

VALOKUVAKESKUSTEN UUSI AIKA

Kulttuuripolitiikan kolmannen vaiheen vaikutukset suomalaisiin
valokuvakeskuksiin

Inka Jurkka
Pro gradu -tutkielma
Kulttuuripolitiikka/valtio-
oppi
Yhteiskuntatieteiden ja
filosofian laitos
Jyväskylän yliopisto
Syksy 2017

Tiivistelmä

VALOKUVAKESKUSTEN UUSI AIKA

Kulttuuripolitiikan kolmannen vaiheen vaikutukset suomalaisiin valokuvakeskuksiin

Inka Jurkka

Valtio-oppi/kulttuuripolitiikka

Pro gradu -tutkielma

Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos

Jyväskylän yliopisto

Ohjaaja: Mikko Jakonen

Syksy 2017

83 sivua

Tämän tutkimuksen tarkoitus on selvittää suomalaisen kulttuuripolitiikan kolmannen vaiheen vaikutuksia valokuvakeskusten toimintaan. Managerialismia (*new public management*) on pidetty suomalaisen kulttuuripolitiikan kolmatta vaihetta kuvaavana käsitteenä. Suomalaisen kulttuuripolitiikan ja sen vaiheiden tutkimus on ollut Suomessa aktiivista. Valokuvakeskuksista ei kuitenkaan ole tehty tieteellistä tutkimusta, vaan ainoastaan muutamia raportteja. Tutkimuksessa aihetta lähestytään teoreettisesti kulttuuripolitiikan kolmannen vaiheen käsitteiden kautta.

Tutkimuksen tarkempana tarkoituksena on selvittää valokuvakeskusten suhtautumista managerialistiseen hallintotapaan ja sen vaikutuksia niin valokuvakeskusten tekemään työhön kuin myös käsityksiin taiteen arvosta ja tulevaisuuden näkymistä. Merkittävä osa managerialismia on markkinaistuminen ja tutkimus selvittää ovatko kolmannen sektorin toimijat eli valokuvakeskukset siirtymässä kohti markkinaistumista eli yksityistä sektoria.

Tutkimuksen aineisto on kerätty kyselytutkimuksella. Valokuvakeskusten edustajat ovat vastanneet sähköpostitse lähetettyyn kyselyyn. Tutkielman analyysimenetelmänä on käytetty teoriasidonnaista sisällönanalyysia.

Tutkimuksen tuloksista voi tulkita, että osa valokuvakeskuksista on avoimia siirtymään kohti kaupallista kenttää tai omaksumaan sieltä toimintatapoja itselleen. Nämä valokuvakeskukset ottavat kuitenkin huomioon taiteen ja kulttuurin arvot toiminnassaan eivätkä halua luopua niistä. Valokuvakeskusten joukossa on myös toimijoita, jotka eivät näe kulttuuripolitiikan kolmannen vaiheen vaikutuksia positiivisina.

Avainsanat: kulttuuripolitiikka, valokuvakeskus, kolmas sektori, managerialismi, luova talous, brändi, prekarisaatio

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	5
1.1 Tutkimuksen tavoite ja tarkoitus	5
1.2 Aikaisempi tutkimus.....	6
1.3 Tutkimusmetodi, aineisto ja kohdeorganisaatioiden valinta	7
1.4 Tutkimuksen rakenne	8
2. SUOMALAISTEN MUSEOIDEN JA TAITEEN KEHITYS	10
2.1. Suomalaisen museokentän synty.....	10
2.2. Taidemuseot ja valokuvataiteen kehitys	12
3. VALOKUVAKESKUKSET SUOMESSA	17
3.1. Valokuvakeskuksen tarkempi määritelmä	17
3.1.1 Valokuvakeskukset	21
3.2 Yhdistys.....	25
3.3 Rahoitus.....	26
4. TUTKIMUSAIHEEN KONTEKSTI	28
4.1 Kolmas sektori.....	28
4.2 Neljäs sektori.....	31
4.3 Kulttuuripolitiikan mallit, kehitysvaiheet ja keskeiset käsitteet.....	33
4.3.1 Managerialismi.....	37
4.3.2 Luova talous	39
4.3.3 Kulttuuripolitiikan neljäs vaihe	41
4.3.4 Uusi kolmas sektori.....	46
5. AINEISTON ANALYYSIMENETELMÄ JA TULOSTEN ANALYYSI.....	49
5.1 Analyysimenetelmä	49
5.2 Tulokset ja analyysi.....	51
5.2.1 Yhdistyksen visio	52
5.2.2 Työ valokuvakeskuksissa	53
5.2.3 Toiminnan tuloksellisuus.....	57
5.2.4 Yhteistyökumppanit ja verkostot.....	58
5.2.5 Brändi ja arvomaailma	60
5.2.6 Yhteiskunnallinen näkemys ja tulevaisuus.....	62

6. PÄÄTÄNTÖ	66
6.1 Tutkimuksen arviointi	70
LÄHTEET	72
LIITTEET.....	80

1. JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen tavoite ja tarkoitus

Tämän tutkimuksen idea on syntynyt kuopiolaisessa VB-valokuvakeskuksessa suoritettuna harjoittelun tuloksena. Harjoittelussa pääsin tutustumaan valokuvakeskuksen arkeen ja sain käytännön kokemusta siitä työstä mitä näissä kulttuurialan yhdistyksissä tehdään. Harjoittelun aikana pro gradu –tutkielmani haki vielä suuntaansa, mutta valokuvakeskuksessa työskentely ja siellä työntekijöiden kanssa keskustelu antoi syyä tälle tutkimukselle. Nykyiseen muotoonsa tutkimus kehittyi maisteriseminaarien myötä.

Tässä tutkimuksessa tutkin suomalaisen kulttuuripolitiikan kolmannen vaiheen vaikutuksia kolmannen sektorin toimijoiden, erityisesti valokuvakeskusten toimintaan. Tutkimuksen keskeisiä kysymyksiä ovat kulttuurin tai kulttuuripolitiikan taloudellistumisen vaikutus kulttuurikenttään ja sen arvoihin. Kulttuuripolitiikan kolmannen vaiheen keskeisiä käsitteitä ovat managerialismi, luova talous, brändäys ja kulttuurivienti. Ovatko managerialismin taloudellista tehokkuutta korostavat toimintatavat näkyneet valokuvakeskusten toiminnassa? Tai onko puhe luovasta taloudesta vaikuttanut valokuvakeskuksiin ja kuinka kulttuurin käyttäminen brändinä näyttäytyy? Sivuan myös kulttuuripolitiikan seuraavaa eli neljättä vaihetta: millainen se on tai tulee olemaan? Tutkimuksen tavoitteena on saada selville erään kulttuurikentän toimijajoukon nykyaikainen tilanne.

Suhtautumiseroja managerialismiin luo se, että vain kaksi valokuvakeskusta on maksullisia joko kokoaikaisesti tai osan vuodesta. Mikkelin valokuvakeskus on kesäisin pääsymaksullinen ja Kuopion VB-valokuvakeskus koko vuoden. VB-valokuvakeskus on näin ollen hieman erilaisessa asemassa kuin muut valokuvakeskukset, joten tutkimuksessa on mahdollista tarkastella onko kahden erityyppisen mallin eli osaltaan omarahoitteisen sekä vain julkisesti ja yksityisesti tuetun yhdistyksen välillä eroavaisuuksia.

Yleinen tutkimuskysymykseni tässä tutkimuksessa on seuraava: *millaisia vaikutuksia kulttuuripolitiikan kolmannella vaiheella on ollut valokuvakeskusten toimintaan?* Seuraavat kaksi kysymystä syventävät ensimmäistä kysymystä ja viimeinen eli neljäs kysymys ohjaa kohti tulevaisuutta.

- Kuinka kolmas vaihe on vaikuttanut kolmannen sektorin toimijoiden työkuvaan?
- Onko markkinaistuminen uhka vai mahdollisuus? Mitä markkinaistuminen tekee taiteen arvolle?
- Onko valokuvakeskusten toiminnassa jo merkkejä kulttuuripolitiikan neljännessä vaiheesta?

1.2 Aikaisempi tutkimus

Tieteellistä tutkimusta valokuvakeskuksista ei juurikaan ole. Valokuvakeskuksista on tehty joitain raportteja. Varhaisin löytynyt raportti valokuvakeskuksista on *Valokuvakeskus – työryhmän muistio* vuodelta 1992 ja se on opetusministeriön tilaama selvitys valokuvakeskuksista. Toinen opetusministeriön selvitys, jossa käsitellään valokuvakeskuksia, on Marjatta Tikkasen ”*Selvitys valokuvataiteen kentästä*” vuodelta 2001. Tiedot ovat näin ollen vanhentuneita, sillä valokuvakeskusten kenttä on muuttunut monin tavoin ja valokuvakeskuksia on perustettu lisää vuoden 2001 jälkeen. Vuoden 1992 muistio kylläkin kertoo arvokasta historiallista tietoa siitä, millaiselta valokuvakeskusten kenttä on näyttänyt niiden perustamisen alkuvuosina. Valokuvakeskuksia ja erityisesti niiden perustamista on sivuttu hieman eri teoksissa tai tutkimuksissa, esimerkiksi valokuvataiteen opuksessa *Valokuvataiteen ydin: 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe* (Lintonen, Rastenberger & Heikka 2014). Kaiken kaikkiaan tieto valokuvakeskuksista on melko hajanaista ja apuna olen yrittänyt käyttää valokuvakeskusten omia internet-sivuja, mutta informaation määrä on ollut niillä vaihtelevaa. Tutkielmani yhtenä tavoitteena on täyttää joiltain osin kulttuuripolitiikan tutkimuksessa valokuvakeskusten kohdalla ammottavaa aukkoa.

Suomalaisen kulttuuripolitiikan tutkimuksissa esiintyvät usein samat nimet ja tässäkin pro gradu -tutkielmassa useat tutkijat nousevat esille monipuolisesti niin kolmannen sektorin ja managerialismin käsitteiden kuin myös kulttuuripolitiikan eri vaiheiden tutkimuksessa.

Esimerkiksi Anita Kangas, Esa Pirnes, Pasi Saukkonen, Minna Ruusuvirta ja Simo Häyrynen ovat tutkineet laajasti eri kulttuuripolitiikan aiheita. Tutkimukseen liittyvää käsitteistöä, kuten kolmatta sektoria, managerialismia ja luovaa taloutta on tutkittu paljon ja näkökulmia käsitteisiin löytyy monelta eri alalta. Kolmannen sektorin osalta tässä tutkimuksessa olen hyödyntänyt muun muassa Voitto Helanderin, Ilkka Heiskasen, Martti Siisiäisen ja Minna Ruusuvirran tutkimustuloksia. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisussa *Kulttuurialan kolmas sektori* (2010:24, 6) todetaan, että kulttuurialan kolmatta sektoria on tutkittu varsin vähän eikä alan ilmentymiä ole myöskään tutkittu juurikaan. Vuoden 2010 jälkeen ainakin Ruusuvirta ja Saukkonen ovat tutkineet taide- ja kulttuurialan kolmatta sektoria, mutta kulttuurialan selvityksille on edelleenkin tarvetta. Managerialismin tutkimus on Suomessa monialaista, mutta omassa tutkimuksessani olen tutustunut muun muassa Miikka Pyykkösen, Petri Koikkalaisen ja Kari Kulovaaran ajatuksiin. Katri Halosen väitöskirja *Kulttuurituottajat taiteen ja talouden risteyskohdassa* (2011) avaa nimensä mukaisesti kulttuurituottajien työtä ja näin ollen antaa tarpeellista tietoa kulttuuritoimijoiden suhtautumisesta markkinaistuvaan kulttuurialaan. Myös Saara Taalas on tutkinut luovan talouden sekä kulttuurin ja talouden suhdetta markkinoiden käsitteen avulla (Kohti hybriditalouden haastetta, 2009). Muun muassa Hanna Kuusela ja Katja Valaskivi ovat käsitelleet luovaa taloutta, kulttuurivientiä ja kulttuurin brändäystä.

1.3 Tutkimusmetodi, aineisto ja kohdeorganisaatioiden valinta

Tässä tutkimuksessa metodina on kyselytutkimus. Kyselyllä saatu aineisto on käyty läpi hyödyntäen sisällönanalyysia ja abduktiivista päättelyä. Paneudun aineiston analyysitapaan syvemmin luvussa viisi. Kysely oli tälle tutkimukselle sopivin valinta, sillä sen avulla sain uutta tietoa valokuvakeskuksilta, jota ei ollut mahdollista löytää esimerkiksi kirjallisuudesta. Haastattelut olivat vaihtoehtona aineistonkeruumenetelmäksi, mutta niiden toteuttaminen olisi vaatinut useita eri resursseja, esimerkiksi rahoitusta matkustuskuluihin ja enemmän aikaa. Minulla ei ollut mahdollista saada näitä resursseja, joten päädyin kyselyyn, joka oli helpompi toteuttaa. Tein kyselyn Google Forms -kyselylomakeohjelmalla ja lähetin sen sähköpostitse valokuvakeskuksille. Kohdensin kyselyn valokuvakeskusten toiminnanjohtajille tai tarpeen mukaan valokuvakeskusten

yhdistysten hallitusten puheenjohtajille. Jos valokuvakeskuksen kotisivuilta ei löytynyt sopivaa henkilöä, jolle kyselyn olisi voinut osoittaa, lähetin kyselyn kyseisen valokuvakeskuksen info-sähköpostiin. Muutama valokuvakeskus ilmoitti vastaavansa kyselyyn useamman työntekijän kesken, jotta informaation määrä olisi kattava.

Lähetin kyselyn kymmenelle suomalaiselle valokuvakeskukselle. Kohdeorganisaatioiksi valitsin kaikki valokuvakeskukset, jotta tulokset voisivat olla mahdollisimman kattavat ja aineistoa olisi silti riittävästi, mikäli jotkin valokuvakeskukset eivät osallistuisikaan kyselyyn. Vastaajilla oli noin 2,5 viikkoa aikaa vastata kyselyyn ja lähetin neljä päivää ennen vastausajan umpeutumista valokuvakeskuksille muistutusviestin. Vastauksia tuli lopulta kuudesta valokuvakeskuksesta, joka oli melko sopiva määrä, mutta 7-8 vastausta olisi ollut ihanteellinen. Kysely sisälsi vain avoimia kysymyksiä, joita oli yhteensä 20. Kysymykset oli jaoteltu kuuteen eri osioon omien teemojensa mukaan. Kyselyn ensimmäinen ja kolmas osio mukailevat Sorjosen (2004) tutkimuksessa käytettyjä kysymyksiä. Tämä sen takia, koska ne olivat sopivia myös tähän tutkimukseen. Olen säilyttänyt erityisesti kolmannessa osiossa kysymykset samankaltaisia kuin Sorjosen omassa tutkimuksessaan, koska sellaisenaan kysymysten tarkoitus tulee parhaiten esiin.

Kysely ei ollut anonyymi vastaajille, sillä he joutuivat valitsemaan kyselyn alussa oman valokuvakeskuksensa. Tämä oli sen vuoksi, jotta minun tutkijana olisi helpompi tietää kuka kyselyyn on vastannut ja muistuttaa niitä, jotka eivät olleet vastanneet vielä. Tämän lisäksi oli hyödyllistä tietää kuka vastaa, kun analysoin vastauksia ja muodostin aineistosta suurempaa ja yleisempää kuvaa. Tutkimukseen vastaukset on kuitenkin anonymisoitu, sillä julkisesti vastaajien paljastaminen ei ole tarpeellista.

1.4 Tutkimuksen rakenne

Tutkielman toinen luku käsittelee suomalaisten museoiden ja taiteen kehitystä tiivistetysti. Tämä on tarpeellista, jotta voidaan ymmärtää valokuvakeskusten syntytarina. Kolmannessa luvussa käydään läpi mikä valokuvakeskus on, millaisia tehtäviä ja tarkoituksia niillä on sekä tarkemmin minkälaisia suomalaiset valokuvakeskukset ovat. Kolmannessa luvussa

avaan myös yhdistyksen käsitettä ja valokuvakeskusten rahoitusta. Neljäs luku on tutkimuksen teoreettinen osuus, jossa käsitellään kolmannen ja neljännen sektorin käsitteitä, suomalaisen kulttuuripolitiikan mallia, eri kehitysvaiheita ja erityisesti kolmannen kehitysvaiheen käsitteitä. Kolmannen sektorin käsitteen avaaminen on tärkeää tutkimuksen kannalta, sillä tutkimuskohteet eli valokuvakeskukset ovat kolmannen sektorin toimijoita. Näin ollen käsitteen avaaminen auttaa ymmärtämään minkälaisien periaatteiden pohjalta valokuvakeskukset toimivat tai kuinka niiden oletetaan toimivan. Peilaan kolmannelle sektorille perinteisenä pidettyjä ominaisuuksia tutkimuksen edetessä managerialismin vaikutuksiin. Kolmannen sektorin lisäksi käyn läpi neljännen sektorin käsitettä. Neljännen sektorin käsitettä on kiinnostavaa tuoda esiin, sillä se sekoittaa yleistä kolmen sektorin mallia.

Tarkastelen neljännessä luvussa kulttuuripolitiikan neljättä vaihetta ja uuden kolmannen sektorin tarkoitusta. Kyseisessä luvussa käsitellään työelämän muutoksia ja hybridisaatiota. Viides luku sisältää aineiston analyysimenetelmän avaamista sekä tutkimustulokset ja niiden analyysin. Kuudennessa luvussa päästään tutkimuksen loppuun yhteenvedon myötä. Aineistonkeruussa käytetty kysely löytyy tutkimuksen liitteistä.

2. SUOMALAISTEN MUSEOIDEN JA TAITEEN KEHITYS

2.1. Suomalaisen museokentän synty

Sanan ”museo” alkuperä eli etymologia sijoittuu antiikin Kreikkaan ja Roomaan. Antiikin kreikassa tieteen ja taiteen jumalattarille eli muusille oli pyhitetty paikka, jota kutsuttiin sanalla *museion*. Antiikin roomalaiset puolestaan kävivät filosofisia keskusteluita paikassa nimeltä *museum*, joka on latinaa. Vaikka museo- sanan nykyaikainen merkitys on alkanut muodostua vasta 1700-luvulla, voi sen merkityksen juuret nähdä jo antiikin aikaisissa *museion* ja *museum*- sanoissa. Ne ovat olleet paikkoja, jotka pyhitetään arvokkaille asioille ja joissa voi käydä sivistynyttä keskustelua tai saada sivistystä. Hatakan mukaan ajatus, että esineitä pidetään aarteina ja säilyttämisen arvoisina, on peräisin jo antiikista. (Hatakka 2007, 1–2.)

Keskiajalla kuvataidetta esitettiin kirkoissa, joissa kuvien tehtävänä oli ”opettaa lukutaidotonta kansaa, vahvistaa muistikuvia ja herättää hartautta”. Renessanssi oli uuden vapautuneemman ihmiskäsityksensä myötä keskiajan vastakohta. Hallitsijat alkoivat perustaa omia taide- ja luonnontieteellisiä kokoelmiaan. Museolaitos alkoi maallistua, kun kokoelmia pyrittiin keräämään historiallisin kriteerein. 1600-luvun valistusfilosofian aikana tieteellinen kehitys synnytti yliopistolliset museot ja kokoelmat sekä suunnitelmat ainoastaan teknisistä museoista. Opastaminen ja kasvattaminen nähtiin 1700-luvulla entistä enemmän museoiden tehtävinä. Orastava teollisuus oli synnyttänyt uuden porvariston ja ajatusmallin, jonka mukaan museoiden kokoelmia ryhdyttiin järjestelemään ja luokittelemaan tieteenaloittain. Ranskan vallankumous teki museoista julkisia ja yhteiskunnallisesti sivistäviä instituutioita. (Kostet 2010, 17–19.) 1800-luku olikin Euroopassa viimeistään museoiden perustamisen kulta-aikaa. Aika oli otollinen, sillä erilaisia kokoelmia oli ehtinyt kerääntyä kuninkaallisille, yksityisille henkilöille kuin myös yliopistoille tutkimus- ja opetuskokoelmina (Pettersson & Kinanen 2010, 9). 1800-luvulla Euroopassa museoista rakennettiin kansakuntien identiteetin ylläpitäjiä, joissa kansalaiset pääsivät tutustumaan oman valtionsa menneisyyteen (Kostet 2010, 19).

Suomessa museotoiminta juontaa juurensa oman kulttuurin kiinnostukseen ja on näin ollen kiinnitettävissä muun Euroopan tavoin kansallisvaltioiden ideologian nousuun (Kostet 2010, 17). 1800-luvulla eri alojen suomalaismieliset henkilöt, muuan muassa Daniel Juslenius (1676–1752), Henrik Gabriel Porthan (1739–1804), Elias Lönnrot (1802–1884) ja Johan Vilhelm Snellman (1806–1881) edistivät osaltaan suomalaisen historian keräämistä ja tiedon kokoamista. Kansallisuusliike alkoi kehittyä ja sen myötä syntyi kansallisuusaatetta ajavia järjestöjä ja lähtökohta perustaa museoita. Oman suomalaisen kulttuurin tallentamista pidettiin tärkeänä niin 1800-luvun suomalaisuuden hengen nostattamisen takia kuin myös tulevaisuutta varten. (Kostet 2010, 20–25.) Lontoon maailmannäyttely vuonna 1851 antoi sysäyksen ryhtyä erittelemään kokoelmia erillisiksi museoiksi. Ensimmäinen paikallismuseo syntyi Raaheen vuonna 1865 ja se säilyikin pitkään Suomen ainoana museona. Paikallinen kiinnostus omaa kansallista kulttuuria kohtaan lisääntyi 1850-luvulta lähtien erilaisten järjestöjen, ylioppilaskuntien ja myöhemmin 1880-luvulta lähtien myös paikallismuseoiden ylläpitäminä. (Kostet 2010, 25–26.)

Oman kansallisen kulttuurin tallentamisen lisäksi museoiden tärkeänä tehtävänä nähtiin kansan sivistäminen. Jo 1800-luvun puolivälissä luotettiin siihen, että museot melko automaattisella tavalla tekisivät kansalaisistaan sivistyneempiä, mutta alkuvaiheen innostuksen jälkeen museoiden kävijämäärät jäivät kovin vähäisiksi. Näyttelyiden maksullisuus rajoitti osaltaan kävijöiden määrää, vaikka esimerkiksi Suomen Taideyhdistys avasi näyttelynsä ilmaiseksi tiettyinä päivinä muutamaksi tunniksi. Museoiden kävijät olivat yleensä sivistyneistöä, jolla oli kiinnostusta esimerkiksi kuvataiteita kohtaan. Ateneumin kävijämäärää koetettiin kasvattaa pääsemällä eroon taiteen ”ylhäisyydestä”, sillä työväestö ei kokenut taidetta omakseen. Samaa keskustelua kulttuurin ja taiteen saavutettavuudesta ja niiden yleisöistä käydään vielä tänäkin päivänä. (Levanto 2010, 94–96.)

Ateneumille valittiin vuonna 1913 uusi intendentti Gustaf Strengell, joka halusi kokeilla pääsymaksun laskemisen vaikutusta kävijämääriin. Tiettyinä sunnuntaina pääsymaksu laski 50 pennistä 10 penniin ja kävijämäärät kasvoivat kaksinkertaisesti entiseen

verrattuna. Strengell pyrki intendenttinä tuomaan museon lähemmäksi yleisöä eli tekemään museosta yleisöystävällisen, mutta Strengellin uran jälkeen tämä kehitys ei jatkunut museoissa. Museoiden päämäärät eivät kohdanneet yleisön toiveiden kanssa ja niiden koettiin jääneen menneisyyteen kiinni. Näin ollen kävijämäärät pysyivät vuosikymmeniä vähäisinä. (Levanto 2010, 96–98.) Museoita pyrittiin tuomaan lähemmäksi yleisöä olemalla itse aktiivinen osapuoli. Museot järjestivät opastuksia ja osallistavia tapahtumia muun muassa lapsille. Strengell halusi painottaa museoiden kokemuksellisuutta. 1960-luvulta lähtien lapset otettiin entistä vahvemmin museoiden toiminnassa huomioon. (Levanto 2010, 100–102.)

1800-luvun lopulla alkanut museoiden syntyminen ei ollut Janne Vilkun (2010, 27) mukaan viranomaistoiminnan tulos, vaan yhteisöjen. Museot toimivat aluksi pitkään vapaaehtoisvoimin, sillä museoiden heikon taloudellisen tilanteen vuoksi työntekijöiden palkkaaminen ei ollut mahdollista. Museoiden valtiollinen tai kunnallinen rahoitus oli epätasa-arvoista, sillä suurimmat kaupungit saattoivat saada avustuksia, kun taas Itä- ja Pohjois-Suomessa rahoituksen saaminen oli vaikeampaa. (Kinanen 2010, 62.) Vuonna 1923 perustetun Suomen Museoliiton tarkoituksena oli toimia museoalan edunvalvojana, parantaa museoiden taloudellista asemaa ja kouluttaa museoiden työntekijöitä. Museoliitto anoi opetusministeriöltä avustusta niin liiton omaan toimintaan kuin myös maaseutumuseoille jaettavaksi. Avustusanomus hyväksyttiin lopulta vuonna 1927. 1940-luvun lopulta lähtien Museoliitto on saanut säännöllisesti korvamerkittyä avustusta valtiolta. (Kinanen 2010, 62, 66.) Museoalan todellinen organisoituminen alkoi vasta toisen maailmansodan jälkeen, kun kunnallisiin museoihin ryhdyttiin perustamaan vakituisia virkoja ja kun opetusministeriö ryhtyi 1960-luvulla pohtimaan museoiden mahdollisuuksia kulttuurilaitoksina. (Vilkuna 2010, 27.)

2.2. Taidemuseot ja valokuvataiteen kehitys

Kulttuurielämä Suomessa 1800-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä koostui pitkälti erilaisista seuroista, joissa harrastettiin kirjallisuutta, teatteria ja musiikkia. Taide oli vielä melko näkymätön asia yhteiskunnassa, sillä taidetta ei ollut nähtävillä yleisölle museon

puuttuessa eikä taiteilijoita koulutettu. Taidekenttä ei päässyt kehittymään ilman näitä instituutioita. Sivistyneistön piirissä nähtiin kuitenkin tarve taidekentän kehittämiseksi ja parhaana keinona kehitykselle koettiin yhdistyksen perustaminen. Suomen Taideyhdistys perustettiin vuonna 1846 ja Suomen Taideteollisuusyhdistys vuonna 1875. Taideyhdistys pyrki toiminnallaan edistämään kuvataiteen tuntemusta ja järjestämään kuvataiteen koulutusta. Teollistumisen myötä taideteollisuuden merkitys kasvoi ja käsityöläisille suunnatun Taideteollisuusyhdistyksen tavoitteet olivat samankaltaiset kuin Taideyhdistyksellä. (Pettersson 2010, 168–169.)

Taideyhdistyksen toimintaan kuului myös oman kokoelman kerryttäminen. Muutama vuosi yhdistyksen perustamisesta kuitenkin huomattiin, ettei Suomesta löytynyt tarpeeksi laadukasta taidetta, jota voitaisiin ottaa kokoelmiin. Oman kokoelman kasvattamiseen päästiin kuitenkin hieman myöhemmin, kun taideopiskelijoille täytyi hankkia malliteoksia. Taideyhdistys hankki ensimmäisinä malliteoksina ulkomaista taidetta ja vanhojen mestariteosten kopioita. Suomalainen taide oli saavuttanut vuonna 1858 Taideyhdistyksen mukaisen tason, sillä sitä ryhdyttiin hankkimaan kokoelmiin. Taidekokoelma sai virallisen aseman vuonna 1868, mutta sitä pidettiin esillä Taideyhdistyksen huoneistossa Helsingissä vuosina 1862–1888. Kokoelma sai kansallisen aseman, kun se oli muutettu Ateneumiin vuoden 1887 jälkeen. (Pettersson 2010, 169–172.) Petterssonin (2010, 191) mukaan suomalaisten taidemuseoiden synty on kytköksissä vahvasti ”yksityisten keräilijöiden ja kokoelmien historiaan”. 1900-luvun alussa myös kaupungit ryhtyivät keräämään omia taidekokoelmia ja perustamaan museoita. Kokoelmat ja museot keskittyivät oman alueen taiteeseen. (Pettersson 2010, 191.)

Valokuvataiteen kehitys on ollut kuvataiteiden rinnalla hitaampaa. Valokuvaus harrastuksena Suomessa on kuitenkin kulkenut omaa kehityskulkuaan jo 1800-luvun loppupuolelta lähtien. Suomen ensimmäinen valokuvauksen harrastajien yhdistys, Fotografiamatörklubben i Helsingfors, perustettiin vuonna 1889. Kameraseuroja ryhdyttiin perustamaan tulevana vuosina myös muualla Suomessa. 1930-luvulle tultaessa kameraseuroja oli ehtinyt syntyä jo niin paljon, että vuonna 1932 nähtiin tarpeelliseksi perustaa kameraseurojen kattojärjestö, Suomen Kameraseurojen Liitto. Liittoon kuului jo

perustamisen alussa 12 kameraseuraa. Näiden ympäri Suomea sijaitsevien kameraseurojen tarkoitus oli edistää valokuvaustaiteen harrastusta ja seuroissa jäsenet jakoivat keskenään tietoa valokuvauksesta. Seuroissa oli 1950-luvulle saakka enemmistönä sivistyneistö, mutta 1950-luvulta lähtien, vanhojen jäsenten jo jäädessä pois toiminnasta, seuran jäsenillä ei ollut omaa asemaansa edustavia titteleitä, kuten johtajia tai maistereita. Ainoastaan taidevalokuvauksessa hankitut tittelit olivat mainitsemisen arvoisia. (Saraste 2004, 51–54.)

Ennen pääsyä muiden taiteiden kanssa samaan museoon, valokuvataidetta esitettiin pääsääntöisesti kameraseurojen omissa näyttelyissä. Kameraseuroilla oli tapana järjestää omia vuosikilpailujaan ja pitää kilpailukuvista näyttelyitä. Vuosikilpailut olivat kasvattaneet 1940-luvulla mennessä kameraseurojen kokoelmia. Näille kuville kaivattiin vakituisempaa näyttelytilaa, jossa kokoelmat säilyisivät pidempiä aikoja esillä sen sijaan, että yksittäisten näyttelyiden jälkeen kuvat katosivat kokonaan näkyviltä. Ajatus omasta valokuvataiteen museosta alkoi kehittyä. (Saraste 2004, 144.)

Valokuvataiteen pääsy osaksi taidekenttää on tapahtunut Suomessa vasta 1990-luvulla, kun taidemuseot ryhtyivät hankkimaan valokuvataidetta ja valokuva onnistui samalla murtamaan kuvataiteen kolmikannan eli maalaustaiteen, veistotaiteen ja grafiikan (Saraste 2004, 143; Rastenberger 2014, 117). Sarasteen (2004, 143–144) mukaan valokuvataiteen ostaminen ja sen asettaminen taidemuseon yhteyteen eikä erilliseen valokuvamuseoon, merkitsi taiteen tunnustamista. Valokuvataide onkin joutunut käymään kamppailua asemastaan, sillä se on jäänyt kuvataiteen varjoon eikä sitä ole pidetty yhtä arvostettavana ja vaativana taiteenlajina kuvataiteen rinnalla. Valokuvaa on pidetty liian mekaanisena ja toisaalta helppona taiteenlajina, joka ei kerro tarinaa yhtä hyvin kuin maalaus. (Saraste 2004, 26; 28; 34.) Vaikutuksensa on myös ollut sillä, ettei kaikkea valokuvausta ole pidetty taiteena. Esimerkiksi uutiskuvat, dokumentit ja mainoskuvat eivät kuulu valokuvataiteen kategoriaan ellei niitä sinne erikseen sijoiteta- (Valokuvakeskus - työryhmän muistio 1992, 7; Rastenberger 2014, 15.) Taiteen arvoa onkin lähestytty ennen välineiden ja kädenjäljen kautta: siveltimellä tehty maalaus jättää selkeämmän merkin tekijästään kuin mekaanisesti tuotettu kuva (Saraste 2004, 31–32). Valokuvauksen pääsyä taiteen kentälle on osaltaan

jarruttanut myös valokuvauksen ”näppäilykulttuuri”: kuvia on voitu ottaa mistä asioista tahansa, ilman sen tarkemmin miettimättä miksi kuva otetaan. (Lintonen 2014, 27–28.)

Saraste (2004, 33) kirjoittaa Pierre Bourdieun (1930–2002) ideasta, jonka mukaan sosiaalinen toiminta perustuu kamppailuun niukoista resursseista. Taiteessa kamppailua on käyty siitä, kuinka määritellä taiteilija ja kuka määritelmän tekee. Taidekentällä auktoriteetilla on pääomanaan oikeus määritellä nämä asiat. Oikean taiteen erottaminen harrastamisesta on nähty tärkeänä asiana nimenomaan niukkojen resurssien vuoksi; yleisöt ovat kummallakin samat, joten kilpailu voi olla kovaa. (Saraste 2004, 33–34.) Käsintehdyille taiteelle, oli se sitten maalaustaidetta, veistotaidetta tai grafiikkaa, oli asetettu hyväksytyyn taiteen asema ja sen ulkopuolelle jäivät kaikki muut muodot, jotka eivät toimineet vallalla olevien oppien mukaisesti. Sarasteen (2004, 33) mukaan 1930- ja 1940-luvuilla käyty keskustelu valokuvamuseon perustamisesta kertoo niin valokuvausharrastajien pyrkimyksistä horjuttaa valta-asemassa olevaa taidetta kuin myös tärkeästä askeleesta kohti valokuvan legitimoimista taiteena.

Valokuvataiteen institutionalisoituminen edesauttoi taiteen kentälle pääsemistä. 1960- ja 1970-lukujen taitteessa valokuva sidottiin osaksi taidehallintoa ja valokuvaajille avautui mahdollisuus hakea taiteilija-apurahoja. (Heikka 2014, 237.) Valtiollisella tasolla valokuvasta tuli siis taidetta noin kaksi vuosikymmentä ennen kuin taidekentän sisällä. Valokuva-alan ammatillinen organisoituminen alkoi kehittyä. Valokuvauksen opetus alkoi vuonna 1971 Lahden taideoppilaitoksessa ja vuonna 1972 Taideteollisessa korkeakoulussa. Valokuvataiteen museo perustettiin vuonna 1969. (Heikka 2014, 237.)

1980-luvulla alkoi nopea muutos kohti valokuvataiteen astumista samalle kentällä muun taiteen kanssa. Lintosen (2014, 63) mukaan ”1980-luku on nähty pitkinä jäähyväisinä sodanjälkeiselle Suomelle”. Taloudellinen nousukausi oli valloillaan: taloudellinen hyvinvointi teki valokuvauksesta useammalle saavutettavamman harrastuksen, sillä kamerat eivät olleet halpoja. 1980-luvulla tullessa edellisellä vuosikymmenellä aloitettu valokuvauksen opetus oli ehtinyt tuottaa paljon uusia valokuvaajia, jotka halusivat tasavertaisen näkyvyyden valokuvataiteelle muun taiteen rinnalle. Nämä asiat vaikuttivat

valokuvataiteen nousuun kuin myös valokuvauksen tyylin muuttumiseen. Yhteiskunnallinen ilmapiiri koettiin hieman aikasempaa vapautuneempana ja 1970-luvun yhteiskuntakriittinen dokumentarismi muuttui 1980-luvulla yksilöllisempään, ihmisen kuvaukseen. Taiteen säännöt alkoivat vapautua, kun kuvataiteeseen tulivat mukaan video, performanssi ja installaatio. (Lintonen 2014, 63–66.) Taide alkoi siis monipuolistua eikä valokuvataiteen ulossulkeminen taidekentältä ollut enää perusteltua. Valokuvaajien koulutus, ammattilaisuus ja museot paransivat valokuvataiteen asemaa eikä sitä 1990-luvulle tultaessa voitu enää sivuuttaa.

Valokuvaajien uusi sukupolvi sai aikaan uutta aktiivisuutta, sillä 1980-luvulla järjestettiin vuosittain noin 200 valokuvanäyttelyä. Koko 1960-luvulla näyttelyitä oli ollut noin 20. Taidemuseot ryhtyivät hiljalleen ottamaan valokuvataidetta ohjelmistoonsa. Valokuvataiteen omia näyttelytiloja syntyi vuosittain; osa oli gallerioita ja osa valokuvakeskuksia. (Lintonen 2014, 66–67.)

3. VALOKUVAKESKUKSET SUOMESSA

Tässä luvussa käsittelen ja esittelen valokuvakeskuksia tarkemmin. Tietoa valokuvakeskuksista on koottu niiden omilta kotisivuilta ja lähteitä on hankalaa merkitä yksityiskohtaisesti tekstiin. Tässä luvussa kohdat, joissa ei ole lähdemerkintää, ovat peräisin valokuvakeskusten kotisivuilta. Valokuvakeskusten kotisivujen osoitteet löytyvät lähdeluettelosta.

3.1. Valokuvakeskuksen tarkempi määritelmä

Valokuvakeskus on pääasiassa valokuvataidetta esittelevä näyttelypaikka. Valokuvakeskuksia on Suomessa kymmenen ja ne sijaitsevat Oulussa, Kuopiossa, Jyväskylässä, Kotkassa, Lappeenrannassa, Mikkelissä, Lapualla, Turussa, Tampereella ja Raaseporissa. 1980-luvulla perustetuista ensimmäisistä valokuvakeskuksista tuli niiden perustamisen jälkeen nopeasti alueellisia valokuvakeskuksia (Lintonen 2014, 66). Alueellisten valokuvakeskusten erityistehtävänä on tähän päivään asti ollut ottaa huomioon oman alueensa valokuvataiteen kehitys ja sen edistäminen (Valokuvakeskus –työryhmän muistio 1992, 8). Rastenbergerin (2014, 159) mukaan ”alueellisista valokuvakeskuksista muodostui 1980- ja 90-luvuilla keskeisiä kansainvälisen toiminnan paikkoja ja ne levittivät postmoderniksi kutsuttuja kuvateoreettisia ajatuksia sekä yleistä valokuvaan liittyvää teoriatietoisuutta”. Valokuvakeskus –työryhmän muistion mukaan alueellisten valokuvakeskusten myötä valokuvataide on levittäytynyt ympäri Suomen ja siitä on tullut maantieteellisesti saavutettavampaa ihmisille. Näin valokuvataiteen ja kuin myös muun taiteen kenttä ei ole enää niin polarisoitunut. Ennen alueellisten valokuvakeskusten perustamista, valokuvataiteen keskus oli Helsinki, jossa sijaitsi valokuvaukseen liittyvät seurakoulu, koulutus, museo ja galleria. (Valokuvakeskus –työryhmän muistio 1992, 8.)

Suomalaisten valokuvakeskusten syntytarina on jokseenkin samankaltainen. Paikalliset valokuvaajat tai muut kulttuurialan toimijat ovat nähneet tarpeen paikalle, jossa esitellä valokuvataidetta, niin paikallista kuin muualta tulevaa, sekä samalla kehittää valokuvakulttuuria ja tuoda aiheesta kiinnostuneet yhteen. Valokuvakeskusten perustamisessa on saatettu nähdä myös tarve erottautua kameraseurojen tavoin muusta

valokuvauksen ”näppäilykulttuurista” ja luoda itse valokuvausta taiteena hieman ammattimaisemmin ottein (Saraste 2004, 90-91). Nämä toimijat ovat ensin perustaneet yhdistyksen, joka on ryhtynyt ylläpitämään valokuvakeskusta. Valokuvakeskuksista kuusi on perustettu 1980-luvulla, joista useampi vuosina 1987 ja 1989. Loput valokuvakeskuksista on perustettu 1990-luvulla sekä 2000-luvun puolivälissä. Kuvataiteen alalle liittyviä järjestöjä rekisteröitiin eniten 1960-luvulla, joten valokuvataidekentän kehittyminen 1980-luvulla on ollut kovin myöhäistä verrattuna kuvataiteisiin (Tikkanen 2001, 34).

Opetusministeriön nimittämän Valokuvakeskus –työryhmän muistiossa (1992, 9) määritellään seuraavasti useimmille valokuvakeskuksille yhteiset toiminnot, joiden työryhmä on katsonut muodostavan alueellisen valokuvakeskuksen ohjelmallisen määritelmän:

- säännöllinen näyttelytoiminta (kotimaisen ja ulkomaisen valokuvauksen esittely sekä näyttelykokonaisuuksien tuottaminen kotimaiseen ja ulkomaiseen levitykseen)
- näyttelytoimintaa tukevat oheispalvelut, tapahtumat, seminaarit ja luentosarjat sekä lukusalin ylläpito (lehdet ja kirjasto)
- valokuvakeskuksen kautta toteutuva koulutus ja jatkokoulutus
- valokuvakeskuksissa toteutettava valokuvan tutkimus- ja julkaisutoiminta
- erikoistuminen, oma profiili ja vastuualue

Vaikka kyseisen työryhmän muistiosta onkin kulunut jo lähes 25 vuotta, voi valokuvakeskusten ohjelmallisten määritelmien katsoa pysyneen lähes samankaltaisina perustuen valokuvakeskusten omiin näkemyksiin toiminnastaan. Muistiossa painotettiin myös valokuvakeskusten itsenäisyyttä, jonka ansiosta keskuksilla on mahdollisuus itse valita ja suunnitella ohjelmistonsa. Itsenäisyys ja vapaus on johtanut mahdollisuuksiin kehittää omia toimintatapoja kulttuurikentällä: poikkitaiteellista yhteistyötä, joustavuutta ja nopeaa reagointia kulttuurialan muutoksiin ja trendeihin. (Valokuvakeskus –työryhmän muistio 1992, 9–10.) Valokuvakeskus –työryhmä (1992, 39) kuitenkin ehdotti muistiossaan valokuvakeskuksille niiden väljästi viiteen ryhmään jaoteltujen toimintamuotojen tarkentamista, eli koulutuksellisten toimintojen, valokuvaa tuottavien ja levittävien

toimintojen, valokuvan tutkimiseen ja tallentamiseen liittyvien tehtävien, yleisöpalveluiden sekä valokuvan julkaisuhankkeiden. Koulutuksessa keskusten tuli vuonna 1992 laajentaa taiteen perusopetuksen osallisuutta paikkakunnalla ja valokuvallisten käytäntöjen yleistämistä koulumaailmassa sekä tehdä yhteistyötä paikallisten ammattioppilaitosten, korkeakoulujen ja yliopiston kanssa ja jatkokouluttaa valokuvaajia, niin ammattilaisia kuin harrastajiakin. Kuten alaluvussa 3.1.1 käy ilmi, koulutus on olennainen osa valokuvakeskusten toimintaa ja taidekasvatus saattaa olla olennainen ehto rahoitusta myönnettäessä. Muiden toimintamuotojen kohdalla työryhmä pyysi valokuvakeskuksilta lisää aluekeskusten keskinäistä yhteistyötä sekä uusien yhteistyökumppaneiden hankkimista (Valokuvakeskus –työryhmän muistio 1992, 40).

Toiminnaltaan valokuvakeskukset eivät ole täysin samanlaisia. Valokuvakeskusten kotisivuja läpikäydessä käy ilmi, että valokuvataide on lähtökohtana valokuvakeskusten toiminnalle, mutta muun kulttuurin sisällyttäminen vaihtelee. Osa valokuvakeskuksista näkee itsensä myös visuaalisen kulttuurin edistäjänä. Tikkasen mukaan valokuva on nykyaikana hyvin näkyvä osa visuaalista kulttuuria, mutta ”rajankäyntiä käydään sekä valokuvakentän sisällä että suhteessa kuvataiteeseen”. Valokuvaa käytetään paljon osana muuta taidetta, joten tarkat rajanvedot valokuvataiteessa eivät ole aina yksinkertaisia. (Tikkanen 2001, 5.) Valokuvakeskukset liittävät toimintaansa myös muuta kulttuuria, kun näyttelyiden lisäksi järjestetty oheisohjelma on sisältänyt muun muassa musiikkia, runoutta, työpajoja, seminaareja ja keskustelutilaisuuksia.

Vaikka keskusten näyttelyohjelmistot painottuvat kotimaisen valokuvataiteen esittelyyn, suurinosa keskuksista järjestää kuitenkin säännöllisesti kansainvälisiä näyttelyitä. Valokuvakeskukset pyrkivät myös viemään näyttelyitään ulkomaille. Useat valokuvakeskukset tuottavat valokuvanäyttelyitä myös muihin kuin omiin tiloihin ja kierrättävät omia kokoelmiaan kiertonäyttelyinä. (Tikkanen 2001, 35.) Perustamisen alkuvuosina valokuvakeskukset järjestivät vuosittaisia valokuvatapahtumia, jotka keräsivät valokuvauksesta kiinnostuneita ammattilaisia ja harrastajia ympäri Suomen ja ulkomailta (Rastenberk 2014, 159). Osa valokuvatapahtumista jatkaa edelleen. Valokuvakeskusten identifioituminen on tärkeä aihe niiden tulevaisuuden kehityksen kannalta. Jo

valokuvakeskusten alkutaipaleella Valokuvakeskus –työryhmä (1992, 40) painotti valokuvakeskusten erikoistumisen tärkeyttä.

Valokuvakeskusten asema kulttuuripolitiikan kentällä on merkittävä, sillä ne tuovat alueellisina ja paikallisina kulttuuritoimijoina taiteen lähelle ihmistä. Tiheää taide- ja kulttuuripalvelujen verkostoa pidetään tasa-arvoisena ja hyvinvointia lisäävänä. (Taide- ja taiteilijapoliittinen toimikunta TAO 2002, 31.) Valokuvakeskukset ovat edistäneet suomalaisen valokuvataiteen kehitystä monipuolisesti: valokuvan tutkimus on laajentunut, visuaalisten taiteiden välinen yhteistyö on lisääntynyt ja valokuvaajien asema ammattimaisina taiteilijoina on parantunut. Valokuvakeskukset ovat myös hyvin pitkälti vastuussa valokuvataiteen esilletuomisesta Suomessa, sillä yksittäiset galleriat eivät välttämättä pysty samankaltaiseen toimintaan kuin alueelliset valokuvakeskukset. (Valokuvakeskus –työryhmän muistio 1992, 10; 38.)

Vaikka valokuvakeskusten historia on kytköksissä suomalaisen museokentän ja myöhemmin taidemuseoiden kehityksen jatkumoon, voidaan nykypäivän valokuvakeskusten asettumista suomalaiseen museokenttään hieman kyseenalaistaa. Ensinnäkin voidaan tarkastella museon määritelmää ja verrata sitä valokuvakeskusten määritelmään ja niiden olemassaolon tarkoitukseen. Kuten luvussa 2.1 tuotiin esiin, museota pidetään kulttuurin (tai tärkeiden asioiden) tallentamisen paikkoina kuin myös kansaa sivistävinä instituutioina. Useat museot painottuvat esittelemään jollain tapaa historiaa, vaikkakin museoiden esittelemien sisältöjen kategorisoiminen yksinkertaisesti historian alle ei ole itsestäänselvää. Esimerkiksi tiedemuseot voivat esitellä asioita, jotka ovat alituisesti relevantteja. Museot myös tuottavat uutta tietoa tutkimusten kautta. (”Mikä on museo?” museoliitto.fi.)

Museoiden historialliset ja edelleenkin relevantit asiat voivat sivistää ja opettaa ihmisiä. Taidemuseot ja muut taidetta esittelevät paikat, esimerkiksi valokuvakeskukset, esittelevät historiallista sisältöä, mutta ne ovat myös uusien taideteosten paikkoja. Jos katsotaan aikaisemmin mainitun Valokuvakeskus –työryhmän muistiossa esillä ollutta alueellisten valokuvakeskusten ohjelmallista määritelmää, niin valokuvakeskusten ja museoiden

tehtävät ovat melko samankaltaisia. Virallisesti valokuvakeskuksia ei kuitenkaan lasketa museoiden piiriin, mikä tulee ilmi esimerkiksi Museoliiton nettisivuilta kohdasta Museotyypit. Toisekseen tulisi myös pohtia sitä miten valokuvakeskukset itse kokevat oman identiteettinsä ja kuinka ne määrittelevät itsensä. Tällainen identiteetin määrittely voi olla merkityksellistä esimerkiksi rahoituksen haettaessa.

3.1.1 Valokuvakeskukset

Seuraava alaluku sisältää tarkempaa tietoa valokuvakeskuksista. Valokuvakeskuksista löytyneet tiedot ovat keskusten omilta kotisivuilta, joten tiedonmäärä vaihtelee sen mukaan, kuinka paljon keskukset itse esittelevät toimintaansa kotisivuillaan. Tarkat lähdeviitteet valokuvakeskusten kotisivuille löytyy lähdeluettelosta.

Fotocentrum Raseborg Valokuvakeskus r.f. (ry)

Ruotsinkielinen Fotocentrum Raseborg Valokuvakeskus r.f. (ry) ja sen ylläpitämä Galleri Zebra on perustettu vuonna 1992. Yhdistyksen tarkoituksena on kehittää ja edistää valokuvataidetta koko läntisellä Uudellamaalla. Galleri Zebrassa on esillä perinteisen valokuvan lisäksi videotaidetta ja muuta poikkitaiteellista sisältöä. Avainsanat Galleri Zebran toiminnassa ovat laajuus ja laatu. Yhdistys järjestää vaihtelevan määrän näyttelyitä vuodessa: vuonna 2016 näyttelyitä oli 16.

Kaakkois-Suomen valokuvakeskus, Lappeenranta

Kaakkois-Suomen valokuvakeskus ry perustettiin huhtikuussa 2005. Valokuvakeskuksen toimialue on Etelä-Karjala. Näyttelytilat ovat Galleria Pihatossa, joka on Lappeenrannan kaupungin omistama tila ja valokuvakeskus toimii kaupungin tiloissa palvelutuottajana. Ensimmäinen vakituinen työntekijä palkattiin vuonna 2015.

Kotkan valokuvakeskus

Kotkan valokuvakeskus ry on perustettu vuoden 2005 toukokuussa ja se on valokuvakeskuksista nuorin. Yhdistys näkee tarkoituksenaan valokuvataiteen ja visuaalisen

kulttuurin edistämisen toiminta-alueellaan. Kotkan valokuvakeskus pitää toiminnassaan ydinkysymyksenä ”valokuvataiteen määrittelyä nykyhetkessä, tässä ajassa, sen kaikkein sisimmän ja rajojen tutkiminen jatkuvasti muuttuvassa maailmassamme”. Valokuvakeskus haluaa pitää itseään valokuvaajien lisäksi foorumina muille visuaalisten taiteiden ammattilaisille ja harrastekuvaajille. Alueellisen valokuvakeskuksen lisäksi yhdistys harjoittaa tiedotus-, julkaisu- ja koulutustoimintaa. Vuonna 2016 valokuvakeskus järjesti 9 näyttelyä.

Luovan valokuvauksen keskus, Jyväskylä

Luovan valokuvauksen keskus ry perustettiin vuonna 1989 ja yhdistyksellä on noin 130 jäsentä. Luovan valokuvauksen keskus pitää ydintehtävinään valokuvataiteen tunnetuksi tekemistä ja harrastusta, parantaa valokuvaajien yhteisiä toimintaedellytyksiä sekä ylläpitää yhteyksiä kotimaisella ja kansainvälisellä taidekentällä. Valokuvauksen keskus järjestää vuosittain valokuvaukseen liittyviä kursseja ja tarjoaa kävijöilleen laajan valokuvakirjallisuuden kirjaston. Näyttelytilana toimii Galleria Ratamo Jyväskylässä ja Luovan valokuvauksen keskus ry järjestää siellä vuosittain kuusi valokuvanäyttelyä. Yhdistyksen jäsenistö koostuu valokuvaajista, valokuvauksen harrastajista ja taiteilijoista.

Mikkelin valokuvakeskus

Mikkelin valokuvataide ry perustettiin vuonna 1988 ja valokuvakeskus vuonna 1989. Yhdistykseen kuuluu yli 60 jäsentä. Valokuvakeskuksen toimialue on Etelä-Savo. Keskuksen tavoitteena on edistää visuaalista kulttuuria ja valokuvataidetta omalla toimialueellaan sekä koko Suomessa. Pääpaino valokuvakeskuksella on suomalaisessa valokuvataiteessa, kuvajournalismissa ja dokumenttivalokuvassa. Mikkelin valokuvakeskuksen toiminnan osa-alueet ovat tutkimus- ja julkaisutoiminta, näyttelytoiminta, tapahtumat, taide- ja mediakasvatus, digipajatoiminta sekä koulutustoiminta. Vuosittaiseen näyttelykalenteriin otetaan mukaan noin 9-10 näyttelyä. Valokuvakeskus pystyy työllistämään toimintavuoden aikana noin 2-3 työntekijää resurssien ja projektien mukaan. Valokuvakeskuksella on yhteistyösopimus Mikkelin

kaupungin kanssa ja se saa tukea Taiteen edistämiskeskukselta. Valokuvakeskus hankkii projektejarahoitusta projektejaan varten.

Pohjanmaan valokuvakeskus, Lapua

Pohjanmaan valokuvakeskus Lakeus ry on perustettu vuonna 1997 ja valokuvakeskus samana vuonna. Toimialueena ovat Etelä-, Keski- ja Pohjanmaan maakunnat. Pohjanmaan valokuvakeskuksen tavoite on edistää ja tehdä tunnetuksi valokuvausta ja valokuvaustaidetta monipuolisesti. Valokuvakeskuksessa pidetään vuodessa noin 10 näyttelyä. Toimintaan kuuluu näyttelyiden lisäksi luennot sekä kilpailu- ja kurssitoiminta. Valokuvakeskus järjestää vuosittain Lakeuden Laajakuvafestivaalin, jossa valokuvaajat luennoivat.

Pohjoinen valokuvakeskus, Oulu

Pohjoinen valokuvakeskus ry - Nordliga fotocentret on perustettu vuonna 1987 ja sen toimialueena on koko Pohjois-Suomi. Valokuvakeskus pitää ydintehtävänäään valokuvataiteen edistämistä ja valokuvakulttuurista tiedottamista sekä toimii valokuvataiteen asiantuntijana toimialueellaan. Valokuvakeskuksen toimintaan kuuluu myös erilaiset valokuvatyöpajat, seminaarit sekä valokuvataideprojektien organisointi ja koordinointi. Pohjoinen valokuvakeskus järjestää vuosittain noin 11 valokuvanäyttelyä. Pohjoinen valokuvakeskus ry:llä on yhteistyösopimus Oulun kaupungin kanssa ja Oulun kaupunki onkin toinen rahoittajista Valtion valokuvataidetoimikunnan ohella. Pohjoinen valokuvakeskus hakee vuosittain rahoitusta myös eri säätiöiltä ja rahastoilta.

Valokuvakeskus Nykyaika, Tampere

Valokuvakeskus Nykyaika ry perustettiin vuonna 1982 ja valokuvakeskus vuonna 1989. Nykyajan toimialue on Pirkanmaa. Yhdistyksen tavoitteena on tuoda esille valokuvausta taiteellisen ilmaisun ja kuvallisen viestinnän muotona, edistää valokuvan vuorovaikutusta muiden taiteenalojen kanssa sekä yhdistää valokuvaajia ja sen yleisöjä. Näyttelyitä Nykyajassa järjestetään vuosittain vaihteleva määrä, mutta vuonna 2016 näyttelyitä oli 19. Oheistoimintaan kuuluu näyttelyihin liittyvät taiteilijatapaamiset, luennot ja työpajat.

Nyky aika on järjestänyt vuodesta 1987 lähtien kansainvälistä Backlight-valokuvatapahtumaa, jossa näyttelyiden lisäksi pidetään seminaareja ja luentoja. Nyky aika pyrkii myös toiminnallaan kasvattamaan valokuvan osuutta julkisissa taidehankinnoissa. Yhdistys saa harkinnanvaraista avustusta Taiteen edistämiskeskukselta, Tampereen kaupungilta ja projekteihin se hakee avustuksia Opetus- ja kulttuuriministeriöltä, yksityisiltä säätiöiltä sekä muilta halukkailta rahoittajilta ja yhteistyökumppaneilta.

Valokuvakeskus Peri, Turku

Valokuvakeskus Peri ry on perustettu vuonna 1987 ja valokuvakeskus samana vuonna. Perin toimialue on Lounais-Suomi. Peri pitää tavoitteinaan valokuvauksen edistämistä ja tunnetuksi tekemistä taiteellisen ilmaisun muotona sekä toimia valokuvaajien ja kaikkien valokuvataiteesta kiinnostuneiden henkilöiden yhdysseiteenä. Perin galleriassa pidetään vuosittain noin 10 valokuvanäyttelyä. Näyttelyiden lisäksi Perissä järjestetään taiteilijavetoista oheisohjelmaa, työpajoja sekä aiheeseen liittyviä luentoja ja keskustelutilaisuuksia. Perin päärahoittajat ovat Taiteen edistämiskeskus ja Turun kaupunki. Peri saa tukea myös Varsinais-Suomen erityisapurahasta, Svenska kulturfonderin tuesta ja muista erikseen haettavista projektikohtaisista avustuksista. Perin saa avustusten lisäksi varoja yhdistyksen jäsenmaksuista sekä näyttelytilan vuokrista.

VB-valokuvakeskus, Kuopio

Victor Barsokevitsch -seura on perustettu vuonna 1982 ja valokuvakeskus vuonna 1987. VB-valokuvakeskuksen toimialue on Pohjois-Savo. Seuran tehtävinä ovat valokuvakokoelmien ylläpito, valokuvakulttuurin tutkiminen, valokuvanäyttelyiden, valokuvajulkaisuiden ja kasvatuksellisen sisällön tuottaminen sekä suomalaisen ja erityisesti itäsuomalaisen valokuvakulttuurin yhdistäminen. Valokuvakeskus järjestää oheistapahtumina kulttuuri-iltoja, luentoja, seminaareja sekä työpajoja. VB-valokuvakeskuksen vuosittainen näyttelykalenteri koostuu 5-6 valokuvanäyttelyistä, joissa esitellään kotimaisten valokuvan lisäksi kansainvälistä valokuvataidetta. VB-valokuvakeskuksen rahoitus koostuu Taiteen edistämiskeskuksen ja Kuopion kaupungin

avustuksista sekä säätiöiltä haettavista avustuksista. VB-valokuvakeskuksella on myös omaa varainhankintaa, jotka tulevat pääsymaksuista.

3.2 Yhdistys

Jokainen valokuvakeskus toimii yhdistyspohjaisesti eli ne ovat kolmannen sektorin toimijoita. Aila Virtasen ja Salme Näsin (2003, 167) mukaan yhdistykset on nähty yhteiskunnassa julkisen sektorin yhteistyökumppaneina, mutta joissain tapauksissa myös kilpailijana, jos yhdistykset tarjoavat samoja palveluita kuin julkinen sektori. Yhdistykset tukevat julkista sektoria tuottamalla omalta osaltaan hyvinvointia kansalaisille. Yksityiseen sektoriin verrattuna yhdistykset on perinteisesti nähty erilaisina niiden toiminnan vuoksi: yhdistykset eivät tavoittele voittoa eikä niiden toiminta ole niin pysyvää kolmannelle sektorille ominaisen vapaaehtoisuuden vuoksi. Yhdistysten omat tehtävät palveluiden tuottamisen lisäksi, esimerkiksi demokratian edistäminen, kansalaisten etujen edustaminen ja yhteiskuntahengen ylläpitäminen, erottavat ne niin julkisesta kuin myös yksityisestä sektorista. Virtasen ja Näsin mielestä yhdistyksiä ei pitäisi tarkastella vain yritysten ja julkisten organisaatioiden aseman ja toiminnan kautta. (Virtanen & Näsi 2003, 167–168.)

Valokuvakeskusten tehtävä yhdistyksinä on taiteiden ja kulttuuriperinnön edistäminen (Virtanen & Näsi 2003, 170). Virtasen ja Näsin (2003, 170) mukaan yhdistyksille ominaista on hyvinvoinnin edistäminen, mutta eri yhdistykset näkevät hyvinvoinnin eri tavalla. Valokuvakeskusten toiminnassa hyvinvointi ei välttämättä ole toiminnan ensisijainen tavoite, mutta se voidaan nähdä niin sanottuna sivutuotteena, sillä taiteesta saatu kokemus ja elämys voi edistää henkistä hyvinvointia. Katri Halosen (2011, 26) mukaan Suomessa kulttuuritoimintaa leimaa pohjoismainen hyvinvointivaltioajattelu. Tämä tarkoittaa, että kulttuuriin ja taiteisiin suhtaudutaan usein hyvinvointia edistävinä asioina, mutta ei välttämättä niinkään puhtaasti ”taiteena taiteen vuoksi”.

Valokuvakeskuksissa yhdistykset nimittävät itselleen hallituksen, joka päättää yhdistyksen ja valokuvakeskusten toiminnasta. Hallitusten toimikaudet eroavat eri valokuvakeskuksissa. Osa valokuvakeskuksista määrittelee itsensä erityisesti aatteelliseksi,

yhteisöllisesti suuntautuneeksi yhdistykseksi, jolla on tietyt arvot ja tavoitteet. Virtasen ja Näsin (2003, 168) mukaan aatteellisilla yhdistyksillä on jokin aate tai intressi, jonka voimalla yhdistys toimii. Aatteelliset yhdistykset eivät tavoittele voittoa, mutta ne voivat kuitenkin harjoittaa taloudellista toimintaa varainhankintaa varten omien sääntöjensä puitteissa. Yhdistysten liiketoiminnan eli esimerkiksi keräysten ja myyjäisten kautta saadut tulot tulee käyttää yhdistyksen sääntöjen mukaisesti, muussa tapauksessa yhdistystä ei voi pitää aatteellisena vaan taloudellisena yhdistyksenä. (Virtanen & Näsi 2003, 169.) Virtanen ja Näsi jakavat yhdistysten tehtävät kahteen osaan, joista aatteellinen on varsinainen tehtävä ja taloudellinen tehtävä toissijainen, vaikkakin sen avulla aatteellinen toiminta on mahdollista. Yhdistysten toiminnan tarkastelu julkisen ja yksityisen sektorin näkökulmasta on ongelmallista sen vuoksi, että yhdistysten toiminnan näkymättömiä ja vastikkeettomia tuloksia ei voida mitata samalla tavalla kuin julkisen ja yksityisen sektorin tuloksia. (Virtanen & Näsi 2003, 169–170.)

3.3 Rahoitus

Kuten muutenkin kulttuurialalla, myös valokuvakeskukset ovat kolmannen sektorin toimijoina kytköksissä valtioon ja kuntiin. Valokuvakeskusten rahoitus perustuu yleisesti valtion ja kaupunkien tai kuntien myöntämiin avustuksiin sekä Taiteen edistämiskeskuksen ja muiden säätiöiden apurahoihin. Paikallistasolla avustuksista päättävät alueelliset taidetoimikunnat, jotka ovat osa Taiteen edistämiskeskusta (Tikkanen 2001, 35). Valokuvakeskukset saavat yleiskustannuksia varten, kuten vuokratuluihin ja palkkakuluihin, vuosittaisia avustuksia kunnalta tai kaupungilta. Niin sanottujen korvamerkittyjen avustusten lisäksi valokuvakeskusten täytyy tehdä useita apurahahakemuksia yksityisille säätiöille näyttelyiden ja uusien projektien järjestämiseen. Yksityisillä säätiöillä ja rahastoilla on nykypäivänä merkittävä asema kulttuuripolitiikassa taiteen ja kulttuurin rahoittajina: niiden antama tuki on kasvanut 1990-luvulta lähtien ja paljon julkista tukea nopeammin (Ruusuvirta & Saukkonen 2015, 371).

Kuopiossa sijaitseva VB-valokuvakeskus on Suomen valokuvakeskuksista ainoa yhdistys, jolla on jatkuvaa omaa varainhankintaa, koska sillä on käytössä sisäänkäsymaksu ympäri vuoden. Pääsymaksuilla VB-valokuvakeskus kerää varoja, joilla itse kustantaa osaa

toiminnastaan. Mikkelin valokuvakeskuksella on kesäisin pääsymaksu. Muut kahdeksan valokuvakeskusta ovat ilmaisia. Tikkasen selvityksen mukaan valokuvakeskuksia tulisi kannustaa omaan varainhankintaan rahoituspohjan monipuolistamiseksi. (Tikkanen 2001, 35–36.) Tikkasen (2001, 36) mukaan Pohjoinen valokuvakeskus ja VB-valokuvakeskus ovat toimintansa alusta alkaen saaneet runsaampaa rahoitusta muihin valokuvakeskuksiin verrattuna. Runsas rahoitus on auttanut keskuksia laajenemaan ja palkkaamaan pysyvää henkilökuntaa, jotka osaltaan luovat toiminnalle pysyvyyttä ja jatkuvuutta. Erityisesti vapaaehtoistoimin toimivissa yhdistyksissä pysyvä henkilökunta on kokoava tekijä. Tikkasen selvityksen mukaan ”alueellisten valokuvakeskusten suurin ongelma onkin vakituisen ammattihenkilökunnan puute, joka estää sekä toiminnan sisällön että rahoituksen pitkäjänteisen suunnittelun”. (Tikkanen 2001, 36.)

4. TUTKIMUSAIHEEN KONTEKSTI

Tässä luvussa avaan aiheen kannalta olennaisia käsitteitä, kuten kolmatta ja neljättä sektoria ja käyn läpi kulttuuripolitiikan eri malleja. Lisäksi käsittelen suomalaisen kulttuuripolitiikan kehitysvaiheita ja erityisesti kolmannen vaiheen tuomia muutoksia kulttuuripolitiikkaan. Luvun lopussa pohdin mahdollisen neljännen kulttuuripolitiikan vaiheen alkamista ja sen ominaisuuksia sekä uuden kolmannen sektorin käsitettä.

4.1 Kolmas sektori

Kolmas sektori on nähty yhteiskunnan osa-alueena, joka aktivoi kansalaisia vapaaehtoiseen ja oma-aloitteiseen toimintaan (Heiskanen 2005, 49). Yksinkertaisimmillaan kolmas sektori on yksityisen ja julkisen sektorin väliin jäävä alue, jolla toimivat moninaiset yhdistykset, järjestöt ja säätiöt, joiden toiminta on useimmiten voittoa tavoittelematonta. Yksityisestä ja julkisesta sektorista ei yleensä puhuta järjestysnumeroilla. Kolmannelle sektorille on ominaista voiton tavoittelemattomuuden lisäksi institutionalisoituneisuus eli yhdistysrekisterijäsenyys, itsehallinnollisuus, yksityisyys, vapaaehtoisuus sekä rahoituksen muodostuminen suurimmaksi osin avustuksista tai lahjoituksista. (Ruusuvirta 2015, 9; Helander 1998, 23, 53.) Kolmatta sektoria pidetään joustavana ja yhteisöllisyyttä edistävänä. Sen heikkouksina on kuitenkin pidetty jatkuvuuden puutetta, laadunvarmistusta, epävarmuutta ja hallinnon ongelmia (Ruusuvirta 2015, 10). Voiton tavoittelemattomuus ja toiminnan vapaaehtoisuus voivat asettaa haasteita jatkuvuudelle ja näin lisätä epävarmuutta.

Siisiäisen (2000, 14–15) mukaan kolmannen sektorin toimiessa ilman voiton tavoittelua, on sosiaalisen pääoman kerryttäminen sille ominaisempi ja kuvaavampi käsite. Sosiaalisen pääoman käsitettä ovat käsitelleet monet teoreetikot, kuten Pierre Bourdieu, Robert D. Putnam ja Ronald Burt. Sosiaalisen pääoman käsite tarkoittaa tiivistetysti verkostojen sisäisiä sosiaalisia suhteita, normeja, keskinäistä luottamusta ja vuorovaikutusta. (Ruuskanen, kts. lähteet.) Siisiäisen mukaan taloudellinen ja kulttuurinen pääoma on tarpeellinen kolmannen sektorin toiminnassa, mutta toiminnan perusta on luotu sosiaaliselle pääomalle (Siisiäinen 2000, 14–15). Taloudellinen ja kulttuurinen pääoma

ovat Bourdieun kehittämiä käsitteitä. Taloudellinen pääoma tarkoittaa tuotantovälineiden omistusta ja kulttuurinen pääoma erilaisia ei-taloudellisia asioita, kuten tietoa, älyä, kokemusta, joista voi olla hyötyä yhteiskunnassa. (Tulkki, 2014.) Taloudellinen ja sosiaalinen pääoma ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa, sillä vahva sosiaalinen pääoma laajoine verkostoineen tukee taloudellista menestystä (Helander 1998, 136).

Kolmannen sektorin käsite tuli osaksi yhteiskuntapoliittista keskustelua 1970-luvulla. Kolmannen sektorin muodostumiseen vaikutti yhteiskunnallinen huoli hyvinvointivaltion ongelmista ja tehottomuudesta. Kolmas sektori nähtiin ratkaisuna siirtämään tiettyjä julkisen sektorin tehtäviä kansalaisille ja yhdistyksille. Tehtävien siirto keventää julkisen sektorin taakkaa ja samalla aktivoi kansalaisia kollektiiviseen toimintaan. (Pyykkönen 2010, 120–123.) Edellä mainittu ratkaisu on Helanderin mukaan ominaisempi poliittiselle oikeistolle, joka haluaa vähentää valtion roolia siirtämällä vastuuta palveluista kansalaisille. Poliittinen vasemmisto taas ei halua julkisen sektorin tehtävien siirtyvän yksityiselle sektorille, joten se kannattaa kolmannen sektorin toimintaa tästä näkökulmasta katsottuna. (Helander 1998, 12.) Kolmannen sektorin mahdollisuuksiin työllistäjänä on kiinnitetty huomiota jo 1980-luvulta lähtien ja lamavuosina 1990-luvulla asian merkitys kasvoi. Kolmas sektori on nähty niin sanottujen välityömarkkinoiden paikkana, johon esimerkiksi pitkäaikaistyöttömät tai vajaakuntoiset kansalaiset voidaan sijoittaa ennen siirtymistä varsinaisille työmarkkinoille. Näin kolmas sektori toimii oikeastaan kuntouttavana työpaikkana ja syrjäytymisen ehkäisijänä. Syrjäytyminen linkittyy kolmannella sektorilla myös vapaaehtoistyöhön, jonka vaikutuksia koko maan työvoimaan on vaikeaa arvioida. (Maukonen 2007; Helander 1998, 89–90.)

Kolmas sektori on tarkemmin tutkittuna laajempi ja epäselvempi alue, koska sille mahtuu hyvin erilaisia toimijoita ja kolmannen sektorin rajanvedot julkisen ja yksityisen sektoreiden välillä ovat hankalia. Helanderin (1998, 53) mukaan kolmannen sektorin määrittelyyn on kehitelty rakenteellis-operationaalinen määrittelytapa, joka on syntynyt laajassa kansainvälisessä John Hopkins -tutkijaryhmässä. Mikäli jokin organisaatio täyttää viisi kriteeriä eli on toiminnaltaan institutionalisoitunut, yksityinen, voittoa tavoittelematon, itsehallinnollinen ja vapaaehtoinen, voidaan sen katsoa kuuluvan

kolmanteen sektoriin. Tätä määrittelyä on pidetty yksinkertaisena, mutta kuitenkin liian ahtaana, sillä se rajaa ulkopuolelle sellaisia organisaatioita ja instituutioita, jotka voidaan nähdä laueammassa määrittelyssä osana kolmatta sektoria, esimerkiksi kirkot ja puolueet. Kirkkojen sulkeminen määrittelyyn ulkopuolelle johtuu sille asetetuista julkisista tehtävistä eli se ei ole täysin yksityinen toimija. Kirkkojen toiminta on muuten kolmannelle sektorille ominaista. Puolueiden kohdalla niiden poliittisuus rajaa ne ahtaammassa määrittelyssä ulkopuolelle, mutta toisaalta puolueiden alajärjestöt, esimerkiksi opiskelijajärjestöt, katsotaan kuuluvan kolmanteen sektoriin herkemmin kuin puolueet. Puolueetkaan eivät ole yksityisiä toimijoita, sillä ne ovat valtiollisia toimijoita niiden asettaessa ehdokkaat valtionehtäviin. (Helander 1998, 53–58.) John Hopkins -tutkijaryhmän määrittelyssä yksityinen ei tarkoita etteikö kolmannen sektorin toimijat saisi olla yhteistyössä esimerkiksi julkisten viranomaisten kanssa, mutta kolmannen sektorin organisaatioiden hallinnon tulisi olla jokseenkin erillään julkisesta sektorista (Helander 1998, 54). Eri toimijoiden sijoittaminen tai pois rajaaminen kolmannelta sektorilta yksityisyyden tai julkisen toimijuuden perusteella saattaa tulevaisuudessa hankaloitua entisestään, jos kolmas sektori saa hoidettavakseen enemmän julkisen sektorin tehtäviä. Siinä tapauksessa kolmannen sektorin määritelmää tulisi uudistaa. Tässä tutkimuksessa kolmatta sektoria lähestytään John Hopkins -tutkijaryhmän yksinkertaisena pidetyn määritelmän kautta, sillä kulttuurialan yhdistykset useimmiten täyttävät määritelmän viisi kriteeriä. Yksinkertaiseen määritelmään on myös helppoa peilata kolmannen sektorin kohtaamia muutoksia ja haasteita.

Teoreettisesti kolmatta sektoria voidaan lähestyä kahdesta näkökulmasta, yhteisöllisesti tai individualistisesti. Näistä ensimmäinen suhtautuu kolmanteen sektoriin kommunitaristisesti eli uskoo kolmannen sektorin vahvistavan yhteisöllisyyttä ja se on kiinnostunut siitä, kuinka kolmas sektori voi olla hyödyllinen yhteisölle ja sitä kautta yksilölle. Toinen lähestymistapa lähestyy kolmatta sektoria individualistisesti ja liberalismien kautta: minkälaista hyötyä yksilö voi saada kolmannelta sektorilta? Tai mitä kolmas sektori voi tehdä yksilölle? Siisäisen mukaan näitä kahta näkökulmaa yhdistää se, että kumpikin uskoo kolmannen sektorin toimivan ainoastaan osallistumisella, mutta tapa osallistua erottaa ne: yhteisöllinen suhtautuu osallistumiseen velvoitteena yhteisen hyvän

vuoksi, kun taas individualistinen näkee osallistumisen vapaaehtoisena. Nämä kaksi ajattelumallia vaikuttavat kolmannen sektorin muodostumiseen ja valtion rooliin siinä prosessissa. (Siisiäinen 2010, 18–20.)

Virtasen ja Näsin (2003, 180) mukaan yhdistykset samaistuvat toimintamalleiltaan enemmän julkisen sektorin kuin yksityisen sektorin puoleen. Tämä tulos selvisi jyväskyläläisille yhdistyksille suunnatusta kyselystä, jossa kysyttiin muun muassa yhdistystoiminnan tärkeimpiä osa-alueita. Tärkeimpänä pidettiin toimimista lakien mukaisesti, hyvinvoinnin edistämistä sekä yhteistoimintaa viranomaisten/julkisen sektorin kanssa. Seitsemästä vaihtoehdosta vähiten tärkeänä pidettiin taloudellisen voiton/ylijäämän tuottamista vuosittain. Kyselyn mukaan yhdistyksiä ei myöskään kiinnosta yksityiselle sektorille ominainen palveluiden tai tavaroiden tuottaminen ja markkinointi. Kyselyn tuloksissa on kuitenkin eritelty eri aloilla toimivien yhdistysten tärkeinä pidettyjä asioita ja kulttuuriala näyttää tulosten perusteella arvostavan suhteita niin taloudellisiin kuin yhteiskunnallisiin sidosryhmiin. Kulttuurialan yhdistykset pitivät tärkeinä edellä mainittujen tärkeiden osa-alueiden lisäksi palveluiden tai tavaroiden tuottamista ja markkinointia sekä julkisten avustusten saamista. (Virtanen & Näsi 2003, 180, 189.) Kulttuurialan toimijoille julkisten avustusten merkitys on yleensä elinehto toiminnan ylläpidolle.

4.2 Neljäs sektori

Julkisen, yksityisen ja kolmannen sektorin lisäksi on jo olemassa neljäs sektori, jolla toimivat yhteiskunnalliset yritykset ja organisaatiot. Nämä yritykset tavoittelevat voittoa, mutta voitto tai suurin osa siitä sijoitetaan yhteiskunnallisen hyvän tuottamiseen. Yhteiskunnallisen hyvän tuottaminen voi olla mitä tahansa auttamista ja asioiden parantamista sekä kehittämistä. Yhteiskunnallisten yritysten on huomattu syntyneen alueille, joilla julkinen sektori toimii heikosti ja, jotka eivät kiinnosta muita yrityksiä. (Tykkyläinen 2014, 146, 151.) Tykkyläisen (2014, 147) mukaan yhteiskunnalliset yritykset voivat kuitenkin menestyä myös perinteisillä markkinoilla pyrkien muuttamaan vanhoja toimintamalleja. Esimerkkinä Tykkyläinen käyttää tällaisista markkinoista lastensuojelua,

jonka palveluista yksityiset yritykset ovat suurimmalta osin vastuussa. Lastensuojelun kaltaisessa toiminnassa yhteiskunnalliset yritykset lähtevät ennaltaehkäisevästä näkökulmasta liikkeelle. (Tykkyläinen 2014, 147, 159.)

Suomessa yhteiskunnallinen yritys terminä on vielä melko uusi vaikka yhteiskunnallisia yrityksiä löytyy Suomesta jo tuhansia. Määritelmät yhteiskunnalliselle yritykselle ontuvat hieman, sillä sen ominaisia liiketoimintamalleja ei ole kirjattu rekistereihin tai tilastoihin. Lainsäädännöstä yhteiskunnalliselle yritykselle läheisin yritysmuoto on sosiaalinen yritys, mutta sekään ei ole täysin sopiva kuvaus, sillä laissa ei oteta selkeästi kantaa sosiaalisten yritysten voiton jakamiseen. (Tykkyläinen 2014, 151–152.)

Yhteiskunnalliset yritykset antavat muulle perinteiselle yritysmaailmalle esimerkin siitä, että yrityksiltä voidaan vaatia enemmän. Tulevaisuudessa yritysten arvovalinnat saattavat nousta entistä enemmän esille, jos kuluttajat vaativat niiltä mielipiteitä erilaisten yhteiskunnallisten ja globaalien ongelmien ratkaisussa, esimerkiksi ilmastonmuutoksen. Yhteiskunnalliset yritykset saattavat antaa painetta muillekin yrityksille paljastaa arvonsa. Tykkyläinen nostaa esiin myös kuntien vastuun, kun ne tilaavat palveluja yksityiseltä sektorilta. Mitkä ovat kuntien näkökulmasta yritysten kilpailutuksen tärkeimmät painopisteet? (Tykkyläinen 2014, 157–158.)

Neljännellä sektorilla tapahtuu usein eri sektoreiden yhteistyötä. Erityisten yhteiskunnallisten yritysten lisäksi yksityisen sektorin toimijat eli tässä tapauksessa myös muut yritykset voivat osallistua kolmannen sektorin toimintaan tukemalla niitä taloudellisesti. Tällaisessa yhteistyössä itse yhteiskunnallisen hyvän tuottamisen lisäksi yritykset voivat muun muassa parantaa omaa imagoaan, yrityksen henkilöstö saa uusia taitoja ja yritys voi myöhemmin luoda uusia yhteistyösuhteita aikaisemmin kartutetun kokemuksen avulla. Kolmannen sektorin toimijoille yrityksiltä saatava taloudellinen hyöty auttaa tavoitteisiin pääsemisessä sekä sanoman levittämisessä. Laajempi tietoisuus hyväntekeväisyyshankkeesta voi tuoda lisää vapaaehtoisia. Yrityksiltä voi myös saada uudenlaista asiantuntija-apua. (Levitt 2012, 128, 132–133.) Levittin (2012, 132) mukaan tällainen sektorit ylittävä yhteistyö on kaikille osapuolille hyödyllinen. Yhteistyön

haittapuolia ei ole paljon, mutta ne voivat toisaalta olla merkittäviä. Yrityksille riskinä voi olla maineen tahriintuminen mikäli tavoitteita ei saavuteta ja sen seurauksena menetetyt potentiaaliset yhteistyösopimukset. Kolmannen sektorin toimijoille yhteistyön riskejä ovat myös tavoitteiden saavuttamisen epäonnistuminen sekä ylipäättänsä epäsuotuisa sopimus rahoittavan yrityksen kanssa. (Levitt 2012, 128.)

4.3 Kulttuuripolitiikan mallit, kehitysvaiheet ja keskeiset käsitteet

Kulttuuripolitiikassa on erotettavissa neljä erilaista mallia, joihin voidaan karkeasti sijoittaa Pohjois-Amerikka ja Euroopan valtiot. Nämä mallit määrittelevät julkisen vallan tapaa avustaa taidetta ja kulttuuria. Ensimmäinen malli on avustajamalli (*the facilitator*), joka on ominainen Yhdysvalloille. Avustajamallin vahvuuksia ovat rahoituksen monipuolisuus, sillä avustusta voi tulla useasta eri lähteestä, mutta useimmiten julkisen rahoituksen osuus jää melko vähäiseksi. (Hillman Chartrand 2002.) Yhdysvaltain mallin puolustajat eivät kuitenkaan sulje julkista rahoitusta täysin pois, mutta niiden yhdistelmässä yksityisen rahoituksen osuus olisi reilusti suurempi. Tämä ei sinänsä ole erikoista, kun ottaa huomioon yhdysvaltalaisen linjan niin taloudessa kuin muutenkin yleisessä ajattelumallissa pitää valtio mahdollisimman pienessä roolissa ihmisten elämässä. Heilbrunin ja Grayn mukaan Yhdysvaltain mallin puolustajat uskovat yksityisen rahoituspohjan tuovan monipuolisemmin tuloja ja näin luovan vahvemman pohjan taiteelle kuin julkinen tuki, joka voi vaihdella valtion tilanteen mukaan. (Heilbrun & Gray 2001, 270.) Avustajamalli antaa tilaa markkinoille eikä valtio puutu siihen minkälaista taidetta rahoitetaan. Ongelmana on kuitenkin se, ettei taiteen ja kulttuurin monipuolisuutta pystytä takaamaan ja pienemmillä taiteenaloilla voi olla hankaluuksia pärjätä. (Hillman Chartrand 2002.)

Toinen kulttuuripolitiikan malli on mesenaattimalli (*the patron*), jossa taiteen ja kulttuurin julkinen avustus perustuu niin sanottuun ”käsivarren mittaan” eli *arm's length*-periaatteeseen (Hillman Chartrand 2002). *Arm's length principle* (ALP) on kulttuuripolitiikan yksi olennaisin käsite, joka määrittelee kuinka vahvasti valtio on mukana kulttuuriin liittyvässä päätöksenteossa eli millaisen ”mitan” päästä valtio toimii.

Käsitettä on vaikeaa kääntää kulttuuripolitiikan kontekstissa sopivaksi suomenkieliseksi käsitteeksi, joten käytän selkeyden vuoksi englanninkielistä käsitettä. *Arm's length principlen* määritelmät vaihtelevat eri valtioissa perustuen niiden yhteiskunnallisiin muotoihin, mutta kaikkia yhdistävänä tekijänä käsite ymmärretään taide- ja kulttuurikenttää poliittiselta sekaantumiselta suojelevana asiana (Mangset 2009, 273). ALP perustuu myös siihen, että päätöksiä tekevät elimet olisivat muodostettu alan asiantuntijoista eli taidetoimikunnista tai taideneuvostosta (Kangas & Pirnes 2015, 31). Näin ollen taiteen autonomialle annetaan tilaa. Haittana mesenaattimallissa on taiteen ja kulttuurin muuttuminen elitistiseksi ja kansasta kaukaiseksi (Hillman Chartrand 2002). Iso-Britanniaa pidetään mesenaattimallin ja ALP:n esimerkkivaltiona, mutta käsitteellä voi kuvata myös muiden valtioiden kulttuuripolitiikkaa, vaikka niitä ei luokiteltaisi mesenaattimalliin kuuluviksi. Näin voidaan määritellä onko tietyn valtion *arm's length principle* heikko vai vahva.

Arkkitehtimalli (*the architect*) on kolmas kulttuuripolitiikan malli, johon muun muassa suomalainen kulttuuripolitiikka sopii. Arkkitehtimallissa valtio on keskeisessä roolissa, sillä taidetta ja kulttuuria rahoitetaan kulttuuriministeriön kautta. Arkkitehtimalli sopii Pohjoismaihin, sillä niissä kulttuuripolitiikka on osa muuta yhteiskuntapolitiikkaa, jolla pyritään parantamaan kansalaisten sosiaalista hyvinvointia. (Hillman Chartrand 2002; Juhola 2011, 10.) Toisaalta Suomessa on myös osia mesenaattimallista, sillä valtion alaiset taidetoimikunnat ovat mukana päättämässä taiteelle ja kulttuurille annettavasta rahoituksesta ja ne toimivat kädenvarren mitan päästä. Opetus- ja kulttuuriministeriön apuna toimivat useat eri asiantuntijaryhmät ja virastot, jotka edustavat laajaa ja monipuolista kulttuurikenttää. Esimerkiksi Taiteen edistämiskeskuksella on olennainen osa kulttuurihallinnossa muun muassa taidemäärärahojen jakamisessa ja valtion taidetoimikuntien toiminnassa. (Kangas & Pirnes 2015, 47, 49.) Suuresta julkisesta tuesta huolimatta myös yksityisen tuen määrä on merkittävä Suomessa erilaisten yksityisten säätiöiden kautta (Ruusuvirta & Saukkonen 2015, 371). Arkkitehtimallin hyvinä puolina pidetään sitä, ettei taide- ja kulttuurialan tekijöiden tarvitse kiinnittää kaupallisuuteen ja markkinoihin samalla tavalla huomiota kuin avustajamallissa. Hillman Chartrandin mukaan haittana voi kuitenkin olla pitkäkestoisen rahoituksen aiheuttama luovuuden

pysähtyneisyys. (Hillman Chartrand 2002.) Tätä voi kuitenkin kyseenalaistaa, sillä kulttuurin saama rahoitus ei välttämättä ole kovin vakaata tai pitkäkestoista vaan se voi olla katkonaista. Viimeisenä kulttuuripolitiikan mallina on insinöörimalli (*the engineer*), jossa valtio hallitsee kaikkea taidetta ja kulttuuria. Tässä mallissa taide ja kulttuuri palvelee valtion poliittisia tavoitteita. Esimerkkejä tällaisesta totalitaristisesta mallista ovat Neuvostoliitto ja Pohjois-Korea. (Hillman Chartrand 2002.)

Suomalaisessa kulttuuripolitiikassa eli kulttuurin yhteiskunnallisessa organisoitumisessa, voidaan nähdä kolme kehitysvaihetta. Ensimmäinen kehitysvaihe eli niin sanottu ensimmäinen pitkä linja, alkoi noin 1860-luvulla, kun ensimmäiset päätökset pysyvistä valtion taidetuista tehtiin. Tätä ennen oli annettu yksittäisiä taiteilijatuksia, mutta nyt pysyvimmin päätöksin tuet jaettiin taideyhdistyksille edelleen jaettaviksi. (Kangas & Pirnes 2015, 24.) Kankaan mukaan tämä käytäntö mukaili hyvin myöhemmän kulttuuripolitiikan tapoja, jossa valtio jakaa tuet, mutta asiantuntijaelimet eli taidekentän sisäiset toimijat päättävät tuen lopullisesta kohteesta. Ensimmäisessä kehitysvaiheessa taide oli ”korkeaa taidetta”, jolla rakennettiin kansallista identiteettiä. Valtio oli suopea sellaisille yhdistyksille, jotka tukivat kansallisen identiteetin vahvistumista ja tätä kautta yhdistyskentän ja valtiovallan sidos vahvistui. (Kangas 2003, 39)

Häyrysen mukaan suomalainen kulttuuri sai vahvan kansallisen leiman, sillä maalta puuttui muiden pohjoismaiden tapaan monarkian ja aateliston perinne, joka olisi luonut taidekokoelmia. Näin ollen ”taide- ja kulttuurielämän kehittäminen lankesi viranomaisten ohella kasvavalle kaupunkiporvaristolle, papistolle ja tilallisille” (Häyrynen 2006, 136). Valtio antoi yhdistyksille enemmän vapauksia toimia asiantuntijana aloillaan, sillä valtio ei itse pystynyt reagoimaan nopeasti taiteenalojen uudistushankkeisiin. Tässä voidaan nähdä perusteet suomalaisten yhdistysten tärkeydelle kolmannen sektorin toimijoina tukemassa julkisen sektorin eli valtion toimintaa: yhdistykset täyttivät ne kohdat kulttuurikentällä, joihin valtiovallalla ei ollut samanlaista joustavuutta. (Kangas & Pirnes 2015, 24; Kangas 2003, 40.)

Kangas (2003, 41) nostaa esiin kamppailun oikeudesta määritellä taiteen sisältö ja laatu ensimmäisen pitkän linjan aikana. Kangas puhuu tässä tapauksessa kielipoliittisista ja puoluepoliittisista suhdanteista, mutta kuten luvussa 2.2 tuodaan esille, taiteen sisällä on käyty kamppailua siitä, kuka määrittelee taiteen ja kuinka se määritellään. Taidekenttä oli alkuvaiheessa 1800-luvun lopulta 1900-luvun ensimmäisille vuosikymmenille vielä hyvin pitkälti varakkaampien yhteiskuntaluokkien aluetta, jotka saattoivat olla puoluepoliittisestikin hyvin homogeenistä ryhmää.

Kulttuuripolitiikan voidaan katsoa pysyneen suhteellisen samankaltaisena 1960-luvulle saakka: vaikka puoluepoliittisesti kulttuuripolitiikasta oltiin eri mieltä, ei uusia muutoksia tai järjestelyjä noussut esiin. Taidekenttä sai toimia vapaasti ja sillä oli autonomia. (Kangas & Pirnes 2015, 24.) Kulttuuripolitiikan toinen kehitysvaihe liittyy yleiseen hyvinvointivaltion syntymiseen. Hyvinvointivaltion ajatus juonsi juurensa jo aikasemmin 1900-luvulla alkaneeseen keskusteluun ”esivallan velvollisuuksista järjestää sosiaalipalvelut”. Yhteiskunnan nähtiin olevan vastuussa kansalaisten välisestä tasa-arvosta. (Häyrynen 2006, 150.)

Kulttuurin puolella taide oli säilynyt 1960-luvulle saakka sisällöllisesti korkeakulttuurina, mutta nyt tarvittiin uutta kulttuuripolitiikkaa, joka toisi taiteen lähemmäksi laajempia väestöryhmiä. Vuodesta 1965 lähtien valtion taidehallintoa ryhdyttiin kehittämään ja esimerkiksi taiteen ja taiteilijoiden tukeminen ja aseman parantaminen oli askel kohti taidekentän hyvinvoinnin parantamista. Suomen taidepolitiikan ja 1970-luvulla virallisesti kulttuuripolitiikan kehityksen taustalla oli YK:n Unesco, joka oli ryhtynyt puhumaan taiteen saavutettavuuden edistämisestä, kulttuurin demokratisoinnista ja kulttuuridemokratiasta. (Kangas & Pirnes 2015, 25.) Kankaan mukaan toisen pitkän linjan aikana kulttuuripolitiikka liittyi osaksi yhteiskuntapolitiikkaan ja yhteiskuntasuunnitteluun sisältyvää valtakäytännönä, jonka mukaan ”politiikalla kyettäisiin aikaansaamaan etukäteen laskettuja toivottuja vaikutuksia yhteiskunnassa”. Valtio olikin nyt hiljalleen taiteen edistäjä eikä vain taiteen tukija. Taiteentekijöiden hyvinvoinnin lisäksi tasa-arvon taiteessa ja kulttuurissa nähtiin tuovan kansalaisille hyvinvointia. Taiteen autonomian voi katsoa olleen uhattuna, sillä kriittisesti katsoen julkisen kulttuuripolitiikan toiminta näyttyy

tuona aikana kulttuurielämää kontrolloivana ja ohjailevana elimenä. (Kangas 1999, 163–164.) Kulttuurihallinto saattoi määritellä millaiset asiat sisällytettiin kulttuuriksi (Häyrynen 2006, 153).

Kulttuuripolitiikan toinen kehitysvaihe oli myös valokuvataiteen ja valokuvakeskusten nousukautta. Taiteilijoiden tuki ja opintotuki valokuvataiteen opiskelijoille edesauttoivat yksilötasolla valokuvataiteen kehitystä. Kuntien kulttuurilautakuntien toiminnan vakiintuminen 1980-luvun alussa innosti uusien yhdistysten perustamiseen, kun paikallistason kulttuuritoimintaa ryhdyttiin tukemaan entistä paremmin (Kangas 2003, 44; Kangas & Pirnes 2015, 26).

1990-luvulla alkanutta kulttuuripolitiikan kolmatta linjaa kuvaavat kansainvälisyys, markkinoistaminen/markkinoistuminen ja kulttuurinen yhteiskuntakehitys. Kansainvälisyys sisältää niin globaalit markkinat kuin myös yhä monikulttuurisemman yhteiskunnan. Liittyminen Euroopan Unioniin vuonna 1995 sitoutti Suomen yhteisiin kulttuuripolitiikan ohjelmiin, joka tarkoitti kulttuuripolitiikan kansainvälistä edistämistä. (Kangas & Pirnes 2015, 27–28.) Kulttuurinen yhteiskuntakehitys tarkoittaa kulttuurin mukaantuloa useammalle yhteiskunnan alueelle, joka nousee esiin tässä luvussa. Tämän tutkimuksen kannalta keskeisiä käsitteitä ovat markkinoistamisen myötä managerialismi, luova talous, brändäys ja kulttuurivienti, joita seuraavaksi tarkastelen tarkemmin.

4.3.1 Managerialismi

Markkinoistaminen/markkinoistuminen on alkanut kehittyä jo 1980-luvulta alkaen, kun julkiseen hallintoon ryhdyttiin soveltamaan liike-elämästä lainattuja managerialismin (*New Public Management*) oppeja. Näiden oppien myötä hyvinvointiajattelun rinnalle tuli ajatus kulutusideologiasta, joka keskittyi yksilöllisiin valintoihin ja markkinoiden tarjontaan. (Kangas & Pirnes 2015, 27–28.) Tämän uuden julkishallintojohtamisen periaatteisiin kuuluu julkisen sektorin kaventaminen julkisten menojen pienentämisen vuoksi. Tämä saavutetaan siirtämällä julkisen sektorin palveluja yksityiselle ja kolmannelle sektorille eli tilaaja-tuottaja-mallilla, jonka mukaan julkinen sektori ostaa palveluja

yksityiseltä ja kolmannelta sektorilta. (Pyykkönen 2010, 121, 123.) Managerialismi ”toi organisaatioiden toimintaan kustannustietoisuuden ja tehokkuuden lisäämisen vaatimuksen, ja käyttöön otettiin tulosohjausjärjestelmä ja -mekanismit” (Kangas & Pirnes 2015, 28). Pyykkösen (2010, 123–124) mukaan managerialistiseen hallintatapaan kuuluvat laadun ja tuloksellisuuden jatkuva mittaaminen ja arviointi, tulosvastuullisuus sekä ongelmien ratkaisu tehokkaalla johtamisella, joka sisältää jatkuvaa organisaation sisäistä keskustelua. Managerialismin on katsottu olevan tarpeellinen globalisaation kasvaessa, sillä kansainvälisillä markkinoilla tehokkuus ja tulosten saavuttaminen ovat menestyksen kannalta merkittäviä (Koikkalainen 2012, 42). Managerialismi vähentää julkisen sektorin ”taakkaa”, mutta siirtää sitä kolmannen sektorin hoidettavaksi. Managerialismi ja uusi julkishallintojohtaminen nähdään osana kehittyneen liberalismien hallinnan tapaa, jonka pyrkimyksenä on muun muassa vähentää valtion puuttumista, lisätä yksilöiden vastuullisuutta ja aktiivisuutta sekä vapauttaa markkinat. (Pyykkönen 2010, 124–125.) Häyrysen (2015, 133) mukaan managerialistinen johtamistapa on lisännyt tarvetta julkisten kulttuuripalveluiden omarahoistusosuuden kasvattamiseen sekä muuttanut aikaisemmin ilmaisia palveluita maksullisiksi.

Sitoutuessaan managerialistiseen hallintatapaan, kolmannen sektorin toimijoiden tulee omaksua verkostoituminen, markkinaorientoituneisuus sekä oman toiminnan kontrollointi ja mittaaminen (Pyykkönen 2010, 125). Taide- ja kulttuurialalla managerialistisen hallintotavan mukainen tuloksellisuuden valvonta ja mittaaminen on usein hyvin vaikeaa, sillä ihmisten kulttuurisille kokemuksille ei oikeastaan ole olemassa mittareita (Kangas & Pirnes 2015, 46). Managerialismin ja kolmannelle sektorille asetettujen palvelutuotantotehtävien nähdään muuttavan kolmannen sektorin ominaista roolia ja arvomaailmaa, joihin on perinteisesti kuulunut kansalaisten vapaaehtoinen toiminta ja valtiovallan ja kansan välisenä ”tulkkina” toimiminen. (Pyykkönen 2010, 140; Helander 1998, 126) Kommunitaristisen ajattelun mukaan kolmannen sektorin yhteisöllisyys on kärsinyt markkinaindividualismista ja näin ollen kansalaisten oma vastuu yhteiskunnallisesta toiminnasta on hävinnyt (Helander 1998, 134).

4.3.2 Luova talous

Markkinoistamisen myötä kulttuuriin ja taiteeseen on liitetty hyötydiskurssi. Kuinka kulttuuri ja taide voivat olla hyödyksi esimerkiksi Suomen, kaupunkien tai kuntien talouden parantamisessa? Kulttuurin ympärille on luotu käsite luova talous, joka laajentaa käsitystä ainoastaan taiteilijoista työntekijöinä kulttuurissa. Luova talous kattaa suuremman joukon tekijöitä, jotka työskentelevät muun muassa arkkitehtuurin, mainonnan muotoilun ja peliteollisuuden aloilla. Luovan talouden idean on alunperin katsottu syntyneen Iso-Britanniassa, josta se on levinnyt pian myös Suomeen 2000-luvun ensimmäisinä vuosina. Luovaan talouteen siirryttiin kulttuuriteollisuusajattelusta, joka 1970-luvulta lähtien tunnisti taiteen ja kulttuurin taloudellisen arvon ja hyödyn ja arvosti erityisesti kulttuurin massatuotantoa, mutta se rajasi kulttuurin suppeammaksi kuin luova talous. Nykyaikaisessa kulttuuripoliittisessa tutkimuksessa kulttuuriteollisuusajattelu on jäänyt luovan talouden käsitteistön varjoon. (Heiskanen 2015, 110, 121.)

Luovaa taloutta pidetään mahdollisuutena uusille innovaatioille ja ideoille, jotka kehittyisivät taloudellisiksi menetyksiksi (Häyrynen 2015, 134). Näin ollen luovan talouden myötä kulttuuri palvelee itsensä lisäksi myös muiden elinkeinoalojen mahdollisuuksia kehittyä. Luova talous ulottuu kulttuuripolitiikan lisäksi osaksi elinkeinopolitiikkaa ja ulkomaankauppapolitiikkaa. (Heiskanen 2005, 64; 2015, 110.) Tällä hetkellä ristiriitana nähdään kuitenkin luovan alan koulutuspaikkojen vähentäminen, kun samalla sille on asetettu merkittäviä kansantaloudellisia odotuksia. Häyrysen mukaan luova talous on muuttanut kulttuuripolitiikan painopistettä ja tuonut toimintaan mukaan asiantuntijajoukon, jonka lähtökohta kulttuuriin on sen mukanaan tuomat taloudelliset hyödyt. (Häyrynen 2015, 134.) Kulttuurin taloudellinen hyötykäyttö on luonut omanlaisensa diskurssin ja lähestymistavan kulttuuriin, joka määrittelee kulttuurialan työntekijät omalla tavallaan. Samanaikaisesti tällaisilla painopisteillä voidaan luoda valtion kautta taiteen ja kulttuurin yhteiskunnallisia tarkoituksia (Häyrynen 2015, 167).

Luovaan talouteen liitetään mukaan brändäys ja kulttuurivienti, jotka ovat korostuneet kulttuuripolitiikan kolmannen linjan aikana (Kangas 2003, 46). Valaskiven (2014, 200) mukaan ”maabrändääminen kiinnittyy tiiviisti kansallisen kilpailukyvyn ideologiaan”.

Valtiot luovat ulkoista imagokuvaa itsestään maailmalle ja kilpailevat keskenään globaalista näkyvyydestä. Globaali näkyvyys on merkittävää, sillä se voi houkuttaa esimerkiksi turisteja, työntekijöitä ja sijoittajia. (Valaskivi 2014, 195; Lehtonen 2014, 17.) Maabrändäyksessä tärkeimmäksi asiaksi nousee taloudellinen kilpailukyky, jonka avulla kansallinen hyvinvointi voi kasvaa. Näin ollen kulttuuristakin tulee väline taloudellisen kilpailukyvyn parantamiseksi. Brändäyksen yhteydessä käytettyä kulttuuria voidaan kutsua ”markkinoinnilliseksi promootiokulttuuriksi”, sillä kulttuuri määrittyy uudelleen suhteessa talouteen. (Valaskivi 2014, 201.)

Kulttuurista on tullut merkittävä osa Suomi-brändiä. Valaskiven mukaan kulttuuri kuitenkin käsitetään suomalaisessa brändityössä hyvin yleisenä alueena, jonka pohjalle perustuu useita eri teemoja, kuten esimerkiksi koulutus- ja luontoteemat. Kulttuuri määritellään näin tarkoittamaan kansallista kulttuuria eikä erityisesti taidetta. Suomalainen kulttuurikäsite on arkinen eikä kulttuurin erottamista esimerkiksi taloudesta ole nähty tarpeellisenä. Tämän lisäksi tutkimusten mukaan suomalaisuuden tunnetuimpia asioita eivät ole taide- ja kulttuuri, ja koska brändi perustuu valtion vahvuuksiin, ei taidetta nosteta erityisesti esille. Suomalaista ”kulttuurivientiä” olisi tässä valossa muun muassa tasa-arvo ja uudenlainen johtajuus. (Valaskivi 2014, 211–212, 214.) Paikallisella tasolla Suomessa kulttuuri saattaa pysyä enemmän perinteisessä roolissaan brändäyksessä verrattuna valtiolliseen tasoon. Kaupunkien ja kuntien kulttuuripalveluja nostetaan usein esille houkutellessa uusia asukkaita tai turisteja kulttuurimatkailun merkeissä.

Mitä edellä mainitun kaltainen Suomi-brändi kertoo nykyaikaisesta kulttuuriviennistä? Kulttuurin merkitystä määritellään uudestaan eikä se tarkoita enää yksioikoisesti perinteisiä taiteen ja kulttuurin muotoja. Kulttuurin ja luovuuden määritelmät ovat niin laajoja, että selkeät rajanvedot eri alojen välillä ovat hyvin hankalia. Kuuselan mukaan tällaisilla liian väljillä määritelmillä on merkitystä, sillä ne vaikuttavat poliittisiin päätöksiin, jotka muokkaavat alojen kehitystä ja edistystä ja niiden kautta myös rahoitusta. (Kuusela 2014, 114–115.)

Managerialismin aikana esiin nousseet luova talous ja kulttuurivienti ovat luoneet kulttuurialalle ja erityisesti uudelle kolmannelle sektorille uusia työnimikkeitä: tuottajat ja managerit. Näiden kahden ammatin työnkuvana (tai osana siitä) on nähty taiteilijoiden tai taiteellisen johdon tukeminen, jotta projektien tavoitteisiin päästäisiin parhain mahdollisin tuloksin. Erityisesti kulttuurituottajan ammatti nähdään välittäjäammattina, jossa kulttuurituottaja asettuu taiteilijan ja yleisön välille. (Heiskanen 2005, 67; Halonen 2011, 17.) Pyykkösen (2015, 129) mukaan luovaan kulttuurin kuuluvan taloudellisen hyödyn ajattelutapa on vallannut myös kulttuurialojen oppilaitokset. Osittain tämä johtuu oppilaitosten kiristyneestä kilpailusta ja hankalasta taloustilanteesta, joka on pakottanut oppilaitokset tekemään ratkaisuja pystyäkseen jatkossakin tarjoamaan kulttuurialalle kehitystä. Niin sanottu vanhanaikainen ”taiteilijuus” on saanut väistyä kulttuuriyrittäjyyden ja luovan talouden tekijöiden astuttua esiin. Kulttuuri- ja taidealan oppilaitoksissa talouteen on otettu positiivisempi lähestymistapa, vaikka taide ja talous ei perinteisesti ole ollut niinkään luonteva parivaljakko. (Pyykkönen 2015, 122, 129.)

4.3.3 Kulttuuripolitiikan neljäs vaihe

Käsitykset kulttuuripolitiikan pitkien linjojen kestosta ja lukumäärästä vaihtelevat tutkijoiden kesken. Joidenkin tutkijoiden, esimerkiksi Heiskanen mukaan kolmas linja oli hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikka vuosina 1960-1992. Näin ollen voidaan toisaalta katsoa, että käynnissä olisi neljäs vaihe, joka on alkanut jo 1990-luvun alkuvuosina. Nimitykset neljännelle vaiheelle soveltuvat Häyrysen mukaan tutkijoiden omiin tarkastelutapoihin: Ilmosen (1998) markkinatalouden kulttuuripolitiikka, Luttisen (1996) fragmentaarinen kulttuuripolitiikka ja Ahposen (1991) postkulttuurinen vapaa-aikapolitiikka. (Häyrynen 2006, 135.) Tällaiset ajanjaksojen nimeämiset ovat tosin hankalia ja erityisesti silloin, kun nimettävä ajanjakso on vasta alkamassa.

Työelämässä on nykyaikana erotettavissa uusi työ ja vanha työ. Vanhalla työllä tarkoitetaan säännöllistä, yhteen paikkaan sidottua työtä, joka on ollut useimmiten tehdastyöskentelyä. Vanha työ ei vaatinut korkeaa koulutusta, vaan tietynlaista ammattitaitoa, jonka avulla työtehtävät oli mahdollista suorittaa. Uusi työ vaatii työntekijältä oman persoonan ja

kaikkien ominaisuuksien hyödyntämistä. Uudessa työssä voidaan pitää hyödyllisenä niitä asioita, jotka nähtiin vanhassa työssä häiritseväksi, kuten sosiaalisuus ja kommunikaatio. Uudessa työssä näillä tekijöillä on suuri merkitys. Uusi työ on nähty liikkuvampana ja vapaampana, sillä sitä voidaan tehdä tietokoneelta käsin lähes mistä tahansa. Samalla se voi kuitenkin hämärtää työajan ja vapaa-ajan eroa. Tiivistetysti vanhan ja uuden työn eroa voidaan kuvata kykyjen mukaan. Vanhassa työssä vaadittavat kyvyt olivat ruumiillisia, kun taas uudessa työssä ne ovat henkisiä ja persoonallisia. (Jakonen 2014, 292–294.)

Julkisen sektorin säästämisen tarpeet näkyvät taitelijoiden ja muiden kulttuurialan toimijoiden työnkuvan muutoksessa. Viesti valtiolliselta tasolta on se, että kulttuurialalta toivotaan yhä enemmän toiminnan omarahoitusta tai yksityisen rahoituksen hankkimista. Ratkaisuksi tarjotaan yrittäjyyttä, jonka uskotaan antavan taiteilijoille ja yhteisöille täyden vapauden tekemisistään ja vapauttavan samalla myös luovuuden. Kulttuuriyrittäjinä taiteilijat toimivat freelancereina ja hankkivat yritysyrityksen kautta sponsoreita työnsä tueksi. Tämä on tarpeellista, sillä kulttuuriyrittäjyys ja freelancer-työ ovat nykyaikaisia prekaareja töitä. (Pyykkönen 2015, 129–135.) Prekarisaation käsite on kytköksissä uuden työn käsitteeseen. Prekarisaatiolla tarkoitetaan työn epävakautumista ja se kohdistuu useimmiten matalapalkka-aloille. (Jakonen 2014, 287.)

Prekarisaation juuria voidaan etsiä 1970-luvulta lähtien vaikuttaneesta uusliberalismista, joka pyrki heikentämään työvoiman järjestäytymisastetta. Perinteisten suojeltujen vanhojen töiden ulkopuolelle jäi prekaari työ, jonka oikeuksia ja etuja ei vielä nykyaikanakaan ole onnistuttu organisoituneesti puolustamaan. (Jakonen 2014, 302–303.) Prekarisaatiossa työsuhteet voivat olla lyhyitä ja näin tulevaisuuden suunnittelu on vaikeaa. Muuttuvien olosuhteiden vuoksi myös sosiaaliset tukirakenteet muuttuvat. Epävarman tulevaisuuden johdosta kulttuuriyrittäjien työnkuvaan kuuluu jatkuva itsensä markkinointi ja esilläolo, jotta mahdollisuudet uusiin työsuhteisiin ovat olemassa. (Pyykkönen 2015, 135; Venäläinen 2015, 50–52.) Prekaarien työntekijöiden voidaan katsoa muodostavan oman luokkansa, joka ei kuitenkaan myönteile perinteisiä yhteiskuntaluokkia. Prekariaattiin voi kuulua hyvin erilaista koulutustaustaa omaavia henkilöitä. (Jakonen 2014, 303.)

Suomalaisessa yhteiskunnassa kuin myös muualla maailmassa, ollaan siirtymässä kohti uudenlaista taloudellista aikakautta. Vertaistalous, jakamistalous, yhteistalous ja yhteisresurssit ovat tämän aikakauden avainsanoja, jotka ravistelevat toimintatavoillaan perinteistä markkinataloutta. Taksipalvelu Uber ja asunnonvuokrauspalvelu Airbnb mainitaan esimerkkeinä useissa vertaistaloutta koskevissa artikkeleissa. Nämä yritykset myyvät palvelua, jonka omistajat ovat omaa omaisuuttaan hyödyntäviä tai jakavia tavallisia kansalaisia. Vertaistaloutta, yhteistaloutta ja yhteisresursseja ovat kuitenkin myös ihmisten jokapäiväisiin askareisiin liittyvät toiminnot, jotka ovat muotoutuneet niin vahvaksi osaksi ihmisten arkista kanssakäymistä, että niiden puuttuminen vaikeuttaisi keskinäistä toimeentuloa. Kyse on siis kansalaistasolla ”yleisinhimillisestä yhteenkuuluvuudesta”. Globaalina esimerkkinä ihmisten yhteenkuuluvuudesta toimii Facebook, joka on luonut suuria yhteenkuuluvuuden verkostoja ja mahdollistaa toisilleen tuntemattomien ihmisten keskinäisen kommunikaation. Yhteisyyteen liitetään myös ajatus oikeudenmukaisemmasta yhteiskunnasta taloudellisesti ja sosiaalisesti. Vertaistalous tuo oman osuutensa työmaailman moninaistumiseen, sillä yhteinen talous on muuttanut rajaa työn ja ”ei-työn” eli harrastuksenomaisen toiminnan välillä. (Venäläinen 2015, 5–9.)

Vertaistalous on osa jälkiteollista kapitalismia tai tietokapitalismia, jossa kapitalismin kohteena ovat immateriaaliset tuotteet eli palvelut ja elämykset sekä tieto yleensä. Jussi Vähämäki on korvannut neutraalin tietoyhteiskunnan käsitteen tietokapitalismin käsitteellä. Myöhemmin Vähämäki tarkensi käsitettä tietokykykapitalismiksi, jonka mukaan hyödynnettävät resurssit ovat erityisesti ihmisten tietokyvyt eivätkä ainoastaan tieto tai informaatio. Tietokykykapitalismi kuvaa siis sitä, kuinka ihmiset ovat tärkeässä roolissa tiedon hyödyntämisessä, sillä pelkkä ”informaatio ilman elävää työtä, ilman käyttäjiä jää pelkäksi potentiaaliseksi resurssiksi”. (Jussilainen 2010, 3–4.) Uudelle työlle ominaiset piirteet eli oman persoonan ja kaikkien ominaisuuksien hyödyntäminen luovat pohjaa vertaistalouden tietokykykapitalismille ja sen korostamille resursseille. Tietokapitalismin lisäksi jälkiteollista kapitalismia on kutsuttu kapitalismin kolmanneksi hengeksi. Ajatus kapitalismin hengestä tai eetoksesta oli osa Max Weberin selitysmallia modernin länsimäisen kapitalismin kehittymisestä. Hänen mukaansa kapitalismi tarvitsi

”henkeä tai eetosta, joka määrittää talouden kentän lisäksi myös huomattavasti laajempaa sosiaalista sfääriä”. (Kulovaara 2014, 117–118.)

Muut tutkijat ovat määritelleet myöhemmin kapitalismin vaihteita hyödyntäen Weberin kapitalismin hengen selitysmallia. Kapitalismin ensimmäinen hengen on katsottu sijoittuvan 1900-luvun ensimmäisille vuosikymmenille, jolloin luotiin pohja massatuotannolle tehtaissa. Tehdastyöntekijöiden haluttiin tekevän tehtävänsä lähes konemaisen tehokkaasti. Toisen hengen katsotaan sijoittuvan 1930–1960-luvuille, jolloin tehokkaan työskentelyn rinnalla kehitettiin myös työntekijöiden hyvinvointia luomalla erilaisia sosiaalietuuksia. Kapitalismin toisen hengen aikana luotiin aikaisemmin mainitun vanhan työn kaltainen tilanne, jossa työntekijällä oli mahdollisuus pitkään ja suojattuun työuraan. Ihmiset alkoivat kuitenkin kaivata pelkän palkkion lisäksi merkityksellisempää sisältöä tekemältään työltä. Työntekijöiden tyytymättömyys ja tuotannon ongelmat johtivat osaltaan siihen, että yritysten oli muutettava hallintamuotojaan ja uudistettava tuotantomallejaan. Yrityksen toimintaa hajautettiin pienempiin yksiköihin ja ulkoistettiin. Tämä vapautti yritystä työntekijöidensä juridisesta vastuusta. Muutos on nähty kapitalismin kolmannen hengen alkuna, jonka ominaispiirteet ovat olleet työnantajan asenteiden tiukentuminen ja yksilöllisyyttä korostava kulttuuri. Tässä on nähtävissä siirtymä managerialistiseen hallintatapaan. (Kulovaara 2014, 118–120.)

Nykyaikainen tietokapitalismi tai kolmas kapitalismi pyrkii laajentumaan perinteisten markkinoiden ulkopuolelle ja saavuttaa immateriaaliset yhteiskunnan alueet: tiedon, koulutuksen, huolenpidon ja kulttuurin. Ensimmäisen ja toisen kapitalismin aikaisiin tuotteisiin verrattuna nämä uudet tuotannontekijät ovat asioita, joita ihmiset eivät välttämättä voi yksityisesti omistaa tai niistä ei yksityisesti omistettuna ole juurikaan hyötyä. Niitä pidetään hyödyllisenä yhteisessä käytössä, jolloin ne ovat yhteistaloutta. (Venäläinen 2015, 5.) Venäläisen (2015, 10) mukaan roolit jälkiteollisessa kapitalismissa ovat kääntyneet päinvastoin ja nykyisin materiaaliset tuotteet palvelevat ja tukevat ennemminkin immateriaalisia tuotteita, kun ennen roolit ovat olleet toisin päin.

Kuntien ja kaupunkien säästöpainet, markkinoistuminen ja managerialismi ovat hälventäneet sektoreiden välisiä eroja. Sektorit eivät ole enää niin selkeästi erotettavissa kuin ennen ja yksittäiset toimijat saattavat ylittää sektoreiden rajat toiminnassaan. Hybridisaatio kuvaa tätä nykyaikaista sektorirajojen ylittämistä ja toimintatapojen sekoittumista. Hybridisaatioissa talouden käsitteet ja markkinasektorin toimintatavat leviävät julkiselle ja kolmannelle sektorille ja ne alkavat toimia enemmän markkinasuuntautuneesti. Hybridisaatio voi tapahtua kolmannen sektorin organisaatioissa eri tavoin, sillä kolmannen sektorin toimijatkin eroavat toisistaan esimerkiksi organisaation koon mukaan. (Ruusuvirta 2015, 6–7.)

Hybridisaation käsitteen kuvatessa sektorirajojen ylittymistä, hybriditalous katsotaan omaksi ulottuvuudekseen julkisen, yksityisen ja kolmannen sektorin rinnalla. Hybriditalous voidaan nähdä tietyllä tapaa osana vertaistaloutta, jossa yhteisessä verkostossa luodaan ja jaetaan ajatuksia. (Kosonen & Pekkarinen 2010, 11; Taalas 2009, 19.) Taalaksen (2009, 19–20) mukaan hybriditaloudessa kilpailua ei synny sinänsä ideoista vaan siitä, kuinka ideat valjastetaan parhaiten markkinoilla käyttäjäverkostoille sopiviksi. Esimerkkinä hybriditaloudesta voidaan käyttää sivustoja, joille jonkin lehden toimitus (esimerkiksi lily.fi¹) tuottaa sisältöä, mutta sisällöntuotantoon osallistuvat myös palkkaa ansaitsevat bloggaajat sekä niin sanotut harrastajabloggaajat, jotka eivät saa kirjoittamistaan teksteistä palkkioita. Näillä sivustoilla neljäntenä toimijana ovat usein mainostajat. (Kivinen 2013.)

Näin hybriditaloudessa sekoittuvat ja kehittyvät erilaiset työskentelytavat, liiketoimintamallit ja ansaintalogiikat (Taalas 2009, 21). Kulttuurialalla hybriditalous on managerialismin seurausta, kun yhdistykset ovat kehittymässä markkinatalouden ehdoilla toimiviksi. Yhdistykset saattavat itse lisätä elinkeinotoimintaansa tai tehdä yhteistyötä yritysten kanssa. Lehden toimituksen ja ulkopuolisten sisällöntuottajien esimerkin mukaan yhdistyksissä voisi myös nähdä samanlaisen kehityskulun, jossa asiantuntijat ja vapaaehtoiset toimivat yhdessä. Hybriditalous astuu niin sanotusti hieman yksityisen

¹ Lily on Trendi-lehden verkkoyhteisö, jonka avoimella alustalla voi vapaasti perustaa blogin. Lilyssä sisältöä tekevät bloggaajat, yhteisö ja toimitus yhdessä. Verkkoyhteisössä on paljon erilaisia aiheita muodista ja perheestä kulttuuriin ja ajankohtaisiin aiheisiin. Lilyn kautta on mahdollista osallistua Trendin sisällöntuotantoon.

sektorin varpaille, sillä se toimii julkisin tuen avulla tuottaen kuitenkin maksullisia palveluita. (Kosonen & Pekkarinen 2010, 11.)

Mitä nämä uudet talouden muodot sitten tarkoittavat kulttuuripolitiikalle? Neljännen kulttuuripolitiikan vaiheen alkamisesta ei vielä juurikaan löydy tutkimuskirjallisuutta, joten on vaikea muodostaa täysin paikkansapitäviä analyysseja asiasta. Mahdollisia kehityskulkuja voidaan kuitenkin pohtia. Kulttuurin ollessa yksi immateriaalisista yhteiskunnan alueista ja tietokapitalismin merkittävimmistä kohteista, tulee tämä todennäköisesti muokkaamaan myös kulttuuripolitiikkaa. Kulttuuri käsitteenä yhteiskunnan immateriaalisena alueena voi olla jatkossakin melko laaja ja alati kehittyvä (Venäläinen 2015, 47). Kulttuuripolitiikan kolmannessa vaiheessa alkanut luovan talouden nousu tai toisin sanoen talouden kulttuuristuminen voi vaikuttaa siihen kuinka jatkossa määritellään kulttuuri- ja taidekenttää. Kentän uudet määritelmät voivat johtaa kulttuuripoliittisen päätöksenteon muutoksiin koskien kulttuurialan rahoitusta ja avustuksia. Kulttuuripolitiikassa saatetaan tietokapitalistisen mallin mukaan ryhtyä panostamaan kulttuuriin, jossa korostuvat erityisesti elämykset ja tunteet. Toisaalta voisi sanoa, että perin pohjin näistä asioista kulttuurissa ja taiteessa onkin kyse: ne tuottavat ihmisille elämyksiä ja herättävät erilaisia tunteita. Voisiko hybriditalous jakamistalouden mallina luoda kulttuurialalle alustoja, jolla asiantuntijoiden ja vapaaehtoisten toimintaa voitaisiin yhdistää ja näin lisätä kulttuuriin osallistumista kansalaisten osalta?

4.3.4 Uusi kolmas sektori

Managerialismin myötä kolmannesta sektorista on ryhdytty käyttämään nimitystä ”uusi kolmas sektori” (Pyykkönen 2010, 128). Uusi kolmas sektori kuvaa muuttunutta kolmatta sektoria, joka ei ole enää niin vahvasti voittoa tavoittelematon ja vapaaehtoistyöhön nojaava sektori, jonka arvot perustuisivat yhteisöllisyyteen, joustavuuteen ja keskinäiseen välittämiseen. Uuden kolmannen sektorin organisaatiot eivät myöskään välttämättä aja jonkin tietyn ryhmän asioita tai etua, vaan ne tuottavat palveluita asiakkaille. (Saukkonen 2013, 13–14, 21.) Uuden kolmannen sektorin voisi katsoa olevan jo ainakin osittain askel kohti neljättä sektoria eli yhteiskunnallisia yrityksiä. Jos kolmannen sektorin organisaatiot

kehittyvät kohti voiton tavoittelua, niin luonteva tapa niille olisi muuttua yhteiskunnallisiksi yrityksiksi, jotka laittavat toiminnasta saadut voitot johonkin apua ja kehitystä kaipaavaan kohteeseen. Kolmannen sektorin perimmäinen idea hyvänteosta ottaa neljännellä sektorilla kehittyneemmän muodon. Uusi kolmas sektori ja sitä määrittelevä managerialismi eivät välttämättä kuitenkaan täysin istu yhteiskunnallisten yritysten perusideaan. Uuden kolmannen sektorin yritysten voisi enemmän katsoa olevan sosiaalisia yrityksiä, jotka tarjoavat palveluja, tavoittelevat liikevoittoa, mutta niiden työntekijöistä vähintään 30% tulee olla pitkäaikaistyöttömiä tai vajaakuntoisia (Pyykkönen 2010, 126). Myös yhteiskunnallisten yritysten kriteereihin kuuluu heikossa työmarkkina-asemassa olevien työllistäminen (Tykkyläinen 2015, 152).

Uuden kolmannen sektorin palvellessa asiakkaitaan, on tämän sektorin toimijoiden oltava toiminnassaan markkinaorientoituneita. Markkinaorientaatio tarkoittaa organisaation toiminnassa asiakaslähtöisyyttä, strategian luomista, informaation hankintaa ja responsiivisuutta suhteessa markkinoihin. Organisaation tulee siis ottaa selvää asiakkaiden tarpeista ja toiveista, kartoittaa kilpailijat ja sidosryhmät ja hyödyntää saatua informaatiota toiminnassaan. Markkinaorientaation kaikista piirteistä ei olla yksimielisiä ja se helposti sekoittuu markkinointiin. (Sorjonen 2004, 18–19.) Markkinaorientaatio jakaantuu useaan alakategoriaan ja käsitteen hiominen avaa siitä useita eri kerroksia (Sorjonen 2004), mutta niiden laajempi avaaminen ei ole tässä tutkimuksessa relevanttia.

Kuten jo luvussa 4.2.1 todettiin, managerialismi ja sen tuoma taloudellinen painotus voi olla vaikeaa sovittaa yhteen kolmannen sektorin toimintatapoihin, joihin ei kuulu voiton tavoittelu. Ruusuvirran (2015, 14) mukaan markkinoistuminen aiheuttaa kolmannen sektorin organisaatioissa konflikteja nopeasti muuttuvien työtapojen vuoksi. Taide- ja kulttuuriorganisaatioissa konflikteja aiheuttaa myös eri henkilöstöryhmien eroavat tavoitteet toiminnassa, sillä hallintopuolen henkilöstö voi nähdä toiminnassa erilaisia tavoitteita kuin taiteilijat. Tavoitteita on ylipäättänsä pidetty usein liian epämääräisinä ja niitä on käytännössä hankalaa ryhtyä toteuttamaan. Markkinaorientaatiota ei ole vielä täysin omaksuttu taideorganisaatioissa, sillä tutkimusten mukaan suurelle osalle taideorganisaation työntekijöistä asiakkaat ovat merkittävä osa organisaation toimintaa,

mutta eivät tärkein asia. (Sorjonen 2004, 52–53). Saukkosen mukaan kulttuurikentän kolmannen sektorin toimijoiden kohdalla muutos kolmannella sektorilla yleisesti ei ole niin jyrkkä kuin esimerkiksi sosiaali- ja terveysalalla. Tämä johtunee kulttuurikentän monimuotoisista organisaatioista ja toimintatavoista, jotka saattavat osittain jo soveltua paremmin uuden kolmannen sektorin toimintatapoihin. Kulttuurikentän tutkimus on kuitenkin tarpeellista. (Saukkonen 2013, 26.)

5. AINEISTON ANALYYSIMENETELMÄ JA TULOSTEN ANALYYSI

5.1 Analyysimenetelmä

Tämän tutkimuksen analyysimenetelmä perustuu laadullisen menetelmiin kuuluvaan sisällönanalyysiin. Sopiva lähestymistapa aineistoon on teoriasidonnainen sisällönanalyysi. Olennainen osa laadullista analyysia on jako induktiiviseen ja deduktiiviseen päättelyyn. Induktiivisella päättelyllä tarkoitetaan päättelyä, joka etenee yksittäisestä yleiseen, kun taas deduktiivinen päättely lähtee yleisestä ja päättyy yksittäiseen. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 95-97.) Eskolan (2001, 136) mukaan laadullinen analyysi voidaan kuitenkin jakaa kolmeen osaan: aineistolähtöiseen, teoriasidonnaiseen sekä teorialähtöiseen analyysiin. Aineistolähtöinen analyysi perustuu aineistosta löydetyn uuden teorian luomiseen. Aikaisemmalla tiedolla ei saisi olla lopputuloksiin vaikutusta. Teoriasidonnaisessa analyysissä on kytkentöjä teoriaan, jotka vievät analyysia eteenpäin, mutta siinä ei ole tarkoitus testata teoriaa vaan pyrkimys löytää jotain uutta. Teorialähtöisessä analyysissä on tarkka viitekehys, jonka mukaan tutkimusta lähdetään tekemään. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 97–99.)

Edellä mainittua jaottelua pidetään parempana kuin jakoa induktiiviseen ja deduktiiviseen analyysiin, sillä niin ”voidaan ottaa erilaiset analyysin tekoa ohjaavat tekijät paremmin huomioon” (Tuomi & Sarajärvi 2002, 97). Ongelmana induktiivisessä ja deduktiivisessä analyysissä pidetään sitä, että induktiivisesti päätellyt tulokset eivät välttämättä ole päteviä, koska ne perustuvat havaintoihin. Induktiivisen päättelyn myötä saadut empiiriset tulokset tulisi testata, jotta niitä voidaan pitää tieteellisinä teorioina. Toisena ongelmana induktiivisen ja deduktiivisen analyysin jaolle on myös pidetty sitä, että ne jättävät ulkopuolelle kolmannen tieteellisen päättelyn logiikan eli abduktiivisen päättelyn. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 97; KvantimOTV, Tutkimusprosessi.)

Grönforsin (2011, 15) mukaan kyselytutkimuskin on tavallaan deduktiivisen päättelyn tulos, sillä sopivien kysymysten valinta kyselyyn antaa tutkimukselle teoreettisen pohjan.

Tämä tutkimus ei kuitenkaan nojaa sinänsä deduktiiviseen päättelyyn, sillä tutkimuksessa ei ole vankkaa teoriapohjaa, vaan analyysia tehdään aiheeseen liittyvien käsitteiden kautta. Tutkimuksessa ei sinänsä pyritä testaamaan jotain aikaisempaa teoriaa, vaan löytämään aineistosta nouseville tuloksille selityksiä ja vahvistusta teoreettisia kytköksiä apuna käyttäen (Tuomi & Sarajärvi 2002, 98).

Teoriasidonnaisessa analyysissa on usein kyse abduktiivisesta päättelystä (Tuomi & Sarajärvi 2002, 99). Abduktiivisen päättelyn kehittäjänä voidaan pitää amerikkalaista filosofia Charles Peircea (1839–1914) 1800-luvulla (Grönfors 2011, 17). Peirce kutsui abduktiota myös hypoteesiksi. Abduktiivisessa päättelyprosessissa johtopäätös muodostetaan ikään kuin sen mukaan mikä on todennäköisintä ja järkevintä. (Peirce 2001, 240.) Abduktiivinen päättely lähtee liikkeelle empiriasta ja uuden teorian muodostus tapahtuu johtoajatuksen avulla. Deduktiivinen päättely eroaa abduktiivisesta päättelystä siinä, että se lähtee liikkeelle teoriasta. Induktiivisen päättelyn kanssa abduktiivinen lähtee samasta pisteestä eli empiriasta, mutta abduktiivinen ei torju teorian olemassaoloa kaiken taustana. (Grönfors 2011, 17; Tuomi & Sarajärvi 2002, 95, 97.)

On siis olemassa epämääräinen intuitiivinen ajatus tai pitkälle kehitetty hypoteesi, jota voidaan kuitenkin muuttaa tai kokonaan kumota tutkimuksen edetessä. Johtoajatuksen muuttaminen on mahdollista, koska se on tutkijan itsensä muodostama. Johtoajatus lähtee useimmiten liikkeelle tutkijan omasta kiinnostuksesta tiettyihin aiheeseen liittyviin asioihin tai yleisesti tärkeinä pidetyistä seikoista. Se mitä aineistosta saadaan esiin, riippuu usein tutkijan omista ennakkotiedoista ja perehtyneisyydestä tutkittavaan aiheeseen. Johtoajatuksen avulla tutkija analysoi aineistoaan. (Grönfors 2011, 17–20.) Teoriasidonnaisessa analyysissa on siis abduktiivisen päättelyn mukanaan tuoma johtoajatus, joka perustuu aikaisempaan tutkimustietoon. Tässä tutkimuksessa johtoajatuksena on ollut managerialistisen hallintatavan yleistyminen kulttuurialalla ja kolmannella sektorilla. Johtoajatus perustuu aikaisempiin tutkimuksiin, joissa on käsitelty suomalaista kulttuuripolitiikkaa ja sen muutoksia.

Peirce (2001, 241) kirjoittaa:

Hypoteesissa me löydämme jonkin hyvin erikoislaatuisen asiointilan, joka voitaisiin selittää olettamalla että kyseessä oli jonkin yleisen säännön tapaus, ja tämän nojalla hyväksymme olettamuksen; tai me havaitsemme, että tietyissä suhteissa kaksi kohdetta muistuttavat vahvasti toisiaan, ja päätelemme niiden muistuttavan vahvasti toisiaan muilta osin.

Peircea mukaillen tässä tutkimuksessa oletamus on, että jos managerialismi on jo levinnyt kolmannelle sektorille, kulttuurialan kuulussa kolmannelle sektorille ja valokuvakeskusten kulttuurialalle, olisi managerialismia jo valokuvakeskuksissakin. Tämän vuoksi, että toisiaan muistuttavien kohteiden oletetaan toimivan samalla tavalla.

Tässä tutkimuksessa ei ole käytetty erityistä tulosten luokittelua tai kategorisointia, sillä niistä ei ollut analysoinnin kannalta hyötyä. Teemoittelua on tehty jo kyselyä luodessa, sillä kysely jakaantui eri osioihin omien teemojensa mukaisesti. Tuloksia on käsitelty sisällönanalyysin mukaisesti eli aineistoa läpikäyden tiivistäen sitä jokaisella lukukerralla sekä redusoimalla eli pelkistämällä, jotta epäolennaiset asiat jäävät pois (Tuomi & Sarajärvi 2002, 111). Analyysissa on edetty johtoajatuksen mukaisesti, joka on hyvin pitkälti tutkimuskysymyksien mukainen. Sisällönanalyysi ja diskurssianalyysi ovat samankaltaisia analyysitapoja, sillä ne tarkastelevat ilmiöitä inhimillisiä merkityksiä. Niiden ero on kuitenkin siinä, että sisällönanalyysissa analysoidaan tekstin merkityksiä, kun taas diskurssianalyysissa on tarkoituksena selvittää se, miten merkityksiä luodaan tekstissä. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 105–106.) Tämän vuoksi tässä tutkimuksessa ei käytetä diskurssianalyysia, sillä tutkimuksen tavoitteen kannalta tärkeämpää on keskittyä sisältöön kuin tapoihin luoda merkityksiä.

5.2 Tulokset ja analyysi

Tutkimusaineisto eli kyselytulokset saatiin valokuvakeskuksille lähetetyllä kyselylomakkeella. Kysely luotiin Google Forms –kyselylomakeohjelmalla ja valokuvakeskukset saivat sähköpostitse linkin kyselyyn. Kysely sisälsi 20 kysymystä, jotka

oli jaoteltu kuuteen eri osioon. Jokainen osio sisälsi 3–4 kysymystä. Kysymykset käsittelivät valokuvakeskusten visioita toiminnastaan, valokuvakeskusten työnkuvaa, toiminnan tuloksellisuutta, yhteistyökumppaneita ja verkostoja, brändiä ja arvomaailmaa sekä yhteiskunnallisia näkemyksiä ja tulevaisuuden näkymiä. Kysymysten pyrkimys oli peilata valokuvakeskusten näkemyksiä tässä tutkimuksessa aikaisemmin esitettyihin kulttuurisektorin muutoksiin. Seuraavissa alaluvuissa esitellään ja analysoidaan teemoittain kyselyn tuloksia. Kaikki kysymykset löytyvät liitteistä.

5.2.1 Yhdistyksen visio

Kyselyn ensimmäisen osion aiheena oli yhdistyksen visio ja valokuvakeskuksilta kysyttiin ensimmäiseksi yhdistyksen tehtävästä. Kysymyksen tarkoituksena oli selvittää kyselyn aluksi kuinka valokuvakeskukset käsittävät oman toimintansa sisällön. Vastaajat olivat melko yksimielisiä: tarkoituksena on edistää valokuvataidetta ja tehdä sitä tunnetuksi, parantaa toimintaedellytyksiä ja kehittää eri taiteenalojen välillä käytävää vuorovaikutusta. Osa vastauksista oli monimuotoisempia kuin toiset ja toi konkreettisempia asioita esille. Vastaukset ovat yhteneväisiä verrattuna vuoden 1992 Valokuvakeskus –työryhmän muistiossa mainittuihin alueellisten valokuvakeskusten tehtäviin, jotka olivat muun muassa oman alueen valokuvataiteen kehitys ja sen edistäminen. Yhdistyksen tehtävää kysyttäessä valokuvakeskukset eivät vielä korostaneet erityisesti oman alueen valokuvataiteen kehitystä, vaan puhuivat yleisesti valokuvataiteen kehittämisestä. Valokuvakeskuksilla voi katsoa olevan yhteinen ja suurempi tavoite parantaa suomalaisen valokuvataiteen tilaa ja samalla kuitenkin paikallisesti nostaa esiin oman alueen valokuvataidetta. Kuten luvussa 3.2 mainitaan, kolmannen sektorin toimintaa ei ole pidetty yhtä pysyvänä kuin yksityisen sektorin. Valokuvakeskukset yhdistyksinä ovat kuitenkin olleet suhteellisen pysyviä toimijoita, sillä useat 1980-luvun lopussa perustetut yhdistykset ovat edelleen olemassa ja uusia on perustettu vuosien varrella.

Seuraavaksi valokuvakeskuksilta kysyttiin heidän toimintaa määrittävästä visiostaan. Visioiden selvittäminen avasi valokuvakeskusten tulevaisuuden näkymiä ja toisaalta näytti kuinka selkeitä tavoitteita valokuvakeskuksilla on. Valokuvakeskusten visiot toiminnasta sisälsivät seuraavia asioita: aktiivinen toimijuus kotimaisesti ja kansainvälisesti,

paikallishistorian ja sen myötä valokuvahistorian säilyttäminen, nykyvalokuvataiteen tuominen muuallekin kuin taidemuseoon, alueellisuus ja vahva alueellinen verkosto, ammattitaitoisuus ja korkeatasoisuus. Kahdella valokuvakeskuksella oli visioissaan mainintoja pyrkimyksistä toimia Suomen merkittävämpänä valokuvakeskuksena tai suunnannäyttäjänä valokuvan kulttuurihistorian yhdistämisessä elävään ja kehittyvään toimintaan. Vastaukset olivat osaltaan hieman epämääräisiä, joskin visiot voivat olla abstraktimpia tavoitteita tulevaisuudelle, joissa ei vielä määritellä selkeästi ja käytännöllisesti kuinka visiot saadaan toteutettua. Epämääräiset tavoitteet saattavat aiheuttaa kolmannen sektorin yhdistyksissä konflikteja, sillä tavoitteita on hankala saavuttaa (Sorjonen 2004, 52–53). Valokuvakeskusten vastauksissa ei kuitenkaan nostettu esiin konflikteja.

Valokuvakeskuksilta kysyttiin vision luojasta ja sen on useimmiten luonut yhdistyksen hallitus ja henkilökunta yhdessä tai aktiivijäsenet vuosien kuluessa. Yhdessä valokuvakeskuksessa vision luojaksi kerrottiin yksittäinen henkilökunnan jäsen. Vision luominen yhdessä kertoo kolmannelle sektorille ominaisesta yhteisöllisyyden edistämisen tarkoituksesta. Se, miksi yhdessä valokuvakeskuksessa vision on luonut vain yksi henkilö, ei tarkemmin selviä kyselystä. Tämä voi johtua monesta asiasta. Ehkä yhdistyksessä on annettu yksittäiselle henkilölle koulutuksen tai muun pääoman vuoksi valta suunnitella visio. Muutamissa vastauksissa mainittiin, että visio on luotu vuosien kuluessa tai yhdistystä perustettaessa. Yhdessä paikassa suunnitellaan parhaillaan uutta visiota seuraavalle vuosikymmenelle. Managerialismiin kuuluva nopea ja tehokas toiminta ei näy vielä toiminnan ja vision suunnittelussa, sillä visiota päivitetään suhteellisen verkkaisesti. Tässäkään kohtaa vastauksissa ei nostettu esiin konflikteja, joita on todettu syntyvän usein taideorganisaatioiden eri henkilöstöryhmien eroavista tavoitteista (Sorjonen 2004, 52–53).

5.2.2 Työ valokuvakeskuksissa

Kyselyn toisessa osiossa aiheena oli työ valokuvakeskuksissa. Kysymysten tarkoituksena oli selvittää minkälaista työtä valokuvakeskuksissa tehdään, kuinka työt jakautuvat, tehdäänkö valokuvakeskuksessa vapaaehtois- tai ilmaistyötä ja mikä on lopulta palkkatyön

ja muun työn suhde. Ensimmäisessä kysymyksessä vastaajat mainitsivat useimmiten normaaleja valokuvakeskuksen toimintaan liittyviä tehtäviä:

Toiminnan suunnittelu ja kehittämistyö, joihin sisältyy rahoituksen hankinta. Koti- ja ulkomaisten taiteilijoiden näyttelyiden järjestäminen ja niistä tiedottaminen. Yleisötapahtumien suunnittelu, kehittäminen ja toteuttaminen. Yhteydenpito koti- ja ulkomaisiin yhteistyökumppaneihin ja rahoitusorganisaatioihin. Kirjaston ja teoskokoelman ylläpito. (Vastaus 1)

Vain yhdessä paikassa mainittiin valokuvakeskuksessa myytävien tuotteiden myynti eli kaupan ylläpito. Ei ole tiedossa kuinka monessa valokuvakeskuksessa ylipäättään on oheistavarakauppa, joten on vaikea arvioida millainen rooli myyntityölle on asetettu muissa valokuvakeskuksissa.

Töiden jakautumisessa oli enemmän eroavaisuuksia valokuvakeskusten kesken. Viidessä paikasta kuudesta on palkallista henkilökuntaa ja yhdessä valokuvakeskuksen toimintaa on hoidettu täysin vapaaehtoistyönä: ensimmäinen työntekijä on palkattu kesäkuussa 2017. Kyseinen valokuvakeskus on onnistunut pitämään toiminnan jatkuvana, vaikka siltä on puuttunut palkattua henkilökuntaa, joka antaa varmuutta toiminnan jatkuvuudelle. Vaikka kolmannen sektorin toiminnan on pohjimmiltaan ajateltu olevan vapaaehtoista ja oma-aloitteista toimintaa, ei nykyaikana ole välttämättä enää kovin realistista, että ammattimaisesti toimivan yhdistyksen toimintaa voitaisiin hoitaa vain vapaaehtoisten voimin. Tällainen toiminta vaatisi osallistujiltaan suurta omistautumista asialle. Tikkanen piti vuonna 2001 tekemässä selvityksessään valokuvakeskusten suurena ongelmana vakituisen ammattihenkilökunnan puutetta. Tilanne nyt vuonna 2017 on parempi, sillä pian kaikissa valokuvakeskuksissa on palkattua henkilökuntaa.

Henkilökunnan rakenne ja työnimikkeet eivät ole täysin samanlaisia ja ne määrittyvät valokuvakeskuksen omien painotusten mukaan. Valokuvakeskuksissa työskentelee esimerkiksi toiminnanjohtajia, näyttelyassistentteja, assistentteja, viikonloppuvalvojia, näyttelyamanuenssi, näyttely- ja koulutuspäällikkö sekä festivaalijohtaja. Painotus näkyy

siinä, että esimerkiksi koulutusta painottavalla valokuvakeskuksella on koulutuspäällikkö ja festivaalia järjestävällä festivaalijohtaja. Työsuhteet ovat useimmiten kokoaikaisia, osa-aikaisia, määräaikaisia sekä tuntityöläisiä. Työntekijöitä valokuvakeskuksissa on usein noin 3–7. Vaikka pian kaikissa valokuvakeskuksissa on palkattua henkilökuntaa, eivät vakituiset työsuhteet ole niissä enemmistössä. Kolmas sektori on nähty osittain välityömarkkinoiden paikkana, jolla pyritään helpottamaan pitkäaikaistyöttömien siirtymistä julkiselle tai yksityiselle sektorille tai ehkäisemään syrjäytymistä vapaaehtoistoiminnan kautta. Kolmannesta sektorista on tavallaan luotu sektori, jolla työntekijöiden ei välttämättä oleteta viipyvän kauan. Myös kolmannen sektorin toimijoiden, esimerkiksi yhdistysten, epävarmuus toiminnan jatkuvuudesta ja riippuvaisuus julkisesta tuesta pakottavat työntekijät usein muihin kuin vakituisiin työsuhteisiin. Määräaikaisuus, osa-aikaisuus ja tuntityöläisyys tekee arjesta ja toimeentulosta hankalaa ja usein näitä lyhyitä työsuhteita tulisi olla samanaikaisesti useampi, jotta voisi tulla taloudellisesti toimeen. Osaa valokuvakeskusten työntekijöistä voidaan katsoa tekevän prekaaria työtä ei-vakituisen työsuhteiden vuoksi.

Kuten luvussa 4.3.2 tuotiin esille, luova talous on luonut kulttuurialalle ja kolmannelle sektorille managerien ja (kulttuuri)tuottajien ammatit. Kyselyssä nousi esiin, että valokuvakeskuksissakin työskentelee tuottajia, joiden tehtävänä on muun muassa hoitaa tiedotusta, suunnitella ja kehittää erilaisia yleisötapauksia sekä suunnitella yleisötyötä. Vastauksissa käytetyt sanavalinnat ovat mielenkiintoisia, sillä Halonen (2011, 60) kertoo tutkimuksessaan kuinka kulttuurituottajien tehtävien termit usein muutetaan julkiselle sektorille ominaisemmiksi. Markkinoille suunnattuna tehtävät muuttuvat yleisötyöstä uusien asiakkaiden hankinnaksi, tiedottamisesta markkinointiviestinnäksi ja yhteistyökumppaneista sponsoreiksi. Valokuvakeskusten vastauksissa tehtävät ovat esitetty näin ollen julkiselle sektorille sopiviksi.

Halonen (2011) esittelee tutkimuksessaan Bourdieun kehittelemää kulttuurituotannon kenttää, joka sisältää suppean tuotannon ja massatuotannon kentät. Suppean tuotannon kentän ideana on toimia "taidetta taiteen vuoksi" -funktion mukaan. Näin suljetaan pois muut funktiot ja pyritään luomaan taidetta ilman talouden vaikutuksia. Ajatuksena on, että yleisö löytää teoksen ilman, että kulttuurin ja taiteen tekijöiden täytyisi tehdä

myönnytyksiä taloudellisesti. Suppean tuotannon kentällä kulttuurinen pääoma on taloudellista pääomaa vahvempi. Massatuotannon kentällä nämä pääomat ovat arvoltaan vastakkaiset ja tärkeinä pidettäviä piirteitä ovat nopea menestys ja sen määrällinen mitattavuus, sekä yhteistyö kulttuurin ulkopuolisten tahojen kanssa. (Halonen 2011, 23–24.) Kulttuurituottajat ja managerit ovat siis ne uudet toimijat kulttuurialalla, jotka työskentelevät näiden tuotannon kenttien välissä pyrkien yhdistää suppean tuotannon ihanteet massatuotannon toimintamalleihin. Markkinaistumisen myötä liiketaloudelliset tehtävät kuuluvat usein managereille ja tuottajille, sillä perinteisellä ja hitaasti muuttuvalla taidekentällä eli suppean tuotannon kentällä talouden ja taiteen sekoittumiseen on suhtauduttu negatiivisesti. (Halonen 2011, 27.) Voisi toisaalta sanoa, että managerialismin myötä Bourdieun kulttuurituotannon kenttä ei enää sovi kuvaamaan sellaisenaan nykyaikaista kulttuurialaa.

Vain yhdessä paikassa ilmoitettiin, että heillä ei ole vapaaehtois- tai ilmaistyötä. Muut kertoivat heillä olevan palkatun henkilökunnan lisäksi myös vapaaehtoistyötä, jota tekevät useimmiten hallituksen jäsenet sekä yhdistysten muut aktiivijäsenet. Palkkatyön ja muun työn eli vapaaehtois- ja ilmaistyön suhde on vaihtelevaa, mutta valokuvakeskuksien voi tulkita pyrkivän pitämään palkkatyön osuuden suurempana. Erityisiä syitä vapaaehtoistyölle ei kerrottu kuin vain yhdessä valokuvakeskuksessa, jossa se johtui tiukasta taloudesta. Tämä syy saattaa päteä myös muihin valokuvakeskuksiin. Valokuvakeskuksissa ei olla täysin luovuttu kolmannelle sektorille ominaisesta vapaaehtoistyöstä. Toisaalta keskustelu yhdistyksissä käytettävästä vapaaehtoistyön määrästä vääristyy, kun se yhdistetään vain taloudellisiin asioihin. Vapaaehtoistyöstä tulee helposti jopa negatiivinen asia, sillä se saatetaan nähdä niin sanotusti pakkotyönä. Ihmiset kuitenkin tekevät vapaaehtoistyötä saadakseen elämäänsä positiivista sisältöä ja sen ollessa nimenomaan *vapaaehtoistyötä*, ei ketään pakoteta siihen. Vapaaehtoistyön vähäinen määrä valokuvakeskuksissa voi siis toisaalta kertoa siitä, että ihmisten halukkuus osallistua kolmannen sektorin toimintaan on vähentynyt eikä välttämättä siitä, että vapaaehtoisten työvoimaa ei haluttaisi hyödyntää valokuvakeskuksen toiminnassa.

5.2.3 Toiminnan tuloksellisuus

Kolmannessa osiossa käsiteltiin toiminnan tuloksellisuutta. Kysyttäessä valokuvakeskuksilta mitä menestys ja/tai tuloksellisuus tarkoittaa yhdistykselle, eräs valokuvakeskus nosti esiin jäsenmäärän ja kävijämäärän kasvun, rahoituksen sekä kansainvälisen yhteistyön vahvistumisen. Muissa vastauksissa menestys merkitsi sitä, että valokuvakeskukselle annettu tehtävä toteutuu ja talous säilyy vakaalla pohjalla. Tulostuottavuus näkyy muutenkin kuin taloudellisesti, kuten seuraavasta vastauksesta käy ilmi:

Korkealuokkaista toimintaa taiteen ehdoilla yleisön hyväksi. Menestys: Yleisö ja taiteilijat pitävät toimintaamme tärkeänä ja oikein suunnattuna. Tuloksellisuus: Talous on tasapainossa. Raha on käytettävä hyvin ja suunnitellusti siten, että taide pidetään tärkeässä roolissa kansakunnan sivistyksessä. Julkisilla avustuksilla toimittaessa on oltava tehokas ja pidettävä palvelumieli palkanmaksajassa so. veronmaksajat. (Vastaus 2)

Yleisön tyytyväisyydestä pyritään pitämään huolta ylläolevan vastauksen mukaan. Vastauksesta voi tulkita kyseisen valokuvakeskuksen toimivan osittain markkinaorientoituneesti, sillä se pitää arvossa yleisön tai toisin sanoen asiakkaiden tyytyväisyyttä. Toisaalta vastauksessa näkyy kolmannelle sektorille ominainen omistautuminen aatteelle, sillä taloutta suunnitellaan tavoitteena säilyttää taiteen rooli kansankunnan sivistyksessä.

Osion toinen kysymys selvitti mitkä tekijät vaikuttavat menestykseen. Valokuvakeskukset pitivät yleisimpinä tekijöinä laadukasta näyttelyohjelmistoa ja taiteen sisältöä, asiakaspalvelua ja yleisön kohtaamista, ammattitaitoista henkilökuntaa ja hyvää hallintoa, rahoitusta, innovointikykyä ja motivaatiota sekä vahvaa verkostoitumista. Vastauksissa on nähtävissä voittoa tavoittelemattomille yhdistyksille ominainen sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman suurempi painotus suhteessa taloudelliseen pääomaan. Vahva verkostoituminen on osoitus sosiaalisen pääoman kerryttämisestä, ja kulttuurista pääomaa kasvattavat kerrytetyt tiedot ja taidot. Yhdistyksen menestystä/tuloksellisuutta mitataan vastausten

perusteella laadullisin ja taloudellisin mittarein. Tyypillisimmät tavat mitata menestystä ovat kävijämäärät, yleisöpalaute, talousseuranta sekä rahoittajilta ja sidosryhmiltä saatu palaute.

Menestykseen vaikuttavien tekijöiden avulla voidaan saada viitteitä siitä, millainen markkinaorientoituneisuuden taso on valokuvakeskuksissa. Markkinaorientaatioon kuuluva asiakaslähtöisyys näkyy osassa valokuvakeskuksista yleisöpalautteen keräämisellä sekä asiakaspalvelun ja palveluhalun korostamisella. Kyselytutkimus ei antanut vastauksia siihen, kuinka paljon yhdistysten jäsenet pystyvät vaikuttamaan valokuvakeskusten näyttelyiden sisältöön. Näin ollen ei ole selvää kuinka yhdistykset selvittävät asiakkaidensa tai yleisönsä tarpeita, joka on olennainen osa markkinaorientaatiota. Vastauksissa ei ilmene kuinka toistuvaa menestyksen ja tuloksellisuuden mittaaminen on, joten on hankalaa arvioida kuinka paljon siihen panostetaan.

5.2.4 Yhteistyökumppanit ja verkostot

Kyselyn neljännessä osiossa kysyttiin ensimmäiseksi valokuvakeskusten yhteistyökumppaneista ja verkostoista. Tärkeimpinä yhteistyökumppaneina nousivat esiin kotimaiset, kansainväliset ja paikalliset taide-, kulttuuri- ja valokuvaorganisaatiot, kaupunki, oppilaitokset sekä muut valokuvakeskukset. Yksi valokuvakeskus kertoi heillä olevan vuosittain eri yhteistyökumppaneita. Todennäköisesti yhteistyökumppanit vaihtelevat muissakin valokuvakeskuksissa aika ajoin, sillä osa vastaajista kertoi tekevänsä yhteistyötä yksittäisten kulttuurialan toimijoiden kanssa. Osion toisessa kysymyksessä valokuvakeskuksilta kysyttiin syitä yhteistyökumppaneiden valikoitumiseen. Valokuvakeskukset perustelivat yhteistyökumppaneiden valikoitumista sillä, että niillä on heidän kanssaan yhteinen päämäärä, halua yhteistyöhön sekä sopivasti resursseja. Tärkeänä pidettiin sitä, että yhteistyökumppanit tukevat valokuvakeskuksen tehtävää valokuvataiteen edistämässä.

Kysyttäessä kolmantena kysymyksenä valokuvakeskusten mielipidettä yrityksistä yhteistyökumppaneina, vastaukset jakautuivat. Suurin osa vastaajista piti yrityksiä sopivina

yhteistyökumppaneina siinä missä yhdistyksiäkin, eikä nähnyt yritysten kanssa työskentelyä haittana tai ongelmana. Ehtona mainittiin kuitenkin osassa näitä yritysmuotoisia vastauksia se, että yrityksen ja valokuvakeskuksen arvot kohtaavat:

Yhteistyökumppanin toimiala ja molemminpuolinen kiinnostus sisältöihin sekä arvojen sopivuus on tärkeitä. Se, onko joku toimija yritys tai yhdistys, sillä ei ole väliä. (Vastaus 3)

Bourdieun mukaan massamarkkinoille suuntautuvat toimijat ovat avoimempia tekemään yhteistyötä muiden kuin oman kentän toimijoiden kanssa. Ne myös suostuvat helpommin ulkoisten toimijoiden vaatimukseen. (Halonen 2011, 24.) Kyselyn vastauksista on kuitenkin nähtävissä, että valokuvakeskukset eivät välttämättä riskeeraa vielä tässä vaiheessa kulttuurista ja sosiaalista pääomaansa suuren taloudellisen pääoman vuoksi. Kulttuurikentän sisällä vielä osittain vallitseva vastustava tai varauksellinen ajatus taloudellisen voiton tavoittelusta luo negatiivista suhtautumista niihin kentän sisällä toimiviin, jotka kasvattavat taloudellista pääomaansa (Halonen 2011, 24).

Kaksi valokuvakeskusta näki yritykset ongelmallisempana yhteistyökumppanina:

Emme tee kaupallista tulosta, joten yritykset eivät ole meidän ensisijaisia yhteistyökumppaneita, koska heillä on aina taloudellisia vaatimuksia. (Vastaus 4)

Ottaisimme erittäin mielellämme lisää, olemme avoimia ehdotuksille: kunhan taide ja toiminnan arvopohja ei kärsi. Käytännössä toiminnan tavat ja tarkoitus ovat kuitenkin usein toisistaan poikkeavat. (Vastaus 2)

Näistä vastauksista voisi tulkita, että osassa valokuvakeskuksista ei vielä liikuta luontevasti sektorirajojen yli sekoittaen eri sektoreiden toimintatapoja.

5.2.5 Brändi ja arvomaailma

Brändi ja arvomaailma olivat aiheena kyselyn viidennessä osiossa. Ensimmäisessä kysymyksessä valokuvakeskuksilta tiedusteltiin turismiin ja brändin luomisen roolia heidän toiminnassaan tai kuinka he ovat osallisena esimerkiksi kaupungin/kunnan brändin luomisessa. Kahdessa vastauksessa oltiin tyytymättömiä siihen, ettei oma kaupunki pysty tai osaa hyödyntää omaa kulttuurihistoriaansa. Brändäys esiintyy usein kaupungin puheissa ja siihen kiinnitetään paljon huomiota, mutta suunnitelmat jäävät puheen tasolle tai brändin sisältö on kapea. Muissa vastauksissa eräs valokuvakeskus kertoi, että sen järjestämä kansainvälinen valokuvakuvafestivaali houkuttelee turisteja ja kehittää kaupungin brändiä tapahtumakaupunkina. Kyseinen valokuvakeskus pyrkii omalla toiminnallaan kehittämään aktiivisesti kaupungin brändiä kuvataidekaupunkina. Valokuvakeskukset ymmärtänevät potentiaalisen asemansa matkailukohteina alueillaan ja ainakin osa pyrkii omalta osaltaan kehittämään sitä, mutta ongelmat brändin kehityksessä lienevät kaupungin ja valokuvakeskusten välisessä yhteistyössä. Olisi hyödyllistä selvittää minkälaisen arvon kaupungit antavat valokuvakeskuksilleen: vievätkö kuvataide ja kaupunkien taidemuseot tilaa ja huomiota valokuvakeskuksilta kaupunkien kulttuuribrändäyksessä?

Osion toinen kysymys selvitti valokuvakeskuksille tärkeitä arvoja niiden toiminnassa. Vastauksissa esiintyi seuraavanlaisia arvoja: avoimuus, monipuolisuus, elävyys, korkeatasoisuus, taiteen autonomia ja vapaus, yhteiskunnallisuus sekä kansalaisten oikeus taiteeseen ja sivistykseen. Yksi vastaajista kirjoitti taiteen pyhän aseman hälvemisestä ja siirtymisestä kohti kaupallista kenttää:

Taiteilijoiden tuottamassa toimintaympäristössä taide ei välttämättä ole enää pyhä vaan ammatti tai toimiala muiden joukossa. Valokuvakeskukseen ei välttämättä enää yritä pysytellä täysin loitolla kaupallisesta kentästä vaan käyttää sieltä omaksuttuja keinoja ja välineitä tehtävänsä toteuttamisessa. (Vastaus 5)

Tämän valokuvakeskuksen toiminnassa on vastauksen perusteella merkkejä hybridisaatiosta, sillä se on valmis omaksumaan yksityisen sektorin toimintatapoja ja

hyödyntämään niitä omassa toiminnassaan. Vastaaja myös kyseenalaistaa taiteen pyhää asemaa.

Kolmas kysymys käsitteli valokuvakeskusten näkemyksiä taiteen ja kulttuurin arvosta tämän päivän yhteiskunnassa. Taidetta ja kulttuuria pidettiin sivistyksen mittana ja hyvin olennaisena osana eri yhteiskunnan alueilla. Yksi valokuvakeskus näki taiteella ja kulttuurilla olevan keskeinen rooli yhteiskunnan luovaa ilmapiiriä vahvistavana tekijänä. Kulttuurialalle ominaisia luovia metodeja toivottiin käytettäväksi myös kaikkien muiden alojen työntekijöille, sillä se rohkaisisi löytämään totutusta poikkeavia ratkaisupolkuja. Tämä vastaaja koki taide- ja kulttuuriorganisaatioiden toimivan alati muuttuvassa toimintaympäristössä, joka olisi altis yhteiskunnallisille ja globaaleille kehityssuuntauksille, jotka saattaisivat muuttaa tai vaikeuttaa organisaatioiden toimintaa. Näissä kehityssuuntauksissa nähtiin kuitenkin myös mahdollisuus toiminnan kehittämiseen.

Osa vastaajista koki taiteen ja kulttuurin arvon olevan vääristynyt nykyajan yhteiskunnassa ja niiden nähtiin olevan yhden vastaajan mukaan jo tuhon partaalla nykyisen eduskunnan hallituksen aikana. Vaikka erään vastaajan mielestä taiteen ja kulttuurin arvo on vahva ja hitaasti kasvava, piti hän kuitenkin vääränä, että taidetta pidetään palveluna tai hyödykkeenä. Toisen vastaajan mukaan taiteella on ylikorostunut väline- ja hyötyarvo, jotka hän yhdisti luovaan talouteen ja elinvoimaan, hyvinvointiin ja soveltavaan taiteeseen sekä kulttuurivientiin ja kansantalousaspektiin. Näissä vastauksissa on nähtävissä taiteen itseisarvon puolustus. Hyvinvoinnin lisääminen taiteen ja kulttuurin kautta nähtiin kuitenkin positiivisena asiana erään vastaajan mukaan. Taustana tälle esitettiin hidastamisen tärkeys vastapainona työelämän ja yhteiskunnan kiihtyvälle tahdille. Taide nähtiin apuna hidastamisessa esimerkiksi slow art -tapahtumien myötä. Vastaajan mukaan taide ja kulttuuri tarjoavat ihmisille elämyksiä, joiden kokeminen tuottaa parhaimmillaan lisää hyvinvointia. Valokuvakeskuksissa toisaalta siis kritisoidaan taiteelle lisättyjä muita funktioita kuin ”taidetta taiteen vuoksi”, mutta toisaalta taas taiteen olemassaoloa joudutaan perustelemaan sen monimuotoisilla funktioilla.

Näistä arvokäsityksistä, erityisesti myönteisistä, on nähtävissä, että osa vastaajista hyväksyy taiteen ja kulttuurin väine- ja hyötyarvon. Kulttuuri nähdään osana elinkeinoelämää ja sivistystä. Kulttuurialalle tyypillisten metodien toivotaan leviävän myös muille aloille ja kulttuuria pidetään yhtenä ratkaisuna luomaan hyvinvointia kiireiseen elämään. Voi olla, että kaikki valokuvakeskukset hyväksyvät nämä asiat, mutta joidenkin mukaan taide ja kulttuuri saattavat palvella jo liikaa muita yhteiskunnan alueita kuin taidetta itseään. Kulttuurin ja taiteen pyhää asemaa, kuten aikaisemmin mainittiin, on ryhdytty kyseenalaistamaan. Tämä saattaa johtua siitä, että kulttuurisektorilla kaivataan uudistuksia ja niiden saavuttaminen ei ole mahdollista mikäli kulttuurin arvoa ja asemaa ei kyseenalaisteta ja avoimesti pohdita. Kyseenalaistaminen julkisessa keskustelussa voi olla riskialtista, sillä taiteella on nähty olevan itseisarvo yhteiskunnassa. Tämä voi vaikuttaa kulttuurikentällä kollegoiden ja muiden toimijoiden arvostuksen vähenemiseen, kun ottaa huomioon sen, että Bourdieun määrittelemän suppean tuotannon kentällä eli perinteisellä ja hitaasti muuttuvalla taidekentällä taiteen yhdistäminen talouteen on nähty negatiivisena.

5.2.6 Yhteiskunnallinen näkemys ja tulevaisuus

Kyselyn viimeisessä eli kuudennessa osiossa valokuvakeskuksilta kysyttiin yhteiskunnallisista näkemyksistä ja tulevaisuudesta. Ensimmäisessä kysymyksessä vastaajat kertoivat näkemyksiään valokuvakeskuksista toimijoina suomalaisella yhdistys- ja kulttuurikentällä. Puolet vastaajista korosti valokuvakeskusten tärkeää merkitystä suomalaisen valokuvataiteen kehityksessä kotimaassa:

Ilman valokuvakeskuksia ei valokuvan asema taiteessa olisi Suomessa sama kuin millaiseksi se 2000-luvulla on muodostunut. Toiminta on ruohonjuuritoimintaa, joka on vakiinnuttanut paikkansa alueillaan. Olemme aktiivinen yhteistyökumppani ja taustavoima monelle ei kulttuurialalle ja -tapahtumalle.
(Vastaus 2)

Alueellisten valokuvakeskusten verkostoa pidettiin myös maailman mittakaavassa ainutlaatuisena. Vaikka valokuvakeskukset pitävät itseään aktiivisina

yhteistyökumppaneina, piti yksi valokuvakeskus oman kentänsä toimijoita toimeliaina vaikkakin melko hiljaisina. Toiminnan säilymisen ja kehittymisen kannalta koettiin tarpeelliseksi hakea tulevaisuudessa uusia toimintamalleja. Valokuvakeskukset saattavat haluta kehittyä ruohonjuuritasolta äänekkäämmiksi toimijoiksi kotimaisella kulttuurikentällä. Kysymykseen oli toisaalta myös vastattu lyhyesti todeten, että valokuvakeskukset ovat pieniä ja mitättömiä tekijöitä isommassa mittakaavassa.

Yksi valokuvakeskus nosti esiin erilaisia näkökulmia valokuvakeskusten mahdollisuuteen toimia sillanrakentajana taiteen ja ihmisten välillä. Asiaa lähestyttiin ensinnäkin taidekasvatuksellisen näkökulman kautta, sillä valokuvakeskus tarjoaa mahdollisuuksia osallistumiseen erilaisten tapahtumien myötä. Toisekseen valokuvakeskusta pidetään hyvänä kohtaamispaikkana yleisölle ja taiteilijoille. Kyseinen valokuvakeskus pitää mahdollisena sitä, että se voisi kehittää yleisön ymmärrystä taiteilijoiden työtä kohtaan. Valokuvakeskusten nähtiin edesauttavan myös taiteilijoita urallaan, kun he saavat esille töitään. Kolmantena oli markkinoiden näkökulma: kaupalliset sidosryhmät etsivät valokuvakeskuksesta mahdollisuuksia tuottaa hyötyä edustamalleen organisaatiolle ja pyrkiä markkinoinnin avulla vaikuttamaan yleisökohtaisesti yleisön asenteisiin ja käyttäytymiseen. Valokuvakeskuksissa nähdään vielä mahdollisuuksia kolmannen sektorin toimijoille ominaiseen kansan ja taiteen välisenä tulkkina toimimiseen.

Kuudennen osion toisessa kysymyksessä valokuvakeskuksilta kysyttiin mielipidettä julkisesta kulttuurirahoituksesta ja sen jakautumisesta. Vastauksissa kerrottiin suhteellisen yksimielisesti julkisen rahoituksen olevan elintärkeä ja välttämätön asia, jota ilman ei olisi ammattimaisesti toimivia taideorganisaatioita. Julkista kulttuurin rahoitusjärjestelmää ei tosin pidetä täydellisenä ja jonkinlaista uudistusta kaivataan. Erään vastaajan vastaus:

Ilman julkista tukea kulttuurin sivistystehtävä katoaisi ja hyötyajattelu vahvistuisi entisestään. Julkinen rahoitus on elintärkeä mahdollistaja monelle eri toiminnolle. Mm. Taike- ja VOS-uudistus ovat viime vuosina olleet kovasti keskustelussa, ja kun vielä huomioi valtionhallinnon säästämisaineet, luo tämä epävarmuutta tulevaisuutta kohtaan. Toisaalta valokuvakeskukset ovat aina olleet

harkinnanvaraisen rahoituksen piirissä, joten epävarmuus on opittu olotila. Jatkuvuus olisi kuitenkin tae toiminnan laadulle. (Vastaus 2)

Vastaus kertoo jälleen kulttuurialan vakiintuneesta prekarisaatiosta, koska epävarmuudesta on tullut jo opittu olotila. Prekarisaatiota lisäävää kulttuuriyrittäjyyttä ja siihen kuuluvaa omarahoituksen lisääntymistä pidettiin taloudellisesti haastavana:

[..] Vaikka toiminta olisikin pääsymaksullista tulevaisuudessa ja omarahoituksen vaade kasvaa, organisaatio tulee edelleen saada yhteiskunnan tukea tuottaakseen perustehtävässä määrättyjä taide- ja kulttuuripalveluja ja edistääkseen edustamansa taiteen lajin asemaa. (Vastaus 5)

Kaksi valokuvakeskusta kertoi mielipiteensä erityisesti rahoituksen jakautumisesta. Näistä kahdesta ensimmäisen vastaajan mielestä tanssi saa tällä hetkellä liikaa avustuksia ja valokuva liian vähän. Syyksi tälle kerrottiin tanssin onnistunut lobbaus, joka taas on valokuvataiteen osalta epäonnistunutta. Toisen vastaajan mielestä valokuvakeskusten saama rahoitus ei ole järkevässä suhteessa valokuvakeskuksissa esitettävien näyttelyiden määrään: vähemmän näyttelyitä järjestävä valokuvakeskus voi saada enemmän rahoitusta kuin toinen valokuvakeskus, joka järjestää näyttelyitä enemmän. Taiteen edistämiskeskuksen jakamien apurahojen määrään saattaa kuitenkin vaikuttaa muutkin tekijät kuin näyttelyiden määrä.

Kuudennen osion viimeinen ja samalla koko kyselyn viimeinen kysymys käsitteli valokuvakeskusten tulevaisuutta. Millaisina valokuvakeskukset näkevät tulevaisuutensa? Vastaukset olivat vaihtelevia ja ne jakaantuivat karkeasti jaoteltuna kolmeen ryhmään. Ensimmäisen ryhmän vastaajat olivat tulevaisuuden suhteen optimistisia ja vastauksissa kerrottiin tulevaisuuden näyttävän joko erittäin vahvalta tai hyvältä:

Omalta osaltamme tulevaisuus on hyvä, sillä olemme tärkeä toimija alueellamme ja valokuvataiteen alalla. Yleisön ja taitelijoiden tuki on tärkeä. Kuitenkin olemme täysin julkisen tuen varassa, ja kun/jos siinä tapahtuu muutoksia, vaikuttaa se

välittömästi toimintaamme. Teemme parhaillaan uutta strategiaa, jossa teemme tulevaisuuttamme: pyrimme huomioimaan erilaiset toimintaamme kohdistuvat odotukset ja tarpeet kuin myös tulevaisuuden trendit. (Vastaus 2)

Suhtautuminen omaan tulevaisuuteen on optimistinen, mutta realistinen: omaa tulevaisuutta suunnitellaan, jotta tulevat tarpeet voidaan ennakoida ja samalla myös varautua mahdollisiin julkisen avustuksen muutoksiin. Vastauksessa kerrotun uuden strategian suunnittelun voidaan katsoa managerialistisen hallintotavan mukaiseksi, sillä sitä pidetään osana markkinaorientaatiota.

Toisen ryhmän vastaajat eivät vastanneet omakohtaisen valokuvakeskuksen tulevaisuudesta erityisemmin, mutta pohtivat tulevaisuudessa mahdollisesti edessä olevia muutoksia. Suurinosa vastaajista sijoittui tähän ryhmään. Valokuvakeskusten määrän arvellaan valtakunnallisesti vähenevän ja jäljelle jäävillä olevan edessä toiminnan uudistaminen ja kehittäminen. Edellisessä kysymyksessä mainittu valtionrahoittajien säästöpainet nousivat esiin uudestaan, kun eräs vastaaja ilmaisi pelkonsa valokuvakeskusten verkoston karsimisesta säästöjen saavuttamisen vuoksi. Vastaaja ymmärsi logiikan, mutta hänen mielestään saavutetut hyödyt ja säästöt olisivat merkityksettömiä ja näin ollen asiaa lähestytään väärin.

Erään valokuvakeskuksen vastauksissa nostettiin esiin, että valokuvakeskuksille voidaan tulevaisuudessa asettaa erilaisia tavoitteita: taiteellisia, sosiaalisia ja taloudellisia. Vastaajan mukaan valokuvakeskuksen tavoitteissa useampi näistä näkökulmista yhdistyy. Valokuvataiteen ja suuren yleisön kohtaaminen on vastaajan mukaan tulevaisuuden taiteellinen tavoite. Pyrkimyksenä on siis parantaa taiteen ymmärtämistä niin kulttuuri-ihmisten kuin myös satunnaisempien kävijöiden osalta. Sosiaalisilla tavoitteilla tarkoitetaan yhteiskunnan erilaisten ryhmien mahdollisuuksia osallistumiseen. Vastaaja näkee oman valokuvakeskuksensa tärkeiden alueellisena toimijana, joka pystyy mahdollistamaan matalan kynnyksen osallistumisen kulttuuriin. Kolmas ryhmä eli yksi vastaajista ei näe tulevaisuuttaan valoisana ja uskoo toiminnan niin sanotusti kuihtuvan talouden kiristyessä.

6. PÄÄTÄNTÖ

Tämän pro gradu -tutkimuksen tarkoituksena on ollut selvittää kuinka suomalaisen kulttuuripolitiikan kolmas vaihe on vaikuttanut suomalaisten valokuvakeskusten toimintaan. Kulttuuripolitiikan kolmatta vaihetta ovat kuvanneet aikaisempien tutkimusten mukaan markkinoistumisen, kansainvälisyyden sekä kulttuurisen yhteiskuntakehityksen käsitteet. Paneuduin tutkimuksessa erityisesti markkinoistumiseen eli managerialismiin ja siihen sisältyviin käsitteisiin eli luovaan talouteen, kulttuurivientiin ja brändäykseen. Tutkimuskysymysten kautta pyrin selvittämään kolmannen vaiheen vaikutuksia kolmannen sektorin toimijoiden työnkuvaan, markkinaistumisen uhkia ja mahdollisuuksia sekä sen vaikutuksia taiteen arvolle. Käsittelin myös kolmannen sektorin käsitettä, sillä valokuvakeskukset ovat toimineet yleisesti sillä sektorilla. Pidemmälle ulottuvan pohdiskelun vuoksi avasin myös neljännen sektorin käsitettä sekä kulttuuripolitiikan mahdollisesti aluillaan olevaa neljättä vaihetta. Viimeinen tutkimuskysymys kysyi onko valokuvakeskusten toiminnassa vielä merkkejä neljännestä vaiheesta. Nämä aiheet jäivät kuitenkin vähemmälle huomiolle tässä tutkimuksessa, koska päähuomio oli kolmannessa vaiheessa ja kolmannessa sektorissa.

On nähtävissä, että osassa valokuvakeskuksista ollaan valmiita ottamaan askeleita kohti kaupallista kenttää. Tällä hetkellä yksityisen sektorin sijaan valokuvakeskukset voisi kuitenkin luontevammin nähdä siirtyvän hiljalleen kohti hybriditaloutta, jota pidetään omana ulottuvuutenaan muiden kolmen sektorin rinnalla. Nämä valokuvakeskukset suhtautuvat yksityiseen sektoriin ja markkinatalouteen suopeasti vaikka ne itse toimivatkin vielä voittoa tavoittelemattomasti. Yritysmuutos tuli esiin kysyttäessä esimerkiksi yhteistyökumppaneista ja valokuvakeskusten arvoista. Yhteistyökumppaneiksi hyväksytään suurimmalta osin myös yrityksiä eikä niiden kanssa työskentelyä pidetä ongelmallisena, mikäli toiminnalle löytyy yhteiset arvot ja tavoitteet. Tärkeänä pidetään kuitenkin taiteen autonomiaa ja vapautta sekä taiteen säilyttämistä ”taiteena taiteen vuoksi” mentaliteetilla. Muutamassa valokuvakeskuksessa voittoa tavoittelemattoman toiminnan yhdistämisestä yksityiseen sektoriin pidetään hankalana eikä taiteen valjastamista taloudellisiin funktioihin pidetä välttämättä hyvänä.

Valokuvakeskukset ovat tavallaan osa hybriditaloutta myös sillä perustavalla tavalla, että niillä on sekoitus palkattua ammattimaista henkilökuntaa sekä vapaaehtoisia. Kulttuuripolitiikan kolmas vaihe on tuonut kulttuurituottajat valokuvakeskuksiin, jotka tasapainoilevat kulttuurikentän arvojen ja kentän ulkopuolelta tulevien taloudellisten vaatimusten kanssa. Valokuvakeskusten toiminta ei kuitenkaan ole samalla tavoin hybriditalouden tapaista, kuten luvussa 4.3.3 käyttämässäni esimerkissä Lily.fi sivustosta, jossa sisältöä tuottavat ammattilaiset, harrastajat sekä mainostajat. Niin sanotuissa perinteisissä kulttuurialan paikoissa kuten museoissa ja valokuvakeskuksissa tällaisen toiminnan järjestäminen voi olla vielä vaikeaa, ellei kehitetä uudenlaisia tapoja tuoda eri toimijat yhteen. Vapaaehtoisten tai tavallisten kansalaisten mahdollisuus osallistumiseen tulisi olla nykyistä parempaa. Nykyisin taidetta ja kulttuuria saatetaan ohjata enemmän tuottaja- kuin kuluttajalähtöisesti eikä yleisöä osallisteta.

Luovan talouden myötä syntynyt hyötydiskurssi on huomattu myös valokuvakeskuksissa, sillä taiteen ylikorostuneesta väline- ja hyötyarvosta ollaan huolestuneita. Toisaalta koetaan, että taiteen ja kulttuurin arvo ei *vielä* määrity oikein. Nähdäänkö taiteen ja kulttuurin arvo eri tavoin kulttuurialan sisällä? Eli onko taide vasta määrittymässä ”taiteeksi taiteen vuoksi” vai onko se joskus ollut sitä ja nyt ajan saatossa muuttunut hyödyttämään muita? Kulttuurin hyötyajattelua ajetaan myös kulttuurialan sisältä, sillä eräässä kyselyn vastauksessa nostettiin esiin taiteen ja kulttuurin keskeinen rooli yhteiskunnan luovaa ilmapiiriä vahvistavana tekijänä. Pidettiin hyvänä sitä, että kulttuurialalle ominaisia luovia metodeja käytettäisiin myös muilla aloilla, jotta voitaisiin löytää uudenlaisia ratkaisupolkuja.

Kuten luvussa 4.3.1 esitettiin, managerialistinen hallintatapa velvoittaa kolmannen sektorin toimijat mittaamaan ja valvomaan toimintaansa, verkostoitumaan sekä olemaan markkinaorientoituneita. Valokuvakeskuksissa toiminnan tuloksia ja menestystä mitataan ensisijaisesti laadullisesti kävijämäärien, jäsenmäärien sekä kotimaisen ja kansainvälisen yhteistyön vahvistumisen kautta. Edellä mainittujen asioiden menestyminen edesauttaa usein myös rahoituksen vahvistumista. Valokuvakeskukset ovat laajasti verkostoituneita paikallisesti, alueellisesti, kansallisesti ja useissa keskuksissa myös kansainvälisesti.

Valokuvakeskukset pitivät menestyksen takeena asiakaspalvelua, palveluhallua ja yleisötyötä, mutta kyselystä ei selvinnyt kuinka paljon esimerkiksi yleisöpalautteella on vaikutusta toimintaan. Muut markkinaorientaation osat eli informaation keruu, strategian luominen ja markkinoihin mukautuvaisuus näkyvät hyvin pitkälti vain niillä vastaajilla, jotka ovat avoimia siirtymään kohti markkinaisempaa toimintaa.

Aineiston ja näiden kolmen managerialisen hallintatavan piirteiden perusteella voidaan todeta, että valokuvakeskusten sitoutuminen kyseiseen hallintatapaan on osittain alkanut, mutta se ei ole vielä vahvaa. Toisaalta järkevän päättelyn perusteella ei kuitenkaan voida vetää absoluuttisia johtopäätöksiä managerialistisen hallintatavan yleistymisestä vain edellä mainittujen kolmen piirteen perusteella. Esimerkiksi verkostoituminen on valokuvakeskusten toiminnassa tärkeää joka tapauksessa eikä sitä välttämättä voida sitoa sokeasti vain managerialistiseen hallintatapaan. Myöskin toiminnan mittaaminen on olennainen osa eikä se välttämättä ole ainoastaan managerialistisen hallintatavan vaikutusta. Valokuvakeskusten kentällä ollaan kuitenkin herätty jo siihen, että ne kohtaavat tulevaisuudessa uusia haasteita, joita varten on jo ryhdytty pohtimaan ratkaisuja.

Kulttuuripolitiikan neljännen vaiheen merkkejä ei ole vielä kovin selkeästi nähtävissä valokuvakeskusten toiminnassa. Työ valokuvakeskuksissa on pääosin uuden työn kaltaista ajattelutyötä, sillä toimintaan kuuluu suunnittelua ja kehittämistä, johon tarvitaan työntekijöiden tietokykyjä. Prekarisaatio on läsnä niin yleisenä epävarmuutena toiminnan jatkuvuuden suhteen kuin myös työsuhteiden ollessa useimmiten osa-aikaisia tai määräaikaisia. Valokuvakeskukset eivät vielä ole selkeästi ”uutta kolmatta sektoria”, jolla toiminta ei ole enää vahvasti voittoa tavoittelematonta ja, jolla vapaaehtoisuudesta olisi luovuttu. Uskallan väittää, että valokuvakeskukset pyörittävät toimintaansa niin tiukalla budjetilla, että varsinaiseen voiton tavoitteluun ei vielä ole mahdollisuuksia vaikka yhä useampi valokuvakeskus ottaisi pääsymaksun käyttöön. Näin ollen matkaa yhteiskunnallisiksi tai sosiaalisiksi yrityksiksi riittää vielä.

Valokuvakeskusten siirtymistä yksityiselle sektorille tai hybriditalouteen hidastavat voittoa tavoittelemattoman toiminnan yhteensovittaminen yksityisten toimijoiden eli yritysten

kanssa. Osa valokuvakeskuksista kamppailee niukan taloudellisen tilanteen vuoksi eikä tulevaisuutta nähdä välttämättä lupaavana. Taiteen ja kulttuurin julkista rahoitusta pidetään liian niukkana eikä sen koeta kaikissa valokuvakeskuksissa jakautuvan tasaisesti. Toiminnan jatkuvuutta voi olla hankalaa suunnitella, koska toiminta perustuu hyvin vahvasti julkiseen rahoitukseen.

Vastauksista on nähtävissä kolmannen sektorin ongelmat, jotka johtunevat vähäisestä budjetista ja sen asettamista rajoitteista toiminnalle. Voisiko edes osittainen markkinaistuminen olla tällaisissa tapauksissa mahdollisuus, jotta toiminnalle voitaisiin taata vakaampi jatkuvuus? Suurempi budjetti voisi mahdollistaa useamman työntekijän palkkaamisen tai tehdä määräaikaisista ja osa-aikaisista työntekijöistä kokoaikaisia ja vakituisia. Näin kulttuurialalle ominainen prekarisaatio voisi vähentyä ja alalla työskentelevien mahdollisuudet suunnitella tulevaisuutta paranisivat. Osa valokuvakeskuksista näkee toiminnan jatkuvuuden kannalta toimintatapojen uudistamisen ja kehittämisen tarpeellisena eli tahtoa asioiden muuttumiseen löytyy myös valokuvakeskuksista.

Markkinaistumisen uhkina voidaan pitää taiteen ja kulttuurin väline- ja hyötyarvon ylikorostumista entisestään. Markkinaistumisen mahdollisuuksien ja uhkien vastakohtiksi saattavatkin asettautua ihmiset eli alan työntekijät ja taiteen arvo. Markkinaistuminen voisi parantaa alalla työskentelevien tilannetta, mutta samalla muuttaa taiteen ja kulttuurin arvoa. Julkisen rahoituksen lisääntyminen saattaisi myös parantaa alan toimijoiden tilannetta, mutta rahoituksen lisääntyminen lienee ensisijaisesti kiinni poliittisista suhdanteista. Toisaalta voi pohtia mikä taiteen ja kulttuurin arvo lopulta edes on, koska se tulkitaan kulttuurikentänkin sisällä eri tavoin. Taiteen ylikorostuneesta väline- ja hyötyarvosta ollaan huolissaan, mutta toisaalta nykypäivänä valokuvakeskusten on vaikeaa saada rahoitusta, mikäli perusteet toiminnalle eivät ole monipuoliset ja palvele monia funktioita. Kulttuuripolitiikan toisen vaiheen eli hyvinvointivaltion tarkoitukset taiteelle ja kulttuurille ovat vielä näkyvissä, ja niitä yritetään pitää mukana luovan talouden tuomien muutosten kanssa.

Pohjimmiltaan keskustelu markkinaistumisen mahdollisuuksista ja uhkista voidaan yhdistää suurempaan keskusteluun siitä, missä määrin taidetta tulisi rahoittaa julkisesti. Tämä keskustelu on saattanut nousta esiin juurikin managerialismin seurauksena. *New public management* on vallannut yhteiskunnan muita alueita tavoitteena parantaa toiminnan tehokkuutta, jotta toiminnan olemassaolo on järkevää ja perusteltua. Tätä ajattelumallia on ryhdytty myös peilaamaan aloille, joita tuetaan vahvasti julkisella rahoituksella. Managerialistinen ajattelumalli kyseenalaistaa näiden alojen olemassaoloa ja tarpeellisuutta, koska ne eivät ole tähän mennessä pärjänneet ilman julkista rahoitusta. Keskustelua on syntynyt siitä, missä määrin kansalaiset saavat vastinetta näiden alojen palveluista maksamallaan verorahoilla. Vasta-argumenttina tälle keskustelulle on taiteen itseisarvo ja sille muodostunut asema yhteiskunnassa. Kuinka kiistaton tuo itseisarvo on nykypäivänä ja miten pyhänä kansalaiset sitä pitävät? Managerialistiseen hallintotapaan sopivampi kulttuuripolitiikan malli olisi yhdysvaltalainen avustajamalli, jossa yksityisellä rahoituksella on suurempi osuus. Kehittykö suomalainen kulttuuripolitiikka kohti avustajamallia vai pysytäänkö vielä sosiaalista hyvinvointia painottavassa arkkitehtimallissa?

6.1 Tutkimuksen arviointi

Kyselytutkimus oli resursseja säästävä ja suhteellisen helppo tapa kerätä tietoa. Tulokset olivat kyselystä nopeasti analysoitavissa verrattuna esimerkiksi haastatteluun. Muutamasta haittapuolesta huolimatta tutkimus onnistui hyvin. Olisi voinut olla hyödyllistä saada kyselyyn 1-2 vastaajaa lisää, jotta aineistoa olisi ollut enemmän. Saaduissa vastauksissa oli aukkoja joissain kysymyksissä, sillä kysymyksiä ei joko ymmärretty tai kyselytutkimusta pidettiin yhden vastaajan mukaan epäsojivana tapana kerätä tietoa. Jokaiseen kysymykseen ei näin ollen saatu analysoitavia vastauksia. Haastattelu olisi saattanut olla parempi tapa kerätä tietoa valokuvakeskuksista, mutta resurssit eivät riittäneet ajallisesti eivätkä taloudellisesti tämän tutkimuksen kohdalla.

Kyselytutkimuksen haasteena on se, että siinä ei ole mahdollista tehdä tarkentavia kysymyksiä. Ei ole myöskään mahdollista, että aineistoista voisi tulla esiin jotain yllättävää, sillä vastaajat eivät välttämättä vastaa kysymysten ulkopuolelta. Hirsjärven ja

Hurmeen mukaan kyselylomakkeet ovat suhteellisen helppo tapa kerätä aineistoa ja sitä käytetäänkin paljon ei-tieteellisissä tarkoituksissa. Kyselylomakkeiden yleistymisen on toisaalta tehnyt niihin vastaamisen tutummaksi ihmisille, mutta samalla ne saatetaan kokea rasittaviksi, koska ihmisiä pyydetään vastaamaan sellaisiin usein. (Hirsjärvi & Hurme 2008, 35–36.)

Haasteita asetti myös se, ettei valokuvakeskuksista ole juurikaan tehty tutkimuksia ja edelliset niistä ovat vuosikymmeniä vanhoja. Tämä haaste on toisaalta ollut myös positiivinen, sillä on ollut mielenkiintoista tehdä tutkimusta aiheesta, jota ei ole tutkittu paljon. Valokuvakeskusten yhteydenotoista päätellen aiheen tutkimus on tarpeellista ja tutkimukseen suhtauduttiin kannustavasti.

Kyselytutkimuksen puutteista huolimatta, se oli paras vaihtoehto tähän tutkimukseen ja ilman sitä tutkimuksen teko ei olisi ollut mahdollista, kun tavoitteena oli saada esille valokuvakeskusten omat ajatukset. Osa valokuvakeskuksista täytti kyselylomakkeen useamman henkilön voimin, joka mahdollisti useamman kuin vain yhden henkilön äänen kuulumisen. Haastattelussa olisi saattanut olla vain yksi henkilö.

Tutkimusaihetta voisi syventää tekemällä valokuvakeskuksille haastattelututkimuksen, jonka avulla valokuvakeskusten tilannetta voisi selvittää syvemmin. Haastattelu mahdollistaisi yllättävienkin asioiden esilletulon sekä mahdollisuuden tarkentaa kysymyksiä.

LÄHTEET

Eskola, Jari. 2001. Laadullisen tutkimuksen juhannustaiat. Laadullisen aineiston analyysi vaihe vaiheelta. Teoksessa Aaltola Juhani & Valli, Raine (toim.): *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. Jyväskylä: PS-kustannus, 133–157.

Grönfors, Martti. 2011. (Vilkkä, Hanna toim.): *Laadullisen tutkimuksen kenttätömenetelmät*. Hämeenlinna: SoFia-Sosiologi-Filosofiapu Vilkkä. Saatavilla www-muodossa: <http://vilkka.fi/books/Laadullisen_tutkimuksen.pdf>. Luettu 12.7.2017.

Halonen, Katri. 2011. *Kulttuurituottajat taiteen ja talouden risteyskohdassa*. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, yhteiskuntatieteellinen tiedekunta.

Hatakka, Mari. 2007. Katsaus: Narratiivisen käänteen vaikutus museoiden toimintaan ja tutkimukseen. *Elore*, vol. 14 - 1/2007. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. Saatavilla www-muodossa: <http://www.elore.fi/arkisto/1_07/hat1_07.pdf>. Luettu 21.2.2017.

Heikka, Elina. 2014. Totuuden peli ja peili. Teoksessa Heikka Elina, Lintonen Kati & Rastenberger, Anna-Kaisa (toim.): *Valokuvataiteen ydin: 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 233–253.

Heilbrun, James & Gray, Charles M. 2001. *The Economics of Art and Culture*, 2nd ed. New York: Cambridge University Press.

Heinonen, Jari. 2000. Kolmas sektori ja merkityksellisen elämisen politiikka. Julkaisussa *Futura* 19:2, 12. artikkeli. Saatavilla www-muodossa: <<http://elektra.helsinki.fi/se/f/0785-5494/19/2/kolmasse.pdf>>. Luettu 13.1.2017.

Heiskanen, Ilkka. 2005. Kulttuurin kolmannen sektorin muuttuva rooli. Teoksessa Ahonen, Pertti, Heiskanen, Ilkka & Oulasvirta, Lasse: *Taiteen ja kulttuurin rahoitus ja ohjaus: kipupisteet ja kehitysvaihtoehdot*. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätö Cuporen julkaisuja 6/2005.

Heiskanen, Ilkka. 2015. Taiteen ja kulttuurin uusi asemointi talouteen: kulttuuriteollisuus, luovat alat ja luova talous. Teoksessa Heiskanen, Ilkka, Kangas, Anita & Mitchell, Ritva

(toim.): *Taiteen ja kulttuurin kentät: perusrakenteet, hallinta ja lainsäädäntö*. Helsinki: Tietosanoma, 109–190.

Helander, Voitto. 1998. *Kolmas sektori: Käsitteistä, ulottuvuuksista ja tulkinnoista*. Helsinki: Gaudeamus.

Hillman-Chartrand, Harry. 2002. Funding the fine arts: an international political economic assessment. Julkaisussa *Cultural Politics – Global, Local and National Nordic Theatre Studies*. Vol. 14.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena. 2008. *Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Häyrynen, Simo. 2006. *Suomalaisen yhteiskunnan kulttuuripolitiikka*. Jyväskylä: SoPhi.

Häyrynen, Simo. 2015. *Kulttuuripolitiikan liikkuvat rajat: Kulttuuri suomalaisessa yhteiskuntapolitiikassa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Jakonen, Mikko. 2014. Uusi työ ja prekarisaatio: työn muutosten vaikutukset suomalaiseen hyvinvointivaltioon ja poliittiseen järjestäytymiseen. Julkaisussa *Tiede & Edistys* 4/2014.

Juhola, Jatta. 2011. *Taiteilijapolitiikkaa periferiassa: Etelä-Savon taidetoimikunnan ja Suomen kulttuurirahaston Etelä-Savon rahaston taideapurahapolitiikka vuosina 1985–2005*. Pro gradu –tutkielma. Jyväskylä: Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos, Jyväskylän yliopisto.

Kangas, Anita. 1999. Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet. Teoksessa Kangas, Anita & Virkki, Juha (toim.): *Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet*. Jyväskylä: SoPhi, 156–178.

Kangas, Anita. 2003. Kolmas sektori ja kulttuuripolitiikka. Teoksessa Hänninen, Sakari, Kangas, Anita & Siisiäinen, Martti (toim.): *Mitä yhdistykset välittävät: Tutkimuskohteena kolmas sektori*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 38–69.

Kangas, Anita & Pirnes, Esa. 2015. Kulttuuripoliittinen päätöksenteko, lainsäädäntö, hallinto ja rahoitus. Teoksessa Heiskanen, Ilkka, Kangas, Anita & Mitchell, Ritva (toim.): *Taiteen ja kulttuurin kentät: perusrakenteet, hallinta ja lainsäädäntö*. Helsinki: Tietosanoma, 23–108.

Kinanen, Pauliina. 2010. Suomen museoliitto museokentän rakentajana. Teoksessa Kinanen, Pauliina & Pettersson, Susanna (toim.): *Suomen museohistoria*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 62–93.

Kivinen, Nina. 2013. Hybriditalous. Tulevaisuuden tutkimuksen seuran kesäseminaari 29.-30.8.2013. Julkaistu Youtubessa 8.9.2013. Otavan Opiston tapahtumataltioinnit. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=leNbG9gv3Sc>>. Katsottu 21.3.2017.

Koikkalainen, Petri. 2012. Managerialismi ideologiana. *Niin & näin* –verkkojulkaisu 4/2012. Saatavilla www-muodossa: <<http://netn.fi/files/netn124-08.pdf>>. Luettu 12.1.2017.

Kosonen, Hanna & Pekkarinen, Helena. 2010. *Kulttuurialan kolmas sektori*. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2010:24.

Kostet, Juhani. 2010. Onko suomalaisella museolla aatteellista perustaa? Teoksessa Kinanen, Pauliina & Pettersson, Susanna (toim.): *Suomen museohistoria*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 17–26.

Kulovaara, Kari. 2014. Kapitalismin kolmas henki ja managerialismi uuden hallinnan ideologiana. *Politiikka: Valtiotieteellisen yhdistyksen julkaisu* 56 (2014) : 2, 116–131.

Kuusela, Hanna. 2014. Luovuuden uusi aalto. Teoksessa Kuusela, Hanna, Lehtonen, Mikko & Valaskivi, Katja (toim.): *Tehtävä kulttuurille: Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*. Tampere: Vastapaino, 95–123.

KvantiMOTV. Tutkimusprosessi. <<http://www.fsd.uta.fi/metelmaopetus/tutkimus/prosessi.html>>. Luettu 15.6.2017.

Lehtonen, Mikko. 2014. Tehtävä kulttuurille?. Teoksessa Kuusela, Hanna, Lehtonen, Mikko & Valaskivi, Katja (toim.): *Tehtävä kulttuurille: Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*. Tampere: Vastapaino, 11–38.

Levanto, Marjatta. 2010. Suomen museoiden yleisöt. Teoksessa Kinanen, Pauliina & Pettersson, Susanna (toim.): *Suomen museohistoria*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 94–109.

Levitt, Tom. 2012. *Partners for good: business, government and the third sector*. Surrey: Gower Publishing Limited.

Lintonen, Kati. 2014. Piktorialismi - valokuvataide hahmottelee itseään. Teoksessa Heikka, Elina, Lintonen, Kati & Rastenberger, Anna-Kaisa (toim.): *Valokuvataiteen ydin: 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 24–49.

Lintonen, Kati. 2014. Nousukausi. Teoksessa Heikka, Elina, Lintonen, Kati & Rastenberger, Anna-Kaisa (toim.): *Valokuvataiteen ydin: 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 62–105.

Mangset, Per. 2009. The arm's length principle and the art funding system: a comparative approach. Teoksessa Pyykkönen, Miikka, Simanainen, Niina & Sokka, Sakarias (toim.): *What about Cultural Policy?* Helsinki & Jyväskylä: SoPhi, Minerva Kustannus Oy, 273–297.

Maukonen, Pauliina. 2007. *Kolmas sektori ja työmarkkinapolitiikan tarjoamat mahdollisuudet*. Saatavilla www-muodossa: <<http://kans.jyu.fi/ajankohtaista/nakokulmat/pauliina-maukonen-kolmas-sektori-ja-tyomarkkinapolitiikan-tarjoamat-mahdollisuudet>>. Luettu 16.1.2017.

Museoliitto: Mikä on museo? <<http://www.museoliitto.fi/museo>>. ICOM:in museomääritelmä <<http://www.museoliitto.fi/mikamuseo/icom>>. Luettu 13.3.2017.

Peirce, Charles. S. 2001. *Johdatus tieteen logiikkaan ja muita kirjoituksia*. Suomentanut Markus Lång. Tampere: Vastapaino,

Pettersson, Susanna & Pauliina Kinanen. 2010. Matkalla Suomen museohistoriaan. Teoksessa Kinanen, Pauliina & Pettersson, Susanna (toim.): *Suomen museohistoria*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 9–13.

Pettersson, Susanna. 2010. Taiteen ja taideteollisuuden kokoelmista museoiksi. Teoksessa Kinanen, Pauliina & Pettersson, Susanna (toim.): *Suomen museohistoria*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 168–192.

Pyykkönen, Miikka. 2010. Yhteisöistä yrityksiksi? Sosiaalinen yritys ja muuttuva kolmas sektori. Teoksessa Kaisto, Jani & Pyykkönen, Miikka (toim.): *Hallintavalta: Sosiaalisen, politiikan ja talouden kysymyksiä*. Helsinki: Gaudeamus, 119–142.

Pyykkönen, Miikka. 2015. Kulttuuripolitiikan uusi vaih(d)e: luovaa taloutta ja yrittäjyyttä. Teoksessa Jakonen, Mikko & Silvasti, Tiina (toim.): *Talouden uudet muodot*. Helsinki: Into, 122–143.

Rastenberger, Anna-Kaisa. 2014. Valokuvasta tulee taideteos. Teoksessa Heikka, Elina, Lintonen, Kati & Rastenberger, Anna-Kaisa (toim.): *Valokuvataiteen ydin: 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 14–21.

Rastenberger, Anna-Kaisa. 2014. Notkeasti tyylistä toiseen. Teoksessa Heikka, Elina, Lintonen, Kati & Rastenberger, Anna-Kaisa (toim.): *Valokuvataiteen ydin: 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 116–155.

Rastenberger, Anna-Kaisa: Hidas siirtymä postmoderniin. Teoksessa Heikka, Elina, Lintonen, Kati & Rastenberger, Anna-Kaisa (toim.): *Valokuvataiteen ydin: 1900-luvun suomalaiset valokuvat ja taidepuhe*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo, 158–165.

Ruuskanen, Petri. Sosiaalinen pääoma. Saatavilla www-muodossa: <<http://kans.jyu.fi/sanasto/sanat-kansio/sosiaalinen-paaoma>>. 4.8.2017.

Ruusuvirta, Minna. 2015. Luottamuksesta kontrolliin, estetiikasta markkinaorientaatioon: Markkinaistuminen julkisen sektorin ja kulttuurialan kolmannen sektorin suhteessa. *Kansalaisyhteiskunta*, 1, 5–27. Saatavilla www-muodossa: <<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/51278/ky20151artruusuvirta.pdf?sequence=1>>. Luettu 25.10.2016.

Ruusuvirta, Minna & Saukkonen, Pasi: Taiteen ja kulttuurin kolmas sektori. Teoksessa Heiskanen, Ilkka, Kangas, Anita & Mitchell, Ritva (toim.): *Taiteen ja kulttuurin kentät: perusrakenteet, hallinta ja lainsäädäntö*. Helsinki: Tietosanoma Oy, 354–374.

Saraste, Leena. 2004. *Valo, muoto vai elämä: Kameraseurat kohti modernia 1950-luvulla*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo. Saatavilla www-muodossa: <<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19414/valomuot.pdf?sequence=2>>. Luettu 15.11.2016.

Saukkonen, Pasi. 2013. Kolmas sektori - vanha ja uusi. *Kansalaisyhteiskunta*, 4 (1), 6–31. Saatavilla www-muodossa: <<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/51437/KY2013-1artsaukkonen.pdf?sequence=1>>. Luettu 11.1.2017.

Siisiäinen, Martti. 2000. Social capital, power and the third sector. Teoksessa Hietanen, Elina, Kinnunen, Petri & Siisiäinen, Martti (toim.): *The third sector in Finland: review to research of the Finnish third sector*. Helsinki: The Finnish federation of social welfare and health & University of Lapland, 7–35.

Sorjonen, Hilppa. 2004. *Taideorganisaation markkinaorientaatio: Markkinaorientaation edellytykset ja ilmeneminen esitystaideorganisaation ohjelmistosuunnittelussa*. Helsinki: Helsinki School of Economics, HeSE print. Saatavilla www-muodossa: <<https://aaltodoc.aalto.fi/bitstream/handle/123456789/11224/a247.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Luettu 25.10.2016.

Taalas, Saara L. 2009. *Kohti hybriditalouden haastetta: keskustelua luovasta taloudesta Suomessa*. Saatavilla www-muodossa: <<http://www.luovasuomi.fi/www.tem.fi/files/25450/taalas101209.pdf>>. Luettu 13.3.2017.

Taide on mahdollisuuksia; Ehdotus valtioneuvoston taide- ja taiteilijapoliittiseksi ohjelmaksi. Opetusministeriö 2002. Saatavilla www-muodossa: <http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2002/liitteet/opm_41_TAO.pdf?lang>. Luettu 16.11.2016.

Tikkanen, Marjatta. 2001. *Selvitys valokuvataiteen kentästä*. Opetusministeriö. Saatavilla www-muodossa: <http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2001/liitteet/opm_399_valokuva.pdf?lang=fi>. Luettu 8.11.2016.

Tulkki, Taneli. 2014. Syrjäyttääkö kulttuuripääoma taloudellisen? *Sosiologi*, 10.3.2014. Saatavilla www-muodossa: <<http://www.sosiologi.fi/?p=108>>. Luettu 4.8.2017.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli. 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Tykkyläinen, Saira. 2015. Yhteiskunnallinen yritystoiminta. Teoksessa Jakonen, Mikko & Silvasti, Tiina (toim.): *Talouden uudet muodot*. Helsinki: Into, 144–161.

Valaskivi, Katja. 2014. Brändikansakunnan kulttuuri. Teoksessa Kuusela, Hanna, Lehtonen, Mikko & Valaskivi, Katja (toim.): *Tehtävä kulttuurille: Talouden ja kulttuurin muuttuvat suhteet*. Tampere: Vastapaino, 95–222.

Venäläinen, Juhana. 2015. *Yhteisen talous: Tutkimus jälkiteollisen kapitalismin kulttuurisesta sommittumasta*. Joensuu: Publications of the University of Eastern Finland,

Dissertations in Education, Humanities, and Theology No 72. University of Eastern Finland. Saatavilla www-muodossa: <http://epublications.uef.fi/pub/urn_isbn_978-952-61-1860-4/urn_isbn_978-952-61-1860-4.pdf>. Luettu 18.1.2017.

Vilkuna, Janne. 2010. Suomen museoalan organisoituminen. Teoksessa Kinanen, Pauliina & Pettersson, Susanna (toim.): *Suomen museohistoria*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 27–46.

Virtanen, Aila & Salme Näsi. 2003. Aatteesta ja rahasta - näkökulmia yhdistysten toimintaan ja talouteen. Teoksessa Hänninen, Sakari, Kangas, Anita & Siisiäinen, Martti (toim.): *Mitä yhdistykset välittävät: Tutkimuskohteena kolmas sektori*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 167–189.

Valokuvakeskus –työryhmän muistio. 1992. Opetusministeriön työryhmien muistioita 1992:40. Helsinki.

Valokuvakeskusten kotisivut

Fotocentrum Raseborg Valokuvakeskus: <<http://www.gallerizebra.fi/om-oss/>>. Luettu 8.12.2016.

Kaakkois-Suomen Valokuvakeskus: <<http://www.valokuvakeskus.fi/p/historia.html>>. Luettu 21.11.2016.

Kotkan Valokuvakeskus: <http://kotkanvalokuvakeskus.fi/?page_id=2>. Luettu 8.12.2016.

Mikkelin Valokuvakeskus: <<http://www.mikkelinvalokuvakeskus.fi/toiminta>>. Luettu 12.7.2017.

Luovan valokuvauksen keskus: <<http://www.ccp.fi/?p=yhdistys>>, <<http://www.ccp.fi/toiminta.php>>, <<http://www.jyvaskyla.fi/ratamo/toimijat/luovanvalokuvauksenkeskus>>. Luettu 8.12.2016. <<http://www.luovake.fi/>>. Luettu 12.7.2017.

Pohjanmaan Valokuvakeskus: <<http://www.pova.fi/esittely/>>, <<http://www.pova.fi/historia/>>. Luettu 8.12.2016.

Pohjoinen Valokuvakeskus: <<http://www.photonorth.fi/fi/yhdistys/>>. Luettu 8.12.2016.

Valokuvakeskus Nykyaika: <<http://valokuvakeskusnykyaika.fi/yhdistys/>>, <<http://valokuvakeskusnykyaika.fi/yhdistys/historia/>>, <<http://backlight.fi/about-backlight-photo-festival/>>. Luettu 8.12.2016.

Valokuvakeskus Peri: <<http://peri.fi/peri-ry/mika-valokuvakeskus/>>, <<http://peri.fi/peri-ry/yhdistyksesta/>>. Luettu 8.12.2016.

VB-valokuvakeskus: <<http://vb-valokuvakeskus.fi/>>. Luettu 12.7.2017.

LIITTEET

LIITE 1: Kyselylomake

Yhdistyksen visio (1/6)

- Mikä on yhdistyksenne tehtävä?
- Minkälainen visio ohjaa toimintaa?
- Kuka vision on luonut?

Työ valokuvakeskuksissa (2/6)

- Millaista työtä valokuvakeskuksessa tehdään?
- Kuinka työt jakautuvat?
- Tehdäänkö yhdistyksessänne vapaaehtois- ja ilmaistyötä?
- Jos kyllä, niin kuka näitä edellä mainittuja töitä tekee?
- Mikä on tehdyn palkkatyön ja muun työn suhde?

Toiminnan tuloksellisuus (3/6)

- Mitä menestys/tuloksellisuus tarkoittaa yhdistykselle?
- Mitkä tekijät vaikuttavat menestykseen?
- Miten yhdistyksen menestystä/tuloksellisuutta mitataan?

Yhteistyökumppanit ja verkostot (4/6)

- Millaisia yhteistyökumppaneita valokuvakeskuksella on?
- Miksi juuri ne ovat valikoituneet yhteistyökumppaneiksi?
- Mitä mieltä olette yrityksistä yhteistyökumppaneina?

Brändi ja arvomaailma (5/6)

- Millainen rooli turismilla ja brändin luomisella (tai osallisena esimerkiksi kaupungin/ kunnan brändin luomisessa) on toiminnassanne?
- Millaiset arvot ovat valokuvakeskuksen toiminnassa tärkeitä teille?
- Millaisena näette taiteen ja kulttuurin arvon tämän päivän yhteiskunnassa?

Yhteiskunnallinen näkemys ja tulevaisuus (6/6)

- Millaisina toimijoina näette valokuvakeskukset suomalaisella yhdistys- ja kulttuurikentällä?
- Mitä ajattelette julkisesta kulttuurirahoituksesta ja sen jakautumisesta?
- Millaisena näette valokuvakeskuksen tulevaisuuden?

LIITE 2: Kyselyaineiston vastaukset

Kyselyaineisto kerätty aikavälillä 18.4.–5.5.2017 Google Forms –kyselylomakkeella.

Vastaus 1: Millaista työtä valokuvakeskuksessa tehdään?

Toiminnan suunnittelu ja kehittämistyö, joihin sisältyy rahoituksen hankinta. Koti- ja ulkomaisten taiteilijoiden näyttelyiden järjestäminen ja niistä tiedottaminen. Yleisötapahtumien suunnittelu, kehittäminen ja toteuttaminen. Yhteydenpito koti- ja ulkomaisiin yhteistyökumppaneihin ja rahoitusorganisaatioihin. Kirjaston ja teoskokoelman ylläpito.

Vastaus 2: Mitä menestys/tuloksellisuus tarkoittaa yhdistykselle?

Korkealuokkaista toimintaa taiteen ehdoilla yleisön hyväksi. Menestys: Yleisö ja taiteilijat pitävät toimintaamme tärkeänä ja oikein suunnattuna. Tuloksellisuus: Talous on tasapainossa. Raha on käytettävä hyvin ja suunnitellusti siten, että taide pidetään tärkeässä roolissa kansakunnan sivistyksessä. Julkisilla avustuksilla toimittaessa on oltava tehokas ja pidettävä palvelumieli palkanmaksajassa so. veronmaksajat.

Mitä mieltä olette yrityksistä yhteistyökumppaneina?

Ottaisimme erittäin mielellämme lisää, olemme avoimia ehdotuksille: kunhan taide ja toiminnan arvopohja ei kärsi. Käytännössä toiminnan tavat ja tarkoitus ovat kuitenkin usein toisistaan poikkeavat.

Millaisina toimijoina näette valokuvakeskukset suomalaisella yhdistys- ja kulttuurikentällä?

Ilman valokuvakeskuksia ei valokuvan asema taiteessa olisi Suomessa sama kuin millaiseksi se 2000-luvulla on muodostunut. Toiminta on ruohonjuuritoimintaa, joka on vakiinnuttanut paikkansa alueillaan. Olemme aktiivinen yhteistyökumppani ja taustavoima monelle ei kulttuurialalle ja -tapahtumalle.

Mitä ajattelette julkisesta kulttuurirahoituksesta ja sen jakautumisesta?

Ilman julkista tukea kulttuurin sivistystehtävä katoaisi ja hyötyajattelu vahvistuisi entisestään. Julkinen rahoitus on elintärkeä mahdollistaja monelle eri toiminnolle. Mm. Taike- ja VOS-uudistus ovat viime vuosina olleet kovasti keskustelussa, ja kun vielä huomioi valtionhallinnon säästämisspaineet, luo tämä epävarmuutta tulevaisuutta kohtaan. Toisaalta valokuvakeskukset ovat aina olleet harkinnanvaraisen rahoituksen piirissä, joten epävarmuus on opittu olotila. Jatkuvuus olisi kuitenkin tae toiminnan laadulle.

Millaisena näette valokuvakeskuksen tulevaisuuden?

Omalta osaltamme tulevaisuus on hyvä, sillä olemme tärkeä toimija alueellamme ja valokuvataiteen alalla. Yleisön ja taitelijoiden tuki on tärkeä. Kuitenkin olemme täysin julkisen tuen varassa, ja kun/jos siinä tapahtuu muutoksia, vaikuttaa se välittömästi toimintaamme. Teemme parhaillaan uutta strategiaa, jossa teemme tulevaisuuttamme: pyrimme huomioimaan erilaiset toimintaamme kohdistuvat odotukset ja tarpeet kuin myös tulevaisuuden trendit.

Vastaus 3: Mitä mieltä olette yrityksistä yhteistyökumppaneina?

Yhteistyökumppanin toimiala ja molemminpuolinen kiinnostus sisältöihin sekä arvojen sopivuus ovat tärkeitä. Se, onko joku toimija yritys tai yhdistys, sillä ei ole väliä.

Vastaus 4: Mitä mieltä olette yrityksistä yhteistyökumppaneina?

Emme tee kaupallista tulosta, joten yritykset eivät ole meidän ensisijaisia yhteistyökumppaneita, koska heillä on aina taloudellisia vaatimuksia.

Vastaus 5: Millaiset arvot ovat valokuvakeskuksen toiminnassa tärkeitä teille?

Taiteilijoiden tuottamassa toimintaympäristössä taide ei välttämättä ole enää pyhä vaan ammatti tai toimiala muiden joukossa. Valokuvakeskukseen ei välttämättä enää yritä pysytellä täysin loitolla kaupallisesta kentästä vaan käyttää sieltä omaksuttuja keinoja ja välineitä tehtävänsä toteuttamisessa.

Mitä ajattelette julkisesta kulttuurirahoituksesta ja sen jakautumisesta?

Valokuvakeskuksella on taloudellisia haasteita tiedossa. Vaikka toiminta olisikin pääsymaksullista tulevaisuudessa ja omarahoituksen vaade kasvaa, organisaatio tulee edelleen saada yhteiskunnan tukea tuottaakseen perustehtävässä määrättyjä taide- ja kulttuuripalveluja ja edistääkseen edustamansa taiteen lajin asemaa.