

KATSOMISEN HIERARKIAT JA KUINKA NIITÄ

MURRETAAAN:

Valokuvateoksen rooli suomalaisessa yhteisötaiteessa

Katri Leppisaari

Pro gradu-tutkielma

Filosofia/Kulttuuripolitiikan maisteriohjelma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Syksy 2012

TIIVISTELMÄ

KATSOMISEN HIERARKIAT JA KUINKA NIITÄ MURRETAN:

Valokuvateoksen rooli suomalaisessa yhteisötaiteessa

Katri Leppisaari

Filosofia/Kulttuuripolitiikan maisteriohjelma

Pro gradu-tutkielma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Ohjaajat: Olli-Pekka Moisio ja Sakarias Sokka

Syksy 2012

93 sivua

Tutkielmassa tarkastellaan taideteoksen roolia suomalaisessa yhteisötaiteessa saksalaisen kriittisen koulukunnan näkökulmasta. Yhteisötaide on 1990-luvulta alkaen vahvistunut taidemuoto, jossa taiteilija työskentelee yhdessä tietyn ihmisryhmän kanssa. Ensimmäisiä yhteisötaideprojekteja Suomessa toteutettiin 1970-luvulla lähiöissä. 2000-luvulla yhteisötaiteessa on alettu käyttää ilmaisumuotona valokuvaa. Tässä tutkielmassa esimerkkeinä käytetään teoksia *Maailman ihanin tyttö*, *Lempipaikka* ja *Be your enemy*. Tutkijoista esimerkkeinä käytetään Mika Hannulan, Helena Sederholmin ja Lea Kantosen teorioita ja taiteilijoista Miina Savolaisen, Teemu Mäen ja Lea Kantosen näkökulmia.

Tavoitteena on osoittaa filosofisia perusteita sille, miksi taideteoksen rooli tulee nostaa toiminnallisesti painottuneen yhteisötaidetutkimuksen rinnalle. Kysymystä lähestytään tulkitsemalla Theodor W. Adornon teoksessa *Esteettinen teoria* esitettyjä näkemyksiä taideteoksen luonteesta. Teoriaa tulkitaan tukemalla tarkastelua Walter Benjaminin ja Siegfried Kracauerin valokuvaa koskevilla tulkinnoilla.

Keskeinen väite tutkielmassa on, että valokuvalla on taideteoksena erityinen muoto ja sillä voidaan kommentoida katsomisen hierarkioita, joita rakennetaan yhteiskunnassa vallitsevissa sosiaalisissa suhteissa ja valokuvissa sekä arkikäytössä että medioissa. Näitä suhteita tutkielmassa tulkitaan Paulo Freiren *Sorrettujen pedagogiikassa* esittämien huomioiden avulla.

Tutkielmassa osoitetaan Adornon ja Freiren näkemyksiä tulkiten, että teosta korostava katsantokanta yhteisötaiteeseen ei sulje pois toiminnallisesti painottunutta lähestymistapaa. Sen sijaan taideteoksen luonne mahdollistaa katsomisen hierarkioiden esille tuomisen ja mahdollisuuden havaita yhteiskunnallisia epäoikeudenmukaisuuksia.

Avainsanat: yhteisötaide, kriittinen koulukunta, valokuvataide, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Paulo Freire.

SISÄLLYSLUETTELO

ALUKSI.....	1
1. TAIDETEOKSEN YHTEISKUNNALLINEN LUONNE.....	8
1.1. Yhteisötaide käsitteenä.....	9
1.2. Adorno ja <i>Esteettinen teoria</i>	12
1.3. Freire ja sorron logiikka.....	23
1.4. Taideteos ja olosuhteet.....	27
2. KATSOMISEN HIERARKIAT.....	33
2.1. Katsomisen lyhyt historia ja valokuva teoksena	35
2.2. Benjamin ja Kracauer: valokuvan suhde historian käsittämiseen.....	39
2.3. Katsomisen hierarkiat valokuvissa.....	43
2.4. Onko yhteisötaide lähtökohtaisesti kantaaottavaa?.....	53
3. TAIDETEOKSEN ROOLI.....	58
3.1. Paikkasidonnainen ja toiminnallisesti painottunut yhteisötaide.....	61
3.2. Keskustelua yhteisötaiteen painopisteistä.....	64
3.3. Näkökulmia teoksen ja toiminnan suhteeseen: Adorno ja Freire.....	70
3.4. Mikä on taideteoksen rooli?.....	77
LOPUKSI.....	81
LÄHTEET & KIRJALLISUUS.....	87

ALUKSI

Taiteilija ja sosiaalikasvattaja Miina Savolainen kuvasi *Maailman ihanin tyttö* -valokuvateosta varten kymmenen vuoden ajan kymmentä helsinkiläisessä Hyvösen lastenkodissa kasvanutta tyttöä. Hän aloitti projektin vuonna 1998 työskennellessään tässä lastenkodissa. Tytöt sadunomaisessa, sinisävyisessä luonnonmaisemassa esittävä kuvasarja on kiertänyt näyttelynä sekä Suomessa että Suomen rajojen ulkopuolella. Projekti on kerännyt palkintoja ja sen valokuvista on julkaistu kuvakirja. Omakohtaisesta projektista kasvoi ilmiö kun Savolainen projektin myötä lanseerasi *voimauttavan valokuvan* menetelmän.

Miina Savolaisen mukaan valokuvateoksen tarkoituksena on avata toisin katsova näkökulma lastenkodissa kasvaneiden tyttöjen maailmaan. Siksi hän antoi kuvattavien itse määrittellä, miten nämä halusivat tulla kuvatuiksi. Savolainen toivoo kuvien kyseenalaistavaan myös laajemmin visuaaliseen esittämiseen liittyviä ongelmia. Savolainen uskoo, että on olemassa visuaalisesti rakennettuja *katsomisen hierarkioita*, joita pystytään horjuttamaan vastavuoroisen valokuvausmenetelmän avulla. (Savolainen 7.2.2011.)

Voimauttavan valokuvan menetelmä perustuu sosiaalipedagogiseen näkemykseen ajattelusta ja toiminnasta, jossa pyritään löytämään menettely- ja ratkaisutapoja yhteiskunnasta syrjäytyneiden tai syrjäytettyjen ongelmiin. Sosiaalipedagogisen lähestymistavan keskiössä on syrjäytymiseen johtaneiden yhteiskunnallisten ongelmakohtien tunnistaminen ja pyrkimys niiden muuttamiseen pedagogisin keinoin (Hämäläinen & Kurki 1997, 14).

Maailman ihanin tyttö on yhteisötaideteos. Yhteisötaiteella tarkoitetaan taidetta, joka käyttää materiaalinaan ihmisten välisiä suhteita sekä ihmisen suhdetta ympäristöönsä, yhteiskuntaan (Kantonen 2010b, 75). Yhteisötaiteen keskeinen ajatus on, että näistä suhteista voidaan taiteen avulla tuottaa uutta tietoa (Sederholm 2007, 38).

Ensimmäisissä suomalaisissa yhteisötaideteoksissa 1990-luvulla tarkasteltiin ihmisten suhdetta asuinpaikkaansa projekteissa, joita taiteilijat toteuttivat lähiöissä yhdessä asukkaiden kanssa. Lähiöt olivat luonteva paikka tällaiselle toiminnalle, koska taiteilijoita oli ollut mukana niiden suunnittelussa jo 1970-luvulla. Paikkasidonnainen yhteisötaidetoiminta oli vilkasta läpi vuosikymmenen. Vuonna 1994 Kuvataideakatemiasta valmistumassa olleen Minna Heikinahon projekti *Ilmainen aamiainen* herätti keskustelua yhteisötaitteen määrittelystä ilmiönä. Taiteilija vuokrasi lopputyönään toimitilan, jossa hän tarjosi teoksen nimen mukaan ilmaista aamiaista. Tapahtumat dokumentoitiin videolle. (Haapala 2003, 168–169.)

Ensimmäisillä yhteisötaideteoksilla on vahva sidos tiettyyn paikkaan tai tilaan, mikä on määrittänyt ilmiötä aina 2000-luvulle asti. Esimerkiksi Kuvataideakatemiassa on ollut mahdollista vuodesta 2007 asti suorittaa Paikka- ja tilasidonnaisen taiteen maisteriohjelmia. Yhteistä paikka- ja tilannesidonnaisille projekteille on, että ne on toteutettu museo- ja galleriatilan ulkopuolella. Niistä on olemassa useimmiten dokumentoitua aineistoa, mutta tämä aineisto ei muodosta itsenäistä teosta. (Soininen 2010, 15, 19.)

2000-luvulla Suomessa yhteisötaiide-nimikkeellä on ilmestynyt *Maailman ihanin tyttö* -kuvasarjan lisäksi myös muita valokuvateoksia. Vuonna x Nykyaikaisen taiteen museo Kiasma tilasi taiteilija Teemu Mäeltä yhteisötaideteoksen *subURB festival of urban culture* -festivaalin ohjelmistoon. Vastauksena tilaukseen syntyi Mäen ja kuraattori-taidehistorioitsija Arja Elovirran ohjaama *Be Your Enemy -Idoli / Minä / Inhokki, Lasten ja nuorten omakuvia Suomesta ja Venäjältä* (2003–2006) -valokuvateos. Teoksen tuottaneisiin työpajoihin osallistui sekä lapsia sekä eri taideinstituuteissa opiskelleita opiskelijoita Suomessa ja Venäjällä. Kukin teos koostuu kolmesta valokuvasta, jossa kuvattava esiintyy ”unelmaminänsä” ja ”pahimman vihamiehensä” rooleissa sekä kolmannessa kuvassa poseeraa ”arkisena itsenään”. Aikuisille osallistujille työpajoja järjestettiin Turun taideakatemiassa, Lahden muotoiluinstituutissa sekä Pietarissa Center of Photography of the Russian Federation -taideoppilaitoksessa. (WWW1; WWW2.)

Taiteilijapariskunta Lea ja Pekka Kantosen teos *Lempipaikka* (1999–2006) toteutettiin osana työpajoja, joissa Kantokset työskentelivät yhdessä vähemmistökansoja edustavien nuorten kanssa. Suomessa työpaja toteutettiin Utsjoella saamelaisnuorten kanssa. Lisäksi työpajat järjestettiin raramuriyhteisöissä Basíhuaressa ja Basigochissa sekä wixariyhteisössä San Miguel Huaistitassa, Obinitsassa sekä Yhdysvalloissa tohoto o’odam-yhteisössä San Xavierissa. *Lempipaikka* on osa laajempaa *Telтта*-taideprojektia, jonka lähtökohtana on yhteistyö- ja valtakysymysten tarkastelu alkuperäiskansojen kulttuurisessa viitekehyksessä. *Telтта*-projektiin kuului *Lempipaikka*-teoksen lisäksi työpajoja, Lea Kantosen tutkimustyö, työpajojen tuotoksista koostettuja näyttelyitä sekä taidemuseoissa että muissa ympäristöissä ja projektin kulkua dokumentoivaa audiovisuaalista materiaalia. (Kantonen 2005, 15, 191.)

Valokuvan lisääntyneen käytön myötä muuttuvasta yhteisötaiteen tilanteesta ei ole Suomessa ilmestynyt paljoa tutkimusta. Ilmestyneestä tutkimuksesta on havaittavissa, että käynnissä on murros, jossa taideteoksen asema yhteisötaiteessa on epäselvä. Yhteisötaiteen liikkuminen museon ja gallerian seinien sisäpuolelta ihmisten pariin ja taiteen tuottaminen amatöörien kanssa hankaloittaa sen statuksen määrittelyä. Tutkimuksessa painottuu edelleen 1990-luvulla yhteisötaideprojektille ominainen paikka- ja tilannesidonnaisuus. Keskustelu keskittyy teoksen toteuttamiseen, toiminnallisuuteen ja teoksen sosiaalis-yhteiskunnalliseen hyötyyn. Toiminnallisesti painottunut yhteisötaiteen tutkimus keskittyy yhteisötaiteella aikaansaatuihin muutoksiin. Usein lähtötilanteena on jonkun ihmistyhmän yhteiskunnallisesti eriarvoinen asema, joka halutaan tuoda esiin taiteen avulla.

Tässä tutkielmassa tarkastellaan taidefilosofisesta näkökulmasta valokuvataideteoksen roolia suomalaisessa yhteisötaiteessa. Tutkielmassa etsitään filosofisia perusteita sille, miksi valokuvataideteoksen rooli tulisi ottaa tarkasteluun nykyisessä yhteisötaidetutkimuksessa vallitsevan toiminnallisuutta ja paikkasidonnaisuutta korostavan tutkimuksen rinnalle.

Taideteoksen luonnetta tarkasteltaessa keskeisessä asemassa ovat kolme ajattelijaa, jotka kaikki edustavat saksalaista kriittistä koulukuntaa: Theodor W. Adorno (1903–1969), Walter Benjamin (1892–1940) ja Siegfried Kracauer (1889–1966).

Käytän Savolaisen *katsomisen hierarkiat* -käsitettä selvittäessäni, miksi erityisesti valokuvateoksella on erityinen rooli, jota ei tule sivuuttaa yhteisötaideprojektin toteuttamisprosessia korostavan toiminnallisuuden kustannuksella. Avainasemassa ovat Adornon teoksessa *Ästhetische Theorie (Esteettinen teoria, 1970)* esitetyt huomiot taideteoksen luonteesta. Adornon ajattelussa keskeistä oli ymmärtää, millaisessa yhteiskunnassa tai pikemminkin: miten järjestetyssä yhteiskunnassa taidetta tehdään. Adorno uskoi, että taideteos voi avata kriittisen näkökulman yhteiskunnalliseen todellisuuteen (Adorno 2006, 261–262). Taideteoksen luonnetta tarkastellaan käsitteiden *totuusluonne, monadi* ja *artefakti* kautta. Termit tullaan määrittelemään luvussa 1.

Adornon teoriaa soveltamalla voidaan pohtia niitä yhteiskunnallisia merkityksiä, joita valokuvaan taideteoksena liittyy: sitä, miten valokuva taidemuotona on onnistunut peilaamaan ja soveltamaan niitä valta-asetelmia, jotka yhteiskunnassa vaikuttavat.

Asetan Adornon ajatuksen taideteoksen luonteesta dialogiin Paulo Freiren *Pedagogia do Oprimido (Sorrettujen pedagogiikka, 1970)* -teoksessa esittämän taidekäsitteen kanssa. Freiren teoriassa taiteelle on annettu rooli, joka on hyvin samankaltainen kun niissä toiminnallisesti painottuneissa yhteisötaidenäkemyksissä, jotka korostavat teoksen tuottamisprosessia. Parhaiten kasvatusfilosofina tunnettu Freire uskoi, että tarvitaan kulttuurisia uudistuksia, jotta yhteiskunnassa vallitsevia epäoikeudenmukaisuuksia voidaan korjata. *Sorrettujen pedagogiikka* -teoksen johdannossa Tuukka Tomperi luonnehtii Freiren teoksessaan asettamia tavoitteita paitsi kulttuurikasvatukselliseksi myös kulttuuripoliittiseksi (Tomperi 2005, 26).

Katsomisen hierarkioita tulkitaan Freiren teorian avulla. Tarkoitus on esittää, miten valokuva on aktiivisesti mukana rakentamassa sortavia hierarkioita: katsomisen hierarkiat ohjaavat katsomaan tiettyjä ihmisryhmiä tietyllä tavalla. Martin Jayn teos *Downcast eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought* (1994) hahmotettaessa katsomisen hierarkioiden historiaa valokuvan näkökulmasta.

Yhteiskunnallisen luonteensa vuoksi Adornon ajattelua on tulkittava suhteessa kriittisen koulukunnan filosofiseen perinteeseen. *Esteettinen teoria* jatkaa niitä teoreettisia pohdintoja, joita käytiin jo Adornon yhdessä Max Horkheimerin kanssa kirjoittamassa *Dialektik der Aufklärung* (*Valistuksen dialektiikka*, 1947) -teoksessa.

On muistettava, että Adornon esteettinen pohdinta koskee suurilta osin klassista musiikkia. Adorno oli itse säveltäjä ja tullut alun perin tunnetuksi musiikkikriitikkona (Kotkavirta 1999, 46–47). Hänen musiikkiin keskittyneistä pohdinnoistaan on kuitenkin luettavissa yleisempiä huomioita taideteoksen yhteiskunnallisesta luonteesta. Tarkasteluviitekehyseseni perustuu näihin havaintoihin.

Adornon taideteoksen käsitettä tutkiessani olen käyttänyt lähteitä, joita voi pitää aiheen tunnustetuimpina kokonaisesityksinä englanninkielisessä maailmassa. Olen valinnut teoksia ja tekstejä, joissa keskeisessä osassa on taideteoksen asema yhteiskunnallisessa kontekstissa. Lambert Zuidervaartin teosta *Adorno's aesthetic theory: the redemption of illusion* (1991) voidaan pitää keskeisimpänä taideteoksen ja yhteiskunnan suhdetta tarkastelevana Adorno-kommentaarina.

Douglas Kellner pohtii artikkelissaan *Theodor W. Adorno ja massakulttuurin dialektiikka*, onko Adornon teoria on pätevä edelleen 2000-luvulla (Kellner 2008, 121). Käytän Kellnerin tulkintoja hahmottaakseni, millaisen taustan *Valistuksen dialektiikassa* esitelty *kulttuuriteollisuus* terminä tarjosi Adornon taideteosnäkemykselle. Kulttuuriteollisuus hahmottaa myös tilannetta, jossa Benjaminin ja Kracauerin näkemykset valokuvasta muodostuivat. Termi määritellään tarkemmin luvussa 1.

Adorno ei itse kirjoittanut paljoakaan valokuvasta, mutta Walter Benjaminin artikkelilla *Taideteos teknologisen uusinnettavuutensa aikakaudella* (1936) oli vaikutusta niihin pohdintoihin, jota löytyy sekä Adornon yhdessä Max Horkheimerin kirjoittamasta *Valistuksen dialektiikasta* (1947) että *Esteettisestä teoriasta*. Tässä tutkielmassa keskeisempi sija on kuitenkin valokuvan sosiaalisia ulottuvuuksia ensimmäistä kertaa akateemiseen keskusteluun tuoneella *Little history of photography* (1931) -artikkelilla.

Eduardo Cadavan teos *Words of light* (1997) puolestaan on keskittynyt Benjaminin valokuvan ja historiallisen todellisuuden suhdetta hahmottaviin pohdintoihin.

Siegfried Kracauerilla oli merkittävä vaikutus Adornon ajattelun historialliseen ja kulttuurikriittiseen luonteeseen (Kotkavirta 1999, 44). Kracauer on pohtinut valokuvan ajallisuutta ja esittävyttä. Hänen esseensä *Photography* (1927) auttaa tarkastelemaan yhteisötaideteoksia kommentteina aikansa visuaalisten representaatioiden kartastoon, jossa katsomisen hierarkioita rakennettiin ja vahvistettiin.

Yhteisötaiteen määrittelyssä olen käyttänyt yhteisötaidetta sekä tuottaneen että tutkineen Lea Kantosen kirjoituksia teoksissa *Telttä: kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa* (2005) sekä *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua: keskustelemaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta* (2010). Artikkelikokoelmat *Taide keskellä elämää* (2007) ja *Yhteyksiä: Asiaa yhteisötaiteesta* (2007) sisältävät niin ikään keskeisiä huomioita, joita olen hyödyntänyt ilmiön määrittelyssä. Lisäksi Mika Hannulan yhteisötaiteen paikkaa suomalaisella taidekentällä hahmottelevaa *Nykytaiteen harharetket: kommunikaatioprosessi valkoisen kuution ulkopuolella* (2004) -teosta on hyödynnetty havainnollistamaan, millainen valmiin yhteisötaideteoksen yhteiskunnallinen rooli on taiteellisessa prosessissa.

Yhteisötaiteilijoiden omat kirjoitukset täydentävät tutkijoiden näkemyksiä. Teemu Mäen kirjoituksissa pohditaan valokuvan roolia ilmaisuvälineenä ja esitetään ne ideologiset tausta-asetelmat, joista teosta on lähdetty toteuttamaan. *Taide keskellä elämää* (2007) -teoksessa julkaistun artikkelin lisäksi yhteisötaiteen ja valokuvan suhdetta pohditaan hänen väitöskirjassaan *Näkyvä Pimeys* (2005). Voimauttavaa valokuvaa ja *Maailman ihanin tyttö* -teosta koskevat havainnot pohjautuvat suurimmaksi osaksi Miina Savolaisen luentoihin sekä voimauttavan valokuvan Internet-sivuilta poimittuihin tietoihin.

Ensimmäisessä luvussa lähestytään yhteisötaiteen suhdetta yhteiskuntaan tarkastelemalla, millaisia merkityssisältöjä käsitteellä yhteisötaide on suomalaisessa nykytutkimuksessa ja laajemmin. Tämän jälkeen esitetään millaisia ongelmia yhteiskunnalliseen käsitteellistämiseen liittyi sekä Adornon että Freiren mielestä.

Toisessa luvussa pohdinnan keskiössä ovat katsomisen hierarkiat ja valokuvan erityisluonne taideteoksena. Benjaminin ja Kracauerin ajatuksia luetaan muun muassa Martin Jayn valokuvaa ja katsomisen historiaa koskevaa ajattelua vasten. Lisäksi tarkastellaan, millaisia ongelmia taiteen ideologisuuteen liittyi Adornon mielestä.

Kolmannessa luvussa asetetaan Adornon taideteosnäkemys dialogiin Freiren toiminnallisuutta korostavan ajattelun kanssa ja pohditaan, miten taideteoksen asema vaikuttaa yhteisötaiteen määrittelyyn tästä näkökulmasta.

1. TAIDETEOKSEN YHTEISKUNNALLINEN LUONNE

Lea Kantonen tiivistää, että yhteisötaide on taidetta, jonka sisältö palautuu ihmisten välisiin suhteisiin ja jonka tavoitteena on tuottaa näistä suhteista uutta tietoa. Toisin sanoen yhteisötaiteen materiaalia ovat *sosiaaliset suhteet*, joita voidaan taideprojekteissa tarkastella ja kyseenalaistaa. (Kantonen 2010b, 75.)

Yhteisötaiteessa on tunnistettu eri ihmisryhmien asema ja pyritty tarjoamaan näille kanava itseilmaisuuksiin. Ideologisuus ja muutoksenhalu ovat olleet elimellinen osa yhteisötaidetta koko sen lyhyen historian ajan. (Kantonen 2010b, 74.) Yhteisötaiteen tekeminen kasvaa siitä huomiosta, että on olemassa epäoikeudenmukaisuutta ja ryhmiä, joiden asemalle on saatava aikaan muutos. Tästä teemasta on kirjoittanut näkyvimmin Paulo Freire, jonka *Sorrettujen pedagogiikka* -teoksella on keskeinen, joskaan ei eksplisiittinen¹, rooli myös Miina Savolaisen voimauttavan valokuvan taustalla.

Vuonna 1970 ilmestyneen *Sorrettujen pedagogiikan* sisältö oli vahvassa suhteessa kirjoitusaikansa sosiohistorialliseen tilanteeseen. Teoksen suomennoksen johdannossa Tomperi muistuttaa, että sorrettujen ja sortajien välinen asettelu ei ole pelkkä teoreettinen kielikuva, vaan sillä on taustallaan oikea sosiohistoriallinen tilanne Brasilian maanomistajien ja maattomien sekä alkuperäisasukkaiden välisessä eriarvoisessa asemassa. (Tomperi 2005, 22.)

Adorno uskoi taideteoksissa esiintyvien jännitteiden ilmentävän yhteiskunnan jännitteitä, ja siten taide oli osa sosiohistoriallista kehitystä. Koska Adornon taideteorian taustalla on kulttuuriteollisuuden järjestelmän teoriassa esitetty kulttuurinen tuotteistaminen, on yhteiskunnallisen rakenteen merkitys taideteorialle suuri. Adornon kriittisellä lähestymistavalla on teoreettinen pohjansa kapitalistisen yhteiskuntajärjestelmän materiaan

¹Miina Savolainen ei luennoillaan tai *Maailman ihanin tyttö* -kuvateoksen teoriaosuudessa viittaa suoraan Freireen.

pohjautuvassa logiikassa sekä taiteen sosiaalisen roolin muutoksessa. Taiteen kokemistavassa tapahtuneet muutokset ovat osa tätä kokonaisuutta. (Zuidervaart 1991, 71.)

Luodakseni ymmärryksen siitä, millainen kuva taideteoksesta ja sen asemasta Adornon ajattelussa rakentuu, olen katsonut tärkeäksi liittää mukaan huomioita Adornon tavasta ymmärtää estetiikan olemus, koska tällä tavoin hänen ajatuksiaan voidaan perustellusti soveltaa myös nykytaiteeseen. Tarkastelen Adornon Esteettisessä teoriassa esittämiä taiteeseen liittyviä näkemyksiä erityisesti taiteen yhteiskunnallisen näkemisen kannalta: millaisena Adorno käsitti modernin taiteen ja yhteiskuntajärjestelmän suhteen ja millaisia historiallisesta näkökulmasta irrotettuja oivalluksia Adornon teoriasta löytyy?

1.1. Yhteisötaide käsitteenä

Yhteisötaiteen juuret ulottuvat 1960-luvun englanninkieliseen termiin *community art* tai *community based art*, joilla on paikallisuutta korostavia merkityssisältöjä. Taidemuseon seinien ulkopuolella toteutetulla ja esitetyllä taiteella on edelleen vahva painotus yhteisötaidekeskustelussa. Galleria- ja taidemuseokeskeisen taiteen kyseenalaistaminen 60- ja 70-luvuilla johti työskentelyn ja töiden siirtämiseen gallerian seinien ulkopuolelle. Brian O'Doherty kehitti tuolloin termin *valkoinen kuutio* kuvaamaan taiteen tekemisen suuntautumista ja taiteen kokemista määrittänyttä taidegalleria- ja museotilaa, josta yhteisötaiteessa pyrittiin irtautumaan. Suuntausten lisääntyessä ja taidemuseon seinien ulkopuolella liikkumisen myötä ilmaus *new genre public art* (Hannulan (2004) suomentamana *uusi julkinen taide*) on yleistynyt erityisesti Yhdysvalloissa. (Kester 2004, 124–125.)

Yhteisötaide limittyy akateemisessa keskustelussa usein termien *uusi julkinen taide*, *poliittinen taide*, *sosiaalinen taide*, *sosiaalisesti sitoutunut taide* ja *aktivistitaide* kanssa. Lea Kantonen huomauttaa, että suomalaisessa viitekehyksessä termiin yhteisötaide ei liity samanlaista poliittista konnotaatiota kuin sen englanninkieliseen kantasanaan *community art*. Nykyisessä merkityksessään yhteisötaide-termi on ollut käytössä 1990-luvulta alkaen

ja se tulee erottaa 1970-luvun suomalaisessa taiteessa esiintyneestä *poliittisesta realismista*. (Kantonen 2005, 51–52.)

1960- ja 1970-luvuilla yhteisötaidekeskustelussa *community* viittasi ryhmiin, jotka eivät kuuluneet tekijöinä tai kuluttajina korkeataiteen piiriin. *Community art* käsitteenä tarkoitti tuolloin toimintaa, jossa taidetta pyrittiin tuomaan lähemmäs tavallisten ihmisten arkea ja mahdollistaa heidän osallistumisensa sen tekemiseen. (Kester 2004, 126.)

On mahdollista puhua myös sosiaalisesta taiteesta, mikäli halutaan viitata ennen kaikkea sosiaalista hyvinvointia edistävään taiteelliseen toimintaan. Myös termit kuten *osallistava* tai *sitoutunut* esiintyvät usein yhteisötaidekeskustelussa. 1980- ja 1990-luvuilla yhteisötaiteen kentällä tapahtui muutoksia, joiden valossa myös termin *community art* viittauskohdat muuttuivat. Näiden muutosten seurauksena otettiin käyttöön termi *new genre public art*, joka korosti taiteellisen työskentelyn paikkasidonnaista luonnetta. (Kester 2004, 126–128.) Paikkasidonnaisesta taiteesta käytetään myös nimityksiä *paikkakohtainen*, *paikkalähtöinen*, *paikkakeskeinen* tai *paikkatietoinen taide*. Englanninkielisessä terminologiassa voi korostua tiettyyn paikkaan sitoutuminen (*place-bound*), paikan kommentoiminen (*site-responsive*), paikan erityisyys (*site-conscious*, *site-sensitive*). (Kantonen 2010a, 8–9.)

Yhteisötaiteen nopea yleistyminen 1990-luvulla oli osa nykytaiteen kehityskulkua, jossa tarkasteltiin taiteen tekemisen motiiveja ja sitä, millainen tarve taiteelle on yhteiskunnassa (Hannula 2004, 20). Kiinnostus yhteisötaiteeseen oli intensiivistä ja taidetta pyrittiin aktiivisesti tuomaan julkisiin tiloihin, arjen keskelle. Lea Kantonen katsoo tällaisen aktiivisen taidemaailman rajojen ulkopuolelle kurottamisen olevan osa edelleen jatkuvaa pyrkimystä myös laajemman taideyleisön tavoittamiseen – sen painottamista, että taide kuuluu kaikille. Yhteisötaiteen yleistymisen myötä on muillakin kuin taiteilijoilla ollut mahdollisuus ottaa osaa taiteen tekemiseen. (Kantonen 2010b, 74.)

Termillä *valkoinen kuutio* kuvataan tiloja, perinteitä ja käsitejärjestelmiä, jotka vaikuttavat nykytaiteen merkityksen muotoutumiseen, tuottamiseen ja tulkintaan (Hannula 2004, 10). Hannulan mukaan valkoisesta kuutiosta ulos astuminen on tapa tehdä eroa modernismin

ihanteisiin: viemällä taidetta ulos valkoisesta kuutiosta ja tuottamalla sitä yhteistyössä amatöörien kanssa on pyritty kauemmas modernismin ilmaisutyyliin keskittyneestä ajattelusta. Kantaottavassa taiteessa taide on lähtökohtaisesti yhteiskunnallisia teemoja käsittelevää ja osallistuvaa. (Hannula 2004, 18–20.)

Yhteisötaide linkittyy laajemmin siihen nykytaiteen kehityskertomukseen, jossa osallistumisesta on tullut yhä keskeisempi osa taidetta ja sen tekemistä. Sosiaalisesti ja yhteiskunnallisesti painottunutta taidetta on hankalaa tarkastella pelkkänä visuaalisena representaationa. 1980-luvulta alkaen toiminnallisuus ja taiteen tekemiseen liittyvä demokraattisuus ovat olleet yhä merkittävämpi osa taidekeskustelua. (Haapala 2003, 164–169.)

Suomessa kantaottavasta taiteesta puhuttiin 1990-luvulla, jolloin taiteessa esiintyi aktivistista liikehdintää. Valokuvataiteilija Sanna Sarva otti kantaa teoksellaan *Arvojen muotokuva (1996)* sijoittamalla teoksen maahanmuuttajia esittäviä valokuvia virastoihin, joissa maahanmuuttoasioita käsitellään. Sarvan pyrkimyksenä oli antaa kasvot ilmiölle ja vaikuttaa teoksen avulla sortaviin rakenteisiin. (Haapala 2003, 164–169.)

Vaikka Sarvan aktivismiksi luonnehdittava toimintatapa eroaakin yhteisötaiteen tekemisestä ja teoreettisesta luonnehdinnasta, on hänen tavassaan hyödyntää valokuvataidetta nostamaan yksittäisiä tarinoita hierarkioita horjuttaviksi teoksiksi paljon yhteistä yhteisötaiteellisten valokuvateosten kanssa. Sarvan teokset edustavat ajattelua, jossa korostetaan julkisen paikan ja taideteoksen yhteyttä keskustelun herättämisessä: ajattelua, jossa pyritään pois galleria- ja teoskeskeisyyden korostamisesta. (Sarva 2003, 170–171.)

Yhteisötaide on hyvä erottaa suoran politisoituneesta taiteesta ja toisaalta aktivistitaiteesta. Poliittisessa taiteessa on kysymys poliittisesti ja sosiaalisesti tiedostavasta taiteesta, jossa taiteen aiheet muuttuvat poliittisiksi siten, että representaatio ylipäättään politisoituu. Tämä taiteen tekemisen tapa on kieltämättä hyvin lähellä sitä tapaa, jolla esittelemäni yhteisötaideprojektit hyödyntävät valokuvan mahdollisuuksia. Luvussa kaksi tullaan käsittelemään tätä ongelmaa hieman laajemmin. Aktivistitaiteessa taiteilija sitoutuu tietyn

ryhmän toimintaan ja toiminnalla pyritään yhteiskunnallisten muutosten aikaansaamiseen. Erityisesti voimauttavan valokuvan menetelmällä toteutetulla *Maailman ihanin tyttö*-teoksella on yhteiskunnalliseen muutokseen pyrkivä puolensa. Savolaisen toiminta pyrkii mahdollisimman suuren mediahuomion saavuttamiseen, mikä myös on keskeinen osa aktivistitaiteen toimintaperiaatteita. Lisäksi määritelmällinen ero on tehtävä sitoutuneeseen taiteeseen, jossa taiteilija sitoutuu tiettyyn yhteisöön. Sitoutuneessa taiteessa yhteistyötä voidaan tehdä myös yritysten, organisaatioiden ja gallerioiden tasolla. (Kantonen 2005, 52–53.)

Yhteisötaide on olemukseltaan sitoutunutta ja se koettelee perinteistä näkemystä, jossa taiteilija tuottaa taideteoksen, ja siksi sen filosofiseen tarkasteluun on hankalaa soveltaa sellaisia käsitteitä, joiden merkitykset ovat valmiiksi sidottuja johonkin kontekstiin. Erityisesti on pohdittava, mitä tapahtuu taideteokselle yhteisötaideprojekteissa, joissa teos tuotetaan yhteistyössä ja mukana on ihmisiä, joilla ei ole taiteilijan ammattitaitoa.

Ensin on kuitenkin luotava ymmärrys siitä, millainen on taideteoksen suhde yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Adorno uskoi, että taideteos voi tehdä näkyväksi yhteiskunnassa vallitsevia epäoikeudenmukaisuuksia. Seuraavaksi tutustutaan Adornon teoksessaan *Esteettinen teoria* esittämiin huomioihin taideteoksen ja yhteiskunnan suhteesta.

1.2. Adorno ja *Esteettinen teoria*

Theodor W. Adornon postuumisti julkaistu teos *Ästhetische Theorie* (1970) on kesken jäänyt taiteen filosofiaa käsittelevä teos. Se rakentuu dialogille, jota hänen teoreettiset näkemyksensä käyvät aiemman esteettisen tradition kanssa. Esteettisessä teoriassa muun muassa Kantin ja Hegelin teoriat pyrittiin sovittamaan siihen taidemaailmaan, josta Adorno otti esimerkkejään. Adorno nosti teokset etusijalle ja tulkitsi edeltäjiensä teoreettisia rakennelmia näistä käsin. (Müller-Doohm 2005, 471.)

Teoksessa ei nimestään huolimatta pyritty rakentamaan kokonaisvaltaista esteettistä teoriaa, vaan Adorno päinvastoin halusi uudistaa filosofista suhtautumista taiteeseen: korostaa sen historiallista luonnetta ja suhdetta yhteiskuntaan. Lisäksi on ymmärrettävää, millaisessa viitekehysessä Adornon näkemykset ovat syntyneet. Adornon pohdinnassaan käyttävät esimerkit edustavat modernia taidetta, jonka voi laajemmin katsoa olevan hänen kirjoitustensa viitekehys. Vaikka Adornon henkilökohtainen suhde klassiseen musiikkiin ja säveltämiseen korostuu pohdinnoissa, teos avaa myös yleisemmän näkemyksen taideteoksen ja yhteiskunnan suhteeseen.

Adornon taidetta koskevaa ajattelua ei voi lukea valmiina teoriana. Aloittaahan Adorno (2006, 27) *Esteettisen teorian* lauseella ”On itsestään selvää, ettei mikään taidetta koskeva ole enää itsestään selvää, ei taide itse eikä sen suhde yhteiskuntaan, ei edes taiteen oikeus olemassaoloon.” Tämä lause viittaa siihen tapaan, jolla Adorno käsittelee taidetta: yksittäisten teosten, tyyliuuntien ja tekijöiden tarjoamien esimerkkien kautta historiallis-yhteiskunnallisessa kontekstissa.

Yksi *Esteettisen teorian* keskeisiä lähtökohdista on, että käsitteisiin sidottu ajattelu on filosofoinnin perustava ongelma. Adorno pohtii teoksessa estetiikan hankalasti määriteltävää luonnetta. Adornon mukaan estetiikan suurin ongelma on taiteen kahlitseminen käsitteisiin. Taiteen käsitteellistäminen ei tee hänen mukaansa oikeutta taiteen luonteelle. Koska taiteella on mahdollista ilmaista sellaista, mikä muutoin olisi kielellisen käsitteellistämisen ulottumattomissa, on taiteen asettaminen teoreettisiin malleihin erityisen ongelmallista. Taiteen määrittelyssä aikakausiin ja tyyliuuntauksiin piilee samanlainen ongelma. Jos taide pyritään jaottelemaan tyylipiirteisiin, ja sen myötä taiteilijat pyrkivät seuraamaan näitä tyylipiirteitä taidesuuntauksen edustajina, on taiteen *autenttisesta*² toteuttamisesta erkaannuttu. (Adorno 2006, 56.) Douglas Kellnerin mukaan Adornolle *autenttinen* taide merkitsi henkilökohtaisesta näkökulmasta kokijansa

² Martin Jay on kirjoittanut Adornon suhteesta käsitteeseen autenttinen. Tässä kohdassa termillä viitataan siihen positiiviseen sisältöön, jonka se Adornon kirjoituksissa sai. Historiallisuutensa tiedostavien teosten oli mahdollista olla autenttisia positiivisessa mielessä. (Jay 2008, 46)

yksilöllisyyden ja onnellisuuden säilyttävää kriittisen tiedon lähdeä. Autenttinen taide säilytti valistuksellisen ihanteen, jonka massakulttuuri oli hukannut. (Kellner 2008,128.)

Esteettisen teorian huomiot sidoksissa teoreettiseen kritiikkiin, joka kohdistuu erityisesti positivistisen tieteellistä tietoa korostava käsitteellistämisen tapaan. Taide ei ollut Adornolle käsitteellistämisen tai tietämisen kohde vaan pikemminkin ajattelun kirvoittaja. Adorno uskoi, että taideteos voisi jopa paljastaa vallan mekanismit ja viitata mahdollisuudesta muutokseen. (Zuidervaart 1991, 179.)

Esteettisen teorian keskeisiä huomioita on, että yhteiskunta pakottaa rationaalisuuden ja aistimellisuuden kahtiajakoon. Tätä jakoa taideteosten on vastustettava. Taiteella ei Adornon mukaan tullut olla määrättyä käyttötarkoitusta ja se on ei-käsitteellistä. Tällä hän tarkoitti, että taide ei ole käsitteellistettävissä estetiikan kielelle ja sen terminologiaan. Sen sijaan taiteella on oma kielensä. Adorno esitti, että ”mitä enemmän ne [taideteokset] ovat itsessään syntaktisesti artikuloituja, sitä puhuvammiksi ne tulevat kaikissa momenteissaan.” Taidetta tulee lähestyä yksittäisistä ilmenemismuodoistaan käsin jättäen tilaa kontekstin huomioivalle tulkinnalle. (Adorno 2006, 201–205, 278.)

Taiteen käsitteellistämiseen sisältyy samoja ongelmia, joita Adorno huomioi liittyvän muuhunkin teoreettiseen jäsentämiseen. Näitä ongelmia hän oli käsitellyt aiemmin Max Horkheimerin kanssa yhteistyössä kirjoitetussa teoksessa *Valistuksen dialektiikka* (1947). Teoksessa esitelty kulttuuriteollisuuden käsite vaikutti taustalla niissä pohdinnoissa, joita hän kokosi myöhemmin *Esteettiseen teoriaan*.

Kulttuuriteollisuus-termi kehitettiin 1930–1940 -luvuilla, jolloin juutalaista syntyperää olevat Adorno ja Horkheimer olivat muuttaneet maanpakoon Yhdysvaltoihin, jossa kulutusyhteiskunnan kehitys oli kiivaimmillaan. Kulttuuriteollisuus on ymmärrettävä suhteessa kirjoittajiensa kotimaan Saksan tilanteeseen, jossa tiedotusvälineitä hyödynnettiin sotapropagandaan. Toisaalta kulttuuriteollisuus hahmotti Yhdysvaltojen tilannetta, jossa mainosten ja medioiden visuaalinen todellisuus oli asettunut osaksi kapitalistista yhteiskuntaa. Kummastakin näkökulmasta katsottuna yksilö juurrutettiin

osaksi yhteisöä hyödyntämällä teknologisen toisintamisen suomia mahdollisuuksia. (Kellner 2008, 130–137.)

Toisin kuin kansalaisten omaan kulttuuriin viittaavat termit *populaarikulttuuri* tai *massakulttuuri*, kulttuuriteollisuus oli ylhäältäpäin ohjattua. Tieteen ja teknologian saavutukset näyttäytyivät yksilön kriittisen ajattelun tukahduttavina vallan välineinä. (Kellner 2008, 132; Adorno & Horkheimer 180.) Kulttuuriteollisuus vaikutti tietoisuuden ja merkityksen muodostukseen. Kehittyvää teknologiaa hyödynnettiin luomaan visuaalisia malleja, joita kansalle tarjoihtiin viihteen muodossa. (Müller-Doohm 2005, 285.) Kulttuuriteollisuuden tuottama viihde täytti kapitalistisessa järjestelmässä elävien vapaa-ajan viihteellä, joka tuki kapitalismille suotuisia merkityssisältöjä (Bernstein 2007, 7.) Tätä viihdettä edustivat niin populaarimusiikki, radio-ohjelmisto, sarjakuvat kuin viihdekirjallisuuskin (Kellner 2008, 130).

Erityisesti Hollywood-elokuvan kultakausi heijastui Adornon ja Horkheimerin pohdintoihin. He (Adorno & Horkheimer 2008, 169) kohdistivat erityistä kritiikkiä elokuvatuotantoa kohtaan, koska uskoivat sen mahdollistaman visuaalisen esittämisen olevan tehokkain keino muokata katsojien näkemystä todellisuudesta:

Koko maailma siilautuu kulttuuriteollisuuden suodattimen läpi. Elokuviin kävijä koki jo varhain, että katu teatterin ulkopuolella on juuri päättäneen filmin jatketta, koska elokuva pyrki esittämään tarkoin arjen havaintomaailmaa. Tästä kokemuksesta on tullut tuotannon ohjenuora. Mitä tiukemmin ja aukottomammin tuotantotekniikat toisintavat kokemusmaailman ilmiöitä, sitä helpompi nykyään on luoda harhakuva siitä, että ulkopuolinen maailma on elokuvissa opitun saumatonta jatketta.

Kulttuuriteollisuus tuotti hyväksyntää vallitsevalle yhteiskuntajärjestelmälle (Kellner 2008, 133). Kun myöhemmin Adorno kirjoitti *Esteettisessä teoriassa*, että ”ajat eivät sulaudu toisiinsa”, voitiin tulkita, että jokaista aikakautta luonnehti oma logiikkaansa. Kulloistakin yhteiskuntajärjestelmää koossapitävä logiikka ei ollut täydellinen ja kaikenkattava, vaikka sitä näennäisesti sellaisena pidettiin, jotta valta pysyisi siellä, missä se haluttiin säilyttää. Logiikka ja ajatus sen kattavuudesta ujuttautui Adornon mukaan myös taiteeseen

tai oikeammin sen kokemistapaan: käsitykseen oikeanlaisesta taiteesta. (Adorno 2006, 271–272.)

Kulttuuriteollisuuden vaikutukset olivat nähtävissä taidemaailmassa ja kulttuuriteollisuuden vaikutuksen voi tulkita muutoksena etenkin kulttuurin ja taiteen kokemisessa (Adorno & Horkheimer 2008, Adorno 2006, 56). Adornon ajatusten muotoutumiseen vaikutti myös sodanjälkeisen amerikkalaisen taiteen tilanne. Kriitikko Clement Greenbergin puolustama ekspressionistinen muotopuhkaus oli Adornolle osoitus siitä, kuinka taidemaailmassa voi vallita yhtä lailla kaavoittavia valtaan kytkeytyviä käytäntöjä. Greenberg puolestaan uskoi, että taide edusti niitä arvoja, jotka kapitalismi oli pyrkinyt tekemään tarpeettomiksi. (Hopkins 2000, 5–37.)

Adornon mukaan taideteoksen formaalinen täydellisyys ja muotokielen taidesuuntaukseen liittävää puhtautta korostava ajattelu oli saanut alkunsa porvarillisessa kielenkäytössä. Muodollisen loogisuuden toteuttaminen on Adornon teoriasta luettavissa sekä populaari-että korkeakulttuurin ongelmaksi. (Adorno 2006, 320.) Korostaakseen taiteen pakenemista määrittely-yrityksiltä Adorno (2006, 92) kirjoitti, että ”ero on estetiikalle tärkeämpää kuin samankaltaisuus.”

Adornon ilmaisutavasta

Adornon tapa ilmaisutapa on huomioitava tehdessä tulkintoja *Esteettisestä teoriasta*. Myös hänen tapansa ilmaista ajatuksiaan on ymmärrettävä kritiikiksi totuutta tavoittelevaan rationaalista ajattelua kohtaan. Adorno ei halunnut löytää vastauksia kysymyksiin. Hänen mukaansa ajattelu muutti helposti kohteenaan olevaa todellisuutta. (Jay 2008, 54.)

Kuten Iona Reiners (1999) tuo esiin, on ymmärrettävä, että Adorno käyttää estetiikan käsitteitä joustavasti ja on tärkeää ymmärtää, missä kontekstissa keskustelua käydään. Vaikka Adorno teoriassaan vältti käsitteellistämiseen liittyvää vallankäyttöä, myönsi hän kuitenkin, että oppositioonkin tarvitaan käsitteitä (Adorno 2006, 201). Adornon tekstissä estetiikan käsitteillä oli rooli eräänlaisina työkaluina, jotka mahdollistivat keskustelun

taiteen olemuksesta. Adorno tarttui ilmiöön termien avulla, mutta ei lukinnut niiden merkityksiä edeltävään filosofiseen perinteeseen. Tähän aiheeseen palataan tarkemmin luvussa kolme.

Adornon filosofointi antoi tilaa ilmiöille ja niiden suhteelle kontekstiinsa, *Esteettisen teorian* tapauksessa modernille taiteelle ja sitä edustaville taidesuuntauksille. Termien elävyys Adornon tekstissä osoittaa, miten taidetta on mahdollista tarkastella ilman käsitteellistämisen asettamia rajoja. Adorno pyrki näin osoittamaan, että teoriarakennelmien suoraviivainen soveltaminen ilmiöihin oli osa vallankäyttöön liittyvää käsitteellistämistä. (Reiners 1999, 120.)

Estetiikan kielestä tuttuja käsitteitä Adorno käytti kulloinkin keskiössä oleviin taidemuotoihin tai -teoksiin soveltaen. Reinersin (1999, 119) mukaan ”[t]eos [*Esteettinen teoria*] rakentuu dialektiselle liikkeelle, jossa käsitteet kiertyvät toisiinsa ja jälleen erkanevat toisistaan asettuaakseen uuteen konstellaatioon.” Konstellaatio tarkoittaa objektin asettamista etusijalle (Reiners 1999, 120). Reiners (1999, 123–124) kuvailee tätä Adornon hyödyntämää käsitteitä soveltavaa lähestymistapaa seuraavasti:

Konstellatiivinen käsitteellisyys on kohteen tunnustelua, sen lähestymistä käsiterykelmillä, jossa yksittäiset käsitteet menettävät identifioivan luonteensa jännittyessään muiden käsitteiden kanssa suhteeseen.

Esteettinen teoria käsittelee sitä, miten esteettinen esittäminen eroaa kielellisestä ja kommunikatiivisesta esittämisestä. Tämän eron vuoksi on ongelmallista pyrkiä tulkitsemaan teoksia tyhjentävästi estetiikan teorioiden avulla. On ymmärrettävä teoksen ilmaisun ja teoreettisen käsitteellistämisen väliin jäävä välimatka. Tämä välimatka voidaan ylittää vain dialektisen tarkastelun avulla, joka sekään ei johda teoksen käsitteellistämiseen, vaan antaa teoksen puhua ja ilmaista jotakin uutta yhteiskunnallisesta järjestelmästä, jonka se on rakenteessaan ja muotokielessään sisäistänyt. (Reiners 1999, 120.)

Taideteoksen luonteesta

Adornon näkemyksen mukaan pohdintaan haastaminen on taideteoksille luonteenomaista. Taideteokset puhuttelevat. Puhuttelu haastaa toisin ajattelemiseen ja näkemiseen: suhtautumaan ympäröivään yhteiskuntaan kriittisellä filosofisella asenteella. (Adorno 2006, 519–520.)

Jokainen teos edellyttää ajattelua, alkeellistakin, ollakseen koettavaa, ja koska tämä ajattelu ei salli itseään keskeytettävän, vaatii jokainen teos viime kädessä filosofiaa ajattelevana toimintana, joka ei riko työnjaon sääntöjä. Jokaisen taideteoksen vaatima reflektio on ajattelun yleisyyden vuoksi samalla ulkoista reflektiota; sen hedelmällisyys määrittyy sen mukaan, mitä se saattaa näkyväksi teosten sisäisyydestä. Estetiikan idealle on synnynnäistä pyrkimys vapauttaa taide teorian avulla siitä kovettuneisuudesta, josta se kärsii sille väistämättömän työnjaon seurauksena. (Adorno 2006, 537.)

Taideteoksia Adorno kuvailee *puhuviksi*. Taideteoksen olemusta luonnehtii negatiivinen dialektiikka: se paljastaa luonteensa sen kautta, mitä se ei ole. Taide vastustaa empiriaa muotokielellään. Taideteoksen puheeseen keskittyminen antaa kokijalle mahdollisuuden vaipua syvempään pohdiskeluun taideteoksen äärellä. (Adorno 2006, 31–35.)

Taideteokset ovat itsenäisiä, taiteellisen prosessin tuotoksia. Ilman tätä itsenäisyyttä taiteen kieli ei erottuisi siitä rationaalisesta käsitteellistämisestä, johon yhteiskuntajärjestelmä on sidoksissa. Ilmaisuu on taiteen tapa kieltäytyä ”toiselle olemisesta”. Adornon kirjoittaessa teostaan tämä tarkoitti kieltäytyä kuulumasta osaksi kulttuuriteollisuuden järjestelmää. Taideteosten kieli ei tulkitse ennalta asetettuja merkityksiä teoksen katsojalle tai kokijalle. Teoksen kieltä ei voi avata selittämällä. Sitä ei voida ratkaista. Taide kieltäytyy näin määrittymästä saman logiikan mukaan, jonka avulla pidetään yllä yhteiskuntaa hallitsevia rakenteita. (Adorno 2006, 228–229.) Toisin kuin Adornon halveksimat hallitsevia rakenteiden ylläpidossa auttavat kulttuuriteollisuuden tuotteet, taideteokset eivät olleet valmiiksi pureskeltuja. Taideteos ei välittänyt kapitalismin toivomaa viestiä, vaan näytti yhteiskunnallisen todellisuuden uudessa valossa. Kellner luettelee Adornon ihailemista eri alojen taiteilijoista muun muassa Beckettin, Kafkan ja Schönbergin (Kellner 2008, 128).

Taideteoksen tarjoamaan esteettiseen kokemukseen liittyy olettaamus keskittyneestä tietoisuudesta: siitä, että teokselle annetaan tilaisuus puhua ja että sitä keskitytään kuuntelemaan. Vain filosofian avulla voidaan ymmärtää, mitä uutta teos ilmentää suhteessaan yhteiskuntaan. (Adorno 2006, 519.)

Adornon (2006, 175) mukaan ”jokaisessa aidossa taideteoksessa ilmenee jotakin sellaista, jota ei ole olemassa.” Hän uskoi, että teoksen kuvaluonne kokemuksellistaa esineellistetyn ja vieraan. Taiteen kautta olisi ihanteellisessa tapauksessa mahdollista ilmaista, kuinka irrationaalinen rationaalisesti käsitetty maailmanjärjestys on (Adorno 2006, 179).

Taideteos esittää kysymyksen, jota Adorno vertasi arvoitukseen. Tälle kysymykselle on mahdollista löytää vastaus, joka on taideteoksen *totuussisältö*. Totuussisältöä Adorno luonnehti Hegeliä tulkiten ”absoluuttiin tähyäväksi kysymykseksi”, johon voidaan päästä käsiksi ainoastaan filosofisen pohdinnan avulla. Taideteosta pelkkien esteettisten teorioiden avulla lähestyvä näkökulma ei pääse käsiksi totuussisältöön. Teosta voidaan silti tulkita järjen avulla, ja tämä on erityisesti filosofian tehtävä. (Adorno 2006, 256.) Vain filosofian avulla voidaan ymmärtää, mitä uutta teos ilmentää suhteessaan yhteiskuntaan (Adorno 2006, 519).

Filosofiaa ja taidetta yhdistää yhteiskunnallinen todellisuus. Se on läsnä myös taideteoksessa, joka on subjektiivisen tekijän eli taiteilijan ilmaisun tulosta. Totuussisältö on ymmärrettävä teokseen sisältyvän yhteiskunnallisen tiedostamisen kautta. Taideteosten yhteiskunnallista olemusta voidaan Adornon mukaan lähestyä kuitenkin pelkästään yksittäisten, subjektiivisten taiteellisten tuotosten kautta. (Adorno 2006, 261–262.)

Adornolle taide oli aktiivista. Hegelin³ näkemyksiin pohjaavan näkökannan mukaan Adorno piti taideteosta ”objekteista subjektiivisimpana”. Taide kutsuu ymmärtämään, että maailma ei ole valmis ja konsepteihin sidottu ymmärryksemme siitä ei ole täydellinen, eikä sitä tule pitää itsestäänselvyytenä. Taideteos voi avata kokijalleen mahdollisuuden

³Richard Wolin puhuu *hegeliläisestä käänteestä* selittäen, että Adornon ajattelussa taiteella on erityinen asema pyrkimyksessä uuteen tietoon ja totuuden tavoittelussa (Wolin, 2008, 107).

kyseenalaistaa ja pohtia uudelleen käsitemaailmojaan ja niiden perusteita. (Huhn 2004, 8.) Adornon teoriassa henki ei ole yhteneväinen taideteoksen totuussisällön kanssa. Adorno luonnehtii taidetta aistimellisuuden ”taittajaksi”, joka pystyy osoittamaan hahmonsä ulkopuolelle. (Adorno 2006, 184–189.)

Adorno ei pitänyt Hegelin lailla taidetta hengen ”alempiarvoisena ilmentymänä” ja uskonut, että taiteen totuussisällöllä olisi erillinen metafyyminen olemus. Taiteella on aistimellinen kieli, jonka avulla se toimii arvoituksellisena (*rätselhaft*) totuuden välittäjänä. Tämä tarkoittaa, että taideteos ilmaisee totuusluonteen muotokielensä kautta, kuvallisesti tai muutoin, riippuen millaisesta teoksesta on kysymys. Taideteos ei paljasta ehyitä kokonaisuuksia, vaan saattaa kääntää asioita pääläelleen. Taideteokset näyttävät todellisuutta siten, miten sitä ei aiemmin ole nähty ja näin mahdollistavat ”aidompia kokemuksia”. Taideteosten esittämä totuus on lähempänä sitä todellisuutta, jossa ne myös tuotetaan. Toisin kuin filosofinen totuus, joka Adornon mukaan jo lähtökohtaisesti oli *ei-materiaalinen*. Adorno ei halunnut löytää kokonaisuutta, hän halusi repiä auki ja näyttää mikä on vialla. (Wolin 2008, 105–110.)

Adorno ei halunnut sovittaa näkemystään taiteen totuussisällöstä positivistisen totuuskäsityksen malliin, vaan halusi osoittaa, että sillä oli ominainen luonne. Adornon (2006, 257) sanoin: ”Totuussisältö ei merkitse teoksen faktuaalista sisältöä eikä sen haurasta eikä itsensä lykkäämää loogisuutta.” Taideteoksen totuussisältö on luonteeltaan historiaan sidottu: ”...totuussisältö ei ole historian ulkopuolella vaan historian kristalisaatiota teoksissa.” Adorno painottaa myös, että totuussisältö ei merkitse taiteilijan omaa intentiota teoksen tulkinnalle. Jos totuussisältö olisi taiteilijan määriteltävissä, voitaisiin se pakottaa ulos esteettisen tulkinnan voimin. Taide on omalakista, se avaa uusia katsantokantoja todellisuuteen, ei ainoastaan välitä niitä. (Adorno 2006, 257–265.)

Adornon (2006, 519) mielestä ”[t]eosten totuussisältö täytyy erottaa tiukasti kaikesta sellaisesta filosofiasta, joka niihin pumpataan tekijän tai teoretikkojen kautta...” Tätä asennetta kuvaa pikemminkin taiteenfilosofinen avoimuus teosta kohtaan kuin tyyllilajien ja taidetietämyksen ja -tuntemuksen avulla tapahtuva arvionti, jonka perspektiivistä

katsottuna teokset typistyisivät pelkiksi tyyliuuntiensa edustajiksi. (Adorno 2006, 519–520.)

Adornon (2006, 534) mukaan ”taide on - -, äärimmäisissä yhteiskunnallisissa negaatioissaankin, olennaisesti yhteiskunnallista, eikä sitä ole mahdollista ymmärtää huomioimatta tätä piirrettä.” Taiteen totuussisältö puolestaan on suhteessa tämän yhteiskunnallisuuden käsittämiseen. Adornon mukaan taideteokset ovat sisäisessä liikkeessä, ne eivät ole ajattomia ja pysy samanlaisina eikä estetiikka voi kahlita niitä muuttumattomuuteen yhdellä tulkinnalla. (Adorno 2006, 519.)

Monadiluonne

Adorno uskoi yhteiskunnallisen järjestelmän olevan ”sisäänrakennettuna” taideteoksen olemukseen. Taideteos on ymmärrettävä tuotoksena, joka ei ole erillinen vallitsevasta yhteiskuntajärjestelmästä. (Jay 1984, 156—157.) Taidekokemuksen perustalla oleva esineellinen maailma ei ole irrallinen niistä tuotantosuhteista, jotka määrittelevät kulttuuriteollisuutta. Myöskään taideteos ei ole niistä irrallinen. Taideteoksen itsenäisyys yhteiskunnasta on suhteellista. Taideteos on sekä autonominen että yhteiskunnasta riippuvainen. Taideteokset kuuluvat yhteiskuntaan, jossa vaihdon logiikasta on tullut hallitseva periaate. Ne ”kulkevat omaa tietään”, mutta samalla saavat impulssinsa yhteiskunnasta. (Zuidervaart 1991, 87–89.)

Adornon näkemyksessä kriittisen asenne yhteiskuntaan on kirjoitettuna taideteoksen luonteeseen. Taideteos on yhtä aikaa itsenäinen ja ideologinen. Taideteoksella on toisin sanoen *monadiluonne*, jonka Adorno (2006, 350) luonnehti seuraavasti:

Taideteos on yhtä lailla prosessin tulosta kuin itse tämä prosessi paikalleen jähmettyneenä. Se on monadi, jonka rationalistinen metafysiikka julisti kulta-aikoinaan maailman periaatteeksi: se on yhtä aikaa voimakas ja esine. Taideteokset ovat suljettuja suhteessa toisiinsa, sokeita, tuoden kuitenkin sulkeutuneisuudessaan esiin ulkopuolella olevan.

Zuidervaartin mukaan Adorno oli omaksunut Leibnizin tunnetuksi tekemän termin taidefilosofiaansa Benjaminilta. Kun Benjamin oli käyttänyt termiä kuvaamaan, millainen yhteys taiteen kehityksellä oli tuotantojärjestelmän kehitykseen ja teknologian kehitykseen⁴, Adorno korosti termin avulla sitä, miten taideteos voisi tuoda ilmi historiallis-yhteiskunnallisen tilanteen ongelmia. (Zuidervaart 1991, 71. Taideteoksia luonnehtii rationaalisuus, jolla ei ole käsitteellistä luonnetta. Taideteos puhuu monadiluonteeseensa kirjoitetusta yhteiskuntajärjestelmästä uudella tavalla samalla kun se on osa tätä järjestelmää. (Paddison 2004, 211,215.)

Taideteoksella on kuitenkin olemuksensa itsenäisenä, taiteellisen prosessin tuotoksena. Ilman tätä itsenäisyyttä taiteen kieli ei erottuisi siitä käsitteellistämistä, johon yhteiskuntajärjestelmä on sidoksissa. Taideteos on tuotetun olemuksensa takia *artefakti*. Tämän vuoksi se ei ole puhtaasti riippumaton ja täysin itsenäinen taiteilijan visiota toteuttava ilmaisu, vaan sillä on yhteiskunnallinen kytkentä. Teoksessa on läsnä se historiallinen tilanne, jossa se on tuotettu. (Adorno 2006, 226–230.)

Käsitys taideteoksen totuusluonteesta pohjautuu ajatukseen taideteoksesta tuotettuna teoksena artefaktina, prosessin päämääränä, joka avaa mahdollisuuksia uudenlaiseen teoreettiseen kontemplaatioon. Artefakti käsitteenä ei tarkoita välttämättä teollisesti tuotettua vaan auttaa ymmärtämään taideteoksen päämääränomaisen luonteen. (Jay 1984, 156—157.) Taideteoksen riippuvaisuus artefakti-luonteesta tarkoittaa, että sen ei ole mahdollista sulkeutua pois tuotantoprosessista ja vastaanottotavoista, jotka ovat muotoutuneet sosiaalisissa olosuhteissa. Adornon tarkastelema taide ei voinut paeta kulttuuriteollisuuden vaikutusta. (Zuidervaart 1991, 90–91.)

Adornon mukaan muodolla on suhde taideteoksen sisältöön. Artefaktin sisäinen koherenssi on onnistuneen teoksen perusta. Muodon myötä totuus avautuu: muodossa on mahdollisuus kritiikkiin. Kokonaisuuden ja osien johdonmukaisella asettumisella saatetaan teos puhumaan. Ilmenevä, yhteiskuntarakenteen paljastava totuusluonne esiintyy tällä tavoin. (Adorno 2006, 280, 284–288.)

⁴ Tätä teemaa tullaan käsittelemään tarkemmin luvussa 3.

1.3. Freire ja sorron logiikka

Yhteisötaiteessa työskennellään usein jonkun tietyn ihmisryhmän kanssa ja pyritään tekemään tämän ryhmän asema näkyvämmäksi. *Maailman ihanin tyttö* ja *Lempipaikka* ovat selkeästi luettavissa tällaisiksi projekteiksi. *Be Your Enemy*:ssä ryhmäkeskittyneisyys ei ole yhtä selkeä, koska projektissa oli mukana sekä lapsia että aikuisia, joista osa oli taiteen ammattilaisia. Projektin lähtötilanteena on usein epätasa-arvoinen tilanne, jossa tietyt ajattelumallit määräävät käsitteenmuodostustamme. Tätä rajoittavaa ajattelumallia voi luonnehtia myös sorron logiikaksi, josta Paulo Freire puhuu teoksessaan *Sorrettujen pedagogiikka*.

Paulo Freiren (2005, 40) mukaan yhteiskunnallisen epätasa-arvon suurin syy on virheellisessä uskossa kokonaiseksi käsitettävään todellisuuteen: ”Ahdasmielinen ihminen, olipa hän miltä poliittiselta suunnalta tahansa, on oman irrationaalisuutensa sokaisema eikä havaitse (ei voi havaita) todellisuuden dynamiikkaa tai tulkitsee sen väärin.” ”Ahdasmielisyys” on Freiren mukaan poliittisesta suuntautumisesta riippumatonta ja siihen liittyy oman totuuden ”tuottaminen”. Freireläisen ihanteen toimija on radikaali, joka uskaltaa ”kohdata maailman”. Vain tällaiset radikaalit pystyvät toteuttamaan sitä ideologiaa, jonka Freire esittää teoksessaan *Sorrettujen pedagogiikka*. (Freire 2005, 40–42.)

Freiren ajattelu on synkretististä eli se kutoutuu monista eri ajatteluperinteistä. Pääasiallisesti Freireä on luettu kasvatusajattelijana, joka tuo yhteen ajatuksia monesta eri lähteestä. Selkeitä ajatusjatkumoa voidaan vetää lukuisiin suuntiin. Tämän tutkielman rajauksen kannalta keskeinen on suhde Hegelin ja Marxin dialektiikkaan. (Tomperi 2005, 18.)

E erityisesti Hegelin *Hengen fenomenologiasta* tuttu ajatus siitä, että ihmisyyden kokemus on riippuvainen toisten tunnustuksesta. Ollakseen yhteisön jäsen on tultava muiden

tunnustamaksi. Ihmisenä oleminen määrittyy valtasuhteissa, joissa jokaisella on omaa ihmisyyttä määrittävä rooli. (Tomperi 2005, 20.)

Adornon tavoin Freire eteni päättelyssään dialektisesti. Pohdinta kasvaa vastakkainasetteluista. Sorrettujen ja sortajien välisen kamppailun hän ymmärsi sosiohistoriallisena jatkumona, jossa ihmisryhmien välillä vallitsee sorron logiikka, kuten Marxin ajattelussa porvariston ja työväestön välinen valtasuhde. Vapautuminen sorrosta oli Freiren mukaan mahdollista dialogin eli vastavuoroisuuden ja molemminpuolisen arvonannon avulla. (Tomperi 2005, 21.)

Sorrosta vapautuminen tarkoitti Freirelle taistelua inhimillisyyden puolesta. Taistelun tarkoituksena on vapauttaa sekä sorretut että sortajat epäinhimillistymiseltä. Sorretut eivät kuitenkaan ole vapaita sortajien heidän ajatteluunsa luonnollistamista ajattelukaavoista. Taistelu on aloitettava siis sortajien logiikalla. ”Vastapuolta ei nähdä sellaisena, josta pitäisi vapautua, vaan sellaisena, johon pitäisi samastua”. (Freire 2005, 44–46.)

Freiren mukaan sortavat olosuhteet estävät sorrettuja toteuttamasta ihmisyyttään. Uuden yhteiskunnan luominen onnistuu ainoastaan tiedostamalla sortavat rakenteet ja miten sortajat niitä ylläpitävät. Freiren mukaan tie tiedostamiseen aukeaa praksiksen (*práxis*), itsensä sekä yhteiskunnalliset olosuhteet tiedostavan toiminnan avulla. *Sorrettujen pedagogiikan* suomennoksessa praksikseen viitataan myös käsitteillä ”tietoinen käytäntö” tai ”tietoinen toiminta”. (Freire 2005, 43–44, 48–51; Kuortti & Tomperi 2005, 35.)

Freire tarkoitti kulttuurisella valtaamisella toimintaa, jossa omaa kulttuuria pyritään edistämään ja levittämään jonkun toisen kulttuurin kustannuksella. Tähän toimintaan liittyy väkivallan elementtejä ”vallattuja” kohtaan. Valtaaminen ei aina ole ilmeistä, vaan se voidaan toteuttaa myös huomiotta. Valtaamisen logiikka heijastuu sitä harjoittavan yhteiskunnan instituutioihin ja vaikuttaa ennen kaikkea kasvatukseen. Freire mukaan tehokkaaseen valtaamiseen liittyy vallattujen usko valintojen vapauteen. (Freire 2005, 169–175, 178.)

Freiren mukaan *antidialoginen kulttuurinen toiminta* muuttaa sosiohistorialliset ristiriidat mytologisiksi. Tällä toiminnalla pyritään säilyttämään sortavat rakenteet, jotka ovat vallanpitäjille edullisia. Freire nimeää antidialogisen kulttuurisen toiminnan keinoiksi valloittamisen, hajottamisen ja manipuloinnin sekä valtaamisen. (Freire 2005, 200.) Kulttuuriset valtaajat käyttivät Freiren mukaan toiminnassaan kasvavasti teknologian suomia mahdollisuuksia, jonka avulla sorron logiikan kannalta suotuisa maailmankuva saataisiin luonnollistettua (Freire 2005, 201). Freire ei tarjonnut konkreettisia esimerkkejä teknologian keinoin tapahtuvasta kulttuurisesta valtaamisesta, mutta tämä näkemys seuraa sitä kulttuurikriittistä perinnettä, johon myös *Valistuksen dialektiikka* kuuluu.

Hallitsevan kulttuurin kohtaamisesta Freire käytti nimitystä *kulttuurinen synteesi*. Tällä hän tarkoittaa mahdollisuutta kulttuurin mahdollistaman ymmärryksen kautta irtautua sortavista yhteiskunnallisista rakenteista. (Freire 2005, 201.)

Kulttuurisessa synteessä ei ole valtaajia eikä siten myöskään annettuja malleja. Niiden sijalla on toimijoita, jotka analysoivat kriittisesti todellisuutta (toimintaa, koskaan tästä analyysistä erottamatta) ja vaikuttavat subjekteina historiallisen projektin kulkuun. (Freire 2005, 202.)

Sorron logiikan tiedostaminen (*conscientização*) oli edellytys muutokselle eli vallankumoukselle (Tomperi 2005, 21). Tiedostamiseen liittyy Freiren teoksessa vapauttava kulttuurinen toiminta, jolla Tomperi näkee olevan pedagogiikan ulkopuolisia sovelluksia esimerkiksi sosiokulttuurisen innostamisen puolella. Tunnetuin näistä sovelluksista on brasilialaisen Augusto Boalin kehittämä sorrettujen teatteri -menetelmä. (Tomperi 2005, 29.)

Leena Kurjen mukaan Freiren edustama vapautuksen pedagogiikka on lähellä sellaista sosiaalipedagogisen toiminnan muotoa, jota hän kutsuu sosiokulttuuriseksi innostamiseksi. Kurjen (2000, 162) mukaan sosiokulttuurisella innostamisella tähdätään ”laadullisen muutoksen aikaan saamiseen”. Kurki uskoo, että yksi länsimaalaisen yhteiskunnan suurimmista ongelmista on rationaalisuuden korostaminen. Tähän samaan ongelmaan viitattiin jo 1940-luvulla Theodor W. Adornon ja Max Horkheimerin teoksessa *Valistuksen dialektiikka*. Rationaalisuuteen luotetaan usein siinä määrin, että annettuja totuuksia ei

havahduta kyseenalaistamaan. Myös Kurjen mielestä toiminnan kautta uudella tavalla tapahtuva ymmärtäminen voisi toimia kriittisen ajattelun mahdollistajana (Kurki 2000, 163).

Kurki antaa painoa *etsinnälle*: sille että emme voi tietää ehdottomia totuuksia. Vaikka emme luulisikaan tietomme olevan aukotonta, emme liian usein tunnista omaa asemaamme ja arvomaailmamme perusteita. Yhteisötaiteessa pyritään usein luomaan dialogia erilaisten ajatusmaailmojen välille ja näin luomaan tilanne, jossa molemminpuolinen arvonto tavoitettaisiin. (Kurki 2000, 164.)

Adorno uskoi, että taiteessa piilee vastavoima, eräänlainen vilahdus mahdollisesta todellisuuden näkemisen tavasta. Ajatus osoittautuisi toki paradoksaaliseksi, mikäli Adorno ei olisi painottanut taiteessa ilmenevän totuuden olevan avoin muutokselle. Taiteella oli Adornon ajattelussa merkittävä rooli kokijansa samastajana keskeneräisyyden olotilaan. Keskeneräisyyden ymmärtäminen on ensisijaista. Positivistisesta käsitteellistämisen ja tiedolla hallinnan ihanteesta poiketen, Adornolle filosofointi tarkoittaa jatkuvaa kysymistä ja kyseenalaistamista. Taiteessa tarjoutuu mahdollisuus näyttää, että kaiken ei ole oltava loppuun käsitteellistettyä. (Huhn 2004, 5, 8)

Yhteisötaiteesta kirjoittaneen Helena Sederholmin mukaan (2007, 52) arki on yhteisötaiteen ”materiaali”. Taiteen avulla tarkastellaan ja kyseenalaistetaan arjessa ilmeneviä ihmistenvälisiä suhteita. (2007, 52–53.) Tällainen kyseenalaistaminen muistuttaa sitä logiikkaa, jolla Freiren ajattelussa sorretut aloittavat taistelun sortajiaan vastaan: taistelu aloitetaan sortajien keinoilla. Nykyaikaisella on sellainen vakiintunut asema, että se tarjoaa hyvät puitteet taistelun aloittamiselle. Taide voi etäännyttää ja auttaa tämän etäisyyden avulla katsomaan suhteita uudesta näkökulmasta ja näin auttaa huomaamaan myös epäkohtia. Koska ne yhteiskunnallissosiaaliset rakenteet, joissa taidetta tehdään, muuttuvat historian kuluessa, täytyy myös taideteoksen olemus ymmärtää tästä näkökulmasta.

1.4. Taideteos ja olosuhteet

Adorno korosti taiteen historiallista olemusta. Hänen mukaansa taiteen luonnetta oli mahdotonta yrittää käsitteellistää tyhjentävästi tämän takia. Estetiikkaa saattoi harjoittaa pelkästään reflektiivisessä suhteessa taiteen historialliseen viitekehykseen. Keskeistä oli ymmärtää, että taide kuten historiallinen tilannekin kulkee eteenpäin eikä sitä siksi voida pakottaa muuttumattomiin kaavoihin. Taide heijastaa historiallis-yhteiskunnallista tilannettaan ja suhteellisen autonomisen aseman saavuttaessaan auttaa näkemään todellisuuden toisella tavalla. Tähän ajatukseen liittyi näkemys taiteen epätäydellisyydestä: on mahdotonta tietää, millaiseksi taide tulevaisuudessa muodostuu. Adornon (2006, 552) mukaan ”[h]istoria on esteettiselle teorialle sisäsyntyistä.” Lisäksi hän (Adorno 2006, 69) uskoi, että ”[h]istoria hallitsee myös niitä teoksia, jotka kieltävät historian.” Historiallisen yhteiskuntasuhteensa lisäksi Adornon ajatukset olivat vahvasti sidoksissa aikansa taiteelliseen ilmaisuun.

Kulttuuriteollisuuden tuottamien teosten lisäksi Adorno karsasti myös greenbergiläistä vihkiytymistä yhteen tyyliisuuntaan. Adorno ei kuitenkaan vähätellyt muotoestetiikkaa. Hän ymmärsi, että sillä olisi oma historiallinen kehityskulkunsa, jossa uudet ilmaisutavat syntyvät (38–39). Juuri ilmaisutapojen ja taiteen itsenäisen aseman myötä avautuu mahdollisuus näyttää jotakin maailmasta, yhteiskunnasta. (Adorno 2006, 38, 51, 58, 69, 134.)

Adornon huomion sai korkeataidetta edustava avant-garde, mutta häntä ei kuitenkaan voi suoranaisesti leimata elitistiksi. Kuten Douglas Kellner on huomionnut, tulisi ymmärtää, että Adornon teoreettiset näkemykset olivat sidoksissa aikakautensa taiteiden kenttään. Adorno piti tärkeänä, että taiteen määrittely olisi avointa taiteen tulevalle luonteelle. Hänen mielestään esteettinen kaavoittaminen johti elitistiseen näkemykseen taiteesta. Juuri tämän vuoksi hän vierasti uskollisuutta tietyille tyyliisuunnille. Adorno kritisoi myös *l'art pour l'art* -ajattelua ja piti taiteen itsessään olemista mahdottomana tilana. Elitistinen näkemys taiteesta oli hänen mukaansa historiallisesti syntyntä ja se liittyi estetiikan avulla suoritettuun muotolaeiksi tyypistämiseen eli ”ilmaisun eliminaatioon”. Tässä Adorno kehitti niitä samoja ajatuksia, jotka *Valistuksen dialektiikassa* liittyivät, eivät pelkästään

populaarikulttuurin, vaan myös korkeakulttuurin vastaanotossa tapahtuneisiin muutoksiin. (Kellner 2008, 139; Adorno 2006, 238.)

Richard Wolin uskoo, että Adornon taideteoksen totuusluonteeseen liittämät ihanteet ovat mahdollisesti voineet toteutua myöhemmässä taiteessa, jota Adorno itse ei päässyt analysoimaan. Adornon tutkimuskohteena olleet avantgardistiset taideteokset ovat saaneet Wolinin uskomuksen mukaan ”kansantajuisempia” vastineita totuusluonteelleen myöhemmässä taiteessa. Modernin taiteen historiaa jatkaneet tyyllilajilliset muutokset ovat olleet vaikuttumassa tähän, Adornon teorian näkökulmasta suotuisaan kehitykseen, ainakin Wolinin mielestä. (2008, 117.)

Adorno ja Benjamin

Vuonna 1936 ilmestyi Walter Benjaminin essee *Taideteos teknologisen uusintamisensa aikakaudella*. Artikkelissa Benjamin kirjoitti teknologian vaikutuksesta taideteokseen, taiteen tuottamiseen ja vastaanottoon. Benjamin sai ajatuksilleen innoitusta muun muassa aikansa montaasielokuvista ja uskoi, että taide voisi teknologisten sovellusten tarjoamien mahdollisuuksien myötä olla poliittisen muutoksen, jopa vallankumouksen, aikaansaaja. Benjamin näki massoille tuotetussa taiteessa vastapainon fasismin tarkoitusperiin käytetylle kuvalliselle estetiikalle. (Müller-Doohm 2005, 217.)

Toisin kuin Adorno, Benjamin oli optimistinen uusien teknologisten sovellusten kuten valokuvan suhteen. Siinä missä Adorno vieroksui populaarin ja korkeataiteen rajoja rikkovia taidemuotoja, uskoi Benjamin vakaasti siihen, että tulevaisuudessa taide popularisoituisi ja olisi yhä useamman ulottuvilla. Adornoa ja Benjaminia yhdisti kiinnostus modernin taiteen suhteeseen yhteiskuntaan. Benjaminia kiinnosti, millaisia merkityksiä ja valta-asetelmia hänen aikansa taiteeseen kätkeytyi. Adorno puolestaan pelkäsi arvostamansa avant-garde -taiteen lähestyvän massakulttuurin logiikkaa. (Müller-Doohm 2005, 217.)

Benjaminin kritiikki kohdistui, kuten Adornollakin, estetiikan kaavoitettuun luonteeseen. Erityisen ongelmallinen Benjaminista oli tapa, jolla esteettinen ideologia linkittyi visuaaliseen yhtenäistämiseen, jota käytettiin kolmannen valtakunnan rakennusapuna. Valokuva tarjosi Benjaminin mielestä mahdollisuuden, paitsi vallan, myös estetiikassa vallalla olevan taidekäsitteksen dekonstruktion: auktoriteetin, merkitysten tai taideteoksen alkuperäisyyden uudelleen pohtimiseen. Benjaminin pohdintojen pohjalla oli natsi-Saksan nationalistis-esteettinen rakennelma. Kuten Adorno, myös Benjamin uskoi, että käsite estetiikasta on suhteessa sekä moderniin näkemykseen todellisuuden rakenteesta että positivismia korostavaan tieteellisen ajattelun ihanteeseen. (Cadava 1997, 4.)

Benjaminin filosofiassa suhde valokuvan ja kielen välillä on vahva. Kuten Adorno, hän katsoi että visuaalinen rakentaminen on yhtä vahvaa kuin teoreettisen aukottomuuden tavoittelu. Benjamin ei uskonut kriittisen teorian mahdollisuuksiin ilman sen suhteen huomioimista, joka hänen mukaansa vallitsi valokuvauksen ja sosiaalisen tradition ja valokuvan välillä. Eduardo Cadavan mukaan Benjaminin filosofiassa valokuvan, historian ja kielen välillä vallitsee suhde, jossa valo on metafora tiedon saavuttamiselle. Benjaminille historia tässä yhteydessä ei tarkoittanut pelkästään historiallista *muistamista*, vaan laajemmin käsitteiden muotoutumista, joka tulisi kunakin aikana asettaa kyseenalaiseksi avaamalla sitä historiallista viitekehystä, jossa käsitteet on muodostettu. (Cadava 1997, xxiii, xxix, 124.)

Myös Benjaminin ajattelussa tietoisuus hierarkioista oli läsnä. Benjamin uskoi, että historia on rakennettu *dialektisista kuvista*. Koska Benjamin uskoi kuvien tuottamisen olevan modernin olennainen piirre, hän piti tärkeänä kuvien tuotannon sosiopoliittisen viitekehysten kartoittamista, dekonstruktioita. Kuvien tuottaminen oli siis ymmärrettävä suhteessa yhteiskunnalliseen viitekehukseen. (Cadava 1997, xxi, xxix; Jennings 2008, 264.)

Adorno oli erityisesti 1930-luvun musiikkia koskevissa kirjoituksissaan asettunut vastustamaan Benjaminin esseessään esittämiä näkemyksiä taideteoksen mahdollisuuksista

teknologisten sovellusten aikakaudella.⁵ (Kellner 2008, 123.) Adorno vierasti Benjaminin laajaa taidekäsitystä ja syytti tätä viihteellisen massakulttuurin rinnastamisesta arvostamaansa avant-gardeen. Väittelystä Benjaminin kanssa Adorno sai aineksia kulttuurikriittiseen teoriaansa, joka myöhemmin ilmestyi yhdessä Horkheimerin kanssa kirjoitetun *Valistuksen dialektiikan* muodossa. (Müller-Doohm 2005, 218.)

Toisin kuin Walter Benjamin, Adorno ei ollut optimistinen teknisen kehityksen tarjoamien mahdollisuuksien kuten valokuvan suhteen. On kuitenkin huomioitava, että Adorno oli historialliseen positioonsa sidottu ja näin tietämätön tulevaisuuden sovelluksista eikä Adornon valtaosin penseää teknologia-käsitystä tule sen takia tulkita liian yksioikoisesti. Adorno piti taiteen tulevaisuuden avoinna tunnistamalla historialliset rajoitteensa, ja ymmärsi mahdollisuudet, jotka ovat kunakin aikana käytettävissä taiteellisessa ilmaisussa. Ilmaisutapojen ja taiteen itsenäisen aseman myötä avautuu mahdollisuus näyttää jotakin maailmasta, yhteiskunnasta. (Zuidervaart 1991, 185–186; Adorno 2006, 38–39, 51, 58, 69, 134.)

Adornon näkemyksessä taideteos ei voi avautua täysin vaan kiihottaa pohdintaa. Kulttuuriteollisuuden järjestelmässä tuotetut teokset eivät hänen mielestään onnistuneet kirvoittamaan syvempää pohdintaa ja siksi ne eivät lukeutuneet autenttiseen, totuusluonnetta toteuttavaan taiteeseen. (Adorno 2006, 31, 33, 35.)

Kellner osoittaa kritiikkiä Adornon kulttuuriteollisuusnäkemystä kohtaan siitä syystä, että se ei sisällytä itseensä populaarikulttuuria monimuotoisena käsitteenä (Kellner 2008, 141). Poikkeuksia kuitenkin on. Adorno myönsi mahdollisuuden kuvallisten totunnaisuuksien rikkomiseen ja kuvaamisen tiedostavaan muutosvoimaan, jota hänen mukaansa edustivat neuvostoelokuvan tekijät, kuten Sergei Eisenstein, joiden montaaitekniikka oli osoitus tahallisesta kerronnan rikkomisesta ja katsojan oman mielen voimasta suhteessa nähtyihin kuviin (mm. Kellner 2008, 141). Silti hän ei ulottanut pohdintaansa koskemaan valokuvataidetta kuten Benjamin ja Kracauer.

⁵ Ennen kulttuuriteollisuus-termin kehittämistä kritisoinut Benjaminin näkemystä teknologian tarjoamista mahdollisuuksista esseessään *On the fetish character of music and the regression of listening* (1938).

Adorno pitäytyi puolustamaan taideteoksen autonomiaa, minkä vuoksi hänen näkemystään usein moititaan elitistiseksi. Tämä painottuminen johtuu siitä, että Adorno pitäytyi vahvasti oman aikansa taiteessa ja erityisesti siinä amerikkalaisessa autonomisten taideosten joukossa, joka ei edusta sellaista taiteen moninaisuutta, joka tällä vuosituhannella on taiteen filosofian ja estetiikan tarkastelun kohteena. Taiteen kentällä on tapahtunut taidemuotojen ja tyyliuuntien välistä demokratisoitumista, jota ei Adornon teoriassa oltu vielä huomioitu luonnollisista historialliseen tilanteeseen sidottuna olemisesta johtuvista syistä. Myöskään kulttuuriteollisuuden järjestelmänä ei voi sanoa olevan olemassa sellaisena kuin Adorno ja Horkheimer sen *Valistuksen dialektiikassa* hahmottelivat. (Wolin, 116–117.)

Tutkielmassa tarkastelun kohteena olevalla valokuvalla ei edes ollut statusta taideteoksena. Tämän aseman se saavutti vasta *Esteettisen teorian* ilmestyttyä, 1970-luvulla. Yhteisötaide on puolestaan vielä nuorempi ilmiö. Kuten tämän luvun alussa selvitettiin, myös yhteisötaiteen historia voidaan lukea alkavaksi vasta 1960-luvulta. *Maailman ihanin tyttö* -valokuvateoksen kaltaiset yhteisötaideteokset puolestaan ovat taiteelliselta asemaltaan edelleen häilyviä. Miina Savolainen on patentoinut projektinsa myötä voimauttavan valokuvan menetelmän, jonka käyttö on laajentunut yhteisötaiteesta terapeutiseksi menetelmäksi. Yksi mahdollinen näkökulma yhteisötaiteeseen liittyvään problematiikkaan on kiinnittää huomio valokuvaan taideteoksena ja tarkastella, mikä on sen suhde yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Voidaan pohtia, millaista todellisuutta teoksen valokuvat kommentoivat: mitä ovat sellaiset sortavat hierarkiat, jotka tahdotaan tuoda esille.

Wolin kohdistaa kritiikkiä Adornon tapaan käsitellä taideteoksen ja yhteiskunnan välistä suhdetta. Hänen mukaansa Adorno ei sosiaalis-yhteiskunnallisesta painotuksesta huolimatta kiinnitä huomiota teoksen ja kansalaisten väliseen suhteeseen. Sen sijaan hän jättäytyy etäälle ja tyytyy taideteoksen rakenteen näkökulmasta suhdetta tarkastelemaan katsantokantaan. Wolin uskoo, että pragmaattisemmalla suhtautumisella tähän suhteeseen Adorno olisi pystynyt luomaan teorian, joka tavoittaa taideteoksen luonteen sortumatta elitistiseksi leimattaviin kannanottoihin. (Wolin, 114.)

Adorno pitäytyi tiukassa massa- ja korkeakulttuurin välisessä rajanvedossaan (Kellner 2008, 144), mikä näyttäytyy jopa absurdina niitä näkemyksiä vasten, joissa hän korosti taideteoksen kehittyvää olemusta suhteessa sosiokulttuuriseen ympäristöönsä. Näyttää siltä, että Adorno oli valmis myöntämään taidefilosofiassaan sen, että taideteoksen olemusta ei voi kytkeä termeihin, samalla kun hän henkilökohtaisessa taidekäsityksessään pitäytyi elitistinä.

Wolinin huomiot osuvat oikeaan siinä, että Adornon teoria on arvokas lukutapa taidemuodolle, jossa ulkoteolliset merkitykset nousevat tarkasteluissa keskeisiksi, kuten yhteisötaiteessa sosiaalinen ja yhteiskunnallinen side. Adornon paikoin elitistiseksikin luettu tapa korostaa taideteoksen roolia ei ole vailla perustetta, koska se säilyttää itse teoksen suhteen yhteiskuntaan tavalla, joka toimintaa ja sosiaalista hyötyä korostavissa yhteisötaideluennossa usein unohtuu.

Seuraavaksi paneudutaan tarkemmin taideteoksen ja yhteiskunnan suhteeseen hahmottamalla, millainen suhde valokuvataiteella on visuaaliseen esittämiseen: Mitä tarkoitetaan katsomisen hierarkioilla, joista Savolainen puhuu *Maailman ihanin tyttö* -teoksen ja voimauttavan valokuvan menetelmän yhteydessä.

2. KATSOMISEN HIERARKIAT

Voimauttava valokuva nojaa *empowerment* -termin merkityksiin⁶, mutta Savolaisen puheissa se tarkoittaa useimmiten yksinkertaisesti merkityksellistä. Savolaisen mukaan voimauttavan valokuvan menetelmän hyödyntäminen on identiteettityötä, jossa kuvattavalle annetaan välineet ja kannustusta oman subjektiivensa löytämiseen sekä mahdollisuudet kohota ”oman elämänsä päähenkilöksi”. Voidaan puhua myös ”sosiaalisen subjektin tuottamisesta” (mm. Haapala 165), joka tapahtuu myös visuaalisella tasolla. (Savolainen 7.2.2011.)

Katsomisen hierarkioilla Savolainen tarkoittaa katsomisen tapoja ja tietyssä kulttuurissa tai yhteiskunnassa rakentuneita hierarkioita, jotka määrittävät esimerkiksi luokkaa tai sukupuolta. Hän uskoo, että hierarkioiden näkyväksi tekeminen on mahdollista valokuvauksen keinoin. Savolainen toivoo, että hierarkkisen katseen purkaminen johtaisi kokonaisvaltaiseen näkemiseen sekä uusien puolien löytämiseen. (Savolainen 7.2.2011.)

Valokuvan ja historian suhde on vahva, sillä valokuvan avulla on voitu säilyttää visuaalinen tieto menneisyydestä ja tallentaa niitä puolia nykyisyydestä joita on pidetty tallentamisen arvoisina. Tällainen merkitys valokuvalla on ollut niin yhteiskunnallisella tasolla esimerkiksi dokumentaarisessa valokuvassa ja lehdissä ilmestyneissä valokuvissa että henkilökohtaisessa käytössä perhealbumeissa. (Wells 2009, 19.)

Nykyvalokuvataiteessa alkuoletuksena on, että valokuvaaminen on teknisesti ja esteettisesti suoritettu teko, jonka tuloksena ei tuoteta suoraviivaisia toisintoja todellisuudesta. Yhteisötaiteessa hyödynnetyssä valokuvassa tämän ymmärtäminen on erityisen tärkeää. (Wells 2009, 18.)

Valokuvalla on historia, johon liittyy kysymys katseella vahvistetusta vallankäytöstä. Martin Jay on tutkinut katsomisen historiaa länsimaisessa filosofiassa. Jayn teos *Downcast*

⁶ Esimerkiksi Juha Siitonen (1999, 83) on väitöskirjassaan *Voimaantumisteorian perusteiden hahmottelua* määritellyt voimaantumisen seuraavasti: ”Voimaantuminen vastaa parhaiten empowerment-käsitteeseen sisältyvää ihmisestä itsestään lähtevää voimaantumisprosessin luonnetta.”

eyes: The denigration of vision in twentieth-century french thought (1993) on ensimmäinen teos, joka on koontanut näkemisen historiaa aina antiikin Kreikasta ranskalaiseen moderniin ajatteluun asti.

Yhteisötaiteen piirissä tuotetut valokuvateokset kommentoivat populaarissa valokuvastossa rakennettuja näkemyksiä. Populaari valokuva tarkoittaa henkilökohtaiseen käyttöön otettujen kuvien kuten perhealbumeihin koottujen valokuvien lisäksi ammattivalokuvaajien ottamia kuvia, joita esiintyy esimerkiksi postikorteissa, maisema- ja turismikuvastoissa tai journalismin ja mainonnan käyttötarkoituksiin otetuissa kuvissa. Tällaisesta kuvamateriaalista on erotettava taidevalokuva, jota kaikki kolme tarkasteltua yhteisötaideteosta edustavat. Taiteessa valokuva on ollut, erityisen vahvasti 1970-luvulta alkaen, kiinteässä dialogissa populaarissa valokuvassa käytettyjen kuvauskonventioiden kanssa. (Wells 2009, 56.)

Valokuvan ollessa aktiivinen osapuoli käsitejärjestelmien ja hierarkioiden vahvistamisessa, on sen olemus taideteoksena ymmärrettävä erillisinä niistä populaareista kuvastoista, joissa arkipäivän sosiaalisia hierarkioita vahvistetaan. Taidevalokuvalla on teosluonne, jota tässä luvussa pyritään hahmottamaan Walter Benjaminin ja Siegfried Kracauerin ajatusten avulla.

Kaikissa kolmessa tässä tutkielmassa tarkasteltavassa yhteisötaideteoksessa on taustalla ymmärrys siitä, että käsitteellistäminen ja populaari visuaalinen kuvasto ovat yhteydessä toisiinsa sosiaalisia hierarkioita luotaessa ja vahvistettaessa. Esimerkiksi Miina Savolaisen ja Teemu Mäen teoksille keskeinen kritiikin kohde on mediakuvasto, jolla sekä teknisen osaamisen vahvistaman silmänlumeen, että fyysisiin piirteisiin perustuvan valikoinnin avulla luonnollistetaan kauneusihanteita. *Maaailman ihanin tyttö* -teoksen tavoitteena on tuoda ilmi länsimainen katsomisen historia, jota on aktiivisesti rakennettu niin populaarissa kuvastossa kuin kuvataiteessakin. Taidehistoriallisen kuvaston lisäksi katsomisen tavat vahvistuvat kuvastossa, johon voidaan lukea edellä mainittuja populaariin kuvastoon kuuluvia valokuvia. (Savolainen 7.2.2011; Mäki 2007, 232–241.)

Freiren (2005, 47) mukaan ”[s]amastuessaan sortajiin he [sorretut] ovat kadottaneet tietoisuuden itsestään niin ihmisinä kuin sorretun luokan jäsenenäkin”. Sorrettu-sortaja -suhteeseen liittyy oleellisesti ohjailu. Ohjailun voi ymmärtää myös ohjailuna, jonka esimerkiksi Adornon ja Horkheimerin *Valistuksen dialektiikassa* luonnollisesti näkymättömiin kulttuuriteollisuuden tuottama massakulttuuri. Ohjailun voi käsittää myös sellaisena ohjailuna, joka ilmenee visuaalisessa mediassa ja yleisemmin sellaisessa kuvastossa, jota aiemmin tässä luvussa nimitetään populaarikuvastoksi.

Paolo Freire (2005, 195) kirjoitti sorron muutoksesta seuraavasti:

Kaupunkien sorretut elävät laajentuvassa ympäristössä, jossa sorron komentokeskukset ovat hajautuneita ja kompleksisia. Maatyöläisiä valvoo hallitseva hahmo, jossa sortojärjestelmä ruumiillistuu. Kaupunkialueilla sorretut on alistettu ”persoonattomalle sorrolle”. Molemmista tapauksista sortovalta on tietoisuudessa mielessä ”näkyväntä”: maaseudulla siksi, että se on niin lähellä sorrettuja, kaupungeissa siksi, että se on niin hajautunutta.

Freire ei määritellyt yksityiskohtaisesti, mihin persoonattomalla sorrolla viitattiin, mutta lainaus havainnollistaa tilanteen, joka on tuttu Horkheimerin ja Adornon määrittelemästä kulttuuriteollisuuden järjestelmästä. Hallinnan muodot ovat muuttuneet teknologisen kehityksen myötä yhä hienovaraisemmiksi ja vaikeammin havaittaviksi.

Tässä luvussa tarkastellaan esimerkkiteosten avulla sitä, mitä katsomisen hierarkioilla voidaan tarkoittaa. Lisäksi tutustutaan lyhyesti valokuvan rooliin vallankäyttöön kytkeytyvässä katsomisen historiassa ja pohditaan, miten Freiren esittelemiä sortavia hierarkioita ylläpidetään ja puretaan valokuvan avulla.

2.1. Katsomisen lyhyt historia ja valokuva teoksena

Valistuksen dialektiikassa Adorno ja Horkheimer esittivät, että valistus oli muuttunut omaksi irtokuvakseen toisen maailmansodan joukkovainojen aikana. Järkeä oli valjastettu järjettömiin tarkoitukseen: manipulaatioon ja kiihottamiseen kansanryhmää vastaan.

Kulttuuri edusti fasistisissa propagandakuvastoissa muuta kuin kauneutta ja totuutta, jota siitä oli etsitty valistuksen teorioissa. (Kellner 2008, 122.)

Nykyvalokuvataiteessa on tiedostettu, että valokuvaa ja visuaalista esittämistä ei voida pitää viattomana todellisuuden toisintamisena. Tämä on lähtökohtana myös kaikissa kolmessa yhteisötaideteoksessa. Tämä ei kuitenkaan ole ollut itsestään selvää pitkään.

Katsomisen historiaa tarkastelleen Martin Jayn mukaan valokuvateknologian kehittyminen on aina historiansa alkutaipaleelta alkaen vahvistanut katsomiskeskeisyyttä. Katseen, näköhavainnon ja rationaalisuuden sidos on Jayn mukaan vahvistunut näköaistin avulla tapahtuvaa havainnointia tarkentavien ja helpottavien teknisten keksintöjen myötä. Valistuksen keskeinen ajatus järjen valaisemasta todellisuudesta vahvisti perinteen näkökeskeisyyttä. Näköhavainnon painottaminen vakiintui vallitsevaksi ajattelutavaksi länsimaisessa filosofiassa. (Jay 1993, 125–133.)

Modernissa länsimaisessa filosofisessa ajattelussa näön asemaa kyseenalaistettiin tahallisesti vastaiskuna kartesiolaiselle näköaistin korostamiselle tiedon saavuttamisessa. Jayn teokseen sisältyy sellaisia merkittäviä huomioita valokuvateknologian, näkemisen ja käsitteellistämisen yhteydestä, jotka on aiheellista ottaa esille pohdittaessa valokuvan roolia taideteoksena ja toisaalta käsitteellistämiseen ja hierarkioita rakentavan ja purkavan katseen välittäjänä. Jayn koostamassa estetiikan historiassa vastine Savolaisen käyttämälle katsomisen hierarkiat -käsitteelle on *scopic regime*: näkemisen tapa, visuaalisen hahmottamisen tai katsomisen tapa, joka muotoutuu taiteen historiassa. (Jay 1993, 124–126, 132.)

Näkökeskeisyys lujittui 1800-luvulla, kun tekniset keksinnöt kirkastivat entisestään järjen valoa. Merkittävimmäksi edistysaskeleeksi Jay nostaa valokuvan, jonka sosiaalisen historian tarkastelusta aukeaa kysymyksiä näköaistin suhteesta tarkkailuun ja valtaan. Jay uskoo, että kamera on näkökeskeisen filosofisen keskustelun kannalta tärkein tekninen keksintö. Valokuvallisen toisintamismahdollisuuden myötä katseeseen liittyvät valta-asetelmat tulivat ilmeisimmiksi. (Jay 1993, 124–126.)

Yleinen mutkaton käsitys valokuvan varhaisvuosina oli, että kamera tallentaa todellisen elämän tapahtumia sellaisena kun ne ovat oikeasti tapahtuneet. Realistisen valokuvan nousun myötä Jacques-Mandé Daguerren 1830-luvulla kehittämää kameratyyppiä alettiin kutsua *maailman peiliksi*: kuvalla ja todellisuudella oletettiin olevan selkeä vastaavuussuhde. Varhaisen valokuvauksen edustajat Ranskassa pyrkivät yksinkertaisesti tuottamaan uudelleen kuvissa sitä, mitä näkivät ympärillään. (Jay 1993, 126.)

Valokuvaustekniikan kehittyessä uskottiin, että todellisuus pystyttiin näiden uusien tekniikan mahdollistamien apuvälineiden avulla havaitsemaan yhä paremmin: maailmankuvan katsottiin monipuolisesti dokumentoivan valokuvaamisen myötä täydellistyvän. Toisaalta heräsi epäily, josko tämä näkemisen avustaminen oli osa sitä jatkumoa, jonka alkupiste voitiin paikallistaa perspektiivin kehittämiseen. Vaikka valokuvaustekniikan käyttö vakiintuessaan horjuttikin näkemyksiä näkemisen suhteesta totuuden ja illuusion väliseen rajanvetoon, pysyi positivismi hallitsevana teoreettisena ajattelusuuntauksena 1890-luvulle asti. (Jay 1993, 127, 146.)

Valokuvan nopeaan kehitykseen viktoriaanisella ajalla oli liittynyt usko kameran mahdollistamaan sosiaaliseen dokumentointiin, jonka kääntöpuolena oli tyypittäminen visuaalisesti välittyneiden piirteiden avulla. Valokuvalla oli näin vahva yhteys esimerkiksi rotupiirteisiin pohjautuvien stereotyyppien vahvistumiseen. Vaikka valokuvan avulla pyrittiin laajentamaan käsitystä sosiaalisen elämän kirjosta, tultiin samalla rakentaneeksi hierarkioita. (Wells 2009, 58–59; Price 2009, 75.)

Valokuvan varhainen historia kulki rinta rinnan tieteen kehityksen kanssa. Valokuvan avustuksella täydentyväksi oletettua maailmankuvaa vaivasi sama (muun muassa Adornon myöhemmän luonnehdinnan mukaan) suuruudenhullu ajatusmalli kuin positivismia: epätietoisuuden pelossa luonto ja ihmisluonto haluttiin käsitteellistää turvalliseksi ja ennalta arvattavaksi. Tästä kertovat selvimmin valokuvan dokumentaariset ja tieteellisesti kartoittavat käyttötarkoitukset. Sinänsä viattomalta vaikuttavaan valokuvauksen dokumentointitarkoitukseen kuin kuvallisten henkilöllisyystodistusten yleistymiseen, liittyi kysymys objektivoinnista. Muun muassa Michel Foucault kritisoi valokuvan avulla suoritettua sosiaalista tyypittelyä. Esimerkiksi 1880-luvulla aloitettu

mielenterveyspotilaiden kuvaaminen oli Foucaultin mielestä perusteeton yritys pelkistää hulluus visuaalisesti jäljitettäviin piirteisiin. (Jay 1993, 142–145.)

Valokuvan merkittävin vaikutus on Jayn mukaan ollut visuaalisen kokemuksen laajentaminen. Tässä hän perustaa Walter Benjaminin ajatukseen optisesti tiedostamattomasta, joka Benjaminin ajattelussa vertautui psykoanalyysin tiedostamattomaan. Yksi esimerkki kokemuksen laajentumisesta oli mahdollisuus ihmisliikkeiden muodostumisen tarkasteluun. Paradoksaalisesti se, mikä oli aiemmin koettu luonnolliseksi tavaksi havainnoida, olikin yhtäkkiä epäluonnollista, koska katsomisesta oli teknologian avustuksella tullut laaja-alaisempaa. (Jay 1993, 133.) Jay (1993, 134) tiivistä tilanteen seuraavasti: “The meaning of the term ‘truth to nature’ lost its force: what was true could not always be seen, and what could be seen was not always true.”

Adorno uskoi, että yhteiskuntaa luonnehtivaan järkeen perustuvaan määrittelyvaltaan kuuluu se, että yhteiskunta määrää, mitä luonto tarkoittaa. Esimerkiksi luonnonkauneus ei kumpua luonnosta itsestään vaan on pitkällisen visuaalisen määrittelyn tulos. (Adorno 2006, 144–150.) Adornon esimerkki auttaa ymmärtämään, millainen painoarvo kuvilla on näkemykseemme paitsi ihmisestä myös ympäristöstä.

Adorno ja Horkheimer kritisoivat valistuksen aloittamaa näennäistä vapautumista myyteistä ja esittivät että teknologian, erityisesti visuaalisen teknologian, avuin luodaan uusia (Bernstein 2007, 5). Siinä missä ennen oli selitetty luontoa ja ympäröivää tulevaisuutta myyttien avulla, oli valistuksen järkikeskeisyys luonut uusia selitysmalleja, joihin ympäröivä todellisuus oli kahlittu. Kuten Jay huomioi, samalla kun katsomalla kameran linssin läpi luultiin tavoitettavan selkeämpi, ja tarkempi käsitys todellisuudesta, paradoksaalisesti nähtiin rajoittuneemmin. Kuvien rakentamaa näkymää todellisuuteen ei osattu kyseenalaistaa. Vallankäytöstä oli tullut osa niin luonnon kuin ihmisenkin havainnointia ja tarkastelua.

2.2. Benjamin ja Kracauer: valokuvan suhde historian käsittämiseen

Walter Benjaminille valokuvan esittämä todellisuus oli erityislaatuinen suhteessa silmien välittämään visuaaliseen todellisuuteen. Benjaminin näkemys valokuvasta liittyy vahvasti sen sosiaaliseen merkitykseen. Hän uskoi, että valokuva on erityisessä suhteessa käsitteellistämiseen ja erityisesti siihen, miten käsitämme historian. Benjaminin filosofiassa teknologian mahdollistama tuottaminen sai kahtalaisen roolin. Benjaminin näkemykset muotoutuivat 1920- ja 1930-lukujen historiallisessa ympäristössä, jossa luotettiin lujasti valokuvan todistusvoimaan sekä poliittisena välineenä että modernina mediana tiedon saavuttamiselle. Valokuvan mahdollisuus avata näkymiä myös aiemmin piilossa pidettyyn todellisuuteen oli niin ikään tiedostettu. Valokuvaajat etsivät kilpaa erilaisia kuvakulmia heitä ympäröivään elämään ja ihmisiin. (Wells 2009, 20.)

Kuvan käsitteellistämä ja näyttämä todellisuus oli Benjaminin uskomuksen mukaan se todellisuus, joka siirtyi myös historian kirjoitukseen. Vallantahdon ohjastama teknologia edusti Benjaminille samaa mielen turruttavaa näkymää kuin hänen jälkeensä muillekin Frankfurtin koulukuntaan liitetyille teoretikoille. Ehyen visuaalisen kokonaisuuden luominen on yhteydessä järjellisen käsittämisen väitettyyn aukottomuuteen, jota Adorno ja Horkheimer kritisoivat. Toisin kuin näiden kollegoidensa teoksessa, Benjaminin ajattelussa valokuvateknologiaan liittyy myös vapauttava näkökulma. Cadava (1997), vertaa Benjaminin näkemystä Siegfried Kracauerin (1889–1966) esseessään *Photography (1927)* esittämiin havaintoihin. (Cadava 1997, 3–5.)

Kuten Adornolla ja Horkheimerilla, myös Benjaminilla tuotannollinen kehitys linkittyi kokemuksen muutokseen, jonka visuaaliset mediat olivat osaltaan saaneet aikaan. Benjaminin erityishuomion sai visuaalisesti yhtenäinen maailmankuva eli *Weltanschauung*, jota Hitlerin johdolla luotiin kolmannelle valtakunnalle. Lehdistö, radio ja joukko valokuvaajia oli valjastettu levittämään natsipropagandaa, joka puhui yhden totuuden puolesta. Muun muassa Leni Riefenstahlin elokuvista välittyvä todellisuus edusti esteettistä valtakokonaisuutta, joka vaikutti aikalaisten historian näkemiseen ja ymmärtämiseen. (Cadava 1997, xxiii–xxiv.)

Douglas Kellner käyttää sanoja *houkuttelu* ja *samastuminen* hahmottaessaan kulttuuriteollisuuden logiikkaa (Kellner 2008, 136). Kracauer yhdisti samastumisen kuoleman pelkoon esseessään *On photography*. Siegfried Kracauerin mukaan valokuva oli tie aitoon muistiin. Valokuva muistutti visuaalisella tasolla kuolevaisuudesta pysäyttämällä ajan. (Jay 1993, 135.) Siegfried Kracauerin esittämä kuolemanpelko ohjaa samastamaan visuaalisiin järjestelmiin, jotka voidaan tulkita sortaviksi rakennelmiksi, katsomisen hierarkioiksi.

Sekä Benjamin että Kracauer uskoivat, että valokuva oli aktiivisesti mukana rakentamassa historiallista ymmärrystä. Benjamin uskoi, että valokuvalla oli vahva sidos tiedon käsitteellistämiseen ja erityisesti siihen, miten ymmärrämme historian. Toisaalta valokuva avasi myös mahdollisuuden hetkelliseen toisinnäkemiseen, joka voi parhaimmillaan horjuttaa lineaaris-historiallisen käsittämisen totunnaisuuksia. Benjaminia kiehtoi mahdollisuus todellisuuden purkamiseen ja tarkasteluun uusista näkökulmista valokuvan avulla. (Benjamin 2008, 287.)

Eduardo Cadavan mukaan Benjaminin ajattelua leimasi kauttaaltaan kuvallisuus, joka kumpuaa modernismin kuvakeskeisyydestä. Benjamin uskoi vahvasti, että valokuva sekä rakentaa että uusintaa ymmärrystämme historiasta. Hänen ajattelussaan valokuva on historiallinen, mutta myös historia kuvallinen. Cadavan mielestä on tärkeää pohtia, miten Benjaminin esille nostama valokuvallinen uudelleen tuottaminen on suhteessa muistiin ja tämän myötä tapahtuvaan käsitteen muodostamiseen. (Cadava 1997, xx–xxi, xviii.)

Walter Benjamin ajatteli historian etenevän valokuvan avulla. Valokuva muistuttaa kuolemaa näyttämällä, mitä jätetään historiaan. Valokuva kuvaa aikaa näyttämällä ja näyttämättä jättämällä. Benjamin uskoi, että ajan kuva on historian kohtalo: historian tapahtumille annettu merkitys vahvistuu kuvissa. Tällöin valokuvassa historian tapahtuma elää samalla omassa kuolemassaan ja kuvatuksi tuleminen on osoitus kuolevaisuudesta. (Cadava 1997, 128.)

Eduardo Cadavan luonnehdinta Benjaminin esittämästä valokuvan ja todellisuuden suhteesta on, että kuva artikuloi kielen ja historian välillä. Benjaminin voidaan ajatella

suhtautuneen valokuvaan yhden historiasuhteen esittäjänä. Valokuva vaikuttaa siihen, miten luemme historiaa. Historialla ei kuitenkaan tarvitse ymmärtää tiettyjä historian tapahtumia tai jotakin selkeää kehityssuuntaa: sen voi ymmärtää myös aikaan sidottuna asenteiden ja sosiaalisten suhteiden kartastona, jolle visuaalisuus on rakennuskenttä. (Cadava 1997, 84–85.)

Kracauerin mukaan historialliset kuvastot vaikuttivat tiedonhankintaan ja havaitsemiseen. Historialliset visuaaliset kertomukset puolestaan olivat rakennettuja (Cadava 1997, xxvi). Kracauerin mukaan kuvat eivät ongelmitta esitä totuutta. Kuvan avulla voidaan ottaa etäisyyttä kuvattuun kohteeseen ja siihen sosiohistorialliseen viitekehykseen, johon kuva kuuluu. Benjaminin tavoin Kracauer uskoi kuvan ajan jäädyttävään ja katkaisevaan vaikutukseen. Käsitämme maailman sen ehdoilla, miten sitä kuvallisesti rakennetaan. Kuolemalla ja valokuvalla oli Kracauerin kirjoituksissa vahva suhde. Hän jopa väitti, että maailma, sellaisena kuin se ymmärretään, ei ole ollut olemassa meille ennen valokuvateknologian kehittymistä. (Cadava 1997, xxviii.)

Kracauer uskoi, että valokuvan mahdollisuus piili etäännyttämisessä: maailmaa ymmärretään sen kuvattavuuden avulla. Valokuva keskeyttää. Kracauer jopa uskoi, että: ”Ei ole olemassa maailmaa ennen valokuvaa, mikä tarkoittaa, että maailma ilmenee pelkästään kuolemassaan.” (Cadava 1997, xxvi, xxviii.)

Kracauer ja Benjamin näkivät kuvassa samalla jotakin turruttavaa ja yllättävää. Valokuvan mahdollistama dekonstruktio tarkoitti visuaalisesti ylläpidetyn vallan purkamista, joka heidän ajatteluympäristössään kiteytyi fasistiseen propagandaan, jota levitettiin näyttävästi muun muassa elokuvan avulla. Valokuva tarjosi mahdollisuuden, paitsi yhteiskunnallisen vallan, myös estetiikassa vallalla olevan taidekäsityksen purkamiseen: auktoriteetin, merkitysten tai taideteoksen alkuperäisyyden uudelleen pohtimiseen. (Cadava 1997, 4, Jennings 2008, 267.)

Benjaminin artikkelissa *a Little history of photography* käytiin ensimmäistä kertaa läpi valokuvauksen sosiaalista ulottuvuutta. Lähestymistavan teki poikkeavaksi se, että Benjamin ei keskittynyt niinkään yksittäiselle valokuvaajalle ominaiseen tyyliin, kuten

aiemmissa valokuvatarkasteluissa oli ollut tapana. Häntä kiinnosti ennen kaikkea valokuvan suhde ympäristöön: talouteen, sosiaaliseen rakenteeseen ja teknologiaan sekä politiikkaan. (Cadava 1997, xxi, xxix; Jennings 2008, 264.)

Benjamin ihaili aikalaisensa, valokuvaaja August Sanderin (1876–1964) kykyä antaa sarjassaan *Menschen des 20. Jahrhunderts* (1929) eri sosiaaliluokkia edustavien ihmisten vastata katseellaan hierarkisoivaan sosiaaliseen jaotteluun. Benjaminille Sanderin kuvasarja oli visuaalinen osoitus kollektiivisen voiman mahdollisuudesta. (Cadava 1997, 4, Jennings 2008, 267.) Sanderin ihmisiä seitsemästä sosiaalisesta luokasta esittämä kuvasarja toteutti Benjaminin mukaan tarkastelua, joka kommentoi kartastoa, joka katsomista sosiaalisesti määrittelee. Sanderin työssä oli Benjaminin mukaan kyse puhtaasta tarkastelusta, ei niinkään dokumentoinnista ja tietoon pyrkivästä representaatiosta. Benjaminin näkemykseen valokuvan representaatiomahdollisuuksista vaikutti myös venäläisen elokuvan kehittyminen: Muun muassa Eisensteinin ja Pudovkinin elokuvissa valkokankaalla nähtiin ihmisiä, jotka eivät aiemmin olleet välttämättä kokeneet itseänsä kuvaamisen arvoisiksi. (Benjamin 2008, 287.)

Valokuva herätti katsojassaan pohdintaa, joka ulottui kuvan taiteellisen laadun ulkopuolelle. Tätä valokuvan piirrettä hän (Benjamin 2008, 276) luonnehti kuvaillessaan David Octavius Hillin (1802–1870) ottamaa valokuvaa *Newhaven Fishwife*:

...there remains something that goes beyond testimony to the photographer's art, something that cannot be silenced, that fills you with an unruly desire to know what her name was, the woman who was alive there, who even now is still real and will never consent to be wholly absorbed in "art".

Benjamin uskoi, että valokuvan avulla voidaan välittää todellisuudesta jotakin sellaista, joka jäisi muutoin silmän tavoittamattomiin (Benjamin 2008, 277). Benjaminin ajattelussa valokuvaan liittyy eräänlaista vetovoimaa, joka kutsuu pohtimaan ja kyseenalaistamaan. Adornon filosofiassa tällaiset piirteet olivat yhdistettävissä taideteoksen olemukseen.

Benjaminin ajatuksista on luettavissa samankaltaisia huomioita kuin Adornon *Esteettisessä teoriassa* esittämässä taideteosnäkemyksissä. Vaikka Benjaminin lainauksessaan esittämät

kysymykset ovat hyvin konkreettisia, liittyi hänen mukaansa valokuvaan laajempi kysymisen ja kyseenalaistamisen mahdollisuus: millaisen ovat ne olosuhteet, joissa käsitteellistäminen tapahtuu. Saattoiko yksi valokuvaaja, kuten Sander tai Hill auttaa kyseenalaistamaan katsomisen hierarkioita?

On huomioitava, että Benjaminin kirjoittaessa valokuvasta valokuvaajan suhde kameraan oli erityinen ja vaati teknistä osaamista. Myös seikat kuten pidempi valotusaika vaikuttivat siihen, miten kuvattavat asettautuivat kuviin. (Jennings, 266.) Kuvissa poseeraamisella oli erilainen merkitys kuin nykyään. Kuvattaessa mitään ei voitu jättää sattuman varaan, sillä tarkoitus oli ilmentää kuvatun kohteen valittuja puolia edullisella tavalla. Kohde pyrittiin kuvaamaan sellaisena kuin se haluttiin ikuistaa historiaan. (Benjamin 2008, 284.) Valokuvaamisen rooli oli Benjaminin aikana erityinen: sen käyttö ei liittynyt tavanomaiseen arkiseen kontekstiin, ei teknisen käyttövalmiutensa eikä aiheensa puolesta. Ehkä juuri siksi Benjamin antoi erityistä huomiota Sanderin kaltaiselle kuvaajalle, joka kuvasi eri yhteiskuntaluokkien edustajia oman työnsä keskellä. Tavalliset ihmiset pääsivät lähimmäs valokuvan mahdollistamaa representaatiota erinäisissä dokumentointitilanteissa.

Benjaminille valokuva oli ennen kaikkea demokraattinen media. Valokuva sopi modernin aikakauden ideaaleihin ja sen avulla voitiin dokumentoida ”saavutettua nykyisyyttä”. Yhteisötaiteen kontekstissa valokuvan rooli on näyttäytynyt taidekäsityksen laajentajana, sillä erityisesti nykyteknologian keinoin se mahdollistaa ns. demokraattisemman tavan tehdä taidetta. (Wells, 2009, 263–265.)

2.3. Katsomisen hierarkiat valokuvissa

Voimauttava valokuva

Demokraattisuus on yksi Miina Savolaisen kehittämän voimauttavan valokuvan menetelmän peruseriaatteista. Savolaisen mukaan voimauttavan valokuvan menetelmässä

keskeisintä on katsomisen tapa eikä niinkään valokuvan käyttäminen ilmaisutapana. Voimauttavan valokuvan ideologiaan kuuluu, että katsomiseen liittyy ajatus hyvän näkemisestä ja ehjyyden ja arvokkuuden esiin tuomisesta. Toisin katsominen kyseenalaistaa Savolaisen näkemyksen mukaan muuttumattomiksi koettuja katsomisen tapoja, jotka ovat sidoksissa arkisiin konventioihimme. Keskeisiä ovat identiteettiin liittyvät kysymykset: roolien täyttämisen aikaansaava ristiriita ja riittämättömyyden tunne. Hänen mukaansa hänen kuvaamallaan lastenkodissa asuneilla tytöillä valokuva katse liittyi pelkoon tuomitsemisesta. (Savolainen 7.2.2011; Savolainen 2009, 152.)

Voimauttavan valokuvan menetelmä perustuu ajatukseen siitä, että kameralla voidaan rajata todellisuutta. Sen käyttäminen on visuaalinen ja tekninen teko, jonka avulla voidaan tuoda esille uusia näkökulmia todellisuuteen. Kuvaamisessa on kysymys valinnasta. Valokuviin päätyvät arkikäytössä muistamisen arvoiset asiat ja tämä tekee kuvissa näkymisestä metaforista. Kuvilla rakennetaan tarinaa ja otetaan osaa yhteiskunnalliseen kuvastoon. Valokuvan visuaalinen kieli mahdollistaa Savolaisen mukaan dialogin. Se tulkitsee erilaisia tapoja kokea ja hahmottaa asioita. Dialogissa on kysymys neuvottelusta siitä, mitä pidetään tärkeänä ja kuka on tärkeä. (Savolainen 7.2.2011.)

Savolaisen (WWW3) tavassa kuvata valokuvan mahdollisuuksia on vahvoja freireläisiä kaikuja sorrettujen aseman näkyväksi tekemisestä:

Projekti pohjautuu valokuvan realistiseen perinteeseen ja haluun uskoa valokuvan todistusvoimaan. Valokuvan mahdollisuutta sekoittaa totta ja fiktiota käytetään sarjassa parantavalla tavalla hyväksi. Näin kuvista tulee äärimmäisiä dokumentteja, tunnetasolla tosia kuvia ihmisen sisäisestä identiteetistä. Ne eivät ole kuvia siitä, millaisten mielikuvien kautta lastenkotinuoret tai nuoret tytöt yleensä nähdään, vaan kuvia siitä, miten nuori itse haluaa tulla nähdyksi ja nähdä itsensä. Nuorille jopa tärkeämpää, kuin se, mitä he ovat itse saaneet vuosikymmenen kestäneen valokuvausprosessin aikana, on projektin yhteiskunnallinen sanoma: ihmiset ovat saaneet nähdä nuoret yksilöinä, oman tarinansa sankareina, ei vain lastensuojelulapsina. Projektissa lastensuojelutaustaiset nuoret on esitetty toisin kuin koskaan aiemmin.

Freiren tavoin Miina Savolainen painottaa, että on ymmärrettävä, mitkä ovat ne katsomisen ja käsittämisen tavat, jotka ovat historiallisesti muokkautuneita, joista joillakin on jopa

myyttinen asema. Freire kirjoitti yhteiskunnallista järjestystä ylläpitävistä *myyteistä*, Savolainen puolestaan käyttää *katsomisen hierarkiat* -termiä kuvatessaan luutuneita käsityksiä ihmisryhmien välisistä suhteista (Freire 2005, 193–194).

Voimauttavan valokuvan ideasisältöön kuuluu, että valokuvausprosessin luova periaate on arjen teemojen kuvaaminen ja muodon antaminen abstrakteille, tunnepitoisille asioille. Savolainen uskoo, että valokuvien avulla voidaan tarkastella myös omia erilaisia rooleja ja puolia. Kuvien myötä voidaan tuoda esille sellaisia arkisia asioita, joita ei yleensä ole tapana kuvata. Valokuvan käyttö vastaa niihin tarpeisiin, joihin verbaalisesti ei pystytä vastaamaan. Savolaisen mukaan voimauttavan valokuvan prosessiin liittyy oleellisesti tavoite siitä, mitä halutaan tehdä näkyväksi ja vahvistaa. (Savolainen 7.2.2011.)

Valokuvaa keskeisempänä Miina Savolainen pitää uudenlaista katsomisen ja näkemisen tapaa, joka kuvatulle muodostuu omaan kuvaan kuvausprojektin edetessä. Kuvien avulla pyritään julkisen taiteellisen keskustelun herättämiseen ja kategorisoinnin pohtimiseen: marginaalin nostamiseen keskiöön. (Savolainen 7.2.2011.)

Maailman ihanin tyttö -teokselle valokuvaaja nimeää keskeisiksi kannustimiksi sanojen ja kielen riittämättömyyden, kokonaisuuden kohtaamisen sekä oleellisen ja merkityksellisen esiin tuomisen. Valokuvan mahdollisuuksia pedagogisena välineenä kuvataan TR1-taidehallissa Tampereella esillä olleen näyttelyn selosteessa (6.2.2011) seuraavasti:

Valokuvan voima on kyvyssä sekoittaa totta ja fiktiota. Se voi tehdä näkyväksi sellaisia asioita, jotka todellisuudessa ovat vielä niin piilossa tai hauraita, että ne melkein eivät vielä ole olemassa. Näin tehdessään kuva tavoittaa dokumentaarisen totuuden sijasta tunnetason todellisuuden: Jokaisella ihmisellä on oikeus kokea itsensä rakastetuksi ja arvokkaaksi.

Keskeistä voimauttavan valokuvan metodin hyödyntämisessä on tunnistaa valokuvaan liittyviä valta-asetelmia. Oletuksena on, että vallankäyttö on näkyvissä jo sinänsä viattomilta vaikuttavissa perhealbumiotoksissa. Sillä ketä kuvataan ja ketkä jätetään kuvaamatta, on Savolaisen uskomuksen mukaan merkitystä. Valokuvan mahdollistama *toisinkatsominen* kyseenalaistaa Savolaisen näkemyksen mukaan muuttumattomiksi

koettuja katsomisen tapoja, jotka ovat sidoksissa arkisiin konventioihimme. Ne ohjaavat sitä, millaisiksi käsityksemme vaikkapa sukupuolesta tai tietyistä ihmisryhmistä muodostuvat. Savolaisen ajatus katsomisen hierarkioista perustuu ajatukseen siitä, että sekä arkisessa kuvan käytössä, kuten perhevalokuvissa että taidehistoriallisessa traditiossa on rakennettu katsomisen tapoja, jotka ohjaavat ymmärrystämme. (Savolainen 7.2.2011.)

Voimaantumisen voi Savolaisen mukaan käsittää tapahtuvan totuttuja hierarkioita murtamalla. Valokuvauksen suomin mahdollisuuksin kohdetta pystytään lähestymään uudenvälisistä tulokulmista. (Savolainen 7.2.2011.)

Valokuva kommentoi aikaansa ja ihmiskuvia

Valokuvan itsenäinen asema valokuvataiteessa on muuttunut yhä vahvemmasi merkittävimmin 1970-luvulta alkaen. Valokuvan statusta määritteli ensin sen käyttö uusien taidemuotojen kuten happeningin ja maataiteen dokumentointiin ja säilyttämiseen. Sittemmin se on saavuttanut itsenäisen aseman teoksena. Saman tien valokuvan voidaan katsoa käyneen myös yhteisötaiteen piirissä. (Cotton 2009, 8–9.)

Valokuva on sekä taiteelle että julkiselle visuaaliselle populaarikuvastolle yhteinen väline. Tämän vuoksi se soveltuu identiteettitarkasteluun. Valokuvataiteessa 1970-luvulta alkaen yleistynyt identiteettitarkastelu on ihmisen esittämistä suhteessa ajankuvaan ja siihen liittyviin visuaalisesti rakennettuihin hierarkioihin. Valokuvataiteen kehitys, joka tiedosti sosiaalisesti rakentuneet hierarkiat, sai vaikutteita muun muassa feministisestä ajatteluperinteestä. Valokuvan käytön saattoi tulkita nuorten taiteilijoiden kommenttina vallinnutta maskuliinista taideperinnettä kohtaan. Valokuvateorian kehittymisellä oli niin ikään vahva vaikutus valokuvan tiedostusta kirvoittavien mahdollisuuksien tunnistamiseen. (Taylor 2005, 96–100.)

1980-luvulla valokuva taidemuotona teoretisoitui ja politisoitui yhä. Valokuvallinen esittäminen ei ollut enää yksiselitteistä representaatiota, vaan siltä vaadittiin kannanottoja

taidemuotona. Nykyvalokuvataiteessa reflektoidaan niitä muutoksia, joita kuvallinen esittäminen on käynyt läpi. Joskus tätä voidaan toteuttaa alleviivaavasti intertekstuaalisuuden kautta tai toisaalta valokuva voidaan viedä kuvaamaan sitä ulottuvuutta, jota normaalisti ei katsota kuvaamisen arvoiseksi. (Taylor 2005, 96–100.) Valokuvataiteen voi ajatella muuttuneen yhä tietoisemmaksi ilmaisutavastaan ja niistä katsomisen tavoista, joita valokuvan historiaan on liitetty.

Elokuvateollisuuden ja taidehistorian vakiinnuttamia katsomisen hierarkioita taiteessaan tarkastellut amerikkalainen valokuvataiteilija Cindy Sherman tutki B-luokan elokuvan ja uuden aallon visuaalisia ominaispiirteitä hyödyntävissä still-kuvissaan *Untitled Film Stills* (1977–1980). Teoksissa taiteilija peilasi omaa identiteettiään suhteessa elokuvien naishahmojen kliseeksi muodostuneisiin poseerauksiin. Valokuvia on tulkittu feministisestä näkökulmasta tulkinnoiksi naisen kulttuurisesta konstruktiosta, koska Sherman kommentoi kuvissaan valtavirtamedian rakentamaa ruumiinkuvaa. (Becker 2005, 300–305.)

Valokuvalla voidaan liikkua äärimmäisen yksityisyyden sekä taiteen sosiaalisen ja yhteiskunnallisen merkityksen rajapinnoilla, mistä todistaa vahva omakuvaperinne, jossa taiteilijoiden henkilökohtaiseen elämään ja elämäntapaan limittyvä luomistyö voi olla yhdessä valokuvassa universaalien kannanoton kanssa. Tästä äärimmäinen esimerkki on vaikkapa Nan Goldingin omakuva parisuhdeväkivallan jäljiltä (*Nan 1 month after battering, 1984*). Shermanin ja Goldingin teokset ovat esimerkkejä valokuvasta, jota voi pitää esikuvana valokuvan hyödyntämisen sosiaalisesti ja yhteiskunnallisesti tiedostavalle yhteisötaiteelle. Valokuvataiteessa siirtymä yksityisen ja julkisen rajoja rikkovasta representaatiosta kohti yhteisötaidetta on tarkoittanut myös irtautumista taiteilijalähtöisestä visiosta. Esimerkiksi *Maailman ihanin tyttö* -teoksessa taiteilijan tehtäväksi on jäänyt välittää kuvattujen tyttöjen nähdyksi tuleminen halu kuviin. (Weintraub 2003, 198–205; Kantonen 2005, 51–52.)

Valokuva on ollut keskeinen väline sosiohistoriallisen muutoksen kuvaamiselle, esimerkiksi pukeutumisen ja kauneusihanteiden dokumentoijana. Tähän viittaa myös Siegfried Kracauer valokuvaa koskevissa pohdinnoissaan. Valokuvatussa historiassa on

paikallistettavissa visuaalisia jatkumoa, joihin nykyvalokuvataiteessa otetaan kantaa. (mm. Wells 2009, 57.) Kuten aiemmin huomioitiin, Benjaminin ja Kracauerin kirjoittaessa valokuvasta, ei sillä ollut vielä samanlaista statusta taideteoksena kuin sille edellä esitettyjen esimerkkien valossa nykyvalokuvataiteessa on muotoutunut.

Miina Savolainen uskoo, että valokuvat voidaan nähdä jonkun tarinana ja niiden avulla identiteettityö voidaan tehdä näkyväksi. Ihmisryhmien visuaalisessa määrittelyssä on hänen mukaansa aina kyse vallankäytöstä. (Savolainen 23.3.2011.) Savolainen haluaa aktiivisesti laajentaa keskustelua katsomisen hierarkioista ja valokuvan suhteesta vallankäyttöön myös osallistamalla eri tilaisuuksiin puhujana.

Ottawassa keväällä 2012 järjestettyyn kansainväliseen *Woman's world* -konferenssiin liittynyttä *Maailman ihanin tyttö* -näyttelyä kuvataan voimauttavan valokuvan menetelmän kotisivuilla (WWW4) seuraavasti:

Kaltoinkohdeltujen tyttöjen voimaantumista taiteeseen kytkeytyvän sosiaalisen innovaation, Miina Savolaisen kehittämän voimauttavan valokuvan menetelmän, avulla esiin tuova näyttely, sopii erityisen hyvin Suomen tavoitteisiin tuoda esille naisten oikeuksia ja tasa-arvoa Pohjois-Amerikassa.

Lainauksen sisään mahtuu myös ajatus siitä, että taideteokset voivat edustaa mahdollista muutosta: näyttelyllä ja siinä esillä olevilla teoksilla on merkityksellinen asema naisten asemassa halutun muutoksen aikaan saamisessa. Lastenkodissa kasvaneiden lapsien asemasta yhteiskunnassa siirrytään täten uudelle tasolle: naisten asemaan ja oikeuksiin.

Visuaalinen määrittely vallan säilyttäjänä – esimerkkinä Lempipaikka-teos

Lempipaikka-teoksen kuvat kommentoivat Lea Kantosen mukaan alkuperäiskansoihin kohdistuvaa eksotisoitua edustavia kuvia, joissa rakennetaan valtaväestön mielikuviin, turismiin ja kaupallisiin tarkoituksiin perustuvaa näkemystä alkuperäiskansoista ja heidän kulttuuristaan. Populaarisissa kuvastossa alkuperäiskansoja esittäviä kuvia Kantonen (2005, 193) luonnehtii *kolonisoiviksi* ja selittää:

...ne [kuvat] sisältävät ajatuksen siitä, että alkuperäiskansojen alueet ovat ilman muuta meidän käytettävissämme ja siitä, että alkuperäiskansat ovat nähtävyyksiä samoin kuin maisematkin.

Lempipaikka-teoksen kuvat tulkitsevat valokuvataiteena niitä tapoja, joilla paikkaa ja luontoa käsitteellistetään ja arvotetaan eri yhteisöissä. Pekka Kantosen ottamat kuvat nuorista pitelemässä kuvaa Lempipaikasta ovat valokuvataideteoksia, joilla otetaan etäisyyttä kolonisoiviin kuviin.

Teoskokonaisuuden muodostavat valokuvat, joissa kussakin nuori pitelee kuvaamastaan kohteesta otettua suurennosta. Kantonen (2005, 192) kuvailee kuvien esittävyttä seuraavasti:

Nuorten ottamat valokuvat toimivat performatiivisesti, koska nuoret niissä kommentoivat sekä alkuperäiskansoja esittäviä hegemonisia representaatioita että oman yhteisönsä diskursseja, toistavat niitä ja toistavat niitä toisin. Meidän ottamamme valokuvat vuorostaan kommentoivat nuorten ottamia kuvia.

Kantonen uskoo, että kolonialismista periytyvät katsantokannat on luonnollistettu näkymättömiin populaariin visuaaliseen kuvastoomme (Kantonen 2005, 193–194). Matkailu- ja postikorttikuvastoon lukeutuu eurooppalais-angloamerikkalaisesta visuaalisesta kuvastoa poikkeavia otoksia, joissa toiseus suhteessa katsojaan korostuu. Eksoottiset maisemat on tulkittu toiseutena, jonka kääntöpuoli on länsimainen, kapitalistinen sivistynyt yhteiskunta, jossa edistys tapahtuu. Turismikuvasto puolestaan palautuu kuluttajanäkökulmaan, johon liittyvät rahaa vastaan etsityt elämykset. Tällaisessa kuvastossa eksoottiset otokset irrotetaan sosiokulttuurisesta ympäristöstään ja marginalisoidaan länsimaisesta tavallisuudesta poikkeavaksi eksotiikaksi. (Ramamurthy 2009, 241–244.)

Lea Kantosen mukaan matkailukuvasto on hyvä esimerkki visuaalisesta ohjailusta. Kantonen luettelee esimerkeiksi kuvien avulla tapahtuvasta, viattomalta vaikuttavasta vallankäytöstä postikortit, matkailukuvastot, matkatoimistojen oppaat ja julisteet. Lisäksi hän huomauttaa, että Suomessa joulun ja Joulupukkiin liittyvällä turismilla on valtavasti

vaikutusta siihen, miten saamelaiset käsitetään. (Kantonen 2005, 194.) Kracauerin mukaan niin lehdissä kuin postikorteissakin nähdyt valokuvat, joiden katsottiin visuaalisesti laajentavan kokemusta maailmasta, eivät tarjonneet tietoa siitä erityisestä sosiokulttuurisesta kontekstista, joita ne välillisesti esittivät (Wells 2009, 18).

Kracauerin mukaan teknologian mahdollistama kuvien liikkuvuus maailman laidalta toiselle ei johtanut yksiselitteisesti maailmankuvan laajenemiseen. Erityisesti valokuvien yleistyttyä lehtijuttujen kuvituksena uskomus maailma- ja ihmiskuvan monipuolistumiseen kuitenkin lujittui. Kracauerin mukaan kuvien välittämä näkemys oli osa hallitsevan yhteiskuntaluokan strategiaa. Kun tarjottiin mahdollisimman monipuolisesti kuvitettu ymmärrys, uskottiin, että kuvien katsojat tyytyvät siihen ja pitäytyvät kyseenalaistamasta. Lehdissä esitetyt kuvat eivät tuoneet maailmaa lehden lukijoille ja kuvien katsojille, vaan pikemminkin estivät ymmärtämästä maailman todellista luonnetta. Median visuaalisessa maailmankuvassa jotakin sisällytetään mukaan samalla, kun jotakin jätetään pois. (Kracauer 1993, 432–433; Cadava 1997, xxviii.)

Itsestään informoidulla aikakaudella Kracauer tarkoitti mahdollisimman moniperspektiivistä maailman ja ihmisen valokuvaamista, joka erityisesti valokuvien yleistyttyä lehdissä kiihtyi. Hänen mukaansa tämä oli osa hallitsevan luokan pyrkimystä hallita sitä, miten todellisuus ymmärrettiin heille suotuisalla tavalla ja samalla pyrkimys ehkäistä vaihtoehtoisten, mahdollisesti ristiriitaisten näkökulmien esiin tuloa. Koska tarjottiin mahdollisimman monipuolisesti kuvitettu ymmärrys, uskottiin, että kuvien katsojat tyytyvät siihen ja pitäytyvät kyseenalaistamasta. Maailma näytettiin Kracauerin mukaan yhdenlaisena ja näennäisen moninaisista näkökulmista. (Kracauer 1993, 432.)

Kracauerin mukaan oli tärkeää ymmärtää ne länsimaalaiselle kapitaliselle tuotantojärjestelmälle suotuisat valtasuhteet, joita käsitejärjestelmien muodostaminen tukee. Hän antoi valokuvalle pioneeriaseman taloudelliseen järjestelmään perustuvien epäoikeudenmukaisten hierarkioiden paljastamisessa. Valokuvan avulla voidaan auttaa ymmärtämään, että kapitalistisen järjestelmän asema on luonteeltaan rakennettu ja sitä ylläpidetään myös visuaalisin keinoin. (Kracauer 1993, 434–435.) Näin voidaan myös

paremmin ymmärtää niitä yhteiskunnallis-sosiaalisia epäoikeudenmukaisuuksia, joista Freire kirjoitti teoksessaan *Sorrettujen pedagogiikka*.

Martin Jay huomio, että eksotiikan hakeminen taiteessa johti myös katseeseen, jonka toiseksi kaikki katsojan totunnaisuuksiin nojaavasta todellisuudesta poikkeava objektivoitiin. Orientalismi valokuvauksessa yleistyi 1850-luvulla. Maailman asettaminen katsomisen kohteeksi teknologian mahdollistamalla tavalla on helpottunut yhä entisestään ja kuvien määrä puolestaan kasvanut. Tämän vuoksi visuaalisesti rakentuneet tai rakennetut hierarkiat eivät ole kaikkialla selkeästi havaittavissa. (Jay 1994, 140.)

Jay esille nostamaan näkemykseen eksoottisesta kuvan avulla objektivoidusta toisesta liittyy esimerkiksi turismikohteiden määrittäminen niistä otettujen kuvien mukaan. Eksoottisten kuvien käyttöön kuvausympäristönsä ulkopuolella liittyi alkuperäisten kulttuurisidonnaisten yhteyksien riistäminen kuvien kohteilta. (Jay 1994, 140.) Eksoottisuuteen liittyvää problematiikkaa puretaan *Lempipaikka*-teoksessa pohtimalla maiseman kulttuuri- ja identiteettisidonnaista merkitystä nomadiyhteisöissä nuorten ottamien kuvien avulla.

Lempipaikka-teoksen kuvat tulkitsevat valokuvataiteena niitä tapoja, joilla paikkaa ja luontoa käsitteellistetään ja arvotetaan eri yhteisöissä. Kuvasarja on Kantosen mukaan vastapainoa globalisaatiokeskeiselle ajattelulle, joka jatkaa visuaalista kolonisointia kuvien avulla. Alkuperäiskansojen luontosuhde haastaa Kantosen mielestä sen hyötyajatteluun perustuvan näkemyksen, joka on vallalla valtaväestön keskuudessa. Kantonen on kiinnittänyt huomiota erityisesti siihen, miten kuvista välittyy saman teeman tulkinta: miten *lempipaikka* on käsitetty kulloisenkin kulttuurin piirissä. Kantonen uskoo vakaasti, että yhteisötaiteen keinoin voidaan kommentoida niitä epäkohtia, joita liittyy alkuperäiskansojen kohteluun. Alkuperäiskansat edustavat tässä projektissa sitä sorrettujen ryhmää, jonka olemassaoloon pyritään tuomaan taiteen myötä uudenlainen näkökulma. Kantonen toivoo kuvien innostavan dialogiin, jossa otetaan huomioon myös kuvattujen yhteisöjen käsitemaailmat. (Kantonen 2005, 192.)

Kuva, kauneus ja identiteetti: Teemu Mäen valokuvateatteri

Teemu Mäen mukaan valokuvalla voidaan tuottaa imagoita. Teoreettisena lähtökohtana teokselle oli, että persoonallisuus on liikkuva käsite, persoonallisuuksia on monia ja niiden yhteenliittymät ovat jatkuvassa muutoksen tilassa. Tätä näkemyksestä Mäki itse käyttää termiä antiessentiaalinen. Tätä kykyä tarkastellaan *Be your Enemy* -teoksessa triptyykkiin sisältyvien roolien myötä. Kuvia on lisäksi käsitelty kuvankäsittelyllä ennen teoksen valmistumista. Teemu Mäki kirjoittaa teoksessaan *Näkyvä pimeys*: ”Koen projektin identiteetin rakentamis- ja testaamislaboratoriona.” (Mäki 2005, 361; Mäki 2007, 232–241.)

Puhuessaan poseeratuista kuvista Mäki käyttää termiä *valokuvateatteri*. Tämä teatteri on rinnastettavissa siihen tapaan, millä *Maailman ihanin tyttö* -teos näyttää omat mallinsa. Teatteri paljastaa todellisuudesta jotakin ja osoittaa samalla, miten samastumisen kohteita voidaan rakentaa visuaalisesti. *Be your enemyssä* yhdistyvät Mäen mukaan valokuvan arkielämän tilanteita metaforiksi nostava ikkunaluonne ja teatteri. (Mäki 2005, 359–360.)

Be your enemy -teoksessa avainasemassa oli Teemu Mäen mukaan kriittinen etäisyys, jolla pyrittiin ohjaamaan *miksi?* -kysymyksiin. Mäki (Mäki 2007, 237) luonnehtii teokseen liittyneitä tavoitteita seuraavasti. ”Eräs päämäärämme oli siis auttaa osanottajia ja katsojia tiedostamaan, kuinka keinotekoinen ja rakennettu on paitsi visuaalinen kulttuurimme, myös identiteettimme.” Visuaalisen kulttuurin, erityisesti populaarin visuaalisen kulttuurin vaikutusta identiteetille on tutkittu valokuvataiteessa näkyvimmin aiemmin omakuvatradiotissa.

Mäki halusi osallistujien kyseenalaistavan teoksissaan näkemyksiä kauneudesta sekä pohtivan taiteen ja näkemysmaailmojen yhteyttä. Ympäristön ja vallitsevien ajatusrakennelmien horjuttaminen voidaan katsoa olevan elimellinen osa valokuvatriptyykejä ja niihin sisältyvää roolileikkiä. Mäki (2005, 235) itse kuvailee

teosten tekemistä ”maailmankatsomukselliseksi haasteeksi”. Hän halusi erottaa pohdiskelevan taiteen tekemisen pelkästä roolileikistä.

Siegfried Kracauer uskoi, että mediakuvastossa rakennettu visuaalinen standardi, jota ylläpitivät kuvat kauniista ja nuorista, auttoi katsojaa pakenemaan kuolemanpelkoa. Valokuvattu todellisuus sekä muistuttaa kuolemasta välähdyksenomaisesti että taivuttelee uskomaan itseensä ja lujittaa halua pitäytyä elämässä. Valokuvatussa todellisuudessa rakentuvat myös katsomisen hierarkiat. Median – Kracauerin aikana pääosin lehdistön – visuaalinen todellisuus heijasti kapitalistiseen yhteiskuntajärjestelmään perustuvaa sosiaalista hierarkiaa. Visuaalisen katsomisen ohjaaminen on vallankäyttöä, joka pyrkii estämään oivaltamisen ja kyseenalaistavan pohdiskelun. Visuaalinen jatkuvuus ja saumattomuus peittää ongelmia, joita kumpuaa yhteiskunnallisesta epäoikeudenmukaisuudesta. Kracauer uskoi valokuvan välittävän eräänlaisia historiallisesti muodostuneita visuaalisia merkkejä, joista kiteytyy käsityksiä, jotka vahvistuvat esimerkiksi sukupuoleen ja visuaalisiin ihanteisiin liittyviksi ajatusmalleiksi. (Kracauer 1993, 429–434; Cadava 1997, xxviii.)

2.4. Onko yhteisötaide lähtökohtaisesti kantaaottavaa?

Walter Benjamin uskoi aikalaistensa Bertolt Brechtin ja Lukácsin tavoin, että uusi teknologia voitaisiin valjastaa poliittiseksi vapautuksen välineeksi (Kellner 2008, 132). Kellner (2008, 125) tiivistää Benjaminin uskon teknisen uusintamisen aikakauden taiteeseen seuraavasti:

Lisäksi hän [Benjamin] uskoi, että massataiteen nopea leviäminen paljastaisi erityisesti elokuvan avulla nykyisen maailmantilan suurille ihmisjoukoille ja auttaisi poliittisen tietoisuuden leviämisessä rohkaisemalla heitä tutkimaan maailmaansa kriittisesti sekä esittämällä paljastavia kuvia yhteiskunnasta miljoonille katsojille.

Benjamin oli kiinnostunut Brechtin eepisen teatterin menetelmästä, jonka keskiössä oli tarjota teatterikatsojalle mahdollisuus muodostaa kriittinen näkökulma yhteiskunnalliseen

todellisuuteen. Ihmistenvälisiä suhteita dramatisoitiin teatterin lavalle siten, että ne ohjasivat pohtimaan tosielämän valtasuhteita. (Brecht 1991, 121.)

Adornon näkemys taiteen mahdollistamasta toisin näkemisestä ei tarkoittanut vaatimusta taiteen suoran poliittisesta sisällöstä tai taiteen tekemisen ideologisista perusteista (Reiners 1999, 121). Kun Benjamin puolsi politisoitunutta taidetta, Adorno vastusti taiteen olemuksellista poliittisuutta. Adorno pelkäsi Benjamin lähenevän ajattelussaan liikaa Brechtiä, jonka poliittisen draaman ajatusta hän kritisoi. (Müller-Doohm 2005, 218.)

Adornon mukaan taideteoksen tuli säilyttää autonomisuutensa. Jotta teos kertoisi jotakin uutta, oli sen sanouduttava irti sekä valmiista aatesisällöistä ja esteettisistä ihanteista että koulukunnista. (Adorno 2006, 519–520.) Adorno ei arvostanut taidetta, jolla oli selkeästi joku ulkoinen tarkoitus. Sen sijaan hän uskoi, että taide viestittää epäsuorasti epäoikeudenmukaisuuksista, jotka vallitsevat tietyssä yhteiskunnallis-historiallisessa tilanteessa. (Jay 2008, 49.)

Vaikka Adorno uskoi, että taiteen kokeminen ja kriittinen ajattelu täydentävät toisiaan, ei hänen ajattelussaan rakennettu taiteelle roolia varta vasten muutokseen tähtäävän viestin tuojana. Hän (2006, 444) selitti taideteosten suhdetta poliittisuuteen seuraavasti:

Taide ei ole mikään vapaan tieteen kulttuurinen täydennys, vaan se jännittyy kriittisesti tiedettä vastaan. ...sellaiset poliittiset näkemykset, joihin taideteokset vapaaehtoisesti sitoutuvat, ovat toissijaisia ilmiöitä, jotka usein raskauttavat taideteosten sisäistä johdonmukaisuutta ja täten lopulta myös niiden yhteiskunnallista totuussisältöä.

Taiteen totuussisältö osoittautuu jopa mahdottomaksi, mikäli taiteen sisältö on sidottuna poliittiseen ideologiaan. Samalla Adorno pyrki tarkastelussaan löytämään vaihtoehdon puhtaalle estetismille ja sitoutuneelle estetiikalle. (Reiners 1999, 121.) Taiteen ja kriittisen filosofisen pohdinnan suhde ei automatisoidu vaan on aina huomioitava se yhteiskunnallinen ja historiallinen konteksti, jossa teoksia tuotetaan ja tulkitaan.

Benjamin piti valokuvaa ensimmäisenä vallankumouksellisenä teknologisenä keksintönä. Hän uskoi, että kuvalla on vangitsevan pysäyttävä vaikutus paitsi liikkeeseen, myös

historian kulkuun. Tästä kontekstista riistävästä pysäytyksestä avautuu mahdollisesti valokuvausteknologian mahdollistama vaihtoehtoinen näkymä todellisuuteen. Benjamin uskoi, että valokuvalla on jäädyttävä vaikutus, eräänlainen medusan katse, joka kyseenalaistaa lineaarisen poliittisen ja historiallisen kertomuksen. (Cadava, xviii.)

Benjamin näki valokuvauksessa mahdollisuuksia brechtiläiseen vieraannuttamiseen. Brechtin eepisen teatterin menetelmä toi yhteiskunnallis-historialliset valtasuhteet näkyviksi lavalle. Tapahtumien kommentointi ja näytelmän välittäjäroolin korostaminen rikkoivat katsojien eläytymiskokemusta. Tarkoitus oli ohjata huomio vallankäyttöön ja epäoikeudenmukaisuuteen. (Brecht 1991, 107.) Tällaista poliittisuutta taiteessa Adorno kritisoi. Tässä luvussa aiemmin mainitun valokuvaaja August Sanderin aikalaisvalokuvissa saattoi hänen mielestään nähdä jälkiä tällaisesta vieraannuttamisesta ja poliittisen vaikuttamisen mahdollisuudesta. Sanderin valokuvat poikkesivat Benjaminin mukaan porvarillista statusta korostaneen muotokuvaperinteen kuvaustavasta ja niissä jokaisesta kuvasta huokui sosiaaliluokasta riippumatonta ylpeyttä. (Jennings 2008, 266.)

Benjaminin havainnot valokuvan esihistoriasta auttavat hahmottamaan sitä merkitystä, jonka Adorno ja Horkheimer myöhemmin antoivat teknologian vaikutukselle kulttuuriteollisuuspuhdoissaan. Myös Adornon harvat elokuvaa ja valokuvaa koskevat huomautukset (mm. Kellner 2008) ovat luettavissa niin uhka- kuin mahdollisuusnäkökymien kautta: teknologisoituneen kuvan vaikutukset kokemukseen saattoivat olla tuhoisia valtaan pyrkivien kuten natsi-Saksan johtajiston käsissä, mutta poliittisesta motiivista irrotettuina niiden kautta avautuisi mahdollisesti uudenlaisia leikkauskohtia, näkökulmia todellisuuteen.

Teemu Mäki halusi valokuvateoksessaan tuoda esille, miten visuaalisesti, valokuvan avulla leviävä hierarkioiden rakentaminen näkyy esimerkiksi kauneusihanteissa. Kantosten teoksessa valokuva on aktiivinen osapuoli visuaalisuuden avulla rakennetussa toiseudessa. Hierarkioiden murtaminen on tavoite, joka yhdistää kaikkia kolmea teosta.

Savolaisen näkökulmassa on selvä pyrkimys sortavien rakenteiden tunnistamiseen ja tämän myötä dialogin edistämiseen erilaisen näkökulmien välillä. *Maailman ihanin tyttö* -teoksen

toteuttamiseen osallistuneille annettiin mahdollisuus omaan olemiseen ja ajatteluun vaikuttavien hierarkioiden purkamiseen todellisen ja sadun yhdistämisen kautta, *Be your enemyssä* roolileikin ja oman ajatusmaailman tarkastelun avulla ja *Lempipaikassa* oman ympäristö- ja kulttuurisuhteen arvioinnin myötä.

Visuaalinen sorto tapahtuu usein roolimallien asettamisen myötä. Katsomisen hierarkiat liittyvät identiteettikysymyksiin, kuten *Be your enemy* -teoksessa, joka jatkaa sellaista identiteettivalokuvauksen perinnettä, joista tässä luvussa esimerkkeinä mainittiin Sherman ja Golding. Näissä teoksissa yksilö nostettiin esille sitä visuaalista taustaa vasten, jossa hierarkioita rakennetaan ja vahvistetaan. Shermanin teoksessa tätä taustaa edustivat elokuvien naiselle asettamat roolit. Tämä on kuitenkin vain yksi esimerkki katsomisen hierarkioista ja yrityksestä niiden purkamiseen. *Lempipaikka*-teoksessa puolestaan yksittäisten nuorten luontosuhteet olivat niitä tarinoita, joita näytettiin, jotta saataisiin uusi näkökulma eksotiikalla maustettuun näkemykseen alkuperäiskansoista.

Valokuvalla voidaan osallistua elämään, tuoda lähelle yksilöä, näyttää ihminen, joka Paulo Freiren määrittelyn mukaan on sorretun asemassa. Mikäli Adornon ajatuksia sovelletaan, uskoisimme, että teos aukeaa ja kertoo katsojalleen jotakin siitä, mikä sortavassa järjestelmässä on pielessä.

On myös tärkeää pohtia, milloin yhteisötaiteen projekteissa on kysymys aidosta vapauttamisesta ja toisinnäkemisen mahdollistamisesta ja milloin puolestaan ne toimivat peiteoperaatioina valtaamisen logiikalle? Vaikka projektien yhteydessä ei tapahtuisikaan räikeää kulttuurista syrjäyttämistä ja vallankäyttöä, on tällaisia kysymyksiä tärkeää pohtia.

Miina Savolainen on tuonut benjaminilaisen ihanteen mukaan valokuvat mahdollisimman monelle sekä kirjansa että nettisivujensa muodossa. Hän on myös avannut valokuvan mahdollisuuksia demokraattisena taidemuotona. Mutta uhkaako tällainen demokratisoituminen taideteosta?

Voimauttavan valokuvan menetelmää hyödyntävät projektit Savolainen jakaa yleensä kahteen ryhmään: terapeutteihin ja yhteisötaideprojekteihin. Yhteisötaiteen määrite

osoittautuu kuitenkin häilyväksi, sillä nämä projektit ovat keskenään hyvin erilaisia. On hyvin haastavaa linjata yhteisötaiteen merkitystä voimauttavan valokuvan tapauksessa. Savolainen on sanonut, että yhteisötaideprojektissa ei ole keskiössä voimaantumisen prosessi, mutta silti hän esittelee yhteisötaideprojektinsa aina juuri *Maailman ihanin tyttö* -projektiin osallistuneiden tyttöjen henkilökohtaisen voimaantumisen ja eheytyksen kautta.

Savolaisen teos välittää yksittäisten tarinoiden myötä huomioita katsomisen hierarkioiden vahvistamaan naiskuvaan liittyvistä ongelmista, joskin ristiriitaisesti. Kuvien visuaalinen ilme kiinnittyy turvalliseen konservatiiviseen naiseuteen, jota edustavat kuvattujen valitsevat mekot ja poseeraukset, tosin Savolaisen mukaan näitä ei tulisi tulkita satuprinsessa-näkökulmasta, vaan niiden myötä on pyritty tuomaan esille valokuvan mahdollisuus häivyttää todellisuuden rajoja ja ohjata ajattelu sosiaalis-yhteiskunnallisiin ongelma-kohtiin. Ilman Savolaisen selitystä kuvien katsojalle saattaa jäädä epäselväksi, että teoksissa pyritään murtamaan lastenkotityttöihin ja laajemmin naiseuden esittämistä tukevia esineellisiä hierarkioita. Kuvat ovat kauniita kuvia ja epäilemättä yksilölähtöisessä voimautumistarkoituksessaan onnistuneita, mutta kantaako niiden puhe taideteoksena? Ohjaako se katsojaa pohtimaan ilman teoreettisen taustan tiedostamista?

Siinä missä yhteisövalokuvateoksen kaltainen taideilmiö olisi, varsinkin *Maailman ihanin tyttö* -teoksen kaltaisena menestyskonseptina miellyttänyt Benjaminia, olisi Adorno torjunut sen totuusluonteensa unohtaneeksi brechttilaiseksi poliittisuudeksi.

Seuraavaksi pohditaan, millainen Adornon määrittelemän taideteoksen rooli on yhteisötaiteessa ja tarkastellaan, miten teosluonne painottuu suhteessa tekemiseen. Taideteoksen roolista keskustellaan osana toiminnallista yhteisötaidetta ja pohditaan, voivatko toiminnallinen ja teosta korostava näkökulma toteutua samassa yhteisötaideprojektissa.

3. TAIDETEOKSEN ROOLI

Yksi syy *Maailman ihanin tyttö* -näyttelyn suosioon lienee kuvien tarinanomaisuudessa ja yksilölähtöisessä lähestymistavassa. Monet saa varmasti käymään näyttelyissä tieto siitä, että projektilla on ollut konkreettinen merkitys kuvattujen elämään. Näyttelyt houkuttelevat taidemuseoihin ihmisiä, niin sanottuja ei-kävijöitä⁷, jotka eivät välttämättä ole aktiivisia visuaalisen taiteen kuluttajia. Yhteisötaiteella on sosiaalisen hyötynsä vuoksi ulkوتاiteellisia mielenkiinnon herättäviä piirteitä. Tämä on yhteistä useille yhteisötaideteoksille. Usein vastaanotossa ja teoksen merkitykseen liittyvässä keskustelussa painotus on tekoprosessissa, sen toiminnallisuudessa, ja kiinnostus kohdistuu siihen, miten osallistuminen on vaikuttanut yksittäisten henkilöiden elämään.

Yhä useampi eri alan ammattilainen hankkii koulutuksen käyttääkseen voimauttavan valokuvan metodia omassa työssään. Erityisesti hoitoalalla voimauttavan valokuvan käyttö on yleistynyt. Samalla raja taideteoksen ja voimautumistarkoitukseen tuotetun amatööriteoksen välillä hämärtyy: esiintyy käsitteellisiä ristiriitoja siitä mitä puhutaan. Valokuvan merkitystä teoksena on siis mahdotonta sivuuttaa kun käsitellään projektia, jossa valokuvat toimivat välittäjinä yksilön kokemuksen ja julkisen esittämisen välillä. Valokuvan taiteelliset laatuvaatimukset osoittautuvat ratkaiseviksi kun tehdään eroa yhteisötaideprojektin ja ”voimautumisprojektin” välille.

Yhteisötaiteessa valokuvalla on ollut merkitystä ennen kaikkea sen mahdollistaman näkemisen vuoksi. Kuten edellisessä luvussa huomioitiin, keskeisissä rooleissa ovat olleet visuaalisesti rakennettujen hierarkioiden ja identiteetin tarkastelu ja tämän myötä sosiaalisen ja poliittisen käsitejärjestelmien kyseenalaistaminen. (Wells 2009, 298.)

⁷”Yleisöt heijastelevat väestörakenteen, elämäntapojen ja asenteiden muutoksia. Museoissa tehtävä yleisötyö on yhä tärkeämpää. Tavoitteina ovat yleisöjen tunteminen ja näiden tarpeisiin vastaaminen, vuorovaikutuksen synnyttäminen, ei-kävijöiden tunnistaminen ja heitä lähestyminen.” Ote yleisöjen luonnehdinnasta julkaisussa *Kaikkien taidemuseo: Saavutettavuus ja diversiteetti valtion taidemuseossa 2009–2013*. Salovaara, S., & Tuura, K. Vammalan kirjapaino.

Valokuvateoksissa visuaalisia tarinoita marginaalista siirretään yhteisiksi ja jaettaviksi: Freiren teoriasta tutut sortavat rakenteet tuodaan näkyville.

Yhteisötaiteessa työskennellään sorrettujen kanssa. Valokuvan avulla on mahdollista nostaa näistä ryhmistä esiin yksilöitä ja esittää ryhmä heidän kauttaan. Se tavoitetaanko näkyvyys sorretuille ryhmille taiteen vai terapian myötä, riippuu projektin toteuttamisen painotuksista.

Voimauttavan valokuvan tapauksessa ryhmän kanssa käydystä dialogista on syntynyt menetelmä, joka on toisinnettavissa eri yhteisöissä. Projektien yhteisenä nimittäjänä on valokuvan hyödyntäminen, dialogisuus ja ajatus voimaantumisesta. Yhteisötaiteen piirissä voimauttava valokuva on järjestäytyneisyytensä kannalta yhteisötaiteessa uusi ilmiö. Usein yhteisötaiteeprojektit toteutetaan projektikohtaisesti kunkin ryhmän tai toimintaympäristön kontekstissa. Miina Savolainen on kuitenkin irrottanut *Maailman ihanin tyttö* -projektin myötä jalostuneen menetelmän sovellettavaksi myös uudentlaisissa tilanteissa ja uusien ryhmien kanssa, ilman taiteilijan läsnäoloa.

Savolaisen, Mäen sekä Lea ja Pekka Kantosen valokuvateoksilla on yhteiskunnallinen merkitys, mutta ne ovat samalla myös yhteisötaidestatuksensa mukaan teoksia. Siirrettävyytensä ansiosta projektien valokuvat ovat mahdollistaneet keskustelun myös projektin synnyinympäristön ulkopuolella. Kuten edellisessä luvussa esitettiin, Ottawan näyttelyssä *Maailman ihanin tyttö* -teoksen suomalaisten lastenkotityttöjen identiteettitutkielmat ovat kirvoittaneet kansainvälistä keskustelua naisen asemaan liittyvistä kysymyksistä. Kantosten teos puolestaan purkaa visuaalisesti kulttuurikohtaisia näkemistapoja ja on kirjaimellisesti asettanut ne samaan valokuvaan.

Lempipaikka ja *Be your enemy* ovat kiertäneet näyttelynä, mutta niihin ei liity samanlaista lanseerattua menetelmää kuin *Maailman ihanin tyttö* -teokseen. Kiinnostavaa on, mikä tekee näistä kaikista kolmesta yhteisötaideteoksia. Lea Kantonen väittää, että nykyisellä yhteisötaiteella on asema poliittisesti sitoutunutta edeltäjänsä ”galleriakelpoisempänä” taiteena (Kantonen 2005, 51–52). Koska valokuvalla on oma erityinen historiansa, tarkastellaan esimerkkitieteoksia taideteoksen näkökulmasta. Tässä luvussa palataan Adornon

taideteosmääritelmään ja tarkastellaan, millainen taideteoksen rooli on yhteisötaideprosessissa: mikä on sen merkitys sortavien katsomisen hierarkioiden paljastajana.

Voimauttavalla valokuvalla on olemus ilmiönä, mutta sen visuaalinen näkyvyys on valokuvissa, jotka asetetaan esille museoon, galleriaan tai julkiseen tilaan. Valokuviiin liittyy kysymyksiä niiden asemasta taideteoksina, Adornon teorian näkökulmasta katsottuna tuotettuina teoksina, artefakteina, jollaisina ne toimivat välittäjinä yksittäisen voimaantumisprosessin ja julkisen keskustelunherättäjäroolin välillä. Voimauttava valokuva on esimerkki yhteisötaiteen taiteelliseen motivaatioon liittyvästä keskustelusta, jossa on olennaista pohtia, mikä rooli prosessissa on itse teoksella.

Taiteenfilosofian ja estetiikan näkökulmasta yhteisötaideteokset herättävät taideteoksen luonteeseen ja yhteiskunnalliseen asemaan liittyviä kysymyksiä. Adornon mukaan taideteos oli olemukseltaan yhteiskunnallinen ja siksi taiteen tulkintaa ei voida lukita tiettyihin käsitteisiin. Benjaminin ja Kracauerin mukaan valokuvalla oli erityinen rooli yhteiskunnallisen todellisuuden ymmärtämisessä.

Sosiaalis-yhteiskunnallisen muutoksen mahdollisuutta sorron logiikan tunnistamalla painottanut Freire puolestaan uskoi, että taiteella voitaisiin tuoda esiin muutoksen mahdollisuus. Freiren teoriassa keskeistä oli ymmärtää, että on olemassa sortava logiikka ja että tämä logiikka voidaan tehdä näkyväksi kulttuurisen toiminnan avulla.

Yhteisötaiteessa yhteiskunnallinen ja sosiaalinen sidos ovat vahvasti esillä, mutta ollakseen taidetta, on teoksia pystyttävä tarkastelemaan valmiin tuotoksen näkökulmasta. Yhteisötaiteen olemusta taiteilijan näkökulmasta on vahvimmin kolmesta esimerkkitapauksesta pohtinut taiteilija Teemu Mäki, joka on tarkastellut valmiin valokuvateoksen roolia teoksessa *Be your enemy*. Mäen näkemys tarjoaa vastaparin toiminnallisuutta korostavalle yhteisötaidetulkinnalle. Mäki korostaa, että työpajoissa syntyneet teokset ovat ennen kaikkea taideteoksia, vaikka niillä olisi myös merkittävä valistuksellinen merkitys. (Mäki 2005, 360.)

Tässä luvussa muistutetaan mieliin johdantokappaleessa esitetty tutkimuskysymys ja pohditaan, miksi valokuvataideteoksen roolia tulisi painottaa enemmän edelleen toiminnallisesti painottuneessa yhteisötaidetutkimuksessa. Tätä käsitellään niin toiminnallisesti korostuneen yhteisötaidetutkimuksen ja Freiren korostaman kulttuurisen toiminnan, taiteilijan asettamien tavoitteiden kuin Adornon taideteoksenkin näkökulmasta.

3.1. Paikkasidonnainen ja toiminnallisesti painottunut yhteisötaide

Mika Hannula (2004, 144) kuvailee nykytaiteen sosiokulttuurista ja yhteiskunnallista roolia seuraavasti:

Nykytaide on hieman sivussa, hieman oudossa maineessa, mutta samalla se on yksi kaikkein avoimimmista ja joustavimmista mahdollisuuksista saada tekonsa ja äänensä kuuluviin ja osallistua julkisen tilan muodostamiseen ja muokkaamiseen.

Valkoisen kuution ja julkisen tilan väliseen rajankäyntiin tarkastelunsa keskittäneen Mika Hannulan näkemyksissä keskiössä on paikkasidonnainen, paikkalähtöinen tai paikkakeskeinen taide (engl. *site specific*, *site specificity*). Julkista, paikkasidonnaista taidetta korostavassa yhteisötaiteen tutkimuksessa uskotaan, että asenteisiin ja uskomuksiin pystytään vaikuttamaan taiteessa, joka tuotetaan ja esitetään julkisessa tilassa, taidemuseon seinien ulkopuolella. Mika Hannula selittää tarkoittavansa julkisilla tiloilla julkisesti rahoitettuja yhteisiä tiloja. Näissä tiloissa paikkasidonnainen taide pyrkii vaikuttamaan. Taideteoksen luonnetta koskevat säädökset ja teoriat katsotaan kuuluviksi valkoisen kuution piiriin kun taas toiminnallisen paikkasidonnaisen taiteen katsotaan vapauttavan ja demokratisoivan taiteellinen luomisprosessi. Hannula hahmottaa, mikä nykytaiteen asema on yhteiskunnallisen tilanteen hahmottajana ja miten taide voi kommentoida olosuhteita valkoisen kuution seinien ulkopuolella. Hannula väittää, että taide on nykyään osa arkea ja toimii julkisen sekä yksityisen rajalla. (Hannula 2004, 9, 145.)

Yhteisötaiteen suhde paikkaan ja valkoiseen kuutioon on osa laajempaa ideologis-historiallista jatkumoa, joka alkoi tarpeesta vastustaa modernin kapeaa ilmaisu- ja

aihekäsitystä. Hannulan mukaan taidemuseon tai -gallerian seinille tuotettua taidetta koskevat säännöt eivät päde siinä toiminnassa, jota liittyy yhteisötaideteoksen tuottamiseen. Yhteisötaideteos vaatii dialogia ympäristön ja ihmisten kanssa. Taiteilija paikallistaa tarpeen muutokselle julkisissa, yhteisissä valta-asetelmissa, joihin myös katsomisen hierarkiat kuuluvat. (Hannula 2004, 10, 18–20.)

Paikkakohtaista toiminnallisuutta korostavassa yhteisötaiteessa on keskitytty haastamaan valkoisen kuution ja taideinstituution elitistiseksi koettu asema. Tämä tarkoitti taiteen viemistä ihmisten arjen keskelle. Taiteen vieminen arjen keskelle voi tarkoittaa joko tuottamista tai esille asettamista. (Wells 2009, 260.) Hannula väittää, että paikkasidonnaisessa taiteessa, johon hänen teoksessaan yhteisötaide luetaan, edetään prosessin ehdoilla vailla selkeää paikallistettavaa kaavaa kun taas valkoisen kuution (ks. luku 1) sisällä vallitsevat lainalaisuudet ja ajattelutavat ovat selitettävissä. Yhteisötaidetta tuotetaan ympäristöissä, joissa toimiminen edellyttää dialogia. Vaikka teoksen toiminnallinen tuottaminen tapahtuisi valkoisen kuution ulkopuolella, voi teoksen tuoda sinne takaisin. (Hannula 2004, 13, 38.)

Hannula näkee paikkasidonnaisessa taiteessa mahdollisuuden muutokseen. Hän esittää, että paikkasidonnaisessa taiteessa työstetään *julkisia* asioita. Julkinen viittaa Hannulan pohdinnoissa kaikille yhteiseen, yhteiskunnalliseen. Hän samastaa yhteisötaiteen vahvasti tiettyyn paikkaan sitoutuvaan taiteeseen. Yhteisötaiteilija luo suhteita paikkaan ja ihmisiin, opettelee ymmärtämään kulttuuria ja erilaista maailmankuvaa: toimimaan dialogisesti. (Hannula 2004, 18.)

Suomessa toimintakeskeinen nykytaide vei 1990-luvun kuluessa taidetta ja sen tuottamista yhä hanakammin arjen ja ihmisten keskelle. Yhteisötaiteessa oli tuolloin käynnissä paikkasidonnaisia projekteja, joita toteutettiin ryhmäsitoutuneesti monivuotisissa jaksoissa. Suomessa paikkasidonnaisen yhteisötaiteen tekeminen sai vauhtia 1970-luvulla kiihtyneestä lähiöiden rakentamisesta. Uusien lähiöalueiden suunnitteluun otettiin usein mukaan taiteilijoita. (Haapala 2003, 164–169.)

Lea Kantosen mukaan paikkasidonnainen taide tarkoittaa paitsi tiettyyn fyysiseen paikkaan sidottua taidetta, myös kontekstin ja sen mahdollisen erityisyyden huomioimista (Kantonen 2010a, 8). Paikkasidonnaisuus ei siis edellytä teoksen eli artefaktin sitoutumista paikkaan. Paikkasidonnaisuus luonnehtii pikemminkin tuottamisprosessia, jossa taiteilija on tekemisissä teoksen tuottamiseen osallistuvan ryhmän kanssa.

Paikkasidonnaisuus on muuttunut paikka-käsityksen liikkuvamman määrittelyn myötä⁸ yhteisötaiteessa *paikantumiseksi*, joka voi viitata esimerkiksi ihmisryhmään tai paikkaan, joka käsitetään ulottuvuuksiltaan fyysisestä paikasta poiketen esimerkiksi virtuaaliseksi ympäristöksi. (Kantonen 2010b, 75–78.) Paikantumisella voidaan tarkoittaa tiettyyn ihmisryhmään keskittymistä, kuten *Lempipaikassa* alkuperäiskansoihin tai *Maailman ihanin tyttö* -teoksessa lastenkodissa kasvaneisiin tyttöihin. Kuitenkin valtaosa nykyisestä yhteisötaidetutkimuksesta keskittyy fyysiseen paikkaan keskittyvään toimintaan ja teoksen paikantaminen yhteistyössä amatöörien kanssa tapahtuvassa prosessista muuttuu hankalaksi.

Sosiaalisia teemoja käsittelevässä yhteisötaiteessa on yhä tärkeämpää pohtia missä esitetään ja miten. Millä keinoin viestejä välitetään ja keskustelua herätetään. Aktiivisen toiminnallisen ja demokratisoidun taiteen tekemisen keskeinen ajatus on sosiaalisen yksilön tuottaminen freireläisessä hengessä. Taiteesta on tullut monissa yhteisötaidekirjoituksissa toimintaympäristö, jossa yksilö vahvistaa subjektiviteettiaan. (Haapala 2003, 164–169.)

Taideteoksen ja yhteiskunnan suhteeseen linkittyä kysymys yhteisötaiteen kaltaisesta toiminnasta, jossa tehdään demokratisoivia myönnytyksiä taiteilijan vision kustannuksella. Taiteilija ei tee työtä yksin vaan jakaa tekoprosessin sellaisen osallistujien kanssa, joilla ei ole hänen kanssaan samanlaista ammattitaitoa.

Yhteisötaiteessa keskeistä on ollut taiteen tekijöiden ja kokijoiden välinen vuoropuhelu. Yhteisötaiteen tutkimuksessa korostunut taiteen vieminen ulos galleriasta on ollut yksi keino vahvistaa tätä dialogia. Paikkasidonnaisesti ja toimintakeskeisesti painottuneessa

⁸Kantonen on hyödyntänyt paikan määrittelyssä Doreen Massey'n huomioita.

tutkimuksessa jännite vallitsee elitistiseksi koetun valkoisen kuution ja kansalle kuuluvan julkisen välillä. Valokuvan näkökulmasta puolestaan kysymys on teoksen mahdollistamasta näyttämisestä ja katsomisen hierarkioiden kommentoimisesta.

3.2. Keskustelua yhteisötaiteen painopisteistä

Yhteisötaideteokset herättävät kysymyksiä siitä, kuinka paljon lopullisen teoksen taiteellisella laadulla lopulta on painoarvoa projektissa, jossa ollaan tekemisissä sosiaalisten teemojen kanssa. Riikka Haapalainen (2007, 76) tunnistaa nykyisen yhteisötaiteen tutkimuksen piirissä kaksi toisistaan poikkeavaa lähestymistapaa, jotka hän kuvailee seuraavasti:

Vastakkaisina lähestymistapoina ovat toisaalta sellaiset yhteisölliset projektit, joissa keskiössä ovat siihen osallistuvien kokemukset ja elämämaailmat heidän omilla ehdoillaan ilman taiteilijan väliintuloa sekä sellaiset projektit, joissa taiteilija ohjaa prosessia siten, että lopputuloksen taiteellinen laatu myös taidemaailman asettamin kriteerein on turvattu.

Maailman ihanin tyttö painottaa ensimmäistä lähestymistapaa. Jälkimmäistä lähestymistapaa edustaa ideologialtaan Teemu Mäen ohjaama *Be Your Enemy*. Mäki on kritisoinut tekijyyden sivuun asettavaa yhteisötaidetta nykytaiteen laatuvaatimusten unohtamisesta. Mäki pitää taideteoksen julkista asemaa yhtenä taiteen tärkeimmistä kriteereistä ja siksi hän katsoo, että projekteissa, joissa terapiamerkitys nousee taidekriteereitä tärkeämmäksi, jää taide pelkästään ryhmän jäsenten koettavaksi. Hänen mielestään yhteisötaiteen tulee olla ensisijaisesti nykytaiteen kriteerit täyttävää taidetta ja tätä näkemystä kunnioittaen on toteutettu myös *Be your enemy* -teos. (Mäki 2007, 232.)

Yhteiskunnassa vallitsevien sosiaalisten hierarkioiden epäoikeudenmukaisuuden esille tuominen taiteen keinoin voi kuulostaa ihanteellisen adornolaiselta. Ainakin Miina Savolaisen puheessaan korostamassa *näkyväksi tekemisessä* ja pyrkimyksessä ilmaista kuvin sellaista, mitä ei verbaalisesti pystytä tuomaan ilmi. Valokuvataiteessa yhteisötaiteelle ominainen yhteiskunnallis-sosiaalinen tiedostaminen on kuitenkin

tarkoittanut myös taiteilijälähtöisyyden ja teoskeskeisyyden kyseenalaistamista. Savolaisen taiteilijan ja valokuvattavan välistä dialogia sekä valokuvan terapeutista merkitystä korostava *voimauttava valokuva* on tästä ääriesimerkki, jossa taiteilija haluaa häivyttää itsensä taiteilijana.

Miina Savolaisen, kuten myös Lea ja Pekka Kantosen projekteissa, menetelmällisyys muotoutui kuvausmatkojen myötä. Kuten edellisessä luvussa esitettiin, Kantoset korostivat valokuvan performatiivista luonnetta ja Teemu Mäki puolestaan kutsui valokuvan soveltamista yhteisötaideprojektissaan valokuvateatteriksi. Miina Savolainen on kuitenkin ainoa, joka on patentoinut menetelmänsä sovellettavaksi yhä uusien ryhmien kanssa.

Miina Savolainen korostaa voimauttavan valokuvan menetelmässä demokraattisuutta siinä määrin, että hän haluaa häivyttää tekijyyden yhteisötaideprosessin ajaksi. Voimauttavan valokuvan menetelmän oleellisin piirre on kuvaustilanteen vastavuoroisuus. Savolainen työskenteli kuvattavien kanssa dialogisen periaatteen mukaan korostaen kuvattujen itsemääräämisoikeutta siinä, miten he haluavat tulla kuvatuiksi.

Walter Benjamin katsoi, että valokuvalla oli uudenlaisena teknologisesti toisinnettavana taideteoksena muitakin tehtäviä kuin näyttelyarvo. Hän uskoi valokuvan muuttaneen taiteen luonnetta. Kuten edellisessä luvussa mainittiin, Benjamin korosti valokuvan demokraattisia mahdollisuuksia. (Benjamin 1989, 150; Wells, 2009, 263–265.) Demokraattisuus valokuvan hyödyntämisessä palvelee toisaalta yhteisötaiteessa korostuvaa sosiaalis-yhteiskunnallista suhdetta ja toisaalta kaventaa taiteilijan liikkumavaraa. Tätä ristiriitaa ei ole vielä yhteisötaidetutkimuksessa tuotu selkeästi ilmi.

Kantosten projektin valokuvissa dialogi kuvaajan ja kuvattavien välillä määräytyi eri tavalla kuin Savolaisen projektissa: vastavuoroisuus syntyi valokuvaamisen avulla suoritettussa yhteistyössä. Nuoret kuvasivat paikat ensin ja sitten valintaprosessin jälkeen Pekka Kantonen kuvasi heidät kuviensa kera paikassa, jota heidän omat otoksensa esittivät. Lopullinen teos oli visuaalisesti yhtenäinen sarja kuvia. (Kantonen 2005, 191–192.)

Lempipaikka-teoksessa toteutettiin sellaista valokuvan käyttöä, jossa Benjaminin ajatus valokuvan demokraattisuudesta korostuu. *Lempipaikka*-teoksessa keskeistä oli ymmärtää ja huomioida kulttuuriset viitekehykset, joissa työpajoja kulloinkin toteutettiin. Valokuvateokset olivat osa laajempaa toiminnallista kokemusta. Kuitenkin teoksilla on projektin jälkeen ollut oma elämänsä näyttelykokonaisuutena ja itsenäisenä teoksena. (Kantonen 2005, 51–52.)

Teoksen toteutuksessa otettiin huomioon kunkin kuvauspaikan sosiaalis-kulttuurinen ympäristö ja toimintatavat valittiin tämän mukaan. Valokuvateoksen toteuttamisen ohella järjestettiin työpajoja. Kuvissa on mukana sekä amatöörivalokuvaajien eli nuorten oma otos ”lempipaikastaan” että Pekka Kantosen ottama kuva nuoresta kuvansa kanssa. Kantosen mukaan esimerkiksi Valokuvataiteen museossa otettiin huomioon konteksti, jossa teos on esillä ja esille laitettiin pelkistetty näyttely kuvista. (Kantonen 2005, 18.)

Kuvaustilanne on voimauttavan valokuvan menetelmässä totuttua valokuvataiteilijan ja kuvattavan välistä roolijakoa merkityksellisempi, ja tämän merkityksellisyyden vuoksi Savolainen on tinkinyt omasta asemastaan taiteilijana jakaakseen valtaa kuvatuille tytöille. Voimauttavalle valokuvalle keskeisen vastavuoroisuuden periaatteen mukaan Savolainen korostaa, että kuvat eivät vastaa tirkistelynhaluun vaan antavat kuvattavalle vallan esittää itsensä omasta lähtökohdastaan. (Savolainen 7.2.2011.)

Dialogisesti suhtautuneessa yhteisötaideluennassa lopputulos ei ole etukäteen määritelty. Keskustelu ja tekeminen ovat erotuksena teossuuntautuneisuudesta, joka valokuvataiteessa puolestaan on läsnä. (Kantonen 2010b, 76–77.) Teemu Mäki haluaa työssään korostaa teoksen laatua ja rooliaan taiteilijana.

Vaikka Mäki piti taiteilijana kiinni omasta visiostaan, huomauttaa hän teosten olevan kuvattujen omia teoksia, joissa on sovellettu taiteilijan antamaa ohjausta rooleihin asettumiseen. Lisäksi teosten toteuttamiseen oli annettu taiteellinen vapaus. Taiteilija oli aktiivisessa dialogissa osallistujien kanssa koko projektin ajan ja osallistui näin myös teosten sisältöön. Hän toi projektin alussa osallistujille selkeästi esille oman ajattelunsa

teoreettisen viitekehyksen. Tämän hän teki tuodakseen ilmi, mistä näkökulmasta hän haluaisi lähteä murtamaan totuttuja ajattelutapoja. (Mäki 2007, 232–240.)

Teosta ohjasi jo alusta alkaen teossuuntaantuneisuus, mikä erottaa sen *Maailman ihanin tyttö* -teoksesta, jonka näytteille asettamisesta päätettiin vasta projektin kuluessa. Mäelle oli tärkeää, että lopputuloksena on ennen kaikkea taideteos. Lisäksi asetelma oli erilainen, sillä teos oli tilaustyö nykytaiteen museolle. *Be Your Enemy* -projektin teokset kävivät läpi teknisen käsittelyn ennen näyttelyyn päättymistä. Tämä oli Mäen mielestä tärkeää, jotta teokset vastaisivat nykytaideteokselle esitettyjä laadullisia vaatimuksia. (Mäki 2007, 236.)

Mäen mukaan yhteisötaiteen tekemisessä on enenevässä määrin vallalla ei-hierarkinen ajattelu. Mäelle taiteilijan rooli tarkoitti taiteellisen laadun asettamista projektin tuovien muiden hyötyjen edelle. Lopputuloksella oli siis prosessia tärkeämpi sija onnistumista mitattaessa. Tässä mielessä Mäen yhteisötaideprojekti poikkesi taideterapeuttisesta lähestymistavasta. Mäki piti tärkeänä, että projektin kuluessa osanottajat pyrkisivät kriittisesti tarkastelemaan muun muassa kauneuskäsitysten muodostumista. Tällaista pohdintaa hän toivoi valmiiden teosten kirvoittavan myös yleisössä. (Mäki 2007, 233–235.)

Myös Miina Savolainen on myöntänyt teoksen merkityksen voimautumista korostaneelle *Maailman ihanin tyttö* -projektilleen. Savolaisen mukaan teoksen esille asettaminen mahdollisti erilaisten näkökulmien esille tuomisen ja toi kuvatululle ryhmälle näkyvyyttä, joka siltä oli aiemmin puuttunut. (Savolainen 7.2.2011.) Hänen puheestaan on tulkittavissa, että esille asettaminen näyttelyssä on merkittävä osa yhteiskunnallista sidosta, joka voimauttavan valokuvan menetelmällä on. Tämä näkökulma antaa valokuville henkilökohtaista voimaantumisprosessia laajemman merkityksen, joka on sidoksissa taideteoksen luonteeseen.

Kantonen tulkitsee taiteentutkijan ja kuraattorin Nicholas Bourriaudin näkemystä, jonka mukaan taiteella voidaan tuoda näkyväksi taloudelle ehdollistuneita suhteita, jotka muokkaavat elämäämme. Bourriaud väittää, että taideteoksen olemassaolo on riippuvainen

vuorovaikutuksesta. Taiteilijalla on rooli eräänlaisena välittäjäihmisenä, joka teosten kautta näyttää niitä olosuhteita, jotka kulloinkin vallitsevat. (Kantonen 2007a, 127.)

Kantosen (2007, 129) tulkitsee, että ”teokset ovat hänelle [Bourriaudille] uudenlaisia esteettisiä muotoja, joita yleisö tulkitsee”. Bourriaudin mukaan on tärkeää tehdä näkyväksi kapitalismiin kytkeytyviä sosiaalis-yhteiskunnallisia malleja. Taiteilijan näkemyksellä on vaikutusta siihen, millaisia vuorovaikutussuhteita teoksen äärelle muodostuu. Bourriaud tarkastelee erityisesti installaatioita ja muuta tilakeskeistä taidetta, jossa kokijalla on aktiivinen rooli. (Kantonen 2005, 47.)

Kantonen on ollut huolissaan siitä, miten kuvien mahdolliset vastamerkitukset tulevat välitetyiksi toisessa kulttuurissa, erityisesti taidemaailman sisällä, kun teokset ovat esillä galleriassa. Vaatiiko kuvien ymmärtäminen kulttuurin käsitejärjestelmän ymmärtämistä ja onko muutos ajattelussa mahdollinen vain tämän avulla? Kantonen (2005, 219) katsoo, että yhteisötaiteen näyttelyt poikkeavat muista taidenäyttelyistä ja siksi teosten tulkinta vaatii tukea:

Taidenäyttelyissä taideteokset on totuttu näkemään itsenäisinä kokonaisuuksina. Taustatiedot esitetään yleensä näyttelyluettelossa. Yhteisötaiteen näyttelyissä on kuitenkin tärkeää tuoda prosessi näyttelyyn korostetummin kuin niukkojen taustatietojen muodossa. Prosessin esittäminen rikkoo taideteoksen objektiluonteen ja samalla se voi myös häiritä toiseutta tuottavaa hallitsevaa katsomisen tapaa.

Tällainen lähestymistapa korostui myös *Maailman ihanin tyttö* -näyttelyssä TR1-taidehallissa, jossa kuvien lisäksi esillä oli tuottamisprosessiin liittyvää rekvisiittaa kuten tyttöjen kuvissa käyttämät ja itse valmistamat mekot.

Helena Sederholm painottaa, että yhteisötaiteen avulla ei ole tarkoitus välittää tai kanavoida tiettyjä viestejä, vaan keskiössä on uuden tiedon tuottaminen. Sederholmin näkökulma keskittyy vahvasti yhteisötaiteen toiminnallisuuteen. Hän on myös sitä mieltä, että yhteisötaideprosessin lopputulosta ei voida ennakoida. Koska yhteisötaide on toiminnallista, koko taideteos hajoaa Sederholmin mukaan koko prosessin mittaiseksi.

Teos ei ole pelkkä lopputulos, vaan siihen lasketaan kaikki, mitä tekemisvaiheessa tapahtuu. (Sederholm 2007, 38.) Helena Sederholm (2007, 41) kuvailee yhteisötaiteen merkitystä nyky-yhteiskunnalle seuraavasti:

Nykyisin radikaalia lienee kuitenkin yhteisötaiteellisen toiminnan taustalla oleva ajatus, että taide ei vain kuvasta inhimillistä toimintaa tai heijasta yhteiskuntaa, eikä taide ole pelkkää itseilmaisua, vaan voi tuottaa laajemmassa yhteiskunnallisessa mielessä uutta tietoa, jonka varassa voidaan toimia myös muilla kuin taiteen alueella. Tämä vaatii uutta ajattelua taiteen ja taideteo(kse)n luonteesta.

Vaikka Sederholmin näkemys pohjautuukin vahvasti yhteisötaiteen toiminnallisuuteen, jakaa hän näkemyksen siitä, että esteettinen kokemus voi parhaimmillaan auttaa muuttamaan automatisoituneita ajattelutapoja. Sederholmin mukaan yhteisötaideteokset esittävät kysymyksiä. (Sederholm 2007, 42.)

Paikkasidonnaisen taiteen tutkija Grant Kester nostaa esille kysymyksen taiteen mahdollisuudesta ravistella totunnaista tapaa ymmärtää representaation ja todellisuuden vastaavuussuhdetta. Kester viittaa Walter Benjaminin näkemukseen valokuvan tuottamasta sokkiefektistä, jossa se historiallisesta ympäristöstään irrotettuna voi mahdollistaa uudenlaisia näkökulmia esittämäänsä todellisuuteen. Shokkivaikutuksista Benjamin oli kirjoittanut erityisesti elokuvan montaasitekniikan yhteydessä. (Kellner 2008, 125.)

”Esteettinen sokki” voi Kesterin mukaan rikkoa niitä hallinnan logiikan automatisoimia näkemistapoja, jotka yhteiskunnassa vallitsevat. Kester uskoo, että sokkireaktio voi vaikuttaa havainnointitottumuksiimme. Hämmäntäminen on yksi niistä vaikutuksista, joka voi liittyä asenteenmuutokseen johtavaan sokkiin. (Kester 82–84.)

Kester kuitenkin kritisoi sellaista lähestymistapaa, jossa yhteisötaiteilija korostaa voimakkaasti omaa visiotaan. Tällaisessa yhteisötaiteen tuottamisessa yhteisötaideprojektin osallistujille jää hänen mukaansa rooli pelkästään taiteilijan luovan työn avustajina. Kesterin näkemyksissä kallistutaan sellaiselle kannalle, joka on poliittisessa määrittelyssään lähempänä aktivismia kuin yhteisötaidetta. (Kantonen 2010b, 76–77.)

Yhteisötaiteen tutkijoiden esittämät kysymykset osoittavat, että yhteisötaiteessa taideteoksia ei voida tarkastella täysin saman mallin mukaan kuin taiteessa, jossa taiteilija luo teoksensa itsenäisesti. Toisaalta yhteisötaiteen tuottamisprosessi tai voimaantuminen eivät ole osa valokuvateosta eikä näiden tuomista osaksi teoksen tulkintaa tarvitse korostaa erityisesti.

Vaikka toimintaa ei laskettaisi osaksi taideteosta, voidaan toiminnan luonnetta tarkastella siitä näkökulmasta, onko se suuntautunut taideteoksen tuottamiseen. Yhteisötaiteessa ei tarvitse uppoutua pelkästään demokratisoituun tekemiseen, vaan teokseen voidaan suhtautua tavoitteellisesti. Teosta voidaan tarkastella toiminnan seurauksena, jonka voidaan olettaa ohjaavan kriittiseen pohdintaan.

3.3. Näkökulmia teoksen ja toiminnan suhteeseen: Adorno ja Freire

Freire ja praxis

Freireläisen ihanteen toimija on radikaali, joka uskaltaa ”kohdata maailman”. Vain tällaiset radikaalit pystyvät toteuttamaan sitä ideologiaa, jonka Freire esittää teoksessaan *Sorrettujen pedagogiikka* (Freire 2005, 40–42). Hän painottaa (Freire 2005, 70), että radikaalit toimivat sorrettujen rinnalla, eivät iskostamalla heihin ”vapautta julistavaa propagandaa”.

Kuten Benjaminin kirjoituksissa August Sanderilla, valokuvataiteilijoilla, jotka tiedostavat valokuvaukseen liittyviä valta-asetelmia, on mahdollisuus toimia sellaisina radikaaleina, joita Freiren teoriassa tarvittiin sorrettujen aseman esiin nostamiseen.

Freire (2005, 49) tiivistä ajatuksena seuraavasti:

Sorrettujen pedagogiikka on luotava sorrettujen (yksilöiden tai kansojen) kanssa ei heitä varten, käytäessä väsymätöntä kamppailua heidän ihmisyytensä palauttamiseksi. Sorrettujen pedagogiikka alistaa sorron ja sen syyt sorrettujen reflektion, tarkastelun kohteeksi, ja pohdinta johtaa siihen, että sorretut ryhtyvät väistämättömään taisteluun oman vapautumisensa puolesta. Tässä taistelussa sorrettujen pedagogiikka myös syntyy ja uudistuu.

Mika Hannulan näkemys on samankaltainen Freiren *Sorrettujen pedagogiikasta* löytyvien ajatusten kanssa: taiteilija ottaa paikkansa yhteisössä, tuo esille epäkohtia, jotka koskevat yhteisöä ja ovat yhteisesti jaettavia. Taiteilija on pysäyttävä, hän voi teoksen tuottamalla tarjota mahdollisuuden nähdä uudella lailla. (Hannula 2004, 18.) Todellisuuden muuttamisen mahdollisuus on vapautumisen ehdoton edellytys. Sortajien ja sorrettujen herääminen epäoikeudenmukaisen järjestelmän, yhteiskunnan, hierarkioiden tai kaanonin olemassaoloon on osa tätä ymmärtämistä. Epäoikeudenmukaisuuden tiedostaminen tarkoittaa myös ihmisten tiedostamista yksilöinä. (Freire 2005, 50.)

Sorron vallan ymmärtäminen ja lopulta siitä eroon pääseminen edellyttää etäännyttämistä, jonka Freire (2005, 53) kuvailee olevan mahdollinen ”maailmaan suuntautuneena ja sitä muuttavana ajatteluna ja toimintana”. Todellisuus asetetaan kriittisen ajattelun objektiksi ja se kohdataan *praksiksen* avulla.

Praksiksen Freire (2005, 139) määrittelee ”tietoiseksi toiminnaksi” ja ”maailman muuttamiseksi”. Freiren (2005, 69) mukaan:

...reflektointi – aito pohdinta – johtaa toimintaan. Toisaalta kun tilanne edellyttää toimintaa, toiminnasta tulee aitoa praksista vain, jos sen seuraukset otetaan kriittisen pohdinnan kohteiksi.

Yksi mahdollisuus vapautumiseen tähtäävälle praksikselle on Freiren mukaan dialoginen kulttuurinen toiminta. Freiren mukaan yksi ihmiselle ominainen maailmaan suhtautumisen tapa on etäisyyden ottaminen. Tämä tarkoittaa sitä, että ihmisellä on mahdollisuus toiminnallaan vaikuttaa maailmaan ja lisäksi objektivoimalla käsittää, tai oikeammin käsitteellistää sitä. Vallankumous edellyttää dialogia, jonka Freire (2005, 144) määrittelee ”ihmisten kohtaamiseksi”. Vain kohtaamisten avulla saatetaan inhimillisyys saavuttaa uudelleen. Yhteiskunnalliset eriarvoisuudet nähdään Freiren ajattelussa yksilöistä

lähtevinä, siksi muutoksenkin on lähdettävä yksilön tasolta. Kriittisen asenteen omaksuminen on mahdollista ainoastaan itsensä subjektiksi kokevalle ihmiselle.”...kohoaminen objektista subjektiksi...edellyttää ihmiseltä toimintaa ja muutettavan todellisuuden pohdintaa.” (Freire 2005, 144–145.)

Freire uskoi, että kulttuuritoiminnan ja taiteen avulla voitaisiin vahvistaa epäoikeudenmukaisten sosiaalis-yhteiskunnallisten järjestelmien sortamia yksilöitä ja heidän oikeuksiaan. *Sorrettujen pedagogiikka* jakaa monia niistä ajatuksista, jotka esiintyvät toiminnallisuutta korostavassa yhteisötaidetutkimuksessa. (Freire 2005, 199–204.)

Freire (2005, 199) kuvailee kulttuurista toimintaa seuraavasti:

Kulttuurinen toiminta on aina järjestelmällistä ja suunnitelmallista toimintaa, joka vaikuttaa yhteiskuntarakenteeseen tavoitteena joko sen säilyttäminen tai muuttaminen. Järjestelmällisyytensä ja suunnitelmallisuutensa vuoksi kaikella kulttuurisella toiminnalla on taustanaan teoria, joka määrittelee sen tavoitteet ja siten myös menetelmät. Kulttuurinen toiminta palvelee joko hallintaa (tietoisesti tai tiedostamatta) tai ihmisten vapautumista. Näiden toisilleen vastakkaisten kulttuuristen toiminnan tapojen vaikutus yhteiskunnan rakenteissa ja rakenteisiin luo pysyvyyden ja muutoksen välisen dialektiikan.

Kulttuurinen toiminta on keskeistä sorrettujen aseman yhteiskunnallisen tiedostamisen kannalta. Yhteisötaiteen on subjektiviteettia ja toiminnallisuutta korostavassa kulttuurisessa toiminnassa lähdettävä osanottajapohjalta. Taidemaailman laatuvaatimuksia ei voida unohtaa, mikäli projektin tarkoituksena on tuottaa näytteille asetettava teos. Freireläinen subjektien kohtaaminen kuvaa siis hyvin lähtötilannetta, jollainen olisi yhteisötaiteelle ihanteellinen, mutta samalla painottuu itse tekemiseen ja jättää teoksen toisarvoiseksi siihen nähden.

Sorrettujen käyttäytymistä leimaa Freiren mukaan vapauden pelko (Freire 2005, 48). Vapauden pelon voisi ymmärtää myös julkisuuden tai yleisemmin näkyväksi tulemisen peloksi. *Maailman ihanin tyttö* -teokseen osallistuneilta odotettiin rohkeutta esiintyä omilla kasvoillaan kuvissa, jotka asetetaan yleisön nähtävälle taidemuseoon tai galleriatilaan,

samoin muiden teosten kuvatuilta. Sortajan vapautuminen puolestaan vaatii pohdintaa siitä, miten sorron logiikka toimii. Näyttelyyn esille laitettu taideteos voi toimia tällaisen pohdinnan innoittajana. Tässä itse teoksella on tärkeä rooli. Jotta freireläinen vapautuminen pystyttäisiin viemään loppuun yhteisötaideprojekteissa, on itse teoksen herätettävä ajatuksia myös ympäristössä, jossa sillä ei ole tukenaan selostusta projektin tai työpajojen kulusta tai taiteilijan omaa teoreettista taustanäkemyksiä.

Adorno: toisin näyttävä taideteos ja mimesis

Adornon teorian keskiössä oli sellainen korkeataide, joka nähdään usein ulkopuolisena yhteiskunnasta. Toisaalta Adorno korosti taideteoksen autonomiaa. Hänen teoriassaan taideteokset eivät olleet olemassa irrallaan vallitsevasta yhteiskuntajärjestelmästä. Niillä oli erityinen asema artefakteina. Adornolle taideteokset olivat sekä tuotettuja artefakteja että ilmiöitä, joita koetaan ja tällaisina niitä määrittää jatkuva kehittyminen yhteiskunnallisen tilanteen mukana. Taideteokselle ominainen suhde todellisuuteen ja sen esittämiseen mahdollistaa vaikuttamisen yhteiskunnalliseen ja sosiaaliseen ympäristöön. Jos taideteoksella ei olisi autonomista asemaa, vuoropuhelu ja kriittistä asennetta kirjoittava suhde ympäristöön ei olisi mahdollinen. (Zuidervaart 1991, 179, 181–184.)

Taideteosten totuusluonne on tulkittava suhteessa niiden sosiaaliseen merkitykseen. Koska taideteokset ovat sisäistäneet yhteiskunnassa vallitsevan vallan logiikan, se tarjoaa niille paradoksaalisesti mahdollisuuden vastarintaan. Teokset kommentoivat yhteiskuntaa sen sisältä käsin. Taideteoksilla on kyky ilmestyksen lailla ilmentää, millaista olisi se todellisuus, joka on vapautettu irrationaalisesta konsepteihin sidotusta tiedosta. Taideteos antaa ”mykälle” mahdollisuuden puhjeta puhumaan. (Zuidervaart 1991, 87–88, 186.)

Taiteen omalakisuus liittyy sen mahdollisuuteen avata näkemyksiä, ei yksioikoisesti välittää niitä (Adorno 2006, 257–261, 265). Taiteella on oma itsenäinen olemuksensa teoksena, joka on samalla todellisuuden negatio. Zuidervaart (1991, 179) luonnehtii taideteoksen sisäistä yhtenäisyyttä seuraavasti:

Though required for authenticity, unity makes artworks double illusory. It lets artworks pose as integral and autonomous entities, even though they have absorbed heterogeneous moments, and it lets artworks suggest that contemporary society is not antagonistic, even though it is. Aesthetically meaningful works feign a unity that cannot be fully achieved so long as society remains antagonistic.

Taiteellisesti autonomisilla teoksilla on mahdollisuus paljastaa rationaalisen yhteiskuntajärjestelmän pohjimmiltaan irrationaalinen luonne. Adornon mukaan jokainen aito teos ylittää empiirisen olemuksensa tuotettuna esteettisenä objektina. Tällaista taideteoksen olemusta hän vertaa hieroglyfeihin. Taiteen hieroglyfinen olemus kuvastaa sitä tapaa, jolla kurkotetaan käsitteellistetyn olemisen ulkopuolelle. (Zuidervaart 1991, 188–189.) Tämä Adornon näkemys voidaan yksinkertaistaa mahdollisuudeksi ymmärtää asioita eri tavalla kuin millaiseksi ne arkielämän käytännöissä on kategorisoitu: mahdollisuudeksi purkaa vallitsevia valtajärjestelmiä.

Kellner (2008, 129) kirjoittaa:

”Autenttinen taide” siis tarjosi Adornolle näkymän olemassa olevaan todellisuuteen. Se ilmaisi inhimillistä kärsimystä ja yhteiskunnallisen muutoksen tarvetta ja tarjosi lisäksi esteettisen kokemuksen, joka auttoi tuottamaan kriittistä tietoisuutta ja tarvetta yksilölliseen ja yhteiskunnalliseen muutokseen.

Adorno (2006, 121) kuvasi dramaattisin sanakääntein taideteoksen mahdollisuutta järkyttää kapitalistisen järjestelmän hallitsemaa kaiken kattavaksi pyrkivää todellisuuskuvaa väittäen, että ”taideteosten ilmaisu on kokonaisuuden tuhoa”. Adornon teoriassa ajattelutapojen muuttuminen vaati sekä kriittistä filosofista asennetta että mielikuvitusta. Adornolle mielikuviutus tarkoitti toimintaa jo olemassa olevaan liittyen. Mielikuvituksen merkitys oli hänen (Adorno 2006, 338) mukaan siinä, että ”mielikuvitus siirtää sen, mitä taideteokset saavat olevaisessa, käsittekokonaisuuksiin (konstellaatioihin), joiden kautta ne tulevat joksikin toiseksi suhteessa olevaiseen, vaikka vain sen määrättyinä negaationa.” Taideteos mahdollistaa näin dialektisesti tapahtuvan ”tiedon täydentymisen”, vaikka Adornon näkemyksen mukaan kokonaisvaltaista kuvaa todellisuudesta on mahdotonta saavuttaa. Adornon (2006, 343) mukaan ”[t]eoksen immanentti prosessiluonne

vapautuu tarkastelevan uppoutumisen myötä.” Tällaiseen tarkastelemaan uppoutumiseen kulttuuriteollisuuden ohjaama kokeminen puolestaan ei pyrkinyt. Taide sekä vetäytyy objektiivisuudesta että samalla lähestyy sitä. Tällaisen dynaamisen liikkeen avulla se etsii omaa muotokieltään ja asettuu ristiriitaisuuksien voimakenttään. (Adorno 2006, 338–339, 343.)

Taideteokset julistavat erottautumalla empiirisestä maailmasta, sitä mikä on niiden suhteen toista, että maailman tulisi itse olla jotain toista: ne ovat siten empiirisen maailman muuttamisen tiedottomia skeemoja. (Adorno 2006, 345.)

Adornon mukaan (2006, 233) ”Taideteosten henki syttyy vastakohdassaan, materiaalisuudessa.” Tämän muodon myötä taideteoksista tulee kielenkaltaisia. Taideteosten kieltä luonnehtii kuitenkin kuva-arvoituksen kaltaisuus, eikä sillä ole itsestään selvää luentaa. Taideteoksen arvoituksellisuus perustuu siihen, että sen teosluonne on sulauttaa toisiinsa sekä rationaalinen että *mimeettinen* puoli. (Adorno 2006, 239, 243–250, 255.)

Olli-Pekka Moisio hahmottaa mimesiksen historiaa artikkelissaan *Mimesis ja kasvatus*. Antiikissa mimesis merkitsi jäljittelyä sekä taideteoksen yhteydessä että yleisemmin. Adornon käsitys mimesiksestä puolestaan edustaa hallintaan pyrkivälle käsitteellistämislle vastakohtaista tapaa suhtautua tietoon. Mimeettinen tieto täydentää käsitteellistä tietoa ja mahdollistaa kyseenalaistavan katsantokannan. (Moisio 2012, 2–6.)

Wolin selittää Adornon ymmärrystä mimesiksestä *Valistuksen dialektiikassa* esitetyn rationaalisuus-kritiikin kautta. Wolin vertaa Adornon mimesis-tulkintaa Benjaminin artikkelissaan esittämään tulkintaan. (Wolin 2008, 111.) Benjaminin artikkelissa *Mimeettisestä kyvystä* painotettiin mimesiksen historiallista muuttumiskykyä. Benjaminin (1989, 51) sanoin: ”On pidettävä mielessä, että mimeettiset voimat ja mimeettiset objektit tai kohteet eivät pysy samoina vuosituhansien kulussa.” Wolin (2008, 114) luonnehtii mimeettisyyden käsitettä Adornon teoriassa ”veljelliseksi, ei-objektivoivaksi suhteeksi ulkoisen maailman kanssa”. Mimeettinen suhde ympärillä olevaan ei ole välineellinen, vaan siihen liittyy kunnioitus ja arvostus.

Taideteokselle ominainen, positivistisesta mallista poikkeava, rationaalisuus on sidoksissa mimesikseen tavalla, joka mahdollistaa uuden tietämisen muodon. Tämän vuoksi taideteoksen rationaalisuus on omalakista eikä heijasta ulkoisen rationaalisuuden kategorista järjestystä. Taiteessa piilee rakennettuun teoreettiseen käsitteellistämiseen nojaavan todellisuuden paljastamisen mahdollisuus. (Adorno 2006, 122–124.) Teoksen ilmaisuvapauden mahdollistaa mimeettinen todellisuuden tulkinta ja näiden kahden yhteydessä muotoutuu taideteoksen totuussisältö, joka on suhteessa aina aikansa hierarkkisiin rakennelmiin. (Reiners 1999, 120.)

Tom Huhn (2004, 8) kuvailee taideteosta seuraavasti: ”But the artwork, unlike all other objects, is also mimetic and reflexive insofar as it is an image of the ongoing incompleteness of subjective activity.” Mimesistä luonnehtii jatkuva tutkiskelu ja tulkinta sekä subjektin mahdollisuuksien tarkastelu. Mimesistä voisi siis luonnehtia toiminnaksi, joka ottaa kantaa todellisuuteen. Se liittyy kiinteästi ajatukseen ”subjektiivisesta ja objektiivisesta joksikin tulemisesta”. Taiteessa tämä ”joksikin tulemisen” ilmeneminen tulee nähdä yhteydessä Adornon laajempaan näkemykseen edistymisestä filosofisessa ajattelussa: tai pikemminkin sen ymmärtämisenä, että absoluuttisia totuuksia on mahdotonta saavuttaa. (Huhn 2004, 7–9.)

Adornon mielestä taiteen tekemistä ei voitu erottaa taideteoksen objektiluonteesta eli artifakti-muodosta. Huhn selittää teoksen suhdetta tekemiseen luonnehtimalla Adornon taideteosta ”mimeettisen impulssin kuvaksi”. (Huhn 2004, 12–13, 16.)

Taideteosta objektina luonnehtii keskeneräisyys ja epätäydellisyys. Sen objektiluonteen erityisyys perustuu mimeettiseen ja reflektiiviseen tarkasteluotteeseen, joka sillä on ympäristöönsä. Taideteos heijastaa totuutta, ja se osoittaa ennemminkin kuin toimii vaihtoehtoisen totuuden ilmentäjänä ja toimii ohjaajana kontemplatiivisen eli mietiskelevän asenteen omaksumiseen. (Huhn 2004, 16.)

Taideteoksen esineellinen muoto on perustana sille, mikä ei ole esineellistä. Taideteosten esineellisyydessä on kyse ”toisen asteen esineellisyydestä”, joka tarkoittaa, että taideteoksilla on massatuotetusta materiaasta poiketen merkitys, joka liittyy sen taiteelliseen

laatuun. Taideteokset ovat esineitä tilassa ja ajassa. Taideteos on itsenäinen suhteessa syntyprosessiinsa. (Adorno 2006, 205–208.)

Kriittisen teorian tarjoamat ajatukset voidaan tulkita siten, että teos voi toteuttaa olemustaan taideteoksena kun yhteiskunnallisen merkityksen ja taiteen suhde on selkeä. Freiren (2005, 139) sanoin ”[i]hmisen toiminnallisuus on teoriaa ja käytäntöä, reflektiota ja toimintaa”. Toiminnallisuus edellyttää siis tarkastelua. Tässä on yhtymäkohtia siihen näkemykseen, jonka Adorno näkee taiteella (mimesiksellä) ja filosofisella kontemplaatiolla olevan. Maailma ei ole tavoitettavissa pelkästään teoreettisen kategorisoinnin avulla, vaikkakin sillä päästään hahmottamaan tilanteita ja näin ohjaamaan toimintaa. Toiminnallinen suhde maailmaan auttaa ymmärtämään sen, että se ei koskaan voi käsitteellistää maailmaa täydellisesti.

Jotta mimeettinen asenne täytyisi teoksessa, tarvitaan taiteilija. Adorno kuitenkin varoittaa, että mimeettisyydestä ei saa tehdä ilmaisullista säännöstöä, jonka mukaan teoksia tuotetaan, muutoin teoksen oma kieli ei pääse kuuluviin. (Adorno 2006, 229.)

3.4. Mikä on taideteoksen rooli?

Yhteisötaiteen esittämien miksi? -kysymysten lausujia ovat projekteissa tuotetut taideteokset. Se, miten valokuvausta hyödyntävät yhteisötaideprojektit näitä kysymyksiä esittävät, on Adornon filosofian näkökulmasta tarkasteltuna mahdollista ymmärtää pohtimalla teoksen asemaa. Miten valokuvataideteoksen kieli välittää kysymykset?

Taideteos artefaktina vaatii ammattitaitoa, joka erottaa taiteilijan harrastelijasta. Taiteen muotokieli sisältää ne välttämättömät aakkoset, joiden avulla taide voi puhua. Mikäli yhteisötaideprojektissa taiteen tekemisen prosessi demokratisoitaisiin täysin, emme voisi enää ajatella taidetta sillä tavalla yhteiskunnallisesta todellisuudesta omalla kielellään puhuvana, miten Adorno *Esteettisessä teoriassa* esitti.

Lea Kantonen huomioi, että tavoitteellisuudella saattaa olla itse taiteellisen tai luovan toiminnan kannalta ohjaavia vaikutuksia, mutta toisaalta yhteisötaiteessa tavoitteellisuus on tärkeässä roolissa tietyn ryhmän aseman parantamisessa. Taiteen avulla ryhmän erityisyys voidaan tuoda näkyviin, kuten myös Miina Savolainen painottaa. Kantosen mukaan yhteisötaideprojektin lähtötilanteena on usein joku ongelma. Mäen tavoin Kantonen huomioi ne teokseen liittyvät kriteerit, jotka on otettava huomioon, mikäli projektin lopputuloksena pyritään järjestämään taidenäyttely. (Kantonen 2007b, 89.)

Taidemuodon politisoiminen puolestaan on vaarallista, jos halutaan säilyttää etäisyys ja tuore näkökulma. Yhteisötaideteokset voivat olla hedelmällisessä keskusteluyhteydessä voimauttavan valokuvan kaltaisiin menetelmiin, jotka hyödyntävät valokuvaa demokraattisena ilmaisutapana. Kaiken ei kuitenkaan tarvitse olla taidetta. Taide-tittelin riistäminen amatöörivoimin tuotetulta taiteelta ei vie pois sitä sosiokulttuurista hyötyä, joka sillä on osallistujilleen. Valokuvan täysi demokratisoiminen puolestaan riistää taiteilijalta sen ammattitaidon, joka vaaditaan, jotta voi omaksua freireläisen radikaalin eli etäännyttäjän osan.

Yhteisötaiteen piirissä on siis kaksi tapaa suhtautua taideteokseen: teos saatetaan asettaa esille ja myös tuotetaan julkisesti rahoitettuun tilaan, jota ei alun perin ole suunniteltu taiteen esittämistä varten. Toisaalta teos voidaan asettaa esille galleriaan tai taidemuseoon, jolloin taiteen laatuksymys nousee keskeiseksi. Voidaan kysyä, viekö taiteen laadun valvominen jotakin sen ilmaisuvoimalta ja toiminnallisuudelta?

Paulo Freiren ajattelussa korostui osallistujalähtöinen kulttuurinen toiminta, joka ihanteellisimmillaan on tietoon ja muutokseen tähtäävää *praksista*. Adorno puolestaan korosti taideteoksen suhteellista itsenäisyyttä vallitsevasta yhteiskuntajärjestelmästä, jotta etäännyminen ja taiteen kielellä kerrotun totuuden kuuleminen olisi mahdollista.

Freiren korostaman pysyvyyden ja muutoksen dialektiikan voi nähdä keskeneräisyyden ja monimuotoisuuden hyväksymisenä: tavoitteeksi ei aina tarvitse asettaa kokonaisuuden ymmärtämistä. Pikemminkin on tärkeää ymmärtää kokonaisuuden vajavaisuus ja havaita, miten ymmärryksemme maailmasta on jatkuvasti tuotettua. Freiren ajatukset ovat osaltaan

myös Adornon edustaman kriittisen teorian perillisiä. Adornolle taide merkitsi mahdollisuutta ymmärtää kapitalistisen järjestelmän suhteita, jotka oli luonnollistettu kulttuuriteollisuuden avulla. On kuitenkin huomattava, että Adornon mukaan autenttinen totuusluonnetta toteuttava taideteos ei synny poliittis-idealistisen tavoitteellisen toiminnan seurauksena. Juuri tämän vuoksi Adornon teorian näkökulmasta voimauttavan valokuvan menetelmään voidaan kohdistaa kritiikkiä. Jos yhteisötaiteessa edetään yhä voimakkaammin kohderyhmän tai sorrettujen ehdoilla, saattaa taideteoksen näkökulma unohtua.

Adorno uskoi, että taideteoksesta itsestään avautuu pohdinta, jonka tuloksena uudenlainen ymmärrys ympäröivästä yhteiskunnasta voi syntyä. Adorno ihaili sellaisia korkeataiteen edustajia, joiden teoksien pienistä, abstrakteista, yksityiskohdista avautuu ymmärrys. Benjamin puolestaan peräänkuulutti teoksen lähtökohtaista poliittisuutta massojen omana, omistamana kulttuurina. Benjaminin visioon teknisesti tuotettu valokuva, jolla on sosiokulttuurista merkitystä, sopii hyvin: *Maailman ihanin tyttö* -näyttely on menestynyt ja kiinnostus voimauttavan valokuvan menetelmää kohtaan kasvaa. Kansa on ottanut myös kameran omakseen: omia kuvia otetaan ja taiteen tekeminen demokratisoituu.

Myös toiminnallisesti korostuneessa yhteisötaiteessa tulisi tästä näkökulmasta kiinnittää huomiota toiminnan luonteeseen ja siihen, millä tavoin se on päämäärätietoista tai -suuntautunutta. Freiren (2005, 139) sanoin ”[i]hmisen toiminnallisuus on teoriaa ja käytäntöä, reflektiota ja toimintaa”. Toiminnallisuus edellyttää siis tarkastelua. Maailma ei ole tavoitettavissa pelkästään teoreettisen kategorisoinnin avulla, vaikkakin sillä päästään hahmottamaan tilanteita ja näin ohjaamaan toimintaa.

Valokuvaa hyödyntävät yhteisötaideteokset ovat osoittaneet, että toiminnallinen tekeminen ja teosluonne eivät ole toisensa poissulkevia puolia. Mikäli taideteoksen katsotaan olevan välittäjä yhteisötaideprojektissa pohdittujen arvoasetelmien kyseenalaistamiseen myös taidemuseon yleisön keskuudessa, on taiteilijan rooli teoksen laadun valvojana tärkeässä asemassa. Visuaalinen laatu, johon taiteilija on antanut panoksensa, ei laimenna sitä identiteettityölle arvokasta merkitystä, joka tekoprosessilla on osallistujaan ollut. Visuaalisen laatunsa kautta työ voi saavuttaa yleisön kiinnostuksen ja tätä myötä innostaa

julkiseen keskusteluun. Valokuvan käytön yleistyttyä yhteisötaideteoksille on löydetty kestävä asema artefakteina. Ne voidaan asettaa toistuvasti esille. Miina Savolaisen teoksessa valta on teoreettisesti siirretty kuvattavalle, mutta lopputulos kertoo valokuvataiteilijan teknisestä ammattitaidosta, vaikka Savolainen väittäisikin muuta.

Kuten Adornokin myönsi, taiteesta on mahdotonta puhua ilman käsitteitä. Taiteen kannalta keskeistä on ymmärtää, että historiallisesta kulustaan huolimatta taideteoksen luonne artefaktina säilyy. Se, mikä on pysyvää, on mimeettisen eli mielikuvituksen vapauttaman taideteoksen toteuttamisen prosessi, jonka tuloksia artefaktit ovat. Taide ei toimi sen saman logiikan mukaan, jonka avulla rakennetaan katsomisen hierarkioita. Oman ilmaisunsa eli kielensä avulla taide kertoo epäoikeudenmukaisuudesta.

LOPUKSI

Tutkielmaa kirjoittaessani työn alla on Savolaisen ja lastenkirurgian erikoislääkäri Miika Venholan ohjaama yhteisötaideprojekti, jonka pääosassa ovat trans- ja intersukupuoliset. Myös tämän projektin valokuvista on suunnitteilla näyttely. Yhdeksi uuden projektin tavoitteista on mainittu nostaa trans- ja intersukupuolisten asema julkiseen keskusteluun. Uskallan väittää, että myös tämän projektin teokset tulevat ilmestyttyään keräämään huomiota. (Savolainen 23.3.2011 & 14.4.2011.)

Savolaisen taideprojekteilla on suoranaisia yhteiskunnalliseen muutokseen pyrkiviä tavoitteita. Hänellä on selkeä näkemys siitä, että menetelmää hyödyntävien valokuvien avulla voidaan tuoda esille sellaisia puolia maailmasta, jotka katsomisemme tapa jättää varjoon tai täysin näkymättömiin.

Myös Teemu Mäelle taiteilijana yhteisötaideteoksen tuottamisessa oli alusta asti selvää, että sen tekemisessä kommentoidaan ja kyseenalaistetaan aktiivisesti osallistujien ajatusmaailmoja ja ihanteita. *Lempipaikka*-teosta toteuttaneet Lea ja Pekka Kantonen puolestaan keskustelivat omissa teoksissaan kahden kulttuurisen luontokäsityksen välillä käyttämällä valokuvaa tulkkina.

Kaikissa tarkasteltavissa teoksissa on taustalla ymmärrys siitä, että käsitteellistäminen ja populaari visuaalinen kuvasto ovat yhteydessä toisiinsa sosiaalisia hierarkioita luotaessa ja vahvistettaessa. Koska kuvallinen todellisuus ja katsomisen hierarkiat, joita populaarikuvastossa rakennetaan ja vahvistetaan, ovat arkistuneet osaksi jokapäiväistä elämäämme, emme välttämättä tunnista niissä piilevää sorron logiikkaa. Tutkielmassa esimerkkeinä käytetyt identiteettitarkastelu ja luontosuhde ovat vain yksiä esimerkkejä niistä ajattelutavoista, joihin katsomisen hierarkioilla voidaan vaikuttaa.

Visuaalisuudella, erityisesti valokuvalla, on erityinen suhde yhteiskunnassa vallitsevaan epäoikeudenmukaisuuteen. Teosluonteeseen tutustuminen ja valokuvan historiallisen taakan ja toisaalta vapautuksen mahdollisuuden ymmärtäminen on oleellinen osa

yhteisötaidetoimintaa, jossa pyritään subjektin aseman vahvistamiseen, monimuotoisuuden tunnustamiseen sekä tasa-arvon edistämiseen. Valokuvan ollessa aktiivinen osapuoli käsitejärjestelmien ja hierarkioiden vahvistamisessa, on sen olemus taideteoksena ymmärrettävä erillisinä niistä populaareista kuvastoista, joissa arkipäivän sosiaalisia hierarkioita vahvistetaan.

Valokuvaa hyödyntävä yhteisötaide asettaa yhteisötaidekeskustelulle uusia haasteita. Valokuvalla voidaan palata takaisin gallerian ja taidemuseon seinien sisäpuolelle. Teoksissa korostuu valokuvan rooli sekä populaarina dokumentoijana että taideteoksena. Valokuvan eritysluonne ilmaisuvälineenä avaa keskusteluun uuden ulottuvuuden, jossa yhteisötaiteessa tarkasteltuja sosiaalisia suhteita voidaan pohtia visuaalisesti rakennettujen hierarkioiden näkökulmasta.

Valokuvan käytöllä on vaikutusta myös siihen, miten paikkasidonnainen yhteisötaide on muuttunut galleriakelpoisemmaksi. Valokuva projektin tuotoksena ja pysyvä, galleriatilaan sopivana teoksena mahdollistaa yhteisötaiteen teemojen tutkimisen uudella tavalla taiteen näkökulmasta.

On totta, että yhteisötaiteen projekteilla voi olla tavoitteita, kuten taidenäyttelyn koostaminen tai selkeitä idealistisia ambitioita, kuten voimauttavan valokuvan tapauksessa. Miina Savolainen ja hänen tämänhetkisenä työparinansa toimiva lastenkirurgian erikoislääkäri Miika Venhola haluavat tulevassa projektissaan inter- ja transsukupuolisten kanssa ottaa kantaa vanhempien ja lääkäreiden päätösvaltaan vastasyntyneiden sukupuolen määrittämisessä. Mika Venholan mielestä päättämällä lapsen sukupuolesta tehdään väkivaltaa lapsen tulevaa identiteetin muodostusta kohtaan (Savolainen 23.3.2011).

Kun yhteisötaiteella halutaan vaikuttaa, on aina otettava huomioon, mitkä ovat sen todellisuuden rakentavimmat merkitysjärjestelmät, joka halutaan nähdä toisin. Savolaisen näkemyksillä on vahva freireläinen tausta ”sorrettujen” näkökulman siirtämisestä marginaalista keskiöön. Voimauttavan valokuvan tapauksessa tämä siirtäminen tapahtuu teosten julkisen näyttämisen avulla. Keskiössä on teos, tässä tapauksessa valokuva, jonka julkinen esittäminen tapahtuu taidemuseossa. Voimauttava valokuva ei kuitenkaan rajaudu

pelkkiin valokuviin, vaan sitä on tarkasteltava yhdessä niiden julkisten esiintymisten kanssa, joita Savolainen tekee näyttelyiden ohessa. Jos valokuvan käyttö menetelmällistetään, kuten voimauttavan valokuvan tapauksessa, saatetaan menettää jotakin siitä todellisuuden olemukseen avoimesti suhtautuvasta tavasta, jota Adorno mimesis-käsityksessään korosti.

Yhteisötaiteen merkitys siihen osallistuneille henkilöille ei avaudu tyhjentävästi katsojalle tai kokijalle, mutta tavoitteena on, että teos antaa viestejä tästä merkityksellisestä kokemuksesta ja mahdollistaa parhaimmassa tapauksessa toisinnäkemisen. Valokuvaan liittyvien valtakäytöjen tunnistaminen auttaa ymmärtämään erilaisten katsomuspositioiden mahdollisuuden. Valokuvaa ilmaisumuotonaan käyttävää yhteisötaidetta kuvaa taiteellisen tekemisen tapa ja laajemmin luova toiminta, johon liittyy tekemiseen kuuluva mielikuvitukseen pohjaava intressittömyys ja vapaus. Vapaus vaaditaan, jotta yhteisötaideprojektin tuotoksena on teos, joka oikeuttaa kutsumaan lopputulosta yhteisötaiteeksi.

Usein keskustelu yhteisötaiteesta keskittyy kuvaamaan liikettä kauemmas esteettisiin kriteerein valkoiseen kuutioon kahlitusta korkeataiteesta. Tällaisessa keskustelussa unohdetaan taiteen tarkastelu teoksen näkökulmasta. Yhteisötaide ei tarvitse kehittyäkseen riitaantunutta suhdetta galleria- ja museokeskeiseen taiteeseen, vaan voi toimia aidosti näiden rajojen hälventäjänä, kuten nykyvalokuvataiteen levittäytyminen yhteisötaiteeseen osoittaa.

Kriittisen koulukunnan ajattelijat Adorno, Benjamin ja Kracauer eivät kerinneet näkemään, millaisia demokraattisia sovelluksia valokuvalla voisi olla. Lisäksi taidevalokuvan lyhyt historiakatsaus osoitti, että valokuvan tie taiteessa ei ole ollut kovin pitkä. August Sanderin kaltaisten yksittäisten kuvaajien voidaan katsoa aloittaneen sellaisen identiteettitarkastelun perinteen, jota myöhemmin jatkoivat Shermanin ja Goldingin kaltaiset taiteilijat, ja sittemmin yhteisötaiteessa valokuvaa hyödyntäneet taiteilijat, kuten Savolainen, Kantoset ja Mäki.

Adornon ajattelussa keskeistä on ymmärtää, että taide kuten historiallinen tilannekin, kulkee eteenpäin eikä sitä siksi voida pakottaa muuttumattomiin kaavoihin. Taide heijastaa historiallis-yhteiskunnallista tilannettaan ja kun se saavuttaa autonomisen aseman, se auttaa näkemään todellisuuden toisella tavalla.

Freire piti kulttuuria ja taidetta merkittävänä tekijänä sorron logiikan paljastamisessa. Hän painotti tavoitteellista tekemistä, praksista. Freiren kasvatopedagogisesta painotuksesta johtuen itse teoksen roolista ei sanottu kuitenkaan mitään. Jos Freiren teoriaa on hyödynnetty sosiokulttuurisen toiminnan ja yhteisötaiteen tutkimuksessa, on painotus ollut toiminnassa.

Tässä tutkielmassa tarkoitukseni ei ollut luoda synteesiä kriittisen koulukunnan ajattelun ja Freiren pedagogiikan välille, vaan analysoida niitä ymmärtääkseni, millainen rooli taideteokselle jää yhteisötaiteessa, jota useimmiten luetaan toiminnallisuuden kautta. Kun hyödynnetään metodia, kuten valokuvausta, jolla on katsomistapoihin ja vallankäyttöön liittyviä historiallisia kytkentöjä, ei teosta voi jättää huomiotta.

Keskeistä on ymmärtää, että yhteisötaide on yhä kehittyvä taidemuoto, jota ei voida asettaa tiettyihin malleihin. Sen kehittymistä on seurattava ja lähtökohtia kyseenalaistettava. Lea Kantosen mukaan yhteisötaiteelta odotetaan kehittymistä. Siksi sopivien ilmaisumuotojen etsiminen on keskeinen osa sitä kuten mitä tahansa muuta kehittyvää taiteen alaa. (2010, 76.) Valokuvan käyttö ei sulje pois toiminnallista ja subjektiviteettia vahvistavaa tekemistä. Silti se voi täyttää nykytaiteen laatuvaatimukset ja tuoda esille taiteilijan ammattitaidon. Kuten Adorno myös Freire korosti keskeneräisyyden sietämistä. Myös yhteisötaiteessa keskeistä on oppia sietämään keskeneräisyyttä ja myöntää epäoikeudenmukaisten hierarkioiden olemassaolo.

Mikä sitten on valokuvateoksen rooli nykyisessä yhteisötaiteessa? Valokuvalla on oma historiansa sekä visuaalisten hierarkioiden rakentajana että purkajana. Hierarkioiden purkamisessa valokuvataiteilija voi toimia kuten Freiren peräänkuuluttama radikaali: auttaa ottamaan etäisyyttä siihen todellisuuteen, jossa eletään sortavien hierarkioiden määrittämällä tavalla. Kuten Benjaminin kirjoituksissa valokuvaaja August Sanderilla,

valokuvataiteilijoilla, jotka tiedostavat valokuvaukseen liittyviä valta-asetelmia, on mahdollisuus toimia sellaisina radikaaleina, joita Freiren teoriassa tarvittiin sorrettujen aseman esiin nostamiseen.

Tässä tutkielmassa taideteoksen aseman ympärille kutoutui monisäikeinen keskustelu, johon kuuluu niin valokuvan erityinen taideteosmuoto kuin taideteoksen yhteiskuntasuhdekin. Viimeisessä luvussa huomioitiin, että taiteilijan asettamat tavoitteet ovat avainroolissa siinä, edetäänkö yhteisötaideprosessissa teossuuntautuneesti. Taideteoksen teosluonteen huomioiminen voi tarkoittaa esimerkiksi Teemu Mäen korostamien nykytaiteen kriteerien täyttämistä. Nämä kriteerit voidaan ymmärtää esimerkiksi tekniseksi osaamiseksi ja visuaalisen kokonaisuuden mielessä pitämiseksi ja näyttelykokonaisuuteen tähtääväksi toiminnaksi.

Valokuvataideteos sisältää – paitsi tuloksen kuvaajan ja kuvattavan välisestä dialogista, jota korostetaan esimerkiksi voimauttavan valokuvan menetelmässä – myös olemukseensa liittyvän historian, joka koskee se suhdetta visuaaliseen vallankäyttöön eli katsomisen hierarkioiden rakentamiseen. Kriittisen teorian kirjoittavat muistuttavat, että valokuva kantaa mukanaan suhdetta valtaan: sellaiseen, joka vaikuttaa käsitykseemme ihmisistä, ihmisryhmistä ja niiden elinympäristöistä.

Valokuvan hierarkioiden murtamiseen vaatii taiteilijan itsereflektiota ja valokuvan taideteosominaisuuksien tiedostamista. Kuten Teemu Mäki taiteilijana painottaa, on tiedostettava, mitä nykytaide on ja millaisia laatuvaatimuksia sitä kohtaan esitetään. Taiteilijan on tunnettava vastuunsa. Karkeasti voitaisiin sanoa, että yhteisötaiteeseen teosmotivoituneesti suuntautunut taiteilija – jolla on mielessään myös visuaalinen näkemys siitä, millainen lopputulos tulee olemaan – tekee taidetta ja valokuvaaja, joka sitoutuu menetelmään, unohtaa mimeettisen asenteen siihen, mitä hän on kuvaamassa.

Adornon ihanteeseen on hankalaa vastata: jos taide tiedostaa yhteiskunnallisen luonteensa tuotantoympäristönsä muodossa, on sen hankala olla tietoisesti ottamatta kantaa siihen. Taiteilijan on mahdotonta hankkiutua täysin ulkopuolisen tarkkailijan asemaan. Näyttääkin

siltä, että yhteisötaiteilijat ovat yhteiskunnallisesti valveutuneita ja valmiita kurkottamaan ilmaisussaan totutun mallin ulkopuolella, jossa taiteilija tuottaa teoksen.

Taideteosluonteen voi ymmärtää yhteisötaiteessa toisinnäyttäjänä, joka ohjaa teoksen katsojan kysymyksen äärelle. Taideteoksen rooli on tässä haasteen esittäjän kaltainen: se tarjoaa uuden katsantokannan, avaimet hallitsevan yhteiskuntalogiikan haastamiseen ja usuttaa kriittiseen pohdintaan.

LÄHTEET & KIRJALLISUUS

Tutkimuskirjallisuus

Adorno, Theodor W. (2006) *Esteettinen teoria* (Ästhetische Theorie, 1970). Adorno, Gretel, Tiedemann, Rolf (toim.). Tampere: Vastapaino. Suom. Arto Kuorikoski.

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (2008) *Valistuksen dialektiikka: filosofisia sirpaleita* (Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente, 1947). Tampere: Vastapaino. Suom. Veikko Pietilä.

Becker, Ilka (2005) Cindy Sherman. Teoksessa Grosenick, Uta (toim.) *Woman artists in the 20th and 21th century*. Taschen. s. 300–305.

Benjamin, Walter (2008) Little history of photography. Teoksessa *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Jennings, Michael W. yms. (toim.) Käännös Jephcott, Edmund. Cambridge: Harvard University Press. s. 274–298.

Benjamin, Walter (1989) Mimeettisestä kyvystä. Teoksessa *Walter Benjamin. Messiaanisen sirpaleita: Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Koski, Markku, Rahkonen, Keijo ja Sironen, Esa (toim.). Jyväskylä: Gummerus kirjapaino oy. Suom. Raija Sironen. s. 51–54.

Bernstein, J.M. (1991) Introduction. Teoksessa *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*. Bernstein, J.M. (toim.) London: Routledge. s. 1–28.

Brecht, Bertolt (1991) *Kirjoituksia teatterista*. (Schriften über Theater, 1967). Kolehmainen, Anja, Paalanen, Rauni ja Valle, Outi (suom.). Helsinki: VapK-kustannus.

Cadava, Eduardo (1997) *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton (N.J.): Princeton University Press.

Cotton, Charlotte (2009) *The Photograph as contemporary art*. New York: Thames & Hudson.

Freire, Paulo (2005) Sorrettujen pedagogiikka (*Pedagogia do Oprimidon*, 1970). Tomperi, Tuukka (toim.). Tampere: Vastapaino. Suom. Joel Kuortti.

Haapala, Leevi (2003) Kantaaottava taide 1990-luvulla. Teoksessa. *Pinx. Maalaustaide Suomessa: Tarinankertoja*. Sederholm, Helena yms. (toim.). Porvoo: Weilin + Göös. s. 164–169.

Haapalainen, Riikka (2007) Taide hyvinvointiyhteiskunnan uudistamisessa. Teoksessa Kivimäki, Kati ja Kolsio, Hannele (toim.). *Yhteyksiä: Asiaa yhteisötäiteesta*. Rauma: Rauman taiteilijavierasohjelma Raumars ry. s. 73–83.

Hannula, Mika (2004) *Nykytaiteen harharetket: Kommunikaatioprosessi valkoisen kuution ulkopuolella*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Hopkins, David (2000) *After Modern Art 1945—2000*. Oxford : Oxford University Press

Huhn, Tom (2004) Introduction: Thoughts beside Themselves. Teoksessa *The Cambridge companion to Adorno*. Huhn, Tom (toim.), New York: Cambridge University Press.

Hämäläinen, Juha & Kurki, Leena (1997) *Sosiaalipedagogiikka*. Helsinki: WSOY.

Jay, Martin (1984) *Adorno*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Jay, Martin (1994) *Downcast eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.

Kantonen, Lea (2005) *Telтта: Kohtaamisia nuorten taidepajoissa*. Helsinki: Like

Jay, Martin (2008) Autenttisuuden häpeätahraa vastaan: Adornon aitouden kritiikki. Teoksessa Moisio, Olli-Pekka (toim.): *Kätettyjä hahmoja: tekstejä Theodor W. Adornosta*. Helsinki: Minerva. s. 35–52.

Kantonen, Lea (2007a) Keskustelutaide ja keskustelun estetiikka. Teoksessa Bardy, Marjatta ym. (toim.). *Taide keskellä elämää*. Helsinki: Like. s. 127–129

Kantonen, Lea (2007b) Nuorten osallisuus ja näyttelytila. Teoksessa Bardy, Marjatta ym. (toim.): *Taide keskellä elämää*. Helsinki: Like. s. 88–95.

Kantonen, Lea (2010a) Johdanto. Teoksessa *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua: Keskustelemaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*. Kantonen, Lea (toim.). Helsinki: Kuvataideakatemia. s. 7–14.

Kantonen, Lea (2010b) Yhteisötaiteen estetiikkaa ja menetelmiä. Teoksessa *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua: Keskustelemaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*. Kantonen, Lea (toim.). Helsinki: Kuvataideakatemia. s.74–84.

Keller, Ulrich (1998) Preface. Teoksessa Sander, Gunther (toim.). *August Sander: Citizens of the Twentieth Century, Portrait photographs 1892–1952* (August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts) Lontoo: The Mit Press. Käännös: Linda Keller.

Keller, Ulrich (1998) Sander and portrait photography. Teoksessa Sander, Gunther (toim.). *August Sander: Citizens of the Twentieth Century, Portrait photographs 1892 – 1952* (August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts) Lontoo: The Mit Press. Käännös: Linda Keller.

Kellner, Douglas (2008) Theodor W. Adorno ja massakulttuurin dialektiikka. Teoksessa Moisio, Olli-Pekka (toim.): *Kätettyjä hahmoja: tekstejä Theodor W. Adornosta*. Helsinki: Minerva.

- Kotkavirta, Jussi (1999) Theodor W. Adorno – elämästä ja tuotannosta. Teoksessa *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Kotkavirta, Jussi ja Reiners, Ilona (toim.). Tampere: Vastapaino. s. 39–66.
- Kracauer, Siegfried: Photography. Julkaisussa *Critical Inquiry*, 1993, Vol 19, N:o 3. s.
- Kurki, Leena (2000) *Sosiokulttuurinen innostaminen*. Tampere: Vastapaino.
- Müller-Doohm, Stefan (2005) *Adorno: a biography*. Cambridge: Polity press. Käännös: Rodney Livingstone.
- Mäki, Teemu (2005) Valokuva ja valokuvallisuus. Teoksessa *Näkyvä pimeys: esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta*. Helsinki: Like. s. 356–361.
- Mäki, Teemu (2007) Yhteisötaide – tapausesimerkki Be Your Enemy. Teoksessa Bardy, Marjatta ym. (toim.). *Taide keskellä elämää*. Helsinki: Like. s. 232–241.
- Paddison, Max (1993) *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge University Press.
- Price, Derrick & Wells Liz (2009) Thinking about photography: debates, historically and now. Teoksessa *Photography: A Critical Introduction*. Lontoo: Routledge. s. 9–64.
- Ramamurthy, Anandi (2009) Spectacles and illusions: photography and commodity culture. Teoksessa *Photography: A Critical Introduction*. Lontoo: Routledge. s. 193–244.
- Reiners, Ilona (1999) Ei-identtisen estetiikka – *Ästhetische Theorie*. Teoksessa *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Kotkavirta, Jussi ja Reiners, Ilona (toim.). Tampere: Vastapaino. s. 119–144.
- Sarva, Sanna (2003) Julkinen taide työskentelyssäni. Teoksessa *Pinx. Maalaustaide Suomessa: Tarinankertoja*. Sederholm, Helena yms. (toim.). Porvoo: Weilin + Göös. s. 170–171.

- Savolainen, Miina (2009) Pelkojen voittaminen. Teoksessa *Maailman ihanin tyttö*. Helsinki: Blink entertainment. s. 151–155.
- Sederhom, Helena (2007) Yhteisötaiteen juurilla. Teoksessa Kivimäki, Kati ja Kolsio, Hannele (toim.) *Yhteyksiä: Asiaa yhteisötaiteesta*. Rauma: Rauman taiteilijavierasohjelma Raumars ry. s. 37–56.
- Siitonen, Juha (1999) *Voimaantumisteorian perusteiden hahmottelua*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Soininen, Erkki (2010) Projektityön merkitys paikka- ja tilannesidonnaisen taiteen koulutuksessa. Teoksessa *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua: Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*. Kantonen, Lea (toim.). Helsinki: Kuvataideakatemia. s. 15–20.
- Taylor, Brandon (2005) *Art Today*. Lontoo: Lawrence King Publishing
- Tomperi, Tuukka (2005) Johdanto. Teoksessa Freire, Paulo: Sorrettujen pedagogiikka (*Pedagogia do Oprimidon*, 1970). Tomperi, Tuukka (toim.). Tampere: Vastapaino. Suom. Joel Kuortti. s. 9–31
- Weintraub, Linda (2003) *Making Contemporary Art: How Today's Artists Think and Work*. Lontoo: Thames & Hudson Ltd.
- Wells, Liz (2009) On and beyond the white walls: photography as art. Teoksessa *Photography: A Critical Introduction*. Lontoo: Routledge. s. 259–310.
- Wolin, Richard (2008) Mimesin, utopia ja sovitukset: Adornon esteettisen teorian lunastava kritiikki. Teoksessa Moisio, Olli-Pekka (toim.). *Kätettyjä hahmoja: tekstejä Theodor W. Adornosta*. Helsinki: Minerva.

Zuiderwaart, Lambert (1991) *Adorno's aesthetic theory: the redemption of illusion*. Press: Cambridge.

Suulliset tiedonannot ja internetlähteet

Miina Savolaisen luento ”Yhteisötaide osallisuuden rakentajana”. TR1-taidehalli. Tampere 7.2.2011.

Miina Savolaisen luento ”Sukupuolen kemiaa: vastavuoroista identiteettityötä valokuvan avulla” osana Taide ja taudit -luentosarjaa. Tampereen Yliopisto. 23.3.2011

Miina Savolaisen luento ”Lempeä katse. Voimauttavan valokuvan menetelmäohjaajiksi valmistuneiden päättötyöseminaari”. Tampere-Talo. 9.4.2011

Miina Savolaisen luento ”Voimauttavan valokuvan menetelmä. Dialoginen katse - taide ja osallisuus”. Museologian seminaari. Jyväskylä 14.4.2011

WWW1. Teemu Mäen kotisivut. ”Be your enemy -workshop”. Saatavilla www-muodossa: <<http://www.teemumaki.com/teemumakiphotography.html>> viimeksi tarkistettu 14.9.2012

WWW2. Teemu Mäen kotisivut. ” Testing your ideals and identity: Artist's/pedagogue's/curator's thoughts on the Be Your Enemy project”. Saatavilla www-muodossa: <http://www.teemumaki.com/bye_text.html> viimeksi tarkistettu 14.9.2012.

WWW3. Voimauttavan valokuvan internetsivu. ”Maailman ihanin tyttö - valokuvaprojekti”. Saatavilla www-muodossa: <<http://www.voimauttavavalokuva.net/etusivu.htm>> viimeksi tarkistettu 14.9.2012.

WWW4. Uutinen voimauttavan valokuvan internetsivuilla. ”Suomen tunnustetuin yhteisötaideprojekti maailman ihanin tyttö tavoittaa monikulttuurista yleisöä Kanadassa”. Päivitetty 19.10.2011. Saatavilla www-muodossa:

<<http://www.voimauttavavalokuva.net/vieraskirja.htm>> viimeksi tarkistettu 14.9.2012.

Zuidervaart, Lambert (2007) Theodor W. Adorno. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Saatavilla www-muodossa: <<http://plato.stanford.edu/entries/adorno/>> viimeksi tarkistettu 7.3.2011

Julkaisemattomat lähteet

Moisio, Olli-Pekka (2012) Mimesis ja kasvatus. Julkaisematon käsikirjoitus.

Maailman ihanin tyttö -näyttelyseloste TR1-taidehallissa Tampereella järjestetystä näyttelystä. Näyttelyssä käyty 6.2.2011.