

# **"VEDET SEISAHTUU, LIIKENTEET PYSÄHTYY"**

**- Kokemuksia uuden julkisen taiteen kohtaamisesta**

**ANTI - Contemporary Art Festivalilla**

Johanna Tuukkanen

Pro gradu -tutkielma

Kulttuuripolitiikan maisteriohjelma

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Taidekasvatus

Jyväskylän Yliopisto

Syksy 2013

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Johanna Tuukkanen	
Työn nimi – Title "VEDET SEISAHTUU, LIIKENTEET PYSÄHTYY" - Kokemuksia uuden julkisen taiteen kohtaamisesta ANTI – Contemporary Art Festivalilla	
Oppiaine – Subject Taidekasvatus	Työn laji – Level Pro gradu
Aika – Month and year Syksy 2013	Sivumäärä – Number of pages 94 s. + 2 liitettä 3 s.
Tiivistelmä – Abstract Tämä pro gradu -tutkielma keskittyy yleisön kokemuksiin uudesta julkisesta taiteesta ANTI – Contemporary Art Festivalin yhteydessä. Tutkielman laadullinen aineisto koostuu ryhmähaastattelusta, jonka analyysimenetelmänä käytin sisällönanalyysiä. Ryhmähaastattelu keskittyi haastateltavien kokemukseen <i>Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa</i> -teoksesta (2011) sekä siihen osallistumisesta. Toinen tutkimuskysymys koski uuden julkisen taiteen vaikutusta kaupunkitilassa tapahtuvaan vuorovaikutukseen. Uuden julkisen taiteen mahdollistamista osallistumisen ja vuorovaikutuksen tilanteista pyrin luomaan laajempaa käsitystä lisäksi kolmen teosanalyysin avulla. Aineistoni perusteella haastateltavien kokemus oli erittäin positiivinen, kannustava ja rohkaiseva ja se vahvisti heidän kiinnostustaan uuteen julkiseen taiteeseen. Haastateltavien mielestä positiivinen kokemus uudesta julkisesta taiteesta voi vaikuttaa myöhempään kiinnostukseen taidetta kohtaan sekä madaltaa kynnyistä ja kannustaa osallistumaan myös tulevaisuudessa. Haastateltavien kokemusten ja havaintojen perusteella teos lisäsi kaupunkitilassa tapahtuvaa vuorovaikutusta ja sai aikaan yllättävääkin aktiivisuutta. Eri-ikäiset ihmiset lapsista nuoriin ja vanhuksiin osallistuivat teokseen ja lähtivät mukaan kannettavaksi, mitä voi pitää tavallisesta kaupunkikuvasta poikkeavana aktiivisuutena. Haastateltavien mielestä yllätykselliset esteettiset kokemukset olivat positiivisia kokemuksia arjen keskellä. Tulosten perusteella uudella julkisella taiteella on mahdollisuus tuottaa uusia esteettisiä kokemuksia. Kokemus voi olla piristysruiske työmatkalla tai voimakas kokemus, joka elää haastateltavien kertomuksissa pitkään tapahtumisen jälkeenkin muuttaen jopa heidän kokemustaan kaupunkitilasta. Kaupunkitilassa koettu positiivinen kokemus uudesta julkisesta taiteesta voi kasvattaa ihmisten kiinnostusta taiteeseen yleisellä tasolla ja rohkaista osallistumaan myös uudelleen.	
Asiasanat – Keywords Live art, uusi julkinen taide, paikkasidonnainen taide, relationaalinen taide, dialoginen taide, tila, paikka, julkinen tila, kaupunkitila, kulttuurinen osallistuminen.	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

## SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	6
1.1 Tutkimuksen lähtökohdat.....	9
1.2 Tutkimusongelma.....	10
1.3 Aiempi tutkimus ja live art ilmiönä.....	11
1.4 Kuraattori ja taiteilija tutkijana.....	14
2. TEOREETTINEN VIIITEKEHYS.....	24
2.1 Julkinen tila, heikko paikka ja uusi julkinen taide.....	24
2.2 Relationaalinen ja dialoginen taide.....	33
2.3 Ekologinen kokemuskäsitys.....	40
3. TUTKIMUKSEN TOTEUTTAMINEN JA AINEISTO.....	42
3.1 Tutkimusasetelma.....	42
3.2 Tutkimuksen toteutus ja aineisto.....	43
3.3 Aineiston analyysimetodi .....	48
3.4 Kolmen teoksen analyysit .....	49
4. AINEISTON ANALYYSI.....	51
4.1 Kolme teosanalyysia.....	51
4.1.1 Teos I: Blue Wedding to the Lake Kallavesi (2012) .....	51
4.1.2 Teos II: Puhdistus (2011).....	55
4.1.3 Teos III: Island Aspired (2010).....	59
4.2 Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa .....	62
4.3 Ryhmähaastattelun analyysi.....	66
4.3.1 Kokemus: heittäytymistä, empaattisuutta ja rohkaisevuutta.....	66
4.3.2 Tilanne: problemaattinen festivaalikonteksti, vuorovaikutus .....	76
kaupunkitilassa ja havaintoja muusta yleisöstä	
5. YHTEENVETOA.....	80
6. TUTKIMUKSET ARVIOINTI JA LOPPUMÄÄTELMÄT .....	86
LÄHTEET.....	91

**LIITTEET**

Liite 1: Kutsu ryhmähaastatteluun

Liite 2: Runko ryhmähaastatteluun

## KUVALUETTELO

Kuva 1.....	52
Kuva 2.....	54
Kuva 3.....	57
Kuva 4.....	59
Kuva 5.....	61
Kuva 6.....	62
Kuva 7.....	63
Kuva 8.....	65

## 1. JOHDANTO

Pro gradu -tutkielmassani tutkin kokemuksia aika- ja paikkasidonnaisesta nykyaiteesta ANTI – Contemporary Art Festivalilla. ANTI – Contemporary Art Festival (lyh. ANTI-festivaali) on vuosittain Kuopiossa järjestettävä kansainvälinen nykyaitefestivaali, jonka teokset sijoittuvat julkisiin tiloihin. Olen itse yksi festivaalin perustajajäsenistä<sup>1</sup> ja työskentelen tällä hetkellä sen taiteellisena johtajana – vastaavana tuottajana. Festivaalin kaksi keskeisintä tausta-ajatusta on ollut ennalta valittujen paikkojen aktivoiminen taideteosten avulla ja taideteosten tuominen arkisiin kaupunkitiloihin, lähelle ihmisiä. Nimensä mukaisesti festivaali on lahja – lahja Kuopiolle, kuopiolaisille ja siellä vierailevalle festivaaliyleisölle. Yhdentoista toimintavuotensa aikana ANTI-festivaali on tuottanut lähes 200 taiteilijaa tai ryhmää Kuopioon ja aktivoinut yli sata eri julkista tilaa tai paikkaa Kuopiossa<sup>2</sup>. Festivaalin ydinajatus on aika- ja paikkasidonnaisen nykyaiteen tuottaminen, mutta ohjelmistossa olevat taiteilijat voivat tulla miltä tahansa taiteen alalta. Myös teokset voivat olla sekä prosesseiltaan, toteuttamistavoiltaan, ilmenemismuodoiltaan ja materiaaleiltaan hyvin erilaisia – keskeinen yhdistävä tekijä on paikkasidonnaisuus. Useimmat festivaalin teokset sijoittuvat live art -taiteen kontekstiin ja ne ovat hetkellisiä ja katoavia, joista harvoin jää pysyviä, fyysisiä jälkiä kaupunkitilaan.

Julkisella paikalla esitetty taide on sen näkijöille odottamaton ja toisinaan jopa ei-toivottu yllätys tai lahja. Se antaa taidemaailman jäsenille mahdollisuuden arvioida taiteen ja yleisön suhdetta uudelleen. Pyytämällä kaupungin asukkaita osallistumaan prosessiin ANTI-festivaalin teokset tuovat esiin yleisön, esiintyjän ja paikan keskinäisen riippuvuuden. (Klein 2011, 55.)

---

1 Pohjois-Savon taidetoimikunta toimi ensimmäisen ANTI-festivaalin järjestäjätahona vuonna 2002. Festivaalin 2 Festivaalin nettisivuilla ja kirjassa ANTIVERSARY – Vuosikymmen välähdyksiä ja antidootteja nykyaiteesta ANTI - Contemporary Art Festivalilla (2011, 194-197) on vuosittainen luettelo taiteilijoista ja teospaikoista.

Kuten taidehistorioitsija Jennie Klein yllä kirjoittaa, ANTI-festivaalin teokset tarjoavat kiinnostavan mahdollisuuden tarkastella yleisöjen, taiteilijan tai teoksen sekä teospaikan välisiä suhteita. Näihin suhteisiin nivoutuvat havaittavissa olevat muutokset taiteen tekemisen ja kuluttamisen tavoissa sekä muutokset taiteilijan roolissa, joita pyrin valitsemieni teosesimerkkien ja ryhmähaastattelun kautta valottamaan. Näihin muutoksiin katson kuuluvan esimerkiksi yleisön roolin laajenemisen taiteen katsojasta tai vastaanottajasta aktiiviseksi osallistujaksi, taiteilijan roolin muuttumisen autonomisesta itseilmaisijasta kuuntelijaksi ja keskustelijaksi sekä vuorovaikutuksen, keskustelun ja yhteistyön nousemisen taiteellisten käytäntöjen keskiöön.

Tukeudun tutkimuksessani amerikkalaisen taidehistorioitsija Grant H. Kesterin (2004) dialogisen taiteen teoriaan sekä ranskalaisen taidekriitikon Nicolas Bourriaudin (2002) relationaalisen taiteen teoriaan. Yleisön kokemuksista aika- ja paikkasidonnaisen taiteen kohtaamisesta ja siihen osallistumisesta pyrin saamaan tietoa ryhmähaastattelun avulla. Käsitteeni tilasta perustuu brittiläisen sosiaali- ja maantieteilijä Doreen Massey'n tilan käsitteellistäminen. Lisäksi käytän arkkitehti Panu Lehtovuoren heikon paikan käsitettä analysoidessani uuden julkisen taiteen kokemista kaupunkitilassa. Kokemuskäsitykseni perustuu Kai Alhasen (2013) John Dewey'n filosofian pohjalta muotoilemaan ekologiseen kokemuskäsitykseen. Lisäksi analysoin kolmea valitsemani aika- ja paikkasidonnaista ANTI-festivaalilla esitettyä teosta ja pohdin, minkälaisia kohtaamisen ja osallistumisen mahdollisuuksia ne katsojille ja osallistujilla tarjoavat. Kuvailen teoksia ja tilanteita oman kokemukseni kautta osallistujana ja yleisön jäsenenä, mutta myös tarkkailijana käyttäen hyväksi tietoa, jota minulla festivaalin taiteellisena johtajana oli liittyen esimerkiksi taiteilijan intention ja työskentelytapaan. Olen pyrkinyt valitsemaan teoksia, joissa suhde teospaikkaan ja yleisöön ilmenee eri tavoin ja jotka ovat muodoltaan ja taiteelliselta ilmaisukeinoiltaan erilaisia.

Festivaalin toisena taiteellisena johtajana minulla on keskeinen rooli teosvalinnoissa. Olen kiinnostunut teoksista, jotka haastavat kokijansa erilaisiin kohtaamisiin ja vuorovaikutuksen tilanteisiin. Vaikka perinteisissä taidetiloissa kuten esimerkiksi teattereissa tai museoissa esitettävä taide on hyvin monimuotoista, näkemykseni mukaan taidetiloihin liittyy paljon sanattomia sopimuksia siitä, miten teoksia lähestytään, katsotaan ja millä tavalla näissä tiloissa toimitaan. Tutkimuksessani olenkin kiinnostunut siitä, mitä tapahtuu kun näitä sanattomia sopimuksia ei ole tai ne

eivät päde – kun taidetiloista tuttu teoksen kohtaamisen tilanne ei ole mahdollinen, vaan katsoja/kokija<sup>3</sup> joutuu itse aktiivisesti neuvottelemaan teoksen, paikan ja muiden katsojien tai tilassa olevien kanssa teoksen luonteelle ja kokijalle itselleen ominaisen tavan olla vuorovaikutuksessa sen kanssa – tai päättää olla olematta. Olen siis kiinnostunut näistä taideteosten provosoimista neuvottelun tilanteista, kohtaamisista, yleisöistä ja heidän kokemuksistaan ANTI-festivaalilla.

Yksi paikkasidonnaisen taiteen tai uuden julkisen taiteen ominaispiirteitä on se, että sen katsoja ja kokija ei välttämättä ole suunnitellut menevänsä kokemaan taidetta eikä siten ole välttämättä valmistautunut tai orientoitunut taiteen kohtaamiseen. Ehkä tästäkin johtuen aika- ja paikkasidonnaisen uuden julkisen taiteen kokemisesta ja vastaanottamisesta on olemassa tietämykseni mukaan hyvin vähän tutkimusmateriaalia. Kuitenkin oma kokemukseni on, että uusi julkinen taide kiinnostaa ihmisiä. ANTI-festivaalin vuosittainen yleisömäärä on ollut noin 10 000<sup>4</sup> viime vuosina, ja festivaaliyleisön keskuudessa on selvästi havaittavissa innostus taiteen kokemiseen julkisissa tiloissa sekä halu osallistua.

Taiteeseen osallistuminen (engl. participation) on kulttuuripoliittisesti tällä hetkellä erittäin kiinnostava aihealue. Pier Luigi Sacco (2011, 4) kirjoittaa ajastamme ”kulttuuri 3.0” jaksona, jota kuvaa passiivisten vastaanottamisten mallien (joka oli vallitseva kulttuuriteollisuuden ajanjaksolla ”kulttuuri 2.0”) muuttuminen aktiiviseksi, sitoutuneiksi (engl. engaging) vastaanottamisen malleiksi. Kulttuuri 3.0 ajanjaksolle keskeistä on aktiivinen kulttuurinen osallistuminen, joka tarkoittaa yksilön motivaatiota käyttää ja kehittää taitojaan (Sacco 2011, 5). Taiteeseen osallistuminen ja monenlainen yhteistyö on läsnä myös useissa ANTI-festivaalilla esitetyissä teoksissa – myös tässä tutkielmassa esimerkeiksi nostamissani teoksissa. Dialoginen ja relationaalinen nykytaiteen teoria pyrkivät hahmottamaan nykytaiteen käytäntöjä sekä taiteilijan ja yleisön välisiä moninaisia suhteita.

---

3 Käytän käsitteitä katsoja ja kokija siksi, että kaikkia teoksia ei havainnoida katseen kautta. Teosten ilmeneminen voi vaatia fyysistä osallistumista tai teos voi olla esimerkiksi ääni-installaatio.

4 Yleisömäärän arvioiminen julkisiin tiloihin sijoittuvan maksuttoman festivaalin tapauksessa on vaikeaa. ANTI-festivaalin järjestäjät laskevat yleisömäärät tarkasti niissä tapauksissa, joissa se on mahdollista, esimerkiksi kun teospaikka on selkeästi rajattu ja teoksella on selkeä ajallinen kesto. Pitkäkestoisten, keskeisille julkisille paikoille sijoitettujen installaationomaisten teosten kohdalla katsojamäärät ovat arvioita.



## 1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Tutkimukseni lähtökohdaksi on tutkia taiteen kohtaamista ja kokemista julkisessa tilassa sekä teosten synnyttämiä tilanteita ANTI-festivaalin yhteydessä. Vuodesta 2002 lähtien olen saanut seurata ja havainnoida paikallisen sekä eri puolilta Suomea ja maailmaa tulevan yleisön kiinnostusta ANTI-festivaalilla esitettyjä teoksia kohtaan. Vaikka useita festivaalin ohjelmassa olleita teoksia voi pitää erittäin kokeellisina ja käsitteellisinä, niille on aina ollut yleisöä, joka on aktiivisesti ollut innokas viettämään aikaa teosten parissa ja osallistumaan niihin. Yleisessä keskustelussa puhutaan paljon kulttuurin viihteellistymisestä ja kulttuuripolitiikassa taiteen markkinaistumisesta (mm. Throsby 2010), jotka eittämättä ovat havaittavissa olevia ilmiötä. Mutta käsitykseni mukaan kiinnostus ANTI-festivaalin kaltaisia epäkaupallisia taidetapahtumia ja niiden tuottamia taideteoksia kohtaan osoittaa, että kulttuurin kuluttamisen muodot, taiteen tekemisen muodot ja taiteilijan rooli ovat merkittävästi muuttuneet 2000-luvulle tultaessa. Muita Suomessa järjestettäviä kaupunkitaidetapahtumia ovat muun muassa vuodesta 2006 lähtien Turussa järjestetty Olohuone 306,4km<sup>2</sup><sup>5</sup>, Kallio Kukkii ja Kallio Kipinöi -tapahtumat Helsingissä<sup>6</sup>, Valon Voimat vuosina 1995-2010 Helsingissä<sup>7</sup> sekä vuodesta 2009 järjestetty Lux Helsinki<sup>8</sup>. Yllä mainitut tapahtumat eivät tosin käsitykseni mukaan ole yhtä monitaiteisesti keskittyneitä aika- ja paikkasidonnaisen taiteen tuottamiseen kaupunkitiloissa kuin ANTI-festivaali, ja eri tapahtumien taustalla on luonnollisesti erilaisia tavoitteita ja intressejä. Uuden julkisen taiteen leviäminen osaksi kaupunkitilaa alkoi Suomessa 1990-luvulla ja osallistavien ja yhteisöllisten käytänteiden liittäminen osaksi niitä on ollut vahvistuva ilmiö Suomessa 2000-luvulla (Uimonen 2010, 276-289). Tässä en viittaa julkisilla paikoilla sijaitseviin veistoksiin tai patsaisiin vaan niin sanottuun uuteen julkiseen taiteeseen, jonka käsitteeseen palaan myöhemmin. Tällä hetkellä on havaittavissa myös erilaisten osallistavien kaupunginosayhteisöjen ja -tapahtumien aktivoitumisilmiö<sup>9</sup>, joista esimerkkejä ovat muun muassa eri puolilla Suomea järjestettävät Ravintolapäivät<sup>10</sup> ja Kallio-liike<sup>11</sup>.

---

5 <http://www.olohuone.org/>

6 [www.kallionkulttuuriverkosto.fi](http://www.kallionkulttuuriverkosto.fi)

7 <http://www.helsinginuutiset.fi/artikkeli/9660-valon-voimat-lakkasi-tuomasta-valoa-pimeaan>

8 <http://www.luxhelsinki.fi/>

9 Katso mm. <http://www.hs.fi/paivanlehti/12062013/ihmiset/Rakkaudesta+Helsinkiin/a1370955126988>

10 <http://www.restaurantday.org/fi/>

11 <http://kallioliike.org/>

Koska kiinnostusta aika- ja paikkasidonnaista nykytaidetta kohtaan on selvästi havaittavissa, pyrin tutkimuksessani saamaan tietoa uuden julkisen taiteen kokemisesta ja siihen osallistumisesta. Oletukseni on, että uusi julkinen taide voi tuottaa moninaisia kokemuksia, jotka avartavat kokijansa maailmankuvaa ja taidekäsitystä. Nämä voivat olla tietenkin sekä positiivisia että negatiivisia kokemuksia. Omien ennakkoluulojen kohtaaminen, käsitysten kyseenalaistuminen tai purkaminen taiteen kautta voi myös herättää vastustusta. Paitsi että kaupunkitilassa tapahtuvat taideteokset ja niiden kohtaaminen voivat toimia piristysruiskeina, positiivisina yllätyksinä ja miellyttävinä kokemuksina arjen keskellä, oletan, että ne voivat myös osallistaa johonkin laajempaan yhteisölliseen toimintaan ja kannustaa aktiiviseen kulttuuriseen osallistumiseen. Teokset voivat myös häiritä, ärsyttää, tulla vaikkapa päivittäisen työmatkan tielle. Toisaalta teokset voivat herättää kokijassaan uusia näkökulmia tuttuihin kaupunkitiloihin sekä haastaa pohtimaan julkisen tilan merkitystä myös yleisemmin.

Taidehistorioitsija Juha-Heikki Tihinen kirjoittaa ANTI-festivaalin merkityksestä:

Tietoisuuden muuttaminen kokemuksen avulla on nähdäkseni ANTI-festivaalin suurin mahdollisuus. Siinä on jotain utooppista, jotakin sellaista arkijärkeä vastustavaa, jota tarvitaan tässä tylsämielistyneessä ja latistuneessa maailmassa. (Tihinen 2011, 84.)

Pidän aiheeseeni liittyvää tutkimusta kulttuuripoliittisesti tärkeänä, sillä sekä taiteilijoiden työskentelytavat että taiteen kohtaamisen, kokemisen ja taiteeseen osallistumisen muodot ovat muuttuneet rajusti kulttuuri 3.0 ajanjaksolla. Tutkimukseni tuottaa uutta tietoa uuden julkisen taiteen ja live art -taiteen kokemisesta ja taiteeseen osallistumisen tilanteista. Tutkielmani toivottavasti kannustaa keskusteluun ja tutkimukseen taiteeseen osallistumisen merkityksestä paitsi yleisöille ja taiteilijoille myös kaupungeille ja alueille.

## **1.2 Tutkimusongelma**

Tutkimusongelmani pohjautuu siihen havaintoon, että uusi julkinen taide kiinnostaa ihmisiä ja monet ovat halukkaita osallistumaan siihen. Julkisissa tiloissa työskentely ja sosiaaliset tilanteet ovat myös monien nykytaiteilijoiden työskentelyn keskiössä.

Samaan aikaan kaupunkitilassa tapahtuvat teokset ovat julkisuutensa kautta helposti kritiikin kohteena ja saattavat herättää suurta vastustusta. Vaikuttaa siltä, että uudelle julkiselle taiteelle on kysyntää ja sitä kohtaan tunnetaan kiinnostusta, mutta on vaikea analysoida miksi ja mitä asioita siihen liittyy. Tutkimuksessa tavoitteeni onkin saada tietoa ihmisten kokemuksista uudesta julkisesta taiteesta ja siihen osallistumisesta. Pyrkimykseni on siis hahmottaa yleisön kokemusta kokonaisvaltaisesti. Minkälaisia ajatuksia, tunteita tai aistimuksia kokemus herätti? Millaista osallistuminen oli? En siis ole pyrkinyt saamaan tietoa siitä, mitä mieltä ihmiset olivat ANTI-festivaalista tai taideteoksista, tai määritteliivätkö he ne taiteeksi ylipäätään. Keskiössä on yleisön kokemus ja sen ymmärtäminen pyrkiessäni hahmottamaan ihmisten kiinnostusta uutta julkista taidetta kohtaan sekä heidän motivaatiotaan osallistua taideteoksiin.

Uuteen julkiseen taiteen liittyy olennaisesti kaupunkitila, ja pyrinkin ihmisten kokemusten kautta hahmottamaan myös sitä, miten uusi julkinen taide vaikuttaa kaupunkitilassa tapahtuvaan vuorovaikutukseen ja minkälaista toimintaa se kenties saa aikaan.

Tutkimuskysymykset ovat :

1. Millainen kokemus *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* -teos ja siihen osallistuminen oli?
2. Miten uusi julkinen taide vaikuttaa kaupunkitilassa tapahtuvaan vuorovaikutukseen?

### **1.3 Aiempi tutkimus ja live art ilmiönä**

Tietämykseni mukaan uuden julkisen taiteen kokemisesta on olemassa hyvin vähän tutkimusmateriaalia. Tutkimukseni kannalta kiinnostavia viimeaikaisia tutkimuksia on esimerkiksi Heli Metsäpellon (2010) pro gradu -tutkielma *Kulttuuritilaisuuksien eikävijät – Tarkastelussa nuorten aikuisten teatteripalveluiden käyttämättömyys*. Metsäpellon tutkimus tuo esiin syitä, miksi nuoret eivät käytä teatteripalveluita, vaikka he ovat merkittävä kulttuurin kuluttajaryhmä. Vaikka Metsäpellon tutkimus sijoittuu perinteisen taidelaitoksen, Oulun kaupunginteatterin kontekstiin, tuloksena on oman

tutkimukseni kannalta kaksi kiinnostavaa seikkaa. Ensimmäkin se, että nuorten aikuisten vapaa-ajan viettoon kuuluu sosiaalisuus ja spontaanisuus eikä teatterissa käyminen edusta nuorille aikuisille tätä. Toinen mielenkiintoinen tutkimustulos liittyy teatteriin paikkana. Nuoret aikuiset kokivat, että teatteri on paikkana outo ja luotaantyöntävä (Metsäpelto 2010, 86–88). Sosiaalisuuden, spontaanisuuden ja kulttuurin kuluttamiseen liittyvän paikan merkityksien korostuminen osoittavat, että perinteisten taidetilojen ja -laitosten ulkopuolelle sijoittuvan taiteen kohtaamisen ja kokemisen tutkiminen on myös kulttuuripoliittisesti kiinnostava aihe.

Toinen tutkimusaiheeseeni liittyvä tutkimus on Miika Neulaniemen (2010) pro gradu -tutkielma *Mielikuvia ja kokemuksia Turun kaupunkitiloista Olohuone 306,4km2 kaupunkitaidetapahtumassa – Ympäristöestetiikan ja humanistisen maantieteen tulkintoja turkulaisista kaupunkitiloista uuden julkisen taiteen kontekstissa*. Olohuone 306,4km2 on ANTI – Contemporary Art Festivalin ohella toinen vuosittain Suomessa järjestettävä pääasiassa julkisiin tiloihin sijoittuva kaupunkitaidetapahtuma. Neulaniemi keskittyy tutkimuksessaan kuitenkin haastateltavien käsitykseen kaupunkitilasta kun taas oman tutkimukseni keskiössä on teoksiin osallistuneiden ihmisten kokemukset, osallistuminen ja vuorovaikutuksellisuus.

Juuri vuorovaikutus ja kohtaaminen ovat keskiössä Marja Kankaan (2007) pro gradu -tutkielmassa *Kohtaamisesta vuorovaikutukseen – Dialogisena taiteilijana Rakkauden kaupunki -projektissa*. Kankaan tutkimuksen lähtökohtana on ollut hänen oma taiteellinen työnsä. Vaikka työ sijoittuu uuden julkisen taiteen kontekstiin ja hän keskittyy tutkimuksessaan taiteen vuorovaikutuksellisuuteen, näkökulma on kuitenkin taiteilijan. Tässä tutkimuksessa keskityn uuden julkisen taiteen kohtaamiseen ja vuorovaikutuksellisuuteen nimenomaan taideteoksen yleisön näkökulmasta.

Paikkasidonnaista taidetta ja festivaaleja on tutkinut Junko Kondo (2012) pro gradu -tutkielmassaan *Revitalization of a Community – Site-Specific Art and Art Festivals. A Case of Art Site Naoshima*. Kahteen osaan jakautuvassa tutkimuksessa Kondo keskittyy ensin julkisen taiteen ja paikkasidonnaisen taiteen taustoittamiseen ja sen jälkeen Benesse Art Site Naoshima -tapausesimerkkiin Japanissa, jossa paikkasidonnaiseen ja julkiseen taiteeseen keskittyvät toiminnot ja tapahtumat ovat toimineet paikallisen yhteisön elvyttäjänä ja vahvistajana. Julkiset taideteokset ovat Kondon (emt., 78) mukaan sekä muuttaneet saaren maisemaa että lähentäneet

taiteilijoiden ja asukkaiden sekä taiteen ja asukkaiden välisiä suhteita. Tässä tutkimuksessani en niinkään keskity yhteisöllisyyteen tai johonkin yhteisöön, vaan osallistuneiden omakohtaisiin kokemuksiin.

Live art -taiteen parissa tehdystä yleisötyöstä on kirjoitettu muun muassa Lontoossa sijaitsevan Live Art Development Agencyn julkaisemassa *In Time: A Collection of Live Art Case Studies* -julkaisussa (2010). Yksi tapauksista keskittyy live art -taiteen yleisöihin ja sen saavuttamiseen Fierce-festivaalilla Birminghamissa, Iso-Britanniassa. Kevin Isaacsin kirjoittamassa tapauksessa korostuvat live art -taiteen monet käytännöt, kontekstit ja sitä kautta myös moninainen yleisö. Myös Isaacs nostaa esiin nuorten aikuisten saavuttamiseen liittyen sosiaalisuuden ulottuvuuden eli sen, että nuorille aikuisille on tärkeää pystyä viettämään aikaa muun yleisön kanssa (Live Art Development Agency 2010, 101).

Yllä mainitut tutkimukset eivät pureudu uuden julkisen taiteen kokemiseen yleisön näkökulmasta tai teosten tuottamiin vuorovaikutustilanteisiin, jotka ovat tämän tutkimuksen keskeisiä kysymyksiä.

Vuorovaikutuksen ja osallistavan yleisösuhteen pohtiminen taiteessa eivät tietenkään ole vain 2000-luvun ilmiöitä. Näyttää siltä, että live art -taiteen, paikkasidonnaisen taiteen ja yhteisötaiteen, sekä relationaalisen ja dialogisen taiteen tarinat juontavatkin juurensa 1960–1970-lukujen happeningeihin, situationismiin ja aktivismiin Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa (mm. Bourriaud 2002, Heddon & Klein 2012, Kester 2004, Johansson 2004, Kantonen 2005). Avaan seuraavaksi näitä historiallisia kehityskulkuja sekä live art -taidetta ilmiönä.

Esitystaiteen (engl. contemporary performance) professori Deirde Heddon ja taidehistorioitsija Jennie Klein hahmottavat live art -taiteen käytäntöjä ja historiaa toimittamassaan kirjassa *Histories & Practices of Live Art* (2012). Kirja on syntynyt tarpeesta luoda laaja-alainen katsaus live artin historiaan ja nivoa live art -taiteeseen liittyviä hetkellisyyden, paikan, riskinoton, yhteistyön ja poliittisuuden teemoja yhteen julkaisuun. Kirja keskittyy Iso-Britanniaan, jossa 1970-luvun marginaalinen live art -toiminta on kehittynyt 2000-luvulla yleisesti tunnustetuksi käsitteeksi, joka pitää sisällään hyvin monenlaisia taiteellisia prosesseja ja käytäntöjä. Nykyisin live art -taidetta ohjelmoivia festivaaleja ja taidelaitoksia on ympäri Iso-Britanniaa, live art -

taidetta ja taiteilijoita tuetaan julkisin varoin, alalla on useita organisaatioita ja sitä voi opiskella eri koulutusasteilla. (Heddon & Klein 2012, 1-11.)

Myös oma 'ensikohtaamiseni' live art -taiteen kanssa tapahtui Iso-Britanniassa vieraillessani alan merkittävimmällä National Review of Live Art -festivaalilla (NRLA) Glasgow'ssa, Skotlannissa vuonna 2001. Olin kyllä kuullut tästä 'uudesta ja oudosta' käsitteestä 'live art' opiskellessani Alankomaissa vuosina 1993-1997, mutta en ollut ennen NRLA-festivaalia käynyt katsomassa teoksia, jotka olisi varsinaisesti artikuloitu live art -taiteen kontekstiin sijoittuviksi. Ensimmäistä NRLA-kokemustani voisi kuvata tajunnanräjäyttäväksi siinä mielessä, että se havainnollisti hyvin konkreettisesti minulle live art -taiteen moninaiset käytännöt ja työskentelytapojen kirjon sekä muutti taidekäsitteistäni merkittävästi. Vuoden 2001 ohjelmisto<sup>12</sup> tarjosi minulle 'live artin shokkihoitoa', sillä näin ensimmäistä kertaa elämässäni äärimmäistä kehotaidetta ja – silloin asiaa vielä ymmärtämättä – taiteilijoita, jotka ovat olleet keskeisiä live artin historiassa. Kaikki näkemäni teokset eivät suinkaan olleet miellyttäviä kokemuksia. Kira O'Reillyn<sup>13</sup> *Succour*-teosta<sup>14</sup>, jossa hän viilteli minimalistisen järjestelmällisesti koko kehonsa, pystyin hädin tuskin katsomaan ja pitkäkestoisen teoksen aikana lähdin pois ja palasin sen pariin useita kertoja. Franco B:n<sup>15</sup> yhdelle katsojalle kerrallaan esitettävässä teoksessa *Aktion 398* pelkäsin ja tunsin oloni äärimmäisen turvattomaksi. Mutta NRLA 2001, jonka ohjelmistoon kuuluivat muun muassa La Ribot, Michael Mayhew, Richard Layzell, Robert Ayers, Anne Seagrave ja Martha Wilson, kourutti minut live artiin, ja palasinkin festivaalille yhtä poikkeusta lukuun ottamatta joka vuosi festivaalin viimeiseen toimintavuoteen 2010 saakka<sup>16</sup>. Live art järkytti, herätti kysymyksiä, jätti minut hämilleen.

Lontoossa sijaitsevan Live Art Development Agency'n johtajan Lois Keidanin (2004, 2) mukaan live art on eräänlainen 'tutkimuskone' (engl. research engine), jota ohjaavat taiteilijat, jotka työskentelevät eri taiteen muotojen, kontekstien ja tilojen välimaastoissa avatakseen uusia taiteellisia työskentelymalleja, uusia tapoja esittää ideoita ja uusia strategioita julkisessa sfäärissä toimimiseen. 2000-luvun live art on jatkuvasti laajentuva kenttä, johon kuuluu toisessa ääripäässä aikaan perustuvat

12 <http://www.bristol.ac.uk/nrla/catalogue/index.html?year=2001&catsearch=&textsearch=Go>

13 <http://www.kiraoreilly.com/blog/>

14 [http://www.academia.edu/210296/The\\_touch\\_and\\_the\\_cut\\_an\\_annotated\\_dialogue\\_with\\_Kira\\_OReilly](http://www.academia.edu/210296/The_touch_and_the_cut_an_annotated_dialogue_with_Kira_OReilly)

15 <http://www.franko-b.com/>

16 30. NRLA vuonna 2010 osoittautui viimeiseksi, sillä taustaorganisaatio New Moves International ajautui konkurssiin ja lakkautettiin 2011.

installaatiot (engl. time based installation) ja toisessa teatterillisen ilmaisun rajat. Näiden välillä live art koskettaa tanssin, elokuvan ja videon, esityskirjoittamisen, sosiopoliittisen aktivismin ja digitaalisen aikakauden ilmaisumuotojen reuna-alueita.

Kun puhutaan live art -taiteesta, Keidanin mukaan sillä tarkoitetaan taidetta

(...) joka on elävää, aktiivista ja katoavaa – taiteesta, joka on kiinnostunut kehon, tilan ja ajan mahdollisuuksista; taiteesta joka keskittyy prosessiin, läsnäoloon ja kokemukseen yhtä paljon kuin objektien tai asioiden tuotantoon; taiteesta, joka testaa mahdollisen ja luvallisen rajoja; ja taiteesta, joka pyrkii olemaan valpas ja herkkä sen konteksteille, paikoille ja yleisöille. Live art ehdottaa, että tämänhetkisille käytännöille asettamiemme kulttuuristen arvojen ja oletusten ei pitäisi määrittää muodon kunnioituksesta, vaan uusien ideoiden ja uusien kokemusten tavoittelusta. (Keidan 2004, 2.)

Live art -taide siis jollain tapaa pakenee kaikkia muodon määritelmiä, mutta sateenvarjon tapaan sulkee sisäänsä ja ottaa suojiinsa hyvin moninaisia käytäntöjä. Live artin käytännöt liittyvät kaikenlaisiin interventioihin julkisessa sfäärissä ja kaikenlaisiin kohtaamisiin yleisön kanssa. Live art kyseenalaistaa käsityksiä ja uhmaa oletuksia siitä kuka yleisö voi olla, mistä se on kenties kiinnostunut ja keinoja joilla sitä voidaan lähestyä (Keidan 2004, 5).

Kulttuurisena strategiana live art siis haastaa ja pyrkii jatkuvasti kohti uutta. Suomessa käytetään jonkin verran esitystaiteen käsitettä live art -taiteen käännöksenä. Tulkintani mukaan live art on kuitenkin selvästi esitystaidetta laajempi käsite ja siksi sen käyttäminen tutkimuksessani on perusteltua. Näkemykseni mukaan useimmat ANTI-festivaalin teokset sijoittuvat live art -taiteen kontekstiin, mutta huomattavasti pienempi osa teoksista esitystaiteen viitekehykseen.

Live art -taiteen juuret ulottuvat 1900-luvun alun avantgarde-liikkeisiin kuten futurismiin, dadaismiin ja anti-taiteeseen (Heddon & Klein 2012, 12, 175). Alan kirjallisuudessa live art -taiteen ensiaskeleet liitetään yleisesti 1960–70-lukujen situationismiin, happeningeihin, fluxus-performansseihin ja aktivismin, erityisesti feministisen ja rauhanliikkeen, nousuun (mm. Heddon & Klein 2012, Keidan 2004). Myös Nicolas Bourriaudin (2002, 30) relationaalisen sekä Grant Kesterin (2004) teoretisoiman dialogisen taiteen juuret löytyvät tästä ajanjaksosta. Ajanjakso oli Kesterin mukaan hedelmällinen kokeiluille uusien yleisöjen ja uusien yleisön vuorovaikutuksen muotojen kanssa, jolloin myös yhteisön merkitys aktivistisessa

taiteessa kasvoi (Kester 2004, 125). Yhteisötaiteeseen keskittyvässä väitöskirjassaan *Teltha - Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa* myös Lea Kantonen (2005, 54) hahmottelee yhteisötaiteen historiaa 1900-luvun alun avantgarden ja 1960-luvun situationismin kautta. Stephen Hodge ja Cathy Turner (Heddon & Klein 2012, 94) puolestaan paikantavat paikkasidonnaisen taiteen vaikuttimet samaan ajanjaksoon ja liittävät siihen situationismin ja happeningien lisäksi myös 1960–70 -lukujen maataiteen Iso-Britanniassa. Suomessa maataidetta on tutkinut Hanna Johansson (2004) väitöskirjassaan *Maataidetta jäljittämässä - Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995* ja hän näyttää tulevan samaan päätelmään. Johanssonin mukaan voidaan ehdottaa, että maataiteen ja kehoitaiteen ruumiillisuudella on yhteiset juuret (2004, 45). Johansson (2004, 33) käyttää käsitteellisen maataiteen käsitettä, joka myös hänen mukaansa liittyy samaan ajanjaksoon ja silloin taiteessa tapahtuneisiin muutoksiin.

Vaikuttaa siltä, että tutkimukseni kannalta keskeisten live artin, uuden julkisen taiteen, relationaalisen ja dialogisen taiteen sekä paikkasidonnaisen taiteen esiin nousu ilmiönä sijoittuu 1960-luvulle. Tulkintani mukaan ilmiöt liittyvät erityisesti ajanjakson aktivismiin ja taiteilijoiden 'murtautumiseen' ulos museoista ja gallerioista, jonka myötä taiteilijoiden työskentelyyn kiinnittyivät olennaisesti kysymykset yleisöistä, osallistumisesta sekä paikasta. Kuten Johansson (2004, 27) kirjoittaa, teos muuttui tilanteeksi. 1960-luvun vastakulttuurin tendenssit ovat havaittavissa sekä uudessa julkisessa taiteessa että live artissa. Siitä kertovat taideinstituutioiden vastustaminen ja kritisoiminen ja toisaalta taideteoksen materiaalisuuden hylkääminen pyrkimyksenä taide, joka olisi aktiivista gallerian ulkopuolisessa materiaalisessa maailmassa (Heddon & Klein, 97). Aktivismi ja poliittisuus liittyvät selvästi ajanjaksoon, jolloin live art ilmiönä syntyi. Heddon (Heddon & Klein 2012, 175-177) kuitenkin toteaa, että live artin historialla on taipumus vääristää sen muotoon ja muodon mahdollistamiin kohtaamisiin liittyvää poliittisuutta. Hänen mukaansa poliittisuus tulisi nähdä mahdollisuutena, ei oletuksena. Hän toteaaakin, että "jos live artin oletetaan haastavan, paljastavan, ylittävän rajoja ja muuntautuvan, se lavastetaan epäonnistumaan".

Kesterin (2004, 124–126) mukaan 1960–70-luvuilla taiteilijat pyrkivät aiempaa suurempaan vuorovaikutukseen katsojien kanssa gallerioissa tapahtuvissa installaatioissa ja performansseissa. Myös galleria kyseenalaistui heidän työlleen sopivana paikkana ja monet taiteilijat työskentelivät tyhjissä tai hylätyissä tiloissa.



Sekä Iso-Britanniassa että Yhdysvalloissa nousi esiin monimuotoinen performatiivinen työskentelytapa, joka osallisti yleisöä ja erilaisia tiloja 'gallerioiden valkoisten kuutioiden ulkopuolella'. Tuolloin yhteisöllä viitattiin yleisösegmentteihin, jotka olivat vieraantuneet korkeataiteen instituutioista. Taiteilijat halusivatkin haastaa kuvataiteen eristäytyneisyyttä museoihin sekä keräilijöiden ja välittäjien aiheuttamaa taiteen kaupallistumista osallistamalla yleisöjä heille arkipäiväisissä tiloissa ja tilanteissa.

Kleinin mukaan (Heddon & Klein 2012, 15) 1960-luvun alun jännittävimmit performanssikokeilut eivät kuitenkaan sijoittuneet Iso-Britanniaan, vaan Yhdysvaltoihin ja Keski-Eurooppaan. Iso-Britanniassa performanssin kenttä liittyi ennemminkin tuolloin siellä kukoistavaan kokeelliseen runouteen, ja live artin kehittymisen näkökulmasta merkittäviä tapahtumia olivat *International Poetry Incarnation* 1965 sekä *The Destruction in Art Symposium* 1966. Näiden tapahtumien merkitys liittyy Kleinin mukaan niiden monitaiteellisuuteen, kokeellisuuteen sekä kansainvälisyyteen. Ne myös motivoivat brittiläisiä taiteilijoita muodostamaan omia kollektiiveja ja yhteisöjä, ja Klein nimittääkin 1960-lukua live artin tee se itse -jaksoksi (engl. Do it Yourself).

Live art ja sen rakenteet kehittyivät voimakkaasti Iso-Britanniassa 1970–80-luvuilla. Vuonna 1979 perustettiin alan ensimmäinen lehti *Performance Magazine* (joka lopetettiin 1992) ja järjestettiin *Performance Platform*, josta sittemmin tuli *National Review of Live Art* -festivaali. 1980-luvulla järjestettiin ensimmäisen kerran festivaalit *LIFT* ja *Edge* ja vuonna 1985 Arts Council otti käyttöönsä uuden ohjelman *The Arts Council Performance Promoter's Scheme* live art -taiteen tukemiseksi. Ohjelman myötä live art -taidetta ohjelmistonsa sisällyttävien tai tuottavien taiteilijoiden, tilojen ja festivaalien määrä kasvoi. (Heddon & Klein 2012, 17-22.)

Kester (2004, 126-128) hahmottelee 1980-lukua toisen sukupolven aktivistitaiteilijoiden esiin nousun kautena, jolloin taiteen avulla vastustettiin muun muassa Apartheidia ja käsiteltiin AIDSia, ja monet taiteilijat kehittivät innovatiivisia uusia lähestymistapoja julkiseen ja yhteisötaiteeseen. Kesterin (emt.) mukaan 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alkupuolella tapahtui asteittaista lähentymistä perinteisen yhteisötaiteen traditioiden ja nuorempien taiteilijoiden välillä, mikä johti yhä monimutkaisempiin ideoihin yleisön osallistamiseksi. Tästä ajanjaksosta nousi esiin myös Suzanne Lacyn uuden julkisen taiteen käsite, joka pyrki määrittelemään tuolloin toteutettuja interaktiivisia, yhteisöllisiä projekteja. Palaan uuden julkisen taiteen

käsitteeseen tarkemmin alaluvussa 2.1. Kesterin mukaan taiteilijoiden työskentelyn myötä alkoi syntyä taiteilijavetoisia näyttelytiloja, mediataidekeskuksia ja lehtiä, joita rahoittivat pääasiassa taidetoimikunnat ja yksityiset rahastot. Ne olivat tärkeä vaihtoehto etabloituneille museoille ja kaupalliselle galleriasektorille ja tukivat performanssin, videon, installaation ja poliittisen taiteen kaltaisia teoksia, joita vakiintunut taidemaailma ei kannustanut. (Emt.)

1990-luvun alkupuolella live art -taiteen käsite vakiintui Iso-Britanniassa performanssitaiteen tilalle. Yhtenä merkittävänä tekijänä tähän vaikutti Lois Keidanin vuonna 1991 kirjoittama Arts Councilin strategiadokumentti *Strategy: Discussion Document on Live Art*, jossa Keidan päätyi käyttämään live art -käsitettä korostaen sen välittömyyttä (engl. immediacy) ja uutuutta (engl. newness). Vaikka Kleinin mukaan Keidan hahmotteli raportissaan live artin historiaa ja kehitystä, siinä kuitenkin todettiin, että live art -taiteilijat ovat usein marginalisoitu, väärinymmärretty ja väärin kuvattu ryhmä. Raportin mukaan Iso-Britannian kokeellisimpien ja uskaliaimpien taiteilijoiden työskentelyyn oli suunnattu todella vähän resursseja. Keidanin raportti loi myös tilausta vuonna 1999 perustetulle Live Art Development Agencylle (LADA), jota Keidan oli sittemmin perustamassa ja jota hän johtaa edelleen. (Heddon & Klein 2012, 23-27.)

Juuri LADA on ollut live art -taiteen ja sen rakenteiden kehittymiselle erittäin tärkeä organisaatio Iso-Britanniassa. LADAn toimintaa kuvaa innovatiivisuus, avoimuus, monitaiteellisuus ja poikki-institutionalisuus ja siihen sisältyy erilaisia tukiohjelmia taiteilijoille, julkaisutoimintaa, kuratointia ja erilaisten tapahtumien tuottamista. Muita Arts Councilin tukemia live art -taiteen organisaatioita ovat muun muassa Artsadmin, New Work Network ja Live Art UK. Tällä hetkellä *Performance Research* (perustettu 1995) on ainoa live art -taiteen käytäntöihin keskittynyt lehti Iso-Britanniassa. 1990-luvun lopussa Iso-Britanniassa kasvanut taiteen ja sen myötä myös live artin rahoitus myötävaikuttanut Kleinin mukaan siihen, että aiemmin pienimuotoisina ja tee-se-itse -projekteina pidetyt teokset tulivat huomioiduksi tietoisina esteettisinä valintoina eikä talouden sanelemina tekoina. Klein toteaa, että Iso-Britannia on tällä hetkellä tuotetun kokeellisen taiteen 'terävimmän kärjen' (engl. cutting edge) keskipiste. Hänen mukaansa siihen on johtanut nimenomaan live artin järjestäytynyt ammattilaistuminen ennemmin kuin vastakulttuurinen kapina. (Heddon & Klein 2012, 30-34.)

Kuten jo aiemmin toin esiin, Suomessa live art ei käsitteenä ole kovin laajasti käytössä vaan 2000-luvulla esitystaide on vakiintunut kattamaan nykyteatterin, performanssin ja live artin alueita. Tässä tutkimuksessa pitäydyn itse kuitenkin live artin käsitteessä, sillä tulkintani mukaan se on laajempi kulttuurinen strategia, sillä se levittäytyy myös esittävän taiteen ulkopuolelle. Näkemykseni mukaan osittaista päällekkäisyyttä käsitteiden välillä Suomessa kuitenkin on ja mikäli pyritään hahmottamaan live art -toimintaa Suomessa, siihen voi sisällyttää muun muassa vuonna 2001 Teatterikorkeakoulussa alkaneen esitystaiteen ja -teorian maisteriohjelman (nykyisin *Master of Arts Degree Programme in Live Art and Performance Studies (LAPS)*), vuonna 2003 valmistuneen Turun Taideakatemia *Crossing Borders in Performing Arts* -ohjelman läpikäyneen vuosikurssin, vuonna 2007 perustetun Esitys-lehden ja 2011 Helsingin Suvilahteen avatun Esitystaiteen keskuksen<sup>17</sup>. Esitystaiteen keskuksen mukaan Suomessa toimii laskutavasta riippuen 150–300 taiteilijaa performanssin ja esitystaiteen alueilla.

#### **1.4 Taiteilija ja kuraattori tutkijana**

Olen saanut tanssija-koreografi koulutukseni Alankomaissa uuden tanssin European Dance Development Center -taidekorkeakoulussa 1993–1997. Jo tuolloin kiinnostustani taiteeseen leimasi kokeellisuus enkä ollut kiinnostunut opiskelemaan perinteisiä tanssitaiteen muotoja kuten balettia tai modernin tanssin vakiintuneita tekniikoita kuten Limón tai Graham -tekniikkaa. Olin kiinnostunut niin sanotusta 'uudesta tanssista' (engl. new dance), jossa opiskeltiin erilaisia somaattisia menetelmiä ja muun muassa kontakti-improvisaatiota. Nämä uuden tanssin menetelmät saapuivat Suomeen 1980-luvulla, mutta tutkimukseen johtavasti niitä pystyi opiskelemaan tuolloin vain Alankomaissa.

Työssäni on säilynyt mielenkiinto nykytaiteen ilmiöihin, traditioiden kyseenlaistaminen ja jollain tavalla 'uuden etsiminen'. Tämä kiinnostus johti minut 2000-luvun alussa live art -taiteen pariin ja sen myötä paikkasidonnaisen, uuden julkisen ja osallistavan taiteen pariin. Kuten olen tuonut esiin, niiden 'uutuutta' voi kyseenalaistaa, sillä niiden historia ulottuu yli 50 vuoden päähän. Historiallisen kontekstin avaaminen osoittaa, että nykytaiteen ilmiöillä on juurensa taidehistoriassa eivätkä ne ole vain taiteilijoiden

---

<sup>17</sup> <http://www.esitystaide.fi/esitystaide/maaritelma>

mielenoikkuja tai vakiintuneiden tekniikoiden taitamattomuutta – vaikka toki siitäkin voi joskus olla kysymys. Omaa kiinnostustani voisi määritellä kuitenkin kiinnostukseksi uusia muotoja ja menetelmiä kohtaan, sillä en ole ollut kiinnostunut taiteilijana enkä kuraattorina jostain tietystä taidemuodosta vaan ilmiöistä, jotka ovat koko ajan 'liikkeessä'. Myös ANTI-festivaalia voi mielestäni ajatella liikkeen kautta, sillä teospaikat, taiteilijoiden työskentelymenetelmät ja teosten esitysmuodot vaihtuvat ja muuttuvat koko ajan. Oma taiteellinen työni on opiskeluaajoista saakka ollut monitaiteellista ja olen toteuttanut muodoltaan erilaisia ja erilaisiin konteksteihin ja paikkoihin sijoitettavia teoksia. Käytännössä tämä on ilmennyt niin, että tanssija-koreografin koulutuksesta huolimatta en ole tehnyt ainoastaan 'tanssiteoksia' vaan myös esimerkiksi valokuvaprojekteja, kuunnelmia ja performansseja.

Kuten johdannossa olen tuonut esiin, olin mukana perustamassa ANTI – Contemporary Art Festivalia 2001-2002 työskennellessäni Pohjois-Savon taidetoimikunnassa esittävien alojen läänintaiteilijana ja sen jälkeen olen ollut erilaisissa työsuhteissa festivaaliin vuodesta 2004 lähtien. Festivaalin taiteellisena johtajana ja tätä nykyä myös vastaavana tuottajana toimimisen ohella olen koko ajan jatkanut myös omaa taiteellista työskentelyä, joka on ollut päätyöni myös tämän tutkimuksen toteuttamisen aikana.

Omasta kuraattorin ja taiteilijan positiostani käsin minulla on tutkimusaiheestani paljon asiantuntijatietoa, joka on eittämättä vaikuttanut tutkimusaiheen valintaan ja rajautumiseen ja joka väistämättä näkyy tutkimuksessani ajoittain subjektiivisenkin näivinä ja vilpittömänä uskomuksena uuden julkisen taiteen mahdollisuuksiin ja merkityksellisyyteen. Tämä on yksi tutkimukseni ongelma. Olen kuitenkin pyrkinyt kiinnittämään huomiota omiin ennakkokäsityksiini ja esiyymmärrykseeni koko tutkimusprosessin ajan. Välillä olen kokenut ristiriitaisia tunteita siitä, onko tutkimukseni eettisesti perusteltu ja voiko se täyttää hyvien tieteellisten tutkimustapojen periaatteita. Toisaalta olen kokenut asiantuntemukseni ja henkilökohtaisen kiinnostukseni tutkimusaiheeni syvällisyyttä lisäävänä ja ymmärtämistä edistävänä tekijänä. Gadamer (1984, 38) kirjoittaa, että ymmärtäminen alkaa, kun jokin puhuttelee meitä. Tämän ajatuksen mukaan voisi ehkä ajatella, että koska tutkimusaiheeni puhuttelee minua hyvin henkilökohtaisella tasolla, ymmärtämiselle on olemassa hyvät edellytykset. Tosin se on vaatinut paljon kriittisyyttä ja omien ennakkoluulojen kohtaamista. Olen välillä tarkoituksellisesti

ottanut etäisyyttä aineistoon ja pyrkinyt palaamaan tutkimukseni pariin esiyymmärrystäni, menetelmiä ja aineistoa kriittisesti arvioiden. Viime kädessä lukijan on itse arvioitava käyttämieni teorioiden, menetelmien ja aineiston analysointitapojen relevanttius sekä tapani tulkita ja ymmärtää haastateltavien kokemuksia.

Sekä oma asemani että ANTI-festivaalin asema live artin kentällä on kansainvälisesti tunnustettu. Tästä mielestäni kertoo se, että ANTI-festivaali on mainittu monissa alan julkaisuissa ja lehdissä (mm. Heddon & Klein 2012, Uimonen 2010, Neulaniemi 2010, Performance Research 2012), festivaalia on käsitelty alan konferensseissa ja seminaareissa (mm. Performance Studies international 2008 ja 2013, MINTO LIVE 2011), se on ollut mukana alan eurooppalaisissa yhteistyöhankkeissa (mm. A Space for Live Art), minä ja festivaalin toinen taiteellinen johtaja Erkki Soininen saimme Taiteen valtionpalkinnon työstämme ANTI-festivaalilla vuonna 2006, itse sain Pohjois-Savon taidepalkinnon vuonna 2010 ja taiteellista työtäni on esitetty monilla alan festivaaleilla Suomessa ja ulkomailla. Olen siis selkeästi osallinen ja mukana live art -kentällä. Se, että toimin itse näin keskeisesti alalla ja työni kautta myös vaikutan alaan ja sen kehittymiseen, osoittaa tietenkin sitä, että lähtökohtaisesti uskon siihen ja sen merkitykseen ja koen, että työni on myös kulttuuripoliittisesti tärkeää. Tutkimukseni kannalta tämä 'usko' tarkoittaa sitä, että olen 'puolueellinen'. Tätä ongelmaa olen pyrkinyt edellä mainitun kriittisyyden lisäksi ratkaisemaan valitsemalla teoriaohjaavan analyysimenetelmän sekä rajaamalla tutkimukseni aihealueen niin, että aineistona ovat muiden ihmisten kokemukset yhdestä taideteoksesta eikä ANTI-festivaali itsessään tai sen asema ja merkitys festivaalina. Toisaalta halusin kuitenkin liittää tutkimukseni työni aihepiiriin, sillä olen tätä tutkielmaa tehdessä työskennellyt kokopäiväisesti ja ajattelin tutun aihepiirin valinnan vaikuttavan myönteisesti tutkimukseni etenemiseen ja valmistumiseen kohtuullisessa aikataulussa. Tämä onkin osoittautunut todeksi. Mutta kuten olen johdannossa tuonut esiin, aihepiiriin tuttuus ei ole kuitenkaan ollut tutkimukseni päämotiivi vaan pyrkimys hahmottaa ja analysoida osallistujien kokemusta uudesta julkisesta taiteesta.

Koko tutkimusprosessin ajan olen ollut vilpittömän kiinnostunut muiden ihmisten kokemuksista liittyen ANTI-festivaalilla esitettyihin teoksiin. Tutkimustani voikin pitää jonkinlaisen pyrkimyksenä ymmärtää kokonaisvaltaisemmin, mistä uudessa julkisessa taiteessa on kysymys. Yksi tutkimukseni taustalla vaikuttava teema liittyy henkilökohtaisesti turhauttavaan ristiriitaan siitä, että ANTI-festivaalin kansainvälinen

arvostus ja tunnettuus on tuntunut jopa ylitsepursuavalta ja taidemaailman arvostustakin on tullut, paikallisesti festivaali on herättänyt välillä varsin negatiivista keskustelua muun muassa paikallislehtien mielipidepalstoilla. On tuntunut turhauttavalta, kun festivaalilla esitettyjä teoksia tai taiteilijoita on kritisoitu perustein, jotka tyystin jättävät huomioimatta teosten pyrkimykset ja laajemman kontekstin ja itse asiassa hyökkäävät kaikkea taidetta ja taiteen julkista rahoitusta vastaan<sup>18</sup>. Olen kokenut ne eräänlaisena vihapuheena taidetta kohtaan. Minulle ristiriitaa on aiheuttanut myös se, että vihapuhe vähättelee ja mitätöi *muiden kokemuksia* – niiden, jotka kenties nauttivat uudesta julkisesta taiteesta ja saavat siitä esteettisiä kokemuksia. Pidän taiteesta keskustelemista kyllä erittäin merkityksellisenä ja positiivisena koen sen, että ANTI-festivaali onnistuu provosoimaan julkista keskustelua nykytaiteesta, sen sisällöistä, työskentelymenetelmistä ja taiteen rahoituksesta.

Tutkimukseni henkilökohtainen tavoite liittyy kiinnostukseeni liittää uusi julkinen taide laajempaan kontekstiin ja pohtia live artia relationaalisen ja dialogisen taiteen teorioiden avulla. Tutkimustani on ennen kaikkea motivoinut halu saada tietoa teoksiin osallistuneiden ihmisten kokemuksista. Kuraattorina ohjelmiston suunnittelu ei ole kohdallani ollut teorialähtöistä enkä ole ennen tämän tutkimuksen tekemistä pohtinut teosten suhteutumista nykytaiteen teorioihin kovinkaan syvällisesti, analysoinut teoksiin osallistumisen kokemuksellisuutta tai tilaa teoreettisesti. Haluan myös nostaa esiin sen, että tässä tutkimuksessa käsittelemieni teosten kuratointivaiheessa en tiennyt, että tulen käsittelemään niitä tässä tutkielmassa.

Tutkimuksessa olen pyrkinyt tuomaan esiin omaa positiotani ANTI-festivaalilla mahdollisimman läpinäkyvästi sekä henkilökohtaista suhdettani analysoimiini teoksiin. Kakkuri-Knuutilan & Heinlahden (2006, 13) mukaan pluralistisessa tieto-opissa voidaan tutkimustulosten perusteluissa vedota havaintojen lisäksi moniin eri lähteisiin, esimerkiksi aiemman tutkimuksen tuloksiin, tutkijan ja tutkittavien arkitietoon sekä asiantuntijatietoon. Tästä näkökulmasta katsottuna oma asiantuntijuuteni ja kokemukseni aiheesta on ikään kuin yksi 'lähde'. Monenlainen ja monitasoinen tieto voi näkemykseni mukaan myös olla tutkimukselle hyvä lähtökohta.

Tässä olen pyrkinyt tuomaan esille tutkimusaiheeseen liittyvää esiyymmärrystäni. Koko tutkimusprosessini ajan olen myös pyrkinyt reflektiivisyyteen ja reiluun

---

18 Yhtenä esimerkkinä tästä on Kuopion kaupunkilehdessä 29.10.2011 julkaisu Markku Myllykankaan kolumni "Alas rappiotaide!": [http://www.kaupunkilehti.fi/web/pdf/2011\\_43/24KALE2904P0.pdf](http://www.kaupunkilehti.fi/web/pdf/2011_43/24KALE2904P0.pdf)

argumentointiin. Reflektiivisyydellä viitataan Kakkuri-Knuuttila & Heinlahden (2006, 44) mukaan toiminnan ja näkemysten julkituomiseen ja niiden kriittiseen arviointiin. Reilulla argumentoinnilla tarkoitetaan puolestaan sitä, että tutkija pystyy itse esittämään totuudenmukaisesti väitteensä ja perustelunsa hyväksyttävänä ja johdonmukaisina. Vaikka tieteellisessä tutkimuksessa puolueettomuus ei ole koskaan täysin mahdollista, on tärkeää tuoda esiin tutkimuksen arvolähtökohtia (emt., 42–43.)

Myös Gadamer (2004, 33) kirjoittaa esiyymmärryksen tiedostamisesta, auki kirjoittamisesta ja reflektiivisyydestä kirjoittaessaan ”onkin hyvä, ellei tulkitsija käy ’tekstiin’ käsiksi oikopäätä, siis omasta valmiista ennakkonäkemyksestään, vaan tutkii nimenomaan ennakkonäkemyksensä oikeutusta eli alkuperää ja pätevyyttä”. Tässä korostuu minulle tutkimuksen tekemisen prosessinomaisuus sekä eettisesti hyvän tutkimuksen normeista avoimuuden velvollisuus. Hirvosen (2006, 45) mukaan ”eettisesti hyvä tutkimus ei ole vain suoriutumista ja tulostavoitteiden toteuttamista, vaan myös joutenoloa, ajan sallimista mietiskelevälle ajattelulle ja ihmettelylle maailman edessä”.

Olen myös pyrkinyt noudattamaan kontekstuaalisuuden eli tilannesidonnaisuuden periaatetta. Se vaatii huomioimaan yksittäisten tilanteiden erityispiirteet, koska sama ilmaus voidaan tulkita eri tilanteissa eri tavoin. Merkitysten kontekstuaalisuus tarkoittaa sitä, että tekstin ymmärtäminen edellyttää aina tulkintaa, mikä puolestaan perustuu tulkitsijan ennakkonäkemyksiin käsiteltävästä asiasta eli esiyymmärrykseen. (Kakkuri-Knuuttila & Heinlahti 2006, 30–32.)

Reflektiivisyys, reilu argumentointi ja esiyymmärrys vaativat tutkijalta oman aihealueensa hyvää tuntemusta. Tässä tutkimuksessani korostuu myös tilannesidonnaisuus, johon olen pyrkinyt kiinnittämään huomiota tutkimusprosessin eri vaiheissa. Kuraattorina tavoitteeni on ollut ottaa tutkijan positio mahdollisimman avoimesti vastaan ja osallistua aihepiiristä käytävään keskusteluun tutkijana. Tutkimukseni tavoitetta voikin pitää myös äänen antamisena ihmisten kokemuksille uuden julkisen taiteen parissa.

## 2. TEOREETTINEN VIITEKEHYS

Tässä osiossa avaan tutkimukseni kannalta keskeisiä julkisen tilan, heikon paikan ja uuden julkisen taiteen käsitteitä sekä hyödyntämiäni relationaalisen ja dialogisen taiteen teorioita ja ekologista kokemuskäsitystä.

### 2.1 Julkinen tila, heikko paikka ja uusi julkinen taide

ANTI-festivaalin teoksista puhuttaessa käytän käsitettä aika- ja paikkasidonnainen nykytaide. Festivaalin teokset on suunniteltu tiettyyn paikkaan ottaen huomioon paikka fyysisenä, arkkitehtonisena tilana, sekä sen yhteiskunnallinen funktio ja paikan käyttäjät. Teospaikat eivät ole perinteisiä taiteen katsomisen ja kokemisen paikkoja kuten teattereita, museoita tai gallerioita vaan arkipäiväisiä paikkoja, joissa kaupunkilaiset liikkuvat, oleilevat, työskentelevät tai esimerkiksi opiskelevat. Festivaalin tapahtumapaikkojen voidaan siis sanoa olevan ei-taidepaikkoja.

Yleensä julkinen tila määritellään tilaksi, johon kaikilla on avoin pääsy. Usein sillä ymmärretään ulkotiloja kuten esimerkiksi katuja, toreja tai puistoalueita (Uimonen 2010, 33). Itse käytän kuitenkin laajempaa julkisen tilan käsitettä lukien mukaan hallinnollisia virastorakennuksia ja liikenneasemia sekä esimerkiksi kauppakeskukset, kahvilat, virastot ja median.

Jim McGuigan käyttää käsitettä kulttuurinen julkinen sfääri (engl. cultural public sphere), joka sisältää esteettisiä ja emotionaalisia heijastuksia siitä, kuinka elämme ja kuvittelemme hyvän elämän (McGuigan 2004, 134). Myös Jürgen Habermasin teoretisoimat vuorovaikutukselliset kohtaamiset tapahtuvat julkisessa sfäärissä. ”Julkiseen sfääriin osallistujien täytyy noudattaa tiettyjä performatiivisia sääntöjä, jotka eristävät tämän diskursiivisen tilan pakottamisesta ja epätasa-arvosta, jotka rajoittavat ihmisten kommunikaatiota normaalissa jokapäiväisessä elämässä” (Kester 2004, 109). Grant H. Kester lainaa Habermasia kirjoittaessaan ”jokainen subjekti jolla on kompetenssi puhua, saa osallistua diskurssiin”, ”jokainen saa kyseenalaistaa minkä tahansa väitteen”, ”jokainen saa esittää minkä tahansa väitteen”, ja ”jokainen saa ilmaista kannanottonsa, halunsa ja tarpeensa” (Kester 2004, 109). Habermasin julkinen sfääri on riippuvainen valtion vaikutuksen irrottautumisesta tietyssä



kommunikoivien yksilöiden muodostelmassa, jotta keskustelun ja väittelyn kautta nämä yksilöt voivat saavuttaa jonkinlaisen yhteisymmärryksen ja konsensuksen (Harutyunyan 2011, 165).

Vaikka uuden julkisen taiteen teokset eivät välttämättä pyri yhteisymmärrykseen tai aina edes välittömästi kommunikoimaan kokijansa kanssa, näkemykseni mukaan julkisessa tilassa toimiminen – etenkin uuden julkisen taiteen kontekstissa – edellyttää taiteilijalta kuitenkin jonkinlaista halua ja taitoa kommunikoida paikan ja sen käyttäjien tai siinä liikkujien kanssa. Julkisessa tilassa toimiminen ei kuitenkaan tarkoita samaa kuin julkisessa sfäärissä tapahtuva diskursiivinen tahdonmuodostus. Artikkelissaan *A game of appearances: Public spaces and public spheres* Malcolm Miles (2011) pohtiikin julkisen tilan ja julkisen sfäärin suhdetta uuden julkisen tilan *Millenium Placen* rakentamisen (Coventry, Iso-Britannia) ja sinne sijoitetun Jochen Gerzin julkisen taideteoksen *The Public Bench* sekä maailmanlaajuisen *Occupy*-liikkeen kautta. Milesin (2011, 183-185) mukaan julkinen sfääri on eräänlainen ihanteellinen tavoitetila, jonka voimme kuvitella, mutta jota ei todellisuudessa ole koskaan ollut olemassa. Kaupungin järjestys muodostuu sen asukkaiden toistuvien tekojen kautta eikä sitä voi määrätä suunnitelmien avulla. Hän toteaa, että ”Occupy-liikkeen ja vallitsevan yhteiskunnan välillä on kuilu; sen radikaali toiseus julkistaa uuden yhteiskunnan mielikuvaa, vallankumousta ennen vallankumousta, aktiivista, yhteistyöhön perustuvaa ja mahdollista julkista sfääriä” (2011, 186).

Näkemykseni mukaan kulttuurinen julkinen sfääri ihanteena on ANTI-festivaalin kaltaisille uuden julkisen taiteen kontekstiin liittyville teoksille ja tapahtumille tärkeä kansalaisyhteiskunnan foorumi. Siihen sisältyy *mahdollisuus* kuvitella uudenlainen yhteiskunta ja uudenlaisia tapoja olla maailmassa.

Käsitykseni tilasta perustuu brittiläisen maantieteilijä Doreen Massey'n (2005 & 2008) tilan käsitteellistämiseen vuorovaikutuksellisenä, monimuotoisena ja prosessinomaisena. Massey'n (2005, 9) mukaan tila voidaan tunnistaa keskinäisten riippuvuussuhteiden tuotteena, jota muodostetaan jatkuvasti vuorovaikutuksen kautta. Toiseksi tila tulisi ymmärtää ”monimuotoisen olemassaolon mahdollisuuden sfäärinä” ja kolmanneksi rakenteilla olevana. Massey ehdottaa meitä kuvittelemaan tilaa ’tähän asti kirjoitettujen tarinoiden samanaikaisuutena’.

Masseyn ajatteluun on ollut vaikuttamassa ranskalainen filosofi ja sosiologi Henri Lefebvre, jonka klassikkoteos *The Production of Space* (1991, alkuperäinen *La production de l'espace*, 1974) muutti yleisesti tapaa ajatella tilaa. Massey (2008, 35) nostaakin esiin Lefebvren eletyn tilan käsitteen, joka on yksi kolmesta tilan käytännöistä. Lefebvren (1991, 33) mukaan sosiaalisesti tuotettua tilaa voi tarkastella tilallisten käytäntöjen, tilan representaatioiden ja representaatioiden tilojen kautta. Kolmijaon voi muotoilla myös havaitun tilan (eng. *perceived space*), käsitetyt tilan (engl. *conceived space*) ja eletyn tilan (engl. *lived space*) kautta (emt., 38–39). Haluamatta kiistää Lefebvren kolmijakoa Massey (2008, 35) näyttää kiinnittävän huomionsa tilan määrittelemisen sijaan tapaan kokea ja käsitteellistää maailmaa.

Tutkimukseni kannalta erityisen kiinnostava on Masseyn (2005, 11) ehdotus tilasta prosessina, johon sisältyy ajatus tulevaisuuden avoimuudesta: ”Tässä avoimessa keskinäisen riippuvuuden tilassa on aina yhteyksiä, joita ei ole vielä tehty, rinnastuksia, jotka eivät vielä ole johtaneet vuorovaikutukseen -...-, suhteita, jotka kenties saadaan aikaan, tai sitten ei”. Ymmärrykseni mukaan juuri tässä sijaitsee tilan poliittinen mahdollisuus. Jos hyväksymme käsityksen tilasta sosiaalisesti tuotettuna, johtopäätöksenä voi mielestäni esittää, että mikä tahansa toiminta tuottaa tilaa. Siten onkin perusteltua olettaa, että myös uudella julkisella taiteella on mahdollisuus paitsi luoda uusia yhteyksiä ja tuoda niitä näkyväksi, myös omalta osaltaan olla tuottamassa mielekästä urbaania julkista tilaa.

Käyttäessäni tilan käsitettä Masseyn tapaan sosiaalisena, dynaamisena, tähän mennessä kerrottujen tarinoiden moninaisuutena ja suhteiden verkostona sekä pohtiessani uutta julkista taidetta ja julkisessa tilassa työskentelevää taiteilijaa, on mielekästä ajatella, mikä merkitys tai asema taiteella ja taiteilijalla tässä on? Kesterin (2004, 95) mukaan dialogisen taiteilijan työskentelyyn ja havainnointiin vaikuttavat tämän koulutustausta, aikaisemmin toteutetut teokset ja projektit sekä omakohtaiset kokemukset. Kutakin paikkaa tai yhteisöä luonnehtii sen uniikkien sosiaalisten ja taloudellisten voimien, persoonallisuuksien ja traditioiden muodostelma. Vuorovaikutuksessa, joka seuraa taiteilijan tullessa paikkaan tai yhteisöön, sekä taiteilijan että hänen yhteistyökumppaneidensa olemassa olevat käsitykset ja oletukset tulevat haastetuiksi; taiteilija saattaa tunnistaa suhteita ja yhteyksiä, joihin yhteisön jäsenet ovat tottuneet, ja samalla yhteistyökumppanit haastavat taiteilijan ennakkokäsityksiä itse yhteisöstä ja hänen roolistaan taiteilijana. Esiin nousee

uudenlaisia oivalluksia, jotka ovat syntyneet molempien perspektiivien leikkauskohdassa ja katalysoituneet tietyn projektin yhteistyöhön perustuvan tuotannon kautta.

Tästä Kesterin esiin nostamasta näkökulmasta katsottuna on mahdollista ajatella, että taiteilijan haasteena on tuoda esiin yhteisöissä ja paikoissa olemassa olevia kytköksiä, jotka muuten kenties jäisivät huomaamatta tai piiloon. Toisaalta taiteilija voi olla mahdollistamassa uusien kytkösten syntymistä. Vaikuttaa siltä, että myös Kesterin dialogisen taiteen taustalla on sosiaalinen tilakäsitys.

Ajattellessamme tilaa sosiaalisten suhteiden tuotteena voi Massey'n (2005, 118) ajattelua seuraten todeta, että jokainen auttaa muuttamaan tilaa ja osallistuu sen jatkuvaan tuottamiseen. Jokainen on osa jatkuvaa yhteyksien luomisen ja hajottamisen prosessia, joka on itsen ja tilan tuottamisen elementti. Massey sanookin, että ihminen ei vain liiku tilan läpi tai poikki, vaan samalla muuttaa sitä. Tila ja paikka tulevat esiin aktiivisten materiaalien käytäntöjen kautta, jotka eivät ole vain tilallisia, vaan myös ajallisia. Tässä mielessä myös uusi julkinen taide ja sen kontekstissa toimiva taiteilija voi omalla toiminnallaan muokata tilaa. Mutta julkisen tilan näkökulmasta mikä tahansa toiminta ja liikkuminen tuottavat ja muuttavat sitä. En siis väitä, että yksinomaan taiteilijalla olisi mahdollisuus julkisen tilan muuttamiseen, mutta uuden julkisen taiteen kontekstissa työskentelevän taiteilijan tietoisuus ja kiinnostus julkisen tilan mahdollisuuksiin ja siellä tapahtuvien käytäntöjen muokkaamiseen voi mielestäni olettaa suurempi kuin ihmisten, jotka eivät ammatikseen pohdi julkisen tilan problemaattisuutta.

Massey'n mukaan siis mikä tahansa inhimillinen ja ei-inhimillinen toiminta muokkaa ja tuottaa tilaa ja sitä kautta sosiaalisuutta. Näkemykseni mukaan taiteen avulla voi tuoda esiin juuri erilaisia kytköksiä (olemassa olevia, mahdollisia, ei-toivottuja, utooppisia), jotka muuten voisivat jäädä piiloon; jotain kenties radikaalia, joka voi vaikuttaa ihmisten kokemuksiin, muokata kytköksiä, ja sitä kautta vaikuttaa ja luoda uusia 'tähän mennessä kerrottuja tarinoita', sosiaalisuutta. Tässä mielessä tärkeää ei ole vain taiteilija ja hänen työskentelynsä vaan myös teosten toteuttamiseen osallistuvat ihmiset, verkostot ja yhteisöt sekä teokseen osallistuvat yleisöt.

Käyttäessäni paikkasidonnaisen taiteen käsitettä on syytä pohtia, mitä paikalla oikeastaan tarkoitetaan. Massey (2008, 18–30) kritisoi tilan ja paikan vastakkainasettelua sekä paikan tietynlaista sisäänpäin käpertyneisyyttä. Hänen mukaansa paikoilla ei ole vain yhtä olemuksellista identiteettiä eikä niitä voida samastaa yhteisöön. Paikoilla ei myöskään tarvitse olla rajoja. Massey (2005, 130) ehdottaakin, että ajattelisimme paikkoja tilan ja ajan integraatioina – tila-ajallisina tapahtumina.

Paikka onkin itse asiassa *kohtaamis*paikka. Sen sijaan että paikkoja ajateltaisiin rajallisiksi alueiksi, ne voidaan siis kuvitella artikuloituiksi hetkiksi sosiaalisten suhteiden ja ymmärrysten verkostoissa, joissa suuri osa näistä suhteista, kokemuksista ja ymmärryksistä rakentuu paljon laajemmalla mittakaavalla kuin on se, mitä satumme kulloinkin määrittämään paikaksi, olipa se sitten katu, alue tai jopa maanosa. Tämä puolestaan mahdollistaa sellaisen paikan tunnun, joka on suuntautunut ulospäin ja joka sisältää tietoisuuden paikan yhteyksistä muun maailman kanssa ja yhdistää myönteisellä tavalla globaalin ja paikallisen. (Massey 2008, 29, *kursivointi* Massey.)

Massey'n tapa käsitteellistää paikkaa ei kuitenkaan kiellä sen erityisyyttä ja ainutkertaisuutta. Hän käyttääkin käsitettä 'globaali paikan tuntu' liittäessään käsityksen paikan luonteesta muualla oleviin paikkoihin. Massey (2008, 192) ei väitä, etteikö paikka olisi juureva, kouriintuntuva ja todellinen, mutta hän muistuttaa, että tilalla on kaikki samat ominaisuudet.

Se, mikä on erityistä paikassa, ei ole romanttinen käsitys kollektiivisesta identiteetistä [...]. Erityistä on yhteen heitettyys (engl. *throwingtogetherness*), väistämätön tässä-ja-nyt neuvottelemisen haaste [...]; neuvottelu, jonka pitää tapahtua sekä ihmisten ja ei-ihmisten välillä ja niissä. [...] Tämä on paikan tapahtuma." (Massey 2005, 140.)

Uuteen paikkaan saapuminen tarkoittaakin ennen kaikkea liittymistä tai linkittymistä yhteen punoutuneisiin tarinoihin, joista kyseinen paikka on muodostunut (Massey 2005, 119).

Tutkimuksessani pyrinkin pohtimaan taideteoksen, taiteilijan ja yleisön vuorovaikutuksellista suhdetta teoksen esitys- tai tapahtumapaikkaan – toisin sanoen teosten tapahtumisen tilannetta eli Massey'n sanoin 'paikan tapahtumaa'. Useimmat ANTI – Contemporary Art Festivalilla esiintyneet taiteilijat tulevat Kuopion ulkopuolelta, eivätkä festivaalin tapahtumapaikat ole heille entuudestaan tuttuja. Kuten toin aiemmin Kesterin dialogisen taiteilijan työskentelyn kautta esiin, näkemykseni mukaan juuri tietynlainen ulkopuolisuus voi mahdollistaa sen, että taiteilija havaitsee erilaisia

kytköksiä ja aistii paikan olemusta nimenomaan kohtaamisen kautta. Tässä prosessissa kriittistä on taiteilijan ammattitaito ja kokemus erilaisissa yhteisöissä ja verkostoissa toimimisesta ja tietenkin itse taide välineenä ja menetelmänä. Mutta yhtä lailla haasteena on tila-aika.

Massey (2005, 152) kritisoi julkisen tilan romantisoimista tyhjyytenä, jossa vapaa ja tasa-arvoinen puhe olisi mahdollista. Hänen mukaansa tilan ja paikan teoretisoiminen sosiaalisten suhteiden tuotoksena pitää sisällään ymmärryksen, että nämä suhteet ovat todennäköisesti epätasa-arvoisia ja ristiriitaisia. Massey käyttää kirjoissaan Lontoota esimerkkinä teoretisoidessaan paikan käsitettä empiirisen aineiston kautta. Mutta hän huomauttaa, että monimuotoisuus, antagonismit ja vastakohtaiset ajallisuudet ovat kaikkien paikkojen ja kaikkien kaupunkien ainetta (Massey 2005, 159).

Väitöskirjassaan *Experience and conflict. The dialectics of the production of public urban space in the light of new event venues in Helsinki 1993-2002* (2005) Panu Lehtovuori hahmottelee uutta julkisen kaupunkitilan teoriaa, ja sen yksi keskeinen käsite on 'heikko paikka'. Heikko paikka on eräänlainen merkityksenannon hetki, jonka ydin on avata fyysisesti suljettu ja ajallisesti kohdistettu paikan käsite monille ohimeneville tulkinnoille ja samaan aikaan tunnustaa niiden riippuvainen yhteys fyysiseen tilaan. Heikko paikka on kokemuksellista läheisyyttä ja välittämistä, joka liittyy yhteen erilaista tietoa, havaintoja, tunteita, uskomuksia ja toiveita. Se on hetkellinen, henkilökohtainen ja aina avoin uudelleen tulkinnalle (Lehtovuori 2005, 111-116).

Ymmärtääksemme heikkoa paikkaa meidän tulisi Lehtovuoren mukaan luopua yhä vahvana vallitsevasta ajatuksesta paikoista tilallisesti kiinnittyneinä, joinakin joita voi valokuvata tai merkitä kartalle. Paikka on enemminkin nestemäinen, avoin, ja se laajentuu eri suuntiin. Lehtovuori viittaa myös Masseyhin ja etenkin hänen 'globaalien paikan tunnun' käsitteeseen, joka myös on henkilökohtainen ja yksittäinen. Lehtovuoren mukaan paikka voi olla erikokoinen tai jopa mielikuvituksellinen, mutta paikka-kokemus ei synny tyhjästä; se on yksilöllisen elämän historian näkökantojen kokoontumista tai yhteen tuleamista. (Lehtovuori 2005, 117-119.)

Vaikka merkityksenannon hetkellä – heikon paikan luomisella – on oma materiaalisuutensa, Lehtovuoren mukaan ei ole mahdollista osoittaa, määrittää etukäteen, ennustaa tai suunnitella kuinka tämä materiaalisuus yhdistyy merkitykseen, jonka joku antaa sille: ”Se on joksikin tulemisen hetki, hetkellinen lopullisten ainesosien artikulaatio, joka menee ohi eikä koskaan palaa takaisin.” Heikko paikka on itse asiassa tapahtuma: ”Heikko paikka on mittakaavaton ja yllättävä – tapahtuma.” (Lehtovuori 2005, 120.)

Oletukseni mukaan uudella julkisella taiteella on erinomaiset edellytykset ja mahdollisuudet tarjota kaupunkilaisille tilaisuuksia heikkojen paikkojen syntymiselle, henkilökohtaisesti merkittävälle paikalle kaupunkitilassa, ja luoda kokemuksellista kaupunkitilaa. Lehtovuoren (2005, 127) kohtaamiset ja julkiseen tilaan liittyvät konfliktit tuovat paikkakokemuksia yhteen luoden julkisen tilan. Tästä näkökulmasta katsottuna julkisiin tiloihin sijoittuvan taiteen merkitys voi olla nimenomaan luoda näitä kohtaamisia ja konflikteja.

Panu Lehtovuoren mukaan julkinen urbaani tila tulee käsitetyksi kokoontumisen tapahtumana (engl. event of assembly), jossa kokemukselliset, erityiset heikot paikat tulevat yhteen lykäten niiden mahdolliset konfliktit ja siten avaten poliittisen diskurssin ja yhteisön horisontin (Lehtovuori 2005, 152). ”Julkinen urbaani tila ymmärretään parhaiten lykättynä konfliktina, koko ajan tapahtuvana.” (Lehtovuori 2005, 170).

Tutkimuksessani seuraan Maseyn ja Lehtovuoren ajatuksia ja ymmärrän julkisen tilan käsitteen tarkoittavan koko ajan tapahtuvaa neuvottelua sekä verkostojen ja sosiaalisten suhteiden vuorovaikutusta tietyssä tilassa ja ajassa.

Tutkimuksessani käytän julkisen taiteen käsitettä tarkoittamaan perinteisten taidetilojen ulkopuolelle sijoittuvia teoksia, jotka voivat olla esim. esityksiä, performansseja, installaatioita, mediataideteoksia, ääniteoksia tai vaikkapa veistoksia. Julkinen taide kuitenkin viittaa usein monumentaaliseen taiteeseen, jota ANTI-festivaalin tuottamat teokset eivät pääsääntöisesti ole. Teokset ovat esillä vain tietyn aikaa tietyssä kontekstissa eli ne ovat aikasidonnaisia. Aika- ja paikkasidonnaisen taiteen voidaan katsoa kuuluvan uuden julkisen taiteen kontekstiin, joka pitää sisällään kaikki taiteen tekemisen muodot. (mm. Uimonen 2010, 276–278.)

Hanna Johanssonin (2004, 64) mukaan paikkasidonnaisuudesta on tullut nykytaiteen tuottamisessa ja tutkimuksessa suosittu käsite. Paikkasidonnaisuus tulee hänen mukaansa näkyväksi ”täysmodernismin puhdasta katseen hallitsemaa visuaalista taidekokemusta vasten, kun jokapäiväinen, ruumiillinen ’likainen’, luonto, kasvu ja materiaalisuus alkoi korvata taiteen puhdasta tilaa”. Kuten jo aiemmin olen tuonut esiin, paikkasidonnaisen taiteen ilmaantuminen sijoittuu ajallisesti 1960–70-luvulle. Se, mitä paikkasidonnaisuudella tarkoitetaan, on Johanssonin (2004, 68) mukaan monimutkaistunut taiteen tapojen laajetessa. Tässä tutkimuksessa paikkasidonnaisuudella tarkoitan lähinnä taiteen sitoutumista arkipäivän sosiaalisiin käytäntöihin, jolloin ”paikkasidonnaisuus nousee aktiivisesta kulttuurisesta toiminnasta, joka ohjautuu tietyistä sosiaalisuudesta tai ympäristöllisestä ongelmasta käsin” (Johansson 2004, 68). Johansson (emt.) toteaaakin, että paikkasidonnainen taide lähestyy tässä muodossa aktivismia tai yhteisöllistä taidetta, jotka kutsutaan uuden polven julkiseksi taiteeksi.

Uuden julkisen taiteen (engl. new genre public art) käsite on 1990-luvulla Suzanne Lacyn käyttöön ottama käsite, joka pyrkii määrittämään interaktiivisia, yhteisöllisyyteen perustuvia projekteja, jotka reagoivat paikallisiin konteksteihin ja kulttuureihin ja keskittyivät yhteistyöhön. Muutos kohti ”uutta”, yhteisöllistä julkista taidetta oli Kesterin mukaan merkittävä poikkeama aikaisemmista julkisen taiteen malleista. (Kester 2004, 128.) Johanssonin (2004, 68) mukaan yhteisöllisessä paikkasidonnaisuuden muodossa yksi teos voikin sisältää useita paikkoja ja siinä voi toimia monia paikkasidonnaisuuksia samanaikaisesti.

Tästä muutoksesta kohti yhteisöllisempää julkista taidetta kirjoittaa myös Sari Karttunen (2000) artikkelissaan ”*Julkisen taiteen monet käytöt – Poissulkemisen symboleista kadonneen yhteisöllisyyden rakentajiksi*”. Karttusen mukaan julkisesta taiteesta on enenevässä määrin tullut omaleimaisen urbaanin identiteetin luomisen ja urbaanin ympäristön elvyttämisen väline ja tästä johtuen julkisen teoksen tehtävä on alkanut painottua sosiaalipoliittisesti. Kyse ei enää olekaan taidekasvatuksesta ja taiteen jakelun demokratisoimisesta vaan yhteisön muodostamisesta taiteen avulla (Karttunen 2000, 51). Hän kiinnittää huomion myös taiteilijan muuttuneeseen rooliin yhteisön osallistuessa taidehankintaprosessiin. Karttusen artikkelissaan esiin nostamat teosesimerkit sijoittuvat mielestäni aika lähelle perinteistä monumentaalista julkista taidetta, mutta teosten valintaprosessissa on otettu mukaan kaupungin asukkaita ja

yhteisöjä aiempaa voimakkaammin. Karttusen mukaan julkisen taiteen koulutusohjelmissa opiskelevien taiteilijoiden identiteettiä pyritään muokkaamaan toisenlaiseksi kuin "yksityisen" taiteen tekijöiden ja heiltä vaaditaan esteettisen lisäksi sosiaalista ja sosiologista tietämystä (Karttunen 2000, 51). Hän on kuitenkin kriittinen uutta julkista taidetta kohtaan:

Uusi julkinen taide vaikuttaa liian hyvältä ollakseen totta, sehän näyttää tyydyttävän kaikkien osapuolten intressit. Julkisen taiteen väitetään peittävän näkyvistä yhteisöjen todelliset ongelmat: julkisia teoksia sanotaan karnevaalinaamioiksi. (Karttunen 2000, 51.)

Karttusen esiin nostamaan kritiikkiin on helppo yhtyä, mutta näkemykseni mukaan hän ei kirjoita Lacyn kuvaamasta interaktiivisesta, yhteisöllisestä ja yhteistyöhön perustuvasta uudesta julkisesta taiteesta. Vaikuttaa siltä, että uusi julkinen taide, live art, yhteisötaide, aktivistitaide ja paikkasidonnainen taide ovat osittain päällekkäisiä käsitteitä, joissa korostuu eri painotukset. Kantonen (2005, 50) muistuttaakin, että kaikki vuorovaikutteinen taide ei kuitenkaan ole yhteisötaidetta ja hänen mukaansa taiteen määrittelemiseen yhteisötaiteeksi tai uudeksi julkiseksi taiteeksi vaikuttaa se, millä tavalla yleisö osallistuu taiteen tekemiseen ja vastaanottamiseen, sekä poliittiset päämäärät. Kantonen korostaa yhteisötaiteen kohdalla yhdessä tekemistä ja dialogia, jossa käydään yhteistyön osapuolten kanssa keskustelua taiteen välityksellä heille tärkeästä aiheesta. Vaikka joitakin ANTI-festivaalin ohjelmistossa mukana olleita teoksia – etenkin residenssitaiteilijoiden projekteja – voi tulkita yhteisötaiteeksi, läheskään aina taiteilijoiden työskentelyn pääpaino ei ole yhteisössä ja sen esiin nostamien aiheiden kuuntelemisessa ja käsittelemisessä – osallistavista menetelmistä huolimatta. Kantonen (2005, 51) sanookin, että puhuttaessa yhteisötaiteesta, uudesta julkisesta taiteesta, sosiaalisesti sitoutuneesta taiteesta tai esimerkiksi aktivistitaiteesta "ei ole kysymys taidelajeista tai suuntauksista, vaan pikemminkin taiteen tekemisen asenteesta, joka korostaa yhteistyötä ja eettisyyttä suhteessa katsojaan ja samalla problematisoi taiteilijan aseman suvereenina tekijänä". Hänen mukaansa termejä käytetään osittain toistensa synonyymeinä ja niillä on myös paikallisia historioita ja merkitysvivahteita. Tässä tutkimuksessa näkemykseni mukaan onkin perusteltua käyttää live artin ja uuden julkisen taiteen käsitteitä puhuttaessa festivaalista yleisesti, vaikka eri teosten kohdalla yhteistyön, osallistumisen ja keskustelun muodot ja merkitykset luonnollisesti vaihtelevatkin.



Seuraavaksi keskitynkään syvemmin käsitteisiin ja teorioihin, jossa juuri vuorovaikutussuhteet ja yleisöjen osallistaminen ovat taiteellisten projektien keskiössä.

## 2.2 Relationaalinen ja dialoginen taide

Kuten edellisessä luvussa olen pyrkinyt tuomaan esiin, tutkimuksessani keskeistä on taideteosten aika- ja paikkasidonnaisuus; ne huomioivat teospaikkojen luonteen, fyysisen tilan tai sijainnin sekä paikan mahdolliset muut käyttäjät. Teosten suhde paikkaan voi kuitenkin olla eri teosten kohdalla erilainen. Johansson (2004, 66) kirjoittaa, että nykyisin teoksen sitoutuminen paikkaan voi olla esimerkiksi materiaalista, historiallista, sosiaalista, visuaalista, tilallista tai maisemallista, mutta myös symbolista tai poliittista. Ryhmähaastattelussa sekä esimerkeiksi valitsemisissä teoksissa pyrin tästä syystä kuvailemaan teosten kontekstia ja teoksen kokemisen tilannetta laajasti ja eri näkökulmista. ANTI-festivaalin teokset sijoittuvat tilojen, käyttäjien ja vuorovaikutuksen väliseen monimutkaisten kytkösten prosessiin ja sitä kautta niiden merkitys muuttuu koko ajan. Mielestäni onkin perusteltua sanoa, että ei ole olemassa mitään oikeaa tai väärää tulkintaa teoksista ja niiden merkitysyhteyksistä. Se, millä tavalla ihmiset kokevat jonkun teoksen ANTI-festivaalilla, on väistämättä hyvin henkilökohtaista ja monien eri kerrostumien ja vuorovaikutussuhteiden läpi elettyä.

Monet ANTI-festivaalilla tuotetut teokset osallistavat ihmisiä jollain tapaa. Toisin sanoen ne eivät toteutuisi ilman yleisön aktiivista osallistumista ja vuorovaikutusta. Taiteen sosiaalisesta käänneestä ovat kirjoittaneet muun muassa Malcolm Miles (1997, 164), Mary Jane Jacob (Uimonen 2010, 276) ja Shannon Jackson (2011). Taidekriitikko Nicolas Bourriaud on kirjoittanut teoksessaan *Relational Aesthetics* (2002, 28), että 1990-luvulta lähtien nykytaide on keskittynyt käsittelemään ihmisten välistä kommunikaatiota ja sosiaalisuuden mallien keksimistä. Tähän liittyy myös hänen käsityksensä taiteesta vuorovaikutuksen tilana, joka kannustaa dialogiin. Koen, että ANTI-festivaalilla esitettyjen teoksia analysoitaessa Bourriaudin hahmottelema relationaalisen taiteen teoria on hyödyllinen, ja avaankin sitä seuraavaksi.

1990-luvulla erilaisissa näyttelyissä esiin nousseesta taiteesta Bourriaud kirjoittaa relationaalisenä taiteena (engl. relational art), jonka teoreettisena ja käytännöllisenä

lähtökohtana ovat ihmistenväliset vuorovaikutussuhteet kokonaisuudessaan ja niiden sosiaalinen konteksti (Bourriaud 2002, 113). Relationaalista estetiikkaa (engl. relational aesthetics) voi ajatella eräänlaisena nykytaiteen teoriana, jossa "taideteoksia arvioidaan ihmisten välisten suhteiden perusteella, joita ne representoivat, tuottavat ja kannustavat" (emt., 112). Ihmisten väliset sosiaaliset suhteet, näiden suhteiden muodostaminen ja sosiaalinen konteksti ovat mielenkiintoisella tavalla relationaalisen taiteen ytimessä. Kuten jo aiemmin olen tuonut esiin, relationaalisen taiteen juuret ovat 1960-luvun happeningeissä, fluxus-liikkeessä ja situationismissa, mutta siihen on vaikuttanut myös teknologian kehittyminen (emt., 25-26).

Relationaalista taidetta voi siis ajatella 'suhteiden taiteena' (engl. relations), mutta Bourriaud (2002, 18) korostaa myös taideteosten muotoa. Hän pitää näyttelyä 'vuorovaikutuksen areenana', jota tulisi analysoida muodon yhtenäisyyden, sen meille maailmasta ehdottaman symbolisen arvon sekä sen kuvauksen perusteella, joita se ihmisten välisistä suhteista heijastaa. Bourriaud (emt., 19) kirjoittaa muodosta pysyvänä kohtaamisena. "Nykytaideteoksen muoto leviää ulos sen materiaalisesta muodosta: se on yhdistävä elementti" (emt., 20). Tarkasteltaessa tämän hetken taiteellisia käytäntöjä pitäisikin puhua muodostelmista pikemminkin kuin muodosta, sillä muoto on olemassa vain kohtaamisessa ja dynaamisessa suhteessa. Tärkeää on Bourriaudin näkemyksen mukaan ymmärtää, että muodot kehittyvät ja että esteettisen keskustelun kehittyessä myös muodon status kehittyy sen mukana ja sen avulla. (emt., 21.) Muodon tuottaminen onkin Bourriaudin mukaan mahdollisten kohtaamisten keksimistä ja muodon vastaanottaminen puolestaan olosuhteiden luomista vuorovaikutukselle (emt., 23). Esimerkkeinä sosiaalisuutta ja yleisön keskuudessa suhteita tuottavista muodoista Bourriaud (emt., 28) mainitsee "tapaamiset, kohtaamiset, tapahtumat, erilaiset yhteistyön muodot ihmisten välillä, pelit, festivaalit ja vieraanvaraisuuden tilanteet eli kaikki kohtaamisen tavat ja relationaaliset keksinnöt".

Sosiaalisuuteen ja vuorovaikutukseen liittyy myös yleisön osallistuminen, josta on Bourriaudin (2002, 25) mukaan tullut jatkuva piirre taiteellisissa käytännöissä. Hän (emt., 43) kirjoittaakin katsojasta keskustelukumppanina, ikään kuin naapurina. Taiteilijat keskittyvät yhä selkeämmin teoksen yleisön keskuudessa tuottamisiin suhteisiin ja seurallisuuden mallien (engl. models of sociability) keksimiseen (emt.,

28). Menestyksekkäs taideteos onkin avoin dialogille, keskustelulle ja tässä ja nyt tapahtuvalle hetkelliselle prosessille (emt., 41).

Bourriaudin hahmottelemassa 1990-luvun nykytaiteen teosten havainnointiin perustuvassa relationaalisessa taiteessa olennaista on ymmärtää se sosiaalisiin suhteisiin perustuvina kohtaamisina. Myös osallistuminen, vuorovaikutus ja teosten syntyminen tämän intersubjektiivisen vuorovaikutuksen kautta on keskeistä. Bourriaud (2002, 44) nostaa mielenkiintoisella tavalla esiin sen, että intersubjektiivisuus ja vuorovaikutus eivät ole perinteisten taiteellisten käytäntöjen 'lisäaineita' tai muodikkaita teoreettisia vempaimia, vaan relationaalisen taiteen lähtökohtia.

Vaikka Bourriaudin käsittelemien taideteosten toteuttamisesta on kulunut yli 20 vuotta, relationaalinen taiteen teoria nostaa esiin teoksiin liittyvin sosiaalisten vuorovaikutuksellisten suhteiden analysoinnin tärkeyden. Relationaalinen taiteen teoria auttaa myös hahmottamaan näitä suhteita itsessään taideteosten materiaalina. Bourriaudin (2002, 61) mukaan havaittavissa on myös seurallisten ja käyttäjäystävällisten taiteellisten projektien suosio, joissa yleisö otetaan huomioon enemmän ja enemmän. Bourriaudin kirjassaan kuvailemat teokset eivät sijoitu uuden julkisen taiteen tai yhteisötaiteen konteksteihin, mutta relationaalisten taideteosten sosiaalisuuden synnyttämän väliaikaisen yhteisön myötä hän nostaa esiin myös nykytaiteen yhteisöllisyyden. Relationaalinen taide ilmentääkin jo aiemmin esiin nostamani taiteen sosiaalista käännettä.

Bourriaudia on kritisoinut muun muassa Claire Bishop (2004, 2006) juuri tästä pinnallisesta 'seurallisuudesta' ja yhteistyöhön perustuvista käytännöistä. Bishopin (2004, 65–68) mukaan Bourriaud ei kiinnitä tarpeeksi huomiota teosten mahdollistamien tai niiden luomien sosiaalisten suhteiden laatuun. Hän sanookin, että relationaalisen taiteen mahdollistamat suhteet eivät ole demokraattisia eikä Bourriaud huomioi niiden poliittisuutta. Bishop (2006) esittää taidekritiikin näkökulmasta ongelmaksi sen, että yhteistyöhön perustuvat taideteokset eivät voi ikään kuin 'epäonnistua', sillä ne pyrkivät sosiaalisten siteiden vahvistamiseen. Yhteistyöhön perustuvaa taidetta tulisikin hänen mukaansa analysoidakin kriittisesti taiteena. Claire MacDonald (Heddon & Klein 2012, 172–173) kiinnittää huomionsa myös Bishopin nostamaan kritiikkiin live artia ja yhteistyöhön perustuvia käytäntöjä koskevassa

artikkelissaan. Hän sanookin, että yhteistyö ei ole ratkaisu tai vastaus, vaan kysymys ja meidän tulisi pyrkiä ymmärtämään sen mahdollisuuksia paremmin.

Avaan seuraavaksi dialogisen taiteen teoriaa, jossa painottuu sosiaalisuuden ja vuorovaikutuksen lisäksi erityisesti keskustelu sekä yhteistyö galleria- ja museoverkoston ulkopuolella. Siinä missä Bourriaudin käsittelemien taiteilijoiden teokset sijoittuvat galleria- ja museokonteksteihin, Kester käsittelee teoksia kuten WochenKlausurin *Intervention to Aid Drug-Addicted Women* (1994–1995), jossa poliitikkoja, toimittajia, prostituoituja ja aktivisteja kutsuttiin keskustelemaan kolmituntisille risteilyille Zürichissä. Luvussa 1.3 olen tuonut esiin dialogisen taiteen yhteyksiä taiteen historiaan ja kulttuuriseen aktivismiin ja tässä keskitynkään enemmän hahmottamaan dialogisen taiteen käytäntöjä ja dialogisen taiteilijan työskentelyä.

Grant. H. Kester (2004) kirjoittaa kirjassaan *Conversation pieces – Community + communication in modern art 1970–2000*-lukujen taiteilijoista ja heidän teoksistaan ja projekteistaan, jotka perustuvat keskustelevuudelle, yhteistyölle ja vuorovaikutukselle usein perinteisten taideinstituutioiden ulkopuolella ja osana erilaisia yhteisöjä tai tilanteita. Kester (emt., 10–15) kehittää uutta esteettistä ja teoreettista paradigmat taideteoksesta prosessina – paikkana diskursiiviselle vuorovaikutukselle ja neuvottelulle. Hän keskittyy taideteoksiin, jotka määrittelevät dialogin itsessään esteettisenä ja hän käyttääkin käsitteitä dialoginen estetiikka, dialoginen taide ja dialoginen taiteilija. Kester on juontanut dialogisen taidekäytännön (engl. dialogical art practice) käsitteen venäläiseltä kirjallisuuden teoreetikolta Mikhail Bakhtinilta, jonka mukaan ”taideteosta voidaan tarkastella eräänlaisena keskusteluna – erilaisten merkitysten, tulkintojen ja näkökulmien paikkana”.

Taideteokset, jotka tavoittelevat osallistumista ja osallisuutta tai joiden muoto määrittyy katsojan kanssa käytävän vuorovaikutuksen myötä, ovat Kesterin mukaan vastakkaisia sekä modernin että postmodernin taiteen ja taiteen teorioiden kanssa. Ne myös vaativat taideteoksen käsitteen uudelleen määrittelyä sekä esteettisen kokemuksen ymmärrystä pitkäkestoisena välittömän sijaan. (Kester 2004, 11-12.) Dialogisessa estetiikassa subjektiviteetti muodostuu diskursiivisen ja intersubjektiviisen vuorovaikutuksen *kautta*. Diskurssi ei ole vain työkalu, jota käytetään kommunikoimaan olemassa olevaa sisältöä jo muodostettujen muiden subjektien

kanssa, vaan se on itsessään tarkoitettu muodostamaan subjektiviteetti. (emt., 112 *kursivointi* Kester.)

Kesterin hahmotteleman dialogisen taiteen teorian taustalla vaikuttavat erityisesti saksalaisen filosofin Jürgen Habermasin identiteettiä ja kommunikatiivista vuorovaikutusta koskevat teokset. Kesterin mukaan Habermasin käsite sosiaalisessa ja diskursiivisessa vuorovaikutuksessa muotoutuvasta identiteetistä auttaa ymmärtämään taiteilijan asemaa dialogisessa työskentelyssä. Habermasin ajatus 'ihanteellisesta puhetilanteesta' näyttäytyy Kesterille tärkeänä dialogisen taiteen aspektina. Hän on kuitenkin myös tietoinen siitä kritiikistä, jota Habermasin julkisessa sfäärissä tapahtuvaan keskustelun kautta muodostuvaan tahdon muodostukseen on esitetty. Itse hän suhtautuu kriittisesti erityisesti julkiseen sfääriin osallistumisen edellyttämiä valta-asetelmia kohtaan, joita Habermas ei Kesterin mukaan huomioi riittävästi. (Kester 2004, 109–113.)

Kun Bourriaud kirjoittaa taiteesta *kohtaamisen tilana* (2002, 18), Kester (2004, 68-69) kirjoittaa taiteesta *avoimena tilana* nykykulttuurin sisällä. Taide on tila, jossa voi kysyä ja esittää sellaisia kriittisiä kysymyksiä ja analyysyjä, joita ei sallittaisi muualla. Perinteisesti taiteilija on nähty sankarillisena, autonomisena ja yksilöllisenä hahmona. Dialoginen taide ehdottaakin hyvin erilaista käsitystä taiteilijasta: häntä määrittää enemminkin "avoimuus, kuunteleminen ja halukkuus hyväksyä riippuvuuden positio sekä intersubjektiivinen haavoittuvaisuus suhteessa yhteistyökumppaniin tai yleisöön" (emt., 110).

Useissa Kesterin (2004, 8-9) kirjassaan esiin nostamista teoksissa keskustelu on keskeinen osa itse teosta. Keskustelu ja vuorovaikutus siis itsessään ovat aktiivisia ja tuottavia prosesseja. Samaan aikaan teokset haastavat sitä oletusta, että avantgarde-taiteen täytyy olla shokeeraavaa tai vaikeatajuista. Mielestäni voikin sanoa, että dialoginen taide ei ole taiteilijan itseilmaisua, vaan dialoginen taiteilija antautuu keskustelun ja yhteistyön riskille.

Dialogisen taiteen teoriassa keskeistä onkin myös kuunteleminen ja empatia sekä ruumiillinen vuorovaikutus (Kester 2004, 113-119). Kesterin mukaan "empaattinen tunnistaminen on välttämätön osa dialogista taiteen käytäntöä – se tarjoaa tavan

liikauttaa pysyvää identiteettiä muiden kanssa tapahtuvan vuorovaikutuksen kautta” (emt., 77).

Kesterin esimerkit valottavat, kuinka teosten tekemiseen liittyy intensiivinen dialogin ja keskustelun prosessi, jonka kautta määrittyy kyseessä olevalle taideteokselle soveltuva muoto (Kester 2004, 100). Tämä tukee omaa käsitystäni siitä, että dialogiseen, yhteistyöhön perustuvaan prosessiin antautuva taiteilija ei pysty määrittämään teoksen lopullista muotoa tai kestoa ennen varsinaista työskentelyprosessia. Dialogisen taiteen tekemiseen liittyy jo tästäkin syystä voimakkaasti oman kontekstin määrittely prosessin edetessä; se, että taiteilija tai ryhmä itse päättää ja määrittää miten ja missä teos esitetään.

Avatessaan dialogisen taiteen käsitettä Kester on tietoinen siitä, että osallistuu jo ennestään vaikeasti hahmotettavaan termien sekamelskaan, johon kuuluvat esimerkiksi uusi julkinen taide, littoraalinen taide, sitouttava taide ja yhteisötaide. Hän kiinnittää huomion myös siihen, että tutkijalle teosten pitkäkestoinen ja katoava luonne asettavat aivan erityisen haasteen. Tietyn dialogisen teoksen merkitys ei ole sidoksissa yksittäiseen objektiin tai yksittäisen katsojan mielikuvituksen kapasiteettiin, vaan teos muodostuu vaikutusten kokonaisuutena, joka toimii lukuisissa diskursiivisen vuorovaikutuksen kohdissa. Dialogisten käytäntöjen kritiikin pitäisikin Kesterin mukaan keskittyä analysoimaan mahdollisimman tarkasti tiettyyn projektiin liittyviä vuorovaikutuksellisia hetkiä. (Kester 2004, 188-189.)

Näen dialogisen taiteen teorian tärkeänä pyrkiessäni analysoimaan ja hahmottamaan yhteistyöhön perustuvia ja vuorovaikutuksellisia uuden julkisen taiteen teoksia. Kester tuo dialogisen taiteen teorian kautta esiin keskustelun olennaisena osana taiteellista prosessia. Se, että keskustelu itsessään voi olla teos tai että sitä voi tarkastella esteettisenä, on mielestäni tärkeä ymmärtää. Taiteessa usein korostetaan niin sanottua lopputulosta – jotain, mitä voidaan jakaa yleisön kanssa, oli se sitten esityksellinen tilanne, installaation kaltainen näyttely tai vaikkapa veistoksellinen objekti. Dialogisen taiteen tuloksena ei välttämättä synny mitään objektin kaltaista lopputulosta vaan prosessiin osallistuvat ihmiset, verkostot ja yhteisöt osallistuvat teoksen tuottamiseen keskusteluna. Lea Kantonen (2005, 53) onkin ehdottanut Kesterin dialogiselle taiteelle suomenkielistä käännoä keskustelutaide, mutta itse pitäydyn dialogisen taiteen käsitteessä, sillä näen, että dialogi ei ole vain puheen

kautta tapahtuvaa keskustelua, vaan ajattelen, että dialogi voi tapahtua myös ruumiillisessa, sanattomassa vuorovaikutuksessa. Ymmärretään dialogilla sitten minkälaista vuorovaikutusta tahansa, se kuitenkin edellyttää *osallistujia*. Dialoginen taide ei voi tapahtua yksin taiteilijan työhuoneella tai studiossa ja sitten tämän tuotoksen asettamisena näytteille jonnekin, oli kyse julkisesta tilasta, galleriasta, museosta tai vaikkapa teatterista. Dialoginen taide syntyy vuorovaikutuksessa ja sen tuottamisen prosessissa taiteilijan ohella osallistujat sekä prosessin konteksti ovat ihan yhtä tärkeitä. Tämä on tämän tutkimuksen kannalta erittäin tärkeä näkökulma. Tästä syystä olenkin tutkimuksessani päätenyt kuvailemaan niitä tilanteita mahdollisimman kokonaisvaltaisesti, joissa valitsemani taideteokset esitettiin tai tulivat esille.

Sekä relationaalista että dialogista taidetta on kritisoitu välillä kiivaastikin taidemaailmassa. Kriitikoista ehkä eniten esillä on ollut brittiläinen taidekriitikko Claire Bishop<sup>19</sup>, mutta on hyvin tavallista kuulla alan akateemisissa konferensseissa kriittisiä huomioita Bourriaudin ja Kesterin ajatuksista. Bishop (2006) kritisoi voimakkaasti dialogisen taiteen prosessikeskeisyyttä sekä yhteistyöhön perustuvaa työskentelyä. Bishopin mielestä se saattaa häivyttää mahdolliset erilaiset näkemykset poliittisen korrektiuden alle. Lisäksi dialoginen taide hylkää Bishopin näkemyksen mukaan taiteen, joka voisi häiritä tai ärsyttää sen yleisöä. Taidekriitikkona Bishop tuo esiin myös sen, kuinka sosiaalinen käänne taiteessa on johtanut taidekriitikin eettiseen käännteeseen. Tämä tarkoittaa sitä, että taiteilijoita arvioidaan ennen kaikkea teosprosessien kautta.

Bishopin esiin nostamat kriittiset huomiot ovat osuvia, mutta eivät näkemykseni mukaan kiistä Bourriaudin ja Kesterin taiteen teorioiden merkitystä. Heddon (Heddon & Klein 2012, 79) toteaaakin, että itse asiassa Bishopin ja Kesterin välinen kiivas väittely osoittaa, että taiteen laajeneminen sosiaaliseen on edelleen problemaattinen kysymys ja tapahtuma. Itse näen relationaalisen ja dialogisen taiteen teoriat ennen kaikkea ansiokkaina pyrkimyksinä ymmärtää ja kontekstualisoida tiettyjä nykytaiteen käytäntöjä, mikä on luonnollisestikin haastava tehtävä. Relationaalinen ja dialoginen taiteen teoria pyrkivät näkemykseni mukaan avaamaan nykytaiteen ilmiöitä, jotka olisi helppo ohittaa 'pinnallisena' tai 'huonona' taiteena. Tässä tutkimuksessa tavoitteeni ei

---

19 Bishopin kriittiset artikkelit vuodelta 2004 ja 2006 ovat luettavissa [http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop\\_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf](http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf) ja [http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008\\_8\\_Torolab/Readings/The\\_Social\\_Turn\\_CBishop.pdf](http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/The_Social_Turn_CBishop.pdf) sekä Kesterin vastaus <http://www.couldyoubemorespecific.com/research/grant-kester-response-to-claire-bishop-%E2%80%98another-turn%E2%80%99/>

ole arvottaa tai arvioida ANTI-festivaalilla esitettyjen esimerkkien kautta teoksia, vaan pyrkiä luomaan niistä ymmärrystä yleisön kokemuksen kautta. Tästä näkökulmasta Bourriaud ja Kester ovat antaneet minulle paljon työkaluja analysoida ja ymmärtää taiteilijoiden työskentelyä ja taideteoksia. Linkittäessään relationaalista ja dialogista taidetta taidehistoriaan, Bourriaud ja Kester kuitenkin nähdäkseni ovat päätyneet samantyyppisiin tulkintoihin nykytaiteen ilmiöistä kuin useat muut taidehistorioitsijat, esimerkiksi Hanna Johansson.

### 2.3 Ekologinen kokemuskäsitys

Dialogisen taiteen vuorovaikutuksellisuus ja keskustelevuus, relationaalisen taiteen sosiaalisuus sekä Doreen Maseyn tilan prosessinomaisuus ovat olleet taustalla vaikuttamassa ymmärrykseeni kokemuksesta. Ymmärrän kokemuksen Kai Alhasen (2013) John Deweyn filosofian pohjalta muotoileman ekologisen kokemuskäsityksen mukaisesti. Ekologisen kokemuskäsityksen lähtökohtana on elävän olennon vuorovaikutteinen riippuvuussuhde ympäristöönsä (Alhanen 2013, 14). Alhasen mukaan Dewey ajattelee, että eläminen ja sen puitteissa tapahtuva kokeminen ovat eliön aktiivista *vuorovaikutusta (interaction, transaction)* ympäristön kanssa (emt., 52). Luonnon lisäksi kokemusta muovaa vuorovaikutus sosiaalisen ja kulttuurisen ympäristön kanssa (emt., 54). Hän tulkitseekin Deweyn kokemuskäsitystä näin:

Koska kokemus on osa luontoa ja tapahtuu luonnossa, tarkoittaa tämä sitä, että elävä olento kokee vuorovaikutuksessa todellisia maailmassa olevia asioita ja tapahtumia eikä vain niiden tuottamia mielikuvia. Kokemus ei siis ole luonnosta irrotetun mielen sisälle muodostuva kuvajainen, kuten modernissa kokemuskäsityksessä. Se on elävän olennon aktiivista vuorovaikutusta toisten elollisten olioiden sekä elottomien luonnonolioiden kanssa. (Alhanen 2013, 55.)

Alhasen (2013, 56–59) mukaan Dewey torjuu representaationaalisen kokemuskäsityksen ehdottamalla ajatusta eliön ja sen ympäristön välisestä jatkuvasta vuorovaikutuksesta, mikä muodostaa yhtenäisen kokonaisuuden. Kokemusta määrittää tilanne ja sen välitön ainutlaatuisuus, joka ”syntyy vuorovaikutuksen kaikkien ”osapuolten” kohtaamisesta tietyllä hetkellä”. Kokemus on siis elävän olennon osallistumista ympäristössä ilmeneviin tapahtumiin ja sitä ohjaa toiminta. Toiminta onkin Deweyn mukaan olennaisin kokemista ohjaava voima. Alhasen mukaan Deweyn kokemus onkin käsitettävä kokeelliseksi toiminnaksi, joka koostuu teoista ja niiden



seurausten läpikäymisestä. Ekologinen kokemukäsitys muodostuu siis vuorovaikutuksen, osallistumisen ja toiminnan elementeistä.

Deweyn (1934, 27) mukaan esteettisellä kokemuksella on ihmisen elämää rikastuttava ja laajentava vaikutus. Esteettisen kokemuksen ei tulisi kuitenkaan olla vain taiteilijoiden kiinnostuksen kohde, vaan se tulisi tunnistaa koko yhteisöllisen elämän edistäjänä ja yhteisön kokemuksen yhteen liittäjänä (emt., 81). Taideteos on tärkeä lähtökohta taiteelle, mutta Dewey korostaa myös havainnoijan omaa aktiivista kokemusta kirjoittamalla, että katsojan täytyy luoda oma kokemuksensa. Tähän prosessiin liittyvät myös havainnoijan aiemmat kokemukset, joiden myötä esteettinen kokemus syntyy. (Dewey 1934, 54, Alhanen 2013, 187–188.) Dewey muistuttaa myös siitä, että kokemus on vuorovaikutusta taideteoksen ja sen havainnoijan välillä. Kokemus on aina yksilöllistä ja voi vaihdella myös saman henkilön kokemana eri aikoina – esteettisen kokemuksen ei tarvitse olla koskaan identtistä. (Dewey 1934, 331.)

Taideteokset ovat keinoja, joiden avulla pääsemme mielikuvituksen ja niiden nostattamien tunnetilojen myötä omistamme poikkeaviin suhteiden ja osallistumisen muotoihin (Dewey 1934, 333).

Taiteen avulla on mahdollisuus kokea maailmaa ja ympäristöämme uudella tavalla. Deweyn mukaan taideteokset ovatkin ainoa kommunikaation kahlehtimaton muoto maailmassa, joka on täynnä kokemusyhteyttä rajoittavia kuiluja ja seiniä. (Dewey 1934, 104-105.) Deweyn kokemusjatkumot rakentuvat tottumusten välityksellä. Alhasen (2013, 67–68) mukaan tottumus ei tarkoita Deweylle tiettyjen tekojen toistamista, vaan herkkyyttä tietynlaisille ärsykkeille ja siitä juontuvaa alttiutta vastata ärsykkeisiin tietynlaisella toiminnalla. Tottumukset ohjaavat toimintaa ja sitä kautta millaisia kokemuksia eliön on mahdollista saada. Tottumukset eivät kuitenkaan ole pysyviä, vaan ne voivat muuttua toiminnan ja kokemusten vaikutuksesta.

Tässä tutkimuksessa tavoitteeni ei ole tutkia kokemuksen tai esteettisen kokemuksen käsitteitä tai niiden historiaa. Tavoitteeni ei myöskään ole perehtyä John Deweyn filosofiaan laajemmin. Koen kuitenkin, että tutkimuksessani on perusteltua tukeutua Alhasen Deweyn filosofian pohjalta kiteyttämään ekologiseen kokemukäsitykseen, sillä siinä korostuu vuorovaikutus, osallistuminen, aktiivisuus ja ihmisen kehittyminen kokemusten kautta.

### 3. TUTKIMUKSEN TOTEUTTAMINEN JA AINEISTO

#### 3.1 Tutkimusasetelma

Tutkimukseni on laadullinen tapaustutkimus, jonka empiirinen aineisto muodostuu ryhmähaastattelusta. Tutkimusotteeni on etnografinen, ja aineistonhankintamenetelmäksi valikoitui ryhmähaastattelu. Ryhmähaastattelun analyysin menetelmänä olen käyttänyt sisällönanalyysia. Ryhmähaastattelun lisäksi olen kirjoittanut kolme teosanalyysiä, joissa osallistuvaan havainnointiin tukeutuen pyrin hahmottamaan kolmen ANTI-festivaalilla esitetyn teoksen konteksteja, yleisösuhteita ja tilanteita. Teosanalyysit ovat mukana siksi, että koen niiden laajentavan lukijan käsitystä siitä, mistä uudessa julkisessa taiteessa ja relationaalisessa ja dialogisessa taiteessa voi olla kyse. Mielestäni ne auttavat myös hahmottamaan relationaalista ja dialogista taiteen teoriaa käytännön esimerkkien kautta. Kirjoittamani teosanalyysit kuuluvat lähinnä etnografisen sisällönanalyysin perinteeseen, sillä ne perustuvat omakohtaiseen kokemukseeni, osallistumiseeni ja havainnointiini. Omakohtaisen ruumiillisen kokemukseni lisäksi havaintojeni pohjalla on teoksista olemassa olevat valokuvat ja videodokumentaatiot.

Tutkimukseni tavoitteena ei ole yksinomaan jonkin ilmiön tai asian selittäminen vaan pyrkimys ymmärtämiseen. Tutkittaessa taiteita on lienee mahdotonta välttää tulkintaa. Taideteosten tulkintaan sisältyy monitulkintaisuus, havainnointi ja estetiikka, mitkä ovat sidoksissa kontekstiin ja sen tulkintaan. Tulkinnan myötä tutkimukseeni sisältyy hermeneuttinen ulottuvuus, jolla Tuomen ja Sarajärven (2009, 34) mukaan tarkoitetaan "yleisesti ymmärtämisen ja tulkinnan teoriaa". Saksalainen Hans-Georg Gadamer korostaa tulkitsijan omaa perinnettä ja historiallista tilannetta, mikä tarkoittaa, ettei yleispätevää tulkintaa ja ymmärtämistä ole olemassa (Kakkuri-Knuuttila & Heinlahti 2006, 33). Ymmärrän tulkitsijan oman perinteen tarkoittavan sitä, että ymmärtäminen ei ala niin sanotusti puhtaalta pöydältä, vaan sen pohjana on aiempi ymmärrys. Tämä esiyymmärrys onkin yksi hermeneutiikan avainkäsitteistä. Aaltolan ja Vallin (2010, 32) mukaan sillä tarkoitetaan tutkimuksessa "kaikkia tutkijalle luontaisia tapoja ymmärtää tutkimuskohde jonkinlaisena jo ennen tutkimusta". Oma esiyymmärrystäni uudesta julkisesta taiteesta ja live artistista olen pyrkinyt tuomaan esiin tässä tutkielmassa etenkin johdannossa ja kappaleessa 1.4. Tuomi ja Sarajärvi (2009, 35) toteavat Heikkistä ja Lainetta lainaten, että "ymmärtäminen etenee kehämäisenä liikkeenä, ns. hermeneuttisena kehänä". Tässä tutkimuksessa olen palannut useita

kertoja aineiston pariin pyrkimyksenä arvioida kriittisesti hahmottelemiani teemoja ja syventää tulkintaani.

Gadamer (1984, 37–38) kirjoittaa ajallisesta etäisyydestä ja sen merkityksestä ymmärtämiselle ja suhtautuu nykytaiteen arvostelemiseen itse asiassa hyvin kriittisesti. Hänen mukaansa nykytaiteen arvosteleminen on epävarmaa, ja sille voidaan antaa merkityksiä, jotka eivät vastaa sen todellista sisältöä ja merkitystä. Vasta ajankohtaisten kytkösten kuoltua pois voidaan saavuttaa jonkinlaista yleispätevyyttä.

Ajallisen etäisyyden puuttumisen tai niukkuuden vuoksi nykytaiteen tutkiminen onkin haastavaa. Itse ajattelen kuitenkin, että etenkin hetkellisestä ja katoavasta taiteesta kirjoittaminen ja sen havainnointi on tärkeää, jotta taide voi jatkaa elämäänsä havainnoijan muistiinpanoissa tai tutkijan aineistossa. Vaikka nykyään monet taiteilijat dokumentoivat teoksiaan ja työtään systemaattisesti, katoavasta taiteesta kirjoitetut analyysit tai muistiinpanot voivat kenties tulevaisuudessa toimia aineistona tutkijoille, joilla ei ole enää niin tiiviitä ajallisia kytköksiä 2010-luvun taiteeseen. Tässä tutkimuksessa kuitenkin jonkinlaisen ajallisen etäisyyden ottaminen on ollut tärkeää. Olen kirjoittanut teoksista, joiden omakohtaisesta kokemuksestani on kulunut 1–3 vuotta. Ryhmähaastattelun aiheena olleen teoksen osallistujien kokemuksesta haastatteluhetkellä oli kulunut yli vuosi. Vaikka kyseessä ei ole 'ajallisten kytkösten kuoleminen pois' Gadamerin tarkoittamalla tavalla, ajallinen etäisyys on kuitenkin mahdollistanut minulle omakohtaisen kokemuksen kriittisen tarkastelun, useiden näkökulmien huomioimisen ja kokemukseen palaamisen aina uudelleen ja uudelleen. Mikäli olisin kirjoittanut analyysit välittömästi teosten jälkeen, niiden sävy olisi todennäköisesti ollut nykyistä positiivisempi, naiivimpi ja yksipuolisempi.

Tässä tutkimuksessa tavoitteeni ei ole tuottaa yleispätevää tietoa taiteen kokemisesta julkisissa tiloissa, vaan näen sen merkityksen tieteelliseen keskusteluun osallistumisessa, vuoropuhelussa ja siten ymmärryksen luomisessa.

### **3.2 Tutkimuksen toteutus ja aineisto**

Tutkielmani aineisto on hankittu käyttäen menetelmänä haastattelua, joka on

tyypillinen laadullisen tutkimuksen aineistonhankintamenetelmä (Tuomi & Sarajärvi 2009, 71). Tutkimusprosessin aikana pohdin aineiston hankkimista ensin kyselyn ja myöhemmin haastattelujen avulla. Lomakkeella toteutettava kysely ei lopulta vaikuttanut tutkimusongelmani suhteen mielekkäältä, sillä suhtauduin epäilevästi oletukseen, että vastaajat olisivat monisanaisesti lähteneet kirjoittamaan henkilökohtaisesta kokemuksestaan lomakkeessa. En olettanut myöskään saavani ihmisten kokemuksista syvällistä tietoa teospaikalla, heti teoksen kokemisen jälkeen tehtävän kyselyhaastattelun avulla. Koin, että ongelmalliseksi olisi muodostunut myös se, että olisin ikään kuin joutunut tuolloin myös ottamaan kantaa siihen, kuka teoksen yleisö oikeastaan on – kuka julkisella paikalla tapahtuvan teoksen 'katsoja', 'kokija' tai 'osallistuja' on. Kuopio on suhteellisen pieni kaupunki, jossa julkisen työni vuoksi tunnen paljon ihmisiä. Oletin, että en olisi pystynyt teospaikalla spontaanisti valitsemaan haastateltavia objektiivisesti, mikä olisi luonnollisesti vääristänyt tutkimustuloksia. Minulla ei myöskään ollut käytössäni resursseja, jotta olisin voinut antaa kyselyn jonkun ulkopuolisen tahon toteutettavaksi.

Haastattelun valitseminen aineistonhankintamenetelmäksi perustuu pääosin ajatukselle, että mikäli halutaan kysyä ihmisten mielipiteitä tutkittavasta asiasta, aiheesta tai teemasta, on luontevaa kysyä sitä heiltä itseltään. Tutkimuksessani pyrin saamaan tietoa ihmisten kokemuksista, jotka voivat olla jossain määrin hankalasti sanallistettavissa, joten haastattelu on tästä näkökulmasta perusteltu ja validi aineistonhankintamenetelmä.

Yksilöhaastattelut ovat olleet laadullinen valtavirtametodi yhteiskuntatieteissä, mutta myös ryhmäkeskusteluita on hyödynnetty esimerkiksi etnografisissa kenttätöissä (Ruusuvoori & Tiittula, 2005, 225). Yksilöhaastattelu oli myös tämän tutkimusprosessin aikana pitkään ensisijainen aineistonhankintamenetelmä, mutta lopulta päädyin ryhmähaastatteluun. Tähän vaikutti lähinnä kirjallisuuden perusteella muotoutunut näkemykseni vuorovaikutuksesta haastatteluissa. Ruusuvooren & Tiittulan (2005, 234) mukaan ryhmän osallistujien ja haastattelijan välinen vuorovaikutustilanne voi olla hyvin erilainen kuin yksilöhaastattelussa, jossa ryhmän vetäjä ei yleensä aktiivisesti osallistu substanssiaiheesta käytävään keskusteluun, vaan keskustelu on osallistujien tehtävä. Oletin, että kahdenkeskisessä haastattelutilanteessa oma asemani festivaalin johtajana ja teoksen kuraattorina vaikuttaisi haastateltaviin enemmän kuin tilanteessa, jossa ryhmä ihmisiä keskustelee jostakin teoksesta. Ajattelin, että kahdenkeskisessä

tilanteessa haastateltavat olisivat helpommin saattaneet esimerkiksi olla nostamatta esiin negatiivisia kokemuksiaan tai havaintojaan. Koska haastattelun aiheeksi valitsemastani teoksesta oli kulunut jo aikaa, haastattelun hetkellä yli vuosi, oletin lisäksi, että ryhmähaastattelu mahdollistaisi vuorovaikutustilanteen, joka ruokkisi haastateltavien kokemusten muistamista ja palauttamista sekä rohkaisisi monisanaiseen oman kokemuksen sanallistamiseen. Näkemykseni mukaan nämä myös toteutuivat ryhmähaastattelun aikana. Palaan tähän vielä aineiston analyysiosiossa. Ryhmähaastattelu aineistonhankintamenetelmänä sopi kokemukseni mukaan erinomaisesti relationaalisen ja dialogisen taidekokemuksen tutkimiseen. Palaan näihin näkemyksiini tarkemmin aineiston analyysissä.

Ryhmän koostaminen ja vuorovaikutus ryhmässä ovat kriittisiä tekijöitä ryhmähaastattelun onnistumiselle. Perttula (2005, 153) huomauttaa, että empiirisessä ihmistutkimuksessa ei ole kyse tutkittavien yksipuolisesta valitsemisesta, vaan myös ihmisten lupautumisesta ja heidän halustaan osallistua. Toteuttamassani ryhmähaastattelussa on kyse juuri ihmisten halusta osallistua tutkimukseeni, sillä he ilmoittautuivat siihen itse mukaan. Ruusuvuoren & Tiittulan (2005, 226) mukaan hyvä ryhmähaastattelun vetäjä pystyy luomaan sellaisen ilmapiirin, jossa haastateltavat pystyvät ilmaisemaan mielipiteensä vapaasti eli vetäjä saa ne esiin, mutta ei vaikuta niihin. He tuovat kuitenkin myös esiin Claudia Puchtan ja Jonathan Potterin analyysin tutkimusryhmissä tapahtuvasta vuorovaikutuksesta, joka osoittaa, ”miten vetäjä antamalla verbaalista tai non-verbaalista palautetta vain tietynlaisille ja tietyllä tavalla ilmaistuille mielipiteille tulee osoittaneeksi, mikä on odotuksenmukainen mielipide ja millä tavoin se tulisi kyseisessä ryhmässä ilmaista”. Vaikka en itse ryhmähaastattelutilanteessa osallistunut keskusteluun, olin kuitenkin siinä osallisena sen aihepiirin kautta ja haastattelijana esittämässä kysymyksiä. Lienee mahdotonta osoittaa ilman vertailevaa aineistoa, mikä vaikutus omalla roolillani haastattelutilanteessa oli. Pyrin kuitenkin haastattelun aikana kiinnittämään erityistä huomiota vuorovaikutukseen ja omaan läsnäolooni. En halunnut korostaa asemaani festivaaliorganisaatiossa ja olin pukeutunut hyvin rennosti. Haastattelun aikana en sanallisesti kommentoinut haastateltavien vastauksia. Pyrin myös kuuntelemaan kaikkien haastateltavien kokemuksia yhtä keskittyneesti ja herkistymään keskustelun kululle.

Yleensä haastattelut luokitellaan sen mukaan, kuinka kiinteästi ne on jäsenneily, kuinka paljon haastateltavalle annetaan liikkumatilaa ja kuinka tarkasti kysymykset esitetään (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka, 2006). Tässä tutkimuksessa päädyin teemahaastatteluun, joka sijoittuu avoimen ja puolistrukturoidun haastattelun välimaastoon haastattelijan ja haastateltavan vuorovaikutuksen näkökulmasta. Teemahaastattelussa keskustelun teema-alueet on etukäteen määrätty, mutta menetelmästä puuttuu strukturoidulle haastattelulle tyypillinen kysymysten tarkka muoto ja järjestys. (Eskola & Vastamäki, 2007, 27–28.) Toteuttamani haastattelu muistuttikin arkista keskustelutilannetta, mutta sitä ohjasi Ruusuvuoren & Tiittulan (2005, 23) kuvaama tutkimuksen tavoite ja tutkijan tiedon intressi. Teemahaastattelu sopi mielestäni tutkimuskysymyksiini, sillä kyseessä on vähemmän tunnettujen ilmiöiden käsittely (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006).

Etsin haastateltavia avoimen kutsun avulla, joka julkaistiin ANTI-festivaalin nettisivuilla<sup>20</sup> ja Facebook-sivulla<sup>21</sup> sekä omilla nettisivuillani<sup>22</sup> marraskuussa 2012. Lisäksi lähetin kutsua myös suoraan sähköpostitse ihmisille, joiden tiesin osallistuneen teokseen. Pyrkimykseni oli saada ryhmähaastatteluun haastateltaviksi eri-ikäisiä ja erilaisista taustoista tulevia ihmisiä, joilla on myös keskenään erilainen suhde ANTI-festivaaliin. Tavoitteeni ei ollut haastatella jotain tiettyä kohderyhmää, esimerkiksi nuoria, vaan pyrin haastateltavien avulla saamaan tietoa siitä, millainen kokemus *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* -teos ja siihen osallistuminen heille oli. Haastatteluun ilmoittautui kuusi halukasta, ja itse haastatteluun saapui viisi henkilöä. Ilmoituksen perusteella he tiesivät etukäteen, että ryhmähaastattelun teemana oli *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* -teos.

Ennen haastattelun aloittamista pyysin haastateltavia täyttämään esitietolomakkeen, jossa kysyin heidän nimen, iän, sukupuolen, koulutuksen, koti- ja asuinpaikan, olivatko he olleet ANTI-festivaalilla ensimmäistä kertaa ja jos ei, niin kuinka monta kertaa. Lisäksi he saivat ilmoittaa sähköpostiosoitteensa, jos halusivat saada linkin tutkielmaani sen valmistuttua. Lisäksi olin kirjoittanut lomakkeeseen, että taustatietoja käsitellään luottamuksellisesti ja haastateltavien vastauksia anonymisti

20 <http://www.antifestival.com/index.php/2013/fin/news/?id=582/vuoden-2011-anti-festivaalille-osallistuneita-etsitaan-haastatteluun/>

21 <https://www.facebook.com/pages/ANTI-Contemporary-Art-Festival/245216754662>

22 <http://tuukkanen.net/2012/11/16/olitko-anti-festivaalilla-kuopiossa-vuonna-2011-osallistuitko-avustettuja-kadunylityksia-kuopiossa-%E2%80%93teokseen-jossa-festivaalileisoa-ja-kaupunkilaisia-kannettiin-suojatien-yli-kolmessa-eri-p-2/>

tutkimuksessa. Päädyin tähän siitä syystä, että osa haastateltavista oli sellaisessa asemassa, jossa heidän mielipiteensä tai suhtautumisensa ANTI-festivaaliin olisi saattanut vaikeuttaa heidän työtään. Kukaan haastateltavista ei ollut ANTI-festivaalin työntekijä eikä taustayhdistyksen hallituksen jäsen.

Kaikki haastateltavat olivat naisia, iältään 25–44 vuotta. Haastateltavien keski-ikä oli 36,6 vuotta. Heitä voi pitää harjaantuneena yleisönä, sillä kaikki olivat käyneet ANTI-festivaalilla vähintään kolmena vuonna ja enimmillään joka vuosi festivaalin perustamisesta lähtien eli 11 kertaa. Keskimäärin he olivat käyneet festivaalilla seitsemän kertaa. Myös haastateltavien koulutustaso oli suhteellisen korkea. Kolmella viidestä oli maisterin tutkinto, yhdellä AMK-tutkinto ja yksi oli ylioppilas. Haastateltavia voi pitää aika tyyppillisinä kulttuuritilaisuuksien kävijöinä, joskin heidän keski-ikänsä oli keskivertoa matalampi (mm. Cantell 1996). Haastateltavat vastasivatkin ikänsä puolesta tyyppillistä nykytanssin katsojaa (Cantell 2003). Kaikkien haastateltavien koti- ja asuinpaikka oli Kuopio.

Tein ryhmähaastattelun sunnuntaina 2.12.2012 Mylly – Luovien alojen keskuksen kokoushuoneessa Kuopion keskustassa klo 19.15. Myllyssä ei tuolloin ollut paikalla muita ihmisiä, ja haastattelu eteni ilman keskeytyksiä tai häiriötekijöitä. Haastattelu kesti 1 h 20 min, ja tallensin sen sekä äänittämällä tietokoneen kovalevyille Garage Band -ohjelman avulla että videokameralla muistikortille. Haastattelutilanteessa kaikki ryhmän jäsenet osallistuivat keskusteluun erittäin aktiivisesti ja se muistuttikin arkista keskustelutilannetta, jossa ryhmä ihmisiä keskustelee innokkaasti yhteisestä kokemuksesta tai aiheesta.

Olin valmistellut tutkimuskysymysten aihealueiden pohjalta kahdeksan kysymystä, joista pyysin haastateltavia keskustelemaan. Itse en osallistunut keskusteluun, mutta esitin kysymykset ja pyrin herkistymään keskustelun aikana niin, että haastateltavat saisivat rauhassa keskustella jokaisesta kysymyksestä enkä katkaisisi keskustelua liian aikaisin.

Esittämäni kysymykset voi jakaa kolmeen osa-alueeseen. Ensimmäinen osio keskittyi haastateltavien kokemukseen ennen varsinaista teokseen osallistumista fyysisesti eli ennen kannettavana olemista. Haastateltavat keskustelivat pääosin teoksen kohtaamisesta ja siihen liittyvistä havainnoista. Toisessa osiossa pyrin saamaan tietoa

itse osallistumisen kokemuksesta ja vuorovaikutuksesta. Kolmannessa osiossa pyysin haastateltavia kertomaan jälkikäteen nousseista ajatuksista ja vaikutuksesta myöhempään kiinnostukseen live art -taidetta tai uutta julkista taidetta kohtaan.

Haastattelun jälkeen litteroin koko keskustelun sanatarkasti, mutta en kirjannut esimerkiksi taukoja, yskähdyksiä enkä osittaista päällekkäin puhumista. Litteroituna aineistoa kertyi noin 35 liuskaa. Koska tavoitteeni ei ollut tehdä aineistosta esimerkiksi diskurssianalyysia koin, että sanatarkka litterointi oli riittävän yksityiskohtainen litterointitapa. Käyttäessäni litteroitua haastatteluaineistoa analyysiosiossa olen jättänyt pois täytesanoja kuten esimerkiksi 'niinku', 'tai sillei', 'just' ja 'et'.

Analyysissä erotan haastateltavat teoksen osallistujiin ja teoksessa esiintyjänä mukana olleeseen kantajaan iän perusteella. Eli käytän heistä nimimerkkejä Kantaja, 40, Osallistuja, 33, Osallistuja, 44 jne.

### **3.3 Aineiston analyysimetodi**

Kaikissa laadullisen tutkimuksen perinteissä perusanalyysimenetelmänä voidaan käyttää sisällönanalyysia (Tuomi & Sarajärvi 2009, 91). Laadullisessa analyysissä puhutaan usein induktiivisesta (yksittäisestä yleiseen) ja deduktiivisesta (yleisestä yksittäiseen) päättelystä. Niiden lisäksi kolmas tieteellisen päättelyn logiikka on abduktiivinen, jossa havaintojen tekoon liittyy jokin johtoajatus. (emt., 95.)

Tässä tutkimuksessa olen käyttänyt teoriaohjaavaa sisällönanalyysia. Päättelyn logiikka on lähinnä abduktiivinen, sillä omassa ajatusprosessissani tutkijana aineisto- ja teorialähtöisyys vaihtelevat. Analyysivaiheessa etenen ensin aineistolähtöisesti, mutta teoriaosuudessa 2.0 esittelemäni teoriat ja käsitteet toimivat apuna analyysin etenemisessä. Tuomen ja Sarajärven (2009, 96-97) mukaan puhtaasti aineistolähtöinen tutkimus on erittäin vaikea toteuttaa, sillä täysin objektiivisia havaintoja ei ole olemassa. Teorialähtöinen analyysi puolestaan nojaa johonkin tiettyyn teoriaan, jota ikään kuin testataan uudessa kontekstissa. Tässä tutkimuksessa analyysini ei ole täysin aineisto- tai teorialähtöistä, vaan lähinnä teoriaohjaavaa.



Ryhmähaastattelussa olen käyttänyt myös teemoittelua, joka on luonteva etenemistapa teemahaastatteluaineiston analysoimisessa. Tuomi ja Sarajärvi (2009, 93) toteavat, että teemahaastattelussa haastattelun teemat itsessään muodostavat jäsenyyksen aineistoon. Litteroinnin jälkeen tulostin ryhmähaastattelun ja merkitsin käsin eri väreillä mitä kustakin teemasta oli sanottu. Sen jälkeen merkitsin haastateltavien tutkimuskysymysten ulkopuolelta esiin nostamat teemat. Sen jälkeen etenin Tuomen ja Sarajärven (2009, 109) aineistolähtöisen analyysin vaiheiden mukaan. Aineiston jäsentämisen jälkeen listasin eri teemoista sanottuja pelkistettyjä ilmauksia ja muodostin niistä alaluokkia. Sen jälkeen yhdistin ne kahdeksi yläluokaksi. Pyrin tarkastelemaan aineistoa mahdollisimman ennakkoluulottomasti ja prosessin aikana palasin siihen useita kertoja.

Olen käyttänyt tutkimusraportissani suhteellisen paljon sitaatteja havainnollistamaan haastateltavien kokemuksia. Saaranen-Kauppinen & Puusniekan (2006) mukaan sitaattien tarkoitus on paitsi antaa lukijalle havainnollistavia esimerkkejä myös osoittaa, että tutkijalla todellakin on käytössään aineisto, johon analyysi perustuu.

### **3.4 Kolmen teoksen analyysit**

Ryhmähaastattelun analyysin lisäksi olen liittänyt tutkielmani neljänteen kappaleeseen mukaan kolme teosanalyysiä. Perustelen tätä kohdassa 3.1. Kolmen ANTI-festivaalilla esitetyn teoksen analyysin havainnoinnin ja reflektoinnin ote on lähinnä etnografinen.

Havainnointi on laadullisessa tutkimuksessa haastattelun ohella toinen yleinen tiedonkeruumenetelmä. Tuomen ja Sarajärven mukaan (2009, 81) havainnoimalla asiat nähdään oikeissa yhteyksissään, mikä saattaa monipuolistaa tutkittavasta ilmiöstä saatua tietoa. Havainnointi jaetaan usein piilohavainnointiin, havainnointiin ilman osallistumista, osallistavaan havainnointiin ja osallistuvaan havainnointiin.

Tässä tutkimuksessa omakohtaisen ruumiillisen kokemukseni lisäksi havaintojeni pohjalla on teoksista olemassa olevat valokuvat ja videodokumentaatio ANTI-festivaalin arkistosta. Etnografisen otteen ytimessä on perinteisesti kenttätyö eli osallistuva havainnointi, jonka aikana kerätään aineistoa (Ruusuvoori & Nikander & Hyvärinen 2010, 58). Itse en tehnyt kenttämuistiinpanoja kolmen analysoimani

teoksen tapahtumahetkellä, vaan olen kirjoittanut analyysini huomattavasti myöhemmin tätä tutkimusta varten. Koska olen kuitenkin kokenut kaikki teokset omakohtaisesti, osallistunut niihin ja käyttänyt havainnointini apuna laajaa teoksista arkistoitua valokuva- ja videoarkistoa, näkemykseni mukaan havainnointiani voi pitää osallistuvana ja analyysini otetta on perusteltua kuvailla etnografiseksi.

## 4. AINEISTON ANALYYSI

Aloitin tutkielmani neljännen kappaleen kolmella teosanalyysillä. Sen jälkeen kuvailen ryhmähaastattelun aiheena ollutta *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* -teosta ennen varsinaista ryhmähaastattelun analyysiä.

### 4.1 Kolme teosanalyysia

Olen valinnut analysoitavaksi kolme teosta, joiden toteutustapa, teoksen ja osallistumisen muoto sekä teospaikka ovat hyvin erilaisia. Olen valinnut yhden teoksen jokaiselta ANTI-festivaalin kolmelta edelliseltä vuodelta 2010-2012. Valintaani on osittain vaikuttanut omakohtaisen osallistumiseni aste. Festivaali on hyvin kiireinen ajanjakso, ja vaikka pyrin käymään katsomassa kaikkia teoksia ja osallistumaan niihin, se ei aina ole mahdollista. Festivaalin aikana työntekijöiden välillä tapahtuu myös työnjakoa, ja siksi olen seurannut joitakin teoksia intensiivisemmin kuin toisia. Analyysiin valitsemistani teoksista minulla on tunne, että todella olen osallistunut niihin, ollut niissä mukana ja kokenut, mitä niissä tapahtui. Näistä syistä en ole esimerkiksi valinnut festivaalin residenssitaiteilijoiden teoksia. ANTI-festivaalin residenssitaiteilijat ovat viime vuosina työskennelleet jonkun yhteisön tai ryhmän kanssa. Koska itse en ole ollut yhteisön jäsenenä työskentelyssä mukana, koen, etten pysty analysoimaan teoksiin liittyvää prosessia enkä ole pystynyt sitä myöskään havainnoimaan, festivaalilla esitettyä tuotosta lukuun ottamatta.

Se, että tässä tutkielmassa analysoimani teokset ovat kaikki ulkomaalaisten taiteilijoiden toteuttamia, johtuu yllä mainituista syistä. Ne eivät ole esimerkiksi henkilökohtaisia suosikkiteoksiani enkä pidä niitä 'parempina' kuin joitakin toisia. Näkemykseni mukaan ne kuitenkin auttavat lukijaa hahmottamaan mistä uudessa julkisessa taiteessa voi olla kyse ja minkälaisia taiteilijan, yhteistyökumppaneiden ja yleisöjen väliset suhteet voivat olla.

#### 4.1.1 Teos I: *Blue Wedding to the Lake Kallavesi (2012)*

Annie Sprinklen ja Beth Stephensin (US) *Blue Wedding to the Lake Kallavesi* oli häiden tapaan toteutettu teos, joka järjestettiin Queen R -laivalla Kallavedellä risteillen

30.9.2012 klo 14.30-17.30. Muodoltaan teos muistutti häitä, mutta kyseessä ei ollut naimisiin meneminen juridisessa mielessä. Häissä oli kuitenkin perinteen mukaan kaaso, sormuksen kantaja, kukkaistytöt ja vihkiseremonian toimittajana oopperalaulaja Emma McNairy. Häihin kuului ohjelmaa, hääpaikka oli koristeltu sinisen teeman mukaisesti, ja varsinaisen seremonian jälkeen nostettiin malja ja syötiin sinistä hääkakkua. Häävieraita taiteilija-morsiamet olivat pyytäneet pukeutumaan siniseen.



Kuva 1: *Blue Wedding to the Lake Kallavesi*, ANTI – Contemporary Art Festival 2012. Kuvan keskellä Annie Sprinkle, vihkiseremonian toimittaja Emma McNairy ja Beth Stephens. Valokuvaaja Pekka Mäkinen.

Sprinkle & Stephens ovat järjestäneet ympäri maailmaa hääjuhlia esimerkiksi kuun, auringon, lumen, meren ja Appalakkien vuoriston kanssa. Heidän hääprojektinsa on saanut alkunsa taiteilija Linda M. Montanon teoksesta *14 Years of Living Art* ja alun perin se perustui seitsemään energiakeskukseen eli chakroiin. Järjestämällä häitä Sprinkle & Stephens haluavat juhlistaa, tutkia ja tuottaa rakkautta. Viime vuosina heidän työssään ovat korostuneet ekoseksuaalisuus ja ympäristökysymykset, ja he käyttävätkin hääteoksistaan nykyään termiä 'Ecosex Weddings'. Sprinklen & Stephensin mottona onkin muuttaa metafora maapallosta äitinä maapalloon rakastajana<sup>23</sup>. Sprinklen & Stephensin taiteessa ilmenee aktivismin piirteitä ja poliittisia teemoja. Ympäristönsuojelun lisäksi feminismi on heidän työnsä taustalla vaikuttava

<sup>23</sup> <http://www.loveartlab.org/>, <http://sexecology.org/>. Vierailtu 11.6.2013.

aate ja poliittisista teemoista esillä on ollut voimakkaasti esimerkiksi samaa sukupuolta olevien oikeus avioliittoon, mikä liittyy myös hääteoksiin.

ANTI-festivaalilla toteutettuun *Blue Wedding to the Lake Kallavesi* -teokseen saattoi osallistua tulemalla mukaan häiden järjestämiseen tai olemalla todistajana häätjuhlassa. Häiden järjestämiseen osallistui festivaalin aikana noin 60 vapaaehtoista ihmistä, joista osa esiintyi häätjuhlassa, osa osallistui seremonian toteuttamiseen, koristeli hääpaikan, oli mukana hääpukujen toteuttamisessa tai esimerkiksi koko juhlan dokumentoimisessa. Vapaaehtoisten ikähaarukka ylsi nuorista aikuisista eläkkeellä oleviin ikäihmisiin. Itse häätjuhlassa oli yleisöä noin 120 ihmistä, ja siihen kuului myös joitakin lapsia ja nuoria. Häiden järjestelyvastuu oli tehtävään palkatulla hääsunnittelijalla, ja koko prosessi kesti useita kuukausia. Itse en varsinaisesti osallistunut häiden järjestämiseen, mutta olin mukana häätjuhlassa todistajana. Lisäksi taiteilijoiden pyynnöstä vastustin liittoa amerikkalaisen hääperinteen mukaan pitämällä häissä etukäteen valmisteleman puheen<sup>24</sup>.

Kallavedellä risteilevä Queen R -laiva korosti teospaikkana häihin liittyvää ympäristöteemaa. Teospaikka itsessään oli liikkuva ja toi Kallaveden sekä maiseman osaksi sen sosiaalisia suhteita. Tulkintani mukaan paikan prosessinomaisuus korostui liikkeen ja maiseman muuttumisen kautta, mikä noudatteli Massey'n ajatuksia paikasta. Vettä elementtinä juhlistettiin myös hääohjelmaan sisältyvissä teoksissa ja esityksissä. Lisäksi morsiamet Sprinkle & Stephens 'tulivat yhdeksi' Kallaveden kanssa hyppäämällä hääseremonian päätteeksi veteen. Teospaikka laajeni laivasta veteen, vedestä maisemaan ja maisemasta luontoon.

*Blue Wedding to the Lake Kallavesi* perustui yhteistyöhön, vapaaehtoisten osallistumiseen ja yhdessä tekemiseen. Koko prosessia leimasi avoimuus, yhteisöllisyys ja Sprinklen & Stephensin halu luoda yhteistyössä paikallisten vapaaehtoisten kanssa ainutlaatuinen häätjuhla, johon kaikki halukkaat saavat osallistua. Vuorovaikutus ja yhteistyö olivat teoksen keskeisiä elementtejä.

Sprinklen & Stephensin työskentelytapaa teoksessa voi kuvailla dialogiseksi, sillä se oli kuunteleva ja osallistava. Heidän suhteensa teokseen osallistuviin vapaaehtoiisiin on intersubjektiivinen ja kokonaisuus on täysin riippuvainen osallistujista. Teoksella on

---

24 <http://tuukkanen.net/2012/10/04/i-do/>

häiden raami, mutta muotona se on hyvin väljä ja joustava, sillä teemansa kautta häät voivat sijoittua hyvin erilaisiin konteksteihin ja paikkoihin, ja osallistujista riippuu, mitä häiden sisällä tapahtuva ohjelma on. *Blue Wedding to the Lake Kallavesi* -teoksessa ohjelmaan sisältyi muun muassa tanssia, runonlausuntaa, videotaidetta, performanssia ja kuvataidetta. Taiteilijoiden aiemmin toteuttamat hääjuhlat osoittavat, että teoskonsepti on hyvin joustava ja muuntuva. Aiemmat juhlat ovat vaihdelleet melkein pä orgioita muistuttavista tilanteista yökerhossa yhteisölliseen tapahtumaan metsän keskellä<sup>25</sup>. Nähdäkseni olennaista ei ole häiden muoto vaan rakkauden juhlistaminen ja tuottaminen sekä ympäristötietoisuuden lisääminen.



Kuva 2: *Blue Wedding to the Lake Kallavesi*, ANTI – Contemporary Art Festival 2012. Kuvassa Kallavesi, Beth Stephens ja Annie Sprinkle. Valokuvaaja Pekka Mäkinen.

*Blue Wedding to the Lake Kallavesi* on tulkintani mukaan sosiaalisuutta ja yhteisöllisyyttä tuottava teos, eräänlainen sosiaalinen tapahtuma. Siinä toteutuvat dialogisen taiteen keskeiset keskusteleavuuden, vuorovaikutuksen, yhteisöllisyyden ja osallistumisen elementit. Teos ei vain tuottanut sosiaalisuutta, vuorovaikutusta ja osallistumista, vaan syntyi niiden kautta yhteistyössä osallistujien ja yleisön kanssa.

<sup>25</sup> <http://www.loveartlab.org/>. Vierailtu viimeksi 29.7.2013.

Taiteilijoiden yhteistyössä vapaaehtoisten kanssa toteuttama ohjelma, häävieraiden läsnäolo ja teoksen konteksti yhdessä muodostivat teoksen kokonaisuuden.

Naisparin vihkimiseen Kallaveden kanssa sisältyy myös poliittisia teemoja. Samaa sukupuolta olevien oikeus avioliittoon on monissa maissa, myös Suomessa, ajankohtainen ja kiistelty kysymys. Lisäksi luonnon elementin, tässä tapauksessa veden, tunnustamista elämänkumppanina voi tulkita ekofeministisestä näkökulmasta ympäristön kunnioittamisena. Mielestäni ihmisten osallistumista teoksen toteuttamiseen ja hääjuhlaan on mahdollista tulkinta näiden poliittisten aiheiden kannattamisena. Se on ehkä hieman yksinkertaistavaa, mutta teoksen aikana kukaan ei esimerkiksi protestoinut häitä. Vaikka kenties kaikki hääjuhlaan osallistuneet eivät kannattaneetkaan samaa sukupuolta olevien oikeutta avioliittoon, näkemykseni mukaan *Blue Wedding to the Lake Kallavesi* kuitenkin haastoi yleisöä pohtimaan avioliittoa instituutiona sekä henkilökohtaista suhdetta luontoon. Sprinklen & Stephensin työskentely *Blue Wedding to the Lake Kallavesi* -teoksessa lähenee Kantosen (2005, 50) näkemyksiä seuraten aktivistitaidetta, sillä yhteistyön kautta he halusivat kiinnittää huomiota poliittisiin aiheisiin. Teoksessa on läsnä myös Kesterin (2004, 68–69) mainitsema kriittinen ajan aistimus, joka ottaa huomioon tämänhetkisten päätösten ja tekojen kumulatiivisen vaikutuksen tulevaisuuden tapahtumille ja sukupolville.

#### **4.1.2 Teos II: Puhdistus (2011)**

Brian Lobelin (US) teos *Puhdistus (Purge)*<sup>26</sup> esitettiin Kuopion Muotoiluakatemian aulassa 27.9.–1.10.2011 päivittäin klo 11–15. *Puhdistus* on pitkäkestoinen esitys, jossa Brian Lobel käy läpi Facebook-kavereitaan. Hän kertoo yhden minuutin ajan suhteestaan jokaiseen FB-kaveriin, ja sen perusteella yleisö äänestää, pitäisikö Lobelin poistaa vai pitää kyseinen kaveri. Kerrallaan kolmella yleisön jäsenellä on kädessään kyltti, jonka toisella puolella lukee KEEP ja toisella DELETE. Ennen esitystä Lobel oli lähettänyt kaikille FB-kavereilleen viestin, jossa hän informoi heitä teoksesta ja sen kulusta. Kirjeessä hän toi myös esiin, millä tavalla he voivat toimia, mikäli yleisö päättää poistaa kyseisen kaverin. Lobel pyrki toimimaan läpinäkyvästi ja tuomaan esiin kaikille FB-kavereilleen, että kyseessä on esitys, jossa ainakin osittain ventovieraat ihmiset päättävät ystävien poistamisesta tai pitämisestä.

---

<sup>26</sup> <http://www.blobelwarming.com/purge/>. Vierailtu 18.7.2013.

*Puhdistus*-teoksessa Lobel nostaa leikkisästi esiin, kuinka Facebookin kaltaisten yhteisöpalvelujen ansiosta voimme laajentaa kaverijoukkomme käsittämään satoja ja jopa tuhansia ihmisiä, joita hädin tuskin tunnemme. Teos herättää yleisön pohtimaan ystävyyskäsitettä Lobelin käydessä läpi FB-kavereitaan, joita on todella paljon. Lobel on myös minun FB-kaveri ja tällä hetkellä hänellä näyttää olevan yhteensä 1917 kaveria Facebookissa<sup>27</sup>. Teoksen aikana käy ilmi, ettei Lobel tunne läheskään kaikkia FB-kavereitaan kovin hyvin, ja yleisöllä onkin valta päättää, kenen tulisi säilyä kaverina ja kenet Lobel poistaa.

Teoksen taustalla on Lobelin kokemus ennen Facebookia tai Myspacea käytössä olleesta Friendster-palvelusta<sup>28</sup>. Lobelin parhaan ystävän ja entisen puolison Grantin kuolema sai Lobelin kokoamaan heidän välistään kirjeenvaihtoa yhteen dokumenttiin. Lobel ja Grant olivat vaihtaneet ensimmäiset viestinsä Friendsterissä ennen siirtymistään nopeasti yleistyneisiin Facebookiin ja Myspaceen. Grantin kuoleman jälkeen Lobel palasi Friendsteriin etsiessään heidän välisiä viestejä. Yllättäen hän sai huomata, että Grant oli poistanut Lobelin Friendster-ystävistään eivätkä he olleetkaan enää kavereita. Vaikka Lobel ei ollut käynyt Friendsterissä neljään vuoteen, hän oli kuitenkin surullinen ja asia jäi vaivaamaan häntä. Lobelin kysymyksiin Grantin syistä poistaa hänet Friendster-ystävistään hän ei tule koskaan saamaan selitystä, mutta ystävyyskäsitteen pohtiminen jatkui *Puhdistus*-teoksessa.

Kuopion Muotoiluakatemian aula teoksen esityspaikkana liittyi siihen, että akatemian opiskelijat viettävät siellä paljon aikaa. Se sijaitsee ruokasalin vieressä ja on eräänlainen läpikulku- ja oleskelupaikka. Opiskelijoiden lisäksi Muotoiluakatemiassa käy lounaalla paljon myös oppilaitoksen ulkopuolisia ihmisiä. Nuoret opiskelijat ovat yleensä aktiivisia internetin yhteisöpalvelujen käyttäjiä ja oletuksemme oli, että teoksen sisältö kiinnostaisi heitä. Teospaikan piti olla myös sellainen, jossa ihmiset voisivat suhteellisen vapaasti mennä ja tulla ja liikkua, joka olisi auki ja helposti saavutettavissa päivällä, mutta jossa ei olisi liian kova meteli tai taustahäly. Muotoiluakatemian aula korosti paikkaa sosiaalisista suhteista koostuvana dynaamisena verkostona sekä alati muovautuvana 'tähän asti kerrottujen tarinoiden

---

27 Brian Lobelin Facebook-sivulla vierailtu 11.6.2013.

28 <http://www.blobelwarming.com/wp-content/uploads/2012/06/Purge-Artist-Statement2.pdf>. Vierailtu 18.7.2013.



moninaisuutena'. Tulkintani mukaan *Puhdistus* myös vaikutti paikkaan tuomalla sinne uusia tarinoita ja luomalla uusia sosiaalisia suhteita ja verkostoja.



Kuva 3: Brian Lobel teoksessaan *Puhdistus*, ANTI – Contemporary Art Festival 2011. Kuvaaja Pekka Mäkinen.

Teoksen esillepano oli hyvin arkinen. Lobel istui Muotoiluakatemian aulan oleskelutilan sohvalla ja hänen edessään pöydällä oli kannettava tietokone ja ulkoinen näyttö, josta yleisö näki esittelyn kohteena olevan kaverin kuvan. Lisäksi pöydälle oli kiinnitetty nettikamera, jonka välityksellä Lobelin FB-kaverit saattoivat seurata teosta liveä netistä. Nettikameran välityksellä Lobel halusi antaa FB-kavereilleen mahdollisuuden varmistua siitä, että hän puhuu heistä kunnioittavasti ja rehellisesti. Yleisö kerääntyi Lobelin ympärille istumaan oleskelutilan muille sohville, nojatuoleille, lattialle tai seisoskelemaan hänen ympärilleen.

Kävin seuraamassa *Puhdistusta* muutamia kertoja festivaaliviikon aikana ja olin myös paikalla teoksen viimeisen tunnin ajan. Tunnelma teospaikalla oli yleisesti ottaen rento, iloinen ja hauska. Yleisö osallistui aktiivisesti äänestämiseen ja myös muut kuin varsinaiset äänestyskylttien pitäjät huutelivat mielipiteitään siitä, pitäisikö kyseessä

oleva kaveri pitää vai poistaa. Pitkäkestoisen esityksen loppua kohti yleisöön saattoi silminnähden havaita Lobelin kasvavan väsymyksen, mikä antoi aihetta pohtia myös taiteilijan teoksessa läpikäymää intensiivistä prosessia. Yleisö koostui havaintoni mukaan pääasiassa nuorista, nuorista aikuisista ja aikuisista.

Sekä yleisön että paikan käsite saivat *Puhdistuksessa* mielenkiintoisen sisällön. Tässä viitataan yleisöllä lähinnä Muotoiluakatemiolla fyysisesti paikalla olleeseen yleisöön, joka osallistui teokseen äänestämällä. Mutta yhtä lailla yleisöä olivat teosta netin kautta seuranneet ihmiset ja Lobelin FB-kaverit. Esityspaikkana oli Muotoiluakatemian aula, mutta voi myös sanoa, että teos tapahtui Facebookissa ja nettikameran kautta siellä, missä videolähetystä katsova ihminen sattuikaan olemaan. Paikan käsite oli siis hyvin joustava, liukuva ja osittain virtuaalinen.

Esityksen luonne oli vuorovaikutteinen ja keskusteleva. Tässä yhteydessä ymmärrän keskustelun Kantosen (2005, 69) ajatuksia seuraten siten, että osapuolet pystyvät vastaamaan toisilleen ja myös mahdollisesti muuttamaan näkemyksiään keskustelun aikana. Teoskonsepti oli kuitenkin sellainen, ettei yleisön osallistuminen vaikuttanut teoksen muotoon tai keston.

Tulkintani mukaan *Puhdistus* perustui sosiaalisuuteen ja sen keskiössä olivat ihmisten väliset vuorovaikutussuhteet. Tässä mielessä sitä voi pitää relationaalisena teoksena. Myös ihmissuhteiden ja etenkin ystävyysuhteiden käsittelemistä internetin yhteisöpalvelun kontekstissa voidaan myös pitää relationaaliselle taiteelle tyypillisenä aiheena. Teoksessa on näkemykseni mukaan myös dialogisen taiteen piirteitä, sillä teos ilmeni ennen kaikkea keskusteluna ja vuorovaikutuksena; Lobel jutteli yleisölle kavereistaan, yleisö saattoi esittää lisäkysymyksiä ja sitten osallistua siihen äänestämällä. Lobel myös luopui esityshetkellä esiintyjän vallastaan, sillä viime kädessä yleisö päätti kuka poistetaan ja kuka kavereista säilytetään. Dialogisen taiteen tapaan teos eteni sen rakenteen mukaisesti yhteistyössä yleisön kanssa.

Ystävyys-aiheen lisäksi teoksen tematiikka liittyy populaarikulttuurin ilmiöihin kuten tosi tv:hen ja erilaisiin kilpailuihin, joissa ihmisiä äänestetään ulos tai jatkoon. *Puhdistus*-teoksessa Lobel ei kuitenkaan kilpaile mistään tai tavoittele jotain palkintoa. Pitkäkestoisena esityksenä teos antaa yleisölle mahdollisuuden eettiseen pohdintaan ystävyyydestä. Tulkintani mukaan äänestämisen vastuu haastoi yleisöä tähän

pohdintaan, vaikkakin teoksessa oli läsnä myös väkivaltainen ja joskus konfliktinomainen ystävän poistamiseen liittyvä teko. Mikäli joku ystävä poistettiin, äänestäjä oli osallisena vaikuttamassa päätökseen. Ystävän poistaminen tapahtui heti, mikä myös lisäsi vastuuntuntoa. Toisaalta teosta oli mahdollista seurata Muotoiluakatemiolla niin, ettei osallistunut äänestämiseen.

#### 4.1.3 Teos III: Island Aspired (2010)



Kuva 4: Eungyung Kim (vas.) ja Shoji Kato (oik.) keräämässä Saaristokaupungin asukkaiden toiveita teoksessaan *Island Aspired*, ANTI – Contemporary Art Festival 2010. Kuvaaja Pekka Mäkinen.

Eungyung Kim (US/KR/FI) ja Shoji Kato (JP/FI) toteuttivat *Island Aspired* -teoksen kesällä 2010, ja se oli esillä festivaalilla installaation muodossa 12.7.–3.10.2010.

Kim & Kato olivat kiinnostuneita Kuopion Saaristokaupungista rakenteilla olevana kaupunginosana, jota tuolloin markkinoitiin voimakkaasti 'unelmana omasta kodista

lähellä kaupungin keskustaa, luonnon läheisyydessä ja järven rannalla<sup>29</sup>. Asuntomessut järjestettiin Kuopiossa juuri tuona kesänä ja messualue sijaitsi Saaristokaupungissa. Kim & Kato halusivat teoksessa saada selville ja tuoda esille niitä syitä, miksi ihmiset olivat muuttaneet Saaristokaupunkiin.

Teoksen valmisteluvaiheessa taiteilijat työskentelivät Kuopiossa kaksi viikkoa, jona aikana he kiersivät Saaristokaupungissa kysyen alueen asukkaiden henkilökohtaisia haaveita koskien uutta kaupunginosaa. He pyysivät asukkaita kuvailemaan muutamalla sanalla, mitä nämä toivoivat tämän saariston, järven ja paikan tuovan elämäänsä. Käytännössä Kim & Kato kiersivät jalan Saaristokaupungissa ovelta ovelle, keskustelivat ihmisten kanssa ja pyysivät heitä kirjoittamaan toiveensa ylös paperille. Yhteensä taiteilijat kokosivat teosta varten yli 200 asukkaan haaveita.

Kierrettyään keskustelemassa Saaristokaupungin asukkaiden kanssa parin viikon ajan Kim & Kato maalasivat kaikki vastaukset kolmionmuotoisille lippuja muistuttaville kankaille ja rakensivat niistä tekstipohjaisen installaation Palosaareen Saaristokadun varrelle. Näin he halusivat tuoda yksittäisten asukkaiden unelmat osaksi julkista maisemaa. Palosaari sijaitsee Saaristokadun varressa, jota pitkin iso osa Saaristokaupunkiin suuntautuvasta liikenteestä kulkee. Installaatio näkyi Saaristokadun varrelta hyvin, mutta lipuissa lukevia toiveita ei pystynyt silmällä erottamaan. Ihmisten vastaukset olikin koottu isoon kylttiin, jossa oli myös yleistä tietoa teoksesta. Kyltti sijaitsi Saaristokadun varrella olevalla taukopaikalla.

Kim & Kato itse sanoivat teoksensa lähtökohdista näin:

Paikallisuuden, historian ja tulevaisuuden teemoihin perustuvat työmme ovat aina yhteydessä tiettyyn alueeseen sekä tuon alueen asukkaisiin. Asukkaiden suhde ympäristöönsä, yksilölliset toiveet, muistot, unelmat – pyrimme tekemään näistä teoksia, jotka ovat samanaikaisesti yksityisiä ja yhteisöllisiä.<sup>30</sup>

*Island Aspired* -teos oli visuaalisesti viimeistelty ja se sijoittui näkemykseni mukaan minimaalisen eleettömästi osaksi Saaristokaupungin järvimaisemaa. Se oli eräänlainen spirituaalinen toivepuu, joka kolmen kuukauden ajan ilmaisi asukkaiden haaveita, toiveita ja odotuksia.

29 <http://www.saaristokaupunki.fi/>. Vierailtu viimeksi 13.6.2013.

30 <http://www.antifestival.com/2010/fin/ohjelmisto/taiteilijat-ja-teokset/>



Kuva 5: *Island Aspired*, Palosaari, ANTI – Contemporary Art Festival 2010. Kuvaaja Pekka Mäkinen.

Keskustelu ja vuorovaikutus Saaristokaupungin asukkaiden kanssa olivat osa teoksen valmistusprosessia, ja Kimin & Katon työskentelyä leimaa avoimuus ja kuuntelevuus. Dialogiselle taiteelle tyypillisesti työskentelyn lähtökohtana ei ollut taiteilijoiden halu ilmaista jotain jo etukäteen tiedossa olevaa vaan kuunnella (Kester 2004, 118). Keskusteluun osallistujat eivät kuitenkaan olleet mukana vaikuttamassa teoksen muotoon, installaation toteuttamiseen tai teoksen visuaalisuuteen. Teoksen keskiössä olivat ihmisten väliset suhteet ja etenkin heidän suhteensa asuinalueeseensa, ja sitä kautta teosta voikin hahmottaa relationaalisena. Teoksen valmistusprosessin jälkeen yleisö näki installaation Saaristokatua kävellessään, pyöräillessään, autolla ajaessaan, bussin ikkunasta tai pysähtyessään taukopaikalle. Taukopaikan kyltti esitteli miten teos oli tehty, millainen prosessi osallistujien toiveiden ja haaveiden kerääminen oli ollut ja millainen rooli taiteilijoilla näiden toiveiden yhteen kerääjinä ja jonkinlaisina Saaristokaupungin asukkaiden yhteisön identiteetin kokoajina oli ollut. Myös tästä näkökulmasta katsottuna teosta voi tulkintani mukaan pitää relationaalisena.



Kuva 6: *Island Aspired*, Palosaari, ANTI – Contemporary Art Festival 2010. Kuvaaja Pekka Mäkinen.

Tulkintani mukaan teos pyrki luomaan jonkinlaisen uuden siteen asukkaiden ja Saaristokaupungin välille tai Masseyn sanojen mukaan uusia tarinoita tähän mennessä kerrottujen tarinoiden joukkoon. Teos aktivoi osallistujia pohtimaan suhdetta asuinalueeseensa, mikä mahdollisesti lisäsi yhteisöllisyyden tunnetta ja 'paikan tuntua'. Kester (2004, 115) sanookin, että yhteistyöhön perustuvat projektit voivat vahvistaa solidaarisuutta ihmisten keskuudessa, jotka jakavat tiettyjä materiaalisia ja kulttuurisia olosuhteita. Projektit voivat myös luoda monimutkaisempaa ymmärrystä tietystä yhteisöstä. *Island Aspired* pyrki juuri luomaan yhteisöllisyyttä ja samaan aikaan myös tuomaan esiin sen yhteisön moniäänisyyttä julkistamalla asukkaiden erilaisia haaveita, toiveita ja odotuksia. Teosta voi myös ajatella julkisen tilan esteettisyyttä ja viihtyvyyttä lisäävänä osin yhteisöllisin menetelmin toteutettuna julkisena taideteoksena, joka on päivittäin tuhansien ihmisten työ- ja koulumatkan varrella.

#### 4.2 Avustettuja kadunlityksiä Kuopiossa

Ryhmäkeskustelussa käsiteltäväksi teokseksi valitsin amerikkalaisen TRYST-kollektiivin teoksen *Avustettuja kadunlityksiä Kuopiossa* vuodelta 2011. Teoksen valikoitumiseen ryhmäkeskustelun aiheeksi vaikuttivat useat asiat; ensinnäkin se, että teos oli

luonteeltaan osallistava, sen toteuttamisesta ei ollut kulunut hirvittävän pitkä aika ja se tapahtui hyvin julkisella paikalla kaduilla sekä oma oletukseni, että pystyisin löytämään haastatteluun halukkaita ihmisiä. Näkemykseni mukaan *Avustettu ja kadunylityksiä Kuopiossa* -teoksessa ilmenee useita dialogisen ja relationaalisen taiteen keskeisiä piirteitä kuten sosiaalisuus, vuorovaikutus, keskustelevuus ja osallistuminen. Pyrkinessäni saamaan tietoa ihmisten kokemuksesta ja osallistumisesta uuteen julkiseen taiteeseen oletin, että teos tarjoaisi hyvän kontekstin tämän kokemuksen ymmärtämiselle. Kuvailen aluksi teoksen lähtökohtia, rakennetta ja toteuttamistapaa.



Kuva 7: *Avustettu ja kadunylityksiä Kuopiossa*, ANTI – Contemporary Art Festival 2011. Etualalla kantajina tanssitaiteilijat Hanna Kahrola (vas.) ja Reetta Varis (oik.). Kuvaaja Pekka Mäkinen.

TRYST tarjosi jalankulkijoille avustettu ja kadunylityksiä kolmessa eri risteyksessä 28.9.–1.10.2011. Tämä pitkäkestoinen esitys tapahtui samaan kellonaikaan samoissa paikoissa neljänä päivänä. Jokaisessa risteyksessä teos oli esillä tunnin ajan. Teos sijoittui siis hyvin julkisille paikoille eli kaduille, ja risteykset oli valittu niin, että eri aikoihin mahdollisimman monet ohikulkijat kohtaisivat teoksen tai näkisivät sen bussin

tai auton ikkunasta. Teoksen vuorovaikutuksen eri vaiheet olivat ihmisten lähestyminen, ehdotus kannetuksi tulemisesta sekä ehdotuksesta neuvotteleminen ja, mikäli ihminen halusi tai suostui kannettavaksi, oman ruumiin painon antaminen esiintyjien käsiin ja tuleminen kannetuksi kadun toiselle puolelle.

Clarinda MacLow ja Paul Benney TRYST-kollektiivista saapuivat Kuopioon, ja etukäteen heidän kanssaan oli sovittu, että he työskentelevät paikallisten assistenttien kanssa voidakseen toteuttaa teosta neljän päivän ajan. MacLow ja Benney työskentelivät ryhmän kanssa, joka oli muodostettu paikallisista tanssitaiteilijoista ja tanssin opiskelijoista. He työskentelivät yhdessä kaksi päivää ennen teoksen ensimmäistä julkista 'esitystä'. Harjoituksissa he kävivät läpi ja harjoittelivat erilaisia nostoja sekä niissä vaadittavia tanssitekniikoita. He loivat eräänlaisen menun, josta yleisö sai valita, millä tavalla tulisivat kannetuksi. Erilaiset nostovaihtoehdot esitettiin menussa piirroksina, ja niillä oli myös nimi, joka kuvaili nostoissa olevaa asentoa. Nimiä olivat muiden muassa *donitsi*, *supermies* ja *corps* eli ruumis. Toisin sanoen ehdotus kantaa ihmisiä ei ollut ehdotus tulla kannetuksi miten tahansa, vaan valita joku tietty nosto listalta, jonka esiintyjät olivat etukäteen harjoitelleet. Jotkut nostot vaativat toteutuakseen vain yhden ja toiset jopa kuusi kantajaa.

Suomea puhuvien tanssitaiteilijoiden mukana olo teoksessa oli havaintoni mukaan tärkeää, sillä ihmisten lähestyminen, kannetuksi tulemisesta neuvotteleminen tai siitä kieltäytyminen sekä itse noston ohjeistus tapahtui puheen kautta. Kantajien lähestymistapa oli hyvin tavallinen ja arkinen, mutta samaan aikaan ehdotus oli ystävällinen, selkeä ja suora. Eri nostovaihtoehdot esitettiin ihmisille menu-kortin avulla piirroksina, ja kantajat ohjeistivat myös sanallisesti millä tavalla nostossa pitää olla tai mitä ottaa huomioon. Itse olin kannettavana kaksi kertaa; ensin 'kultatuolissa' ja sitten 'ruumiina' kantajien olkapäillä. Esimerkiksi 'ruumiissa' tuli pitää vartalo tiukasti suorana. Vaikka esiintyjien tekemä ehdotus oli jollain tapaa hyvin yksinkertainen, tulkintani ja oman ruumiillisen kokemukseni mukaan on hyvin rohkea ele ja päätös antautua jonkun kannettavaksi ja antaa koko kehon paino tuntemattomien ihmisten käsiin. Olin itse asiassa etukäteen huolissani siitä, osallistuisivatko ihmiset teokseen vai jäisivätkö he mieluummin vain katsomaan esitystä välimatkan päästä – mikä sinänsä oli myös hyvin jännittävää ja kiinnostavaa. Mikäli kukaan ei olisi osallistunut teokseen, siinä ei luonnollisestikaan olisi ollut juurikaan mitään katsottavaa – lukuun ottamatta risteyksessä seisovaa kuutta



esiintyjää, joiden yllä oli Kuopion kaupungin puutarhatyöntekijöiden haalarit ja huomioliivit. Omista ennakkoluuloistani huolimatta hyvin erilaiset ihmiset osallistuivat teokseen tulkintani mukaan erittäin innokkaasti. Näin kannettavana kaikenikäisiä ja hyvin monenlaisia ihmisiä: kouluikäisiä lapsia, nuoria aikuisia, vanhuksia, eri sukupuolisia, festivaalin taiteilijoita ja kaupungilla liikkuvia ihmisiä. Teos oli festivaalin aikana hyvin näkyvästi esillä julkisuudessa. Siitä uutisoitiin paikallisissa sanomalehdissä sekä YLE:n pääuutissa ja alueuutisissa televisiossa. Näkemykseni mukaan siitä tuli festivaaliyleisön keskuudessa yksi suosituimmista teoksista vuoden 2011 festivaalilla.



Kuva 8: Avustettu ja kadunylityksiä Kuopiossa, ANTI – Contemporary Art Festival 2011. 'Ruumis-nostoon' valmistautumassa tanssitaiteilijat Paul Benney (vas.), Eeri Pihlajakari (keskellä) ja Anu Rajala-Erkut (oik.). Kuvaaaja Pekka Mäkinen.

### **4.3 Ryhmähaastattelun analyysi**

Ryhmähaastattelun analyysin olen jakanut kahteen kappaleeseen sisällönanalyysin pääluokkien mukaan. Pääluokat ovat 'kokemus' ja 'tilanne'. Kappale 4.3.1 keskittyy haastateltavien omakohtaiseen kokemukseen ja teokseen liittyvään kielelliseen vuorovaikutukseen, jotka ovat analyysini kaksi alaluokkaa. Kappaleessa 4.3.2 keskityn puolestaan teosta ympäröivään tilanteeseen, joka muodostuu teoksen kontekstia ja kaupunkitilaa käsittelevästä alaluokasta. Alaluokat muodostin aineistosta listaamieni pelkistettyjen ilmausten perusteella.

Haastattelun alussa pyysin jokaista määrittelemään, millä tavalla kukin on ollut teoksessa mukana; oliko katsonut sitä, törmännyt siihen sattumalta, osallistunut siihen sekä missä ja kuinka monta kertaa. Haastateltavista yksi oli ollut mukana teoksessa kantajana ja neljä muuta olivat osallistuneet siihen. Kantaja, 40 oli ollut mukana jokaisena neljänä teoksen esittämispäivänä kaikissa kolmessa paikassa "kahta tai kolmea settiä lukuun ottamatta". Haastattelussa tuli esille paljon myös hänen tekemiään havaintoja muista teokseen osallistuneista ihmisistä ja niihin liittyneistä tilanteista. Osallistuja, 41 oli alun perin suunnitellut olevansa teoksessa mukana kantajana, mutta sairastumisen vuoksi hän ei pystynyt esiintymään festivaalin aikana. Osallistuja, 25 puolestaan oli toiminut festivaaliviikolla erään toisen taiteilijaryhmän vapaaehtoisena assistenttina.

#### **4.3.1 Kokemus – heittäytymistä, itsensä ylittämistä, empaattisuutta ja rohkaisevuutta**

Haastateltavat olivat jo ennen osallistumistaan olleet kiinnostuneita teoksesta ja suhtautuivat siihen sekä osallistumiseen pääosin myönteisesti. Tätä kuvastaa se, että kaikki olivat menneet teospaikalle varta vasten. Heillä oli siis jonkinlaista taustatietoa teoksesta, teospaikoista ja tapahtuma-ajoista. Analyysissä kirjoittamani tiivistetyt ilmaisut aineistosta kuten "mentiin paikalle varta vasten", "halusin olla kannettavana", "luin siitä ohjelmalehtisestä ja sen perusteella menin – se vaikutti sympppikseltä" ja "mun piti olla kantajana, mutta olin kipeänä – kuitenkin raahauduin paikalle" kuvaavat tulkintani mukaan sitä, että haastateltavilla oli jokin motiivi ja syy mennä katsomaan teosta. Yksikään haastateltavista ei alun perin kohdannut teosta sattumalta. Yhdellä

haastateltavista teoksen toinen kohtaaminen ja siihen osallistuminen tapahtui kuitenkin sattumalta kaupunkitilassa tehdyn havainnon perusteella.

Kun pyysin haastateltavia kertomaan havainnoistaan tai kokemuksistaan kun he huomasivat teoksen kaupunkitilassa, keskustelussa nousi esiin teoksen ympärille muodostunut yleinen rento ilmapiiri sekä teoksen visuaalisuus. Pelkistetyin ilmauksin teokseen "oli helppo mennä mukaan, koska kaikki oli siellä avosylin ottamassa sut vastaan" (Osallistuja, 33) ja "siinä oli semmonen vapaa ilmapiiri (...) ja tekijöillä oli hyvä meininki" (Osallistuja, 25). Teoksen ympärillä oli "hyvä energia" (Osallistuja, 41) ja "rento ilmapiiri" (Osallistuja, 44). Osallistuja, 25 kuvasi havaitsemisen hetkeä helpoksi ja kivaksi: "se oli ehkä vähä niinku ois huomannu jotain kavereita, se oli sellanen tuttavallinen tapahtuma". Tulkintani mukaan haastateltavien havainnot kuvaavat teoksen katsojaa tuttavallisena "naapurina" kuten myös Bourriaud (2002, 43) tekee.

Yleisesti tunnelma teospaikalla oli positiivinen:

"Kyllä siinä itellä tuli kans into ja hyvä mieli kun katto jo kauempaa kun siinä oli tosi hyvä meininki koko ajan. (...) Ei ollut mitään semmosta kohtaamista mikä kadulla yleensä... ei ollu kellään kiire tai et jotenki ihmiset oli jääny siihen juttelemaan (...). Pysty helposti kattomaan, miten jotain kannettiin ja jotain jännitti ja jollain oli tosi kivaa ja sillei pääsi osaksi sitä heti sieltä jo kauempaa, jo siihen tullessa." (Osallistuja, 25.)

Kaksi haastateltavaa nosti esiin teoksen visuaalisuuden.

Mulla tuli aika voimakkaasti se visuaalisuus. Kun siinä oli ne raksahaalarit ja aika monella oli semmosia raksamaisia päähineitä (...) ja ne turvaliivit. (...) En oo kauheen visuaalinen ihminen, mutta heti saan mieleeni sen ja mä erityisesti muistan yhden hirmu pitkän kantajan, jonka mä ihan nään (...) niissä haalareissa. (Osallistuja, 41.)

Ehkä just se, että sä havaitsit, et se ei oo et "kukahen outo tyyppi tuolta tulee", vaan ne oli selkeesti niissä vaatteissaan. (Osallistuja, 25.)

Tulkintani mukaan teoksen visuaalisuus auttoi haastateltavia tunnistamaan teoksen helposti muista kaupungilla meneillään olleista aktiviteeteista. Se myös rajasi tapahtuman tilannetta helposti hahmotettavaksi, ikään kuin yhtenäisti tilanteen. Lisäksi visuaalisuus loi teokselle selkeästi hahmotettavan tilan – tapahtumapaikan. Relationaalisen taiteen muotoon liittyä kohtaamisten mahdollistaminen ja muodon

vastaanottamiseen olosuhteiden luominen vuorovaikutukselle (Bourriaud 2002, 23). Vaikuttaa siltä, että *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* -teoksessa visuaalisuus oli yksi tärkeä osa kohtaamisen ja vuorovaikutuksen mahdollistavaa muotoa.

Kaikki haastateltavat olivat siis saapuneet teospaikalle alun perin omasta kiinnostuksestaan ja jonkinlaisen ennakkotiedon saattelemina. Vaikka haastateltavien mukaan teokseen oli helppo osallistua, siihen liittyi kuitenkin haasteita, jotka täytyi ikään kuin henkilökohtaisesti ylittää. Kaksi haastateltavaa nosti esiin teoksen fyysisen intiimiyden, joka poikkeaa tavanomaisesta julkisilla paikoilla tapahtuvasta vuorovaikutuksesta. Lisäksi luottamus kantajiin vaikutti olevan haastateltaville tärkeää.

Siis toisaaltahan se oli sellainen, johon oli tosi helppo osallistua, mut toisaalta sellanen, että siinä ollaan hyvin lähellä toista ihmistä ja käydään ihan fyysisesti toisten armoilla. Kyllähän se sillai vaatii varmaan uskallustakin. (Osallistuja, 33.)

Hienovaraisesti kaikkia lähestyttiin, mut itelle on kuitenkin jääny mielikuvaksi, et tultiin tosi helposti lähelle, koska se oli itselle helppo ja semmonen maanläheinen juttu. (Osallistuja, 25.)

Kaikki haastateltavat olivat lopulta osallistuneet teokseen, mutta kahdelle heistä se ei ollut etukäteen itsestään selvää.

Mä alun perin tuln sillä asenteella, et minä nyt vähän katon, että minkälainen tapahtuma tämä on. Mutta sitte ku huomasin, et se on ihan kiva juttu, niin minäkin uskaltauduin kannettavaksi. (Osallistuja, 44.)

Itse olin vahvasti ainakin aluksi sellanen vierestä seuraaja (...). Kyl siihen sit tarttu semmonen into ja sit halus kokeilla jotain muuta ku miten muut oli vaikka menny. (Osallistuja, 25.)

Neljällä haastateltavalla oli omakohtainen ruumiillinen kokemus teokseen osallistumisesta ja kannettavana olemisesta. Kantajana teokseen osallistunut Kantaja, 40 viittasi haastattelussa omiin kannettavana olemisen kokemuksiinsa harjoituksissa sekä kertoi myös havainnoistaan muista yleisön jäsenistä.

Kantamisasennon valintaan haastateltavilla näyttävät vaikuttaneen teoksen intiimiin ja luottamusta vaativaan luonteeseen liittyen oma uskallus, asentojen näyttävyys, keskustelut kantajien kanssa siitä, mitä asentoja oli tehty kaikkein vähiten sekä empatia kantajia kohtaan.

Mä muistan et mä tulin siihen ja olin hirveen sillei et 'no niin, mikä on se kaikista vaikein ja vaarallisin?' ((naurua)) ja mä tilasin itselleni sen, minkä noi (=kantajat) sit mulle jutteli. En muista yhtään ketkä mua kanto... mä muistan itseni siinä tilanteessa hirvittävän tällasena tiedostavana asiakkaana, joka nyt haluaa jotain extremeä. Niin vaarallisesti ja korkealta kuin vaan nyt irtoa. ((naurua)) Menin siel ylhäällä näin ja sit siihen annettiin vielä jotain lisätehtäviä, just että jalat tälle päällekkäin et sit vielä vähän vaarallisempi, et on vähemmän tukipintaa. Ja käsiä sai heilutella (...). Et kaikilla lisukkeilla tilasin itselleni mahdollisimman vaarallisen kantamisen. Mut siitähän tuli sit semmonen onnistumisen kokemus ja just semmonen että olen paras kannettava universumissa. (...) Aika spesiaali. (Osallistuja, 41.)

Osallistuja, 41:n kokemuksesta välittyä itsensä ylittäminen ja sitä kautta tullut voimakas onnistumisen kokemus. Kahta haastateltavaa oli jäänyt jälkikäteen hieman harmittamaan turvallisemman asennon valitseminen ja oman uskalluksen puute. Kaksi haastateltavista oli ollut kannettavana kaksi kertaa ja kaksi yhden kerran.

Osallistujan, 44 valinnan taustalla vaikutti sekä empatia että turvallisuus:

Minä valihin istuma-asennon oikeestaan sen takia kun mä aattelin, et se on kantajille kaikista helpoin. Sit se vaikutti kaikkein turvallisimmalta. Mut jälkeensä vähä alko harmittaa, että ois voinu olla ehkä uskaliaampiki ja kokeilla jotain semmosta näyttävämpää asentoa.

Turvallisuus asennon valinnan perusteena tuli keskustelussa esille pelkistetyissä ilmaisuihin kuten "en uskaltanut mennä ruumiina", "se vaikutti turvallisimmalta", "ensin oli joku perusasento, toinen extremeimpi" ja "donitsi oli luonnollisin asento, helpompi". Vaikka turvallisuuden tema tuli esille, kaikki haastateltavat ilmaisivat tunteneensa suurta luottamusta kantajia kohtaan. "Pakko niiden on ollu treenata niin hyvin ettei sieltä kukaan putoa", sanoi Osallistuja, 33 ja Osallistuja, 25 jatkoi: "Mä kyl luotin, siitä ei ollu kysymys et 'en anna nyt noitten kantaa itseäni noin ylhäällä'. Ei ollu sellasta kyllä". Se, että kaikki kuitenkin varauksellisuudesta huolimatta lähtivät kannettavaksi, ilmentää tulkintani mukaan luottamusta esiintyjiin ja heidän ammattitaitoonsa sekä jonkinlaista positiivista ennakkokäsitystä siitä, että kannettavaksi lähteminen tulisi olemaan positiivinen kokemus.

Empaattisuus kantajia kohtaan ja 'avuksi oleminen' tuli haastattelun aikana esille useita kertoja. Toisaalta haastateltavat eivät halunneet rasittaa kantajia ja toisaalta visuaalisesti näyttäviin nostoihin osallistuminen näyttäisi merkinneen mukana oloa onnistuneen esityksen toteuttamisessa.

Kyl mä muistan kyselleeni kantajilta et 'ootteks te ihan poikki, onks hirmu raskasta'. Mä menin vaan sen yhen kerran (...). Se oli heti sillä mun ekalla visiitillä se yks ja vaik mä kävin kattoos niin mä en sit koskaan enää mennä uudestaan. Koska sit tuli just se sääli, ettei ne nyt joudu just mua kanteleen siellä koko ajan. (Osallistuja, 41.)

Mullaki oli kaks tyttöä kantamassa, niin mä sitä ajattelin et mitenköhän ne jaksaa. (...) Mut lyhyt pätkähän se suojatie on. (Osallistuja, 44.)

Toi on muuten kiinnostava toi avuksi oleminen. Tuntuu et sä ajattelit kantajien hyvää. Mäkin mielestäni ajattelin kantajien hyvää, et ne saa tehdä mulle jonkun semmosen tosi... mikä näyttää hienolta. Et sit tää esitys menee hyvin. Et jotenki mietti sitä auttamisen kautta. Et yhtä aikaa se itsekkyyks ja yhtä aikaa vähä mietti et pro tää projekti. (Osallistuja, 41.)

Vastauksista on luettavissa osallistujien halu teoksen onnistumiseen. Halua näyttävien nostojen tekemiseen voi mielestäni pitää osoituksena halusta erottua jonakin kiinnostavana ja erilaisena tilanteena katukuvasta. Toisaalta korkealla kannettavana oleminen oli myös voimakas omakohtainen kokemus. Osallistujien empatiaa kantajia kohtaan voi mielestäni hahmottaa ainakin kahdesta näkökulmasta. Empatian kokeminen liittyy osittain varmasti sen tosiasian tunnistamiseen, että kantajat tekivät raskasta fyysistä työtä, ja toisaalta huomioon siitä, että kannettavia oli paljon. Mielestäni sitä voi tulkita myös siitä näkökulmasta, että osallistujat toivoivat, että kantajat jaksaisivat teoksen loppuun saakka ja että myös muut ihmiset pääsisivät kannettavaksi.

Kaikkien haastateltavien kokemus osallistumisesta oli ollut positiivinen. He kuvailivat osallistumisen kokemusta pelkistetyillä ilmauksilla kuten "helppo ja maanläheinen", "voimakas onnistumisen kokemus, spesiaali", "voimakas tärkeyden kokemus", "oikeesti tosi hauskaa", "mieletön kehollinen kokemus" ja "miellyttävä kokemus". Osallistumisen hetki oli "mukava ja nopea".

Mä mietin, et millä tavoin oli tavallaan helppo osallistua ja et se ei oo se rima liian korkealla. Siinä ei ollu mitään sellasta mitä olis täytyy ymmärtää. (...) Siinä ei ollu semmosta ymmärtämisen tuskaa mukana. Se oli vaan sellanen mukava, nopea hetki. (Osallistuja, 33.)

Kyllä semmonen tärkeyden kokemus. Että vedet seisahtuu, liikenteet pysähtyy... Se on voimakas. (Osallistuja, 41.)

Turvallinen olo oli myös. (...) Se oli semmoinen vahva ja sun ei tarvinu pelätä että sä tipahdat tai mitään. Sä olit paketissa ja menit niinku painottomana periaatteessa... sellanen vahva. (Osallistuja, 25.)

Kantaja otti mut ja kanto siinä donitsissa. Se ei tuntunu mitenkään oudolle. (Osallistuja, 25.)

Haastateltavien keskustelun perusteella vaikuttaa siltä, että osalle osallistumisen kokemus oli miellyttävä ja mukava ja osalle hyvinkin voimakas fyysinen elämys.

Pyytäessäni haastateltavia refleктоimaan omaa kokemustaan osallistumisen jälkeen esiin nousi kokemuksen rohkaisevuus, aktiivisuus jälkikäteen, kaupunkitilan kokemuksellisuus, yhteisöllisyys sekä yleistä pohdintaa taiteesta ja sen merkityksestä. Festivaalikontekstin problemaattisuutta sekä kaupunkitilassa tapahtuvaa vuorovaikutusta käsittelen seuraavassa kappaleessa.

Kuten jo edellä olen tuonut esille, kaikille haastateltaville kokemus oli ollut positiivinen eivätkä he katuneet tai olleet pahoillaan osallistumisestaan.

Tuosta vielä että minkälaisia tuntemuksia se tilanne herätti, niin se oli ihan miellyttävä kokemus minulle... että kun kuitenkin luonteeltaan on sellanen ihminen, että mieluummin tykkää seurata sivusta ku ite mennä siihen mukaan. Kuitenkin oon iha tyytyväinen, että menin kannettavaksi. Ja on varmaan ensimmäinen ja viimeinen kerta kun saa leikkiä kuninkaallista. (Osallistuja, 44.)

Osallistujan, 41 myönteisyys teosta kohtaan sekä kokeneisuus yleisönä tuli keskustelussa esille myös kiinnostuksena kokea jotain, mikä haastaisi hänen taidekäsitteisiään:

Tämä on itselläni vahvistanut myös sitä vastapuolen kiinnostusta, siis sitä että koska tämä on nyt ihan selkeetä ja perusteltua ja kaikin puolin mä olen pro tämä, mutta se on vahvistanut mun haluani nähdä niitä (=teoksia), joista mä en oo yhtä varma.

Kaikki haastateltavat olivat kertoneet teoksesta tai kokemuksestaan myös muille kotona tai työpaikalla, mikä tulkintani mukaan kertoo teoksen nostattamasta aktiivisuudesta.

Kyl mä oon monta kertaa kun jonkun kans puhuu ANTI-festarista niin aina tämmösiä just mitä on positiivisia kokemuksia, nii monesti käyttää esimerkkinä tätä. (Osallistuja, 33.)

Kyl määki oon kertonut tästä myöhemmin, et olin tällaisessa mukana. (...). Musta ois mahtava tehdä se uudestaan. ((naurua)) Kyl se sillai on jääny semmosena hienona kokemuksena. (Kantaja, 40.)

Toisaalta omakohtainen ruumiillinen kokemus on vaikeasti sanallistettavissa, eivätkä haastateltavat olleet sitä jakaneet.

Mulle tulee semmoinen vahva tunne, että mä en oo kellekään puhunu siitä mun omasta kokemuksesta. Mutta mä oon ihan tosi monille kertonu sen nuorten... kun ne kanto toisensa. (...) Ja sit mä muistan kertoneeni sitä niitten äijien reaktioo. (...) Jotenki se oli sit kuitenkin varmaan semmonen henkilökohtainen asia sit mille se tuntui, et aika vähänhän tulee loppujen lopuksi... ihan ylipäätään jos mietti kysymystä... ei kerro miltä tuntui rakastelu, ei kerro miltä tuntui kehollisesti joku epämiellyttävä... et semmosista kehollisista asioista ei loppujen lopuksi ihan hirveesti tuu jaettavaa. Et sitä kertoo jotenki niit ulkoisia olosuhteita ja asioita ja semmosia syitä ja seurauksia mutta ei sitä miltä joku asia tuntu. (Osallistuja, 41.)

Kantajan, 40 kotona teos on jäänyt elämään fyysisenä aktiivisuutena festivaalin jälkeen.

Meillä toi kantaminen on elänyt tosi pitkään kotona. (...) Vilma (nimi muutettu) pyys monta monta kertaa sitä, siis edelleenki on aina välillä et 'hei äiti, voisitsä vielä taas kantaa mua sillä tavalla?'. Ja sit nyt hän kantaa pikkusiskoaan. ((naurua)) Että meillä on kyllä tää jääny elämään. Luulen että tästä inspiroituneena.

Kantajalle, 40 myös yhteisöllisyyden kokemus oli tärkeä ja voimakas:

Kyl mulle päällimmäisenä jäi siinä yhteisöllisyys ja se tuli jo itse asiassa siinä harjoitusvaiheessa, että me ryhmäydyttiin jotenkin todella nopeesti. Ehkä just sen takia ku meidän täyty tehdä sitä ryhmätyötä, että me saadaan se homma onnistumaan. Se tapahtu kauheen nopeesti, et meil oli semmonen porukka, jotka tulee yhdessä ja sit lähetään tekemään. Mun mielestä se yhteisöllisyys niinku levis siinä sit ku ihmisiä jäi siihen kattomaan ja ne alko tulla kannettavaks ja osa tulee uudemmanki kerran... Muistan siit kans fiiliksiä niitten päivien aikana, et sit ku törmäs ihan sattumalta ihmisiin keitä oli kantanu, niin moikkas... Että pienessä ajassa tuli tutuksi. Tommosia aika spesiaali hetkiä. ((naurua))

Haastateltaville positiiviset kokemukset kannustavat ja rohkaisevat tapahtumiin lähtemiseen sekä osallistumiseen myös tulevaisuudessa. Haastateltavien mukaan osallistuminen on palkitsevaa ja madaltaa kynnystä osallistua jatkossakin.

Välillä on aina ollu, että no en tiää viittiskö mennä mut sit kuiteski ku menee niin se palkitsee ja sitte jää tosi hyvä fiilis ja se säilyy sillei pitkään. (...) Kaikki tällaset aina vahvistaa sitä että kun kerran osallistuu johonkin tuommoiseen niin



tietää, että se palkitsee, että kannattaa osallistua. (...) Madaltaa sitä kynnystä. (Osallistuja, 33.)

Toi osallistumisen helppous siinä oli sellanen vahvistava kokemus siihen, että on helppo lähteä. Et sä voit helposti saada jonku kivan kokemuksen ku vaan osallistut. Et se kynnyks on nii pieni loppupeleissä et mikset sä ylittäis sitä. Siihen se on voinu vaikuttaa. (Osallistuja, 25.)

Keskusteluun nousi osallistava taide myös yleisellä tasolla ja jopa jonkinlainen halu puolustaa teosta. Haastateltavat käyttivät pelkistettyjä ilmauksia kuten ”mua loukkas henkilökohtaisesti kun teosta arvosteltiin” ja ”se (negatiivinen) lehtijuttu harmitti”.

Kyl toi teos oli kanssa osa semmosta positiivisten kokemusten jatkumoa. (...) Sen kokemuksen ja tän hetken välillä on ollu se Katja Ketun Hesarissa kirjoitus<sup>31</sup>, joka oli taas semmonen ihmeellinen kirjoitus siitä, miten tämmönen osallistava taide on semmonen koulukiusattu. Että siitä vaan jotenki sillei puhutaan et ku se on niin kauheeta vaikka mä en tiedä ketään kellä olis ollu oikeesti kauheeta kokemusta osallistavasta taiteesta. (...) Tää on synnyttäny semmosen ison just tää TRYSTin juttu ja toinen on tää että mistä puhutaan kun puhutaan siitä turhasta taiteesta? Et oikeesti ku kattoo tota videonki pätkää jossa ihmiset hymyilee ja nauraa ja siellä on niinku kaupunkitilassa vuoropuhelua, nii missä kohtaa tässä on nyt se turhuus? Et tää TRYSTin teos on osa sitä ja aika keskeinenki osa sitä jatkumoa, et mä en ymmärrä näitä kahta asiaa. Sitä rahoituksen kyseenalaistamista ja toinen on tää osallistavan taiteen kiusatun roolia. (Osallistuja, 41.)

Tuo teos hyvin kulminoi just sitä et miten puhutaan siitä, että taiteen pitäis olla jotakin jotenkin erikoisempaa. Et miksei se voi olla siinä arkipäivässä semmonen tekeminen ja osallistuminen. (Osallistuja, 33.)

Tää TRYST-teos oli esimerkkinä Markku Myllykankaalla kun kirjotti että kun on rahapula niin kaikenlaiseen epäoleelliseen sitä rahaa syydetäänkin. Esimerkiksi tämmöset kadunylitykset, et ois paljo tärkeempääki. Siinä minä olin eri mieltä kyllä, se mua vähä harmitti, se juttu. (Osallistuja, 44.)

Kantajalle, 40, joka työskentelee tanssitaiteilijana, teos oli ollut myös ammatillisesti rikastuttava kokemus:

Se sai hienolla tavalla ajattelemaan niitä erilaisia keinoja millä tavalla lähestyä, millä tavalla olla ja esiintyä kaupunkitilassa. Semmonen ihan opettavainenki kokemus.

Taiteen merkitys arjessa nousi keskusteluun vielä ihan haastattelun lopussa.

---

31 <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1305571576156?jako=373acaa5c2808c318c60b8e0b6a40aa2>

Musta on hirmu tärkeä että tää ANTI-tapahtuma on ilmanen. Kaikilla on mahdollisuus osallistua siihen. (...) Yleensäkin tällänen vaihtoehtotaide on minusta kiinnostavaa siinä mielessä ku on tottunu siihen tavalliseen arkeen niin vaihtoehtotaiteen avulla pystyy vähä ajattelemaan asioita eri tavalla, siinä tule vähä yllätyksiä sitte katsojalleki. (Osallistuja, 44.)

Ne on tosi ihania ihan keskellä arkea... tommonen joku kohokohta, joka katkasee sen semmosen työpäivän ja 'AH!'. (Osallistuja, 33.)

Haastateltavien oman kokemuksen pohdinta tuo esiin teoksen synnyttämän hetkellisen yhteisön, josta myös Bourriaud (2002, 58) kirjoittaa. Teos ikään kuin linkitti erilaisia ihmisiä yhteen, mikä on myös yksi relationaalisen taideteoksen piirre (emt., 43). *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* tapahtui Kesterin (2004, 92) esittelemän Stephen Willatsin sosiaalisesti interaktiivisen mallin mukaisesti kantajien, osallistujien ja kontekstin välisen vuoropuhelun kautta, ja vaikuttaa siltä, että teokseen osallistuminen on ollut myös yhteisöllinen kokemus. Sekä osallistujat että kantaja kokivat olleensa yhdessä toteuttamassa teosta.

Kielelliseen vuorovaikutukseen liittyvät pelkistetyt ilmaukset liittyivät haastateltavilla lähinnä ihmisten teokseen suhtautumiseen ja kantajien jaksamiseen. Kantajalle kielellinen vuorovaikutus liittyi ensisijaisesti siihen, että osallistujia ohjeistettiin, miten asennoissa täytyy olla.

Kantaja, 40 kertoi vuorovaikutuksesta:

Siihen oli kantajana kauheen helppo mennä ja lähestyä ihmisiä ku meil oli se menu. (...) Oikeestaan se lähti aika usein sen kautta, että mitä se katsoja kenties oli jo siinä havainnoinu... sitä meni juttelemaan et 'nyt ootki nähny et täs on tämmöstä meneillään ja tääl voi valita. Monta kertaa se lähti (...) että 'no mitä täällä on kannettu eniten?' (...). Ton muistan kanssa että 'no miten te jaksatte täällä kantaa?' ((nauraa)). Ja sitä kysyttiin myös paljo, että mihin tää liittyy.

Yleisesti voi sanoa, että haastateltavat eivät erityisen hyvin muistaneet kantajien kansa käytyjä keskusteluja.

Mun on vaikee palauttaa tota kielellistä, oikeesti musta tuntuu että mä en muista. Mä muistan kauheen paljon paremmin ne asennot. Mä muistan hirveen hyvin tilallisia... semmosia mistä suunnasta joku ihminen kannettiin ja missä asennoissa. Mutta vaikee muistaa näitä keskusteluja, paitsi sit ihan näitä äärikommentteja. Et se kehollinen muistikuva ja se visuaalinen muistikuva joidenkin kehoista on niin voimakas. (Osallistuja, 41.)

Vaikka keskustelu oli osa teoksen vuorovaikutustilannetta, se ei kuitenkaan ollut aina keskeisessä roolissa eikä monisanaista.

Osallistuja, 25: Ja ehkä siinä oli toi sanallinen...että siinä ei ollu liikaa. Ette tullu (=puhuu kantajalle) sillai et 'plöpplöpplöpplöp tää on sitä ja sitä'. Sä pystyit menee siihen kattoon sitä tilannetta, tiesit mistä on kysymys ja... et sä oisit varmaan myös voinut olla hiljaa tai et siinä ei tarvittu niitä sanoja myöskään. Et se oli sellanen teos. (...) Sä sait nauttia siitä ihan fyysisenä tilanteena tai sellasena läsnäolona.

Kantaja, 40: Toi on ihan totta, koska mä muistan kans useampia tilanteita, et sä tuut että 'meillä ois täällä tarjolla tämmösiä kantamisia että minkä valitset?'... ni se kommunikointi voi olla että 'joo, toi' ja sit vaan kannetaan. Eikä mitään muuta.

Myös suomen kielen merkitys nousi keskustelussa esiin. Osallistuja, 33 toi esiin, että vieraalla kielellä puhuminen ja kielen ymmärtäminen olisi voinut olla joillekin ihmisille ongelmallista. Kantaja, 40 kertoi kiinnittäneensä huomiota tilanteisiin, joissa englanninkieliset taiteilijat Benney ja MacLow englanniksi selittivät ihmisille teosohjeita:

Muistan semmosia tilanteita, että saatto olla vähän siinä kuulolla, että jos siellä selitettiin englanniksi... että tarviiko tohon mennä. Ehkä tommonen tuli aika luonnostaan siinä... että piti huolta siitä, et se homma toimii, kielellisestikin. Mut ku siin oli ne kuvat, niin se ei oo silti siitä kielestä niin kiinni.

Vaikuttaa siltä, että haastateltavat eivät kokeneet kielellistä vuorovaikutusta kovinkaan merkityksellisenä. He eivät esimerkiksi kovin hyvin muistaneet keskusteluita ja pelkistetyt ilmaukset kuten "on vaikea palauttaa kielellistä osuutta" ja "en muista kovin hyvin mitä siinä tuli juteltua" osoittavat, että haastateltavien päätös osallistua teokseen ei syntynyt keskustelun myötä vaan paremminkin yleisen ilmapiirin kannustamana. Kantajan, 40 kommenttien mukaan keskustelu saattoi kuitenkin myötävaikuttaa ihmisten osallistumiseen.

Mä en muista semmosia tilanteita, että jos siinä oli keskustelut pohjalla... niin kyllä yleensä sit se ihminen lähtikin. Enemmän oli sitte niin, että se keskustelu ei edes päässy alkamaan. (Kantaja, 40.)

Esille nousivat myös kantajien antamat sanalliset lisäohjeet, jotka toivat ikään kuin uuden tason kokemukselle. Osallistuja, 41 oli saanut keskustelun kautta lisätehtäviä ruumis- ja Osallistuja, 44 kuningatar-asentoon, joita he itse eivät olisi tulleet ajatelleeksi.

Vastausten perusteella vaikuttaa siltä, että keskustelu liittyi pääosin ohjeistukseen ja osallistujien kiinnostukseen kantajien jaksamisesta, ei niinkään ajatusten vaihtoon. Tässä mielessä ei mielestäni voi sanoa, että teos toteutuisi kielellisen keskustelun kautta tai sen tuloksena, kuten useat Kesterin esittelemät dialogiset teokset. Tärkeämpää näyttää olleen fyysinen vuorovaikutus ja kehojen välillä toteutunut dialogi.

#### **4.3.2 Tilanne: problemaattinen festivaalikonteksti, vuorovaikutus kaupunkitilassa ja havaintoja muusta yleisöstä**

Tässä luvussa keskityn haastateltavien kertomiin havaintoihin muista ihmisistä ja festivaalikontekstista sekä haastateltavien keskustelussa esiin nousseisiin kaupunkitilaa koskeviin huomioihin.

Kantaja, 40 kertoi teokseen osallistuneiden lasten ”tosissaan nauttineen”. Myös hänen oma tyttärensä kävi kannettavana ja ”oli aivan haltioissaan ja meidän piti kotonaki kokeilla niitä kaikkia ja ’kanna mua silläki tavalla!’”. Kantaja, 40 kertoi myös, että hänen vierailemassa olleet vanhempansa suhtautuivat teokseen ensin epäluuloisesti kommentoimalla, että ”eikö sulla täällä kotonaki olis ihan tarpeeks kannettavaa?”. Suhtautuminen kuitenkin muuttui Kantajan, 40 tyttären positiivisen kokemuksen myötä. Myös Osallistuja, 44 sanoi kokeneensa ennakkoluuloista suhtautumista kertoessaan teoksesta etukäteen muutamalle tuttavalle: se ”herätti vähän hilpeyttä”. Kantaja, 40 kertoi esimerkin myös osallistujasta, joka oli suorastaan riemuissaan löytäessään teoksen sattumalta:

Pitää kertoo siitä Saaristokadun risteyksestä, siinä juoks yks nainen siihen risteykseen ja ’mä luin tästä ja nyt mä ajoin autolla tästä ohi ja mä näin että te olitte täällä kadulla kantamassa!’. Ja se halus mennä ne kaikki, sen koko menuun. ((naurua)) (...) Se jätti auton parkkiin sinne... (...) Se oli jotenki ihan loistava.

Innokkaan osallistujan riemu löydettyään teoksen ilmentää tulkintani mukaan teoksen hetkellisyyttä ja sitä, että se ei ole saatavilla aina. Bourriaud (2002, 29) sanookin, että tällaisia taideteoksia ei voi kokea monumentaalisessa ajan raamissa eivätkä ne ole avoimia universaalille yleisölle. Teokset vaativat koolle kutsumista ja kokoontumista tiettyyn paikkaan juuri tiettyinä aikana.

Osallistuja, 25 kertoi teokseen osallistuneen neljäsluokkalaisten pojan ja hänen mummonsa yllättävästä kohtaamisesta:

Sitä neljäsluokkalaista varmaan vähä hävetti se mummon läsnäolo, mut mummosta oli tosi kiva seurata siis tää pojan ylitys ja sit hän ite meni kanssa. Siinä tuli sellanen omanlainen kontaktinsa et he varmasti on puhuneet siitä jälkikäteen paljon, et se oli jotenki tosi tärkeä juttu sille mummolle. (...) Et kato mummokin menee yli, et hänkin valitsee jonkun asennon. (...) Vaik se oli vähä semmonen vaivaannuttava hetki tälle pojalle, niille tuli semmonen kohtaaminen siinä.

Vaikka kaikkien osallistujien omakohtaiset kokemukset teoksesta olivat positiivisia, keskustelussa nousi esiin myös joidenkin kriittinen ja negatiivinenkin suhtautuminen teokseen. Myös festivaalikonteksti oli haastateltavien havaintojen mukaan joillekin ihmisille erittäin negatiivinen. Kantaja, 40 kertoi, että he suorastaan välttivät festivaalin mainitsemista teoksen aikana:

Mehän käytettiin siinä sitä, että me ollaan täällä... että kaupunki tarjoaa nyt tämmöstä palvelua teille täällä että kannetaan kadun yli... ((naurua)) Et me kantajina ei hirveesti käytetty sitä festivaali-sanaa (...) vaan me oltiin kaupungin työntekijöinä tarjoamassa tätä palvelua. Ja se ostettiin kyllä sitte.

Kaks semmosta miestä, jotka hirveen ilosena seuras sitä ja oli ihan hirmu tohkeissaan ja 'mikä juttu tää on?'. (...) 'Mikä porukka tää on?'. Ja mä sanoin et 'tää on ANTI-festivaalin'. 'AI JAA!' ((kovaan ääneen)) ja sitte ne paineli niinku... sit se meni ihan pilalle. Niil oli ollu ihan mahtavaa siinä seuraten ja ne oli tosi innoissaan, mut kun ne kuuli mist on kyse, niin niillä se homma meni ihan käteen. (...) Ihmiset tulee innoissaan et 'mikä tää on' ja sit ku sanoo sen kontekstin nii se ei ookaan enää kivaa vaik sen ihmisen lähestyminen on innokas. Se on tosi jännä. Tavallaan se leiri on jo päätetty tai se puoli päätetty ja vaik se oma kokemus on ristiriidassa sen kanssa niin se leikkaa välittömästi sen kiinni. (Osallistuja, 41.)

Joskus ihmisten kriittinen suhtautuminen saattoi myös innostaa heitä yllättävään toimintaan kaupunkitilassa. Osallistuja, 41 kertoi tilanteesta, jossa kaksi nuorta päätyivät kantamaan toisiaan:

Se oli musta kauheen ihana tilanne... semmoset nuoret poitsut ketkä mä ihan tiiänkin, niin ne jotenki pääty kantamaan toisiaan. Sen takia ettei ne joudu noitten (viittaa kantajiin) kannettavaksi. (...) Se oli musta niin... mä olin niin ylpee että voi vitsi. Et ne niin äkkii kanto toisensa. Sitä saatto edeltää joku pieni keskustelu mutta sitte ne pääty tällaseen ratkasuun. (...) 'Kyllä me osataan itekin kantaa!'. (...) Musta se oli tosi hieno. Sellanen et ne tulee varmasti ikuisesti muistamaan kun ne on kantanu toisiaan repparissa Tulliportinkadun yli. Kyse on kuitenkin niin ku semmosista amiskan pojista. (...) Tietyllä lailla sen teoksen hetkellinen epäonnistuminen on ihan suuri onnistuminen. Jos voi miettiä et joku ei suostu kannettavaksi niin se kantaakin toisen.

Vaikuttaa siltä, että Osallistuja, 41 tulkitsee epäonnistumisena tilanteen, jossa joku ei lähde teokseen kannettavaksi, mutta samaan aikaan erittäin suureksi onnistumiseksi sen, kun teos tuottaa yleisössä odottamatonta aktiivisuutta ja toimintaa kaupunkitilassa. Osallistuja, 41 toi keskustelussa esiin myös teoksen nostattamaa negatiivista keskustelua. Hän oli useamman kerran kokenut tilanteita myös festivaalin ulkopuolella, joissa ihmiset olivat suhtautuneet teokseen voimakkaan negatiivisesti.

Se on ollu semmonen suosikkiteos festarin aikana, mut se on ollu myös tietynlainen (...) inhokkiteos, joka nostetaan ihan hirveen monessa tilanteessa esiin sellasena (...) ku puhutaan rahotuksesta ja muusta, mikä henkilökohtaisesti loukkas mua, koska mä koin sen teoksen äärettömän positiivisena (...). Mulle itselleni henkilökohtaisesti rakkaimpia teoksia ANTI-festareilla on nämä tämmöset hyvin arkiset, arkeen liittyvät... semmoset ohikulkijoiden hetkeen jotenki juhlavasti... Ne nousee mulle aina rakkaimmaksi ja sen takia mä koen henkilökohtaisesti jotain ihan hirveätä turhaumaa, kun juuri niihin teoksiin puututaan sillei niinku negatiivisesti. (...) Ja tää on se, mitä nyt vuoden päästä on jääny. Mä oon jotenki henkilökohtaisesti sen teoksen puolella ja sisäistäny sen kautta hirveesti semmosia asioita ja juttuja, mitä toivoisin, että viedään eteenpäin ja tehdään ja tehtäis aina.

Haastattelun puolivälissä näytin haastateltaville teoksesta dokumentoidun noin kahden minuutin mittaisen videopätkän sekä valokuvia. Dokumentaatioaineiston katsominen sai haastateltavissa aikaan paljon naurua ja positiivisia kommentteja: "Kaikki hymyilee tai nauraa!", "Ihana!" Dokumentaatioaineiston nähtyään haastateltavat intoutuivat vielä kertomaan lisää kokemuksistaan ja havainnoistaan.

Tossaki kaikki nauraa ja vielä tosi vapautuneesti. Et harvalla on kiusaantunutta fiilistä. (...) Tosi jees. (Osallistuja, 33.)

Kyl se täytyy sanoa, että jo niinku harjoituksissa kun niitä teki... niin sehän on oikeesti tosi hauskaa (...). Onhan se mieletön kehollinen kokemus olla siinä kyydissä semmosessa asennossa missä sä et yleensä ikinä oo. (Kantaja, 40.)

Vaikka haastateltavat olivat kokeneet teoksen helposti lähestyttäväksi ja ilmapiiriin teospaikalla rennoksi, esiin nousi myös teoksen ulkopuolelle jäämisen käänköpuoli.

Sehän oli ihanan yhteisöllinen kun oli lössi ystävyksiä tai just ulkomaalaisia vieraita jotka oli tullu ja sit ne vuorotellen meni ja koki ja se oli vähä niinku kotitekoinen huvipuisto johon mennään yhdessä. (...) Mut niin sanottu tavallinen ohikulkija saatto kokea sitä ulkopuolisuuden tunnetta että tossa on nyt toi ANTI-festivaali ja me mennäänki nyt täällä ohi. Vaikkakin sitten näin myös semmosen ihanan tilanteen minkä haluan sanoa että nää itse kantajat ihan kauheen herkästi saatto sit kuitenkin kääntää sen huomion muihin kuin niin sanottuihin valmiisiin kohteisiin. (Osallistuja, 41.)

Jo edellä käyttämissäni sitaateissa on tullut esiin teoksen aikaansaamaa aktiivisuutta kaupunkitilassa. Tiivistetyt ilmaukset kuten ”ihmiset hymyilee ja nauraa ja kaupunkitilassa on vuoropuhelua”, ”hyvä meininki erottui kauempaa”, ”kellään ei ollu kiire ja ihmiset olivat jääneet siihen juttelemaan”, ”oli paljon halukkaita eikä heti päässy kannettavaksi”, ”niiden luo oli helppo mennä jotka hidasti vauhtia” tai ”ihmisiä jäi katsomaan ja niille pysty menemään juttelemaan” osoittavat, että teos erottui haastateltaville selkeästi kaupunkitilassa aktiivisuutena ja vuorovaikutuksena, joka poikkesi tavanomaisesta. Haastateltavien keskustelun perusteella voi myös tulkita, että teoksen aikaansaama aktiivisuus ja vuorovaikutus oli positiivista. Vaikuttaa siltä, että vuorovaikutus tekee kaupunkitilasta miellyttävämpää ja viihtyisämpää, sillä ihmiset jäivät myös oleilemaan teoksen ympärille ja esimerkiksi Osallistuja, 41 oli käynyt useita kertoja katsomassa teosta. Hän myös ilmaisi sisäistäneensä teoksen kautta ”asioita ja juttuja, mitä toivoisin että viedään eteenpäin ja tehdään ja tehtäis aina”. Tulkitseen hänen viittaavan juuri osallistavaan uuteen julkiseen taiteeseen. Osallistuja, 41 kertoi myös yllyttäneensä muita ihmisiä tulemaan teospaikalle ja järjestäneensä tapaamisia teospaikan lähellä.

Esimerkkeinä teoksen aikaansaamasta aktiivisuudesta haastateltavat mainitsivat muun muassa että ihmiset jäivät seuraamaan teosta ja juttelemaan, nuoret pojat kantoivat toisiaan, lapset juoksivat innoissaan teospaikalle huomattessaan sen sattumalta, mummo seurasi lapsenlapsen kannettavana olemista ja osallistui itsekin teokseen ja kuinka eräs nainen jätti auton parkkiin teoksen löydettyään ja halusi olla kannettavana kaikilla menun asennoilla. Haastateltavien kokemusten ja havaintojen perusteella *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* -teos sai ihmisissä aikaan aktiivisuutta ja innosti osallistumaan.

Vaikka haastattelussa en erityisesti kysynyt haastateltavien kokemuksesta tai suhteesta kaupunkitilaan tai kyseessä olleisiin teospaikkoihin, yhdelle haastateltavalle *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* -teos oli tulkintani mukaan luonut ’heikon paikan’. Teos ikään kuin merkityksellisti paikan henkilökohtaisen kokemuksen kautta ja muutti hänen kokemustaan kaupunkitilasta.

Se (=teos) on merkannu mun kaupungin. Koska kaupungissa on paljon niitä semmosii muistijälkii, et missä on tapahtunu mitäki, niin tää teos jostain syystä tulee mulle (...) vaikka mä katoin sitä tosi etäältä. Mut ehkä juuri siksi. Tää teos on mun päässä siellä risteyksessä. (Osallistuja, 41.)

## 5. YHTEENVETOA

Tutkimukseni tavoite oli saada tietoa siitä, millaiseksi haastateltavat kuvasivat kokemuksiaan *Avustettuja kadunlityksiä Kuopiossa* -teoksesta ja pyrkiä ymmärtämään heidän kokemustaan.

Ensimmäinen tutkimuskysymykseni oli: millainen kokemus *Avustettuja kadunlityksiä Kuopiossa* -teos ja siihen osallistuminen oli? Haastateltaville teos tarjosi kokemuksen, joka oli kaikille erittäin positiivinen. Kokemus oli kaikille haastateltaville rohkaiseva ja kannustava ja tulkintani mukaan se on vahvistanut heidän kiinnostustaan uuteen julkiseen taiteeseen. Haastatteluanalyysin perusteella positiivinen kokemus uudesta julkisesta taiteesta voi vaikuttaa myöhempään kiinnostukseen taidetta kohtaan sekä madaltaa kynnystä ja kannustaa osallistumaan myös tulevaisuudessa. Kaikki haastateltavat olivat myös kertoneet teoksesta muille ihmisille. Osallistuminen vaikutti olevan haastateltaville yksi osa positiivisten kokemusten jatkumoa, jota tulkintani mukaan voi pitää eräänlaisena kokemuksesta oppimisen ja ihmisenä kasvamisen kuvauksena.

Ekologiseen kokemukäsitykseen sisältyy ajatus kokemuksista oppimisesta sekä kokemusten läpikäymisestä. Deweyn (Alhanen 2013, 61) mukaan kokeminen on aina *kokeilua*, sillä on mahdotonta ennakoita täysin varmasti mitä toiminnasta seuraa. Pelkät teot eivät kuitenkaan synnytä kokemusta, vaan kokemuksen kokonaisuus muodostuu silloin, kun tekoihin yhdistyvät niiden tuottamat seuraukset. Tämä tarkoittaa toiminnan seurausten läpikäymistä ja hahmottamista. Näitä kahta kokemuksen vaihetta ei kuitenkaan voi täysin erottaa toisistaan, vaan ihminen kokee tekojensa seurauksia jo teon aikana, ja seuraukset johtavat toiminnan uudelleensuuntaamiseen eli seuraaviin tekoihin. Myös ympäristö vaikuttaa toimintaan ja tämä koettu palaute puolestaan määrittää, miten toiminta jatkuu.

Ekologisen kokemukäsityksen mukaan on tärkeä ymmärtää, että yksilön aiemmat kokemukset pohjustavat ja suuntaavat seuraavia kokemuksia. "Lukuisat teot ja niiden seuraukset muodostavat *kokemusjatkumon (continuity of experience)*, jossa aiemmin koetut tilanteet vaikuttavat seuraaviin kokemuksiin. Kokeminen siis etenee ja kehittyy toiminnan varassa". (Alhanen 2013, 66. *Kursivointi* Alhanen.) Ekologisen kokemukäsityksen mukaan voisi päätellä, että haastateltavilla on aiempia



kokemuksia, jotka ikään kuin suuntaavat tai kannustavat heitä hakemaan kokemuksia esimerkiksi uuden julkisen taiteen parista. Lisäksi voi myös ajatella, että ympäristö on ainakin jossain määrin suhtautunut heidän toimintaansa ja tekoihin kannustavasti ja rohkaisevasti, sillä he ovat toistuvasti osallistuneet ANTI-festivaalille ja useita kertoja myös *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* -teokseen. Ekologisen kokemuskäsitykseen nojautuen näen myös ryhmähaastattelun osana toiminnan ja sen seurausten läpikäymistä. Alhasen (2013, 152) mukaan Dewey ajattelee ihmisten kykenevän eettisesti vastuulliseen toimintaan, jos he pohtivat kriittisesti omia kokemuksiaan ja yrittävät oppia niistä – eli harjoittavat moraalista harkintaa. ”Harkitessaan monipuolisesti omaa toimintaansa ihmiset eivät elä mekaanisten tottumusten kahleissa eivätkä toimi pelkästään ulkoisten auktoriteettien ohjauksessa, mutta he eivät myöskään ole omien hallitsemattomien halujensa kuljetettavissa”. Deweyn moraalisuus on Alhasen mukaan kokemuksesta oppimiseen perustuvaa luovaa toimintaa:

Harkitessaan moraalisesti ihmiset kysyvät itseltään, millaista elämää he haluavat elää ja millaista maailmaa he haluavat teoillaan rakentaa. He eivät ensin määritä abstraktisti, mikä on ihmisen paras päämäärä, ja sitten soveltaa tätä tulosta elämäntilanteisiinsa, vaan miettivät, mikä kulloinkin on parasta heille itselleen sekä heidän läheisilleen, ympäristölleen, aikalaisilleen ja seuraajilleen. Deweyn mukaan ihmiset löytävät mielekkäitä vastauksia näihin kysymyksiinsä vain pohtimalla ja tutkimalla alati muuttuvia kokemuksiaan elämästä ja maailmasta. (Alhanen 2013, 153.)

Haastateltavien kiinnostus *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* -teokseen viestii haastateltavien halusta olla rakentamassa ja osallisena kaupunkiympäristössä, jossa uuden julkisen taiteen tuottamat esteettiset kokemukset ovat mahdollisia. Lisäksi voi myös olettaa, että haastateltavilla on aikaisempia positiivisia taidekohtaamisia, sillä heidän asenteensa teosta kohtaan vaikutti positiiviselta jo ennen siihen osallistumista.

Kokemus sai osallistujissa aikaan monitasoisista aktiivista kulttuurista osallistumista sekä taiteen, esteettisten kokemusten merkitysten ja omien arvojen pohdintaa. Tulkitsen, että ekologisen kokemuskäsityksen mukaan ne ovat niitä asioita taiteessa, jotka auttavat meitä oppimaan kokemuksestamme ja muokkaavat toimintaamme myös tulevaisuudessa.

Haastateltavat korostivat teoksen kohtaamiskokemuksessa luottamusta taiteilijoihin ja teospaikalla vallinnutta rentoa ilmapiiriä. Vaikuttaa siltä, että uuteen julkiseen taiteeseen osallistuminen on haastateltaville mahdollisuus kokea jotain uutta ja ajatella

'toisin', vaihtoehtoisesti. Millaiseksi kokemus muodostuu, näyttää olevan osittain kiinni katsojasta tai osallistujasta itsestään. Osa haastateltavista oli ikään kuin ylittänyt itsensä, mikä tuotti voimakasta onnistumisen ja tyytyväisyyden tunnetta.

Pohtiessani syitä haastateltavien positiivisiin kokemuksiin *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* -teoksesta olen päätenyt näkemykseen, että teoksen eri vaiheet ja osat alueet olivat tasapainossa keskenään ja toteuttamiseen liittyvät kriittiset kohdat, kuten esimerkiksi paikallisten taiteilijoiden rekrytointi ja 'sisäänajo', onnistuivat hyvin. Esiintyjien kokemus ja ammattilaisuus herättivät haastateltavissa luottamusta. TRYST-kollektiivin jäsenet olivat löytäneet lähestymistavan fyysiseen vuorovaikutukseen perustuvaan tanssitekniikkaan – kontakti-improvisaatioon – muodossa, joka teki teoksen hyvin saavutettavaksi ja osallistumisen helpoksi yleisölle. Näkemykseni mukaan ihmiset eivät ajatelleet osallistuvansa tanssiteokseen vaan lähinnä tulevansa autetuksi kadun yli, ja yleisön osallistumisen mittakaava oli sopiva. Heiltä ei pyydetty mitään liikaa, mutta osallistuminen todella kannatti. Fyysinen kokemus teoksesta, oman kehon painon antaminen toisen kannettavaksi, sen aistiminen ja kokemuksen tuottama fyysinen muistijälki kehossa, olivat hyvin voimakkaita. Teoksen visuaalisuus huomiota herättävien nostojen sekä esiintyjien huomioliivien ja haalareiden myötä loi sille selkeät puitteet ja erotti sen muusta katukuvasta.

Kuten olen teoriaosuudessa luvussa 2.0 tuonut esille, dialogisissa projekteissa keskustelu ja vuorovaikutus ovat teoksen keskeisiä osia. TRYST-kollektiivin tapauksessa keskustelu oli tärkeä osa teosta, mutta sen merkitys ei ollut haastateltaville niin iso kuin olin etukäteen olettanut. Tähän vaikutti mahdollisesti se, että haastattelu tapahtui yli vuosi teoskokemuksen jälkeen sekä haastateltavien positiivinen ennakoasenne, jolloin keskustelun merkitys teoksen kohtaamistilanteessa ei ollut keskeinen. Kester (2004, 69) huomauttaa, "ettei ole riittävää sanoa, että mikä tahansa kollaboratiivinen tai keskusteluun perustuva kohtaaminen muodostaisi taideteoksen. Se, mistä projekteissa on kyse, ei ole dialogi itsessään vaan se laajuus, jolla taiteilija pystyy katalysoimaan emansipatorisia oivalluksia dialogin *kautta*" (*kursivointi* Kester). Aineiston perusteella on mahdotonta arvioida haastateltavien kokemusten syvyyttä tai niiden merkitystä haastateltavien elämässä. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että kokemuksella oli haastateltaville merkitystä julkisessa tilassa tapahtuneen hetkellisen kokemuksen jälkeenkin.

Taiteilijoiden työskentelytapa *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* -teoksessa oli näkemykseni mukaan dialoginen. Kesterin (2004, 110) mukaan dialogista taiteilijaa määrittää avoimuus, kuuntelevuus, halu hyväksyä riippuvuuden asema ja intersubjektiivinen haavoittuvuus suhteessa katsojaan tai yhteistyökumppaniin. Tietyllä tavalla dialoginen taiteilija luopuu paitsi itseilmaisusta myös ainakin jossain määrin teoksen kontrollista eli vallastaan. TRYST-kollektiivin taiteilijat MacLow ja Benney työskentelivät yhteistyössä paikallisten tanssitaiteilijoiden kanssa, joita he eivät olleet koskaan aiemmin tavanneet. He olivat täysin riippuvaisia yhteistyöstä, joka vaati heiltä avoimuutta ja paikallisten tanssitaiteilijoiden näkemysten kuuntelemista, arvostamista ja erilaisten tarpeiden huomioonottamista. Samalla tavalla kaikki esiintyjät olivat haavoittuvaisia ja riippuvaisia itse esitystilanteessa lähestyessään kaupunkilaisia. He olivat riippuvaisia paitsi toisistaan kantaessaan ihmisiä yhdessä myös yleisön mukaan lähtemisestä.

Toinen tutkimuskysymykseni oli: miten uusi julkinen taide vaikuttaa kaupunkitilassa tapahtuvaan vuorovaikutukseen? Haastateltavien kokemusten ja havaintojen perusteella teos lisäsi kaupunkitilassa tapahtuvaa vuorovaikutusta ja sai aikaan yllättävääkin aktiivisuutta. *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* -teos sai aikaan monenlaista vuorovaikutusta kokijansa, muiden ihmisten ja kaupunkitilan välillä. Haastateltavien kokemusten ja havaintojen mukaan eri-ikäiset ihmiset lapsista nuoriin ja vanhuksiin osallistuivat teokseen ja lähtivät mukaan kannettavaksi, mitä voi pitää tavallisesta kaupunkikuvasta poikkeavana aktiivisuutena. Lisäksi he kertoivat teoksesta ja kokemuksestaan myös muille. Haastateltavien mukaan ihmiset osallistuivat, juoksivat innoissaan paikalle ja muun muassa päätyivät kantamaan toisiaan. Yhdelle haastateltavista teos oli selkeästi luonut kokemuksellisen heikon paikan. Haastattelussa ei tullut esiin, muuttiko kokemus muiden haastateltavien kokemusta kaupunkitilasta tai muodostiko se heille omakohtaisia heikkoja paikkoja. Aineisto kuitenkin osoittaa, että uudella julkisella taiteella on mahdollisuus muuttaa kokemuksellista kaupunkitilaa ja luoda henkilökohtaisesti merkityksellisiä heikkoja paikkoja.

Bourriaudin (2002, 13) mukaan taideteosten tavoite ei ole muodostaa mielikuvituksellisia ja utooppisia todellisuuksia, vaan elämäntapoja ja toiminnan malleja olemassa olevassa todellisuudessa. Tulkintani mukaan sekä haastateltavien omakohtaiset kokemukset että havainnot muista ihmisistä osoittavat, että *Avustettuja*

*kadunylityksiä Kuopiossa* -teosta voi pitää eräänlaisena ehdotuksena siitä, millä tavalla julkisissa tiloissa olisi mahdollista oleilla, kutsuna ruumiillisempien kohtaamisten ja vuorovaikutustilanteiden mahdollisuuteen kaupunkitilassa – ikään kuin elävämmän ja miellyttävämmän kaupunkikulttuurin elämäntapana.

Aineisto osoittaa, että festivaalikonteksti jakaa voimakkaasti ihmisten mielipiteitä. Toiset ovat kiinnostuneita festivaalista ja suhtautuvat siihen positiivisesti, uteliaasti ja innokkaasti. Toiset puolestaan saattavat osoittaa kiinnostusta kaupunkitilassa erottuvaa toimintaa ja tapahtumaa kohtaan, mutta kuullessaan sen liittyvän ANTI-festivaaliin, kiinnostus vaihtuu vastareaktioon. Aineiston perusteella ei voi sanoa, liittyykö negatiivinen suhtautuminen nimenomaan ANTI-festivaaliin tapahtumana, ylipäätään taiteeseen vai kenties uuteen julkiseen taiteeseen. Mahdollisesti kaikkiin näistä.

Entä erottuiko *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* -teos katukuvassa taiteena? Kyllä ja ei. Joidenkin ihmisten kiinnostus teosta kohtaan niin kauan kuin he eivät tiedäneet sen olevan osa taidetapahtumaa ja sitten kiinnostuksen muuttuminen negatiiviseksi suhtautumiseksi osoittaa, että he eivät suhtautuneet teokseen alun perin taiteena. Myös se, että kantajat välttelivät festivaali-sanankäyttämistä, kertoo, että teos ei hahmottunut kaikille taiteena vaan muunlaisena aktiivisuutena, johon jotkut ihmiset suhtautuivat positiivisemmin. Haastateltavat sen sijaan suhtautuivat teokseen taiteena eivätkä kyseenalaistaneet sitä. He käyttivät ilmaisuja kuten 'osallistava taide' ja 'vaihtoehtotaide' sekä keskustelivat taiteesta työpäivän katkaisevana kohokohtana, arjen keskellä sekä teoksesta osana positiivisten kokemusten jatkumoa.

Itse pidän *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* -teosta visuaalisuutensa, rakenteensa ja sisältönsä perusteella selkeästi taiteena. Mutta jos sitä ajatellaan jonain muuna, niin mitä se voisi olla? Ehkäpä katukulttuuriin liittyvää nuorten peliä, lasten leikkiä, opiskelijatempaus tai jonkinlaista johdannossa esiin tuomaani kaupunginosayhdistysten toteuttamaa toimintaa? Vaikka tämän tutkimuksen tavoitteena ei ole ollut saada tietoa ihmisten taidekäsitteistä, on kiinnostavaa, kuinka haastateltavien havaintojen myötä tuli esiin, että ihmisten suhtautumiseen saattoi merkittävästi vaikuttaa se, koettiinko teos taiteena vai jonain muuna. Tämä kertoo tulkintani mukaan jonkinlaisista konventioista, siitä millainen taide ja julkisessa tilassa tapahtuva toiminta on yleisesti hyväksyttävää.

Festivaalijärjestäjän näkökulmasta ANTI-festivaalin tavoite ei ole tuottaa teoksia, joissa kaikki hymyilevät, nauravat ja pitävät hauskaa, vaan erilaisia kohtaamisen, osallistumisen ja kokemuksen tilanteita. *Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa* on esimerkki teoksesta, joka on yhtä aikaa helposti lähestyttävä, leikkisä, mutta silti intiimiydessään haasteellinen ja elämykseltään voimakas. Kirjoittamani kolme teosanalyysiä kuitenkin valottavat uuden julkisen taiteen syvempää mielekkyyttä käsitellessään poliittisuuden, konfliktien ja julkisen tilan teemoja. Ne tuovat laajemmin esiin myös teosten erilaisia muotoja, työskentelymenetelmiä, yleisösuhteita ja osallistumisen tapoja. Haastatteluaineiston analyysi keskittyy ihmisten kokemuksiin yhdestä teoksesta, mutta teosanalyysit osoittavat, että uusi julkinen taide tarjoaa monenlaisia osallistumisen mahdollisuuksia ja sitä kautta mahdollisuuden myös erilasiin kokemuksiin. Teosanalyysit myös ehdottavat, että osallistuminen voi haastaa pohtimaan jotain aihetta, kuten esimerkiksi suhdetta omaan asuinympäristöön tai ylipäätään luontoon, ystäväyden merkitystä sosiaalisissa yhteisöpalveluissa sekä suhtautumista samaa sukupuolta olevien avioliittoon. Teosanalyysien kautta tulee esille uuden julkisen taiteen mahdollinen poliittisuus.

## 6. TUTKIMUKSEN ARVIOINTI JA LOPPUPÄÄTELMÄT

Hermeneuttisen problematiikan mukaan ymmärtäminen vaatii omien ennakkoluulojen perusteellista pidättelemistä ja kysymyksen rakennetta (Gadamer 2005, 39). Olenkin tutkimusprosessin ajan kirjoittanut auki omia ennakkokäsityksiäni ja kyseenalaistanut niitä teorioiden ja aineiston avulla. Olen myös yrittänyt olla avoin oppimaan aineistolta pyrkiessäni ymmärtämään haastateltavien kokemusta uudesta julkisesta taiteesta. Tutkimukseni haasteena on ollut oman kaksoisroolini lisäksi kokemuksen tutkimisen vaikeus. Myös haastattelun menetelmänä katsotaan sisältävän monia virhelähteitä (Hirsjärvi & Hurme 2008, 35). Ongelmaksi voi muodostua esimerkiksi se, että haastatteluihin suhtaudutaan realistisesti olettaen, että ihmiset kertovat asioista niin kuin ne todella ovat (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka, 2006). Muina haittoina voidaan pitää kustannuksia sekä vapaamuotoisen haastatteluaineiston analysoinnin, tulkinnan ja raportoinnin ongelmallisuutta (Hirsjärvi & Hurme, 2008, 35).

Gadamer (2005, 210) muistuttaa, että koskaan ei voi lopullisesti ja tyhjentävästi ilmaista käsittein, mitä taideteos sanoo. Tulkintani kolmesta teoksesta perustuvat tämänhetkiseen ymmärrykseeni ja juuri tällä hetkellä käytössäni olevaan tietoon ja kokemukseen. Mikäli olisin kirjoittanut teosanalyysit vuosi sitten tai joskus myöhemmin tulevaisuudessa, ne olisivat todennäköisesti erilaisia. Teosten ajalliset kytkökset näyttäytyisivät eri tavoin, omat kytkökseni paikkoihin olisivat sen sosiaalisuuden myötä erilaiset ja poliittiset teemat saattaisivat ilmetä eri aikoina erilaisin painotuksin. Lukijan on siis myös itse pohdittava teoksia ja niitä asioita, joita minä en ole pystynyt näkemään tai osannut tässä hetkessä huomioida. Meillä kaikilla on verkostomme, kytköksemme ja kokemuksemme, jotka vaikuttavat tapaamme suhtautua ja nähdä asioita. Omiani olen pyrkinyt tuomaan näitä esiin tutkimuksessani mahdollisimman avoimesti ja läpinäkyvästi.

Uuden julkisen taiteen kokemukseen liittyvä tutkimuskysymykseni on laaja ja kokemuksen sanallistaminen voi olla haastavaa ja erittäin vaikeaa. Ryhmähaastattelutilanteessa koin haastateltavien keskustelevan kokemuksistaan innokkaasti ja aineistoakin kertyi suhteellisen runsaasti. Analyysivaiheessa kuitenkin huomasin kaipaavani vieläkin monisanaisempia kuvailuja haastateltavien omakohtaisesta kokemuksesta. Avoin yksilöhaastattelu olisi kenties voinut tuottaa vielä laajempaa tietoa haastateltavien kokemuksista uudesta julkisesta taiteesta,

mutta kuten jo aiemmin toin esiin, oman positioni vuoksi en pitänyt yksilöhaastattelua tälle tutkimukselle parhaana aineistonhankintamenetelmänä. On luonnollisesti mahdoton arvioida, olisiko se tuottanut jotain uutta tietoa. Haastateltavien määrä tutkimuksessani on myös verrattain pieni, eikä aineiston perusteella voi vetää yleispäteviä johtopäätöksiä uuden julkisen taiteen kokemisesta tai vaikutuksesta kaupunkitilaan. Se ei myöskään ole ollut tutkimukseni tavoite.

En myöskään voi olla varma oman läsnäoloni vaikutuksesta haastattelutilanteessa. Kokemukseni tilanteesta kuitenkin oli, että haastateltavat keskustelivat vapautuneesti ja toistensa kommentteihin reagoiden enkä kokenut, että he olisivat vääristelleet kokemuksiaan tai jättäneet jotain kertomatta. En myöskään kokenut, että oma asemani suhteessa festivaaliin olisi estänyt heitä keskustelemasta kokemuksistaan vapaasti. Tästä kertoo mielestäni esimerkiksi se, että haastateltavat toivat esiin myös negatiivisia havaintojaan teokseen ja festivaaliin liittyen. Tulkintani mukaan läsnäoloni ei ainakaan vaikuttanut niin, että haastateltavat eivät olisi uskaltaneet tai halunneet kertoa eri tilanteissa esiin noussutta teokseen tai festivaalin liittyvää kritiikkiä.

Tutkimustuloksiin vaikuttaa mahdollisesti se, että haastateltaviksi valikoitui ihmisiä, jotka ovat aktiivisia taiteen ja kulttuurin kuluttajia ja yleisönä kokeneita. Pyrin levittämään ilmoitusta haastattelusta nettisivujen ja sosiaalisen median kautta laajalti ja toivoin saavani haastatteluun mukaan ihmisiä, joiden kokemus teoksesta olisi ollut negatiivinen. Mukaan ei kuitenkaan ilmoittautunut ketään, jolla olisi ollut 'huono' tai 'kamala' kokemus. Tällaisen tutkimuksen kohdalla on luonnollisesti todennäköisempää, että mukaan lähtevät ihmiset, jotka ovat itse kiinnostuneita aiheesta ja suhtautuvat siihen positiivisesti. Näkemykseni mukaan aineisto luo kuitenkin ymmärrystä kokemuksista uuden julkisen taiteen parissa ja auttaa hahmottamaan sitä.

Tavoitteenani on ollut käsitellä hankkimaani aineistoa tavalla, joka tuo esiin monisyisiä kytköksiä ja riippuvuussuhteita analysoidessani kaupunkitilassa tapahtuvia taideteoksia ja niihin osallistuneiden ihmisten kokemuksia. Massey'n ja Lehtovuoren käsitteisiin tukeutuen yhteenvedona voi mielestäni todeta, että uuden julkisen taiteen potentiaali on tarjota mahdollisuuksia heikkojen paikkojen muodostumiselle kaupunkitilassa ja avoimen tulevaisuuden näkökulmasta niihin sisältyy poliittisen ja muutoksen mahdollisuus. Uusi julkinen taide voi tarjota vaihtoehtoisia tapoja käyttää julkista tilaa ja poliittisten sisältöjen kautta se voi avartaa osallistujien maailmankuvaa. Näin

uudella julkisella taiteella voi olla suurikin rooli inhimillisen ja merkityksellisen kaupunkitilan luomisessa ja kokemisessa. Uutta julkista taidetta tulisikin tarkastella yhtenä lisäsäikeenä kohtaamisten verkostossa, joka tuottaa ja 'muovaa' kaupunkitilaa.

Uudella julkisella taiteella on mahdollisuus tuottaa uusia esteettisiä kokemuksia. Se, kuinka kokonaisvaltaisen esteettisen kokemuksen taiteeseen osallistuminen yleisölle tuottaa, näytti riippuvan haastateltaville paljolti omasta uskalluksesta ja osallistumisen asteesta. Kokemus voi olla piristysruiske työmatkalla tai voimakas kokemus, joka elää heikkona paikkana tai haastateltavien kertomuksissa pitkään tapahtumisen jälkeenkkin. Haastateltavien mielestä yllätykselliset esteettiset kokemukset olivat positiivisia kokemuksia arjen keskellä. Yhteenvetona voi todeta, että kaupunkitilassa koettu positiivinen kokemus uudesta julkisesta taiteesta voi kasvattaa ihmisten kiinnostusta taiteeseen yleisellä tasolla ja rohkaista osallistumaan myös uudelleen.

Teoriaosuudessa toin esiin, että Deweyn mukaan taideteokset ovat suurenmoisia keinoja edistää yhteisöllistä elämää (Dewey 1934, 81). Vaikka en itse ajattele uutta julkista taidetta Deweyn sanojen mukaan kahlehtimattomana, sen mahdollisuudet ihmisten välisten suhteiden ja kaupunkitilassa tapahtuvan vuorovaikutuksen edistäjänä ovat tilan sosiaalisuuden myötä selkeästi osoitettavissa. Dialoginen ja relationaalinen taiteen teoria tarjoavat näkemykseni mukaan hyviä työkaluja hahmottaa, analysoida ja ymmärtää uutta julkista taidetta. Haastateltavien kokemukset vastasivat pääosin vuorovaikutuksellisuuden, yhteistyön ja keskusteleavuuden elementtejä ja periaatteita, jotka ovat dialogisen ja relationaalisen taiteen keskeisiä ilmenemisen muotoja ja keinoja.

Bourriaudin ja Kesterin näkemysten sekä tutkimustulosteni perusteella voi todeta, että uusi julkinen taide edellyttää hyvin laajaa taiteilijäkäsitystä. Työskennellessään uuden julkisen taiteen parissa taiteilija toimii erilaisissa suhteiden verkostoissa osallistaen yhteisöjä ja ihmisiä. Taiteilija tarjoaa omia taidekoulutukseen perustuvia työkaluja prosessiin, jossa keskustelun, vuorovaikutuksen ja yhteistyön kautta syntyy jotain ainutlaatuista, juuri siihen tiettyyn kontekstiin sijoittuvaa toimintaa, joka on prosessiin osallistuneille merkityksellistä. Prosessin tuloksena syntynyt taiteellinen toiminta voi olla muodoltaan mitä tahansa. Perinteisen taidekoulutuksen lisäksi tämä vaatii taiteilijalta monenlaisia taitoja.



Dialogisten ja relationaalisten käytäntöjen parissa toimivien taiteilijoiden haasteena voisikin pitää niitä taidemaailman rakenteita, jotka rahoittavat, tuottavat, tilaavat, esittävät tai muuten tukevat taiteilijoiden toimintaa. Miten esimerkiksi olemassa olevat taideinstituutiot ja taiteilijoiden työskentelyä rahoittavat organisaatiot huomioivat taiteilijat, jotka työskentelevät dialogisten, usein hyvin pitkäkestoisten projektien parissa? Tämä on näkemykseni mukaan tärkeä kulttuuripoliittinen kysymys.

Tutkimukseni tavoitteena ei ollut uuteen julkiseen taiteeseen osallistumisen merkityksen pohtiminen haastateltavien hyvinvoinnille, mutta mielestäni on kiinnostava pohtia uuden julkisen taiteen mahdollisuutta kulttuurisen osallistumisen edistäjänä. Taiteen hyvinvointivaikutuksia on tutkittu sekä Suomessa että kansainvälisesti paljon, ja on yleisesti tiedettyä, että kulttuuritilaisuuksiin osallistuminen ja aktiivinen kulttuurinen osallistuminen edistävät ihmisten hyvinvointia ja lisäävät sosiaalista pääomaa (mm. Hyyppä 2002). Hanna-Liisa Liikasen (2010, 65–66) raporttiin *Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia* on koottu kulttuurin hyvinvointi- ja terveysvaikutuksia useista eri tutkimuksista. Tiivistetysti kulttuuritoiminta lisää koettua hyvinvointia ja elämänlaatua, sosiaalista yhdessä oloa, sosiaalista pääomaa ja se aktivoi kanssakäymiseen. Kulttuuriharrastuksiin osallistumalla ihminen tuntee kuuluvansa johonkin yhteisöön ja kulttuuritoimintaan osallistumalla saavuttavansa jotakin sekä hallitsevansa tilanteita ja ympäristöään paremmin. Lisäksi itsetunto vahvistuu taide- ja kulttuuriharrastusten myötä saatujen uusien kokemusten, kommunikoinnin, avoimuuden ja empatian tunteiden myötä. Aktiivinen kulttuuriharrastaminen vaikuttaa elinajan odotetta pidentävästi ja kulttuuriin osallistumisen seurauksena on mitattu fysiologisia muutoksia stressitasossa, verenpaineen laskuna ja hormonaalisina tasoina. Kulttuuri, taide ja sosiokulttuurinen toiminta vaikuttavat myönteisesti muisti- ja aivotoimintoihin. Kulttuuri lisää myös työhyvinvointia, ja luonnolla ja rakennetulla ympäristöllä on vaikutuksia hyvinvoinnille.

Raportin mukaan kulttuuriin osallistuminen on kasvava osa ihmisten arkea, mutta sen esteinä voivat olla esimerkiksi heikko taloudellinen tilanne, pitkät etäisyydet ja huono saavutettavuus (Liikasen 2010, 44–45). Mielestäni uusi julkinen taide voikin olla erittäin tärkeää ihmisille, joille kulttuuriin osallistumisen esteenä on taloudellinen tilanne. Tämän näkökulman toi esille myös yksi haastateltavista. Kaupunkitilassa tapahtuva uusi julkinen taide on ilmaista ja pääsääntöisesti helposti saavutettavaa. Teokset tapahtuvat tai sijoittuvat usein osaksi ihmisten arkielämää. Liikasen (emt., 45)

käyttää käsitettä arjen kulttuurisuus tarkoittamaan sitä, että ihmiset voivat arkielämässään kokea elämänsä mielekkääksi, mikä on edellytys henkiselle, fyysiselle ja sosiaaliselle hyvinvoinnille. Mielestäni on tärkeä huomioida, että uusi julkinen taide voi lisätä arjen mielekkyyttä ja edistää kulttuurista osallistumista sekä etenkin niiden ihmisten kokemusta omasta hyvinvoinnistaan, jotka muuten eivät pysty tai halua hakeutua kulttuuritilaisuuksiin. Lisäksi se voi madaltaa kynnystä hakeutua muun kulttuurin ja taiteen pariin tulevaisuudessa, mikä puolestaan kasvattaa kulttuuritoiminnasta saatavia hyvinvointi- ja terveysvaikutuksia.

**LÄHTEET:**

**Aaltola, Juhani & Valli, Raine** (2010) *Ikkunoita tutkimusmetodeihin II. Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin*. Jyväskylä: PS-Kustannus.

**Alhanen, Kai** (2013) *John Dewey'n kokemusfilosofia*. Helsinki: Gaudeamus Oy.

**Bourriaud, Nicolas** (2002) *Relational Aesthetics*. Käännös englanniksi Pleasance Simon, Woods Fronza & Copeland Mathieu. Dijon: Les presses du reel.

**Cantell, Timo** (1996) *Kaupunkifestivaalien yleisöt. Kuopio Tanssii ja Soi, Tampereen Teatterikesä, Turun musiikkijuhlat, Ruisrock*. Helsinki: Taiteenkeskustoimikunta, tilastotietoa taiteesta nro 14.

**Cantell, Timo** (2003) *Nykytanssin yleisöt. Tutkimus Tanssiareena 2000-festivaalin kävijöistä*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta, tilastotietoa taiteesta nro 31.

**Dewey, John** (1934) *Art as Experience*. New York: Perigee Books, The Berkley Publishing Group.

**Gadamer, Hans-Georg** (2004) *Hermeneutiikka - Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Tampere: Vastapaino.

**Heddon, Deirde & Klein, Jennie** ed (2012) *Histories & Practicies of Live Art*. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.

**Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena** (2008) *Tutkimushaastattelu - Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

**Hyypä, Markku T.** (2002) *Elinvoimaa yhteisöstä*. Jyväskylä: PS-kustannus.

**Jackson, Shannon** (2011) *Social Works: performing art, supporting publics*. New York: Routledge.

**Johansson, Hanna** (2004) *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta Suomalaisessa nykytaiteessa 1970-1995*. Helsinki: Like.

**Kakkuri-Knuuttila, Marja-Liisa & Heinlahti, Kaisa** (2006) *Mitä on tutkimus? Argumentaatio ja tieteenfilosofia*. Helsinki: Gaudeamus Oy.

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

**Kester, Grant H.** (2004) *Conversation pieces - Community and communication in modern art*. Berkeley and London: University of California Press.

**Lefebvre, Henri** (1991) *The Production of Space*. Kääntänyt englanniksi Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishers.

**Liikanen, Hanna-Liisa** (2010) *Taiteesta ja kulttuurista hyvinvointia - ehdotus toimintaohjelmaksi 2010-2014*. Opetusministeriön julkaisuja 2010:1.

**Massey, Doreen** (2005) *For Space*. London: SAGE.

**Massey, Doreen** (2008) *Samanaikainen tila*. Tampere: Vastapaino.

**McGuigan, Jim** (2004) *Rethinking Cultural Policy*. Berkshire, GBR: McGraw-Hill Education.

**Perttula, Juha & Latomaa, Timo** ed. (2005) *Kokemuksen tutkimus. Merkitys – tulkinta – ymmärtäminen*. Helsinki: Dialogia Oy.

**Ruusuvuori, Johanna & Nikander, Pirjo & Hyvärinen, Matti** (toim.) (2010) *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino.

**Ruusuvuori, Johanna & Tiittula, Liisa** (toim.) (2005) *Haastattelu – tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Jyväskylä: Vastapaino.

**Throsby, David** (2010) *The Economics of Cultural Policy*. New York: Cambridge University Press.

**Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli** (2009) *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.

**Uimonen, Laura** (2010) *TAIDETTA SUUNNITTELUUN - Taidehankkeet ja taidetoiveet suomalaisessa kaupunkisuunnittelussa*. Aalto-yliopisto. Taideteollinen korkeakoulu.

#### Artikkelit:

**Eskola, Jari & Vastamäki, Jaana** (2007) "Teemahaastattelu: opit ja opetukset". Teoksessa *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I*. Toim. Aaltola, Juhani & Valli, Raine. Juva: PS-kustannus, s. 25-43.

**Hirvonen, Ari** (2006) "Eettisesti hyvä tutkimus". Teoksessa *Etiikkaa ihmistieteille*. Toim. Hallamaa, Jaana, Launis, Veikko, Lötjönen, Salla ja Sorvali, Irma. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, s. 31-49.

**Harutyunyan, Angela** (2011) "Rethinking the public sphere: The constitutional state and the ACT group's political aesthetics of affirmation in Armenia". Lehdessä *Art & the Public Sphere 1: 2*, ss. 159-173, doi: 10.1386/aps.1.2.159\_1

**Karttunen, Sari** (2000) "Julkisen taiteen monet käytöt – Poissulkemisen symboleista kadonneen yhteisöllisyyden rakentajiksi". Lehdessä *Hyvinvointikatsaus 3/2000*, s. 46-51.

**Klein, Jennie** (2011) "Kuopion ANTI-festivaali 2002–2011". Teoksessa *ANTIVERSARY – Vuosikymmen välähdyksiä ja antidootteja nykyaikaisesta ANTI - Contemporary Art Festivalilla*. Toim. Johanna Tuukkanen, Laura Tervo, Minna Jaakkola ja Gregg Whelan. Helsinki: ANTI - Contemporary Art Festival yhdistys ry, Maahenki Oy, 37–55.

**Miles, Malcolm** (2011) "A game of appearances: Public Spaces and public spheres". Lehdessä *Art & the Public Sphere 1: 2*, ss. 175–187, doi: 10.1386/aps.1.2.175\_1

**Tihinen, Juha-Heikki** (2011) "Seitsemän fragmenttia taiteen kokemuksesta". Teoksessa *ANTIVERSARY – Vuosikymmen välähdyksiä ja antidootteja nykytaiteesta ANTI - Contemporary Art Festivalilla*. Toim. Johanna Tuukkanen, Laura Tervo, Minna Jaakkola ja Gregg Whelan. Helsinki: ANTI - Contemporary Art Festival yhdistys ry, Maahenki Oy, 69–84.

#### **Julkaisemattomat lähteet:**

**Kangas, Marja** (2007) *Kohtaamisesta vuorovaikutukseen. Dialogisena taiteilijana Rakkauten kaupunki –projektissa*. Pro gradu -työ, Tampereen yliopisto.

**Kondo, Junko** (2012) *Revitalization of a Community – Site-Specific Art and Art Festivals. A Case of Art Site Naoshima*. Pro gradu -työ, Jyväskylän yliopisto.

**Metsäpelto, Heli** (2010) *Kulttuuritilaisuuksien ei-kävijät. Tarkastelussa nuorten aikuisten teatteripalveluiden käyttämättömyys*. Pro gradu -työ, Sibelius-Akatemia.

**Neulaniemi, Miika** (2010) *Mielikuvia ja kokemuksia Turun kaupunkitiloista Olohuone 306,4km<sup>2</sup> kaupunkitaidetapahtumassa – Ympäristöestetiikan ja humanistisen maantieteen tulkintoja turkulaisista kaupunkitiloista uuden julkisen taiteen kontekstissa*. Pro gradu -työ, Jyväskylän yliopisto.

**Sacco, Pier Luigi** (2011) "Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming". Pier Luigi Sacco on behalf of the European Expert Network on Culture (EENC). Produced for the OMC Working Group on Cultural and Creative Industries, April 2011.

#### **Sähköiset lähteet:**

##### **ANTI - Contemporary Art Festival.**

<http://www.antifestival.com/2011/fin/info/taustaa/>

**Bishop, Claire** (2006) *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*.

[http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008\\_8\\_Torolab/Readings/The\\_Social\\_Turn\\_CBishop.pdf](http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/The_Social_Turn_CBishop.pdf)

**Bishop, Claire** (2004) *Antagonism and Relational Aesthetics*.

[http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop\\_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf](http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf)

**Keidan, Lois** (2004) *Vision Paper - A Question of Live Art*.

<http://www.liveartuk.org/downloads.htm>, luettu 28.4.2012

**Kester, Grant** (2006) *Response to Claire Bishop's 'Another turn'*.

<http://www.couldyoubemorespecific.com/research/grant-kester-response-to-claire-bishop-%E2%80%98another-turn%E2%80%99/>

**Live Art Development Agency** (2010) *In Time: A Collection of Live Art Case Studies*. <http://www.liveartuk.org/projects.htm>, luettu 27.11.2012

**Lähdesmäki, T. & Hurme, P. & Koskimaa, R. & Mikkola, L. & Himberg, T.,** *Menetelmäpolkuja humanisteille*. Jyväskylän yliopisto, humanistinen tiedekunta. <<http://www.jyu.fi/mehu>>. (Viitattu 8.4.2012.)

**Saaranen-Kauppinen, Anita & Puusniekka, Anna.** 2006. KvaliMOTV - *Menetelmäopetuksen tietovaranto* [verkkójulkaisu]. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoarkisto [ylläpitäjä ja tuottaja]. <<http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/>>.

#### **Aineisto:**

Ryhmähaastattelu, Mylly – Luovien alojen keskus, 2.12.2012

## **LIITTEET**

### **LIITE 1**

#### **Kutsu ryhmähaastatteluun:**

#### **Olitko ANTI-festivaalilla Kuopiossa vuonna 2011? Osallistuitko Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa –teokseen, jossa festivaaliyleisöä ja kaupunkilaisia kannettiin suojatien yli kolmessa eri paikassa?**

Mikäli näit teoksen tai osallistuit siihen, olisitko kiinnostunut tulemaan mukaan ryhmähaastatteluun, jossa pyritään keräämään tietoa teokseen osallistuneiden ihmisten kokemuksista? Osallistuaksesi ryhmähaastatteluun sinun ei ole välttämättä tarvinnut itse olla taiteilijoiden kannettavana, mutta on tärkeää, että sinulla on henkilökohtainen kokemus teoksesta – katsojana tai osallistujana. Voit myös osallistua ryhmähaastatteluun, jos olit yleisön kantajana mukana teoksessa.

TRYST-kollektiivin Avustettuja kadunylityksiä Kuopiossa -teos oli esillä osana ANTI - Contemporary Art Festivalia 28.9. - 1.10.2011 Asemakadun ja Puijonkadun risteyksessä, Tasavallankadun ja Saaristokadun risteyksessä sekä Haapaniemenkadun ja Tulliportinkadun risteyksessä.

Haastattelu toteutetaan Kuopiossa yhteisesti sovittavana ajankohtana marraskuun lopussa tai joulukuun alussa. Mikäli olet kiinnostunut osallistumaan ryhmähaastatteluun, ota yhteyttä sähköpostitse johanna@tuukkanen.net tai puhelimitse 040 7429091 23.11.2012 mennessä.

Ryhmähaastattelun tekee Jyväskylän yliopiston kulttuuripolitiikan maisteriohjelmassa opiskeleva Johanna Tuukkanen pro gradu –tutkielmaansa varten.

## LIITE 2

### Runko ryhmähaastatteluun:

Tavoitteena on saada ryhmähaastatteluun 8-10 ihmistä ja toteuttaa se marraskuun lopussa/joulukuun alussa. Tavoitteena saada haastatteluun ihmisiä, jotka pystyvät monisanaisesti kuvailemaan tilannetta ja omaa kokemustaan. Haastattelussa siis käydään keskustellen läpi tilannetta ja haastateltavien kokemusta. Ajatuksena on sekä äänittää haastattelu että videoita.

Jossain keskustelun vaiheessa katsotaan TRYST-kollektiivin teoksen videodokumentaatio sekä valokuvia teoksesta, jotka on dokumentoitu ANTI-festivaalin aikana 28.9. - 1.10.2011.

1. Pyydän jokaista kertomaan vuorollaan millä tavalla kukin on teoksessa ollut mukana; katsonut sitä, törmännyt siihen, osallistunut, missä ja kuinka monta kertaa. Kerran yhtenä päivänä, useina päivinä?

2. Pyydän haastateltavia kuvailemaan, millainen kokemus teoksen 'löytäminen' tai siihen 'törmääminen' oli. Eli se hetki kun he havaitsivat, että ko. paikassa on tapahtumassa jotain – ennen teokseen osallistumista tai osallistumispäätöstä (tätä voi kysyä sekä niiltä jotka eivät etukäteen tienneet teoksen olevan tapahtumassa ko. paikassa että niiltä jotka tiesivät ja varta vasten hakeutuivat teoksen pariin).

- Millaisia / kysymyksiä / ajatuksia ja tuntemuksia se heissä herätti silloin tapahtumahetkellä?

- Minkälaisia ajatuksia ja tuntemuksia se herättää nyt?

3. Miten päätit lähteä / tulit lähteneeksi mukaan?

- Minkälaisia asioita pohdit mielessäsi?



4. Pyydän haastateltavia kuvailemaan vuorovaikutustilannetta teoksen esiintyjien kanssa. (teemana kielellinen vuorovaikutus ja dialogi)

- Miltä vuorovaikutus tuntui?
- Mistä keskustelitte?

5. Miltä teokseen osallistuminen tuntui? (teemana fyysinen vuorovaikutus)

- Miltä kannettavana oleminen tuntui – kokonaisvaltaisena kokemuksena eli mitä ajatuksia, tuntemuksia ja tunteita se herätti?

6. Mitä kerroit perheenjäsenille tai kavereille kokemuksestasi jälkeenpäin? Minkälaisia asioita tai ajatuksia nostit esille?

7. Mitä olet ajatellut teoksesta tai omasta kokemuksestasi teoksen parissa jälkikäteen?

8. Onko teoksella ollut vaikutusta myöhempään kiinnostukseesi taidetta kohtaan?  
(live art-, tanssi- tai nykytaidetta kohtaan)