytä ensisijaisesti elannon hankkimiseksi. Bourdieu (1986, 295) puolestaan on todennut, että taiteilijat melkein tavalliselle maailmankatsomukselle käänteisesti usein pitävät rahaa – monesti ei-taiteellisella työllä hankittua – vain keinona ostaa aikaa tehdä (taiteellista) työtä ja elää taiteilijan elämää, joka on olennainen osa heidän toimintaansa.

Australialaisten taiteilijoiden kokonaistulot vaihtelivat iän, sukupuolen, etnisen ryhmän, koulutuksen ja kokemuksen perusteella. Kun muut muuttajat vakioitiin, naisten tulot sekä taiteellisesta että ei-taiteellisesta työstä olivat pienemmät kuin miesten. Inhimillinen pääoma, koulutus ja kokemus eivät Throsbyn mukaan merkinneet yhtä paljon taiteessa kuin monissa muissa professioissa. Sen sijaan *"myötäsytynen luova kyky"* näytti selittävän taiteilijoiden tuloja mutta sitä ei ollut tutkittu tarpeeksi. Throsbyn nykyinen tutkimus kohdistuukin juuri taiteellisen luovuuden merkitykseen taiteilijoiden tulojen määräytymisessä.

---

<sup>5</sup> Lepistön (1991, 50) mukaan taiteilijaneron ja -boheemin myyttiin liittyy kärsimyksen ja onnen dikotomia: Syvän ja aidon tunteen ehdoksi asetetaan suuret kärsimykset ja vastoinkäymiset, kuten eläminen aineellisessa niukkuudessa ja ympäristön taholta tuleva ymmärtämättömyys. Taiteilija on yhtäältä ihailtu sankari ja toisaalta väärinymmärretty yhteiskunnan marttyyri, sanoo Lepistö.

Taiteen taloustieteellistä taiteilijatutkimusta ovat edellä mainittujen Filerin (1986) ja Throsbyn (1986 & 1990) ohella tehneet mm. Devon Mills (Throsbyn kanssa 1989) sekä Gregory H. Wassall ja Neil O. Alper (1990). Wassall ja Alper ovat kiinnittäneet runsaasti huomiota siihen, että taiteilijan asemaa koskevissa tutkimuksissa tuloksiin vaikuttaa suuresti se, kuinka tutkimusjoukko ja -aineisto kootaan (ks. myös Mitchell & Karttunen 1991). Heidän mukaansa menetelmät voidaan jakaa pääpiirteissään kahteen: *väestölaskentaan* perustuviin ja *kyselytutkimuksiin* perustuviin. He väittävät, että suurin osa tähänastisten tutkimustulosten ristiriitaisuuksista johtuvat lähdeaineistojen eroista. Kummallakin menetelmällä on omat etunsa ja haittansa. Tutkijoiden itsensä tekemät kyselyt eivät koskaan voi päihittää valtakunnallista väestölaskentaa laajuudessa tai toistossa. Väestölaskennan perusteella taas ei voida esimerkiksi tarkastella taiteilijoiden tulojen jakautumista taiteesta ja muista lähteistä saatuihin. Lisäksi taiteilijan määrittelee kukin henkilö pitkälle itse vastatessaan ammattia koskevaan kysymykseen väestölaskennassa<sup>6</sup>.

Wassall ja Alper (1990) tutkivat sitä, saavatko taiteilijat vähemmän tuloja kuin muissa ammattiryhmissä toimivat, joilla on vastaava määrä koulutusta ja kokemusta ja jotka ovat samanikäisiä. Väestölaskentaan perustuvat tutkimukset osoittavat, että taiteilijat ansaitsevat enemmän kuin väestö keskimäärin mutta vähemmän kuin muissa vastaavissa profesioissa toimivat. Kyselytutkimukset tarkentavat huomattavasti kuvaa taiteilijoiden toimeentulosta: Taiteilijoiden kokonaistulot ovat lähellä muiden ammatinharjoittajien tuloja mutta heidän tulonsa taiteellisesta työstä ovat usein erittäin pienet. He pitävät kohtuullista tulotasoa yllä tekemällä ei-taiteellista työtä. Yli kolme neljäsosaa Wassallin ja Alperin tutkimuksen taiteilijoista teki taiteellisen työnsä ohella ei-taiteellista työtä. Tutkimus tehtiin kyselynä 3027:lle Uudessa Englannissa asuvalle taiteilijalle<sup>7</sup> ja se koski heidän tulojaan vuonna 1981.

Wassall ja Alper päätyivät tutkimuksessaan siihen, että taiteilijan ura merkitsee suurta *toimeentuloriskiä*, kenties suurempaa kuin missään muussa ammatissa. Taiteilijat suojautuvat tältä riskiltä harjoittamalla sellaisia ammatteja, joissa toimeentulo on turvampaa ja tasaisempaa. Yhdysvaltalaisen taiteilijoiden tulot vaihtelevat koulutuksen, kokemuksen, asuinpaikan, sukupuolen, rodun ja siviilisäädyn mukaan. Wassall ja

<sup>6</sup> Esimerkiksi vuonna 1985 Suomessa tehdyssä väestölaskennassa työlliseen työvoimaan luettiin kaikki ne 15–74-vuotiaat henkilöt, jotka olivat laskentaviikolla 11.–17.11.1985 yhtenäkin päivänä ansiotyössä. Ammatti määriteltiin laskentaviikon työpaikan mukaan. (Liikkanen 1988, 11.) Yhdysvaltojen väestölaskennassa menetelmä on hyvin samantapainen: kysytään pääasiallista työtä edellisen viikon aikana (Wassall & Alper 1990, 2).

<sup>7</sup> Filerin, Throsbyn, Wassallin ja Alperin tutkimukset koskevat kaikkia taiteilijoita. Tuloksia eritellään niissä myös taiteenaloittain.

Alper korostavat, että näillä muuttujilla on eri paino taiteellisissa ja ei-taiteellisissa tuloissa. Esimerkiksi koulutuksella ei ollut merkitystä taiteellisesta työstä saataville tuloille – oikeastaan se näytti hieman laskevan niitä – mutta se lisäsi taiteeseen liittyvästä ja ei-taiteellisesta työstä saatavia tuloja. Filerin ja Throsbyn tavoin Wassall ja Alper päätyvät siihen, että taiteilijoiden toimeentulon selittämiseen ei tarvita eksoottisia malleja. Heidän mukaansa taiteilijoiden työntarjontapäätökset voidaan selittää varsin pitkälle, kun otetaan huomioon tasapainottelu usean ammatin välillä. Toimeentuloa puolestaan selittää inhimillisen pääoman teoria, kunhan tällöinkin otetaan huomioon, että eri tekijöillä, kuten koulutuksella, on erilainen merkitys taiteellisissa ja ei-taiteellisissa ammateissa. Kaiken kaikkiaan tutkijoiden mielestä taiteilijoiden työmarkkinoiden ja toimeentulon selittämiseen riittävät hyvin taloustieteen perinteiset teoriat: taiteilijoiden toiminta perustuu yhtä lailla *utiliteetin* ja *hyvinvoinnin maksimoimiseen* kuin muidenkin työntekijöiden.

Taiteen taloustiede on tuonut taiteilijoiden toimeentulon tutkimukseen entistä eksaktimmat menetelmät ja matemaattiset mallit. Silti taiteilijan ammatin ominaispiirteitä ei ole sivuutettu ja esimerkiksi taiteilijan määritelmän ongelmallisuuteen kiinnitetään runsaasti huomiota. Taiteen taloustieteilijät tarkastelevat taiteilijoita usein profession tai vapaan ammatin harjoittajina, vaikka he eivät yleensä varsinaisesti hyödynnä professiotutkimusta, jota esitellään seuraavassa luvussa.

## 4 PROFESSIOTUTKIMUS

Brighton ja Pearson (1985, 10) katsovat, että kuvataide on ollut Euroopassa "avoin" professio keskiaikaisen kiltajärjestelmän lakkaamisesta lähtien siitä huolimatta, että taiteen kenttä on pitkälle institutionalisoitunut. "Suljetulle" professiolle<sup>8</sup> on Brightonin ja Pearsonin mukaan tyypillistä, että jotkin organisaatiot – usein valtion tukemina – kontrolloivat niihin rekrytointia, koulutusta, tutkintoja ja ammattitaitoa ja pitävät rekisteriä pätevistä ammatinharjoittajista. Lääkärien ja juristien ammattikunnat ovat tyypillisiä (suljettuja) professioita. Varsinaisen professioteorian käsitys taideammattista on

---

<sup>8</sup> Professioteoriasta ks. esimerkiksi Freidson 1986b; E. Kontinen 1989 & 1991; Sarfatti Larson 1977. Professioille on katsottu ominaiseksi korkea intellektuaalinen ja tekninen asiantuntemus sekä autonomia uusien ammattilaisten rekrytoinnissa ja ammattialan disiplinaarisen määrityksessä. Niiden harjoittajien katsotaan haluavan pyyteettömästi palvella yleisöä. Professioita pidetään usein kutsumusammatteina. Ne ovat keskiluokan ammatteja, joilla on korkea prestiisi. Perinteiset professiot ovat laki ja lääketiede sekä kirkko ja armeija. 1970-luvulle saakka profession määritelmässä nojattiin pitkälle profession omaan funktionalistiseen ideologiaan, jossa profession harjoittaja näyttäytyi pyyteettömänä yleisöä palvelevana asiantuntijana. Nytemmin kriittinen, uusweberiläinen professioteoria on korostanut professioiden vallanhalua ja oman edun tavoittelua.

yleispiirteissään sama kuin Brightonin ja Pearsonin: se ei ole sanan vaativassa mielessä professio mutta siinä on hyvin paljon profession piirteitä.

Ranskalainen Raymonde Moulin (1983) erottaa taiteilijan ammatissa keskiajalta lähtien professionäkökulmasta kolme pääjaksoa: käsityöläinen, akateemikko ja vapaa luova taiteilija. Kahta ensimmäistä vaihetta Moulin pitää profession muotoina, kolmannen hän sen sijaan katsoo nimenomaisesti vastustavan professionaalisten instituutioiden, korporaatioiden ja akatemioiden, rutinisoitumista. Moulinin mukaan erityisesti viime vuosikymmeninä taidetta – ja taiteilijan ammattia – on luonnehtinut "itsetuho" siinä mielessä, että taide on pyrkinyt deprofessionaalistumaan: vastustanut omaa erityisyytään ja erikoistumistaan. Samanaikaisesti itsetuhon kanssa on kuitenkin Moulinin mukaan tapahtunut tietyn tyypistä taiteilijan ammatin uudelleen professionaalistumista sen vuoksi, että taiteilijat ovat päässeet ja halunneet päästä osallisiksi hyvinvointivaltion eduista, kuten sosiaaliturvasta ja työtilaisuuksista. Yhteiskunta on vaatinut määrittelyä siitä, ketkä ovat näitä etuja saamaan oikeutettuja ammattilaisia. Taiteilijan määrittelyssä päätösvalta annettiin Ranskassa lopulta komissiolle, jossa taiteilijoilla on enemmistö. Moulin huomauttaa, että taiteilijoita kohdellaan samalla tavalla kuin (muuta) professioita, sillä komissiossa heitä edustavat korporatiiviset järjestöt. (Moulin 1983, 393–397.)

Moulin katsoo, että akatemiajärjestelmän luhistumisesta lähtien taiteilijan professionaalisuus ei ole riippunut sentapaisista asioista kuin mestarin lausunto tai taidekoulun diplomi. Päinvastoin monet taiteilijat väittävät olevansa itseoppineita, vaikka he olisivat käyneet jotain taidekoulua. Taiteessa ei toisin sanoen turvauduta koulutukseen perustuviin "kredentiaaleihin". Taidekoulujen merkitys on tärkeä esimerkiksi ammattiin sosiaalistumisen ja sosiaalisiin verkostoihin pääsemisen takia, mutta kuka tahansa voi koulutuksestaan riippumatta nimittää itseään taiteilijaksi ja ryhtyä harjoittamaan taiteilijan ammattia. Moulinin mielestä kuvataide ei myös ole professio sen perusteella, että taideyhteisössä ei vallitse yksimielisyyttä taiteilijan kompetenssista; se ei siis kykene täysin määräämään erikoistietonsa sisältöä, kuten profession tulisi pystyä tekemään. Lisäksi Moulin huomauttaa, että taiteilijaa eivät suinkaan määritä vain toiset taiteilijat vaan laaja taidemaailma ja siellä pikemmin kansainväliset taidemarkkinat ja nykytaiteen museot kuin kollegat, minkä hän katsoo deprofessionaalistumisen merkiksi. (Moulin ym. 1985, 52; Moulin 1983, 398–401.)

Amerikkalaisen Freidsonin (1986a, 433–434) mukaan taideammatteja ei ainakaan Yhdysvalloissa voida pitää professioina eikä niiden professionalisoituminen ole kovin pit-

källä siitä huolimatta, että taiteilijoita koulutetaan nykyisin korkeakouluissa ja koulutus sisältää runsaasti myös teoriaopetusta. Taiteilijoiden koulutus on Freidsonin mukaan lopulta hyvin lähellä artisaanikoulutusta. Hän katsoo, että taideammatit ovat samassa tilassa kuin laki, lääketiede ja muut professiot 1800-luvulla professionaalistumisprosessin lähdettyä liikkeelle. Taiteilijat on kuitenkin tapana laskea sosiaalisella asteikolla korkeammalle kuin artisaanit, sillä taiteet kuuluvat korkeakulttuuriin. Taiteilijoita pidetään intellektuaalisen työn tekijöinä, vaikka heillä ei olisi yliopistokoulutusta. Silti Freidson ei suostu laskemaan taiteita vapaisiin ammatteihin siinä merkityksessä kuin englannin kieli niille antaa: taiteilijaa ei hänen mukaansa voida verrata juristiin, lääkäriin tai opettajaan.

Freidson (1986, 435) erottaa tutkintoon nojaavissa professionissa kaksi tyyppiä. Ensimmäiseen luokkaan kuuluvat sellaiset soveltavat ja konsultoivat ammatit, joilla on selvä "maallikko"asiakaskunta, kuten lääkäri, juristi, insinööri ja arkkitehti. Toinen ryhmä ovat sellaiset yliopistointellektuellit, joiden työ on luonteeltaan "puhdasta" ja joiden yleisö ovat ensisijaisesti omat kollegat. Taideammatti eroaa kummastakin tutkintoon nojaavasta professionista jo siinä, että taiteilijan nimikettä ei ole suojattu. Tittelijärjestelmän puuttuessa taiteilijat eivät voi säädellä uusien tulokkaiden määrää tai laatua eivätkä jo kentälle päässeiden asemia. Taiteilijan ammatin ominaispiirteisiin kuuluu taloudellisen laskelmoinnin kieltäminen, vaikka elanto pitäisi hankkia teoksia myymällä. Tämä ei kuitenkaan ole poikkeuksellista professionille, joista useimpia pidetään kutsumusammatteina ja joiden katsotaan palvelevan yleisöä pyyteettömästi<sup>9</sup>. Ero onkin siinä, että taiteilijat eivät tosiasiaassakaan pysty *säätlemään markkinoita*. Vain harvat taiteilijat pystyvät tulemaan taloudellisesti toimeen taiteellisella työllään. (Freidson 1986a, 438–439.)

Freidsonin mukaan taiteilijoilta puuttuu kaiken kaikkiaan varsin monia niistä piirteistä, joita pidetään professionille tyypillisinä. Yhdysvalloissa yksikään järjestö, syndikaatti tai ryhmittymä ei voi esiintyä taiteiden edustajana (Freidson 1986a, 439), eli taiteilta puuttuu *professionaalinen järjestö*, jota Sarfatti Larson (1977, 5) pitää profession kypsyyden merkinä. Järjestöjen puuttuminen tai niiden vähäinen merkitys on tyypillisesti amerikkalainen piirre, kun sen sijaan esimerkiksi Ranskassa taiteilijoilla on ammattitai ammattiyhdistysluonteisia järjestöjä. Egbert (1970, 26–27) liittää amerikkalaisten ja ranskalaisten taiteilijoiden ammatillisen järjestäytymisen erot kyseisten maiden demo-

<sup>9</sup> Uskomus professionien pyyteettömyyteen ja altruismiin liittyy funktionalistiseen tarkastelukeyhkeyseen, jossa professionien tehtävänä nähdään yhteiskunnan kiinteyden ylläpitäminen. Kriittinen tai uusweberiläinen suuntaus on pyrkinyt osoittamaan, että pyyteettömyys ja altruismi kuuluvat profession keinoihin legitimoida ammatillinen monopolinsa.

kratiakäsityksiin. Amerikkalainen atomistinen demokratia-käsitys jättää taiteilijat yhteiskunnasta irrallisempaan asemaan kuin yhteiskuntaa organismina korostava ranskalainen.

## 5 LOPUKSI

Mitä hyötyä taiteen taloustieteestä ja professioteoriasta voisi olla tutkittaessa taiteilijan asemaa Suomessa? Mitä uutta ne voisivat tuoda täällä harjoitettuun taiteilijatutkimukseen? Tähän saakka taiteilijoita on tutkittu näistä näkökulmista niin toisenlaisissa konteksteissa, että yhteyksiä suomalaiseen, tai laajemmin pohjoismaiseen, taiteilijaproblematiikkaan on ensi näkemältä vaikea nähdä. Mielestäni nämä tutkimussuunnat etenkin yhdessä käytettyinä voisivat jalostaa huomattavasti meillä tehtyä taiteilijatutkimusta. Niiden relevanssin huomaaminen edellyttänee uusweberiläisten professiotutkimusten perin taloustieteellisen peruslähtökohdan ääneenlausumista: *Professio on ammatillinen monopoli*, jonka ammatillinen ryhmä on pitkälti itse kyennyt saamaan aikaan. Ryhmä käyttää erilaisia strategioita ja taktiikoita saavuttaakseen ja pitääkseen yllä etuoikeutetun asemansa takaavan monopolin erikoistuneiden palveluiden markkinoilla. Ryhmänmuodostuksen motiivina on jäsenten liittoutuminen *niukkojen etujen* saavuttamista varten. Koska materiaaliset edut ja muut sosiaaliset palkinnot ovat niukkoja, ne voidaan hankkia tietyille ihmisjoukolla vain *sulkemalla* muut niiden *ulkopuolelle* ("sosiaalinen sulkeminen"). (E. Konttinen 1991, 13-14.)

Taiteilijan taloudellisen aseman tutkimus taiteen taloustieteen näkökulmasta on ollut muuttujanvalinnassaan liian atomistista sovellettavaksi suoraan suomalaiseen empiriaan. Myös professioteoria vaatii kotiuttamista, eikä tällöin ole mitään syytä ottaa annettuna yleisesti vallitsevaa käsitystä, että taide ei ole professio. Tärkeämpää kuin ratkaista kysymys, onko taide professio, on *rikastaa professioteorian avulla taiteilijan taloudellisen aseman tutkimusta*. Vasta tästä näkökulmasta Bourdieun käsitys, että taiteen kentällä käydään jatkuvaa taistelua taiteen ja taiteilijan määrittelystä, saa todellista kantavuutta. Kyse on siis kentän tai *profession sosiaalisesta sulkemisesta jaettaessa niukkoja taloudellisia resursseja ja sosiaalisia palkintoja*, joita suomalaisessa taidejärjestelmässä ovat mm. valtion taiteilija- ja kohdeapurahat, palkinnot ja taiteilijaeläkkeet samoin kuin julkiset tilaukset. Sosiaalisen sulkemisen menetelminä taas voidaan pitää esimerkiksi taidekoulujen sisäänpääsyvaatimuksia tai taiteilijajärjestöjen jäsenkriteerejä.

Freidson (1986b, 35) huomauttaa, että profession käsitettä tulee käyttää historiallisessa ja kansallisessa erityismerkityksessä. Esimerkiksi ranskan ja englannin kielissä profesio-termillä on hyvin erilaiset konnotaatiot. Yhdysvalloissa ja Isossa-Britanniassa professiot ovat järjestäytyneet autonomisemmin kuin manner-Euroopassa, jossa valtiovalta on keskitetty ja laajalle levittäytynyt. Yhdysvalloissa valtiovalta on puuttunut vain vähäisessä määrin professioiden toimintaan. Ne ovat järjestyneet yksityisiksi järjestöiksi ja konstruineet niin oman määritelmänsä kuin markkinansa ja painostaneet valtion suojelemaan taloudellista asemaansa. (Freidson 1986a, 433.)

Suomi kuuluu epäilemättä *valtiojohtoiisiin* yhteiskuntiin, ja niinpä suomalaiselle kuvataidemaailmallekin ovat olleet tyypillisiä kiinteät kytkenät valtion ja pitkälle kehittynyt kuvataiteilijoiden ammattijärjestötoiminta ja siihen liittynyt järjestöjen ja valtion välinen tiivis yhteistyö (Lepistö 1991, 19). 1960-luvulla luodussa korporatiivisessa valtion taidehallintojärjestelmässä taiteilija-apurahojen jaosta kuvataiteilijoille päättää valtion kuvataidetoimikunta, johon valtioneuvosto nimittää jäsenet keskeisten kuvataide- ja kulttuurijärjestöjen ehdottamista henkilöistä. Vuonna 1984 valtio jakoi kuvataiteilijoille apurahoina ja palkintoina noin 4,6 miljoonaa markkaa, joista valtakunnallisten kuvataiteen ammattiliittojen jäsenten osuus oli peräti 97 prosenttia (Karttunen 1988, 77–79). Tämän voi tulkita joko niin, että ammattiliitot kattavat suurin piirtein kaikki suomalaiset kuvataiteilijat tai että ammattiliittoon kuuluminen on ehdoton kriteeri apurahoja jaettaessa. Hieman kärjistäen voitaneen sanoa, että taiteilijoiden ammatilliset etujärjestöt ovat monopolisoineet taiteilijan määrittelyn jaettaessa valtion niukoja resursseja. Toisesta suunnasta katsottuna voidaan tietenkin väittää, että julkinen valta sanelee Suomessa varsin pitkälle taiteilijan kriteerit, sillä taiteilijat ovat taidekaupan vähäisyyden, markkinoiden pienuuden ja yksityisten tukijoiden puutteen takia riippuvaisia valtion tuesta. Taiteiden professionalisaatiokin on Suomessa tapahtunut varsin pitkälle ylhäältä käsin. Päästäkseen mukaan korporatiiviseen edunjakoon taiteenalalla täytyy olla mm. pitkälle kehittynyt valtakunnallinen järjestö rakenne.

Tutkittaessa suomalaisen taiteilijan taloudellista asemaa on otettava huomioon taidejärjestelmämme kiltakautiset piirteet. Kritiikki on jo kiinnittänyt huomionsa niihin, esimerkiksi Jyrki Alkio (1991, 22) on kirjoittanut seuraavasti: "Taiteen vallankäytöstä on kehittynyt muutosta jarruttava korporativistinen tasapainon järjestelmä, jossa jokainen merkittävä järjestö pääsee puolustamaan etujaan. Yksittäisestä taiteilijasta on tullut pelinappula, jonka nimissä taidejärjestöt vartioivat reviiressään. – – Kolmen vuoden välein vaihtuvissa valtion taidetoimikunnissa taiteilijajärjestöjen edustajat jakavat apurahoja päteville ja sopiville taiteentekijöille." Alkio vihjaa tässä kirjoituksessaan, että jul-

kisia apurahoja ja muita suomalaisen taiteilijan toimeentuloon ratkaisevasti vaikuttavia hyvinvointivaltion etuisuuksia jaetaan ei-taiteellisin perustein. Ilman tämänkaltaisia syytöksiäkin suomalaisen taiteilijan taloudellista toimeentuloa tutkittaessa olisi muuttujiksi otettava monipuolisesti sellaisia muuttujia, jotka kuvaavat taiteilijan "asemaa kentällä". Niihin voitaneen laskea paitsi esimerkiksi aikalaisten arvio taiteilijan "myötäsyntyisestä luovasta kyvystä" myös hänen järjestösidonnaisuutensa ja -aktiivisuutensa mukaan luettuna puoluepoliittinen sitoutuminen. Viimeksi mainittuja muuttujia ei ole käytetty Yhdysvalloissa tai Australiassa tehdyissä taiteilijatutkimuksissa, eikä niillä siellä luultavasti olisikaan merkitystä. Myös Suomen taidehallinnossa puoluesidonnaisuus näyttää menettäneen merkitystään; väitteen tueksi voi nojata vain kuulopuheisiin ja lehtikirjoitteluun, sillä tutkimukselle aihe on yhä tabu.

Ammattiryhmän professionaalistumispyrkimys ei rajoitu vain taloudellisten etujen hankintaan vaan myös ryhmän *sosiaalisen statuksen nostamiseen*. Taiteilijoiden tapauksessa puhe statuksen nostamisesta on kuitenkin ongelmallista, sillä taiteilijoita on tapana pitää "vapaasti leijuvina" tai "kolmansina henkilöinä", joilla ei ole selvää sijaintia yhteiskunnan luokka- tai kerrostumahierarkiassa – toisaalta tämäkin käsitys on johdettavissa taiteen autonomisesta ja vieraantumattomasta luonteesta eli taiteellista työtä mystifioivasta ideologiasta (ks. Lepistö 1991, 17). Joka tapauksessa professionaalistumis-termillä on viime aikoina luonnehdittu taiteilijan ja taiteen *normalisoitumista, integroitumista, maallistumista ja keskiluokkaistumista*<sup>10</sup> (Crane 1987; Gablik 1986). Esimerkiksi amerikkalaisten nykytaiteilijoiden on väitetty sisäistäneen keskiluokan arvot ja päämäärät. Tätä ilmiötä on selitetty mm. sillä, että taiteilijat on niin opiskelijoina kuin opettajina tai vierailijoina tehokkaasti istutettu akateemiseen järjestelmään. Suomessa suurin "syyllinen" ei ole yliopistojärjestelmä vaan tiedotusvälineet, museot ja kulttuurihallinto, jotka ostavat kulttuurikuraattori-taiteilijan palveluita (ks. Tuhkanen 1988, 145 & 148). Julkisia apurahoja nauttiva taiteilija on myös pitkälle sisäistänyt tehtävänsä hyvinvointivaltiossa kansalaisten kulttuuri- ja taidetarpeiden tyydyttäjänä – tai kenties altruismi on vain osa profession etuvaateita legitimoivaa ideologiaa?

---

<sup>10</sup> On huomattava, että käsitettä käytetään tällöin löyhästi verrattuna varsinaisen professioteorian sille antamaan tarkasti rajattuun merkitykseen. Silti puhutaan ainakin osittain samasta asiasta.



## LÄHTEET

- Alkio, J. (1991). Taiteen turvajärjestelmät jähmettävät muutoksen. *Helsingin Sanomat, Kuukausiliite*, 9. maaliskuuta 1991, 22–24.
- Atzmüller, L. (1981). *Die soziale Lage der bildenden Künstler im Land Oberösterreich*. Sosiologian väitöskirja. Linz: Johannes Kepler Universität.
- Baumol, W. J. & Bowen, W. G. (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma*. Twentieth Century Fund: New York.
- Bird, E. (1979). Aesthetic Neutrality and the Sociology of Art. Teoksessa Barrett, M. ym. (toim.) (1979). *Ideology and Cultural Production*. London: Croom Helm.
- Blau, J. R. (1988). Study of the Arts: A Reappraisal. *Annual Review of Sociology* 1988, 14: 269–292.
- Bourdieu, P. (1985). *Sosiologian kysymyksiä*. Suomentanut J. P. Roos. Jyväskylä: Gummerus.
- Brighton, A. & Pearson, N. (1985). *The Economic Situation of the Visual Artist*. London: Calouste Gulbenkian Foundation.
- Crane, D. (1987). *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940–1985*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Dal Lago, A. (1985). Il sociologo non temperato. Arvio teoksesta Bourdieu, P. (1983). *La distinzione*. Bologna: Il Mulino. *Rassegna italiana di sociologia* XXVI, n. 1, 79–89.
- Egbert, D. D. (1970). *Social Radicalism and the Arts*. London: Gerald Dockworth & Co.
- Erkkilä, H. & Vesänen, M. (1988). *Miten taiteilijaksi tullaan*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Filer, R. K. (1986). The Starving Artist – Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States. *Journal of Political Economy*, Vol. 94, Number 1, 56–75.
- Freidson, E. (1986a). Les professions artistiques comme défi a l'analyse sociologique. *Revue Française Sociologique* 27, 431–443.
- Freidson, E. (1986b). *Professional Powers. A Study of the Institutionalization of Formal Knowledge*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Hartmann, B. (1984). Die Lage der bildenden Künstler in Österreich. Teoksessa *Künstler in Österreich. Die Soziale Lage der Komponisten, bildenden Künstler und Schriftsteller*. Salzburg–Wien: Landeskulturreferentenkonferenz der Österreichischen Bundesländer.
- Karjalainen, T. (1991). Tyko Sallisen suomalainen saaga. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 12, 107–116. Helsinki: Taidehistorian seura.

- Karttunen, S. (1988). *Taide pitkä, leipä kapea. Tutkimus kuvataiteilijoiden asemasta Suomessa 1980-luvulla*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 2. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Kivalo, E. (1989). *Taiteilija ja hänen sairautensa*. Keuruu: Otava.
- Konttinen, E. (1989). Harmonian takuumiehiä vai etuoikeuksien monopolisteja? *Jyväskylän yliopiston sosiologian laitoksen julkaisuja 45*, 1989.
- Konttinen, E. (1991). *Perinteisesti moderniin. Profioiden yhteiskunnallinen synty Suomessa*. Tampere: Vastapaino.
- Konttinen, R. (1988). *Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta*. Helsinki: Otava.
- Konttinen, R. (1991). *Totuus enemmän kuin kauneus*. Helsinki: Otava.
- Lepistö, V. (1991). *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Liikkanen, M. (1988). *Kulttuurin ja joukkoviestinnän ammateissa toimivat 1970, 1980 ja 1985*. Kulttuuri ja viestintä 1988: 1. Helsinki: Tilastokeskus.
- Mitchell, R. & Karttunen, S. (1991). Perché e come definire un artista? Tipi di definizione e implicazioni per la ricerca empirica. *Rassegna Italiana di Sociologia*, Anno XXXII, N. 3, 349–364.
- Moulin, R. (1983). De l'artisan au professionnel: l'artiste. *Sociologie du travail*, no 4, 1983, 388–403.
- Moulin, R. ym. (1985). *Les Artistes. Essai de morphologie sociale*. Paris.
- Oksanen, A. (1988). Taide ja taloustiede. *Kansantaloudellinen aikakauskirja 1988*: 1, 43–51.
- Parker, R. & Pollock, G. (1981). *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London: Pandora.
- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference*. London & New York: Routledge.
- Rees, A. L. & Borzello, F. (toim.) (1986). *The New Art History*. London: Camden Press.
- Reitala, A. (1974). Kuvataiteilija suomalaisessa yhteiskunnassa ennen itsenäisyyden aikaa. *Taidehalli 1974*, 4-14. Helsinki: Helsingin taidehalli.
- Rosenblum, B. (1985). The Artist as Economic Actor in the Art Market. Teoksessa Balfe, J. H. & Wyszomirski, M. J. (toim.) (1985). *Art, Ideology and Politics*. New York: Praeger.
- Rosenblum, B. (1986). Artists, Alienation and the Market. Teoksessa Moulin, R. (toim.) (1986). *Sociologie de l'art*. Colloque international, Marseille, 13-14 juin 1985. Paris: La Documentation Française.
- Sarfatti Larson, M. (1977). *The Rise of Professionalism. A Sociological Analysis*. Berkeley: University of California Press.

- Throsby, D. (1986). *Occupational and Employment Characteristics of Artists*. Sydney: Australia Council.
- Throsby, D. (1990). *Artists as Workers*. Paper prepared for Sixth International Conference on Cultural Economics, Umeå, Sweden 11–13 June 1990.
- Throsby, D. & Mills, D. (1989). *When are you going to get a real job? An economic study of Australian artists*. A research report for the Australia Council. Sydney.
- Tuhkanen, T. (1988). *Taiteilijana Turussa. Tutkimus Turun kuvataiteilijoiden urakehityksestä vuosina 1945-1985*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 3. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Wassall, G. H. & Alper, N. O. (1990). *Toward a Unified Theory of the Determinants of the Earnings of Artists*. Esitelmä Kulttuurin taloustieteen 6. kansainvälisessä konferenssissa Uumajassa, 11-13.6.1990.
- Willner-Rönholm, M. (1984). Kvinnan, konsten och konsthistorien. En undersökning av konstskolelever från 1880-talet. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 7, 117-128. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Willner-Rönholm, M. (1987). Kvinnliga elever vid Åbo ritskola läsåret 1950–1951. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 10, 251-289. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Willner-Rönholm, M. (1991). Kosmisk ensamhet och horror vacui. Ett försök till bildanalys ur genusperspektiv, i anslutning till en undersökning av elever inskrivna vid Åbo ritskola 1950–51. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 12, 177–210. Helsinki: Taidehistorian seura.

**Työpapereita – Working Papers**  
**Taiteen keskustoimikunta, tutkimus- ja tiedotusyksikkö**  
**Arts Council of Finland, Research and Information Unit**  
(ISSN 0788-5318)

- Nr 1 Ritva MITCHELL & Sari KARTTUNEN: Why and How to Define an Artist? Types of Definitions and their Implications for Empirical Research Results. Arts Council of Finland. Helsinki 1991. ISBN 951-47-4484-5.
- Nr 2 Matti LAHTINEN: Evaluating Music Policy. Applying Ethnomusicological Frame of Reference to the Study of "A Political System Directing the Production of Music". Arts Council of Finland. Helsinki 1991. ISBN 951-47-4485-3.
- Nr 3 Tuulikki KARJALAINEN: Kuhmo Chamber Music Festival. The Structure of the Festival's Economy and the Economic Impact of Festival. Arts Council of Finland. Helsinki 1991. ISBN 951-47-4486-1.
- Nr 4 Auli IRJALA: Säveltaiteilijatutkimus. Tutkimusjoukon kokoaminen. Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 1991. ISBN 951-47-4417-9.
- Nr 5 Auli IRJALA: Selvitys musiikki-instituuttien toiminnasta vuosina 1987-1989. Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 1991. ISBN 951-47-4487-X.
- Nr 6 Auli IRJALA: The Socio-economic Position of Composers and Musicians in Finland. Collection of Data. Arts Council of Finland. Helsinki 1991. ISBN 951-47-4538-8.
- Nr 7 Ritva MITCHELL: On the Arts and Employment in Finland. Arts Council of Finland. Helsinki 1991. ISBN 951-47-4541-8.
- Nr 8 Presentation av forskningsprojekt och publikationer 20.3.1991. Centralkommissionen för konst. Helsingfors 1991. ISBN 951-47-4542-6.
- Nr 9 Paula KARHUNEN: Kuka on näyttämötaiteilija? Näyttämötaiteilijatutkimuksen lähtökohtia. Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 1991. ISBN 951-47-4649-X.
- Nr 10 Paula KARHUNEN: Who is a Scenic Artist? Starting Points in the Study on Scenic Artists. Arts Council of Finland. Helsinki 1991. ISBN 951-47-4666-X.
- Nr 11 Ritva MITCHELL: Patterns of Cultural Participation and Consumption in Finland in the 1980's. Arts Council of Finland. Helsinki 1991. ISBN 951-47-5492-1.
- Nr 12 Auli IRJALA: Valtion tuki säveltaiteilijoille 1980-luvulla. Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 1991. ISBN 951-47-5493-X.
- Nr 13 Ilkka HEISKANEN och Pasi SAUKKONEN: Kulturen och den regionala utvecklingen. En översikt över de finländska forskningsprojekten. Centralkommissionen för konst. Helsingfors 1991. ISBN 951-47-5721-1.
- Nr 14 Paula KARHUNEN: Valtion tuki näyttämötaiteilijoille vuosina 1980-1991. Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 1992. ISBN 951-47-5921-4.
- Nr 15 Sari KARTTUNEN: Kuvataiteilijan ammatti. Katsaus viimeaikaisiin tutkimussuuntauksiin taiteilijan asema -tutkimuksen näkökulmasta. Taiteen keskustoimikunta. Helsinki 1992. ISBN 951-47-6166-9.



Toimittajat – Editors:  
Ritva Mitchell & Eija Ristimäki  
Taiteen keskustoimikunta – Arts Council of Finland  
Tutkimus- ja tiedotusyksikkö – Research and Information Unit  
Mariankatu 5  
PL 293 – P.O. BOX 293  
00171 Helsinki  
Puh. – Tel. 90-134 171  
Telefax 90-624 313