

Graffiti ja taide

Helsinkiläisen New York -tyylisen graffitin ensimmäisen vaiheen ja taideinstituutioiden välisistä suhteista 1984–1989

Aki Pohjankyrö
Pro gradu -tutkielma
Taidehistoria
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Ohjaaja: Ville Lukkarinen
Marraskuu, 2020



Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme	
Opintosuunta – Studieriktning – Study Track Taidehistoria			
Tekijä – Författare – Author Aki Pohjankyrö			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Graffiti ja taide. Helsingin New York -tyylinen graffitin ensimmäisen vaiheen ja taideinstituutioiden välisestä suhteesta 1984–1989.			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu		Aika – Datum – Month and year Marraskuu, 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 60
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkimukseni kohteena on helsinkiläisen graffitin ensimmäisen vaiheen suhde taiteen instituutioihin. Pyrin selvittämään, millaisia yhteyksiä graffitilla ja taiteen instituutioilla oli 1980-luvun Helsingissä.</p> <p>Pääasiallisena aineistonani on Helsingin Sanomien ja Ilta-Sanomien graffiti-termin sisältävät artikkelit vuosilta 1984–1989 sekä Taide-lehden graffitaihteiset artikkelit 1980-luvulta. Tutkin graffiti-termin käyttötapoja ja merkityksen muuttumista, kun ns. New York -tyylinen graffiti saapuu Suomeen. Lisäksi analysoin artikkeleissa esitettyjä väitteitä graffitista ja tulkitsen kuuluvatko ne <i>graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön</i> tai <i>graffitin hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön</i>. Toisin sanoen tarkastelen, esitetäänkö artikkeleissa väitelauseita, joissa todetaan graffitin olevan taidetta tai graffitin olevan töhryä (tai rikollisuutta, ilkivaltaa). Metodini on ruotsalaisen graffititutkijan Jakob Kimvallin käyttämä diskursiiteoreettinen analyysi, joka pohjautuu Michel Foucault'n Tiedon arkeologiassa esittämään käsitteistöön. Yhdistän foucault'laisen diskurssi-analyysin taidehistorialliseen, kontekstualisoivaan kriittiseen lähtökäyttöön.</p> <p>Havaintoni noudattavat aiemmassa tutkimuksessa esitettyä kehitystä, jossa New York -graffiti saapuu Suomeen ja Helsinkiin 1984, mutta 1980-luvun loppua kohden graffitivastainen keskustelu lisääntyy voimakkaasti. Taidekontekstissa graffitiin suhtaudutaan pääosin hyväksyvästi, mutta taideinstituutioiden toimijat ovat ajoittain enemmän kiinnostuneita graffitin taide- ja yhteiskuntakriittisestä potentiaalista kuin graffitin nuoriso- tai alakulttuurisista ilmentymistä. Kuitenkin ensimmäiset julkiset graffitidokumentaatiot tehdään taideinstituutioiden piirissä ja Helsingissä vieraillee graffititaiteilijoita New Yorkista.</p> <p>Ars Metro -näyttelyssä 1987 on helsinkiläistä New York -tyylistä graffitiä ensimmäistä kertaa esillä taiteen kontekstissa, mutta aikalaiskritiikki suhtautuu siihen enemmän nuorisokulttuurina kuin vakavana taiteena. Graffitikulttuurin sisällä on havaittavissa myös jännite tilaustöinä tehdyn graffitin ja alakulttuurisemman graffitin välillä, kun taiteellisia tai teknisiä aspekteja korostavat graffitintekijät suhtautuvat katugraffitiin töhrynä. Samalla alakulttuurisemmin suuntautuneet graffitintekijät, erityisesti 1980-luvun lopussa, tuntuvat hylkäävän ensimmäisen graffitisukupolven auktoriteettiaseman.</p> <p>Foucault'n käsitteistöä seuraten helsinkiläisen 1980-luvun graffitin <i>diskursiivisessa muodostelmassa</i> on nähtävissä sekä graffitin hyväksyviä diskursiivisia käytäntöjä että graffitin hylkääviä diskursiivisia käytäntöjä. Aineistosta löytyy myös kolmas positio: graffitin statuksen problematisoiva näkökulma, jossa graffiti esitetään samanaikaisesti luvattomana ilkivaltaana ja arvokkaana toimintana. New York -graffiti on ainoa graffitityyppi, joka synnyttää tällaisia ambivalentteja positioita.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords taidehistoria, instituutiohistoria, Helsinki, graffiti, New York -graffiti, katutaide, taide, galleriat			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisällys

1.	Johdanto	1
1.1.	Tutkimuskysymykset ja tutkielman lähtökohdat	2
1.2.	Lähdeaineisto ja kirjallisuus	3
1.3.	Keskeisiä käsitteitä	12
1.4.	Metodologiasta: Jakob Kimvallin diskurssiteoreettinen graffititutkimus.....	18
1.5.	Tutkielman rakenne ja rajaukset	22
2.	Katsaus graffitin käsitteen käyttöön 1970-luvulta 1980-luvulle.....	24
2.1.	Graffiti, New York -graffiti ja siihen liittyvät diskursiiviset käytännöt.....	26
2.2.	Graffiti-termin käyttö taidekontekstissa	30
2.3.	Yhteenvedo luvusta 2.	35
3.	Helsinkiläisen graffitin ja taideinstituutioiden välisistä suhteista 1984–1989	36
3.1.	Taideinstituutiot ja graffiti	37
3.2.	Taiteilijat ja graffiti	41
3.3.	Graffitin tilaustyöt	44
3.4.	Graffitimaalareiden positioita suhteessa taideinstituutioihin.....	48
3.5.	Yhteenvedo luvusta 3.	54
4.	Yhteenvedo ja johtopäätökset	56
4.1.	Lopuksi: Graffitin ja taideinstituutioiden suhde laajemmassa kontekstissa ...	59

LÄHDELUETTELO

61

LIITTEET

Liite 1.
Kuvaliite.

Liite 2.
Taulukot

66

1. Johdanto

Yhdysvalloissa 1960-luvun lopussa alkaneeksi katsotun ja 1980-luvulla nuoriso- ja alakulttuurina kansainvälistyneen ns. New York -graffitikulttuurin suhde taiteen käsitteeseen ja taideinstituutioihin on ollut alusta asti jännitteinen. Kun graffiti halutaan määritellä taiteeksi tai sitä asetetaan esille taideinstituutioiden toimesta tai vastaavien konventioiden mukaisesti, saatetaan pyrkiä osoittamaan graffitin arvoa tai merkittävyyttä. Taiteeksi määrittely voi olla yksi tapa kertoa, että kyse on arvokkaasta kulttuuri-ilmiöstä tai esimerkiksi erityistä osaamista vaativasta toiminnasta, eikä vaikkapa pelkästä vandalismista tai ”töhrinnästä”. Toisaalta galleriat, museot ja institutionaalisen taiteen käytännöt saatetaan graffitikulttuurin näkökulmasta nähdä vieraina, konservatiivisina, graffitin kanssa yhteensopimattomina tai graffitia hyväksikäyttävinä. Kadulle ja kaupunkiympäristöön syntynyt, toisinaan myös vandalismin piirteitä sisällään pitävä kulttuuri-ilmiö kieltämättä irrotetaan alkuperäisestä kontekstistaan, kun sitä asetetaan esille ja siihen suhtaudutaan institutionaalisen taiteen käytäntöjen mukaisesti.

Graffitia on ollut esillä gallerioissa ja institutionaalisen taiteen kentällä jo 1970-luvulta alkaen, ensimmäisenä New Yorkissa Yhdysvalloissa.¹ 1980-luvulle tultaessa graffiti kasvoi kansainväliseksi kulttuuri- ja taideilmiöksi, joka osaltaan nosti esimerkiksi Keith Haringin ja Jean-Michel Basquiatin läntisen taidekentän tähdiksi. Samalla vuosikymmenellä graffiti-ilmiö saavutti myös Suomen, mutta paikallista graffitia on laajemmin esitetty maan gallerioissa ja taidemuseoissa vasta 2000-luvulla.² Miksi graffitin nostaminen suomalaisen taiteen kentälle kesti näin kauan, vaikka maan ensimmäinen³ graffitia käsittelevä laajempi artikkeli ilmestyi vuonna 1984 Taide-lehdessä⁴? Ja miksi graffitista kirjoitti ensimmäisenä Taide-lehti, eikö kyse ollut nuorisokulttuurista, joka tuolloin otti vasta ensiaskeleitaan Suomessa? Suomalaisen graffitin varhaisten vuosien historian kirjoitus nimenomaan graffitin ja taiteen suhteen näkökulmasta on jäänyt tekemättä. Tutkielmani pyrkiikin tarttumaan tämän suhteen tarkempaan selvittämiseen.

¹ Ensimmäinen ns. New York -graffitin näyttely oli United Graffiti Artists -ryhmän (UGA) näyttely 1972 City College of New Yorkin tiloissa. UGA:n toimintaa pidetään ensimmäisenä laajempaan yrityksenä ajatella graffitia ”korkeataiteena”, ja tehdä sitä seinien sijaan kankaalle. Ks. esim. Gottlieb 2008, 38–39.

² Ks. esim. Pohjankyrö 2018.

³ Jääskeläinen 2018, 4.

⁴ Ko. artikkeli: Lintinen 1984.

1.1. Tutkimuskysymykset ja tutkielman lähtökohdat

Tutkimuskysymykseni on, millaisia suhteita graffitilla oli taiteen instituutioihin 1980-luvun Suomessa ja erityisesti Helsingissä. Tarkastelen graffitin käsitteen, institutionaalisen taiteen ja graffitikulttuurin välisiä yhteyksiä suomalaisen New York -tyylisen graffitin varhaisvuosina 1984–1989. Samalla tutkin graffitin käsitteen merkityksen muutosta Suomessa 1980-luvulla. Lisäksi kysyn, onko graffitikulttuurin piiristä luettavissa, mikä on graffitintekijöiden oma suhde taiteen instituutioihin. Laajempi teoreettinen näkökulmani on diskurssiteoreettinen. Sovellan aineistooni ruotsalaisen taidehistorioitsijan ja graffititutkijan Jacob Kimvallin ajatusta graffitin diskursiivisesta muodostelmasta. Tämä lähestymistapa ei kuitenkaan ole ns. diskurssianalyysi, vaan pohjautuu Michel Foucault'n Tiedon arkeologia -teoksessa esittämään käsitteistöön.⁵ Tutkimukseni asettuu taidehistorian ja visuaalisen kulttuurin tutkimuksen perinteeseen. Käyn läpi metodologisia lähtökohtia tarkemmin luvussa 1.4.

Ensimmäinen hypoteesini on, että graffitin määrittelyt sekä taiteeksi että vandalismiksi ovat läsnä myös helsinkiläisen graffitin ensimmäiseen vaiheeseen liittyvässä julkisessa keskustelussa. Toinen hypoteesini on, että vaikka graffiti-käsitettä käytettiin ajan taidekirjoituksissa ja graffiti-termin alla asetettiin kuvataidetta esille, eivät paikalliset graffitiharrastajat tai heidän edustamansa New York -tyylinen graffiti omana ilmaisumuotonaan varsinaisesti nousseet gallerioihin tai taideinstituutioiden piiriin. Kolmas oletamus, jota lähden aineistoa vasten testaamaan, on graffitin alakulttuurisen luonteen ja taideluonteen välinen jännitteinen suhde. Alakulttuurin näkökulmasta katsottuna taide- tai muiden instituutioiden toimesta (tai toimeksiannosta) tuotettu ja esille asetettu graffitimaalaus saatetaan nähdä alakulttuurista erillisenä tai jopa siihen nähden ristiriitaisena; ja toisaalta graffitialakulttuurin ulkopuolella tehty graffitityylinen maalaus saatetaan sen tekijän tai esille asettajan näkökulmasta nähdä ”parempana” tai arvokkaampana kuin katugraffiti.

Tarkastelen graffitia kansainvälisenä ilmiönä, jolla on yhteen nivoutuva historiallisten ja nykypäivän vaikutteiden verkosto, mutta joka ilmenee paikallisesti ja paikallisin eroin. Graffiti on käsitteenä monitahoinen ja käyn sen yleisimpiä merkityksiä läpi tarkemmin luvussa 1.3. Valitsemassani diskurssiteoreettisessa lähestymistavassa graffitin käsitteelle ei

⁵ Kimvall 2014, 12.

pyritä löytämään yhtä, tyhjentävää merkitystä, vaan kartoitetaan käsitteen merkitysten moninaisuutta, merkitysten lausuntakohtaisia painotuksia ja myös saman käsitteen eri merkitysten ristiriitaisuuksia. Graffitin käsite on tällaiselle lähestymistavalle hedelmällinen kohde, sillä sitä on määritelty sekä taiteeksi että ilkvallaksi – tai taiteeksi ja töhryksi. Graffitin käsitettä käytetään myös esimerkiksi uutiskirjoituksissa usein hieman epämääräisesti, tarkemmin määrittelemättä mistä oikeastaan puhutaan, kun puhutaan graffitista. Tämä on omiaan tuottamaan ja ylläpitämään käsitteeseen liittyviä sisäisiä jännitteitä ja tulkintaristiriitoja.

1.2. Lähdeaineisto ja kirjallisuus

Pääasiallisena lähdeaineistonani ovat Helsingin Sanomien ja Ilta-Sanomien graffitiaiheiset kirjoitukset vuosilta 1970–1989. Tarkasteltava ajanjakso on rajattu sen perusteella, että New York -graffitikulttuurin on katsottu alkaneen Suomessa 1984 ja sen ensimmäisen vaiheen on aiemmassa tutkimuksessa esitetty jatkuneen 1980–1990-lukujen taitteeseen.⁶ Ulotan sanomalehtiaineiston 1970-luvun alkuun, sillä etsin siitä sanan ’graffiti’ käyttötapoja ja merkkejä siitä, kuinka New York -graffitikulttuuri saapuu Suomeen. Työekonomisesti tämä on mahdollista, sillä 1970-luvulla esiintymiä on vain vähän (ks. taulukko 1). Kiinnitän erityistä huomiota siihen, kuinka ”graffitiin” on suhtauduttu taideinstituutioiden näkökulmasta ja toisaalta siihen, miten graffitikulttuuri on suhtautunut taideinstituutioihin. Rinnakkaisena aineistona käytän mm. Taide-lehdessä 1980-luvulla julkaistuja graffitiin liittyviä artikkeleita, muutamia graffitintekijöiden aikalaishaastatteluita sekä graffitintekijöiltä ja taiteilijoilta saamiani tarkentavia tiedonantoja.⁷

Anne Isomursun ja Tuomas Jääskeläisen toimittama helsinkiläistä graffitikulttuuria kartoittava teos Helsinki Graffiti (1998) asettuu aiheeltaan ja aineistoltaan lähelle omaa tutkimustani. Teoksen taustalla on Isomursun folkloristiikan alan pro gradu -työ Uusi graffitikulttuuri Helsingin seudulla vuosina 1984–1994 (1995), ja siinä tehdään mm.

⁶ Isomursu & Jääskeläinen 1998, 42–43; Helin 2014, 53–55.

⁷ Helsingin Sanomien ja Ilta-Sanomien vuosikerrat olen käynyt läpi Päivälehdien arkiston tietokannasta termin ”graffiti” haulla, joka ottaa huomioon sanan erilaiset taivutusmuodot. Haut olen tehnyt joka vuodelle erikseen aikarajausta käyttäen. Koska aineistot on digitoitu kuvamuotoisena ja sen jälkeen käännetty automaattisella tekstintunnistustekniikalla merkkimuotoiseksi, eivät osumat ole 100% kattavia, mutta kuitenkin riittävän tarkkoja tämän tutkimuksen tarkoituksiin. Taide-lehden vuosikerrat 1980–1989 olen käynyt paperiversioina silmämääräisesti lävitse.

haastatteluaineistoihin, lehtiartikkeleihin ja valokuviiin perustuva läpileikkaus helsinkiläisen New York -tyylisen graffitin historiaan 1980-luvulta 1990-luvulle. Isomursu ja Jääskeläinen kytkevät helsinkiläisen graffitin New York -graffitin perinteeseen maalaustyylien, kuvaston, sanaston ja toimintaan liittyvien arvojen ja periaatteiden tasolla. Suomalainen graffitikulttuuri näyttäytyy alkuvaiheessaan vahvasti osana ns. hip hop -kulttuuria, johon kuuluivat myös rap-musiikki ja breakdance-tanssi.⁸ Suomen laajemman ensikosketuksen New York -graffitiin katsotaan tapahtuneen 1984, kun *Wild Style* -dokumentti (1982) tuli videovuokraamoiden levitykseen. Saman vuoden elokuussa New Yorkin hip hop-kulttuuria esittelevä *Beat Street* -elokuva sai Helsingin ensi-iltansa. Ensimmäiset New York -tyyliset graffitit maalattiin Katajanokalle, Huopalahteen ja Helsingin keskustaan 1984. Samana vuonna Helsingin tanssiopisto aloitti breakdancen opetuksen.⁹

Huomautettakoon, että 1970-luvulla New Yorkin Bronxissa kehittyneen ja 1980-luvulla voimakkaasti valtavirtaan nousseen *hip hop -kulttuurin* ja *graffitikulttuurin* välistä suhdetta ovat problematisoineet niin graffitin tekijät kuin tutkijatkin. New Yorkin graffitikulttuurin nähdäänkin syntyneen itsenäisenä tai vähintään rinnakkaisena ilmiönä hip hopille, mutta niillä on myös kiistämättömiä ja tärkeitä yhteyksiä niin sosiaalisella kuin esteettisellä tasolla. Hip hopin katsotaan vaikuttaneen erityisesti graffitin valtavirtaistumiseen ja kansainvälistymiseen.¹⁰

Isomursu ja Jääskeläinen esittävät, että mahdollisesti harrastajien määrän lisääntyminen, hip hopin kasvaminen Suomessa nopeasti laajaksi kaupalliseksi nuorisokulttuuriksi vuosina 1987–1989 ja ensimmäisen graffitisukupolven siirtyminen luvattomista maalauksista enemmän tilaustöihin aiheutti osaltaan uuden sukupolven graffitintekijöiden entistä voimakkaammin alakulttuurisen ja anarkistisemmän toimintatavan, joka sai myös vandalismin muotoja.¹¹ 1990-luvulle tultaessa Helsingin viranomaisten asenteet graffitia kohtaan muuttuivat tiukemmiksi, mikä kulminoitui vuonna 1998 alkaneeseen Stop Töhryille -kampanjaan.¹² Isomursun ja Jääskeläisen teos sisältää joitakin huomioita graffitikulttuurin suhteesta taiteen käsitteeseen ja taiteen instituutioihin, jotka otan tässä

⁸ Isomursu & Jääskeläinen 1998, 25–29.

⁹ Jääskeläinen 2018, 1–2.

¹⁰ Austin 2001, 205–206; Helin 2014, 13; Waclawek 195–196; Gottlieb 2008, 6–7.

¹¹ Isomursu & Jääskeläinen 1998, 40–43.

¹² Jääskeläinen 2018, 8–16; Töhrimisen vastaisesta viranomaistoiminnasta tarkemmin esim. Brunila et al. 2001 ja Mäkinen 2010.

tutkimuksessa huomioon, mutta suomalaisen graffitikulttuurin suhdetta taideinstituutioihin se ei syvemmin käsittele. Teoksessa tehdään kuitenkin huomio, että hollantilaisen Groeninger Museumin suuressa graffitinäyttelyssä 1992 näyttää ”kuvallinen aines” olevan suuremmassa roolissa kuin ”tekstiaines”, kun katugraffitissa juuri tekstillä on keskeinen rooli.¹³

Tutkielmani teoreettisena lähtökohtana on Jacob Kimvallin taidehistorian alan väitöskirja *The G-Word – Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti* (2014), jossa Kimvall tarkastelee graffitiä Michel Foucault’n diskurssiteorian kautta. Kimvall hyödyntää erityisesti Foucault’n Tiedon arkeologia -teoksen termejä *diskursiivinen muodostelma* ja *diskursiivinen käytäntö* tutkiakseen, kuinka graffitiin liittyviä erilaisia, usein keskenään ristiriitaisiakin merkityksiä mm. tuotetaan, toisinnetaan, jaetaan ja muunnetaan erilaisissa yhteyksissä. Kimvallin lähtöajatus on, että graffitin diskursiiviseen muodostelmaan sisältyy samanaikaisesti kaksi ristiriitaista *diskursiivista käytäntöä*: määrittely taiteeksi ja määrittely vandalismiksi.¹⁴ Kuten totesin aiemmin, hypoteesini on, että graffitin määrittelyt sekä taiteeksi että vandalismiksi ovat läsnä myös helsinkiläisen graffitin ensimmäiseen vaiheeseen liittyvässä julkisessa keskustelussa. Palaan näihin käsitteisiin ja teoreettisiin termeihin tarkemmin luvussa 1.3.

Edellisessä kappaleessa mainittu Kimvallin väitöskirja asettuu lähtökohdiltaan samaan tutkimukselliseen jatkumoon Staffan Jacobsonin taidehistorian alan väitöskirjan *Den Spraymålade Bilden – Graffitimaleriet som bildform, konströrelse och läroprocess* (1996) kanssa. Jacobson esittää, että graffiti on usein nähty järjettömänä tuhoamisena, mutta tämän sijaan sitä olisi tarkasteltava useammalla tasolla merkityksellisenä toimintana. Jacobson käyttää New York -graffitista käsitettä *TTP-graffiti*, erottaakseen sen yleisemmästä graffitisanan käytöstä. TTP-lyhenne tulee New York -graffitin konventionaalisista kirjoitustyypeistä ”tags” (yksinkertaiset, usein toistetut nimimerkit), ”throw-ups” (nopeasti tehdyt, pienemmät ja yksinkertaisemmat graffitimaalaukset) ja ”pieces” (lyhenne termistä masterpiece, mestariteos; suuremmat ja näyttävämmät graffitimaalaukset). TTP-graffitin harrastajaksi hän määrittelee henkilön, joka paikalliseen graffitikulttuuriin osallistuessaan kytkee toimintansa osaksi New York -graffitin perinnettä. New York -graffitikulttuurin Jacobson määrittelee laajemmin tietynlaiseksi kuvastoksi, taidesuuntaukseksi ja oppimisprosessiksi. Hän perustelee kahta ensimmäistä määritelmää

¹³ Isomursu & Jääskeläinen 1998, 20.

¹⁴ Kimvall 2014, 12–13.

esimerkiksi ”wildstyle”-tyylin kehittyemisellä omaksi taiteenlajikseen osana yhtenäistä tyyllistä perinnettä. Oppimisprosessin perusteluksi hän esittää, että graffitikulttuurin sisällä maalarilla on neljä taitotasoon tai oppimisen etenemiseen perustuvaa vaihetta, jotka ovat *lärling (toys)*, *gesäll (crews, homeboys)*, *mästare (king)* ja *frikonstnär (post-graffiti)*.¹⁵ Jacobson sivuaa myös kysymystä siitä, onko graffiti taidetta, ja analysoi useasta näkökulmasta graffitin ”sisäistä taidekäsitystä” – sitä, millaisilla kriteereillä graffitimaalausta olisi tarkasteltava tai millaisin lähtökohdin se olisi koettava.¹⁶ Omassa tutkimuksessani tarkastelen graffitia vastaavalla tavalla omana kuvastonaan, ilmaisumuotonaan (tai mahdollisesti jopa *taidesuuntauksena*) ja oppimisprosessina, jossa on omat vaiheensa, hierarkiansa ja arvotuksen kriteerinsä.

Susan Stewartin essee Ceci Tuera Cela: Graffiti as Crime and Art (1988) on todennäköisesti ensimmäinen teksti, jossa graffitin kaksoisluonne sekä ”rikoksena” että ”taiteena” otetaan filosofiseen tarkasteluun niin, ettei erotella ”luvatonta graffitia” ja ”luvallista graffitia” vastakkaisina kategorioina, vaan eräänlaisina hylkäämisen ja arvostuksen eleinä, jotka ovat osa samaa yhteen kietoutunutta aksiologisten (arvoihin liittyvien) käytäntöjen järjestelmää. Teksti on toiminut myös Kimvallin väitöskirjatutkimuksen teoreettisten lähtökohtien inspiraationa.¹⁷ Stewartin teksti kytkeytyy omaan tutkimukseeni, sillä se on osa 1980-luvun keskustelua postmodernista ja tämän vaikutuksista esimerkiksi taideteokselle ja sen arvolle. Stewartin mukaan galleriaan tuotaessa graffiti menettää sen estetiikalle ominaiset toteutuksen ja reproduktion muodot ja muuttuu uniikiksi objektiksi, kulutushyödykkeeksi. Samalla se sijoitetaan traditioon, joka on kriitikoiden ja taideinstituutioiden määrittelemää.¹⁸

Craig Castlemanin tutkimus *Getting Up – Subway Graffiti in New York* ilmestyi 1982 ja oli ensimmäinen sosiologisesti suuntautunut tutkimus aiheesta. Castlemanin tutkimuksessa on enemmän kuvaileva kuin analysoiva ote, mutta aiempaa graffititutkimusta ei tuolloin käytännössä ollut olemassa. Teoksessa haastatellaan graffitintekijöitä ja viranomaisia sekä hyödynnetään lehtiartikkeleita ja arkistolähteitä. Tutkimus käsittelee myös graffitintekijöiden suhdetta kuvataiteeseen ja valaisee varhaisten järjestäytyneiden graffitioorganisaatioiden

¹⁵ Jacobson 1996, 69–71; Kimvall 2014, 24.

¹⁶ Jacobson 1996, 201–203.

¹⁷ Kimvall 2014, 29.

¹⁸ Stewart 1988, 171–172.

(United Graffiti Artists, UGA; Nation of Graffiti Artists, NOGA) toimintaa. Lisäksi Castleman esittelee graffitimaalauksia ja niiden ympäristöjä valokuvina sekä selittää graffitin sanastoa ja maalauksiin liittyvää terminologiaa.¹⁹ Samankaltaista kuvastoa ja sanastoa, mutta populaarimmassa muodossa ja runsaammilla valokuvilla esitteli Martha Cooperin ja Henry Chalfantin Subway Art (1984). Subway Art onnistui luomaan eräänlaisen graffitikirjan perusmuodon näyttävine valokuvineen, haastattelukatkelmineen ja alakulttuurisanastoineen. Subway Art tuli myyntiin Helsinkiin vuonna 1985 ja sillä oli voimakas vaikutus myös paikalliseen graffitikulttuuriin ja sen maalaustyyliin – siihen viitataan usein varhaisen graffitikulttuurin ”raamattuna”.²⁰

Richard Lachmannin artikkeli Graffiti as Career and Ideology (1988) sisältää alakulttuurisen näkökulman lisäksi havaintoja taideinstituutioiden ja graffitin suhteesta. Lachmannin mukaan graffiti oli noussut galleristien, kriitikoiden ja taiteen potentiaalisten ostajien huomioon kahtena ajanjaksona: 1972 ja 1980. Molemmilla kerroilla graffitia pyrittiin galleristien tai taiteen välittäjien toimesta paketoimaan kulutushyödykkeen muotoon.²¹ Osa gallerioihin päässeistä graffitimaalareista myös hylkäsi metrograffitin ja alkoi suhtautua siihen kuin se olisi sotkua. Lachmann näkeekin tässä esimerkin siitä, kuinka kulutushyödykkeeksi (commodity form) muuntamisella voi joissain tapauksissa olla voima ylittää alakulttuurin omat arvot.²² Toisaalta hän toteaa myös, ettei gallerioista tai UGA:n ja NOGA:n kaltaisista graffitiorganisaatioista tullut tyylin alakulttuurisen kehityksen tai sen ilmiöiden arvottamisen paikkoja, vaan nämä pysyivät alakulttuurin sisällä. Alakulttuurin näkökulmasta gallerioihin nousu nähtiin ikään kuin palkintona metrograffitin piirissä menestymisestä, mutta galleriaa ei nähty graffitikulttuuria määrittelevänä auktoriteettina.²³ Tässä esiintuotua galleriagraffitin ja metro- tai katugraffitin välistä jännitettä pyrin tarkastelemaan suhteessa omiin havaintoihini.

Lisa Gottlieb on tutkinut graffitin tyylipiirteitä teoksessaan Graffiti Art Styles – A Classification System and Theoretical Analysis (2008). Tutkimus liittyy informaatiotutkimuksen traditioon ja pyrkii tuottamaan luokittelumallin graffitimaalauksille, mutta hyödyntää taidehistorian traditiossa tunnettua Panofskyn ikonografisen analyysin teoriaa. Gottlieb esittää, että vaikka graffititaidetta voidaan pitää ei-esittävänä tai abstraktina,

¹⁹ Castleman 1992, 26–51.

²⁰ Isomursu & Jääskeläinen 1998, 30.

²¹ Lachmann 1988, 245–246.

²² Lachmann 1988, 248.

²³ Lachmann 1988, 247.

voi sen ajatella muodostavan ikonografisen tradition, johon Panofskyn mallia voidaan soveltaa. Esi-ikonografisen kuvailun tasolla ovat kirjainten muodot, ja ikonografisessa analyysissä tunnistetaan muotojen perusteella maalauksen edustama graffitityyli. Muodon ja tyylin yhteys on verifioitavissa graffitiharrastajien jakamasta tyylihistoriallisesta perinteestä.²⁴ Oma tutkimukseni ei käsittele ikonografista analyysia tai Gottlieb'in luokittelumallia, mutta otan huomioon tutkimuksessa esitetyn näkemyksen siitä, että graffitin vertaaminen kuvataiteen historiallisiin suuntauksiin ja ”ismeihin” voi ennemminkin hämärtää kuin valaista sitä, miten graffiti on kehittynyt. Tällöin helposti keskitytään vain kuvapintaan tai katsotaan graffitia liian yksipuolisesti kuvataiteen tradition näkökulmasta.²⁵

Anna Waclawekin taidehistorian alan väitöskirja *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture* (2008) jakautuu kahteen osaan, joista ensimmäinen käsittelee New York -tyylistä graffitia ja toinen katutaiteita. Tämän tutkimuksen kannalta Waclawekin kiinnostavin havainto on, että graffitikulttuurin sisällä, graffitialakulttuurissa, vaikutusvaltaisina tekijöinä pidetään eri nimiä kuin taidehistoriassa. Hän kritisoi erityisesti Jean-Michel Basquiatin ja Keith Haringin nostamista kanonisoiduiksi ”graffititaiteilijoiksi”. Waclawek esittää, että vain muutama graffitimaalari, joka toimi myös metrograffitin alakulttuurissa, onnistui tekemään uraa galleriakentällä 1980-luvulla. Tällaisia nimiä olivat mm. Crash, Daze ja Lady Pink, jotka hänen mukaansa olisivat parempia edustamaan nimenomaan New York -tyylistä graffitia taidehistorian kontekstissa kuin vaikkapa Basquiat tai Haring, joita Waclawekin mukaan ei edes voi lukea kuuluvaksi metrograffitin perinteeseen.²⁶

Kimvall huomauttaa, että Basquiat ja Haring puuttuvat laajemmalle yleisölle suunnatusta tai alakulttuurisemmin suuntautuneemmasta graffitihistoriasta: esimerkiksi Subway Art tai Getting Up – Subway Graffiti in New York eivät mainitse heitä lainkaan. Tällaisen graffitihistorian merkittävimpiä nimiä ovat sen sijaan esimerkiksi Dondi (White), Phase 2, Seen, Blade, Lady Pink (Sandra Fabara), Lee (Quinones) ja Case 2.²⁷ Kimvall esittääkin, että graffitin historiaan kuuluvat sekä Haring ja Basquiat että edellä mainitut New York -tyylin alakulttuurisemmat innovaattorit. Hän näkee, että Haringilla ja Basquiatilla on

²⁴ Gottlieb 2008, 31–32.

²⁵ Gottlieb 2008, 50–51.

²⁶ Waclawek 2008, 147–148.

²⁷ Kimvall 2014, 58.

selvä kytkös graffitikulttuuriin, ja heitä voidaan tarkastella hedelmällisesti esimerkiksi suhteessa taideinstituutioiden ja graffitin välisiin mekanismeihin.²⁸

Joe Austin on tutkinut New York -graffitia laajasti historiallis-sosiologisesta näkökulmasta teoksessaan *Taking the Train – How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City* (2001). Austinin määritelmän mukaan New York -graffiti on monimutkainen ja jatkuvasti kehittyvä kulttuurinen käytäntö, jonka vaikutteet muodostavat historiallisten ja kulttuuristen konnotaatioiden rihmastomaisen verkoston, jolla ei ole yhtä selkeää singulaaria alkuperää. Hän korostaa, että tämä graffitikulttuuri ei ole vain merkki kaupungin sosiaalisesta alennustilasta, kuten graffitin kriitikot ovat usein esittäneet, vaan pitkä esteettinen perinne, joka on aina ollut yhteydessä aikansa keskeisiin sosiaalisiin virtauksiin ja kulttuuriseen kehitykseen.²⁹ Tämän tutkielman kannalta Austinin teos tarjoaa näkökulmia erityisesti graffitin kansainvälistymiseen ja taideinstituutioiden rooliin siinä.

Piritta Malinen on graffitin ja taidekasvatuksen suhdetta käsittelevässä väitöskirjassaan *Kannu vie – kohti taidetta? Graffitikokemus sekä graffitin ja kuvataideopetuksen vuorovaikutus* (2008) tutkinut graffitia kokemuksena ja nuorisokulttuurina. Malinen on haastatellut suomalaisia graffitimaalareita ja tunnistanut kaksi graffitimaalaamiseen motiivia, laittomuuden motiivin ja esteettisyyden (tai visuaalisuuden) motiivin. Nämä eivät välttämättä ole toisiaan poissulkevia, mutta ne ohjaavat graffitin tekemistä. Malisen mukaan laittomuutta korostavilla graffitimaalareilla motivoivia tekijöitä ovat paikan laittomuus ja oman nimimerkin itseisarvoinen levittäminen. Tähän liittyy myös arvottava painotus: osa laittomuuteen orientoituneista maalareista pitää laittomuutta graffitin edellytyksenä. Toisaalta visuaalisesti suuntautuneella tekijällä oman tyylin kehittäminen voi osoittautua tärkeämmäksi tekijäksi kuin laittomuus. Tuolloin ”graffitikokemukseen” liittyvä mielihyvä ei liitykään laittomuuteen vaan onnistuneen maalauksen tekemiseen ja siihen liittyvään arvostukseen.³⁰

Pauli Komosen sosiologian alan pro gradu -työ *Graffiti – Maalarin vaiheet alakulttuurissa ja toiminnan luonne* (2010) lähestyy graffitia alakulttuuriteorian ja haastattelututkimuksen kautta. Komonen tutkii suomalaisten graffitimaalareiden motiiveja ja erottelee neljä motivoivaa tekijää graffitien tekemiselle: 1) kaveriporukka, yhdessä tekeminen

²⁸ Kimvall 2014, 72.

²⁹ Austin 2001, 38–39, 60–61.

³⁰ Malinen 2008, 6.

ja yhdessä oleminen; 2) henkilökohtainen näkyvyys ja graffitikulttuurin sisäinen maine (*feimi, fame*); 3) esteettinen tarve luoda jotakin omaa, itseilmaisun halu, tyyllinen ja tekninen kehittyminen; 4) tuhovimma, ”kapinallis-destruktiivinen vandalismi”.³¹ Komonen myös toteaa havaintojensa korreloivan pääosin Jacobsonin (1996) aiemmassa tutkimuksessaan esittämän graffitimaalarin teknisen kehityksen vaiheiden (”oppilas–kisälli– mestari–vapaa taiteilija”) kanssa.³²

Mikko Piispa on tutkinut graffitia kokemuksena artikkelissaan ”Kaikki halus Comptoniin” – ekskursio graffitielämykseen (2012). Piispa on haastatellut suomalaisia graffitintekijöitä ja sijoittaa heidät jatkumolle, jonka toisessa päässä ovat ”esteetikot” ja toisessa päässä ”anarkistit”. Esteetikoille etusijalla on graffitin ulkonäkö ja he usein pidättäytyvät ”bommaamisesta”³³, eli pelkän tyylitellyn nimimerkin nopeasta kirjoittamisesta mahdollisimman moneen paikkaan. Esteetikot saattavat pyrkiä ”salonkikelpoiseen” graffitiin ja jopa sen viemiseen museoihin ja gallerioihin. He voivat olla myös kiinnostuneita graffitin yleisen arvostuksen lisäämisestä ja kaupunkikuvallisesta keskustelusta. Anarkistisesti suuntautuneilla on esteetikkojen kanssa yhteistä tietty poliittinen ulottuvuus, mutta se ilmenee täysin eri tavalla. He hylkäävät yhteiskunnan valtavirran arvot ja tekevät graffitia varsin mielivaltaisesti. Toimintaa ohjaa ajatus siitä, että mihin vain julkiseen pintaan voidaan tehdä millainen graffiti tahansa. Mielivaltaisuus itsessään toimii protestina. Piispa näkee haastattelemansa suomalaiset graffitintekijät esteetikot–anarkistit(vandaalit)-jatkumon keskivaiheilla, jossa graffitin laittomuus hyväksytään, graffiteja ei haluta luvallistettavan, poliittiset agendat eivät ole pääasia eikä toisaalta graffitia useinkaan nähdä ääripään esteetikkojen tapaan uramahdollisuutena.³⁴

Malinen, Komonen ja Piispa lähestyvät graffitimaalaamista motiivien ja kokemuksellisuuden (tai elämyksellisyyden) kautta, ja jokaisen lähtökohtana on haastattelututkimus. He keskittyvät pääasiassa tutkimusajankohtansa graffitikulttuuriin, kun oma tutkimukseni tarkastelee erityisesti suomalaisen graffitin ensimmäistä vaihetta. Toki myöhemmällä graffitilla on kytköksensä varhaisempaan, mutta oma tutkimukseni on selkeästi

³¹ Komonen 2010, 62–69.

³² Komonen 2010, 49.

³³ Johdettu englanninkielisestä graffitikulttuurin termistä bombing (tai verbistä ”to bomb”), jolla viitataan toistuviin, samalla alueella useampia pintoja peittäviin maalauksiin; bommaajat kirjoittavat yleensä yksinkertaisia nimimerkkejä (*tag*) tai nopeasti tehtyjä nimimerkkimaalauksia (*throw-up*).

³⁴ Piispa 2012, 202–203.

historiallisemmin painottunut. Edellä mainitut tutkimukset sivuavat graffitin suhdetta taiteen käsitteeseen ja taideinstituutioihin, mutta ne eivät tarkastele tätä kysymystä laajemmin tai systemaattisesti kontekstualisoiden sitä maamme graffitin historiaan. Näiden tutkimusten havainnot myöhemmästä graffitikulttuurista, tekemisen motiiveista ja erityisesti sen suhteesta taiteeseen asettuvat kuitenkin kiinnostavaksi vertailukohtaksi omille tuloksilleni.

Mika Helinin tutkimus *Luvallinen graffiti Helsingissä* (2014) keskittyy 2010-luvun luvallisiin graffitaitoihin Suvilahdessa ja Kalasatamassa, mutta ottaa huomioon myös luvattoman graffitin ja ilmiön historian. Helin näkee helsinkiläisen graffitin suuressa linjassa neljä vaihetta. Ensimmäisenä on 1984 alkanut graffitimuodin ja graffitimaalareiden toiminnan myötä syntynyt kaupungin kaunistamisen ajatus, joka joutui 1990-luvulla jännitteeseen uuden, alakulttuurisemman graffitisukupolven kanssa. Toinen vaihe on ”graffitiongelman” ratkaisemiseksi 1980- ja 1990-luvun taitteessa kehittynyt graffitin poistamisen periaate, jota toteutettiin 1998 alkaen systemaattisesti ja virkamieslähtöisesti Stop töhryille -projektissa. Kolmantena vaiheena on nähtävissä vuodesta 2008 lähtien kaupunkipoliittisen toiminnan tuloksena syntynyt hyväksyvämpi ajattelutapa. Siinä graffiti hyväksytään luvallisen toiminnan muotona ja osana monimuotoista kaupunkikulttuuria. Neljättä vaihetta määrittää Helinin mukaan se, miten laajamittaisesti tehtyyn luvalliseen graffitiin suhtaudutaan jatkossa.³⁵ Helinin tutkimus paitsi jäsentää helsinkiläisen graffitin historian vaiheita, se toimii myös yhdenlaisena katsauksena siihen, mitä paikalliselle graffitikulttuurille on tapahtunut Isomursun & Jääskeläisen *Helsinki Graffitin* (1998) julkaisun ja ns. nollatoleranssivaiheen 1998–2008 jälkeen. Helinin ja Isomursun tekemät rajaukset helsinkiläisen graffitin ensimmäisestä vaiheesta toimivat oman aikarajaukseni lähtökohtana.

Helsingin taidemuseon *Graffiti Helsingissä* -julkaisu (2018) sisältää runsaan kuvamateriaalin lisäksi rajattuihin kysymyksiin keskittyviä lyhyehköjä artikkeleita ja helsinkiläisen graffitin historiatiivistelmän. Jacob Kimvall käsittelee graffitien poistoon liittyvää problematiikkaa yleisellä tasolla, Malin Fransberg naisten osallisuutta helsinkiläisessä graffitikulttuurissa (Fransberg myös valmistelee väitöskirjaa aiheesta) ja Heli Harni Helsingin taidemuseon suhtautumista graffiteihin, erityisesti Kulosaaren melumuurin kuuluisaan graffitiin.³⁶ Satu Oksanen on kuraattorin ominaisuudessa haastatellut helsinkiläistä

³⁵ Helin 2014, 53–55.

³⁶ Kimvall 2018; Fransberg 2018; Harni 2018.

graffitimaalaria.³⁷ Teoksessa julkaistu oma artikkelini, joka käsittelee suomalaisen graffitin ja taideinstituutioiden suhteita 1980-luvulta 2010-luvulle, on toiminut osana tämän tutkimuksen pohjatyötä.³⁸ Näyttelyn yhteydessä, sekä osana Graffiti Helsingissä -julkaisua että erillisinä niteenä, julkaistiin Tuomas Jääskeläisen toimittama tiivis kronologia Helsinki-graffitin historiaa 1984–2018. Niteessä käydään vuositasolla läpi helsinkiläiselle graffitille keskeisiä ilmiöitä ja esitellään valokuvia paikallisista graffitimaalauksista. Suhteessa omaan tutkimukseeni sillä on rooli graffitin yleisemmän tason historiankirjoituksena ja vertailukohtana.

Graffititutkimuksen ulkopuolelta mainitsen vielä neljä tutkimusta, jotka ovat toimineet osana tämän opinnäytteen taustatyötä. Richard Shustermanin *Taide, elämä ja estetiikka* (2001) on toiminut esimerkkinä siitä, kuinka ”taidemaailman” ja sen ulkopuoliseksi nähdyn kulttuurin alueen, Shustermanin tapauksessa populaarikulttuurin, suhteita voidaan taidefilosofisesti jäsentää. Graffitikulttuurin ja taideinstituutioiden suhteita voidaan mielestäni tarkastella samankaltaisista lähtökohdista. James Elkinsin *Stories of Art* (2002) on antanut kriittisen näkökulman taidehistoriallisten narratiivien ja periodisaatioiden rakentumiseen, joiden äärellä taidehistoriallisessa tutkimuksessa graffitinkin tapauksessa ollaan. Eva Kanervan artikkeli *Ö-ryhmä* (1995) esittää katsauksen suomalaiseen keskusteluun taideinstituutioiden rajapinnoille sijoittuneista ilmiöistä, anonymiteetin problematiikasta ja ”katoavasta taiteesta” – kategorioita, joihin näen myös graffitin sijoittuvan. Lisäksi *Ö-ryhmän* jäsen Erkki Pirtola oli keskeisessä roolissa New York -graffitin kytköksissä helsinkiläiseen galleriakenttään 1980-luvulla. Alina Mänttari on taidehistorian alan pro gradu -tutkielmassaan Helsingin galleriakenttä, kentän muutokset ja positiot vuosina 1983–2009 (2010) selvittänyt kattavasti helsinkiläisten gallerioiden historiaa. Mänttärin tutkimus auttaa hahmottamaan esimerkiksi sitä, millaisia valta-asetelmia tai arvottavia painotuksia Helsingin galleriakentällä on ollut.

1.3. Keskeisiä käsitteitä

Käyn seuraavassa läpi tutkielmani keskeisiä käsitteitä. Tärkein näistä on itse *graffitin* käsite ja sen rajaaminen. Selvennän graffitin suhdetta sille läheisiin käsitteisiin kuten *New*

³⁷ Oksanen 2018.

³⁸ Pohjankyrö 2018.

York -graffiti, graffititaide ja katutaide. Käyn läpi myös graffitikulttuurin ja graffitialakulttuurin käsitteitä. Graffitin lisäksi määrittelen lyhyesti, mitä tarkoitan, kun puhun taideinstituutioista.

Graffiti ja New York -graffiti

Sanakirjamääritelmän mukaan graffiti on seinään tai muuhun pintaan tehty kirjoitus tai piirros, jolla on viestinnällinen tai taiteellinen pyrkimys ja joka tehdään ilman lupaa julkiseen tilaan. Graffiti-sanana taustana pidetään italian kielen raaputtamista tarkoittavaa verbiä *graffiare*, joka on johdettu kreikan kielen verbistä *γραφειν* (*graphein*) 'kirjoittaa'. Sanatarkasti käännettynä graffiti tarkoittaa ”pieniä raaputuksia”. Pompeijin seinistä löydetty antiikin seinäkirjoitukset ja piirrokset mainitaan usein varhaisimpina nykykäsityksen mukaisina graffiteina. Havaintoja kaupunkiympäristön seinäkirjoituksista on uuden ajan alusta alkaen, ja ”graffitilla” sen eri muodoissa voidaan katsoa olevan vuosisatojen historia.³⁹

Nykyajan graffiteja on ryhmitelty eri tavoin, esimerkiksi vessakirjoituksiin, punk- tai rock-graffiteihin, poliittisiin iskulauseisiin ja jengigraffiteihin. Suomessa tällaisten graffitien valta-aikaa olivat 1970-luku ja 1980-luvun taite.⁴⁰ Tässä tutkielmassa tarkoitan graffitilla ns. New York -graffitia, jonka yhteyksiä helsinkiläiseen graffitiin olen käynyt läpi luvussa 1.2. New York -graffitin syntyyn on katsottu vaikuttaneen useampi sitä edeltänyt ilmiö. Spraymaali oli kehitetty 1949 ja Kalifornian meksikolaistaustaiset jengit alkoivat 1950-luvun kuluessa käyttää sitä graffiteissa, joilla merkittiin reviierejä ja kommunikoiitiin. Kaliforniassa oli 1960-luvulla kehittynyt myös ns. Chicano-muraaliliike, jossa painoutuivat mm. marginaaliryhmien kansalaisoikeudet. Philadelphiassa oli jo 1960-luvun alusta alkaen kehittynyt yksilöllisen tagin eli nimimerkin maalaamisen ilmiö, jota alettiin nähdä saman vuosikymmenen lopussa myös New Yorkissa. Vähitellen tagit kasvoivat suuremmiksi ja tyylieltyimmiksi nimimerkkimaalauksiksi ja niihin liittyväksi graffitikulttuuriksi.⁴¹

Austin erittelee syitä sille, miksi graffitikulttuuri kehittyi juuri New Yorkissa. Yksi merkittävä kaupunkitilallinen tekijä oli kyseisen kaupungin luonne paikkana, jossa erilaiset nimet ja kirjoitetut merkit, kuten liikeyritysten logot, täyttivät kaupunkitilan ja niillä

³⁹ Lewisohn 2008, 26–27; Helin 2014, 12.

⁴⁰ Isomursu 1995, 60; Helin 2014, 12.

⁴¹ Helin 2014, 12; Austin 2001, 38–74; Weide s. a., 7–8; Waclawek 2008, 2.

kilpailtiin huomiosta vielä kiihkeämmin kuin muualla.⁴² Graffitimaalaus asettuikin kilpailemaan kaupunkimaisen täyttävien logojen ja liikemerkkien kanssa ja tämä näkyvyys tai *maine (fame)* on yksi graffitikulttuurin tärkeä elementti.⁴³ Vaikka graffitia tehtiin muuallakin, New Yorkin rooli ”maailman graffitipääkaupunkina” ja siellä kehittyneet tyyli korostuivat hiphop-kulttuuria esittelevissä elokuvissa, graffitikulttuuria käsittelevissä *Style Wars!* -dokumentissa (1983) ja *Subway Art* -kirjassa (1984), jotka kaikki olivat keskeisessä roolissa graffitin kansainvälistymiskehityksessä.⁴⁴

Graffiti ja graffititaide

New York -graffitista on käytetty erilaisia termejä, kun on haluttu korostaa sen eroa muun tyyppiin seinäkirjoituksiin. Usein käytetty termi on *graffititaide (graffiti art)*, jolla korostetaan New York -graffitin omaa kulttuurista arvoa taidemuotona. Graffitin tekijät ovat käyttäneet *graffiti art* -nimitystä myös ironiseen sävyyn, osittain siksi että termi on yhdistetty 1980-luvun alun ns. galleriagraffitiin ja sen synnyttämiin negatiiviksi nähtyihin ilmiöihin. Tämän vuoksi graffitikulttuurin piiristä on esitetty, että oikeampi nimi olisi esimerkiksi *aerosol art, subway art, spray can art, writing* tai *style writing*. Tutkijoista Austin käyttää New York -graffitista pääasiassa termiä *writing* ja graffitin tekijöistä nimitystä *writer*. Gottlieb käyttää termiä *graffiti art*, Helin taas positiivisesti New York -graffitin suhteessa muuhun graffitiin termillä *moderni graffiti*, mutta käyttää tutkimuksessaan pääosin termiä *graffiti*. Waclawek määrittelee tutkimuskohteensa termein *New York Style letter-based, signature graffiti subculture*, mutta käyttää vaihtelevasti ainakin termejä *graffiti, signature graffiti* ja *traditional graffiti* viitatessaan samaan ilmiöön.⁴⁵

Kimvall käyttää väitöskirjassaan New York -graffitista yleistermiä *graffiti*. Hän ottaa huomioon esitetyt vaihtoehdot, joita kävin edellisessä kappaleessa läpi, mutta perustelee yleisemmän *graffiti*-termin käyttöä diskurssiteoreettisella lähestymistavallaan. Jotta päästään käsiksi graffitin *diskursiiviseen muodostelman* moninaisuuteen ja sen rakentumisen ehtoihin, ei ole tarkoituksenmukaista suodattaa graffitin käsitteen alle luettavaa toiminnan ja kohteiden kirjoa nimeämällä jotakin osaa siitä esimerkiksi *aerosolitaiteeksi* – vaikka monet

⁴² Austin 2001, 39.

⁴³ Austin 2001, 40.

⁴⁴ Austin 2001, 262.

⁴⁵ Austin 2001, 71, 338; Gottlieb 2008, 5–6; Waclawek 2008, 1, 4; Helin 2014, 12.

tutkimuksen kohteet luettaisiinkin sellaiseksi. Valitun tutkimusnäkökulman kannalta on hedelmällisempää jättää graffitin käsite tietoisesti alustavaksi tai tunnusteleväksi (”tentative”), jolloin käsitteen eksaktit rajaukset ovat vähemmän kiinnostavia kuin se monitahoinen kokonaisuus, joka on nähtävissä käsitteen erilaisissa käyttötavoissa.⁴⁶ Käytän siis tässä tutkielmassa yleistä termiä *graffiti*. Perustelen yleisen graffiti-termin valintaa sillä, että kytken oman tutkimukseni samaan keskusteluun edellä esitettyjen Kimvallin ajatusten kanssa. Kun haluan erottaa New York -graffitin muista graffitityypeistä tai graffiti-termin muista merkityksistä, kuten luvussa 2, käytän tarkentavaa termiä *New York -graffiti*.

Graffiti ja katutaide

On selvennettävä vielä graffitikeskusteluun liittyvää *katutaiteen* käsitettä. Usein graffitiin yhteydessä olevaksi katsottu katutaide on 2000-luvulla noussut erittäin näkyvästi taidekeskusteluun ja valtaviiran uutisointiin. Katutaiteella tarkoitan katu- tai kaupunkitilaan yleensä ilman lupaa tehtyjä teoksia (esimerkiksi maalauksia, sapluunamaalauksia, tarroja, installaatioita, veistoksia). Osaa niistä voi ajatella tilaamattomiksi julkisiksi taideteoksiksi. Käsitteeseen luetaan usein myös suurikokoiset, yleensä luvanvaraiset ja erilaisina tilausyhteistöinä toteutetut ns. muraalimaalaukset, joita on tehty viime vuosina lisääntyvässä määrin myös Helsinkiin.⁴⁷ Katutaiteen käsitteen suhteesta graffitiin on esitetty erilaisia määritelmiä. Katutaide on nähty joko New York -graffitin perinteestä erilliseksi tai sille rinnakkaiseksi ilmiöksi⁴⁸, laajemmaksi termiksi, joka kattaa sisälleen myös New York -graffitin⁴⁹, tai vaihtoehtoisesti se on nähty jonkinlaisena graffititoiminnan laajentumisena, jatkeena tai uutena kehitysvaiheena.⁵⁰

Määrittelen tässä tutkielmassa katutaiteen Kimvallin tutkimusta mukailleen ”graffitiksi laajennetulla kentällä” ja ennemminkin joukkona taiteellisia strategioita kuin tyyllillisenä perinteenä. Kimvall määrittelee katutaiteen graffitiin nähden toisena, myöhemmin kehittyneenä ja vähemmän monitulkintaisena, mutta osittain graffitin kanssa päällekkäisenä ja siihen yhteen liittyneenä *diskursiivisena muodostelmana*.⁵¹ Kimvall on nähnyt katutaiteen ja

⁴⁶ Kimvall 2014, 19.

⁴⁷ Esim. Katutaide saa jo arvostusta. HS 9.8.2017.

⁴⁸ Lewisohn 2008, 23, 90; Fransberg 2018, 91.

⁴⁹ Lunn 2006, 5.

⁵⁰ Kalhama 2006; Waclawek 2008, 3; Kimvall 2014, 20.

⁵¹ Kimvall 2014, 20.

graffitin suhteen myös jännitteisinä ja politisoituna puhestrategioina. Graffiti nähdään puheenvuoroissa usein vieraana, ”Niiden” tekemänä, kun katutaide on ”Meidän”. Graffiti esitetään rumana, masentavana, yksinkertaisena ja rikollisuuteen kannustavana, kun taas katutaiteesta on tullut sen vastakohta: kaunista, hauskaa, kekseliästä ja älykäästä.⁵² Katutaide ei ole ensisijainen tutkimuskohteeni, mutta käsitettä tarvitaan, jos helsinkiläistä graffitia halutaan asettaa suhteeseen katutaiteen kanssa.⁵³

Graffitikulttuuri, graffitialakulttuuri ja valtavirta

Kun käytän termiä graffiti, tarkoitan aiemmissa alaluvuissa kuvaamaani New York -lähtöistä graffitia. Tällaisella graffitilla on myös oma kulttuurinen ja alakulttuurinen luonteensa. En tässä tutkimuksessa syvenny alakulttuuriteoriaan, mutta on silti syytä täsmentää graffitikulttuurin, alakulttuurin ja valtavirran käsitteitä. Helin toteaa, että luvaton graffitia tekeviä on luonnehdittu *alakulttuurisiksi* toimijoiksi, joiden ”tieto, toiminta, uskomukset, arvot, koodit, maut ja ennakkoluulot poikkeavat vallitsevasta kulttuurista”.⁵⁴ Kimvall käyttää alakulttuurin käsitettä edellä esitetyn määritelmän kaltaisena, avoimehkona sanakirjamääritelmänä.⁵⁵

Kimvall toteaa, että *valtavirran* ajatus määrittyy suhteessa edellä esitettyyn alakulttuurin määritelmään ja pitää sisällään ”laajemman kulttuurin”, eli likimain kaiken sen, mikä ei kuulu erikseen rajattuun alakulttuurikontekstiin. Hän huomauttaakin, että tällaiset määrittelyt ja rajaukset alakulttuurin ja valtavirran välille perustuvat molemminpuoliseen stereotypisointiin, joka saattaa peittää alleen sekä huomattavia alakulttuurin sisäisiä eroavaisuuksia että eri kontekstien välisiä yhteyksiä. Alakulttuurinäkökulmasta valtavirta saattaa esimerkiksi pitää sisällään sekä suuret, vakiintuneet taideinstituutiot kuten museot että pienet, marginaaliset vaihtoehtogalleriat.⁵⁶ Komonen erittelee alakulttuuritutkimuksen kehitysvaiheita ja toteaa, että 1990-luvulla alkaneessa ”postmodernissa” jälkialakulttuurikeskustelussa on kyseenalaistettu koko alakulttuurin käsite ja korvattu sitä esimerkiksi *elämäntyylin, heimon, liikkeen* tai *mikrokulttuurin* käsitteillä. Alakulttuureja on edelleen, mutta niissä korostuvat esteettiset piiret eivätkä ne muodosta niin vahvaa

⁵² Kimvall 2007, 10.

⁵³ Helsinkiläisestä katutaiteesta tehtyjä tutkimuksia mm. Vainio 2007 ja Miinalainen 2019.

⁵⁴ Helin 2014, 22.

⁵⁵ Kimvall 2014, 21.

⁵⁶ Kimvall 2014, 21.

kollektiivista yhteisöä; yksilöllinen arvottuu yli kollektiivisen ja heterogeeninen yli yhdenmukaisuuteen pyrkimisen.⁵⁷ Käytän tutkielmassani alakulttuurin käsitettä Kimvallin tapaan avoimehkona sanakirjamääritelmänä, mutta otan jälkialakulttuurisessa keskustelussa esitetyn kritiikin huomioon.

Käytän tutkimuksessani käsitettä *graffitikulttuuri* viittaamaan graffitikulttuuriin (joka on siis oma alakulttuurinsa yllä esitetyn mukaisesti) laajemmalla tasolla – sisältäen sekä luvallisen että luvattoman graffitimaalauksen – ja käsitettä *graffitialakulttuuri* (tai *alakulttuurinen graffiti*), kun haluan viitata vahvemmin nimenomaan graffitin alakulttuuriluonnetta korostaviin, luvattomia – tai estetiikaltaan valtavirran taidenäkömyksestä poikkeavia – maalauksia tekeviin tahoihin. Tämä jaottelu ei ole tarkkarajainen eikä ongelmaton⁵⁸ – monet graffitimaalarit esimerkiksi tekevät sekä luvallisia että luvattomia maalauksia – mutta se mahdollistaa erojen tekemisen graffitikulttuurin sisällä ja niistä nousevien erilaisten näkökulmien analysoinnin. Käytän myös Isomursun & Jääskeläisen tapaan termiä nuorisokulttuuri, kun haluan korostaa graffitikulttuurin nuorisokulttuurisia aspekteja.

Taideinstituutiot ja taidemaailma

Tutkielmassani käsitan taideinstituutioilla laveasti ns. korkeataiteen kentällä toimivat tahot, esimerkiksi museot, galleriat, oppilaitokset ja taiteesta kirjoittavat julkaisut – sekä näiden piirissä toimivat kriitikot, kuraattorit, taiteilijat ja muut ryhmät. Rajat eivät tietenkään ole tarkkarajaisia, populaarikulttuuri, graffitikulttuuri tai muu ”korkeataiteen” ulkopuolelle rajautuva ilmiö saattaa hetkellisesti tai tapauskohtaisesti ylittää taideinstituutioiden rajoja. Kuten edellisessä kappaleessa totesin, on kentän sisällä myös eroja esimerkiksi suurten, valta-asemassa olevien toimijoiden ja marginaalisempien toimijoiden välillä. Vältän *taidemaailma*-termin käyttöä, koska en tässä tutkielmassa ota kantaa institutionaalisen taideteorian problematiikkaan.⁵⁹ Pyrinkin puhumaan aina taideinstituutioista yleensä tai nimeämään tahot, joihin viitataan. Vaikka jaottelu ei ole tarkkarajainen, se toimii riittävän selkeänä käsitteellisenä työkaluna graffitikulttuurin ja taideinstituutioiden välisten suhteiden tutkimiseen.

⁵⁷ Komonen 2010, 19–24.

⁵⁸ Ks. Fransberg 2018, 91–93.

⁵⁹ Institutionaalisesta taideteoriasta, korkeataiteesta ja populaarikulttuurista laajemmin esim. Shusterman 2001. Institutionaalisen taideteorian suhteesta graffitiin esim. Jacobson 1996.

1.4. Metodologiasta: Jakob Kimvallin diskurssiteoreettinen graffititutkimus

Näkökulmani graffitiin on Jakob Kimvallin (2014) väitöskirjatutkimusta seuraten diskurssiteoreettinen. Kimvallin tutkimus ei ole *diskurssianalyysi*⁶⁰, joka on oma (joskin rinnakkainen ja tangentialinen) metodologiansa, vaan kyseessä on kontekstualisoiva taidehistoriallinen tutkimus, jossa Foucault'n Tiedon arkeologiassa (L'archéologie du savoir, 1969) muotoilemaa diskurssiteoriaa käytetään lähtökohtana, ja jossa joitakin tämän teorian käsitteitä hyödynnetään, jotta tutkimuskohdetta saadaan jäsenneiltyä, visualisoitua ja sanallistettua. Nämä keskeiset käsitteet tai teoreettiset termit ovat *diskursiivinen muodostelma*, *diskursiivinen käytäntö* ja *taittumispisteet*. Lisäksi teorian ymmärtämiseksi on huomioitava Foucault'n termit *lausuma* ja *arkisto*.⁶¹ Diskurssiteoria Kimvallin tutkimuksen lähtökohtana tarkoittaa hänen mukaansa sitä, että tutkimus tarkastelee ensisijaisesti tiettyjä (merkki-) objekteja, toisin sanoen tiettyjä tekstejä ja kuvia, jotta nähdään kuinka ne voivat toimia (väite-) lausumina, jotka ovat suhteessa erilaisiin diskursiivisiin käytäntöihin. Kun lausumaa ajatellaan suhteessa diskurssiin, sen ajatellaan olevan suhteessa toisiin lausumiin ja näiden lausumien keskinäisten suhteiden kautta saavan merkityksensä ja tulevan ymmärrettäväksi. Kimvall korostaa, että tämän näkökulman kautta tutkimuksessa ei olla kiinnostuneita niinkään väitteen *todellisesta* merkityssisällöstä, tai siitä onko se totta vai ei, vaan tarkoitus on keskittyä *kuinka* jokin tehdään merkitykselliseksi ja missä *kontekstissa* väite esitetään ja kuinka se tehdään ymmärrettäväksi.⁶²

Käyn edellisessä kappaleessa mainittuja käsitteitä vielä tarkemmin läpi seuraavissa alaluvuissa, mutta lienee syytä vielä hieman tarkentaa foucault'laista käsitteistöä ja metodologiaa. Menemättä diskurssiajattelun laajempaan historiaan, todettakoon, että taustalla on ajatus sosiaalisesta konstruktionismista – siitä, että kielellä tuotetaan, ylläpidetään ja muokataan käsitystämme todellisuudesta. Sari Husa on artikkelissaan ”Foucault'lainen metodi” (1995) analysoinut Foucault'n diskurssiajattelua, ja verrannut sitä tekstianalyysiin ja diskurssianalyysiin. Husan mukaan Foucault'n ”tiedonarkeologian” kokoava teema koskee

⁶⁰ Diskurssianalyysistä kattava esitys on esim. Jokinen et al. 2016. Teos valottaa diskurssianalyysin teoriaa ja käytäntöön soveltamista monista eri näkökulmista.

⁶¹ Seuraan termien käännöksissä Tapani Kilpeläisen suomennosta Tiedon arkeologiasta (Foucault 2005).

⁶² Kimvall 2014, 12–15.

yksinkertaisesti ilmaistuna totuutta ja totuuden tuottamisen ehtoja. Huomio on niissä tiedon ja totuuden rakenteissa, jotka tekevät tiedon ja tietämisen mahdolliseksi. Foucault tavoittelee sen epistemologisen kentän, johon tieto perustaa *positiviteettinsa* (vääjäämättömyytensä), ja mahdollisuuksien ehtojen historian julkituomista. Husa kääntää *lausuman* (*énoncé*) muotoon *väitelausuma/väittäjä*, ja toteaa, että Foucault oli arkipäiväisten puhetapahtumien sijaan kiinnostunut ns. vakavista puhetapahtumista, esimerkiksi jonkun auktoriteettiasemassa olevan puhetta tästä asemasta käsin. Husan mukaan lausumissa Foucault'ta kiinnostaa väittämien välisten suhteiden paljastaminen diskursiivisissa muodostelmissa (=säännönmukaisuuksissa) ja näissä muodostelmissa tapahtuvat muutokset. Nämä (väite-)lausumat ovat Foucault'n mukaan asioita, joita välitetään, säilytetään ja joilla on arvoa. Niitä myös pyritään soveltamaan, toistamaan, muuntamaan, tuottamaan uudelleen ja antamaan niille asemia instituutioissa. Foucault'lainen diskurssianalyysi ei ole niinkään kiinnostunut diskurssia kannattelevista ja edelleen kehittävästä subjekteista, vaan inhimillisen tietoisuuden sijaan se tutkii tekstimuotoista⁶³ tietoa.⁶⁴

Husa näkee ”historiallisen tekstianalyysin” ja ”foucault'laisen diskurssianalyysin” metodologisesti lähellä toisiaan. Niitä erottaa toisistaan – kuten myös ”tavanomaisesta” diskurssianalyysistä – foucault'laisen metodin ajatus diskurssin autonomisuudesta ja subjektittomuudesta. Foucault'n diskurssianalyysille on ominaista ajatus diskurssin vakuuttavuudesta ja lausuman julistettavuudesta, Foucault'n tutkimuksen laajemmin lävistävä teema vallasta, tiedosta valtana, sekä korostetun kriittis-emansipatorinen luonne vallitsevia valta-asetelmia dekonstruoivana. Husa tiivistää, että foucault'laisessa diskurssianalyysissä keskeisintä on avoimen kriittinen lähtökohta, pyrkimys horjuttaa vallitsevia totuuksia, historian tarkastelu ennemmin ”dekonstruktiiivisessa” kuin rekonstruktiiivisessa mielessä, sekä ns. vaikeiden aiheiden, esimerkiksi ”hullujen” tai ”rikollisten”, valinta tutkimuksen kohteeksi.⁶⁵ Husan mukaan metodi mahdollistaa intellektuaalisesti mielekkään tavan jäsentää ja purkaa vallitsevia totuusdiskursseja ja vallan kyllästämää tekstiä.⁶⁶

⁶³ Kimvall ei pura tätä problematiikkaa tarkemmin, mutta koska hän ottaa kuvat mukaan foucault'laiseen diskurssianalyttiseen metodiin, oletan hänen tulkitsevan kuvan olevan merkkimuotoista, ”luettavaa” informaatiota, kuten tekstikin. Keskustelua kuvasta tekstinä on käyty taidehistorian ja taidefilosofian piirissä runsaasti, enkä tässä tutkielmassa ota tähän ongelmakenttään kantaa, vaan oletan Kimvallin tapaan kuvan olevan tulkittavissa tekstinä.

⁶⁴ Husa 2005, 44.

⁶⁵ Husa 2005, 45.

⁶⁶ Husa 2005, 46.

Graffitin diskursiivinen muodostelma, diskursiiviset käytännöt ja arkisto

Kimvall toteaa, että hänen tutkimuksensa kannalta keskeiset termit foucault’laisen diskurssin käsitteeseen liittyen ovat *diskursiivinen muodostelma* ja *diskursiivinen käytäntö*. Hänen lähtökohtansa on, että erilaiset graffitia koskevat *lausumat* (väitteet, väitelausumat) ovat suhteessa toisiinsa ja muodostavat diskursiivisen muodostelman, jonka piirissä erilaisia graffitiin liittyviä väitteiden sarjoja voidaan julkilausua tuottaen erilaisia diskursiivisia käytäntöjä. Diskursiiviseen muodostelmaan voi sisältyä myös useita keskenään epäyhteensopivia lausumien sarjoja. Tämä huomio on erityisen tärkeä graffitin käsitteen tutkimisen kannalta. Kun graffiti määritellään taiteeksi, on kyseessä **graffitin hyväksyvä (consenting) diskursiivinen käytäntö**. Kun taas graffiti määritellään vandalismitoksi, on kyseessä **graffitin hylkäävä (rejecting) diskursiivinen käytäntö**. Kimvallin teoreettinen lähtökohta rakentuu tämän kahden epäyhteensopivan diskursiivisen käytännön väliseen jännitteeseen graffitin diskursiivisessa muodostelmassa. Tällainen epäyhteensopivien lausumien paikantaminen diskursiivisessa muodostelmassa muodostaa Foucault’n teoriassa diskursiivisen muodostelman *taittumispisteen*. Lausumat tai väitteet graffitista taiteena ja graffitista vandalismina eivät voi sijaita samassa lausumien sarjassa ilman ristiriitaa. Tällaisten ristiriitojen, eli taittumispisteiden, paikantaminen diskursiivisessa muodostelmassa mahdollistaa kumpaankin eri diskursiiviseen käytäntöön kuuluvien lausumien sarjojen paikantamisen ja systematisoinnin. Nämä epäyhteensopivat diskursiiviset käytännöt samassa diskursiivisessa muodostelmassa selittävät paitsi saman ilmiön ristiriitaisia tulkintapositioneja, myös esimerkiksi sitä, että pintapuolisesti samanlaiset artefaktit – Kimvallin esimerkin mukaisesti graffitimaalaus kadulla ja kuvataiteen piirissä esille asetettu maalaus – voidaan tulkita eri kontekstissa eri tavoin.⁶⁷ Omassa tutkielmassani paikannan vastaavalla tavalla näihin käytäntöihin kuuluvaksi tulkittavissa olevia väitelausumia aineistostani.

Palataan vielä viimeiseen foucault’laiseen käsitteeseen, *arkisto*. Foucault’n mukaan diskursseja määrittää arkisto, diskursiivisiin muodostelmiin sidottujen aiempien lausumien verkostot tai konstellaatiot, jotka muodostavat tietoa. Arkisto siis määrittää, mitä ja miten voidaan sanoa – tai Foucault’n termistöllä *lausua*. Jos jotakin ei voida lausua, ei sitä voida

⁶⁷ Kimvall 2014, 12–14.

myöskään tietoisesti tarkastella tai reflektoida. Foucault kutsuu tätä diskurssin ominaisuutta *positiviteetiksi*. Foucault'n mukaan myös kaikki tieteet ovat riippuvaisia määräytyistä diskursiivisista muodostelmista. Arkisto tai diskursiiviset muodostelmat eivät ole staattisia ja pysyviä, vaan jatkuvan uudelleenmuovottelun ja muutoksen alaisia. Kimvall käsittääkin graffitin diskursiiviseksi muodostelmaksi, jota tuotetaan ja välitetään erilaisten paikallisten sosiokulttuuristen olosuhteiden, instituutioiden ja välillisten representaatioiden kautta, jotka ovat linkittyneet esimerkiksi kansalliset rajat ylittäviin keskustelu-, tutkimus-, uutis-, kirja- ja julkaisuverkostoihin, sekä erilaisiin kuvanvälitystapoihin.⁶⁸

Foucault'lainen diskurssianalyysi ja taidehistoriallinen metodologia

Tarkennan vielä, mitä tämän tutkielman yhteydessä tarkoitetaan taidehistoriallisella ja visuaalisen kulttuurin tutkimustraditiolla. Kimvallin metodologiassa taidehistoriallinen lähestymistapa tarkoittaa yksityiskohtaista, systemaattista ja kriittistä kuvien ja tekstien tarkasteluotetta, jolla pyritään näkemään, kuinka merkityksiä tuotetaan tietyissä esteettisissä, historiallisissa ja kulttuuris-sosiaalisissa olosuhteissa ja rakenteissa. Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen Kimvall ymmärtää lähtökohtana, jossa perinteisen taidehistorian ulkopuolelle jääneitä, arkipäiväisiäkin tutkimuskohteita voidaan ottaa vastaavan, vakavan tutkimusotteen piiriin.⁶⁹ Seuraan omassa työssäni Kimvallin ajatusta taidehistoriallisen otteen yhdistämisestä diskurssiteoreettiseen näkökulmaan.

Graffitin taideluonteen ja alakulttuuriluonteen välinen jännite

Kimvallin kartoittamasta graffitin diskursiivisesta muodostelmasta on luettavissa mielenkiintoinen havainto graffitin taideluonteen ja (ala)kulttuuriluonteen⁷⁰ välisestä suhteesta. Määrittely taiteeksi ja määrittely (ala)kulttuuriksi on ainoa tämän diskursiivisen muodostelman väitelausumien (väitteiden, lausumien) pari, jonka keskinäinen suhde on samanaikaisesti sekä yhteensopiva tai ”produktiivinen” (Foucault'n termistöllä *positiviteetti*) että epäyhteensopiva tai ristiriitainen.⁷¹ Graffitin määrittely taiteeksi ja graffitin määrittely (ala)kulttuuriksi nähdään siis samassa diskursiivisessä muodostelmassa sekä osana samaa,

⁶⁸ Kimvall 2014, 14.

⁶⁹ Kimvall 2014, 15.

⁷⁰ Käytän termiä tässä kappaleessa näin sulkeistettuna, koska oikeastaan viitataan graffitialakulttuuriin, mutta Kimvallin hahmottamassa diskursiivisessa muodostelmassa käytetään termiä kulttuuri.

⁷¹ Kimvall 2014, 154–155.

yhteensopivien väitteiden sarjaa, että ristiriitaisina, epäyhteensopivina väitteinä. Tämä on kiinnostava havainto, ja pyrinkin paikantamaan omasta tutkimusaineistoani vastaavaa graffitin ”alakulttuuriluonteen” ja ”taideluonteen” välistä jännitettä, kuten luvussa 1.1. esittämässäni hypoteesissa muotoilin.

1.5. Tutkielman rakenne ja rajaukset

Keskeinen tutkimuskohteeni on helsinkiläisen graffitin ja taideinstituutioiden suhde 1980-luvulla. Tarkastelen tätä suhdetta Jakob Kimvallin väitöskirjatutkimuksessaan käyttämällä diskurssiteoreettisella ja taidehistoriallisella metodilla. Etsin ja tarkastelen kriittisesti aineistostani esiin nousevia graffitin ja taideinstituutioiden yhteyksiä. Pyrin samalla paikantamaan lausumia, jotka edustavat graffitin hyväksyvää diskursiivista käytäntöä (määrittely taiteeksi) sekä lausumia, jotka edustavat graffitin hylkäävää diskursiivista käytäntöä (määrittely ”töhryksi” tai vandalismiksi). Lisäksi kiinnitän erityistä huomiota graffitin taiteeksi määrittelyn (”graffitin taideluonne”) ja alakulttuuriksi määrittelyn (”graffitin alakulttuuriluonne”) väliseen jännitteeseen: milloin näiden kahden määrittelytavan suhde nähdään hedelmällisenä tai tuottavana (tai Foucault’n termein positiviteettina, samaan lausumien sarjaan kuuluvina) ja milloin se nähdään epäyhteensopivuutena. Toivon tällä metodilla saavani tietoa myös graffitikulttuurin suhtautumisesta taideinstituutioihin. Taustoitan näiden kysymysten syvempää tarkastelua tutkimalla ensin graffitin käsitteen käyttöä 1970-luvulta 1980-luvun loppuun.

Ensimmäisessä käsittelyluvussa (luku 2.) käyn läpi ja tyypittelen sanan graffitti käyttötapoja ja merkityksiä 1970-luvulta 1980-luvulle. Perinteisempien seinäkirjoitusmerkityksien lisäksi aineistosta nousee esille taidekriitikeissä käytetty tapa mainita ”graffiti” visuaalisena miellelyhtymänä tai vaikutteena. 1980-luvun puolivälin tienoilla käsite alkaa vakiintua tarkoittamaan myös New York -graffitia, mutta rinnalla säilyy kaikkeen julkiseen tilaan tehdyn, ns. perinteisen seinäkirjoituksen merkitys. Tarkastelen luvun lopuksi erikseen sitä, millä tavalla graffiti-termiä käytetään taiteen kontekstissa.

Toisessa käsittelyluvussa (luku 3.) käyn läpi aineistostani nousevia graffitin ja taideinstituutioiden välisiä yhteyksiä. 1980-luvun puolivälissä Suomessa vierailee new yorkilaisia graffitintekijöiksi luonnehdittuja taiteilijoita, graffiti nousee dokumentteina

galleriaan ja Ars Metro -näyttelyssä asetetaan ensimmäistä kertaa esille graffitia kuvataiteen kontekstissa. Pyrin kontekstualisoimaan näitä ilmiöitä ja tarkastelen esille nousevia määrittelyitä ja väitteitä aiemmin esittelemäni metodologian valossa

Tutkielmani painottaa instituutiohistoriaa, enkä käsittele systemaattisesti esimerkiksi graffitin tyylikehitystä tarkastelemani ajanjakson aikana.⁷² Otan tyylin kuitenkin huomioon käsittelemieni teosten osalta. Tiedostan myös, että helsinkiläisen ja suomalaisen graffitin historiasta puuttuu lähes kokonaan muiden kuin miesten (tai miesoletettujen) näkökulma. Malin Fransberg on esittänyt, että inklusiivisempi graffitihistoria on vielä kirjoittamatta.⁷³ Tämä on tärkeä tutkimuskysymys, ja otan sukupuolinäkökulman huomioon, mutta se ei ole tutkielmani keskeinen aihe. Myös sosiologinen, alakulttuuritutkimuksellinen ja kriminologinen näkökulma rajautuu pääosin tutkimukseni ulkopuolelle. En esimerkiksi syvenny graffitivastaisen keskustelun analyysiin, vaan keskityn taideinstituutioihin.

Graffitimaalauksia tarkasteltaessa on otettava huomioon niiden eräänlainen kaksoisluonne sekä alkuperäisinä teoksina – jotka ovat lähtökohtaisesti katoavia, luvattomia tai lyhytikäisiä – että niiden erilaisina representaatioina. Toisaalta graffitit ja katutaiteen työt ovat niissä paikoissa, joihin ne on tehty, joista ne saavat tilallisen kontekstinsa ja joissa ne on mahdollista kohdata; toisaalta nämä samat teokset leviävät laajasti valokuvina ja videoina, dokumentaatioina tai reproduktioina. Käsitelin tätä problematiikkaa kandidaatintutkielmassani, jossa tutkin katutaiteilija Banksyn töitä representaation ja montaasin käsitteiden kautta. Tämän tutkielman puitteissa en kuitenkaan paneudu tähän ”kaksoisluonteeseen”. Representaation, tai re-presentaation, problematiikkaan liittyy myös mm. ajatus internetistä eräänlaisena epävirallisena kansainvälisenä graffitimuseona, kuvaston tallentajana, tulkitsijana ja välittäjänä.⁷⁴ Ajatus on kiinnostava sekä taiteenfilosofisesti, historiantutkimuksellisesti että museologisesti, mutta jää tämän tutkimuksen aihepiirin ulkopuolelle.

Suomalaisesta ja helsinkiläisestä graffitista on julkaistu kaksi tuoreehkoa dokumenttielokuvaa, Uudet Diktaattorit – stadilaisen graffitin arkeologia 1986–2010 (ohj. Aleksi Pohjanvirta 2016) ja Suomi radalla – Matka kaduilta gallerioihin (ohj. Jay Kowski &

⁷² Graffitin kirjaintyylien kehityksestä esim. Arte 2015.

⁷³ Fransberg 2018, 95.

⁷⁴ Ks. Neef 2007.

Tiina Hiekkaranta 2017). Osana tutkimuksen pohjatyötä olen tutustunut molempiin dokumentteihin ja alustavasti tutkinut mm. niissä esitettyjä näkemyksiä graffitin varhaisvaiheista ja graffitin ja taiteen suhteesta, mutta niiden sisältämästä runsaasta haastattelu-, videodokumentti- ja valokuva-aineistoista huolimatta en systemaattisesti käy niitä tämän tutkimuksen yhteydessä läpi. Näiden dokumenttien rooli tässä tutkimuksessa on enemmänkin taustoittava, eivätkä ne siis ole varsinaista tutkimusaineistoa.

2. Katsaus graffitin käsitteen käyttöön 1970-luvulta 1980-luvulle

Tässä luvussa käyn läpi sanan tai termin ”graffiti” käyttöä Helsingin Sanomissa (HS) ja Ilta-Sanomissa (IS) 1970-luvulta 1980-luvun loppuun. Ajatuksenani on selvittää, missä merkityksessä ja missä yhteyksissä sanaa on käytetty, ja milloin käsite alkaa kattaa myös New York -graffitin. Lisäksi tarkastelen sitä, millä tavalla ”graffiti” yhdistetään taideteoksiin, taideinstituutioihin tai yleisemmällä tasolla taiteen käsitteeseen. Samalla arvioin, onko artikkeleissa esitetty väitteitä graffitista siten, että väitteen tai lausuman voidaan tulkita kuuluvan graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön tai sen hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön. Ensimmäisessä alaluvussa 2.1 keskityn graffiti-termin käyttöön liittyviin yleisempiin havaintoihin, ja toisessa alaluvussa 2.2 käsittelen yksityiskohtaisemmin termin käyttöä taidekirjoituksissa, kuten näyttelyarvioissa, taidekriitikeissä ja taiteeseen liittyvässä uutisoinnissa.

Olen koonnut liitteenä olevaan taulukkoon (taulukko 1) vuosittaiset lukumäärät artikkeleista, mielipidekirjoituksista ja muista julkaistuista teksteistä⁷⁵, joissa esiintyy sana ”graffiti”⁷⁶, ja luokitellut esiintymät merkityssällön mukaan viiteen ryhmään: 1) poliittiseen seinäkirjoitteluun, 2) wc- tai muuhun seinäkirjoitteluun, 3) yleensä figuratiiviseen tai muita kuvataiteen konventioita mukailevaan julkiseen seinämaalaukseen, ns. muraaleihin, 4) taidekirjoittamisessa, esimerkiksi taidekriitikeissä esiintyvään graffiti-termin käyttöön ja 5) New York -graffitikulttuuriin. Samalla olen pyrkinyt tulkitsemaan, onko artikkelin suhtautuminen käsittelemäänsä graffitiin hyväksyvää (graffiti esitetään esimerkiksi taiteena tai muulla tavalla arvokkaana toimintana), hylkäävää (graffiti määritellään töhryksi, rikokseksi

⁷⁵ Käytän näistä kaikista myöhemmin kokoavaa termiä ”artikkeli”. Erottelen juttutyyppejä niissä tapauksissa, kun näen sillä olevan analyysin kannalta merkitystä.

⁷⁶ Olen seulonut tuloksistani pois täysin eri merkityksessä käytetyt esiintymät, esimerkiksi viittaukset American Graffiti -elokuvaan ja Finnish Graffiti -äänilevyihin, joissa termin merkitys viittaa tulkintani mukaan eräänlaiseen nuorisokulttuurinostalgiaan.

tai esimerkiksi kaupungin rappion merkiksi) vai graffitin statuksen suhteen ambivalenttia tai jakoa problematisoivaa – siinä mielessä, että artikkelissa pohditaan, onko graffiti ”töhrä” vai ”taidetta”, mutta ei selkeästi oteta tähän kantaa. Jos artikkelissa ei oteta kantaa graffitiin hylkäävän tai hyväksyvän diskursiivisen käytännön mukaisesti tai problematisoida graffitin statusta, olen pitänyt artikkelia positioltaan neutraalina, enkä ole kirjannut sitä kumpaankaan diskursiiviseen käytäntöön enkä graffitin statusta problematisoivaksi. Nämä neutraalit artikkelit on laskettu taulukon artikkelimääriin mukaan, mutta niitä ei ole siis laskettu mukaan diskursiivisten positioiden sarakkeisiin.

Edellä esitetyt jaottelut ovat osittain päällekkäisiä, esimerkiksi New York -graffiti tai muraali voi ottaa poliittisesti kantaa, tai wc-kirjoitus voidaan tehdä New York -graffitityyliin. Erottelu on kuitenkin riittävän tarkka, jotta käyttötapojen eroja saadaan näkyviin yleisemmällä tasolla. Lisäksi olen jättänyt taulukossa 1 tulkitsematta, millaiseen graffitiin taidekirjoittamisessa viitataan, kun sanaa käytetään. Taulukosta 1 ei siis ilmene, viitataanko tällaisissa tapauksissa yleisesti seinäkirjoitteluun vai nimenomaan New York -graffitiin. Tähän jaotteluun syvennyinkin tarkemmin luvussa 2.2 ja siihen liittyvässä taulukossa 2. Artikkeleita olisi mahdollista eritellä ja analysoida vielä tarkemmin puhujaposition mukaan. Esimerkiksi anonyymi mielipidekirjoitus on painoarvoltaan todennäköisesti vähäisempi (tai ainakin erilainen) kuin taidekriitikon, pormestarin tai kaupungin virkamiehen esittämä väite. En kuitenkaan ole työekonomiankaan vuoksi tehnyt tätä taulukoiden, vaan otan puhujaposition tai väitelauseen esittäjän auktoriteettiaseman huomioon aina yksittäisiä tapauksia tarkastellessani. Lisäksi lähden siitä, että sanomalehdessä julkaistu artikkeli on lähtökohtaisesti valtapositiosta käsin esitettyä puhetta.

On myös huomautettava, että artikkelin position, sekä merkityssisällön että diskursiivisen käytännön tasolla, voisi jossain tapauksissa varmasti tulkita toisinkin. Tällaisia rajatapauksia on kuitenkin vain vähän. Tekemäni jaottelu antaa tämän tutkimuksen kannalta riittävän tarkan kuvan graffiti-termin käytöstä, merkityksen painotuksen vaihtelusta ja diskursiivisista käytännöistä tarkastelemallani ajanjaksolla.

2.1. Graffiti, New York -graffiti ja siihen liittyvät diskursiiviset käytännöt

1970-luvulta 1980-luvulle: Graffiti-termin käyttö ennen vuotta 1984

Ensimmäinen New York -graffitia käsittelevä artikkeli ilmestyi Helsingin Sanomissa vuonna 1979. Teksti on siis varhaisempi, kuin aiemmassa tutkimuksessa mainitut vuonna 1984 ilmestyneet artikkelit.⁷⁷ Koko sivun täyttävä artikkeli julkaistiin sunnuntaisivuilla ja se käsitteli New Yorkin metroa, mutta toimittaja esitteli laajasti myös graffitimaalaamista, graffitien ja tagien kuvia sekä maalaukseen liittyviä käytäntöjä. Toimittaja huomauttaa graffitin olevan rikollista nuorisokulttuuria ja toteaa metron olevan monilla tavoin rappeutunut, mutta näkee graffitimaalareiden toiminnassa myös kaupungin kaunistamiseen tähtääviä pyrkimyksiä.⁷⁸ Diskursiivisen käytännön tasolla artikkeli on mielestäni tulkittavissa ambivalentiksi, ei oikeastaan hyväksyvään tai hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön kuuluvaksi, mutta kuitenkin graffitin luonnetta tai statusta rikoksena ja/tai taiteena pohtivaksi. Tämä onkin ainoa aineiston esimerkki 1970-luvulta, jossa graffitin status problematisoidaan, ja se tapahtuu nimenomaan New York -graffitista kirjoitettaessa.

1970-luvulle ajoittuvassa aineistossani graffiti-termiä käytetään 1980-lukuun verrattuna harvoin, osumia löytyy vain 0–4 kpl per vuosi. Tästä suppeasta aineistosta voidaan kuitenkin nähdä, että useimmiten termillä on tarkoitettu yleisellä tasolla wc- tai seinäkirjoitusta. Yksi artikkeli on kirjoitettu muraaleista taiteena, ja tämä onkin edellisessä kappaleessa mainitun New York -graffititekstin ohella aineistoni ainoa 1970-luvun teksti, jossa otetaan kantaa graffiti-termin alle luettujen kirjoitusten tai maalausten taideluonteeseen.⁷⁹ Siinä esitetyt lausumat ovat luettavissa graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön, mutta tarkemmin ajateltuna kirjoittaja suhtautuu hyväksyvästi nimenomaan näihin ilmaisutavoiltaan maalaustaiteen konventioihin helposti rinnastettavissa oleviin muraalimaalauksiin, ei graffitiin sen muissa merkityksissä. 1970-luvun artikkeleista on löydettävissä myös kaksi graffitin hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön luettavissa olevaa näkökulmaa, joissa toisessa julkisivujen sotkeminen nähdään suurkaupunkien ongelmana, ja toisessa graffiti edustaa

⁷⁷ Jääskeläinen 2018, 4.

⁷⁸ Tätä kaikkea on New Yorkin metro. HS 15.7.1979.

⁷⁹ Mirja Sassin erkkeriullakko. Seinämaalaukset. HS 30.8.1975.

kaupungin rappiotilaa.⁸⁰ Vuonna 1978 on julkaistu myös aineiston ensimmäinen taidekritiikki, jossa graffiti-termiä käytetään kuvallisen ilmaisutyylin vertauskuvana, mutta tätä ilmiötä käsittelen tarkemmin seuraavassa alaluvussa 2.2.⁸¹

1980-luvun alkupuolelta, ennen vuotta 1984, havainnot lähdeaineistosta ovat pääpiirteittäin samanlaisia kuin 1970-luvulta. Graffiti-termillä viitataan pääasiassa yleisesti wc- tai seinäkirjoituksiin, ja muraalimaalaukset, tai ”huolitellen piirretty poliittinen graffiti”, saavat hyväksyntää taidekäsityöksi määriteltynä.⁸² Keskustelussa on kuitenkin uusia sävyjä, sillä keskusteluun tulevat mukaan maininnat Tukholman metron julkisesta taiteesta (ns. metrotaidekeskustelu) ja siihen liittyvä puhe graffitista suhteessa julkiseen taiteeseen. Riitta Nikula kirjoittaa 1982 HS:n kulttuurisivuille jutun kansainvälisen arvostelijainliitto AICA:n ympäristötaiteen jaoksen symposiumista Moskovassa ja Tashkentissa. Symposiumin teema oli ”Kansantaide nykyaikaisessa kaupunkiympäristössä”, ja Nikula raportoi sieltä seuraavasti:

Spontaanit seinämaalaukset ovat viime vuosikymmenen kuluessa ilmestyneet useimpiin eurooppalaisiin pääkaupunkeihin. Monen mielestä nämä asuinympäristöjen koristeluyritykset, suorastaan metrojen käytävien graffititkin, ovat ainoa aitoa kansantaidetta tämän päivän kaupunkiympäristössä.⁸³

Nikula rinnastaa metrograffitin spontaaneihin seinämaalauksiin ja ”kansantaiteeseen” väitteessään, jonka voi tulkita kuuluvan graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön. Painoarvoa tämä lausuma saa kontekstistaan kriittikosymposiumiin. Aiemmin samana vuonna Helsingissä on ollut näyttely Tukholman metrotaiteesta, jonka yhteydessä IS on kirjoittanut, että taidetta on lähes jokaisella asemalla, jos ei muuta, niin ”graffiteja (seinäkirjoituksia)”.⁸⁴ Metron graffiti rinnastuu julkiseen taiteeseen, sarkastisesti tai ei, myös tässä toteamuksessa.

Aineistosta löytyy kaksi mainintaa New York -graffitista vuodelta 1983. Toinen on New Yorkia koskeva lainaus keskustapoliitikko Kalervo Siikalan muistelmista Ajan merkit (1980):

⁸⁰ Kilroylla paljon seuraajia. IS 7.1.1977; Onko tämä uusi Pete Q. IS 13.7.1979.

⁸¹ Grafiikan uutta maantiedettä. HS 2.7.1978.

⁸² Portugalian keisarit ovat kuolleet. HS 4.9.1983.

⁸³ Tashkent ja ympäristön kriitikot. HS 5.11.1982.

⁸⁴ Tukholman metrot esillä. Metrotaidetta myös Helsinkiin. 12.8.1982.

Manhattanin alitajunta on tärvellyt koko maanalaisen rautatien pöyristyttävällä, joka neliömetrin tuhrivalla, kaikesta inhimillisestä irtautuneella abstraktisella graffitilla, seiniin piirtelyllä, jonka huopakynä on tehnyt teknisesti mahdolliseksi. Kun edellisen kerran kävin täällä, keksintöä ei ollut vielä tehty, tajunnan sairaus löytänyt suunnatonta ilmaisukanavaansa.⁸⁵

Lainaus on luettavissa graffitin hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön, vaikka sen voikin nähdä osoittavan kohtuullisen suurta mielenkiintoa ja analyysin tarvetta tätä ilmiötä kohtaan. Se on myös tyypillinen esimerkki lausumassa, jossa metrograffitia ei pystytä kontekstualisoimaan eikä ymmärtämään. Kiinnostavalla tavalla Siikala ei määrittele graffitia rikokseksi, vaan jonkinlaiseksi ”tajunnan sairauden”, *hulluuden*, purkautumisen muodoksi.

Toinen 1980-luvun alun New York -graffitin mainitseva artikkeli sen sijaan edustaa graffitin hyväksyvää diskursiivista käytäntöä: IS kirjoittaa positiiviseen sävyyn uusista kulttuuri-ilmiöistä, breakdancesta, ”scratchingista”, ”rappingista” ja graffitista eli ”värikkäistä seinäkirjoituksista”, joiden mainitaan syntyneen New Yorkissa.⁸⁶ Tämä on myös aineiston ensimmäisiä merkkejä hip hop -kulttuurin kansainvälistymisestä, vaikka ilmiö ei olekaan vielä koko voimallaan saavuttanut Suomea.

New York -graffiti saapuu Helsinkiin

Graffitikulttuurin saapuminen Helsinkiin on ajoitettu vuodelle 1984, ja sama vuosi näyttäytyy käännekohtana myös omassa aineistossani. Kyseisenä vuonna graffiti-termin käyttö yli kaksinkertaistuu edelliseen vuoteen verrattuna, vaikka sillä tunnutaankin viitattavan vielä useimmiten yleisesti seinä- tai wc-kirjoitteluun, ei eksplisiittisesti New York -graffitiin. Termin käyttö alkaa lisääntyä myös taidekirjoituksissa. Kysymyksenasetteluni kannalta onkin mielenkiintoista, että graffitin hyväksyvät puhujapositiot nousevatkin jo tässä murrosvaiheessa pääosin taideyhteyksistä.⁸⁷ Tämä on ilmiö, joka kasvaa vielä tulevina vuosina, ja palaankin tähän seuraavassa alaluvussa. Samaan aikaan graffitin hylkäävät positiot liittyvät seinäkirjoittamiseen ei-toivottuna nuorisokulttuurina ja kaupunkikuvaa rumentavana

⁸⁵ Suuri keksintö. HS 3.4.1983.

⁸⁶ Breakdance on villinnyt Amerikan. IS 21.10.1983.

⁸⁷ Krokotiili rokkenrolli. IS 30.3.1984; Nuorten näyttely: Kukonaskelin eteenpäin. IS 1.10.1984; Nuorten hyökyaalto puskee. Piutpaut, tädit ja sedät. HS 7.10.1984.

tekijänä.⁸⁸

Vuonna 1986 HS julkaisee New York -graffitista ensimmäisen suuren jutun, jossa on mukana kuvia paikallisista maalauksista ja tageista.⁸⁹ Artikkelin voisi eleenä tulkita kuuluvan graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön, annetaanhan ilmiölle ja sen paikallisille ilmentymille kokonaisen sivun verran tilaa maan suurimmassa sanomalehdessä. Esitettyjen väitelausumien tasolla näkisin kuitenkin myös tämän New York -graffitiin liittyvän artikkelin sijoittuvan graffitin statusta problematisoivaan kategoriaan. Vaikka jutussa haastatellaan museolehtori Kaj Kalinia kuvallisen ilmaisun asiantuntijana – eli ilmiöön suhtaudutaan ikään kuin taidemuotona, joka kaipaa selittämistä – toimittaja korostaa, että kyse on sekä taiteesta että rikoksesta. Viimeistään tässä vaiheessa graffiti-termi myös tuntuu vakiintuvan merkitykseltään New York -graffitiin: vuonna 1986 termin 45:stä ilmentymästä ainakin 22 viittaa siihen. Samaan aikaan graffiti-termin käyttö taidekontekstissa saavuttaa huippunsa, jopa 20 vuonna 1986 julkaistusta 45:stä graffiti-termin sisältävästä artikkelista kuuluu taidekirjoitusten kategoriaan.

Aineistosta on nähtävissä graffiti-termin käytön nouseva trendi vuosina 1984–1988. Huippuvuonna 1988 termin sisältäviä artikkeleita on 82 kpl, minkä jälkeen 1989 ilmentymien määrä laskee hieman, 74 artikkeliin. Vuosikymmenen puolivälin jälkeen nimenomaan New York -graffitiin viittaavien artikkeleiden osuus kaikista graffiti-termin sisältävistä artikkeleista pysyy suurena, ja 1989 tämä osuus on jo 70% (52 tapausta 74:stä). Vuosina 1987–1989 nähdään myös uusi ilmiö: graffitin hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön luettavissa olevia väitteitä painottavien artikkeleiden määrän kasvu. Kun vuonna 1986 hylkäävän position sisältäviä artikkeleita on vain kolme, on niitä 1987 jo 20 kpl ja vuonna 1989 29 kpl, jolloin ne ylittävät samana vuonna julkaistujen hyväksyvään position luettavissa olevien artikkeleiden määrän, joka on 23 kpl. Myös graffitin statusta taiteena tai töhrynä (tai vandalismina, rikoksena) problematisoivat, ns. ambivalentit artikkelit lisääntyvät 1989. Kun aiempina vuosina niitä on ollut 0–2 kpl, on niitä 1989 jo 7 kpl. Samalla 1986 huipussaan ollut graffiti-termin käyttö taiteeseen liittyvässä kirjoittamisessa tuntuu vähitellen laskevan, kun saavutaan vuosikymmenen loppuun.

⁸⁸ Moni elää nykyisin tuhoavasti. HS 25.2.1984; Myyttisiä matkoja vai rötöksellistä tylsyyttä. IS 18.2.1984; Pienimuotoinen täysosuma. HS 18.11.1984.

⁸⁹ Graffiti tuli Suomeen. HS 1.2.1986.

Graffiti-termin lisääntynyt käyttö liittyy New York -tyylisen graffitikulttuurin kasvuun nuorisokulttuurina ja sen synnyttämään keskusteluun, mutta myös graffiti-termin lisääntyneeseen käyttöön taiteeseen liittyvässä kirjoittamisessa. Samalla kun termin käyttö New York -graffitin merkityksessä lisääntyy, kasvaa termin käyttö hieman myös poliittiseen graffitiin, wc-kirjoituksiin ja seinäkirjoituksiin viitattaessa. Aineistosta nousee esiin juttutyyppejä, jossa ”uutta” New York -graffitia verrataan vaikkapa käymäläteksteihin.⁹⁰ New York -graffitikulttuurin harrastajista tehdään useita haastattelujuttuja⁹¹, mutta myös ensimmäiset Lepakon hip hop -jamit 1987 ja niiden yhteydessä järjestetyt graffitin SM-kilpailut synnyttävät uutisointia ja osaltaan institutionalisoivat graffitikulttuuria. Vuosikymmenen loppuun mennessä ilkiä valtanäkökulma alkaa saada yhä enemmän tilaa ja erityisesti graffitin statusta problematisoiva ”taidetta vai töhryä” -kysymyksenasettelu lisääntyy.⁹² Sekä HS että IS julkaisevat paljon mielipidekirjoituksia, joissa graffitia puolustetaan ja vastustetaan.⁹³ Graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön luettavissa olevat positiot kyllä nousevat vuoteen 1988 asti, mutta 1989 ne tippuvat noin puoleen edellisestä vuodesta. Aineistosta tekemäni havainnot vastaavat siis esimerkiksi Isomursun & Jääskeläisen (1998) ja Helinin (2014) esittämää helsinkiläisen graffitin ensimmäisen vaiheen syntyä graffitikulttuurin saapua Suomessa ja päättymistä graffitivastaisen keskustelun lisääntyessä 1980-luvun loppua kohden.

2.2. Graffiti-termin käyttö taidekontekstissa

Edellisessä alaluvussa totesin, että graffiti-termiä on käytetty paljon taiteeseen liittyvässä kirjoittamisessa. Tässä alaluvussa tarkastelen yksityiskohtaisemmin, millä tavalla graffitin käsite määrittyy tässä ns. taidekontekstissa, ja asettuvatko taidekirjoituksissa esitetyt väitteet graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön tai graffitin hylkävään diskursiiviseen käytäntöön. Pohjustan tässä luvussa myös seuraavan käsittelyluvun teemoja selvittämällä, voiko taidekirjoituksissa käytetyn graffiti-termin tulkita viittaavan nimenomaan New York -graffitikulttuuriin.

⁹⁰ Esim. Graffiti ei sentään syrjäytä vessakirjoittelua. IS 21.9.1987.

⁹¹ Esim. Graffitistien yössä maali tuoksuu ja tunneleissa soi musa, sillä nuoruus on anarkiaa. IS 4.10.1986; Ajan sykettä, oikeaa rytmiä. IS 20.11.1986; Rosvot raataa työssä.... HS Kuukausiliite 15.5.1988; Henri ja Kimmo – virallistetut graffititaiteilijat. IS 30.7.1988.

⁹² Esim. Ilkiä valta HKL:n kulkuvälineissä lisääntyi. HS 17.6.1987; Ilkityön ehdot. IS 6.1.1988; Graffitikokeilu meni mönkään. IS 22.6.1988.

⁹³ Esim. Taiteella ja graffiteilla ei mitään yhteistä. HS 14.8.1987; Katsopa valikoiden graffiteja! HS 19.8.1987.

Graffiti ja abstrakti ekspressionismi

Ensimmäinen aineistosta löytyvä osuma graffiti-termin käytöstä taidekirjoituksessa on Markku Valkosen kritiikki Jyväskylässä järjestystä Luova Grafiikka -näyttelystä. Emilio Vedovan töistä Valkonen kirjoittaa: ”Vedovan tyyli on vapaamuotoista graffitia, jonka keskeltä tunkee signaalina sana tai pari. Amerikanateoksen signaali on Black Power, Musta valta.”⁹⁴ Artikkelissa on myös kuva tästä Amerikana-nimisestä teoksesta vuodelta 1969, joka on serigrafia ja sisältää abstrakteja, kontrastisia mustia viivanvetoja valkoisella pohjalla. Kuvan keskeltä erottuu teksti ”BLACK POWER”. Kuva on ainakin pintapuolisesti helposti luokiteltavissa abstraktiksi ekspressionismiksi. Seuraava esimerkki graffiti-termin käytöstä taidekontekstissa löytyy vasta vuodelta 1980, jolloin sama kriitikko, Markku Valkonen, kuvailee Venetsian biennaalissa esillä olleita Cy Twomblyn töitä: ”Tyypillisempi suuntaus on naivistinen regressio, jonka hienostunein edustaja on Cy Twombly. Hänen maalauksensa ovat eräänlaista graffitia kuin pienen lapsen impulssinomaisia ja lyhytjännitteisiä piirtoja ja läiskä.”⁹⁵ Jälleen kyse on naivismin, primitivistisen tai ekspressionistisen ilmaisun miellelyhtymistä, kun taideteosta verrataan graffitiin.

Graffiti taidekirjoituksissa 1984–1989

Vuoden 1980 jälkeen seuraavat graffiti-termin sisältävät artikkelit taidekirjoittamisen kontekstissa löytyvät vasta vuodelta 1984, joka näyttäytyy myös tämän kontekstin osalta käännekohtana. Termin käyttö lisääntyy muutaman vuoden ajan, graffitin mainitsemia taidekontekstiin kuuluvia tekstejä on 1984 4 kpl, 1985 12 kpl ja 1986 20kpl. Tämän jälkeen määrä laskee hieman, 1987 artikkeleita on 9 kpl, 1988 16 kpl ja 1989 6 kpl. Määrä siis laskee vuosikymmenen loppua kohden, vaikka graffiti-termiä käyttävien artikkeleiden kokonaisuus ja erityisesti käyttö New York -graffitikulttuurin kontekstissa nousee. Toisin sanoen taidekirjoittamisen osuus graffitiin liittyvässä keskustelussa vähenee. Tämä osuus on korkeimmillaan 1986, noin puolet kaikista esiintymistä (20 kpl:ta 45:stä)⁹⁶, ja alkaa sen

⁹⁴ Grafiikan uutta maantiedettä. HS 2.7.1978.

⁹⁵ Taiteen rajat kuin ilmaan piirretty viiva. HS 8.6.1980.

⁹⁶ Huomautettakoon, että olen tässä laskenut Linus Coraggion ja Kevin Wendallin Suomessa vierailuun ja Hakahallissa järjestettyyn graffitiyöpajaan liittyvät artikkelit New York -graffitin piiriin, vaikka ne voisi lukea myös taidekontekstiin (ks. luku 3.1). Tämä on myös esimerkki jaottelun rajojen ajoittaisesta päällekkäisyydestä tai limittäisyydestä.

jälkeen laskea. Vuonna 1989 osuus on pienentynyt huomattavasti: graffiti-termiä taidekontekstissa käytäviä artikkeleita on 1989 enää 6 kpl, kun termiä käyttävien artikkeleiden kokonaismäärä on kasvanut 74:ään.

Olen koonnut taulukkoon (taulukko 2) taidekontekstiin kuuluvien artikkeleiden määrän ja jaotellut ne artikkeleissa esitettyjen väitelauseiden perusteella graffitin hyväksyvään tai graffitin hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön. Jos artikkelista ei ole voinut tulkita positiota suhteessa graffitiin taiteena tai graffitiin töhrynä (tai vandalismina), olen tulkinnut artikkelin neutraaliksi, enkä laskenut sitä kumpaankaan diskursiiviseen käytäntöön kuuluvaksi. Olen merkinnyt taulukkoon myös nimenomaan New York -graffitiin viittaavaksi tulkittavien artikkeleiden määrän. Luvuista nähdään, että vuodesta 1984 alkaen lähes kaikki taidekontekstin viittaukset puhuvat nimenomaan New York -tyylisestä graffitista ja suhtautuminen on käytännössä aina hyväksyvää. Selvästi hylkääviä positioita alkaa löytyä aineistosta vasta 1988 ja 1989, ja niitäkin vain yksi per vuosi. Millaisia ilmiöitä lukujen takana on, ja kuinka artikkeleissa esitettyjen lausumien tai väitteiden voi nähdä suhtautuvan graffitiin?

Taidekirjoituksen diskursiiviset käytännöt suhteessa graffitiin

Aiemmin mainittu käyttö abstraktin ekspressionismin tai ”uusekspressionismin” yhteydessä jatkuu 1980-luvulla muutamina osumina.⁹⁷ Tämän luvun alkupuolella esittelemäni Markku Valkosen kritiikit näen suhteellisen neutraaleiksi, enkä sijoita niissä esiintyviä graffitiin liittyviä lausumia – tai vastaavia graffiti-termin käyttötapauksia – graffitin hyväksyvään tai sen hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön. Vuodesta 1984 alkaen vuosikymmenen loppuun asti graffiti-termin käyttö taidekirjoittamisen yhteydessä on kuitenkin lähes yksinomaan graffitiin innostuneesti tai positiivisesti suhtautuvaa: graffiti nähdään esimerkiksi validina ilmaisukeinona, jota kuvataide voi hyödyntää, tai energisenä ja voimakkaana ilmiönä, johon kuvataide voi viitata tai josta se voi ammentaa.⁹⁸ Taiteilija Jarmo Mäkilä kommentoi vuoden 1985 Kuvataiderock-näyttelyn yhteydessä näin: "Graffiti on katutaidetta joka tulee ja menee. Sellaista pitäisi taiteen olla. Tämä näyttely on liian

⁹⁷ Esim. Tanskalaisen avantgarden muheva multa. HS 1.10.1984; Suuren Naurun paluu? HS 23.10.1986; Miltä Jean Dubuffetin maalauksen tulee näyttää? HS 13.11.1988.

⁹⁸ Esim. Nuorten hyökyaalto puskee. HS 7.10.1984; Kolmen sukupolven väkeä. HS 26.2.1986; Kotipiirin kauhukakara 2.9.1988.

museaalinen.⁹⁹ Mitä Mäkilä oikeastaan tarkoittaa graffitilla? Kenties hän viittaa graffitin edustamaan välittömyyteen, liikkeeseen, väliaikaisuuteen ja (oletettuun) anonymiteettiin, ja asettaa nämä vastakkain ”museaalisuuden” kanssa. Tämä museaalisuus edustanee siis vastakkaisia arvoja: hitautta, pysähtyneisyyttä, byrokratiaa, ”establishmentia”? Vaikka aineistostani nousevat taidekirjoittamisen positiot suhteessa graffitiin vuosina 1984–1989 asettuvat lähes kokonaisuudessaan graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön, graffitin käsite tässä kontekstissa vaatii kriittistä tarkastelua, johon palaan luvussa 3.

On huomautettava, että olen lukenut hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön kuuluviksi myös graffitin luonnetta taiteen muoti-ilmionä pohdiskelevia lausumia sisältävät artikkelit.¹⁰⁰ Näissä graffiti tai graffitista johdettu ilmaisu kuitenkin hyväksytään taiteeksi ja taidekriitikin kohteeksi, mikä on jo vahva lausuma siitä, että graffiti on taidetta. Tällainen lausuma on mielestäni voimakkaasti graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön kuuluva, vaikka se problematisoisikin taiteen muotivirtauksia. Suhtautumisessa on myös sävyeroja. Esimerkiksi vuoden 1984 Nuorten näyttelyssä esillä ollut Kuutti Lavosen Majakovski-installaatio, jonka osana oli graffitia¹⁰¹, jakoi mielipiteitä taideinstituutioiden ammattilaistenkin kesken. Erkki Pirtola kommentoi sitä toteamalla: ”Nyt on katumaalaus, graffiti, Taidelehden kateederilta julistettu upouudeksi humaniksi alkuilmaisuksi. --Sinänsä rajuhko kommentti, mutta se olisi voinut jatkua teokseen kuuluvassa videossa videograffitina, nyt se tuntui yksivakaiselta.”¹⁰² Marja-Terttu Kivirinta sen sijaan kehuu työtä, ja toteaa sen olevan ”yleispätevämpi ja vakavampi kommentti maailmasta kuin tiukkapipoinen luuleekaan”.¹⁰³ Pirtola viittaa Taidelehden vuonna 1984 julkaisemaan New York -graffitia käsittelevään artikkeliin, jonka yhteydessä oli myös laaja Keith Haringin haastattelu.¹⁰⁴ Pirtola tuntuu näkevän graffitin kiinnostavalla tavalla *performanssina*, joka hyötyisi nimenomaan videosta tai liikkuvasta kuvasta ilmaisun tai representaation mediumina.

Vuosikymmenen lopulta löytyy kaksi taidekontekstin artikkelia, jotka voi lukea graffitin hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön. Ensimmäinen on vuodelta 1988 ja siinä ”free

⁹⁹ Let's Rock Art. IS 20.7.1985.

¹⁰⁰ Esim. Keith Haringin näyttelyarvio, Kuin diskomusaa. HS 24.4.1987.

¹⁰¹ Lavosen teoksen ”graffiti” on kuvien perusteella seinäkirjoitustyyppistä tekstimassaa, ja jos se halutaan nähdä ”New York” -graffitina, on se enemmän kalligrafista ”tagien” maailmaa kuin suurempien graffitimaalausten kuvallisempaa ilmaisua.

¹⁰² Nuorten näyttely: Kukonaskelin eteenpäin. IS 1.10.1984.

¹⁰³ Nuorten hyökyaalto puskee. Piutpaut, tädit ja sedät. HS 7.10.1984.

¹⁰⁴ Lintinen 1984; Broner 1984.

art” -taidesuuntauksen edustajaksi ilmoittautuvat Taideteollisen korkeakoulun opiskelijat toteavat, että suosittelevat tätä ilmaisista materiaaleista taiteen tekemisen suuntausta myös ”kaikille graffitisteille”. Toimittajan mukaan ”free artia” tekevät ”tytöt” (toimittajan ilmaisu, molemmat haastellut ovat naisia tai naisoletettuja) eivät ole Helsingissä nähneet ollenkaan ”korkeatasoista graffitia”, vaan ”töherrystä vain”. Artikkelin lopussa on virke: ”Graffiti, joka ei koskaan mikään harrastus ole ollutkaan, vaan enimmäkseen ilkiävaltaa vain on out.” Tekstistä on vaikea tulkita, onko kyseessä toimittajan rakentama vastakkainasettelu ”graffitin” ja ”free artin” välillä vai haastateltujen mielipide.¹⁰⁵ Foucault’laisesti tulkittu diskursiivisen käytännön kannalta tällä ”totuusarvolla” ei kuitenkaan ole merkitystä: artikkelin edustamat lausumat kuuluvat graffitin hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön.

Toinen graffitin hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön tulkitsemani artikkeli on vuodelta 1989. Jos haluaa nähdä graffiti-termin käytössä narratiivia, niin ympyrä ikään kuin sulkeutuu, sillä graffiti-termin käytön taidekritiikissä ”aloittanut” Markku Valkonen toteaa Taidehallin Modern Masters ’89 -näyttelystä seuraavasti: ”Tapiessin maalaus taas luo sen, mihin graffitin tekijät eivät koskaan kykene, ylevän satunnaisuuden vaikutelman.”¹⁰⁶ Graffitin voi nähdä tässä lauseessa edustavan jotakin puutteellista, joka ei onnistu siinä missä ”oikea taide” onnistuu. Lienee myös turvallista olettaa, että kirjoittamisen ajankohtana vuonna 1989, graffiti- ja töhrykeskustelun ollessa hyvin aktiivista niin lehtien palstoilla kuin kaupunkikuvassa, Valkonen viittaa nimenomaan New York -tyyliseen kaupunkigraffitiin. Kiinnostavaa on myös se, että Valkonen ei väitä graffitia vandalismitai rikokseksi, vaan näkee graffitin kykenemättömäksi siihen, missä Tapiessin maalaus onnistuu. Tätä taideinstituutioiden tekemää graffitin ”hylkäämisen” narratiivia tukee myös taidekontekstin artikkeleiden määrän väheneminen vuosikymmenen loppuun mennessä (taulukko 2). Taidelehtikään ei tunnu aktiivisesti jatkavan graffitikeskustelua vuoden 1984 jälkeen. Vuonna 1986 ilmestyy yksi artikkeli¹⁰⁷ Linus Coraggiosta ja Kevin Wendallista, joka voidaan lukea graffiti-ilmiön piiriin, mutta muuten graffiti ei käytännössä saa enää 1980-luvulla Taide-lehdeltä vakavaa huomiota.

¹⁰⁵ Uusi tapa harrastaa maalausta: FREE ART. IS 26.3.1988.

¹⁰⁶ Isojen poikien näyttely. Modern Masters '89 koostuu modernismin, pop-sukupolven ja uusekspressionismin megatähdistä. HS 20.5.1989.

¹⁰⁷ Pirtola 1986.

2.3. Yhteenveto luvusta 2.

Olen tässä luvussa käynyt läpi graffiti-termin käyttötapoja Helsingin Sanomissa ja Iltasanomissa ajanjaksolla 1970–1989 ja luokitellut termin sisältäviä artikkeleita kontekstin mukaan eri merkityksiin ja diskursiivisiin käytäntöihin (taulukko 1). 1980-luvulla nähdään graffiti-termin käytön voimakas lisääntyminen niin New York -graffitin merkityksessä kuin taidekontekstissakin. Vuosi 1984 näyttää olevan molempien edellä mainittujen merkityskontekstien suhteen käännekohta, jonka jälkeen termin käyttö kasvaa ja merkitys vakiintuu kattamaan myös New York -graffitin. Suhtautuminen on molemmissa merkityskonteksteissa pääosin positiivista, graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön luettavissa olevaa. Tätä se on erityisesti taidekontekstissa (taulukko 2), mutta aina ei ole selvää, mistä taidekirjoituksissa oikeastaan puhutaan, kun puhutaan ”graffitista”. Taideinstituutioiden graffitikäsitys vaatiikin vielä kriittistä tarkastelua, johon palaan luvussa 3. Graffitin hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön luettavia lausumia painottavat artikkelit kuitenkin lisääntyvät vuosikymmenen loppua kohden, erityisesti taidekontekstin ulkopuolella.

Kiinnostavalla tavalla nimenomaan New York -graffiti tuntuu herättävän ns. ambivalentin tai problematisoivan suhteen graffitiin; muut graffitityypit eivät näytä synnyttävän voimakasta keskustelua siitä, onko kyseinen ilmiö *taidetta* vai *töhryä* (tai vandalismia, rikos). Yleisellä tasolla luvattomia seinäkirjoituksia ja ”töhryjä” toki säännöllisesti paheksutaan, ja tällaisia lausumia sisältävät artikkelit olenkin lukenut analyysissäni graffitin hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön. Toisaalta esimerkiksi wc-kirjoituksiin suhtaudutaan yleensä kevyesti ja humoristisesti, ja visuaaliselta esittämistavaltaan maalaustaiteen konventioihin, abstrakteihin tai figuratiivisiin, istuvat ns. muraalimaalaukset herättävät aineiston perusteella poikkeuksetta hyväksyviä, esimerkiksi teknistä taituruutta korostavia lausumia.

New York -graffitia pyritään avaamaan esimerkiksi esittelemällä maalaustyyppejä ja maalaamisen kulttuuria, mutta ilmiö herättää vuosikymmenen loppua kohden enenevässä määrin pohdintaa siitä, onko kyse taiteesta vai töhrystä. Tätä tulkintaa tukee ambivalenttien tai graffitin statusta problematisoivien positioiden voimakas lisääntyminen 1989. Kun graffiti nuorisokulttuurina kasvaa, graffititartikkeleiden suhteellinen määrä taidekontekstissa pienenee ja tämän myötä artikkelit siirtyvät kulttuurisivuilta esimerkiksi ns. kaupunki- tai uutissivuille.

Graffitiä näytetään tulkittavan vuosikymmenen loppua kohden yhä vahvemmin nuorisokulttuuriksi tai alakulttuuriksi kuin ”oikean taiteen” ilmiöksi. Seuraavassa luvussa pyrinkin tarkastelemaan syvemmin nimenomaan graffitin, New York -graffitin ja taideinstituutioiden välisiä suhteita.

3. Helsinkiläisen graffitin ja taideinstituutioiden välisistä suhteista 1984–1989

Tässä luvussa käyn läpi helsinkiläisen graffitin ja taideinstituutioiden välisiä suhteita, siten kun ne nousevat tarkastelemastani aineistosta. Graffitin ja taideinstituutioiden välisen historian perustutkimuksen ja kriittisen tarkastelun lisäksi pyrin paikantamaan graffitista esitettyjä (väite)lausumia ja tutkin, paikantuvatko nämä lausumat foucault’laisen diskurssiteorian erottelemiin diskursiivisiin käytäntöihin (*graffitin hyväksyvä diskursiivinen käytäntö* tai *graffitin hylkäävä diskursiivinen käytäntö*), jotka esittelin luvussa 1.4 ja joita hyödynsin luvussa 2. Toinen huomionarvoinen näkökulma on graffitin ”taideluonteen” ja ”alokulttuuriluonteen” välinen suhde. Tarkastelen, löytyykö graffitin taiteeksi määrittelevien väitteiden ja alakulttuurisemman graffitin piiriin luettavien näkemysten välillä ristiriitaa.

Alaluvussa 3.1 tarkastelen graffitin ja taideinstituutioiden suhdetta konkreettisesti, selvittämällä onko graffitiä ollut esillä esimerkiksi museoissa tai gallerioissa 1980-luvulla. Toisessa alaluvussa 3.2 tarkastelen taiteilijoiden, toisin sanoen taidekoulujen tai muiden taideinstituutioiden piirissä toimivien taidetta tekevien henkilöiden suhdetta graffitiin. Tämäkin erottelu on osittain päällekkäinen tai rajoiltaan epätarkka: ”taiteilija” voi tietenkin olla osa graffitikulttuuria, ja graffitimaalari voi kouluttautua tai muuten etabloitua taiteilijaksi. Teen tämän jaottelun saadakseni esille eron graffitikulttuurin ja taideinstituutioiden välillä. Helsinkiläinen 1980-luvun graffitikulttuuri on aiemmassa tutkimuksessa nähty hyvin vahvasti nimenomaan nuorisokulttuurina, ei taideinstituutioiden kautta syntyneenä kuvataiteen ilmiönä, joten näen erottelun olevan tutkimuskysymysten kannalta perusteltu. Kolmannessa alaluvussa 3.3 käsittelen ns. tilaustöitä, joita graffitikulttuurin piirissä toimivat taitavimmat tekijät maalasivat ulkopuolisten toimeksiannosta. Tarkastelen myös tilaustöiden suhdetta alakulttuurisempaan graffitiin. tarkastelen. Viimeisessä alaluvussa 3.4 tarkastelen, nouseeko graffitintekijöiden haastatteluista tai kommenteista tietoa siitä, kuinka he itse suhtautuvat taiteen instituutioihin.

3.1. Taideinstituutiot ja graffiti

Linus Coraggio, Kevin Wendall (FA-Q) ja Erkki Pirtola

Varhaisin ja ainoa helsinkiläisen graffitin historiankirjoituksessa tunnistettu yhteys taiteen instituutioihin 1980-luvulla näyttäisi olevan yhdysvaltalaisen taiteilijoiden Linus Coraggion ja Kevin Wendallin (taiteilijanimeltään FA-Q, ”fuck you”) vierailu Helsingissä 1986. Taiteilijat olivat Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan vieraina ja pitivät näyttelyn Vanhan galleriassa. Harri Uusitorppa kirjoitti näyttelystä Helsingin Sanomiin arvion, tai oikeastaan taustoittavan esittelyn, jossa töitä kuvaillaan ”aidoksi New York -graffitiksi”, kerrotaan graffiti-ilmion historiasta, pohditaan ovatko työt ”töhertelyä vai taidetta” ja keskustellaan Keith Haringin menestyksestä.¹⁰⁸ Jos Coraggion ja Wendallin töitä katsoo tarkemmin, on kyse ennemminkin jonkinlaisesta romuveistoksien kautta toteutetusta post-graffitista (Coraggio) tai anarkistisesta ”punk-graffitista” (Wendall) (kuva 1). Työt eivät edusta tyyliltään New York -graffitia, vaikka ne sellaisena esitelläänkin. Jutun yhteydessä tehdyssä haastattelussa Coraggio toteaa: ”Kaduilla eivät määrää galleristit, niillä ei ole korruptiota ja suosikkiajattelua. Kaduilla taiteilija voi olla todellakin oma itsensä: arvaamaton ja vapaa.”¹⁰⁹ Tulkitsemisen tämän niin, että hänellä on graffitin kanssa yhteistä ainakin luvattomuuden eetos ja jonkinlainen julkisessa (yhteisessä) tilassa toimimisen vapauden tai autenttisuuden ideaali, mutta ainakaan näillä teoksilla hän ei edusta varsinaista New York -graffitia. Uusitorpan position voi myös lukea graffitin statusta problematisoivaksi, ennemmin kuin esimerkiksi graffitin hyväksyväksi tai hylkääväksi.

Wendall ja Coraggio järjestivät myös graffitityöpajaa Hakahallissa. Anne Isomursu toteaa, että hänen haastattelemansa graffitintekijät olivat tästä työpajasta tietoisia.¹¹⁰ Aineistoni perusteella työpaja saikin paljon huomiota Helsingin Sanomissa. FA-Q teki lisäksi vierailunsa aikana luvattomia graffiteja Helsinkiin, mm. Teollisuuskadulle Sturenkadun sillan alle, mutta nämä poistettiin vuonna 1994.¹¹¹ Myös Tuomas Jääskeläinen pitää vierailua jossain määrin merkittävänä helsinkiläiselle graffitikulttuurille, sillä vaikka Wendall ja Coraggio edustivatkin enemmänkin New Yorkin taidepiirejä kuin New York -graffitia,

¹⁰⁸ Romusta syntyy uusi graffiti. HS 25.5.1986.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Isomursu 1995, 64.

¹¹¹ Ibid.

Hakahalliin ilmestyi Jääskeläisen mukaan ”ihan oikeitakin graffiteja” ja ”hienoja piissejä”.¹¹² Hakahallin työpaja ei kokonaisuutena ollut täysin onnistunut, ja HS:n artikkelin mukaan Coraggio ja Wendall eivät itse olleet töihinsä tyytyväisiä. Suunniteltujen työpajojen kanssa päällekkäin osui Galerie Pelinin järjestämän Taidekuninkalan rakentaminen, johon yhdysvaltalaisvieraat oli kutsuttu, joten ainakin osa työpajoista jäi pitämättä.¹¹³ Taideinstituutiota edustava Pelin ja Taidekuninkalan kesänäyttely ilmeisesti vetivät Coraggiota ja Wendallia puoleensa vahvemmin kuin nuorille suunnatut graffitityöpajat.

Jos aineistoa katsoo taaksepäin vuodesta 1986, löytyy muutama johtolanka siihen, miksi juuri Wendall ja Coraggio olivat vierailulla Helsingissä ja juuri Vanhan galleriassa sekä Pelinien Taidekuninkalassa. Aiemmin samana vuonna Galerie Pelinillä oli järjestetty näyttely Erkki Pirtola and his Toverit, jossa esillä olivat Linus Coraggio, Ken Hiratsuko, Knut Svan ja FA-Q eli Kevin Wendall. Marja-Terttu Kivirinta luonnehtii näyttelystä kirjoittamassaan kritiikissä Coraggion töitä ”upeiksi poliittisiksi katugraffiteiksi” ja FA-Q:n graffiteja ”supercityläisiksi tussipiirroksiksi”.¹¹⁴ Pirtolaan ja Vanhan galleriaan kytköksissä oleva Ö-ryhmä oli taas vuorostaan ollut vierailulla New Yorkin East Villagessa, jossa ryhmän taiteilijat olivat esittäytyneet samassa kontekstissa Coraggion ja Wendallin kanssa.¹¹⁵ Myös Mänttari on esittänyt, että vaihtoehtoisen Vanhan gallerian ja kaupallisen, mutta nuorta ja radikaalimpaa taidetta esittävän Pelinin välillä oli yhteys.¹¹⁶ Wendall ja Coraggio olivat siis verkostoituneita New Yorkin East Villagen taiteilijoita, jotka tarjosivat suomalaisten taideinstituutioiden kiinnostuksen kohteena olevaa ”graffitia”, johon taidekirjoituksissa suhtauduttiin pääsääntöisesti hyväksyvästi. Myös Austin on todennut gallerioiden olleen tärkeä graffitikuvaston kansainvälisen kierron mahdollistaja, ja että 1980-luvulla eurooppalaiset taidevälittäjät olivat yhdysvaltalaisia kollegojaan kiinnostuneempia ”graffititaiteesta”.¹¹⁷

Kuten totesin aiemmin, Coraggion ja Wendallin edustama graffiti ei ollut tyyliltään New York -graffitia, vaikka sitä sellaiseksi kutsuttiinkin. Jos graffiti-käsite ymmärretään laajemmin, voidaan esimerkiksi edellisessä kappaleessa käsittelemäni Kivirinnan taidekritiikki nähdä

¹¹² Tuomas Jääskeläisen Messenger-viesti tekijälle 29.10.2020.

¹¹³ Hakahallin graffitipaja tyhjillään. HS 26.6.1986.

¹¹⁴ Luukut Auki Pirtolan näyttelyyn. HS 11.1.1986.

¹¹⁵ Ö-Ryhmä huomattiin New Yorkissa. Ensi kerralla ujous jää kotiin! IS 28.5.1985; Kanerva 1995, 148, 156.

¹¹⁶ Mänttari 2010, 72–73.

¹¹⁷ Austin 2001, 262.

graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön kuuluvaksi. Jos taas graffiti määritellään kapeammin tai alakulttuurisemmin, ja ajatellaan Wendallin ja FA-Q:n olevan oikeastaan enemmän *kuvataidetta* kuin graffitia, ei Kivirinnan kritiikki oikeastaan hyväksy *graffitia*, vaan ”graffitin” osana kuvataiteen puhe- ja ajattelutapoja, mielikuvia, käytäntöjä ja ilmaisuvalikoimaa.

Anne Isomursu näkee, että graffitikulttuurissa suomalaisia taidepiirejä ja niiden ammattilaisia kiinnosti pääasiassa graffitin mahdollistama taidemarkkinoiden ja institutionaalisen taiteen kritiikki. Isomursun mukaan esimerkiksi Erkki Pirtolan mielestä nuorisokulttuurin tuottamat graffitimaalaukset olivat ”värittömiä ja niistä puuttui omaleimaisuus”.¹¹⁸ Tässä on varmasti osa totuutta: graffiti osui postmoderniin taidekeskusteluun, mm. Yrjö Sepänmaa käyttää Taide-lehdessä julkaistussa artikkelissaan graffitia esimerkkinä ”antिताiteesta”, ”post-taiteesta” ja ”taideanarkiasta” (ratkaisuksi hän tuntuu tarjoavan esimerkiksi analyyttisen estetiikan testattavaa kriteeristöä).¹¹⁹ Graffitin voi nähdä resonoivan myös Ö-ryhmän piirissä esitettyjen yhteiskunta- ja taidekriittisten ajatusten kanssa.¹²⁰ En kuitenkaan tuomitsisi Pirtolan näkemyksiä yhden lainauksen perusteella, sillä ainakin taideinstituutioiden puolella – tai oikeastaan niiden rajoilla – hän on ollut marginaali-ilmiöiden ja graffitin, ainakin käsitteen laajassa merkityksessä, näkyvä puolustaja.

Vastaesimerkiksi Isomursun viittaamalle lainaukselle voi esittää Pirtolan Taide-lehdessä julkaiseman valokuvan ja ”minianalyysin” Myllypuron peruskoulun pihaan tehdystä ”nuorisograffitista”, jota hän kutsuu ”graffititeokseksi”.¹²¹ Taide-lehdessä julkaistun New York -tyylisen graffitin valokuvan ja siitä tehdyn analyysin voi tulkita graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön: graffiti, tai ainakin sen representaatio, esitetään taiteena taideinstituutioiden ytimessä olevassa julkaisussa. Lehden sivuilla tämä graffitin kuvasto myös liittyy muiden taideteoskuvien kanssa samaan jatkumoon. Pohdittavaksi jää, tekeekö Pirtolan tulkinta graffitille oikeutta graffitikulttuurina, vai katsooko se graffitin ”ohi” soveltamalla siihen taideinstituutioiden tapaa katsoa ”teosta” ja tulkita, mitä graffiti edustaa ja mikä siinä on arvokasta. Pirtola ei ainakaan käytä graffitikulttuurin kieltä, hän ei puhu maalauksen tyylistä tai tyyppitele maalausta graffitin omien konventioiden mukaan, vaan

¹¹⁸ Isomursu 1995, 64.

¹¹⁹ Sepänmaa 1987.

¹²⁰ Kanerva 1995, 150.

¹²¹ Pirtola 1985.

keskittyy tulkitsemaan vain maalauksen yhtä elementtiä, tekstiä ”Why Me”.

Pirkko Rask ja Armi Laukia: Graffiti-näyttely Päällemaalatut Galerie Pelinillä

Aiemmassa graffititutkimuksessa ei ole tullut esiin, että Pirkko Rask ja Armi Laukia järjestivät loka-marraskuussa 1986 Galerie Pelinillä näyttelyn, jonka nimi oli Päällemaalatut. Näyttely on ollut esillä yhtä aikaa samassa galleriassa järjestettyjen Rosa Likso- ja Pauli Vuorisalon näyttelyiden kanssa, ja se on koostunut helsinkiläisistä graffiteista otetuista värivalokuvista ja niistä tehdystä videosta. HS:n näyttelykalenterin kuvatekstin mukaan ”video kertoo graffitin aakkoset selvittämällä käytössä olevia symboleita ja tyyllisuuntia”, ja mukana on myös kuva näyttelyssä olevasta graffitista, graffitimaalari Zoomin työ, jossa lukee ”Graffiti” (kuva 2).¹²² Tämä graffitintekijä luetaan nykynäkökulmasta helsinkiläisen graffitin kaanoniin, ja maalaus edustaa tyypillistä helsinkiläistä 1980-luvun puolivälin New York -graffitia.¹²³ IS on kirjoittanut näyttelystä muutaman lauseen Rosa Likso- ja Pauli Vuorisalon näyttelyn avajaisia käsittelevän artikkelin yhteyteen. Jutussa keuhetaan näyttelyyn valokuvattuja graffiteja ”huolella maalatuiksi”. Toimittaja toteaa graffitien, joista hän käyttää myös termiä ”seinäkoristelu”, yllättäneen hänet komeudellaan, koska hän ei bussikortittomana pääse niitä näkemään.¹²⁴ IS:n toimittajan maininta ”bussikortittomuudesta” graffitien näkemisen esteenä tuntuu positioivan graffitin ilmiöksi, joka tapahtuu esikaupunkialueella. Tästä huolimatta artikkeli suhtautuu graffitiin hyväksyvästi.

Itse näyttelystä on valitettavan vähän lisätietoa, mutta se on ensimmäinen aineistosta nouseva esimerkki graffitin ainakin jollakin tavalla systemaattisesta dokumentaatiosta ja luettavissa graffitin – ja tarkemmin vielä New York -graffitin – hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön. Vaikka graffiti onkin esillä vain dokumentaristi-taiteilijan välityksellä ja representaationa, näyttelyn graffitin taiteellista arvoa puoltava positio saa lisämerkitystä siitä, että se on esillä juuri Pelinillä, joka on nähty yhtenä Helsingin 1980-luvun galleriakentän keskeisistä toimijoista.¹²⁵ Näyttelyn voi myös nähdä anonymisoivan graffitin todelliset tekijät ja pakottavan kaduilla dynaamisen graffitin staattiseen galleriatilaan, taideinstitutionaalisen katseen kohteeksi. Näkisin taiteilijoiden pyrkimyksen kuitenkin vilpittömäksi kiinnostukseksi

¹²² Näyttelykalenteri. HS 13.11.1986.

¹²³ Jääskeläinen 2012.

¹²⁴ Rosa Likso tulee taas! IS 23.10.1986.

¹²⁵ Mänttari 2010, 55.

tätä uutta kaupunki-ilmiötä kohtaan. Pirkko Rask liittyy myös aiemmin tässä luvussa mainittuun Linus Coraggion ja Kevin Wendallin vierailuun. Vierailun aikana, 29.5.1986, on järjestetty Uuden ylioppilastalon Kirjakahvilassa graffitiseminaari, jossa Rask on esitellyt helsinkiläistä graffitia. Seminaarissa myös Coraggio ja Wendall ovat esitelleet ”vastaavaa New Yorkissa”.¹²⁶ Rask jatkoi graffitin dokumentointia, sillä 1988 Yleisradio esitti hänen graffitia käsittelevän dokumenttinsa Kaupungin kosmetiikkaosasto no 5. Palaan tähän dokumenttiin seuraavassa alaluvussa.

3.2. Taiteilijat ja graffiti

Aineistostani nousee esille kaksi taiteilijaa, jotka liittyvät aineiston perusteella sekä graffitiin että taideinstituutioihin ja joita en ole huomannut nimettävän aiemmassa graffititutkimuksessa: Sirpa Alalääkkölä ja Rosa Liksom. Tarkastelen tässä luvussa tarkemmin heidän kytköksiään graffitiin.

Sirpa Alalääkkölä

Sirpa Alalääkkölään teoksia on ollut esillä Uuden ylioppilastalon Kirjakahvilassa tammi-helmikuussa 1986. Minna Perinivan kanssa järjestetty yhteisnäyttely oli nimeltään Musta spykedelis-kertakäyttöinen tilataidenäyttely: Uusköyhän onania. Erkki Pirtolan haastattelussa, vastauksena kysymykseen tuntee ko Alalääkkölä New Yorkin East Villagen ”Mutakuopan”, Alalääkkölä toteaa: ”New Yorkissa? Eei... --Tunnen kyllä Tornion putkan, jonne aina jouduin viikonloppuisin heittäessäni graffitia pitkin Tornion raittia.”¹²⁷ Vastauksesta on vaikea tulkita, onko Alalääkkölä tosissaan vai ei. Vastaus voi olla sarkastinen kommentti Pirtolan puheeseen East Villagesta ja ”legendaarisesta Mutakuopasta”. Toisaalta Fransberg on korostanut, että naiset ovat olleet 1980-luvulta ja graffitin Suomeen saapumisesta asti aktiivinen osa helsinkiläistä graffitikulttuuria ja graffitialakulttuuria, joten väite on otettava vakavasti.¹²⁸ Kahta vuotta myöhemmin, 1988, Alalääkkölä saa Taidelehdessä palstatilaa öljymaalain toteutetun Aino-triptyykkinsä ansiosta.¹²⁹ Samana vuonna häntä haastatellaan Pirkko Raskin graffitidokumentissa Kaupungin kosmetiikkaosasto no 5,

¹²⁶ Graffitia suomeksi ja englanniksi. HS 29.5.1986.

¹²⁷ Uusköyhän onania valloitti Kirjakahvilan. IS 31.1.1986.

¹²⁸ Fransberg 2018, 95.

¹²⁹ Rouhiainen 1988, 41–43.

jossa hänet määritellään Kuvataideakatemiaan opiskelijaksi. Dokumentissa hän kertoo tekevänsä maalauksia kaupunkitilaan kaikkien nähtäville, koska taideinstituutiot ovat niin ”kuolleita” ja ”irraltaan elävästä elämästä”. Hän toteaa pyrkimystensä olevan esteettisiä, mutta myös kantaaottavia.¹³⁰

Kaupungin kosmetiikkaosasto no 5 -dokumentissa Alalääkkölä positioidaan taideopiskelijaksi, ja hänen haastattelunsa on kuvattu hämärässä ateljeeympäristössä, jossa hän istuu yksin suurikokoisten maalausten keskellä. Dokumentissa ei ainakaan Yle Areenaan leikatussa katkelmassa esitetä hänen kaupunkitilaan maalattuja töitään, joten niiden tyyllisiä ei sen perusteella voi määritellä. Alalääkkölän haastattelu asettuikin kontrastiin samassa dokumentissa olevan The Diamonds Crew -graffitiryhmän (TDC) kanssa. TDC:n jäseniä on kuvattu betonialikulkujen keskellä, ja he esiintyvät ryhmänä, ajan hip hop -muodin mukaisissa vaatteissa, ja esittelevät graffitiluonnoksia ja kertovat maalausten syntyvän osin ryhmätyönä.¹³¹ TDC edustaa tässä siis totuttua, jopa stereotyyppistä graffitiryhmän kuvastoa. Alalääkkölä sen sijaan ei istu totuttuun kuvaan graffitimaalarista. Hän eroaa myös iältään ja elämänvaiheeltaan, hieman yli kaksikymmentävuotiaana korkeakouluopiskelijana, nuoremmista graffitintekijöistä. Ja kuten totesin, hänen nimeään ei mainita aiemmassa graffititutkimuksessa.

Mielestäni Alalääkkölän voi yrittää positioida aineiston perusteella kahdella tavalla: joko 1) kuvataiteilijana, ensisijaisesti institutionaalisen taidekentän toimijana, joka on kiinnostunut graffitista, koska se edustaa taideinstituutioita kiinnostavia kriittisiä ominaisuuksia, esimerkiksi anonymiteettiä ja kaupunkitilan taiteellista interventiota, tai 2) graffitimaalarina, joka toimii myös kuvataiteen piirissä, ja joka poikkeaa meille aiemmin rakentuneesta graffitikulttuuriin kuuluvan henkilön kuvasta. TDC sen sijaan on helsinkiläisen graffitin tunnetuimpia ryhmiä ja positioituu sekä oman aineistoni perusteella että aiemman tutkimuksen näkökulmasta vahvasti helsinkiläiseen graffitikulttuuriin. Graffitiin liittyvien diskursiivisten käytäntöjen kannalta sekä Alalääkkölä että TDC asettuvat ainakin tässä dokumentissa esitettyjen lausumien tasolla graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön. Molempien kohdalla tunnutaan korostavan, että kyseessä on suunnitelmallinen (ei sattumanvarainen), kaupungin kaunistamiseen pyrkivä (ei tuhoava) ja taiteelliseksi luokiteltavissa oleva toiminta. Alalääkkölän erottaa tyypillisestä graffitikulttuurin toimijasta

¹³⁰ Luvattomien maalausten tekijöitä. Pirkko Rask & työryhmä. Areena / YLE [verkkopalvelu].

¹³¹ Ibid.

se, että hän määrittelee toimintansa sekä esteettiseksi että kantaaottavaksi ja hän asettuu julkilausuttuun suhteeseen taideinstituutioiden kanssa. TDC ei määrittele omaa toimintaansa suhteessa taideinstituutioihin, ja usein graffitikulttuurin edustajat tuntuvat haluavan korostaa, että heidän työnsä eivät ole kantaaottavia, vain esteettisiä (ks. luku 3.4).

Rosa Liksom

Aineistossani Rosa Liksom yhdistetään graffitiin ainakin kahdella tavalla. Ensiksi, hänen töitään, sekä kirjallisia¹³² että kuvallisia, verrataan ilmaisultaan graffitiin. Erkki Pirtola kirjoitti 1985 Nuorten näyttelyn kritiikissään, että ”Rosa Liksomin huopakynägraffiti on ainoita Nuorten näyttelyn ilopilkkuja”.¹³³ Toiseksi, Ilkka Malmbergin haastattelussa HS:n Kuukausiliitteessä tammikuussa 1986 hänet kuvataan piirtämässä tai kirjoittamassa tagien täyttämään seinään alikulkutunnelissa Kööpenhaminassa (kuva 3).¹³⁴ Marja-Terttu Kivirinta kirjoittaa saman kevään näyttelyarviossa Liksomin tekevän ”East Villagen hengessä graffiteja”.¹³⁵ Liksom osallistui myös 1986 kesän Taidekuninkala-näyttelyyn, kuten aiemmin mainitut Linus Coraggio ja Kevin Wendall. Taidekuninkalasta Kivirinta toteaa:

Rosa Liksomin, tuusulalaisen J. H. Erkon palkinnolla tunnustetun kirjailijan ja kuvataiteilijan tussipiirroksiset rehevöittävät kulttuurimaisemaa. Mutta etenkin hänen tuntemattomien kavereittensa suihkepulloit ovat suihkineet miltei joka paikassa. Kaikki ulkona kielii, että energiaa on suorastaan tuhlatu.¹³⁶

Taiteilijuutta ja tunnustusta painottava lainaus asettuu kontekstiinsa, kun otetaan huomioon, että Liksom ja muut ”huopakynätaiteilijat” olivat herättäneet taidekentällä pienimuotoisen kohun Taidehallissa järjestetyn, kriitikko Jaakko Lintisen kuratoiman Kuuntelua-näyttelyn yhteydessä. Kuvataiteilija Silja Rantanen oli Taide-lehdessä verrannut huopakynällä tehtyä kuvataidetta teekkareiden huumorimusiikkiin ja esittänyt, että taiteellisen osaamisen sijaan ”huopakynätaiteilijat” menestyvät sosiaalisilla taidoillaan.¹³⁷ Kun Markku Valkonen

¹³² Setä ja Rosa. HS Kuukausiliite 1.1.1986.

¹³³ Mikä latisti Nuorten näyttelyn? IS 8.10.1985. (Graffiti kirjoitettu alkuperäislähteessä muodossa grafiti)

¹³⁴ Setä ja Rosa. HS Kuukausiliite 1.1.1986.

¹³⁵ Hilpeä talvipalatsi teltassa. HS 4.2.1986.

¹³⁶ Ylistys sydämen taiteelle. HS 11.6.1986.

¹³⁷ Roos 2020, 82–85; Rantanen 1986.

kirjoittaa 1986 syksyllä Liksomin Pelinin näyttelystä, ei kritiikissä mainita graffiti-termiä.¹³⁸

Kuinka positioida Liksom suhteessa graffitiin? Hänet erottaa edellä käsitellystä Sirpa Alalääkkölästä se, ettei hän ole koulutettu kuvataiteilija, vaikka hänellä onkin taustallaan antropologian yliopisto-opintoja.¹³⁹ Lisäksi hän ei käsittäkseni itse ole kertonut tekevänsä New York -graffitia tai luvattomia töitä, vaan graffityhteydet ja -mielikuvat ovat toimittajien ja kriitikoiden luomia ja ylläpitämiä. Graffitin käsite Liksomin kohdalla yhdistyy tulkintani mukaan välittömyyteen, ajatukseen taidekentän ulkopuolisuudesta tai anarkistisesta ”antitaiteesta”¹⁴⁰, ilmaisutyylin ja haastatteluiden kautta annettuun suunnittelemattomuuden mielikuvaan sekä tekstin ja kuvan yhdistämiseen (teksti kuvapinnassa ja esimerkiksi korostetun pitkät teosnimet).¹⁴¹ Hän sijoittuu siis ikään kuin taideinstituutioiden rajoille: vaikka hän toimii ja menestyy galleriakentällä, hän onnistuu säilyttämään ulkopuolisuuden – ja autenttisuuden? – vaikutelman. Suhteessa graffitiin sijoittaisin hänet enemmän kuvataiteilijaksi, joka asemoituu sekä taiteessaan käyttämiensä keinojen että kriitikoiden väitteiden välityksellä lähelle graffitia sen laajassa merkityksessä. Tämän aineiston perusteella en yhdistäisi Liksomia kuitenkaan graffitikulttuurin tai graffitialakulttuurin mielessä New York -graffitiin.¹⁴²

3.3. Graffitin tilaustyöt

1980-luvun puolivälin jälkeen graffitin kuvastoa alettiin hyödyntää myös kaupallisissa ja kaupunkikuvallisissa yhteyksissä, ja taitavimmilta ja aktiivisilta graffitimaalareilta tilattiin töitä ulkopuolisten toimeksiannosta. Tilaustöitä tehtiin paljon, esimerkiksi mainontaan, vaatefirmoille ja muille yrityksille sekä joukkoliikenteen asemille tai niiden läheisyyteen.¹⁴³ Tässä luvussa keskityn kahteen esimerkkiin. Ensin käsitelen Kontulan metroaseman tilaustöitä, joiden tilaajana oli Helsingin kaupungin liikennelaitos (HKL) ja tekijöinä Henri Pulla ja Kimmo Hela-aro. Samassa yhteydessä tarkastelen Pullan ja Hela-aron positiota

¹³⁸ Moottorisahalla leikisti. HS 23.10.1986.

¹³⁹ Roos 2020, 173.

¹⁴⁰ Esim. Rantanen 1986.

¹⁴¹ Valkonen esittää Pelinin näyttelyn kritiikissä, että hänen mielestään Liksom on kertojana parempi kuin kuvantekijänä (Moottorisahalla leikisti. HS 23.10.1986). Toisaalta Pelinin näyttelystä tuli Liksomin ”läpimurtonäyttely” (Roos 2020, 90).

¹⁴² Mainittakoon, että myöhemmin, vuonna 1990, Liksom toimi yhtenä graffitin SM-kisojen tuomareista. Tässä yhteydessä hänet määriteltiin ”kirjailija-taiteilijaksi” (Jani Tolin valittiin graffitin Suomen mestariksi. HS 26.3.1990).

¹⁴³ Näistä ja niiden suhteesta graffitikulttuuriin kohdistuneisiin ”kolonialisointipyrkimyksiin” esim. Isomursu 1995, 107–108.

suhteessa graffitialakulttuuriin ja taideinstituutioihin. Toisena esimerkkinä käyn läpi 1987 Ars Metro -näyttelyyn tilattuja graffiteja, jotka maalasi Joni Kukkohovi. Ars Metro oli Helsingin Juhlaviikkojen ja HKL:n järjestämä taidenäyttely Helsingin metroasemilla.

Henri Pulla ja Kimmo Hela-aro

Helsingin kaupungin liikennelaitosta ei voi luonnehtia taideinstituutioksi, mutta sillä on vahva suhde graffitimaalaukseen – menemättä tässä yhteydessä ilkivalta- ja nollatoleranssikeskusteluun – ja esimerkiksi metroasemilla esillä olevaan julkiseen taiteeseen. HKL tilasikin yhdessä metroaseman arkkitehdin ja kulttuuriasiakseksuksen asiantuntijan kanssa vuonna 1988 Henri Pullalta ja Kimmo Hela-arolta graffitimaalauksia Kontulan metroasemalle (kuva 4). Ajatuksena oli, että luvalliset, teknisesti hyvin toteutetut ja näyttävät graffitityyliset työt lisäävät aseman viihtyisyyttä ja samalla vähentävät luvattomien, ei-haluttujen töhryjen määrää.¹⁴⁴ Pulla ja Hela-aro olivat itse ottaneet yhteyttä HKL:een, joka oli tilannut tekijöiltä useampia luonnoksia, joiden perusteella lopulliset työt oli valittu toteutettavaksi.¹⁴⁵ Pulla ja Hela-aro olivat menestyneet graffitin SM-kilpailuissa ja aiemmin heiltä oli tilattu suuri Urbaani Festivaalit -tapahtuman mainosgraffiti Helsingin keskustaan Kaivopihalle.¹⁴⁶

Millä tavalla teokset asettuvat graffitin kentälle ja toisaalta taiteen kentälle? Pulla ja Hela-aro korostavat aineiston haastatteluissa nimenomaan luvallisia ja tilattuja maalauksia, ja toteavat: ”Täytyy muistaa, että sotku ei ole graffitia. Moni varmaan hyväksyisi tämän taiteenmuodon, jos tietäisivät, mitä se todella on.”¹⁴⁷ He toteavat myös, että Kontulan metroaseman työt olisivat näyttäneet paremmalta, jos ne olisi maalattu suoraan seinään.¹⁴⁸ Heidän voi siis nähdä menestyneen graffitin yhteyteen 1980-luvulla kehittyneiden instituutioiden piirissä, SM-kisoissa ja tilausgraffiteissa. Graffitin kentällä he asettuvat graffitikulttuuriin, mutta eivät ainakaan tämän aineiston perusteella ainakaan vahvasti graffitialakulttuuriin. He ottavat ilmaisumuodon vakavasti ja näkevät sen taidemuotona, jolla

¹⁴⁴ Ajatus toistuu, kun HKL tilaa Pullalta ja Hela-arolta 1989 maalauksia myös Malminkartanon aseman tunneliin. HKL lupaa tilata töitä lisää, jos graffitiseinä ”pysyy siistinä”. (Uusi graffitiseinä Malminkartanon aseman tunneliin. HS 23.8.1989)

¹⁴⁵ Graffiteja Kontulan metroasemalle. HS 3.8.1988; Henri ja Kimmo – virallistetut graffititaiteilijat. IS 30.7.1988.

¹⁴⁶ Mittava graffiti valmistuu urbaanirockiin. HS 12.7.1988.

¹⁴⁷ Henri ja Kimmo – virallistetut graffititaiteilijat. IS 30.7.1988.

¹⁴⁸ Graffiteja Kontulan metroasemalle. HS 3.8.1988.

on omat ilmaisutapansa, mediuminsa (kriittinen puhe betonipinnasta vs. levystä) ja arvostuksen kriteerinsä, ja asettavat ”sotkun” vastakkain oman tekemisensä kanssa. Tässä on mielestäni nähtävissä Kimvallin paikantama jännite graffitin alakulttuurisen position ja graffitin taideposition välillä. Tämä jännite näyttää korostuvan entisestään 1989, kun graffitin SM-kisojen järjestäjät toteavat, ettei heidän edustamallaan graffitilla ole mitään tekemistä ”töhrimisen” tai ”tussijengin” kanssa.¹⁴⁹ Myöhemmin samana vuonna Elmun toiminnanjohtaja kertoo, että Lepakossa on kielletty ”töhertely” ”esteettistä syistä” ja siksi ettei ”valmiita graffiteja” sotkettaisi.¹⁵⁰

Tänä päivänä Pullan ja Hela-aron teokset ovat osa Helsingin taidemuseo HAM:in kokoelmaa, joten maalauksilla on nyt myös institutionaalisen taiteen status.¹⁵¹ Maalausten tekoajankohtana status oli kuitenkin epäselvempi, ja graffiti nähtiin ensisijaisesti nuorisokulttuurina. HS kirjoitti töistä kaupunki-, ei kulttuurisivuilla, ja tekijöitä luonnehdittiin ”opiskelijapojiksi”, ei taiteilijoiksi.¹⁵² Pullan ja Hela-aron aiempi tilaustyö Urbaani Festivaalille ”arvioitiin” vielä kulttuurisivuilla, mutta tässäkin arviossa Jouni Tulonen totesi graffitin kaupallistuneen ja menettäneen ”kapinallisen teränsä”.¹⁵³ Graffiti sai kuitenkin paikan kulttuurisivuilta ja nostettiin ainakin tällaisen ”kevytkritiikin” kohteeksi. Aineistosta nousevat väitelausumat, jotka liittyvät Pullan ja Hela-aron tilaustöihin, näyttävät pääosin asettuvan graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön. Vaikka näiden maalausten taiteellista statusta saatetaankin hieman epäillä, ei niiden ansioita kuitenkaan jyrkemmin kiistettä, vaan ne nähdään ansiokkaana, joskin hieman kuvitus- tai mainoskuvamaisena taiteena. Kuvitus- tai anonyymien tilauskuvan roolia korostaa Henri Pullan Kansallisoopperan Porgy & Bessin lavastukseen vuonna 1988 tekemän graffitin vastaanotto.¹⁵⁴ HS:n kriitikko Olavi Kauko kehuu erityisesti ”nerokasta” graffitilavastetta, josta kunnian saa lavastaja Seppo Nurmi, eikä Pullaa tekijänä edes mainita.¹⁵⁵

Ars Metro 1987 ja Joni Kukkohovi

Joni Kukkohovin New York -tyylisiä graffitimaalauksia Ars Metro -näyttelyssä 1987

¹⁴⁹ Onko luvallinen graffiti graffiti? HS 11.3.1989; Siis töhertelyä? IS 11.3.1989.

¹⁵⁰ Elmu ei salli töhertelyä Lepakossa. 7.5.1989.

¹⁵¹ Harni 2018, 125–127.

¹⁵² Graffiteja Kontulan metroasemalle. HS 3.8.1988.

¹⁵³ Urbaania hehkua standardikuvilla. ”Laiton kuva” paljastettiin laillisesti. HS 15.7.1988.

¹⁵⁴ Graffiti iski oopperaan. IS 14.5.1988.

¹⁵⁵ Mestarteoksen loistava irvikuva: Porgy and Bess mahtavana revyyinä. HS 23.5.1988.

(kuva 5) ei ole käsitelty aiemmassa tutkimuksessa. Olisin temaattisesti voinut käsitellä niitä myös taideinstituutioiden yhteydessä luvussa 3.1, mutta problematiikaltaan ne asettuvat luontevammin graffitin tilaustöiden kategoriaan. Kukkohovilta tilattiin kolme graffitimaalausta HKL:n ja Helsingin Juhlaviikkojen järjestämään Ars Metro -näyttelyyn, jossa nimensä mukaisesti asetettiin väliaikaisia teoksia esille Helsingin metroasemille. Kukkohovin graffitien lisäksi esillä oli mm. Pauno Pohjolaisen veistoksia, Keijo Kansosen fotogrammeja, Ansun sarjakuvia ja Kaarina Kaikkosen tilateos. Graffiti-innostus ulottui tapahtuman markkinointiviestintään asti, sillä Kukkohovi piirsi myös tapahtuman logon graffitityyliin (kuva 6).

Ars Metro ja Kukkohovin työt ovat kiinnostava löytö, sillä ne näyttävät edustavan ensimmäistä tapausta, jossa helsinkiläiseen New York -tyyliseen graffitikulttuuriin kuuluvia maalauksia asetettiin esille nimenomaan taideinstituutioiden toimesta. Kukkohovi sai maalausten tekemiseen vapaat kädet, ja hänet pyydettiin mukaan näyttelyyn, koska hän oli aiemmin menestynyt graffitin SM-kilpailuissa. Hän oli myös aiemmin tehnyt useampia tilaustöitä, esimerkiksi Mic Mac -myymälöille.¹⁵⁶ Marja-Terttu Kivirinta kirjoittaa Ars Metrossa esillä olleista maalauksista näin:

Liikennelaitoksellakin pidetään näistä graffiteista, joista toisessa lukee *Criminals united*. Mikäs siinä – ei kai ole 16-vuotiaan Kukkohovin vika, että Herttoniemen ja Siilitien asemien välillä olevat epäviralliset graffitit ja iskulauseet ovat paljon kiinnostavampia. *Asuntoja kaikille* jne.¹⁵⁷

Kivirinta siis rinnastaa Kukkohovin graffitit metrovarren iskulauseisiin, eikä lähesty näitä New York -tyylistä maalauksia niiden omien, graffitikulttuuriin perustuvien arvostuksen kriteerien mukaisesti. Tekijän ikää korostamalla hän tuntuu näkevän maalaukset ensisijaisesti nuorisokulttuurin, ei vakavasti otettavan taiteen ilmiönä. Kivirinta suhtautuu penseästi myös Ars Metron yhteydessä Siilitien metroasemalla esillä olleisiin Pauno Pohjolaisen veistoksiin ja näkee ne ”vaisuna kommenttina ”tagien” maisemaan”.¹⁵⁸ Kiinnostavaa kyllä, Kivirinta oli aiemmin, 1982, kehunut näitä samoja veistoksia Brandon näyttelyssä ja ilmaissut, että

¹⁵⁶ Kukkohovin Messenger-viesti tekijälle 28.10.2020.

¹⁵⁷ Taidetta sadalletuhannelle. Metronäyttely leviää asemille Kampista Kontulaan. 20.8.1987.

¹⁵⁸ Ibid.

Pohjolaisen värikäs ilmaisu sopisi paremmin gallerian ulkopuolelle.¹⁵⁹ Onnistuiko graffitikonteksti tai metroympäristö siis jollain tapaa sittenkin viemään Kivirinnan silmissä tehon sekä Kukkohovin että Pohjolaisen töiltä? Diskursiivisen käytännön tasolla Kivirinta tuntuu ottavan problematisoivan position: nyt graffitia esitetään taiteena, mutta onko se sittenkään niin kiinnostavaa kuin ”autenttinen” ”graffiti”?

Susan Stewart näki 1988, että taideinstituutiot olivat luoneet graffitille tradition osana kuvataiteen kenttää välittämättä graffitin omasta historiasta. Tämän tradition kautta graffitista yritettiin Stewartin mukaan luoda ”kansantaidetta” (folk art), joka perustui sekä nostalgiaan että vaihtoarvoon, ja johon yhdistyi vahvoja spontaaniuden ja primitiivisyyden mielikuvia. Stewartin mukaan graffiti oli taideinstituutioiden näkökulmasta yhtä aikaa sekä kuoleva perinne, abstraktin ekspressionismin ja pop-taiteen romanttinen perillinen, että uusin ja muodikkain taidemuoto. Siitä huolimatta, että graffiti oli oma, kehittyvä ilmaisumuotonsa, se vaati teknistä harjaantuneisuutta ja sillä oli omat – toisinaan jäykät ja ulossulkevat – hierarkiansa¹⁶⁰, sitä arvioitiin taideinstituutioiden näkökulmasta puhetoilla (discourse), jotka suosivat sen ”tuoretta ja spontaania” luonnetta.¹⁶¹ Kivirinta tekee edellisessä kappaleessa käsittelemässäni kritiikissä juuri tätä: graffiti esille asetettuna teoksena on menettänyt kriitikon silmissä tehonsa, eikä hän osaa lukea graffitikulttuurin piirissä syntyneitä maalausta sen omin kriteerein. Hän asettaa seinien spontaanit iskulauseet samaan genreen Kukkohovin maalausten kanssa ja arvioi niitä tuoreuden ja spontaaniuden kriteerein, ei graffitikulttuurin kriteerein. Kiinnostavaa on, että tuoreuden ja spontaaniuden vaade ulottuu kenties viemään myös Pauno Pohjolaisen veistoksilta kiinnostavuuden, kun metroaseman kontekstissa veistoksetkin rinnastuvat kriitikon näkökulmasta villeihin ”tageihin”.

3.4. Graffitimaalareiden positioita suhteessa taideinstituutioihin

Tässä alaluvussa teen vielä lyhyen katsauksen graffitintekijöiden haastatteluista nouseviin positioihin suhteessa graffitin omiin arvostuksen kriteereihin, taidekäsitykseen ja suhteeseen taiteen instituutioihin. Ensimmäinen aineistosta löytyvä graffitintekijöiden haastattelu on vuonna 1986 IS:ssa ilmestynyt Ghostbastards-ryhmän haastattelu, ja samana

¹⁵⁹ Pilkettä silmään! HS 16.11.1982.

¹⁶⁰ Esim. Jacobson 1996; Komonen 2010.

¹⁶¹ Stewart 1987, 172

vuonna IS haastattelee Joni Kukkohovia ja Mika Karhua.¹⁶² Seuraavat haastattelujutut ilmestyvät vasta 1988, jolloin HS:n Kuukausiliite julkaisee jutun graffitintekijöistä Trash ja Steal, jotka muodostavat ryhmän The Bad Things.¹⁶³ Samoihin aikoihin IS ja HS julkaisevat Henri Pullan ja Kimmo Hela-aron haastatteluista tilaustöihin liittyen. Pullan ja Hela-aron positioita käsittelevä kappaleessa 3.3.¹⁶⁴ Vuonna 1989 ilmestyy neljä haastattelua: Kirmo Kivelän, graffitin SM-voittajan haastattelu¹⁶⁵, Brass-tagia käyttävän alakulttuurisemmin suuntautuneen graffitintekijän haastattelu¹⁶⁶ sekä kaksi juttua laajoista tilaustöistä (The Diamonds Crew: Pakilan sairas- ja vanhainkotisäätiö; Kimmo Hela-aro ja Henri Pulla: Malminkartanon asema)¹⁶⁷.

Ghostbastards-graffitiryhmän haastattelusta nousee ensimmäisenä esiin erottelu ”tavallisten seinäntuhertajajunttien” ja ”todellisen graffitin” välillä. Graffitintekijät myös korostavat oman tyylin merkitystä ja tuomitsevat toisten tyylin kopioinnin. Ryhmä kertoo, että he eivät maalaa ”hienojen talojen seiniä” vaan tunneleita ja pitkiä tyhjiä seiniä – yksi heidän sloganeistaan on ”väriä slummeihin”. He tiedostavat kuitenkin sosiokulttuurisen paikkansa pohjoismaisen hyvinvointivaltion nuorina, eivätkä yhteiskunnallisen asemansa suhteen rinnasta itseään yhdysvaltaisissa graffitiryhmissä vaikuttaneisiin nuoriin, joista osa tuli hyvin köyhistä oloista tai edusti vähemmistökananosa. Ryhmä toteaa, että he eivät ”julista” eivätkä ”saarnaa”. Toiminnan nähdään olevan vahvasti sidoksissa hip hop - kulttuuriin.¹⁶⁸ Haastattelusta ei ole luettavissa suoria kommentteja taideinstituutioista, vaan taidekäsitys ja näkemys omasta toiminnasta nähdään graffitikulttuurin omien arvottamisen tapojen kautta. Tarkentamatta jää, mihin ryhmään ”tavallisilla seinäntuhertelijajunteilla” viitataan, mutta tulkitsen, että kyse on New York -graffitikulttuuriin kuulumattomien seinäkirjoitusten tekijöistä, eikä esimerkiksi alakulttuurisemmin suuntautuneista ”bommaajista” – joihin taas epäilisin esimerkiksi Henri Pullan ja Kimmo Hela-aron viittaavaan (luku 3.3), kun he tekevät jaon todellisen graffitin ja sotkun välillä.

¹⁶² Graffitistien yössä maali tuoksuu ja tunneleissa soi musa, sillä nuoruus on anarkiaa. IS 4.10.1986; Ajan sykettä, oikeaa rytmiä. IS 20.11.1986.

¹⁶³ Rosvot raataa työssä.... HS Kuukausiliite 15.5.1988.

¹⁶⁴ Henri ja Kimmo – virallistetut graffititaiteilijat. IS 30.7.1988; Graffiteja Kontulan metroasemalle. HS 3.8.1988.

¹⁶⁵ Kirmo tekee Suomen parhaat graffitit. IS 13.3.1989.

¹⁶⁶ Ruma seinä saa graffarin liikkeelle. IS 31.5.1989.

¹⁶⁷ Tässä on Suomen suurin graffiti. IS 21.6.1989; Uusi graffitiseinä Malminkartanon aseman tunneliin. HS 23.8.1989.

¹⁶⁸ Graffitistien yössä maali tuoksuu ja tunneleissa soi musa, sillä nuoruus on anarkiaa. IS 4.10.1986

Myös Joni Kukkohovi ja Mika Karhu korostavat oman tyylin tärkeyttä ja tuomitsevat ideoiden kopioijat, ”baitterit”. He eivät ainakaan myönnä tekevänsä ”laittomia” maalauksia, ja kertovat saaneensa tilaustöitä mm. Mic Macilta. Oikeastaan heidän positionsa tässä artikkelissa on luettavissa niin, että ne jotka eivät saa nimeään muuten esille, tekevät ”laittomia” töitä. Kiinnostavin huomio taideinstituutioiden kannalta on, että Joni kertoo nähneensä oman graffitinsa julisteeksi valokuvattuna taidegalleriassa, jossa sitä myytiin 800 mk:n hintaan. Hän oli kysynyt, kuka on antanut tähän luvan, ja saanut neuvotteluyhteyden tekijään.¹⁶⁹ Tämä on aineiston ainoa havainto graffitintekijän ja anonyymiksi oletetun graffitimaalauksen luvattoman jatkokäytön välisestä ristiriidasta.¹⁷⁰ Samalla se on tapausesimerkki siitä, kun taidekontekstissa esille asetettu graffitin anonymisoiva representaatio, jonka taideinstituutiot hyväksyvät, näyttäytyy graffitikulttuurin näkökulmasta tuomittavana. Taustalla voi nähdä esimerkiksi sen, että taideinstituutioiden käsitys graffitista on erilainen kuin graffitikulttuurin: taideinstituutiot saattavat nähdä työt anonyymeinä tai vain esteettisinä, taideobjektin kaltaisesti tulkittavina, kun taas graffitikulttuuri näkee tekijän nimen, tunnistaa hänen tyylinsä ja arvottaa maalausta omien kriteeriensä mukaisesti. Haastattelusta on myös luettavissa jännite alakulttuurisemman graffitin (luvaton maalaaminen) ja luvallisen tekemisen välillä.

Trashin ja Stealin haastattelussa 1988 käytetään jo hieman erilaista käsitteistöä, kuin kahta vuotta aiemmissa haastatteluartikkeleissa. He julistavat graffitin taiteenlajiksi ja toteavat: ”Kapitalismi ei tunnusta taidetta, jota ei voi ostaa, ja sitä meidän taide on. Kaunis graffiti saa ajattelemaan.”¹⁷¹ Tämä on ensimmäinen aineistosta nouseva kommentti, jossa selvästi graffitikulttuurin piiriin luettavissa olevat tekijät ottavat kantaa graffitiin taiteena niin, että he kommentoivat nimenomaan taideinstituutioita, tai taidetta instituutiona. Lausuma ottaa kantaa myös pyrkimykseen erottaa taide ja myytävä kulutushyödyke toisistaan. Graffitimaalaus näyttäytyy lisäksi performanssin kaltaisena, jossa tärkeää on valmiin maalauksen lisäksi suunnittelu, valmistelu ja tekemisen prosessi.

Tämä rinnastuu kiinnostavasti graffitimaalari Egs:in Helsinki Graffiti -teoksessa esittämään näkemykseen graffitin ja kuvataiteen suhteesta. Hänen mukaansa graffitissa on

¹⁶⁹ Ajan sykettä, oikeaa rytmiä. IS 20.11.1986.

¹⁷⁰ Joni Kukkohovi ei itse muistanut, mistä galleriasta tai valokuvaajasta oli ollut kyse (Kukkohovin Messenger-viesti tekijälle 28.10.2020).

¹⁷¹ Rosvot raataa työssä.... HS Kuukausiliite 15.5.1988.

kyllä elementtejä kuvataiteesta, mutta hän näkee graffitin olevan lähempänä performanssia kuin kuvataidetta.¹⁷² Graffitin ja kuvataiteen suhdetta Egs kuvailee näin:

Sanotaan et sillä ei kuvataiteen kanssa ole muuta tekemistä, ku et se on aika visuaalista. Tähän lainaillaan vähän efektejä kuvataiteesta ja kuvataiteeseen lainaillaan jotain efektejä graffitista. Tietenkin moni on siirtynyt graffitista kuvataiteeseen ja aika paljo harvempi kuvataiteesta graffitiin.¹⁷³

Egs näkee graffitin taiteellisuuden olevan tekemisen kokonaisuudessa ja performatiivisuudessa, alkaen maalien hankkimisesta, maalauspaikan valinnasta ja maalauksen suunnittelusta, eikä niinkään itse lopullisessa maalauksessa. Egs myös toteaa, että jos graffiti olisi lähtökohtaisesti taiteen tekemistä, sitä ei todennäköisesti olisi alettu tehdä tussilla tai ainakaan siirrytty spraymaaleihin, sillä ne ovat hankalia ja epäterveellisiä välineitä.¹⁷⁴ Egsin positiossa voi nähdä graffitikulttuurin ja -välineistön mytologisointia ja romantisointia. Samalla hän rajaa graffitikulttuurin omaksi kentäkseen, jolla on yhteytensä taideinstituutioihin, mutta joka on lähtökohtaisesti niistä erillinen kulttuurinsa tai alakulttuurinsa.

Vuonna 1989 haastateltu alakulttuurisemmin suuntautunut Brass-nimimerkkiä käyttävä graffitisti pitää toimintaansa taiteena ja korostaa, ettei puhu suttaamisesta tai töhräämisestä, vaikka maalaakin pääasiassa tageja. Toimittaja esittää, että Brassin mukaan kaikki tyhjät, ”aikuisten silmissä siistit”, bussit, raitiovaunut ja seinät ovat rumia, ja kaipaavat värejä, ”kurvia” ja nimikirjoituksia pintaansa. Joitain rajoja edelleen on: esimerkiksi suurkirkon seinää ei sotketa.¹⁷⁵ Brass siis tekee monen mielestä ”töhryksi” luokiteltavia tageja, mutta korostaa, että kyse on hänen näkemyksensä mukaan taiteesta. Tämä on aineiston ensimmäinen vahvasti alakulttuurinen positio, jossa useimmiten töhryksi tai vandalismiksi määritelty tagien kirjoittaminen mahdollisimman moniin pintoihin määritelläänkin taiteeksi.

Graffitin SM-kisan 1989 voittanut Kirmo Kivelä ottaa eräänlaisen keskitien position, kun hän toteaa, että graffitilla ja töhryllä on eroa, mutta graffitissa voi saada nimensä esille

¹⁷² Isomursu & Jääskeläinen 1998, 71.

¹⁷³ Isomursu & Jääskeläinen 1998, 71.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ruma seinä saa graffarin liikkeelle. IS 31.5.1989.

joko laadulla, esimerkiksi tekemällä vain yhdenkin hyvän maalauksen, tai määrällä, kehittämällä hyvän tagin ja kirjoittamalla sitä raitiovaunuihin. Hän myös toteaa, että päästäkseen tekemään tilaustöitä, on todistettava taitonsa muiden graffitimaalareiden piirissä. Lopuksi Kivelä kertoo haaveilevansa mainossuunnittelijan työstä.¹⁷⁶ Henri Pullan, Kimmo Hela-aron ja Joni Kukkohovin tavoin Kivelä siis näkee graffitissa polkuja kohti ammattiuraa. Kivelä on osa The Diamonds Crew -graffitiryhmää (TDC), jota haastateltiin myös 1989 heidän maalattuaan 71-metrinen graffitin Pakilan sairas- ja vanhainkotiäitiön seinään. Haastattelusta nousee esille, että tekijät ovat valinneet aiheita muurin takana olevan metsän inspiroimana ja aihetta valitessaan ottaneet huomioon, että kyse on vanhainkodin aidasta, eivätkä siten maallaneet siihen ”kovin villejä luomuksia”.¹⁷⁷ Tämän voi lukea aineistossani harvinaisena esimerkkinä siitä, että graffitimaalari selittää maalaustensa aiheita. Nämä kommentit kertovat myös, että TDC:n edustamaan graffitin estetiikkaan kuuluu – ainakin tilaustöissä tai ”taiteellisemmissa graffiteissa” – maalaus kontekstin ja ympäristön huomioiminen maalauksen sisällössä.

Haastattelujen perusteella graffitintekijöiden positioita voi asettaa Piispan hahmottelemalle esteetikot–anarkistit-jatkumolle (luku 1.2).¹⁷⁸ Henri Pulla ja Kimmo Hela-aro asettuvat selkeästi esteetikkojen päähän jatkumoa: heille etusijalla on graffitin ulkonäkö ja he tuomitsevat töhrimiseksi luokittelemansa graffitin. He myös pyrkivät salonkikelpoiseen graffitiin, pyrkivät lisäämään graffitin yleistä arvostusta ja näkevät graffitin uramahdollisuutena. Piispa määrittelee, että esteetikot voivat olla kiinnostuneita myös graffitin viemisestä museoihin tai gallerioihin. Helsinkiläisen graffitikulttuurin ensimmäisen vaiheen aikana tällaista graffitikulttuurin piiristä syntynyttä museo- tai galleriakytköstä ei näytä tapahtuneen (Rask ja Laukia kyllä esittivät graffitin *representaatioita* galleriassa, ks. luku 3.1), mutta graffitia ”viettiin” paljon mainoskäyttöön ja julkisiin tiloihin, kuten joukkoliikenteen asemille. Ja lopulta – mutta ilmeisesti jälkikäteen – Pullan ja Hela-aron työt Kontulan metroasemalla päätyivät osaksi Helsingin taidemuseon kokoelmaa.¹⁷⁹ Myös Kukkohovi, Karhu, Kivelä ja TDC tuntuvat asettuvan jatkumolla esteetikkojen päähän, mutta eivät niin voimakkaasti kuin Pulla ja Hela-aro. Ghostbastards, Trash ja Steal asettuvat jatkumon keskivaiheille: he tekevät luvattomia maalauksia ja heillä on oma

¹⁷⁶ Kirmo tekee Suomen parhaat graffitit. IS 13.3.1989.

¹⁷⁷ Tässä on Suomen suurin graffiti. IS 21.6.1989.

¹⁷⁸ Piispa 2012, 202–203.

¹⁷⁹ Harni 2018, 125–127.

graffitiestetiikkansa (tyylin käsite) ja -etiikkansa (mm. vanhojen rakennusten maalaamatta jättäminen), mutta toiminta ei asetu anarkistiseen tai korostetun alakulttuurisen positioon. Brass sen sijaan asettuu jatkumon anarkistisempaan päähän: graffitia tehdään varsin mielivaltaisesti ja oman, valtavirrasta poikkeavan taidekäsityksen mukaan.

Haastatteluista voidaan etsiä myös Komosen erottelemia suomalaisten graffitimaalareiden motiiveja (luku 1.2). Kaikki Komosen tyypittelemät neljä motiivia on nähtävissä, mutta erilaisin painotuksin: 1) kaveriporukka, yhdessä tekeminen ja yhdessä oleminen; 2) henkilökohtainen näkyvyys ja graffitikulttuurin sisäinen maine (*feimi, fame*); 3) esteettinen tarve luoda jotakin omaa, itseilmaisun halu, tyyllinen ja tekninen kehittyminen; 4) tuhovimma, ”kapinallis-destruktiivinen vandalismi”.¹⁸⁰ Pulla ja Hela-aro tuntuvat asettuvat ainoastaan motiiviin 3, kenties myös motiiviin 2, eivätkä he oikeastaan korosta graffitikulttuurin tai graffitialakulttuurin erityispiirteitä muuten kuin maalaustyylin ja -tekniikan osalta. Kukkohovi, Karhu, Kivelä ja TDC korostavat motiiveja 3, 2 ja 1. Vain Brass mainitsee toimivansa motiivin 4 mukaisesti, mutta hänen haastattelustaan on luettavissa myös muut Komosen erottelemat motiivit. Lisäisin tässä tapauksessa Komosen määrittelemään ”kapinallis-destruktiiviseen vandalismiin” sanan *esteettinen* ja sulkeistaisin kapinallisuuden, sillä Brass korostaa nimenomaan tagien estetiikkaa ja pitää omaa toimintaansa taiteena. Se on siis jonkinlaista (kapinallis-)*esteettis*-destruktiivista vandalismia.

Komosen ja Jacobsonin esittämistä graffitimaalarin teknisen kehityksen vaiheista (”oppilas–kisälli–mestari–vapaa taiteilija”) aineistosta nousee välillisiä esimerkkejä.¹⁸¹ Kivelä korostaa, että arvostus on hankittava muiden graffitimaalareiden piirissä, ja Ghostbastards erottaa ”todellisen graffitin” muusta ”seinäntuhertelusta”. Tilaustöitä tai graffitiin perustuvaa uraa tuntuvat todellakin pääsevän tekemään graffitikulttuurin omien instituutioiden piirissä etabloituneet tekijät, esimerkiksi graffitin SM-kilpailun menestyjät ja teknisesti taitavat tekijät. Toisaalta alakulttuurisemmin suuntautuneet toimijat tuntuvat ainakin 1980-luvun loppua kohden kiistävän näiden instituutioiden auktoriteetin. Graffitikulttuurin ulkopuolisia tahoja, kuten graffitin SM-kisojen tuomareita, ei siis yksimielisesti tunnusteta graffitialakulttuurin auktoriteeteiksi. Tässä mielessä tulokseni vastaavat myös Lachmannin havaintoja galleriagraffitin ja katugraffitin välisistä jännitteistä (luku 1.2).¹⁸² Samalla näyttää siltä, että

¹⁸⁰ Komonen 2010, 62–69.

¹⁸¹ Komonen 2010, 49.

¹⁸² Lachmann 1988, 247.

vahvasti alakulttuurisemmin suuntautuneet tekijät kyseenalaistavat 1980-luvun lopussa myös Piispan määrittelemien esteetikkojen – joihin aineistossani eniten näkyvät ensimmäisen graffitisukupolven edustajat voidaan lukea – graffitiestetiikan ja -etiikan.

3.5. Yhteenveto luvusta 3.

Käsittelin tässä luvussa graffitin ja taideinstituutioiden suhteita. Aineiston varhaisin esimerkki New York -graffitin ja taideinstituutioiden välisestä vuorovaikutuksesta oli Linus Coraggion ja Kevin Wendallin vierailu Suomessa, Vanhan galleriassa, Hakahallissa ja Taidekuninkalan kesänäyttelyssä. Lähemmin tarkasteltuna Coraggio ja Wendall edustavat ennemminkin New Yorkin East Villagen kuvataidepiirejä, taideinstituutioiden määrittelemää graffitia ja anarkistisempaa punk-graffitia, kuin varsinaista graffitikulttuuria tai New York -graffitia. Vierailulla oli kuitenkin myös alakulttuurista merkitystä, erityisesti Hakahallin graffityöpajojen kautta.

Graffitissa kuvataidepiirejä kiinnosti osin enemmän sen edustama yhteiskunnallinen ja taideinstituutioihin kohdistuva kritiikki sekä mielikuvat autenttisuudesta, spontaaniudesta ja tuoreudesta kuin graffitikulttuurin tai graffitialakulttuurin ilmentymät. Taideinstituutioiden piirissä oltiin kuitenkin myös vilpittömämmin kiinnostuneita graffitikulttuurista, ja taidekontekstissa tuotettiin varhaisimpia julkisia dokumentaatioita graffitista. Pirkko Raskin ja Armi Laukian graffitia esittelevä näyttely oli 1986 esillä Galerie Pelinillä, joka oli Helsingin galleriakentän keskeisiä toimijoita. Myöhemmin, 1988, Rask työryhmineen teki Yleisradiolle graffitia käsittelevän dokumentin Kaupungin kosmetiikkaosasto no 5.

Aineistosta nousi esille myös taiteilijoita, joita ei aiemmassa tutkimuksessa ole liitetty graffitiin. Sirpa Alalääkkölä asettuu kuvataiteen ja graffitikulttuurin rajapinnalle, ja hänet voi aineiston perusteella määritellä totutusta stereotypiasta poikkeavaksi graffitistiksi, joka tekee myös kuvataidetta. Toisaalta hänet voi myös positoida kuvataiteilijaksi, joka on kiinnostunut graffitin ilmaisukeinoista. Rosa Liksomilla ei aineiston perusteella ole suoria yhteyksiä New York -graffitikulttuuriin, mutta kritiikeissä ja taidekirjoittamisessa hänen tekstiään ja kuviaan verrataan usein graffitiin. Liksom asettuukin ikään kuin taideinstituutioiden rajoille, ja onnistuu säilyttämään graffitiin liitetyt välittömyyden ja autenttisuuden ominaisuudet. Nämä ominaisuudet tuottivat Liksomille sekä arvostelua että arvostusta galleriakentällä.

Graffitin tilaustöitä käsitellessä esiin nousi jännite alakulttuurisemman graffitin ja ns. tilausgraffitin välillä: tilaustöitä tekevien positiosta käsin alakulttuurisempaa graffitia saatetaan pitää töhrynä tai sotkuna. Toisaalta alakulttuurisemmin suuntautuneet graffitistit, erityisesti 1980-luvun lopussa, alkoivat kiistää aikaisemman graffitisukupolven ja sen instituutioiden auktoriteetin. Tilausgraffitin tekijät tuottivat sekä kaupallisia että julkisia, taiteellisemmin motivoituneita töitä, ja heistä tehtiin runsaasti haastatteluita. Samalla tällainen graffiti saattoi jäädä anonyymin mainos- tai kuvituskuvan asemaan. Aineistoista löytyi vain yksi esimerkki New York -graffitista, nimenomaan sen graffitikulttuurista lähtöisin olevassa muodossa, asetettuna esille taideinstituutioiden kontekstissa: Ars Metro -näyttelyn yhteydessä 1987 Joni Kukkohovin maalauksia oli esillä Herttoniemen metroasemalla. Ajan taidekritiikki ei kuitenkaan tuntunut täysin ymmärtävän tätä taidemuotoa, vaan rinnasti sen esimerkiksi iskulausegraffitiin.

Havainnot ajan graffitintekijöiden haastatteluista ja niissä esitetyt graffitikulttuurin arvottavat kriteerit vastaavat pitkälti aiemmassa tutkimuksessa ilmenneitä huomioita New York -graffitin ominaispiirteistä: selkeä näkemys graffitista omana (ala)kulttuurinaan, oman tyylin tärkeyden korostaminen (ja täten kopioinnin tuomitseminen), ”feimin” tai maineen kasvattamisen ajatus, alakulttuurisen statuksen hankkiminen graffitin omassa hierarkiassa, kaupungin kaunistamisen eetos ja (ainakin väitetty) epäpoliittisuus. Uusina havaintoina aineistosta nousi jännite graffitin alkuperäisen tekijän ja taideinstituutioiden toimesta graffitista tehdyn representaation (ja taideobjektina myyntiin asettamisen) välillä (Joni Kukkohovi) sekä graffitintekijän tietoinen asettuminen taiteen kulutushyödykkeeksi muuntamista vastaan (Trash ja Steal). Aineistosta löytyi myös korostetun alakulttuurinen positio, jossa Brass-nimimerkkiä käyttävä graffitintekijä määrittelee nimenomaan ”bommaamisen”, oman tagin mahdollisimman moneen pintaan kirjoittamisen, taiteeksi. Suurin osa haastatteluista graffitintekijöistä asettui esteetikot–anarkistit-jatkumolla esteetikkojen päähän, jossa graffitissa etusijalla on ulkonäkö, graffitin arvostusta pyritään lisäämään ja graffiti nähdään uramahdollisuutena. Vain Brass tuntui asettuvan selvemmin anarkistiseen positioon, jossa minkälainen graffiti tahansa voidaan tehdä (lähes) mihin julkiseen pintaan tahansa. Toisaalta myös Brass määritteli toimintansa *esteettisenä*, taiteeksi, ja pidättäytyi esimerkiksi vanhan kirkkorakennuksen maalaamisesta.

Taideinstituutioiden kontekstissa graffitin diskursiiviset käytännöt olivat usein graffitin hyväksyviä, mutta on oltava tarkkana, mistä puhutaan, kun puhutaan graffitista. Hyväksyvät lausumat taidekontekstissa saattavat liittyä graffitiin vertauskuvana, graffitin edustamina pidettyihin uutuuden, energisyyden tai autenttisuuden arvoihin enemmän kuin esimerkiksi New York -graffitiin omana, autonomisena ilmiönään tai taidemuotonaan.

4. Yhteenveto ja johtopäätökset

Tutkimukseni tarkoitus oli selvittää helsinkiläisen graffitin ensimmäisen vaiheen, 1984–1989, suhteita taiteen instituutioihin. Tämä suhde on aikaisemmassa tutkimuksessa jäänyt vähäiselle huomiolle. Metodini oli graffititutkija Jakob Kimvallin käyttämä foucault’lainen diskurssianalyysi yhdistettynä taidehistorialliseen kriittiseen lähilukuun, jonka avulla pyrin tutkimaan graffitin käsitteen käyttötapoja sekä luokittelemaan graffitista esitettyjä lausumia (väitelausumia, väitteitä) ja asettamaan näitä lausumia joko graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön tai graffitin hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön. Pääasiallisena aineistonani olivat Helsingin Sanomissa ja Ilta-Sanomissa julkaistut graffiti-termin sisältävät artikkelit ajanjaksolta 1970–1989. Lisäksi täydensin aineistoa mm. Taide-lehden artikkeleilla ja graffitintekijöiden haastatteluilla.

Ensimmäinen hypoteesini oli, että graffitin määrittelyt sekä taiteeksi että vandalismiksi ovat läsnä myös helsinkiläisen graffitin ensimmäiseen vaiheeseen liittyvässä julkisessa keskustelussa. Nämä graffitin *diskursiiviseen muodostelmaan* sisältyvät *diskursiiviset käytännöt* nousivat aineistoista selkeästi esiin. Graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön luettavissa olevat lausumat olivat vallitsevia erityisesti taidekontekstissa, mutta graffitin käsitteen merkityssisältöihin taiteen yhteydessä on suhtauduttava kriittisesti. Graffitikeskustelu kiihtyi vuosikymmenen loppua kohti, jolloin hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön luettavissa olevat väitteet yleistyivät ja graffiti-termin käyttö taidekontekstissa väheni merkittävästi.

Aineistosta hahmottui myös kolmas artikkelityyppi: graffitin statuksen taiteena tai vandalismina *problematisoiva* positio, joka ei ole väitelauseiltaan helposti tulkittavissa graffitin hyväksyvään tai graffitin hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön. Tämä artikkelityyppi pyrkii nimenomaan problematisoimaan graffitin statusta taiteena tai töhrynä

(tai vandalismina, rikoksena). Tämä positio nousi esiin vain New York -graffitin kohdalla, muut graffitityypit eivät herättäneet vastaavia problematisoivia lausumia. Lisäksi aineistossa oli runsaasti *neutraalin* position ottavia artikkeleita, joita en tulkinnut graffitia hyväksyväksi, sitä hylkääväksi tai sen statusta problematisoivaksi.

Toinen hypoteesini oli, että vaikka graffiti-käsitettä käytettiin ajan taidekirjoituksissa ja graffiti-käsite liitettiin kuvataiteeseen, eivät paikalliset graffitiharrastajat tai heidän edustamansa New York -tyylinen graffiti omana ilmaisumuotonaan varsinaisesti nousseet gallerioihin tai taideinstituutioiden piiriin. Jos tarkastellaan konkreettisesti sitä, oliko helsinkiläistä ensimmäisen vaiheen New York -graffitia esillä gallerioissa tai museoissa, löytyi aineistosta vain yksi esimerkki tästä. Joni Kukkohovin graffitimaalauksia oli esillä 1987 Ars Metro -taidenäyttelyssä, joka järjestettiin Helsingin metroasemilla. Ajan taidekritiikki ei kuitenkaan tuntunut ymmärtävän tätä ilmaisumuotoa, vaan niitä pidettiin ennemminkin nuorisokulttuurina kuin vakavasti otettavana taidemuotona. Kukkohovin maalaukset myös rinnastuivat genreltään metrovarren iskulausegraffiteihin, eikä niiden edustamaa New York -graffitin traditiota – tai sen paikallista versiota – tunnistettu.

Susan Stewart on muotoillut graffitiin ja taideinstituutioihin liittyvää problematiikkaa tarkkanäköisesti. Hänen mukaansa taideinstituutiot pyrkivät luomaan graffitille tradition osana kuvataiteen kenttää, välittämättä graffitin omasta historiasta. Tämän tradition avulla graffitista yritettiin Stewartin mukaan luoda ”kansantaidetta” (folk art), johon yhdistyi vahvoja spontaaniuden ja primitiivisyyden mielikuvia. Vaikka graffiti oli kehittyvä ilmaisumuoto, joka vaati teknistä harjaantumista, ja jolla oli omat hierarkiansa, sitä arvioitiin puhetavoilla, jotka suosivat sen ”raikasta ja spontaania”, primitiivisenä ja autenttisena pidettyä luonnetta.¹⁸³ Stewartin huomiot näyttävän pitävän paikkansa myös siinä, kuinka graffitiin liittyviä merkityssisältöjä tuotettiin ja ylläpidettiin helsinkiläisten taideinstituutioiden piirissä. Taideinstituutioiden graffitisuhteen ohella tällainen puhe graffitista kansantaiteena nousi aineistosta esiin jo vuonna 1982 (luku 2.2). Paradoksaalisesti graffiti nähtiin siis yhtä aikaa sekä tuoreena muoti-ilmiönä että osana taiteen varhaisempia traditioita.

Vaikka graffitiin hyväksyvästi suhtautuva diskursiivinen käytäntö – tai siihen luettavissa

¹⁸³ Stewart 1987, 172

olevat lausumat ja niiden sarjat – olikin erittäin yleinen taiteen kontekstissa, ei tämä hyväksyntä välttämättä siis kohdistunut New York -graffitiin tai graffitin alakulttuurisempiin muotoihin, vaan graffitiin sen (oletettujen) primitiivisten, autenttisten, energisten, villien ja välittömien ominaisuuksien vuoksi. Taideinstituutioiden näkökulmasta nämä graffitin edustamat ominaisuudet tarjosivat mahdollisuuksia taidekentän sisäiseen kritiikkiin ja näkökulmia postmoderniin taidekeskusteluun. Kriitikot ja toimittajat yhdistivätkin graffitiin, ainakin mielikuvan tasolla, ajan marginaalisempia taiteilijoita, kuten Rosa Liksom. Liksom nousi näiden taideinstituutioiden tuolloin arvostamien ominaisuuksien avulla menestykseen, vaikka hänellä ei ollutkaan suoraa kytköstä New York -graffitiin. Toisaalta häntä myös kritisoitiin näiden ominaisuuksien vuoksi. Taidekontekstista nousi esille myös Sirpa Alalääkkölä, joka taidekoulua käyvä, kantaaottavaksi julistautuvana ja taideinstituutioihin avoimen kriittisesti suhtautuvana graffitintekijänä poikkeaa stereotyyppisestä graffitiharrastajan mallista.

Kolmas oletamus, jota selvitin aineistoa vasten, oli graffitin alakulttuurisen luonteen ja taideluonteen välinen jännitteinen suhde. Alakulttuurin näkökulmasta katsottuna taide- tai muiden instituutioiden toimesta (tai toimeksiannosta) tuotettu ja esille asetettu graffitimaalaus saatetaan nähdä alakulttuurista erillisenä tai jopa siihen nähden ristiriitaisena; ja toisaalta graffitialakulttuurin ulkopuolella tehty graffitityylinen maalaus saatetaan sen tekijän tai esille asettajan näkökulmasta nähdä ”parempana” tai arvokkaampana kuin katugraffiti. Aineistosta nousi esille näkökulma, jossa tilaustöitä tekevät graffitimaalarit korostavat, että kaikki graffiti ei ole taidetta – etenkin heidän ”sotkuksi” määrittelemänsä graffiti. Aikansa kontekstiin ja vilkkaana käyneeseen graffitikeskusteluun suhteutettuna tämä näkökulma on ymmärrettävä. Graffiteja työkseen maalaava varmasti haluaa, että hänen edustamaansa graffitia pidetään mieluummin taiteena kuin töhrynä. Tähän liittyykin halu lisätä graffitin arvostusta ja tehdä siitä salonkikelpoista. Jännite alakulttuurisemman graffitin ja ”taiteellisemman graffitin” välillä kärjistyi 1980-luvun loppua kohden, josta merkinä voidaan pitää Lepakon ja graffitin SM-kisojen tekemää erottelua ”todelliseen graffitiin” ja ”töhrimiseen” tai ”tussijengiin”. Tässä vaiheessa alakulttuurisemmat graffitistit siis näyttävät kyseenalaistavan esteetikkojen, joihin valtaosan ensimmäisen sukupolven graffitintekijöistä voinee lukea, graffitiestetiikan ja -etiikan.

Suomessa ei 1980-luvulla syntynyt kankaalle maalatun ”post-graffitin” ilmiötä tai

UGA:n tai NOGA:n kaltaista ohjattua graffitiliikettä. Jos ajattelee, kuinka kriittisesti suhtauduttiin esimerkiksi Rosa Liksomiin tai muihin ”huopakynätaitelijoihin” – jotka kuitenkin tekivät pääasiassa figuratiivisia töitä, jotka oikeastaan vain joidenkin ilmaisukeinojen ja median ylläpitämien mielikuvien tasolla liittyivät New York -graffitiin – en ihmettele, ettei nuoriso- tai alakulttuurinen graffiti päässyt taideinstituutioiden piiriin. Helsingissä syntyi galleriagraffitin sijaan tilausgraffitien ilmiö: graffiteja tilattiin metroasemille, rautatieasemille, mainoskäyttöön, Ars Metro -taidenäyttelyyn ja jopa Kansallisoopperan lavasteisiin. Kenties tämä on rinnastettavissa hip hop -kulttuurin kaupallistumiseen: kun hip hop -kuvasto on valtavirtaa ja kaupallista nuorisokulttuuria, myös siihen liitetty graffitikuvasto (ja siihen liittyvät toimeksiannot) syntyvät kaupalliselta kentältä, eivät esimerkiksi taidekentältä.

4.1. Lopuksi: Graffitin ja taideinstituutioiden suhde laajemmassa kontekstissa

Tässä tutkimuksessa tuotettu tieto taideinstituutioiden ja graffitin tarkemmista suhteista lisää ymmärrystä suhteellisen vähän tutkitusta helsinkiläisen ja suomalaisen graffitin varhaishistoriasta. Samalla se on katsaus helsinkiläisten taideinstituutioiden 1980-luvun ilmiöihin, sekä instituutioiden sisällä että niiden rajoilla. Tarkastelemani ajanjakso on nykynäkökulmasta lähihistoriaa, josta alkaa olla kulunut tarpeeksi aikaa, jotta ilmiöitä ja niiden ajallisia kaaria tai ilmaantumisen ja katoamisen hetkiä voidaan hahmottaa tutkimusnäkökulmasta. Seuraava luonnollinen askel olisi tutkia 1990-lukua ja sitä seurannutta ns. nollatoleranssin aikaa tarkemmin. Toisaalta katseen voisi suunnata myös hieman eri kohteisiin ja tutkia tarkemmin, mitkä ilmiöt olivat vaikuttamassa siihen, että helsinkiläinen taidekenttä oli 1980-luvulla niin valmis ottamaan vastaan graffitin käsitteen ja samalla suurimmaksi osaksi hylkäsi itse graffitikulttuurin.

Kun tarkastelen kriittisesti omaa tutkimusprosessiani, olisin voinut luokitella artikkeliviitteitani vielä yksityiskohtaisemmin, jotta tarkempi laadullinen analyysi esimerkiksi väitteiden esittäjien valta-asemista olisi ollut mahdollista. Nyt analysoimani väitteet ovat ikään kuin samalla viivalla, eikä puhujapositioneja painoteta. Toki pystyin ottamaan nämä painotukset huomioon tarkemmissa analyyseissäni, ja tälläkin metodilla onnistuin saamaan graffiti-termin käyttöön liittyviä trendejä ja merkityspainotuksia esille. Nyt, tutkimuksen lopuksi, tuntuu, että olisin voinut pyrkiä saamaan vielä vahvemmin graffitikentän omaa

näkökulmaa esille. Näkökulmani toisaalta oli tietoisesti taideinstituutioissa ja lehdistön näkökulmissa, joten painotus on ymmärrettävästi niissä. Koska taideinstituutiot nousivat graffitin sijaan niin keskeiseen rooliin, olisi tutkimuskirjallisuudessa voinut painottaa vielä enemmän esimerkiksi helsinkiläisen taidekentän historiaa. Olisin voinut ottaa mukaan metodologisia työkaluja myös esimerkiksi hip hop -kulttuurin kuvastoon ja siihen liittyvien ilmiöiden syvempään ymmärtämiseen. Tämä olisi vaatinut myös tutkimusaineiston laajentamista esimerkiksi nuoriso- ja alakulttuurijulkaisuihin. Samalla tarkasteltua ajanjaksoa olisi täytynyt kaventaa, tai rajata vielä tarkemmin, jotta oltaisiin päästy käsiksi tarkemmin rajautuneisiin ilmiöihin.

Jos jatkaisin näistä tuloksista suoraan seuraavaan kysymykseen, voisi primitivismin käsite voisi olla hedelmällinen tutkimuskohde, sillä niin monet taideinstituutioiden graffitiin liittämät piirteet tuntuvat palautuvan siihen. Mielenkiintoinen lähestymistapa olisi myös sisällöllinen ja tyyllinen analyysi siitä, millä tavalla erilaiset graffitityypit eroavat toisistaan, esimerkiksi alakulttuurisempi katugraffiti ja tilaustöinä tehty graffiti. Näiden lisäksi olisi kiinnostavaa analysoida sitä, millaisin tavoin 1980-luvun lopun ja 1990-luvun alakulttuurisempi graffiti eroaa tyyleiltään ensimmäisen vaiheen tekijöistä tai miten nollatoleranssin aika vaikutti graffitityylien ja graffitin maalauskonventioiden (esimerkiksi maalauspaikan valinta) kehitykseen. Ja nyt kun graffiti on 2000-luvun kuluessa hyväksytty myös suomalaisiin museoihin, olisi mahdollista tarkastella myös siihen liittyviä ilmiöitä. Näkökulma olisi mahdollista siirtää museoiden ja gallerioiden sisään, eikä niiden ulkopuolisiin tiedotusvälineisiin, kuten itse tein. Tällöin kiinnostavia tarkastelun kohteita olisivat esimerkiksi instituutioiden tekemät määrittelyt taiteilijoista graffitimaalareina, graffititaustaisina taiteilijoina tai graffitista inspiroituneina taiteilijoina.

Taiteen ja sen instituutioiden muotivirtauksista huolimatta on hienoa pystyä toteamaan, että graffitikulttuuri elää, kehittyy ja voi nollatoleranssin jälkeisessä Helsingissä hyvin.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Helsingin kaupunginmuseo (HKM)
Arkistokokoelma
HKL:n kokoelma

Helsingin taidemuseo (HAM)
Julkisen taiteen kokoelma

Tekijän arkisto
Tuomas Jääskeläisen Messenger-viesti tekijälle 29.10.2020
Joni Kukkohovin Messenger-viesti tekijälle 28.10.2020

SÄHKÖISET LÄHTEET

Jääskeläinen, Tuomas, 2012. Kun graffiti tuli Helsinkiin. Nämä piissit muuttivat kaupungin, Helsinki 1984–88. *Mustekala* 4/2012. <<http://mustekala.info/teemanumerot/street-art-4-12/kun-graffiti-tuli-helsinkiin-nama-piissit-muuttivat-kaupungin-helsinki-1984-88/>> (10.11.2020)

Kimvall, Jacob, 2007. *Bad Graffiti Gone Good Street Art*. Stockholm: Jacob Kimvall <http://www.academia.edu/1121025/Bad_Graffiti_Art_Gone_Good_Street_Art> (24.4.2020).

Komonen, Pauli, 2010. *Graffiti – Maalarin vaiheet alakulttuurissa ja toiminnan luonne*. Pro gradu -tutkielma. Sosiaalitieteiden laitos. Helsingin yliopisto. <<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/18252>> (29.4.2020).

Miinalainen, Maria, 2019. *Modernit muraalit: Miten katutaide on muuttanut Helsingin katukuvaa kymmenessä vuodessa*. Pro gradu -tutkielma. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos. Helsingin yliopisto. <<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/302957>> (8.11.2020)

Mäkinen, Liisa, 2010. *Julkisen tilan kontrollin ulottuvuuksia: tapaustutkimus Stop Töhryille -projektista*. Pro gradu -tutkielma. Sosiaalitieteiden laitos. Helsingin yliopisto.

<<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/23781>> (29.4.2020).

Luvattomien maalausten tekijöitä. Katkelma dokumentista Kaupungin kosmetiikkaosasto no 5.

Pirkko Rask & työryhmä. Yle Areena. Helsinki: Yleisradio (YLE)

<<https://areena.yle.fi/1-50229342>> (5.9.2020)

snapjack303 -Instagram-käyttäjän graffitikuvien arkisto.

<<https://www.instagram.com/snapjack303/>> (1.11.2020)

Weide, Robert, s.a. “Spray Paint: How an Object Became a Subculture.” *Objects,*

Consumption, and Desire. New York: New York University

<www.nyu.edu/classes/bkg/objectsblog/archives/spray.pdf> (23.4.2020).

PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Austin, Joe, 2001. *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*. New York: Columbia University Press.

Broner, Kaisa, 1984. Keith Haring eli täydellisen onnistumisen taito. *Taide* 3/1984, 34–39, 64–65.

Brunila, Mikael, Ranta, Kukka & Viren, Eetu, 2001. *Vain muutaman töhryn tähden. Helsingin töhrysota 1998-*. Helsinki: Into.

Castleman, Craig, 1992. *Getting up. Subway Graffiti in New York*. Cambridge: The MIT Press.

Chalfant, Henry & Cooper, Martha, 1984. *Subway Art*. Lontoo: Thames & Hudson.

Elkins, James, 2002. *Stories of Art*. New York: Routledge.

Foucault, Michel, 2005. *Tiedon arkeologia*. Tampere: Vastapaino.

Fransberg, Malin, 2018. Kätkeyt kehot ja luvaton performanssi. Naisten graffitialakulttuuri stadissa. *Graffiti Helsingissä*. Toim. Sanna Tuulikangas. Helsinki: Helsingin taidemuseo, 90–107.

Gottlieb, Lisa, 2008. *Graffiti Art Styles: A Classification System and Theoretical Analysis*. Jefferson: McFarland & Company.

Harni, Heli, 2018. ”Kiinan muurin” monet vaiheet. Helsingin kaupungin ja taidemuseon linja graffiteihin. *Graffiti Helsingissä*. Toim. Sanna Tuulikangas. Helsinki: Helsingin taidemuseo, 124–137.

Helin, Mika, 2014. *Luvallinen graffiti Helsingissä. ”Meidän kulttuuria ja meidän juttu, kun pääsee tekee...”*. Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskus.

Husa, Sari, 1995. "Foucault'lainen metodi". *Niin & Näin* 3/95, 42–48.

Isomursu, Anne, 1995. *Uusi graffitikulttuuri Helsingin seudulla vuosina 1984-1995*. Pro gradu -tutkielma. Kulttuurien tutkimuksen laitos. Helsingin yliopisto.

Isomursu, Anne & Jääskeläinen, Tuomas, 1998. *Helsinki Graffiti*. Helsinki: Kustantaja Matti Pyykkö.

Jacobson, Staffan, 1996. *Den Spraymålade Bilden – Graffitimaleriet som bildform, konströrelse och läroprocess*. Lund: Aerosol Art Archives.

Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero, 2016. *Diskurssianalyysi. Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö*. Tampere: Vastapaino.

Jääskeläinen, Tuomas, 2018. *Helsinki-graffitin historiaa 1984–2018*. Helsinki: Helsingin taidemuseo.

Kalhama, Pilvi, 2006. Katutaiteen uutta tulemistä odotellessa. *Taide* 1/2006, 18-21.

Kanerva, Eva, 1995. Ö-ryhmä. *Performance aktio happening. Jälkiä katoavasta taiteesta*. Toim. Erkki Anttonen. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja XIII. Helsinki: Helsingin yliopiston taidehistorian laitos, 142–193.

Kimvall, Jacob, 2014. *The G-Word: Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*. Årsta: Dokument Press.

Kimvall, Jacob, 2018. Graffiti julkisessa tilassa. *Graffiti Helsingissä*. Toim. Sanna Tuulikangas. Helsinki: Helsingin taidemuseo, 28–52.

Lachmann, Richard, 1988. *Graffiti as Career and Ideology*. American Journal of Sociology Vol. 94, No. 2 (Sep., 1988), 229–250.

Lewisohn, Cedar, 2008. *Street Art. The Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing.

Lintinen, Jaakko, 1984. Graffiti. Seiniltä taiteeksi. *Taide* 3/1984, 40–43.

Lunn, Matthew, 2006. *Street Art Uncut*. Victoria: Craftsman House.

Neef, Sonja, 2007. Killing Kool: The Graffiti Museum. *Art History*, Vol. 30 No. 3, June, 2007, 418–431.

Oksanen, Satu, 2018. Kuraattorin ja graffitimaalarin keskustelu. *Graffiti Helsingissä*. Toim. Sanna Tuulikangas. Helsinki: Helsingin taidemuseo, 66–75.

Piispa, Mikko, 2012. ”Kaikki halus Comptoniin”. Ekskursio graffitielämykseen. *Katukulttuuri. Nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 124, 199–217.

Pirtola, Erkki, 1985. Miksi minä? *Taide* 4/1985, 2.

Pirtola, Erkki, 1986. Tätä pitää vihata. *Taide* 4/1986, 42–43.

Pohjankyrö, Aki, 2018. Kadulta galleriaan. Suomalaisen graffitin tie kohti taiteen instituutioita. *Graffiti Helsingissä*. Toim. Sanna Tuulikangas. Helsinki: Helsingin taidemuseo, 28–52.

Rantanen, Silja, 1986. Huono käytös on mahdollinen runollisuuden muoto. *Taide* 3/1986, 42–43.

Roos, Jonni, 2020. *Rosa Lixsom – Niinku taidetta*. Helsinki: Like Kustannus.

Rouhiainen, Anne, 1988. Metamorfooseja hiljaisuudessa. *Taide* 5/1988, 38–43.

Sepänmaa, Yrjö, 1987. Post-taide, taideanarkia.... *Taide* 4/1987, 38–39.

Shusterman, Richard, 2001. *Taide, elämä ja estetiikka. Pragmatistinen filosofia ja estetiikka*. Helsinki: Gaudeamus.

Stewart, Susan, 1988. Ceci Tuera Cela: Graffiti as Crime and Art. *Life After Postmodernism*. Toim. John Fekete. Basingstoke: Macmillian Education, 161–180.

Vainio, Emma, 2007. *Kielletyt kuvat: katutaide kriittisenä urbaanin viestinnän välineenä*. Pro gradu -tutkielma. Kulttuurien tutkimuksen laitos. Helsingin yliopisto.

Waclawek, Anna, 2008. *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970–2002*. Montreal: Concordia University.

SANOMALEHDET

Helsingin Sanomat (HS) 1970–1991, 2017

Ilta-Sanomat (IS), 1970–1991

Liite 2. Taulukot

Taulukko 1.

Graffiti-termin sisältävät artikkelit Helsingin Sanomissa ja Ilta-Sanomissa 1970–1980. Sarakkeissa artikkeleiden lukumäärä sekä tulkintani termin ylätasen merkitysisällöistä ja artikkelin edustamista diskursiivisista käytännöistä (graffitin hyväksyvä/graffitin hylkäävä/hyväksyvä-hylkäävä jakoa problematisoiva).

Vuosi	Artikkelit	Poliittinen	Wc- tai seinä- kirjoitus	Muraali	Taidekonteksti	New York -graffiti	Hyväksyvä	Hylkäävä	Ambivalentti / Problematisoiva
1970	0								
1971	0								
1972	0								
1973	1	1							
1974	0								
1975	1			1			1		
1976	2		2						
1977	3		3					1	
1978	2		1		1				
1979	4		3			1		1	1
1980	2		1		1				
1981	3		3						
1982	4		3	1			2		
1983	7		4	1		2	2	1	
1984	16		10		4	2	4	3	
1985	20		1		12	7	13	3	
1986	45		3		20	22	35	3	1
1987	59	4	8	2	9	36	37	20	2
1988	82	8	11	2	16	45	40	23	1
1989	74	8	8		6	52	23	29	7

Taulukko 2.

Graffiti-termin sisältävien taidekirjoittamisen kontekstiin kuuluvien artikkeleiden määrä Helsingin Sanomissa ja Ilta-Sanomissa 1984–1989. Sarakkeissa graffitin hyväksyvään diskursiiviseen käytäntöön ja graffitin hylkäävään diskursiiviseen käytäntöön luettavissa olevien artikkeleiden määrä sekä New York -graffitiin viittaavien artikkeleiden määrä.

Vuosi	Artikkelit	Hyväksyvä	Hylkäävä	New York -graffiti
1984	4	3	0	3
1985	12	8	0	8
1986	20	17	0	20
1987	9	8	0	8
1988	16	14	1	15
1989	6	3	1	4