

**Saara Klemetti**

**Museoiden muutoksesta objektikeskeisyydestä elämyskeskeisyyteen**

Maisterintutkielma

Jyväskylän yliopisto

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Taidekasvatus

Syksy 2020

**Jyväskylän yliopisto**

<b>Tiedekunta – Faculty</b> Humanistist-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	<b>Laitos – Department</b> Musiikin, kulttuurin ja taiteen tutkimuksen laitos
<b>Tekijä – Author</b> Saara Klemetti	
<b>Työn nimi – Title</b> Museoiden muutoksesta objektikeskeisyydestä elämyseskeisyyteen	
<b>Oppiaine – Subject</b> Taidekasvatus	<b>Työn laji – Level</b> Maisterintutkielma
<b>Aika – Month and year</b> 12/2020	<b>Sivumäärä – Number of pages</b> 115
<b>Tiivistelmä – Abstract</b>	
<p>Opinnäytetyö käsittelee museoiden muutosta kohti elämyseskeistä toimintatapaa, joka nostaa keskiöön kävijän, elämykset ja osallisuuden kokemukset. Sitä, mitä museoiden kannalta tarkoittaa muutos objektikeskeisyydestä elämyseskeisyyteen? Työssä tarkastellaan museoiden pyrkimystä ymmärtää ja osallistaa yleisöjään osana tätä suurempaa muutosta, jossa museotoiminnan keskiössä on yhä enemmän yksilö ja elämys museo-objektin sijaan.</p> <p>Keskiössä on kysymys siitä, onko museon päätehtävä tuottaa elämyksiä? Ja jos on, niin millainen rooli ja asema museo-objekteilla tuolloin on? Tutkimukseni mukaan elämykset ja ihmiseskeisyys ovat saaneet entistä suuremman roolin museoissa ja muuttaneet museoiden toimintaa. Muutos objektikeskeisyydestä elämyseskeisyyteen näyttäytyy koko museotoiminnan läpäisevänä paradigman muutoksena. Lisäksi tutkimus pyrkii asettamaan tämän muutoksen laajempaan kontekstiin osana museoiden tarvetta määritellä itsensä yhä uudelleen ja muuttua maailman mukana sekä ajatukseen siitä, että museot ovat aina olleet ja tulevat olemaan jonkinlaisen muutoksen keskellä.</p> <p>Työn pohjana toimii erityisesti Hilde S. Heinin teoksessaan <i>The Museum in Transition. A Philosophical Perspective</i> (2000) esittämä ajatus museoissa tapahtuvasta muutoksesta objektikeskeisyydestä elämyseskeisyyteen ja hänen tähän muutokseen liittyvä pohdintansa. Opinnäytteessä pohditaan myös tämän muutoksen mukanaan tuomia toimintatapoja, kuten osallisuutta ja osallistavaa toimintaa museonäkökulmasta.</p>	
<b>Asiasanat – Keywords</b> Elämyseskeisyys, elämys, ihmiseskeisyys, museoelämys, museo-objekti, objektikeskeisyys, osallisuus, osallistuminen	
<b>Säilytyspaikka – Depository</b> Jyväskylän yliopiston tietokanta	
<b>Muita tietoja – Additional information</b>	

## SISÄLLYSLUETTELO

<b>1</b>	<b>JOHDANTO</b> .....	<b>4</b>
<b>2</b>	<b>MUSEOIDEN MUUTOS KOHTI ELÄMYSKESKEISYYTTÄ</b> .....	<b>8</b>
2.1	MUSEOELÄMYS .....	10
2.2	MUSEO JA JATKUVA MUUTOS .....	13
	<i>Museoiden muutoksen historiaa</i> .....	17
2.3	MUSEO-OBJEKTIN MUUTTUNUT ROOLI .....	20
2.4	MUSEON KASVATUKSELLINEN ROOLI .....	25
2.5	OBJEKTIKESKEISYYDESTÄ ELÄMYSKESKEISYYTEEN .....	29
2.6	MUSEO JULKISENA TILANA .....	32
<b>3</b>	<b>OSALLISUUS JA ELÄMYSKESKEISYYS</b> .....	<b>36</b>
3.1	KÄVIJÄN KASVAVA ROOLI .....	40
	<i>Yksilöllinen museoelämys</i> .....	46
3.2	OSALLISUUS JA OMAEHTOISUUS KULTTUURIPOLIITTISESSA KESKUSTELUSSA .....	48
3.3	OSALLISTAMISEN JA OSALLISUUDEN HISTORIASTA TAITEEN KENTÄLLÄ .....	51
3.4	ELÄMYKSELISYYS JA OSALLISUUS OSANA KOKO MUSEON TOIMINTAA .....	53
	<i>Asiantuntijoista mahdollistajiksi ja välittäjiksi</i> .....	58
3.5	MUSEOT VALLANKÄYTTÄJINÄ .....	64
<b>4</b>	<b>YHTEENVETO JA JOHTOPÄÄTÖKSET</b> .....	<b>67</b>
<b>5</b>	<b>LÄHTEET</b> .....	<b>74</b>
<b>LIITE - OSALLISUUS</b> .....	<b>79</b>	
	OSALLISUUS LAKISÄÄTEISENÄ OIKEUTENA .....	81
	SOSIAALINEN OSALLISUUS, OSALLISTUMINEN JA OSALLISTAVUUS .....	83
	KULTTUURIIN OSALLISTUMINEN JA OSALLISUUS .....	85
	OSALLISUUDEN ERI TASOJA .....	87
	OSALLISUUDEN JA OSALLISTUMISEN ARVO JA ARVIOINTI .....	98
	OSALLISUUS JA MUSEOALAN RAHOITUS .....	102
	OSALLISUUDEN TUTKIMUS KULTTUURIN KENTÄLLÄ .....	104
	TAIDELÄHTÖINEN OSALLISUUS .....	107

## 1 JOHDANTO

Pro-gradu -tutkielmani käsittelee museoissa käynnissä olevaa muutosta, joka nostaa keskiöön kävijän, elämykset ja osallisuuden kokemukset. Tarkastelen museoiden pyrkimystä ymmärtää ja osallistaa yleisöjään osana suurempaa muutosta, jossa museotoiminnan keskiössä on yhä enemmän yksilö ja elämys museo-objektin sijaan. Tämä tutkimus pyrkii erittelemään ja pohtimaan tätä muutosta, joka näyttäytyy koko museotoiminnan läpäisevänä paradigman muutoksena. Pyrin asettamaan tämän muutoksen laajempaan kontekstiin osana museoiden tarvetta määritellä itsensä yhä uudelleen ja muuttua maailman mukana, sekä ajatukseen siitä, että museot ovat aina olleet ja tulevat olemaan jonkinlaisen muutoksen keskellä.

Teoreettisen pohjan innoittajana on toiminut Hilde S. Heinin teoksessaan *The Museum in Transition. A Philosophical Perspective* (2000) esittämä ajatus museoissa tapahtuvasta muutoksesta objektikeskeisyydestä elämyskeskeisyyteen ja hänen tähän muutokseen liittyvä pohdintansa. Haluan tutkia, mitä tällainen muutos tarkoittaa museoille, niiden henkilökunnalla ja kävijöille. Tärkeässä roolissa on Heinin tunnistaman muutoksen sekä sen mukanaan tuomien toimintatapojen, kuten osallisuuden ja osallistavan toiminnan, kriittinen tarkastelu museonäkökulmasta.

Hein on osittain jatkanut ajatustaan teoksessaan *Public Art. Thinking Museums Differently* (2004), jossa hän toteaa muutoksen elämyskeskeisyyteen jo tapahtuneen. Hein tarkastelee muutosta ja museoita näkökulmasta, jossa hän rinnastaa museoiden toimintatavat ja muutoksen julkiseen taiteeseen ja sen tapoihin näkyä, ottaa kantaa ja muuttua yhteiskunnan mukana. Teoksen keskiössä on Heinin ajatus siitä, miten nopeasti muuttuva julkinen taide voi ennustaa hitaampaa museoiden muutosta. Hänen mukaansa yhdis-

tävä tekijä on se, miten niin julkisessa taiteessa kuin museoissa ei enää oleteta olevan valmista yleisöä, vaan molemmat pyrkivät muodostamaan moninaisia, hetkellisiä ja olemukseltaan erilaisia yleisöjä (Hein 2004, XIII.) Keskityn tässä tutkimuksessa erityisesti Heinin näkemyksiin objektikeskeisyydestä luopumisesta ja elämyseskeisyyteen siirtymisestä.

Heinin mukaan koko museon käsite ja merkitys on läpikäynyt muutosprosessin, jonka merkittävyys on jäänyt arjessa huomaamatta. Hänen näkemyksensä mukaan käynnissä on konseptuaalinen vallankumous (*conceptual revolution*), jossa kyseenalaistetaan ne perusolettamat, jolle museot alun perin perustettiin. (Hein 2000, VIII.) Hein uskoo, että nyt käynnissä olevalla muutoksella on merkittäviä seurauksia. Erityisesti hän nostaa esille siirtymän objektikeskeisyydestä elämysten edistämiseen, joka hänen mukaansa nostaa esiin uusia eettisiä, tietoteoreettisia ja esteettisiä näkökulmia, jotka voivat horjuttaa museotoiminnan perustuksia. Hein kysyykin ovatko, tai tulisiko museoiden olla, ensisijaisesti elämysten tuottajia? Ja jos niin, niin miten tuo tavoite tulee saamaan etulyöntiaseman museoiden perinteisempiin toimintoihin verrattuna? (Hein 2000, IX-X.)

Heinin mukaan muutos objektikeskeisyydestä elämyseskeisyyteen on museoiden suurin haaste, kysymys, joka voi kokonaan muuttaa niiden toiminnan ja merkityksen. Museoita ei enää nähdä passiivisina toimijoina, jotka säilyttävät ja esittelevät kulttuurista pääomaa, sen sijaan niistä on tullut aktiivisia arvojen muovaajia ja luoja. Heinin mukaan parhaimmillaan museot opettavat oppimaan, kuten jatkuvassa muutoksessa olevassa maailmassa on tarve tehdä. Heinin mielestä museoiden opetuksellisessa tehtävässä onkin nykyisin kyse elämysten kypsyttämisestä, josta tulee museon toiminnan päätehtävä. (Hein 2000, XII.)

Hein näkee, että museoiden asenteessa on tapahtunut muutos kysymyksiin vastaavasta niistä esittäväksi. Museoiden roolin muuttuessa kysymyksien herättäjäksi, tulee objektin roolikin muuttumaan koko museotoiminnan keskiöstä keinoksi tuottaa elämystä. (Hein 2000, 6.) Hein kuitenkin muistuttaa, että periaatteessa elämysten herättäminen on aina ollut museoiden päämäärä. Mutta hänen mukaansa elämysten asettaminen museotoiminnan keskiöön kokoelmien etusijan syrjäyttävällä tavalla on ollut 1900-luvun puolivälissä alkunsa saanut uudistus, jonka vaikutukset ovat olleet merkittävät. (Hein 2004, X.)

Tässä tutkimuksessa lähtökohtani on siis museoiden elämyseskeisyys, miten se näkyy ja millaisia vaikutuksia sillä on museotoimintaan. Olen nostanut erityisesti esille osallistumisen ja osallisuuden teemat tapoina toimia yleisö- ja elämyseskeisesti. Näen museosalalla jo pidempään vaikuttaneen osallisuus-trendin olevan seurausta tästä Heinin esittämästä paradigman muutoksesta elämyseskeisyyteen.

Osallistumaan kutsuminen ja pyrkimys herättää osallisuuden tunteita on yksi tapa tarjota elämyksiä kävijöille. Se on itseäni kiinnostava teema ja yksi lähtösäys tälle tutkimukselle. Olen halunnut selvittää osallisuuden saaman merkittävän roolin syitä museoissa ja näen tuon roolin korostumisen osana muutosta elämyseskeisyyteen ja yhtenä sen konkreettisenä esimerkkinä. Osallisuuden kautta museo voi myös muuttua entistä merkityksellisemmäksi paikaksi kävijöilleen ja käyttäjilleen. Jos osallisuus toteutuu koko museon laajuisesti, yleisö ei vain osallistu satunnaiskäynneillä, vaan kävijät kokevat olevansa osa kulttuuri-instituutiota, sen käyttäjiä mutta myös eräänlaisia osaomistajia, joilla on rooli toiminnan suunnittelussa ja toteutuksessa sekä museon arvojen määrittelyssä. Tutkimuksen keskeiset teemat kuten osallisuuden kokemus, museoiden kasvava yhteiskunnallinen rooli sekä muutos yhä elämyseskeisemmäksi toistuvat läpi työn.

Tätä tutkimusta tehdessäni olen kokenut tärkeäksi myös tutustua tarkemmin osallisuuteen ja sen saamiin merkityksiin. Olen koostanut tämän tutkimuksen loppuun liitteen, johon olen koonnut tietoa osallistumisesta, osallisuudesta ja osallistamisesta. Liitteessä erittelen erilaisia näkökulmia osallisuuteen, toisaalta lakisääteisenä, sosiaalisena, kulttuurisena tai taloudellisena oikeutena. Erittelen myös muutamia tapoja luokitella, arvioida ja mitata osallisuuden toteutumista ja vaikuttavuutta.

Tutkimuskysymykseni on **Mitä museoiden kannalta tarkoittaa muutos objektikeskeisyydestä elämyseskeisyyteen?** Kysyn mitä tällainen muutos tarkoittaa museoille ja missä osassa tuossa muutoksessa on halu osallistaa yleisöä ja antaa heidän äänensä kuulua. Erittelen erilaisia tapoja tuoda yleisöjen ääni kuuluviin museossa ja pohdin mitkä vaikuttimet ja tavoitteet tällaisen toiminnan taustalta löytyvät. Tarkastelen muutosta erityisesti osallisuuden ja osallistumisen näkökulmista, koska näen nuo toimintatavat museosalalla keinona pyrkiä tuottamaan merkityksellisyyden ja osallisuuden tunteita ja sitä kautta elämyksiä. Näen opinnäytteeni osana tarpeellista keskustelua siitä miten

museon rooli muuttuvassa maailmassa rakentuu ja mikä merkitys kävijällä ja kävijän kokemuksilla on tuossa muutoksessa.

Olen kerännyt erilaisia näkemyksiä sekä ihmis- ja elämyseskeisyydestä että osallistumisesta ja osallisuudesta yhteen tässä tutkimuksessa, jotta voin osoittaa näiden aiheiden monimutkaisuuden ja keskustelun moniäänisyyden. Näen oman tutkimukseni osana suurempaa tutkimuskenttää, jossa pohditaan museoiden jatkuvasti muuttuvia rooleja ja tarvetta määritellä itseään suhteessa ympäröivän maailman muutoksiin. Työskentelen itse museoalalla viestinnän ja asiakkuuksien parissa ja seuraan mielenkiinnolla alan tapoja suhtautua yleisöihin. Minun olisi vaikea asettua täysin ulkopuoliseen asemaan tutkimuksessani, koska sen aihe pohjautuu henkilökohtaiseen mielenkiintoon. Tarkoitukseni on tarkastella ilmiötä ja haastaa samalla omia ennakkokäsityksiäni. En kuitenkaan halua unohtaa tutkimukseni aikana miksi alun perin olen aiheesta innostunut ja miksi pidän sitä tärkeänä.

Vaikka tutkimukseni on suurilta osin nimenomaan deskriptiivinen, tarkoitukseni on päästä myös syvemmälle ja pyrkiä analysoimaan ja selittämään osallisuutta ja sen seurauksia museokontekstissa. Koen itseni enemmän sisäpiirin tarkkailijaksi kuin ulkopuoliseksi toimijaksi tätä tutkimusta tehdessäni, tästä syystä reflektio ja kriittinen asenne ovat äärimmäisen tärkeitä, jotta voin huomata omat ennakoasenteeni ja subjektiivisuuteni ja välttää parhaani mukaan esiyymmärryksen vaikutusta tekemässäni tutkimuksessa.

En tiedä voiko tutkija todellisuudessa vapautua täysin ennakkoluuloistaan, mutta niiden tunnistaminen ja kriittinen tarkastelu ovat ensisijaisen tärkeitä, jotta tutkimus olisi perusteltu ja ymmärrettävä. Tämä tutkimusprosessi on ollut minulle ennen muuta oppimiskokemus, joka myötä olen voinut syventyä itseäni kiinnostaviin aihepiireihin ja ymmärtää museoalan muutosta paremmin.

## 2 MUSEOIDEN MUUTOS KOHTI ELÄMYSKESKEISYYTTÄ

Hein näkee, että museoissa on käynnissä perustavanlaatuinen muutos, jopa *”käsitteellinen vallankumous”*, jonka merkityksellisyys on jäänyt monilta huomaamatta. Tämä muutos kyseenalaistaa ne syyt, miksi museoita alun perin perustettiin ja tulee muuttamaan museomaailmaa. Erityisen merkityksellisenä tässä muutoksessa Hein näkee siirtymän objektikeskeisyydestä kokemusten tai elämysten edistämiseen, jonka myötä museot ovat uusien eettisten, tietoteoreettisten ja esteettisten kysymysten äärellä. Hein kysyykin, onko nykymuseoiden päätehtävä jo nyt, tai tulisiko sen olla, elämysten tuottaminen? Ja mitä tuo elämysten keskiöön asettaminen merkitsee museon muulle perinteisemmälle toiminnalle? Hein pohtii, mitä museoille tarkoittaa museo-objektien näkeminen välineinä, joiden tehtävä on tuottaa elämyksiä. (Hein 2000, VII-X.)

Juuri tämä museo-objektin elämyksille alisteinen asema on Heinin ajattelussa keskeinen ja museoita järjestyttävä muutos. On mielenkiintoista pohtia, mitä tämä käytännössä tarkoittaa. Uskaltaisin esittää ajatuksen, että tämä näkyy esimerkiksi museoiden tämän hetkessä rahoituksessa, jossa projektitoiminta, tapahtumat ja yleisön kanssa toimiminen korostuvat. Museoalalla kuulee toistuvasti huolia siitä, miten rahoitus museon perustoimintona pidettävälle kokoelmien hoidolle on yhä niukempaa. Voisiko tämänkin taustalla olla ainakin osittain Heinin (2004, X) esittämä näkemys siitä, että elämyskeskeisyyteen siirtyminen on johtanut museo-objektin aseman alennukseen, jolloin se on enää työkalu, keino tuottaa elämyksiä?

Hein näkee, että elämykset ovat astuneet taka-alalta valokeilaan museoissa. Hänen mukaansa elämykset, museoiden kyky luoda niitä ja se, miten tosilta nuo kokemukset tuntuvat, on museoita määrittävä tekijä ja museoiden olemassaolon syy, todellisuuden var-



mentamisen sijaan. Museon menestystä mitataan aikaansaattujen elämysten intensiivisyyden tai todentuntuisuuden mukaan. (Hein 2000, XI) Museot eivät ole Heinin mielestä enää kulttuurisen pääoman passiivisia säilyttäjiä ja esittelijöitä, vaan aktiivisia arvonmuovaajia ja tuottajia. Parhaimmillaan ne kasvattavat kävijöitään oppimaan keskellä jatkuvaa muutosta. Tällaisen kasvatuksellisen toiminnan tarkoituksena on kokemusten ja elämysten kypsyttäminen ja tämä kaikki astuu nyt museotoiminnan keskiöön. (Hein 2000, XII.)

Hein nostaa esiin myös huoliaan museoiden kehityskulusta kohti elämyseskeisyyttä ja toteaa, että hänellä on epäilyksiä museoiden elämyksellisen ja moninäkökulmaisen suunnan suhteen. Hein kysyykin, korvaako tämä uusi trendi vanhan monoliittisen arvon vain toisenlaisella sellaisella? Hän toteaa, että yksilön elämykseen keskittyminen kulttuurimiljöössä, joka on suunniteltu tuottamaan noita elämyksiä, ei ole yhtään sen valaisempaa, kuin pohdiskella tavanomaisten tiedollisten rajojen mukaisesti näytteille asetettuja objekteja. (Hein 2000 XII.) Hein kyseenalaistaakin jatkuvasti syyt ja seuraukset, mitä elämyseskeisyys tuo mukanaan. Hän kysyy, onko tarpeeksi pohdittu, mitä elämyseskeisyyden seuraukset ovat ja ennen kaikkea ovatko nuo seuraukset haluttuja tai parempina pidettyjä, kuin mitä objektikeskeisen museon vaikutukset ja saavutukset ovat? Hein ehdottaakin mainitsemiensa tiedollisten rajoitusten myöntämistä avoimesti, joka hänen mukaansa tekisi meidän kaikkien erilaisuudesta vielä selkeämpää ja merkittävämpää ja innostaisi kyseisten teemojen tarkempaan pohdiskeluun. (Hein 2000, XII.) Hein toistaa useaan otteeseen ajatuksen siitä, miksi objektikeskeisyydestä edes tarvitsee tai kannattaa luopua. Ehkä tärkeämpää olisi dialogi museoiden ja niiden yleisöjen välillä, jossa museo-objekteja voitaisiin katsoa ja tulkita uusin tavoin, myöntäen historian varrella tehtyjen aiempien tulkintojen mahdolliset puutteet ja tuoden keskusteluun avointa ja aitoa moniäänisyyttä.

Hein muistuttaa museoiden kaksijakoisesta asemasta toisaalta abstraktin ja toisaalta konkreettisen, teoreettisen ja käytännönmaailman välillä, yhtäläillä valtasuhteita heijastavana ja tahattomasti niitä vahvistavana paikkana. Hän peräänkuuluttaa avointa vuoropuhelua niiden välille, jotka tarkastelevat museoita eri näkökulmista. Heinin mukaan keskustelu objektiivisuudesta museoissa johtaa museoiden identiteetin perustavanlaatuisen uudelleenmäärittelyyn. Hein näkee museoiden identiteettimuutoksen taustalla

laajemman muutoksen siinä, että maailmastamme on tullut yhä monimuotoisempi ja muistuttaa myös siitä, että museoinstituution tavoitteiden muuttuessa on myös sitä määrittävien ominaisuuksien muututtava. (2000, VIII-X) Mitä hän tällä kaikella tarkoittaa? Mielestäni Hein puhuu nykyisen pirstaloituneen ja moninaisen maailman sekavuudesta ja toisaalta museoihin liitettävästä objektiivisuuden vaatimuksesta ainakin osittain ristiriitaisina asioina, jotka on huomioitava elämyseskeisyydestä puhuttaessa. Museot näyttäytyvät yhtä aikaa ”totuutta” esittelevinä virallisina instituutioina, jotka käyttävät valtaansa, mutta myös toimijoina, jotka haluavatkin keskittyä yksilöllisiin kokemuksiin, tarjota yhden oikean vastauksen sijaan moninaisia tapoja ymmärtää maailmaa ja rohkaista kävijöitään dialogiin sekä museon arvovalintojen kyseenalaistamiseen.

Hein toteaa, viitaten *The Museum in Transition* -teokseensa, kyseenalaistaneensa sattumanvaraiset ja päämäärättömät elämykset sekä varoittaneensa markkinavetoisesta ”elämysten kaupallistamisesta”. Hän toteaa elämyksen olevan keskeinen, mutta sitä ei tarvitse tuottaa objektikeskeisyyden kustannuksella. Päinvastoin. Hein näkee, että elämysten moninaisuus tarvitsee tuekseen asiayhteyksiä, joita vahvistavat myös viittaukset materiaan. Elämys harvoin tapahtuu tyhjiössä, Hein muistuttaa. (Hein 2004, XI.) Näin Hein ei kiellä elämyksen tarvetta tai asemaa museoissa, mutta vaatii pohtimaan sitä, voiko elämys olla museon ensisijainen tehtävä, jolle kaikki muu museotoiminta on alisteista.

## 2.1 Museoelämys

Kokemuksista ja elämyksistä taiteen ja museoiden kentällä on tehty laajoja tutkimuksia ja filosofisia pohdintoja. Usein elämys nähdään hetkellisenä ja vaikuttavampana kuin kokemus, mutta määrittely on vaikeaa. Sitä hankaloittaa myös se, että englanninkielen sana *experience* suomennetaan vaihtelevasti ja kontekstista riippuen sekä kokemukseksi että elämykseksi. En aio tässä tutkimuksessa syventyä kokemuksen tai elämyksen luonteeseen syvällisemmin, mutta esittelen muutaman itse merkitykselliseksi kokemani tavon määritellä elämys museokontekstissa.

Maaria Linko (1998, 9) toteaa, että ”elämys on kokemisen muoto, johon liittyy omakohtaisesti koettua innostusta, kiihtymystä tai harmonian saavuttamista ja joka siten erottuu

*jatkuvasti tapahtuvista kulttuurituotteiden kohtaamisista.*” Hän tarkentaa, että taidekokemus voi olla luonteeltaan vähän tai ei ollenkaan tunteita herättävä ja nopeasti unohtuva, mutta myös mieleenpainuva taide-elämys. Lingon mukaan *”Taide-elämys on syvästi koettu taidekokemus, joka sisältää tunteiden mukanaolon sekä ja omakohtaisen suhteen muodostumisen teokseen tai tilanteeseen.*” Hän muistuttaa kuitenkin että elämys on käsitteenä joka tapauksessa hyvin suhteellinen. (Linko 1998, 11-12.)

Heinin mukaan museot, pyrkiessään lisäämään kävijöidensä elämyksiä, validoivat elämyksemme ja juhlistavat kykyämme kokea, jakaa ja nauttia elämyksistä. Näin museon tehtävät laajenevat perinteisestä sisältölähtöisestä määritelmästä. Hein kuitenkin väittää, ettei tämä ole vain yksi uusi lisä museotoimintaan, vaan paljon kompleksisempi kysymys, joka vaikuttaa kaikkeen museotoimintaan. (Hein 2000, 15.) Hein kyseenalaistaa sen, että museoissa ollaan valmiita niin kevyesti hylkäämään vaihtoehtoisia maailmoja muovaava puhetapa, joka hänen mielestään sisältyy asioiden tulkintaan (Hein 2000, XIII). Hein puhuu siitä, miten museot kätkevät sisäänsä lukemattoman määrän pieniä maailman osasia ja luovat uusia (Hein 2000, VIII). Hän tuntuukin pelkäävän tämän ainutlaatuisen maailmoja luovan roolin menettämistä, jos elämykset siirtyvät keskiöön.

Puhuessaan taiteen ja tyhjän koristeellisuuden häilyvästä rajasta Richard Eldridge (2009, 38) toteaa yhden taiteen tehtävän olevan aiheen esittelemisen, *”taideteos kutsuu ajattelemaan aihetta niin, että ajattelu sulautuu teokseen kohdistuvaan havaintokokemukseen*”. Katsojan omista ajatuksista ja tunteista tulee siis osa taideteosta ja sen kokemista. Samaa ajatusta voisi laajentaa koskemaan yleisemminkin museo-objektin, jopa museokäynnin kokemusta tai elämystä. Museoelämyksen vaikeasti tavoitettavaan luonteeseen tuntuu useimmiten liittyvän hetki, jolloin oma ajattelu ikään kuin sulautuu yhteen museossa kohdatun kanssa.

Kokemuksista ja elämyksistä puhuttaessa törmää usein kysymykseen aidosta tai autenttisestä kokemuksesta. Mikä kokemus tai elämys on aito, mikä keinotekoinen? Mistä tämän tietää? Ja mitä merkitystä aitoudella on? Maaria Linko toteaa, että aidon tai autenttisen kokemuksen määrittäminen on vaikeaa, koska aitous on subjektiivisesti koettua. Hän määrittelee autenttisen kokemuksen tutkimuksensa yhteydessä aistimuksiin liittyväksi, eikä vain järkiperäiseksi, sekä jäljittelemättömäksi. Hänelle autenttinen kokemus

on jotain, mikä ei ole toistettavissa täsmälleen samanlaisena, eikä se voi koskaan olla kokonaan ulkoa annettu, vaan se lähtee ihmisestä sisältäpäin. (Linko 1998, 15.)

Hein muistuttaa, ettei elämyksen voimakkuus ole tae sen kognitiivisesta arvosta tai moraalisesta ylivertauisuudesta, eikä edes sen muistettavuudesta. Meillä ei ole mitään yleisiä tapoja arvioida elämyksiä, niille on tyypillistä olla häilyviä ja kurittomia ja vain yksinkertaisimmat ja stereotyyppisimmät kokemukset ja elämykset voidaan nimetä. Museoiden tulisikin hänen mukaansa varoa elämysten yksinkertaistamista, aivan samalla tavoin kuin ne aiemmin ovat varoneet väärennysten esille laittoa tai objektien väärintulkintaa. (Hein 2000, 68.)

Elämykseen voi liittyä myös vieraannuttavia ja toiseuttavia kokemuksia. Elämys on usein laadultaan yksilöllinen ja yksityinen. Heinin mukaan elämys kuuluu sen kokijalle, vaikka sen synnyttävätkin objektit tai ideat. Toisaalta vaikka elämykset tai kokemukset ovat yksityisiä, emme ole immuuneja toisten kokemuksille ja voimme ottaa osaa jaettuihin ja yleisiin kokemuksiin. Ryhmät joissa olemme mukana vaikuttavat kokemustemme laatuun ja esiintymiseen. Samoin instituutiot, jotka ohjaavat ihmisten ajattelua ja toimia vaikuttavat myös koettuihin kokemuksiin ja elämyksiin. Vaikka kokemukset ovat henkilökohtaisia ja subjektiivisia, niihin vaikuttavat sosiaaliset tottumukset ja niitä ilmaistaan yhteisöllisesti merkittävin tavoin. (Hein 2000, 37.)

Hein kysyykin, miksi museot näkevät niin kovasti vaivaa tuottaakseen elämyksiä, jotka voivat olla luonteeltaan eristäviä ja vieraannuttavia? Vastauksena on ajatus siitä, että vaikka kokemus on yksityinen, on se oikein ohjailtuna ja museotilan muovaamana myös jaettu. Koetut objektit eivät ole koskaan eristetty muusta maailmasta, ne kuuluvat kontekstiin ja ovat kulttuurin muovaamia. (Hein 2000, 109–110.) Hein kehottaa museoita hyödyntämään niiden omaa historiaa auktoriteetteina ja siten tutkimaan ja kyseenalaistamaan elämyksiä, sen sijaan että museot vain muovaavat ja juhlistavat elämyksiä (Hein 2004, 11). Ehkä museot voisivatkin suhtautua elämyksellisyyteen toisaalta innostuneella mielenkiinnolla ja kokeilunhalulla, toisaalta taas kriittisesti elämystä ja sen vaikutuksia tutkien.

## 2.2 Museo ja jatkuva muutos

Jatkuva muutos kuuluu vääjäämättä museoiden ja koko museoinstituution toimintaan. Mutta mitä muuttuu, kuka muutoksen aiheuttaa ja mitkä ovat sen seuraukset? Ja mistä tiedämme, onko muutos todellista tai edes toivottavaa kehitystä? Hein kyseenalaistaakin havaitsemansa paradigman muutoksen objektikeskeisyydestä elämyskeskeisyyteen ja sen arvon. Hän kysyy, syrjäyttääkö nykyinen trendi vain yhden vanhan monoliittisen arvon toisella? (Hein 2000, XII)

Outi Turpeinen (2005, 101) kiteyttää museomuutoksen renessanssin ajoista nykypäivään toteamalla, että *”museoiden toiminta-ajatus on muuttunut museon historian aikana prinssien vallan ja kolonialistisen maailmankuvan ilmentäjistä kaikkien kaupunkilaisten avoimeksi merkityksiä muokkaajaksi.”* Tämän hetkessä museokeskustelussa ei voida olla törmäämättä ajatuksiin kaikille avoimesta, julkisesta paikasta ja toimijasta, joka luo ja muokkaa merkityksiä ja myös antaa yhä enemmän yleisöiden osallistua arvojen ja merkitysten muokkaamiseen.

Yhteiskunnan moniäänisyys on väistämättä otettava huomioon myös museoissa. Hein myös väittää, että museoinstituutiota määrittelevät temaattiset puitteet ovat haurastuneet maailmassa, jossa globaali ajattelu vahvistuu, mutta universaaliuden käsite heikkenee (Hein 2000 XI). Olemme siis yhä enemmän osa suurta maailmaa, jossa myös museoiden vaikutuspiiri on globaali. Silti yhdenmukaisuus, ajatus esimerkiksi universaaleista totuuksista on yhä kyseenalaistettumpi. Miten museo, totuudelle perustuva asiantuntijaorganisaatio, luovii tässä maailmassa tutkittua tietoa edistäen, mutta moninaisuuden huomioiden? Tämä on mielestäni tässäkin tutkimuksessa pohdittavien asioiden ytimessä oleva kysymys.

Pettersson (2009b, 30-31) esittelee 1990-luvun museokeskustelun kahta eri tapaa hahmottaa museoiden mahdollisuuksia ja tulevaisuutta, joissa näen yhteneväisyyksiä Heinin ajatteluun. Pettersonin mukaan hollantilainen museologi Peter van Mensch näkee, että museon on kyettävä muuttumaan ja muuntautumaan, painopiste siirtyy esinekeskeisestä yhteisökeskeiseksi ja maailma musealisoituu, eli museon ja todellisen maailman rajat hämärtyvät. Toisenlaista näkökulmaa Pettersonin mukaan edustaa Helmut Börsch-Supan, joka puhuu museoiden perinteisen roolin säilyttämisen puolesta ja näkee muse-

on tehtävänä edelleen valistamisen, kokoelmat, tutkimuksen ja säilyttämisen. Taide-museoalan murros on asemoitunut kaksinapaiseksi keskusteluksi, jonka toisessa ääripäässä toivotaan pysyvyyttä ja staattisuutta ja toisessa kaupallista elämysteollisuutta, lopulta kyse on siitä kuka museota käyttää ja kenen ehdoilla (Pettersson 2009b, 37). Näen Heinin ajatusten olevan lähellä Petterssonin esittelemiä van Menschin näkökulmia, jotka ovat selvästi muutoksen puolesta, mutteivät sen ääripäätä, jossa korostuu kaupallinen elämysteollisuus. Van Menschin tavoin myös Hein näkee museonpainopisteen muuttuvan pois objektikeskeisyydestä. Heinin mukaan liikumme kohti elämyseskeisyyttä, von Mensch taas näkee muutoksen tapahtuvan kohti yhteisökeskeisyyttä.

Hal Foster pohtii myös yhteisöllisyyden ja yhdessä kokemisen merkitystä ja näkee installaation nykytaiteen oletusmuotona ja näyttelyn sen yleisimpänä välittäjänä. Hän kritisoi nykytaiteen yhteistyötä ja installaatioita umpimähkäisiksi ja kevytkenkäisiksi, hänen mielestään kokonaiset näyttelyt voivat olla sekalaisten projektien rinnastuksia luoden ympärilleen enemmän kaaosta kuin kommunikaatiota. Sekä teosten tekemisessä että niiden vastaanottamisessa keskiössä ovat hajanaisuus ja seurallisuus. Taiteilijat ovat alkaneet nimittää projektejaan alustoiksi, asemiksi, alueiksi ja vyöhykkeiksi. Mutta luodaanko tällaisilla suurilla ja sekalaisilla näyttelyillä yleisölle enemmän kaaosta kuin vuorovaikutusta ja keskustelua, hän kysyy. (Foster 2006, 192.)

Fosterin kuvailemassa tilanteessa museon määränpää tuntuu kadonneen. Tehdäänkö näyttelyitä tai muita projekteja suunnittelemattomasti, vai kuvastavatko ne nykymaailmalle tyypillistä hajaannusta ja sekavuutta tarkoituksellisesti? Onko museon tehtävä toisintaa tuota sekavuutta, vai tarjota tapoja käsitellä ja jäsentää sitä? Ehkä tärkeintä on, että museo itse on tietoinen valinnoistaan ja tarkoituksistaan.

On muistettava, että museo on aina sidoksissa sitä ympäröivään maailmaan ja yhteiskunnan muutokset vaikuttavat myös museoinstituuttiin. Aurasmaa (2009, 74) huomauttaa, että taidemuseo sekä on ja ei ole irrallaan muusta maailmasta. Hän näkee taidemuseon pienenä omana universumina, joka heijastelee ja muovaa ympäristöään. Hän myös kysyy voiko sellainen laitos, jolla on tehtävä ja paikka muuttua rajusti tuhoamatta perusteitaan ja rapautumatta olemattomiin? Aurasmaan mukaan ei voi, eikä sen kannattaisikaan, mutta se voi jatkaa kynnyksensä hiomista ja muuttua yhä moniarvoisemmaksi ja avoimemmaksi. Tässä kuitenkin Aurasmaan mukaan on kyse instituution luonnollisesta

evoluutiosta, sen elämisestä ja olemassa olemisesta. (Aurasmaa 2009, 74.) Aurasmaan ajatuksissa on paljon samaa Heinin kanssa. Hein (2000, VII-X) puhuu museoista yleensäkin todellista maailmaa heijastelevinä pienoismaailmoina ja varoittaa myös suuren paradigmanmuutoksen aiheuttamista vaaroista koko museoinstituutiolle.

Hein toteaa, että näyttäytyminen vakaumuksellisena toimijana, joka kiihdyttää muutosta, on parempi, kuin passiivinen jaarittelu. Hän haluaakin puhua sen puolesta, että museot siirtyisivät tietoisesti kohti hetkellisyyttä ja väliaikaisuutta. Hein muistuttaa niin museorakennusten kuin niiden luomien yleisöjenkin hetkellisyydestä. Hein toivoo, että autenttisuus erotettaisiin pitkäikäisyydestä ja, että museoiden tuottamat hetkelliset elämykset sidottaisiin selkeisiin ja kestäviin arvoihin (Hein 2004, XIII-XIV.) Mielestäni näin kirjoittaessaan Hein toivoo museoiden hyväksyvän jatkuvan muutoksen ja ottavan paikkansa sen hetkessä maailmassa, tietoisina toimintansa sidoksista omaan aikaansa. Museoiden toiminnan hetkellisyys tai muutos ei kuitenkaan tarvitse ravisuttaa museoiden pohjimmaisia arvoja, vaan hetkellisyys ja ajallisuus voivat nojautua yhteiseen jaettuun arvopohjaan. Hein esittääkin, että museo nähtäisiin väliaikaisena prosessina, joka muuttuu sen erilaisten aikomusten mukaisesti (Hein 2004, XIV).

Museoissa tapahtuvaa muutosta on aina seurattu ja sitä on yritetty mahdollisuuksien mukaan ennustaa. Valtion taidemuseon vuonna 2005 aloitettu Tulevaisuuden taidemuseo -hanke tutki taidemuseoihin kohdistuvia odotuksia ja visioita ja kartoitti toiminnan malleja, joita taidemuseolaitos tulisi tulevaisuudessa hyödyntämään. Keskustelun työhypoteesina oli *”taidemuseoiden tulevaisuuden suhteen olennaisimmat kysymykset liittyvät tapaan, jolla museot hahmottavat suhteensa yleisöihin ja roolinsa yhteiskunnassa.”* Halutessaan museo voikin olla vahva yhteiskunnallinen arvovaikuttaja ja asiantuntija. Museoiden on kuitenkin löydettävä instituutioina toimiva tapa elää reilusti yleisöjensä kanssa. (Pettersson 2009, 9-10).

Pettersson toteaa, että kyse on lopulta museoiden välittämistä sisällöistä ja museoiden suhteesta yleisöihinsä. Parhaimmillaan museot mahdollistavat *”löytöretkeilyn ajassa, uteliaisuuden tyydyttämisen ja tiedon jäsentämisen”*. Niin kauan kuin museot koskettavat ihmistä, niillä on Petterssonin mukaan tulevaisuus kollektiivisena muistina ja yhteisenä kokemusalustana. (Pettersson 2009b, 42.) Yhä uudelleen kaiken muutoksen keskellä

tuntuu nousevan esiin museon kyky koskettaa kävijäänsä, olla merkityksellinen. Ehkä juuri siellä, merkityksellisyyden kokemuksissa, onkin museoelämysten arvo ja perusta.

Claire Bishop (2006, 16) esittelee filosofi Jacques Francièren ajatusta yleisöstä tulkkinä. Bishopin mukaan Rancierin ajatuksista voidaan päätellä, että osallistumisen idea piilee ajatuksessa, että olemme kaikki yhtä kykeneviä luomaan omat käännöksemme. Näin yleisöä ei enää jaeta aktiivisiin ja passiivisiin tai kykeneviin ja kykenemättömiin, vaan meidät kaikki kutsutaan itsellemme tarkoituksenmukaisten töiden äärelle ja käyttämään niitä tavoilla, joita niiden tekijät eivät ole edes osanneet kuvitella. (Bishop 2006, 16.) Pidän erityisesti tästä ajatuksesta, että yleisö on tulkki. Museokävijänä olen usein kohdannut tilanteen, jossa toinen kävijä selittää teosta tai objektia tuttavalleen omiin kokemuksiinsa viitaten. Näin hän tulkitsee näkemäänsä omista lähtökohdistaan ja tuo jotain lisää museon esille laittamaan kohteeseen.

Nina Simonin visiossa kulttuuri-instituutio on alusta, joka yhdistää erilaiset toimijat, kävijät ja tekijät toisiinsa ja luottaa yleisöihinsä tekijöinä, muokkaajina ja jakajina. Hän myös huomauttaa, että museoiden aloittama osallistuminen internetissä on vasta alkua ja olisi muistettava kaikki se mitä kulttuuri-instituutiot voivat tarjota fyysisessä maailmassa, kuten tilat, autenttiset objektit ja kokeneet suunnittelijat. Hän näkee, että näistä sysitä kulttuuri-instituutiot voivat halutessaan tulla johtaviksi osallistumisen paikoiksi alueillaan. (Simon 2010, 2-4.)

Opetus- ja kulttuuriministeriön Museopoliittisessa ohjelmalla (Mattila 2018) ohjataan Suomen museoiden toimintaa ja se linjaa museoalan keskeiset tavoitteet vuoteen 2030. Suomen museoiden tulevaisuutta määrittävän ohjelman esipuheessa jo todetaan, että *”Museopoliittisen ohjelman tavoitteena on nostaa esiin museot asiantuntijoina, kumppaneina ja mahdollistajina. Museot tarjoavat elämyksiä ja tietoa, ja luovat näin mahdollisuuksia luovuudelle, sivistykselle, identiteettien rakentumiselle ja muutosten ymmärtämiselle.”* Itse tekstin ensimmäisessä luvussa puhutaan museoista ja muuttuvasta toimintaympäristöstä. Museo nähdään osana muuttuvaa maailmaa, jonka on myös osaltaan osattava vastata aikamme haasteisiin ja toteutettava toimintaansa niin taloudellisesti, sosiaalisesti, ekologisesti kuin kulttuurisestikin kestäväällä tavalla. Samalla on huomioitava ihmisten asennemuutos ja tarpeiden yksilöllisyys. (Mattila 2018, 8).



Museopoliittinen ohjelma ottaa heti ensimmäisessä luvussa kantaa siihen, miten osallistumisen tulisi näkyä museoissa: ”*Museot tarjoavat ihmisille yhä lisää osallistumismahdollisuuksia palveluidensa kehittämiseen sekä työkaluja omaehtoiseen kulttuuriperinnön vaalimiseen. Asiakaslähtöisyyden ja -ymmärryksen merkitys korostuvat tämän päivän museotoiminnassa.*” (Mattila 2018, 10.) Kumppanuuden, mahdollistajuuden, elämysten, identiteetin rakentamisen, osallistumisen ja muutosten nostaminen museopoliittisen ohjelman keskiöön on vahva viesti siitä, millaista toimintaa museoilta tulevaisuudessa odotetaan.

### **Museoiden muutoksen historiaa**

Usein edelleenkin mielikuva museosta pohjautuu taidemuseon arkkityyppiin 1800-luvulta. Heinin mukaan taidemuseot tarjoavat esteettistä mielihyvää, mutta myös kantavat historian taakkaa imagossaan, niihin liitetään ajatuksia nostalgiasta, arvokkuudesta ja tunkkaisuudesta. Hänen mukaansa taidemuseo nykyisin sekä esittelee että tutkii, se on tallentamisen ja keräilyn, julkaisemisen ja opettamisen symbioosi, jonka juuret ovat Eurooppalaisten yksityisten keräilijöiden kokoelmissa, jotka avattiin yleisöille. (Hein 2000, 19.) Jokainen sukupolvi esittelee museon aiheita sen näkökulman mukaan, millaisena museo juuri siinä ajassa nähdään, Hein toteaa (2004, IX). Mielikuviin museoista vaikuttavat siis edelleen vahvasti monet niiden historialliset ja perinteiset piirteet. Toisaalta museot ovat aina muuttuneet, kuten edellisessä luvussa totesin ja aina uusi sukupolvi löytää uusia tapoja käyttää museoita.

1800-luvulla taidemuseoiden toiminnan pohja oli valistusajattelussa. Katsojien haluttiin saavan esteettistä nautintoa ja kartuttavan historian tietämystään. Idealistinen tavoite oli avata katsojan silmät kauneudelle, herättää oppimisen halu ja jalostaa ihmistä. 1800-luvun lopulla tapahtui taiteen kentän monimuotoistuminen ja olemassa olevia käytäntöjä alettiin haastaa. Esimerkiksi Filippo Tommaso Marinettin *Futurismin manifesti* vuonna 1909 näki museot hautausmaina, jotka tukahduttivat luovuuden. Valtaosaan museoita hankittiin vain jo kuolleiden taiteilijoiden teoksia ja aikalaistaiteen keräily oli vähäistä. Oli selvää ettei museo enää tyydyttänyt aikalaistaiteilijoiden tarpeita. (Pettersson 2009b, 21-22.) Taiteen autonomiasta tuli vähitellen kantava ajatus ja sen ihannoitiin jatkui aina yli toisen maailmansodan. Keskeistä oli taiteen aseman puolustaminen, asian-

tuntijuuden kyseenalaistaminen ja museoiden aseman uudelleen arviointi niin instituutiona kuin suhteessa yhteiskuntaankin. (Pettersson 2009b, 23.)

1960-luvulle tultaessa taiteen puhtaus ja riippumattomuus olivat nousseet taidemuseokeskustelun keskiöön. Ad Reinhardt julisti, ettei museoiden äänettömyyttä ja ajattomuutta saanut häiritä millään tavalla. (Pettersson 2009b, 24.) Taiteen mahdollisuudet vallankäytön ja politiikan välineenä oli tunnustettu ja erotukseksi taide haluttiin puhdistaa kaikesta ulkopuolisesta. Keskustelun keskiössä pysyi kokoajan museon ja taiteilijan suhde (Pettersson 2009b, 25). Hein (2004, IX) sijoittaa elämyseskeisyyteen juontavat juuret 1960-luvulle, jolloin hänen mukaansa yhdistelmä poliittisia, sosiaalisia ja taloudellisia paineita johti siihen, että monet instituutiot joutuivat radikaalisti pohtimaan ja uudelleen määrittelemään toimintaansa.

Taidemuseoiden jälkeen eniten museon arkkityyppiä määrittelee luonnonhistoriallinen museo. Heinin mielestä tässä on ristiriita, onhan niissä enimmäkseen luonnonobjekteja ja näytteitä, esineiden ja ainutlaatuisten teosten sijaan. Hänen mukaansa luonnontieteelliset museoiden tavoite lisätä ja levittää tietoa on myös selkeämpi, kuin taidemuseoiden tavoite. Varhaiset luonnontieteelliset kokoelmat esittelivät eksoottista ja epätavallista, mutta vähitellen alkoivat jäsentää ja järjestää ympäröivää maailmaa. (Hein 2000, 23.)

Museoparadigman muutoksen alkaessa 1970-luvulla museo nähtiin autenttisena esineenä ja taidemuseo vastaavasti alkuperäisenä teoksena. Kun merkityssisällöt nousivat esineen aineellisia elementtejä tärkeämmiksi, muuttui museo ideaksi. Marja-Liisa Rönkön mukaan nykypäivänä museosta on tullut systeemi, jonka avulla voidaan selviytyä kaoottisessa maailmassa. (Rönkkö 2009b, 141.)

1900-luvun loppuun mennessä museoissa yleisesti hyväksyttiin ajatus siitä, että jokaisella on oikeus, ei vain olla osallisena julkisessa kulttuurissa, vaan myös aktiivisesti ottaa osaa sen muovaamiseen. (Hein 2000, 108.) Aiemmin museoiden ei tarvinnut hakea oikeutusta olemassaololleen, mutta nyt ne pitävät itseään palvelulaitoksina. Museokentän monipuolistuessa ongelmaksi on kuitenkin muodostunut se, ettei yhtä museokäsitystä enää ole ja museoita on vaikea arvioida ja arvottaa. (Kallio 2009, 106.)

Museoiden ja museotoiminnan kyseenalaistamisessa ei siis ole mitään uutta. Mutta keskustelun painopisteissä ja tavassa, jolla keskustelua on käyty on tapahtunut muutos. Su-

sanna Petterssonin mukaan 1900-luvun alun ja toisen maailmansodan jälkeistä museodebattia yhdistää yksisuuntaisuus. Kritisoitu instituutio, museo, ei ottanut kantaa keskusteluun. Hänen mukaansa nykyiset museot ovat enemmän tai vähemmän mukana siinä keskustelussa, jota niistä käydään. Nykymuseot joutuvat myös enenevässä määrin perustelemaan merkistystään esim. yhteiskunnallisille ja yksityisille rahoittajilleen. Pettersson huomauttaa, että museokentän vaihtoisuus 1900-luvun alku- ja puolivälissä liittyy osittain museohistorian tutkimuksen puutteeseen. Museohistorian puuttuessa ei voitu luoda yleiskäsitystä kentästä, ei ollut tutkimusta museoiden merkityksestä eli ei ollut mitään millä argumentoida arvostelijoita vastaan. Vasta 1990-luvulla Euroopassa nousi esiin ensimmäinen teoreettisten museologiain polvi ja varsinainen museoiden statusta ja tulevaisuutta käsittelevä keskustelu käynnistyi. (Pettersson 2009b, 29-30.)

Halusin nostaa tähän nämä muutamat esimerkit museoiden asemasta käydystä keskustelusta osoittaakseni, ettei museon muutoksessa ja uudelleen määrittelyssä sinällään ole mitään uutta. Jo alkuaajoistaan asti museoiden tehtävää ja tarkoitusta on pohdittu, kritisoitu ja niiden toimintaperusteet ja tavoitteet ovat olleet lähes jatkuvassa muutoksessa. Toisaalta Pettersson esittelee Andrea Witcomin näkemystä siitä, että museokeskustelu on juuttunut paikalleen. Nykypäivänä uudeksi väitetty ei todellisuudessa ole sitä ja perinteinenkin on nykypäivän konstruktio vanhasta, tällöin vastakkainasettelu on turhaa ja malleja tulisi tarkastella vastakkaisuuden sijaan limittäin ja niitä yhdistävä tekijä, eli kysymys suhteesta yleisöihin, huomioiden. (Pettersson 2009b, 37.)

Tuntuu turhalta hakea selkeitä ääripäitä keskustelussa, jota voisi paremminkin luonnehtia jatkuvaksi muutosten virraksi. Anne Aurasmaa (2009, 61) pohtii runollisesti tulevaisuuden taidemuseota toivoen sen olevan kuin elävä olento, ”*..orgaanisesti soljuva, joka suuntaan viruva ja yllättävin mutkin loikkiva pysyvä muutos jatkuvassa toistuvuudessa.*”

Monet aiemminkin esitetyt ajatukset ja kritiikinkohteet ovat edelleen osa museoiden merkitystä pohtivaa keskustelua. Kysymykset vallasta, vallankäytöstä, museon merkityksestä, roolista ja yleisösuhteesta sekä taiteen ja taiteilijan asemasta ovat ajankohtaisia edelleen. Esimerkiksi 1960-luvulla Yhdysvaltalaisia taidemuseoita kritisoitiin samankaltaisuudesta ja peräänkuulutettiin persoonallisuutta (Pettersson 2009b, 23-24). Samoin Hein peräänkuuluttaa yhä uudelleen museoiden persoonallisuuden tärkeyttä. Museoiden jatkuvassa muutoksessa ja uusien toimintatapojen etsinnässä toiset asiat

tuntuvat nousevan tietyin aikaväleihin uudelleen esille. Mieleeni onkin useaan otteeseen tullut ajatus siitä, että museokeskustelujen muoti on yhtä sykleissä kulkevaa, kuin vaatemuotikin. Trendin painuttua unholaan, nouseekin se jonkin ajan päästä jälleen esille tuoreen tuntuksena ja ottaen itseensä jotain juuri siihen aikaan liittyvää, joka erottaa sen pelkästä vanhan toistamisesta.

### 2.3 Museo-objektin muuttunut rooli

Arkikielessä puhumme usein museoesineistä. Objekti on käsitteenä laajempi, se sisältää monenlaisia materiaalisen kulttuurin osia, riippumatta niiden materiaalista, koosta tai funktiosta. Materiaalinen kulttuurimme voidaan jakaa ihmisten valmistamiin objekteihin ja luonnon objekteihin. (Kinanen 2009, 170). Museologisessa tutkimuksessa on paljon tutkittu ja pohdittu sitä, milloin objekti muuttuu museo-objektiksi. Tässä tutkimuksessa ei ole oleellista avata tätä laajaa keskustelua sen tarkemmin, mutta on hyvä muistaa, että museo-objektin määritelmä voi olla häilyvä.

Yksi tunnettu tapa määrittää museo-objekti tai museologinen objekti on peräisin museologi Peter van Menschiltä. Hänen mukaansa museologisella objektilla *tarkoitetaan mitä tahansa luonnon tai materiaalisen kulttuurin piiriin kuuluvaa elementtiä, joka katsotaan tarpeelliseksi säilyttää, joko paikallaan, pois alkuperäiseltä paikaltaan tai dokumentoimalla se.* (Van Mensch 1992, Kinanen 2009 mukaan.)

Museot ovat olleet aina enemmän tai vähemmän muutoksen kourissa ja samalla muutoksia on kokenut myös museotoiminnan keskiössä ollut museo-objekti. Outi Turpeinen lähestyy tutkimuksessaan *Merkityksellinen museoesine. Kriittinen visuaalisuus kulttuurihistoriallisen museon näyttelysuunnittelussa* (2005) objektien muuttunutta roolia niiden kategorisoinnissa tapahtuneen muutoksen kautta. Eri lähteiden myötä Turpeinen selvittää kategorisoinnin muuttumista osuvasti. Nostan tähän muutamia lyhyitä esimerkkejä esineiden muuttuneesta luokitteluideologiasta Turpeisen tutkimuksen mukaan.

Turpeisen (2005, 55-56) mukaan renessanssin aikaan yksityiskokoelmissa pyrittiin kuvaamaan koko maailmaa kokonaisuutena, kun taas 1600-luvun lopulla esineitä luokiteltiin perheiksi samankaltaisuuden ja -näköisyyden mukaan. Myöhemmin 1800-luvun tieteellisen luokittelun ja kolonialismin innoittamana järjestelmällinen luokittelu auttoi

näkemään maailman kehityksen yksinkertaisesta kohti yhä täydellisempään. Darvinismi ja kulttuurinen evoluutio näkyivät museokokoelmissa luokittelun muuttuessa kulttuurista kehitystä kuvaaviksi jatkumoiksi. (Turpeinen 2005, 59-64.)

Esineen rooli museossa onkin aina ollut vahvasti sidoksissa sen hetkiseen maailmaan ja siihen maailmankuvaan, jota museoissa on haluttu esitellä tai vahvistaa. Nykyisen kategorisoinnin keskiössä ovat Turpeisen mukaan teemat ja tarinat. Esineet esitellään tarinan kautta, tematisoiden, ja ne esittelevät valikoidun palan maailmakuva. (Turpeinen 2005, 64) Heinin mukaan nykymuseot toteuttavat yhteiskunnallista rooliaan olemalla käytettävissä oleva resurssi ja kasvatuksellinen toimija. Hänestä on kuitenkin epäselvää ovatko museoiden objektit kulttuurisia aarteita ja opetuksen välineitä, vai ovatko ne, erityisesti taideteosten kohdalla, aidon elämyksen lähteitä. Se, miten objekti tulkitaan, on hänen mukaansa se, mikä määrittää onko museon toiminnan keskiössä objekti vai tarina. (Hein 2000, 7.)

Hein (2000, 108) ei ole halukas hylkäämään objektia, hän pitää sitä museon erityisyyden lähtökohtana. Voisiko Heinin ajatus siitä, että juuri objekti johtaa elämykseen ja on siksi edelleen keskiössä, vaikka sen merkitys muuttuukin, löytyä kultainen keskitie täydellisen muutoksen ja vanhaan paluun välille? Vaikka museot liikkuvat tavallaan pois objektikeskeisyydestä, voidaanko muutos toisaalta nähdä muutoksena objektien roolissa? Hein (2004, XI) toteaa, että elämys on keskeinen, mutta sen ei tarvitse syntyä objektisuuntuneisuuden kustannuksella. Hän näkeekin sekä elämykset että museo-objektit elintärkeinä ja toisiaan elävöittävinä.

Museoiden olemukseen kuuluu joukko haastavia tehtäviä. Museo on sekä kulttuuriperinnön vaalija, tutkimuslaitos että kokemuksia ja elämyksiä tarjoava vapaa-ajanviettokohde. Monella tapaa museo muistuttaa muita kulttuuriorganisaatioita, kuten arkistoja, kirjastoja, mutta myös teattereita ja orkestereita. Yhdessä asiassa museolaitos kuitenkin on selvästi erilainen, se huolehtii kaikkien yhteisen kulttuuriperinnön konkreettisesta puolesta eli aitojen objektien tallentamisesta, tutkimisesta ja esittelemisestä. Näin museo-objektit ja niiden muodostamat kokoelmat ovat museotoiminnan keskiössä. (Kinanen 2009, 168.) Hein näkee muutoksen objektikeskeisyydestä elämyskeskeisyyteen museoiden suurimpana haasteena, niin suurena muutoksena, että se voi muuttaa koko museoinstituution merkityksen. Heinin mukaan museoita ei enää nähdä passiivisina

toimijoina, jotka säilyttävät ja esittelevät kulttuurista pääomaa. Sen sijaan niistä on tullut aktiivisia arvojen muovaajia ja luojia. (Hein 2000, XII.)

Marja-Liisa Rönkön (2009, 70) mukaan aiemmin ajateltiin, että museo on esine. Autenttinen esine oli suora silta historialliseen totuuteen. Tässä ajattelussa esine, ja siten myös museo, puhui totta. Nyt ajattelussa on siirrytty toiseen ääripäähän, jossa esine on itsessään mykkä, ellei sitä sidota johonkin kontekstiin. (Rönkkö 2009, 70.) Pohtiessaan museon muutosta Rönkkö (2009, 91) esittää että nykyään museosta on tullut enemmän kuin esine, museo on idea.

Hein taas ymmärtää objektit konkretisoituneina ideoina. Hän toteaa, että filosofisesta perspektiivistä katsottuna tietyt asiat, kuten ruumiillistuneet rakenteet, fyysiset olo-  
muodot, teot tai tapahtumat ovat aktualisoituneita ajatuksia ja muistuttaa asioiden, *”maailmankaikkeuden kalusteiden”*, olevan mitä ikinä me niiden päätämme olevan. Hein näkee esineet tai objektit ajatusten ruumiillistumina. (Hein 2000, VII.) Objekti on siis Heinille paljon enemmän kuin tallennettu esine tai asia, se on jotain, joka säilyttää ja välittää kaikkea sitä, mikä tekee meistä sellaisia kuin olemme.

Hein toteaa, että asioiden ajattelu vapauttaa hänet niiden omistamisen taakasta. Heinin mukaan koko maailma näyttäytyy hänelle valtavana museona, jonka sisältö on jatkuvasti muuttuvaa. Hänelle museot, kuten maailmakin, ovat paikkoja, joissa asioita säilytetään ja asioiden sisältämiä ajatuksia välitetään ihmisten ja sukupolvien välillä. Museossa vierailijalla on mahdollisuus tarkastella objekteja omaa mielikuvitustaan hyödyntäen ja ottaen osaa niiden luomisen, käytön ja merkityksen historiaan. (Hein 2000, VII-VIII.) Tällä tavoin Hein mielestäni esittääkin asiat tai objektit jo itsessään elämysten tuottajina tai lähteinä. Ovatko elämys- ja objektikeskeisyys sittenkään toistensa kilpailijat?

Muutos kohti elämys- ja ihmiskeskeistä museota voidaan nähdä muutoksena pois objektikeskeisyydestä. Toisaalta elämyskeskeisyys ja objektikeskeisyys eivät tarvitse ole toisensa poissulkevia. Ihmisiin ja ihmisten kokemuksiin keskittyvä osallisuus voi museoissa kummuta kokoelmista, niistä ainutlaatuisista objekteista, jotka auttavat meitä ymmärtämään yhteiskuntaamme ja toimivat keskustelun avaajina. Museo-objektin näkeminen Heinin tapaan konkretisoituneena ideana tai tekojemme ja ajatustemme ruumiil-

listumana antaa tuolle objektilla valtavan voiman ja mahdollisuuden toimia keskustelun herättäjänä ja mielipiteiden vaihdon mahdollistajana.

Hein toteaa, että kerätty tai tallennettu objekti aina estetisoidaan, oli keräilyn pohjasyynä sitten tiedon tai kauneuden etsintä. Hänen mukaansa objekti, joka on poistettu sen alkuperäisestä ympäristöstään muuttuu ”*välinpitämättömän esteettisen huomion (disinterested aesthetic attention)*” kohteeksi. (Hein 2000, 25.) Ymmärrän Heinin tarkoittavan sitä, että museossa objekti ikään kuin riisutaan sen aiemmin saamista arvoista, merkityksistä ja tarkoituksista, siitä elävästä ja muuttuvasta kulttuurista, jonka osa se on ollut. Heinin esimerkin mukaan yksittäisiä näytteitä, kuten perhosia, voidaan ihastella luonnossa niiden luonnollisen kauneuden takia, mutta museossa samainen objekti saa keinotekoisien arvon ja toisaalta menettää joitain alkuperäisiä määritteitään. Kun objekti irrotetaan sen omasta ympäristöstä, Hein näkee objektissa tapahtuvan ”*fyysisyyden ylittävän muutoksen (supraphysical alteration)*”. Heinin mukaan museo-objektit nähdään uusien merkitysten määrittelemien puitteiden kautta, suhteessa toisiin museo-objekteihin, joiden suhde luontoon on myös ehdollinen ja oletettu. Tullessaan museoon objekti syntyy uudelleen, siitä tulee kulttuurinen objekti. (Hein 2000, 25.) Hein haluaa siis muistuttaa siitä, että yksinkertainenkin näyte tai esine nähdään museossa eri kontekstissa, kuin missä se nähtäisiin sen luonnollisessa ympäristössä. Ja tämä väistämättä vaikuttaa tuon objektin kokemiseen, määrittelyyn ja merkityksiin. Voiko museokävijä tavoittaa esineen alkuperäisiä arvoja ja merkityksiä silloin, kun se on irrotettu kontekstistaan?

Nina Simon (2010, 127) ehdottaa mielestäni mielenkiintoisesti museo-objektien näkemistä sosiaalisina objekteina, jolloin niiden arvo ei ole niinkään taiteellisessa tai historiallisessa arvossa, vaan kyvyssä herättää keskustelua. Sosiaalinen objekti mahdollistaa sosiaalisia kokemuksia olemalla sisältö, jonka ympärille keskustelu syntyy. Keskityttäessä luomaan erilaisia toiminta-alustoja, jotka mahdollistavat ihmisten ja instituution välisen kommunikaation on syytä kysyä mitä tämä tarkoittaa museo-objektin kannalta, huomauttaa Simon. Jos jatkuvasti kehitetään erilaisia osallistumisen mahdollisuuksia kävijöille, niin mikä on museon kokoelmien rooli? Objekteja ei tulisi unohtaa, ne voivat olla koko alusta-keskeisen ajattelun ydin, se minkä ympärille kaikki keskustelu ja luova toiminta keskittyy. (Simon 2010, 126.)

Sosiaalinen objekti mahdollistaa sosiaalisia kokemuksia, se on sisältö, jonka ympärille keskustelu syntyy. Tällainen objekti myös mahdollistaa toisilleen vieraiden ihmisten välisen keskustelun ja tekee siitä sosiaalisesti miellyttävämmän tilanteen kuin mitä ventovieraan kanssa puhuminen muuten olisi. Yhteinen mielenkiinnon kohde tai jaettu kokemus helpottaa dialogin aloittamista. (Simon 2010, 127-128.) Simon (2010, 128) käyttää hyväkseen sosiologi Jyri Engeströmin tapaa nähdä sosiaalinen objekti hyvän sosiaalisen verkon pohjana. Engeström on kirjoittanut objektikeskeisestä yhteiskunnasta internetin sosiaalisista verkoista puhuessaan ja tullut siihen tulokseen, että sosiaaliset verkostot syntyvät nimenomaan ihmisistä, joita yhdistää jaettu objekti. Simon näkee tämän hyvänä uutisena museoille, onhan niillä jo valmiina valtava kirjo potentiaalisia sosiaalisia objekteja kokoelmissaan. (Simon 2010, 128-129) Näin ajatellen objektin rooli ei ehkä olekaan painumassa taka-alalle muuttuvassa museossa, vaan se voi jopa kasvaa. Simon (2010, 135) muistuttaa myös siitä, että luomalla sosiaalisia alustoja objekteille voidaan samalla vähentää sen esteettistä voimaa. Onkin kysyttävä mitä objektilta halutaan, sen rooli voidaan valita ja suunnitella näyttelyn tai projektin vaatimusten mukaan.

Nostaessaan objektin museo-osallisuuden keskiöön Simon tarjoaa yhden ratkaisumallin tai ainakin pohdinnan paikan Heinin kysymykselle objektin merkityksen ja sitä myötä koko museoinstituution merkityksen katoamiselle. Toki Simon lähestyy osallisuuskeskustelua käytännön kautta ja Hein filosofisesta näkökulmasta, mutta siksikin nämä kaksi näkemystä voivat parhaimmillaan rikastaa toisiaan. Peräänkuuluttaahan Heinkin (2000, X) juuri dialogia teorian ja käytännön, abstraktin ja konkreettisen välille.

Museoilla onkin ainutlaatuinen mahdollisuus olla itse määrittelemässä millaisena niiden esittelemät ja säilyttämät objektit nähdään. Osallisuuden myötä myös yhteisöt ja yleisöt voidaan ottaa mukaan määrittelyyn. Sama objekti voi saada erilaisia merkityksiä ja käyttötarkoituksia sen mukaan, mikä rooli sille annetaan ja missä yhteydessä sitä esitellään, käytetään tai tutkitaan. Museo-objekteista tulee sosiaalisen kanssakäymisen, yhteisöllisyyden ja elämysten mahdollistajia, toteaa Nina Simon. Yhteisökeskeisyys lähestyy sosiaalisen objektin käsitettä. Sosiaalinen objekti mahdollistaa ihmisten välisen keskustelun ja yhteinen mielenkiinnon kohde tai jaettu kokemus helpottaa dialogin aloittamista. (Simon 2010, 127-128.)



Voivatko museot jotenkin yhdistää kahta erilaista näkemystä ja huolehtia yhtä aikaa sekä objekteistaan, tallentamisesta ja tutkimuksesta että yleisöstä, interaktiivisuudesta ja osallisuudesta? Hein tuntuu kärjistävän näitä kahta erilaista toimintatapaa saadakseen lukijansa pohtimaan, mitä tällainen muutos radikaaleimmillaan tarkoittaisi. Hän pelkää, että yleisön houkuttelemiseen ja elämyksiin keskittyessään museo unohtaa alkuperäisen tarkoituksensa ja kokoelmiensa tärkeyden. Ja jos museot unohtavat objektin, joka on ollut niiden perustamisen syy ja olemassaolon lähtökohta, niin mitä jää jäljelle?

Simonin tavassa määritellä osallistava kulttuuri-instituutio voi olla yksi avain näihin kysymyksiin. Puhuessaan osallistamisesta museoissa Simon puhuu osallistavasta kulttuuri-instituutiosta (*participatory cultural institution*), jossa kävijä voi luoda, jakaa ja olla yhteydessä toisiin sisällön ympärillä. Hän täsmentää, että luominen tässä tarkoittaa, että vierailija voi antaa oman panoksensa ideoina, objekteina ja luovana ilmaisuna instituutiolle ja toisille kävijöille. Jakamisella Simon tarkoittaa, että kävijät keskustelevat, vievät kotiinsa, muokkaavat ja jakavat instituution sisältöjä. Yhteydessä oleminen tarkoittaa sosiaalista toimintaa toisten vierailijoiden ja myös henkilökunnan kanssa. Ja tämä kaikki tapahtuu sisällön ympärillä, eli keskustelun ja toiminnan fokuksessa ovat instituution esittelemät objektit ja ideat. (Simon 2010, ii-iii.) Simonin esimerkissä. Museon tarjoamat sisällöt synnyttävät, ohjaavat ja mahdollistavat keskustelun ja toiminnan ympärillään. Näin ajateltuna objektin merkitys museoissa ei suinkaan olisi vähenemässä vaan pikemminkin laajentumassa.

## 2.4 Museon kasvatuksellinen rooli

Opetuksellinen tai kasvatuksellinen rooli on edelleen vahvasti läsnä museoissa, vaikka yleisölle ei enää annettaisikaan ”valmiita” tai ”oikeita” vastauksia. Hein toteaa, että juuri objektikeskeisyys erottaa museot muista opetusta tarjoavista toimijoista, niissä objekti on kasvatuksen lähtökohtana. Onko objektikeskeisyydestä luopumisen vaarana siis museon ainutlaatuisen identiteetin menettäminen? (Hein 2000, 108.) Heinin mukaan museoiden asenne on muuttunut kysymyksiin vastaavasta niitä esittäväksi. Museoiden roolin muuttuessa kysymyksiä herättäväksi tulee objektin roolikin muuttumaan koko museotoiminnan keskiöstä yhä enemmän keinoksi tuottaa elämyksiä. (Hein 2000, 6.) Hein huomauttaa että, jos elämyseskeiset museot haluavat yhä pitää kiinni asemastaan oppi-

laitoksina, on niiden kyettävä perustelemaan miten ja miksi elämykset ylipäänsä ovat merkityksellisiä (Hein 2000, 109).

Museoiden historian pääosassa on pitkään ollut esine, ei ihminen, nyt tuo kaikki on kuitenkin muuttunut tai muuttumassa. Muutokseen kuuluvat keskustelut yleisön huomion tärkeydestä ja yleisön roolin muutoksesta passiivisesta katsojasta ja oppijasta aktiiviseen toimijaan. Pitkään museoissa on korostettu niiden roolia kasvattajana, kävijöille on haluttu jakaa tai siirtää tietoa asiantuntijoilta. Aurasmaa muistuttaa, että kasvatuksellisia toimijoita museoista tuli kuitenkin vasta 1800-luvulla. Sitä ennen, 1500-luvulta alkaen taidekokoelmien tehtävänä oli auttaa ymmärtämään maailmaa ja museo keskittyi katsojaan. Tuolloin katsojalla oli mahdollisuus havainnoida, tutkia ja muodostaa omia käsityksiään kokoelmien avulla. Nyt museot ovat palaamassa kohti tuollaista katsojalähtöistä ajattelua. (Aurasmaa 2004, 40–41.) Hein (2000, 6) toteaa, että nyky museo yleensä hyväksyy laajennetun opetuksellisen roolinsa, jossa sen tehtävänä on rohkaista esittämään kysymyksiä. Silloin objekteista tulee päämäärän sijaan keino, joka mahdollistaa valaisevan ja tyydyttävän museokokemuksen.

Pohtiessaan museoiden muutosta elämyseskeisyyteen Hein toteaa, että muutoksen myötä useat erilaiset museot etsivät uutta keskiötä toiminnalleen. Käyttöön on otettu uutta jännittävää tekniikkaa, joka mahdollisti omalla tavallaan autenttisia ja draamattisikin elämyksiä, joihin yleisöt suhtautuivat innolla. Museot muuttuivat Heinin mukaan suosituiksi paikoiksi, joissa saattoi viihtyä, ne eivät enää näyttäneet ”*oppimisen hiljaisina katedraaleina*”. Silti pedagoginen tehtävä oli yhä tärkeä museoille. Museot omaksuivat oppijälähtöisen näkökulman, jota Hein kuvailee epälineaariseksi, ei-autoritääriseksi ja demokraattiseksi. Näin Heinin mukaan kävijät voivat luoda itse omat elämyksensä. Hein kysyy myös, johtiko tällainen toiminta anarkistiseen sekaannukseen ja mitä tapahtui museoiden ainutlaatuisuudelle ja museoiden merkitykselle? Mikä nyt määritteli museon menestystä? (Hein 2004, X.)

Hein huomauttaa elämysten olevan tunnetusti yksityisiä ja arvaamattomia, mutta museoiden uskottavuuden opetuksellisina toimijoina riippuvan kyvystä muovata näitä elämyksiä. Hein toteaa museoiden vasta viimeaikoina ymmärtäneen roolinsa objektien välittäjinä ja muuttuvien merkitysten paikkoina. Hän kysyykin, miten paljon suurempi haaste on ottaa haltuun jotain vieläkin häilyvämpää ja hetkellistä eli elämykset. Hein

huomauttaa myös, että museoiden on mietittävä uudelleen asemansa opetuksellisina toimijoina ja kysyttävä miksi ja miten elämys on opetuksen kannalta hyödyllinen, jos elämyksistä tulee museoiden pääasiallista kauppatavaraa (Hein 2000, 108-109.)

Hein esittää mielestäni mielenkiintoisia kysymyksiä ja herättelee ymmärtämään miten suurten muutosten edessä museot lopulta ovat. On helppoa ajatella museoiden tulevaisuutta elämyskeskeisenä, nähdä ne yhteisen tekemisen, kokemisen ja ymmärtämisen paikkoina. Mutta mitä todella vaaditaan elämysten tuottamiseksi ja millainen vastuu siihen liittyy. Ja mikä lopulta on elämysten tarkoitus museossa, miksi niitä halutaan tuottaa?

Museon kasvatukselliseen toimintaan, sekä yleisön osallisuuteen ja aktivointiin liittyy ajatus elinikäisestä oppimisesta. Museot voivat halutessaan olla tärkeässä roolissa paljon keskustelua herättäneen elinikäisen oppimisen mahdollistajina. On myös muistettava, ettei oppiminen koske vain lapsia ja nuoria vaan myös aikuisia. Hein (2000, 33) huomauttaa myös, etteivät lapset kiinnostaneet museoita ollenkaan silloin, kuin keskiössä olivat vain keräily ja tutkimus, mutta mielenkiinnon käännyttyä yleisökokemukseen alkoi lasten kehittyvä mieli kiinnostaa museoita.

Laajemmin ymmärrettynä oppiminen on läpi elämän jatkuvaa merkitysten rakentamista, eikä siis rajoitu muodolliseen opetukseen. Museon epämuodollinen ympäristö innostaa yleisöä oppimiseen, vaikka kävijä ei ehkä ymmärräkään ”opiskelevansa” nauttiansa näyttelykäynnistä. (Da Milano, 6-7.) Aurasmaan mukaan museo luo eräänlaisen keskustelunavauksen ja asettaa näytteille vaihtoehtoja ja kysymyksiä, sekä rohkaisee kyseenalaistamaan ja tulkitsemaan (Aurasmaa 2004, 45).

Hein toteaa tiedekeskusten eroavan museoista siinä, että niissä objektit toimivat opetuksen välineinä, kun taas perinteiset museot opettavat objekteista, eivät niiden perusteella. Hänestä tiedekeskukset ovat myös puhtaasti tietokeskeisiä, eivät objektikeskeisiä toimijoita, joissa tarkoituksena on, että kävijä täydentää kokemuksensa osallistumalla. (Hein 2000, 26.)

Tiedekeskuksilla harvemmin myöskään on omaa kokoelmaa ja usein näyttelyesineet eivät ole museoesineitä, vaan rekvisiittaa, näytteitä tai havainne-esineitä. Tästä johtuen tiedekeskusten suhde objekteihin on hyvin toisenlainen kuin museoiden. Mutta yleisölle

tämä ei välttämättä ole selvää. Museoesineitä puhuttaessa onkin hyvä muistaa, että yleisön näkökulmasta ei välttämättä ole mitään väliä sillä, kuuluuko kyseinen esine johonkin museokokoelmaan vai onko se muista syistä näytillä. Hein (2000, 26) toteaa myös, että tiedekeskukset pyrkivät herättämään uteliaisuutta tiedon ylistämisen sijaan. Näin näen myös nykyaikaisten suomalaisten museoiden toimivan, riippumatta siitä puhutaanko taide- vai kulttuurihistoriallisista museoista tai tiedekeskuksista.

Nora Sternfeld (2013, 1) toteaa kirjoittaessaan taidelaitoksissa tapahtuvasta opetuksesta (*gallery education*) ja taiteen välittämisessä (*art mediation*), että enää ei riitä, että esimerkiksi opastukset ovat vakuuttavia ja vangitsevat yleisön mielenkiinnon tai, että tehdään mahdollisimman interaktiivista sisältöä. Paremminkin kieli ja toiminta ovat kaiken keskiössä. Hänen mukaansa taidealan valta-asemaa koskevissa keskusteluissa välittäminen on määritelty tiedon ja vallan verkostojen keskelle. Hänen mukaansa taidekasvattajat ovat kriittisesti tarkastelleet toimintatapojaan ja, että heidän olettamiaan on ravisteltu rajusti. Sternfeld toteaa kuitenkin että *„right between knowledge and power might also be the space for agency within art mediation.”* (Sternfeld 2013, 1.) Eli tiedon ja vallan väliltä voisikin löytyä tila toimijuudelle. Olen ottanut tämän esimerkin mukaan, koska se on yksi mahdollinen tapa tarkastella museon roolin muutosta, tällä kertaa taidekasvatuksen ja toimijuuden näkökulmasta. Toimijuus on vahvasti sidoksissa tutkimuksessani toistuviin osallisuuden, osallistumisen ja elämysten kokemisen teemoihin.

Claire Bishop toteaa sosiaalisen osallistumisen (*social participation*) museoissa tarkoittavan niitä sosiaalisia toimintatapoja, joilla taidetta tuodaan lähemmäs arkielämää. Se on usein aineeton kokemus ja eroaa yksilön aktivoinnista ja esimerkiksi interaktiivisesta taiteesta, joilla pyritään saamaan katsoja osallistumaan fyysisesti teokseen. Bishopin mukaan sosiaalinen osallistuminen on lähellä performanssitaidetta, mutta eroaa siitä pyrkiessään hämärtämään taiteilijan ja yleisön, amatöörin ja ammattilaisen tai tuottajan ja vastaanottajan rajan. Painopiste on yhteistyössä ja sosiaalisen kokemuksen kollektiivisessa luonteessa. (Bishop 2006, 10.)

Näen toimijuuden eräänlaisena rinnakkaiskäsitteenä osallisuudelle. Kummassakin on pohjimmiltaan kyse aktiivisesta osallistumisesta. Osallisuutta leimaavat enemmän sosiaalisen osallisuuden ja osattomuuden siihen tuomat konnotaatiot. Toimijuus on ehkä

raikkaampi ja uudempi tapa puhua pohjimmiltaan samasta asiasta, toiveesta saada yksilö tai yhteisö löytämään jotain itselleen merkittävää, kiinnostumaan siitä ja toimimaan itsensä ja yhteisönsä hyväksi aktiivisena kansalaisena. Toimijuuteen ja osallisuuteen liittyy tästä näkökulmasta myös halu ottaa vastuuta tekemisistään, ympäröivistä instituutiosta, yhteisöistä ja koko yhteiskunnasta.

## 2.5 Objektikeskeisyydestä elämyskeskeisyyteen

Hilde S. Hein näkee, että muutos objektikeskeisyydestä elämyskeskeisyyteen on museoiden suurin haaste, ja kysymys, joka voi kokonaan muuttaa niiden toiminnan ja merkityksen. Heinin mukaan museoita ei enää nähdä passiivisina toimijoina, jotka säilyttävät ja esittelevät kulttuurista pääomaa. Sen sijaan niistä on tullut aktiivisia arvojen muovajia ja luojia. (Hein 2000, XII.) Aiemmin museoiden tehtävänä on ollut asettaa näytteille objekteja ja kutsua kävijöitä katsomaan ja tutkimaan niitä ammattitaitoisen henkilökunnan ohjaamina, mutta nykyään museot kokevat ensisijaiseksi tehtäväkseen tuottaa elämyksiä. Haasteita luovat kuitenkin elämysten yksilöllisyys ja niiden arvaamattomuus. (Hein 2000, 5.)

Hein muistuttaa, että perinteisten museoiden erityisyys suhteessa muihin instituutioihin on perustunut sen materiaaliseen sisältöön ja tuon materian, museo-objektien, korvaamattomuuteen. Museon omistautuminen objekteille on myös Heinin mukaan määritellyn eettisen aseman. Missä muualla, kuin museoissa voitaisiin edes ajatella asioiden pelastamista ennen ihmisiä katastrofin sattuessa, Hein kysyy. Museot ovatkin Heinin mukaan nähty merkittävien objektien vartijoina, objektien, jotka on nähty aiempien sukupolvien kulttuurin ja viisauden ruumiillistumina. Näitä objekteja on kunnioitettu ja niistä on opittu. Ja nämä asiat ja esineet ovat saaneet lisää arvoa museo-objekteina, sellaista arvoa, jota edes arvokkaimmilla niistä ei olisi ollut ennen tätä asemaa. Samalla, Heinin mukaan, museo on kohonnut henkisesti korkeampaan arvoon näiden arvostettujen objektien hankkijana. (Hein 2004, XX.)

Hein huomauttaa, että ajatus siitä, että museot tekevät maailmasta kokemuseräisesti saavutettavan, tulee tuskin kohtaamaan vastusta museomaailman sisältä. Onhan museoissa pitkään ollut kyse niiden omien kokoelmien rikkaudesta ja näyttelyiden hienou-

desta, hän muistuttaa. Hein kuitenkin kysyy, mitä seuraa siitä, jos nämä museoiden totutut toimintatavat uudelleenmääritellään elämyslähteisyyden vuoksi. Hän kysyy, mitä tarkoittaa objektien käyttäminen välineinä, jotka tuottavat elämyksiä? Heinin mukaan on ilmeistä, että elämyksille ominainen subjektiivisuus nousee merkittävään asemaan myös museoelämyksessä. Mutta mikä silloin on objektin rooli, Hein kysyy. (Hein 2000, X.)

Heinin mukaan kokoelmat ja kokoelmien hoitaminen ovat tähän asti olleet keskeinen museota määrittävä tekijä. Jos museon tärkein tehtävä ei enää ole säilyttäminen ja tutkimus, niin tilalle astuu uusia tehtäviä. Samalla museon opetuksellinen rooli on muuttumassa erilaisille yleisöille ja kognitiivisille taidoille sopivaksi. Museot myös esittelevät itseään ja kokoelmiaan entistä teatraalisemmin ja muotoilusta ja speaktaakkeleista tulee keskeisiä näyttelyelementtejä. Heinin mukaan museoiden painopiste siirtyy säilyttämisestä ja tutkimuksesta dramaattiseen ulosantiin. Näyttelyt toteutetaan tiimeissä, jossa mukana ovat niin kuraattorit, pedagogit, suunnittelijat kuin markkinoinnin ja viestinnän asiantuntijat ja tuloksena on näyttelyitä, joiden tarkoitus on tuottaa elämyksiä ja hyödyntää museoiden ainutlaatuista kykyä opettaa näyttämällä. (Hein 2000, 4-5.)

Hein pohtii museoiden ja filosofian yhteyttä useaan otteeseen. Hän toteaa museoiden olevan filosofian tapaan ”väyliä, jotka johdattavat meidät itsemme ulkopuolelle”. Heinin mukaan ajattelempa museoita suljettuina tiloina, jotka pitävät sisällään maailmanosasia, museoissa on hänen mukaansa enemmän fyysisiä, symbolisia, aitoja tai kuvitteellisia asioita, kuin mikään mieli voi käsittää. Tästä syystä Hein näkee museoiden saavan materiaalisesti aikaan samaa, kuin mitä filosofit aikaansaavat käsitteellisesti. Heinin mukaan museot kätkevät sisäänsä lukemattoman määrän pieniä maailman osasia ja monistavat narratiiveja. Hänen mukaansa filosofit taas tekevät olettamia siitä, miten maailmoja syntyy toisista maailmoista. Heinin mukaan museoiden haaste on luoda fyysisten näyttelyiden myötä kaikkea sitä, mitä filosofinen ymmärrys voi tarkoittaa. Hän väittääkin, että museot voivat toiminnallaan edistää filosofista ymmärrystä. (Hein 2000, VIII.) Hein itse filosofina tuntuu samaistuvan museomaailman luonteeseen, jossa ole-massa olevan pohjalta synnytetään aina jotain uutta. Museot tekevät niin esimerkiksi valitessaan kokonaisuuksia, joita laitetaan esille tai kannustaessaan yleisöjään tekemään erilaisia tulkintoja ja ymmärtämään ympäröivää maailmaa. Filosofit ehkä tekevät samaa

abstraktimmin, pyrkimällä ymmärtämään todellisuuttamme ja tutkimalla maailmaamme määritteleviä käsitteitä.

Hein ilmaisee ajatuksen, että museot ovat kokoelmia kokoelmista, hetkellisiä pieniä maailmoja, jotka muodostuvat aiempien maailmojen osista. Heinin mukaan museot antavat näin niiden käyttäjille mahdollisuuden luoda maailmoja olemassa olevien ajatusten, tiedon, objektien ja tarinoiden pohjalta. Museot mahdollistavat vaihtoehtoisia ajattelutapoja ja kokemuksia. Hein itse kokee, että museovierailut ovat kuljettaneet hänet ajatusten tasolla uusiin ja erilaisiin maailmoihin ja mahdollistaneet uudet tavat ajatella ja tuntea. (Hein 2000, VIII.)

Heinin ehkä ylevässäkin tavassa määritellä museo on jotain koskettavaa. Museo näyttäytyy mahdollisuutena astua oman kokemuspiirin ulkopuolelle, nähdä ympäröivä uudella tavalla ja haastaa omaa ajatteluaan. Kaikki tämä verrattain turvallisessa ympäristössä. Näin laajasti nähtynä museoiden merkitys oman maailmankuvamme luomiselle ja sen suhteuttamiselle yhteiskuntaamme ja historiaamme vasten on suuri. Osaavatko tai uskaltavatko museot kuitenkin käyttää asemaansa maailmojen tekijöinä ja maailmankuvien muovaajina? Hein kysyy, voisivatko museot mallintaa vaihtoehtoisten ja ristiriitaisen maailmojen suhdetta, konflikteja, jotka saattavat todellisessa elämässä olla ratkaisemattomia (Hein 2000, VIII). Toisten asemaan asettuminen ja laajempi yhteiskunnan tai yhteisöjen ymmärrys ovat myös osallisuuskeskustelussa usein toistuvia teemoja. Osallistavissa projekteissa usein etsitään konkreettisia tapoja luoda osallisuuden tunnetta tai vaikutusmahdollisuuksia. Ja museo näyttäytyy mahdollistajana, turvallisena alustana tällaisille kokeiluille ja avauksille.

Miten elämyksiä voidaan arvottaa tai tulkita? Miten museo voi toiminnallaan pyrkiä tuottamaan elämyksiä? Osallisuus on yksi tapa vastata museoiden haluun ja tarpeeseen muuttua elämyseskeisemmiksi. Sitä ennen museon on kuitenkin pystyttävä perustelemaan tarkasti miksi ja miten osallisuus toteutetaan, millaisiin elämyksiin pyritään ja oltava valmis siihen, etteivät kaikki elämykset suinkaan ole positiivisia tai halutunlaisia.

Nina Simon näkee museoiden vahvuutena muihin osallistumisalustoihin, kuten erilaisiin verkkotoimijoihin, verrattuna sen fyysisen olemassaolon ja sen kokeneet ammattilaiset ja autenttiset objektit. Yhdistämällä ammattilaisten suunnittelua sosiaalisista verkoista

saatuihin oppeihin osallisuudesta, kulttuurilaitoksista voi hänen mukaansa tulla johtavia osallistumisen paikkoja yhteiskunnassamme. (Simon 2010, 4.) Simon (2010, 127) ehdottaa myös museo-objektien näkemistä sosiaalisina objekteina, jolloin sen arvo ei ole niinkään sen taiteellisessa tai historiallisessa arvossa vaan sen kyvyssä herättää keskustelua. Sosiaalisen objektin ajatusta olen eritellyt tarkemmin luvussa 2.4.

Nora Sternfeld kehottaa kohtaamaan näyttelyissä olevat taideteokset *”toimijoina, jotka toimivat valtasuhteiden ja tulkintojensa määrittelemänä omassa materiaalisuudessaan, historiassaan ja paikassaan.”* (Sternfeld 2013, 5.) Näin taideobjekti nähtäisiin sen omassa kontekstissa, johon sen oma historia ja siihen liittyvät tarinat vaikuttavat enemmän kuin taidelaitoksien tai kävijöiden sille asettamat odotukset tai ennakkoluulot. Sternfeld viittaa myös Bruno Latourin ajatuksiin siitä, että asiat itsessään ovat toimijoita, ja ehdottaa myös näyttelyissä olevien taideteosten näkemistä toimijoina. Lopulta taiteen välitys näyttäytyy hänen mukaansa tilanteena, jossa toimitaan ja tilanteet voivat myös karata käsistä. (Sternfeld 2013, 5.) Taidekasvatus ja taiteen välittäminen voivatkin Sternfeldin pohdinnan mukaan ottaa roolin, joka tuo yhteen esimerkiksi tietoa objekteista ja teoksista sekä instituutioiden, taidekasvattajien sekä kävijöiden omaa tietoa ja kannustaa myös kyseenalaistamaan tuota tietoa ja sen arvoa.

## 2.6 Museo julkisena tilana

Yksi tapa laajentaa museokävijän roolia on nähdä museot julkisina tiloina. Silloin raja työntekijöiden ja kävijöiden, ammattilaisten ja amatöörien välillä hämärtyy. Kaitavuori toteaa, että tuolloin ei enää ole kysymys elämyksistä tai opista, joita museoista haetaan vaan kaksisuuntaisesta vuorovaikutuksesta. Hänen mukaansa julkisen museon kävijä on enemmän käyttäjä ja osallistuja, kuin kävijä. Museon mahdollisuus toimia tällaisena julkisena tilana on hänen mielestään kiinni siitä, kuinka paljon museo on valmis kuuntelemaan ulkopuolisia ääniä ja luovuttamaan omaa määrittelyvaltaansa keskustelun-alaiseksi. (Kaitavuori 2009, 284-285.)

Myös osallisuuskeskustelu museoissa liittyy ajatukseen museosta julkisena laitoksena. Silloin Kaitavuoren mukaan lähtökohtana ovat kysymykset: keille museo kuuluu ja kuka saa sanoa ja vaikuttaa museossa. Osallisuusajattelussa pohditaan sitä, miten museon ul-



kopuolisten ääni voisi kuulua ja miten museo vastaa sen käyttäjien esittämiin kysymyksiin ja kritiikkiin. Osallistavassa suhtautumistavassa museon kävijät nähdään kansalaisina, joiden mielipiteet ja näkemykset otetaan huomioon museon toiminnassa. Osallisuus-ajattelussa ulkopuolisia tai heikommassa asemassa olevia ei pyritä vain valistamaan ja kasvattamaan, vaan heidän näkemyksiään kuullaan tasavertaisina. (Kaitavuori 2009, 292-293.)

Anna Lindforsin mielestä taidemuseoiden imagoa tulisi kehittää niin, että ne mielletäisiin julkisiksi tiloiksi, joihin kaikilla on vapaa pääsy. Hänen mukaansa taidemuseot ovat osa kaupunkia, mutta ne jäävät helposti sivukaduiksi, joille harvemmin poiketaan. Yhtenä välittäjänä museon ja julkisen tilan välillä ovat julkiset taideteokset. (Lindfors 2009, 19.9) Tällaisessa tapauksessa museon yleisöistä ei tule sisällöntuottajia perinteisten ammattilaisten sijaan tai kanssa, vaan mielestäni museo julkisena tilana vaatii koko toimintatapojensa ja henkilökunnan tehtävien uudelleen arviointia. Palaan ajatukseen museoissa tarvittavasta uudenlaisesta asiantuntijuudesta luvussa 4.

Anne Aurasmaan (2009, 67) mukaan yleisölle pitäisi vahvemmin tarjota mahdollisuutta ottaa museon kokoelma ja kokonaisuus haltuunsa ja käsitellä itse tarjottua tietoa, luoden vähitellen mahdollisuuksia kommunikatiiviseen arvovertailuun henkilökohtaisen luokittelun ja tuotettujen merkitysten kautta. Myös Kaitavuori korostaa katsojan tapoja ymmärtää ja merkityksellistää teoksia. Hänen mukaansa teos itsessään ei elä vaan olennaista on sen vastaanotto ja käyttö. Sitä kautta katsojien erilaiset tavat merkityksellistää taidetta ovat olennainen osa näyttelysisältöä, eikä niitä tulisi sivuuttaa vaan niille tulisi antaa arvoa ja tilaa. (Kaitavuori 2009b, 229.) Tätä ajatusta vastaanotosta ja käytöstä voi mielestäni mainiosti soveltaa myös kulttuurihistoriallisten museoiden objekteihin. Ajatus siitä, että museon kokoelmat muuttuvat merkityksellisiksi voimavaroiksi vain, jos ne ovat saatavilla, saavutettavissa ja aktiivisessa käytössä löytyy myös Museopoliittisesta ohjelmasta (Mattila 2018, 23).

Myös osallisuus liittyy Kaitavuoren mukaan ajatukseen museosta julkisena laitoksena ja siihen kuuluvat kysymykset siitä kelle museo kuuluu, kuka siellä saa vaikuttaa, miten ulkopuolisten ryhmien ääni saataisiin kuulumaan ja miten museo vastaa käyttäjiensä kysymyksiin. Ulkopuolisessa asemassa olevia ei osallisuus-ajattelussa pyritä valistamaan ja kasvattamaan, vaan heidän näkemyksiään halutaan kuulla tasavertaisina. Ulko-

puolinen asema tässä voi tarkoittaa monenlaisia asioita, mm. ei-ammattilaisuutta, joka aiheuttaa heikommuutta taidekentällä ammattilaisiin verrattuna tai yhteiskunnallista heikommuutta tai taloudellis-sosiaalista heikommuutta, kuten huono-osaisten heikommuutta menestyviin nähden tai erilaisten vähemmistöjen heikommuutta valtaväestöön nähden. (Kaitavuori 2009, 292–293.)

Nora Sternfeld (2013, 4) vie ajatusta museoista tai taidelaitoksista julkisina tiloina askeleen edemmäs puhuessaan niistä, ei vain kaikille avoimina tiloina, vaan instituutioina, jotka pyrkivät aidosti olemaan kaikille kuuluvia. Hänen näkemyksessään instituutio ei vain kutsu kävijöitään osallistumaan tai yritä luoda toimijuuden ja osallisuuden tunteita vaan taidelaitos aidosti koettaisiin yhteiseksi omaisuudeksi. Sternfeld toteaa, että taidekasvatus ja taiteen välittäminen voitaisiin nähdä tapoina ottaa osaa erilaiseen tietoon, eikä vain tiedon välittämisen työkaluina. (Sternfeld 2013, 4.)

Hilde Hein taas esittää ajatuksen siitä, miten muutos museoissa ja muutos julkisessa taiteessa muistuttavat toisiaan. Näen ajatuksessa samankaltaisuutta siihen, että ajateltaisiin museota julkisena tilana. Hein kertoo esimerkin omista kokemuksistaan Christon ja Jean-Clauden Portit-installaation (*Gates*) yhteydessä New Yorkissa. Heinin mukaan Keskuspuistoon kokoontuneiden ja toisilleen täysin vieraiden ihmisten välille muodostui yhteenkuuluvuuden tunne. Hein oli myöhemmin kertonut ystävälleen kokemuksestaan, valosta, äänistä, väreistä, iloisista keltapukuisista ihmisistä ynnä muusta, kun ystävä oli keskeyttänyt hänet kysyen ”mutta entäpä taide?”. Hein oli vastannut tämän kaiken olleen sitä taidetta. Hein toteaa, että taidetta on sen kehittyminen, historia, sen äärelle kerääntyvä yleisö, sen herättämät reaktiot ja muistot, jotka siitä jäävät. Taide on Heinin mukaan prosessi ei asia. (Hein 2004, XVII-XVIII.) Samoin voidaan ajatella museon olevan enemmän kuin vain sen seinät ja kokoelmat. Halutessamme voimme nähdä museon Heinin (2004, XII-XIV) tapaan ajallisena ja muuttuvana toimijana, joka julkisen taiteen tavoin luo lukuisia erilaisia, hetkellisiä ja muuttuvia yleisöjä.

Heinin mukaan uusi julkinen taide on liikkuvaa ja käytännöllistä, se paljastaa tavallisuuden ja yllyttää kritiikkiin, se myös altistaa itsensä kyseenalaistamiselle ja synnyttää uusia tuoreita ideoita. Heinin mukaan hetkellinen ja häilyväinen julkinen taide on hedelmällinen malli museoille, jotka myös pohtivat perusteitaan ja uudelleen määrittelevät museokäsitettä. Heinin mukaan julkinen taide tavoittelee itsensä uudelleen määrittelyä

ja rohkaisee kokeiluun, dialogiin kriitikoiden kanssa sekä rohkeaan itsensä alttiiksi laittamiseen. (Hein 2004, XXIII.) Hein toteaa tavoitteenaan olevan normalisoida muuntuvaisuus, hetkellisyys ja ulottuvuuksien rajallisuus, jotka ovat jo julkisessa taiteessa hyväksytyjä. Ja hän kehottaa museoita soveltamaan samoja piirteitä itseensä. (Hein 2004, 145.)

Hein palaakin useaan otteeseen ajatukseen siitä, että museo voi oppia jotain hetkellisyydestä, avoimesta asenteesta kriittisiä ääniä kohtaan sekä uskalluksesta näyttää rehellisesti vaikuttimensa ja asettaa itsensä alttiiksi yhteisöjen mielipiteille. Toki, Hein muistuttaa, museoiden muutoksen liikkuvan hitaammin, vähemmän dramaattisemmin ja huomioiden museoille tyypillisen assosiaation säilyvyyteen ja totuuteen sekä niihin liittyvät aineelliset rajat rakennuksista objekteihin (Hein 2004, XXIII).

Millainen tulevaisuuden museo sitten on, jos se on julkinen tila ja aidosti yhteiseksi koettu toimija tai julkisen taiteen tavoin yhteisöjensä ja aikansa muovaama, muuttuva ja hetkellinenkin toimija? Riittääkö, että museoihin pääsee yhä vapaammin vai onko olennaista jaettu asiantuntijuus tai moniäänisyys vai nouseeko ratkaisevaan asemaan yhteisöjen kokema omistajuus? Ja olemmeko me, museoammattilaiset, valmiita kokeilemaan, mitä eriasteinen julkiseksi muuttuminen voi museoille tarkoittaa?

### 3 OSALLISUUS JA ELÄMYSKESKEISYYS

Tämän hetken museoille tyypillisiä tuntuvat olevan erilaiset interaktiiviset, toiminnalliset ja osallistavat näyttelyt ja tapahtumat. Varmasti lähes kaikki tunnistavat ainakin joltain osin museoissa tapahtuneen roolin muutoksen pelkkiä valmiita vastauksia jakelevasta auktoriteetista kohti keskustelevaa, eri näkökulmia huomioivaa ja moniäänistä museota. Heinin mukaan se, että nykykävijöitä kannustetaan kysymään ja kertomaan mielipiteitä ei ole ollut mikään pieni ja tyhjänpäiväinen muutos, vaan esimerkki siitä, miten ajatus siitä, millainen kävijä on, tai tulisi olla, on muuttunut. Heinin mukaan museo ei herätä enää kävijässä syvää kunnioitusta, vaan kävijä kokee yhdenvertaisuutta suhteessa museoon. Heinin mukaan tämä kävijän uusi asenne heijastelee sekä yhteiskunnallista muutosta että julkisessa taiteessa näkyvää pyrkimystä tasa-arvoon. (Hein 2004, XX.)

Näen osallisuuden museoissa osana laajempaa keskustelua elämyksistä ja yleisön uusien merkitysten syntymisestä. Ei enää riitä, että kävijä tulee museoon ja oppii jotain hänelle valmiina annettua, vaan kävijän halutaan olevan aktiivisesti mukana museon toiminnassa ja sitä kautta myös yhteiskunnan toiminnassa. Kävijän halutaan kokevan osallisuutta ja saavan elämyksiä, jotka eivät rajoitu museon seinien sisälle. Simonin mukaan osallistavilla tekniikoilla ei vain anneta ääntä kävijöille vaan niillä luodaan houkuttelevia ja arvokkaita elämyksiä (Simon 2010, 1).

On myös tärkeää kysyä, mistä osallisiksi toiminnan kautta on tarkoitus tulla? Onko kyse kulttuurisesta tai sosiaalisesta osallisuudesta, mahdollisuuksista vaikuttaa tietyn laitoksen tai koko yhteiskunnan toimintaan, vai onko kyse jostain henkilökohtaisemmasta, vaikkapa osallisuuden tunteesta pienessä ryhmässä? Kuka määrittelee sen,

minkälaista osallisuutta museot toiminnallaan tukevat ja mitkä ovat museon motiivit tällaiseen toimintaan? Osallistaminen voi toisinaan olla vain uusi tapa laajentaa yleisöpohjaa, mutta se voi olla myös paljon enemmän.

Olen kokenut tämän työn kannalta tarpeelliseksi tutustua tarkemmin osallisuuteen ja sen saamiin merkityksiin. Olen tästä syystä koostanut tämän tutkimuksen loppuun liitteen, johon olen koonnut tietoa osallistumisesta, osallisuudesta ja osallistamisesta. Liitteessä erittelen eritapoja nähdä osallisuus toisaalta lakisääteisenä tai sosiaalisena, kulttuurisena ja taloudellisena oikeutena. Erittelen myös muutamia tapoja luokitella osallisuuden erilaisia tasoja ja tapoja mitata osallisuuden arvoa.

Museopoliittisessa ohjelmassa todetaan, että aiempi julkisille laitoksille ominainen ”sama palvelu kaikille” -ajattelutapa ei enää toimi. Tarpeemme ovat muuttuneet yksilöllisemmiksi ja palveluissa odotetaan suurempaa valinnanvapautta. Museoiden onkin tarjottava yhä enemmän osallistumismahdollisuuksia palveluiden kehittämiseen, mutta myös työkaluja omaehtoiseen kulttuuriperinnön säilyttämiseen. Museoiden on panostettava yleisöidensä ymmärtämiseen ja asiakaslähtöisyyteen. (Mattila 2018, 10.)

Kun yleisöille annetaan mahdollisuus osallistua sisällön tuotantoon, on tärkeää kysyä myös kuinka omatoimisesti he toimivat? Onko heille annettu valta vain näennäistä, vai voivatko he todella vaikuttaa museon toimintaan? Mitkä vaikuttimet tällaisten projektien taustalla ovat, haluaako museo vain laajentaa kävijäpohjaansa vai halutaanko todella toimia tasa-arvoisena yhteisön osana? Voidaan myös kysyä, miten varmistetaan museon toiminnan ammattimaisuus ja laatu samalla kun valtaa jaetaan pois koulutettujen ammattilaisten käsistä.

Toiminnan muuttuessa yhä yleisölähtöisemmäksi, on huomioitava myös tällaisen kehityksen riskit. Puhuessaan yleisön osallisuudesta Kaitavuori varoittaa niin taiteellisen sisällön yksinkertaistamisen vaarasta kuin erityisesti yksilöiden leimaamisesta ja heidän yksinkertaistamisestaan erilaisiin ryhmäidentiteetteihin. Hän myös muistuttaa, ettei ketään voida pakottaa museovierailuun, vaan voidaan vain pyrkiä tarjoamaan tasavertaiset mahdollisuudet siihen. (Kaitavuori 2004, 142.) Museo voi siis kehittää keinoja aktivoita joitain ryhmiä, jotka eivät museossa vieraile, mutta on myös muistettava, etteivät kaikki aktivoinnista huolimatta halua tulla museoon tai kiinnostua taiteista, eikä mikään

heitä siihen velvoita. Kaitavuori painottaa vielä taiteen vapaata olemassaoloa, sitä ei pidä sitoa vain poliittisiin päämääriin tai luulla sen korvaavan esim. terapiaa tai sosiaalityötä (Kaitavuori 2004, 142).

Falk ja Dierking huomauttavat, että tutkimukset ovat osoittaneet suhteellisen harvojen kävijöiden yhdistävän ajattelussaan tapahtuneita muutoksia museokokemuksiinsa tai elämyksiinsä. Tämä on heidän mukaansa ongelmallista museoille, koska toisaalta museoelämykset ovat selvästi muistiinpainuvia ja siten merkityksellisiä oppimistapahtumia, mutta toisaalta voivatko museoammattilaiset mitenkään varmistaa, että näissä muistoissa on mukana juuri niitä ideoita, käytösmalleja ym. joita museo haluaa tukea? (Falk & Dierking 2012, 250.) Kun tavoitteena on tuottaa kokemuksia ja erityisesti elämyksiä on otettava myös vastuuta siitä, miten nuo kokemukset vaikuttavat yleisöön. Hein huomauttaa, ettei elämyksen voimakkuus ole tae sen kognitiivisesta arvosta tai moraalisesta yliveraisuudesta, eikä edes sen muistettavuudesta. Meillä ei ole mitään yleisiä tapoja arvioida elämyksiä, vaan niille on tyypillistä olla häilyviä ja kurittomia. Siksi, Heinin mukaan, vain yksinkertaisimmat ja stereotyyppisimmät kokemukset ja elämykset voidaan nimetä. Hein muistuttaakin, että museoiden tulisikin varoa elämysten yksinkertaistamista aivan samalla tavoin kuin ne aiemmin ovat varoneet väärennysten esille laittoa tai objektien väärintulkintaa. (Hein 2000, 68.)

Laajemmin ottaen on otettava huomioon, että ihmisen ymmärtäminen ja tulkitseminen kietoutuvat aina toisiinsa. Yksilöinä koemme samaltakin vaikuttavat tilanteet eritavoin ja merkityksiä etsittäessä etsitäänkin erityisesti henkilökohtaisia merkityksenantoja. Merkitykset voivat olla sekä tiedostettuja että tiedostamattomia, ja tiedostamattomista voi myös tulla tiedotettuja. Yksittäiset merkityksenannot eivät kuitenkaan ole täysin subjektiivisia, vaan ne rakentuvat kulttuurissa vallitsevien toimintatapojen varaan eli niillä on yhteisöllinen pohja. (Moilanen & Räihä 2010, 47-48.)

Usein tunnutaan unohtavan, etteivät kaikki kokemukset ole miellyttäviä ja ne saattavat jopa olla haitallisia. Vaikka kokemukset itsessään eivät ole moraalisia tai moraalittomia, niillä voi olla moraalisia seuraamuksia muistuttaa Hein (2000, 101) ja museon on kannettava vastuu tuollaisista seurauksista. Keiden vastuulla museoissa elämystuotanto ja osallisuus sitten ovat? Kuka niitä toteuttaa ja valvoo niiden laatua ja toimivuutta? Tähän tuskin on olemassa yhtä vastausta, mutta osallistamisesta puhuessaan Kaija Kaitavuori

toteaa tämän olevan kaikkien museon toimitahojen asia ja hän peräänkuuluttaa erityisesti koko museon yhteisymmärrystä osallisuuden ajatuksesta. Vaikka hän näkee museon pedagogisen osaston osallistamisessa keskeisenä, ei se voi toimia erillään kokoelma- ja näyttelytoiminnasta. Oleellisia ovat myös markkinointi, viestintä ja yleisöpalvelut. (Kaitavuori 2009, 293.)

Nina Simonin mukaan on olemassa viisi yleistä yleisön valituksenaihetta museoissa, joihin osallistavat projektit voivat vastata. Ensimmäisenä kulttuurilaitos koetaan merkityksettömänä kävijän oman elämän kannalta. Vastaamalla aktiivisesti yleisön kysymyksiin ja toiveisiin voidaan aikaansaada yleisöissä henkilökohtaisen sitoutumisen tunteita, organisaatiosta tulee kävijälle merkityksellinen. Toisena huolenaiheena on, että kulttuurilaitos koetaan muuttumattomaksi, kun kohde on kerran nähty sinne on turha palata. Simon tarjoaa ratkaisuksi käyttöliittymiä, jotka mahdollistavat kävijöiden kokemusten jakamisen sekä yhteydenpidon toisiin kävijöihin. Näin voidaan tarjota alati muuttuvia kokemuksia ilman, että koko näyttelyä uusitaan. (Simon 2010, iii-iv)

Kolmanneksi osa yleisöistä kokee, että instituution virallinen sanoma ei sisällä heidän näkemyksiään tai anna heille tarpeellista kontekstietoa näyttelyn ymmärtämiseksi. Esittelemällä sisältöjään moniäänisesti instituutiot voivat auttaa ymmärtämään erilaisia näkökulmia ja asettamaan omat näkemyksensä tällaiseen moniääniseen kontekstiin. Neljäntenä huolena on, ettei kulttuurilaitosta koeta luovana ympäristönä, jossa voisi ilmaista itseään ja antaa oman panoksensa historiaan, tieteeseen tai taiteeseen. Kutsumalla kävijöitä osallistumaan voidaan vastata myös heidän tarpeisiinsa, jotka mieluummin tekevät kuin vain katselevat. Viidenneksi kulttuuri-instituutiot saavat kritiikkiä siitä, ettei niitä koeta sosiaalisesti miellyttäväksi paikoiksi, joissa voitaisiin keskustella ja vaihtaa mielipiteistä niin tuttujen kuin tuntemattomienkin kanssa. Mikäli tähän ongelmaan halutaan vastata, voidaan erityisesti suunnitella dialogin mahdollistavia sisältöjä ja mahdollisuuksia. Kulttuurilaitos voi profiloitua paikkana, jossa dialogi sen esittelemien sisältöjen ympärillä on luontevaa ja mielekästä. Yhteenvedona voidaankin sanoa, että osallistavat tekniikat auttavat museota muuttumaan kävijöidensä ja eri yhteisöjen kannalta merkityksellisemmäksi ja jopa elintärkeäksi. (Simon 2010, iii-iv.)

Osallistavia kokeiluja ja projekteja on maailman museoissa nähty jo valtavia määriä. On kuitenkin muistettava, etteivät ne ole mikään helppo ja automaattinen oikotie onneen.

Kaitavuori (2009b, 233) muistuttaa ettei osallistavuus päästä henkilökuntaa eikä yleisöä helpolla. Siihen vaaditaan valmiuksia osallistua, joka on vaikea pyyntö nykyisten tottumusten mukaan kasvatetulle taiteenkatsojalle. Hän näkee osallistamisen ja valmiudet siihen osana yleisempää muillakin elämänaloilla tapahtuvaa asennemuutosta.

Hein muistuttaa siitä, että museoiden pitkään historiaan on kuulunut ihmisten ajatusten ja tekojen muovaaminen ja ohjaaminen, tästä syystä museot eivät voi hetkessä muuttaa suuntaansa ja sallia subjektiivisia kokemuksia ja elämyksiä. Heinin mukaan monet museot ovat ottaneet mallikseen moniarvoisuuden ja demokratian ja välttävät julistamasta totuuksia, tarjoten kävijälle mahdollisuutta ajatella ja käsittää elämyksellisiä virikkeitä haluamallaan tavalla. Heinin mukaan museolla on kuitenkin velvollisuus kertoa totuuden toiminnan ytimessä olevista tarkoituksista. Muuten Hein pelkää tämän johtavan yleisön hämmennykseen. (Hein 2004, XIX.)

Tärkeäksi muodostuukin jälleen kerran avoimuus. Avoimuus siitä, miksi valitut tavat esittää, kertoa ja luoda elämyksiä on valittu ja mitä niillä tavoitellaan. Vain olemalla avoin ja rehellinen yleisöilleen, voi museo perustella muuttuvan toimintansa ja synnyttää välttämätöntä keskustelua muutoksen merkityksistä, tarpeellisuudesta tai sen mahdollisista haitoista. Avoimuuden ja rehellisyyden lisäksi keskiöön nousevat yleisöjen tuntemus ja arvostus.

### **3.1 Kävijän kasvava rooli**

Kun kävijän rooli museoissa kasvaa, on pohdittava museon suhdetta näihin erilaisiin kävijöihin. Museot tavoittelevat laajempia yleisöpohjia ja puhuvat kaikkien oikeudesta museokokemukseen (Levanto 2004, 51). Silti kävijätutkimukset osoittavat kävijärakenteen pysyneen hyvin samankaltaisena jo vuosikymmenten ajan, eikä kävijöiden määrän kasvukaan ole merkinnyt uusien kävijäryhmien saavuttamista, vaan sitä että samat kävijäryhmät käyvät useammin museoissa. (Levanto 2004, 52; Kaitavuori 2004, 132.)

Vuosittain julkaistavan Museotilaston mukaan museokäynnit Suomessa ovat pidemmän aikaa olleet kasvussa. Vuodesta 2015 vuoteen 2017 käyntiluvut ovat kasvaneet 26%. Vuonna 2016 museoissa vierailtiin 6,6 miljoonaa kertaa, 2017 7 miljoonaa kertaa ja 2018 7,1 miljoonaa kertaa. Aiemmin 2000-luvulla museoissa vierailtiin keskimäärin 5,2



miljoonaa kertaa vuodessa. Suomen asukaslukuun suhteutettuna museoissa käytiin vuonna 2017 1,3 kertaa asukasta kohden. (Museovirasto 2018.) Vuonna 2011 tehdyn Museokävijä-tutkimuksen mukaan museokävijöiden odotuksina olivat elämys (31 % kävijöistä), tieto (25 %) ja viihtyminen (21 %). Vuoden 2011 tutkimukseen perusteella yli puolet kävijöistä ei kaivannut mitään erityistä museokäynniltään, heille kaikki oli hyvin (58 %). (Taivassalo ja Levä 2012, 13.) Vaikka tulokset alkava jo olla vanhoja, on niissä nähtävissä selvästi elämysten kaipuu. Mielenkiintoista olisi selvittää, onko elämyksiä kaipaavien määrä edelleen kasvussa ja kokevatko kävijät todella saavansa sellaisia.

Nina Simon (2010, i) kertoo, että Yhdysvalloissa 2008 tehdyn tutkimuksen (*NEA Survey of Public Participation in the Arts, 2008*) mukaan kulttuurilaitosten kävijämäärä on laskenut viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana ja kävijät ovat verrattain vanhempia ja valkoihoisempia kuin väestö yleensä. Hilde Hein (2000, 2) taas toteaa Susan M. Pearsonin tutkimukseen viitaten, että museoiden lukumäärä on viimeaikoina räjähtänyt maailmalaajuisesti ja kiinnostus museoita kohtaa työpaikkana on lisääntynyt, mutta siitäkin huolimatta museokävijät ovat vain pieni osuus väestöstä, ja useimmiten he ovat korkeakoulutettuja ja hyvätuloisia.

Museoiden toimintaan eivät kuitenkaan vaikuta vain ja ainoastaan sen hetkisen yleisöt. Hein (2000, 38) puhuu museoyhteisöstä, johon kuuluvat vierailijoiden lisäksi mm. työntekijät, rakentajat, lahjoittajat, tutkijat ja yhteisöt, joiden objekteja museo säilyttää, sekä kaikki ne nykyiset ja menneet yhteisöt, joita museo esittelee ja edustaa. Mutta kuuluvatko museoyhteisöön myös ei-kävijät, tai sellaiset yhteisöt, joita syystä tai toisesta ei esitellä museoissa? Heinin mukaan museon identiteettiin vaikuttavat kaikki kävijät ja kaikki ne, joita museo pyrkii edustamaan tai esittelemään, mutta identiteettiin vaikuttavat yhtäläillä myös poissaolevat ja ne joilla ei ole edustusta museossa (Hein 2000, 50).

Heinin mukaan jokainen museo, jopa kaikkein esinekylläisimmät ja perinteisimmät, on hylännyt eristäytyneen asemansa ja julistanut tarkoitukseensa yhteyden yleisöihinsä. Yleisö on haluttu nähdä tasa-arvoisena, se ei enää ole vailla kulttuurivalistusta tai henkistä kehittämistä, vaan odottaa ainoastaan elämyksiä tuottavia ja laajentavia virikkeitä. (Hein 2004, XXI.) Hein toki kärjistää ja haluaa herätellä lukijaa selkeillä vastakkainasetteluilla, mutta onnistuu samalla yksinkertaistamaan ja tekemään näkyväksi sitä muutosta, joka museoissa on tapahtunut ja tapahtuu koko ajan. Yleisön rooli on väistämättä

muuttunut ja museoiden tavat määritellä sekä yleisöjään että itseään sen kautta, miten ne näkevät yleisönsä on vaikuttanut kaikkeen niiden toimintaan.

Sekä museoiden että yleisöiden toisiinsa kohdistamat toiveet ja odotukset ovat muuttuneet. Heinin mukaan elämyksellinen museo kohtelee yleisöjään monipuolisina yksilöinä, joita määrittelevät sekä heidän yksilöllinen historiansa ja kokemuksensa, mutta myös ne rakentavat taipumukset (*constructive proclivities*), jotka he tuovat mukanaan museoon. (Hein 2004, 7.) Yleisöihin suhtautuminen on muuttunut siis herkemmin yksilöt huomioivaksi, painopiste on siirtynyt museon näkemysten esittelystä yleisöjen tarpeiden ja taustojen ymmärtämiseen sekä kysymysten ja uteliaisuuden herättämiseen.

Yleisöiden odotuksissa elämys on noussut tärkeään rooliin, kuten Museokävijä-tutkimuksestakin näkyy. Museoita yleisönäkökulmasta tutkineessa *The Museum Experience Revisited* teoksessa Falk ja Dierking toteavat, että museot ja niiden yleisöt kaipaavat enemmän kuin sosiaalisesti ja esteettisesti rikkaita ympäristöjä. Heidän mukaansa museot pyrkivät mm. herättämään kiinnostusta ja ihmetystä, muuttamaan käytöstä, mahdollistamaan itsensä toteuttamista ja ideoiden vaihtoa, museot haluavat ottaa yleisöjä mukaan merkityksellisiin aktiviteetteihin ja prosesseihin. Museot myös keskittyvät yhä enemmän elämysten yhteistuottamiseen (*co-creation*) yleisöjensä kanssa. (Falk & Dierking 2012, 249.)

Vaikka museot pyrkivätkin koko ajan tavoittamaan laajempia yleisöjä, eivät ne koskaan tule tavoittamaan kaikkia, ja miksi tarvitsisikaan? Erilaisilla museoilla on erilaiset yleisöt ja erilaiset tavoitteet ja toimintatavat. Yksittäisten museoiden toiminta koskee lopulta aina jotain yhteisön tai yhteiskunnan osaa tai osia, ja siksi ne ovat väistämättä erilaisia tavoitteiltaan ja toiminnaltaan. Toimiessaan yhteisön hyväksi museo ottaa myös huomioon tuon yhteisön arvot ja museoilla voi hyvinkin olla vastakkaisia näkemyksiä tehtävistään ja yhteiskunnan tarpeista. (Kallio 2009, 105.) Hein peräänkuuluttaa museoiden omia persoonallisia ja muistettavia identiteettejä, hänen mielestään museoiden ei tulisi muuttua toisiaan muistuttavaksi massaksi, vaan ymmärtää erojen ja erikoistumisen arvo. Hein esittää mielestäni kauniin ja merkityksellisen ajatuksen sanoessaan, että museot voivat olla niitä harvoja paikkoja maailmassa, joissa ihmisten välisiä eroja ei tukahduteta. (Hein 2000, 150–151.)

Levanto etsii syitä kävijäryhmien ennallaan pysymiseen museoista ja niiden tavasta valmistautua vastaanottamaan uusia yleisöjä. Hän korostaa tarvetta huomioida erilaisten yleisöryhmien lisäksi erilaiset oppimistavat. Yhtä ”suurta yleisöä” ei ole, vaikka juuri sellaisen tavoittamisesta usein puhutaan, vaan on lukemattomia pieniä yleisöjä, joilla kaikilla on omat tarpeensa. Kuitenkin näyttelyt suunnitellaan usein sen mukaan mitä museon henkilökunta haluaa laittaa esille, uskoen, että yleisö löytää itse hyvään näyttelyyn. (Levanto 2004, 52–53.) Yleisölle annetaan siis edelleen valmiita vastauksia, esim. valmis näyttely, aivan kuten 1800-luvulla.

Levanto (2004, 56) näkee, että kävijä ohjataan passiiviseen rooliin, kun hän ei pääse käyttämään omia taitojaan ja näin museolle ei synny henkilökohtaista merkitystä kävijän elämässä. Ei siis riitä, että museo itse ottaa aktiivisen roolin ja ymmärtää kävijöitään, myös kävijöille on annettava aktiivinen rooli. Näin museon ja kävijän välille syntyisi aitoa vuorovaikutusta. Kävijä yksin ei ole oppijan asemassa, myös museon on oltava valmis oppimaan kävijöiltään. Kävijöistä tulee myös kokijoita, jotka pääsevät kyseenalaistamaan ja soveltamaan museoissa näkemäänsä oman elämänsä pohjalta.

Yhteisön käsitteeseen liittyikin aina myös ulkopuolisuus, aina on joku, joka ei kuulu siihen. Voiko museo ylipäänsä valita ketkä sen yhteisöön kuuluvat? Museot on nähty aiemmin sisäpiireinä, joihin vain tietyllä yhteiskunnan osalla on ollut pääsy tai edes halu kuulua. Museoiden kurottaessa kohti niitä, jotka aiemmin olivat ulkopuolisia toivottaen ne tervetulleiksi omaan sisäpiiriinsä, ne saattavat kuitenkin korostaa uusien yleisöjensä ulkopuolisuuden tunnetta. Yhteisöjä sitoo yhteen jokin jaettu ja muista erottava piirre, tällöin yhteisö itsessään on välttämättä myös poissulkeva. Tullakseen osaksi yhteisöä on ensin ymmärrettävä oma ulkopuolisuutensa ja sitten hylättävä aiempi identiteettinsä. Museoiden näkökulmasta ulkopuolisten mukaan ottaminen pakottaa myös kyseenalaistamaan ne toimintatavat, jotka alun perin ovat tehneet museoista sisäpiirejä. (Hein 2000, 38-39.)

Maaria Linko muistuttaa, että museo saattaa menettää kannattajansa, jos se etäännyy liikaa satunnaisten kävijöiden maailmasta. Ja toisaalta, jos museo muuttuu kaiken kansan olohuoneeksi, on vaarana korkeakulttuuristatuksen ja sisäpiiriläisten sekä osittain vakiintuisten harrastajienkin katoaminen. Kummassakin tapauksessa museokentän arvo heikkenisi. (Linko 1998, 40)

Maaria Linko huomauttaa, että museoiden ideologiaan ja toimintatapoihin liittyvissä kirjoituksissa on usein sisäänkirjoitettuna ristiriita suuren yleisen huomioimisen ja elitismien välillä. Lingon mukaan museokriitikot toisaalta syyttävät museoita vihkiytymättömien poissulkemisesta, mutta toisaalta kritisoivat herkästi museoiden uusia toimintatapoja viihteellisyydestä ja kaupallisuudesta. Linko jatkaa, että kriittinen museokeskustelu on osaltaan vaikuttanut siihen, että museot nähdään yhä enemmän osana kaupunkia ja vapaa-ajankulttuuria sekä yhteiskunnallisina instituutioina, jotka muokkaavat yhteistä symbolivarastoamme. (Linko 1998, 39.)

Riika Stewen visioi tulevaisuuden taidemuseota kokemuksen mahdollisuuden vaalijana. Taidemuseo ei enää ole niinkään fyysinen tila tai virtuaalinen kuvakokoelma, vaan kokemuksen mahdollistaja. Tuo kokemus voi tapahtua niin museon seinien sisällä kuin ulkopuolellakin. Oleellista on, että museo säilyttää tiedon siitä, että kokemus on mutakin kuin kulutettava hyödyke: sillä on kyky ennakoimattomalla tavalla muuttaa tapaamme havaita ja ymmärtää ympäröivää maailmaa. (Stewen, 2009, 155.)

Kaija Kaitavuori näkee tulevaisuuden taidemuseossa erilaisia käyttäjäryhmiä, jotka ovat sitoutuneet eri tavoin museon toimintaan. Kävijöistä on muodostunut käyttäjiä, jotka luovat omalla toiminnallaan ja sitoutumisellaan oman museoprofilinsa, aivan kuin he luovat oman henkilökohtaisen profiilinsa puhelimeensa tai tietokoneellensa. He myös jäsentävät ja jakavat museon sisältöjä ja käyttäjien välinen kommunikaation on vähintään yhtä vilkasta kuin henkilökunnan ja yleisön välinen viestintä. Museosta muodostuu käyttöliittymä, alusta, jota voi muokata omanlaisekseen. (Kaitavuori 2009b, 227-228.)

Simon peräänkuuluttaa museoihin web 2.0. tyyppisiä ajattelumalleja, jotka tekisivät museoista paikan joka paranee mitä enemmän sillä on käyttäjiä. Usein sekä museoammattilaiset että kävijät kauhistelevat suurien ihmismäärien aiheuttamaa ruuhkaa, melua, häiriöitä ja sotkua, vaikka instituution virallinen tavoite olisikin lisätä kävijöitä. Mitä jos museokokemus parantuisikin kävijämäärän kasvaessa? Kyseessä ei ole vain siitä, että tarjottaisiin erityisesti ihmisjoukoille sopivia kokemuksia vaan onnistuneessa me-to-we-projektissa koordinoidaan yksilöiden tekoja ja mieltymyksiä niin, että syntyy hyödyllinen ja kiinnostava kollektiivinen tulos. Tätä kutsutaan toisinaan myös kollektiivisen älykkyyden valjastamiseksi. (Simon 2010, 85-86.)

Sosiaalisista verkostoista tuttu *network effect* muuntaa yksilöiden toimintaa yhteisöjen hyödyksi. Ensin osallistuja on vuorovaikutuksessa vain ohjelman tai verkoston kanssa, hän esimerkiksi luo sisältöä tai antaa henkilökohtaista informaatiota itsestään. Tämä jälkeen algoritmi tekee kytköksiä yksilöiden välille heidän toimintojensa pohjalta esimerkiksi lajitellen henkilöiden profiileita vastausten mukaan. Sitten luodut yhteydet tehdään näkyviksi kaikille osallistujille. Luotujen yhteyksien avulla voidaan myös suosittelua tiettyjä sisältöjä ja se rohkaisee osallistujia keskustelemaan keskenään nähtyjen tulosten pohjalta. (Simon 2010, 88-89.)

Kaitavuori visioi museota ei vain paikkana, jossa kohtaamista tapahtuu niin harmoniasa kuin konfliktienkin muodossa, vaan hän näkee museon itsensä kohtaamisena, jossa määritetään ja muovataan museota. Hän näkee tulevaisuuden, jossa kuraattorit ja pedagogit yhteistyössä mahdollistavat ja jopa luovat konflikteja, niin työyhteisön sisällä, museon ja yleisöiden välillä kuin yleisöiden toistensa välilläkin. (Kaitavuori 2013, xviii.)

Suunniteltaessa sosiaalisia ja kollektiivisia kokemuksia erilaiset toiminta-alustat tai mallit ovat avainasemassa. Niiden avulla voidaan esitellä sisältöä ympäröivä erilaisten näkemysten kirjo. Tämä ei kuitenkaan tarkoita kaiken vallan luovuttamista yleisölle, suunnittelijat suunnittelevat ja määrittävät etukäteen millaisia rooleja yleisöille annetaan. Tällainen toiminta-alusta tai toiminnan kehys on tärkeä vallankäytön väline museossa ja toiminta-alustojen hallinnassa on kyse vallasta, vaikka se olisi erilaista valtaa kuin mihin museoissa on totuttu. Henkilökunnan ääni ei ehkä enää ole ainoa mikä museoissa kuuluu, mutta heillä on yhä valta päättää siitä mitkä mielipiteet kuullaan ja missä järjestyksessä. (Simon 2010, 121.)

Erilaisia sosiaalisia alustoja rakennettaessa on muistettava, että niiden täytyy olla huolellisesti suunniteltuja toimiakseen. Suunnittelun lähtökohtana tulisi olla ymmärrys siitä osallistumisen muodoista joita halutaan aikaansaada. Onko tavoitteena esimerkiksi dialogi vai yhteistyö, halutaanko kävijöiden auttavan toisiaan vai tekevän yhdessä asioita? (Simon 2010, 105.) Tai millainen alusta mahdollistaisi Kaitavuoren visioiman kriittisen kohtaamisen ja jopa museoammattilaisten ja yleisöjen konfliktit kuitenkin niin, että osallistujat kokevat ilmapiirin turvalliseksi kyseenalaistamiselle ja keskustelu on rakentavaa?

Kaitavuori esittää myös ajatuksen museosta väylänä yhteiskunnan erilaisten arvo-  
maailmojen vuoropuhelulle (Kaitavuori 2004, 136). Jos museo pystyy toimimaan kes-  
kustelun avaajana, on se mielestäni saavuttanut jo paljon siitä yhteiskunnallisesti aktii-  
visesta roolista, jota tavoitellaan. Ja vaikka keskustelu ei olisi julkista, siis suurta ja nä-  
kyvää, vaan muutamaan olohuoneeseen ja keittiönpöytään rajoittunutta, on se silti yhtä  
arvokasta niiden yksilöiden kannalta, jotka tätä keskustelua käyvät.

### **Yksilöllinen museoelämys**

Ajatuksen osallisuudesta liittyy kiinteästi halu nähdä kävijät yksilöinä. Yksi tapa saada  
kävijä tuntemaan itsensä arvostetuksi yksilönä on erilaisten henkilökohtaisten profiilien  
luominen ja käyttö. Yksilöllisyyden kokemusta voidaan yhä lisätä antamalla kävijöille  
mahdollisuus kustomoida museon tarjoamaa sisältöä. Jotta kävijöitä voitaisiin kohdella  
yksilöinä, on heidät ensin tunnettava. Mitä paremmin kävijä tunnetaan, sitä helpompi on  
tarjota hänelle merkityksellisiä kohtaamisia ja kokemuksia. Parhaimmillaan luodaan  
systeemi, joka voi vastata yksilöiden muuttuviin tarpeisiin (Simon 2010, 39-41). Per-  
sonointi tai profilointi ei myöskään anna kävijälle vain ja ainoastaan hänen haluamaansa  
tietoa. Se altistaa uudelle sisällölle ja auttaa sanallistamaan sekä pohtimaan sitä, miksi  
on kiinnostunut tietyistä asioista. (Simon 2010, 65.)

On kuitenkin muistettava etteivät kaikki kävijät halua tulla profiloituksi ainakaan siten,  
että heidän profiilejaan säilytettäisiin. Kaikissa profiloinneissa on pohdittava tarkkaan  
yksilön yksityisyydensuojaa ja annettava mahdollisuus kieltäytyä tallennettavasta profi-  
loinnista, tämän vaatimuksen asettaa jo lakikin. Erilaisten profiilien luominen voi olla  
hyödyllistä, mutta se voi aiheuttaa mahdollisesti vastareaktion yleisöissä. Siksi erilaisis-  
sa profiloinneissa on mielestäni tärkeää läpinäkyvästi perustella profiilin tarve.

Tarjoamalla henkilöityä ja kustomoitavaa sisältöä voidaan vastata kävijöiden jatkuvasti  
muuttuviin henkilökohtaisiin tarpeisiin. Kustomoitavan sisällön tarjoaminen vaatii mu-  
seolta sekä monipuolista sisältöä ja moniäänisiä merkityksiä että mekanisme, jolla sisäl-  
töä voidaan hakea mielenkiintojen mukaan. Vaarana on yleisöjen hukuttaminen infor-  
maation tulvaan, joka ei rohkaise ja innosta vaan saa luovuttamaan. (Simon 2010, 59-  
60.) Nina Simon tarjoaakin useita osallistamiseen käyviä tekniikoita ja ideoita, mutta  
kaikille niille yhteistä on tarve hyvälle ja selkeälle suunnittelulle ja tarve miettiä ensin

museon näkökulmasta onko tällainen toiminta perusteltua ja järkevää museon sisällöt huomioonottaen.

Erilaisia tapoja luoda henkilökohtaisia profiileita on lukuisia, eikä niiden aina tarvitse olla kalliita ja teknisiä. Onnistuneita henkilökohtaisia profiileja yhdistää Simonin mukaan kolme asiaa. Ensiksi kävijä tuntee olevansa arvostettu yksilönä heti saapuessaan. Toiseksi hyvä henkilökohtainen profiili mahdollistaa olemassa olevien mielenkiintojen syventämisen. Profiili siis tunnistaa henkilön mielenkiinnot ja osaa ohjata sellaisien sisältöjen pariin, joita hän todennäköisesti arvostaa ja kaipaa. Kolmantena profiili antaa itsevarmuutta tarttua uusiin ja tuntemattomiin mahdollisuuksiin. (Simon 2010, 43-44.) Jokaisen museon on kuitenkin itse määriteltävä minkälaiset profiilit voivat palvella juureita ja heidän kävijöitään. Simon (2010, 45) varottaa liikaprofiloinnin vaarasta, jos kerättyä tietoa ei pystytä käyttämään merkityksellisesti niin tuhlataan sekä kävijöiden aikaa että instituution resursseja.

Henkilökohtaiset profiilit voidaan jakaa karkeasti kahteen osaan, tavoitteellisiksi profiileiksi (*aspirational*) ja olet mitä teet –profiileiksi (*you are what you do*). Tavoitteellisessa profiilissa kävijän käsitys omasta itsestään määrittää sen, millainen hänen profiilistaan muodostuu. Olet mitä teet –profiili taas perustuu nimensä mukaisesti kävijän tapaan toimia museossa, ei siihen mitä hän itse itsestään kertoo. Tällaista profiilia voitaisiin museossa kerryttää esim. seuraamalla sitä missä näyttelyissä kävijä viettää aikaansa, miten kauan he viipyvät tiettyjen objektien äärellä tai miten he käyttävät rahaa kahvilassa tai museokaupassa. Luotaessa henkilökohtaisia profiileita on myös mahdollista sekoittaa näitä kahta tyyppiä. (Simon 2010, 45-46.)

Simon antaa esimerkin puettavista profiileista kertomalla *The Smithsonian National Museum of American History*:n 1987 pidetystä *Field to Factory* –näyttelystä, jossa kävijöiden piti valita näyttelyyn tullessaan kahdesta eri ovesta. Toisessa ovesta oli merkintä ”värilliset” toisessa taas merkintä ”valkoihoiset”. Tarkoituksella epämuikavalta tuntunut valinta muovasi kävijän näyttelykokemusta koko vierailun ajan. Valittaessa tällaisia profiointitapoja on muistettava, että ne ovat toki voimakkaita ja mieleenpainuvia mutta mahdollisesti altistavat kävijän ahdistukselle ja stressille. Haettaessa elämyksiä shokkisarvoa käyttäen, on aina otettava huomioon, että negatiiviset reaktiot voivat olla hyvin-

kin voimakkaita ja vaativat henkilökunnalta ennalta mietittyjä toimintatapoja. (Simon 2010, 52.)

Ideaalimaailmassa henkilökohtainen museokokemus ei pääty siihen kun kävijä poistuu museosta. Simon (2010, 67) kritisoikin museoita siitä, että ne kohtelevat kävijöitään kuin yhden illan juttuja; ne eivät ota enää mitään yhteyttä kun museokäynti on päättynyt. Mikäli kävijä on ilmoittanut haluavansa museon sähköpostilistalle, niin hän saa ajoittaisia uutiskirjeitä, mutta nekään eivät ole henkilökohtaista kommunikaatiota. Olisi epärealistista odottaa henkilökunnan todella olevan henkilökohtaisesti yhteydessä kaikkiin kävijöihin, mutta on olemassa tapoja luoda jatkuvuutta museokäyntien välille. Yhtenä esimerkkinä Simon ehdottaa, että kävijä voisi lähettää itselleen postikortin näytellystä tai linkin lisätietoon, johon voi tutustua kotona. (Simon 2010, 67.) On myös mahdollista luoda jatkuva narratiivi museokäyntien ympärille, eräänlainen peli, joka etenee käyntien myötä (Simon 2010, 73.)

Simon kehottaa tunnistamaan museon omat kipukohdat, ne hetket jolloin kävijä lopettaa vierailunsa ja syyt tähän (esimerkiksi ikä) ja suunnittelemaan sisältöjä tämä mielessä. Näin vähitellen luodaan toimintastrategioita, jotka tukevat yleisön kasvua ja muutosta ja mahdollistavat museon kasvun ja muutoksen kävijöidensä rinnalla. (Simon 2010, 83.)

### **3.2 Osallisuus ja omaehtoisuus kulttuuripoliittisessa keskustelussa**

Puhuttaessa osallisuudesta museokentällä on hyvä olla tietoinen museoiden historiasta ja niistä laajemmista yhteiskunnallisista kehityssuunnista, jotka ovat ainakin osiltaan olleet vaikuttamassa siihen, että osallisuus nähdään museoihin sopivana teemana, jopa museoiden velvollisuutena. Museoiden pitkä historia kasvatuksen saralla yhdistettynä kulttuuripoliittisiin ideaaleihin osallistuvista kansalaisista, joiden hyvinvointia kulttuuri parantaa ovat avaintemoja siihen, miksi museoissa osallisuus on juuri nyt niin merkittävässä asemassa.

Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö Cupore julkaisi vuonna 2015 Jutta Virolaisen selvityksen *Kulttuuriosallistumisen muuttuvat merkitykset. Katsaus taiteeseen ja kulttuuriin osallistumiseen, osallisuuteen ja osallistumattomuuteen*, jossa mielestäni hyvin erotellaan osallisuuteen liittyvää kulttuuripoliittista keskustelua ja sen taustoja, sekä



selvitetään toimenpiteitä, joilla osallistumista ja osallisuutta on pyritty edistämään. Katsauksessa nousee esille monia tämän tutkimuksen teemoja osallistumisen ja osallisuuden käsitteen häilyvyydestä, osallisuuden kasvaneesta merkityksestä sekä sen myötä kulttuurilaitoksille syntyneistä uusista haasteista ja paineista. Katsauksessa todetaan, että kiinnostus kansalaisten osallistumiseen ja omaehtoisuuteen kulttuuripolitiikassa on saanut alkunsa jo 1960- ja 70-luvuilla, jolloin ideaaleina keskusteluun nostettiin kulttuurin demokratisointi ja kulttuuridemokratia (Virolainen 2015, 9). 1970-luvulla lanseerattu käsite ”uusi kulttuuripolitiikka” pyrki ihmisten aktivoimiseen eri kulttuuritoiminnan muotoihin, kuten osallistumaan kulttuuritoiminnan kehittämiseen ja toimenpiteiden sisältöjen määrittelemiseen (Virolainen 2015, 30).

Ajateltaessa vielä kauaskantoisemmin kulttuuriin osallistumisen ja osallisuuden taustoja Virolainen (2015, 31-32) esittelee Esa Pirneksen ja Arto Tiihosen 2010 ilmestyneessä *”Hyvinvointia liikunnasta ja kulttuurista. Käsitteiden, kokemusten ja vastuiden uusia tulkintoja”* -katsauksessa käyttämää taulukointia kulttuurin merkityksistä ja kulttuuripolitiikan vaikutusalueista. Siinä aina 1800-luvulta 1960-luvulle kulttuuripolitiikassa vallalla on taide- ja esteettisyysperusteinen näkökulma, jossa toiminnan motiivi on innoittaminen ja toiminnan tulos taideteos (suoritus). Toiminnan kohteena on yleisö/toimiala. Seuraavan ajanjakson 1970-luvulta 1990-luvulle Pirnes ja Tiihonen ovat nimenneet elämäntapa- ja demokratiaperusteiseksi kulttuuripolitiikaksi. Siinä toiminnan motiivina on osallistuminen ja tuloksena taideteos tai elämäntavat. Toiminnankohde on toimiala tai kansalaisyhteiskunta (luokat). 1990-luvulta eteenpäin on taulukon mukaan siirrytty merkitys- ja kulutusperusteiseen kulttuuripolitiikkaan, jossa motiivina on merkityksellisyys ja tuloksena kokemukset ja hyvinvointi. Kohteena on arkitoimijuus, mukaan lukien kulutus. Tällä viimeisellä ajanjaksolla, jota yhä elämme, keskeiseen rooliin nousevat kulttuurin välineellisyyttä painottavien perustelujen yleistyminen.

Näen Pirneksen ja Tiihosen merkitys- ja kulutusperusteisen kulttuuripolitiikan aikakaudessa selviä yhtymäkohtia Hilde Heinin ajatteluun siitä, miten museoiden rooli on muuttunut yhä elämyseskeisemmäksi. Tällainen kulttuuripolitiikka, jossa pyritään tuottamaan kokemuksia ja hyvinvointia on vääjäämättä jättänyt jälkensä museokenttään. Myös kulttuurin välineellisyyttä painottavat katsantokannat ovat yhteydessä keskusteluihin museo-objektien välineellistämisestä.

Kulttuuripoliittisen keskustelun painopisteiksi ovat 2000-luvulla nousseet kansalaisten osallisuus, hyvinvointi ja kulttuurinen moninaisuus. Kansalaisten aktiivisen osallistumisen ja vaikuttamisen kulttuurikehitykseen nähdään vahvistavan yhteiskunnan osaamis- ja luovusperustaa. (Virolainen 2015, 9.) Kiinnostus kulttuuriosallistumisen lisäämisestä on osa paljon laajempaa keskustelua kansalaisten osallistumisen kysymyksestä yhteiskunnassa (Virolainen 2015, 28). Pitkään Suomen kulttuuripolitiikassa on ollut tavoitteena taata kansalaisille tasa-arvoinen kulttuuripalvelujen tarjonta, jossa sosiaalisista ja alueellisista eroista riippumatta toteutuisi yhtäläinen mahdollisuus osallistua taiteeseen ja kulttuuriin. Mediakulttuurin ja vapaa-ajan käytön muutoksien sekä yhteiskunnan eriarvoistumisen ja monimuotoistumisen myötä kulttuurinen osallistuminen ja osallisuus ovat nousset uuden huomion kohteiksi. Osallisuus onkin rakentunut myös voimakkaasti osaksi erilaisia poliittisia ohjelmia, se sisältyy keskeisiin valtionhallinnon ohjelmiin sekä lainsäädäntöön ja on vahvasti esillä myös kuntatasolla. (Virolainen 2015, 40.)

Virolaisen katsauksen mukaan tällä hetkellä meneillään olevan kiinnostuksen kulttuuriin osallistumista ja osallisuutta kohtaan voi nähdä esimerkiksi 2000-luvun puolivälistä alkaneeksi kehityskaudeksi, jossa osallisuuden kysymykset sekä välineellinen näkökulma kulttuurin hyvinvointivaikutuksiin ovat korostuneet. Kulttuuripoliittisessa retorikassa on Virolaisen mukaan myös tapahtunut muutos taiteen tekijöistä yleisöihin keskittyvään politiikkaan. (Virolainen 2015, 40.)

Virolainen toteaa, että tämän hetkistä kulttuuripolitiikkaa kuvaa erityisesti sosiaalisiin kysymyksiin keskittyvä retoriikka, jossa osallistumisen edistäminen nähdään keinona saavuttaa yhteiskuntaa sosiaalisesti muokkaavia tavoitteita (Virolainen 2015, 96). Hän muistuttaa myös, että vaikka kulttuurin hyvinvointivaikutukset ovat olleet vahvasti esillä, on niihin suunnattuja toimenpiteitä tuettu julkisista varoista varsin niukasti (Virolainen 2015, 41).

Kulttuuripolitiikan dokumenteissa on osallisuudesta puhuttaessa usein hahmotettavissa osallisuuden poliittinen ja sosiaalinen ulottuvuus. Poliittisessa ulottuvuudessa kiinnitetään huomiota erityisesti eri väestöryhmien kulttuuristen oikeuksien toteutumiseen. Keskeiseksi käsitteeksi nousee saavutettavuus, jota voidaan pitää erityisesti 2000-luvun kulttuuripolitiikan terminä. Sosiaalisessa ulottuvuudessa kiinnitetään taas erityisesti

huomiota taiteen ja kulttuurin hyvinvointivaikutuksiin. Taide ja kulttuuri näyttäytyy väestötasolla keinona, joka vähentää syrjäytymistä, kohentaa hyvinvointia ja terveyttä sekä auttaa kaventamaan terveyseroja. (Virolainen 2015, 95.) On myös hyvä muistaa, että kulttuuripolitiikkaan liittyy myös aina vallankäyttöä ja pohtia millaisesta julkisen vallankäytön muodosta kulttuuripolitiikan eri tavoitteissa ja hankkeissa voi olla kyse.

### **3.3 Osallistamisen ja osallisuuden historiasta taiteen kentällä**

Peter Bürger jaottelee autonomiseen taiteeseen johtavan historian kolmeen kategoriaan, joista viimeistä, eli porvarillista taidetta, ja sen asemaa vastaan syntyy avantgarde -liike. Ensimmäisenä on sakraali taide, joka toimii kulttiobjektina. Sitä tehdään kollektiivisesti ja käsityönomaisesti. Ja sen vastaanotto on kollektiivista. Toisena on hovitaide, jolla myös on selkeä tarkoitus, esitellä hallitsijan mahtavuutta ja kuvata hovin näkökulmasta yhteiskuntaa. Erotuksena sakraaliin taiteeseen hovitaiteessa tekijyys korostuu, sitä luo taiteilija eli yksilö. Sen vastaanotto on edelleen kollektiivista, mutta uskonnollisuuden sijaan seurallista. Kolmantena on porvarillinen eli keskiluokkainen taide. Aidoimmillaan siinä on kyse keskiluokan itseymmärryksen esittämisestä. Sekä taiteen tekeminen että sen vastaanottaminen ovat yksilöllisiä. Kahdessa ensimmäisessä kategoriassa taidetta käytetään tiettyyn tarkoitukseen ja ne kuuluvat saumattomasti vastaanottajiensa arkielämään. Porvarillisessa taiteessa sen erottautuminen arkielämän piiristä mahdollistaa sen autonomian. (Bürger 2006, 46-48.)

Sosiaaliseen osallistumiseen pyrkivien taideprojektien historian voidaan Claire Bishopin mukaan katsoa alkavan 1920-luvulta ja Dadasta. Tuolloin taide jalkautui kaupungille ja pyrki osallistamaan kaupunkilaisia. Samaan aikaan kuin Pariisissa järjestettiin yhteistyössä tehtyjä, joskin käsikirjoitettuja taidekokemuksia niin Neuvostoliitossa koettiin osallistumisen toinen ääripää individualismia tukahduttavien ja propagandististen massaspektaakkeliin muodossa. Osallistavassa taiteessa nämä ääripäät jatkoivat kehittymistään, toisaalla oli luotu ja käsikirjoitettu traditio, joka pyrki yllyttämään osallistujia ja luomaan interventioita sekä häiriöitä ja toisaalla käsikirjoittamaton traditio, joka pyrki kollektiiviseen luovuuteen ja olemaan rakentava. Molemmissa tapauksissa osallistuva taide tuli erottamattomaksi poliittisen vakaumuksen kysymyksistä. (Bishop 2006, 10-11.)

Bürgerin mukaan avantgarde hyökkää porvarillisen taiteen arkielämästä vieraantumista vastaan. Vaatiessaan taiteen käytännöllisyyttä avantgarde ei tarkoita, että teoksilla tulisi olla sosiaalinen merkitys, vaan se kritisoi taiteen asemaa ja funktiota yhteiskunnassa. Sitä ei haluta palauttaa vanhaan käytäntöön vaan taiteen avulla halutaan luoda täysin uusi käytännönelämä. (Bürger 2006, 48-49.) Avantgarde hylkää niin yksilöllisen tekijän kuin yksilöllisen vastaanotonkin. Esimerkiksi dada-manifestaation provosoima yleisö toimii kollektiivisesti. Siitä huolimatta kyse on reaktiosta ärsykkeisiin, tekijän ja vastaanottajan raja on selvä. Kun tekijä ja vastaanottaja häivytetään, esimerkiksi Bretonin automaattikirjoituksessa, jäljelle jää vain yksilö, joka käyttää teosta instrumentaalisesti, keinona elää parempaa elämää, toteaa Bürger. (Bürger 2006, 50-51.)

Bertol Brecht loi 1930-luvulla uudenlaisen teatteri-ilmaisun, joka on vaikuttanut vahvasti keskusteluun katsojan ja esittäjän roolista ja yleisön osallistumisen tapoihin. Brecht hylkäsi pitkät juonet ja käytti teoksissaan kerronnan keskeyttäviä elementtejä. Montaasien ja vastakkainasettelun avulla yleisö johdateltiin rikkomaan samaistumisen roolihahmoon ja olemaan kriittisellä etäisyydellä näytelmästä. Nykyään voidaan sanoa, että Brechtin katsojuus on varsin passiivista, se turvautuu tietoisuuden herättämiseen kriittisen ajattelun etäisyyden kautta. (Bishop 2006, 11.) Kansainvälisen Situationistisen liikkeen yksi perustajista Guy Debord näki luotujen tilanteiden olevan looginen kehitysaskel Brechtiläisestä teatterista. Niissä kuitenkin yleisön käsite katosi kokonaan ja luotiin uusi kategoria *viveur* (ne jotka elävät). Kun Brecht halusi herättää vain kriittistä tietoisuutta, niin konstruoiduilla tilanteilla pyrittiin luomaan uusia sosiaalisia suhteita ja sitä kautta uusia sosiaalisia todellisuuksia. Konstruoitujen tilanteiden idea on edelleen tärkeä vaikutin nykyaikaisille, jotka työskentelevät tapahtumien ja ihmisten kanssa. (Bishop 2006, 13.) Bourriaud (2006, 169) näkee, että taide, joka luo relationaalisen maailman tai sosiaalisen taukotilan voi uudistaa Situationismin ja sovittaa sen ainakin osittain osaksi taidemaailmaa.

1960-luvun osallistavassa taiteessa on yhtymäkohtia nykypäivään. Toistuvasti osallistumiseen taiteessa liitetään ajasta toiseen samankaltaisia teemoja: aktivointi, tekijyys ja yhteisö.

Bishopin mielestä suurin osa nykyaikaisesta taiteesta on teknisesti kollektiivisesti tuotettua, osallistumista käytetään yritysmaailmassa työmoraalin ja tuottavuuden parantamisen työ-

kaluna ja se on suuressa osassa mediassa esim. realityn muodossa. (Bishop 2006, 11-12.) Osallisuudelta ei siis voi välttyä millään elämän osa-alueella. Jos olemme koko ajan kollektiivisesti läsnä ja osallisia arkemme eri osa-alueilla kuten sosiaalisessa mediassa, työyhteisössä, ystäväpiirissä tai vaikkapa suorilla tv-lähetyksiä seurattessamme, niin tarvitsemme vielä museoita tuomaan lisää osallisuutta elämäämme?

Nicolas Bourriaud (2006, 163) huomauttaa, että seuralliset suhteet ja niiden muodostaminen ovat olleet taiteen keskiössä aina 1960-luvulta alkaen. Kun 1960-1970-luvuilla keskeistä oli taiteen määrittely niin 1980-luvulla keskustelun painopiste muuttui. Enää keskeistä ei ollut taiteen rajojen laajentaminen, vaan haluttiin koetella taiteen kykyä toimia vastarintana sosiaalisella kentällä. 1960-luvulla painottuivat taiteen sisäiset suhteet kun taas 80-luvulta alkaen on keskitytty taiteen ulkopuolisiin suhteisiin ja nähty taide esim. vastavoimana ”spektaakkeliä yhteiskunnalle”. Mitä elämyseskeisyys tästä näkökulmasta katsoen tarkoittaa? Lähestyykö museoiden maailma nyt tuota spektaakkeliä yhteiskuntaa?

### **3.4 Elämyksellisyys ja osallisuus osana koko museon toimintaa**

Hilde Hein näkee koko maailman valtavana museona, joka heijastelee sitä määritteleviä ajatuksia ja kutsuu tuon maailman jatkuvaan paranteluun. Ja toisaalta Hein jatkaa museoiden olevan, maailman tavoin, paikkoja ajatellulle ilmaisulle ja paikkoja, joissa säilytetään ja joissa objektien sisältämiä ajatuksia siirretään sukupolvilta toisille. Ja nuo objektit, kuten myös rakenteet, fyysiset olomuodot, teot ja tapahtumat ovat toteutuneita ajatuksia. Hänelle museo on paikka, jossa kävijä voi pohtia museo-objektia mielikuvitustaan hyväksikäyttäen ja osallistuen siten tarinoihin niiden luomisesta, käytöstä ja merkityksistä. (Hein 2000, VII-VIII)

Osallistavat projektit ovat usein nimensä mukaisesti vain projekteja, eli hetkellisiä ja kertaluontoisia tapahtumia tai hankkeita. Miten voitaisiin siirtyä erilaisista kokeiluista osallisuuden ajatuksen sisällyttämiseen museoiden toiminnan ytimeen? Simonin mukaan ensin on voitava osoittaa osallistavien tekniikoiden auttavan instituution tehtävien toteuttamisessa ja, että ne ovat houkuttelevia ja hyödyllisiä niin henkilökunnan kuin museon tavoittelemien yhteisöjenkin kannalta. Muutos voi tapahtua instituution johdos-

ta alkaen suuntaamalla strategioita kohti ajatusta museosta foorumina. Se voi myös tapahtua alhaalta ylöspäin, lopultahan osallisuus toteutuu henkilökunnasta ja osallistujista riippuen, sitä eivät voi ylläpitää vain johto ja hallinto. (Simon 2010, 343.) Osallistava instituutio ei vain ole yleisön tarpeisiin reagoiva ja yleisön panoksesta kiinnostunut, se myös sisällyttää henkilöstönsä ja sidosryhmiensä panoksen tehokkaasti toimintaansa, toteaa Simon (2010, 327).

Yksi hyvin dokumentoitu suomalainen esimerkki osallisuuden käyttämisestä toiminnan kehittämisen työkaluna on Valtion taidemuseossa (nykyisessä Kansallisgalleriassa) vuosina 2009-2013 toteutettu *Kaikkien taidemuseo* -strategia. *Kaikkien taidemuseo* -strategian lähtökohtana oli Valtion taidemuseon tavoite olla kaikkien ulottuvilla ja osallistumiselle avoin kulttuurilaitos. Museo haluttiin nähdä syrjimättömän ja monimuotoisen yhteiskunnan rakentajana. Henkilökunta osallistui strategian laadintavaiheeseen ja raportti toteaa, että kaikilla oli mahdollisuus vaikuttaa lopputulokseen. (Salonlahti & Salovaara 2014, 7-8.) Mielenkiintoista on myös laajan seurannan ja jälkiraportoinnin myötä tehty reflektio tällaisen työn mielekkyydestä, raskaudesta ja arvosta. Lopulta suurimmiksi esteiksi nousivat rajalliset resurssit, kuormittavuus, omien vaikutusmahdollisuuksien kokeminen vähäisiksi sekä käytännön työn organisoiminen. Strategiakauden päätteeksi kerätyistä näkemyksistä selviää, että toisaalta saavutettavuus ja sen toimenpiteet tulivat paremmin osaksi museoiden arkea, mutta toisille koko strategia oli jäänyt täysin vieraaksi. (Salonlahti & Salovaara 2014, 21.) Onkin mielenkiintoista, että laajoista ja tarkkaan strukturoiduista osallistavista elementeistä huolimatta strategia ei tavoittanut koko henkilöstä. Henkilökunnan kuulemisesta ja osallistamisesta huolimatta suuressa organisaatiossa yksilön vaikutusmahdollisuudet koetaan usein heikoiksi. Miten toiminta olisi voinut vielä parantaa tätä kokemusta? Mikäli henkilökuntaa kuullaan yhä demokraattisemmin ja vaikutusmahdollisuudet kasvavat on mielestäni syytä keskustella myös vastuusta ja pohtia osallistavan toiminnan todennäköisesti vaatimaa uudenlaista vastuunjako.

Itse näen tämän strategiatyön hyvänä esimerkkinä siitä, että osallistavia työtapoja käytettäessä on syytä varautua myös niiden tuottamaan työmäärään ja mahdollisiin negatiivisiin tuloksiin. On ilmeistä, että mitä useampia ääniä kuullaan, sitä useampia mieliteitä asioista esitetään. Siksi osallistavissa työtavoissa tulisi huolellisesti suunnitella

työtavat ja toimenpiteet, jotta prosessista ei tule liian raskas ja loputtoman pitkä. Osallistaen tehdyissä projekteissa on usein keskiössä muutos, projektille on annettava mahdollisuus elää ja muuttua osallistujien mukaan. Muuten vaarana on vain päälle liimattua osallisuutta etukäteen tarkasti määritellyissä rajoissa. *Kaikkien taidemuseo?* – raportti paljastaa tämän tyyppisten kehitysprojektien raskauden, mutta muistuttaa myös hyvin tehdyn työn tuottamista tuloksista. Koko henkilökuntaa koskettava asenteita muuttavaa projekti on kunnianhimoinen tavoite, jossa osallistavalla toiminnalla on ollut selkeästi paikkansa. Raportin loppusanoissa kirjoittajat toteavat, että strategian tekeminen kannatti. *”Strategiaa ei kannata tehdä vain muodon vuoksi, mutta jos strategia on huolellisesti koko organisaation voimin tehty niin voidaan olettaa, että sillä on vaikutuksia.”* Jatkotoimenpiteissä korostetaan vuoropuhelua ympäröivien yhteisöjen kanssa sekä museoiden tärkeimmän voimavaran, eli niiden henkilöstön innostamista. (Salonlahti & Salovaara 2014, 39.)

Nina Simon uskoo osallistavien tekniikoiden mahdollistavan täysin uudenlaisten instituutioiden synnyn. Mutta ne voivat myös olla vain yksi lisäosa museoammattilaisen työkalupakissa, jonka ei tarvitse syrjäyttää museon muita toimintoja. Hän visioi täysin osallistumiseen perustuvaa kulttuuri-instituutiota, jossa henkilökunta ja kävijät jakavat mielenkiintojaan ja taitojaan toistensa kanssa. Museota, jossa ihmisten toiminta verkottuu ja syntyy kumuloituvaa ja muuttuvaa sisältöä, jota voidaan edelleen muokata ja jakaa. Paikkaa, johon kutsutaan jatkuvasti ihmisiä ottamaan osaa kaikkeen suunnittelusta toteutukseen ja arviointiin. Tällainen instituutio muuttuisi paremmaksi mitä useampia käyttäjiä sillä on. Museo muuttuisi niin, että se ei kertoisi yhteisöstään, eikä edes olisi sitä varten vaan museo olisi yhteisönsä kanssa. (Simon 2010, 349-350.)

On selvää, että museot muuttuvat ja muutos näkyy sekä instituution että sen henkilökunnan toiminnassa. Muutokseen liittyy myös osaamisen muutos, uudenlainen museo tarvitsee uudenlaisia asiantuntijoita. Museopoliittisessa ohjelmassa (Mattila 2018, 18) nostetaan esille museoammattilaisuuden muutos. Ohjelmassa huomioidaan monipuolistuvan museon ja voimistuvien yhteiskunnallisten odotusten luoma haaste museoille ja museoammattilaisille. Museoihin kohdistuu odotuksia niin nuoriso-, sosiaali-, ympäristö-, talous- kuin koulutus- ja kulttuuripoliittisesti ja tämän lisäksi museoihin vaikuttavat odotukset avoimuuden ja kansainvälisyyden lisäämisestä, palveluroolin vahvistamisesta

ja digitalisaatiosta. Menestyäkseen museot tarvitsevat moniammatillisuutta ja aiempaa laajempaa osaamis- ja kokemustaustaa. (Mattila 2018, 18.)

Museopoliittisessa ohjelmassa todetaan tulevaisuuden asiantuntijuuden syntyvän avoimessa vuorovaikutuksessa sekä museon sisällä että suhteessa muihin toimijoihin (Mattila 2018, 18). Museotyön tekeminen nimenomaan yhteistyönä korostuu. Onkin hyvin mielenkiintoista, että museoalaa vahvasti ohjaava Museopoliittinen ohjelma nostaa näin selkeästi esille yhteistyön merkityksen museo-osaamisessa. *”Museoiden ulkopuolella yhteisöissä ja alueellisten toimijoiden keskuudessa on osaamista, tietotaitoa sekä oman kulttuuriperinnön ja arjen tuntemusta, joka täydentää kulttuuriperintöalan ammattilaisten asiantuntemusta.”* (Mattila 2018, 18). Monille museoalan ammattilaisille ja asiantuntijoille tulee olemaan suuri haaste muokata toimintatapojaan niin, että museoalan ulkopuolisilla on aito vaikuttamisen mahdollisuus museotoiminnassa.

Nähdäänkö kävijään ja elämykseen keskittyvä työ museoissa alempiarvoisena? Kaitavuori nostaa esiin kuratorialisen ja sisältöihin keskittyvän työn erilaisen arvoaseman pedagogiseen ja ihmislähtöiseen työhön nähden. Kuvailtaessa kuratointia intellektuaalisena ammattina ja pedagogiaa enemmänkin palveluna erotetaan pedagogiset toiminnot taiteen ammattilaisten kentältä museoiden työhierarkiassa, toteaa Kaitavuori. Hänen mukaansa opetus nähdään uhkana taiteen kentällä, joka pyrkii puolustamaan itseään ulkopuoliselta maailmalta ja epäammattimaisuudelta. (Kaitavuori 2013, xiv.) Näin katsottuna elämys- ja ihmislähtöisyys voivat olla myös uhka, ainakin toisenlaiseen museon toimintojen hierarkiaan tottuneille ammattilaisille.

Myös Hein pohtii museoammattilaisuuden muutosta elämyksiin yhä enemmän painotuvalla museokentällä. Hein muistuttaa, että elämysten vaaliminen ei muistuta esineistä huolehtimisesta, vaan vaati täysin toisenlaisia resursseja ja taitoja sekä aiheuttaa eroja toiminnan prioriteeteissa. (Hein 2000, XI.) Tämä onkin kysymys, joka yhä uudelleen nousee esiin puhuttaessa museoiden muutoksesta. Muutos vaatii muutosta myös toimintatavoissa ja sitä kautta osaamisessa. On mielenkiintoista pohtia, miten elämyskeskeisyys vaikuttaa vaikkapa museoalan tehtävänkuviin tai alan koulutukseen.

Falk ja Dierking toteavat, että museoiden on tehtävä työtä kahdella tasolla tukeakseen museoelämyksiä. Ensimmäisenä on heidän mukaan huomioitava, että instituutioiden



tavoitteet ovat toisinaan hyvin erilaisia kuin niiden kävijöiden tarpeet tai odotukset. Siksi instituutioiden tavoitteita on muokattava niin, että ne huomioivat sen, mitä kävijöiden tarpeista, mielenkiinnoista ja toivotuista elämyksistä tiedetään. Tämä vaatii heidän mukaansa kävijöiden tavoitteiden tunnustamista ja arvostamista, myös sellaisten tavoitteiden, jotka eivät liity tietoon ja oppimiseen. Toisena Falk ja Dierking nostavat esiin sen, että museoelämyksiä on tehostettava niin, että ne mahdollistavat paremmin oppimista. Heidän mukaansa museot epäonnistuvat, jos ne näkevät itsensä vain tiedon välittäjinä eivätkä moniaistisina osallistumisen paikkoina. (Falk & Dierking 2012, 249-250.)

Hein muistuttaa myös, että museokentällä on tietynlaista kahtiajakoa akateemisten ja käytännönläheisten lähestymistapojen välillä ja vaikkakin kummatkin puolet pitävät museota merkityksellisinä, ei puolien välillä kuitenkaan ole paljon vuoropuhelua. Eri ryhmien käyttämät erilaiset kielet abstraktista konkreettiseen heijastelevat ideologisia eroja ymmärtää museo, sen toiminta ja merkitys. Museoilla onkin yhtä aikaa abstrakti ja konkreettinen, teoreettinen ja käytännöllinen rooli maailmojen muodostamisessa. (Hein 2000, IX-X). Museoiden monimerkityksellisyys ja monet tavat arvottaa museota heijastuvat väkisinkin myös museoammattilaisuuteen ja tapoihin toimia museoissa ja museoiden kanssa.

Kaitavuori myös muistuttaa museoissa olevien työtehtävien moninkertaistuneen ja muuttuneen yhä monimuotoisemmiksi viime vuosikymmenten aikana. Hän viittaa Vera Zollbergin ajatukseen kutsua 1970-luvun jälkeistä aikaa post-professionaaliseksi ajaksi, jossa operatiiviset tehtävät, kuten esim. hallinto, ovat yleisiä ja sisältölähtöisiä tehtäviä yleisempiä museoissa. Samalla perinteiset museoammatit ovat läpikäyneet suuria muutoksia. Äärimmillään kuraattorien tehtävä huolehtia objekteista on nähty täysin erillisenä ja vastakkaisena pedagogisen henkilökunnan tehtävään huolehtia ihmisistä, esteettisyys ja tutkimus ovat olleet vastakkain opetuksen kanssa. Tämä on johtanut siihen, että museoissa täysin eri ihmiset vastaavat siitä, mitä laitetaan näytteille ja siitä, miten yleisöjä vastaanotetaan ja sisällöstä kerrotaan eteenpäin. Eriytyneillä ammattikunnilla on myös toisistaan poikkeavat toimintatavat, vastuut ja rutiinit. (Kaitavuori 2013, x-xi.)

Museoiden työntekijät ovat itse myös museon jatkuvia käyttäjiä ja kriitikoita, he näkevät museotyön yhteiskunnallisesti hyödyllisenä ja merkittävänä toimintana ja kokevat

itsekin hyötyvänsä tuosta toiminnasta (Hein 2000, 50). Museon roolin muutos vaikuttaa siis yleisöiden lisäksi henkilökuntaan. Heinin mukaan esimerkiksi kuraattorien odotetaan muuttuvan auktoriteeteista asiakasorientoituneiksi näyttelyryhmän jäseniksi ja resursseiksi. Työhaussa heiltä odotetaan perinteistä koulutustasoa ja tietämystä, mutta myös kykyä toimia yhteistyössä niin yleisöjen kuin esim. opetushenkilökunnan, markkinoitiasian-tuntijoiden ja tuottajienkin kanssa, joilla ei välttämättä ole ollenkaan sisältö-asiiantuntijuutta. (Hein 2000, 143.)

### **Asiantuntijoista mahdollistajiksi ja välittäjiksi**

Kaitavuori puhuu museo 2.0 ajattelusta, jossa kohdennetaan huomioi museon käyttöön, vierailijoista ja yleisöstä tulee osallistujia ja käyttäjiä. Elaine Heumann Guriania mukailleen Kaitavuori puhuu tiedon ja asiantuntijuuden jakamisesta näiden omistamisen ja rajaamisen sijaan. Museokäyttäjä on enemmän kuin valmiita palveluita ostava asiakas, voidaankin siirtyä puhumaan yleisö- ja asiakaslähtöisyyden sijaan käyttäjäkeskeisestä tai käyttäjälähtöisestä museokonseptista. (Kaitavuori 2009b, 230)

Kaitavuori näkee museo 2.0 ajattelun suurena haasteena, mutta myös keskeisenä mahdollisuutena asiantuntijuuden uudelleen määrittelyn. Kriitikot pelkäävät sisältöjen ohentumista, laadun heikkenemistä ja suodattamattoman tiedon mukanaan tuomia riskejä. Mahdollisuudet löytyvät moniäänisyydestä ja uusien puolien ja syvyyksien esille tuomisesta. Hänen mukaansa tärkeään asemaan nousee lähdekritiikki ja avoimuus; selkeästi merkityillä lähteillä voidaan osoittaa esitetyn mielipiteen olevan vain yksi monista museon virallisen kannan sijaan. (Kaitavuori 2009b, 231.) Kaitavuori toteaa, että museoiden olisi muututtava enemmänkin välittäjiksi auktoriteettien sijaan. Hän huomauttaa museoiden käyttävän esim. internetiä nykyisin kuten muitakin tiedonvälityskanavia; välittämään museon luomaa ja kontrolloimaa tietoa. Museo 2.0 ajatteluun kuuluisi resurssien antaminen muiden haltuun ja muokattavaksi tekemällä ihmisistä käyttäjiä, ylläpitäjiä ja tuottajia. Sama muutos voidaan laajentaa myös koskemaan fyysistä museoinstituutiota pelkän internetmaailman sijaan. (Kaitavuori 2009b, 232.)

Falk ja Dierking ovat teoksessa *The Museum Experience Revisited* esitelleet museovierailujen mallin, *Contextual Model of Learning*, jonka mukaisesti museokäynnissä on kolme vaihetta, henkilökohtainen, sosiaalinen ja fyysinen. Tätä mallia ymmärtäen ja hyödyntä-

en museoammattilaiset voivat asettaa institutionaalisia tavoitteita, muokata opetus-toimintaansa ja mahdollistaa vaikuttavia museoelämyksiä kävijöilleen. He muistuttavat, että mallin käyttäminen vaatii ajattelemaan uudelleen museon roolia kävijöidensä elämässä ja uudelleen suuntaamaan museon pedagogisia tavoitteita. Falk ja Dierking toteavat, että parhaimmillaan museoammattilaiset määrittelevät, että työssään he tuottavat (tai yhteistuottavat) museoelämyksiä sen sijaan, että he tuottaisivat tiettyjä näyttelyitä ja nettisivuja tai kehittäisivät ja toimeenpanisivat erilaisia ohjelmia. (Falk & Dierking 2012, 250.)

Falkin ja Dierkingin teoksessa keskeistä on yleisöjen kuunteleminen ja tuon kuullun ja opitun arvostaminen ja hyödyntäminen toimintaa suunniteltaessa. Tällainen yleisölähtöinen suunnittelu tarvitsee osaamista, jota kaikista museoista ei varmasti vielä ainkaan löydy. Osaamisen lisäksi tällainen, niin kuin kaikki yleisölähtöinen ja osallisuuteen tähtäävä toiminta, vaatii aikaa. Tuloksia ei synny hetkessä ja tulokset voivat olla aivan muuta kuin on odotettu. Uudenlaiseen museoammattilaisuuteen kuulukin mielestäni kyky kuunnella ja kyky kestää keskeneräistä.

Nina Simon toteaa, että parasta on aloittaa osallistavien tekniikoiden käyttöönotto museoissa on henkilökunnasta ja vapaaehtoisista. Mikäli henkilökunta ei ole halukas tukemaan ja käyttämään osallistavia tekniikoita, niiden onnistuminen on epätodennäköistä. Luomalla raamit osallistamisen käytölle, rohkaisemalla henkilökuntaa siihen ja kouluttamalla ja osallistamalla henkilökuntaa aikaansaadaan itsevarmuutta käyttää osallistavia tekniikoita. (Simon 2010, 327.) Simon huomauttaa myös, että henkilökunta ei voi olla kaikkialla. Hyvällä suunnittelulla voidaankin tukea osallisuutta myös silloin kun henkilökunta ei ole läsnä. Tarkoituksena ei suinkaan ole syrjäyttää henkilökuntaa vaan lisätä osallistumisen mahdollisuuksia. (Simon 2010, 28-29.)

Luotaessa objektilähtöisiä sosiaalisia kokemuksia henkilökunta on Simonin mukaan avainasemassa. Heillä on ainutlaatuinen kyky tehdä objekteista eläviä ja henkilökohtaisesti koskettavia ja näin kannustaa kävijöitä sosiaaliin kokemuksiin. (Simon 2010, 152.) Näin vallan jakaminen tai erilaisten yhteisöjen mukaan ottaminen museotyöhön ei tarkoita ammattilaisten syrjäyttämistä, aivan kuten elämyksien tavoittelemisen ei tarvitse tarkoittaa museo-objektien unohtamista. Museoiden ainutlaatuisia voimavaroja eli

niiden objekteja sekä osaavaa ja sitoutunutta henkilökuntaa hyödyntäen voidaan aikaansaada uudenlaisia museoelämyksiä, niin kävijöille kuin ammattilaisillekin!

Osallistettaessa kävijöitä yhteistyökumppaneina on myös henkilökunnan kyettävä tulkitsemaan uudelleen roolinsa ja vastuunsa. Tämä voi tuntua uhkaavalle, mikäli henkilökunta ei tiedä miten heidän taitojaan arvostetaan uudenvälisessä työympäristössä. (Simon 2010, 323.) Tässä näen yhden suuren haasteen museohenkilökunnalle, mutta myös taas yhden muistutuksen siitä, ettei osallistaminen tee ammattilaisista yhtään sen tarpeettomampia, vaikka heidän roolinsa ja toimintansa saattaakin muuttua. Simon (2010, 5-6) muistuttaa, että osallistaminen on vain yksi lisä kulttuurilaitosten laajassa toiminnassa, joka ei välttämättä edellytä suuria muutoksia, ellei instituutio niin halua.

Hein näkee museoiden tavoitteissa kahtia jakautuneisuutta; toisaalta museoammattilaisten koulutus ja palkkaus muuttuu yhä säännellymmäksi, toisaalta museot kääntyvät yhä enemmän eri yhteisöjen ei-ammattilaisten puoleen. Ottamalla toiminnan suunnitteluun ja toteutukseen mukaan esitellyn yhteisön todellisia jäseniä museot pyrkivät tekemään näyttelyistään autenttisempia ja kunnioittamaan yhteisön oikeutta päättää siitä, mitä heistä kerrotaan. Vaikka yhä paremmin koulutettu henkilökunta on mahdollistanut monet museouudistukset, voi ammattimaisuuden korostaminen erottaa museoita vielä enemmän muusta yhteiskunnasta ja korostaa jo kauan vallalla ollutta ajatusta museoista sosiaalisesti ja intellektuaalisesti etuoikeutettujen paikkana (Hein 2000, 40-41).

Simon nostaa osallistavissa sisällöissä keskeiseksi suunnittelun. Hänen mukaansa luotaessa osallistavaa sisältöä ei vain antamaan yleisöille oma ääni vaan lisäämään houkuttelevuutta ja elämysten merkityksellisyyttä ongelmana ei ole tahdon puute vaan näyttelysuunnittelu. Hyvä näyttelysuunnittelu alkaa oikean tekniikan ja työkalun valinnalla, jotta haluttu päämäärä saavutetaan. Perinteisessä näyttelysuunnittelussa keskitytään tasalaatuisuuteen sisältöön ja korkeaan laatuun, jotta jokainen kävijä taustastaan riippumatta voi saada hyvän kokemuksen. Simonin mukaan osallistavissa projekteissa instituutio tukee monisuuntaisia kokemuksia ja toimii alustana, joka yhdistää erilaisia vierailijoita, tekijöitä, taiteilijoita jne. Tällöin ei voida enää taata tasalaatuisia näyttelykokemusta kaikille kävijöille, mutta annetaan mahdollisuus erilaisille yhdessä yleisöjen kanssa tuotetuille kokemuksille. Tällainen toiminta vaatii rohkeutta luottaa yleisöön tekijöinä, jakajina ja sisällön muokkaajina, muistuttaa Simon. Projektit voivat muuttua ja niiden lopputulos ei

välttämättä vastaa instituution alkuperäistä ajatusta. (Simon 2010, 1-3.) Tällainen toiminta asettaa täysin uusia haasteita museoammattilaisille, näyttelysuunnittelussa olisi alusta alkaen huomioitava osallistaminen ja sen toteuttaminen ja osattava myös oikeilla tavoilla antaa valtaa yleisöille. Haasteena on myös yleisöiden tuottaman sisällön ammattimainen esittely (Simon 2010, 3).

Antamalla ainoastaan mahdollisuuksia luoda ja tehdä jotain ilman arvottamista tai lajittelua, museo päätyy painajaiseensa, sekavaan massaan huonolaatuista sisältöä, varoittaa Simon (2010, 12). Liian usein ajatellaan, että yleisölle tulisi antaa rajoittamaton mahdollisuus tehdä ja luoda, mutta harva kävijä kaipaa rajatonta itseilmaisun. Simonin mukaan kävijä haluaa rajatun kokemuksen ja tunteen, että hänen työllään on merkitys. (Simon 2010, 25). Ilman rajoja myös uuden luonti muuttuu pelottavaksi. Simonin mukaan paras osallistava kokemus onkin rajattu niin, että osallistujilla on miellyttävä olo ja heidän itsevarmuutensa lisääntyy. (Simon 2010, 12-13.)

Simonin mukaan on viisi yleistä huolta, jotka henkilökunta ilmaisee osallistavia projekteja esiteltäessä. Osa kulttuurialan ammattilaisista näkee koko osallistumisen ja osallisuuden hetkellisenä villityksenä. Simon toteaa, että tällöin keskittyminen projektin merkityksellisyyteen museon tehtävän kannalta katsottuna, voi auttaa näkemään osallistumisen arvot muuna kuin julkisuustempuna ja turhana hehkutuksena. Näen, että tästä näkökulmasta ajatellen on tärkeää keskustella museon tarkoitusperistä ja strategiasta koko henkilökunnan kesken, mutta myös kertoa näistä taustalla vaikuttavista tavoitteista ja valinnoista yleisöille.

Simon jatkaa, että toiseksi osallistavat projektit koetaan uhkaavina, koska niihin usein kuuluu omasta arvovallasta luopuminen. Kolmantena uhkana tai haasteena nähdään se, että osallistaminen muuttaa instituution ja kävijöiden välistä suhdetta. Ongelmia muodostuu Simonin mukaan erityisesti, jos kävijät nähdään epämääräisenä kuluttajien joukkona. Henkilökunnalle tulisi antaa mahdollisuus tutustua yleisöihinsä ja luoda yhteistä luottamusta, hän muistuttaa. Neljänneksi osallistavien projektien tuomat uudenlaiset yleisökokemukset ovat harvoin mitattavissa ja arvioitavissa museon perinteisesti käytämällä tekniikoilla. Viidentenä huolena ovat ajankäyttö ja vaadittu budjetti. Osallistavat projektit vaativat usein enemmän aikaa henkilökunnalta ja niiden kulut eivät tule vain suunnittelusta, vaan enimmäkseen muodostuvat projektin toiminnan aikana. (Simon

2010, 323-324.) Simonin esittämät huolenaiheet kertovat mielestäni kaikki keskustelun ja yhteisten toimintaperiaatteiden välttämättömyydestä. On myös huomioitava, että henkilökunnalle on annettava mahdollisuus perehtyä ja kouluttautua uusiin toimintatapoihin, jos ne halutaan aidosti ja toimivasti ottaa käyttöön.

Osallistavat projektit otetaan paremmin vastaan ja ne onnistuvat paremmin, jos niissä huomioidaan olemassa olevat instituutiorakenteet ja henkilökunnan vahvuudet. (Simon 2010, 323-325.) Aloittamalla sellaisilla toimenpiteillä, jotka tuntuvat henkilökunnasta miellyttävälle ja turvallisille voidaan kääntää instituution sisäistä keskustelua koskemaan osallistumista ja osallisuutta (Simon 2010, 327). On myös muistettava, että vaikka projekti olisi kuin innovatiivinen ja tavoitteisiin sopiva, niin henkilökunnan täytyy kokea, että he voivat hallinnoida sitä. Osallistavien projektien ja laajemmin osallistuvien instituutioiden suunnittelussa on tärkeää huomioida henkilökunnan koulutus, tukeminen ja heidän huoliinsa tarttuminen. (Simon 2010, 322.)

Suunniteltaessa osallistavia projekteja tarvitaan uudenlaista ammattitaitoa. Osallistavan alustan suunnittelijalla onkin suuri valta siihen, millainen käyttäjän kokemuksesta tulee. Museoammattilaiset ovat tottuneet käyttämään valtaansa auktoriteetteina, olemaan se ääni, joka näyttelyssä kuuluu. Mutta osallistamisen yhteydessä ei ole kyse ainoana äänestä olemisesta vaan vallasta määrittää ketkä kaikki saavat äänensä kuuluviin ja missä järjestyksessä, muistuttaa Simon. Ollakseen johtavassa asemassa sosiaalisesti verkottuneessa maailmassa kulttuurilaitosten pitäisikin sekä luoda sisältöjä että hallinnoida erilaisia toiminta-alustoja luontevasti. Simonin mukaan on huomionarvoista, että henkilökunta pelkää erityisesti kontrollin ja vallan menettämistä, vaikka useimmiten henkilökunnan asiantuntijuus ei liity valtaan, vaan objektien säilyttämisessä, näyttelysuunnittelussa ja ohjelmasuunnittelussa on kyse asiantuntijuuteen perustuvasta sisällön sekä elämysten luomisesta, ei sisällön kontrolloinnista. Valta on kuitenkin houkuttelevaa ja ongelmia syntyykin, jos asiantuntijuus luo tunteen, jonka mukaan on oikeutettu kontrolloimaan koko kävijäkokemusta. On helppoa olla asiantuntijana ainoa näyttelyssä kuultava ääni, mutta todellinen asiantuntijuus ei tarkoita täydellistä sisältökontrollia, vaan mahdollistaa myös muut äänet ja mielipiteet, muistuttaa Simon. (Simon 2010, 121.)

Osallistavissa projekteissa tulisi aina huomioida kyseisen instituution erityispiirteet, jotta projekteista voidaan tehdä merkittäviä ei vain osallistujille vaan myös yleisölle. On

selvää, että henkilökunnan tuki ja innokkuus on osallisuuden saavuttamisen kannalta elintärkeää. On myöskin selvää, ettei tuota tukea ja intoa voi syntyä, mikäli henkilökunta ei koe projekteja omikseen tai pidä niitä tärkeinä.

Museopoliittinen ohjelma toteaa Museoiden kokoelma- ja tietovarantojen digitaalisen saavutettavuuden olevan tulevaisuudessa yksi keskeisimmistä tavoista jakaa kulttuuriperintöaineistoa yleisöille. Ohjelmassa visioidaan, että museoiden vapaasti saatavilla olevat aineistojen myötä kulttuuriperintö saavuttaa ihmiset laajemmin ja moninaisemmin sekä kansallisesti että kansainvälisesti ja aineistoja hyödynnetään yhteiskunnan eri osa-alueilla. (Mattila 2018, 23.) Digitaalisuus antaa museoille mahdollisuuden edistää saavutettavuutta, yhteisöllisyyttä, vuorovaikutusta ja tasa-arvoa. Museopoliittisessa ohjelmassa huomioidaan myös, että tällainen toiminta edellyttää sekä osallistumisen tapojen kehittämistä että laajempaa instituutioiden välistä yhteistyötä. Läsnäolo digitaalisessa ympäristössä nähdään välttämättömyytenä museoille niiden yleisösuhteen ja merkityksen säilyttämisen näkökulmasta. Ohjelma myös varoittaa, että yleisö kyllä löytää muita kuluttamisen ja osallistumisen tapoja, mikäli museot eivät ole digitaalisessa kehityksessä mukana. (Mattila 2018, 25-26.) Digitalisaatio onkin yksi suuri nyky-yhteiskuntamme haaste, joka väistämättä näkyy myös museoissa. Ja jälleen tämäkin toimintatavan muutos edellyttää museoilta uutta ajattelutapaa sekä uutta osaamista, jossa painottuu niin tekninen osaaminen kuin esimerkiksi viestinnällinen osaaminenkin.

Museokentän muutoksessa ja osallisuudessa on osittain kyse siitä, että annetaan yleisöille yhä enemmän valtaa vaikuttaa siihen mitä museoissa esitellään ja miten. Ei-ammattilaisten puoleen kääntyminen onkin nostettu vahvasti esille Museopoliittisessa ohjelmassa, jonka mukaan museoiden osaaminen kasvaa juurikin yhteistyöllä ja ottamalla mukaan museoiden ulkopuoliset yhteisöt ja alueelliset toimijat (Mattila 2018, 18).

On tärkeää, ettei henkilökunnan antamaa panosta aliarvioida tai vähätellä. Ei ole mikään pieni haaste saada eri alojen ammattilaisia ja vielä ei-ammattilaisia toimimaan saumatomasti yhdessä, varsinkin kun heidän taustansa, koulutuksensa ja näkemyksensä voivat erota valtavasti toisistaan. Onkin mielenkiintoista nähdä miten museot onnistuvat toimimaan toisaalta ammattimaisesti ja toisaalta niin, että eri yhteisöt kokisivat ne omakseen.

### 3.5 Museot vallankäyttäjinä

Museon roolin ja toimintatapojen muutos vaikuttaa myös sen valtaan ja vallankäytön tapoihin. Miten elämyseskeinen museo käyttää valtaansa tai määrittelee oman valta-asemansa yhteiskunnassa? Tarkoittaako yksilöihin ja elämyksiin keskittyminen valta-aseman heikkenemistä, vai vaan sen muutosta erilaiseksi?

Hein toteaa, että toisista akateemisista näkökulmista katsottuna museo näyttäytyy konservatiivisena toimijana, joka luo normeja, esineellistää asioita ja havainnollistaa arvoja. Heinin mukaan tällaisina auktoriteetteina museot ovat statuksen jakajia, joiden valta nimetä ja kanonisoida vaatii purkamista. (Hein 2000, IX.) Puhuessaan siitä, miten elämyseskeisyys johtaa myös subjektiivisuuteen museoissa Hein kysyy mitä tulee tapahtumaan museoammattilaisten arvottavalle roolille. Miten yksilöllisiä elämyksiä voitaisiin arvottaa toinen toista korkeammalle? (Hein 2000, x.)

Museoelämyksistä, museoiden avautumisesta yleisöille ja yleisöjen osallisuudesta tai museon merkityksellisenä kokemisesta puhuttaessa aina nousee esiin kysymys vallasta. Museot pitkäaikaisina ja usein myös valtiollisina tai muuten verorahoin tuettuina toimijoina näyttäytyvät osana yhteiskunnan valtaverkostoa. Museot ovat asiantuntijaorganisaatioita, jotka lausuvat, määrittelevät, tallentavat ja esittävät tulkintoja kulttuuriperinnöstämme. Miten tähän rooliin sopii ajatus vallan jakamisesta eri yleisöille ja luvasta kyseenalaistaa museoiden tekemiä valintoja?

Turpeinen (2005, 144) toteaa, että kun museo saa roolin merkitysten muodostajana ja avautuu yhä enemmän yleisölleen sen rooli vallan symbolina heikkenee. Mitä tämä tarkoittaa yleisön kannalta? Turpeinen (2005, 143–144) pitää erityisen ajankohtaisena Hooper-Greenhillin (2000) termiä *post-museum*, jolla hän kuvaa nykymuseota, joka toimii molemminpuolisuuden paikkana. Tällä tarkoitetaan sitä, että museo pyrkii antamaan yleisölleen sekä poliittisen että aktiivisen roolin ja että se on siirtynyt kokoelmien keräämiskaudesta aikaan, jolloin pohditaan ensisijaisesti objektien käyttöä.

Sternfeld huomauttaa, että tutkimuksissa on todettu taidelaitosten olevan vahvoja arvojen ja kaanoneiden tuottajia, juuri tämän takia, ne ovat paikkoja jossa muutos voit tapahtua ja joissa kaanonit voidaan uudelleen tulkita. Toisaalta Sternefeldtin mukaan ”*taideinstituutiot ovat toimijoita, joilla on selkeä hallinnollinen toimintatapa mutta niihin liit-*



*tyy myös mahdollisuus toimia sosiaalisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissa. Juuri tällöin voi syntyä vastanarratiiveja ja kritiikkiä, joka kuitenkin koskaan ei ole täysin viatonta.” (Sternfeld 2013, 3.)*

Näen tämän ajatuksen mielenkiintoisena mahdollisuutena museoille. Museoita ja taidelaitoksia usein pidetään vallankäyttäjinä, jotka määrittävät esimerkiksi mikä on taidetta ja mikä on totuus jostain tietystä historiallisesta tapahtumasta. Sternfeldin ajattelussa juuri tämä valta-asema tekee taidelaitoksista myös paikkoja, jotka voivat aikaansaada muutosta. Niillä on valta vaikuttaa kerrottuihin tarinoihin ja esittää yhden totuuden sijaan useita ja kannustaa ihmisiä ajatteluun ja toimijuuteen, niin kulttuurilaitoksen sisällä kuin laajemminkin yhteiskunnassa. Tämä kuitenkin vaatii taide-alan ammattilaisilta itsetutkiskelua, keskustelua ja halua kyseenalaistaa totuttuja toimintatapoja.

Museoiden muutoksessa sekä elämysten ja osallisuuden tunteiden keskiöön nousemisessa on osittain kyse siitä, että annetaan yleisöille yhä enemmän valtaa vaikuttaa siihen mitä museoissa esitellään ja miten se tehdään. Hein näkee museoiden tavoitteissa kahtia jakautuneisuutta; toisaalta museoammattilaisten koulutus ja palkkaus muuttuu yhä säännellymmäksi, toisaalta museot kääntyvät yhä enemmän eri yhteisöjen ei-ammattilaisten puoleen. Ottamalla toiminnan suunnitteluun ja toteutukseen mukaan esitellyn yhteisön todellisia jäseniä museot pyrkivät tekemään näyttelyistään autenttisempia ja kunnioittamaan yhteisön oikeutta päättää siitä, mitä heistä kerrotaan. Vaikka yhä paremmin koulutettu henkilökunta on mahdollistanut monet museouudistukset, voi ammattimaisuuden korostaminen erottaa museoita vielä enemmän muusta yhteiskunnasta ja korostaa jo kauan vallalla ollutta ajatusta museoista sosiaalisesti ja intellektuaalisesti etuoikeutettujen paikkana (Hein 2000, 40–41).

Simonin mukaan on huomionarvoista, että henkilökunta pelkää erityisesti kontrollin ja vallan menettämistä, vaikka useimmiten henkilökunnan asiantuntijuus ei liity valtaan, vaan objektien säilyttämisessä. Hän muistuttaa, että näyttely- ja ohjelmasuunnittelussa on kyse asiantuntijuuteen perustuvasta sisällön sekä elämysten luomisesta, ei sisällön kontrolloinnista. Valta on kuitenkin houkuttelevaa, ongelmia syntyykin, jos asiantuntijuus aikaansaa tunteen, jonka mukaan on oikeutettu kontrolloimaan koko kävijäkokemusta. On helppoa olla asiantuntijana ainoa näyttelyssä kuultava ääni, mutta todellinen

asiantuntijuus ei tarkoita täydellistä sisältökontrollia, vaan mahdollistaa myös muut äänet ja mielipiteet, Simon toteaa. (Simon 2010, 121.)

Kaija Kaitavuori sanoo osallistamisesta puhuessaan, että siihen liittyvä vallan jakaminen voi kohdata vastustusta museon sisällä. Kun yleisön vaikutusmahdollisuuksia, eli valtaa museossa lisätään, pelätään tämän synnyttävän anarkiaa ja kaaosta. Pelätään sitä, että kuka tahansa voi sanoa ja tehdä mitä tahansa tai, että museon sisältö köyhtyy ja moniulotteisuus latistuu. Kaitavuori huomauttaa kuitenkin, ettei kulttuuri elä vain ammattilaisten varassa, vaan se tarvitsee laajaa ymmärtäjäjoukkoa, joka kokee sen omakseen. (Kaitavuori 2009, 293.)

## 4 YHTEENVETO JA JOHTOPÄÄTÖKSET

Tämän tutkimuksen aihe on kehittynyt päässäni vuosien ajan. Ensimmäisen kerran törmäsin osallisuuden merkityksiin museokentällä tehdessäni opinnäytettä Kulttuurituottajan opintoihini Humanistisessa ammattikorkeakoulussa vuonna 2009. Aloitettuani taidekasvatuksen opinnot oli alusta alkaen selvää, että pro gradu-aiheeni vähintäänkin sivuaisi tavalla tai toisella osallisuutta. Aihe tuntui vaikeasti tartuttavalta sen moninaisuuden takia, mutta toisaalta juuri siitä syystä merkitykselliseltä ja mielenkiintoiselta.

Taustateoriaa ja suurempaa viitekehitystä tutkimukselle toi alusta alkaen Hilde S. Heinin teos *The Museum in Transition. A philosophical perspective*. Halusin pohtia museoiden muutosta Heinin ajatuksiin peilaten ja toisaalta tarkastella muutoksen taustoja ja ilmenemismuotoja tuon filosofisen viitekehyksen selittäminä. Heinin myötä tutkimukseni pääpaino siirtyi käsittelemään museoiden muutosta objektikeskeisyydestä elämyseskeisyyteen.

Lähdin selvittämään, mitä museoiden kannalta tarkoittaa muutos objektikeskeisyydestä elämyseskeisyyteen? Aloitin tutkimalla ja erittelemällä tätä muutosta, jota Hein kuvaillee ”*käsitteelliseksi vallankumoukseksi*”, joka hänen mukaansa kyseenalaistaa museoiden perustamisen alkuperäiset syyt ja muuttaa perustavanlaatuisesti koko museomaailmaa (Hein 2000, VIII-IX.) Muutoksen keskiössä on kysymys siitä, onko museon päätehtävä tuottaa elämyksiä? Ja jos on, niin millainen rooli ja asema museo-objekteilla tuolloin on? Tutkimukseni mukaan elämykset ja ihmiskeskeisyys ovat saaneet entistä suuremman roolin museoissa ja muuttaneet museoiden toimintaa.

Museoiden elämyseskeisyydessä on tärkeää muistaa elämysten hetkellisyys, henkilökohtaisuus ja subjektiivisuus. Varsinkin, jos museon menestystä mitataan aikaansaatu-

jen elämysten intensiivisyyden tai todentuntuisuuden mukaan, kuten Hein (2000, XI) uskoo elämyseskeisyyden myötä tapahtuvan.

Tutkimuksessani nousee esille myös ajatus museoissa tapahtuvasta jatkuvasta muutoksesta. Vaikka näen siirtymän elämyseskeisyyteen Heinin tavoin merkityksellisenä ja keskustelua vaativana paradigman muutoksena, olen halunnut nostaa esille, että muutos, toisinaan pienempi, toisinaan isompi, on aina kuulunut museoiden toimintaan. Museo on osa sitä ympäröivää maailmaa ja sitä ylläpitäviä rakenteita, muutokset yhteiskunnassa eivät voi olla näkymättä museoissa. Hein (2004, XIII) rohkaisee museoita sellaiseen hetkellisyyteen, jossa elämykset sidottaisiin selkeisiin ja kestäviin arvoihin. Museoiden tulisi siis hyväksyä jatkuva muutos ja toimintansa ajallisuus ja hyödyntää sitä. Toiminta voi olla muuttuvaa, hetkellistä ja omaan aikaansa sidottua, mutta perustua silti vahvaan ja jaettuun arvopohjaan.

Muutoksessa objektikeskeisyydestä elämyseskeisyyteen on kyse myös siitä, miten museoesineet, objektit, nähdään ja miten niitä käytetään. Heinille (2000, 108) juuri objekti on museon erityisyyden lähtökohta. Ja Heinin (2000, 7) mukaan se, miten objekteja tulkitaan, määrittää onko museon toiminnan keskiössä tarina vai objekti. Hein (2004, XI) muistuttaa, että vaikka elämys olisi keskeisessä roolissa museossa, ei sen tarvitse olla sitä objektisuuntautuneisuuden kustannuksella. Tämän tutkimuksen keskeisin havainto, joka toistuu useaan otteeseen, on se ettei objektin roolin tarvitse murentua, kadota tai muuttua merkityksettömäksi, vaikka elämyksen rooli kasvaakin. Mutta keskustelua objektin ja elämyksen roolista tarvitsee käydä.

Muutoksessa elämyseskeisyyteen on kyse myös museon tavoista toimia osana yhteiskuntaa, siitä millaisia instituutioita museot ovat ja millaisia me haluamme niiden olevan. Heinin (2000 XII) esittämässä paradigman muutoksessa elämyseskeisyyteen, voi hänen mukaansa muuttua koko museon rooli passiivisesta säilyttäjäksi ja esittelijäksi aktiiviseksi arvojen muovaajaksi ja luojaksi. Näen Heinin antavan museoille mahdollisuuden ja haasteen olla rohkeampia, muutosta hyödyntäviä ja yhteiskunnallisesti aktiivisempia toimijoita, jotka itse ja yhdessä yleisöjensä kanssa uskaltavat muuttaa ja kyseenalaistaa toimintaansa. Tällainen vuoropuhelu museoiden ja yleisöjen välillä on varmasti tervetullutta, jos sitä käydään avoimesti ja läpinäkyvästi, aidot tarpeet, huolet ja tavoitteet tunnistaen.

Heinin mukaan museo-objekti on ajatusten ruumiillistuma ja konkretisoitunut idea. Tästä näkökulmasta museo-objekti on paljon enemmän kuin tallennettu esine. Se on jokin joka säilyttää ja välittää sitä, mikä tekee meistä sellaisia kuin olemme. Heinille museo on maailman kaltainen paikka, jossa asioita ja niiden sisältämiä ajatuksia säilytetään ja välitetään. (Hein 2000 VII) Näin museot objekteineen ovat keskustelunavaajia, jotka auttavat meitä ymmärtämään itseämme ja ympäröivää maailmaa. Museo-objektia voi tarkastella Nina Simonin (2010, 127) tavoin myös sosiaalisena objektina, jonka arvo on juurikin sen kyvyssä herättää keskustelua. Eivätkö tällöin objektit aikaansaavat myös elämyksiä?

Museo-objektin rooli sosiaalisena objektina, ajatusten ruumiillistumana tai keskustelunavaajana on täysin toisenlainen kuin sen rooli arvokkaana, muuttumattomana esineenä, jota esitellään siihen liittyvien faktojen valossa. Tästä roolimutoksesta on puhuttava ja se on tiedostettava museoissa. Ja on keskusteltava myös siitä, miten tuo muutos näkyy toiminnassa ja sen tavoitteissa.

Elämyseskeisyys kyseenalaistaa ja muuttaa myös museon kasvatuksellista toimintaa. Heinin mukaan museot ovat vasta jonkin aikaa sitten ymmärtäneet roolinsa objektien välittäjinä ja muuttuvien merkitysten paikkoina. Nyt ne ovat ottaneet haasteekseen vielä häilyvämmät ja hetkelliset elämykset! Museoiden onkin Heinin mukaan mietittävä miten elämys on kasvatuksellisesta näkökulmasta hyödyllinen. (Hein 2000108-109.) Tarvitaan siis keskustelua oppimisen ja elämysten suhteesta ja siitä, miten museot voisivat hyödyntää arvaamattomia ja yksilöllisiä kokemuksia opetuksen välineinä.

Heinille museot ovat kokoelmia kokoelmista, hetkellisiä pieniä maailmoja, jotka muodostuvat aiempien maailmojen osista. Museoissa kävijä voi luoda erilaisia maailmoja tiedon, tarinoiden, ajatusten ja objektien pohjalta. Näin ne mahdollistavat uusia tapoja ajatella ja tuntea. Museossa voi siis astua oman kokemuspäirinsä ulkopuolelle ja haastaa omaa ajatteluaan, kuitenkin turvallisessa ympäristössä. Hein kysyykin, voisivatko museot mallintaa vaihtoehtoisten tai ristiriitaisten maailmojen suhdetta ja jopa konflikteja, joiden ratkaisu todellisessa elämässä tuntuu mahdottomalle. (Hein 2000, VIII.)

Museota voi myös ajatella julkisena tilana tai jopa julkisen taiteen kanssa samantapaisena ilmiönä, kuten Hein tekee. Heinin mielestä julkisen taiteen tavoissa ilmentyä ja toimia

on jotain, mistä museo voi ottaa oppia. Julkisen taiteen tavoin museo voisi toimia hetkellisemmin ja altistaa itsensä kyseenalaistamiselle, suhtautua avoimesti ja jopa yllyttää kritiikkiin, synnyttää tuoreita ideoita sekä kertoa avoimesti ja rohkeasti vaikuttimistaan. (Hein 2004, XXIII) Julkisenä tilana nähty museo tähtää vuorovaikutukseen, sen kävijät ovat paremminkin käyttäjiä ja osallistujia (Kaitavuori 2009, 284-285.)

Museon näkemiseen julkisenä tilana liittyy myös ajatus osallisuudesta. Siitä, että kävijöillä on valtaa ja mahdollisuuksia vaikuttaa ja museo on heille merkityksellinen ja yhteiseksi omaisuudeksi koettu tila. Tärkeää on valistamisen ja kasvattamisen sijaan kohdella kävijöitä tasavertaisina sekä kuunnella ja arvostaa heidän näkemyksiään. Osallisuus voi näyttäytyä museoissa yleisöpohjan laajentamisen näkökulmasta, mutta se voi olla paljon enemmänkin. Se voi tuottaa aitoa omistajuuden kokemusta, tehdä museosta ja sen objekteista tärkeitä ja merkityksellisiä.

Elämys- ja ihmiskeskeisyys tarkoittavat kävijän roolin muuttuvan yhä tärkeämmäksi. Tutkimusten mukaan kävijät odottavat ja haluavat museoilta elämyksiä. Ja museo taas tavoittelevat yhteyttä yhteisöihinsä. Falk ja Dierking (2012, 249) huomauttavat, että pelkät sosiaalisesti tai esteettisesti rikkaat ympäristöt eivät enää riitä, vaan kaivataan kiinnostuksen ja ihmetyksen herättämistä, käytöksen muutosta, mahdollisuuksia itsensä toteuttamiseen sekä ideoiden vaihtoa.

Hein peräänkuuluttaa museoiden persoonallisia ja muistettavia identiteettejä ja kannustaa hyödyntämään eroja ja erikoistumista. Hän varoittaa siitä, etteivät museot saa muuttua toisiaan muistuttavaksi massaksi. Hein toteaa, että museot voivat olla niitä harvoja paikkoja maailmassa, joissa ihmisten välisiä eroja ei tukahduteta. (Hein 2000, 150-151.) Elämyskeskeisyyden ei tulisi siis merkitä sitä, että kaikki museot yrittävät tuottaa elämyksiä samalla tavalla, museoiden eroista voi löytyä avain erilaisiin ja muistettaviin elämyksiin. Erilaisuuttaan vaalivat museot voivat esimerkiksi kannustaa myös kävijöitään yhteisöjään näyttämään ja hyödyntämään erityislaatuisuuttaan ja olemaan ylpeitä eroistaan.

Hein (2000, 108) varoittaa elämyskeskeisyyteen siirtymisen voivan aiheuttaa museoiden ainutlaatuisuuden ja persoonallisuuden menettämisen. Tämä on mielestäni merkityksellinen huomio, joka ansaitsisi laajempaa keskustelua museoalalla.

Tutkimuksen edistymisen myötä olen pohtinut yhä enemmän objektilähtöisyyttä objektiakeskeisyyden sijaan. Ajatusta siitä, ettei museoiden tarvitse, eikä kannata luopua objekteistakaan, vaan hyödyntää niitä yhä laajemmin. Kuitenkaan museon alkuperäistä merkitystä, maailmojen ja kulttuurien tallentamista, unohtamatta.

Osallisuus tuntuu nousevan museoiden elämyseskeisyydessä yhä uudelleen esiin. Näen osallisuuden yhtenä selkeänä ja konkreettisenä toimintatapana, joka on muuttunut yhä merkittävämmäksi museossa elämyseskeisyyden myötä. Osallistumisen ja osallisuuden teemat ovat kiinnostaneet minua pitkään ja olen kerännyt tämän tutkimuksen liitteen erilaisia tapoja ymmärtää, hyödyntää ja arvioida osallisuutta. Toivon liitteen esimerkkien syventävän ajatusta siitä, miten ja miksi osallisuus on tullut osaksi elämyseskeistä museotoimintaa. Ja muistuttavan myös, että osallisuus vaatii toteutuakseen selkeää lähtökohtien ja tavoitteiden määrittelyä, aitoa dialogia sekä uskallusta heittäytyä projekteihin, joiden lopputulosta ei voida ennalta tietää.

Museoissa tapahtuva muutos johtaa myös uudenlaisen osaamisen ja asiantuntijuuden tarpeeseen. Elämyksiin keskittyvä ja osallistavia työtapoja hyödyntävä museo tarvitsee uudenlaista ammattilaisuutta, jossa asiantuntijaroolia ravistellaan. Toimiminen mahdollistajana, välittäjänä, keskustelun herättäjänä ja elämysten tuottajana ei ole yksinkertainen ja helppo muutos. Kun tavoitteena on tuottaa kokemuksia ja erityisesti elämyksiä on otettava myös vastuuta siitä, miten nuo kokemukset vaikuttavat yleisöön. Vaikka kokemukset itsessään eivät ole moraalisia tai moraalittomia, niillä voi olla moraalisia seurauksia muistuttaa Hein (2000, 101) ja museon on kannettava vastuu tuollaisista seurauksista. Kaitavuoren (2009b, 231) mukaan uudenlaisen asiantuntijuuden ja museotoiminnan kriitikot pelkäävät sisältöjen ohentumista, laadun heikkenemistä ja suodattamattoman tiedon riskejä, mahdollisuudet taas löytyvät moniäänisyydestä ja uusien puolien esiintuomisesta.

Museoiden on uskallettava olla avoimempia, keskustelevampia ja valta-asemaansa kriittisesti tarkastelevia. Myös museoammattilaisilta ja asiantuntijoilta vaaditaan rohkeutta toimia mahdollistajana ja välittäjänä, joka rohkaisee moniääniseen keskusteluun ja on tarvittaessa valmis kyseenalaistamaan omia ja museon kantoja ja toimintatapoja. Kes-

keistä on yleisöjen kuunteleminen ja tuon kuullun ja opitun arvostaminen ja hyödyntäminen. Muutokseen, uuden osaamisen hankkimiseen ja keskusteluun yleisöjen kanssa tarvitaan myös aikaa ja kykyä sietää epävarmuutta ja keskeneräisyyttä. Muutoksessakin on hyvä muistaa museoiden vahvuudet; niiden ammattimainen, osaava ja innostunut henkilökunta ja ainutlaatuiset objektit.

Ole tiivistänyt tähän ne keskeisimmät asiat, jotka tämän tutkimuksen myötä muutoksessa objektikeskeisyydestä elämyseskeisyyteen ovat nousseet esille:

- museoissa on siirrytty yhä enemmän elämys- ja ihmiseskeisyyteen
- muutos on aina ollut läsnä museoissa ja museot reagoivat ympäröivän maailman muutoksiin
- muutos, hetkellisyys ja ajallisuus ovat osa museotoimintaa, joita voi käyttää myös voimavaroina
- elämyseskeisyys edellyttää keskustelua elämysten tuottamisesta, niillä tavoitelluista päämääristä ja elämysten arvaamattomuudesta ja henkilökohtaisuudesta
- elämyseskeisyys voi tarkoittaa museo-objektin aseman muutosta, mutta elämysten roolin kasvamisen ei tarvitse tarkoittaa objektilähtöisyydestä luopumista
- museo-objektin rooli voi olla keskustelun herättäjä, se voi toimia ihmisiä yhdistävänä sosiaalisena objektina
- museot ovat ottaneet aktiivisemmän roolin, jossa ne näyttäytyvät arvojen muokkaajina ja luojina, jotka voivat haastaa kävijöitään ajattelemaan uusilla tavoilla
- museoiden ei tarvitse luopua erityisyydestään ja erilaisuudestaan, vaikka elämysten rooli kasvaa, erilaisuus ja muistettavuus voi olla vahvuus
- osallisuus on yksi tapa tuottaa elämyksiä ja merkityksen tunnetta
- osallisuudessa tärkeää on vuoropuhelu, tasavertaisuus, kuunteleminen sekä avoimuus tavoitteista ja toimintatavoista
- elämyseskeisyys ja osallisuus museoissa tarvitsevat toteutuakseen uudenlaista osaamista ja asiantuntijuutta
- elämyseskeisyys ja sen mukanaan tuomat toimintatavat, kuten osallisuus, vaativat myös kriittistä tarkastelua museotalalla

Museoiden elämyseskeisyys ja osallistava toiminta ansaitsevat tarkempaa pohdintaa ja tutkimusta. Mielenkiintoista olisi esimerkiksi selvittää millaisia elämyksiä kävijät ko-



kevat saavansa museoista ja mikä on se asia, joka elämyksen laukaisee. Onko elämyksien kannalta tärkeintä näyttelyn kerronta, tarinat, visuaalisuus, objektit tai vuorovaikutus, vai näiden yhdistelmä. Mielenkiintoista olisi tutkia museohenkilökunnan asenteiden osaamisen ja toimenkuvien muutosta elämyseskeisyyden näkökulmasta. Myös tutkimusta siitä, mitä on osallisuus, miten se määritellään ja miten se ilmenee museoissa tarvitaan lisää.

Tämä opinnäytetyö prosessi on pitkittynyt alkuperäisistä suunnitelmistani, mutta se on ollut antoisa. Olen saanut mahdollisuuden syventyä itseäni kiinnostaviin aihepiireihin. Olen pitänyt tätä tutkimusta ennen muuta oppimisprosessina, ja se onkin opettanut minulle paljon sekä aiheesta että itsestäni museoammattilaisena. Elämyseskeisyys ja osallisuus ovat minulle tärkeitä työssäni, mutta näen tarvetta kriittiselle keskustelulle niiden arvosta ja toteutustavoista. Tämä tutkimusprosessi on auttanut sanoittamaan niitä huolia, joita olen kokenut elämyksellisyyteen ja osallistavaan toimintaan liittyen. Erityisen tärkeäksi on noussut museon ja sen yleisöjen aitojen tarpeiden ja tavoitteiden ymmärtäminen ja aito dialogi. Toisaalta museoissa tarvitaan ketteryyttä ja uskallusta kokeilla uutta, mutta myös selkeää ja pitkäjänteistä tutkimusta ja keskustelua elämyseskeisyyden vaikutuksista ja merkityksestä museomaailmalle. Museoiden pitkä ja muuttuva historia on osittanut ainakin sen, että museot tuntuvat löytävän paikkansa eri ajoissa ja tilanteissa. Silti museoiden tarvitsee perustella olemassaoloaan, ainutlaatuisuuttaan ja merkitystään yhä uudelleen, niin yleisöille, rahoittajille, yhteiskunnalle kuin yleisöilleenkin.

Heinin (2000 105-106) ajatus museosta paikkana, jossa ihmisten välisiä eroja ei tukahduteta resonoi mielessäni edelleen. Voisiko museon erityislaatuisuus löytyä juuri tästä ajatuksesta? Ehkä juuri tämä erilaisuuksien mahdollistaminen on lopulta tärkeämpää kuin keskustelu objekti- tai elämyseskeisyydestä.

## 5 LÄHTEET

Arnstein, Sherry R. 1969. A ladder of Citizen participation. Julkaisussa JAIP , vol 35, no 4, July 1969. 216-224.

Aurasmaa, Anne 2004. Katsoja kokee ja ymmärtää. Teoksessa Marjatta Levanto & Susanna Pettersson (toim.): Valistus / Museopedagogiikka / Oppiminen – Taidemuseo Kohtaa yleisönsä. Taidemuseoalan kehittämissyksikkö Kehys / Valtion taidemuseo. Hämeenlinna: Karisto, 39-47.

Aurasmaa Anne 2009. Taidemuseo tunteella. Teoksessa Susanna Pettersson (toim.): Tullevaisuuden taidemuseo. Museologia 3, Valtion taidemuseon julkaisusarja. Helsinki: Valtion taidemuseo, 59-75.

Barthes, Roland 2006. The Death of the Author (1968). Teoksessa Claire Bishop (toim.): Participation. Documents of Contemporary Art Series. Lontoo: Whitechapel Gallery ja Cambridge: The MIT Press, 41-45.

Bishop, Claire 2006. Introduction – Viewers as Producers. Teoksessa Claire Bishop (toim.): Participation. Documents of Contemporary Art Series. Lontoo: Whitechapel Gallery ja Cambridge: The MIT Press, 10-17.

Bourriaud, Nicolas 2006. Relational Aesthetics (1998). Teoksessa Claire Bishop (toim.): Participation. Documents of Contemporary Art Series. Lontoo: Whitechapel Gallery ja Cambridge: The MIT Press, 160-171.

Bürger, Peter 2006. The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-garde (2002). Teoksessa Claire Bishop (toim.): Participation. Documents of Contemporary Art Series. Lontoo: Whitechapel Gallery ja Cambridge: The MIT Press, 46-53.

Da Milano, Cristina. Lifelong Learning in Museums and Galleries. Teoksessa Collect & Share. Good Practice. Kansainvälinen työryhmä: Claude Fourteau, Kirsten Gibbs, Kaija Kaitavuori, Margarida Ruas Gil Costa, Venetia Scott, Orlagh Woods, Cristina Da Milano, Carla Padró. Projektiesittely. Collect & Share.

Eco, Umberto 2004. The Poetics of the Open Work (1962). Teoksessa Claire Bishop (toim.): Participation. Documents of Contemporary Art Series. Lontoo: Whitechapel Gallery ja Cambridge: The MIT Press, 20-40.

- Eldridge, Richard, 2009. Johdatus taiteen filosofiaan. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Falk, John H. ja Dierking Lynn D. 2012. The Museum Experience Revisited. Walnut Creek, California: Left Coast Press.
- Foster, Hal 2006. Chat Rooms (2004). Teoksessa Claire Bishop (toim.): Participation. Documents of Contemporary Art Series. Lontoo: Whitechapel Gallery ja Cambridge: The MIT Press, 190-195.
- Hart, Roger A. 1992. Children's Participation: From Tokenism to Citizenship. Innocenti Essays no. 4. Firenze: UNICEF International Child Development Centre Spedale Degli Innocenti.
- Hein, Hilde S. 2000. The Museum in Transition. A Philosophical Perspective. Washington: Smithsonian Books.
- Hein, Hilde S. 2004. Public Art: Thinking Museums Differently. Lanham, MD: Altamira Press.
- Helsingin kaupunki, Avustusten myöntämisperusteet 2020.  
<https://www.hel.fi/kulttuurin-ja-vapaa-ajan-toimiala/fi/avustukset/kulttuurin-avustukset/avustusten-myontamisperusteet> Viitattu 4.10.2020.
- Kaitavuori, Kaija 2004. Museo ja muu maailma – Yhteisöllisyys museon toimintatapana. Teoksessa Marjatta Levanto & Susanna Pettersson (toim.): Valistus / Museopedagogiikka / Oppiminen – Taidemuseo Kohtaa yleisönsä. Taidemuseoalan kehittämissyysikkö Kehys / Valtion taidemuseo. Hämeenlinna: Karisto, 131–139.
- Kaitavuori, Kaija 2009. Museo ja yleisö. Teoksessa Pauliina Kinanen (toim.): Museologia tänään. Suomen museoliiton julkaisuja 57. Jyväskylä: Gummerus, 279–294.
- Kaitavuori, Kaija 2009b. Kustomoitu museo. Teoksessa Susanna Pettersson (toim.): Tulvaisuuden taidemuseo. Museologia 3, Valtion taidemuseon julkaisusarja. Helsinki: Valtion taidemuseo, 225-233.
- Kaitavuori, Kaija 2013. Introduction. Teoksessa Kaija kaitavuori, Laura Kokkonen & Nora Sternfeld (toim.): It's All Mediating. Outlining and Incorporating the Roles of Curating and Education in the Exhibition Context. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, x-xxi.
- Kallio, Kalle 2009. Museon yhteiskunnalliset tavoitteet. Teoksessa Pauliina Kinanen (toim.): Museologia tänään. Suomen museoliiton julkaisuja 57. Jyväskylä: Gummerus, 105-131.
- Kaprow, Allan 2006. Notes on the Elimination of the Audience (1966). Teoksessa Claire Bishop (toim.): Participation. Documents of Contemporary Art Series. Lontoo: Whitechapel Gallery ja Cambridge: The MIT Press, 102-104.
- Kiilakoski T. ja Gretschel A. 2012. Muistiinpanoja demokratiaoppitunnista. Millainen on lasten ja nuorten kunta 2010-luvulla? Nuorisotutkimusverkosto / Nuorisotutkimus-

seura. Verkkojulkaisuja 57.

[http://www.nuorisotutkimusseura.fi/images/julkaisuja/muistiinpanoja\\_demokratiaop\\_pitunnista.pdf](http://www.nuorisotutkimusseura.fi/images/julkaisuja/muistiinpanoja_demokratiaop_pitunnista.pdf) viitattu 1.10.2018.

Kinanen, Pauliina 2009. Museologiset objektit. Teoksessa Pauliina Kinanen (toim.): Museologia tänään. Suomen museoliiton julkaisuja 57. Jyväskylä: Gummerus, 168-186.

Koivunen, Hannele 2007. Nuoret mukaan symbolituotantoon. Teoksessa Kaija Kaitavuori & Arja Miller (toim.): Nuoret ja Kulttuurinen osallisuus. Pedafoonijulkaisu 1, 2007. Helsinki: Museopedagoginenyhdistys Pedaaali ry, 12-14.

Larsen, Lars Bang 2006. Social Aesthetics (1999). Teoksessa Claire Bishop (toim.): Participation. Documents of Contemporary Art Series. Lontoo: Whitechapel Gallery ja Cambridge: The MIT Press, 172-183.

Levanto Marjatta 2004. Temppeleissä ja toreilla - Oppimisesta taidemuseossa. Teoksessa Marjatta Levanto & Susanna Pettersson (toim.): Valistus / Museopedagogiikka / Oppiminen – Taidemuseo Kohtaa yleisönsä. Taidemuseoalan kehittämissyksikkö Kehys / Valtion taidemuseo. Hämeenlinna: Karisto, 49-63.

Lindfors, Anna 2009. Taidetta ulkopuolella. Teoksessa: Susanna Pettersson (toim.): Tullevaisuuden taidemuseo. Museologia 3, Valtion taidemuseon julkaisusarja. Helsinki: Valtion taidemuseo, 195-205.

Linko, Maaria (1998). Aitojen elämysten kaipuu. Yleisön kuvataiteelle, kirjallisuudelle ja museoille antamat merkitykset. Nykykulttuurin tutkimuksen yksikön julkaisuja 57, Jyväskylän yliopisto.

Mattila, Mirva (toim.) 2018. Mahdollisuuksien museo - Opetus- ja kulttuuriministeriön museopoliittinen ohjelma 2030. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2018:11. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.

Moilanen Pentti; Räihä Pekka 2010. Merkitysrakenteiden tulkinta. Teoksessa Aaltola, Juhani; Valli, Raine (toim.): Ikkunoita tutkimusmetodeihin II. PS-kustannus. Juva, WS Bookwell oy, 46-69.

Museolaki 314/2019. <https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2019/20190314> Viitattu 5.7.2020.

Museovirasto 2018. Tilastokortti 2/2017: Museokäynnit jatkoivat kasvuaan vuonna 2017.

[https://www.museotilasto.fi/tiedostot/museovirasto/files/Tilastokortti%202\\_2017.pdf](https://www.museotilasto.fi/tiedostot/museovirasto/files/Tilastokortti%202_2017.pdf) Viitattu 12.3.2019

Museot Innovaatioalustoina –hanke 2018. <https://www.museoinno.fi>. Viitattu 1.9.2018.

Pettersson Susanna 2004. Museo, monitaidekeskus, mielentila – Taiteiden toiminta museossa. Teoksessa Marjatta Levanto & Susanna Pettersson (toim.): Valistus / Museopedagogiikka / Oppiminen – Taidemuseo Kohtaa yleisönsä. Taidemuseoalan kehittämissyksikkö Kehys / Valtion taidemuseo. Hämeenlinna: Karisto, 99-113.

- Pettersson Susanna (toim.) 2009. Tulevaisuuden taidemuseo. *Museologia* 3, Valtion taidemuseon julkaisusarja. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Pettersson Susanna 2009b. Taidemuseoiden tulevaisuuksien historia. Teoksessa Susanna Pettersson (toim.): *Tulevaisuuden taidemuseo. Museologia* 3, Valtion taidemuseon julkaisusarja. Helsinki: Valtion taidemuseo, 17-44.
- Raivio H. ja Karjalainen J. 2013. Osallisuus ei ole keino tai väline, palvelut ovat! Osallisuuden rakentuminen 2010-luvun tavoite- ja toimintaohjelmissa. Teoksessa Taina Era (toim.): *Osallisuus – oikeutta vai pakkoa? Jyväskylän ammattikorkeakoulun julkaisuja* 156, 12-34.
- Rancière, Jacques 2006. *Problems and Transformations in Critical Art* (2004). Teoksessa Claire Bishop (toim.): *Participation. Documents of Contemporary Art Series*. Lontoo: Whitechapel Gallery ja Cambridge: The MIT Press, 83-93.
- Rönkkö, Marja-Liisa 2009. Museoiden idea ja historia. Teoksessa Pauliina Kinanen (toim.): *Museologia tänään. Suomen museoliiton julkaisuja* 57. Jyväskylä: Gummerus, 70-92.
- Rönkkö, Marja-Liisa 2009b. Jokainen aika luo oman museonsa. Teoksessa Susanna Pettersson (toim.): *Tulevaisuuden taidemuseo. Museologia* 3, Valtion taidemuseon julkaisusarja. Helsinki: Valtion taidemuseo, 119-150.
- Salonlahti, Outi ja Salovaara Sari 2014. Kaikkien taidemuseo? Raportti Kaikkien taidemuseo –strategian toteutumisesta Valtion taidemuseossa 2009-2013. *Kulttuurista kaikille –palvelun julkaisuja* 4/2014. *Kulttuurista kaikille –palvelu / Yhdenvertaisen kulttuurin puolesta ry ja Kansallisgalleria*.
- Simon, Nina 2010. *The Participatory Museum*. Santa Cruz; Museum 2.0.
- Sternfeldt, Nora 2013. That certain Savoir/Pouvoir: Gallery Education as a Field of Possibility.. Teoksessa Kaija Kaitavuori, Laura Kokkonen & Nora Sternfeld (toim.): *It's All Mediating. Outlining and Incorporating the Roles of Curating and Education in the Exhibition Context*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 1-7.
- Stewen, Riikka 2009. Horisontissa museo. Teoksessa Susanna Pettersson (toim.): *Tulevaisuuden taidemuseo. Museologia* 3, Valtion taidemuseon julkaisusarja. Helsinki: Valtion taidemuseo, 151-156.
- Suomen perustuslaki 11.6.1999/731.  
<http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1999/19990731> Viitattu 20.11.2019
- Taivassalo, Eeva-Liisa ja Levä Kimmo 2012. *Museokävijä 2011*. Suomen museoliitto ry.  
[https://www.museoliitto.fi/doc/SML\\_Museokavija\\_2011\\_uusi.pdf](https://www.museoliitto.fi/doc/SML_Museokavija_2011_uusi.pdf) Viitattu 1.9.2019.
- Terveystieteiden tutkimuskeskus 2015. *Lastensuojelun käsikirja: lapsen osallisuus*.  
<https://thl.fi/fi/web/lastensuojelun-kasikirja/tyoprosessi/lapsen-osallisuus> Viitattu 20.11.2017

Turpeinen Outi 2005. Merkityksellinen museoesine. Kriittinen visuaalisuus kulttuurihistoriallisen museon näyttelysuunnittelussa. Tampere: Tammer paino Oy.

Virolainen, Jutta 2015. Kulttuuriosallistumisen muuttuvat merkitykset. Katsaus taiteeseen ja kulttuuriin osallistumiseen, osallisuuteen ja osallistumattomuuteen. Cuporen verkkojulkaisuja 26. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö Cupore.

## **LIITE - OSALLISUUS**

Tämän tutkimuksen myötä olen yhä enemmän kiinnittänyt huomiota siihen, miten tärkeäksi koettu ja toistuva toimintamalli ja arvo osallisuudesta on museokentällä tullut. Kuitenkin osallisuus jää usein ilman tarkempaa määrittelyä ja sillä tunnutaan tarkoittavan hyvin monenlaista osallisuutta. Jotta osallisuuden tärkeydestä ja mielekkyydestä osana museotoimintaa voidaan keskustella, tulee ensin pohtia mitä osallisuus pitää sisällään. Ymmärtävätkö museotoimijat osallisuuden keskenään samalla tavalla, entäpä rahoittajat tai päättäjät? Ja mikä on osallistujien tai osallistettavien rooli tässä kaikessa? Mitä he toiminnalta haluavat, tarvitsevat ja lopulta saavat?

Olen koonnut tähän liitteeseen erilaisia näkökulmia osallisuuteen ja tapoja määritellä, luokitella tai mitata sen toteutumista. Toivon tämän liitteen tuovan lisäarvoa ja konkreettisia esimerkkejä tutkimukseeni liittyen, sillä näen osallisuuden olevan yksi tärkeä trendi elämystä korostavassa museotoiminnassa.

Jutta Virolaisen Kulttuuripolitiikan tutkimussäatiö Cuporelle vuonna 2015 tekemässä katsauksessa taiteeseen ja kulttuurin osallistumiseen, osallisuuteen ja osallistumattomuuteen todetaan yhtenä johtopäätöksenä, että sekä tutkimuksessa että politiikassa kulttuuriin osallistumista kuvaava käsitteistö on kirjavaa ja monitulkintaista. Virolaisen mukaan osallistumisen ja osallisuuden käsitteillä voidaan tarkoittaa monia eri asioita, mutta siitä huolimatta käsitteet määritellään harvoin selkeästi. (Virolainen 2015, 91.)

Osallisuutta voidaan lähestyä lukuisista näkökulmista, se voi olla lakisääteinen oikeus, tapa ehkäistä syrjäytymistä, keino antaa vaikutusmahdollisuuksia yhteisöille ja yksilöille tai oikeus omaan kulttuuriinsa osallistumiseen. Osallisuutta voidaan tarkastella niin poliittisista kuin sosiaalisista näkökulmista, kulttuuripolitiikan ja kulttuurin osallistumisen

näkökulmista tai arkisemmin yksilötasolla mahdollisuuksina ottaa osaa taiteeseen ja kulttuuriin joko aktiivisena toimijana tai muiden tuottaman aineiston kokijana.

Osallisuudesta puhuttaessa puhutaan myös osallistumisesta ja toisinaan osallistamisesta. Osallistuminen on arkikielessäkin yleinen käsite, jolla tarkoitetaan jossakin mukana olemista. Osallisuuden käsite kuvaa usein yhteisöllisyyttä, kuulumista ja osallistumista yhteisön tai yhteiskunnan toimintaan. Sen mielletään olevan enemmän kuin osallistumista. (Virolainen 2015, 93.) Usein nämä termit tuntuvat sekoittuvan, varsinkin arkikielessä. Osallisuus, kuten osallistuminenkin, on moninainen ja vaikeasti rajattava käsite. Osallisuudesta käytetään englanninkielisessä tutkimuksessa usein käsitteitä *social inclusion* ja *engagement*. Myös *participation* on useissa tutkimuksissa suomennettu osallisuudeksi. (Virolainen 2015, 93.)

Osallisuus liittyy myös vahvasti kansalliseen ja kansainväliseen kulttuuri- ja sosiaalipoliitiikkaan. Raivio ja Karjalainen toteavat, että osallisuuden edistäminen kuuluu sekä Suomen valtion että Euroopan unionin tavoitteisiin, joissa osallisuus on nostettu yhdeksi keskeiseksi keinoksi torjua köyhyyttä ja ehkäistä syrjäytymistä. He huomauttavat, että käsitteen ”löysyys” jättää tilaa monenlaiselle toiminnalle, jota voidaan kontekstista riippuen tulkita ja arvioida hyvin eri tavoin. He näkevätkin osallisuuden kattomääritelmänä, joka kerää alleen erilaisia näkökulmia ja lähestymistapoja käsitteineen. (Raivio & Karjalainen 2013, 12.)

Osallisuuden voi nähdä sisältävän sekä poliittisia että sosiaalisia ulottuvuuksia. Erilaiset tulkinnat eivät ole toisiaan poissulkevia, mutta niiden institutionaalisten perustojen erilaisuus on huomionarvoista, muistuttaa Virolainen. Tarkasteltaessa osallisuutta poliittisesta ulottuvuudesta keskiöön nousevat demokratia, aktiivinen kansalaisuus ja päätöksentekojärjestelmä. Sosiaalisesta ulottuvuudesta katsoen puhutaan yhteisön tasolla turvallisuudesta ja toimintakyvystä. Yksilötasolla taas keskiössä ovat perusturva ja mahdollisuus elää kansalaisena samanlaisessa elämänmuodossa kuin ympärillään näkee. (Virolainen 2015, 93-94.)

Osallisuuden voidaan nähdä laajassa mielessä ulottuvan valtion ja kunnan virallisista tahoista aina ruohonjuuritason kansalaistoimintaan. Poliittisen ulottuvuuden tästä näkökulmasta osallisuuden vastakohdaksi nousee pikemmin passiivisuus kuin osatto-



muus, sillä aktiivinen poliittinen toiminta voidaan nähdä enemmän tahdon ja toimintamahdollisuuksien kuin köyhyyden tai syrjäytymisen asiana. Kulttuurin näkökulmasta osallisuuden poliittiseen ulottuvuuteen liittyy kulttuurisen kansalaisen käsite ja se voi pitää sisällään kulttuuriin osallistumisen mahdollisuuksien edistämistä tai kansallisen oikeuden harjoittaa omia kulttuurisia oikeuksiaan. (Kangas 2002, Virolaisen 2015, 94 mukaan.)

Lasten ja nuorten yhteiskunnallista osallisuutta tutkineet Kiilakoski ja Gretschel (2012, 5) kiteyttävät, että osallisuus on perimmiltään kokemus: miltä lapsista ja nuorista eri yhteisöissä tuntuu. Heidän mukaansa on tärkeää tarkastella, että ollaanko lapsille ja nuorille valmiita jakamaan todellista valtaa. Tämä sama määritelmä osallisuudesta tunteena, ja kysymys todellisen vallan antamisesta, on mielestäni myös museonäkökulmasta katsotun osallisuuskeskustelun keskiössä.

## **Osallisuus lakisääteisenä oikeutena**

On syytä erottaa milloin mahdollisuudesta osallistua ja osallisuudesta puhutaanko lakitermeinä. Jo Suomen perustuslaki ottaa kantaa osallisuuteen lakisääteisenä oikeutena ja §14:ssa todetaan, että *”Julkisen vallan tehtävänä on edistää yksilön mahdollisuuksia osallistua yhteiskunnalliseen toimintaan ja vaikuttaa häntä itseään koskevaan päätöksentekoon.”* Perustuslain §14:n nimi on vaali- ja osallistumisoikeudet ja tässä laissa osallisuus nähdään nimenomaan yhteiskunnallisena oikeutena, joka tulee turvata. (Suomen perustuslaki 11.6.1999/731.)

Lasten ja nuorten oikeutta osallisuuteen valvovat useat lait ja säännökset. Terveiden ja hyvinvoinnin laitos toteaa lastensuojelun käsikirjassaan seuraavasti: *”Lapsen osallisuudessa on kyse siitä, miten hän voi olla mukana määrittämässä, toteuttamassa ja arvioimassa hänen etunsa turvaamiseksi tehtävää työtä. Mahdollisuus olla osallisena ja mukana asioiden käsittelyssä itselle merkittävissä yhteisöissä on ratkaisevaa ihmisen identiteetin kehittymisen kannalta. Kyse on yhdestä kasvun ja kehityksen perusedellytyksestä. Osallistumisen kautta opitaan olemaan ja elämään yhdessä.”* Tässä tapauksessa lapsella tarkoitetaan kaikkia alle 18-vuotiaita kansalaisia ja kansallisen lainsäädännön perustana toimii YK:n lapsenoikeuksien sopimus. Lapsenoikeuksien sopimuksen §12 toteaa, että

osallisuus on yksi kaikkea viranomaistoimintaa läpäisevä perusoikeus. (Terveyden ja hyvinvoinnin laitos 2015.) Tässä tapauksessa osallisuus käsitetään siis lakisääteisenä oikeutena saada tietoa itsestään ja oikeutena lausua näkemyksensä itseään koskevissa asioissa.

On muistettava, että osallisuus lakien ja säädösten näkökulmasta eroaa siitä, miten sen merkitystä tulkitaan arjessa ja museokontekstissa. Museo voi toki tukea osallisuutta myös yhteiskunnallisena oikeutena, mutta useammin osallisuus museokontekstissa eroaa selkeästi osallisuudesta lain tarkoittamassa kontekstissa. Halusin nostaa tämän esimerkin esiin erottaakseni osallisuuden käsitteestä sen lakiteksteissä esiintyvän merkityksen, joka harvoin on tulkinnan keskiössä puhuttaessa osallistumisen mahdollisuuksista ja osallisuudesta museokontekstissa.

Myös museolaki puhuu osallisuudesta ja siihen liittyvistä teemoista. Sinä määritellään lain tavoitteiksi *1) ylläpitää ja vahvistaa yksilöiden ja yhteisöjen ymmärrystä ja osallisuutta kulttuurista, historiasta ja ympäristöstä, 2) edistää kulttuuri- ja luonnonperinnön sekä taiteen säilymistä tuleville sukupolville, 3) edistää yhteisöllisyyttä, jatkuvuutta ja kulttuurista moninaisuutta ja 4) edistää sivistystä, hyvinvointia, yhdenvertaisuutta ja demokratiaa.* (Museolaki 314/2019.) Heti lain ensimmäisessä pykälässä siis mainitaan osallisuus kulttuuriin, historiaan ja ympäristöön, sekä yhteisöllisyys ja kulttuurinen moninaisuus sekä hyvinvointi, yhdenvertaisuus ja demokratia. Kaikki nämä teemat toistuvat osallisuuskeskustelussa tiiviiseen tahtiin.

Museolain toisessa artiklassa määritellään museotoiminnan tarkoitus; *1) kulttuuri- ja luonnonperinnön sekä taiteen tallentaminen ja säilyttäminen, 2) aineistoja ja muita sisältöjä koskevan tutkimuksen edistäminen ja hyödyntäminen, 3) aineistojen ja tiedon saavuuden, saavutettavuuden ja käytön edistäminen, 4) kulttuuri- ja luonnonperinnön sekä taiteen esittäminen ja elämysten tarjoaminen ja 5) yleisötyö, vuorovaikutus sekä opetuksen ja kasvatuksen edistäminen.* (Museolaki 314/2019.) Laki määrää museot toteuttamaan toiminnassaan edellä mainittuja asioita, kuten saavutettavuutta, elämysten tarjoamista sekä vuorovaikutusta. Tässä tutkimuksessa tullaan paljon käsittelemään elämysten roolia ja asemaa museokentällä ja pohtimaan museoparadigman muutosta objektikeskeisyydestä elämyseskeisyyteen. Silloin on mielenkiintoista muistaa, että Mu-

seolaki jo velvoittaa museoita tarjoamaan elämyksiä. On myös hyvä muistaa Museolain ja lain vaikutus koko museoalan kehittämiseen ja rahoitukseen.

## **Sosiaalinen osallisuus, osallistuminen ja osallistavuus**

Osallisuus sosiaalisena ulottuvuutena (*l'inclusion sociale*) sai alkunsa sosiologisena käsitteenä Ranskasta. 1900-luvun puolivälissä siitä tuli Euroopan unionin yleinen tavoite ja ajatus levisi myös jäsenmaiden politiikkoihin. Tuolloin osallisuuden vastakohtana nähtiin syrjäytyminen (*l'exclusion sociale*) ja se korvasi köyhyyden käsitteen. (Belfiore 2002, Virtasen 2015, 94 mukaan.) Yhteiskunnalliseen toimintaan liittyy siis ajatus sosiaalisesta osallisuudesta ja kyse on erityisesti sosiaalisen osattomuuden ehkäisystä.

Kaija Kaitavuori (2004, 139.) ehdottaa käytettäväksi englanninkieliselle termille *social inclusion* suomenkielistä termiä osallistavuus. Hänen mukaansa tällöin ajatuksena on vahvistaa kulttuurin asemaa hyvinvointiyhteiskunnan osana ja kehittää museon mahdollisuuksia yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen yleisöä osallistamalla. Virolainen (2015, 94) huomauttaa, että sosiaalista syrjäytymistä on mahdollista tarkastella prosessinäkökulmasta, jolloin yhteiskunnallisia ja sosiaalisia ongelmia ei nähdä syrjäytymisdiskurssin tapaan yksilöä syyllistävinä, vaan osallisuus hahmotetaan toimintana ja tuon toiminnan lisääminen yhteiskunnan tehtävänä.

Sosiaalisesta ulottuvuudesta katsoen kulttuurisesta osallisuudesta voidaan huolehtia joko yhteisön tai yksilön näkökulmasta. Yhteisötasolla huomio kiinnittyy turvallisuuteen ja toimintakykyyn, yksilötasolla perusturvaan ja mahdollisuuteen elää kansalaisena samanlaisessa elämänmuodossa kuin ympärillään näkee. Yksilötasolla osallisuus syntyy voimaantumista, identiteetistä ja elämänhallinnanvalmiuksista. Syrjäytymisen vastaisessa työssä osallisuutta voidaan tarkastella myös tilastojen, kuten tulonjakotilastojen, kautta. (Virolainen 2015, 94.)

Lasten ja nuorten näkökulmasta katsottuna osallisuus nähdään usein syrjäytymisen ehkäisemisen näkökulmasta. Tällöin ajatellaan, että osallisuuden avulla lapsen tai nuoren on mahdollista välttää syrjäytyminen tai päästä takaisin normaaliyhteiskunnan piiriin. Kyseessä on osallisuuden edellytyksinä olevien sosiaalisten suhteiden vahvistamisesta. Sosiaaliseen osallisuuteen tähtäävät toimenpiteet voidaan kohdistaa erityistarpeissa

oleviin lapsiin ja nuoriin, mutta toisaalta osallisuuden sosiaaliset puolet koskevat kaikkia lapsia ja nuoria.

Virolaisen (2015, 95) mukaan kiinnostus kulttuuriin osallistumisen lisäämiseen on osa laajempaa kansalaisten osallistamisen kysymystä yhteiskunnassa. Hänen mukaansa toimenpiteet kansalaisten osallistamis- ja vaikutusmahdollisuuksien lisäämiseksi juontavat juurensa 1970- ja 80-luvuille, mutta ovat konkretisoituneet kunnallista demokrati-aa ja sen vahvistamista edistäviksi hankkeiksi erityisesti 1990-luvulla. Näitä hankkeita yhdistää huoli äänestysprosentin laskusta ja kansalaisten vähäisestä kiinnostuksesta luottamustehtäviä kohtaan.

Kulttuuripolitiikka heijastelee laajempia poliittisia keskusteluja ja painotuksia. Raivio ja Karjalainen toteavat, että 2010-luvun politiikka- ja hyvinvointiohjelmissa osallisuus hahmottuu sekä tavoitteeksi että keinoksi lisätä ja edistää yhteiskunnan tasa-arvoa ja sosiaalista koheesiota. Tällöin heidän mukaansa lähtöoletus on, että osallisuuden lisääminen kasvattaa yksilötason hyvinvointia, mikä taas heijastuu yhteiskuntaan sosiaalisena kestävyyttenä, eheytenä ja luottamuksen lisääntymisenä. Heidän tutkimuksessaan keskeisimmiksi keinoiksi köyhyyden, eriarvoisuuden ja syrjäytymisen torjunnassa nousivat työnteko ja työmarkkinoille kiinnittyminen ja osallisuus työelämässä nähdään yhtenä yhteiskunnallisen osallisuuden tärkeimpänä muotona. (Raivio & Karjalainen 2013, 12.)

Tällainen työllisyyspoliittinen näkökulma osallisuuteen nousee omien kokemusteni mukaan harvemmin esille museoissa, mutta toki museoissakin voidaan toteuttaa ja on toteutettukin erilaisia työllistymiseen tähtääviä hankkeita. Eräs esimerkki on 2017-2019 käynnissä ollut Museot Innovaatioalustoina -hanke, jossa kehitettiin uusia tapoja käyttää museota sekä kokeiltiin, miten museot voivat toimia yhteiskunnallisen keskustelun alustoina. Hankkeen tavoitteena oli kehittää korkeakouluopiskelijoiden innovaatiotaitoja, mahdollisuuksia yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen sekä vahvistaa työelämätaitoja. (Museot Innovaatioalustoina -hanke, 2018)

Museopoliittisessa ohjelmassa todetaan, että *”museo- ja kulttuuriperintöalalla tavoitteena on rakentaa avoimempia toimintatapoja tukemaan yksilöiden ja yhteisöjen vaikuttamismahdollisuuksia. Museoiden on pystyttävä perustelevaan ja lunastamaan asemansa*

*yhteisen keskustelun paikkoina ja kannanottajina.”* Ja, että *”Museoiden sosiaalisessa tehtävässä korostuvat yhteisölliset ja vuorovaikutteiset toimintamallit, jotka lisäävät mahdollisuuksia ihmisten osallistumiselle ja sen myötä voivat vaikuttaa myös syrjäytymisen ja eriarvoisuuden vähentämiseen.”* Näin museoalan kehitystä ohjaava Opetus- ja kulttuuriministeriön laatima ohjelma linjaa vahvasti museot yhteiskunnallisiksi toimijoiksi juurikin vaikutusmahdollisuuksien ja keskustelun mahdollistajien näkökulmasta, lisäksi ohjelma antaa museoille tehtävän toimia niin, että ne lisäävät ihmisten osallistumista ja ehkäisevät esimerkiksi syrjäytymistä. Näin museolle syntyy merkittävä sosiaalipoliittinen rooli., huomauttaa Mattila. (Mattila 2018, 10-11.)

Tyypillisesti hyvinvointiin liittyvissä hankkeissa ja ohjelmissa pyritään edistämään vaikeassa tilanteessa olevien ihmisten osallistumista ja osallisuutta kulttuurielämään ja yhteiskuntaan, tukemaan arjessa jaksamista, parantamaan elämänlaatua ja lisäämään yhteisöllisyyttä sekä ehkäisemään syrjäytymistä. Tyypillistä näille hankkeille on myös kehitellä hyvinvointipalvelujen tuottamisen malleja. Myös kolmannelle sektorille suunnatut toiveet yhdistysten ja järjestöjen osuuden kasvattamisessa palvelujen tuotannossa näkyvät hankkeissa. (Virolainen 2015, 99.) Ei siis ihmekään, jos museot kokevat olevansa vierailta vesillä ja valtaviin paineiden alla luoviessaan sosiaalisen osallisuuden, poliittisten päämäärien ja taiteen ja kulttuurin hyvinvointivaikutusten viidakossa.

Sosiaalisen ulottuvuuden tavoitteet eivät aina välttämättä nivoudu ongelmattomasti kulttuurilaitosten toimintaan, huomauttaakin Virolainen (2015, 94) ja jatkaa Kawashiman (2006) tutkimukseen viitaten, että sosiaalisen osallisuuden määritelmä, sekä sen yhteys kulttuurialan toimijoiden työhön jää usein epäselväksi. Vaikka osallisuuden voidaan tulkita laajentavan yleisön näkökulmaa, on se myös vienyt taide- ja kulttuurilaitokset vieraalle alueelle, jossa pyritään luonteeltaan olennaisesti ei-kulttuurisiin tavoitteisiin.

## **Kulttuuriin osallistuminen ja osallisuus**

Kulttuuriin osallistumisen ja osallisuuden käsitteitä käytetään usein synonyymeinä ja merkityksiä ei aina määritellä, toteaa Virolainen. Lisäksi osallistumisen, osallisuuden ja osallistumattomuuden käsitteisiin linkittyy muita käsitteitä, joiden merkityseroja ja

suhdetta toisiin käsitteisiin ei aina tuoda ilmi. Uhkana on hänen mukaansa, että puhe osallistumisesta jää kulttuuripolitiikassa yleisluontoiseksi ja eri toimijat ymmärtävät käsitteet ja niiden merkitykset eri tavoin. Virolaisen mielestä kulttuuripolitiikassa tulisikin enemmän keskustella osallistumisen, osallisuuden ja osallistumattomuuden käsitteistä ja siitä mitä niillä tarkoitetaan. (Virolainen 2015, 91-92.)

Kulttuuriin osallistumisesta voidaan puhua suhteessa yksilöön, yhteisöön tai yhteiskuntaan. Osallistumista voidaan tarkastella kulttuurin kentän sisäisenä ilmiönä tai enemmän yhteiskunnallisena ilmiönä, kuten aktiivisen kansalaisuuden rakentumisen ja palvelusäلتöihin vaikuttamisen näkökulmista. Voidaan sanoa, että kulttuuri syntyy kaikkien yksilöiden toiminnasta, mutta onko meillä kaikilla mahdollisuus vaikuttaa siihen minkälaista kulttuuria museoissa tallennetaan ja esitellään?

Museopoliittisessa ohjelmassa on nostettu yhdeksi neljästä museoalan arvot 2030 -yläkohdaksi *yhteisöllisyys ja vuorovaikutteisuus*. Tällä arvolla tarkoitetaan sitä, että yhteisöillä on mahdollisuus osallistua kulttuuriperinnön määrittelyyn. Tämä osallistuminen taas mahdollistaa osallistumisen rohkeaan ja vuorovaikutteiseen toimimiseen yhteiskunnassa. (Mattila 2018, 12.) Kun museoala soveltaa uutta Museopoliittista ohjelmaa on mielenkiintoista nähdä, miten tämä konkreettisesti toteutuu. Miten mahdollisuus osallistumiseen luodaan ja kenelle sitä tarjotaan?

Museopoliittinen ohjelma visio ja linjaa, että jatkossa museoiden kokoelmat ovat yhteisöjen ja yhteiskunnan voimavara, joita tuodaan aktiivisesti esille. Samalla museot mahdollistavat yhteisöjen osallistumisen kulttuuriperinnön tallentamiseen, esittämiseen ja vaalimiseen. Ohjelmassa todetaankin, että museot eivät yksin voi olla vastuussa kokonimuotoisen kulttuurin tuntemisesta ja siksi on otettava yhteisöt ja ihmiset osaksi prosesseja, joissa määritellään kulttuuriperinnön merkityksellisyyttä ja säilyttämistä. Siinä myös huomautetaan, että museoiden kokoelmat koetaan merkityksellisiksi vain, jos ne ovat saatavilla, saavutettavissa ja aktiivisessa käytössä. (Mattila 2018, 21-23.)

Osallistumista tarkasteltaessa kyse on aina myös osallistumattomuuden tarkastelusta. Kulttuuripolitiikkaan liittyvässä tutkimuskirjallisuudessa osallistumattomuuden tarkastelu tarkoittaa usein ei-kävijöiden tutkimista taide- ja kulttuurilaitosten kontekstissa. Kulttuuriin osallistumisen mittaaminen on haastavaa myös kulttuurin käsitteen vaikeu-

desta johtuen, osallistumattomuuden määrittely on hyvin kontekstisidonnaista. Esi-merkiksi osallistumattomuus saa hyvin erilaisen tulkinnan riippuen käytetäänkö kulttuurin laajaa vai suppeaa käsitettä.<sup>1</sup> Laajan kulttuurin käsitteen myötä voidaan kysyä kuka oikeastaan on ei-osallistuja. Suppean kulttuurin käsitteen mukaan osallistumattomuus näyttäytyy nimenomaan taiteeseen osallistumattomuutena ja julkisten taidelaitosten ei-kävijyytenä ja antaa väkisin puutteellisen kuvan todellisuudesta. (Virolainen 2015, 92-93.)

Virolainen toteaa, että alan tutkimuskirjallisuudesta välittyy siirtyminen vastaanoton tarkastelusta osallistumiseen, jolla usein tarkoitetaan yksilön aktiivista mukanaoloa. Osallisuuden tai osallistavan kulttuurin (*participatory culture*) käsitteillä onkin kuvattu digitaalisen ajan kulttuuria, jolloin sellaiset käsitteet kuten osallistuminen, jakaminen, levittäminen, kierrättäminen, yhteisöllisyys ja liittyminen ovat keskiössä ja joka tapahtuu institutionaalisten rakenteiden ulkopuolella pohjautuen usein populaarikulttuuriin ja viihteeseen. Mediakulttuurin kehityksen mukana tulleet kulttuuristen ilmauksien digitalisoituminen on mahdollistanut teosten uudelleen jakamisen ja muokkaamisen ja hämärtänyt korkean ja matalan kulttuurin sekä ammattilaisuuden ja amatööriyden eroja. (Virtanen 2015, 93.)

## Osallisuuden eri tasoja

Osallisuutta voidaan jaotella monin eri tavoin. Yksi tapa on erotella sosiaalinen, kulttuurinen ja taloudellinen osallisuus toisistaan, kuten edellisessä luvussa. Osallisuutta voidaan myös erotella sen toteutumistasojen mukaan. Tällöin määritellään osallisuutta asteikoilla, joissa toisessa päässä on hyvin vähäinen tai olematon osallisuus ja toisessa päässä kokonaisvaltainen osallisuus.

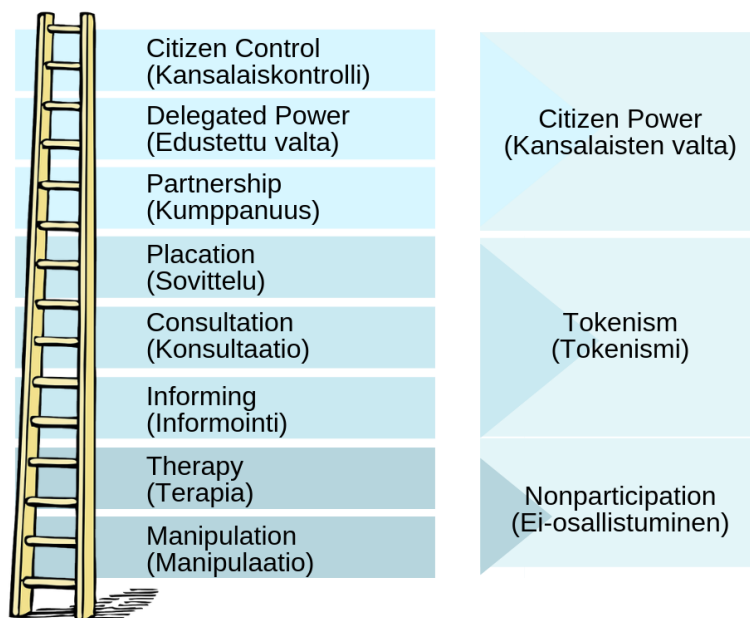
Esittelen seuraavassa lyhyesti Shelly R. Arnsteinin klassista osallisuuden porrasmallia vuodelta 1969. Sivuan myös Roger R. Hartin porrasmallia, joka pohjautuu Arnsteinin

---

<sup>1</sup> Kulttuurin laaja käsite viittaa Virolaisen katsauksessa antropologisempaan, ns. elämäntavalliseen lähestymistapaan. Katsauksessa kulttuurikäsite määritellään Oliver Bennetin vuodelta 1997 olevaan määritelmään, jonka mukaan kulttuuri edustaa kaikkia niitä tekijöitä, jotka konstituoivat elämisen kokemuksen. Kulttuurin suppea merkitys tarkastelee kulttuuria vain taiteen näkökulmasta. (Virolainen 2015, 10.)

malliin. Hartin osallisuuden portaat keskittyvät osallisuuteen lasten ja lastenoikeuksien näkökulmasta. Tämän jälkeen esittelen Nina Simonin *me-to-we -suunnitteluksi* nimeämään viisiportaiseen prosessin, joka on tehty nimenomaan museokentälle. Viimeiseksi esittelen Nina Simonin ajatuksia kontribuutiosta, yhteistyöstä, yhteiskehittelystä ja isännöinnistä osallisuuden näkökulmina, jotka eivät enää ole toisille alisteisia tai nähtävissä porrasmaisena rakenteena, vaan ennemmin tasa-arvoisina osallisuuden lohkoina.

Osallisuutta tutkittaessa ei voi olla törmäämättä Sherry R. Arnsteinin klassiseen osallistumisen porrarakenteeseen vuodelta 1969. Arnstein näkee kansalaisten osallistumisen (*citizen participation*) kansalaisten valtana, hänelle kyse on vallan uudelleenjakamisesta, jonka myötä aiemmin poliittisen ja taloudellisen päätöksenteon prosesseissa sivuutuilla kansalaisilla on mahdollisuus ja valta vaikuttaa tulevaisuuteen ja aikaansaada uudistuksia, joiden myötä he pääsevät osallisiksi yhteiskunnan tuottamista eduista. (Arnstein 1969, 216-217.)



**Kuva 1: Osallisuuden portaat 'A Ladder Of Citizen Participation' Sherry Arnsteinin (1969) mukaan.**

Arnstein käyttää kahdeksanportaista mallia eritelläkseen erilaisia osallistumisen ja osallisuuden muotoja ja tasoja. Alimmalla portaalla on manipulaatio (*manipulation*) ja toiseksi alimmalla terapia (*therapy*). Kaksi alinta porrasta Arnstein luokittelee ei-osallistumiseksi (*nonparticipation*), niillä kyse on osallisuuden illuusiosta, joilla aitojen vaikuttamisen mahdollisuuksien sijaan syntyy vallanpitäjille mahdollisuus opettaa tai



parantaa kansalaisia. Kolmannella portaalla on informointi (*information*) ja neljännellä konsultaatio (*consultation*). Näillä tasoilla kansalaisilla on mahdollisuus kuulla ja tulla kuulluiksi, mutta heiltä puuttuu yhä mahdollisuudet varmistaa se, että heidän mielipiteillään on vaikutusta valtaapitävien toimiin.

Viidennellä tasolla on sovittelu (*placation*), jolloin kansalaisilla on mahdollisuus neuvoa ja ohjeistaa, mutta päätöksentekomahdollisuus pysyy valtaapitävillä. Askelmat 3-5 Arnstein yhdistää tokenismin muodoiksi. (Arnstein 1969, 216-217.) Tokenismin askelmissa korostuu yksilön vaikutusmahdollisuuksien puute. Alimmilla askelmilla kyse on valtaapitävien tärkeäksi määrittelemän tiedon siirtämisestä kansalaisille, yksisuuntaisesta opettamisesta, joka tähtää valtaapitävien mielestä parempaan kansalaisuuteen, muttei anna asianosaisille mahdollisuutta kyseenalaistaa tai vaikuttaa asioihin, joita heille opetetaan. Tokenismin ylimmilläkin asteilla päätöksenteko on tiukasti valtaapitävien käsissä, vaikka kansalaisten mielipiteitä kuunneltaisiinkin.

Portaikon viimeisillä kolmella askelmalla on kyse kansalaisten vallasta (*citizen power*) ja yksilön päätöksentekomahdollisuudet kasvavat korkeammalle mentäessä. Portaalta kuusi löytyy kumppanuus (*partnership*, jossa kansalaiset voivat neuvotella vaihtokau-poista valtaapitävien kanssa. Seitsemännellä portaalla on edustettu valta (*delegated power*) ja korkeimmalta eli kahdeksannelta askelmalla kansalaiskontrolli (*citizen control*). Kahdella ylimmällä tasolla kansalaisilla on suurin osa päätöksentekomahdollisuuksista tai jopa täydellinen johtava ja päättävä asema. (Arnstein 1969, 216-217.) Askelmissa kiteytyy se, miten tavallisesta ”ei-kenestäkään” voi tikkaita ylös kiivettäessä tulla ”joku”, eli hän voi saavuttaa aseman, jossa hänellä on valta päättää kyseessä olevasta asiasta. Arnstein huomauttaa, että hänen laatimansa portaitko on yksinkertaistus, mutta se auttaa hahmottamaan sen, että kansalasten osallistumisella ja osallisuudella, on useita erilaisia ilmenemismuotoja. (Arnstein 1969, 216-217.)

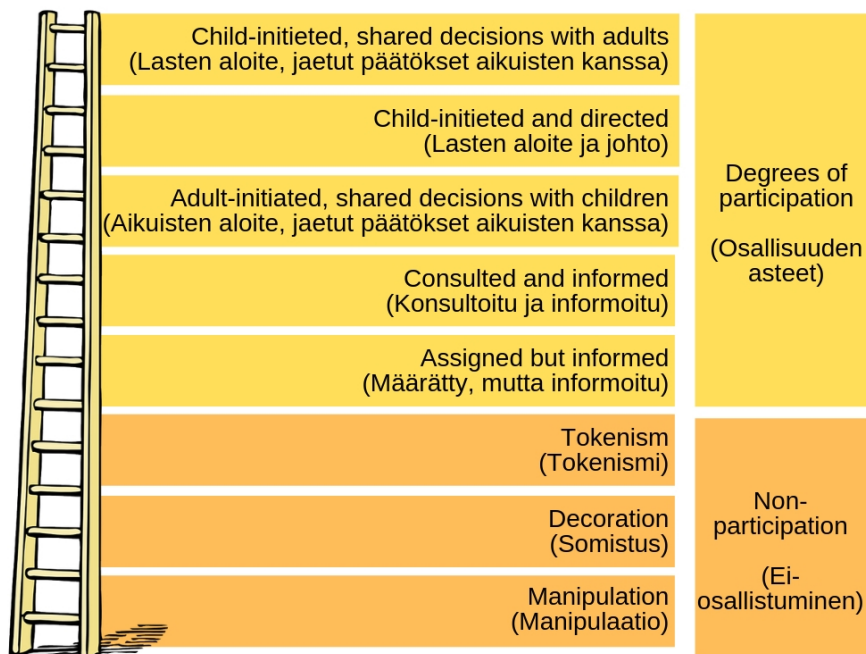
Portaitko tekee yksinkertaistuksen myös asettaessaan vastakkain valtaapitävät ja tavalliset kansalaiset, vaikka tietenkään näin selkeitä ryhmiä ei ole olemassa. Arnstein (1969, 217) perustelee yksinkertaistustaan sillä, että usein tavalliset kansalaiset näkevät valtaapitävät juurikin selkeänä monoliittisena blokkina, kun taas valtaapitäville heidän todellisuutensa ulkopuolella ovat ”ne muut ihmiset”. Tämä on toki varsin rajua yksinkertaistamista ja ihmisten luokittelua, mutta Arnsteinia luettaessa on huomioitava sen het-

kinen maailmantilanne ja poliittinen ilmapiiri, jossa vastakkainasettelu kansalaisten ja vallan välillä korostui.

Arnstein luettelee myös niitä tekijöitä, jotka ovat osallisuuden esteitä. Hänen mukaansa valtaapitävien puolella ongelmia ovat rasismi, paternalismi ja vallan uudelleenjaon vastustaminen. Toisella puolella esteinä ovat taas yhteisön heikot poliittiset ja sosioekonomiset valtarakenteet sekä tiedonpuute, mutta myös hankaluus muodostaa etujaan ajaviin joukkoja, johtuen mm. syrjäytymisestä ja epäluottamuksesta. (Arnstein 1969, 217.) Vaikka ajatus kirjoittaa näin suorasanaisesti meistä ja muista tuntuu nykypäivänä jopa epäkorrektilta, heijastuvat nämä samat ajatukset ”meistä” ja ”muista” yhä keskusteluihin osallisuudesta, ehkä jopa enenevässä määrin tuloerokeskustelujen ja maailmanpolitiikkaa värittävän populismin tai kansalaisaatteen nousun myötä. Vaikka Arnsteinin artikkelilla jo ikää onkin, kuulostaa se paikka paikoin hämmästyttävän ajankohtaiselle.

Toinen klassinen osallisuuden porrasmalli löytyy Roger Hartilta vuonna 1992 Unicefin julkaisemasta esseestä *Children's Participation: From Tokenism to Citizenship*. Hart perustaa mallinsa Arnsteinin malliin, mutta muuntaa sen käsittelemään lasten osallisuutta. Vaikka tämä tutkimus ei käsittele osallisuutta lastenoikeuksien näkökulmasta pidän Hartin eittämiä näkemyksiä hyvinä keskustelunavaajina myös museokentällä. Monet museoissa toteutettavat osallistavat projektit kohdistuvat lapsiin ja silloin projektin tavoite sekä lapsen rooli projektissa ja tavoitteen saavuttamisessa on määriteltävä selkeästi ja läpinäkyvästi.

Hartin porrasmallin kolme alinta porrasta, 1. manipulaatio (*manipulation*), 2. somistus (*decoration*), 3. tokenismi (*tokenism*) ovat ei-osallistumista (*non-participation*), kuten Arnsteinin porrasmallin kaksi alinta askelmaa manipulaatio ja terapia. Hartin mukaan aikuisilla on taipumus aliarvioida lasten kykyjä ja suhtautua lapsiin alentuvasti, mutta toisaalta aikuiset hyödyntävät lapsia vaikuttimina tietyissä asioissa. Tuolloin toiminta on lapsia holhoavaa ja alentavaa. Toisaalta on paljon myös positiivisia kokemuksia aikuisten suunnittelemista ja toteuttamista projekteista, joissa lapset toteuttavat ennalta määrättyä roolia, kuten lasten teatteri- tai tanssiesityksissä. Hartin mukaan ongelmat alkavat, jos lasten rooli ja sen tavoite ovat epäselviä tai jopa manipuloivia. Mikäli lapsilla ei ole ymmärrystä kyseessä olevasta asiasta, eivätkä he siten voi ymmärtää toimintansa merkitystä, kyse on manipulaatiosta. (Hart 1992, 8-10.)



Kuva 2: Lasten osallistumisen porrasmalli Roger A. Hartin (1992, 8) mukaan.

Hartin toisella askelmalla on *decoration*, jonka suomensin somistukseksi. Tällöin lapsi todellakin on asian, aatteen tai tilaisuuden somiste. Lapsia ei kuitenkaan esitetä asian puolestapuhujina, kuten manipulaatiossa, mutta lapset tuovat asialle tai tilaisuudelle lisäarvoa. Kolmas askelma on tokenismi, jossa lapsille näennäisesti annetaan ääni, mutta todellisuudessa heillä on hyvin vähän tai ei ollenkaan mahdollisuuksia valita aihetta tai tapaa, jolla sitä esitellään. Lapsille ei myöskään tuolloin anneta mahdollisuutta muodostaa omia mielipiteitään asiasta. Lasten käyttämisessä huomion kerääjänä on Hartin mukaan myös se vaara, että näin lapset oppivat näkemään osallisuuden olevan huijausta. (Hart 1992, 8-10.)

Vasta askelmat 4-8 ovat Hartin mukaan osallisuuden eri asteita. Alimmalla näistä askelmista on *Määrätty, mutta tietoinen -osallisuus (Assigned but informed)*. Tällä askelmalla lapsi ymmärtää projektin tavoitteen ja tietää kuka hänet on projektiin osallistanut ja miksi. Lapsilla on merkittävä rooli projektissa ja he ovat osallistuneet siihen vapaaehtoisesti sen jälkeen, kun nämä yllä mainitut asiat ovat olleet heille selviä. (Hart 1992, 11.) Tässä kohdassa mieleeni tulee suomenkieliseen sanaan osallistaa liittyvä konnotaatio siitä, että joku muu määrää osallistumisen. Omassa mielessäni osallistaminen sanana usein näyttäytyy juuri tällaisena enemmän tai vähemmän ylhäältä ohjattuna ja toisten määrittämänä tapana luoda osallisuutta. Osallisuus sanan ”puhtaimmassa” merkitykses-

sä tarkoittaa minulle osallistujista itsestään kumpuavaa tarvetta ja halua osallistua toimintaan. Osallistamisessa taas tarve on lähtöisin esimerkiksi yhteiskunnasta tai toimijasta ja tätä tarvetta ja tavoitetta varten etsitään sopivia osallistettavia. Toki näinkin voi mielestäni syntyä aitoa osallisuutta, mutta täysin osallistujalähtöiseksi sitä ei voida nimittää.

Hartin viidennellä askelmalla on *Konsultoitu ja informoitu* -osallisuus (*Consulted and informed*), jossa projekti tai asia itsessään on aikuisten toteuttama, mutta lapset ymmärtävät sen ja heidän mielipiteisiinsä suhtaudutaan vakavasti. Kuudes askelma, *Aikuisten aloittama, jaetut päätökset lasten kanssa* (*Adult-initiated, shared decisions with children*), vie tätä samaa ajatusta hieman pidemmälle ja kyse on Hartin mukaan jo todellisesta osallisuudesta, koska vaikka projektin aloittavat aikuiset, siinä päätöksentekoon otetaan aidosti mukaan myös lapset.

Seitsemännellä askelmalla on *Lasten aloittama ja johtama* -osallisuus (*Child-initiated and directed*). Kyseessä onkin ensimmäinen askelma, jossa aloite toimintaan tulee lapsilta ja lapset myös vastaavat projektin johdosta. Hart kuitenkin huomauttaa, että tällaiset projektit ovat verrattain harvinaisia, koska aikuisten on hyvin vaikea antaa projektia johtava rooli lapsille. (Hart 1992, 12-14.) Hartin porrasmallin ylin askelma on nimeltään *Lasten aloittama, jaetut päätökset aikuisten kanssa* (*Child-initiated, shared decisions with adults*). Hart huomauttaa, että usein vasta myöhäisen teini-iän ylittäneet nuoret ottavat aikuisia mukaan itse suunnittelemiinsa ja johtamiinsa projekteihin. Hänen mukaansa tällaisten projektien ongelma ei ole kuitenkaan nuorten haluttomuus olla hyödyksi, vaan välittävien ja nuorten tarpeet ymmärtävien aikuisten puute. (Hart 1992,14.)

Hartin ylimmällä askelmalla roolit kääntyvät, lapset ovatkin osallistujia ja aikuiset osallistettuja. Houkutteleva ajatus olisi tällaisen roolien vaihtamisen testaaminen museossa. Millaista toimintaa syntyisi, jos lapset tai nuoret saisivat täysin määritellä tarpeen, tavoitteen ja keinot, ja ottaisivat aikuiset mukaan yhdenvertaisiksi toimijoiksi. Osaisivatko asiantuntijarooliinsa tottuneet museoammattilaiset astua arkiroolistaan ulos ja olla todella yhdenvertaisia lasten kanssa? Museo voisi tällaisissa kokeiluissa toimia turvallisena mikroyhteiskuntana, jossa valtaroolien muodostumista ja muuttumista voitaisiin havainnoida ja tutkia. Ja ennen kaikkea nuorille voitaisiin antaa mahdollisuus kokeilla

omia siipiään ja rakentaa itsevarmuuttaan, niin että heillä olisi työkaluja ja halua toimia myös laajasti aktiivisina yhteiskunnassa.

Jutta Virolaisen katsauksessa kulttuuripolitiikan näkökulmaa kulttuuriosallistumiseen ja osallisuuteen sekä osallistumattomuuteen on hahmotettu myös askelmina, joissa on neljä tasoa. Näissä ensimmäisellä tasolla on *kansalaisen oikeus osallistua kulttuuriin*, toinen taso on nimeltään *vastaanotto*, kolmas *osallistuminen* ja neljäs *osallisuus*. (Virolainen 2015, 96.) Ensimmäinen taso viittaa sivistyksellisten oikeuksien näkemiseen ihmisoikeuksina sekä palveluiden saavutettavuuteen ja saatavuuteen. Tämä taso on perusedellytys osallistumiselle. Toinen taso määrittelee ihmiset kävijöinä, jotka ”*sopeutetaan*” tai ”*koulutetaan*” valmiiden palveluiden käyttäjiksi. Tähän tasoon liittyvät kansalaisia seuraavat kävijätutkimukset, joissa kävijöillä ei ole todellista päätäntävaltaa. Kolmannella tasolla, osallistuminen, kansalaiset on otettu mukaan palvelujen suunnitteluun. Tälle tasolle Virolainen sijoittaa kansalaisten ja kulttuurilaitosten yhteistyön, kuten yleisötyön, yhteisötaiteen tai sosiokulttuurisen innostamisen. Neljäs taso, osallisuus, on prosessin korkein taso, jossa yksilön toimijuus kehittyy ja vahvistuu. Poliittisessa ulottuvuudessa tällä tasolla kansalaiset osallistuvat yhteisönä kulttuuritoimintojen kehittämiseen sekä niistä päättämiseen. Sosiaalisessa ulottuvuudessa keskiössä on yksilön valtaistumisena tai voimaantumisenä, eli syrjäytymisen vastavoimina. (Virolainen 2015, 96-97.)

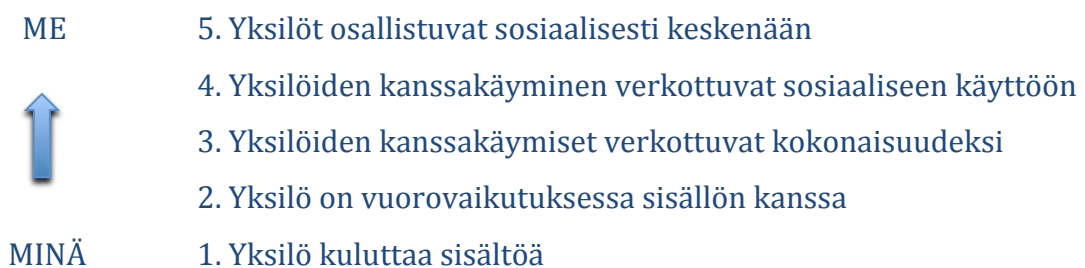
Mielenkiintoista tässä, kuten monissa osallisuuteen liittyvissä porrasmalleissa, on mahdollisimman suuren osallisuuden kuvaaminen jonkinlaisena päämääränä, ylimpänä tasona. Vaikka en usko, että malleja on tarkoitus lukea näin yksinkertaistetusti, näkemällä osallisuus eräänlaisena huipentumana, niin visuaalinen viesti porrasmalleissa on sama. Osallisuus on jotain korkealla olevaa, tavoittelemisen arvoista, erityistä ja ehkäpä harvinaislaatuistakin. Sen saavuttamiseen on pitkä matka. Toivoisin tällaisia porrasmalleja käytettäessä huomioitavan myös sen, ettei korkein askelma ole aina paras saavutus, jos huomioidaan ensisijaisesti yhteisön tai yksilön tarve.

Ollakseen todella yhteisö- tai yksilölähtöistä tulisi tavoitteet määrittää osallistujien näkökulmasta ja olla myös valmis toteamaan, että osallisuus voi olla osallistumista tai vastaanottoa huonompi ratkaisu kyseiseen tilanteeseen. Hart muistuttaa, että eritilanteissa lapset haluavat toimia erilaisissa vastuun ja osallistumisen asteissa, tärkeintä ei olekaan korkeimman askelman saavuttaminen, vaan valinta. Projektit tai ohjelmat tulisi Hartin

mukaan suunnitella niin, että niissä lapsilla olisi mahdollisuus valita korkein mahdollinen osallistumisen aste omien kykyjensä rajoissa. (Hart 1992, 11.)

Nina Simonin mukaan suunniteltaessa sosiaalisia kokemuksia olisi aloitettava joukkojen sijaan yksilöistä. Osallistujat tulisi ensin toivottaa tervetulleiksi yksilöinä ja alkaa sitten luomaan yhteyksiä heidän välilleen. Aivan kuten hyvä emäntä esittelee kutsuilla sellaisia vieraita toisilleen, joilla hän tietää olevan yhteisiä mielenkiinnon kohteita. Kun tarpeeksi useille yksilöille on luotu tällaisia yhteyksiä alkaa koko joukko kokemaan olevansa osa yhteistä kokemusta, oli kyseessä sitten kutsut tai museoprojekti. Simon nimeää tällaisen toimintamallin *me-to-we* suunnitteluksi, siinä lähtökohtana ovat yksilöt ja heidän kokemuksensa, joiden varaan rakennetaan yhteistä osallistumista. (Simon 2010, 25-26.)

Simon määrittää tällaiselle alhaalta ylöspäin kulkevalle taideinstituutiolähtöiselle minusta-meihin –prosessille viisi vaihetta:



Jokainen näistä asteista tarjoaa kävijälle jotain. Ensimmäisellä asteella kävijän on mahdollista päästä käsiksi etsimäänsä sisältöön. Toisella asteella kävijän on mahdollista kysyä ja kyseenalaistaa. Kolmannella asteella kävijä näkee, miten heidän mielenkiintonsa ja toimintansa sopivat yhteen muiden kävijöiden visioiden kanssa. Neljännellä asteella kävijät luovat yhteyksiä henkilökuntaan ja toisiinsa sekä jakavat sisältöjään. Viidennellä asteella koko instituutio muuttuu sosiaaliseksi paikaksi, joka on täynnä kiinnostavia, haastavia ja rikastuttavia kohtaamisia muiden kanssa. (Simon 2010, 26-27.)

Tärkeää on, että kaikki nämä vaiheet muodostuvat museon tarjoaman sisällön ympärille. Miten tuota sisältöä käytetään ja miten se mahdollistaa yhteyksien syntymisen on se, mikä eri vaiheissa muuttuu. (Simon 2010, 26.) On mielenkiintoista huomata, että osallistamisen suuri puolestapuhuja Nina Simon ei todellakaan ole unohtamassa sisällön merkitystä, vaan hänen ajatuksissaan osallistuminen museoissa on aina sisältölähtöistä. Eh-

kä Heinin esittämä huoli siitä, että objekti unohtuu elämysten ottaessa suuremman roolin on ainakin osittain turhaa.

Nina Simon (2010, 185-188) määrittelee osallistumisen eri muotoja museoissa ottaen esikuvakseen *Public Participation in Scientific Research* -projektin<sup>2</sup>, jossa määriteltiin kolme laajaa kategoriaa yleisön osallistumiselle. Nämä kategoriat olivat *contribution*, *collaboration* ja *co-creation*. Näihin kolmeen kategoriaan Simon lisää itse vielä neljännen kategorian *hosting*. Olen suomentanut Simonin käyttämät termit, jotta niistä puhuminen olisi sujuvampaa: kontribuutio, yhteistyö, yhteiskehittely ja isännöinti. Seuraavassa esittelen tarkemmin mitä nämä neljä erilaista osallistumisen tapaa Simonin mukaan tarkoittavat.

Ensimmäinen kategoria, kontribuutio, tarkoittaa osallistumista, myötävaikuttamista ja edistämistä. Osallistujat voivat esimerkiksi antaa museolle ennalta määriteltyjä objekteja tai ideoita. Kävijät antavat aikaa, ideoita, palautetta ja mahdollisesti objekteja museolle, mutta myös jakavat ajatuksiaan ja tekemisiään julkisilla foorumeilla. Olennaista on siis kävijän museolle antama kontribuutio, oli se sitten ajallista, materiaalista tai muuta. Määrittävänä tekijänä on, että instituutio kontrolloi tarkasti osallistumisen tapoja ja valvoo niitä. (Simon 2010 187, 203.) Simonin mukaan kontribuutio on yleisin museoiden tarjoamista osallistumisen tavoista. Tarkoituksena on osallistaa suurta joukkoa ja osallistuminen on usein hetkellistä ja kertaluonteista. Yleisön kontribuutiot muuntavat museota henkilökohtaisemmaksi ja moniäänisemmäksi, samalla museo osoittaa arvostavansa yleisönsä tietoja ja tekemisiä. (Simon 2010, 203-204.)

Tällaista kontribuutio-osallisuutta löytyy omien kokemusteni mukaan suuresta osasta Suomen museoita, niissä yleisöille annetaan hetkeksi mahdollisuus vaikuttaa esimerkiksi näyttelyyn tai tapahtumaan tarkoin määriteltyjen rajojen sisällä. Tätä voi olla esimerkiksi terveisten jättäminen ja muistojen tai tiedon kerääminen dokumentaatiotarkoituksessa, mahdollisuus vaikuttaa testiyleisönä tai osallistuminen keskusteluun näyttelyssä tai tapahtumassa. Kontribuutiota ovat niin ikään erilaiset yleisöiltä kerättävät

---

<sup>2</sup> Public Participation in Scientific Research: Defining the Field and Assessing Its Potential for Informal Science Education, A CAISE Inquiry Group Report, July 2009.

palautteet, vaikka niitä harvoin mielletään osallisuuden yhdeksi osa-alueeksi. Kontribuutioihin perustuvissa projekteissa avainasemassa ovat yksinkertaisuus ja tarkkuus, muistuttaa Simon. On tärkeää antaa selkeät ohjeet ja rajat sille, mitä yleisöltä halutaan. Rajaaminen tekee projekteista helpommin lähestyttäviä. (Simon 2010, 212.) Erilaisiin kontribuutioihin liittyy usein lajittelun, valikoinnin tai kuratoinnin tarpeita. Simon (2010, 221) muistuttaa, että mikäli instituutio aikoo kuratoida osallistujilta keräämäänsä sisältöä, niin henkilökunnalla tulisi olla selkeä syy ja selkeät kriteerit tuon kuratoinnin tekemiseen.

Toinen kategoria on yhteistyö (*collaboration*). Tällöin kävijöitä kutsutaan mukaan instituutiovetoiseen aktiiviseen kumppanuuteen. Kyseessä on siis sitoutumista ja yhteistä luottamusta vaativa yhteistyö, johon usein valikoidaan pieni joukko osallistujia. Toisinaan osallistujat ovat asiantuntijaroolissa tai konsultteina, toisinaan he toimivat työntekijöinä ikään kuin osana henkilökuntaa. (Simon 2010 190-191 ja 231) Parhaimmillaan tällainen yhteistyö johtaa uusiin projekteihin ja mahdollisuuksiin. Simonin (2010, 232) mukaan yhteistyön onnistumista tuleekin mitata arvioiden sitä, mitä tapahtuu kun projekti on loppunut, osallistujamäärien sijaan. Simonin (2010, 231-232) mukaan Instituutiot järjestävät tällaisia yhteistyöprojekteja neljästä syystä:

- Konsultoidakseen erityisasiantuntijoita tai tiettyä yhteisöä varmistaakseen tulevan näyttelyn, ohjelman tai julkaisun autenttisuuden.
- Testatakseen ja kehitelläkseen uusia ohjelmia yhteistyönä tulevien käyttäjien kanssa parantaakseen niiden mahdollisuutta menestyä.
- Tarjotakseen osallistujille mahdollisuuksia oppia luomaan omaa sisältöä ja tutkimusta
- Auttaakseen kävijöitä kokemaan olevansa instituution tarjoaman sisällön osanomistajia ja instituution kumppaneita.

Kolmas Simonin kategoria on yhteiskehittely, jossa osallistujat työskentelevät yhdessä henkilökunnan kanssa jo suunnittelusta alkaen (Simon 2010, 187). Yhteiskehittelyn lähtökohtana on todellinen kumppanuus eivätkä vain instituution tavoitteet. Lähtökohtana voi olla yhteisöstä nouseva toive projektin toteuttamiseksi tai instituutio voi kutsua ulkopuolisia osallistujia toimimaan henkilökuntansa kanssa yhteishyödyllisessä projektis-



sa. (Simon 2010, 262.) Simonin (2010, 262) mukaan kulttuuri-instituutiot järjestävät yhteiskehittelyprojekteja kolmesta syystä:

- Antaakseen äänen paikallisille yhteisöille ja ollakseen herkkiä kuulemaan heidän tarpeistaan ja kiinnostuksistaan.
- Tarjotakseen paikan yhteisöjen väliselle sitoutumiselle ja dialogille.
- Auttaakseen osallistujia kehittämään taitoja, jotka tukevat heidän yksilöllisiä tai yhteisöön liittyviä tavoitteita.

Yhteiskehittelyssä instituutiot nähdään usein yhteisölähtöisinä toimijoina, joiden tarkoituksena on palvella kävijöidensä tarpeita, eikä vain tuottaa instituution mielestä tärkeitä palveluita. Tällaisissa projekteissa instituution tarpeet joutuvatkin usein tekemään myönnytyksiä yhteisön tarpeiden huomioimiseksi. Yhteiskehittelyprojektit ovat hyvin samankaltaisia yhteistyöprojektien kanssa, mutta yhteiskehittelyssä osallistujille annetaan enemmän valtaa ja parhaimmillaan ne tuottavat lopputuloksen, jonka sekä instituutio että osallistunut yhteisö kokevat omakseen ja syntyy yhteisomistajuutta. (Simon 2010, 264.)

Näissä kategorioissa edetään yhä suurempaan yleisölle annettavaan valtaan ja vastuuseen. On tärkeää muistaa, että osallisuuden tunnetta voidaan luoda eri tavoin ja osallisuus voi olla eri tasoista. Museon on tärkeä miettiä millaista osallistumista tai osallisuutta se hakee, minkälainen osallistava toiminta sopisi museon omaan ideologiaan ja millaiset resurssit siihen on käytettävissä. Aina ei ole tarpeellista luoda pitkäjänteistä ja mahdollisimman suurta osallisuuden tunnetta luovaa projektia, mutta aina on tarpeen määrittellä miksi projekti toteutetaan ja mitä sillä tavoitellaan.

Kolmeen edellä esiteltyyn kategoriaan Simon lisää vielä neljännen, isännöinnin. Tämä eroaa mielestäni selkeästi muista kolmesta kategoriasta. Isännöinnillä Simon (2010, 187) tarkoittaa projekteja, joissa instituutio antaa tilojaan ja resurssejaan käytettäväksi yleisöidensä kehittämissä projekteissa. Suomessa museoiden palvelumyyntiin ja varainhankintaan kuuluu usein tilanvuokrausta ja erilaisten tilaisuuksien isännöintiä. Simonin esimerkissä kyseessä ei kuitenkaan ole museon tilojen vuokraaminen ansiomielessä, vaan museo toimii mahdollistajana tarjoamalla tilojaan ja resurssejaan ulkopuolisille. Simon (2010, 281) erottaa tästä kategoriasta myös instituution viralliset kumppa-

nuudet, joiden puitteissa museo toimii isäntänä esim. kiertonäyttelyille tai residenssitaiteilijoille. Simonin (2010, 281) mukaan on neljä laajempaa syytä, miksi instituutio haluaa toimia isäntänä osallistamisen näkökulmasta:

- Rohkaistakseen yleisöitään käyttämään instituutiota laajemmin.
- Rohkaistakseen yleisöä ottamaan instituutio ja sen sisällöt luovasti ja soveltaen käyttöönsä.
- Tarjotakseen tilan erilaisille näkökulmille, näyttelyille ja performansseille, joita henkilökunta ei voi tai halua esitellä.
- Houkutellakseen uusia yleisöjä, jotka eivät näe instituutiota heille mielenkiintoisena paikkana.

Isännöinti eroaa muista kolmesta kategoriasta myös siinä, ettei se vaadi osallistujien etsintää tai valikoimista. Siinä vain tarjotaan avoin alusta, jota yleisöt voivat käyttää haluamallaan tavalla. Simon muistuttaa, että ongelmia voi muodostua, jos yleisön ja instituution arvot ovat erilaiset. Isännöinti onkin hänen mukaansa hyödyllinen osallistumisen muoto vain silloin, kun museolla on selkeä käsitys siitä, miksi se tarjoaa tilojaan ja resurssejaan. Toisaalta tarjoamalla tilojaan laajemmin yhteisöidensä käyttöön museo voi toimia eräänlaisena torina, yhteisöiden yhteisenä kokoontumispaikkana. (Simon 2010, 282-283.)

Vaikka nämä neljä kategoriata ovat erilliset, niin usein niiden elementtejä käytetään yhdessä. Simon uskoo, että mikäli henkilökunta ottaa yleisöjen osallistumisen vakavissaan asiakseen, niin on mahdollista liikkua sulavammin mallista toiseen. Simon muistuttaa myös, ettei malleja tulisi nähdä keskenään kilpailevina eikä portaikkona, joka johtaa mahdollisimman suureen osallistumiseen. (Simon 2010, 187-188) Ei ole olemassa parasta osallistumisen mallia, vaan ne tulisi aina suhteuttaa instituution rakenteisiin ja tavoitteisiin sekä sen yleisöihin ja ympäröiviin yhteisöihin.

## **Osallisuuden ja osallistumisen arvo ja arviointi**

Jotta osallisuutta voidaan ymmärtää ja sen merkitystä määritellä on välttämätöntä voida arvioida sitä. Osallisuus on kuitenkin niin monimerkityksellinen ja laajasti käsitetty asia,

ettei yhtä helppoa ja oikeaa arviointitapaa ole. Jotta osallisuutta voidaan tarkastella laajempina yhteiskunnallisen ilmiönä, tarvitaan laajasti kerättyä tietoa ja ymmärrystä. Myös jokaisessa yksittäisessä osallistavassa projektissa olisi aluksi määriteltävä tavoitteet, mutta myös löydettävä oikeat mittarit, jotta tavoitteiden toteutumista voidaan mitata. Vasta kun voimme kriittisesti arvioida osallisuutta, voimme alkaa keskustella sen todellisesta arvosta. Hyvä arviointi auttaa myös jakamaan opittua ja perustelemaan toimintaa niin yleisöille, päättäjille kuin rahoittajillekin.

Hyvien arviointityökalujen puute on Simonin mielestä suurin yksittäinen syy siihen, miksi erilaisia osallistavia tekniikoita on otettu niin hitaasti käyttöön museokentällä. Hyvä arviointi on tärkeää, jotta voidaan sekä mitata toteutettujen projektien vaikutuksia että puolustaa tulevia. Arviointi auttaa artikuloimaan ja jakamaan toimintamalleja ja selvittämään onnistumisia ja epäonnistumisia. (Simon 2010, 301.)

Myös Virolainen (2015, 37) kiinnittää huomiota lisääntyneeseen kiinnostukseen mitata kulttuuriosallistumista. Tässä toki on kyse laajemmasta mitattavuudesta ja laajemmasta toiminnasta kuin yksittäisten osallistavien projektien mittauksessa, mutta sama mitattavuuden tarve toistuu sekä suuremmassa kulttuuripoliittisessa mittakaavassa että yksittäisissä projekteissa. Virolainen (2015, 37) toteaa, että lisääntyneen kiinnostuksen taustalla kulttuuriosallistumisen mittauksessa vaikuttaa kasvava tarve mitata ja oikeuttaa kulttuurille allokoitua julkista tukea sekä todentaa sen vaikuttavuutta. Samantapaisiin tarpeisiin törmätään myös yksittäisissä museoissa tai hankkeissa. Omassa työssäni koen törmääväni yhä useammin tilanteisiin, joissa vaikuttavuusarviointi ja rahoituksen merkityksen perustelu ovat avainasemassa. Simon muistuttaa, ettei osallistavien projektien arvoa voida laskea vain niihin käytetyn ajan ja rahan perusteella. Siihen liittyvät aina sosiaaliset arvot, kuten yhteisösuhteiden rakentaminen tai opetukselliset arvot, kuten taitoja kehittävien kokemusten tarjoaminen osallistujille. (Simon 2010, 197.)

Osallistavien projektien arviointiin ei tarvita täysin uusia arviointitekniikoita, mutta niitä arvioitaessa on huomioitava tällaisten projektien erityispiirteet. Osallistavissa projekteissa on kyse sekä prosessista että lopputuloksesta, niissä osallistujan tulisi tehdä jotain itselleen. Arvioinnissa tulisi keskittyä osallistujien käyttäytymiseen ja osallistavien toimintojen vaikutuksiin. Sen pitäisi pystyä mittaamaan sitä, mitä tehdään ja mitä seurauksia tuolla tekemisellä on. On myös huomioitava, että osallistavat projektit eivät ole vain

osallistujia varten, vaan myös henkilökunta, tuotoksien tai projektin yleisö ja ei-osallistujat tulisi huomioida ja kaikille tulisi olla omat tavoitteensa. Usein projektiluontoisia ja mahdollisesti pitkäaikaisiakin toimintoja tulisi voida arvioida jo projektin tapahtuma-aikana, ei vain jälkikäteen. Väliarvioinnit auttavat pitämään projektin raiteillaan ja muistuttavat sen päämääristä. (Simon 2010, 301-302.) Jatkuva arviointi voi parhaillaan muodostaa palautteen kehän, jossa syntyy uusia suunnitteluvoivalluksia, jotka taas voivat johtaa aina parantuvaan kävijäkokemukseen (Simon 2010, 316).

Toisinaan on hyödyllistä tehdä myös arvioinnista osallistavaa. Varsinkin yhteissuunnitelluissa hankkeissa on perusteltua ottaa kaikki osallistujat mukaan suunnittelun ja toteuttamisen lisäksi myös arviointiin. (Simon 2010, 302.) Osallistavassa arvioinnissa on omat haasteensa, on toisinaan vaikeaa saada museoiden ammattilaiset näkemään yleisötutkimusten arvo ja miten niitä voidaan hyödyntää ja miten ne voivat muuttaa institution toimintaa. On vielä haastavampaa ehdottaa, että kävijöiden reaktioiden ja kokemuksen ei tulisi vaikuttaa vain museon sisältöihin ja tavoitteisiin, vaan vieläpä tutkimukseenkin. (Simon 2010, 318.)

Osallistavien projektien vaikutuksien mittausta käsittelee Simonin mukaan kolme vaihetta. Ne ovat tavoitteiden toteaminen, asetettuja tavoitteita heijastavan käyttäytymisen ja lopputulosten määrittäminen sekä lopputulosten esiintyvyyden ja vaikutusten mittausta ja arviointi havainnoitavien mittarien avulla. (Simon 2010, 303) Usein haastavinta on kehittää mittareita, joilla voidaan arvioida lopputuloksia ja niiden ilmaantuvuutta. Tässä vaiheessa tarvitaan luovuutta, jotta voidaan määritellä millaiset käyttäytymistavat tai muut indikaattorit kertovat toivottujen lopputulosten saavuttamisesta. (Simon 2010, 306.)

Simon (2010, 303) muistuttaa myös, että vaikka nämä vaiheet eivät päde vain osallistaviin projekteihin, on huomioitava, että osallistaviin projekteihin usein liittyy tyypillisesti museoarvioinnista poikkeavia tavoitteita ja lopputuloksia. Osallistumisen muodot ovat niin laajoja, ettei ole olemassa yhtä kaikkiin projekteihin parhaiten sopivaa arviointitekniikkaa tai tutkimusta. Muiden alojen tutkimuksista voi myös löytyä apua museoiden osallistavien projektien tutkintaan. (Simon 2010, 310.) Simon näyttääkin kannustavan museoita myös tässä suhteessa osallisuuteen, ottamaan osaa suurempaan monitie-

teelliseen tutkimus- ja oppimisverkostoon, jotta osallistumista voidaan tutkia yhä tarkemmin ja aiheeseen sopivassa yhteistyöyhteydessä.

Niille instituutiolle, joilla on kasvatuksellinen tavoite, osallistavat tekniikat ovat keino auttaa kävijöitä kehittämään niin luovuuteen, yhteistyöhön kuin innovaatioonkin liittyviä taitoja. Näitä taitoja kutsutaan toisinaan mm. innovaatiotaidoiksi tai uusiksi medialukutaidoiksi ja niitä pidetään välttämättöminä taitoina, jotta kansalaisista voi tulla menestyviä ja tuottavia globaalissa ja monikulttuurisessa maailmassa. Tällaisiin taitoihin kuuluvat mm. kyky tehdä yhteistyötä eritaustaisten ihmisten kanssa, informaatiolähteiden ja median käyttö, tulkinta, muunteleminen ja analysointi, oppimisen itseohjaaminen, erilaisiin rooleihin sopeutuminen ja vastuullinen suuret yhteisöt huomioiva toiminta. Erilaiset osallistumiseen perustuvat projektit sopivat erityisen hyvin kehittämään näitä kykyjä, koska ne rohkaisevat jakamaan omia tarinoita, objekteja ja produktioita, opettavat hyödyntämään ja käyttämään instituutioiden sisältöjä uusien merkitysten ja tuotteiden luomiseksi, yhdistävät eri taustoista tulevia sekä opettavat ottamaan vastuuta esim. vapaaehtoisina. (Simon 2010, 193-194.)

Osallistaville projekteille on tyypillistä, ettei niiden tarvitse olla loppuun asti suunniteltuja käynnistyäkseen. Niille on tyypillistä toteutua vähitellen ja kehittyä osallistujien reaktioiden perusteella. Tämä saattaa olla sekavaa ja turhauttavaa kaikkien osallistujien kannalta, kun suunnittelutekniikat ja strategiat voivat muuttua matkan varrella. Toisaalta juuri muutokset mahdollistavat kokeellisen projektin kulun yhteisesti toivottuun suuntaan. (Simon 2010, 314.) Tämän kaltaisesta hämmennyksestä puhui myös Hal Foster tekijyyden ja katsojuuden hävittämisen yhteydessä (luku 7.5). Jatkuvasti muuttuvat ja ennalta-arvaamattomat osallistavat projektit vaativatkin keskeneräisyyden kestämistä niin järjestäjiltään kuin osallistujiltakin. Toisaalta se voi myös olla arvokas elämäntaito, jota museot voivat olla mukana kehittämässä.

Tämä projekteille ominainen muutos ja ennalta-arvaamattomuus luovat myös suuren haasteen arvioinnille. Useiden museoprojektien perustuessa ulkopuolelta haetulle rahoitukselle tuo tämä ennalta-arvaamattomuus ja muuttuvaisuus lisää haasteita museoille. Miten perustellaan tärkeäksi ja merkitykselliseksi hanketta, jonka lopputulosta ei voida ennalta tietää?

Joissakin instituutioissa osallistumiseen tähtäävät tekniikat eivät rajoitu vain kävijöihin, vaan niitä voidaan käyttää laajasti koko instituution strategisen arvon lisäämiseksi. Osallistavat projektit voivat muuttaa instituution paikallisille yhteisöille antamaan kuvaa itsestään, lisätä rahoitusta ja luoda uusia kumppanuuksia. Jos instituutiota pidetään yhteisössä tarpeettomana, voidaan osallistavilla tekniikoilla vaikuttaa merkittävästi sen elinvoimaisuuteen. (Simon 2010, 197.)

## **Osallisuus ja museoalan rahoitus**

Suomessa julkisen rahoituksen osuus taiteen ja kulttuurin kentällä on suuri, siksi esimerkiksi valtion erilaisten rahoitusten ja avustusten hakukriteerit ovat voimakas ohjaava tekijä, joka vaikuttaa väistämättä siihen, millaisia toiminnan painopisteitä ja hankkeita kulttuurialalle syntyy. Samanlaisessa ohjaavassa asemassa ovat myös muut suuret kulttuurialan rahoittajat, kuten kunnat ja kaupungit. On myös muistettava, että rahoituksen näkökulma on kuitenkin vain yksi näkökulma osallisuuteen. Virolainen (2015, 97) muistuttaa, että Suomessa taiteen- ja kulttuurin julkisen rahoituksen valtaosa menee melko suppealle määrälle taide- ja kulttuurilaitoksia, jotka edustavat lähinnä näyttämötaidetta, klassista musiikkia ja museotoimintaa. Täten kulttuuriin osallistuminen on laajempi ilmiö kuin millaisena se taiteen ja kulttuurin rahoituksen näkökulmasta näyttäytyy.

Kulttuuriin osallistuminen ja osallisuuden edistäminen ovat nousseet keskeisiksi kulttuuripolitiikan retoriikassa, mutta siitä huolimatta niitä tuetaan niukasti kulttuurin julkisen tuen näkökulmasta katsoen. Voidaankin kysyä, halutaanko osallistumista ja osallisuutta oikeasti edistää vai nähdäänkö se toisarvoisena toimialan muihin tavoitteisiin verrattuna. Voidaan myös kysyä tukeeko kulttuuripolitiikka itse asiassa osallistumiselle ja osallisuudelle vastakkaista kehitystä, eli suunnataanko julkisia varoja kulttuuriin, joka tuottaa kulttuurituotteita passiiviseen kulutukseen? (Virolainen 2015, 97.)

Useissa kaupunkien ja kuntien rahoituksissa edellytetään osallistumista tai osallisuutta tukevaa toimintaa. Otan tähän esimerkiksi Helsingin kaupungin taide- ja kulttuuriavustukset, jotka koskettavat osaa museoista, mutta myös hyvin laajasti muuta taide- ja kulttuurikenttää. Helsingin kaupunki on määritellyt viisi myöntämisen perustetta, jotka ha-

kijan tulee osittain tai täysin täyttää haettavasta avustussummasta riippuen. Myöntämisen perusteet ovat 1) *Taiteellinen laatu*, 2) *Monimuotoisuus ja tasa-arvo*, 3) *Saavutettavuus ja saatavuus*, 4) *Osallisuus ja osallistuminen* ja 5) *Toiminnallinen laatu ja toteutus*. Jokaiseen kohtaan sisältyy arviointikriteerejä. Kohdan neljä, *Osallisuus ja osallistuminen*, arviointikriteereissä tarkastellaan 1) *miten toiminta vahvistaa yhteisöllistä kaupunkia*, 2) *asiakkaiden ja asukkaiden mahdollisuutta osallistua toiminnan arviointiin, suunnitteluun ja toteutukseen* 3) *miten toiminnassa hyödynnetään ja vahvistetaan verkostomaisia ja yhteisöllisiä toimintatapoja* sekä 4) *miten toiminta rohkaisee laajempaa osallistumista taiteen tekemiseen*. (Helsingin kaupunki 2020.) On selvää, että tällaiset rahoituksen reunaehdot ohjaavat ja muokkaavat museoalan toimintaa ja sitä varten ne toki on tehtykin. On kuitenkin hyvä huomioida mitkä tahot näin museotoimintaa ohjaavat, mihin suuntaan ja miksi. Vahvasti julkisrahoitteisina museot ovat aina olleet sidoksissa poliittiseen ilmapiiriin ja valtiollisen ja kunnallispolitiikan painopisteisiin.

Museoiden rahoituksesta keskusteltaessa ei voi välttyä niukkuuden ja riittämättömyyden ajatuksista. Hilde Hein (2000, 4) kiteyttää mielestäni hyvin sanoessaan, että museot ovat perinteisesti omaisuudeltaan rikkaita, mutta tuloiltaan köyhiä. Tämä on Heinin mukaan tilanne, joka kumpuaa museoiden asemasta osittain yksityisinä, osittain julkisina toimijoina, jotka säilyttävät objektia yhteisen hyvän nimissä. Tämä rahoituksellinen kaksoisrooli korostuu keskusteluissa, jotka peräänkuuluttavat museoiden omien tuottojen kasvattamista.

Museopoliittisessa ohjelmassa mainitaan myös innovatiiviset rahoitusmuodot, kuten rahoitusvastuun jakaminen laajalle pohjalle esimerkiksi pääomittamisen myötä. Tällaisen rahoitusvastuun jakamisen todetaan tukevan museotoiminnassa voimistuvaa osallisuuden ja yhteisöllisyyden lisääntymistä. Toisaalta uudenlaiset rahoitusstrategiat vaativat museoilta myös uudenlaista osaamista, kuten markkinoiden tuntemusta ja ansaintologiikan kehittämisosaamista. (Mattila 2018, 45.) Osallisuus ja yhteisöllisyys voivatkin näyttäytyä museokontekstissa myös rahoituksen näkökulmasta. Kyse voi olla rahoittajien asettamien ehtojen täyttämisestä, mutta myös tavasta ajatella koko museorahoitusta osallisuuden kautta. Yhteisöt, yritykset ja muut toimijat, jotka kokevat osallisuutta museon toiminnasta, ovat todennäköisesti valmiimpia myös sen rahoittamiseen.

## Osallisuuden tutkimus kulttuurin kentällä

Virolaisen mukaan suuri osa kulttuuriosallistumiseen keskittyvästä tutkimuksesta on kvantitaavista, siinä tarkastellaan sosiaalisia taustatekijöitä ja kysytään missä ihmiset käyvät ja kuinka usein. Tutkimuksessa pyritään osoittamaan kuinka kulttuuriin osallistuminen vaihtelee eri väestöryhmien välillä. Viimeaikoina huomiota on kiinnitetty enenevissä määrin prosessorientoituneeseen näkökulmaan, jossa keskiöön nousevat ihmisten asenteet ja tunteet. (Virolainen 2015, 99-100.) Pääosin kulttuurin ja taiteen osallistumista käsitteleviä tutkimuksia tehdään näkökulmasta, jossa osallisuus nähdään sosiaalisen ulottuvuuden kautta syrjäytymisen ehkäisynä (Virolainen 2015, 102). Koska kulttuuripolitiikassa huomio kiinnittyy kulttuurin ulkopuolelle jääviin, olisi Virolaisen mukaan oleellista selvittää, minkä kokoisesta ja minkälaisesta väestöryhmästä on kyse. Käsitteiden tarkastelun myötä on kuitenkin selvää, että yksiselitteistä määritelmää osallistumattomista on vaikea tehdä. Myös perinteinen jaottelu aktiivisiin ja passiivisiin käyttäjiin on murroksessa teknologian kehityksen myötä. (Virolainen 2015, 103.)

Virolainen toteaaakin, että lukuisista hankkeista huolimatta voidaan todeta, että kulttuuriin osallistuminen ei ole omana sisältöalueenaan rakentunut osaksi kulttuuripolitiikkaa. Hänen mukaansa olisikin tarve 1) määritellä mitä kulttuuripolitiikassa tarkoitetaan osallistumisella, osallisuudella ja osallistumattomuudella, 2) selvittää kulttuurikäyttäytymisen muutosprosessia ja arvioida sitä, miten nykyisen kaltainen kulttuuripolitiikka pysyy vastaamaan siihen, sekä 3) selvittää sitä, miltä kulttuuriin osallistumattomuus näyttää Suomessa, kun kulttuuria tarkastellaan sen laajassa merkityksessä. (Virolainen 2015, 103.)

Kulttuuriosallistumisen tutkimukselle oman erityisen haasteen asettaa kulttuurin määrittämisen vaikeus. Lisäksi kulttuuriin osallistumista käsittelevää tutkimusta toteutetaan lähes ainoastaan ulkoisesta näkökulmasta, jolloin tutkija määrittää näkökulman, josta osallistumista tarkastellaan. Tällöin huomio ei kiinnity yksilön näkökulmaan siitä, miten hän ymmärtää kulttuuriin osallistumisen. Yleistä tutkimuksille on myös ylhäältä annettu näkökulma, jolloin tutkimuksessa määritellään osallistumisen vaikuttavuus tiettyjen poliittisten päämäärien mukaan ja päätetään millainen vaikuttavuus on merkityksellistä ja millainen ei. Vaikuttavuus ymmärretään siis yleisesti asetettujen tavoitteiden saavuttamisena. Sisäinen määritelmällinen näkökulma pyrkii puolestaan ymmärtämään



kulttuuriosallistumisen merkitystä osallistujan näkökulmasta, jolloin osallistuja itse päättää, millaisia vaikutuksia osallistumisella häneen on. Haasteena on kuitenkin sisäisen määritelmän näkökulmassa se, että sen kautta tutkittua vaikutusta on vaikea tarkastella väestötasolla. (Virolainen 2015, 102.) Virolaisen mukaan useat tutkimukset eivät vastaa kysymyksiin siitä, mikä kulttuuriaktiiviteeteissa houkuttelee tai kiinnostaa ihmisiä ja mikä niiden merkitys on yksilöiden elämälle tai miten yksilöt kokevat kulttuuriin osallistumisen vahvistavan heidän kykyjään ja resurssejaan arkielämässä. (Virolainen 2015, 102.)

Museoalan näkökulmasta Virolaisen katsauksen alan tutkimusta erittelevässä osiossa on monia mielenkiintoisia asioita. Museot vaikuttavat ensinnäkin olevan varsin hyvin edustettuina lukuisissa Virolaisen erittelemissä tutkimuksissa. Tämän taustalla varmasti on se, että museoala saa rahoituksestaan suuren osan valtiolta ja museoalaa tilastoidaan siitäkin syystä hyvin. Virolainen (2015, 63) huomauttaa, että kulttuuriosallistumiseen liittyviä tilastoja on Suomessa kerätty lähinnä sellaisesta osallistumisesta ja kulttuurin aloista, joista opetus- ja kulttuuriministeriö on ollut kiinnostunut ja jotka ovat liittyneet sen hetkiseen kulttuuripolitiikan toimialaan.

Mielenkiintoista on myös, että Suomi sijoittuu Euroopan mittakaavassa keskikastiin väestön kulttuuriaktiiviteetteihin osallistumisen aktiivisuutta mitattaessa. Niin kutsutun korkeakulttuurin (johon museot yleisimmin liitetään) harrastaminen korreloi yhä vahvasti koulutustason kanssa, mutta myös sukupuolella ja iällä on myös vaikutusta. Samalla viihteen ja populaarikulttuurin perustiedoista on tullut osa yleissivistystä. Sen sijaan taideinstituutioiden asema korkeakulttuurin edustajina on heikentymässä ja kaupallisesti tuotetun ja populaarin aineiston suosio lisääntymässä. (Virolainen 2015, 63.) Tämä tukee ajatusta siitä, että museot ovat mukana laajemmassa kehityksessä, jossa toisaalta elävät yhä vahvasti taide- ja kulttuuri-instituutioihin liitetyt mielikuvat (kuten korkeakulttuuri ja korkeampi koulutustaso), mutta joihin kasvava kaupallisuus ja populaarikulttuurin kasvu ei voi olla vaikuttamatta.

Museot ovat myös olleet aktiivisia yleisötutkimuksen saralla, jotka tässä katsauksessa sijoittuvat selittävän tutkimuksen alle. Suomen museoliitto on toteuttanut yleisötutkimuksia jo vuodesta 1982 lähtien. Virolainen huomauttaakin, että etenkin museoalalla on tehty lukuisia kävijä ja ei-kävijätutkimuksia. (Virolainen 2015, 67-69.) Museoalalla to-

teutettujen kävijä- ja ei-kävijätutkimusten perusteella tiedetään, että ei-kävijää luonnehtivat usein matala koulutustaso, nuori ikä, miessukupuoli, lähiössä asuminen sekä se, että perheeseen kuuluu nuoria lapsia. Kulttuurialalla toteutetut ei-kävijätutkimukset tuottavat kuitenkin lähinnä kuvailevaa tietoa osallistumattomuudesta, ne harvemmin pureutuvat osallistumattomuuden syihin, muistuttaa Virolainen. (Virolainen 2015, 101-103.)

Virolainen esittelee myös kulttuuriosallistumisen tutkimukseen liittyviä tietoaukkoja. Hänen mukaansa kokonaisvaltainen tietopohja osallistumattomuudesta puuttuu yhä. Tutkimukset eivät myöskään ota kantaa siihen, kuinka paljon osallistumista on tarpeeksi. Kulttuuripolitiikassa ja kulttuuriin osallistumisen tutkimuksissa on myös huomioitava, että taide- tai kulttuurilaitoksiin osallistumattomuus ei suoraan tarkoita henkilön olevan syrjäytynyt. Virolainen ehdottaakin, että osallistumattomuutta ei-kävijyyden näkökulmasta voitaisiinkin ajatella jonkinlaisena indikaattorina, joka tuottaa tietoa väestön hyvinvoinnista eikä liity suoraan syrjäytymiseen. (Virolainen 2015, 103.)

Vaikka taiteeseen ja kulttuuriin osallistumista, osallisuutta ja osallistumattomuutta kuvaavaa valtakunnallista tietoa on tuotettu paljon, on sitä hankala tulkita kokonaisuutena erilaisista määritelmistä ja rajauksista johtuen, toteaa Virolainen. (Virolainen 2015, 89.) Lisäksi taide- ja kulttuurilaitosten omat yleisötutkimukset ovat epäyhtenäisiä, eikä niiden pohjalta voida koota koko kenttää koskevaa tietoa. Ongelmina tutkimuksen kannalta ovat mm. kunnissa tapahtuvan kulttuuritoiminnan tilastoinnin vähyys, koko maan kattavan tiedon puute palveluiden ajallisesta saavutettavuudesta sekä tietoaukot kulttuurin harrastamisesta ja taiteen perusopetuksesta. (Virolainen 2015, 103.)

Katsauksensa lopussa Virolainen nostaa esille kolme teemaa, joihin liittyen lisätutkimusta erityisesti tarvittaisiin. Virolaisen mukaan lisätutkimusta tarvittaisiin ensiksi kulttuurikäyttäytymisen muutosprosessista eli siitä miten teknologian muutos ja uudet viestintävälineet ovat vaikuttaneet kulttuurikäyttäytymiseen ja toiseksi kulttuuripalveluiden maantieteellisestä saavutettavuudesta. Kolmanneksi lisätutkimuksen kohteeksi hän nostaa tarpeen lisätä kokemuksellista tietoa osallistumisesta, osallisuudesta ja osallistumattomuudesta.

## Taidelähtöinen osallisuus

Erittelen seuraavassa muutamia erilaisia tapoja, joilla yleisö saa vallan ottaa osaa taide-teoksen toteutumiseen. Nämä esimerkit muistuttavat siitä, miten monesta näkökulmasta osallisuutta ja osallistumista voidaan lähteä toteuttamaan, yhtenä mahdollisuutena ovat erilaiset taidelähtöiset projektit. Nämä esimerkit kumpuavat teoksista itsestään, ne eivät ole museon tai muun instituution erillisinä luomia tapoja osallistaa yleisöä, vaan teosten olemukseen kuuluu, että kokijalla on valta muuttaa, tulkita tai saattaa se loppuun. Kuitenkin yleisöjen näkökulmasta tällaiset taidelähtöiset, mutta mahdollisesti museossa toteutettavat projektit näyttäytyvät osana museon tarjontaa ja muovaavat myös yleisöjen mielikuvia museoinstituutiosta. Näissä esimerkeissä osallisuus on välttämätön osa itse taideteosta, jota ilman teos ei toteudu.

Museo voi myös kutsua taiteilijan toteuttamaan näyttelysuunnittelun. 1990-luvulta lähtien muutamat museot ovat ottaneet nykytaiteilijoita mukaan näyttelysuunnitteluun, jolloin esineistä on syntynyt uudenlaisia merkityskokonaisuuksia, kertoo Turpeinen (2005, 36.) ja jatkaa: *”Taiteilijoiden tuoma kriittinen ja subjektiivinen näkökulma museo-esineeseen päivittää museoiden luomia mielikuvia.”* (Turpeinen 2005, 36.) Näin myös taiteilijoilla on mahdollisuus muovata sitä, miten museo-objekti käsitetään ja miten sitä hyödynnetään.

Visuaalisen kyseenalaistamisen ja vuoropuhelun myötä ja esimerkiksi kärjistäen ja esiin nostaen taiteilija saa aikaan rektioita ja keskustelua. Turpeinen esittelee Fred Wilsonin teoksen *”Mainig the museum”*, jossa taiteilija teki pitkän tutkimustyön *Maryland Historical Societyn* museon kokoelmassa ja sen pohjalta loi oman installaationsa, jossa museon esineitä katsottiin uudesta kriittisestä näkökulmasta käsin. Installaation eräässä vitriinissä oli koristeellisia hopeaesineitä sekä orjan kahleet. Tällainen visuaalinen provokaatio herätti keskustelua, jossa voitiin esimerkiksi pohtia orjuuden roolia hopeaesineiden mahdollistajana tai museon piiloteltua rasistista menneisyyttä. (Turpeinen 2005, 123-125.) *”Teos on leikki tai peli, jossa yleisö saa mahdollisuuden uudenlaisiin kohtaamiin”*, toteaa Turpeinen (2005, 128) käyttäen esimerkkinä Hans Haacken installaatiota *Mixed Messages* -näyttelyssä, jossa käsiteltiin englantilaisuutta suhteessa stereotyyppisiin kuviin ulkomaalaisista. Molemmissa Turpeisen esittelemissä esimerkeissä taiteilija

tuot museoon uuden rohkeankin keskustelunavauksen ja samalla haastaa kävijän ja kokijan maailmankuvaa ja kutsuu tämän mukaan keskusteluun.

Turpeisen mukaan *”vierauden ja outouden kohtaaminen on keskeinen aihe kulttuurihistoriallisissa museoissa, joissa esitellään toisen ajan tai paikan esineitä”*. Hänen mukaansa eräs keskeinen nykytaiteen teema on taiteilijan yksityisen kokemuksen tai muiston esittäminen julkisessa tilassa. Turpeisen antamassa esimerkissä Catarina Ryöpyn *”vieraan kohtaaminen”* avasi mahdollisuuden pakolaisuuden ja muiden kulttuurien läsnäolon pohtimiseen taiteilijan yksityisen kokemuksen esittämisen kautta. Kokijalla oli mahdollisuus kohdata vaikea ja uusikin aihe lapsuutensa ja toisaalta vierauden kautta suhteuttaen halutessaan näkemäänsä omiin kokemuksiinsa. Kokijalle siis annettiin tilaisuus näkökulman valitsemiseen ja häntä kannustettiin omaan tulkintaan. (Turpeinen 2005, 129-130.)

Tällaisessa esimerkissä taiteesta kumpuava osallisuus on siinä mielessä vapaampaa, että sitä ei pyritä aikaansaamaan näyttelyyn varta vasten luodun osallistavan lisäsisällön myötä. Mikäli kokija ottaa taiteilijan haasteen vastaan ja pohti aihetta toteutuu siinä mielestäni osallisuus monellakin tavalla. Kokija tulkinnallaan muuttaa teoksen itselleen henkilökohtaiseksi ja tulee siinä mielessä osalliseksi sen tarinasta. Pohtiessaan yhteiskunnallisesti ajankohtaista pakolaisteemaa kokija ottaa jo mielestäni askeleen kohti sellaista aktiivista kansalaisuutta, jota osallisuudesta puhuttaessa usein peräänkuulutetaan. On hyvä muistaa, että kaikki tämä kokijan tekemä aivotyö ei kuitenkaan välttämättä näy mitenkään ulospäin, osallisuus voikin olla hyvin yksityinen tunne. Ja että kokijalla on myös täysi mahdollisuus ja oikeus sivuuttaa teoksen osallistava aspekti ja jatkaa näyttelyssä eteenpäin.

Museoiden rooli taidelähtöisessä osallisuudessa on suurilta osin mahdollistaja. Museon rooli mahdollistajana tässä merkityksessä sivuaa mielestäni Nina Simonin neljästä museoissa tapahtuvan osallisuuden muodosta viimeisintä eli isännöintiä, jossa museo antaa tilojaan ja resurssejaan käytettäväksi yleisöidensä kehittämissä projekteissa. (Simon 2010, 187.) Taidelähtöisessä osallisuudessa taas museo instituutiona päättää ottaa tietynlaisen teoksen näyttelyynsä tai kokoelmiinsa, mutta osallisuus syntyy itse teoksesta, se ei ole museon teosten yhteyden tuottamaa toimintaa. Vaikka museo ei itse osallisuut-

ta tässä kohtaa suunnittele tai määrittele on museossa silti oltava ymmärrys siitä ja kyky reagoida taidelähtöisen osallisuuden tuottamiin tilanteisiin.

Alla esitettyjen määritelmien ja taidetyyppien rajat ovat liukuvia ja monet niistä muistuttavat toisiaan joiltain osilta. Ne eivät myöskään ole ainoat tavat, joilla voidaan kuvata yleisölle siirrettyä valtaa taiteessa. Enemmänkin ne toimivat esimerkkeinä siitä, kuinka laaja ja kirjava tällaisen toiminnan kenttä on.

### **Relationaalinen estetiikka**

Nicolas Bourriaud nostaa nykyaikaa määrittäväksi tekijäksi läheisyyden. Tämän läheisyyden mahdollistaa kaupungistuminen ja se on nyky-yhteiskuntamme kohtaamisen tila. Erotuksena esimerkiksi Rousseau'n luonnontilassa pitkäkestoiset kohtaamiset olivat mahdottomia, tuo luonnontila loi taiteen, jonka kasvualustana oli yksilöiden välisyys. Taide (erityisesti maalaus- ja veistotaide, jota esitellään näyttelyissä) on Bourriaudin mukaansa erityisen sopiva läheisyyden yhteiskunnan ilmentymä. Se tiivistää relationaalisen tilan, toisin kuin esimerkiksi tv ja kirjat, jotka lähettävät meidät takaisin tiloihin, joissa kulutamme yksityisesti tai teatteri ja elokuva, jotka tuovat pienen ihmisryhmän yhteen katsomaan yksiselitteisiä kuvia. Näyttelyssä on aina mahdollisuus välittömään keskusteluun, taide tuottaa erityistä sosiaalisuutta. (Bourriaud 2006, 160-161)

Bourriaud näkee ihmistenväliset suhteet yhdistävänä tekijänä relationaalista estetiikkaa hyödyntävissä teoksissa. Teoksissa tutkitaan sosiaalista kanssakäymistä, vuorovaikutusta esteettisen kokemuksen sisällä ja kommunikaation prosesseja työkaluina, jotka tuovat yhteen yksilöitä ja ihmisryhmiä. Tällaisia teoksia tekevät taiteilijat työskentelevät relationaalisuuden alueella ja taiteen harjoittaminen perustuu läheisyyden ajatukselle. (Bourriaud 2006, 165)

Relationaalinen taide ei ole menneisyyden taidetyylien henkiinherättämistä tai jonkin tyylin paluuta. Ensikertaa konseptuaalisen taiteen synnyn jälkeen 1960-luvun puolivälissä lähtökohdaksi ei oteta jotain menneisyydestä. Relationaalinen taide syntyy nykypäivän tutkiskelusta ja taiteellisen toiminnan tulevaisuuden pohdinnasta. Sen päähypoteesina on ihmisten väliset suhteet taiteen paikkana. Interaktiivisuus ei sinällään ole uusi asia taiteessa, mutta uutta on että yksilöiden välisyys ja vuorovaikutus ovat relationaalisen taiteen alku- sekä päätepiste, eivät vain teoreettista kikkailua tai perinteiseen

taiteelliseen toimintaan liittyvä osio. (Bourriaud 2006, 166.) Taide ei enää perustu konflikteille, vaan neuvotteluun ja yhteisymmärrykseen. Se ei enää kuvaa utopioita vaan luo konkreettisia paikkoja. (Bourriaud 2006, 167.)

Bourriaud (2006, 161) huomauttaa taiteen olleen aina jollain tasolla relationaalista. Se on aina ollut osatekijä seurallisuudessa ja vuoropuhelun pohja. Kuvalla on aina mahdollisuus luoda linkkejä ja esitellä riippuvaisuuksia. Foster kysyykin onko tällainen korostaminen turhaa, jos seurustelu ja vuoropuhelu ovat aina olleet enemmän tai vähemmän osa taidetta? Hän on huolissaan siitä, että keskustelunomaisuutta tavoitellaan sen itsensä takia ja yhteistyötä pidetään jo itsessään hyvänä asiana. (Foster 2006, 194.)

Bourriaud näkee taiteen eräänlaisena taukotilana, joka mahdollistaa muutoksen tai ainakin ehdottaa sen mahdollisuutta. Taide luo vapaita tiloja ja ajallisia periodeja, joiden rytmi poikkeaa arkielämästä. Näin se houkuttelee erilaiseen ihmisten väliseen kommunikaation kuin, mitä yhteiskunta automaattisesti meille tarjoaa. Yhteiskunnan koneellisuudessa päivittäiset kommunikaation tilanteet vieraiden kanssa vähenevät ja arkemme täyttyy hetkellisten inhimillisten kohtaamisten sijaan automaateista ja tietokoneista. Bourriaud näkeekin nykytaiteen omaksuvan poliittisen roolin, jossa se kyseenalaistaa nyky maailman relationaalisen kehityksen. (Bourriaud 2006, 161-162.) Samalla tavoin sosiaalinen estetiikka luo kohtaamisen mahdollisuuksia ja tuotettua osallistumista, koska koetaan, ettei luonnollista ihmisten välistä kohtaamista synny tarpeeksi (Larsen 2006, 177).

Foster varoittaa relationaalisen estetiikan vaaroista. Toisinaan politiikkaa liitetään taiteeseen hatarin perustein, nähdään avoimen teoksen ja osallistavan yhteiskunnan vastaavuus, aivan kuin hajanainen muoto voisi synnyttää demokraattisen yhteisön tai ei-hierarkkinen installaatio tasa-arvoisen maailman. Vaarana on myös teoksen muuttuminen lukukelvottomaksi ja lähinnä yleisöä hämmentäväksi. Hän huomioi nykytaiteen kevytkenkäisemmän asenteen vaikkapa 60-luvun taideaktivismiin verrattuna ja näkee osana nykytaiteen maailmaa elämän sekavuuden ja pirstaleisuuden korostamisen ja ihannoinnin sen kritisoinnin sijaan. Foster kysyy myös onko relationaalisen estetiikan vaatima aktivoituminen liian suuri haaste ja painolasti yleisölle? (Foster 2006, 192-193.)

Bourriaudin ajattelussa painottuu taide kohtaamisen tilana, se luo hetkellisiä yhteisöjä, tilanteita ja paikkoja, joissa voimme kohdata muita ihmisiä. Sosiaalisessa estetiikassa ja relationaalisessa estetiikassa on selkeitä yhtymäkohtia, varsinkin siinä miten ne korostavat ihmisten välisen vuorovaikutuksen merkitystä ja taidetta sen mahdollistajana. Ehkä keskustelunomaisuus ja sosiaalisuus ovat nousseet taiteessa pinnalle juuri siksi, että ne ovat vähissä muualla (Foster 2006, 194).

Mutta kohtaaminen vaatii toki aina jotain myös yleisöltä, voidakseen edes hetkellisesti kohdata muita on meidän yleisönä oltava avoimia ja uskallettava olla osallisia taiteen luomissa tilanteissa. Museo voi mielestäni tässä auttaa taidetta saavuttamaan tavoitteensa ja yleisönsä, aivan kuten se voi auttaa ja miksei opettaakin yleisöä kohtaamaan tuon taiteen ja toisensa. Mutta on muistettava, etteivät kaikki kaipaa museokokemukseltaan kohtaamista toisten ihmisten kanssa, vaan ehkäpä paremminkin yksityistä rauhoittumista teoksen äärellä.

### **Sosiaalinen estetiikka, aktivismi, kriittinen taide, poliittinen taide**

Tanskalainen kuraattori Lars Bang Larsen määrittelee sosiaalisen estetiikan taiteelliseksi asenteeksi, joka keskittyy toimintojen maailmaan. Hän näkee sosiaalisen estetiikan olevan lähellä taidetta aktivismina, mutta sitä selkeämmin yhteydessä keskusteluun taideinstituutioiden tilan kätöstä. Lähellä on myös hetkellinen taide, jonka juuret ovat Fluxuksessa ja Situationalismissa. Sosiaalisessa estetiikassa keskeistä on, että sosiaalinen ja esteettinen ymmärrys nivoutuvat toisiinsa. Siihen liittyy käytännönläheisyys, joka luo tarkoituksellisuuden tunnetta ja suoraa osallistumista. Taiteesta ja taideinstituutiosta tulee kehyksiä todelliselle toiminnalle, koska sosiaalinen vuorovaikutus ja sen vaikutusten tutkiminen sallitaan ilman käsitteellistä jäykkyyttä. Luomalla vuorovaikutusta kulttuurin kanssa sosiaalinen estetiikka vahvistaa kulttuurin kriittistä analyysia. Sen avulla voidaan sisällyttää taiteen käsitteitä muihin ammattialoihin joko taiteelliseen projektiin sisältyvänä ymmärryksenä tai prosessina, joka auttaa tulkitsemaan ja toteuttamaan taiteeseen liittyviä projekteja niiden kulttuurisissa sijainneissa. Sosiaalinen estetiikka on terminä kaksijakoinen, sen sosiaalinen puoli ei voi toimia ilman esteettistä ja toisinpäin. (Larsen 2006, 172.)

Larsen lainaa taiteilija Palle Nielsenin ajatusta siitä, että sosiaalisten prosessien tuominen taideinstituutioon on järjetöntä, koska sosiaalisten tilanteiden tulisi tapahtua sielullä, missä ihmiset ovat ja yhteydessä siihen mitä he tekevät. Mutta koska tällaisten luonnollisten sosiaalisten tilanteiden syntyminen on nyky-yhteiskunnassamme liian vähissä, syntyy tarve luodulle osallistumiselle ja vapauden saavutettaville metaforille. (Larsen 2006, 177.) Samoilla jäljillä on Foster (2006, 194) todetessaan osallistumisen olevan uhattuna muissa elämämme osioissa, joten sitä kompensoidaan taiteessa. Hän näkee tällaisen kompensaation varsin kalpeana ja osittaisena korvikkeena alkuperäisestä.

Jos sosiaalisia tiloja ei enää synny luonnostaan tarpeeksi, voiko museolla olla rooli niiden muodostamisessa? Tai voisiko museo rikastaa luontaisesti syntyvien sosiaalisten kontaktien maailmaa tuomalla yhteen toisilleen vieraita yhteisöjä ja näkökulmia ja kannustamalla dialogiin? Tämä rooli törmäyttäjän maailmassa, jossa erilaisia mielipiteitä ja ryhmittymiä tuntuu riittävän, mutta aidosta vuoropuhelusta on pulaa, on mielestäni mielenkiintoinen. Mutta myös haastava.

Jacques Rancière määrittelee kriittisen taiteen pyrkivän herättämään tietoisuuden valta-aseman mekanismeista muuntaakseen katsojan tietoiseksi toimijaksi, joka muuttaa maailmaa. Kriittiselle taiteelle onkin tyypillistä tehdä epäkohdat näkyviksi, mutta toisinaan vaarana voi olla niiden arkipäiväistäminen. Tyypillistä on myös epäkohtien esittely parodian keinoin.

Kriittisen ja poliittisen taiteen rajat ovat liukuvia, esimerkiksi sosiaalista tai relationaalista estetiikkaa hyödyntävissä teoksissa voi hyvinkin olla niin kriittiseen kuin poliittiseenkin taiteeseen vertautuvia piirteitä. (Rancière 2006, 83.)

### **Avoim teos, tekijyyden ja katsojuuden häivyttäminen**

Umberto Eco (2006, 20-21) määrittelee avoimen teoksen musiikista puhuessaan sellaiseksi teokseksi, jonka esittäjä saattaa päätökseen samalla kun hän kokee sen esteettisellä tasolla. Tällainen teos on siis aina esittäjästään riippuvainen ja avoin sen sijaan, että teos olisi valmis ja sitä vain toistettaisiin. Econ ajattelussa esittäjä ei ole vain musiikkikappaleen soittaja, näyttelijä tai esiintyjä, vaan jokainen taideteoksen tulkinta, tutkiskelu tai siitä nauttiminen edustaa hiljaista tai yksityistä esitystä tai performanssia. Taide-teoksen vastaanottaminen on sekä tulkintaa että esittämistä, koska jokaisella vastaanot-



tokerralla teos saa uuden perspektiivin itseensä. (Eco 2006, 22.) Avoimelle teokselle on siis ääretön määrä tulkintoja, se on päättymätön, jatkuva ja ainaisessa muutoksessa. Avoimuuden ajatus voidaan mielestäni hyvin tuoda kaiken taiteen pariin ja tällainen teos asettaa omat haasteensa myös museoille. Mahdollistaessaan avoimen teoksen tai sellaisen esittämisen museon on annettava tilaa ja valtaa niin teokselle kuin yleisöille.

Eco erittelee myös eritavalla ja eritasoilla avoimia teoksia. Osa niistä on tarkoituksella jätetty keskeneräisiksi ja odottamaan erilaisia loppuja tai osiensa joka kerta muuttuvaa asettelua. Toisissa teoksissa avoimuus on tulkinnassa, joka näkyy ulospäin, toisissa avoimuus taas on jotain katsojan ja kokijan sisällä tapahtuvaa ja hiljaista. Ajatus siitä, että teos tulee valmiiksi vasta koettaessa ei ole uusi eikä ihmeellinen taiteen kentällä ja mielestäni se on ehdottomasti yksi osallisuuden muoto, siinä kokija väistämättä tulee osalliseksi teokseen, joka ei valmistuisi tai toteutuisi ilman yleisöään. Jokainen kokija luo oman merkityksellisyyden teokselle ottaen sen ikään kuin omakseen. Eco määrittelee vielä tarkemmin, että avoin teos kutsuu tekemään teoksen yhdessä sen laatijan kanssa ja on olemassa sellaisia avoimia teoksia, jotka ovat sekä orgaanisesti valmiita mutta myös avoimia sisäisten suhteiden luomiselle, joita katsoja tai kokija löytää ja valitsee havainnoidessaan saapuvia ärsykeitä. Teoksen tekijä tarjoaa työnsä loppuun saatettavaksi, hän ei tiedä miten se tulee tapahtumaan, mutta hän tietää valmistuvan työn kuitenkin olevan yhä edelleen hänen teoksensa, vaikka sen loppuun ovat vaikuttaneet ulkopuoliset tekijät ennalta arvaamattomalla tavalla. (Eco 2006, 36-38.)

Eco huomauttaa myös, että kaikki taide on lopulta avointa lukemattomille eri tulkinnoille, jotka antavat teokselle uutta elinvoimaa. Avoin teos voi siis antaa yleisölle vallan määrittellä itsensä, muuttaa tai sommitella uuden lopun tai esitystavan tai se voi vain antaa jokaiselle mahdollisuuden ymmärtää ja tulkita se omalla tavallaan. Eco näkee keskustelun avoimesta teoksesta ja liikkeessä olevasta teoksesta merkkinä siitä, että taiteesta tulee kehitteillä oleva tilanne, keskeneräinen työ. Hän näkee tällaisen taideajattelun luovan uusia kommunikaation tilanteita ja uudistavan taiteen kontemplaation ja käytön välisen suhteen. (Eco 2006, 38-39.)

Roland Barthesin vuonna 1968 kirjoittama essee "The Death of the Author" käsittelee sitä, miten teoksen merkitys syntyy sen yksilöllisestä aktiivisesta vastaanottamisesta. Barthesin esimerkit ovat kirjallisuudesta, hän tulee lopputulokseen, jossa lukijan synty-

mä vaatii kirjailijan kuoleman. Hänen mukaansa heti kun faktat muuttuvat narratiiviksi ääni menettää alkuperänsä ja kirjailija astuu kohti omaa kuolemaansa ja kirjoittaminen alkaa. (Barthes 2006, 41.)

Barthes huomauttaa kirjailijan (tai taiteilijan) käsitteenä olevan varsin nuori, yksilöllisen tekijän aikakausi alkaa keskiajalta ja sieltä on jatkunut tekijän persoonaa korostava aikakausi. Teosten merkityksiä ja selityksiä on luettu niiden tekijöiden henkilöhistorian ja persoonan kautta. Kirjailijan tai tekijän poistaminen mullistaa modernin tekstin. Se muuttaa sen ajallisuuden, koska teoksella ei enää ole sitä edeltänyttä luoja tai isähahmoa vaan jokainen teksti on ikuisesti kirjoitettu ja olemassa samanaikaisesti, se on aina kirjoitettu tässä ja nyt. Tekijän käsi on irrotettu äänestä ja syntyy puhtaasta kirjoittamisen eleestä ilmaisuun sijaan. Teksti syntyy useista kirjoituksista, sen pohjalla on useita kulttuureja, mutta on vain yksi missä tämä moninaisuus kohdentuu ja se on lukijassa. (Barthes 2006, 41-45.)

Kuten avoin teos myös tekijätön teos haastaa yleisönsä. Pelkkä sivusta katsominen ei riitä, vaan on tavalla tai toisella osallistuttava teokseen, jotta siitä voi nauttia. Merkityksiä ei voida hakea vain tekijän motiiveista ja hänen henkilöhistoriastaan vaan ne kumpuavat teoksen ja tekijän välisestä suhteesta. Luettaessa tekstiä tai katsottaessa teosta, jossa tekijä on merkityksetön tulkinta ja merkitys voivat syntyä vain vastaanottajasta. Eikö vastaanottaja, katsoja, yleisö ole tuolloin mitä suurimmassa määrin osallinen teoksessa? Asia ei kuitenkaan ole näin yksiselitteinen ja helppo. Foster (2006, 194) huomauttaa, että tekijän kuolema ei suinkaan aina tarkoita lukijan syntymää vaan aiheuttaa lähinnä hämmennystä.

Hämmennyksen tunne onkin asia, johon monesti osallistavien projektien yhteydessä törmää. Hämmennys toisaalta voi kummuta siitä, ettei osallistuja pääsekään valmiin kokemuksen äärelle, kuten on ehkä tottunut, mutta myös siitä, että osallistujilla on erilaisia toiveita, tarpeita ja näkemyksiä. Tämä mielipiteiden, toimintatapojen ja tarpeiden moninaisuus voi tuntua hämmentävältä ja erilaisten fasilitaattorien rooli korostuu.

Allan Kaprow (2006, 102-103) kritisoi 1950-luvulla New Yorkissa alkaneita Happeningejä siitä, että niissä yleisö ja esitys erottuivat selkeästi toisistaan huolimatta siitä, että esityksiä pidettiin epätyypillisissä paikoissa tai siitä, että yleisö liikkui tai jopa sulautui

osaksi esiintyjien massaa. Tila kehysti tapahtumia ja esityksiin liittyvä kulttuurihistoria vaikutti yleisön käyttäytymiseen ja siten rampautti esitykset. Vähitellen alkoi kuitenkin löytyä perussääntöjä, joiden avulla Happeningit onnistuivat.

Kaprowin yksi lähtökohta on, että yleisö tulee eliminoida kokonaan. Näin kaikki elementit kuten ihmiset, tila ja aika voivat integroitua ja tyyppillisen teatterin konventiot katoavat. Happeningissa epäaktiivisten ihmisten joukko on vain kuollutta tilaa, liike vaatii vastaukseen liikettä. Istuvassa yleisössä pelkkää eläytymistä herättävä Happening ei ole Happening ollenkaan vaan vain näyttämötaidetta. On yhteisen kunnioituksen osoitus, että kaikki Happeningiin osallistujat ovat halukkaita ja sitoutuneita ja , että heillä on selkeä ajatus siitä mitä heidän tulee tehdä. Tämä onnistuu tekemällä käsikirjoitus ja keskustelemalla siitä etukäteen. Tässä Happening ei eroa tavallisesta näytelmästä, erona on että vaikka tietoisuus juonesta on välttämätön, ammattimainen taito ei ole. Tapahtumat ovat elämänkaltaisia tai niin perusluontoisia ettei ammattilaisuutta tarvita. Näyttelijät tuovat mukanaan omaan taiteenlajiinsa liittyviä käytäntöjä, joista on vaikea päästä eroon. Siksi Happeningin kannalta parhaita osallistujia ovat amatöörit, jotka osallistuvat heille merkittävää ja metodeiltaan luontevaa. Mikäli Happening toteutetaan julkisessa tilassa ohikulkijat pysähtyvät seuraamaan sitä. He saattavat jäädä katsomaan hetkeksi tai pidemmäksikin aikaa, he saattavat jopa osallistua ennalta arvaamattomasti, mutta he ovat ympäristön autenttisia osia, eivät Happeningin osallistujia. (Kaprow 2006, 102-104.)

Museoilla on halutessaan mahdollisuus toimia välittäjinä ja mahdollistajina tilanteissa, joissa pyritään häivyttämään tekijän ja katsojan raja. Museo voi tarjota toisaalta turvallisen ja tutun, toisaalta monipuolisen, muuttuvan ja yllätyksellisenkin tilan erilaisille taiteoksille ja esityksille. On kuitenkin tärkeää pohtia miten teos muuttuu, kun se asetetaan museoon vaikkapa kaupunkitilan tai ostoskeskuksen sijaan. Edelle esiteltyjen kaltaisissa projekteissa tapahtumapaikka harvoin on merkityksellinen, ja voisi jopa kysyä, tuleeko museo esitettävän teoksen osaksi.