

Opinnäytetyö (AMK)

Kuvataide

2022

Satu Söderholm

KUINKA KAMPPAILLA?

Taiteesta, aktivismista ja kehtaamisesta

KUINKA KAMPPAILLA

Taiteesta, aktivismista ja kehtaamisesta

Tämä opinnäytetyö tarkastelee taidetta yhteiskunnallisena käytäntönä ja tapana osallistua yhteiskunnalliseen toimintaan. Erityisen huomion kohteena on avantgarde, modernismin sisällä syntynyt suuntaus, joka haastoi aiemmat käsitykset taiteesta ja yhteiskunnasta. Historiallisen avantgarden osalta huomio kiinnittyy erityisesti avantgarden viimeiseksi liikkeeksi kutsuttuun ryhmään, kansainvälisiin situationisteihin, jolle ihmisten arkiset kokemukset ja yhteiskunnallinen muutos olivat taidetta tärkeämpiä.

Avantgarden todetaan usein kuolleen viimeistään postmodernismin syntyessä. Postmodernismia ja sitä seurannutta kapitalistista realismia tarkastellaan tässä opinnäytetyössä ennen kaikkea historiallisina ilmiöinä ja aikalaiskonteksteina, jotka loivat uudenlaisen yhteiskunnallisen eetoksen, joka näkyi vahvasti myös taiteessa. Avantgardelle ominainen pyrkimys maailman, tai vähintään taiteen, muuttamiseen unohdettiin, ja tilalle nousivat uudella tavoin estetisointi, ironia ja etäisyyden ottaminen.

Opinnäytetyössä tarkastellaan yhteiskunnallisiin olosuhteisiin kiinnittyvän taiteen muotoja ja mahdollisuuksia avantgarden aikana ja sen jälkeen. Esiin nousee nykyhetken aktivistinen taide avantgarden yhtenä perillisenä ja yhteiskunnallisen toiminnan muotona. Erityisen kiinnostuksen kohteena on valokuvaus ja sen rooli aktivismissa.

Opinnäytetyön historiallinen osuus on tehty ensisijaisesti kirjallista lähdeaineistoa käyttäen. Lähdekirjallisuus on valikoitunut lumipallomaisesti siten, että yhteen lähteeseen perehtyminen on johdattanut edelleen seuraavien lähteiden äärelle ja syvempään ymmärrykseen käsiteltävästä ilmiöstä. Opinnäytetyön teemojen osalta keskeisiä teoreetikkoja ovat Walter Benjamin, Peter Bürger, Guy Debord ja Mark Fisher. Nykyhetken osalta kirjallisen aineiston rinnalle nousevat tekijän omat kokemukset aktivismista ja yhteiskunnallisista liikkeistä.

ASIASANAT:

avantgarde, kansainväliset situationistit, kapitalistinen realismi, aktivismi, valokuvaus

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Fine Arts

2022 | 44 pages

Satu Söderholm

HOW TO STRIVE?

About art, activism and daring

This thesis examines art as a social practice and a way to participate in society. Special attention is paid to the avant-garde, a movement born within modernism that challenged previous ideas and ideals. Regarding historical avant-garde, attention is particularly focused on the Situationist International, a group that has been called the last movement of avant-garde. For situationists, people's everyday experiences and social change were more important than art.

Avant-garde is often considered to have died with the birth of postmodernism. Postmodernism and its heir, capitalist realism, are examined in this thesis mainly as historical phenomena and contemporary contexts that created a new kind of social ethos, which was also strongly visible in art. The effort to change the world, or at least art, typical of avant-garde, was forgotten and replaced by aestheticization, distancing and irony.

The thesis examines the forms and possibilities of political and activist art during and after the avant-garde. Contemporary activist art is seen as one of the heirs of the avant-garde and as a social practice. A particular area of interest is photography and its role in activism.

The historical part of the thesis is primarily based on written source material. The source literature was selected through a snowball-like method, where familiarization with one source leads to the next sources and a deeper understanding of the phenomenon. Regarding the themes of the thesis, key theorists are Walter Benjamin, Peter Bürger, Guy Debord and Mark Fisher. As for the present, the author's own experiences of activism and social movements stand alongside the written material.

KEYWORDS:

avant-garde, situationist international, capitalist realism, activism, photography

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	6
2 VALLITSEVISTA OLOSUHTEISTA	9
2.1 Kapitalistinen yhteiskuntajärjestelmä	9
2.2 Liberalismin lupaukset	10
2.3 Fossiilikapitalismi ja taide	11
3 MITÄ TAIDE ON, MIKÄ ON TAIDETTA?	13
3.1 Institutionaalinen taideteoria	13
3.2 Walter Benjamin ja taiteen kumoukselliset käytännöt	13
3.3 Avantgardistit ja hätkähdyttämisen taito	14
3.4 Avantgarden historiallinen merkitys	16
4 SITUATIONISTINEN INTERNATIONAALI	17
4.1 Situationistisen liikkeen synty	17
4.2 Speaktaakkelin yhteiskunta	18
4.3 Rekuperaatio ja sen väistöliikkeet	20
5 MODERNIN JÄLKEINEN ETÄISYYDENOTTO	22
5.1 Postmodernismi	22
5.2 Kapitalistinen realismi	23
6 VASTARINTA AVANTGARDEN JÄLKEEN – KRIITTINEN, POLIITTINEN JA AKTIVISTINEN TAIDE	25
6.1 Järjestelmäkriittisyyden haasteista	25
6.2 Kriittisen taiteen sisältä nouseva kritiikki	26
6.3 Osallistamisen taide	27
6.4 Voiko speaktaakkelia ja kapitalistista realismia vastaan kamppailla?	28
6.5 Ryhmäidentiteeteistä ja yksilöllisyydestä	29

7 TAITEESTA JA AKTIVISMISTA	31
7.1 Taiteen ja yhteiskunnan käytännöistä	31
7.2 Aktivismin taide	32
7.3 Aktivistinen taide speaktaakelin yhteiskunnassa	33
7.4 Valokuvaus aktivismissa / aktivismina	35
7.5 Kehtaaminen taiteen ja aktivismin rajapinnoilla	37
8 ENTÄ SITTEEN?	38
LÄHTEET	40

KUVAT

Kuva 1

Satu Söderholm 2021

1 JOHDANTO

Olen ymmärtänyt, että useimpia taiteilijoita ajaa työskentelemään jonkinlainen luomisen pakko, ikään kuin vietti tai tarve, joka tekee taiteesta ainoan mahdollisen tavan olla maailmassa ja yhteydessä todellisuuteen. Oma lähtökohtani on toinen. Minulle luovuutta ja taidetta tärkeämpää on yhteiskunnallinen toiminta, jota olen pitkään toteuttanut sosiaalityön ja aktivismin konteksteissa. Viime vuosina olen havainnut itsessäni tarpeen lähestyä tärkeiksi kokemiani aiheita myös taiteen keinoin. Huomaan kuitenkin olevani edelleen niin kiinni yhteiskunnallisissa kysymyksissä, että olen koko opintojeni ajan pohtinut enemmän taiteen paikkaa ja merkitystä yhteiskunnallisena käytäntönä kuin omaa taiteellista ilmaisuani.

Elinympäristömme tuhoutuminen sekä ihmisten ja muiden lajien oikeudet ovat teemoja, jotka eivät jätä minua rauhaan, ja joiden äärelle huomaan toistuvasti palaavani. Yrittäessäni käsitellä näitä aiheita taiteen keinoin, huomaan kuitenkin törmääväni jatkuvasti oman ajatteluni luomiin seiniin ja esteisiin. Juutun pohtimaan taiteen merkitystä, materiaalisuutta ja eettisyyttä, ja tunnun ajautuvan kaiken aikaa kauemmaksi taiteellisesta työskentelystä.

Jatkuva tuskailuni sen äärellä, mistä aiheista ja millä tavoin taidetta voi tehdä, tuntuu ajoittain omahyväiseltä kuvitelmalta siitä, että minun moraalinen kompassini olisi paremmin kohdillaan kuin niiden taiteilijoiden, jotka ahdistumatta käsittelevät maailmanloppua kevyempiä teemoja. Taiteellisen työskentelyn kannalta tällaiseen asentoon jumittuva kompassinneula on kuitenkin surkea, sillä se ei tunnu ohjaavan mihinkään uuteen, vaan tuottaa lähinnä halvaannuttavan kokemuksen omasta kyvyttömyydestä tehdä mitään sellaista taiteen kontekstiin asettuvaa, jolla olisi merkitystä tärkeinä pitämieni asioiden kannalta. Koen usein olevani kuin kaunokirjallisuudesta tuttu jäljentäjä Bartleby, joka uudessa työpaikassaan tarmokkaan alun jälkeen alkaa pikkuhiljaa kieltäytyä kaikista työtehtävistä. Kieltäytyminen laajenee ennen pitkää koko elämän alueelle Bartlebyn vastatessa kaikkiin pyyntöihin, toiveisiin ja ehdotuksiin kohteliaasti, mutta järkähämättä ”mieluummin en”. (Melville 1853/1999.) Kuinka toimia taidealalla tai valokuvauksen kentällä, jos ajatus kuvaustoimeksiannon vastaanottamisesta, näyttelyn pitämisestä tai edes omien kuvien fyysiseen muotoon saattamisesta aiheuttaa lähinnä ahdistusta ja ”mieluummin en” -reaktion?

Tuskailuni taiteen äärellä on hiukan helpottanut löydettyäni Walter Benjaminin ja kansainvälisten situationistien näkemyksistä jonkinlaisen henkisen ja teoreettisen kodin omalle taiteelliselle ajattelulleni. Tiedostan, että nimenomaan näiden taiteeseen kriittisesti suhtautuvien toimijoiden teorioihin uppoutuminen on vain vahvistanut hankaluuttani taiteen tekemisen äärellä. Toisenlaisten teorioiden omaksuminen olisi saattanut auttaa löytämään tien luovempaan ajatteluun sekä taiteen monipuolisempaan tekemiseen ja kokemiseen, mitä tavoittelin taideopintoja aloittaessani. Taiteilijaidentiteetin ja kuvataiteellisen tietotaidon vahvistumisen sijaan olen kuitenkin löytänyt jotain muuta. Yhteiskunnallinen näkemykseni on selkiintynyt, ja olen opintojeni aikana löytänyt teoreettista ymmärrystä sille millainen taide minua koskettaa, ja miksi niin suuri osa taiteesta ei sitä tee. Huomaan etsiväni taiteen merkitystä niiltä areenoilta, jotka aiemman yhteiskuntatieteellisen koulutukseni ja työkokemukseni pohjalta koen muutenkin tärkeiksi. Minulle taide on poliittista, ainakin sellainen taide, joka minua koskettaa.

Taiteen poliittisuus jakaa vahvasti mielipiteitä. Suomalaisella taidekentällä väitellään säännöllisesti siitä, voiko poliittista taidetta edes kutsua taiteeksi, jos sen nähdään olevan väline taiteilijan yhteiskunnallisten näkemysten välittämiseen. Taiteen tohtori Teemu Mäen taiteellinen ja teoreettinen työskentely liittyy usein yhteiskunnallisiin teemoihin, samalla hän on kuitenkin kritisoinut avoimen poliittista taidetta todeten, että ”puolue- ja järjestötoiminnan ovi on aina auki niille, jotka haluavat ensisijaisesti välittää poliittisia viestejä ” (Mäki 2009, 194). Mäen sävy lienee tarkoituksellisen provosoiva, mutta otan kommentin vakavasti ja henkilökohtaisesti, sillä juuri tätä pohdin omassa elämässäni ja työskentelyssäni kaiken aikaa. Kyse ei ole ainoastaan taiteellisesta uskottavuudesta, vaan myös tekojeni vaikuttavuudesta ja osallisuudestani siihen, mitä ympärillä tapahtuu. Pitäisikö ottaa puusta valokuva vai mennä seisomaan hakkuukoneen eteen? Välittääkö viestiä pakolaisuudesta valokuvin vai auttaako hakemaan perheen yhdistämistä? Näihin kysymyksiin tämä opinnäytetyö ei vastaa, mutta sen tekeminen on tuonut minulle taiteeseen ja yhteiskuntaan liittyviä uusia näkökulmia, joita pyrin työssäni avaamaan.

Yhteiskunnallisia teemoja käsittelevä taide asettuu useiden kattotermien alle. Puhutaan poliittisesta taiteesta, aktivismista, luovasta aktivismista, aktivistisesta taiteesta, kulttuurihäirinnästä, elämisen taiteesta jne. (Brown 2014; Duncombe & Lambert 2021; Karvonen 2016; Mäki 2009; Tamminen 2013.) Opinnäytetyössäni liikun näiden käsitteiden rajapinnoilla hahmotellen yhteiskunnallisen taiteen erilaisia muotoja ja käytäntöjä. Pyrin huomioimaan sen, että politiikka ja yhteiskunnalliset käytännöt eivät ole taiteessa läsnä

vain sisällön tasolla, vaan myös sen instituutioissa ja toimintatavoissa. Aikalaiskontekstin hahmottaminen ja kytkökset vallitseviin yhteiskunnallisiin olosuhteisiin ovat olleet oleellisia seikkoja opinnäytetyötä kirjoittaessani ja muodostaessani omaa näkemystäni taiteen paikasta ja merkityksestä yhteiskunnassa.

Tarkastelen taiteen ja yhteiskunnallisen toiminnan suhdetta Euroopassa 1800-luvun jälkimmäiseltä puoliskolta 2020-luvulle. Historialliselta osin tarkasteluni perustuu ennen kaikkea radikaalia avantgardea koskevaan kirjallisuuteen. 2010- ja 2020-luvun osalta näkemyksiini vaikuttaa myös toimintani ympäristö- ja ihmisoikeusliikkeissä.

Lähdeaineiston valikoinnissa ja tulkinnassa olen noudattanut hermeneuttista lähestymistapaa. Olen lähtenyt liikkeelle artivismin käsitteestä ja hakeutunut siihen liittyvän esiymmärrykseni pohjalta tiettyjen lähteiden äärelle. Lopulta artivismin on kuitenkin jäänyt opinnäytetyössäni pieneen osaan kirjallisuuden johdattaessa minua historiassa taaksepäin avantgarden alkuaikoihin asti. Kirjalliseen aineistoon perehtyessäni olen edennyt kehämäisesti ja toisteisesti. Yksi lähde teos on johdattanut toiseen, ja toisaalta olen palannut samoihin teorioihin yhä uudestaan huomaten ymmärtäväni niitä jokaisella lukukerralla uudella tavoin. Tällainen asteittainen, aineiston kanssa vuoropuhelussa tapahtuva ymmärryksen lisääntyminen on hermeneuttiselle näkökulmalle ominaista. (Puusa & Juuti 2020.) Pysin tarkastelemaan aihetta taiteen näkökulmasta, mutta ajatteluuni vaikuttavat vahvasti myös aiempi yhteiskuntatieteellinen koulutukseni ja pitkä työhistoriani sosiaalityöntekijänä. Kirjallista materiaalia valikoidessani ja lukiessani keskeisenä kysymyksenäni on ollut, kuinka kamppailla paremman maailman puolesta.

2 VALLITSEVISTA OLOSUHTEISTA

2.1 Kapitalistinen yhteiskuntajärjestelmä

Taiteen merkitys esteettisten kokemusten tarjoajana ja tunteiden sekä ajatusten herättäjänä on suuri. Yksilöllisten tekojen ja kokemusten lisäksi taide on myös kokoelma yhteiskunnallisia käytäntöjä, jotka heijastelevat vallitsevia olosuhteita monin tavoin. Taiteen yhteiskunnallisen paikan ja merkityksen ymmärtämiseen vaikuttavat käsityksemme siitä, millaisessa ympäristössä elämme. Omat käsitykseni liittyvät suurelta osin ekososiaalisen oikeudenmukaisuuden, solidaarisuuden ja osallisuuden kaltaisiin teemoihin. Kaikkiin näihin vaikuttaa vahvasti kapitalistinen yhteiskuntajärjestelmä, jonka luonnetta ja mekanismeja käsittelen tässä luvussa sekä myöhemmin situationismia ja kapitalistista realismia käsittelevissä luvuissa.

Taideympäristöissä toistuu usein vaatimus taiteen vapaudesta suhteessa politiikkaan. Huomattavasti vähemmän keskustelua käydään taiteen autonomiasta suhteessa vallitsevaan yhteiskuntajärjestelmään, kapitalismiin, jossa taidetta hyödynnetään taloudellisesti markkinoilla ja kulttuuri-instituutioiden kautta. (Goris 2011, 739.) Jotta taiteen asemaa kapitalistisessa yhteiskunnassa voi analysoida, tulee ymmärtää mitä kapitalismilla tarkoitetaan. Historian tunnetuin kapitalismin määrittelijä lienee ollut Karl Marx, jonka tulkinnat ovat olleet vuosikymmenien ajan erilaisten marxilaisten ideologioiden värittämiä. 2000-luvulla Marxin teoriat ovat alkaneet saada uusia lukutapoja, joissa pyritään irtautumaan historiallisista painolasteista ja näkemään Marxin yhteiskunnallinen analyysi siinä kontekstissa, jossa se on syntynyt sekä hahmottamaan mikä siinä on kestänyt aikaa ja sovellettavissa 2000-luvun yhteiskunnalliseen kehitykseen. (Rauhala 2022.)

Marxin kapitalismikäsitteille keskeinen käsite on lisäarvo, joka muodostuu siitä osasta palkkatyötä ja työn uusintamista, josta ei makseta palkkaa työn tekijälle (Marx, 2013/1867, 175–186; Viren & Vähämäki 2011, 93–102). Teollisessa kapitalismissa lisäarvo saatiin yleisimmin fyysisestä työstä, joka on nykyään siirtynyt suurelta osin globaaliin etelään ja niin sanottuihin halpatuotannon maihin. Teollisen työn kadotessa kapitalismi on muuttanut länsimaissa muotoaan ja löytänyt uusia tapoja hyödyntää ihmimillistä pääomaa sekä sitouttaa ihmisiä prosesseihinsa. Osittain lisäarvon tuotanto ja siihen liittyvä riisto ovat siirtyneet pois palkkatyön piiristä näennäiseen yrittäjyyteen,

jossa työntekijä kantaa yrittäjyyden riskit hyötymättä kuitenkaan täysimittaisesti työnsä tuotosta. Myös taiteilijoille yrittäjähenkisydestä on tullut lähes väistämätön osa ammatissa toimimista. (Viren 2021, 10–14.) Musiikintekijä, väitöskirjatutkija Taneli Viitahuhta näkee tämän olevan seurausta siitä, että altistumme jo koulutusjärjestelmässämme niin voimakkaasti siihen sisäänrakennetulle mikroyrittäjyyden eetokselle, että sitä on vaikea myöhemminkään aidosti haastaa (Viitahuhta 2019).

Olipa kyse palkkatyöstä tai yrittäjyydestä, työ on muuttunut pitkälti aineettomaksi eikä sen tekeminen useinkaan rajoitu työpaikalle, tarkasti määriteltyihin työtehtäviin. Yhteiskuntatieteiden tutkijat Eetu Viren ja Jussi Vähämäki toteavat tämän johtaneen siihen, että työn tai yrityksen käyttöön luovutetaan yhä useammin koko elämä ja persoonallisuus. (Viren & Vähämäki 2011, 193; Viren 2021, 11–12.) Erityisen yleistä tämä on taide- ja kulttuurialoilla, joilla näkyvyys ja esillä oleminen ovat osittain korvanneet työstä saatavan korvauksen. Viren toteaa jatkuvan näkyvyyden tavoittelun johtaneen eräänlaiseen rakenteelliseen narsismiin ja uudenslaisiin riiston muotoihin, joiden kohteeksi pääsemisestä kulttuurialoilla jopa kilpaillaan. (Viren 2021, 10–13.)

2.2 Liberalismin lupaukset

Länsimaissa kapitalistiseen talousjärjestelmään kytkeytyy tiiviisti liberalismiksi nimetty aatesuunta, jota tietokirjailijat Veikka Lahtinen ja Pontus Purokuru luonnehtivat länsimaisen kapitalismin käyttöliittymäksi. Liberalismi korostaa edistystä ja vapautta, kuitenkin aina vain niissä rajoissa, jotka yksityisomistus ja jatkuva taloudellinen kasvu sallivat. (Lahtinen & Purokuru 2020, 8–9.) Vapaus ja moninaisuus toteutuvat lähinnä kulutuksen tasolla, ja vain osalle meistä.

Taiteen kentällä liberalistinen järjestelmä antaa taiteilijalle luvan tehdä lähes mitä tahansa. Samalla kuitenkin taloudellinen vaihto on vallitseva tapa arvottaa asioita, joten suuri osa siitä, mikä asettuu tällaisten vaihtosuhteiden ulkopuolelle, jää näkymättömäksi tai tulee tulkituksi merkityksettömäksi. Ollakseen osa tunnustettua taideyhteisöä taiteilijan on toimittava kapitalistisen yhteiskuntajärjestelmän puitteissa, jotka määrittelevät taiteilijan ja taideobjektien aseman ja arvon.

Liberalismi on onnistunut markkinoimaan itsensä edistyksellisyyden ja moninaisuuden airuena, ja onkin saavuttanut edistysaskelia muun muassa vähemmistöjen oikeuksien edistämisessä ja yhteisen kaupunkitilan luomisessa. Uudet vapauden alueet sijoittuvat

kuitenkin aina kapitalismin sisälle, joten samalla kun representaatioiden tasolla voimme iloita aiempaa monipuolisemmasta kuvastosta, tulonjaon ja arjen kamppailujen osalta riisto ja epätasa-arvo edelleen syvenevät. (Lahtinen & Purokuru 2020, 125–127.) Kulttuurin ja kuluttamisen alueilla juhlistamme ihmisyyden moninaisuutta samalla kun länsimaisen ylikulutuksen seuraukset siirretään matalamman tulotason maihin työvoiman riiston, saastuttavan teollisuuden ja tuhoutuvien elinympäristöjen muodossa.

2.3 Fossiilikapitalismi ja taide

Ekologinen katastrofi, jonka kynnyksellä elämme, on vahvasti kytköksissä länsimaille vaurautta tuoneisiin fossiilisiin polttoaineisiin, etenkin öljyyn. Sen aikakausi alkoi Euroopassa ja Yhdysvalloissa noin 150 vuotta sitten levittäytyen globalisaation ja kapitalismin välityksellä ympäri maapalloa. Filosofit Antti Salminen ja Tere Vadén kuvaavat öljyn vaikuttaneen merkittävästi yhteiskuntien kehitykseen ja synnyttäneen totaalisia järjestelmiä, joissa kaikki yhteiskunnan osa-alueet on valjastettu liikkeeseen etukäteen määritellyä tavoitetta kohti. Mekanismi on ollut sama kapitalistisissa ja sosialistisissa järjestelmissä, vaikka yksityiskohdat ja menettelytavat ovat eronneet toisistaan. Salminen ja Vadén kutsuvat kapitalismia ja valtiotalismia osuvalla yhteisnimityksellä produktivisiksi, jossa erilaisista ideologisista lähtökohdista huolimatta maailma ymmärretään samalla tavoin resursseina ja raaka-aineena. (Salminen & Vadén 2013, 39–40.)

Saksalainen kulttuuriteoreetikko Walter Benjamin puhui luonnon rajattomaan hyödyntämiseen liittyvistä riskeistä jo lähes sata vuotta sitten, 1930-luvulla. Hän totesi luonnon näkemisen pelkkänä materiaalisena resurssina johtavan myös ihmisen objektivointiin pelkäksi työvoimaresurssiksi ja edelleen sodassa tuhoavaksi taistelutavaraksi vaila yksilöllistä merkitystä (Viren 2021, 34–35). Toisen maailmansodan kynnyksellä Benjaminin luontoon liittyvät ajatukset eivät saaneet juurikaan kaikupohjaa, ja modernin ympäristöliikkeen syntyä saatiin odottaa 1960-luvulle asti, jolloin biologi Rachel Carsonin teos *Hiljainen kevät* (1962) nosti ympäristökysymykset laajaan keskusteluun ja vakavasti otettavaksi huoleksi. Viimeistään 2000-luvulla luonnon näkeminen yksinomaan siitä saatavan taloudellisen hyödyn kautta on ymmärretty laajasti ongelmalliseksi. Jostain syystä tämä ymmärrys ei kuitenkaan tunnu konkretisoituvan toiminnaksi. Salmisen ja Vadénin mukaan kyse on siitä, että öljyn tarjoama helposti liikuteltava halpa energia on keskeinen tekijä paitsi taloudellisen kasvun, myös koko länsimaisen ajatusmaailman ja itseymmärryksen kannalta. He kuvaavat erikoista kollektiivista kokemusta, jossa öljy-

jyn aiheuttamat haitat havaitaan ja niistä keskustellaan, mutta tunnistamisella ja puheella ei ole sellaisia vaikutuksia maailmankuvaamme tai toimintaamme, joka tosiasioilla yleensä on. Psykologinen selitys ilmiölle on torjunta tai eristäminen, jonka avulla oikeutamme öljyn mukanaan tuomat kokemukset tekemisen vapaudesta (esimerkiksi autoilu ja lentäminen). Torjuntareaktiota tehostaa öljyn alkuperän etäännytyksen käyttäjän kokemuksesta ja normaaliarjesta. Auton tankkaajan tai muoviesineen ostajan arkikokemus on niin kaukana raaka-aineen alkuperästä, että sen problematisointi käy lähes mahdottomaksi. Tämä etäännytyksen koskee tietenkin myös kaikkia muita massatuotettuja kulutushyödykkeitä, mutta öljyn kohdalla olemme unohtaneet sen yhteiskunnalliset kytkökset erityisen tehokkaasti. (Salminen & Vadén 2013, 7–19.)

Taiteen kentällä elämäntapaamme ja elinympäristöihimme kohdistuvat uhat on tunnistettu ja otettu osaksi taiteellista työskentelyä. Ekologiset näkökulmat nostetaan aiempaa useammin esiin paitsi taiteen sisällöissä, myös materiaalivalinnoissa. (Brown 2014, 6–8.) Etenkin posthumanistinen suuntaus käsittelee ekologisia kysymyksiä tavoilla, jotka usein nostavat keskiöön ihmisen sijasta muun luonnon. (Johansson ja Seppä 2021, 11–21.) Posthumanismissa on monia yhtymäkohtia omaan ajatteluuni, mutta suuntaus tuntuu kuitenkin jollain tapaa etäiseltä, sillä koen sen usein sivuuttavan ihmisen tavalla, joka kadottaa poliittisen toiminnan mahdollisuuden. Jaan posthumanismin huolen ihmiskeskeisen maailmankuvan vaikutuksista muihin lajeihin ja elinympäristöömme, mutta jään kaipaamaan sellaisia tapoja ymmärtää maailmaa, jotka sisältäisivät mahdollisuuden aktiiviseen toimintaan vallitsevien olosuhteiden muuttamiseksi. Poliittista näkökulmaa, joka huomioi sen, kuinka nykytaide on teemoistaan ja materiaaleistaan riippumatta edelleen tiiviisti kietoutunut kapitalistisen arvonmuodostuksen käytäntöihin. Kilpailua ja yksilöiden kyvykkyksiä korostavat rakenteet sekä lentämiseen kannustava kansainvälisyyden eetos ovat tärkeä osa niin kutsuttua taidemaailmaa, johon liittyviä käytäntöjä ja kritiikkiä käsittelen seuraavissa luvuissa.

3 MITÄ TAIDE ON, MIKÄ ON TAIDETTA?

3.1 Institutionaalinen taideteoria

Taidemaailman käsite liittyy vahvasti institutionaaliseen taideteoriaan, jonka yhdysvaltalainen filosofi ja estetiikan tutkija George Dickie muotoili 1970-luvulla. Taidemaailmalta Dickie viittaa niihin instituutioihin, diskursseihin ja käytäntöihin, joilla taidetta tuotetaan sosiaalisesti. (Dickie 2009/1971, 86.) Institutionaalinen taideteoria pyrkii huomioimaan sen, että taiteen kategoriaan on 1900-luvun alkupuolelta lähtien hyväksytty monia sellaisia teoksia ja tekoja, joita ei alun perin tarkoitettu taiteeksi, klassisena esimerkkinä tästä vaikkapa Marcel Duchampin vuonna 1917 galleriaympäristöön tuoma urinaali, ”Fountain” (Suihkulähde). (Dickie 2009/1971, 87; Sederholm 2020, 16–17.)

Institutionaalinen taideteoria toi näkyväksi prosessit, joilla taidetta ja sen kategorioita tuotetaan. Nämä prosessit sallivat luovuuden nimissä lähes minkä tahansa esineen tai teon nimeämisen taiteeksi, mutta toisaalta pystyvät myös liittämään kaikki taideinstituutioita kritisoivat suuntaukset osaksi tuota samaa instituutiota. (Bürger 1984/1974, 106–108.) Esimerkiksi 1900-luvun alussa avantgardeliikkeet kuten dadaismi ja surrealismi nostivat esiin merkittäviä kysymyksiä taiteen asemasta, määrittelystä ja merkityksestä yhteiskunnassa, mutta sulautuivat ennen pitkää osaksi kritisoimaansa taidemaailmaa, sen tunnistamiksi ja tunnustamiksi suuntauksiksi. (Sederholm 2020, 16–17.)

3.2 Walter Benjamin ja taiteen kumoukselliset käytännöt

Walter Benjamin oli yksi 1900-luvun alun tunnetuista taiteen instituutioita kritisoineista teoreetikoista. Benjamin korosti taiteen vallankumouksellista potentiaalia ja piti sitä ensisijaisesti välineenä yhteiskunnallisen muutoksen toteuttamiseen. Samalla hän huomautti politiikan estetisoinnin olevan yksi fasismin toimintakäytännöistä, joka johdattaa lopulta sotaan. (Benjamin 1989/1935, 165–166.)

Benjaminin taidekäsitys on vahvan poliittinen ja konkreettinen vaativa. Hänen näkemyksensä mukaan taiteilijan mielipiteen tai poliittisen kannan ilmaisu ei ole paljonkaan arvoista, jollei samalla muuteta taiteen tekemisen tekniikoita ja tuotantotapoja, joiden juurien hän näki olevan uskonnollisessa, rituaalisiin kulttiesineisiin perustuvassa taiteessa. (Benjamin 2014/1934, 169–171.)

Benjamin liittää uskonnolliseen esineistöön ja taiteeseen auran käsitteen, jolla hän tarkoittaa esineisiin liittyvää ajan ja arjen ylittävää mystisyyttä, lähes pyhää kokemusta (Benjamin 1989/1935, 142–144). Modernissa ja postmodernissa yhteiskunnassa taiteen uskonnollinen käyttö ja sakraalinen pyhyys ovat saaneet väistyä, mutta taide ei silti ole menettänyt auraansa ja fetissinomaista luonnettaan. Teoksien kulttiarvon lähteiksi ovat muodostuneet pyhyiden sijaan alkuperäisyys ja aitous, joita korostetaan taideinstituutioiden käytännöillä, jotka voidaan nähdä eräänlaisina taidemaailman rituaaleina. (Benjamin 1989/1935, 139–140.) Taiteeseen liittyy edelleen vahvasti luovuuden, nerouden ja ikuisuusarvon kaltaisia käsitteitä, joita Benjamin pitää vanhentuneina. Uudenlaisen, edistyksellisen taiteen esikuvaksi Benjamin nostaa operatiiviseksi kirjoittajaksi kutsumansa hahmon, jonka ”tehtävänä ei ole raportointi, vaan kamppailu; hän ei leiki silminnäkiä, vaan puuttuu aktiivisesti tapahtumiin”. (Benjamin 2014/1934, 169–171.)

3.3 Avantgardistit ja hätkähdyttämisen taito

Walter Benjamin eli ja työskenteli 1900-luvun alussa, joka oli Euroopassa yhteiskunnallisten murrosten ja kansallisvaltioiden muovautumisen aikaa. Edellisen vuosisadan puolivälistä lähtien kapitalismin, teollistumisen ja kaupungistumisen mukanaan tuoma työvoiman hyväksikäyttö oli synnyttänyt järjestäytyneen työväenluokan ja anarkististen ryhmittymien kaltaisia vastarinnan muotoja. Vuosisadan vaihteen tienoilla kumouksellinen ilmapiiri levisi taiteeseen, jossa otettiin käyttöön aiemmin sotilasterminä tunnettu, etujoukkoa tarkoittava *avantgarde*. (Härmänmaa & Mattila 2007, 9–11.)

Taiteen kentällä avantgardella tarkoitetaan menetelmiltään edistynyttä, vanhoja konventioita haastavaa taidetta sekä pyrkimystä muuttaa yhteiskuntaa ja elämisen ehtoja taiteen kautta (Hautamäki, Piippo & Sederholm 2021, 11). Ensimmäisen maailmansodan jälkeen tällaisia pyrkimyksiä oli mm. dadaisteilla ja surrealisteilla, jotka halusivat hämmennystä herättäneillä esiintymisillään vapauttaa taiteen sekä sen sisäisistä että ulkopuolelta tulevista normeista (Sederholm 2000, 32–41). Walter Benjamin korosti avantgarden yhteiskunnallista ulottuvuutta luonnehtiessaan dadaistisia taideteoksia ”ballistiikan välineiksi”, joiden avulla pyrittiin herättämään yleistä suuttumusta ja aiheuttamaan häiriötä porvarilliselle, haaveilevalle taidekäyttäjätymiselle (Benjamin 1989/1935, 162).

Avantgarde ei ollut yksi yhtenäinen suuntaus, vaan se koostui monenlaisista vaiheista ja pyrkimyksistä. Taiteen maailman kapina liittyi vahvasti yleisempään yhteiskunnalliseen tilanteeseen, ja 1900-luvun eurooppalaisen avantgarden provokatiivisuutta ja poliittisuutta tuleekin tarkastella yhteydessä ajan yhteiskunnalliseen ilmapiiriin ja poliittisiin murroksiin. Radikaalit avantgardistit haastoivat käsitykset muusta elämästä irrallaan olevasta autonomisesta taiteesta, ja pyrkivät taiteen kentän muokkaamisen sijaan muuttamaan koko yhteiskuntaa. Osa avantgardeliikkeistä myös onnistui tavoitteissaan ainakin hetkellisesti; neuvostoliittolainen konstruktivismi linkittyi vahvasti Venäjän vallankumoukseen ja futurismi italialaiseen fasismiin. (Lohtaja 2021, 193–194.) Hyvinkin vastakkaisiin yhteiskunnallisiin aatteisiin kytkeytyneillä taidesuuntauksilla oli yhteinen näkemys siitä, että taide on keskeinen väline yhteiskunnan ja vallitsevien olosuhteiden muuttamisessa. Näitä ennen toista maailmansotaa vaikuttaneita, poliittisesti motivoituneita avantgardeliikkeitä kutsutaan yleensä historialliseksi avantgardeksi. Myös toisen maailmansodan jälkeinen avantgarde oli Euroopassa suurelta osin poliittista. (Sederholm 1996, 61–68.)

Yhdysvalloissa avantgarde käsitettiin toisella tavoin. Kun eurooppalainen avantgarde pyrki tuomaan taiteen ja elämän lähemmäs toisiaan, Yhdysvalloissa sai sijaa taidekriitikko Clement Greenbergin päinvastainen teoria. Greenbergin mukaan avantgarden juuret olivat kyllä yhteiskunnallisissa liikkeissä, mutta taidesuuntauksena avantgarde irtautui yhteiskunnallisista kytköksistään keskittyen abstraktin ekspressionismin myötä muotoihin ja materiaaleihin. (Greenberg 1939, 4–9; 1961, 3–6; Ostrow 2015, 228–231.) Tällaista taiteen sisäiseen problematiikkaan keskittyvää avantgardesuuntausta kutsutaan yleisesti esteettiseksi tai formalistiseksi avantgardeksi (Sederholm 1996, 66–67). Omassa tarkastelussani olen kiinnostunut erityisesti avantgarden yhteiskunnallisista ulottuvuuksista, ja nojaudun siksi eurooppalaiseen avantgardetutkimukseen ja sen keskeisen teoreetikon, saksalaiseen Peter Bürgerin tapaan tarkastella avantgardea taiteellisen lisäksi yhteiskunnallisena ja poliittisena ilmiönä. (Hänninen, Piippo & Sederholm 2021, 12.)

3.4 Avantgarden historiallinen merkitys

Peter Bürger näkee avantgardeliikkeiden nousun taiteen historiassa käännteentekevänä ennen kaikkea siksi, että ne toivat taiteen kentälle itsekritiikin, joka ei kohdistu ainoastaan aiempiin taidesuuntauksiin tai taidekoulutukseen, vaan koko taideinstituutioon yhteiskunnallisena käytäntönä. Taideinstituutiolla Bürger viittaa George Dickien tavoin sekä taiteen tuotannon ja jakelun käytäntöihin että kullekin ajalle ominaisiin käsityksiin siitä, mikä taiteen asema yhteiskunnassa on ja mitä pidetään taiteena. (Bürger 1984/1974, 100–107.)

Samalla kun Bürger pitää avantgardeliikkeitä yhteiskunnallisesti ja taiteellisesti merkityksellisinä, suhtautuu hän kriittisesti niiden onnistumiseen muutospyrkimyksissään. Hän arvioi taiteen saavuttaneen porvarillisessa yhteiskunnassa pitkälti autonomisen, muusta elämästä irrallisen aseman, jonka hintana on ollut se, että taide on menettänyt mahdollisuutensa toimia yhteiskunnassa sosiaalisesti merkittävällä tavalla. Avantgardeliikkeet pyrkivät muuttamaan tätä asetelmaa, mutta sulautuivat suurelta osin institutionaaliseen taidekenttään, esteettisiksi suuntauksiksi. (Bürger 1984/1974, 75–76.)

Palatessaan avantgarden teoriaan vuonna 2010 julkaisemassaan esseessä Peter Bürger totesi avantgarden olleen historiallisesti merkittävä projekti siitäkin huolimatta, että se epäonnistui taiteen ja maailman muuttamisessa (Bürger 2010, 700). Epäonnistumiselta avantgarden projekti todellakin vaikuttaa, jos nykytaidetta tarkastelee ensisijaisesti instituutioiden kehityksen ja kaupallistumisen kautta. Jos taas avantgarde tulkitaan laajemmin taiteen ja yhteiskunnallisten instituutioiden kritiikiksi, voidaan sen nähdä olevan edelleen ajankohtaista ja tarpeellista. Aiemmin keskeisinä pidettyjen luokkakäytösten rinnalle on noussut moninainen joukko sukupuolen, seksuaalisuuden, rodun ja ekologian kaltaisia näkökulmia, joiden käsittelyssä kriittisellä avantgardistisella lähestymistavalla voi olla paljon annettavaa. (Siivonen 1992, 65–66.) Aidon yhteiskuntakritiikin tielle nousee kuitenkin usein kaupallistuminen, joka pyrkii hyödyntämään ja tuotteistamaan kaikenlaisen materiaalin, myös itseensä kohdistuvan kritiikin.

Eriyisen vakavasti kaupallistumisen ongelmaan suhtautuivat viimeisiksi avantgardisteiksi kutsutut kansainväliset situationistit, joiden toiminnassa keskeistä oli alusta loppuun saakka itsenäisyyden säilyttäminen yhteiskunnassa, jossa vallankumouksellisetkin teoriat ja liikkeet päätyvät lähes aina vahvistamaan kapitalistista järjestelmää. (Pyh-tilä 2015, 182.)

4 SITUATIONISTINEN INTERNATIONAALI

4.1 Situationistisen liikkeen synty

Situationistinen internationaali, eli kansainväliset situationistit, joista yleisesti käytetään lyhennettä SI, toimi Euroopassa vuosina 1957–1972. SI oli jäsenmäärältään pieni, ajallisesti rajattu ja sisäisesti ristiriitainen liike, mutta onnistui silti jättämään voimakkaan jäljen eurooppalaiseen taide- ja yhteiskuntafilosofiseen ajatteluun. (Pyhtilä 2015, 178–180.)

SI:n toimintaa kuvattaessa on tarpeen olla tarkkana käsitteiden suhteen. Vaikka situationistit olivat pieni ja varsin tiukasti rajojaan vartioiva ryhmä, he kiistivät ehdottomasti situationismiksi kutsuttavan aatteen tai taidesuuntauksen olemassaolon. Tällä he pyrkivät välttämään ajattelunsa jähmettymisen ideologiaksi tai taiteen esteettiseksi kategoriaksi. (Pyhtilä 2015, 181.)

SI:n tausta on aiemmissa eurooppalaisissa avantgardeliikkeissä; dadaismissa, surrealismissa ja lettrismissä. Edeltäjiensä tavoin situationistit halusivat kyseenalaistaa vallitsevat käsitykset taiteesta ja sen asemasta yhteiskunnassa, mutta taiteellista kritiikkiä tärkeämpää heille oli koko vallitsevan yhteiskuntamallin kyseenalaistaminen. Situationisteille porvarilliset kaunotaiteet olivat kauhistus, ja modernistista näkemystä taiteen itseisarvosta he pitivät naurettavana. Situationistien mukaan perinteiset taidekäsitteet erottivat taiteen ja todellisen elämän toisistaan, ja tämä jako oli murrettava uusilla ajattelun ja taiteen tekemisen tavoilla. (Pyhtilä 1999, 60–63; Sederholm 1994, 188–199.) Situationistit erottautuivat aiemmista avantgardeliikkeistä myös siltä osin, että he ennemmin lopettivat taiteellisen toimintansa kuin sulautuivat osaksi halveksimaansa porvarillista taidemaailmaa (Pyhtilä 2015, 182). He halusivat tuoda näkyväksi sen, että taide tarjoaa eräänlaisia korvikekokemuksia, joiden merkitys on vähäinen ihmisten omien suorien kokemusten ja niistä saatavien elämysten rinnalla. (Sederholm 1994, 145.)

4.2 Spektaakkelin yhteiskunta

SI:n synty ajoittuu 1950-luvulle, jolloin massatuotanto ja konsumerismi olivat syrjäyttämässä perinteisiä kapitalistista työn ja kulutuksen malleja. Kun kapitalistinen yhteiskuntajärjestys aiemmin manifestoitui tehdastyössä, alkoi se toisen maailmansodan jälkeen levittäytyä yhä uusille yhteiskunnan osa-alueille; vapaa-aikaan, kulttuuriin, hoivaan jne. (Hobsbawm 2014/1999, 333–336; Pyhtilä 2015, 178–179). Työläisen roolin rinnalle, ja ohikin, on noussut kuluttajan rooli, ja yhteiskunnan läpikaupallistuminen on johtanut yhteiskuntamalliin, jota situationistit kutsuivat spektaakkelin yhteiskunnaksi. Käsitteen toi yleiseen tietoisuuteen yksi SI:n perustajajäsenistä, Guy Debord, 1967 julkaistussa kirjassaan *Spektaakkelin yhteiskunta*. (Debord 2005/1967; Pyhtilä 2005, 38–40.)

Spektaakkeli on situationistien ymmärtämisen kannalta keskeinen, mutta melko hankalasti hahmotettava käsite. Yleisessä kielenkäytössä spektaakkeli ymmärretään miksi tahansa suureksi ja näyttäväksi tapahtumaksi, situationistien tarkoittamassa mielessä spektaakkelin käsite on kuitenkin laajempi ja moniulotteisempi. Se on ennen kaikkea yhteiskunnallinen rakenne, jossa oleellista on vain se, mikä näkyy. (Virnes 2013.)

Debord kuvaa yhteiskuntaa, jossa modernit tuotannon ehdot vallitsevat, spektaakkeliin valtavaksi kasautumaksi, jossa kaikki, mikä ennen koettiin suoraan, on etäännytynyt representaatioiksi. Spektaakkeli ei kuitenkaan ole pelkkä kokoelma kuvia, vaan siinä on kyse sosiaalisista suhteista, jotka eivät ole enää suoria, vaan kuvien välittämiä. Kuvaa ei tule tässä yhteydessä ymmärtää pelkäksi visuaaliseksi ilmaisuksi, vaan se on materialisoitunut maailmankuva, jota yleisesti pidetään objektiivisena totuutena. (Debord 2005/1967, 1–2.)

Vaikka Debord keskittyy ennen kaikkea kapitalistisen yhteiskuntajärjestelmän analyysiin, näkee hän spektaakkelin logiikan toimivan myös toisenlaisissa yhteiskunnissa, joissa vallitsevat modernit tuotanto-olosuhteet. Valtiososialististen ja diktatuuristen yhteiskuntien spektaakkelin, jossa keskeinen kulutushyödyke on tavarahan sijaan ideologia, Debord määrittelee rakenteeltaan keskitetyksi, koska se on oleellisilta osin valtiojohdon käsissä. Kapitalististen yhteiskuntien spektaakkelin rakenne on hajautetumpi, ja sen ylläpitämiseen osallistumme me kaikki. Debordin mukaan hajautettu spektaakkeli kannustaa innovatiivisuuteen ja omatoimisuuteen, mutta ainoastaan taloudellisen vaihdon piirissä, spektaakkelin logiikkaa noudattaen ja vahvistaen. (Debord 2005/1967, 63–65.) Myöhemmässä vaiheessa, vuonna 1988, Debord esitteli vielä kolmannen spektaakke-

lin muodon teoksessaan *Kommentteja speaktaakkelin yhteiskunnasta*. Uudenlaisessa speaktaakkelin muodossa keskitetty ja hajautettu speaktaakkeli yhdistyvät integroiduksi, globaaliksi speaktaakkeliksi. Integroidussa speaktaakkelissa diktatoriset poliisivallan piirteet yhdistyvät kuluttamiseen ja vapaaksi koettuun markkinatalouteen. (Pyhtilä 2005, 126–129, 140–151.)

Kun keskitetyn speaktaakkelin ylivalta on ideologista, on se hajautetussa ja integroidussa speaktaakkelissa taloudellista. Ekonomisen vallan ensimmäisellä asteella sosiaalinen elämä määrittyy tavaroiden kautta, omistamisesta tulee olemista tärkeämpää. Seuraavalla ekonomisen vallan asteella, jolla Debord kuvasi länsimaisen yhteiskunnan 1960-luvun lopulla olevan, talouden tuottamat tarvikkeet ovat valloittaneet sosiaalisen elämän täysin, ja tuoneet mukanaan muutoksen omistamisesta ilmiänsun tai vaikutelman (appearance) korostumiseen. Omistamisen arvostus ja tarkoitus nousee ennen kaikkea siitä, millaisen vaikutelman sen avulla pystymme itsestämme antamaan. Speaktaakkelissa kuluttaminen on korvannut olemisen, ja jälkiteollisessa kapitalismissa on siirrytty tavaroiden kuluttamisesta mielikuvien ja ideoiden kuluttamiseen. (Debord 2005/1967, 34–36.)

Speaktaakkeli on kuvien, tavaroiden ja representaatioiden maailma, joka yhdistää ihmisiä keinotekoisella ja pinnallisella tavalla. Se luo usein osallistumisen illuusion (2020-luvulla vaikkapa sosiaalisen median kautta), mutta todellinen osallisuus yhteiskuntaan ja sen tapahtumiin tapahtuu speaktaakkelin ehdoilla. Subjekti on kadottanut toimijuutensa, siitä on tullut katsoja, sivustaseuraaja. (Debord 2005/1967, 33–43.)

Speaktaakkelin käsite oli osuva luomishetkenään 1960-luvun lopulla, 2000-luvun informaatioyhteiskunnassa se näyttää täydellistyneen. Speaktaakkeli toimii edelleen tavaroiden ja niiden avulla myytävien illuusioiden kautta, mutta yhä merkittävämpään asemaan ovat nousseet representaatiot. Speaktaakkeli määrittelee vallitsevat arvot ja kuvittaa sen millaisia rooleja meille on yhteiskunnassa tarjolla. Osuva esimerkki speaktaakkelin 2000-luvun toimintatavoista löytyy Jacob Johanssenilta, joka on paikallistanut erilaisiin ruumiinvaivoihin keskittyvistä tosi-TV -ohjelmista uudenlaisen riiston muodon, jossa tuotantoyhtiö kerää taloudellisen hyödyn ohjelmaan osallistuvien palkkioiden ollessa huomattavan pieniä suhteessa niihin nöyryytyksiin, joille he itsensä altistavat. Taloudellisen riiston yhteydessä tulee julkisen häpeän ja kauhistelun kautta määriteltyksi se, millaiset kehot yhteiskunnassamme ovat hyväksytyjä. (Johanssen 2017, 205–206.) Erilaisten kehojen noloina pidettäviin piirteisiin keskittyvien ohjelmien rinnalla

nuorten ja kauniiden elämää hyödyntävät tosi-TV-konseptit määrittelevät yhä vahvemmin sen, miltä menestys ja onni näyttävät.

4.3 Rekuperaatio ja sen väistöliikkeet

Toinen situationisteille keskeinen käsite oli *rekuperaatio*, joka liittyy oleellisesti speaktaakkeleihin ja sen toimintatapaan. Hajautetussa speaktaakkelissa juuri mikään ei ole kiellettyä tai tukahdutettua, vaan jopa siihen itseensä kohdistuva kritiikki omaksutaan osaksi hyödykkeiden kiertokulkua ja taloudellisen voiton tavoittelua. Rekuperaatio on prosessi, jolla kapina ja vastarinta muutetaan mainoslauseiksi ja myytäviksi tuotteiksi, joiden kautta speaktaakkelin logiikkaa vahvistetaan ja uusinnetaan. Rekuperaation avulla speaktaakkeleita on kesyttänyt niin surrealismia kuin punkinkin markkinoilla myytäviksi taidetuotteiksi ja esteettisiksi muoti-ilmiöiksi. (Debord 2005/1967, 162–163; Pyhtilä 1999, 48–50.)

Situationistien tekniikoissa rekuperaatiota pyrittiin väistelemään muun muassa kiistämällä perinteisten taiteelle arvoa tuovien elementtien arvo ja olemassaolo. Toimintatapoina olivat esimerkiksi aiempien teosten häpeilemätön kopiointi ja muokkaaminen, tekijyyden hämärtäminen anonyymien työskentelyn kautta sekä keskittyminen taideobjektien tekemisen sijaan elämisen käytäntöjen kokeiluihin. Situationisteille individualistinen taiteilijanero ja taideobjektin fetissinomainen olemus olivat porvarillisen taidekäsityksen ilmentymiä, joiden oli väistyttävä vallankumouksellisempien käytäntöjen tieltä. (Debord 2005/1967, 171–173; Pyhtilä 1999, 101–115.)

Situationistiselle liikkeelle yhteiskunnallisen muutoksen aikaansaaminen oli ensisijaista suhteessa taiteeseen, johon se alkoikin pian perustamisensa jälkeen suhtautua epäilevästi. Situationistit pitivät kaikkea kulttuurin kentällä saavutettua menestystä rekuperaation värittämänä, ja päätyivät lopulta vuosina 1957–61 irtisanomaan ryhmästään kaikki taiteilijat, koska kokivat näiden olevan liian tiiviisti sidoksissa taiteen ja kulttuurin institutionaaliseen järjestelmään. (Pyhtilä 2015, 180.)

SI:n yhteiskunnallinen toiminta kytkeytyi sekä poliittiseen järjestelmään että arjen elämissä maailmaan. Poliittisen vallan ja järjestelmän kyseenalaistajana se liitetään vahvasti Pariisin vuoden 1968 opiskelijoiden ja työläisten liikehdintään, jonka tunnetuista iskulauseista monet tulivat situationisteilta. (Pyhtilä 2005, 178–182.) Euroopan ulkopuolella tapahtuvaa yhteiskunnallista kehitystä situationistit kommentoivat mm. kolonialismia

kritisoivissa ja siirtomaiden itsenäistymistä tukevissa kirjoituksissaan (Dolto & Sidi Moussa 2020, 104–110), jotka osoittavat ettei liike ollut täysin Eurooppa-keskeinen, mistä sitä on ajoittain kritisoitu. (Gibbons 2015).

Yksi SI:n perustajajäsenistä, Raoul Vaneigem, korosti yhteiskunnallisen toiminnan lähtevän ennen kaikkea yksilön vapaudesta ja kiinnitti huomionsa luovuuden ja lupia kyselemättömän toiminnan merkitykseen. Vaneigem puhuu hiilityöläisten lakoista runoutena, kritisoi muotteihin ahdettua taidetta ja näkee luovuutta ensisijaisesti ihmisten arjessa ja omaehtoisessa toiminnassa; mielenosoituksissa, graffiteissa ja kapinoissa. (Vaneigem 2012/1967, 175–177.) Siltä osin, kun speaktaakkeli ei pysty rekuperoimaan tällaisia spontaaneja luovuuden ilmauksia omaksi polttoaineekseen, ne ovat edelleen aitoja vastarinnan muotoja. Vaneigemin mukaan speaktaakkelin tarjoamalle passiivisen katsojan roolille on siis olemassa vaihtoehto – aktiivisuus ja osallisuus. (Vaneigem 2012/1967, 166–172.)

Vaneigemin näkemät vastarinnan mahdollisuudet eivät riittäneet kannattelemaan situationistista liikettä, vaan se lopetti toimintansa vuonna 1972. Situationistit kieltäytyivät kompromisseista speaktaakkelin kanssa ja päätyivät ratkaisuun, jota Marko Pyhtilä kutsuu speaktaakkelin totaalikieltäytymiseksi; kuluttamisesta, tuottamisesta ja näkyvyydestä kieltäytyessään situationistinen liike katosi taiteen ja myös yhteiskunnallisen toiminnan kentältä. Katsontakannasta riippuen ratkaisu voidaan nähdä umpikujaan päätyminenä (Sederholm 1996, 161) tai uskollisuutena liikkeen keskeisille periaatteille, speaktaakkelin lopullisena hylkäämisenä. (Pyhtilä 2005, 225–226.)

Koska speaktaakkeli pystyy tuotteistamaan ja banalisoimaan kaiken, ei liikkeen lopettaminenkaan suojannut situationisteja rekuperoinnilta. Punkin nopeasti kaupallistunut kuvakieli voidaan nähdä situationistien perintönä, ja onpa heidän taidettaan esitelty ympäri maailmaa myös taidenäyttelyissä. (Plant 2011/1990; Peristerakis 2013.) Tiukasti ottaen jo situationisteista kirjoitetut kirjatkin voidaan nähdä rekuperaation yrityksenä, mutta brittiläinen filosofi ja kulttuuriteoreetikko Sadie Plant kuitenkin muistuttaa, että pelkkä kriittisestä liikkeestä keskusteleminen ei välttämättä toimi sitä heikentävästi. Hänen mukaansa oleellista on teorian ja käytännön tiivis kytkös toisiinsa, eli keskustelijoiden osallistuminen myös käytännön tasolla niihin kamppailuihin, joita he teoriassa kannattavat. (Plant 2011/1990, 310.)

5 MODERNIN JÄLKEINEN ETÄISYYDENOTTO

5.1 Postmodernismi

Kansainvälisten situationistien taiteellis-yhteiskunnallinen projekti asettui historiallisesti ajankohtaan, jolloin taiteessa ja yhteiskunnassa tapahtui selkeä paradigman muutos modernismista postmodernismiin. Avantgarde perustui pitkälti modernin aikakauden ideoiden kyseenalaistamiseen, ja vaikka kytkös modernismiin tapahtui kritiikin kautta, oli se vahva ja liitti eri avantgardeliikkeet osaksi modernismin taidehistoriaa. (Sederholm 1996, 61–63.) Avantgardeliikkeistä viimeiseksi mainitut situationistit voidaan nähdä eräänlaisina johdattajina postmoderniin taiteeseen, joka situationistien tavoin hyödynsi sumeilematta olemassa olevaa kulttuuria, arkipäivän esineistöä ja menneiden aikojen tyyliuuntia (Haapio 1992, 65–66; Sederholm 2000, 28–29). Postmodernit hyödyntämisen tavat ja tavoitteet kuitenkin poikkesivat situationistisista oleellisesti. Postmodernismi käytti materiaaleinaan kaikkea käsillä olevaa kyseenalaistaen siten minäkään aidon ja alkuperäisen olemassaolon mahdollisuuden, mutta kriittinen näkemys rajoittui lähinnä taiteen sisältöihin ja estetiikkaan. Tuotannon ehtojen osalta postmodernistinen taide hyödynsi vahvasti vallitsevaa yhteiskuntajärjestelmää ja sen arvonnäyttelyn mekanismeja. Mediakuvaston ja eri aikakausien tyylien kierrättäminen saattoi esteettisellä tasolla kritisoida vallitsevaa yhteiskuntajärjestelmää, mutta ei juurikaan haastanut kulttuurisia ja yhteiskunnallisia rakenteita, joissa taide toimii yhtenä kapitalistisen arvomuodostuksen kenttänä. (Ostrow 2015, 232.) Postmoderniin aikaan, yhteiskuntaan ja taiteeseen liittyi usein ironinen itseviittaavuus ja kyyninen etäisyydenotto maailman ilmiöihin, kun taas situationistien kaikessa toiminnassa oli vallankumouksellinen pyrkimys, ja he olivat yhteiskunnallisessa kritiikissään ehdottoman tosissaan silloinkin, kun heidän menetelmiään oli vaikea ottaa aivan vakavasti (Sederholm 1994, 194; Virnes 2013).

5.2 Kapitalistinen realismi

Postmoderni taide eli suurimman kukoistuksensa kautta 1980-luvulla, situationistien jo lopetettua toimintansa. 80-luku oli kapitalismin laajenemisen ja syvenemisen aikaa, joka jätti syviä jälkiä yhteiskunnan instituutioihin ja kulttuuriin. Brittiläisen kulttuuriteoreetikko Mark Fisherin luoma käsite kapitalistinen realismi kuvaa osuvasti tällöin muodostunutta yhteiskunnallista eetosta. (Fisher, 2009.)

Fisher näkee postmodernismissa ja kapitalistisessa realismissa paljon samankaltaisuutta, mutta kuvaa kapitalistisen realismin toimivan huomattavasti postmodernismia totaalisemmin. Postmodernismin kultakaudella, 1980-luvulla, oli vielä olemassa näky-mä siitä, että myös kapitalismista poikkeavia yhteiskuntamalleja voi olla, nähtiinpä ne sitten uhkina tai mahdollisuuksina. Siirryttyämme kapitalistisen realismin aikakauteen kokemus- ja näkemyshorisonttimme täyttyy kapitalismista, emmekä osaa enää kuvitella muita vaihtoehtoja. Fisherin mukaan postmodernismiin myös sisältyi vielä jonkinlainen kapina suhteessa moderniin, vaikka suhtautuminen yhteiskuntaan ja taiteeseen olikin pääosin ironista ja etäisyyttä ottavaa. Kapitalistinen realismi sen sijaan ei kapinoi mitään vastaan, vaan kierrättää kaiken menneen, mutta ainoastaan esteettisinä virtauksina, ei koskaan elämäntapojen muutoksen tasolla. (Fisher 2009, 7–9.)

Fisherin kuvaama kapitalistinen realismi on yhteiskunnan jokaiselle osa-alueelle tunkeutuva ideologia, joka määrittää kuvittelukykyimme rajat ja sen, mitä pidämme mahdollisena. Kapitalismiin liittyvä toimintalogiikka – voiton tavoittelu, konsumerismi ja yksilöllisyyden korostaminen – on niin syvällinen ja jatkuvasti laajeneva osa yhteiskuntaamme, ettemme enää osaa kuvitella toisenlaista maailmaa. (Fisher 2009, 4–9.) Juuri tällainen ”luonnollistuminen” on Fisherin mukaan tyypillistä ideologioille. Ideologia pyrkii tekemään itsensä näkymättömäksi samalla, kun se sulkee mahdollisuudet siltä, että asiat voisivat olla toisin. Kaiken läpäisevän ideologian vaikutusta ei huomata eikä ideologiaa enää ymmärretä politiikaksi tai kokoelmaksi arvoja, vaan sitä pidetään kyseenalaistamattomana faktana. Tässä vaiheessa ideologian vaikutus on Fisherin mukaan voimakkaimmillaan. (Fisher 2020/2017, 116.) Ideologian määrittelyssään Fisher nojaa Marxiin, jonka mukaan ideologiat muodostuvat yhteiskunnan henkisissä järjestelmissä; tieteessä, taiteessa, oikeuslaitoksessa, journalismissa jne. Omalla toiminnallaan nämä instituutiot vahvistavat vallitsevaa ideologiaa ja suostuttelevat ihmiset omaksumaan sen määrittelemän maailmankuvan. (Rauhala 2022.)

Fisher korostaa, että kapitalisessa realismissa ole kyse taidesuuntauksesta tai edes mainonnan propagandanomaisista toimintatavoista, vaan yleisestä yhteiskunnallisesta ilmapiiristä, joka lävistää kaiken ja asettaa ehdot inhimilliselle toiminnalle. Se toimii ajattelun ja mielikuvituksen puitteina, joiden ulkopuolinen ajattelu on lähes mahdotonta. Viimeisen neljän vuosikymmenen aikana kapitalistisen realismin voittokulku on tarkoittanut taloudellisen eetoksen ja kaupallistumisen levittäytymistä kaikkialle yhteiskuntaan, muun muassa hoivan, yhteisöllisyyden ja taiteen kaltaisille alueille. (Fisher 2009, 16.)

Suomessa hyvinvointivaltio on perinteisesti pyrkinyt pehmentämään talouden synnyttämiä jakolinjoja muun muassa sosiaaliturvan kautta, mutta kapitalistinen realismi on tuonut taloudellisen tehokkuuden vaatimukset myös hyvinvointivaltion rakenteisiin. Taiteen kentällä tulonjaon mekanismina on julkisen sektorin ohella yksityisten ja yleishyödyllisten säätiöiden kautta toimiva apurahajärjestelmä, joka kyllä mahdollistaa monille taiteelliseen työskentelyyn keskittymisen määrärajoiksi, mutta myös syventää ja ylläpitää taiteilijoiden välisiä eroja. Apurahojen merkitystä ja politiikkaa tutkiva Taneli Viitahuhta onkin kuvannut apurahajärjestelmää systeeminä, joka yhdistäessään apurahan saamisen yhteiskunnalliseen arvostukseen estää tehokkaasti sekä solidaarisuuden että itseensä kohdistuvan kritiikin syntymistä. (Viitahuhta 2019.) Keskinäiseen kilpailuun ja yksilöllisten kyvykkyyksien esiin nostamiseen perustuvan apurahajärjestelmän voikin tältä osin nähdä toimivan pitkälti kapitalistisen realismin logiikan mukaisesti sen haastamisen sijaan.

6 VASTARINTA AVANTGARDEN JÄLKEEN – KRIITTINEN, POLIITTINEN JA AKTIVISTINEN TAIDE

6.1 Järjestelmäkriittisyyden haasteista

Sekä Debordin speaktaakkelin teoriassa että Fisherin kapitalistisessa realismissa on vahvoja yhtymäkohtia Walter Benjaminin ajatteluun. Benjamin kiinnitti jo 1930-luvulla huomiota porvarillisen tuotanto- ja julkaisukoneiston kykyyn sulauttaa itseensä valtavia määriä vallankumouksellisia teemoja ja jopa propagoida niitä kyseenalaistamatta kuitenkaan omaa tai omistavan luokan pysyvyyttä (Benjamin 2014/1934, 176). 2020-luvulla elämme keskellä näiden teorioiden kuvaamaa järjestelmää, joka onnistuu kerran toisensa jälkeen kääntämään kaiken itseensä kohdistuvan kritiikin taloudelliseksi voitoksi. Vastarinta kaapataan helposti avoimen kaupallisiin yhteyksiin, mutta myös kulttuuri-instituutiot pehmittävät kapinan esineellistäessään sen teoksiksi gallerioihin ja museoihin. Onko tällaisessa järjestelmässä edes mahdollista kritisoida vallitsevaa järjestelmää tulematta imaistuksi osaksi sitä?

Walter Benjamin näki taiteella olevan mahdollisuuksia toimia yhteiskunnallisena muutosvoimana, kunhan siitä riisuttaisiin kaikki ylimääräinen fetissiluonne ja aura. Hän kyseenalaisti modernismille tyypillisen ajattelutavan, jonka mukaan yleisön velvollisuus on ponnistella oppiakseen ymmärtämään taidetta, ja toivotti tervetulleeksi tekniikat, joilla taidetta pystyttiin monistamaan ja levittämään mahdollisimman laajoille yleisöille. (Benjamin 1989/1936, 142–147; Sederholm 1994,23.) Guy Debord sen sijaan suhtautui hyvin skeptisesti kuvien tai vastakuvien mahdollisuuksiin kamppailla speaktaakkelia vastaan, ja totesikin synkästi kaikkien aseidensa olevan vastustajien käsissä. (Virnes 2013.) Varsin epäilevästi vastarinnan mahdollisuuksiin suhtautui myös Mark Fisher, jolle kapitalistinen realismi tarkoitti kaiken, myös vastarinnan, sulautumista osaksi konsumeristista yhteiskuntajärjestelmää (Fisher 2009, 9). Taiteen näkökulmasta tarkasteltuna sekä Debord että Fisher näkivät siis hyvin vähän mahdollisuuksia aidosti kriittiselle lähestymistavalle.

Suomessa yhteiskunnallisiin teemoihin kiinnittyvän taiteen kritiikki keskittyy yleensä joko kyseenalaistamaan koko poliittisen taiteen mielekkyyden tai tavat tehdä sitä.

Ensimmäiseen kategoriaan kuuluu esimerkiksi kuvataiteilija Anna Tuorin ja taidekriitikko Aleksis Salusjärven vuonna 2017 esseellään käynnistämä keskustelu, jossa he määrittivät ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin teemoihin kantaa ottavan taiteen yksioikoiseksi ja latteaksi kutsuen sitä kapitalistiseksi realismiksi. (Tuori & Salusjärvi, 2017.) Tuorin ja Salusjärven tapaa käyttää Fisherin tunnetuksi tekemää käsitettä aivan omalla tavallaan, häneen kuitenkin viittaamatta, voisi ehkä kutsua lähes situationistiseksi jollei heidän kritiikkinsä kohteena olisi nimenomaan poliittisesti kantaa ottava taide, joka oli situationistien toiminnan ydintä. Itse pidän mielenkiintoisempaa sellaista poliittisen taiteen kritiikkiä, joka lähtökohtaisesti tunnistaa taiteen olevan osa yhteiskuntaa ja sen rakenteita, ja sitä kautta aina väistämättä myös poliittista. Tällöin tarkastelu kohdistuu ennen kaikkea tekemisen tapoihin ja sisäiseen johdonmukaisuuteen.

6.2 Kriittisen taiteen sisältä nouseva kritiikki

Teemu Mäen taiteellisessa ja teoreettisessa työskentelyssä poliittisella on suuri merkitys. Hänen mukaansa politiikkaa on kaikkialla, ja niin tuleekin olla. (Mäki 2009, 155.) Kriittinen taide tai yhteiskunnallinen avantgarde ei hänen näkemyksensä mukaan kuitenkaan onnistu yhteiskunnallisen muutoksen tavoittelussa useinkaan esteettistä formalismia paremmin. Yhtenä syynä tähän hän pitää sitä, että kriittinen ja poliittinen taide puhuttelevat lähinnä niitä, jotka jo valmiiksi jakavat samanlaisen maailmankuvan taiteilijan kanssa. (Mäki 2009, 287–295.) Monesti tällainen taide ei myöskään vaikuta sillä tavoin, kuin sen toivotaan tai kerrotaan tekevän. Mäen mukaan taiteilijan pyrkimyksenä saattaa olla kapitalismiin ja riistoon perustuvaan elämäntapaan kriittisesti suhtautuva taide, joka lopulta kuitenkin koetaan aivan samalla tavoin kuin se, mitä hän kutsuu normaalitaiteeksi – taideteos on tällöin lepo hetki, jonka avulla sen kokija jaksaa taas pian toimia yhteiskunnan tuottavana ja kuluttavana osana. Erityisen ongelmallisena Mäki pitää suoraviivaista poliittista ja kriittistä taidetta, jonka sanoma on niin yksiselitteinen, että sen ”voisi ilmaista iskulauseessa”. (Mäki 2009, 194.)

Belgialainen taidehistorioitsija Lieven De Caeter näkee taiteen kantaaottavuuden melko lailla toisin, ja peräänkuuluttaa taiteeseen avointa poliittisuutta. De Caeterin mukaan nykytaiteessa poliittisia teemoja kierrellään ja vältellään muun muassa keskittymällä kokeellisiin prosesseihin, yhteisötaiteeseen tai osallistavuuteen. Hän näkee poliittisuudesta irtisanoutuvan yhteiskunnallisen taiteen muodostuvan usein lähinnä esteettiseksi

projekteiksi tai amatöörimäiseksi sosiaalityöksi, jolloin se pahimmillaan toimii uusliberalistisen kapitalismin voiteluaineena. (De Cauter 2011, 17–30.)

6.3 Osallistamisen taide

Lieven De Cauterin näkemykset nousevat belgialaisesta kontekstista, jossa yhteisöllisyys ja osallistavuus ovat hyvin suosittuja lähestymistapoja taidehankkeissa. Tällaisille konkreettisiin asioihin ja yhteisöihin kohdistuville työtavoille on taiteen ja sosiaalisten hankkeiden kentällä tärkeä paikkansa, mutta monesti niiden vaikuttavuus jää ohueksi ja hetkelliseksi osallistujilleen, ehkä taiteilijaa lukuun ottamatta. (BAVO 2011, 730–732; De Cauter 2011, 21–22.)

Taiteen, arkkitehtuurin ja kaupunkisuunnittelun poliittisia ulottuvuuksia tutkiva BAVO-kollektiivi kuvaa Hollannissa yleistä käytäntöä, jossa taiteilijoita palkataan jo varhaisessa vaiheessa mukaan yhteiskunnallisiin ja kaupallisiin hankkeisiin, joista odotetaan seuraavan kielteisiä vaikutuksia ympäristöönsä. (BAVO 2011, 735–736.) On aiheellista pohtia ketä taidehanke palvelee, jos sen avulla vaikkapa osallistetaan asukkaita elinympäristönsä luonnon monimuotoisuuden tuhoutumiseen johtaviin rakennushankkeisiin tai gentrifikaatioon, jonka seurauksena pienituloisten asukkaiden elinmahdollisuudet alueella kaventuvat. Tällaisissa hankkeissa taiteilija toimii eräänlaisena vaikutusten pehmentäjänä samalle taholle, jonka toiminta aiheuttaa yhteisölle haittaa.

BAVOssa osallistavien taideprojektien nähdään olevan usein myös poliittisesti ongelmallisia, tai ainakin näkymättömiä, sillä ne välttelevät yleensä monimutkaisiin yhteiskunnallisiin ongelmiin tarttumista (BAVO 2011, 733–735). Kohderyhmälle saatetaan tarjota hetkellinen osallisuuden kokemus, mutta pidempiaikaiset vaikutukset ihmisten elämään tai yhteiskunnan rakenteisiin jäävät vähäisiksi. Valitettavan usein yhteys taiteilijan ja yhteisön välillä jää ohueksi tai keinotekoiseksi, jolloin yhteisö toimii ”ihmislähtöisissä projekteissa” enemmänkin muusana kuin aitona yhteistyökumppanina (Zambon 2015, 36).

Itse näen yhteisöllisissä taideprojekteissa oleellisimpana asiana taiteilijan sitoutumisen aiheeseen ja yhteisöön, jossa hän taidettaan tekee. Sitoutumisella tarkoitan tässä yhteydessä pitkäaikaista kiinnostusta sen yhteisön tai ympäristön tilannetta kohtaan, jossa toimitaan. Irralliset vierailut vain korostavat maailmojen erilaisuutta.

6.4 Voiko speaktaakkelia ja kapitalistista realismia vastaan kamppailla?

Millaista sitten voisi olla yhteiskunnallisiin teemoihin aidosti kiinnittyvä taide, joka ei käyttäisi heikompiosaisia yhteisöjä ”materiaalinaan”. Helsingissä työskentelevä kuraattori Eva Neklyaeva toteaa paikallisyhteyden ja konkreettisiin asioihin kohdistuvan vaikuttamispyrkimyksen olevan ensiarvoisen tärkeää, jotta poliittisuus ei muodostu yksinomaan esteettiseksi kategoriaksi (Neklyaeva 2015, 98). Teemu Mäki sen sijaan suhtautuu epäilevästi yhteiskunnalliseen muutokseen suoraviivaisesti pyrkivään taiteeseen, ja toteaa sen yleensä saavan aikaan pelkkää keskustelua, harvemmin mitään konkreettista muutosta (Mäki 2017, 61). Myös poliittisen valokuvan parissa 1990-luvulta lähtien työskennellyt valokuvataiteilija Sanni Seppo on alkanut suhtautua epäillen taiteen kykyyn muuttaa maailmaa. Hän nostaa Suomen metsien tilanteen esimerkiksi siitä, kuinka sitkeäkään taiteellinen työskentely ei välttämättä tuota mitään konkreettista politiikan ja arjen käytäntöjen tasolla. Samaan aikaan kun Seppo ja monet muut ovat metsiä käsittelevällä taiteellaan koskettaneet lukemattomia ihmisiä, on metsien tuhoaminen vain kiihtynyt. Taide koskettaa tunteita, lisää tietoisuutta ja herättää kiinnostusta sekä keskustelua, mutta Seppoa lainaten: entä sitten? Materialisoituuko tunnetason kokemus todella poliittiseksi päätöksiksi vai onko taide lähinnä väline omien tunteidemme käsittelyyn meille vaikeiden aiheiden äärellä? (Seppo 2019.)

Myös oma suhtautumiseni taiteen mahdollisuuksiin vaikuttaa maailmaan ja saada aikaan todellisia muutoksia on käynyt melko epäileväksi. Jos taiteilijat keskittyvät tunteiden koskettamiseen, tietoisuuden levittämiseen ja keskustelun herättämiseen, missä tapahtuu todellinen muutos? Viime vuosikymmenien yhteiskunnallinen ja ekologinen kehitys ei anna aihetta suureen toiveikkuuteen, sillä Debordin kuvaama passiivisen sivustaseuraajan asemaan asettuminen tuntuu olevan vallitseva tapa suhtautua olosuhteiden heikkenemiseen. Mark Fisherin muuten varsin pessimistisestä ajattelusta löytyy kuitenkin tukea sille, että taiteella voi olla yhteiskunnallista merkitystä silloin, kun se kykenee lisäämään tietoisuutta maailman tilasta, sillä tietoiseksi tuleminen on ensimmäinen ehto toiminnalle.

Eteenpäin vievällä, konkreettiseen muutokseen pyrkivällä tietoisuudella näen tässä yhteydessä kolme tasoa:

- tietoisuus siitä, mitä maailmassa tapahtuu
- tietoisuus siitä, että vallitsevat olosuhteet ovat muutettavissa
- tietoisuus omasta mahdollisuudesta olla osa muutosta.

Mark Fisher kuvaa tietoiseksi tulemisen olevan välittömän kokemuksen yläpuolelle nousemista ja vallitsevan ideologian havaitsemista. Tällainen muutos havaitsemisen tavassa on merkittävä asia, joka itsessään on muutos jo ennen kuin mitään muutosta toiminnan tasolla tapahtuu. Ei kuitenkaan riitä, että tulemme tietoisiksi vallitsevista olosuhteista, meidän on ymmärrettävä myös niiden muutettavuus ja oma osuutemme asiassa. Fisherin mukaan vuorovaikutus muiden samassa asemassa olevien kanssa mahdollistaa yksilön ylittävien yhteiskunnallisten rakenteiden ja niistä aiheutuvien valtasuhteiden havaitsemisen. Tässä hetkessä syntyy toimijuus. (Fisher 2020/2017, 117–118.)

6.5 Ryhmäidentiteeteistä ja yksilöllisyydestä

Fisher kutsuu tietoiseksi tulemista luokkatietoisuuden heräämiseksi, mutta ottaa käyttöön myös ryhmätietoisuuden käsitteen, sillä luokan ohella on olemassa lukemattomia muita kategorioita, jotka yhdistävät ihmisiä, asettavat heitä yhteiskunnallisesti alisteisiin asemiin ja joiden pohjalta on mahdollisuus liittyä yhteen muiden kanssa vallitsevien olosuhteiden muuttamiseksi (Fisher 2020/2017, 118).

2020-luvulla monet poliittiset ja kulttuuriset kamppailut kietoutuvat identiteettien ympärille. Taiteen kentällä pitkään vallalla olleita tapoja esittää ihmistä ja jakaa näkyvyyttä, rahaa sekä valtaa on alettu perustellusti kyseenalaistamaan. Samaan aikaan moni taiteilija kaipaa vapautta ja mahdollisuutta irtautua paineesta työskennellä alituisen sen ryhmän puolesta, jota hänen katsotaan edustavan. (Nelson 2021, 46–50, 62.)

Mark Fisherille ryhmätietoisuuden syntyminen on edellytys yhteiskunnallisen muutoksen tavoittelulle. Esseessään *Pako vampyyrilinnasta* (2013) hän kuitenkin tarkastelee ryhmäidentiteettejä kriittisesti. Hän varoittaa luomasta rodun, kansalaisuuden, seksuaalisuuden tai sukupuolen kaltaisiin ominaisuuksiin perustuvia kiinteitä luokitteluja ja ko-

rosta identiteettien muuttuvuutta sekä sitä, että ne tavoittavat aina vain osan ihmisestä. (Fisher 2019.)

Situationistien klassikko Raoul Vaneigem näkee ryhmäidentiteettien olevan vahvasti kytköksissä rooleihin ja stereotypioihin. Hänen mukaansa samastuminen mihin tahansa ryhmäidentiteettiin perustuu valheeseen, ja ainoa todellisen vapauden muoto on radikaali yksilöllisyys. (Vaneigem 2012/196, xii, 114–121.) Myös sosiologi ja kulttuurintutkija Stuart Hall pitää identiteettejä pitkälti sosiaalisina konstruktioina, jotka voivat toimia hyvinkin ulossulkevasti. Esimerkkinä tästä Hall mainitsee modernin brittinationalismin, joka on tietoisesti rakennettua ja usein vastakkainasetteluihin sekä kulttuuriseen rasismiin pohjautuvaa. (Hall 2019/1992, 73–96.)

Vaneigem tavoittaa näkemyksessään ulossulkemisen ja tasapäistämisen riskit, joita ryhmäidentiteetteihin liittyy, mutta ohittaa sen vahingon, jota yksilöllisen subjektin voimakas korostuminen on kapitalistisessa järjestelmässä aiheuttanut. Stuart Hall sen sijaan pitää uusliberalistista yksilöllisyyden politiikkaa keskeisenä aikaamme määrittelevänä ilmiönä. (Hall 2019/2011, 247–249.) Mark Fisherin tavoin Hall paikallistaa yksilön ylikorostumisen alkaneen Euroopassa 1980-luvulla, aikana, jonka poliittinen eetos tiivistyy Margaret Thatcherin tunnettuihin lauseisiin: ”[Kapitalismille] ei ole vaihtoehtoa.” (Fisher 2012) ja ”Yhteiskuntaa ei ole, on vain yksilö ja hänen perheensä.” (Hall 2019/2011, 249–250). Fisherin mukaan tällainen thatcherilainen ajatusmalli on johtanut monien yhteiskunnallisten ongelmien yksilöllistymiseen ja kollektiivisuuden tarjoamien tukirakenteiden katoamiseen. Muun muassa epävarmat työurat psykologisoituvat yksilöllisiksi pärjäämisongelmiksi ja tuottavat kollektiivisen toiminnan sijaan lamaantumista sekä keskinäistä kilpailua. (Fisher 2012.) Fisherin kuvaama stressin yksityistäminen on tapahtunut kaikkialla yhteiskunnassa, epäilemättä myös taiteen kentällä.

7 TAITEESTA JA AKTIVISMISTA

7.1 Taiteen ja yhteiskunnan käytännöistä

Suhteessa yhteiskunnallisiin olosuhteisiin taide ei ole yksinomaan väline käsitellä niiden ilmenemismuotoja, se on myös tiiviisti kietoutunut niihin omissa käytännöissään. Fisherin kuvaama yhteiskunnallisten ongelmien yksilöllistäminen ilmenee Eetu Virenin mukaan työelämässä ja etenkin kulttuuriteollisuudessa yksilölliseen menestykseen tähtäävänä keskinäisenä kilpailuna, joka pakottaa meidät jatkuvasti vertailemaan itseämme toisiin. (Viren 2022.) Virenin mukaan tällaisista käytännöistä ja kokemisen tavoista voi pyrkiä irrottautumaan tavalla, jonka hän rinnastaa Marxin käyttämään vieraantumisen käsitteeseen. Kyse ei kuitenkaan ole negatiivisesta ilmiöstä, jota Marx kuvaa Pääomassa ihmisen vieraantumisenä työstään, työn tuotteista ja lopulta omasta lajiolemuksestaan (Marx 2021/1844, 52–66). Sen sijaan porvarillisen yhteiskunnan käytännöistä vieraantuminen on Virenin mukaan ennen kaikkea kyky ja tavoite, johon on mahdollista pyrkiä esimerkiksi taiteen keinoin. Viren korostaa Marxiin, Benjaminiin ja Bertolt Brehtiin nojaten, että todella vallankumouksellinen toiminta ei keskity yksittäisiin epäkohtiin, vaan pyrkii muuttamaan käsitystämme ja kokemustamme yhteiskunnasta kokonaisuutena. Tärkeää ei ole yksittäisten syyllisten hakeminen yhteiskunnallisiin olosuhteisiin, vaan toimintaamme ohjaavien yleisten suhteiden tarkastelu. Tässä prosessissa keskeistä on aistimisen ja havaitsemisen tapojen muuttaminen ja kyky havahtua arjen outouteen ympärillämme. Jotta taide voi toimia kättilönä kokemuksen muuttamiselle, on sen uudistuttava paitsi sisällöiltään, myös käytännöiltään ja tuotantotavoiltaan. (Viren 2021, 203–209.)

Taiteen historia on täynnä kumouksia, joissa vanhojen suuntausten visuaalinen kieli ja estetiikka ovat saaneet väistyä uusien tieltä. Avantgarde vaati estetiikan lisäksi taideinstituution uudistamista, usein myös koko yhteiskuntajärjestelmän muutosta. (Hobsbawm 2019/1999, 229–233.) Radikaaleista yhteiskunnallisista pyrkimyksistä huolimatta kapina on usein jäänyt taidemaailman sisälle. Peter Bürgerin näkemyksen mukaan kyvyttömyys vaikuttaa yhteiskunnallisesti on se hinta, jonka taidekenttä autonomiastaan maksaa (Bürger 1984/1974, 75–76). Belgialainen kirjailija Gie Goris puolestaan huomauttaa, että autonomian vaatimuksillaan taide usein nimenomaan hakee vapautusta yhteiskunnallisesta vastuusta; taiteilija on vastuussa vain omalle luovalle

prosessilleen, jonka kautta hänen kaikki valintansa määrittyvät eikä niitä näin ollen tarkastella yhteiskunnallisten tai poliittisten näkökulmien kautta. (Goris 2011, 739).

Tässä tilanteessa Lieven De Cauter peräänkuuluttaa taiteilijoilta selkeitä yhteiskunnallisia kannanottoja esteettisen kapinan sijaan. Hän pitää taiteen tehtävänä elinympäristöjemme säilymisen, ihmisoikeuksien ja oikeusvaltion puolesta toimimista, mutta muistuttaa samalla, että todellinen vaikuttaminen tapahtuu useimmiten muualla kuin museoissa ja gallerioissa. Yhteiskunnallisia teemoja käsittelevän taiteen tekeminen ei ole vielä poliittinen teko, vaan lähinnä reflektointia, kommentointia tai merkityssisältöjen välittämistä. Poliittinen merkitys tulee vasta konkreettisesta yhteiskunnallisesta toiminnasta. (De Cauter 2011, 17–30.) Kun konkreettinen, vallitsevia olosuhteita haastava toiminta tapahtuu parlamentaarisen järjestelmän ulkopuolella, kutsutaan sitä yleensä aktivismiksi. Seuraavissa alaluvuissa käsittelem aktivismin ja taiteen risteyskohtia ja pohdin valokuvausta erityisenä aktivismin muotona.

7.2 Aktivismin taide

Yhdysvaltalainen Center for Artistic Activism on työskennellyt pitkään taiteen ja aktivismin rajapinnoilla. Keskuksen perustajien, sosiologi-aktivisti Steve Duncomben ja kuvataiteilija-aktivisti Steve Lambertin, mukaan aktivismilla on monia, näyttävyydeltään vaihtelevia toimintatapoja, mutta kaikille yhteistä on se, että niillä pyritään konkreettiseen yhteiskunnalliseen muutokseen ja valtasuhteiden haastamiseen. He muistuttavat, että olemassa olevien valtasuhteiden kannalta on keskeistä, kuka määrittelee sen, mitä pidetään poliittisena. Aktivismin kautta poliittisen rajoja pyritään avaamaan ja tuomaan uusia kamppailuja sen piiriin kuten vaikkapa 1970-luvulla, jolloin feminismi nosti naisten alisteisen aseman yhteiskunnalliseksi ja poliittiseksi ongelmaksi. (Duncombe & Lambert 2021, 122–123.) Hyvä esimerkki feministisestä, taidetta ja poliittista aktivismia harjoittaneesta liikkeestä on meksikolainen ¡Estamos Hartas! ("We've Had Enough!"), joka yhdisti toiminnassaan taiteen, poliittisen organisoitumisen ja spontaanin liikehdinnän piirteitä. Yksi liikkeen näyttävimmistä protesteista oli vuonna 1979 Mexico Cityssä järjestetty, noin 200 mustiin pukeutuneen naisen surukulkue laittomiin abortteihin kuolleiden naisten muistoksi. (Garcia-Antón 2022, 10–11.)

Aktivismissa yksilöllisen subjektin rooli samanaikaisesti sekä korostuu että katoaa. Aktivismi nousee siitä havainnosta, että vastuu toiminnasta on jokaisella; kenen tahansa

ja kaikkien tehtävä on toimia sen sijaan, että jäisi odottamaan jonkun muun käyvän tärkeitä yhteiskunnallisia kamppailuja. Samalla aktivismi ja aktivistinen taide häivyttävät yksilöllisiä erityislaatuksuuksia. Aktivismi on paljolti ryhmänä tehtävää, ja jos siinä jonkinlaisia brändejä luodaan, niin lähinnä yhteisöbrändejä yksilön brändäämisen sijaan. Aktivistinen taide on enimmäkseen nimetöntä, viestiin keskittyvää. Tällaisilla toimintakäytännöillä ei luoda uraa taiteen maailmassa, mutta ongelman sijaan se on mahdollista nähdä Eetu Virenin tavoin keskeisenä vastarinnan muotona. Viren kuvaa nykytaiteen olevan vahvasti linkittynyt kapitalistiseen yhteiskuntajärjestelmään, jossa keskeiset arvonmuodostuksen ja riiston mekanismit kohdistuvat ihmisen persoonallisuuteen, joka on laitettava kokonaisuudessaan likoon työ- (ja taide-) markkinoilla. Virenin mukaan uran luomisesta kieltäytyminen onkin siksi ensimmäinen askel vallankumoukselliseksi tulemisessa. (Viren 2021, 14.)

7.3 Aktivistinen taide speaktaakkelin yhteiskunnassa

Aktivismia ja taidetta yhdistävistä käytännöistä tunnetuimpia lienevät erilaiset performanssit. Viime vuosina näyttäviä esimerkkejä tämän tyyppisestä aktivismista ovat olleet muiden muassa ympäristöliike Extinction Rebellionin Red Rebel Brigade (suomessa Elokapinan Veriprikaati) ja äärioikeistolaisille katupartioille vastareaktionä syntynyt pellararmeija Loldiers of Odin. (Red Rebel Brigade 2020; Loldiers of Odin 2019.) Institutionaalisen taiteen kentällä mm. kuvataiteilija Otto Karvonen käyttää menetelmiä, jotka tuovat taiteen arkeen ja kaduille sellaisissa muodoissa, että sitä on usein vaikea tunnistaa taiteeksi. Karvonen on käsitellyt töissään pakolaisuuteen, uskontoihin ja ennakkoluuloihin liittyviä teemoja esimerkiksi rakentamalla säilöönottokeskuksia muistuttavia linnunpönttöjä ja myymällä torilla eri uskontokuntia edustavia muikkuja. Karvosen luomat tilanteet ja ympäristöt vaikuttavat niin uskottavilta, että oivallus tapahtuu usein vasta myöhemmin katsojan/osallistujan hätkähtäessä huomaamaan, että tilanne, jossa hän on ollut, oli itse asiassa aivan absurdi. (Karvonen 2016.)

Karvonen käyttää työskentelyssään sekä näyttäviä että hädän tuskin huomattavia elementtejä. Myös taideinstituutioiden ulkopuolella elävä taiteellinen aktivismi on keinoiltaan ja volyymiltaan moninaista. Käsityöaktivismi on hyvä esimerkki hiljaisesta ja vähäeleisestä taiteen keinoja käyttävästä aktivismista. Euroopassa historian tunnetuimpia käsityöaktivisteja lienevät olleet 1900-luvun alun suffragetit, jotka ottivat kantaa naisten oikeuksien puolesta käsityönä valmistamallaan banderolleilla ja asusteilla. (Lithovius &

Näsi 2022, 7.) 2000-luvulla käsityöaktivismi on kokenut uuden nousun neulegraffitien, radikaalien ristipistojen ja muiden kantaa ottavien käsitöiden myötä, jotka mahdollistavat niin yhteisöllisen tekemisen kuin introvertimmankin työskentelyotteen. Käsitöiden nostaminen taiteen ja aktivismin kentälle voidaan jo itsessään nähdä poliittisena tekona, sillä niihin on perinteisesti liitetty sukupuolittuneen puuhastelun leima, joka ei ole sopinut sen paremmin korkeakulttuurisen taiteen kaanoniin kuin tehokkaan poliittisen vaikuttamisenkaan kenttään. (Joensuu 2022, 35.) Käsityöaktivismissa pidän itse oleellisena sitä, että se on yhteiskunnan kaupallisuutta haastavaa myös tuotantotavoiltaan. Parhaimmillaan käsityöaktivismi jättäytyy kapitalistisen järjestelmän materiaalityönsäntönsä ulkopuolelle käyttämällä kierrätettyjä materiaaleja, ja myös töiden esillepano kaupallisen taidekentän ulkopuolella, kaduilla ja kujilla, väistää kapitalistista logiikkaa.

Toisin kuin käsityöaktivismi, performatiivinen taideaktivismi toimii usein näyttävästi ja pyrkii vaikuttamaan isoihin ihmisjoukkoihin affektiivisin ja tunnetason keinoin. Helposti herää kysymys eroaako tällainen toiminta millään tavoin kaupallisen speaktaakkelin toimintaperiaatteista. Kun osallistun kadulla tapahtuvaan protestiin ja kuvaan sen tapahtumia, olenko osallisena speaktaakkelin tuottamisessa? Kyllä ja en.

Speaktaakkelilla voidaan nähdä olevan kaksi tasoa, pinta- ja syvärakenne. Pintarakenne liittyy speaktaakkeliin kaiken sen, mikä on näyttävää ja pyrkii kiinnittämään huomiota. Taiteellinen aktivismi nojaa lähes aina jonkinlaiseen speaktaakkelin pintarakenteeseen. Se pohjautuu huomion herättämiseen ja yllättämiseen. Yhteiskunnan syvärakenteeseen kietoutuva speaktaakkeli on kuitenkin jotain muuta kuin toiminnan visuaalinen muoto ja näyttävyys. Debordin mukaan tekeminen korvautuu speaktaakkelissa kuvilla ja toimijuus sivusta seuraamisella (2005/1967, 35–42). Vaikka aktivismia harjoitetaan myös visuaaliseen viestintään perustuvassa sosiaalisessa mediassa, on se yleisesti speaktaakkelin vastaista toimintaa ennen kaikkea siksi, että se perustuu nimenomaan tekemiseen, sivustakatsojan roolista irtautumiseen. Tekemisen ehdot ja toimintatavat ovat usein antikapitalistisia ja kaupallistumista pyritään tietoisesti vastustamaan. Esimerkkinä tästä vaikkapa Extinction Rebellion (Suomessa Elokapina), jonka tiimalasilogon kaikki kaupallinen käyttö on kiellettyä. (Elokapina 2022.)

7.4 Valokuvaus aktivismissa / aktivismina

Oma taiteellinen työvälineeni on kamera, joten olen erityisen kiinnostunut valokuvan roolista aktivismissa. Mielenkiintoisen esimerkin valokuvan käyttämisestä aktivistisesti tarjoaa kuvataiteilija Martha Rosler, jonka työskentely on vuosikymmenien ajan ollut yhteiskunnallisesti kantaa ottavaa. Rosler tunnetaan etenkin Vietnamin sotaa kommentoivista valokuvamontaaseistaan, jotka olemassa olevaa mediakuvastoa hyödyntäen tekivät näkyväksi amerikkalaisen keskiluokkaisen hyvinvoinnin ja sodankäynnin välisen ristiriidan. Näillä töillään Rosler asettuu osaksi kollasiin ja montaasiin vahvasti nojaavaa poliittisen avantgarden perinnettä, jonka aiempia tunnettuja tekijöitä olivat mm. John Heartfield ja Grete Stern. Heartfieldin montaaseissa oli vahva fasisminvastainen viesti (Haapio 1992, 35), Sternin työskentely puolestaan kommentoi kriittisesti Argentiinan peronismia. (Wieder, 2019.)

Martha Roslerin työskentely oli etenkin 1960- ja 70-luvuilla aktivistista paitsi teosten välittämän viestin, myös niiden esillepanon ja jakelun suhteen. Hän kieltäytyi esittämästä toisten kärsimystä kuvaavia teoksiaan gallerioissa, ja jakoi niitä sen sijaan sodanvastaisissa mielenosoituksissa halvalla kopiokoneella tehtyinä tulosteina (Ampe 2012, 15–30, 80–81). Hyvin samankaltainen toimintatapa on suomalaisella kuvataiteilija Olavi Fellmanilla, joka jakaa ympäristömielenosoituksissa ilmaiseksi ylijäämätapetille vedostamiaan kantaaottavia grafiikan teoksia (Fellman 2022).

Teosmuotoisen aktivistisen taiteen lisäksi valokuvalla on keskeinen rooli aktivismin ja vastarinnan dokumentoinnissa. Se tuo näkyväksi yhteiskunnallisia olosuhteita ja ihmisten roolia niiden muuttamisessa. Näin toimiessaan se kutsuu mukaan yhteiskunnallisiin liikkeisiin ja luo myös niiden sisällä itseymmärrystä. Dokumentointi on yksi tapa olla osa muutokseen pyrkivää liikettä ja tallettaa yhteiskunnallisen toiminnan historiaa.

Dokumentaarinen valokuvaus ei ole tekniikoiltaan useinkaan erityisen kokeilevaa tai perinteisiä ilmaisumuotoja kyseenalaistavaa, eikä tältä osin asetu suoraan avantgarden traditioon. Jos aktivismin dokumentointia kuitenkin tarkastellaan pyrkimyksenä käyttää valokuvaa poliittisen osallistumisen välineenä, löytyy yhteys radikaaliin historialliseen avantgardeen. Kun avantgarden jälkeisen postmodernismin lähestymistapoja ovat olleet epäpoliittisuus, estetisointi ja etäisyydenotto suoraan kokemukseen (Haapio 1992, 73–74), näen aktivistisen valokuvauksen liittyvän historiallisen avantgarden traditioon yhteiskunnallisissa pyrkimyksissään ja suorassa kytköksessään koettuun elämään.

Dokumentaarisien aktivistisen valokuvauksen menetelmät linkittyvät journalistiseen kuvaustraditioon ja joiltain osin myös katukuvauksen perinteeseen, mutta tausta-ajatus aktivistisessa valokuvauksessa on näistä poikkeava. Aktivistinen valokuvaus ei pyri ensisijaisesti neutraaliuteen tai esteettiseen kiinnostavuuteen, vaan keskeistä on kuvaajan sitoutuminen aiheeseen, kannan ottaminen ja pyrkimys edistää yhteiskunnallista muutosta kuvien kautta.

Ajankohtainen esimerkki aktivistisesta dokumentaarisesta valokuvauksesta on A-P-P, The Archive of Public Protests, johon on koottuna lukuisien valokuvaajien aineistoa vuonna 2015 käynnistyneistä Puolan hallintoon kohdistuvista protesteista. Liikehdintä sai alkunsa maan konservatiivisen hallinnon ihmisoikeuksiin ja oikeusvaltioon kohdistamista hyökkäyksistä, myöhemmin protestit ovat kohdistuneet myös Venäjän hyökkäyssotaan Ukrainassa. Tapahtumia dokumentoivat valokuvaajat ovat mukana osana protestiliikettä, yleensä ilman journalistista toimeksiantoa tai tilausta. Kuvaajien materiaaleista on koottu sähköinen, julkisessa jakelussa oleva arkisto, A-P-P, jonka materiaaleista julkaistaan myös ilmaista sanomalehteä. Sanomalehden näyttäviä grafiikoita ja valokuvia käytetään usein protestin välineinä mielenosoituksissa, mikä luo mielenkiintoisen elävän suhteen kuva-aineiston syntymisen ja hyödyntämisen välille. (A-P-P 2022, Milach & Gembara 2021.)

Puolassa protestien dokumentointi ja visuaalisesti kiinnostava esillepano ovat tuoneet niille paljon näkyvyyttä, ja todennäköisesti houkutelleet mukaan myös sellaisia ihmisiä, joille tämän kaltaiset toimintatavat ovat olleet aiemmin vieraita. Valokuvaaminen siis palvelee liikettä ja sen päämääriä. Yhteiskunnallisia olosuhteita kuvaavan aineiston näyttävyydessä ja esteettisyydessä on kuitenkin myös riskinsä, joihin Walter Benjamin kiinnittää huomiota puhuessaan valokuvauksen uusiasiallisesta suuntauksesta taiteena, joka palvelee tuotantokoneistoa ja yhteiskunnallisia valta-asetelmia pyrkimättä todella muuttamaan niitä. Benjaminin mukaan tällainen valokuvaus onnistuu estetiikkaa korostaessaan ”tekemään jopa kurjuudesta, muodikkaan täydellisellä tavalla kuvattuna, nauhtinnon kohteen” (Benjamin 2014/1934, 177). Tällä tavoin taide tulee Benjaminin mukaan toimineeksi paitsi massakulutushyödykkeiden tuotantokoneistona, myös vallitsevan poliittisen järjestelmän uusintajana. Pahimmillaan taide tuottaa kulutushyödykkeitä paitsi kurjuudesta, myös sen vastaisesta taistelusta. (Benjamin 2014/1934, 177–179.)

Benjaminin kritiikin kautta tarkasteltuna protestivalokuvauksessa on selkeästi olemassa vaara kaduilla tapahtuvan yhteiskunnallisen aktiivisuuden tarkastelusta yksinomaan esteettisen kautta. Tällainen kuvasto on helposti muutettavissa kaupallisesti hyödyn-

nettäväksi tyyliä poliittisen viestin banalisoituessa. A-P-P:n yhteydessä työskentelevät Karoline Gembara ja Rafal Milach korostavat protestien ja niiden kuvaamisen luonnetta poliittisena toimintana, ja määrittelevät protestivalokuvauksen sosiaalisesti käytännöksi, jossa korostuu sitoutumisen merkitys. Tällaisessa valokuvauksessa neutraalius ei ole arvo, vaan valokuvien ja niiden julkaisutapojen tavoitteena on ottaa kantaa. Tuki osoitetaan vapautta ja ihmisoikeuksia vaativille liikkeille sekä poliittisen järjestelmän alistamille yhteisöille. Puolan kaduilla niin ikään marssivien äärioikeistolaisten ryhmittymien toimintaa dokumentoidaan myös valokuvaten, mutta tälle kuvastolle ei anneta julkisuudessa samaa tilaa kuin ihmisoikeuksia edistäville ryhmittymille eikä ihmisoikeuksien vastaista toimintaa normalisoida tai estetisoida valokuvien kautta. (Milach & Gembara 2019.)

7.5 Kehtaaminen taiteen ja aktivismin rajapinnoilla

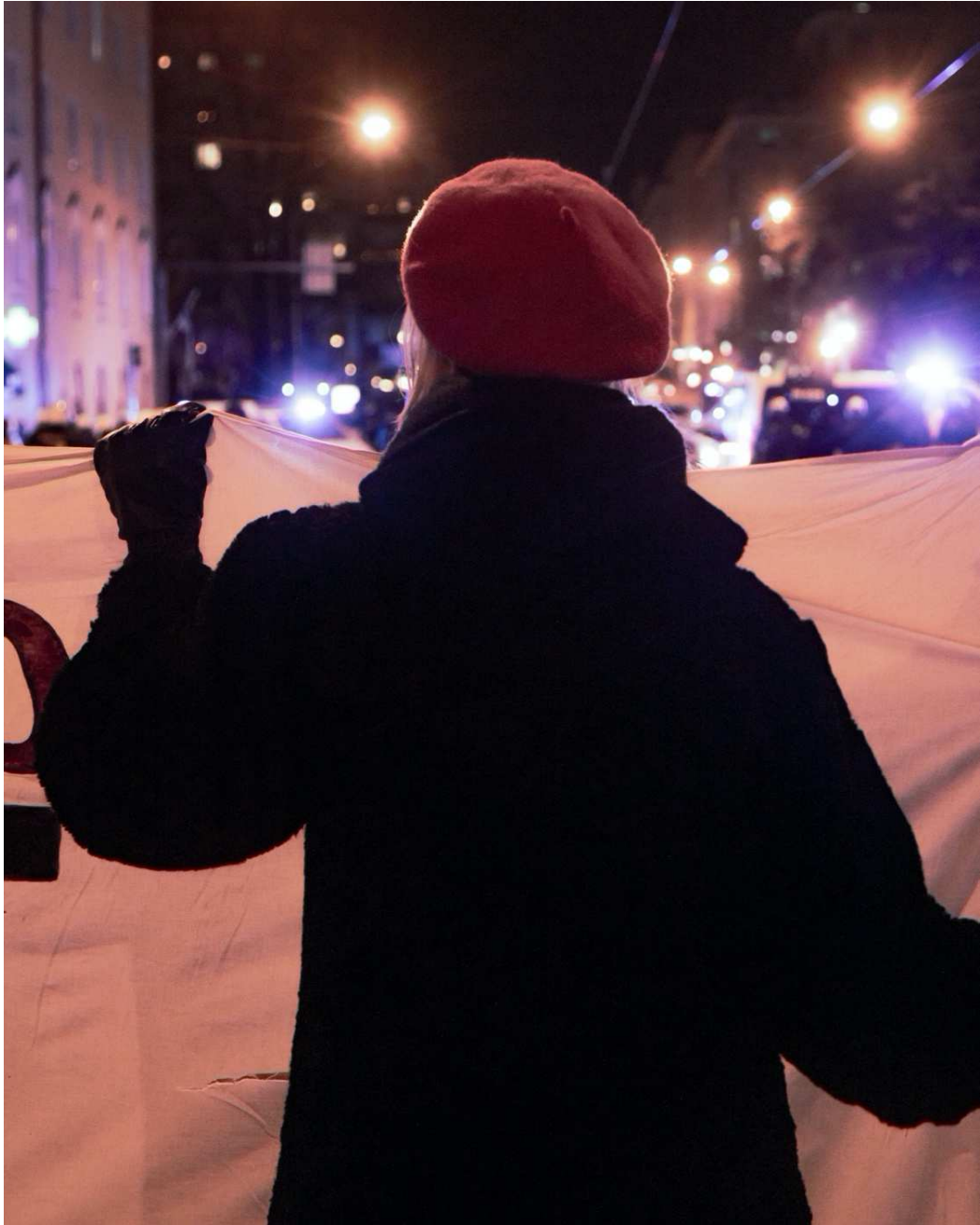
Julkisen tilan lupia kyselemättömään käyttöön perustuvassa aktivistisessa taiteessa on nähdäkseni kyse eräänlaisista kehtaamisharjotteista. Jos tavoittelee taiteellaan muutosta, on rohkaistuttava tekemään jotain tavanomaisesta poikkeavaa. Valokuvaajalle tämä tarkoittaa sivustakatsojan ja neutraalin tapahtumien tallentajan roolista luopumista, kannan ottamista ja osallistumista muutoksen vaatimiseen. Samanlaista kehtaamista tarvitaan kaikessa ulkoparlamentarisessa, yhteiskunnalliseen muutokseen tähtäävässä toiminnassa. Esimerkiksi Elokapinan taideaktivismiin pohjautuvat aktiot ovat paitsi visuaalisiin ja performatiivisiin tekniikoihin nojaavia protesteja, myös hierarkiattomuuteen pyrkivän liikkeen järjestäytymistä ja yhteiskunnallisen toiminnan uusien käytäntöjen luomista. Aktivistinen, taiteen elementtejä käyttävä teko, joka akateemisen taiteen näkökulmasta saattaa näyttytyä naiivina tai alleviivaavan poliittisena viestinä, pitää sisällään ilmitason viestin lisäksi yhteiskunnallisen toiminnan kokeilua, ehdotuksia ja harjoittelua. Näin ollen tällaisten aktioiden arvioiminen taiteellisin kriteerein osuu harhaan. Kieltäytyessään asettumasta gallerioiden seinillä esiteltäviksi ja myytäväksi taidesineiksi taideaktivismi kokeilee uudenlaisia tapoja tehdä ja jakaa taidekokemuksia sekä kannustaa aktiiviseen yhteiskunnalliseen osallisuuteen.

8 ENTÄ SITTEEN?

Jos ajatellaan, että aktivistisen taiteen tavoitteena on muuttaa vallitsevia olosuhteita, on tässä kohtaa perusteltua kysyä Sanni Sepon tavoin – entä sitten? Onko sillä merkitystä mihin historialliseen taustaan taiteen ja aktivismin 2020-luvun toimintakäytännöt kytkeytyvät? Vastausta voi hakea vaikkapa ranskalaisen filosofin, Michel Foucaultin genealogisesta tavasta tarkastella historiaa. Traditionaaliseen historiankirjoituksesta poiketen genealoginen näkökulma kiinnittää huomiota historian marginaaleihin, sivupolkuihin ja vahinkoihin, joille on hankala löytää paikkaa menneisyyttämme koskevasta vakiintuneesta kertomuksesta. (Foucault 1977, 139–140.) Länsimaisen taiteen historiassa marginaaliin ovat yhdysvaltalaisen taidekriitikko Saul Ostrowin mukaan jääneet rajoja kyseenalaistavat ja muusta elämästä erillisen taiteen kokonaan kiistävät hahmot ja ryhmät. Heille on tarjolla vain vähän näkyvyyttä taiteen historiankirjoituksessa suurelta osin siksi, että heidän toimintansa on ollut materiaaliselta luonteeltaan katoavaa ja perinteiseen taiteen eetokseen sopimatonta. (Ostrow 2015, 234.) Nähdäkseni aktivismia ja taidetta yhteen punovat toimintakäytännöt ovat tällainen taiteen perinteeseen sopimaton ilmiö, jonka genealogiaa päädyin tarkastelemaan lähes vahingossa kiinnostuttuani yhteiskunnallisiin liikkeisiin liittyvästä taiteellisesta ilmaisusta. Aktivismin ja taiteen yhtymäkohtia voisi varmasti lähteä paikallistamaan toisenlaisiakin reittejä pitkin, minulle juuri tämä teoreettinen polku tuntuu kuitenkin todelta ja merkitykselliseltä. Sen hahmottaminen on antanut jonkinlaisen luvan ja vapautuksen omalle tekemiselleni, jonka olen usein kokenut taiteen kriteereillä arvioiden naiiviksi ja julistavaksi. Opinnäytetyöprosessin myötä olen ymmärtänyt, ettei taiteen kriteerejä ehkä pitäisikään käyttää tarkastellessa tekoja, jotka asettuvat taiteen ja aktivismin risteyskohtiin. Taiteen maailmaan kuuluva akateeminen etäisyyden ottaminen ei toimi aktivismin kentällä, jossa nimenomaan mukaan meneminen, osallisuus ja kannan ottaminen ovat tavoiteltavia arvoja ja toimintatapoja.

Julkista tilaa haltuun ottava, taiteen menetelmiä käyttävä protesti on nähdäkseni ensisijaisesti jotain muuta kuin taidetta, mutta kuitenkin taiteen elementit esteettisinä, aistillisina ja affektiivisina kokemuksina ovat siinä läsnä olipa kyseessä sitten Veriprikaatin visuaalisesti näyttävä aktio tai käsityöaktivismin tapainen hiljainen ja henkilökohtainen protesti. Yhteiskunnalliseen todellisuuteen vahvasti kiinnittyvä aktivistinen taide tai taiteellinen aktivismi on ennen kaikkea osa yritystä järjestäytyä uusilla tavoilla ja ottaa

uudenlaisia rooleja yhteiskunnallisen muutoksen aikaansaamiseksi, tapa tuoda esiin haluttua muutosta ja toisenlaisen maailman mahdollisuutta.



Kuva 1 Satu Söderholm

LÄHTEET

Ampe, Megan Katherine 2012. Martha Rosler's Bringing the War Home: House Beautiful, 1967 – 1972: an Interrogation of the American Dream. A thesis presented to the Department of Art History and the Graduate School of the University of Oregon. Viitattu 27.9.2022.
<https://core.ac.uk/download/pdf/36686998.pdf>

A-P-P (The Archive of Public Protests) 2022. Viitattu 28.10.2022.
<https://archiwumprotestow.pl/en/home-page/>

BAVO 2011. Appeal to Political Art. Artists, One More Effort to Be Really Political. Teoksessa Lieven De Cauter, Ruben de Roo & Karel Vanhaesebrouck (ed) Art and activism in the Age of Globalization. Rotterdam: NAI Publishers.

Benjamin, Walter 2014/1934. Tekijä tuottajana. Puhe Pariisin fasismin tutkimuksen instituutissa 27.4.1934. Teoksessa Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta. Suom. Taneli Viitahuhta ja Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.

Benjamin, Walter 1989/1936. Taideteos teknisen usinnettavuutensa aikakaudella. Teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen (toim.) Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta. Suom. Raija Sironen. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto, Tutkijaliitto.

Brown, Andrew 2014. Art & Ecology Now. London: Thames & Hudson.

Bürger, Peter 1984/1974. Theory of the Avant-Garde. Translated by Michael Shaw. Teoksessa H.B. Nisbet and Claude Rawson (ed) Theory and History of Literature, Volume 4. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bürger, Peter 2010. Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde. Viitattu 25.9.2022. <https://authorzilla.com/Qwz36/avant-garde-and-neo-avant-garde-monoskop.html>

Carson, Rachel 1962. Silent Spring. Boston: Mariner Books. Viitattu 25.9.2022.
<https://books.feedvu.com/nonscrolablepdf/silent-spring-pdf-rachel-carson-2.html?page=1>

De Cauter, Lieven 2011. Rebellious Prologues. Notes on Subversion/Theses on Activism. Teoksessa Lieven De Cauter, Ruben de Roo & Karel Vanhaesebrouck (ed) Art and activism in the Age of Globalization. Rotterdam: NAI Publishers 2011.

Debord, Guy 2005/1967. Speaktaakkelin yhteiskunta. Suom. Tommi Uschanov. Kolmas painos. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Summa.

Dickie, George 2009/1971. Estetiikka. Tutkimusalueita, käsitteitä ja ongelmia. Suom. Heikki Kannisto. Kolmas painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Dolto, Sophie & Sidi Moussa, Nedjib 2020. The Situationists' Anti-colonialism: An Internationalist Perspective. Teoksessa Alastair Hemmens & Gabriel Zacarias (ed) The Situationist International. A Critical Handbook. London: Pluto Press.

Duncombe, Steve & Lambert, Steve 2021. The Art of Activism. Your All-purpose Guide to Making the Impossible Possible. London: OR Books.

Elokapina/Extinction Rebellion Finland. Kapinoin elämän puolesta. Viitattu 20.9.2022.
<https://elokapina.fi/>

Fellman, Olavi 2022. Olavi Fellmanin poliittinen grafiikka. Viitattu 27.9.2022.
<http://olavifellman.fi/>

Fisher, Mark 2009. Capitalist Realism. Is There No Alternative? Hampshire: Zero Books.

Fisher, Mark 2012. The Privatisation of Stress. Athens: Void Network. Viitattu 15.10.2022.
<https://voidnetwork.gr/2012/03/12/the-privatisation-of-stress-by-mark-fisher-from-soundings-magazine/>

Fisher, Mark 2013. Exiting the Vampire Castle. Viitattu 25.9.2022.
<https://www.opendemocracy.net/en/opendemocracyuk/exiting-vampire-castle/>

Fisher, Mark 2020/2017. Postcapitalist Desire: The Final Lectures. Edited and with an Introduction by Matt Colquhoun. London: Repeater Books. Viitattu 25.9.2022.
[https://kyl.neocities.org/books/\[SOC%20FIS\]%20postcapitalist%20desire%20-%20the%20final%20lectures.pdf](https://kyl.neocities.org/books/[SOC%20FIS]%20postcapitalist%20desire%20-%20the%20final%20lectures.pdf)

Foucault, Michel 1977. Language, Counter-memory, Practice. Selected Essays and Interviews. Translated by Donald F. Bouchard and Sherry Simon. New York: Cornell University Press.

Garcia-Antón, Katya 2022. Radical Art and Solidarity Reader. Radical Actions, Politics and Friendships. Amsterdam/Oslo: Valiz with OCA, Office for Contemporary Art Norway.

Gibbons, Andrea 2015. Salvaging Situationism: Race and Space. Salvage-journal. Viitattu 17.10.2022. <https://salvage.zone/salvaging-situationism-race-and-space/>

Goris, Gie 2011. Looking for Trouble: Appeal for a Radical Activist Art. Teoksessa Lieven De Cauter, Ruben de Roo & Karel Vahaesebrouck (ed) Art and activism in the Age of Globalization. Rotterdam: NAI Publishers 2011.

Greenberg, Clement 1939. Avant-Garde and Kitch. New York: Partisan Review. Viitattu 27.9.2022. <https://cpb-us-e2.wpmucdn.com/sites.uci.edu/dist/d/1838/files/2015/01/Greenberg-Clement-Avant-Garde-and-Kitsch-copy.pdf>

Greenberg, Clement 1961. Art and Culture. Critical Essays. Boston: Beacon Press. Viitattu 25.10.2022. <https://idoc.pub/documents/clement-greenberg-art-and-culture-critical-essays-1965-14301g9gp24j>

Haapio, Olli 1992. Kaikki kelpaa! Totuus postmodernista valokuvasta. Helsinki: Kustannusosa-
keyhtiö Musta Taide.

Hall, Stuart 2019/1992. Kulttuurisen identiteetin kysymyksiä. Teoksessa Mikko Lehtonen ja Olli Löytty (toim.) Mitä on tekeillä? Esseitä vallasta, uusliberalismista ja monikulttuurisuudesta. Suom. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.

Hall, Stuart 2019/2011. Uusliberaali vallankumous. Teoksessa Mikko Lehtonen ja Olli Löytty (toim.) Mitä on tekeillä? Esseitä vallasta, uusliberalismista ja monikulttuurisuudesta. Suom. Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.

Hobsbawm, Eric 2019/1999. Äärimmäisyyksien aika [1914–1991]. Suom. Pasi Junila. Toinen painos. Tampere: Vastapaino.

Härmänmaa, Marja & Mattila, Markku 2007. Anarkismi, avantgarde ja terrorismi. Muutamia strategioita järjestyksen sotkemiseksi. Helsinki: Gaudeamus.

Joensuu, Vilja 2022. Taide on poliittista. Teoksessa Jutta Lithovius & Riina Näsi (toim.) Käsi-
työaktivismi. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto KSL ry ja KSL-opintokeskus.

Johanssen, Jacob 2017. Immaterial Labour and Reality Tv: The Affective Surplus of Excess. Teoksessa Marco Briziarelli and Emiliana Atmano (ed) The Spectacle 2.0: Reading Debord in

the Context of Digital Capitalism. London: University of Westminster Press. Viitattu 17.10.2022. <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/30867/641510.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Johansson, Hanna & Seppä, Anita 2021. Taiteen kanssa, maailman äärellä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Parvs.

Lahtinen, Veikka & Purokuru, Pontus 2020. Mikä liberalismia vaivaa? Helsinki: Kustannusyhtiö Kosmos.

Lewinson, Ann 2018. Art in resistance: a conversation with Martha Rosler. San Francisco: The Rumpus. Viitattu 27.9.2022. <https://therumpus.net/2018/12/31/the-rumpus-interview-with-martha-rosler/>

Lithovius, Jutta & Näsi, Riina 2022. Käsityöaktivismi. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto KSL ry ja KSL-opintokeskus.

Lohtaja, Alekski 2021. Alvar Aalto, avantgarde ja politiikka. Teoksessa Irmeli Hautamäki, Laura Piippo ja Helena Sederholm (toim.) Avantgarde Suomessa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Loldiers of Odin 2019. Viitattu 27.9.2022 <https://www.facebook.com/loldiers/>

Marx, Karl 2021/1844. Vieraannutettu työ. Suom. Jukka Heiskanen. Teoksessa Jukka Heiskanen & Miika Salo (toim.) Karl Marx – maailman muuttaminen. SoPhi 147, Jyväskylän yliopisto, yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos. Viitattu 5.10.2022. https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/78804/SoPhi%20147_Maailman%20muuttaminen.pdf?sequence=4&isAllowed=y

Marx, Karl 2013/1867. Pääoma. Poliittisen taloustieteen arvostelua. I osa, ensimmäinen kirja. Pääoman tuotantoprosessi. Painettavaksi toimittanut Friedrich Engels. Suom. O.V. Louhivuori, Mauri Ryömä & Tuure Lehén. Neljäs painos. Helsinki: Kustannusyhtiö TA-tieto Oy.

Melville, Herman 1999/1853. Bartleby, jäljentäjä. Teoksessa Lumotut saaret ja muita kertomuksia. Suom. Antero Tiisanen. Helsinki: Pequod Press.

Milach, Rafal & Gembara, Karolina 2021. In conversation: Photography as Social Practice with Rafal Milach and Karolina Gembara. Viitattu 25.9.2022. <https://www.youtube.com/watch?v=bZe2LOSaxo0&t=2014s>

Mäki, Teemu 2009. Näkyvä pimeys. Esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta. Helsinki: WSOY.

Mäki, Teemu 2017. Taiteen tehtävä. Esseitä. Helsinki: Into Kustannus Oy.

Neklyaeva, Eva 2015. Taide ei ole lääke. Eva Neklyaeva ja Satu Herrala keskustelussa Terike Haapojan kanssa. Teoksessa Terike Haapoja, Minna Henriksson & Jussi Koitela (toim.) Taidetta ja politiikkaa tekemässä. Helsinki: omakustanne.

Nelson, Maggie 2022. Vapaudesta. Neljä laulua rakkaudesta ja rajoista. Suom. Kaijamari Siwill. Helsinki: Kustantamo S & S.

Ostrow, Saul 2015. Rehearsing Revolution and Life: The Embodiment of Benjamin's Artwork Essey at the End of the Age of Mechanical Reproduction. Teoksessa Andrew Benjamin (ed) Walter Benjamin and Art: Walter Benjamin Studies. London: Bloomsbury Publishing Plc.

Peristerakis 2013. Kadotettua vallankumousta etsimässä. Helsinki: Voima Kustannus. Viitattu 16.10.2022. <https://voima.fi/artikkeli/2013/kadotettua-vallankumousta-etsimassa/>

- Plant, Sadie 2011/1990. Kansainväliset situationistit: speaktaakkelimainen kieltäminen. Suom. Timo Ahonen. Teoksessa Timo Ahonen, Markus Termonen ja Ulla Vehaluoto (toim.) Väärin ajateltua. Anarkistisia puheenvuoroja herruudettomasta yhteiskunnasta. Suom. Timo Ahonen. 2. korjattu painos. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Pyhtilä, Marko 1999. Taiteen kritiikki ja kritiikin taide. Stewart Home porvarillisen kulttuurin raunioilla, eli länsimaisen kulttuurinihilismin lyhyt oppimäärä. Helsinki: Like-kustannus.
- Pyhtilä, Marko 2005. Kansainväliset situationistit – speaktaakkelin kritiikki. Helsinki: Like-kustannus.
- Pyhtilä, Marko 2015. Guy Debord ja kansainväliset situationistit. Teoksessa Miikka Pyykkönen & Ilkka Kauppinen (toim.) 1900-luvun ranskalainen yhteiskuntateoria. Helsinki: Gaudeamus.
- Puusa, Anu & Juuti Pauli. Laadullisen tutkimuksen näkökulmat ja menetelmät. Helsinki: Gaudeamus.
- Rauhala, Paula 2022. Marx kolmessa illassa verkkoluentosarja. KSL-opintokeskus.
- Red Rebel Brigade 2020. Viitattu 27.9.2022. <https://www.facebook.com/redrebelbrigade/>
- Saaris, Linnea 2022. Tärkeintä on tekeminen. Teoksessa Jutta Lithovius & Riina Näsi (toim.) Käsiyöaktivismi. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto KSL ry ja KSL-opintokeskus
- Salminen, Antti & Vaden, Tere 2013. Energia ja kokemus. Naftologinen essee. Tampere: niin & näin.
- Sederholm, Helena 1994. Intellektuaalista terrorismia. Kansainväliset situationistit 1957 – 72. Jyväskylä Studies in the arts 44. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Sederholm, Helena 1996. Vallankumouksia norsunluutornissa. Modernismin synnystä avant-garden kuolemaan. JYY julkaisusarja n:o 37. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta.
- Sederholm, Helena 2000. Tämäkö Taidetta? Porvoo: WSOY.
- Seppo, Sanni 2019. Taide ekokriisin aikakaudella – keskustelutilaisuus 17.2.2019. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu. Viitattu 25.9.2022. https://www.youtube.com/watch?v=iCHcGcfW9_M
- Siivonen, Timo 1992. Avantgarde ja postmodernismi. Itsekritiikki ja radikalisoituminen modernissa taideinstituutiosta. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Tamminen, Jari 2013. Häiriköt [Kulttuurihäirinnän aakkoset]. Helsinki: Into Kustannus.
- Tuori, Anna & Salusjärvi, Aleksis 2017. Aikamme estetiikka: kapitalistinen realismi. Helsinki: Nuoren Voiman Liitto ry. Viitattu 27.9.2022. <https://nuorivoima.fi/lue/essee/aikamme-estetiikka-kapitalistinen-realismi>
- Vaneigem, Raoul 2012/1967. The Revolution of Everyday Life. Englanniksi kääntänyt Donald Nicholson-Smith. Kolmas painos. Oakland: PM Press.
- Viitahuhta, Taneli 2019. Apuraha fetissinä – mitä Koneen Säätiön myönnöt kertovat kapitalismista? Helsinki: Nuoren Voiman Liitto ry. Viitattu 29.9.2022. <https://nuorivoima.fi/lue/juttu/apuraha-fetissina-mita-koneen-saation-myonnot-kertovat-kapitalismista>
- Viren, Eetu 2021. Vallankumouksen asennot. Brecht, Benjamin ja kysymys estetiikan politisoinnista. Helsinki: Tutkijaliitto.

Viren, Eetu 2022. Vallankumouksen asennot. Tutkijaliitto podcast. Helsinki: Tutkijaliitto. Viitattu 5.10.2022. <https://anchor.fm/tutkijaliitto/>

Viren, Eetu & Vähämäki, Jussi 2011. Perinnöttömien perinne. Marx ilman marxismia. Helsinki: Tutkijaliitto.

Virnes, Antti 2013. Podcastissa Perttu Häkkinen. Speaktaakkeli, situationismi ja psykomaantiede. Yle Areena Podcastit. Viitattu 25.9.2022. <https://areena.yle.fi/podcastit/1-2081105>

Wieder, Christina 2019. Montages of exile. Photographic techniques and spatial dimensions in the artwork of Grete Stern. Teoksessa Joachim Schlör (ed) Rethinking Jewish and Non-Jewish Relations. Jewish Culture and History -journal, volume 21, issue 1, 2020. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1462169X.2020.1701846>

Zambon, Filippo 2015. Art as Propaganda. Interview with Filippo Zambon by Minna Henriksson and Jussi Koitela. Teoksessa Terike Haapoja, Minna Henriksson & Jussi Koitela (toim.) Taidetta ja politiikkaa tekemässä. Helsinki: omakustanne.