

Taidetta vai terapiaa?

Yhteisötaiteen, taideterapian ja hyvinvointiajattelun rajankäyntiä
Turun kulttuuripääkaupunkivuoden *2000 & 11 OMAKUVAA* -
hankkeessa

Emilia Laaksovirta
Pro gradu -tutkielma
Taidehistorian oppiaine
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Turun yliopisto
Joulukuu 2013

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin Originality Check -järjestelmällä.

TIIVISTELMÄ

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Humanistinen tiedekunta

LAAKSOVIRTA, EMILIA: Taidetta vai terapiaa? Yhteisötaiteen, taideterapian ja hyvinvointiajattelun rajankäyntiä Turun kulttuuripääkaupunkivuoden 2000 & 11 OMAKUVAA –hankkeessa.

Pro gradu -tutkielma, 64 s., 4 liites.

Taidehistoria

Joulukuu 2013

Tässä työssä tarkastellaan yhteisötaiteen yhteyttä taideterapiaan ja taiteen hyvinvointivaikutuksia. Tutkimuksen kohteena on *Turku 2011* –kulttuuripääkaupunkivuoden hanke 2000 & 11 OMAKUVAA ja sen tuottama kirjajulkaisu *Omakuva on jokaisen kuva* (2011). Työssä tarkastellaan hankkeessa esiintynyttä terapia-ajattelua ja hyvinvointia kulttuurista –ilmiötä. Lisäksi työssä tarkastellaan 2000 & 11 OMAKUVAA -hanketta julkisena taiteena ja sen sijoittumista yhteisötaiteen kentälle.

Terapia- ja hyvinvointiajattelun ilmenemistä tarkastellaan erityisesti yhteisötaiteen ja 2000 & 11 OMAKUVAA –hankkeen yhteydessä esiintyneiden käsitteiden ja käsitteellisyksien kautta. Yhteisötaiteeseen liittyviä käsitteitä käsitellään nojautuen erityisesti taiteen tohtori Lea Kantosen väitökseen *Telttä. Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Tärkeimpiä yhteisötaiteen taideterapiaan ja hyvinvointiin liittyviä käsitteitä ovat mm. identiteetti, voimaantuminen ja omaelämäkerrallisuus.

Tutkimustuloksina esitetään, että 2000 & 11 OMAKUVAA –hankkeessa ja yhteisötaiteessa yleisesti esiintyy paljon taideterapiaan ja taiteen hyvinvointivaikutuksiin liitettävää käsitteistöä, ja että tämän käsitteistön tarkempi tutkiminen ja vakiinnuttaminen olisi tärkeää tulevaisuuden tutkimustyön kannalta. Lisäksi esitetään, että yhteisötaidetta joka pyrkii hyvinvointivaikutuksiin, tulisi toteuttaa mahdollisimman monialaisesti.

Asiasanat:

yhteisötaide, omakuva, hyvinvointia kulttuurista, identiteetti, omaelämäkerrallisuus, taideterapia, julkinen taide, voimaantuminen

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkimusongelma	4
1.2. Aineisto ja tutkimuskirjallisuus	7
2. 2000 & 11 OMAKUVAA	11
2.1. Omakeuva ja taiteilijan muuttuvat roolit	14
2.2. Omaelämäkerrallisuus, tunnustuksellisuus, identiteetti	17
2.3. Yhteisö <i>2000 & 11 OMAKUVAA</i> –hankkeessa	21
3. YHTEISÖTAIDE	23
3.1. Yhteisötaiteen käsitteitä	25
3.2. Taiteilija, taide ja yleisö yhteisötaiteessa	28
3.3. <i>2000 & 11 OMAKUVAA</i> yhteisötaiteellisella kartalla	31
4. YHTEISÖTAITEEN TAUSTA	35
4.1. Avantgarde	36
4.2. Paikkasidonnainen taide	38
4.3. Etnografinen käänne	40
5. TAIDETERAPIA	42
5.1. Taideterapian historia	44
5.2. Terapiapuhe <i>2000 & 11 OMAKUVAA</i> –hankkeessa	45
6. HYVINVOINTI JA YHTEISÖTAIDE	47
6.1. Hyvinvointia taiteesta	49
6.2. Hyvinvointi <i>Turku 2011</i> -vuoden hankkeissa	52
6.3. Hyvinvointi <i>2000 & 11 OMAKUVAA</i> –hankkeessa	54
7. OMAKUVAT JULKISENA TAITEENA JA YHTEISÖTAITEELLISTEN HANKKEIDEN ARVIOINTI	56
7.1. Julkinen <i>2000 & 11 OMAKUVAA</i> –hankkeessa	57
7.2. Yhteisötaiteen arviointi	59
8. LOPUKSI	63
LÄHDELUETTELO	65
LIITTEET	73

1. JOHDANTO

Vuoden 2011 aikana Turussa toteutettiin useita Euroopan kulttuuripääkaupunkivuoteen liittyviä taidehankkeita ja -projekteja. Useissa projekteissa korostui niin sanottu hyvinvointia kulttuurista -ajattelu (Ertiö 2013, 3), joka on saanut Suomessa alkunsa hieman lähteestä riippuen joko 1980 tai 1990-luvulla (Pirnes 2008, 27; Liikanen 2010). Tässä ajattelussa taide ja kulttuuri nähdään voimavaroina, joiden kautta on mahdollista tuottaa yhteiskuntaan hyvinvointia ja ehkäistä syrjäytymistä ja sairautta tai nopeuttaa paranemisprosessia erityisesti erilaisissa hoitolaitosympäristöissä (von Brandenburg 2008, 4). Kulttuurin hyvinvointivaikutuksiin voidaan liittää myös käsitys taiteesta ja kulttuurista keinona lisätä alueellisesti myös taloudellista hyvinvointia esim. alueellisen kulttuurin markkinoinnin kautta (Siivonen 2002).

Tämä opinnäytetyö sai rahoitusta *Turku 2011* -säätiöltä ja on osa Turun yliopiston taidehistorian ja mediatutkimuksen oppiaineiden *Turku 2011 päältä katsoen* -hanketta. Rahoituksen ehtoissa määriteltiin opinnäytetyön tutkimuskohde, jonka sai valita listasta *Turku 2011* -projekteja. Tutkimuskohteeksi tälle työlle valikoitui Turun ammattikorkeakoulun Taideakatemia kuvataiteen koulutusohjelman toteuttama *2000 & 11 OMAKUVAA* -hanke (omakuvahanke), joka sai myös rahoitusta *Turku 2011* -säätiöltä. Hanke alkoi jo vuonna 2008 ja kesti vuoteen 2013. Vuoden 2011 aikana hankkeen tavoitteena oli tuottaa vähintään 2011 omakuvaa. Näitä omakuvia toteutettiin erilaisissa työpajoissa, joita ohjasivat useiden eri kuvataiteen alojen taiteilijat. Hankkeen mainitaan toteuttavan yhteisötaiteellisia työpajoja (www1). Omakuvahankkeen tavoitteet olivat ensisijaisesti taiteellisia ja omakuvan teoriaan ja metodeihin painottuvia, mutta nimetessään itsensä yhteisötaiteeksi, se liittää itsensä samalla hyvinvointia kulttuurista -ajatteluun. Hankkeen yhteydessä esiintyi yllättäen paljon taiteen terapeuttisuuteen ja identiteettityöhön viittaavaa käsitteistöä ja ajattelua, joka oli mielestäni erityisen kiinnostavaa, varsinkin kun sekä terapiaan että hyvinvointivaikutuksiin viitattiin usein hieman epämääräisesti ja yhteys terapiaan jopa kiellettiin kokonaan, samankaltaisuuksista huolimatta (Bartsch 1.4.2011).

Hanna-Liisa Liikasen (2010, 33) mukaan hyvinvointia kulttuurista -ajattelu on Suomessa saanut alkunsa 1980-luvulla Unescon kulttuurikehityksen vuosikymmenen seurauksena. Turun kulttuuripääkaupunkivuonna 2011 useissa hankkeissa korostettiin hyvinvoinnin ja terveyden lisäämistä. Omakuvahankkeen rahoitushakemuksessa mainitaan hyvinvoinnin lisääntyvän omakuvallisen ja omaelämäkerrallisen taiteellisen työskentelyn osallistavuuden ja voimauttavuuden kautta (Erävaara 2008, hankehakemus).

Toisena esimerkkinä kulttuuripääkaupunkivuoden 2011 ”hyvinvointihankkeesta” on Turun ammattikorkeakoulun toteuttama *Hair*-musikaali (musikaalihanke), joka pyrki tavoittamaan syrjäytymisvaarassa olevia keski-ikäisiä turkulaisia tuottamalla heidän kanssaan tasokkaan musikaaliesityksen. Hanke pyrki myös edistämään osallistujien hyvinvointia ja terveyttä. (Felixson et al. 2012, 5–6.) *Hair*-musikaalihankeessa osallistujille tarjottiin musikaaliharjoitusten lisäksi mahdollisuus osallistua erilaisiin elämönhallintaryhmiin oman kiinnostuksen mukaan. Musikaalihankeessa oli selkeästi erotettu toisistaan kulttuurinen tai taiteellinen toiminta ja suoranaisen hyvinvoinnin ja terveyden lisäämiseen tähtäävä toiminta, eli erilaiset elämönhallintaryhmät, kuten tupakoinnin lopettamiseen tähtäävä ryhmä (ibid.). Omakuvahankkeessa sen sijaan hyvinvoinnin nähtiin kumpuavan taiteellisesta työskentelystä itsestään (Bartsch 1.4.2011; Tanskanen 2011, 49), eikä sitä erotettu omaksi erilliseksi tavoitteekseen. Omakuvahankkeen työryhmään ei myöskään kuulunut terveyden- ja hyvinvoinnin ammattilaisia, kuten *Hair*-musikaalin työryhmään.

Omakuvahankkeen yksi keskeinen tavoite oli tuottaa omakuvia suurella volyymilla (Bartsch 1.4.2011; Tanskanen 29.9.2011) ja yhteisöllisyys tuntuu etenkin hankkeen loppuvaiheen julkaisussa, *Omakuva on jokaisen kuva* (2011), painuvan taustalle ja ilmenee lähinnä teoreettisella tasolla identiteettien tutkimisen kautta. Hankkeen lähtökohdat pajoissa tapahtuvalle taidetyöskentelylle olivat taiteilijoiden yhteisöille tai ryhmille ulkoapäin antamia, kun yhteisötaiteeksi miellettyihin projekteihin useimmiten liittyy työn suunnittelu ja toteutus alusta alkaen tietyn rajatun yhteisön kanssa yhteistyössä (esim. Kantonen 2005). Yhteisö pysyy siis samana projektin suunnittelusta sen loppuun.

Yhteisön määrittelyminen omakuvahankkeen yhteydessä osoittautui haastavaksi, sillä työpajojen yhteisöt olivat joissakin tapauksissa muodostuneet vain teosten tuottamista varten, eikä kyseessä siten ollut ennestään olemassa oleva yhteisö. Poikkeuksen tähän tekevät esimerkiksi työporukat, koululuokat, päiväkodit ja vanhustenkodit, joissa osa työpajoista on vedetty (Bartsch 1.4.2011). Hankkeeseen osallistuneilla taiteilijoilla oli omat henkilökohtaiset ajatuksensa siitä, mikä yhteisön tehtävä heidän pajoissaan on ja kuinka se muodostuu. Lisäksi hankkeeseen kuului pajoja, joissa omakuvia tuotettiin selkeästi yksilötöinä ja joiden yhteisöllisyys jäi teoksen näytteille asettamisen tasolle (esim. Cristina Nuñezin ohjaamat omakuvat, Nuñez 2011). Hankkeessa ei siis nähdäkseen ole ollut mitään yhtä kaikkien työryhmän jäsenten jakamaa käsitystä yhteisöstä ja sen olemuksesta.

Yhteisötaiteen alku voidaan nähdä modernin taiteen teorioissa. Taideterapia kehittyi avantgarden teorioiden kanssa samanaikaisesti, 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Avantgarden taiteilijat kiinnostuivat mielisairaaloiden taidekokoelmista ja he rinnastivat sairaaloissa tuotetut teokset primitivismiin ja ”aitoon” taiteeseen, joka kumpuaa estottomasta alitajunnasta. Erityisesti surrealistit ja Andre Breton ammensivat mielisairauden romanttisesta kuvasta ja kulttuurisesta ulkopuolisuudesta taiteessaan. (Hogan 2001, 94–94, 99.) Väitän, että 1900-luvun alun kehitys sekä modernin taiteen teorioissa että taideterapiassa ovat osa samaa kehityskaarta, joka on ollut osaltaan synnyttämässä hyvinvointia kulttuurista -ajattelua. Yhteisötaiteessa ja taideterapiassa on paljon samaa, mutta niitä ei tule sekoittaa toisiinsa. Sekä yhteisötaide että taideterapia ovat mielestäni hyvinvointia taiteesta -ajattelun alle sijoittuvia, hyvin erilaiset tavoitteet omaavia taiteellisen työskentelyn muotoja. Taideterapiassa taide asettuu korostetusti välineeksi varsinaisen terapian rinnalle, kun yhteisötaide voi painottaa taiteen ja sen tekemisen oma-arvoisuutta ja taiteen äärellä tapahtuvat hyvinvointivaikutukset nähdään useimmiten toissijaisina.

Taideterapiaa ja yhteisötaidetta yhdistää paitsi uskomus taiteen hyvää tekevään voimaan, myös taiteen äärellä tapahtuvan keskustelun ja sen aikaansaaman muutoksen painottaminen. Taideterapiassa kuvista keskusteleminen on keskeinen osa terapiatyöskentelyä. Yhteisötaiteen yhteydessä niin sanotusta dialogisesta estetiikasta on kirjoittanut professori Grant Kester (2010). Terapiakuvan äärellä tapahtuva keskustelu voi jossain määrin rinnastua osallistavan tai yhteisöllisen, ei-terapeuttisen, taiteen

dialogisuuteen. Omakuvahanke tasapainoilee kiinnostavasti taideterapeuttisten työtapojen ja yhteisötaiteellisen hankkeen välillä pyrkiessään lisäämään osallistujien hyvinvointia identiteettityöskentelyn, voimauttamisen ja osallistujien näkyväksi tekemisen kautta (Bartsch, haastattelu 1.4.2011; Tanskanen 2011, 53). Omakuvahankkeen mahdolliset hyvinvointivaikutukset ovat olleet välillisiä, eikä hanke ole pyrkinyt yhtä suorasti terveydellisiin vaikutuksiin tai niiden arviointiin, kuin vaikkapa edellä mainittu *Hair*-projekti.

1.1. Tutkimusongelma

Pohdin *2000 & 11 OMAKUVAA* -hankkeen sijoittumista yhteisötaiteen kentälle ja osaksi laajempaa hyvinvointia kulttuurista -ilmiötä. Useimmissa omakuvahankkeen työpajoissa on kyllä yhteisöllisessä ilmapiirissä opetettu ja opeteltu erilaisia omakuvan toteuttamisen tekniikoita, mutta mielestäni tämä ei pelkästään riitä täyttämään yhteisötaiteeksi miellettyjen taideprojektien jokseenkin vakiintuneita tavoitteita ja toimintatapoja (esim. Kantonen 2005; Crehan 2011). Omakuvahankkeeseen liittyy useita vaiheita (hankkeen suunnittelu, työpajat, näyttelyt, kirjajulkaisu), joita sovitan Pascal Gielenin (2011) luomaan niin sanottuun yhteisötaiteen kompassiin. Kompassi auttaa hahmottamaan yhteisötaiteellisten hankkeiden painottumista yksilö- ja yhteisökeskeisyyden sekä kumouksellisuuden ja sovinnaisuuden alueille. Gielen sijoittaa käyttämiään yhteisötaiteellisia esimerkkitapauksia kompassiin kokonaisuuksina, mutta koska omakuvahanke oli erityisen pitkäkestoinen ja sisälsi eri tavoin toteutettuja pajoja ja lisäksi kirjajulkaisun, on mielestäni aiheellista käsitellä hankkeen vaiheita itsenäisinä ”paikannuksina” yhteisötaiteen kartalla. Tämä aiheuttaa sen, että yksittäisen pistemäisen sijoituksen sijasta omakuvahanke levittäytyy usealle pisteelle luoden omanlaisensa alueen kompassilla.

Yhteisötaide ei sulje sisäänsä kaikkea vuorovaikutuksessa tapahtuvaa taidetta, vaan yhteisön osallisuus projektin suunnittelussa, taiteen tekemisessä ja teoksen vastaanottamisessa, sekä hankkeiden mahdolliset poliittiset päämäärät vaikuttavat yhteisötaiteeksi määrittelyyn (Kantonen 2005, 50–51). Tämä nousee tärkeäksi kysymykseksi omakuvahankkeen kohdalla, sillä jos yhteisötaiteen lähtökohdaksi mielletään yhteisö ja jos yhteisöllä tai yleisöllä tulisi olla mahdollisimman paljon

vaikutusvaltaa projektin suunnittelusta lähtien, se asettaa haasteita omakuvahankkeen yhteisöllisyydelle ja osallistujien ja taiteilijaohjaajien valtasuhteille.

Omakuvahankkeessa tapahtui kiinnostava painopisteen muutos: projektin alkuvaiheissa tiedotuksessa ja hankkeen rahoitushakemuksessa painotettiin yhteisöllisyyttä, mutta projektin lopussa tuotetussa pedagogisessa metodikirjassa, *Omakuva on jokaisen kuva* (2011), keskitytään identiteetin ja erityisesti muistojen pohdintaan ja rakentamiseen taiteen keinoin. Painopisteiden muuttuminen projektin aikana ei ole mitenkään erikoista yhteisötaiteelle, sillä sitä muokkaavat ja rajaavat voimakkaasti saadun rahoituksen määrä ja muut resurssit, kuten käytettävissä oleva aika, osallistujien sitoutumisen aste ja henkilökunta tai sen puuttuminen. Painopisteen muuttumista on helpompi ymmärtää, kun hahmotellaan hankkeen eri vaiheita ja käsitellään niitä omina väliahankkeinaan omakuvahankkeen sisällä.

Yhteisöllisyyden lisäksi omakuvahankkeen mainitaan lisäävän osallistujien hyvinvointia (hankehakemus vuodelta 2008), mutta se ei ole keskeisessä asemassa hankkeen tavoitteissa. Hankkeen kautta saavutettuja hyvinvointivaikutuksia ei metodikirjassa arvioida lainkaan, toisin kuin *Hair*-musikaalista tehdyssä loppuraportissa. Musikaalihankkeen kohdalla tutkimuksellisen tiedon hankkiminen osallistujien koetusta terveydentilasta oli mukana projektin alkuvaiheista lähtien, joten tämä osaltaan selittää vastaavan tiedon puuttumista omakuvahankkeen kohdalla, joka selkeästi painottui näyttelyihin keskittyväksi ja taidepainotteiseksi projektiksi. Lisäksi musikaaliprojektin työryhmässä oli mukana hyvinvointi- ja terveysalan ammattilaisia, joita omakuvahankkeessa ei ollut.

2000 & 11 OMAKUVAA -hanke toimii mielestäni kiinnostavasti taideprojektin, taideterapian ja hyvinvoinnin rajapinnoilla. Erityisesti haluan kiinnittää huomiota siihen, kuinka hankkeen tavoitteita sanallistetaan ja kuinka nämä sanallistukset toisaalta sitovat sitä taideterapiaan ja hyvinvointia kulttuurista -ajatteluun ja toisaalta erottavat näitä toisistaan. Sanallistuksilla tarkoitan niitä käsitteitä, joilla omakuvahanketta ja sen tavoitteita luonnehditaan hankehakemuksessa, hankkeen tiedotteissa ja pedagogisessa metodijulkaisussa *Omakuva on jokaisen kuva*. Omakuvahankkeen yhteydessä oli siis nähtävissä paljon terapeuttisia elementtejä, mutta taideterapiaksi pajoja ei voida sanoa. Vaikka hanke irtisanoutuu varsinaisesta taideterapiasta, on hankkeessa toiminut Ilona

Tanskanen sitä mieltä, että taide on aina terapeutista tekijälleen (2011, 49). Taiteen terapiaominaisuuksien painottamisen sijaan omakuvahanketta voidaan tarkastella omaelämäkerrallisuutta ja tunnustuksellisuutta vasten, sekä omakuvan työstämistä osana kulttuuria ja identiteettien tuottamista (Erävaara 2011, 32). Sanallistuksien kautta etsin syitä sille, miksi yhteisötaiteesta on tullut suosittu ja rahoitettu taidemuoto.

Taiteilijoiden tuottamiin omakuviin on pitkään liitetty ajatuksia itsensä paljastamisesta ja totuudellisuudesta. Omakuva tyyppinä edellyttää, että uskomme taiteilijan esittävän itseään tai itsensä kuvassa. Käsittelen omakuvan ja taiteilijan roolin muuttumisen historiaa selventääkseni kuvatyypin erityisyyttä suhteessa muihin muotokuvaan. Tässä nojaan erityisesti Marsha Meskimmonin (1996) naistaiteilijoiden omakuvia käsittelevään tutkimukseen. Taiteilijaneron syntyminen kulttuurisena konstruktiona auttaa osaltaan ymmärtämään omakuvan saavuttamaan mystisen ”sielun ikkunan” statusta ja avaa kiinnostavalla tavalla käsitystä taiteen voimasta vaikuttaa yksilöön ja tämän hyvinvointiin.

Yhteisötaiteelliset taidekäytännöt ovat kehittyneet yhtä aikaa taideterapian ja avantgarden teorioiden kanssa. Selvittämällä yhteisötaiteen kehityksen taustoja avantgardesta paikkasidonnaisen taiteen kautta nykytaiteen etnografiseen käänteeseen pyrin tuomaan esille muutoksia taiteilijan, taiteen ja yleisön rooleissa ja suhteissa toisiinsa. Yhteisötaiteen juuret Yhdysvalloissa ovat taiteilija Suzanne Lacyn mukaan korostuneen poliittiset ja vasemmistoliikehdintään liittyvät (1995, 25), kun Euroopassa vastaavaa radikaalitaustaa ei näytä olevan. Avantgarden elitistinen shokkitaide kokee siirtymän ulos valkoisesta kuutiosta osaksi elävää elämää paikkasidonnaisena taiteena. Paikkasidonnaisen taiteen kohdalla kysymys yleisön suhteesta teokseen ja teoksen suhteesta paikkaan nousee keskiöön. Etnografisen käänteen tarkastelulla pyrin saamaan otetta taiteilijan roolissa tapahtuneesta muutoksesta nerosta poikkeusyksilöstä yhteisöjä ja (eksoottista) toista tutkivaksi ja dokumentoivaksi etnografiksi ja samalla tällaisen tutkivan ja dokumentoivan taiteen poliittisuudesta ja taidehankkeiden valtasuhteista.

Tarkastelen taideterapian historiaa voidakseni tarkemmin osoittaa niitä kohtia, joissa yhteisötaide toisaalta lähenee ja toisaalta etäännyy terapiatyöstä. Rajanveto on vaikeaa, ja paikoin jopa mahdotonta. Tärkein erottava tekijä on se, että taideterapian toteuttaa aina koulutuksen saanut terapeutti, kun taas yhteisötaiteen mahdollistaa pääasiallisesti

taiteilija, jolla ei välttämättä ole ammatillista taustaa mielenterveys- tai hyvinvointialalla. Pyrin nostamaan esille niin sanottua terapiapuhetta, jota havaitsin omakuvahankkeen yhteydessä. Tällaisessa puheessa vaikuttaa taustalla ajatus taiteen parantavasta, jopa mystisestä voimasta. Näen taideterapian tärkeänä linkkinä siinä, miksi yhteisötaiteelle annetaan niin suuri rooli hyvinvoinnin lisäämisessä kulttuurin keinoin. Suomessa Opetus- ja kulttuuriministeriö on panostanut kulttuurin kautta tuotettavan hyvinvoinnin rahoitukseen ja tutkimiseen. Käyn läpi muutamia kulttuuria ja hyvinvointia käsitteleviä tutkimuksia ja niiden tuloksia.

Omakuvahankkeeseen liittyy myös julkisen ja yksityisen rajankäyntiä, kun hyvin intiimejäkin omakuvia tuotiin näytteille julkisiin paikkoihin ja paikkoihin, jotka tarkoituksellisesti poikkesivat galleria- ja museotiloista. Pohdin tätä julkisen ja yksityisen rajankäyntiä omakuvahankkeessa sekä julkiseen tilaan liittyviä valtakysymyksiä. Yhteisötaiteellisten hankkeiden arviointi on haastavaa muun muassa siksi, että vain pieni osa tapahtuneesta taideteosta jää projektin ulkopuolisen katsojan nähtäväksi. Mahdollisten valmiiden teosten useat tekijät asettavat lisää ongelmia, kun teoksia ei voida suoraviivaisesti nimetä pajoja ohjanneelle taiteilijalle. Pohdin tätä ja yleisemmin yhteisötaiteellisten hankkeiden arviointia.

1.2. Aineisto ja tutkimuskirjallisuus

Tutkimukseni *2000 & 11 OMAKUVAA* -hanketta käsittelevä aineisto koostuu hankkeen julkaisemasta pedagogisesta kirjasta *Omakuva on jokaisen kuva* (2011), tekemistäni haastatteluista ja kyselyistä, sekä hankkeen verkkotiedotteista (www1, www2, www3). Haastattelin omakuvahankkeessa toiminutta taiteilijaa Pia Bartschia huhtikuussa 2011 hänen ollessaan *Turku 2011* -hankkeen infopisteenä toimineessa kahvila Kulmassa Läntisellä Rantakadulla. Bartsch oli kahvilassa vastaanottamassa maaliskuun aikana toteutettuja, itsenäisesti työstettyjä omakuvia, joita turkulaiset saivat tulla palauttamaan taiteilijalle. Seurasin taiteilijan käymiä keskusteluja omakuviaan palauttamaan tulleiden ihmisten kanssa ja näin joitakin palautettuja töitä. Varsinainen hanketta koskeva haastattelu kesti noin tunnin. Olin luonnostellut joitakin keskustelua ohjaavia kysymyksiä, mutta pääosin haastattelu sujui varsin vapaamuotoisesti edeten aiheesta toiseen. Erityisesti kiinnostuin haastattelun aikana yhteisötaiteen ja taideterapian

yhteydestä, josta keskustelimmekin paljon. Varsinaisiin työpajoihin en osallistunut, enkä siten voi arvioida niissä tapahtunutta työskentelyä muutoin kuin hankkeen tuottaman kirjajulkaisun, Bartschin haastattelun ja Iiona Tanskasen kyselyvastausten kautta. En myöskään saanut käyttööni tarkkoja tietoja eri pajojen toteutusajankohdista tai sisällöstä.

Keräsin huhtikuussa 2011 kahvila Kulmassa töitään palauttamassa käyneiltä ihmisiltä kyselyn, jolla halusin selvittää, miksi ihmiset olivat lähteneet hankkeeseen mukaan ja mitä he tunsivat saaneensa siitä itselleen. Kyselyyn vastasi yhdeksän ihmistä (Liite 1). Taustatietoina ihmiset ilmoittivat nimensä ja ikänsä niin halutessaan. Kaikki vastanneet olivat erittäin tyytyväisiä hankkeeseen. Toisaalta kysely ei kannustanut pohtimaan hanketta kriittisesti ja kahvilaan tulleet ihmiset suhtautuivat hankkeeseen ja ylipäätään taiteeseen jo lähtökohtaisesti positiivisesti. Kukaan vastanneista ei kertonut epäonnistumisista, varmasti suurelta osin pienen vastaajajoukon ja kyselyn vahvasti positiivisen luonteen vuoksi. Kaikki vastanneet olivat jo aiemmin harrastaneet taidetta jollakin tavalla, joko itse taiteillen tai näyttelyissä käyden, ja osoittivat kiinnostusta taidetta ja kulttuuria kohtaan. Vastanneet kokivat saaneensa kannustusta taiteen tekemiseen ja ilmoittivat lähes poikkeuksetta jatkavansa taiteilua projektiin osallistumisensa jälkeenkin. Useat vastanneet kertoivat yllättyneensä siitä, että he osasivat tehdä taidetta, vaikka olivat aiemmin epäilleet kykyjään.

Kyselyyni vastanneiden määrä oli vaatimaton ja valikoitunut siten, että vastaajat olivat hyvin motivoituneita osallistumaan hankkeeseen tullessaan vapaaehtoisesti palauttamaan töitään. Olisikin kiinnostavaa toteuttaa laajempi kysely vastaavassa hankkeessa, johon saataisiin vastaajiksi useiden eri työpajojen osallistujia, ja jossa annettaisiin mahdollisuus pohtia projektia ja sen onnistumista myös kriittisesti. Kyselyn toteuttaminen vuosia hankkeen päättymisen jälkeen ei ehkä ole mielekästä osallistujien muistikuvien haalistumisen takia, vaan tällaisen kyselyn pitäisi olla osana projektia jo sen suunnitteluvaiheessa.

Usein yhteisötaiteellisten projektien loppuarviointi on hyvin positiivista ja keskittyy esittelemään onnistumisia, kun epäonnistumisista tai negatiivisista kokemuksista on kirjoitettu hyvin vähän. Poikkeuksena tästä toimii *Myrsky*-hankkeesta tehty tutkimus, jossa hankkeeseen osallistuneita nuoria pyydettiin arvioimaan hankkeen heille

aiheuttamia negatiivisia vaikutuksia neljän näitä vaikutuksia koskevan väittämän avulla (Kotilainen et al. 2011, 228–229). *Myrsky*-hankkeessakin positiivisia vaikutuksia koskevia väittämiä on kuitenkin selkeästi negatiivisia vaikutuksia enemmän, yhteensä kaksitoista (ibid., 230). Positiivisia vaikutuksia koskevat väittämät ovat paljon negatiivisia vaikutuksia koskevia väittämiä tarkempia ja käsittelevät nuorten elämää paljon laajemmalla alalla. Kyselyssä on siis lähtökohtaisesti painotettu hankkeen positiivista antia ja negatiivisten kokemusten ilmaisulle on annettu hyvin rajallinen tila. Myös *Hair*-musikaalihankkeessa kiinnitettiin huomiota negatiivisista kokemuksesta kertoneisiin osallistujiin, niin sanottuihin maan hiljaisiin, jotka kokivat jääneensä ryhmässä syrjään (Felixson et al. 2012, 39–40). Omakuvahankkeen työryhmä on käsittäakseni koonnut työpajoihin osallistuneilta ihmisiltä jonkinlaista palautetta, mutta tästä aineistosta minulla ei ole tarkempaa tietoa.

Lähetin sähköpostikyselyn (Liite 2) hankkeen sisältötyöryhmän jäsenille, mutta sain vastauksen vain äidinkielenopettaja Ilona Tanskaselta. Kyselyssä kysyin muun muassa hankkeen taustoja, mielipidettä yhteisötaiteesta, sen onnistumisen kriteereistä ja taiteilijan roolista. Sain käyttöni myös omakuvahankkeen *Turku 2011* -säätiölle tekemän rahoitushakemuksen. Hakemukseen hankkeen koordinaattori Taina Erävaara on määritellyt hankkeen päämäärät ja valinnut sitä kuvaavat käsitteet. Vertaan tätä hankehakemuksen käsitteistöä hankkeen pedagogisessa metodikirjassa esiintyviin käsitteellistykseen. Vertaamalla projektin alkuvaiheen käsitteellistystä ja metodikirjaan päätyneitä artikkeleita, on mahdollista hahmottaa sitä kehityskaarta, joka näyttää olevan tavallinen yhteisötaideprojekteille. Tavoitteita asetetaan ja rahoitusta haetaan mielessä tietty päämäärä, mutta saatu rahoituksen määrä ja muut vastaan tulevat rajoitteet ja resurssit lopulta määräävät sen, mitä saadaan aikaiseksi. Lisäksi voi olla tarkoituksenmukaisempaa tarkastella työpajoja ja kirjaa jossakin määrin toisistaan erillisinä väliahankkeina, kuten jo edellä esitin. Käsitteellistykset siis hahmottavat sekä hankkeiden osien liittymistä toisiinsa että niiden välisiä painopiste-eroja.

Yhteisötaiteesta ja taiteen hyvinvointivaikutuksista ovat kirjoittaneet lähinnä taiteilijat ja hyvinvointi- ja sosiaalialan ammattilaiset. Taidehistoriallista tutkimusta aiheesta on hyvin vähän. Tämä aiheuttaa sen, että yhteisötaidetta käsittelevä käyttämäni lähdekirjallisuus on painotukseltaan hyvin käytännönläheistä ja keskittyy suurelta osin esittelemään erilaisia tapoja toteuttaa yhteisötaiteellisia projekteja. Itse tarkastelen

yhteisötaidetta ja keskustelua taiteen hyvinvointivaikutuksista teoreettisesta ja taidehistoriallisesta näkökulmasta, pyrkien selvittämään siihen liittyvää käsitteistöä ja liittämään sitä osaksi taidehistoriallista jatkumoa. Yhteisötaiteesta kirjoittaneen taiteen tohtori Lea Kantosen väitöstutkimus *Teltha. Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa* (2005) on edelleen kattavin aiheesta suomeksi kirjoitettu teos. Kantonen on muun muassa koonnut yhteen useita yhteisötaiteeseen liitettyjä käsitteitä, joita käytän tässä tutkimuksessa. Tämän lisäksi nojaan esimerkiksi Mika Hannulan, Suzanne Lacyn ja Kate Crehanin kirjoituksiin yhteisötaiteesta.

Taideterapian käytäntöjä ja teoriaa käsitteleviä teoksia on saatavilla paljon. Tässä tutkimuksessa viitataan erityisesti Mimmu Rankasen, Meri-Helga Mantereen ja Hanna Hentisen toimittamaan *Taideterapian perusteet* (2007) -teokseen sekä Susan Hoganin *Healing Arts. The History of Art Therapy* (2001) -teokseen. Omakuvaa käsittelevää tutkimuskirjallisuutta on niin ikään saatavilla rajoitetusti. Tässä työssä viitataan erityisesti Marsha Meskimmonin naistaiteilijoiden omakuvia käsittelevään tutkimukseen *The Art of Reflection. Women Artists' Self-portaiture in The Twentieth Century* (1996). Taiteen ja kulttuurin hyvinvointivaikutuksia käsittelen paitsi *Kulttuuri tekee hyvää 2011. Turku 2011 hyvinvointiohjelma 2008–2012* –pohjalta, myös Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisujen kautta (von Brandenburg 2008, Liikanen 2010). Julkisen taiteen osalta viitataan muun muassa Miwon Kwonin (2004) ja Johanna Ruohosen (2010) kirjoituksiin. Yhteisötaiteen arviointia käsittelevää kirjallisuutta on niin ikään saatavilla hyvin niukalti ja tässä turvaudun Lea Kantosen (2005; 2010a; 2010b; www4) ja Suzanne Lacyn (1995) ajatuksiin.

2. 2000 & 11 OMAKUVAA

2000 & 11 OMAKUVAA on Turun ammattikorkeakoulun Taideakatemia kuvataiteen koulutusohjelman vuosina 2008–2013 toteuttama projekti, jonka yhtenä osana toteutettiin Turun kulttuuripääkaupunkivuoteen liittyen taiteilijoiden ohjaamista omakuvallisia ja yhteisötaiteellisia omakuvallisia työpajoja. Työpajojen tuotoksia, eli eri tekniikoin tehtyjä valmiita omakuvia, esitettiin syksyllä 2011 useissa eri näyttelytiloissa mm. Sokos Wiklundin tiloissa, Wäinö Aaltosen museossa, Turun Taidemuseossa ja ICT-talon aulatiloiissa. Hanketta dokumentoitiin ja sen yhteydessä tuotettiin pedagoginen metodikirja, *Omakeuva on jokaisen kuva*. Hankkeen sisältötyöryhmään kuuluivat projektipäällikkö Taina Erävaara, valokuvataiteilijat Vesa Aaltonen ja Pia Bartsch, sekä suomen kielen ja viestinnän tuntiopettaja Ilona Tanskanen. Lisäksi projektiin osallistui vierailevia taiteilijoita, joista ainakin Cristina Nuñez on kirjoittanut projektin julkaisuun.

Turun ammattikorkeakoulun nettisivuilla projektia kuvataan seuraavasti:

Turkulaiset valokuvataiteilijat sekä kutsutut kuvataiteilijat toimivat omakuvallisten ja yhteisötaiteellisten työpajojen vetäjinä. Hankkeen työpajoihin liittyy myös omaelämäkerrallinen kirjoittaminen. Yhteisöllisten työpajojen sarjaa täydentävät alueelliset kuvataiteilijat ja omaelämäkerrallisen kirjoittamisen asiantuntijat. Omakuvaa lähestytään mm. identiteetin, muistin, paikan, huumorin, sarjallisuuden, tarinan ja ruumiillisuuden näkökulmista.

Hankkeen tavoitteena on Turun alueellinen kattavuus ja osallistuvien henkilöiden moninaisuus. Hanke sekä työllistää että yhteisöllistää taiteellisesti ja poikkialaisesti erilaisia toimijoita. (www2)

Tähän kuvaukseen on jo sisällytetty muutamia hanketta kuvaavia käsitteitä, kuten *identiteetti*, *muisti*, *paikka*, *tarina* ja *ruumiillisuus*. Hankkeen kerrotaan myös työllistävän ja yhteisöllistävän poikkialaisesti, mutta tätä ei selvitetä tarkemmin.

Hankkeen kirjajulkaisussa julistetaan, että ”2000 & 11 OMAKUVAA antavat Turulle kasvot” näyttelyiden kautta (Erävaara & Tanskanen 2011, 9). Kasvot siis annetaan, ilmeisesti omakuvahankkeen toimesta, sen sijaan että turkulaiset loisivat itse omat kasvonsa. Tässä käytetty antamisen ja miksei myös edellisen lainauksen *yhteisöllistämisen* retoriikka tulee mielestäni hyvin lähelle myöhemmin tarkemmin käsittelemääni *voimauttamista*, jonka ajatuksena on, että voimaa annetaan yksilölle tai yhteisölle, kun sosiaalityön piirissä käytetty *voimaantuminen* taas perustuu ajatukseen, että voimaa nimenomaan ei voi siirtää toiselle. Tällainen sanojen vivahde-eroihin takertuminen saattaa vaikuttaa tarpeettomalta, etenkin kun omakuvahankkeen yhteydessä tuskin on ajateltu kasvojen antamista yhtä latautuneesti kuin asian tässä esitän. Osoitan kuitenkin myöhemmin tässä työssä, miksi käsitteiden lähitarkastelu on tärkeää ja miksi siihen pitäisi myös panostaa niin tutkimuksessa kuin hankkeissa itsessään.

2000 & 11 OMAKUVAA on yhteisötaidehankkeena mielestäni poikkeava erityisesti kestoltaan, koska hanke alkoi jo vuonna 2008. Hanke jakaantui useisiin lyhyisiin ja joihinkin pitkäkestoisiin projekteihin, siinä on toiminut useita taiteilijoita yhden tai muutaman sijaan ja töitä on toteutettu useilla eri tekniikoilla, muun muassa maalaten, videokuvaten, valokuvaten ja kirjallisesti. Omakuvahanke on kiinnostavalla tavalla yhdistänyt individualistiseksi koetun omakuvan ja itsensä tutkiskelun sekä yhteisöllisen identiteetin prosessoinnin työpajoissa. Osallistuneet ihmiset ovat ainakin jollain tasolla ja joissakin työpajoissa yhteisöllisesti työstäneet omakuviaan ja identiteettiään. Taina Erävaara viittaa käsittääkseni sisältötyöryhmän sisäiseen yhteisöllisyyteen kertoessaan: ”2000 & 11 OMAKUVAA on ollut yhteisöllinen ja jaettu oppimisprosessi, yksityisestä intohimosta on tullut yhdessä ajattelemista ja tekemistä.” (2011, 39). Hanke ei tiedotuksensa perusteella pyrkinyt ratkaisemaan mitään yhteisössä esiintyvää ongelmaa, kuten yhteisötaiteelliset hankkeet useimmiten, vaan se halusi pääasiallisesti tuottaa mahdollisimman monia näyttelytapahtumia poikkeuksellisissa tiloissa ja tuoda esiin uusia tapoja työstää omakuvaa ja sen kautta identiteettiä (Tanskanen 2011, 49).

Projektin alussa tiedotuksessa (www3) mainittiin vielä yhteisötaiteellisuus, mutta marraskuussa 2011 ilmestyneessä julkaisussa se on jäänyt taka-alalle. Yhteisöllisyyttä on vaikea dokumentoida tai muuttaa metodiksi, ja ehkä siksi projektin julkaisukin keskittyy helpommin sanallistettaviin asioihin, kuten omakuvien erilaisten

toteuttamistapojen ohjeisiin (esim. Tanskanen 2011). Lisäksi yhteisötaidetta tuntuu luonnehtivan ainutkertaisuus ja katoavaisuus, ja tällöin metodiksi muuttaminen tekisi yhteisötaiteellisesta projektista jotain, jonka voisi toteuttaa kuka tahansa. Kun valmista metodia ei ole, paja vaatii taiteilijan, joka kantaa itsessään teoksen tai prosessin eetosta, jotain joka oikeuttaa taiteilijan roolin pajan vetäjänä verrattuna kehen tahansa muuhun ohjaajaan.

Lea Kantoselle yhteisötaiteen metodiksi muuttamista vastaan puhuu sen speaktaakkeliiksi muuttumisen vaara:

Jotta sosiaalisesti sitoutuneen taiteen uudet ilmaisutavat eivät liian nopeasti popularisoituisi ja muuttuisi hampaattomiksi, osa taiteilijoista välttää tietoisesti speaktaakkeliin osallistumista, eli suurissa julkisissa taidelaitoksissa työskentelemistä, julkisen rahoituksen vastaanottamista, haastattelujen antamista ja näyttävien taideprojektien julkista esittämistä. (2005, 59.)

Omakuvahanke mielestäni osittain vastustaa ja osittain vahvistaa yhteisötaidetta speaktaakkelinä. Näyttelyille haluttiin mahdollisimman paljon näkyvyyttä, rahoitus tuli osin julkisesta lähteestä ja kirjajulkaisussa taiteilijat kertoivat omalla nimellään menetelmistään ja suhtautumisestaan yhteisötaiteeseen sekä omakuvahankkeeseen. Toisaalta työpajoissa taiteilijoiden rooliin kuului jättäytyminen varsinaisen taidetyöskentelyn taka-alalle, ohjaajaksi tai neuvojaksi eikä valmiita teoksia nimetty suoraan taiteilijoiden töiksi.

Koska *2000 & 11 OMAKUVAA* keskittyi erityisesti omakuvien teorian ja taiteellisten metodien kehittämiseen, käsittelen seuraavaksi omakuvan historiaa ja taiteilijan muuttuneita rooleja. Omakuva on kuvana erityinen ja siihen liitetään paljon myyttisiä ajatuksia taiteilijan sisimmän paljastumisesta ja syvällisestä itsetutkiskelusta. Omakuvahanke tarttui omakuviin käsittääkseni pääasiallisesti siksi, että se kiinnosti jo ennestään projektipäällikkö Taina Erävaaraa (Erävaara 2011, 30; Bartsch 1.4.2011). Kuitenkin keskustellessani projektin taiteilijan Pia Bartschin kanssa kävi ilmi, että omakuvan valikoituminen työstettäväksi kuvalajiksi kantoi mukanaan myös paljon kulttuurisia ja terapeuttisia merkityksiä, jotka liittyivät omakuvahankkeen hyvinvointia kulttuurista -ajatteluun. Tarkastelemalla omakuvan historiaa länsimaisessa kontekstissa sekä taiteilijan muuttuneita rooleja pyrin hahmottamaan, miksi omakuva kuvatyypinä sitoo omakuvahanketta vielä entistä tiukemmin hyvinvointi- ja terapia-ajatteluun. Koska

omakuvahanke nimesi itsensä yhteisötaiteeksi, käsittelen myös yhteisöä omakuvahankkeessa.

2.1. Omakuva ja taiteilijan muuttuvat roolit

Omakuvaan länsimaisena taiteen lajina on pitkään liitetty ajatuksia siitä, että kuvaamalla itsensä taiteilija paljastaa samalla persoonallisuutensa ja sisimpänsä (Kuusamo 2010, 98; De Girolami Cheney et al. 2000, xxvi). Omakuvista on ajateltu olevan löydettävissä jopa piilotettuja vihjeitä ja attribuutteja, jotka erityisesti kiinnittävät katsojan huomion. Omakuva on voinut toimia myös taiteilijan näytteenä kyvyistään ja samalla ammatillisen identiteetin rakentamisen keinona. (De Girolami Cheney et al. 2000, xxi–xxii.) Altti Kuusamo esittää, että vaikka omakuvat usein tuntuvat intiimeiltä ja suljetuilta, on kyseessä ennemminkin pyrkimys luoda omintakeinen tyyli (self-fashioning), eikä niinkään sisäisen itsen tarkastelu (2010, 99).

Kuusamon mukaan omakuva toimii tekijänsä omaksuman identiteetin ilmauksena ja ”siten omakuvan lajissa tietty merkityksentuoton muoto yhtyy tiettyyn modaaliseseen funktioon esittää selfiä tiettyjen spesifien sosiaalisten sopimusten nojalla” (ibid., 99–100). Omakuvan voi nähdä suljettuna systeeminä, jossa tekijä kommunikoi itselleen, oman kuvansa kanssa. Kuusamolleen omakuvassa ”tekijä tuottaa itsensä toiseksi, tuottaa oman vierautensa ---”. Hänen mukaansa omakuva genrenä, eli kuvien jatkuva virta, ”sallii katsojan tulla mukaan merkityksenantotapahtumaan”. (ibid., 101.) Kuvan yleisö tulee katsojana kuvan tekijän ja kuvan väliin rikkoen illuusion kuvasta peilinä. Siten suljetulta kommunikaatiosysteemiltä vaikuttava omakuva ei olekaan suljettu, vaan genrensä kautta avoin tulkinnalle ja merkityksenannolle. Muotokuvan tunnistaminen omakuvaksi ei ole ongelmaton, vaan usein siihen tarvitaan kirjallisia lähteitä. Muotokuva ei aina itsessään kerro, että kyseessä on kuvatun kohteen omakuva. (esim. De Girolami Cheney et al. 2000, xxii–xxiii.)

Perinteiseen maalattuun omakuvaan liittyy myös oletus siitä, että taiteilija toistaa todenmukaisesti peilistä heijastuvan kuvansa (Meskimmon 1996, 1; Kuusamo 2010, 100). Laura Cummingin mukaan taiteilijoiden omakuvia ei voida pitää dokumentaarisina todisteina, mutta omakuvissa on siitä huolimatta hänelle jotain syvää

ja kiistämätöntä, jota tavallisissa muotokuvissa ei ole. Cummingille muotokuvat asettavat katsojan aina hetkellisesti kasvokkain toisen ihmisen kanssa, kunnes kasvot muuntuvat taas kuvaksi. Omakuva menee kuitenkin astetta pidemmälle väittäen, että kuva ja sen esittämä ihminen ovatkin yhtä. (2009, 4-6.) Peili oli taiteilijoiden omakuvien synnylle olennainen apuväline ennen valokuvan yleistymistä. Peili sisälsi omakuvan. (ibid., 140.) Marsha Meskimmon yhdistää omakuvan vaatiman peilin tradition turhamaisuuden ikonografiaan erityisesti naistaiteilijoiden omakuvissa (1996, 2–3). Peili toimi maalauksen metaforana naturalismin estetiikassa, maalauksen tuli heijastaa todellisuutta, todenmukaisesti.

Meskimmonin mukaan näkeminen on noussut länsimaisessa filosofiassa ensisijaiseksi tietämisen muodoksi jopa niin voimakkaasti, että näkeminen on tietämistä. Siten hänelle representaatio on erottamattomasti yhteydessä tietämisen voimaan. (ibid., 3–4.) Meskimmon huomauttaa myös Jacques Lacanin peilivaihteorian olevan tärkeä vaikuttaja länsimaisessa omakuvassa. Lapsi erottaa itsensä omaksi kokonaisuudeksi ja äitinsä toiseksi peilin kautta. Näin syntyy jako minä – toiset. Meskimmonille omakuvien naiset ovat sukupuolensa myötä aina toisia suhteessa miehiin. (ibid., 4–5.) Valokuvan myötä peilin merkityksen omakuvien tuottamisessa voisi ajatella pienentyneen, mutta toisaalta on vaikea uskoa, etteikö omakuvaansa valmistelevalta taiteilijalta vilkaisisi peiliin jossain vaiheessa ennen laukaisijan painamista.

Meskimmonille omakuvan historia liittyy erottamattomasti käsitykseen taiteilijasta ihmistyyppinä (‘artist’ as a type). Taiteilija määrittyi paitsi suhteessa muihin ammattikuntiin, myös myyttisellä tasolla persoonallisuuden piirteinä. Taiteilijaa kuvaava omakuvallinen ikonografia kehittyi samanaikaisesti kuin käsitykset taiteilijan olemuksesta. Näin ollen yksi omakuvagenren avainpiirteistä ovat erilaiset roolit, joihin taiteilija on asetettu. Omakuva käsitteenä on riippuvainen siitä ajatuksesta, että taiteilija on poikkeusyksilö ja siten jo itsessään esittämisen arvoinen kohde. (1996, 15.) Taiteilijan asettaminen luovan neron rooliin liittyy kiinteästi yhteisötaiteeseen, jossa taiteilijan rooli on muuttunut poikkeusyksilöstä ohjaajaksi tai taustavaikuttajaksi. Taiteilijaneron ja taiteilijanmyytin syntymisen käsittely on mielestäni perusteltua, jotta pystyn myöhemmin paremmin esittämään, kuinka perustavanlaatuisen muutos taiteilijan roolissa on tapahtunut, ja kuinka keskeinen tämä muutos on yhteisötaiteen

määrittelyn ja arvioinnin kannalta. Taiteilijan roolin muutos korostuu niin sanotussa taiteen etnografisessa käänteessä, jota käsittelen tarkemmin luvussa 4.3..

Meskimmonin mukaan omakuva genrenä syntyi vasta renessanssin aikana, kun taiteilijoiden yhteiskunnallinen asema parantui ja taide erottui käsityöläisyydestä. Omakuvien kautta taiteilijat nostivat itsensä samaan yhteiskunnalliseen asemaan, kuin varakkaat taiteen tukijat. Valistuksen ja romantiikan teoriat neroista poikkeusyksilöistä vaikuttivat voimakkaasti myöhäisrenessanssin taiteilijan määritelmässä, ja taiteilijat kuvasivat itsensä älykkäinä porvariston edustajina. 1900-luvun alkuun mennessä taiteilijan kuva oli muuttunut avantgarden yksinäiseksi, keskiluokkaisuuden periferiassa eläväksi luovaksi neroksi, joka oli kaiken arkipäiväisyyden – kuten rahallisten asioiden – yläpuolella. Taiteilijan persoonallisuus erotti hänet muusta yhteiskunnasta. Koska taiteilijuus oli neroutta ja synnynnäistä, olivat jotkin akatemioiden ulkopuolella toimivat taiteilijat vahvasti sitä mieltä, että taidetta ei voisi koskaan opettaa tai oppia. (ibid., 16–17.)

Meskimmonille psykoanalyysin nousu vahvisti entisestään kuvaa taiteilijasta persoonallisuustyypinä tai -piirteenä, etenkin, kun Sigmund Freud kirjoitti sekä Michelangelosta että da Vincista. Freudin kirjoitusten ansiosta taiteilijan persoonaan liitettiin nyt erottamattomasti boheemius, raskasmielisyys (moodiness), sekä kyvykkyys ja kekseliäisyys, joita ei osattu arvostaa taiteilijoiden elinaikana. Meskimmon viittaa Simone de Beauvoiriin todetessaan, että Vincent van Goghista tuli tällaisen myyttisen taiteilijan ruumiillistuma tai arkkityyppi. (ibid., 18.) Taiteilijaneroin muodostuminen sai alkunsa taiteilijoiden erottautuessa käsityöläisistä. 1800-luvun puolivälissä taiteilijat pyrkivät eroon saavuttamastaan porvarillisesta, taidemarkkinoiden tukemasta asemasta ja hakeutuivat marginaaliseen yhteiskunnalliseen asemaan. Marginaalista käsin taiteilijat perustelivat vapautensa ja kykynsä havainnoida elämää. Marginaalisuudesta tuli myös avantgarden myyntivaltti. (ibid., 19.)

Edellä olevan valossa voisi väittää, että omakuva kuvatyypinä kantaa itsessään vahvaa psykologisen luennon perinnettä. Siten ajattelen omakuvan olevan jollain tavalla sidoksissa ajatuksiin taiteen hyvinvointimahdollisuuksista sekä taiteen ja psyyken yhteydestä. Omakuvahankkeen yhteydessä tämä tarkoittaa siis sitä, että valitessaan toteutettavaksi juuri omakuvan, hanke on jo jollain tasolla sotkeutunut psyykkisen

syväluotauksen sfääriin ja siten edelleen hyvinvointiajatteluun. Käsitteinä tämä näkyy kun hankkeen yhteydessä korostetaan omaelämäkerrallisuutta ja identiteettejä ja niiden rakentamista. Seuraavassa omakuvan psykologinen painoarvo lisääntyy entisestään ja otan läheisempään tarkasteluun omaelämäkerrallisuuden, tunnustuksellisuuden ja identiteetin käsitteet.

2.2. Omaelämäkerrallisuus, tunnustuksellisuus, identiteetti

Taina Erävaaran mukaan nykytaiteen omakuvat käsittelevät identiteettiä jatkuvana prosessina. Hän jakaa hankkeessa tuotetut omakuvat kuraattori Susan Brightia mukaillen viiteen temaattiseen kategoriaan: omaelämäkerta, ruumis, naamioituminen, studio & albumi sekä performanssi. (2011, 32.) Omakuvahankkeen työpajoissa tuotettiin omakuvia muun muassa erilaisten omaelämäkerrallisten metodien kautta (Tanskanen 2011, 49–50; Erävaara 2011, 37). Ilona Tanskanen näkee, että taide ja terapia ovat väistämättä aina jonkinlaisessa suhteessa toisiinsa siten, että taiteen tekeminen on tekijälleen terapeutista. Omaelämäkerrallisen kirjoittamisen hän näkee yhdeksi kirjoittamisen muodoksi terapeutin kirjoittamisen ja kaunokirjoittamisen lisäksi. (ibid., 49.) Omaelämäkerrallisen kirjoittamisen kautta ihmiset voivat työstää identiteettiään uusista näkökulmista ja kertomuksina (ibid., 53–57).

Marsha Meskimmon sijoittaa omaelämäkerran elämäkerran alalajiksi. Omaelämäkertoja pidettiin vielä 1700- ja 1800-luvuilla liian henkilökohtaisina, jotta ne voitaisiin laskea korkeakirjallisuudeksi (vrt. korkeataide – matala taide), kun taas elämäkertaa pidettiin hyvin toteutettuna erittäin objektiivisena ja todenmukaisena kuvauksena (portrait) kohteestaan. (1996, 65.) Meskimmon näkee, että sekä omakuva että omaelämäkerta taiteenlajeina perinteisesti olettavat, että kuvattu kohde on merkittävä (mies)yksilö, joka on toimillaan vaikuttanut historian kulkuun. Omaelämäkerrat keskittyvät perinteisesti menestykseen ja historialliseen todenmukaisuuteen. Omaelämäkerrat elämän tarinoina on totuttu kirjoittamaan siten, että ne etenevät kronologisesti ja ovat historiallisesti tosia. Poikkeamat tosiasioista heilauttavat kirjoituksen fiktion puolelle. Kertomus etenee kronologisesti päätyen kuvaamaan täysin kehittynyttä ja kypsyyntä kohdettaan, paljastaen poikkeusyksilön luonteen. Meskimmonille omaelämäkertojen analysointi on psykoanalyysistä kumpuava tapa lukea tekstejä. Elämän tapahtumia analysoimalla

halutaan selittää kuvatun poikkeusyksilön menestystä. Tällaisessa tulkinnassa kertomuksen minän oletetaan vastaavan objektia, eli kuvailun kohdetta ja olevan kykeneväinen hahmottamaan tapahtumat objektiivisesti, itsenäisenä ja täysin kehittyneenä, muuttumattomana ja kaiken itsestään tietävänä subjektina. (ibid., 65–67.)

Altti Kuusamon mukaan omakuvan tunnustuksellinen luonne tekee omakuvasta julkisen taiteenlajin (2010, 98). Kuusamolles omakuva on samanaikaisesti kommunikaatiota itselle ja yleisölle (ibid., 100). Heikki Kujansivun ja Laura Saarenmaan toimittamassa kirjassa *Tunnustus ja todistus* käsitellään tunnustamista ja todistamista omaelämäkerrallisen esittämisen kahtena perusmuotona. Tunnustamiseen ja todistukseen liittyy vahvasti oletus esitysten totuudellisuudesta ja toisaalta silminnäkiyydestä. (2007, 11.)

Kiinnostuksen omaelämäkerrallisuuteen ja etenkin sen yksityiseen luonteeseen voi nähdä alkaneen 1960-luvun niin sanotusta terapiakulttuurisesta käänteestä, joka innostui psykoterapian avoimuudesta ja totuudenmukaisuuden vaatimuksesta (Kujansivu & Saarenmaa 2007, 10). Johanna Sumiala-Seppälä toteaa kuitenkin, että terapeuttille kulttuurille ominainen tunnustaminen nostaa esiin teemoja ja ongelmia, jotka ovat aina henkilökohtaisia, eivät yhteisöllisiä. Hän viittaa sosiologi Frank Furediin todetessaan, että terapeuttilinen kulttuuri ei edes pyri vapauttamaan ihmistä ahdistuksestaan, vaan se haluaa ylläpitää tunnustamisen tarvetta. Tunnustamisen kautta pystytään normittamaan yksilöiden tunne-elämää, ja siten ylläpitämään yhteiskunnallista normijärjestelmää ja valta-asetelmaa. (Sumiala-Seppälä 2007, 177–179.) Tämä on kiinnostavaa etenkin omakuvahanketta ajatellen, koska se nimesi itsensä yhteisötaiteeksi, toimi osana kulttuuripääkaupunkivuotta, joka painotti hyvinvointivaikutuksia ja sisälsi paljon terapeuttilisiksi tulkitsemiani piirteitä. Ajatus tunnustamisen yksilöllisyydestä aiheuttaa siten jännitteen omakuvahankkeen yhteisöllisyyden ja omakuvan yksilöllisyyden välille.

Heikki Kujansivu käsittelee artikkelissaan Guillermo Gómez-Peñan ja Roberto Sifuentesin performanssi-installaatiota *Tunnustusten temppeli*. Teoksen aikana taiteilijat lavastivat katoliselle uskonnolle tyypillisiä pyhimyskappeleita, joista toinen oli Pelon kappeli ja toinen Halun kappeli. Performanssin ensimmäisessä vaiheessa taiteilijat istuivat pyhimyshahmoina itse kappeleissa ja ottivat vastaan tunnustuksia näyttelykävijöiltä. Seuraavassa vaiheessa taiteilijat korvattiin nukeilla ja saadut

tunnustukset esitettiin osana teosta ääninauhoitteena. (2007, 25–27.) Kujansivu näkee esityksen toimivan kahdella tasolla siten että performanssi painottui taiteilijoiden läsnäolon kautta tunnustamisella ja installaatio keskittyi tapahtuneiden tunnustusten todistamiseen (ibid., 29).

Näen omakuvahankkeessa samankaltaista taideprosessin jakautumista eri vaiheisiin: pajoissa ihmiset ovat tuottaneet merkityksellisiä, itselleen totuudellisia omakuvia taiteilijoiden ja muiden ryhmäläisten läsnä ollessa ja näyttelyissä asetettiin esille ”todisteet” tapahtuneista pajoista. Yhteisötaiteellisia pajoja voi ajatella myös performatiivisina, kun huomion kohteeksi nostetaan valmiiden taideteosten sijasta taiteen tekemiseen vaikuttavat taustatekijät, kuten halu parantaa osallistujien terveyttä tai jonkin yhteisöllisen ongelman ratkaiseminen. Taidehistorioitsija Grant Kesterin käyttämä käsite dialoginen estetiikka tulee lähelle performatiivisuutta, kun taiteen nähdään sijoittuvan esimerkiksi taiteilijan ja osallistujien, tai taideteoksen ja katsojan väliseen vuorovaikutukseen pelkän taideobjektin sijasta (2010). Käsitelen Kesterin dialogista estetiikkaa tarkemmin yhteisötaiteen käsitteiden yhteydessä luvussa 3.1..

Katriina Siivonen käsittelee artikkelissaan paikallisidentiteettejä Varsinais-Suomen saaristossa suhteessa EU:n alue- ja rakennerahastoihin. Hänen mukaansa kulttuuri, alueellisuus ja identiteetti voidaan tässä viitekehyksessä nähdä jonain, jota voidaan tuotteistaa ja jonka avulla voidaan markkinoida alueita painottaen niiden erityispiirteitä. ”Toisaalta niitä pidetään paikallisten ihmisten jakamina tietoina ja taitoina, joilla on itseisarvo, mutta joiden olemassaolo hyödyttää myös elinkeinoelämää. Niiden kautta syntyvän vahvan yhteishengen – identiteetin – nähdään tuovan yhteistyökykyä ja parantavan elinkeinoelämän mahdollisuuksia.” (2002, 43–44.) Siivonen esittelee norjalaisen antropologi Fredrik Barthin organisaatioiden toiminnan ja ihmisten arkielämän suhdetta jäsentämään kehitetyn analyysimallin:

Mallin mukaan identiteetit elävät eri tavoin eri yhteyksissä. Nämä yhteydet voi jakaa kolmeen eri ryhmään. Yksi ryhmistä on ns. mikrotaso, jolla tarkoitetaan tavallisten ihmisten arkista elämää ja siihen liittyviä alueellisuuden ja identiteettien kokemuksia. Kullakin ihmisellä on oma alueellinen identiteettinsä, joka on tavalla tai toisella kytköksissä muiden ihmisten alueellisiin identiteetteihin. Identiteetit saavat eri tilanteiden mukaan erilaisia painotuksia ja muuttuvat ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa. (ibid., 49–50.)

Toiseksi yhteydeksi Siivonen listaa välitason tarkoittaen erilaisia paikallisia organisaatioita. ”Tällä tasolla on tarve luoda pelkistettyjä kuvia alueista, niiden kulttuurista ja alueellisista ominaispiirteistä, jotta niitä voitaisiin käyttää työkaluina esim. alueen markkinoinnissa - - ”. Välitasoa ohjaa makrotaso, eli valtio, lait, hallinto, sekä kansainväliset säädökset ja organisaatiot. (ibid., 50.) Identiteetti voidaan siis nähdä myös kaupallisena hyödykkeenä.

Stuart Hallin mukaan globalisaatio on aiheuttanut sen, että kulttuuristen identiteettien kansalliset muodot heikentyvät ja alkavat horjua muuttuen yhtä pirstaleisemmiksi ja epäyhtenäisemmiksi. Tämän seurauksena alueelliset ja yhteisöidentiteetit muuttuvat yhä tärkeämmiksi. Identiteettien muuttumiseen liittyy myös jännitteisyys globaalien ja lokaalisen (sic) välillä. Hallille kansalliset identiteetit (esim. suomalaisuus) edustavat partikularistista kiinnittymistä, joka on aina jännitteinen suhteessa universalistisiin (ihmisyys) identifikaatioihin. (1996, 60–63.) Globalisaation on pelätty heikentävän kansallista identiteettiä ja homogenisoivan sitä. Hall kuitenkin esittää, että globaalien ja lokaalisen väliin on syntymässä pikemminkin uusi kytkös, eikä globaali ole korvaamassa paikallista. Globalisaation levittäytyminen maailmalla ja alueiden sisällä eri väestöryhmissä on epätasaista ja epätasa-arvoista, joka myös hidastaa homogenisaatiota. Kolmanneksi globalisaatio näyttäytyy Hallin mukaan valtaosiltaan läntisenä ilmiönä yksisuuntaisuutensa vuoksi. (ibid., 63–64.)

Hallin esittämä tapa käsittää globalisaatiota ja Siivosen ajatus identiteeteistä markkinoinnissa selittävät mielestäni hyvin yhteisötaiteen suosion nousua. Yhteisötaiteelliset hankkeet toimivat aina paikallisesti ja niiden tavoitteisiin liittyy usein paikallisidentiteettien vahvistaminen ja niiden arvon nostaminen suhteessa kansallisidentiteetteihin: halutaan nostaa ihmisiä ja ilmiöitä marginaalista keskemälle. Yhteisötaiteen kautta on mahdollista haastaa kansakuntien yhtenäiseksi oletettua identiteettiä ja avata keskustelua mahdollisista marginaali-identiteeteistä ja identiteettien moninaisuudesta.

Omakuvien esittämiseen julkisesti liittyy myös yleisön erilaisiin identiteetteihin samaistumisen näkökulma. Taina Erävaara viittaa taiteen tohtori Mari Mäkirantaan todetessaan, että vaikka omakuva voi olla tekijän minuudelle merkittävä, ei katsoja välttämättä löydä kuvasta tekijän identiteettiä tai intentiota (2011, 36). Työpajoissa,

tarkan ohjauksen alla toteutettujen omakuvien itsenäisyys, tai aitous, voi näyttäytyä myös ongelmallisena:

Muutaman vierailevan taiteilijan omakuvallinen työpaja on ollut rakenteellisesti ja visuaalisilta reunaehdoiltaan vahva, ts. tehtävänannot ovat sisältäneet taiteellisen metodin. Omakuvat saattavat tällöin paradoksaalisesti tuntua (taiteilija)osallistujan näkökulmasta pikemminkin taiteellisen kokonaisuuden osilta kuin itsenäisiltä, itse tehdyiltä, omakuvallisilta teoksilta. Toisaalta taiteilija, työpajan vetäjä, nimenomaan jakaa visuaalisen osaamisensa, viitoittaa merkitystasojen ja uusien visuaalisten strategioiden löytämiseen. (Erävaara 2011, 37.)

Lainaus liittyy myös yhteisötaiteen yhteydessä haastavaan kysymykseen tekijyydestä ja taiteilijan roolista sekä työpajojen valtasuhteista. Käsittelen yhteisötaiteen tekijyyttä tarkemmin luvussa 7.2..

Tunnustuksellisuus ja totuudenmukainen todistaminen omaelämäkerrallisessa taiteessa nivoutuvat identiteetin rakentamiseen osana yhteiskuntaa ja sen normeja. Omakuvahankkeessa liitettiin mukaan vielä hyvinvointiajattelu ja sitä kautta näen, että hanke asettuu osaksi niin sanottua terapeutista kulttuuria. Omakuvahankkeen käsittely yhteisötaiteena edellyttää yhteisön roolin pohtimista hankkeessa.

2.3. Yhteisö 2000 & 11 OMAKUVAA -hankkeessa

Koska en päässyt osallistumaan hankkeessa toteutettuihin pajiin, en voi arvioida pajojen yhteisöllisyyttä muutoin kuin hankkeen kirjajulkaisun ja saamieni haastatteluvastausten perusteella, eli käytännössä Ilona Tanskasen sähköpostin ja Pia Bartschin haastattelun kautta. Omakuvahanke toteutti sekä yhteisöllisiä, että itsenäiseen työskentelyyn perustuvia pajoja. Yhteisöllisyys näyttäytyi eri taiteilijoiden pajoissa eri tavoin ja eriasteisena. Esimerkiksi Cristina Nuñezin (2011) ja osassa Vesa Aaltosen (2011) pajoissa otetuissa valokuvissa ihmiset esiintyvät yksin, eikä kuvien tekemiseen liittynyt ryhmätoimintaa, kuten vaikkapa Ilona Tanskasen (2011, 53) kuvaamassa croquis-tehtävässä. Etenkin Nuñezin pajoissa tuotetut kuvat kääntyivät pikemminkin sisäänpäin, tutkiskelemaan kuvaajan omia syvyyksiä, kuin ottamaan yhteyttä muihin ihmisiin. Nuñez kirjoittaa omakuvien olevan aina jollain tasolla performatiivisia, sillä se

mitä haluamme ihmisten meistä näkevän välittyä siihen mitä teemme kameran edessä. Nuñezille itsen esittäminen on katarttinen prosessi. Yhteisö toimii yleisönä, jolle intiimi omakuva jaetaan. (2011, 96–98.)

Pia Bartschille ja Ilona Tanskaselle yhteisön rooli oli hyvin erilainen. Bartsch ohjasi työpajoja mm. kouluryhmille ja dementiaivanhainkodissa (1.4.2011). Haastattellessani Bartschia hän kuvaili, kuinka yhteisö muodostuu ryhmästä ihmisiä. Ihmiset alkavat keskustella keskenään ja ryhmään muodostuu ryhmädynamiikka. Bartsch koki, että lyhyestä ajasta huolimatta ihmiset kävivät hyvin syvällisiä keskusteluja. Keskustelevan prosessin kautta ihmiset alkoivat työstää omakuviaan. Bartschille ryhmätyö ja yhteisöllisyys näkyi siinä, kuinka pajoihin osallistuneet ihmiset olivat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa, ei niinkään taiteen tekemisessä yhteisöllisesti, sillä osallistujat työstivät omakuviaan itsenäisesti:

Se tekeminen itse ei ole ryhmätyö, mut se koko prosessi on aika pitkältä sitten niin, että se ryhmä, et se ryhmäkin alkaa muodostua ryhmänä, siis se kehittyy miten ne ihmiset mitkä yhdessä osallistuvat pystyvät sitten olla yhdessä. - - ne pajat on paljon ohjatumpia, sillä ehkä se keskusteleminen ja tutustuminen toisiinsa on paljon olennaisempi, tietenkin, kun että jokainen tekee sen yksin, mutta se onkin se tavoite. - - et tehdään yhdessä ja tutustutaan toisiinsa.

Ilona Tanskanen kirjoittaa hankkeen julkaisussa omakuvallisesta croquis-tehtävästä, jossa osallistujat istuvat vuorotellen mallina ja muut kirjoittavat hänestä sanallisen muotokuvan kolmessa minuutissa. Samanaikaisesti mallina istuva kuvaa itseään itselaukaisimen avulla. (2011, 53.) Tässä yhteisö, eli muu ryhmä antaa mallina toimineelle mahdollisuuden tulla nähdyksi ja kuulluksi tekemällä tästä taidetta. Näen tässä yhtymäkohtia myöhemmin käsittelemääni narratiiviseen taideterapian muotoon, jossa on pyrkimyksenä mm. tarinoita kertomalla muokata kuvaa itsestä ja elämän tapahtumista. Seuraavaksi käsittelem yhteisötaidetta ja siihen liittyviä käsitteitä tarkemmin.

3. YHTEISÖTAIDE

Suomessa yhteisötaidetta ovat tutkineet etupäässä taiteilijat ja taiteilijatutkijat, kuten Lea Kantonen (2005), jonka väitöskirja *Telтта. Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa.* on edelleen merkittävin aiheesta suomeksi kirjoitettu tutkimus. Väitöskirjassaan Kantonen keskittyy erityisesti yhteisötaiteen käsitteelliseen määrittelyyn ja eri käsitteiden merkityssisältöihin. Yhteisötaiteesta on kirjoitettu erilaisia metodioppaita ja pedagogisia artikkeleita (mm. *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua; Yhteyksiä. Asiaa yhteisötaiteesta;* Congdon 2004). Näiden tarkoituksena on lähinnä esitellä, mitä mahdollisuuksia taiteilijalla on työssään yhteisön kanssa ja miten taiteilijan tulisi paikantua tässä yhteistyössä.

Yhteisötaidetta on tutkittu hyvin vähän yhteisön näkökulmasta. Samoin se, onko taide saanut aikaan pysyviä muutoksia yhteisöissä, on jäänyt pitkälti tutkimatta. Pitkäaikaisvaikutusten tutkiminen vaatisi varmasti huomattavasti suurempia taloudellisia resursseja ja monialaista lähestymistä, kuin mihin hankkeissa on useimmiten rahkeita. Yhteisötaiteen kehittymistä Isossa-Britanniassa on tutkinut antropologi Kate Crehan (2011). Hän kirjoittaa teoksessaan *Community art. An anthropological perspective* esimerkin kautta, kuinka yhteisötaiteellinen toiminta on kehittynyt antropologisesta näkökulmasta. Yhteisötaiteesta Yhdysvalloissa on kirjoittanut Suomessakin hyvin tunnettu taiteilija Suzanne Lacy (1995). Lacyn kirjoituksiin pohjaavat myös monet Suomessa aiheesta tutkimusta tehneet. Hollantilaisen Paul de Bruynen (2011) toimittamassa artikkelikokoelmassa käsitellään yhteisötaiteen teoreettista pohjaa, tulevaisuudennäkymiä ja esitetään kritiikkiä yhteisötaidetta kohtaan.

Yhteisötaiteellisessa projektissa taiteilija työskentelee yhteistyössä jonkin tietyillä perusteilla rajatun tai rajautuneen yhteisön jäsenten kanssa luoden luottamuksellisia vuorovaikutussuhteita osallistujiin yksilöinä ja pyrkien samalla saattamaan osallistujat kommunikoimaan toistensa ja ympäristönsä kanssa. Taideprojektin määrittelyminen

yhteisötaiteeksi ei ole yksinkertaista, sillä mitään yhtenäistä tai sovittua kaavaa yhteisötaiteelle ei ole olemassa ja termin alle sijoitetut taideprojektit ja -hankkeet saattavat poiketa toisistaan huomattavasti niin tavoitteiltaan kuin lopputuloksiltaan. Yhteisötaidetta pitkään tehneet taiteilijat ja sitä arvioineet kriitikot ovat esittäneet joitakin yleisimpiä piirteitä, joiden kautta projektien sijoittumista yhteisötaiteen kenttään voidaan ja pitäisi arvioida. Arviointikriteereistä on koottu kattava lista teokseen *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua* (Kantonen 2010, 229–231). Palaan näihin kriteereihin ja kysymyksiin myöhemmin yhteisötaiteen arvioinnin yhteydessä kappaleessa 7.2..

Yhteisötaiteellisten hankkeiden arviointi on tärkeää myös siksi, että useat hankkeet pyrkivät sosiaaliseen ja poliittiseen vaikuttamiseen ja yhteisöjen toimintatapojen tietoiseen muuttamiseen. Yhteisötaiteilija kantaa vastuuta yhteiskunnallisena vaikuttajana ja rahoituksen hakijana. Kehittämällä projektien arviointikriteerejä ja mahdollisten yhteisöllisten, yksilöllisten tai jopa yhteiskunnallisten vaikutusten sekä muutosten tutkiminen auttaisi käsitteellistämään yhteisötaidetta ja sen merkitystä taidekentällä ja yhteiskunnassa entistä paremmin. Yhteisötaiteen termien ja tavoitteiden tarkempi määrittely ja arviointi auttaisivat mielestäni paremmin näkemään myös ne mahdollisuudet ja rajoitukset, joita yhteisötaiteessa on suhteessa hyvinvointia kulttuurista -ajatteluun. Useimmat yhteisötaiteesta kirjoittaneet ja sitä tutkineet ovat kaikki samaa mieltä siitä, että vaikka taiteen kautta ei voida lopullisesti ratkaista vaikeita yhteiskunnallisia tai kansanterveydellisiä ongelmia, sitä voidaan kuitenkin käyttää apuna esimerkiksi näiden ongelmien tarkemmassa määrittelyssä.

Seuraavaksi käsittelen yhteisötaiteeseen liittyvää käsitteistöä erityisesti Lea Kantosen väitöskirjan kautta, yhteisötaiteen historiaa lyhyesti Euroopassa ja Yhdysvalloissa ja sen kehityskaarta avantgardesta paikkasidonnaisen taiteen kautta etnografiseen käännteeseen. Yhteisötaiteilijoiden nähdään omaksuneen monia rooleja, esimerkiksi antropologeilta ja sosiologeilta. Pohdin näitä rooleja ja niiden merkityksiä. Lopuksi tutkin taiteen paikantumista yhteisötaiteellisessa projektissa ja yleisön asemaa.

3.1. Yhteisötaiteen käsitteitä

Yhteisötaidetta ja sen prosessuaalisuutta luonnehtimaan on käytetty useita käsitteitä, jotka kaikki pyrkivät kuvailemaan muun muassa sitä vuorovaikutussuhdetta, jossa taiteilija ja yhteisö tekevät työtä. Hankkeita kuvailemaan valittujen käsitteiden määrittely ja niiden merkitysten pohtiminen on tärkeää, sillä nämä käsitteellistykset ovat poliittisia, kulttuurisia ja taloudellisia valintoja, joiden tulisi näkyä myös projektien ja hankkeiden loppuarvioinneissa ja kritiikeissä. Käsitteiden merkityssisältöjen kautta on mahdollista arvioida esimerkiksi sitä, kuinka hanke pyrkii vaikkapa lisäämään osallistuneiden ihmisten hyvinvointia.

Hyvinvoinnin lisääntyminen voidaan käsittää hyvin konkreettisesti esimerkiksi liikuntakyvyn lisääntymisenä tai välillisemmin itsetuntemuksen ja pystyvyyden tunteiden lisääntymisenä. Ensimmäistä on helpompi tutkia, kun taas jälkimmäinen jää enemmän osallistujien itsearvioinnin varaan. Myös hankkeiden taidekäsitteily näkyy vahvasti valituissa käsitteissä. Taide voidaan nähdä välineellisenä keinona käsitellä yhteisössä ilmennyttä ongelmaa tai kansanterveydellisiä asioita, tai taide voi näyttäytyä itsetarkoituksellisempana, kuten omakuvahankkeessa, jonka pääasiallinen tarkoitus oli tuottaa näyttelyitä, seminaareja ja työpajoja koskien omakuvaa taiteenlajina (Tanskanen 29.9.2011).

Omakuvahankkeen rahoitushakemuksessa esiintyviä käsitteitä olivat *omaelämäkerrallisuus*, *yhteisötaiteellisuus*, *identiteetti*, *visuaalinen minuus*, *tasavertaisuus*, *voimauttaminen* ja *osallistavuus*. Pedagogisessa julkaisussa esiintyvät samat käsitteet ja lisäksi *merkityksellinen omakuva*. Omaelämäkerrallisuutta ja identiteettiä käsitteelin jo edellä. Seuraavaksi tarkastelen muutamia muita yhteisötaiteeseen liitettyjä käsitteitä ja näiden käsitteiden merkityssisältöjä. Palaan käsitteisiin jälleen luvussa 5.2., jossa tarkastelen omakuvahankkeessa havaitsemani terapiapuhetta.

Yhteisötaiteellisia hankkeita kuvaamaan käytetyt käsitteet saattavat toimia osin synonyymeina yhteisötaiteelle, mutta useimmiten ne pitävät sisällään tarkempia hanketta rajaavia poliittisia pyrkimyksiä ja teoreettisia näkemyksiä. Suomessa yleisimmin käytössä ovat *yhteisötaide* ja *uusi julkinen taide*, mutta Lea Kantonen listaa

myös käsitteet *poliittinen taide*, *sosiaalinen taide*, *sosiaalisesti sitoutunut taide* ja *aktivistitaide* (2005, 51). Irmeli Hautamäki kirjoittaa aktivismista avantgarden teoreetikon Renato Poggiolin yhteydessä, että se liittyisi avantgarden militaristiseen mielikuvaan, johon liittyy eteenpäin marssiminen.

Aktivismi ei piittaa niinkään siitä, mitä vastaan tai minkä puolesta se on marssimassa kuin itse liikkeellä olemisesta. Aktivismi on pelkkää toiminnanhaluisuutta: liikkeellä olon pakkoa tai iloa ilman mitään tavoitteita. Tässä mielessä avantgardismia on tuntemattomien ja vaikeiden ei-kenenkään-alueiden tutkiminen ja valloittaminen. (2003, 27.)

Hautamäki liittää aktivismin myös terrorismiin ja sellaiseen suoraan toimintaan, joka on tähdännyt yhteiskuntajärjestelmän muuttamiseen mielivaltaisesti (ibid., 28). Hautamäen avantgardeen liittäminen aktivismiksi eroaa tavoitteettomuudessaan yhteisötaiteen aktivismin tavoitteellisuudesta. Lea Kantonen erottaa toisistaan *politisoituneen taiteen* (Politicized Art), joka pyrkii kiinnittämään huomiota poliittisiin ja sosiaalisiin seikkoihin, sekä *aktivistitaiteen* (Activist Art), jossa taiteilija on sitoutunut jonkin aktivistiryhmän toimintaan. Aktivistitaiteessa teoksen ajoitus, medianäkyvyys ja sanoman selkeys ovat tärkeitä. (2005, 52–53.)

Mika Hannula sijoittaa sosiaalisesti sitoutuneen taiteen paikkasidonnaisen taiteen alalajiksi, jolle yhteisötaide on yksi käytettävissä oleva termi *osallistuvan taiteen*, *littoraalisen taiteen* ja *uudentyyppisen julkisen taiteen* (vrt. Lacy 1995: new genre public art) kanssa (2004,16). Lea Kantosen mukaan *littoraalinen taide* on ”ranta-alueen” taidetta, se sijoittuu käsitteiden ja diskurssien väliin (2005, 54). Paikkasidonnaisesta taiteesta kirjoittanut Miwon Kwon sijoittaa Hannulan tavoin yhteisötaiteen paikkasidonnaisen taiteen alalajiksi (2005). Englannissa ja USA:ssa käytetään yhteisötaiteesta käsitteitä *New Genre Public Art*, *Community Art*, *Socially Engaged Art*, *Littoral Art*, *Activist Art*, *Dialogical Art* ja *Conversational Art* (Kantonen 2005, 51). Lea Kantonen kertoo, että käsite *Community Art* kantaa varsinkin Englannissa ja USA:ssa poliittista painolastia, koska se yhdistetään helposti 1970-luvun vasemmistopoliittikkaan (ibid.).

Käsitteet *poliittinen taide*, *sosiaalinen taide*, *sosiaalisesti sitoutunut taide* ja *aktivistitaide* viittaavat kaikki sellaiseen taiteelliseen toimintaan, joka pyrkii joko kiinnittämään huomiota poliittisiin ja sosiaalisiin ilmiöihin tai haluaa ilmentää

sitoutumista jonkin aktivistiryhmän toimintaan. *Dialoginen taide ja keskustelutaide* luonnehtivat taidetta, jossa korostuu taiteilijan ja yhteisön käymä keskustelu ja sen esteettisyys. (Kantonen 2005, 52–53.)

Grant Kester näkee dialogisen estetiikan kumpuavan avantgarden perinteestä ja siksi dialogista taidekäsitystä voidaan ymmärtää vain tarkastelemalla modernin ja jälkimodernin avantgarden osoittamaa vastustusta jaettuja diskursseja kohtaan. Kesterille dialoginen taide olettaa yhteisen merkitysjärjestelmän olemassaoloa ja edellyttää osallistujien puhumista, kuuntelemista ja vastaamista toisilleen. (2010, 42.) Kesterin mukaan taide tai estetiikka, joka ajattelee katsojansa jollain tavalla kieron kasvaneeksi ja tiedoiltaan puutteelliseksi on ortopedista. Tällainen estetiikka olettaa, että taiteilija on muita ylempänä oleva olento, jonka tehtävänä on korjata tiedon puuttuminen. (ibid., 45.) Kester esittää ortopediselle estetiikalle vastakkaisena dialogisen estetiikan, jonka taustalle hän sijoittaa Jürgen Habermasin kirjoitukset identiteetistä ja kommunikatiivisesta vuorovaikutuksesta. Kesterille dialoginen estetiikka vaikuttaa taiteilijan paikkaan muuttaen sen autonomisesta sankarihahmosta katsojasta ja yleisöstä riippuvaiseksi ja haavoittuvaiseksi. (ibid., 58–59.)

Yhteisötaiteen yhteydessä esiintyy usein *voimauttamisen* käsite. Käsitettä ei juurikaan avata ja sen merkitys jää lähes aina hyvin avoimeksi. Omakuvahankkeen käyttämä voimauttaminen näyttäisi toimivan jonakin, mikä tehdään ulkopuolisten toimesta yhteisölle tai osallistujille, kun taas *voimaantuminen* (empowerment) nähdään sosiaalityön piirissä yksilön sisäisenä vahvistumisena. Juha Siitonen (1999) käsittelee väitöskirjassaan voimaantumisteoriaa ja sen premissejä. Siitosen tutkimus käsittelee voimaantumista erityisesti työuupumisen ja ammatillisen kasvun näkökulmasta ja hän on kerännyt empiiristä aineistoa luokanopettajaopiskelijoilta. Siitosen voimaantumisteoria koostuu yhteensä viidestä premissistä. Hätkähdyttävintä on, että hänen mukaansa ”Voimaantuminen lähtee ihmisestä itsestään. Se on henkilökohtainen ja sosiaalinen prosessi, eikä voimaa voi antaa toiselle” (6, 161). Näin ollen ajatus voimauttamisesta, siis voiman antamisesta toiselle, kuten omakuvahankkeen yhteydessä tuntuu olevan päämääränä, olisi jo lähtökohtaisesti mahdoton. Toiseksi Siitosen mukaan ”voimaantuneisuus ei ole pysyvä tila”, mutta se on myös yhteydessä hyvinvointiin (ibid.). Vaikka Siitosen mukaan voimaa ei voi antaa toiselle, hän korostaa toimintaympäristön olosuhteiden tärkeyttä voimaantumisen syntymiselle.

Voimaantuminen linkittyy hyvinvointiin siten, että ”Voimaantumista jäsentävien osaprosessien tiedostamisella, tilanteen arvioimisella ja voimaantumista edistävillä hienovaraisilla ratkaisuilla voidaan yrittää edistää ihmisten hyvinvoinnin rakentumista”. (ibid., 14.) Voimaantumisteorian neljäs premissi käsittelee voimaantumisen yhteyttä hyvinvointiin. Hyvinvointia ajatellaan tässä sekä yksilön että ryhmän hyvinvointina. (ibid., 162.)

Voimaantumisteorian eri osaprosessit ovat yhteydessä tai merkityssuhteessa toisiinsa, eli voimaantuminen ei ole yksisuuntainen prosessi. (ibid., 116–118.) Voimaantumisteorian mukaan voimaantuminen tapahtuu päämäärien asettamisen ja päämääriin pyrkimisen kautta. ”Mahdollisuus vaikuttaa itse oman oppimisympäristön valintaan on erittäin merkittävä voimaantumisen kannalta.” (ibid., 119–121.) Työympäristössä voimaantumisen kannalta suotuisten olosuhteiden luomisessa on kuitenkin ongelmallista se, että ”toisen ihmisen on usein mahdotonta tietää, millaisissa olosuhteissa toisen ihmisen itsemäärääminen käy parhaiten mahdolliseksi” (ibid., 125).

3.2. Taiteilija, taide ja yleisö yhteisötaiteessa

Yhteisötaide näyttää avaavan taiteilijoille mahdollisuuksia asettua rooleihin, jotka muutoin kuuluisivat vaikkapa yhteiskunnallisten alojen tutkijoille. Yhteisötaiteilija voi omaksua työssään tutkimuksellisen otteen ja sijoittua antropologin, etnografin tai sosiologin roolin (Sederholm 2007, 51; Kantonen 2005). Lea Kantonen kirjoittaa, kuinka taiteilijan itselleen antamat roolit aloitteentekijänä, välittäjänä, taidekasvattajana, toimittajana ja näyttelyiden kokoajana johdattivat hänet tutkimuksen pariin. Kantonen koki kuitenkin ongelmalliseksi toisen osapuolen ottamisen huomioon tasapainoisesti, sillä tutkimusaihe- ja projekti olivat edelleen taiteilijan, ei yhteisön, määrittelemä. (ibid., 39.)

Taiteilijan yhteisön parissa omaksumissa rooleissa on siis otettava huomioon eri roolien luomat valtasuhteet. Yhteisötaiteilijan asettuessa etnografin rooliin, on työssä varottava tutkimuskohteen ja tutkijan (taiteilijan) vastakkainasettelua ja kohteen liiallista pelkistämistä (ibid., 41). Omakuvahankkeessa toiminut Ilona Tanskanen näkee

taiteilijan toimivan fasilitaattorina ja ohjaajana, joka tarjoaa omaa taiteellista osaamistaan työpajoihin osallistuvien käyttöön (29.10.2011). Pia Bartsch korosti keskustelumme aikana sitä, että taiteilijan tehtävä on tuoda yhteisötaiteeseen taidekonteksti juuri jakamalla omaa ammattiosaamistaan ja etsimällä pajoihin osallistuneille oikea tapa ilmaista itseään visuaalisesti. Bartsch koki, että arkea kuvaavat teokset eivät sellaisinaan istuneet taidemaailmaan, mutta näyttelytilaan ripustettuina ne alkoivat keskustella keskenään muodostaen kokonaisuuden ja lopulta taideteoksen. (1.4.2011.)

Yhteisötaiteellisten projektien taiteellisuus (tai sen aste) tai niiden merkitys (yhteisölle, yksilölle, yhteiskunnalle, yleisölle, taiteilijalle) riippuu paljolti siitä painotuksesta, jonka projektia ohjannut taiteilija sille antaa. Kun projektin lopputulos, teos tai esitys, on kokonaan maallikko-osallistujien toteuttama, painotus on prosessin taiteellisuudessa, eli siinä, mitä tekeminen on saanut osallistujissa ja ympäristössä aikaan. Teos ja sen esteettisyys jäävät usein arvostelun ja arvioinnin ulkopuolelle ja keskiöön nostetaan vuorovaikutuksen kautta saavutettu muutos osallistujissa ja mahdollisesti ympäristössä ja yhteisössä. Kun taiteilija on antanut selkeät ohjeet taiteelliselle työlle ja osallistunut itse esteettisen puolen ohjaukseen, kiinnitetään itse teoksiin enemmän huomiota. Näin käy erityisesti, kun teos toteutetaan näkyvälle paikalle, jolla sen on tarkoitus kestää useita vuosia, kuten erilaiset muraalit tai maisemoinnit (Crehan 2011). Yhteisötaiteen arvioinnissa ja arvottamisessa taiteena ongelmana on sen nimettömyys, jonka kollektiivinen tekijyys saa aikaan. Teoksia ei voida nimetä ohjanneelle taiteilijalle, sillä osallistajat ovat myös tekijöitä. Lisäksi teokset ovat harvoin kaupallisesti kiinnostavia. Niillä on itseisarvo pajoihin ja työryhmiin osallistuneille henkilöille, mutta harvoin tämän työskentelyn ulkopuolelle jäävälle yleisölle.

Taide voi yhteisötaiteessa joskus jäädä toissijaiseksi yhdessä toimimiselle, etenkin jos hankkeessa korostetaan dialogisuutta, kuten WochenKlausur-hankkeissa, joissa taiteilijat irrottavat yhteiskunnalliset päättäjät ja ongelmalliseksi koetun yhteisön jäsenet arjesta ja tuovat heidät keskustelemaan keskenään niin pitkäksi aikaa, että ratkaisuja ja päätöksiä saadaan tehtyä. Grant Kesterin mukaan WochenKlausur itse ei kuitenkaan halua tulla käsitetyksi sosiaalityönä tai aktivisminä, vaan nimenomaan taiteena, koska hankkeen toteuttamat ideat ovat syntyneet taiteen konteksteissa. Hanke kokee taiteen ominaisuudeksi kyvyn ylittää raja-aitoja kriittisesti ja luovasti. (Kester 2010, 51–52.)

Kun estetiikka siirtyy valmiista teoksesta keskusteluun, ei jää jäljelle mitään näyttelytilassa arvioitavaa, siis perinteisesti käsitettyä taideobjektia. Myös omaelämäkerrallisessa taiteessa taide voi jäädä taustalle:

Omaelämäkerrallisessa työskentelyssä on tärkeää, että tarinoita rakennetaan ja jaetaan luottamuksellisessa ilmapiirissä. Niitä ei arvioida taiteellisina suorituksina, vaan niitä kuunnellaan myötäeläen. (Kantonen 2005, 45.)

Hyvinvointiajattelussa taiteen voi nähdä toimivan joko välineellisesti tai itseisarvollisesti:

Kulttuuri ja taide voidaan nähdä hyvinvointiin liittyvissä näkökulmissa arvona ja merkityksenä sinänsä (itseisarvollisesti) tai välineellisesti (instrumentaalisesti), jolloin taide on nähtävissä työkaluna esimerkiksi kasvatuksessa ja persoonallisuuden kehittämisessä. (von Brandenburg 2008, 17.)

Kantoselle yhteisötaide asettaa taiteen, taideteoksen ja yleisön suhteet uudelleenarvioitaviksi, kun yleisö tai osa yleisöä osallistuu teoksen tekemiseen. Yhteistyön tuloksena syntyy taideteos, mutta pelkkä yhteistyö sinänsä määrittäytyy taiteeksi, performanssiksi. ”Taideteoksesta tulee yhdessä eletty *tapahtuma*”. (2005, 49.) Myös Pia Bartsch kallistui tekemisen ja kokemisen tärkeyden painottamisella taiteen ohi: ”Se, mitä ihmiset kokevat on ehkä minulle loppujen lopuksi, jos me ollaan ihan rehellisiä, tärkeämpi, kuin se että miltä se kuva näyttää näyttelyssä” (haastattelu 1.4.2011).

Tässä kohdin on tärkeää erottaa yhteisötaiteen aktiivisesti teoksen prosessiin vaikuttava ja osallistuva yhteisö ja passiivinen yleisö, joka näkee ainoastaan lopputuotoksen. Pelkkä teoksen yleisölle altistaminen ei tee siitä yhteisötaidetta. Kantonen viittaa Suzanne Lacyn yhteisötaiteen yleisöjen sisäkkäisten ympyröiden kaavioon:

Sisimmällä ympyrällä ovat projektin vastuuhenkilöt, toisella kehällä heidän yhteistyökumppaninsa, kolmannella vapaaehtoiset avustajat, neljännellä yhteistyössä valmistetun taideteoksen yleisö, viidennellä mediayleisö ja uloimmalla kehällä ne ihmiset, joita projekti koskettaa myyttien ja muistojen kautta. (2005, 50.)

Kehämalli kuvaa yhteisötaiteen yleisöjen sitoutumisen asteita teoksen äärellä (www4). Kehät ovat vuorovaikutteisessa suhteessa toisiinsa ja ”jokainen kehä ikään kuin sysää eteenpäin jonkinlaisen viestin” (ibid.).

3.3. 2000 & 11 OMAKUVAA yhteisötaiteellisella kartalla

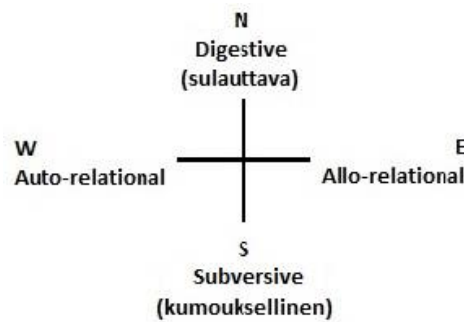
Taiteen sosiologiaa tutkinut Pascal Gielen (2011) tarkastelee artikkelissaan yhteisötaiteen eri ulottuvuuksia ja määrittelyä luoden eräänlaisen kartan tai kompassin yhteisötaiteellisten hankkeiden pyrkimyksistä. Hänen mukaansa yhteisötaiteellisten käytäntöjen keskiössä on suhde muihin ihmisiin. Yhteisötaide on siten suhteellista, suhteisiin keskittyvää (relational) taidetta. Jotta työ voitaisiin määrittellä yhteisötaiteelliseksi, sen täytyy ottaa aktiivisesti ihmisiä mukaan joko taiteelliseen prosessiin tai taideteoksen tuottamiseen. Yhteisö on siis ainakin yhtä tärkeä kuin taide. Yhteisötaide on onnistunutta, kun se pystyy toteuttamaan kanssakäymistä taiteilijan, osallistujien ja suuremman kohdeyleisön tai yhteisön välille. Estetiikka toimii tässä vain muodollisena työkaluna. Vasta kun yhteisön ja taiteen välille on saavutettu symmetria, voi työllä olla vaateita ammatillisessa taidemaailmassa. Suhteellinen, relationaalinen työ voi olla esteettinen, mutta ei välttämättä onnistunutta taidetta. Yhteisötaide vaatii onnistuakseen herkkää tasapainoilu auto- (yksilö) ja allo-relationaalisen (yhteisö) estetiikan välillä. (2011, 20–21.)

Gielenin mukaan auto-relationaalinen asema palvelee lähinnä taiteilijan ammatillisia pyrkimyksiä. Auto-relationaalisuus olettaa vastapuolekseen allo-relationaalisen. Allo-relationaalisuus korostaa suhdetta enemmän kuin taidetta, kuten situationistit 60-luvulla. Situatiniistien taide sulautui niin täydellisesti yhteiskuntaan, että siitä tuli pikemminkin politiikkaa kuin taidetta. Gielen näkee tämän politiikkaan sekaantumisen taiteellisena itsemurhana. (ibid., 18–19.) Taidehankkeiden kartoittamisella Gielen haluaa osoittaa, kuinka yhteisötaiteelliset hankkeet usein tarkoittavat hyvää, mutta samalla niiden toteutusta ja poliittista asennoitumista leimaa naiivius ja joskus jopa epäpätevyys (ibid., 32).

Auto- ja allo-relationaalisuus merkkäävät Gielenin mukaan kahta suuntaa, jonka yhteisötaide voi ottaa. Se voi joko noudattaa pääosin ammattimaisen taiteen sääntöjä, tai se voi palvella lähinnä sosiaalista kanssakäymistä. Sosiaalisen kanssakäymisen tarkoitus lisää taas kaksi mahdollista suuntaa yhteisötaiteen kartalle. Toiminta voi olla vaikutukseltaan joko radikaalin kumouksellista (subversive) tai sosiaalisesti integroivaa, eli sulauttavaa (digestive). Sulauttava taide pyrkii Gielenin mukaan integroimaan sosiaalisia ryhmiä osaksi yhteiskuntaa kritisoimatta olemassa olevia valtarakenteita,

arvoja, normeja ja tapoja. Sulauttava taide on sovinnasta, eikä se pyri häiritsemään. (ibid., 21.)

Gielenin käyttämät käsitteet auto- ja allo-relaationaalisuus, sekä sulauttava ja subversiivinen luovat siis eräänlaisen kompassin (Kuva 1), jonka avulla on mahdollista hahmottaa yhteisötaiteellisten hankkeiden sijoittumista yksilöllisen ja yhteisöllisen, sekä kumouksellisuuden ja sovinnaisuuden alueille. Pohjoiseen Gielen on sijoittanut sulauttavan suuntiman, koska se on hänestä rinnastettavissa järkeen ja pohjoisten alueiden uhkaavaan hypotermiaan. Etelään hän on sijoittanut subversiivisuuden, jota hän luonnehtii lämpimäksi ja vereväksi (sanguineous). Länteen hän sijoittaa individualistisen auto-relaationaalisen ja itään yhteisöllisemmän allo-relaationaalisen.



(Kuva 1, mukailtu Pascal Gieleniltä)

Gielenin mukaan yhteisötaide on harvoin puhdasta, eli se sijaitsee aina jossain suhteessa muihin kartalla oleviin hankkeisiin. (ibid., 22.) Hän ottaa myös huomioon yhteisötaiteellisten prosessien muutokset hahmottelemallaan kartalla. Hanke saattaa aluksi lähteä liikkeelle interventioista, sijoittuen subversiivisen ja allo-relaationaalisen alueelle, mutta kun intervention jäljet tuodaan museotilaan, ne siirtyvät auto-relaationaalisen ja sulauttavan alueelle. Gielenin mukaan konteksti ja myöntyväinen yleisö (public) yhdessä lopulta määrittävät sen, mihin taiteellinen projekti sijoittuu yhteisöllisellä kartalla. (ibid., 23.) Tässä Gielen näkee yhteisössä toteutetun prosessin ja museoon installoidun näyttelyn saman taideteon jatkumona, kun niitä pitäisi mielestäni tarkastella erillisinä taidetekoina.

Julkisessa tilassa oleva taide, jonka tarkoitus on vahvistaa jonkin alueen identiteettiä, on Gielenille sulauttavaa taidetta. Tällainen taide pyrkii elävöittämään julkista tilaa, mutta ei halua kyseenalaistaa tai sabotoida sitä. Jos teoksen toteuttanut taiteilija on ottanut

tuotantoprosessissaan huomioon yhteisön, joka toimii teoksen kanssa samassa tilassa, voidaan puhua yhteisötaiteesta. (ibid.) Koska mikään projekti ei toteuta koskaan puhtaasti yhtä ”ilmansuuntaa”, Gielen luettelee erilaisia väli-ilmansuunnissa sijaitsevia esimerkkejä. Sulauttavaa auto-relaationaalista taidehanketta luonnehtii hänen mukaansa taiteilijan ja tilaajan tiivis yhteistyö, joka takaa taiteilijalle tekijyyden pyrkimättä kyseenalaistamaan yhteisön identiteettiä. Sulauttava allo-relaationaalinen hanke on sellainen, joka pyrkii ensisijaisesti vaikkapa sosiaaliseen integraatioon ja on vasta toissijaisesti taiteilijan signeeraama työ. Gielenille amerikkalaisen valokuvaaja Robert Mapplethorpen homoeroottiset kuvat edustavat kumouksellista auto-relaationaalista taidetta, koska kuvatessaan homoyhteisöä Mapplethorpe kommentoi maansa identiteettipolitiikkaa ja samalla rakentaa omaa taiteilijaidentiteettiään. Gay Pride-paraatit edustavat Gielenin mukaan kumouksellista allo-relaationaalista taidetta painottuen yhteisön oikeuksia ajavana liikkeenä enemmän allo- kuin auto-relaationaalisen puolelle. Identiteettiparaatien kumouksellisuus on kuitenkin muuttunut kyseenalaiseksi, kun homoyhteisön olemassaolo on muuttunut kaupunkien luovuuden tunnusmerkiksi. (ibid., 23–27.)

Gielenin kompassia seuraten voidaan omakuvahankkeesta hahmottaa lähes kaikkiin ilmansuuntiin levittäytyviä osia. Koska omakuvahankkeessa oli useita eri tekniikkoihin (maalaukset, valokuva, video, kirjoitus) keskittyviä pajoja, ja koska sen yhteydessä tuotettiin pajatoiminnasta erillään olevat näyttelyt ja kirjajulkaisu, näyttää kompassi hyödylliseltä vasta, kun omakuvahanketta jaotellaan pienempiin osiin, eli osaprojekteiksi. Hankkeen jakaminen osahankkeisiin näyttää järkevältä, jos oletetaan että pajoilla, näyttelyillä ja kirjajulkaisulla oli kullakin omat tavoitteensa, yleisönsä ja tekijänsä osana kattoprojektia, joka liitti ne yhteen. Pajoissa tavoitteena oli opettaa lähinnä ei-taiteilijoille mutta myös taiteen opiskelijoille omakuvan tekemisen eri tekniikoita ja ilmaisullisia mahdollisuuksia. Pia Bartschin, Ilona Tanskasen ja joissakin Vesa Aaltosen ohjaamista pajoista töitä tehtiin osana ryhmää, yhteisöllisesti. Mielestäni suurin osa pajoista voidaan siksi lukea allo-relaationaalisen alueelle.

En voi tarkasti arvioida pajojen kumouksellisuutta tai sulauttavuutta, sillä en osallistunut pajatyöskentelyyn. Jos kuitenkin omakuvan tekemistä ajatellaan perinteisesti yksilötyöskentelynä, voisi omakuvan yhteisöllisen työstämisen nähdä jokseenkin kumouksellisena. Siten pajat voitaisiin sijoittaa joiltain osin allo-

relaationaalisen ja kumouksellisen alueelle. Julkisen rahoituksen ja lopulta maltillisen näyttelytoteutuksen (kulttuuripääkaupunkivuoden voi ajatella vieneen terävimmän kärjen teosten paikkavalintojen yllätyksellisyydeltä) takia hanke sijoittuisi näyttelyiden osalta sulauttavalle suuntimalle. Pajoja vetäneet taiteilijat eivät pysty nimeämään itseään teosten tekijöiksi, vaan lähinnä näyttelyiden kuraattoreiksi, joten näyttelyitä voitaisiin luonnehtia sulauttaviksi ja allo-relaationaalisiksi. Hankkeen kirjajulkaisun sijoitan auto-relaationaalisen ja sulauttavan jakamalle alueelle. Kirjajulkaisussa käytettiin kuvituksena pajoihin osallistuneiden tekemiä omakuvia, mutta osallistujilla ei muuten ollut julkaisun kanssa tekemistä. He eivät esimerkiksi kirjoittaneet kirjaan artikkeleita, kuten pajoja ohjanneet taiteilijat.

4. YHTEISÖTAITEEN TAUSTA

Useat yhteisötaiteen historiaa hahmotelleet kirjoittajat ovat yhtä mieltä siitä, että taide ja taideteot, jotka pyrkivät vaikuttamaan suoraan yhteiskuntaan tai kommentoimaan sosiaalista todellisuutta, saivat alkusysäyksensä avantgarden ideologioista (Crehan 2011; Hannula 2004; Kantonen 2005). Yhteisötaiteen historiaa on kuvattu kehityskaarella, joka alkaa kumouksellisesta avantgardesta edeten paikkasidonnaisen taiteen taideinstituutiolle esittämän kritiikin kautta nykytaiteen niin sanottuun etnografiseen käänteeseen. Modernismin taiteilijoista erityisesti surrealistit innostuivat Sigmund Freudin psykoanalyysistä ja C. G. Jungin unien teorioista. Grant Kesterille WochenKlausur, Suzanne Lacyn taide ja muut yhteisölliset ja dialogiset projektit perustuvat avantgarden tradition varaan, siitä huolimatta että ne haluavat haastaa ”pysyviä identiteettejä ja käsityksiä erilaisuudesta”. Lisäksi niiden käsitys taideteoksen ja katsojan suhteesta ilmentää avantgarden esidiskursiivisen ja oivaltavan, shokkimaisen väläyksen sijasta keskipakoisuutta, itsestä ulospäin suuntautuvaa liikettä, joka perustuu pitkäkestoiseen dialogiin. (2010, 41–42.)

Yhteisötaiteen aatehistorialliset juuret Yhdysvalloissa ovat hieman erilaiset kuin Euroopassa. Suzanne Lacy (1995) näkee amerikkalaisen yhteisötaiteen kytkeytyvän aatehistoriallisesti erilaisiin radikaaleihin vasemmistoliikkeisiin, kuten feministiseen, marxilaiseen ja etniseen liikehdintään. Taiteilijat ryhtyivät vastustamaan ja kritisoimaan korkeataiteena pidettyjen kansallismonumenttien marginalisoivaa vaikutusta, joka sulki kohdeyleisön ulkopuolelle suurimman osan amerikkalaista yhteiskuntaa, kuten naiset, mustat, vammaiset, alkuperäisväestöt, seksuaalivähemmistöt jne. Tämänkaltaisen poliittisen liikehdinnän takia Lacy esittää, että yhteisötaiteen historiaa olisi amerikkalaisessa kontekstissa luettava erityisesti aktivistijärjestöjen historiana ja yleisön uudelleenmäärittelyn historiana, jonka merkitys on suuri etenkin marginalisoiduille yhteisöille (ibid., 25).

Euroopassa yhteisötaide tuli tunnetuksi ensimmäisenä Englannissa, jossa taiteilijat keskittyivät erityisesti työväenluokkaisten ja syrjäytymisvaarassa olevien asuinlähiöiden parissa työskentelyyn (Crehan 2011). Taideprojektien tarkoituksena oli saada ihmiset kiinnostumaan elinympäristöstään ja naapureistaan, ja osoittaa että tekemällä yhteistyötä taloudellisesti kurjistuneista alueista oli mahdollista kunnostaa viihtyisiä. Suomessa yhteisötaiteeksi nimettyjä taideprojekteja on tehty 1990-luvulta lähtien (Liikanen 2010). Käsittelen seuraavaksi yhteisötaiteen taustaa avantgarden ja paikkasidonnaisen taiteen taustaa vasten ja etenen nykytaiteen etnografiseen käänteeseen ja sen määrittelyyn ja vaikutuksiin yhteisötaiteessa. Seuraavassa olen sijoittanut avantgarden kronologisesti paikkasidonnaisen taiteen edelle, vaikka onkin selvää, että sekä avantgarden että paikkasidonnaisen taiteen teoriat elävät rinnakkain. Tämän keinotekoisen ajallisen erottelun on tarkoitus helpottaa erityisesti taiteilijan asemassa tapahtunutta muutosta.

4.1. Avantgarde

Suomessa avantgarden teoreetikoista tunnetaan parhaiten Peter Bürgerin (2007 [1974, 1980]) 1970-luvun kirjoitukset (Hautamäki 2003, 69; Kantonen 2005; Purhonen 2010), joissa korostettiin taiteen ja elämän yhteyden toteutumista teoksen materiaalin tasolla. Ready-made-teosten materiaalit eivät vain heijastaneet todellisuutta, vaan ne olivat ”suoraan maailmasta”. ”Näin teoksen materiaalit eivät osoittaneet kohti todellisuutta eivätkä luoneet teoksen kokonaisvaikutelmaa, vaan ne olivat osa todellisuutta”. (Purhonen 2010, 27.) Bürgerille erityisesti Picasso ja Braque toteuttivat töissään tätä periaatetta. Hänen mukaansa taiteen tuli aiheuttaa katsojassa shokki, jotta tämä voisi ymmärtää elämänsä kyseenalaisuuden. Irmeli Hautamäki (2003) huomauttaa, että Bürgerin teoriaan avantgardesta liittyy marxilainen luokkanäkökulma, vaikkakin peitellysti. Tässä autonominen, eli elämästä erillinen, taide tarkoittaa ihmisille turhaa ja jopa loismaista ilmiötä, ”elämänvalhetta tai huumetta”. Uskontoon rinnastettuna taide voi antaa ihmisille näyn paremmasta elämästä, mutta tämä näky samalla estää heitä muuttamasta yhteiskuntansa huonoja olosuhteita. Autonominen taide ”lamaannuttaa ja taltuttaa kriittisen mielialan”. Vain porvaristo kykeni nauttimaan autonomisesta taiteesta. (ibid., 60–61.)

Yhdysvalloissa johtava avantgarden teoreetikko oli Clement Greenberg, jolle avantgarde edusti korkeakulttuuria vastakkaisena massakulttuurille ja kitsille (Kantonen 2005, 55). Grant Kesterin (2010) mukaan Greenberg suhtautui vihamielisesti taiteeseen, joka oli helposti lähestyttävää ja herätti katsojan huomion suoraan (ibid., 39). Vallitsevat kulttuurin muodot, eli valtavirtakulttuuri, antaa vääränlaisen todellisuuskokemuksen, jota vastaan esteettinen shokki tai yllätys pyrkii toimimaan. Kesterin mukaan Frankfurtin koulukuntaan liitetyn Walter Benjaminin ajatuksena oli, että shokki auttaa katsojaa siirtymään korkeammalle tietoisuuden tasolle. Shokin aiheuttama epistemologinen kriisi haastaa katsojan laajentamaan yrityksiään käsittää ympäröivää maailmaa ”sen sijaan, että antautuisimme ontin hätkähdyn nautinnolle”. Shokki aiheuttaa hajoamisen kokemuksen jota ”seuraa subjektin eheytyminen ja suurempi kyky havaita poliittisen vallankäytön piileviä vaikutuksia”. Tämän kautta katsojan on mahdollista asettua uuteen diskursiiviseen kehykseen ja hän voi ymmärtää vaikkapa taloudellista todellisuutta ja sen syy-seuraussuhteita entistä paremmin. (Kester 2010; Shculte-Sasse 2007.)

Kesterille 1920-luvun avantgardelle ja amerikkalaiselle sodanjälkeiselle estetiikalle, jota Clement Greenberg hänelle edustaa, on yhteistä esteettisen elämyksen välittömyys ja esikielellinen, somaattinen kokemus. Kummassakin ”emansipoiva esteettinen tieto yhdistyy johonkin sellaiseen, joka on jaetun kokemuksen ulottumattomissa”. Molemmat suuntaukset painottavat välitöntä kokemusta, erotuksena keston perustuvalla elämykselle. (2010, 41.) Koska avantgarden perinteen diskursiivisen vuorovaikutuksen malli on hyvin kapea ja kaksijakoinen (mieli – ruumis, järki – halu) ja koska esteettinen kokemus on siinä rajattu välittömään ja voimakkaaseen tuntemukseen perustuen katsojan ja taideobjektin yksisuuntaiseen suhteeseen, Kester kokee että yhteisötaiteen ymmärtäminen avantgarden kautta on ongelmallista (ibid., 46). Ongelma yhteisötaiteen ja avantgarden yhdistämisessä syntyy siitä, että yhteisötaide näyttää pohjautuvan niin perustavanlaatuisesti juuri keskustelulle ja pitkäkestoisuudelle, kun avantgarde ei sitä tee.

Lea Kantoselle avantgarde ja sosiaalisesti sitoutunut taide ”korostavat arkielämää muovaavia valtasuhteita ja kyseenalaistavat niitä kehittämällä innovatiivisesti erilaisia vastarepresentaatioita sen sijaan, että ne keskittyisivät taide-esineen tuottamiseen”. Siinä missä avantgarde oli etujoukon eliittitaidetta, pyrkii yhteisötaide kommunikoimaan ja

puhuttelemaan yhteiskunnan syrjittyjä ryhmiä. (2010, 55.) Sijoitan paikkasidonnaisen taiteen seuraamaan avantgardea lähinnä jonkinlaisen, joskin viitteellisen, ajallisen kehityskaaren hahmottamisen helpottamiseksi. On mielestäni kyseenalaista pyrkiä määrittelemään avantgardelle tarkkaa alkuajankohtaa ja tässä yhteydessä riittänee, että on kyse yleisesti modernismiin liittyvästä taidemaailman innovaatioiden kehityskulusta, jonka voi nähdä jatkuvan edelleen eri muodoissa.

4.2. Paikkasidonnainen taide

Mika Hannula (2004) ajoittaa paikkasidonnaisen taiteen alun 1960-luvulle, jolloin taiteilijat ja kriitikot alkoivat vastustaa galleria- ja museomaailman tapaa esittää taidetta niin sanotussa valkoisessa kuutiossa, joka leikkasi korkeakulttuurin irti sitä ympäröivästä maailmasta. Paikkasidonnaisuuden kautta taiteilijat ottivat kantaa siihen, että taiteen ja teosten tulisi olla näkyvästi osa elävää elämää ja toimia vuorovaikutuksessa yleisönsä ja ympäristönsä kanssa: ”Paikkasidonnaisessa taiteessa olennaista ovat eri osapuolten väliset suhteet, kuten myös korostetusti se, miten itse kukin osallistuva taho itsensä mieltää ja määrittelee sekä suhteessa itseensä että kanssapelaajiin” (ibid., 35).

Paikkasidonnaisesta taiteesta kirjoittaneen taidehistorian dosentti Miwon Kwonin mukaan tarve arvioida uudelleen taideteoksen suhdetta ja sen paikkaa nousee siitä, kuinka paikkasidonnaisuus on käsitteenä omaksuttu kriittittömästi yhdeksi genreksi valtavirtataideinstituutioissa ja diskursseissa. Käsitteestä on tullut automaattinen kriittisyyden ja edistyksellisyyden merkitsijä. Vaikka paikkasidonnaisuutta on pyritty määrittelemään uudestaan, nykykeskustelusta puuttuu yhä oleellinen selitys paikkasidonnaisuuden historiallisesta ja teoreettisesta pohjasta. Kwon näkee paikkasidonnaisuuden nousseen 1960-luvun minimalismista. Paikkasidonnaisuus perustui näin fenomenologiselle tai kokeelliselle ymmärrykselle paikasta, jota luonnehti tietyn paikan fyysisten attribuuttien kasauma (valo, koko, tekstuuri, seinät, katto...) ja jossa arkkitehtuuri toimi taideteoksen taustana (foil). Institutionaalisen kritiikin materialistisen tarkastelun kautta paikka ymmärrettiin uudelleen risteävinä tiloina ja talouksina (economies), jotka kaikki yhdessä ylläpitävät taiteen ideologista systeemiä. (2004, 1–3.)

Lea Kantonen liittää paikkasidonnaisen taiteen uuden julkisen taiteen ja yhteisötaiteen kanssa samaan kategoriaan. ”Paikkasidonnaiseksi taiteeksi kutsutaan taidetta, jossa paikka on olennainen osa itse taideteosta.” (2005, 52) Mika Hannula on aiemmin todennut saman: ”Lähtökohtaisesti paikkasidonnainen taide edellyttää, että tekeminen suoritetaan tiettyyn valittuun ja merkityksen muodostamiseen vaikuttavaan paikkaan tai tuosta paikasta lähtien.” (2004, 17) Tunnetuin esimerkki paikkasidonnaisesta taiteesta lienee Richard Serran *Tilted Arc*. Serralle paikkasidonnaisuus tarkoitti, ettei teosta voida siirtää paikasta, johon se on suunniteltu samalla tuhoamalla teosta. Teosten kuten *Tilted Arc* oli tarkoitus vaikuttaa paikan käyttöön ja järjestykseen. Grant Kesterille Serran teokset edustavat ortopedista estetiikkaa, jossa ”taiteilija ei suostu sitoutumaan vuorovaikutusprosessiin katsojan kanssa eikä hyväksy häntä sellaisena kuin hän on tässä ja nyt.” (2010, 46.) Kesterille Serran teokset edustavat juuri sellaista julkisen tilan taidetta, joka toimii yleisöstä välittämättä, eikä asetu dialogiin ympäristön tai yhteisön kanssa, toisin kuin yhteisötaide usein pyrkii tekemään. Mika Hannula näkee Miwon Kwonin tavoin paikkasidonnaisen taiteen kriittisyyden kärsivän uskottavuuspulasta: ”Todellisuudessa mitä enemmän paikkasidonnaista taidetta tehdään ja mitä enemmän sitä koetaan ja siitä kirjoitetaan, sitä teennäisemmäksi sille luovutettu kriittisyyden pelastajan rooli muodostuu.” (2004, 45.) Kwonille valtakulttuuri sulauttaa etujoukkojen, sosiaalisesti valveutuneet ja poliittisesti sitoutuneet taidekäytännöt itseensä (2004, 1).

Omakuvahankkeessa voi nähdä paikkasidonnaisuutta siinä, kuinka teosten näytteille asettamisen paikat ovat ainakin osalle taiteilijoista olleet merkittävä osa projektia (esim. Bartcs). Teosten esittäminen yllättävissä paikoissa, kuten Wiklund Sokoksen tilat, asetti ne uudella tavalla keskusteluyhteyteen yleisön kanssa. Tarkoituksena oli yhtäältä tuoda teokset ulos tavanomaisista näyttelytiloista, ja toisaalta viedä ei-taiteilijoiden tuottamaa taidetta galleria- ja museotiloihin. Paikkasidonnaisuus näkyy mielestäni omakuvahankkeessa hieman erikoisesti käänteisenä siten, että työpajoja toteutettiin liikkuvasti. Taiteilijat, tarvittava kalusto ja työvälineet vietiin ihmisten ulottuville, eikä hankkeella ollut käytössään mitään vakituista työtilaa, kuten esimerkiksi Minna Heikinahon *Push Firma Beige* Helsingin Kalliossa, jossa taiteilija avasi työhuoneen, jonne ihmisillä oli vapaa pääsy.

4.3. Etnografinen käänne

Nykytaiteen etnografisella käännteellä tarkoitetaan sitä, kuinka taiteilijat alkoivat taiteellisen työnsä kautta dokumentoida ja tutkia erilaisten (etnisten) ihmisryhmien elämää. Yleensä tämä tarkoitti erilaisten alkuperäiskansojen parissa työskentelyä, kuten Lea Kantonen teki perheensä kanssa *Teltha*-projektin aikana. Taiteilijoiden kiinnostus etnografista dokumentointia kohtaan alkoi jo 1900-luvun alkuvuosikymmeninä ja avantgarden primitiivistä taidetta ihailevista teorioista. Kate Crehan aloittaa etnografisen käänteen selvittämisen Hal Fosterin 1996 ilmestyneestä esseestä *The Artist as Ethnographer*. Foster viittaa Walter Benjaminin tekstiin *The Author as Producer*, joka julkaistiin jo vuonna 1934. Crehan huomauttaa, että vaikka Benjaminin teksti on 1930-luvulla hyvin eri kontekstista kuin Fosterin, on se silti edelleen ajankohtainen kysyessään, mihin edistyksellinen (progressive) taiteilija ja hänen tuottamansa työ sijoittuvat. Crehan siteeraa edelleen Fosteria todetessaan, että etnografisesti suuntautuneet taiteilijat ovat omaksuneet lähestymistapansa niin innokkaasti, että instituutioiden tai yhteisöjen etnografisesta kartoittamisesta on tullut paikkasidonnaisen taiteen ensisijainen muoto.

Antropologina Crehan kritisoi tällaisen lähestymistavan nimittämistä etnografiaksi. Hänelle taiteilijoiden suorittama kartoitustyö näyttäytyy erittäin pinnallisena verrattuna antropologiseen etnografiaan. (2011, 129–130.) Crehan nostaa Fosterin tekstistä esille etnografisesti suuntautuneiden taiteilijoiden käymän taistelun porvarillista taideinstituutiota vastaan. Benjaminin aikoihin poliittisesti sitoutuneet taiteilijat keskittyivät tutkimaan taiteilijan yhteiskunnallista- ja luokka-asemaa. Tässä paradigmassa on tapahtunut muutos kohti taiteilijaa, joka pyrkii kamppailemaan kulttuurisen tai etnisen toisen nimissä.

Crehan kiinnittää myös huomiota Fosterin ajatukseen autenttisen identiteetin harhakuvasta. Tässä taiteilijan on oltava itse lähtöisin marginaalisesta tai oppositionaalisesta ryhmästä voidakseen tuottaa taidetta, joka aidosti ilmaisee tämän ryhmän toiseutta. Samalla tällaiseen ryhmään kuuluminen antaa automaattisesti taiteilijalle pääsyn sen valtakulttuurille vastakkaiseen toiseuteen. (2011, 131.) Autenttinen identiteetti olettaa, että ryhmän jäsenyys tarjoaa ainoan legitiimin position puhua ryhmän puolesta. Autenttisen identiteetin ongelmana on, että se ei ota huomioon

ryhmän sisäisiä ja yksilöiden välisiä eroja, jotka voivat olla suuriakin. Jo se, että ryhmästä lähtöisin oleva taiteilija on mahdollisesti saanut taidekoulutuksen ja on mahdollisesti osa jotain taideinstituutiota, asettaa hänet eriarvoiseen asemaan ei-koulutettujen ja instituution ulkopuolisten jäsenten kanssa. Missä siis kulkee autenttisuuden raja ja kuka määrittää mikä on autenttista?

Mika Hannula näkee taiteilijoiden etnografisessa lähestymistavassa paljon ongelmia:

Konkurssin [taiteellisen etnografian uskottavuudessa] aiheuttaa siis se, että toiminnasta ei näy mitkä ovat tekijän omat motivaatiot ja vielä olennaisempaa se, miten osallistuminen ja vuorovaikutus on jättänyt taiteilijaan ja hänen teoksiinsa jälkensä. Vuorovaikutussuhteen ja siihen osallistumisen sijaan joudumme todistamaan lattean yksiviivaista tekijän omien jälkien ja motiivien peittelyä ja pois pyyhkimistä. (2004, 105.)

Hannula on huolissaan siitä, että etnografisesti suuntautuneet taiteilijat uskovat voivansa esittää teoksiaan ikään kuin puolueettomasti, faktuaalisina dokumentteina jostakin tarkastelun kohteena olevasta yhteisöstä. Lainausta voidaan lukea myös siten, että Hannula on kyllästynyt näkemään etnografista tai osallistavaa taidetta, josta taiteilija on ikään kuin pessyt kätensä teosten esittämisvaiheessa. Taiteilijan häivyttäessä omat osallisuuden jälkensä hän ehkä tavoittelee mahdollisimman suoraa ja omalla tavallaan autenttista esitystä. Oma osallisuuttaan häivyttämällä taiteilija kuitenkin luo esityksestä epäaidon ja epäsuoran, kun yleisöllä ei ole keinoja arvioida hänen vaikutustaan projektin etenemiseen ja toisaalta yhteisön vaikuttamismahdollisuuksia osana projektia.

Tämä nouseekin yhteisötaiteen yhdeksi merkittäväksi arviointikriteeriksi: mitkä ovat taiteilijan motiivit projektin toteuttamiselle, miten hän on kanssakäymisessä yhteisön kanssa, mitkä ovat yhteisön mahdollisuudet vaikuttaa projektin toteuttamiseen ja yhteisön mahdolliseen esittämiseen valmiissa teoksessa. Lea Kantoselle näyttäytyi ongelmallisena se, että tehdessään projekteja erilaisten ryhmien kanssa, hän koki olevansa jatkuvasti sidottu omaan kontekstiinsa länsimaisena taiteilijana, joka matkojensa jälkeen palasi aina takaisin omaan viiteryhmäänsä taidemaailmassa (2005, 39). Liitän tämän ajatukseen identiteettien autenttisuudesta ja siitä, kenellä on oikeus puhua ja esittää ryhmän jäsenten puolesta.

5. TAIDETERAPIA

Taideterapian historiaa ja kehittymistä käsittelevää kirjallisuutta on paljon saatavilla. Samoin erilaisia käytännön oppaita on olemassa runsaasti. Susan Hogan on tutkinut taideterapian historiaa Isossa-Britanniassa. Hänen mielestään taideterapian historiaa käsittelevissä teoksissa on korostettu liikaa sen yhteyttä psykoanalyysiin. Hogan näkee, että tärkeä taideterapian kehittymisen edistäjä Isossa-Britanniassa oli niin sanottu moraalinen hoitomuoto (moral treatment), joka pyrki vaikuttamaan yksilön virheellisiin moraalikäsitteisiin ja saamaan tätä kautta aikaan muutoksen käytöksessä. Moraalinen hoito käsitti taiteen hyväksi keinoksi päästä hallitusti käsiksi potilaiden kuohuviin tunteisiin. (2001, 32–35.)

Taideterapiasta on paljon kirjallisuutta myös suomeksi. Liisa Girardin toimittamassa *Suhteessa kuvaan. Kuvataideterapian teoriaa ja käytäntöjä* -artikkelikokoelmassa kirjoittajat kertovat taideterapian historiasta Suomessa ja eri suuntauksista (2008). Mimmu Rantasen, Hanna Hentisen ja Meri-Helga Mantereen kirjoittama *Taideterapian perusteet* (2007) on tarkoitettu oppikirjaksi terveydenhuoltoon, sosiaalityöhön ja ammattikorkeakouluihin. Kirjassa käsitellään erityisesti ekspressiivistä taideterapiaa ja selvitetään kuvataideterapian taustoja ja teorioita sekä käytännön terapiatilanteita.

Taideterapiassa ajatellaan, että taiteen kautta on mahdollista tavoittaa sellainen ”kehollinen, toiminnallinen ja aistikokemuksellinen taso, joka tapahtuu non-verbaaliin ilmaisuun erikoistuneen taiteen kielen avulla” (Hentinen 2007a, 23). Kuvan ajatellaan siis kommunikoivan jotain kielen ohi tai yli menevää ja heijastavan taiteilijan psyykeä (Vick 2010, 20). Taideterapia voidaan jakaa kahteen suuntaukseen sen mukaan, mikä rooli taiteelle annetaan osana terapiaa: psykodynaaminen taideterapia näkee kuvat psyyken problematiikan symboleina, kun taideprosessikeskeinen terapia korostaa taiteellista toimintaa sinänsä terapiana (Mantere 2007, 11). Taideterapia korostaa myös mielikuvien ja unien osuutta terapiassa. Terapian aikana syntyneet kuvat saavat merkityksiä terapian edetessä, tai niillä ajatellaan olevan joku ei-tiedostettu merkitys,

joka selviää ihmiselle vasta kun hän on valmis vastaanottamaan tämän merkityksen (ibid., 14). Vaikka taideterapiassa korostetaan kuvan sanattomuutta, se painiskelee jatkuvasti tämän sanallistamisen ongelman kanssa. Kuvien ajatellaan toisaalta vaikuttavan meihin suoraan, eivätkä ne siten kaipaa selitystä (Rankanen 2007a, 42), mutta toisaalta kuvien merkitykset avautuvat vasta kun niiden sisältöä sanallistetaan (Rankanen 2007b, 91–92). Olennaista sanallistamisessa kuitenkin on, että se on lähtöisin enemmän kuvan tekijästä kuin terapeutista.

Kahden pääsuuntauksen (psykoanalyttinen tai prosessikeskeinen) lisäksi taideterapia voidaan vielä jakaa neljään (tai viiteen) suuntaukseen. Ensimmäinen on psykodynaaminen suuntaus, joka pohjaa Sigmund Freudin ja C.G. Jungin kirjoituksiin ja objektisuhdeteorioihin. Tämä suuntaus on psyykkisesti deterministinen, eli ihmisen ajatellaan olevan alitajuntansa dynamiikan armoilla, koska hän on kiinnittynyt lapsuuden kehitysvaiheisiin. Terapiassa keskitytään kehitysvaiheiden loppuun saattamiseen ja osana terapiaa tapahtuu myös transferenssia, eli tunteen siirtoa. Toinen suuntaus on humanistinen, joka pohjaa Gestalt-teoriaan ja on korostetun asiakaskesteistä. Ihmisen ajatellaan olevan jatkuvan kasvamisen ja kehittymisen vaiheessa. Kolmas suuntaus on behavioristinen ja keskittyy kehityksellisiin lähestymistapoihin. Ihmistä lähestytään kognitiivis-konstruktiiivisesti ja terapiassa etsitään ajatusten, tunteiden ja käyttäytymisen yhteyksiä. Suuntauksessa korostuvat ydinuskomukset, skeemat ja ajatusvääristymät, joita pyritään terapiassa oikaisemaan. Neljäs suuntaus on narratiivinen. Tärkeäksi nousee kielellis-konstruktiiivisuus ja sosiaalinen vuorovaikutus. Kielen ja puheen ajatellaan muuttavan sosiaalista todellisuutta ja tarinat muokkaavat kuvia itsestä. Tarinoita toisin kertomalla on mahdollista rakentaa uudenlaista kuvaa itsestä. Näitä tarinoita voidaan nimittää myös ydinkertomuksiksi. Viidentenä suuntauksena voidaan mainita integratiiviset lähestymistavat, joissa yhdistellään edellä mainittuja. (Hentinen 2007a, 23–25.)

Taideterapiassa yhdistyvät taiteellisen toiminnan psyykkinen intensiteetti ja kuvan tekemisen sensomotorinen integraatio (Mantere 2007, 12), eli mielen ja ruumiin yhteys. Neurotiede luo kiinnostavan linkin taiteesta tieteellisesti osoitettavaan hyvinvointiin ja mielen toimintaan. Tutkimuksia on tehty kuva-aineistojen vaikutuksesta muistiin ja tunteisiin sekä taiteen käyttömahdollisuuksista esimerkiksi kroonisen kivun vähentämiseksi. Tutkimustulokset ovat kuitenkin olleet ristiriitaisia ja vaikeasti

toistettavissa. (Malchiodi 2010, 31–32.) Tutkimuksia on tehty myös mielikuvista ja kuvan muodostumisesta, erityisesti mielikuvaharjoittelusta. Ohjatun mielikuvaharjoittelun avulla pyritään vaikuttamaan potilaan terveydentilaan ja parantumiseen (ibid., 33). Aivotutkimukset ovat osoittaneet, että kuvien käsittely tapahtuu monella sensorisella alueella, ei vain näköaivokuorella (ibid.). Tämä tuntuisi tukevan ajatuksia taiteen kyvystä vaikuttaa hyvinvointiin hyvinkin laaja-alaisesti.

5.1. Taideterapian historia

Taideterapia on nyky muodossaan saanut alkunsa toisen maailmansodan jälkeisessä Euroopassa (Hentinen 2007a, 23; Hogan 2001; Mantere 2007, 11). Taidetta käytettiin jo tätä aiemmin parantoloissa ja laitoksissa toimintaterapian rinnalla erityisesti ylläpitämään potilaiden motorisia taitoja ja torjumaan pitkästymistä (Hentinen 2007a, 21; Hogan 2001). Kiinnostus parantola- ja mielenterveyspotilaiden tuottaman taiteen laatuun tai esteettisyyteen on lähtöisin taideterapian kanssa samaan aikaan kehittyneen modernismin teorioista. Modernismin taiteilijat, erityisesti surrealistit olivat kiinnostuneet puhtaasta ilmaisusta, jota heille edustivat varsinkin lasten, alkuperäiskansojen ja mielenterveyspotilaiden taide (Lomas 2001, 14). Taideterapian tausta on korostuneesti psykoanalyttinen ja erityisesti C.G. Jungin arkkityyppien teoriolla on ollut suuri vaikutus kuvien tulkinnassa ja mielenterveyspotilaiden diagnoosien tekemisessä kuvien pohjalta. Freud näki, että taiteilijoilla oli taipumusta neuroottisuuteen, mutta taiteen sublimaation kautta tämä taipumus sai purkautumiskanavan ja pysyi siten hallinnassa (Hogan 2001).

1900-luvun alussa myös Suomen mielisairaaloissa kerättiin psykopatologista taidetta, aivan kuten Ranskassa, Yhdysvalloissa ja Isossa-Britanniassakin oli tehty. Vanhin suomalainen kokoelma on Lapinlahden sairaalassa, vuodelta 1908 (Hentinen & Mantere 2007, 26). Psykopatologista taidetta kerättiin, koska moderni taide ja erityisesti primitivistien taide oli herättänyt kiinnostusta teosten taiteellista arvoa kohtaan. Säännöllinen terapeuttinen taidetoiminta Suomessa alkoi kuitenkin vasta 1950- ja 1960-luvulla (ibid.). Ammatillisen koulutuksen alkuvuosina teoreettinen viitekehys oli psykoanalyttinen ja tutkimuksellisia käsitteitä sekä terapian käytäntöjä omaksuttiin Yhdysvalloista ja Englannista. 1980-luvulla Gestalt-teoriat laajensivat kuvataideterapian

kenttää ja Suomeen kutsuttiin hollantilainen Annette Brederode kouluttamaan tulevia taideterapeutteja (ibid., 27).

Suomessa parhaiten tunnetaan ekspressiivinen taideterapia. Tässä eri taideterapiamuotoja integroidaan ja taide on työskentelyssä keskeisessä asemassa. Vaikka ekspressiivinen taideterapia pyrkii yhdistämään taidemuotoja, on Suomessa keskitytty kuvalliseen ilmaisuun: ”Kuvakeskeisyyden taustalla on 1980-luvulla Ihmissuhdetyö ry:ssä virinnyt taideterapiatoiminta, jossa alettiin tutkia taidestudiomuotoista ryhmätoimintaa terveyttä ja hyvinvointia lisäävänä tekijänä” (Hentinen 2007b, 31). Psykyen jakautuneisuutta pyritään terapiassa eheyttämään. C. G. Jungin teorian mukaan eheytymistä tapahtuu ”Kun ihminen pääsee tutustumaan ei-aktualisoituneisiin, varjoon jääneisiin psyyken osiin ja ne tulevat tutuiksi...” (Mantere 2007, 15). Lainauksesta voi mielestäni jälleen lukea käsityksen, jonka mukaan taiteen kautta saadaan pääsy johonkin piilotettuun tai tiedostamattomaan, jopa jollain tavalla totuudellisempaan tietoon.

5.2. Terapiapuhe 2000 & 11 OMAKUVAA -hakkeessa

Luvussa 3.1. listasin omakuvahankkeen käyttämiä, tavoitteitaan kuvailevia käsitteitä. Omakuvahankkeen yhteydessä käytetty sanasto liittyy sen mielestäni taideterapian perinteeseen ja hyvinvointiajatteluun. Käytetyt käsitteet ovat osittain päällekkäisiä siten, että ne luonnehtivat sekä taiteen terapeutista että parantavaa ja hyvinvointia edistävää puolta. Erityisesti käsitteet, kuten *merkityksellinen omakuva*, *voimauttaminen* (vrt. Siitonen 1999: *voimaantumisen*) ja *visuaalinen minuus* ovat sellaisia, joille voidaan löytää vastineita taideterapian ja hyvinvointiajattelun puolelta. Yhdistin jo aiemmin omakuvahankkeen yhteydessä esiintyneen *omaelämäkerrallisuuden* taideterapian *narratiiviseen* suuntaukseen.

Rajanveto terapia- ja hyvinvointiajattelun sekä yhteisötaiteen välille on häilyvää, mutta esimerkiksi omakuvahankkeen yhteydessä korostettu identiteetin tutkiminen, muistojen rakentaminen, omakuvaprosessin merkityksellisyys ja eheytyminen ovat taideterapiassakin tuttuja tavoitteita. Hyvinvointiajatteluun liittäisin puheen *voimaantumisesta* ja *osallistavuudesta*, sillä nämä korostavat enemmän projektin

sosiaalista ulottuvuutta, kun taas edelliset, minuuteen ja identiteettiin keskittyvät käsitteet luonnehtivat yksilön sisäisiä prosesseja.

Vaikka omakuvahankkeessa ja yhteisötaiteellisissa työpajoissa voi nähdä yhtymäkohtia taideterapiaan, niitä ei tule sekoittaa keskenään. Taideterapian toteuttaa aina koulutuksen saanut terapeutti, jota yhteisötaiteilija ei (välttämättä) ole. Terapiassa tuotettuja kuvia käytetään yksityisesti joko diagnostiikan apuna tai itseymmärryksen lisäämiseksi, osana muuta terapiatyöskentelyä, eikä niitä useimmiten ole tarkoitus asettaa esille, toisin kuin yhteisötaiteessa. Terapiatilanteessa kuviin voi liittyä myös vahvasti transferenssia, jonka käsitteleminen voi ilman tarvittavaa koulutusta ja työnohjausta olla paitsi hyvin vaativaa, myös henkisesti raskasta.

Ilona Tanskanen (29.9.2011) toteaa, että ”- - taidetoiminnassa tavoitteena on taiteen tekeminen, ei parantaminen tai muuttaminen”. Vaikka taiteen tekeminen voi olla tekijälleen terapeutista, se tapahtuu hänen mukaansa kuitenkin normaalin kehityksessä, ei siis sairaanhoidollisessa toiminnassa (ibid.). Myös Pia Bartsch (1.4.2011) vierasti vahvasti terapian liittämistä omakuvahankkeeseen. Hän ei kokenut olevansa terapeutti ja häntä häiritsi se, kuinka korostuneesti kaikkea harrastustoimintaa, kuten musiikin kuuntelua, pidettiin jollakin tavalla terapeuttisena. Omakuvahankkeen tärkein terapiasta erottava asia oli hänen mukaansa hankkeen julkinen ulottuvuus. Teokset tehtiin julkisesti esitettäväksi ja osallistujia ohjattiin, ainakin Bartschin pajoissa, pitämään tämä mielessä: ”- - ihmiset tietävät alusta asti, että ne tulee julkiseksi, eli he voivat käsitellä niitä omia asioitaan näin, ja mä ohjaan kyllä osallistujat siihen, että älkää oksentako kaikki ulos, koska ne on kuitenkin julkisia teoksia”. (ibid.)

6. HYVINVOINTI JA YHTEISÖTAIDE

Opetus- ja kulttuuriministeriö on julkaissut tutkimuksia ja toimintaohjelmaehdotuksia kulttuurin kautta tuotettavalle hyvinvoinnille. Vuonna 2008 valmistui Maaseutupolitiikan yhteistyöryhmän Kulttuuriohjelman rinnalle selvitys kulttuurin ja hyvinvoinnin välisistä yhteyksistä. Hanketta koordinoi taideterapeutti ja taidekasvattaja Cecilia von Brandenburg. Selvityksessä tarkastellaan taiteen ja kulttuurin rooleja, sekä mahdollisuuksia hyvinvoinnin edistämiseen (von Brandenburg 2008, 8.) Vuonna 2010 valmistui *Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia – ehdotus toimintaohjelmaksi 2010–2014*, jonka valmistelun selvittäjänä toimi Hanna-Liisa Liikanen. Toimintaohjelma tähtää hyvinvoinnin ja terveyden edistämiseen ”kulttuurin ja taiteen keinoin” (Liikanen 2010, 9). Toimintaohjelma sisältää 18 toimenpide-ehdotusta ”joiden avulla voidaan edistää terveyttä ja hyvinvointia kulttuurisin keinoin” (ibid.).

Markku T. Hyyppä ja Hanna-Liisa Liikanen (2005) ovat yhdessä toimittaneet *Kulttuuri ja terveys* -nimisen kirjan, joka on tarkoitettu sosiaali- ja terveystieteiden koulutukseen. Kirja esittelee eri näkemyksiä siitä, kuinka tärkeitä erilaiset kulttuuri- ja taide-elämykset ovat ja millä tavoin ne mahdollisesti muuttuvat terveystieteiksi. Kirjassa pohditaan mahdollisuutta, että taide-elämyksen herättämät emootiot vaikuttavat aivojen fysiologiseen toimintaan tasapainottavasti ja siten edistäisivät terveyttä (ibid., 50, 56, 62). Esteettinen elämys nostetaan esille niin tässä kirjassa kuin Inka Ukkosen (2001) toimittamassa *Parantava taide* -teoksen artikkeleissa. Esteettinen elämys nähdään artikkeleissa taide-elämyksestä irrallisena. Esteettinen nähdään kauneuden ja rumuuden kokemisena ja se liitetään ihmisen yksilölliseen makuun, kun taas taide ja taiteellisuuden arviointi nähdään tässä yhteydessä normitetuksi (esim. Sederholm 2001, 8–10).

Yhteisötaiteellisten hankkeiden taustalta on helppo nähdä ajatuksia taiteen terapeuttisuudesta ja parantavuudesta. Taiteen ja taidetoiminnan ajatellaan usein lisäävän pajoihin ja projekteihin osallistuneiden ihmisten hyvinvointia niin fyysisellä

kuin henkisellä tasolla. Suomessa kulttuurin hyvinvointivaikutuksista kiinnostuttiin Unescon kulttuurikehityksen vuosikymmenen (1988–1997) aikana. Tällöin syntyi *Arts in Hospital* -hanke, joka jatkuu meillä edelleen nimellä Terveyttä kulttuurista (Liikanen 2010, 33). Opetus- ja kulttuuriministeriö on 1990-luvun alusta lähtien kiinnittänyt huomiota mahdollisuuksiin lisätä hyvinvointia yhteiskunnassa taiteen ja kulttuurin kautta. Ohjelmaehdotukset ovat keskittyneet erityisesti kulttuurin tuomiseen jokaisen ulottuville sekä taiteilijoiden ja vähemmistöryhmien aseman parantamiseen. Taiteilijoille on pyritty luomaan mahdollisuuksia työskennellä erilaisissa hoitolaitoksissa hoitohenkilökunnan rinnalla ja maaseudulle on pyritty tuomaan entistä enemmän erilaisia kulttuuritapahtumia ja mahdollisuuksia tehdä taidetta ja osallistua muuhun harrastustoimintaan. Taiteen ja kulttuurin suhde terveyteen on kuitenkin jäänyt hieman epämääräiseksi. Vasta vuoden 2010 toimintaohjelmaehdotuksessa on tarkemmin kartoitettu tutkimustuloksia, joiden voidaan nähdä osoittavat kulttuuri- ja taidetoiminnalla olevan yhteys terveyden parantumiseen (Liikanen 2010).

Yhteisötaiteen ja taideterapian yhteys on kiinnostava ja yhteisötaide tulee monissa tavoitteissaan lähelle terapiatyötä. Cecilia von Brandenburg näkee yhteisötaiteen hyvinvointia edistävänä taidemuotona ”joka keskittyy yhteisöllisyyden luomiseen erilaisissa ympäristöissä.” (2008, 11).

Yhteisötaiteen tavoitteena on vahvistaa yhteisöjä ja yksilöitä tasa-arvoisessa ja luovassa taiteellisessa toimintaprosessissa taiteilijoiden ja osallistujien kesken. Yhteisötaiteen sosiaaliset vaikutukset sisältävät tutkimusten valossa tiedon ja kokemuksen siitä, että on kuunneltu, osallistuttu sekä oltu ryhmän sisällä jäsenenä, mukana järjestämässä toimintoja – ja tehty taidetta. (Hyypä ja Liikanen 2005, 132.)

Yhteisötaiteen tavoitteita ja myös vaikutuksia luonnehditaan usein käsitteillä voimaannuttava ja osallistava. Näiden käsitteiden taustalla tuntuu olevan ajatus, että yhteisötaiteellisiin hankkeisiin osallistuneet ihmiset tulevat taiteellisen ja erityisesti yhteisöllisen työskentelyn kautta entistä paremmin ja tasa-arvoisemmin osaksi omaa yhteisöään ja ympäristöään. Yhteisötaide pyrkii usein myös tarkastelemaan identiteettiä ja erilaisuutta. Tämä identiteetin mahdollinen eheytyminen ja oman elämän tarkastelu on retoriikaltaan sellaista, että se on helppo liittää terapeuttiseen työskentelyyn ja sitä kautta hyvinvointiajatteluun.

6.1. Hyvinvointia taiteesta

Syitä sille, miksi taiteen ja kulttuurin on koettu lisäävän terveyttä ja hyvinvointia näyttää olevan useita. Susan Hogan (2001) totesi, että taideterapian kehitys alkoi niin kutsutusta moraalisesta hoidosta, jossa taide nähtiin keinona vaikuttaa mielisairaiden vääristyneisiin moraalikäsitteisiin. Varhainen psykoanalyysi näki taiteilijoiden tasapainoilevan neuroosin ja nerouden välimaastossa ja pelastuvan hulluudelta sublimaatiokykynsä ansiosta. C.G. Jung hahmotteli teorian arkkityypeistä ja kaikkien ihmisten jakamasta tiedostamattomasta. Perusteita esteettisten elämyksien aiheuttamista terveysvaikutuksista on löydetty jo antiikin ja keskiajan filosofisista kirjoituksista (esim. Hyypä ja Liikanen 2005, 20–29).

1930-luvulle tultaessa lääketiede oli Suomessa luonnontieteellistä ja kulttuurinen ja yhteiskunnallinen terveystieteellinen painui taka-alalle. 2000-luvulla on jälleen alettu korostaa holistista, eli kokonaisvaltaista terveystieteistä: ”Kyse on valtaistamisesta (empowerment) eli kansalaisten yhteiskunnallisen osallisuuden lisäämisestä ottamalla käyttöön kansalaisten omia voimavaroja ja hyödyntämällä niitä terveyden alueella. Osallistaminen (participation) tarkoittaa mahdollisimman monen yhteisön jäsenen aktivoimista omaehtoiseen toimintaan.” (Hyypä ja Liikanen 2005, 34.) ”Valtaistaminen tapahtuu osallistamalla kulttuuri- ja taidetoimintaan, jonka tarkoituksena on lisätä hyvinvointia.” (ibid., 35.)

Esa Pirnes käsittelee väitöskirjassaan kulttuuri-käsitteen muotoutumista ja sen käyttöä kulttuuripolitiikan perusteluissa eri aikoina. Pirnekselle YK:n kasvatus-, tiede-, ja kulttuurijärjestö Unescon määritelmät kulttuurista 1960-luvulta lähtien ja sen kiinnostus ”kulttuurin yleiselle kehitykselle tarjoamiin myönteisiin mahdollisuuksiin” laajensi kulttuurin käsitettä koskemaan muutakin kuin taidetta. Tämä laajentunut kulttuurin käsite toimii Pirneksen mukaan perusteluna sille, ”että kulttuuripolitiikan tulee olla keskeinen tekijä myös yhteisöjen, valtioiden ja yleismaailmallisen kehityksen muokkaamisessa ja ohjaamisessa”. (2008, 16.) Tärkeä virstanpylväs kulttuurin määrittelyssä tapahtui Meksikossa järjestetyssä konferenssissa, jossa Pirneksen mukaan luotiin Unescon virallinen kulttuurin määritelmä, jonka voidaan katsoa olevan edelleen voimassa (2008, 25). Pirnes jakaa kulttuurin käsitteen kehityshistorian ajalle ennen modernia ja toisaalta osaksi modernin syntyä. Kulttuuri käsitteenä ennen modernia

viittasi yhteisöön osana luontoa. Moderni kulttuurin käsitys erotti ihmisen ja luonnon tehden luonnosta objektin (2008, 41–42.)

Suomessa Opetus- ja kulttuuriministeriö on 1990-luvulta alkaen tehnyt erilaisia tutkimuksia ja toimintaohjelmaehdotuksia liittyen kulttuurin hyvinvointivaikutuksiin. Unesco ja sen aloittama kulttuurikehityksen vuosikymmen (1988–1997) nosti kulttuurin marginaalista keskiöön, kun kulttuuri alettiin nähdä kehityksen (ja demokratian) perustana. Kulttuurin käsite laajeni koskemaan kirjallisuuden ja taiteen lisäksi arvojärjestelmiä, perinteitä, yksilön perusedellytyksiä ja elintapoja (Liikanen 2010, 30). 2000-luvun alussa Taide- ja taiteilijapoliittinen ohjelmatyö otti esille mahdollisuuden taiteen soveltavaan käyttöön yhteiskunnan eri osa-alueilla: ”Taiteella nähtiin rooli taloudellisena, alueellisena ja paikallisena vahvistajana, osana sosiaali- ja terveydenhuoltoa sekä koulumaailmaa” (Liikanen 2010, 30–31). Vuosina 2005–2006 Matti Vanhasen ensimmäisen hallituksen ohjelmaan kirjattiin luovuusstrategia, jonka ”tavoitteena löytää tasapainoa luovuuteen liittyvien yhteiskunnan kehittämismahdollisuuksien ja kasvavien kilpailu- ja tehokkuusvaatimusten välille” (ibid.). Ministeriön ohjelmissa on kiinnitetty huomiota myös lasten ja vammaisten kulttuuriin, monikulttuurisuuteen sekä kulttuurin saavutettavuuteen.

Vuonna 2008 julkaistussa selvityksessä tarkastellaan taiteen ja kulttuurin mahdollisuuksia hyvinvoinnin edistämässä erityisesti maaseutualueilla (von Brandenburg 2008, 8). Selvityksessä viitataan muun muassa ruotsalaistutkimukseen, joka tarkasteli kulttuurikokemusten vaikutuksia terveyteen. Tutkimukseen kerättiin yli 15 000 aikuisen tiedot ja heitä haastateltiin vuosina 1982 ja 1983. Alkututkimuksessa kysyttiin myös kulttuuriaktiivisuutta. Haastateltuja seurattiin kaksi vuosikymmentä: ”Pidennetty 13 vuoden toistomittaus vahvisti sen, että tietyissä kulttuuriharrastuksissa käyminen liittyi myönteisesti kansalaisten elinvuosien määrään”. Kuitenkin: ”Ruotsalaistutkijat toteavat, että kulttuurin ja eloonjäämisen yhteys pitää varmistaa muissa tutkimuksissa ja muissa maissa ennen kuin tehdään johtopäätöksiä kulttuuritilaisuuksissa vierailemisen terveyttä suojaavasta vaikutuksesta.” (Hyypä ja Liikanen 2005, 88–89.) Tutkimuksen mukaan parhaiten koettua terveydentilaa tai eloonjäämistä edisti museoissa käynti (Konlaan 2001).

Vuonna 2010 julkaistussa Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia toimintaohjelmaehdotuksessa käsitellään hyvinvoinnin ja terveyden edistämistä ”kulttuurin ja taiteen keinoin” (Liikanen 2010, 8). Ehdotuksessa esitetään 18 toimenpidettä, joiden kautta olisi mahdollista edistää terveyttä ja hyvinvointia kulttuurin ja taiteen keinoja käyttäen. Ehdotuksella on kolme strategista painopistealuetta: 1. kulttuuri osallisuuden, yhteisöllisyyden, arjen toimintojen ja ympäristön edistäjänä, 2. taide ja kulttuuri osana sosiaali- ja terveydenhuoltoa ja 3. työhyvinvoinnin tukeminen taiteen ja kulttuurin keinoin. Ensimmäinen painopistealue korostaa hyvän elämän ja arjen kokemista ja aineettoman hyvinvoinnin merkitystä. Tavoitteiksi nimetään ”kulttuurisen sensitiivisyyden lisääminen”, arjen kulttuurisuuden arvon tunnustaminen ja ympäristön suunnittelun pitkäjänteisyys ja tavoitteellisuus. Toisessa painopistealueessa korostetaan erilaisissa hoitolaitoksissa (pitkäaikaissairaat, lastenkodit, vanhustenkodit) asuvien ympäristön viihtyisyyden ja kodinomaisuuden lisäämistä hoidon tuloksien tukemisessa ja hoitohenkilökunnan viihtyisyyden lisäämisessä. Esiin nostetaan myös syrjäytymisen ehkäiseminen kulttuuripalvelujen kautta. Kolmas painopiste käsittelee psyykkiseen ja sosiaaliseen työkykyyn vaikuttamista taide- ja kulttuuritoiminnalla, työpaikan ilmapiiriin ja työympäristöön vaikuttamista sekä kommunikaatio- ja tiimityötaitojen parantamista. (Liikanen 2010, 3, 25–26.) Ehdotuksessa nähdään, että taiteen ja kulttuurin kautta on mahdollista vaikuttaa terveyteen ja hyvinvointiin erityisesti ennaltaehkäisevästi, ”syrjäytymistä estäen ja erilaisuutta tulkiten”, hoito- ja hoivatyössä, kuntoutuksen apuna ja terveydenhuollon tukena sekä psykiatrian apuna (Liikanen 2010, 27–28).

Osana toimintaohjelmaehdotusta Hanna-Liisa Liikanen on selvittänyt olemassa olevaa tutkimustietoa kulttuurin ja terveyden yhteyksistä. Hän mainitsee mm. Markku T. Hyypän tutkimuksen (Mini-Suomi-kysely, 1978–2002), joka osoittaa, että kulttuuriharrastuksiin ja muihin yhteisöllisiin aktiviteetteihin (kansalaisopistot, harrastusryhmät ym.) osallistuminen pidentävät elinikää. Kuitenkin ”Hyypän mukaan kulttuurin harrastaminen sellaisenaan ei liity hyvinvointiin, vaan peruskulttuurin taustalla oleva sosiaalisuus, yhteisöllisyys ja yhteenkuuluvuuden tunne” (Liikanen 2010, 58–59). Myös muut käsitellyt tutkimukset näyttävät osoittavan samaa: taide ja kulttuuri sinällään eivät näytä lisäävän hyvinvointia tai terveyttä vaan sen kautta saatu sosiaalinen pääoma. Joissakin tutkimuksissa on todettu, että miellyttävät taide-elämykset alentavat verenpainetta ja lisäävät terveydelle suotuisien stressihormonien

eritystä. Tutkimuksia ja näiden esittämiä terveysvaikutuksia on listattu ehdotukseen kymmenen kohdan luetteloksi (Liikanen 2010, 65–66). Tutkimuksia on kritisoitu siitä, että ne eivät ota riittävästi huomioon syy-seuraus-suhteita: rikas ja monipuolinen kulttuurielämä ja siinä toimiminen edellyttää hyvää terveyttä, eivätkä kulttuuriharrastukset määritä terveydentilaa (Liikanen 2010, 59).

6.2. Hyvinvointi *Turku 2011* -vuoden hankkeissa

Vuoden 2011 kulttuuripääkaupunkihankkeissa haluttiin erityisesti tuoda esille kulttuuri- ja taidehankkeiden hyvinvointia lisäävää vaikutusta, niin sanottua kulttuurihyvinvointia. Yhtenä kulttuurihyvinvoinnin lisäämisen keinona nähtiin ”kohtaamiset”. Titiana Ertiön (2013) kirjoittamassa tutkimuksessa *Osallistuminen ja osallisuus Turun kulttuuripääkaupunkivuoteen 2011* osallistuminen ja osallisuus erotetaan toisistaan siten, että osallistuminen tarkoittaa osan ottamista tapahtumiin, kun taas osallisuus tarkoittaa ”yleisesti ottaen kansalaisten mahdollisuuksia vaikuttaa yhteiskunnan ja elinympäristön kehittämiseen ja päätöksentekoon”. Tutkimus keskittyy kulttuuripääkaupunkivuoden hankkeiden ja tapahtumien osallisuuden, saavutettavuuden ja mahdollisten hyvinvointivaikutusten arviointiin. Tässä arvioinnissa huomiota on kiinnitetty kaupunkiväestön alaryhmiin ja kulttuurin suoriin ja epäsuoriin vaikutuksiin suhteessa hyvinvointiin ja elämänlaatuun. (ibid., 3.) Kulttuuripääkaupunkivuoden aikana toteutettiin yhteensä 160 hanketta, joista Ertiö ottaa tarkasteltavaksi 20. Hän pyrkii selvittämään tuotantoihin osallistuneiden taustoja, sekä sitä, miten yksittäiset hankkeet pyrkivät saamaan lisää osallistujia. Ertiö haastatteli hankkeiden johtajia. (ibid., 8.)

Turku 2011 -säätö tuotti myös verkkojulkaisun *Turku 2011 – hyvinvointiohjelma 2008–2011*. Ohjelman tarkoituksena on kuvata kulttuuripääkaupungin hyvinvointia edistävää ja tutkivaa toimintaa. Tässä ohjelmassa hyvinvointi painottuu kulttuuripääkaupunkivuoden tärkeimmäksi tavoitteeksi ja päätavoitteen valinta tapahtui jo vuonna 2005. (Kulttuuri tekee hyvää 2011,4–5.) Hyvinvointiohjelmalle on nimetty kaksi päätavoitetta, kolme toiminnallista kokonaisuutta ja kolme osa-aluetta joita toiminnallisilla kokonaisuuksilla pyritään kehittämään:

Turku 2011 -hyvinvointiohjelmalla on kaksi tavoitetta, jotka ovat samalla myös Turku 2011 - kulttuuripääkaupungin tavoitteita:

Tavoite vuodelle 2011: uusi yhteisöllisyys
Turku 2011 innostaa suuret joukot paikallisia ja muualta tulevia yleisöjä sekä kulttuurin tekijöitä yhteiseen ja yhteisölliseen kulttuuripääkaupunkivuoteen 2011

Tavoitekuva vuodelle 2016: kulttuuri osana kaupungin kehittämistä Varsinais-Suomi on profiloitunut kulttuurisen hyvinvoinnin maakunnaksi ja koordinoitu alueellinen hyvinvointityö on käynnissä. Kulttuurin tärkeys kaupunkikehityksen sekä yksilön ja yhteisöiden hyvinvoinnin kannalta tunnetaan paremmin -> kulttuuriasenteet ovat tuulettuneet, ennakkoluulot vähentyneet ja kulttuuriaktiivisuus lisääntynyt

Turku 2011 -hyvinvointiohjelma muodostuu kolmesta toiminnallisesta kokonaisuudesta:

- 1. Turku 2011 -ohjelmatuotannot**
- 2. Turku 2011 -säätöön omat toimenpiteet**
- 3. Turku 2011 -tutkimus ja kehittäminen: vaikutusten arviointi**

Yllä mainitulla toiminnallisella kokonaisuudella kehitetään:

1. Uusia kulttuurin toimintamalleja: Turku 2011 – tuotannoissa luodaan hyvinvoinnin, terveyden ja kulttuurin toiminta-alueille perinteiset toimialarajat ylittävää uutta toimintaa julkisen, kolmannen ja yksityisen sektorin välillä

2. Vaikuttavuutta ja ennaltaehkäisyä: Turku 2011 – ohjelmatuotantojen ja tutkimushankkeiden avulla todennetaan taiteen ja kulttuurin hyvinvointia ja terveyttä edistäviä vaikutuksia sekä tuodaan tehdyn työn tuloksia osaksi hoitotieteellistä työtä, käytännön hoitosuunnitelmia, laitoshoidtoa sekä mm. koulujen toimintaa

3. Kulttuuripolitiikkaa ja kaupunkikehityksen edellytyksiä:
Turku 2011 -tuotannot toteutetaan siten, että uudet yhteistyöverkostot sekä kehitetyt toimintamallit voidaan tuoda pysyväksi osaksi Turun kaupunkikehitystä ja sektorirajat ylittävää yhteistyötä vuoden 2011 jälkeen

(Kulttuuri tekee hyvää 2011, 6.)

Hyvinvointiohjelman avainkäsitteeksi mainitaan yhteisöllisyys (ibid., 7). Ohjelmassa tunnistetaan kulttuurin kautta saavutettavien terveysvaikutusten vaikea määrittely:

Kulttuuritoiminnan terveydelliset vaikutukset näkyvät usein vasta pitkällä aikavälillä, eikä näille ole helppoa osoittaa yksiselitteisiä kausaali- eli syy-seuraus-suhteita. Sekä kulttuurin että hyvinvoinnin käsitteet ovat hankalia tutkimuskäsitteitä siksi, että ne kuvaavat suuria kokonaisuuksia ja tarjoavat samalla vain niukalti tieteellistä selitysvoimaa. Kulttuuripolitiikan kehittymisen yhtä lailla kuin kulttuurin saavutettavuuden parantumisenkin kannalta on kuitenkin erittäin tärkeää, että tutkimustyötä tehdään nimenomaan näillä käsitteillä, jotka tekevät näkyväksi kulttuurin laaja-alaisuutta ja läpäisevyyttä. Avainsana tässä työssä on tutkimuksen kontekstualisointi ja käsitteiden määrittely siten, että tutkimuskäsitteet saavat perustelunsa tutkimuksen kohteena olevasta kulttuuriympäristöstä ja ihmisten omasta, moniäänisestä kulttuurisesta

merkityksenannosta. Tästäkin syystä Turku 2011 -kulttuuripääkaupunki päätti jo vuonna 2005 käsitellä kulttuuria laajana kokonaisuutena ja toteuttaa kulttuuripääkaupunkivuoden, jonka ohjelmasisältöjä perustellaan myös näistä lähtökohdista. (Kulttuuri tekee hyvää 2011, 32.)

Käytettyjen käsitteiden määrittely nostetaan tärkeään asemaan. Kuitenkin ohjelma itse jättää selittämättä, mitä se tarkoittaa esim. kulttuurin läpäisevyydellä. Hyvinvointiajattelua ja yhteisötaidetta yhdistää juuri tällainen uusien käsitteiden runsas viljely. Olisi mielestäni erittäin tärkeää vakiinnuttaa jo käytössä olevat käsitteet ja pidättäytyä ”sanahelinästä” jonka näen syövä tutkimustyön uskottavuutta ja lisäävän aiheeseen liittyvää hämmennystä.

6.3. Hyvinvointi 2000 & 11 OMAKUVAA -hankkeessa

Edellä olen selvittänyt, kuinka Suomessa kulttuurin hyvinvointivaikutuksiin on satsattu paljon tutkimustyötä poliittisella tasolla. Kulttuurin kautta tuotettu hyvinvointi oli myös yhtenä keskeisenä teemana Turku 2011 -hankkeissa. Tämä mielessä pitäen ei ole perusteetonta väittää, että hyvinvointinäkökulman liittäminen yhteisötaideprojektiin lisää usein mahdollisuuksia saada rahoitusta. Ei ole olemassa mitään normitettua tapaa, kuinka projektien pitäisi lisätä hyvinvointia ja miten asiaa tutkitaan projektin päätyttyä. Hakemuksissa taiteilijoiden pitää kuitenkin pystyä jotenkin perustelemaan, kuinka hanke heidän mielestään lisää hyvinvointia. Omakuvahankkeen hankerahoitushakemuksessa mainitaan hyvinvoinnin kokonaisvaltainen edistäminen (Erävaara 2008, hankerahoitushakemus). Hakemuksessa ei ole eritelty, miten hyvinvoinnin lisääntymistä arvioidaan ja mitkä tekijät hankkeessa erityisesti lisäävät osallistujien hyvinvointia.

Jotta omakuvahankkeen tai minkä tahansa yhteisötaiteellisen hankkeen hyvinvointivaikutuksia voitaisiin arvioida, pitäisi tutkimuksellisen näkökulman olla mukana jo projektin suunnitteluvaiheessa. Parhaiten saavutettuja hyvinvointivaikutuksia voitaisiin arvioida pitkän aikavälin kysely- tai haastattelututkimuksella. Tällä hetkellä tällaista tutkimustietoa ei käsittäakseni yhteisötaiteellisista hankkeista ole, tai sitä on hyvin vähän. Lisäksi hankkeet pitäisi toteuttaa monialaisesti siten, että

taideammattilaisten lisäksi niihin osallistuisi hyvinvointi- ja terveysalan ammattilaisia, jotka voisivat tuoda hankkeisiin omaa osaamistaan.

Omakuvahanke pyrki lisäämään hyvinvointia kokonaisvaltaisesti. Kuitenkin, jotta tavoitteen saavuttamista voitaisiin arvioida, pitäisi pystyä tarkemmin määrittelemään hyvinvointi, mitä osa-aluetta (esim. taloudellinen, sosiaalinen, terveys..) halutaan edistää ja mikä on onnistumisen mittarina. Ei voida olettaa, että taiteen tekeminen sinänsä tai kulttuuriharrastuksiin osallistuminen yksistään lisääisivät hyvinvointia, sillä esimerkiksi *Myrsky*-hankkeen ja *Hair*-musikaalin loppuraporteissa käy ilmi myös negatiivisia kokemuksia osallistumisesta: aika ei tuntunut riittävän ja osa osallistujista koki jääneensä äänekkäämpien ihmisten varjoon.

7. OMAKUVAT JULKISENA TAITEENA JA YHTEISÖTAITEELLISTEN HANKKEIDEN ARVIOINTI

...omakuvallinen kokemus on parhaimmillaan sekä henkilökohtainen että julkinen. (Erävaara 2011, 29.)

Omakuvahanke on pyrkinyt yhdistämään yksityisen omakuvan ja julkisen tilan sekä teosten tekemisessä että niiden esittämisessä. Omakuvan on ajateltu esittävän jotain henkilökohtaista ja yksityistä puolta tekijästään toimien ikään kuin ikkunana taiteilijan sieluun tai sisimpään. Samalla se on kuitenkin useimmiten näytteille ajateltu teos, tietoinen itsensä esittämisen teko, jonka työstäminen on hallittu ja harkittu tapahtuma. Omakuvahanke liikkuu yksityisen ja julkisen rajalla. Johanna Ruohosen mukaan ”julkiseksi taiteeksi pitäisi ymmärtää sekä julkisen vallan teettämä yhteisten tilojen taide että muu julkisissa tiloissa tapahtuva, yleisölle suunnattu, taide.” ja että ”Populaari ja julkinen taide antaa myös yksittäisille ihmisille ja yhteisöille valtaa määrittellä julkista tilaa.” (2010, 91).

Perinteisesti julkisen taiteen tehtäväksi on ajateltu kansan valistaminen ja sivistäminen, kansallisaatteiden ja kansallissankareiden nostattaminen ja sen tekniikka on usein ollut veistos (ibid., 2010, 77–78). Ruohosen mukaan julkiselle taiteelle on olemassa kaksi määritelmää riippuen sen saavutettavuudesta ja yhteiskunnallisen osallisuuden painottamisesta. Ensimmäinen tulkinnan mukaan julkinen taide on virallisen tuottajatahon julkisiin tiloihin teettämiä teoksia. Toisen tulkinnan mukaan kaikki avoimessa, saavutettavassa tilassa oleva taide on julkista. Ruohonen pohtii myös julkisen, yhteisen ja avoimen tilan ja yksityisen, salaisen vastakkaisuuksia. Julkinen tila on myös utooppinen tila, sillä tilan täydellinen julkisuus tarkoittaisi, että kaikilla on vapaa pääsy tilaan. (ibid., 75.)

Paul De Bruyne kirjoittaa artikkelissaan siitä, kuinka yhteisötaiteesta on muodostunut kolmas tapa lähestyä julkista tilaa sovinnainten (conformist) ja kumouksellisten

taiteellisten käytäntöjen rinnalle. De Bruynen mukaan hallitukset tukevat yhteisötaidetta, koska se nähdään keinona taistella julkisten tilojen levottomuutta ja niissä esiintyviä lieveilmiöitä vastaan. Erityisesti tuetaan kahta yhteisötaiteen muotoa, neo-paraateja ja taidetta julkisissa tiloissa (art-in-public-space). De Bruyne antaa paraateille etuliitteen *neo*, koska hän näkee että ne ovat uskonnollisten ja erilaisten kansallisten paraatien jälkeläisiä. Paraatit voidaan edelleen jakaa kaupunkiparaateihin ja identiteettiparaateihin. Identiteettiparaateissa (kuten erilaiset Gay Pride – kulkueet) ovat yhteydessä yhteisöön siten, että yhteisö muodostuu näissä paraateissa. Paraatit haastavat julkisten tilojen suvaitsemattomuutta ja homofobisia asenteita tuomalla näyttävällä tavalla esille homoeroottista käytöstä ja -pukeutumista. (2011, 240–242.) De Bruyne näkee ongelmia siinä, että julkinen hallinto rahoittaa tällaisia tapahtumia. Julkinen hallinto, joka rahoittaa yhteisötaidetta, on samalla vastuussa siitä, että julkinen tila koetaan vieraaksi. (ibid., 243.)

De Bruyne ei usko, että ”kolmannen tien” yhteisötaiteella olisi voimakkaampi kriittinen voima kuin perinteisellä tai kumouksellisella taiteella, sillä kaikki julkisessa tilassa tapahtuva taide on sidoksissa siihen tosiasiaan, että länsimainen yhteiskunta olemuksellisesti sulauttaa kaiken kritiikin itseensä, niin että kaikki taiteelliset interventiot on mahdollista nähdä osana sen omaa logiikkaa. (ibid., 247–248.) Lopuksi De Bruyne toteaa, että yhteisötaiteen ainoa mahdollisuus toimia aidon kriittisesti julkisessa tilassa on tehdä siitä uudelleen yksityistä. Luomalla yksityisiä tiloja kohtaamiselle yhteisötaide voi päästä edes osittain irti taloudellisista ja kulttuurisista valtarakenteista. De Bruyne näkee tämän siirtymänä yhteisöstä yhteisölliseen tai yhteiseen (”from the community to the communal, from community art to the communal arts”). Tässä siirtymässä hänen mukaansa poliittinen ja yksityinen yhdistyvät osmoottisesti.

7.1. Julkinen 2000 & II OMAKUVAA -hankkeessa

Omakuvahankkeen julkisuuden pohdintaan liittyy omakuvan yksityisen luonteen lisäksi hankkeen paikkasidonnaisuus tai sen puuttuminen. Hanke paikallistui erityisesti Turkuun ja Turun seudulle, mutta työpajoja toteutettiin liikkuvasti. Työkalut ja taiteilijat tulivat yhteisöjen luo. Omakuvahankkeen teokset olivat esillä vain vähän aikaa ja

näyttelyiden jälkeen ne palautettiin tekijöilleen, joten niistä ei jäänyt pysyviä jälkiä julkiseen tilaan. Teoksen rajattu esilläoloaika, taideteon katoavuus, luonnehtii Johanna Ruohosen mukaan uutta julkista taidetta (2010, 90). Käsittääkseni useimpien teosten tekovaiheessa niiden näytteille asettamisen paikat eivät vielä olleet teoskohtaisesti tiedossa, joten näyttelypaikan ei voi ajatella ohjanneen teosten toteutusta, kuten paikkasidonnaisen taiteen määritelmiin kuuluisi. Yksityiseksi koetun omakuvan tuominen julkiseen tilaan kiertyy takaisin jo aiemmin käsittelemääni tunnustuksellisuuteen. Julkisessa tilassa yksityinen omakuva tavallaan leväyttää näkyville henkilökohtaiseksi mielletyn prosessin tai hetken.

Omakuvahankkeen yksittäisten osallistujien mahdollisuudet muokata ja määritellä näyttelyiden julkista tilaa jäivät rajallisiksi, koska teokset toteutettiin näyttelypaikoista irrallaan. Pajoja ohjanneet taiteilijat käyttivät tilan määrittelyn ja muokkaamisen valtaa, kun he rakensivat näyttelyitä valmiilla teoksilla, käsittääkseni ilman osallistujien apua. Julkisen tilan demokraattisuus ja tasapuolisuus, nähdäänkin lähinnä haaveena tai utopiana, sillä todellisuudessa julkista tilaa ja sen mahdollistamia toimijuuksia rajaavat aina yhteiskunnalliset ja taloudelliset käytännöt (esim. Kymäläinen et al. 2009, 15). Omakuvahanke ei nähdäkseni pyrkinyt saamaan aikaan pysyviä muutoksia näyttelytiloissa tai tilojen käytössä. Erikoisten tilojen valinnalla haluttiin kiinnittää sellaisten ihmisten, jotka eivät tavallisesti käy perinteisissä taidenäyttelytiloissa, huomiota taiteeseen. Teosten ei siis ollut lähtökohtaisesti tarkoitus kommentoida esityspaikkansa tilankäyttöä. Olisi kuitenkin mielenkiintoista selvittää, onko näyttelytoiminnalla ollut jotain vaikutusta tilojen käyttöön ja onko samoissa tiloissa sittemmin järjestetty vastaavaa näyttelytoimintaa.

Ruohosen mukaan teos ja tila luovat yhdessä paikan. Paikat määrittyvät Ruohoselle henkilökohtaisissa kokemuksissa. Teos muuttaa tilaa ja teoksen sijoituspaikka puolestaan ohjaa teoksen kokemista luodessaan sille kontekstin. (ibid., 82.) Omakuvahankkeen vetäjät näkivät hankkeen yhtenä tärkeänä antina sen, että omakuvien näytteille asettamisen kautta pajoihin osallistuneet ihmiset tulivat näkyviksi (Bartsch, 1.4.2011; Erävaara 2011). Teosten asettaminen näytteille yllättäviin paikkoihin voidaan nähdä erilaisten kohtaamisten tilojen luomisena, kun aiemmin näkymättömät, yksityiset henkilöt tulevat näkyviksi paikoissa, joissa ei yleensä ole taidetta esillä.

Uutta julkista taidetta luonnehtiva katoavuus ja lyhytkestoisuus voidaan kytkeä myös julkisen tilan tilapäiseen luonteeseen ja tätä kautta odottamattomuuteen ja yllätyksellisyyteen, kun kaupunkitiloja käytetään totutusta poikkeavalla tavalla, vaikkapa omakuvien näyttelytilana. Kymäläisen (2009) esimerkki *The Barsky Brotherseista* sijoittuu kuitenkin luvattoman, tai jopa laittoman, taide- ja aktivistitoiminnan alueelle, kun omakuvahanke toimi lain ja lupien puitteissa. Tässä mielessä omakuvahankkeen mahdollisuudet vaikuttaa julkiseen tilaan ja kommentoida sen käyttöä vaikuttavat laillisena ja rahallisesti tuettuna toimintana hieman hampaattomalta ja jopa staattiselta, etenkin kun näyttelyistä kuitenkin tiedotettiin jokseenkin kattavasti etukäteen. Jo kulttuuripääkaupunkivuosi sinällään on saattanut luoda ihmisille odotuksia siitä, että kaupunkitilaan putkahtelee taidetta vuoden mittaan yllättäviin paikkoihin, jolloin taiteen yllättävyyskerroin automaattisesti laskee. Irmeli Hautamäki ajattelee kuitenkin täysin vastakkaisesti kirjoittaessaan avantgardesta ja yhteisötaiteesta:

Kun taide menee taideinstituution rajojen ulkopuolelle, se kuitenkin menettää jotakin. On eri asia kohdata taidetta matkalla kauppaan tai virastoon kuin kohdata se siihen valmistautuneena. Taiteen normit - mikä tahansa sopimus siitä, että jokin on taidetta – luovat nimittäin sen välimatkan, josta elämää on mahdollista tarkastella kriittisesti. (2003, 73.)

Hautamäen ajattelussa taide siis menettää toimintakykyään, jos sitä ei nimetä selkeästi taiteeksi, joka sijaitsee taiteelle tarkoitettulla paikalla, kun taas edellä Kymäläisen ja vielä aiemmin De Bruynen ajattelussa taide saa eniten kriittistä voimaa ja vaikuttavuutta siitä, että se toimii instituutioiden ulkopuolella.

7.2. Yhteisötaiteen arviointi

Yhteisötaiteen arviointia mutkistaa yhteisön lisääminen taiteen tuotantoprosessiin. Kenen työtä arvioidaan? Kuka määrittyy työn tekijäksi ja millä perusteella? Miten arvioida töiden esteettisyyttä, vai pitäisikö sitä arvioida lainkaan? Hankkeiden arviointi jälkikäteen, erilaisten teosten syntymiseen vaikuttaneiden vuorovaikutusprosessien ulkopuolelta on paitsi haastavaa myös mahdollisesti kyseenalaista. Usein yhteisötaiteen painopiste näyttäisi olevan juuri kohtaamisissa ja kanssakäymisissä, eli kaikessa siinä, mitä tapahtuu taiteen tekemisen lomassa ja äärellä. Miten tällaisia kohtaamisia ja

prosesseja voidaan arvioida, kun niistä harvoin jää mitään jälkiä näkyviin? Valmis, esille asetettu työ on vain pieni osa siitä, mitä sen sivussa ja äärellä on tapahtunut.

Vaikka yhteisötaide tuntuu hetkellisyytensä ja katoavaisuutensa takia olemuksellisesti pakenevan jälkikäteen tapahtuvaa arviointia, väitän, että hankkeista voidaan arvioida paitsi niiden onnistumista suhteessa asetettuihin tavoitteisiin ja saavutettuun yhteiskunnalliseen ja sosiaaliseen vaikuttavuuteen, myös yhteisöllisyyden astetta suhteessa taiteilijan individualismiin ja uratavoitteisiin. Myös työn ja prosessin sisäisiä valtasuhteita, sekä projektin ja mahdollisen valmiin työn suhteita yleisöön ja muuhun ympäröivään yhteisöön, työn suhdetta tilaan, jossa se on esillä ja tilaan/tiloihin, joissa taiteen tekemisen prosessi on tapahtunut voidaan arvioida. Suzanne Lacy korostaa myös yhteisötaiteen esteettisen arvioinnin tärkeyttä. Hän näkee kriitikoiden osallistumisen tärkeyden nimenomaan siinä, että estetiikka muuten jäisi helposti sosiaalisten intentioiden ja vaikutusten ylistämisen varjoon. (1995, 41–43.)

Lea Kantonen ja Tiina Purhonen käsittelevät nettiartikkelissaan yhteisötaidetta ja taidekriittikää (www4). Purhonen korostaa, että kriitikon olisi tultava mukaan osaksi projektia jo sen alussa, saadakseen käsityksen teoksen prosessuaalisuudesta pelkän valmiin, tekijäyhteisöstä irrallisen teoksen sijaan. Kantoselle kriitikon tehtävä on teosten tekijäsuhteiden, valta-asetelmien, tavoitteiden ja estetiikan kartoittaminen. Kantonen ottaa esille kaksi mahdollista tekijyyden tapaa yhteisötaiteessa. Kantosen puhuessa tekijyydestä, hän tarkoittaa nimenomaan taiteilijan tekijyyttä, ei osallistujien. Kun taiteilija toimii *vahvana auktoriteettina*, hän ohjaa työtä ja sen etenemistä niin käytännön kuin estetiikankin näkökulmista. Kantosen mukaan tämä tekijyys on perusteltua erityisesti lasten kanssa työskennellessä. *Käsitteellistävä tekijyys* on sellaista, jossa taiteilija häivyttää oman osallisuutensa teoksen visuaalisessa ilmeessä. Tällaista tekijyyttä voi nimittää myös *osallistavaksi kenttätyöksi*. Kantonen näkee tämän ominaiseksi tutkijuutta lähestyvälle taiteelle (vrt. taiteen etnografinen käänne).

Sekä Kantonen että Purhonen ovat vahvasti sitä mieltä, että tekijyys lankeaa aina taiteilijalle. Omakuvahankkeessa tekijyyden osoittaminen ja jakaminen mutkistuu entisestään. Omakuvien tekijyyden arvioiminen jälkikäteen on mahdotonta, koska se olisi vaatinut useisiin pajoihin ja näyttelyiden rakentamiseen osallistumista. Valitettavasti tämä ei ollut tutkimukseni puitteissa mahdollista. Jatkossa vastaavien

hankkeiden tulisikin ottaa aktiivisemmin tutkimustyön ja kritiikin tekijät osaksi prosessiaan jo alusta lähtien, kuten useaan otteeseen on jo todettu.

Kirjaan *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua* (Kantonen 2010) on koottu kattava lista kysymyksistä, joita osallistavan taideprojektin analyysin tai kritiikin laatija voi käyttää apunaan (s.229– 231). Olen jakanut alun perin jokseenkin sekavan listan kysymykset yhdeksään eri ryhmään sen mukaan, mitä osallistavan taideprojektin osa-alueita ne käsittelevät (Liite 3):

1. Projektin aloittamiseen ja sen tiedottamiseen liittyvät kysymykset,
2. Toteutukseen liittyvä kysymykset,
3. Yhteisöön ja osallistujiin liittyvät kysymykset,
4. Yleisöön liittyvät kysymykset,
5. Taiteilijaan liittyvät kysymykset,
6. Projektin sosiaaliset ja yhteiskunnalliset vaikutukset,
7. Valtasuhteisiin liittyvät kysymykset,
8. Projektin ja sen esityksen muodolliset ominaisuudet,
9. Arvioinnin/kritiikin kirjoittajalle kohdistetut kysymykset.

Kysymyspatteristo käsittelee hyvin kattavasti yhteisötaiteen tai osallistavan taiteen eri osa-alueita ottaen huomioon niin taloudelliset, sosiaaliset, eettiset, esteettiset kuin valtakysymyksetkin. Kysymykset noudattelevat pitkälti jo edellä esitettyjä arviointiin liittyviä näkökulmia ja niissä esiintyy paljon aiemmin läpi käymääni sanastoa, kuten voimauttaminen ja osallistaminen. Hyvinvointinäkökulma on kysymyksistä jätetty pois, mutta yhtenä kysymyksenä esitetään ”Onko projektissa tai sen esityksessä jotain tukahdutettua joka pyrkii tulemaan esiin?” (ibid.). Mielestäni tämä voi viitata joko jonkinlaisiin psyykkisiin prosesseihin liittyen terapia-ajatteluun tai vaihtoehtoisesti sosiaaliseen tukahduttamiseen.

Yhteisötaiteessa yleisön näkyviin jää hyvin pieni osa merkityksellistä ja usein monialaista (kts. kuntoutus, hyvinvoinnin lisääminen, voimauttaminen/valtaistaminen...) taideprosessia. Prosessien dokumentoinnin toteuttaminen, mahdollinen aiheeseen liittyvä tutkimus ja saavutettujen tavoitteiden näkyväksi tekeminen olisi otettava huomioon jo projektien suunnittelussa. Monialaisten projektien painopisteitä ja asiantuntijoiden roolia pitäisi myös pohtia jo alkumetreillä. Kuten jo aiemmin mainitsin Myrsky-hankkeen yhteydessä, yhteisötaidetta ja sen arviointia leimaa keskittyminen

positiivisiin saavutuksiin. Epäonnistumiset jätetään mainitsematta, niitä vähätellään tai niitä ei ole edes tarkoitus huomioida. Kuitenkin epäonnistumisten julki tuominen olisi tärkeää, jotta ne osattaisiin jatkossa ottaa vastaavissa hankkeissa paremmin huomioon.

Yhteisötaide on hyvin nuori taiteenlaji ja edellä esitetyn valossa väitän, että se on väistämättömän monialainen ja myös poliittinen ja vaatii siksi hyvin kriittistä tarkastelua, etenkin jos hankkeita rahoitetaan sillä ajatuksella, että niiden olisi saatava aikaan huomattavia sosiaalisia vaikutuksia. Hankkeita tulisi pystyä arvioimaan avoimesti, kriittisesti ja teoreettisesti. Tässä käytettyjen käsitteiden vakiinnuttaminen ja teoreettisen taustan selvittäminen ovat avainasemassa.

8. LOPUKSI

Yhteisötaiteessa on mahdollista nähdä yhtymäkohtia taideterapiaan ja sen kielenkäyttöön, mutta näitä kahta ei pidä sekoittaa tai rinnastaa. Yhteisötaide on osa laajempaa ilmiötä, joka on saanut alkunsa 1980-luvulla, ja jossa ajatellaan kulttuurin voivan tuottaa terveyttä ja hyvinvointia. Hyvinvoinnin lisääntymisen ajatellaan liittyvän etupäässä sosiaalisten suhteiden ja sitä kautta osallisuuden lisääntymiseen yhteisötaidehankkeiden aikana. Fyysisillä mittareilla terveyden ja hyvinvoinnin lisääntymisen mekanismit ovat kuitenkin hyvin epäselviä ja vaikeita tutkia, eikä pitkäaikaisia tutkimuksia ole toteutettu kuin muutama. Yhteisötaiteellisiin hankkeisiin osallistuminen ei tuota ainoastaan positiivisia kokemuksia osallistujille, mutta negatiivisia vaikutuksia käsitellään hankkeiden loppuarvioinneissa harvoin, tai ne häivytetään positiivisten alle. Negatiivisten kokemusten ja epäonnistumisten avoin arviointi olisi tärkeää sekä tutkimustyön että taidetyön kehittymisen kannalta.

Yhteisötaide asettaa haasteita taiteilijalle ja onnistuakseen erityisesti hyvinvointia lisäävänä taiteen ja kulttuurin alueena, pitäisi hankkeiden olla mahdollisimman monialaisesti toteutettuja. Hankkeita kuvaamaan käytettyjen käsitteiden kriittinen arviointi on tärkeää, sillä ne pitävät sisällään hankkeen tavoitteita, teoreettista sijoittumista ja asenteita osallistujia, yleisöä ja yhteiskuntaa kohtaan. Valittujen käsitteiden kautta on mahdollista arvioida valmistuneen hankkeen onnistumista ja myös epäonnistumista suhteessa asetettuihin tavoitteisiin.

Yhteisötaiteellisten hankkeiden suunnittelussa tulisi ottaa huomioon, painotetaanko taiteen tekeminen välineellisesti, varsinaisena tavoitteena tuottaa hyvinvointia, vai onko hankkeen päämäärä ensisijaisesti taiteellinen, kuten omakuvahankkeen kohdalla. Mielestäni on vaikea nähdä, että yhden hankkeen olisi mahdollista toteuttaa tyydyttävästi sekä taiteelliseen ilmaisuun keskittyvä että osallistujien hyvinvoinnin edistämiseen pyrkivä hanke. Etenkin hyvinvointiin keskittyvien hankkeiden taustalla tulisi olla vahva teoreettinen tausta ja tutkimustyö tulisi ottaa hankkeeseen mukaan jo suunnitteluvaiheessa.

Yhteisötaiteellisten hankkeiden juuret yhdistyvät taideterapiaan avantgarden teorioissa, mutta yhteisötaidetta ei tule sekoittaa taideterapiaan. Mielestäni yhteisötaiteen yhteydessä on kuitenkin tärkeää arvioida avoimesti, millaisia mahdollisia terapeuttisia piirteitä hankkeessa on ja mikä on näiden piirteiden teoreettinen tausta.

2000 & 11 OMAKUVAA -hanke toimi yksityisen ja julkisen sekä terapian ja hyvinvoinnin rajoilla. Siitä on mahdollista lukea nykypäivälle tyypillistä tunnustuksellisuutta ja identiteettien tuottamista julkisesti omaelämäkerrallisuuden kautta. Hanke ilmoitti olevansa yhteisötaidetta ja edistävänä osallistujien hyvinvointia, vaikkakin välillisesti. Yhteisöllisyyden astetta ja saavutettua hyvinvointia on kuitenkin vaikea arvioida hankkeen ulkopuolelta ja jälkikäteen. Olisikin ollut kiinnostavaa toteuttaa laaja kysely työpajoihin osallistuneille, jotta saataisiin selville mahdollisia pitkäaikaisvaikutuksia ja tarkempaa palautetta hankkeen onnistumisesta osallistujien näkökulmasta.

Jotta yhteisötaiteellisia hankkeita voitaisiin tutkia mahdollisimman kattavasti ja siten arvioida niiden onnistumista ja heikkouksia, tulisi tutkimusnäkökulma ottaa huomioon jo hankkeen suunnitteluvaiheessa ja osana hankkeen tavoitteita. Olisi myös tärkeää pyrkiä vakiinnuttamaan jo käytössä olevia, hyvin moninaisia käsitteitä sen sijaan, että jatkuvasti luodaan uutta kieltä, joka murentaa uskottavan tutkimuksen ja myös taiteellisen työskentelyn pohjaa.

LÄHDELUETTELO

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Arkistoaineisto

Erävaara, Taina 2008. *2000 & 11 Omakuvaa*, Turku2011 hankehakemus.

Kyselytutkimus 1.-2.4.2011 kahvila Kulmassa Turussa.

Emilia Laaksovirran henkilökohtainen tutkimusarkisto

Suulliset ja kirjalliset tiedonannot

Bartsch, Pia 1.4.2011, yhteisötaiteilija, Turku. Haastattelu Kahvila kulmassa Turussa.

Tanskanen, Ilona 29.9.2011, suomen kielen ja viestinnän tuntiopettaja Turun ammattikorkeakoulu. Sähköposti Emilia Laaksovirralle, vastaus kyselyyn.

Internetlähteet

www1:

<http://turkublogs.fi/omakuvaa/tietoja/> (18.6.2012)

www2:

[http://projektori.turkuamk.fi/\(S\(v1e1ytzng3zs0dj0p55jg45\)\)/public_projectinfo.aspx?pid=1842](http://projektori.turkuamk.fi/(S(v1e1ytzng3zs0dj0p55jg45))/public_projectinfo.aspx?pid=1842) (18.6.2012)

www3:

www.turku2011.fi/ohjelmahanke/84/info (18.6.2012)

www4:

Yhteisötaide ja taidekritiikki – Keskustelijoina Lea Kantonen ja Tiina Purhonen

<http://www.mustekala.info/node/1394> (18.7.2011)

PAINETUT LÄHTEET

Aaltonen, Vesa 2011. ”Kun sanat eivät riitä” –Omakuva on jokaisen kuva. Toim. Ilona Tanskanen. Turku: Turun ammattikorkeakoulu, 75–79.

Bürger, Peter 2007 [1974, 1980]. Theory of the avant-garde. Trans. Michael Shaw. Theory and History of Literature, Volume 4. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Brandenburg, Cecilia von 2008. Kulttuurin ja hyvinvoinnin välisistä yhteyksistä. Näköaloja taiteen soveltavaan käyttöön. Helsinki: Opetusministeriö: Yliopistopaino.

Congdon, Kristin C. 2004. Community Art in Action. Worcester, Massachusetts: Davis Publications, Inc..

Crehan, Kate 2011. Community Art. An Anthropological Perspective. Oxford: Berg.

Cumming, Laura 2009. A Face to the World. On Self-portraits. London: HarperPress.

De Bruyne, Paul 2011. From Community Art to Communal Art” –Community Art. The Politics of Trespassing. Toim. Paul De Bruyne ja Pascal Gielen. Amsterdam: Valiz, 240–249.

De Bruyne, P., Gielen, P. 2011. “Introduction. Between the Individual and the Common” –Community Art. The Politics of Trespassing. Toim. Paul De Bruyne ja Pascal Gielen. Amsterdam: Valiz, 2–11.

De Girolami Cheney, L., Craig Faxon, A., Russo, K. 2000. Self-portraits By Women Painters. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

Ertiö, Titiana 2013. Osallistuminen ja osallisuus Turun kulttuuripääkaupunkivuoteen 2011. Turun kaupunki, Kaupunkitutkimusohjelma. Tutkimusraportteja 1/2013.

Erävaara, Taina 2011. "Intohimona omakuvat" –Omakuva on jokaisen kuva. Toim. Ilona Tanskanen. Turku: Turun ammattikorkeakoulu, 29–39.

Felixson, Katariina et al 2012. Taviksesta tähdeksi. Hyvinvointi, elämänhallinta ja yhteisöllisyys Hair-musikaalin tekijöiden kokemana. Turku : Turun ammattikorkeakoulu.

Gielen, Pascal 2011. "Mapping Community Art" –Community Art. The Politics of Trespassing. Toim. Paul de Bruyne ja Pascal Gielen. Amsterdam: Valiz, 15–33.

Girard, Liisa 2008. "Esteettinen ulottuvuus kuvataideterapiassa" –Suhteessa kuvaan. Kuvataideterapian teoriaa ja käytäntöä. Toim. Liisa Girard, Juhani Ihanus, Riitta Laine ja Mari Ropponen. Helsinki: Artteli, 105 – 121.

Hall, Stuart 2007. Identiteetti. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Hall, Stuart 1996. "Introduction. Who Needs 'Identity'?" – Questions of Cultural Identity. Toim. Stuart Hall & Paul du Gay. London: SAGE Publications Ltd, 1 – 17.

Hannula, Mika 2004. Nykyaikaisen harharetket. Kommunikaatioprosessi valkoisen kuution ulkopuolella. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Hautamäki, Irmeli 2003. Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin. Tampere: Gaudeamus.

Hentinen, Hanna 2007a. "Taideterapian erilaiset suuntauksat ja lähestymistavat" – Taideterapian perusteet. Toim. Mimmu Rankanen, Meri-Helga Mantere ja Hanna Hentinen. Helsinki: Duodecim, 21–25.

Hentinen, Hanna 2007b. "Ekspressiivinen taideterapia" – Taideterapian perusteet. Toim. Mimmu Rankanen, Meri-Helga Mantere ja Hanna Hentinen. Helsinki: Duodecim, 30–33.

Hentinen, Hanna & Mantere, Meri-Helga 2007. "Suomalaisen taideterapian lyhyt historia" – Taideterapian perusteet. Toim. Mimmu Rankanen, Meri-Helga Mantere ja Hanna Hentinen. Helsinki: Duodecim, 26–29.

Hogan, Susan 2001. *Healing Arts. The History of Art Therapy*. London: Jessica Kingsley.

Hyyppä, Markku & Liikanen, Hanna-Liisa 2005. *Kulttuuri ja terveys*. Helsinki: Edita.

Junttila, Kristina 2010. "The Suppression of Imagination in Community Art" –Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta. Toim. Lea Kantonen. Helsinki : Kuvataideakatemia, 85–86.

Kantonen, Lea 2005. *Teltha. Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Kantonen, Lea 2010. "Samaanista uimaopettajaksi" –Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta. Toim. Lea Kantonen. Helsinki : Kuvataideakatemia, 171–174.

Kantonen, Lea 2010. "Yhteisötaiteen estetiikkaa ja menetelmiä: vuoropuhelua, palvelua ja provokaatiota" –Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta. Toim. Lea Kantonen. Helsinki: Kuvataideakatemia, 74–84.

Kester, Grant 2010 [2008]. "Dialoginen estetiikka" –Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta. (suom. Lea Kantonen) Toim. Lea Kantonen. Helsinki: Kuvataideakatemia, 39–71.

Konlaan, Boinkum Benson 2001. *Cultural Experience and Health. The Coherence of Health and Leisure Time Activities*. Umeå: Department of Community Medicine and Rehabilitation, Social Medicine.

Kotilainen, S., Siivonen, K. ja Suoninen, A. 2011. Iloa ja voimaa elämään. Nuorten taiteen tekemisen merkitykset Myrsky-hankkeessa. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.

Kujansivu, Heikki 2007. "Tunnustus, todistus ja toinen: Käsiteretkellä *Tunnustusten temppelissä*" – Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan. Toim. Heikki Kujansivu & Laura Saarenmaa. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 23–46.

Kujansivu, Heikki & Saarenmaa, Laura 2007. "Tunnustus ja todistus omaelämäkerrallisen esittämisen muotoina" –Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan. Toim. Heikki Kujansivu & Laura Saarenmaa. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 7–20.

Kulttuuri tekee hyvää 2011. Turku 2011 hyvinvointiohjelma 2008–2012. Turku: Turku 2011 kulttuuripääkaupunkisäätiö.

Kuusamo, Altti 2010. "Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa." –Kuinka tehdä taidehistoriaa? Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat, 98–123.

Kymäläinen, Päivi 2009. "Kaupunkitaide ja julkisen tilan hetkittäiset käytöt" –Julkisen tilan poetiikkaa ja politiikkaa. Tieteidenvälisiä otteita vallasta kaupunki-, media- ja virtuaalituloissa. Toim. Seija Ridell, Päivi Kymäläinen ja Timo Nyssönen. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy, 91 – 113.

Kwon, Miwon 2004 [2002]. *One Place After Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press.

Lacy, Suzanne 1995. "Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys" –Mapping the Terrain. *New Genre Public Art*. Toim. Suzanne Lacy. Seattle: Bay Press, 19–47.

Liikanen, Hanna-Liisa 2010. Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia. Ehdotus toimintaohjelmaksi 2010–2014. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2010:1. Helsinki.

Lomas, David 2001. ”Foreword.” –Healing Arts. The History of Art Therapy. London: Jessica Kingsley, 13–16.

Malchiodi, Cathy A. 2010. ”Taideterapia ja aivot” –Taideterapian käsikirja. Toim. Cathy A. Malchiodi. Käänt. Soili Hietaniemi. Kuopio: UNIpress, 30–40.

Mantere, Meri-Helga 2007. ”Taiteen ja terapian yhteinen kuva” –Taideterapian perusteet. Toim. Mimmu Rankanen, Meri-Helga Mantere ja Hanna Hentinen. Helsinki: Duodecim, 11–19.

Meskimmon, Marsha 1996. The Art of Reflection. Women Artists' Self-portaiture in The Twentieth Century. New York: Columbia University Press.

Nuñez, Cristina 2011. ”The self-portrait experience in Turku 2011” –Omakeuva on jokaisen kuva. Toim. Ilona Tanskanen. Turku: Turun ammattikorkeakoulu, 89–119.

Ukkonen, Inka 2001 (toim.). Parantava taide. Taideoppikirja lähi- ja perushoitajille. Helsinki: Toimihenkilöjärjestöjen sivistysliitto.

Pirnes, Esa 2008. Merkityksellinen kulttuuri ja kulttuuripolitiikka. Laaja kulttuurin käsite kulttuuripolitiikan perusteluna. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Purhonen, Tiina 2010. ”Sitten, silloin, tässä, nyt” –Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta. Toim. Lea Kantonen. Helsinki: Kuvataideakatemia, 25–38.

Rankanen, Mimmu 2007a. ”Taideterapian vaikuttavia ydinprosesseja” –Taideterapian perusteet. Toim. Mimmu Rankanen, Meri-Helga Mantere ja Hanna Hentinen. Helsinki: Duodecim, 35–49.

Rankanen, Mimmu 2007b. ”Työskentelyn eteneminen taideterapiassa” –Taideterapian perusteet. Toim. Mimmu Rankanen, Meri-Helga Mantere ja Hanna Hentinen. Helsinki: Duodecim, 91–97.

Ruohonen, Johanna 2010. ”Kansallistaiteesta graffitiin. Maalaus julkisena taiteena Suomessa” –Kuinka tehdä taidehistoriaa? Toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä. Turku: Utukirjat.

Schulte-Sasse, Jochen 2007. ”Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde” –Theory of the avant-garde. Trans. Michael Shaw. Theory and History of Literature, Volume 4. Minneapolis: University of Minnesota Press, vii–xlvii.

Sederholm, Helena 2001. ”Taide on vahva lääke.” –Parantava taide. Taideoppikirja lähi- ja perushoitajille. Toim. Inka Ukkonen. Helsinki: Toimihenkilöjärjestöjen sivistysliitto. 8–21.

Sederholm, Helena 2007. ”Yhteisötaiteen juurilla” –Yhteyksiä. Asiaa yhteisötaiteesta. Toim. Kati Kivimäki ja Hannele Kolsio. Rauma: Lönnströmin taidemuseon julkaisuja 24, 37–55.

Siitonen, Juha 1999. Voimaantumisteorian perusteiden hahmottelua. Oulu: Oulun yliopisto.

Siivonen, Katriina 2002. ”Paikallisidentiteetit arjessa ja aluekehitystyössä” –*Synteesi* 2/2002, 43–52.

Sumiala-Seppänen, Johanna 2007. ”Tunnustan, olen siis olemassa: Mediakulttuurin terapeuttinen eetos” –Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan. Toim. Heikki Kujansivu & Laura Saarenmaa. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press, 163–183.

Taideterapian perusteet (2007). Toim. Mimmu Rankanen, Meri-Helga Mantere ja Hanna Hentinen. Helsinki: Duodecim.

Tanskanen, Ilona 2011. "Oman elämänsä taiteilija" –Omakehuva on jokaisen kuva. Toim. Ilona Tanskanen. Turku: Turun ammattikorkeakoulu, 47–57.

Vick, Randy M. 2010 [2003]. "Taideterapian lyhyt historia" –Taideterapian käsikirja. Toim. Cathy A. Malchiodi. Käänt. Soili Hietaniemi. Kuopio: UNIPress, 17–29.

LIITTEET

Liite 1.

Maaliskuu on omakuvan kuukausi, töiden palautus kahvila Kulmassa 1. -2.4.2011, kyselylomake.

Taustatietoja

Nimi:

Ikä:

- 1. Mistä saitte tietoa 2000 & 11 omakuvaa –projektista?**
- 2. Minkä tehtävänannon toteutitte omakuvan kuukauden aikana?**
- 3. Miksi osallistuitte projektiin?**
- 4. Onko projektiin osallistuminen vastannut odotuksianne?**
- 5. Mikä on mielestänne projektin tärkein anti itsellenne?**
- 6. Harrastatteko taiteen tekemistä? Mitä?**
- 7. Käyttekö taidenäyttelyissä?**
- 8. Luetteko kirjallisuutta taiteesta? Mitä?**
- 9. Onko projektiin osallistuminen jollain tavalla muuttanut suhtautumistanne taiteeseen? Miten?**

Liite 2.

Sähköpostikysely 2000 & 11 OMAKUVAA –hankkeen sisältöryhmälle.

- 1 Miten lähdit mukaan omakuvahankkeeseen?
- 2 Mihin omakuvahanke mielestäsi tähtää, mikä sen päämäärä on?
- 3 Mitä yhteisötaide mielestäsi on?
- 4 Mikä taiteilijan rooli on yhteisötaiteessa ja erityisesti omakuvahankkeessa?
- 5 Miten yhteisötaiteelliset työpajat eroavat taideterapiasta?
- 6 Mikä tekee mielestäsi yhteisötaidehankkeesta onnistuneen? Mikä epäonnistuneen?
- 7 Mitä on taide yhteisötaiteessa?
- 8 Mitä taiteellisia päämääriä omakuvahankkeella on?
- 9 Voiko kuka tahansa taiteilija ryhtyä yhteisötaiteilijaksi? Miksi / miksi ei?

Liite 3.

Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua –kirjan (Kantonen 2010) sivujen 229–231 kysymysluettelo jaoteltuna osallistavan taideprojektin eri osa-alueita koskeviin ryhmiin.

1. Projektin aloittamiseen ja sen tiedottamiseen liittyvät kysymykset

- Mitkä ovat projektin institutionaaliset ja taloudelliset edellytykset?
- Millä tavoin taidelaitos ja muut projektin tuottajat esitellään?
- Millä tavoin projektin tarkoitus esitellään?
- Millaista kieltä ja sanastoa esittelyssä (yleisölle, lehdistölle, sponsoreille) käytetään?

2. Toteutukseen liittyvä kysymykset

- Vastaako projektin toteutus esittelyä?
- Millä tavoin projekti vastaa laitoksen, poliitikkojen tai sponsorien tavoitteisiin tai odotuksiin?

3. Yhteisöön ja osallistujiin liittyvät kysymykset

- Millainen on projektin yhteisö?
- Mitenkä se rakentuu yhteisöksi?
- Millä kriteereillä yhteisö valikoituu projektin yhteistyökumppaniksi?
- Työskenteleekö projekti valmiiksi olemassa olevan yhteisön kanssa?
- Pyrkiikö projekti voimauttamaan yhteisöä? Millä tavalla?
- Mitenkä projekti ja sen esitys tuottavat tai ottavat huomioon yhteisön jäsenten keskinäisiä eroja?
- Miten työryhmä tai yhteisö suhtautuu yhteistyön välineellistämiseen?

4. Yleisöön liittyvät kysymykset

- Mikä on projektin esityksen (näyttely, tapahtuma, performanssi, luento) välitön yleisö?
- Onko projektin työyhteisö sama kuin projektin esityksen yleisö?
- Pyrkiikö projekti tai sen esitys osallistamaan yleisöä? Millä tavalla?
- Pyrkiikö projekti jakamaan yleisöä? Millä tavalla?

5. Taiteilijaan liittyvät kysymykset

- Kenen aloitteesta ja millä tavoin taiteilija on valikoitunut kyseiseen projektiin?
- Miten taiteilijan rooli yhteisössä määritellään?
- Määritteleekö taiteilijan ja yhteisön dialogia jokin yhteinen poliittinen tavoite?
- Mitenkä taiteilijan identiteetti ja yhteiskunnallinen paikka vaikuttaa yhteistyöhön?
- Mitenkä taiteilija suhtautuu työnsä välineellistämiseen?

6. Projektin sosiaaliset ja yhteiskunnalliset vaikutukset

- Millaisia sosiaalisia suhteita projekti tuottaa?

- Minkälaisia käytäntöjä ja rituaaleja projekti rakentaa, tukee tai kyseenalaistaa?
- Pyrkikö projekti aiheuttamaan muutoksia yhteisön tai laitoksen käytäntöihin?
- Väittääkö se pyrkivänsä muutokseen?
- Mitkä ovat muutoksen edellytyksen ja esteet?
- Millaisia odotuksia eri osapuolilla on?
- Pyrkikö projekti rakentamaan luottamusta ihmisten välille? Millä tavalla?

7. Valtasuhteisiin liittyvät kysymykset

- Kuka päättää projektissa käsiteltävistä aiheista?
- Kuka päättää vuorovaikutuksen kielen?
- Millaisia valtasuhteita projektin käyttämässä tilassa on ennestään? Millä tavoin projekti rakentaa, purkaa tai jäsentää uudelleen tilallisia valtasuhteita?
- Mitenkä projekti käsittelee osallistujien välisiä valtasuhteita?
- Aiheuttavatko osallistujien valtasuhteet osallistujille estoja tai tukahduttavatko ne luovaa ilmaisua?
- Millä tavoin projekti esitys osoittaa olevansa tietoinen edustamistaan ja esittämistään valtasuhteista?

8. Projektin ja sen esityksen muodolliset ominaisuudet

- Millainen osa teoksen muodollisilla ominaisuuksilla (materiaali, volyyymi, rytmi jne.) on yhteisön kanssa käytävässä dialogissa?
- Millainen suhde prosessille ja sen esitykselle rakentuu?
- Millaisen esteettisen elämyksen projekti tuottaa ja mitenkä tämä elämys paikantuu?
- Onko projektissa tai sen esityksessä jotain tukahdutettua joka pyrkii tulemaan esiin?
- Millä tavalla projekti on kriittinen?
- Mikä on projektin suhde vallitseviin tuotannon ja kulutuksen muotoihin?
- Mihin teatteri- ja taidehistoriallisiin jatkumoihin ja käytäntöihin teos sijoittuu?
- Millaisia vastauksia projekti pyrkii antamaan yhteiskunnan ja taidemaailman muuttumiselle spehtaakkeliksi?

9. Arvioinnin/kritiikin kirjoittajalle kohdistetut kysymykset

- Millaista laatua ja esteettistä kokemusta itse kaipaat projektilta tai esitykseltä?
- Odotatko itse taideprojektilta kriittisyyttä?
- Millä perusteella valitset kirjoituksesi kielen?
- Millä tavoin julkaisun institutionaalinen ja yhteisöllinen konteksti rakentaa kirjoitustasi?
- Pyritkö analysoimaan yhtä tekijää vai useampia?
- Vertaatko keskenään useita projekteja tai esityksiä?
- Onko vertailun kohteet esitetty tasapainoisesti?
- Millaisia kysymyksiä oma kirjoituksesi jättää avoimeksi ja myöhemmin vastattavaksi?
- Millä tavalla oma kirjoituksesi osallistuu analysoimaasi asiaan?