



Toim.  
Lea Kantonen  
Sari Karttunen

# YHTEISÖTAITEEN ETIIKKA

Tilaa toiselle, arvoa arvaamattomalle



# YHTEISÖTAITEEN ETIIKKA



# YHTEISÖTAITEEN ETIIKKA

Tilaa toiselle, arvoa arvaamattomalle



Toim.

Lea Kantonen

Sari Karttunen

# SISÄLLYS

## LEA KANTONEN JA SARI KARTTUNEN

Yhteisötaiteen etiikka–kirjoituksia vastuusta, vallasta ja vapaudesta 9

## RIIKKA TALVITIE

Säveltäminen ja yhteisötaide–Esteettisen ja eettisen rajapinnalla 43

## ANU KOSKINEN

Rikkaita päiviä–

Vankilateatterin taiteellinen prosessi ja (valta)suhteiden etiikka 71

## JUSSI LEHTONEN

Ilmaisuyhteisö Kansallisteatterissa–

eettisiä haasteita yhteisöllisesti suuntautuneessa dokumenttiteatterissa 97

## MARI MARTIN

Aina uudesti syntyvä hetkellinen yhteisö–

Taiteilija–tutkijan tempoilua institutionaalisessa tutkimuskehityksessä 129

## MINNA HEIKINAHO

Taiteen vaikutuksista

Voiko kehollinen taidekokemus pysäyttää kaupunkitilan (kuluttaja-)kokijan? 161

## RIIKKA HAAPALAINEN

Hiljennetyt tiedon aktivismit: Silent University (Hiljainen yliopisto) 195

## LEA KANTONEN JA PEKKA KANTONEN

Wirrarikayhteisöjen, kansalaisjärjestöjen, museoiden

ja yliopistojen maaperustainen taideprojekti:

eettistä neuvottelua erilaisten tietokäsitysten kesken 215

## PAUL O'NEILL

Institutional Thinking and Curating as a Parahost 243

## TARU ELFVING

Paikantuneiden käytänteiden ekologiaa.

Tahmaista osallisuutta monilajisissa yhteisöissä Seilin saarella 253

## SAARA JÄNTTI, RIKU LAAKKONEN JA MARJA-LIISA HONKASALO

Yhteisö, taide ja tutkimus.

Keskustelu eettisistä mahdollisuuksista tietämättömyyden tilassa 279

## PEKKA KANTONEN

Taiteellisen tutkimuksen näkökulma vaikuttavuuteen

ja etiikkaan Baltic Circlen Vaikuttamisen festivaalissa 319

## KAIJA KAITAVUORI

Sopimisen etiikasta. Osallistavan taiteen haasteet

taiteen tuottamisen ja esittämisen käytännöille 351

## SATU-MARI JANSSON JA KRISTA PETÄJÄJÄRVI

Valheellista toivoa esittämässä–Finnexia-teoksen eettisiä haasteita 371

## JOHANNA LECKLIN

Ruumillisuuden kokemuksesta ja tekijyydestä

Kazuo Haran elokuvassa Goodbye CP 393

## RIKU LAAKKONEN

Esineilmaisun taide saattohoidettavien tarinoita animoimassa 417

## TUOMO KANGASMAA JA MERJA MÄNNIKKÖ

Arjen aines ja taidetyöskentelyn eettiset valinnat 429

## KIRSI TÖRMI

Kehotietoisuus eettisen osaamisen perustana 453

Kirjoittajat 478

Lea Kantonen ja Sari Karttunen

## **YHTEISÖTAITEEN ETIIKKA- KIRJOITUKSIA VASTUUSTA, VALLASTA JA VAPAUESTA**

Tämän antologian kirjoittajat ovat lähestyneet taiteen ja tutkimuksen keinoin ihmisiä ja yhteisöjä, jotka asuvat tai työskentelevät erilaisissa instituutioissa, kuten kouluissa, hoivakodeissa, sairaaloissa, vankiloissa, mielenterveyskuntoutujien päiväyksiköissä, kehitysvammaisten tukiasunnoissa tai vastaanottokeskuksissa. Monet kirjoittajista ovat tehneet taidetta ja tutkimusta myös julkisessa kaupunkitilassa tai muissa avoimissa ympäristöissä. Toiminta on usein liittynyt esimerkiksi tuotannon tai lopputuotosten tai niiden dokumentaatioiden esittämisen kautta taideinstituutioihin, kuten teattereihin tai taidemuseoihin, mutta se on voinut tapahtua myös ilman yhteyttä niihin. Yhteisöjen kanssa työskentely on voinut johtaa julkiseen esitykseen tai muuhun ulostuloon, tai se on voinut jäädä ryhmän sisäiseksi prosessiksi.

Antologian kirjoittajat ovat yhteisötaiteen tekijöitä, sen tutkijoita tai taiteilija-tutkijoita, ja heitä yhdistää kiinnostus työskennellä erilaisten ryhmien ja yhteisöjen kanssa ja saada kosketus niiden erityiseen tietoon ja kokemukseen. Kumppaniryhmät ja -yhteisöt eivät yleensä ole yhteiskunnallisen keskustelun keskiössä, ja niistä puhutaan toimenpiteiden ja palvelujen kohteina eikä aktiivisina toimijoina. Olisiko näissä yksilöissä, ryhmissä tai yhteisöissä kuitenkin viisautta, asiantuntemusta ja kekseliäisyyttä, joka ansaitsisi laajempaa huomiota, avartaisi ymmärrystämme, auttaisi meitä ratkaisemaan yhteiskunnan ja maapallon ongelmia? Tai syntyisikö niiden parissa kauneutta, jota emme olisi osanneet odottaa? Kirjoittajat osoittavat artikkeleissaan, kukin omalla tavallaan, kuinka yhteisötaide voi luoda tilaa huomaamattomiksi jääneiden ihmisten tiedoille ja taidoille,

heidän kehoilleen ja ajatuksilleen, ja hakevat vastausta kysymykseen, miten tällaisen tilan luominen parhaiten onnistuisi.

Taiteilijan ja tutkijan positio muokkautuu ja artikuloituu yhteisöllisen työskentelyn aikana. Yhä uudelleen eri artikkeleiden kirjoittajat toteavat, että katveeseen jäävän tiedon tunnistaminen ja tukeminen onnistuu parhaiten, jos taiteilija-tutkija altistuu tietämättömyydelle, tuntemattomuudelle ja arvaamattomuudelle sekä toiseuden ja erilaisuuden kohtaamiselle. Brittiläinen pitkän linjan yhteisötaiteen tekijä ja tutkija François Matarasso (2019, 85) katsoo, että osallistavan taiteen tekeminen on juuri siksi niin antoisaa, että se edellyttää kaikilta mukana olijoilta avoimuutta uusille ajatuksille, kokemuksille ja arvoille. Yhteisötaiteilijalle on tärkeää katsella ja kuunnella, käynnistää ja voimistaa dialogisia prosesseja mutta osata toisaalta astua syrjään, kun ulkopuolista sysäystä ei tarvita. On tehtävä päätöksiä puuttua asioiden kulkuun tai olla puuttumatta—ja kumpikin on ymmärrettävä teoksi, jolla on seurauksensa. Yhteisöllisen taidehankkeen koko elinkaari ja kaikki sen aikana tehtävät ratkaisut edellyttävät leimallisesti eettisiä pohdintoja.

Yhteisöllisen taiteellisen prosessin—ylipäättään taiteellisen prosessin—kulkua ei voi täysin ennakoida. Taiteelliselle prosessille voi asettaa odotuksia ja tavoitteita, mutta sen lopputulosta tai vaikutusta ei voi määritellä etukäteen. Yhteisöllisessä toiminnassa mukana oleva ammattitaiteilija ei päästä yksin kaikesta vaan antaa valtaa muille osallistujille—kanssataiteilijoille. Prosessin aikana tekijät kohtaavat eettisiä ongelmia, joista osa on ennakoimattomia ja joihin on harvoin valmiita vastauksia. Sitä mukaa kun tekijät refleктоivat toimintaansa ja päätöksistään, he tulevat tietoisiksi omista arvoistaan. Arvoista ja tavoitteista neuvottelu on olennainen osa yhteisötaiteellista prosessia. Etiikka tässä ympäristössä on tilanteista (vrt. Gielen 2014): se muotoutuu ratkaisuisissa, joita tehdään prosessin aikana alati muuttuvissa tilanteissa. Etiikka ei silti rajoitu tähän hetkeen, siinä tapahtuvaan inhimilliseen vuorovaikutukseen ja sen välittömiin seurauksiin. Antologian artikkelit osoittavat, että eettinen huolenpito yhteisöllisessä taiteen tekemisessä ulottuu niin

menneeseen kuin tulevaan, niin yksilöihin kuin yhteiskunnan rakenteisiin, niin elolliseen kuin elottomaan.

Yhteisötaiteella tarkoitetaan tässä antologiassa sitä, että taiteen ammattilaiset tekevät taidetta yhdessä ei-ammattilaisten kanssa: yksilöiden, ryhmien ja yhteisöjen. Artikkeleissa puhutaan useista erilaisista, toisistaan merkittävästikin poikkeavista yhteisöistä, kuten pohjoispohjanmaalaisen kehitysvammaisten toimintakeskuksen asiakkaista (Tuomo Kangasmaa ja Merja Männikkö), tai pakolaisina Suomeen tulleiden taiteilijoiden kanssa toteutetun teatterihankkeen osallistujista (Jussi Lehtonen). Tarkastellut yhteisöt voidaan jakaa kahteen ryhmään ajallisen keston ja sosiaalisten siteiden perusteiden nojalla: yhtäällä ovat pitkäaikaiset, pysyvät yhteisöt ja toisaalla tilapäiset, väliaikaiset yhteisöt. Pitkäaikaiset yhteisöt ovat tyypillisesti paikallisyhteisöjä, joiden jäsenet tuntevat toisensa ja ovat totuneet toimimaan yhdessä, kun taas tilapäiset, väliaikaiset tai hetkelliset yhteisöt kootaan usein juuri taideteoksen tai hankkeen tekemistä varten ja niissä kohtaavat ihmiset, jotka eivät muutoin kovinkaan helposti joutuisi tekemisiin toistensa kanssa. Paikallisyhteisöissä ja hetkellisessä yhteisössä ihmisten tarpeet ovat erilaisia, ja niihin sopivat eri työskentelymenetelmät. Tämä heijastuu myös taiteilijan rooliin ja työssä kohdattaviin eettisiin kysymyksiin. Paikallisyhteisöissä on usein jo ennen taiteellisen työskentelyn aloittamista valmiiksi muodostuneet valtasuhteet ja hierarkiat, ja niillä saattaa olla jokin yhteinen asia, jolle ne haluavat yhteisötaiteen kautta huomiota. Hetkellisessä yhteisössä taas ihmiset tutustuvat toisiinsa taiteellisen työskentelyn kautta ja yhteinen asia neuvotellaan työskentelyn aikana (ks. Kwon 2002).

Kirjoittajien analysoimissa yhteisötaidehankkeissa—jotka useissa tapauksissa ovat heidän käynnistämiään ja luotsaamiin—pyritään rakentamaan yhdessä parempaa elämää osallistujille ja samalla osoittamaan solidaarisuutta muille ryhmille, jotka kamppailevat samanlaisten kysymysten kanssa. Taideprojekti nostaa huomion kohteeksi yhteisöä koskettavia teemoja, kuten pakolaisuus, kodittomuus, vammaisuus, rikostausta tai mielenterveysongelmat, jotka esimerkiksi nousevat esiin tässä

antologiassa. Taidehankkeiden tarkoitus on kiinnittää laajempaa huomiota rakenteelliseen epäoikeudenmukaiseen ja puuttua siihen konkreettisesti ja luovasti. Kirjoittajien keskeisiin periaatteisiin kuuluu, että yhteisöllisiä hankkeita fasilitoiva taiteilija tai taiteilija-tutkija ei pakota osallistujia omaksumaan omaa agendaansa vaan kannustaa yhteisön jäseniä dialogiseen päätöksentekoon. Siinä ei välttämättä ole tavoitteena saavuttaa yksimielisyyttä, vaan keskustelun käyminen tärkeistä asioista ja arvoista voidaan ymmärtää päämääräksi sinänsä. Kuten Hanna Johansson (2016) mouffalaisittain toteaa artikkelissaan ”Yhteisön haastajien esiinmarssi”: ”[d]emokratian ytimessä on ajatus sovittamattomasta erimielisyydestä” (mt., 172; ks. myös Mouffe 2013).

Eettis-poliittinen pohdinta kuuluu olennaisesti, suorastaan määritelmällisesti yhteisötaiteeseen ja on yksi sen keskeisistä liikkeelle panevista voimista. Siitä huolimatta taiteen etiikkaan ei esimerkiksi koulutuksessa ole panostettu riittävästi. Useiden kehityskulkujen seurauksena tarve yhteisötaiteen eettiseen osaamiseen viime vuosina kasvanut. Ensinnäkin osallistava ja yhteisöllinen taidetoiminta on yleistynyt 2000-luvulla nopeasti erilaisissa taiteellisissa ja ei-taiteellisissa konteksteissa. Matarasso (2019, 19) sanoo, että osallistava taide on normalisoitunut ja siirtynyt marginaalista keskiöön. Kehitys juontuu pitkälle julkisen kulttuuripolitiikan painotuksista ja rahoituksen vastineeksi asettamista vaatimuksista. Lopputuloksena entistä suurempi joukko taiteilijoita tekee nykyisin yhteisötaidetta ja osallistavia hankkeita. Kun taidetta käytetään esimerkiksi sairaaloissa ja hoitolaitoksissa, taiteilijat kohtaavat institutionaalisen kehyksen vaatimukset ja muiden ammattikuntien eettiset koodit. Tällaisissa ympäristöissä heiltä odotetaan oman ammatillisen roolinsa ja sen osana etiikkansa määrittelyä. Kyse ei ole vain kunkin taiteilijan eettisestä tietoisuudesta ja omien toimintaperiaatteiden reflektoinnista, vaan paine yhteisötaiteen etiikan yleistä kodifointia kohtaan kasvaa. Antologian kirjoittajat viittaavat esimerkiksi Yhdysvalloissa terveydenhoitoalalla toimiville taiteilijoille laadittuun eettiseen ohjeistukseen (NOAH 2018). Turun ammattikorkeakoulun kesällä 2021 järjestämän

pohjoismaisen taiteen ja terveyden tutkijaverkoston konferenssin<sup>1</sup> teemana oli etiikka ja siellä käsiteltiin muun muassa alan toimijoiden eettisiä koodistoja sekä alan tutkimuksen ja arvioinnin etiikkaa.

Omanlaisiaan paineita—ja samalla virikkeitä—yhteisötaiteen eettiseen keskusteluun tulee taide- ja tutkimuskeskustelun suunnalta. Dekolonisoivat pyrkimykset, *woke*-kulttuuri ja muut sen kaltaiset liikehdinnät ovat nostaneet kysymyksen ”representaation etiikasta” (Bishop 2012, 223) esiin myös yhteisötaiteessa. Taiteilijoilta vaaditaan perusteluja oikeudelleen puhua tai toimia jonkin ryhmän tai yhteisön puolesta—tai edes sen kanssa. Kriittisin huomio ei välttämättä kohdistu prosessin lopputulokseen vaan prosessin liikkeelle lähtöön ja vaiheisiin: Kuka osoittaa yhteisöt, joiden ongelmiin pitäisi puuttua? Kuka määrittelee kehityksen tavoitteet ja normit? Kuinka ylipäätään tunnistetaan, että jotain on tarve muuttaa? Kuka päättää työskentelymenetelmistä ja toimintatavoista? Kuka muotoilee ulostulot? Kuka saa esiintyä yhteisöjen nimissä, puhua niiden puolesta tai esittää niitä? Onko mahdollista asettua toisen asemaan?

### **Tutkimusryhmä ”Sosiaalisesti vastuulliset taiteilijat ja taidelaitokset”**

Artikkelikokoelma on syntynyt osana Suomen Akatemian strategisen tutkimuksen neuvoston vuosina 2015–2021 rahoittamaa *ArtsEqual—The Arts as Public Service: Strategic Steps Toward Equality* -hanketta. Strategisen tutkimuksen tarkoituksena on tuottaa tietoa yhteiskunnan tarpeisiin. ArtsEqual on saanut rahoituksensa *Tasa-arvoinen yhteiskunta* -ohjelmasta, joka hakee vastauksia siihen, mitkä mekanismit tuottavat eriarvoisuutta nyky-Suomessa ja miten tasa-arvoa voidaan edistää peruspalveluiden ja etuusjärjestelmien uudistamisen yhteydessä. (Suomen Akatemia 2021.) Hankkeen lähtökohtana on ollut ajatus taiteesta kaikille tasapuolisesti kuuluvana peruspalveluna, miltä pohjalta on tarkasteltu kriittisesti nykyisiä julkisen vallan järjestämiä tai tukemia taidepalveluja ja tehty ehdotuksia niiden kehittämiseksi tasa-arvon ja hyvinvoinnin näkökulmista.

1. The Nordic Arts & Health Research Network (Turun ammattikorkeakoulu 2021).

Rahoitusinstrumentin vaatimusten mukaisesti ArtsEqualia on toteutettu laajan vuorovaikutuskumppaniverkoston tukemana ja päätöksenteon tueksi on tuotettu tutkimuspohjaisia suosituksia. Hankkeessa on tehty ja arvioitu osallistavia taiteen ja taidekasvatuksen interventioita esimerkiksi kouluissa, taiteen perusopetuksessa, vanhuspalveluissa ja vankiloissa (ks. Ilmola-Sheppard ja muut 2021).

ArtsEqualia on koordinoanut Taideyliopisto, jonka ohella tutkimuskonsortioon ovat kuuluneet Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cupore, Lappeenrannan yliopisto, Turun yliopisto ja Työterveyslaitos. Hanketta on toteutettu kuudessa tutkimusryhmässä, joista Cuporessa toimiva, pääosin taiteilijatutkijoista koostuva *Socially Responsible Arts Institutions and Artists* (tästä lähtien AE4) on tuottanut tämän artikkelikokoelman. Vuosien 2015–2021 aikana ryhmässä ovat työskennelleet hankerahoituksella eripituisia jaksoja Minna Heikinaho, Katri Hirvonen-Nurmi, Lea Kantonen, Pekka Kantonen, Sari Karttunen, Anu Koskinen, Jussi Lehtonen, Mari Martin, Anne Teikari, Kirsi Törmi ja Annukka Valo. Heidän lisäksi ryhmän toimintaan ja tuotoksiin ovat osallistuneet Liisamaija Hautsalo, Tuula Jääskeläinen, Gökçe Sandal ja Katja Thomson. Taiteenaloista ryhmässä ovat olleet edustettuna esitystaide, kuvataide, musiikki, ooppera, performanssi, videotaide, tanssi ja teatteri, tieteenaloista puolestaan eri taiteentutkimuksen alojen ohella alkuperäiskansatutkimus, sosiaaliantropologia ja kulttuuripolitiikan tutkimus. Tutkimusryhmän jäsenistä useat voidaan laskea paitsi taiteilijoiksi myös taiteellisen tutkimuksen tekijöiksi. Strategisen tutkimusrahoituksen edellyttämiä vuorovaikutus- ja yhteistyökumppaneita ryhmällä ovat olleet Suomen Kansallisteatteri, Helinä Rautavaaran museo, mediataiteilijoiden järjestö m-cult, kansalaisjärjestö CRASH<sup>2</sup>, Rikosseuraamuslaitos ja Helsingin Diakonissalaitos.

Jo AE4-ryhmän nimi—*Socially Responsible Arts Institutions and Artists*—tuo esiin eettisen ulottuvuuden, taiteilijoiden ja muiden taiteen toimijoiden yhteiskunnalliset vastuut ja velvollisuudet. Se edustaa yhtä tulkintaa ArtsEqual-hankkeen teemasta ”taide julkisena palveluna”. Ryhmän toiminnassa kyse

ei ole vain julkisen vallan tuottamista tai rahoittamista taide- ja kulttuuripalveluista vaan myös taiteilijoiden asettumisesta yhteiskunnan, ihmisten ja yhteisöjen palvelukseen. Tällöin yhteiskunta ei rahoituksensa kautta välineellistä taidetta tuotamaan ei-taiteellisia hyötyjä vaan aloite yhteisölliseen toimintaan lähtee taiteilijoista itsestään ja pohjautuu heidän eettiseen, yhteiskunnalliseen ja poliittiseen tietoisuuteensa. Taide- ja kulttuuripalvelu -termiä ei AE4-ryhmässä ole liiemmin viljelty—se herättää mielikuvan valmiiksi paketoitusta ja standardisoidusta toiminnasta, mikä ei vastaa ryhmän jäsenten näkemyksiä paikka- ja yhteisösidonnaisesta taiteesta ja taiteen käsitteen avoimuudesta.

Useat AE4-ryhmän jäsenistä ovat harjoittaneet taiteen sosiaalista praktiikkaa jo usean vuosikymmenen ajan, ja heidän toiminnassaan on pysyviä tai pitkäaikaisia kiinnekohtia, kuten sama toimintaympäristö, paikka tai yhteisö. Heille työskentely ArtsEqualissa ei ole ollut yksittäinen, irrallinen projekti, vaan se on asettunut osaksi orgaanista jatkumoa. Esimerkiksi Lea ja Pekka Kantonen ovat työskennelleet taiteen ja tutkimuksen keinoin jo yli 20 vuotta ja Katri Hirvonen-Nurmi liki 10 vuotta meksikolaisen wírrarika-alkuperäiskansan parissa. Jussi Lehtonen puolestaan on toiminut Kansallisteatterin Kiertueteatterin taiteellisena suunnittelijana ja ohjaajana 10 vuotta. AE4-ryhmän jäsenten joukossa Suomen yhteisötaiteen pioneereja: kun Lea Kantonen ja Minna Heikinaho alkoivat 1980- ja 1990-luvuilla työskennellä yhteisöllisesti, Suomessa ei ollut visuaalisen taiteen alalla tällaiselle toiminnalle käsitteitä vaan siitä käytettiin esimerkiksi nimikkeitä sosiaalinen veistos tai ympäristötaide (Karttunen 2017).

ArtsEqualin piirissä nelosryhmä on erottunut—ja pyrkinyt erottautumaan—taiteilija-tutkijoiden ryhmänä, joka tekee työtään ”taide edellä”. Tämä ei tarkoita yksilöneropohjaista, itseisarvoista taiteen tekemistä vaan sitä, että taidetta ei ”sovelleta” joidenkin muiden alojen tai yhteiskunnan sektorien tarkoitukseen tai kehitetä niiden käyttöön ”taidelähtöisiä menetelmiä”. Taidetta tehdään samoista lähtökohdista ja samoin keinoin riippumatta siitä, mistä yhteisöstä on kysymys, eikä kumppanien



joukosta nosteta esiin erityisryhmiä. Hankkeet—tai ”interventiot”—toteutetaan usein yhteistyössä taide- ja kulttuurilaitosten tai -oppilaitosten kanssa mutta niiden tilojen ulkopuolella. Taiteellis-tutkimuksellisesta toiminnastaan ryhmän jäsenet käyttävät taiteellisen tutkimuksen ohella nimikettä ”taiteellinen toimintatutkimus” (esim. Lehtonen 2015). Käsitteitä ”aktivistinen taide” ja ”taisteleva tutkimus” on myös käytetty ryhmässä ja niitä koskevaan kirjallisuuteen on perehdytty yhdessä (esim. Suoranta & Ryyänen 2014). ArtsEqual-hankkeessa käytetty interventio-termi on aiheuttanut keskustelua: sen viittausta sotilaalliseen, aggressiiviseen väliintuloon on vierastettu mutta on pidetty hyvänä, että taiteen ja taiteilijoiden puuttuminen asioiden kulkuun ilmaistaan avoimesti, jolloin sen seuraukset nousevat kriittiseen tarkasteluun (vrt. Preston 2016, 29).

Vaikka useimmilla AE4-ryhmän jäsenistä on pitkä ura osallistavan ja sosiaalisesti sitoutuneen taiteen parissa, vain osa heistä tunsi hankkeen alkaessa vuonna 2015 toisensa tai oli edes kuullut toistensa toiminnasta. Vuosien mittaan pitkät istunnot, teoriakirjallisuudesta käydyt keskustelut, toisten jäsenten tekstien kommentointi, yhteiskirjoittaminen ja yhteiset produktiot ovat muodostaneet yhteisöä. Ryhmän jäsenten vierailut toistensa näyttelyissä, harjoituksissa tai esityksissä ja niistä käydyt keskustelut ovat olleet olennainen osa ryhmän työskentelyä. Tarkastelukehikoissa ja käytetyissä käsitteissä on ollut vaihtelua eri taiteen- ja tieteenaloilta tulleiden tutkijoiden kesken, mutta keskustelussa peruskysymykset ja -arvot ovat osoittautuneet lopulta varsin yhteneväisiksi. Tavoitteena ei silti ole ollut saavuttaa näistä asioista yksimielisyyttä ryhmän keskuudessa vaan koetella ja siten vahvistaa jokaisen jäsenen toiminnan teoreettista pohjaa ja eettisiä perusteluja.

Keskeisiin yhteisötaiteen praktiikan kehittäjiin kuuluva Pablo Helguera (2011, 35) toteaa, että taiteen vapaus voi sallia sen, että taiteilijat mukautuvat välineellistämiseen. Jo määritelmällisesti vapaus ei olisi täydellinen, jos näin ei voisi tehdä. AE4-ryhmän taiteilija-tutkijoiden oli helppo yhtyä strategisen tutkimusrahoituksen ohjelmalliseen tavoitteeseen edistää tasa-arvoa yhteiskunnassa. Tämä tavoite voidaan tulkita useilla

tavoin lähtien jo siitä, tarkastellaanko mahdollisuuksien vai lopputuloksen tasa-arvoa. (Ks. Karttunen & Houni 2018.) Tasa-arvon edistäminen on ryhmässä ymmärretty pyrkimykseksi puuttua yhteiskunnassa havaittuihin ulossulkeviin ja toiseuttaviin käytäntöihin ja osallistua julkiseen keskusteluun. Ryhmän jäsenten eettinen ja poliittinen tietoisuus ja valmius toimintaan ilmeni esimerkiksi vuoden 2015 ”pakolaiskriisin” yhteydessä, jolloin useat ryhmän jäsenet hakeutuivat toimimaan taiteilijoina pakolaisten ja turvapaikanhakijoiden tilanteen edistämiseksi ja tekivät tästä tutkimusta ArtsEqualin piirissä (ks. esim. Lehtonen & Pöyhönen 2020; Lehtonen tässä kirjassa; Thomson 2021). AE4-ryhmä myös julkaisi yhteistyökumppanien kanssa vuonna 2017 toimenpidesuosituksen *Taiteilija turvapaikanhakijana ja kansainvälisen suojelun kohteena* (Karttunen ja muut 2017). Toimenpidesuositus julkistettiin Suomen Kansallisteatterissa ArtsEqual-hankkeeseen kytkeytyneen *Toinen koti* -esityksen yhteydessä ja tilaisuuteen oli kutsuttu keskustelemaan myös Maahanmuuttoviraston edustaja. Jussi Lehtosen ohjaama *Toinen koti* oli dokumenttiteatteriprojekti, joka käsitteli pakolaisina Suomeen tulleiden muusikoiden ja näyttelijöiden tilannetta heidän itsensä kertomana ja esittämänä (ks. Lehtonen tässä kirjassa).

### Kutsu kirjoittaa yhteisötaiteen etiikasta

Kun ArtsEqual saavutti puolenvälin rajapyykin, nelosryhmässä heräsi ajatus kirjoittaa jotain yhdessä, jotta voitaisiin jakaa pohdintoja kollegoiden kanssa ja jättää perintö tuleville yhteisöllisen taiteen tekijöille. Etiikka valikoitui itsestään selvästi kirjan teemaksi, koska siihen päädyttiin aina ryhmän keskusteluissa. Aihepiiristä ei ole koottua esitystä suomeksi lukuun ottamatta Lea Kantosen (2007) artikkelia ”Tahroja esityksessä. Yhteisötaiteen etiikkaa”<sup>3</sup>. Kantonen ryhtyi Sari Karttusen kanssa artikkelikokoelman toimittajaksi, ja he laativat yhteistyössä kirjoituskutsun, jota alettiin levittää alkuvuodesta 2019. Kirjan työnimeksi kutsussa mainittiin *Yhteisötaiteen etiikka*. Kirjoittajiksi kutsuttiin ryhmän jäsenten ohella istunnoissa vieraina

3. Taiteen etiikasta yleisemmin on Suomessa kirjoitettu esimerkiksi teoksissa Reiners & Seppä 1998 ja Julia 2007.

käyneitä tai muuten hankkeen aikana kohdattuja tutkijoita; yhteensä kutsuja lähetettiin noin 25 henkilölle. Antologiassa on 21 kirjoittajaa ja tämä johdanto mukaan lukien 18 artikkelia.

Kirjoituskutsussa annettiin viitteitä siitä, mitä yhteisötaiteen etiikalla voidaan tarkoittaa ja missä tilanteissa sitä joudutaan pohtimaan. Etiikka paikannettiin kutsussa praktiikan eri vaiheissa tapahtuviin arkisiin kohtaamisiin sekä tehtyihin valintoihin ja tietoisuuteen niiden seurauksista.

*Yhteisötaiteilijat ja taideinstituutiot tekevät useita eettisiä ratkaisuja taidehankkeen koko elinkaaren ajan. Etiikka liittyy muun muassa arkipäiväisiin kohtaamisiin, toimintaympäristöjen, teemojen ja kumppanien valintaan, yhteistyön ehtojen määrittelyyn, tekijyydestä sopimiseen, menetelmien ja käsitteiden valintaan, identiteettikysymyksiin ja representaatioiden politiikkaan. Artikkelikokoelma tuo esiin kokemuksia taiteilijoiden ja erilaisten ihmisryhmien kohtaamisista ja neuvotteluista sekä yhteisestä taiteen tekemisen prosessista. Se pohtii eettisiä kysymyksiä taiteilijan, yhteisöjen, yhteistyökumppaneiden, rahoittajien, tutkijoiden ja instituutioiden näkökulmasta.*

Kirjoituskutsussa annetut esimerkit mahdollisista näkökulmista yhteisötaiteen etiikkaan heijastavat AE4-ryhmässä ja taidealalla ylipäättään viime aikoina käydyn eettis-poliittisen keskustelun laajuutta (ks. luettelo alla). Jälkikäteen voi todeta, että liki kaikkia kutsussa mainittuja teemoja vähintäänkin sivutaan kokoelman artikkeleissa. Huolenpito ja vastuunotto ulottuu toimintaan osallistuvista ihmisistä ja taiteilijoista itsestään kaikkeen elolliseen ja elottomaan, tämän päivän toiminnoista menneeseen ja tulevaan. Taiteen nykykeskustelussa eettinen kietoutuu paitsi sosiaaliseen ja kulttuuriseen myös ekologiseen, mikä nousee vahvasti esiin artikkeleissa. Niin ikään moni kirjoittajista viittaa perustaviin taloudellisiin jakoihin niin paikallisella kuin globaalilla tasolla.

*Ekologia ja taiteen talous  
Tekijyys ja tekijänoikeudet*

*Kulttuurien tai alojen väliset kohtaamiset*

*Kohtaamisen etiikka ja vastuullisuus*

*Instituution vastuu*

*Huolenpito yhteistyökumppaneista, haavoittuvista ryhmistä, tulevista sukupolvista, itsestä, ympäristöistä, materiaaleista, teknologioista, menetelmistä ja aineistoista*

*Taiteilijoiden motivaatio, työskentelyolosuhteet ja jaksaminen*

*Yhteistyön kesto ja aika; yhteistyön tila, turvallinen tila*

*Yhteisötaide verkkoympäristössä*

*Inhimillisten ja ei-inhimillisten toimijoiden väliset verkostot*

*Eettiset kysymykset yhteistyössä jonkin osayleisön kanssa*

*Miten taiteilija voi toimia yhdessä ihmisten kanssa, joilla on erilaiset arvot kuin hänellä itsellään? – –*

*Sosiaalisen muutoksen tavoite eettisenä kysymyksenä – –*

*Sukupuolen ja seksuaalisuuden kysymykset*

*Taiteellinen toimintatutkimus ja tutkimusetiikka*

*Taiteen etiikan ja tutkimusetiikan eroavuudet*

*Yhteisötaiteen etiikan opettaminen*

*Erilaisten tietokäsitysten ja tietämisen tapojen kuunteleminen ja esittäminen, tiedollinen oikeudenmukaisuus*

Kirjoituskutsussa ei haettu pelkästään tutkimusartikkeleita vaan myös esimerkiksi dialogeja tai kokemuksellisia tarinoita. Kirjoittajia rohkaistiin toimimaan yhdessä erilaisten yleisöryhmien, sidosryhmien tai ammattiryhmien edustajien kanssa. Kokoelmaan saatiin monentyyppisiä artikkeleita, joiden joukossa on dialogisesti tuotettuja ja draaman muotoon kirjoitettuja. Dialogiin osallistuvat ennen muuta tutkijat ja taiteilija-tutkijat, mutta artikkeleissa kuullaan myös osallistujien—kanssataiteilijoiden—ääntä. Kaikki artikkelit ovat tutkimuksellisia, ja ne on myös vertaisarvioitu. Ennen ulkopuolista vertaisarviointia tehtiin kirjoittajaryhmän keskinäinen kommentointikierros.

Teemojen moninaisuuden ja ristikkäisyyden takia kirjaan ei muodostunut aihepiireiltään selkeästi toisistaan eroteltavia osioita, vaan artikkelit on järjestetty terttumaiseksi rakenteeksi, jossa kullakin artikkelilla on jotain yhteistä sen lähettyvillä

sijaitsevien artikkelien kanssa. Osa teemoista kertautuu kaikissa artikkelissa, kuten yhteisötaidekeskustelulle leimallinen vastuu vallasta ja vapaudesta.

### **Mitä on yhteisötaide—miksi juuri tämä käsite?**

Kirjoituskutsussa määriteltiin yhteisötaidetta, ja tämä määritelmä on syytä esitellä lukijoille, koska se on vaikuttanut siihen, ketkä ovat tunnistaneet kirjahankkeen omakseen. Yhteisötaide ei ole niin vakiintunut ja yksiselitteinen käsite, että sitä ei olisi tarvetta tällaisessa yhteydessä määritellä (vrt. esim. Jussilainen 2019). Kutsussa määritelmä jätettiin tarkoituksellisen väljäksi ja viitteelliseksi, mutta se nojasi vahvasti AE4-ryhmässä jaettuun käsitykseen yhteisöllisen taidetoiminnan ideaaleista. Yhteisötaiteen käsite on tullut määrittelyksi rajaamalla jotain kutsun muotoilujen ja kutsuttujen piirin sisäpuolelle ja jotain ulkopuolelle. Valintoihin ovat vaikuttaneet olennaisesti juuri eettis-poliittiset näkökohdat, jotka kumpuavat kirjan institutionaalista taustasta ja mukana olevien henkilöiden aiemmista tekemisistä ja arvopohjasta.

*Kirjassa yhteisötaide ymmärretään ammattimaiseksi taiteelliseksi työksi, jota taiteilija tekee yhteistyössä toisten ihmisten kanssa joko instituutioissa tai niiden ulkopuolella. Usein se toteutuu hankkeina, joiden linkaari koostuu ryhmän kokoamisesta, suunnittelusta, yhteisestä taiteen tekemisen prosessista ja lopputuloksen esittelystä taidelaitoksessa, julkisessa tai puolijulkisessa tilassa tai tietoverkossa. Toisinaan se toteutuu prosessina, jossa hankkeet leviävät yhteisöissä ja medioissa rihmastomaisesti ja saavat erilaisia muotoja. Joskus se toteutuu kohtaamisina, joista ei jää jäljelle mitään dokumenttia tai esitystä.*

Yhteisötaide-käsitteen käyttäminen kirjoituskutsun ja lopulta myös tämän antologian otsikossa ei ole ollut itsestään selvää. AE4-ryhmä on käynyt jatkuvaa keskustelua kattokäsitteistä ja niiden sivumerkityksistä. Yhteisötaide on kätevyytensä

vuoksi vakiintunut ryhmän keskustelussa, mutta tosiasiasse se viittaa suureen joukkoon konnotaatioiltaan vaihtelevia käsitteitä. Osa ryhmän jäsenistä käytti yhteisötaiteen ja yhteisötaiteilijan nimikkeitä jo ennen ArtsEqual-hanketta, jotkut omaksuivat ne hankkeen aikana, mutta kaikki eivät vieläkään identifioitu niihin. Yhteisötaiteen ohella on tarjolla useita eri tavoin painottuneita, eri diskursseista ja eri taiteenaloilta peräisin olevia käsitteitä, kuten osallistava taide, sosiaalinen praktiikka, sosiaalisesti sitoutunut taide, dialoginen taide ja relationaalinen taide. Antologiassa nousevat esiin näiden ohella esimerkiksi paikkasidonnainen taide, kaupunkitilassa tapahtuva taide ja vankilateatteri.

Moni AE4-ryhmän jäsen voisi luonnehtia omaa toimintaansa englanniksi termillä 'participatory art' mutta suomeksi 'osallistava taide' kuulostaa heistä holhoavalta. Se antaa ymmärtää, että ihmiset kutsutaan osallistumaan johonkin jo olemassa olevaan ja toisten määrittelemään, vaikka tavoitteena on ottaa ihmiset mukaan hankkeisiin mahdollisimman varhaisessa vaiheessa—ja sallia heille myös vaihtoehto olla osallistumatta. Periaatteellista pohdintaa on ryhmässä liittynyt myös soveltava-termiin, jonka konnotaatiot ovat käytyjen keskustelujen perusteella eri taiteenaloilla erilaisia. Ryhmän taiteilijat puhuvat mieluummin taiteen tekemisestä kuin sen soveltamisesta. Soveltavan taiteen käsite tuntuu monien ryhmän taiteilijoiden mielestä sisältävän oletuksen siitä, että oikeaa tai 'soveltamatonta' taidetta tehdään niille yleisöryhmille, jotka ovat ennenkin tottuneet olemaan taiteen kanssa tekemisissä, ja että muita ryhmiä varten taidetta tarvitsisi erikseen 'soveltaa'. Käsitteen käyttäminen ammattitaiteilijoiden työstä tuntuu heistä vähättelevältä. Toisaalta esimerkiksi näyttämötaiteen piirissä 'soveltava teatteri' voi viitata kriittiseen ja radikaaliin taiteen tekemiseen ihmisten ja yhteisöjen kanssa (ks. esim. Preston 2016).

Kamppailusta yhteisötaide-käsitteen parissa kertoo yhden AE4-ryhmään kuuluvan kirjoittajan artikkelin viimeistelyvaiheessa lähettämä sähköpostiviesti:

*[L]iittäessäni kirjoitukseni osaksi yhteisötaidekirjaa, haluan laajentaa ajatusta yhteisötaiteesta ilman, että nimittäisin työtäni yhteisötaiteeksi, tai, tämä onkin kysymys, jota voisi pohtia. Missä määrin tarvitsee tai tarvitseeko sitoutua yhteisötaidekäsitteeseen osallistuakseen kirjan kirjoittamiseen? Olisi kiva kuulla myös, jos mahdollista, miten muut kirjoittajat sitoutuvat siihen ja miten te esittelette kirjoittajien sitoutuneisuuden siihen. Mikä motivoi kaikkia kirjoittajia laatimaan yhteisötaidetta käsittelevä kirja?*

Kirjoittajan pohdinta kertoo siitä, miten suuri merkitys toiminnasta käytetyllä nimikkeellä ja sen konnotaatioilla voi olla. Nimike määrittelee toiminnan tarkoitusta ja kehystä, ja se voi vaikuttaa olennaisesti yhteisöllistä toimintaa harjoittavan taiteilijan identiteettiin. Yhteisö-sana houkuttaa yksiä mutta karkottaa toisia; 'yhteisö' lupaa kokemusta osallisuudesta ja yhteydestä muihin ihmisiin mutta sitä kritisoidaan kaipuusta kuviteltuun, menetettyyn yhteisyyteen. Erilaiset lisämääreet muuttavat yhteisö-termin hyväksyttävämmäksi monelle yhteisötaide-termin epäilevästi suhtautuvalle taiteilijalle—myös useille tämän artikkelikokoelman kirjoittajille. Näitä lisämääreitä ovat esimerkiksi aiemmin mainitut hetkellinen tai väliaikainen yhteisö tai ilmaisuyhteisö, jotka kaikki esiintyvät tässä antologiassa (ks. esim. Lehtosen ja Martinin artikkelit).

AE4-ryhmän periaatteena on ollut, että taidetta ja tutkimusta tehdään yhteisöissä, yhteisöjen kanssa, niiden ehdoilla ja niitä varten. Samaan tapaan kuin osallistavassa antropologiassa tavoitteena on hyödyttää toiminnalla ja sen tuotoksilla keskeisesti yhteisöjä, joiden kanssa työskennellään. Tämä ei kuitenkaan ole aina mahdollista, sillä esimerkiksi julkisen tilan hankkeissa yhteisöt eivät ole selkeästi tunnistettavia, määriteltäviä ja tavoitettavia. Hankkeilla voi myös olla päällekkäisiä tai ristikkäisiä kumppaneita. Mari Martin huomauttaa antologiaan kirjoittamassaan artikkelissa, että yhteisöllisen taiteen yhteisöt eivät aina ole selvärajaisia vaan osittain päällekkäisiä tai sisäkkäisiä yhteenliittymiä, jotka eri tavoin mahdollistavat ja ruokkivat toisiaan ja aiheuttavat toisilleen haasteita—ja joskus myös hankaluuksia.

Ymmärrystä yhteisötaiteen käsitteestä voi muokata myös määrittelemällä 'yhteisö' uudella tavalla. Esimerkiksi yhteisömusiikin tutkija Lee Higgins (2012) ymmärtää sen Jacques Derridan (2000) *hospitalité*-käsitteen kautta seuraavasti:

*'Vieraanvaraisuus' kattaa yhteisön musiikkikäytännön keskeiset piirteet: ihmiset, osallistumisen, paikat, mahdollisuuksien tasa-arvon ja moninaisuuden. Tämä ei tarkoita, että 'yhteisö' tulisi korvata 'vieraanvaraisuudella', vaan termi nostaa esiin yhteisön merkityksen siinä käytännössä, jota kutsutaan yhteisömusiikiksi. Tästä näkökulmasta yhteisö voidaan käsittää 'vieraanvaraisuuden tekona', joka läpäisee kauttaaltaan koko yhteisömusiikin käytännön. –. (Higgins (2012, 104, käänt. SK.)*

Tässä kokoelmassa Taru Elfving, Riikka Haapalainen ja Paul O'Neill tarkastelevat tällaisia nykyaikaisen taiteen kontekstissa tapahtuneita vieraanvaraisuuden tekoja nojaamatta yhteisötaiteen käsitteeseen tai kehukseen. Näissä kolmessa artikkelissa näkökulma ei ole taiteilijan vaan osallistavan nykyaikaisen taiteen tutkijan, kuraattorin tai tuottajan. O'Neillin artikkeli muistuttaa lukijaa siitä, että Suomessa toimii nykyisin monia kosmopoliittisia yhteisöjä, jotka käyttävät keskinäisessä yhteydenpidossaan lähinnä englantia.

AE4-ryhmän pohdintoihin on vaikuttanut vahvasti sen vieraana Suomessakin vuonna 2018 käynyt François Matarasso. Hän aloitti itse toimintansa aikana, jolloin yhteisötaide oli Britanniassa poliittisesti radikaali liike eikä yhteisön käsitettä ymmärretty vain sosiaalisena tai kulttuurisena vaan myös maantieteellisenä. Taiteilijat työskentelivät pitkään, jopa useita vuosia, tietyillä asuinalueilla. Vaikka nämä alueet olivat usein jollain tapaa marginaalisia tai uhanalaisia, toimintaa ei kohdistettu mihinkään erityisryhmiin. Yhteisötaide oli poliittisesti radikaalia ja tavoitteena olivat isot muutokset yhteiskunnassa. Matarasson näkemyksen mukaan yhteisöllinen taiteen tekeminen on sittemmin Britanniassa muuttanut merkittävästi luonnettaan julkisen kulttuuripolitiikan ja rahoituksen takia. Vuonna 2013 Matarasso kirjoitti olevansa pettynyt siihen, että

yhteisötaide oli Britanniassa muuttunut osallistavaksi taiteeksi (*participatory art*), josta olivat karsiutuneet yhteiskunnan muutoksen tavoitteet ja josta oli tullut ”remedialismia” (Matarasso 2013, 216; ks. myös esim. Hope 2017).

Vuonna 2019 pitkän prosessin tuloksena julkaisemassaan *A Restless Art. How participation won, and why it matters* -kirjassa Matarasso kertoo muuttaneensa näkemystään osallistavan taiteen käsitteestä (mt., 10). Nytemmin se toimii hänellä kattokäsitteenä, joka viittaa siihen, että ammattitaiteilijat ja ei-ammattitaiteilijat tekevät yhdessä taidetta (mt., 48). Matarasso tekee kirjassaan eron yhteisötaiteen (*community art*) ja osallistavan taiteen (*participatory art*) välillä. Uudistetussa kehikossa yhteisötaide täyttää osallistavan taiteen kriteerit, mutta sillä on lisäksi poliittisesti radikaaleja tavoitteita. Matarasso luonnehtii käsitteiden eroa kytkemällä ne kulttuuripolitiikan isoihin paradigmoihin: ’osallistavan taiteen’ kulttuurin demokratisoinnin ja ’yhteisötaiteen’ kulttuuridemokratian pyrkimyksiin (mt., 47; paradigmoista ks. esim. Evrard 1997). Tämä jaottelu auttaa hahmottamaan myös ArtsEqual-hanketta, jonka tavoitteet kattavat niin taidepalvelujen saattamisen kaikkien ihmisten ulottuville (kulttuurin demokratisointi) kuin vallan antamisen ihmisille määritellä taide ja harjoittaa sitä itse omien näkemystensä ja halujensa mukaan (kulttuuridemokratia). AE4-ryhmässä on korostunut näistä jälkimmäinen tavoite, mutta etenkin yhteiskunnan suljetuissa laitoksissa, kuten vankiloissa, tehdyt hankkeet ovat pyrkineet myös lisäämään taiteen saavutettavuutta (ks. Koskisen ja Lehtosen artikkelit).

### **Luova ja demokraattinen tila**

Matarasson (2019) näkemys osallistavasta taiteesta liittyy yhä paikkaan tai tilaan, mutta se on irronnut fyysisestä kiinnostuksesta: ”osallistava taide on luova ja demokraattinen tila, jossa voimme tunnistaa, käsitellä, järjestää ja jakaa kokemuksiamme” (mt., 11, käännös SK). Hän näkee ammattitaiteilijan tehtäväksi tässä prosessissa sellaisen tilan muodostamisen, jossa osallistava taide voi tapahtua, minkä jälkeen hän voi vetäytyä ja antaa

muiden ottaa hallinnan (mt., 115). Vaikka yhteisötaiteen ajatellaan olevan sosiaaliin suhteisiin perustuvana immateriaalista, tilallisuus on monella tapaa sille oleellista. Sosiaalinen tila, materiaallinen tila, osallistujien mielentila ja kehollisuus liittyvät siinä tiiviisti yhteen, ja nämä kaikki puolestaan heijastuvat tilassa vaikuttaviin valtasuhteisiin. Antologiassa Kirsi Törmi puhuu kehollisuutta korostavassa artikkelissaan turvallisuudesta osallisuuden ja dialogin mahdollistajana. Anu Koskinen puolestaan kirjoittaa vankilateatterista nojaten relationaaliseen eli suhteeseen sosiologiaan ja Michel Foucault’n tilallisiin käsityksiin. Hän analysoi sitä, miten hänen ja Annukka Valon ArtsEqual-hankkeessa toteuttama taideprojekti pyrki käyttämään vankilan tilaa tavallisuudesta poikkeavalla tavalla ja siten mahdollistamaan kontakteja ihmisten ja ryhmien välillä, jotka yleensä pysyttelevät erillään toisistaan. Minna Heikinaho taas kirjoittaa muun muassa Henri Lefebvreen viitaten kaupunkitilassa tapahtuvista kohtaamisista ja siitä, miten taiteilijoiden ohjaamat aistiretket herkistävät ihmisten ja paikkojen välisiä suhteita.

Kaupunkitutkija Edward Soja julistaa teoksessaan *Thirdspace* (1996), että historiallisen ja sosiaalisen rinnalle tutkimukseen on tuotava kolmantena tarkastelu-ulottuvuutena tila. Sojan kolmannen tilan käsitettä auttaa ymmärtämään se, että hänelle spatiaalinen käänne oli vastausta pitkään jatkuneeseen ontologiseen ja epistemologiseen vinoumaan tai harhaan, joka asetti ajan tilaa tärkeämmäksi ei vain ihmistieteissä vaan myös maantieteessä ja arkkitehtuurissa (ks. Soja 2008). Tässä hän viittasi Foucault’n ajatuksiin, ja ylipäätään Foucault on Lefebvren ohella ollut Sojan keskeinen innoittaja. Soja määrittelee tilallisuuden kolmena eri tasona tai näkökulmana. Niistä kahta ensimmäistä oli tutkimuksen kentällä ollut tapana pitää yhteen-sopimattomina. Ensimmäinen tila tarkoittaa fyysistä, materiaalista ympäristöä. Se on aistein havaittava, ja sen voi määritellä empiirisesti ja mitata objektiivisesti. Toinen tila tarkoittaa kuviteltua, ajateltua, mentaalista tilaa. Kolmannen tilan käsitteen avulla Soja halusi purkaa tämän binaarisen vastakkainasettelun. Kolmas tila sisältää ensimmäisen ja toisen tilan mutta ei sulauta niitä yhteen vaan jättää ne vaikuttamaan toisiinsa ja

viittaamaan myös itsensä ulkopuolelle. Kolmas tila on eräänlainen radikaalisti avoin, dynaaminen pysyvä välitila. Sitä on luonnehdittu kohtaamisten, mahdollisuuksien ja uusien vaihtoehtojen tilaksi. Käsite on vaikeasti tavoitettava mutta samalla mielikuvitusta innoittava. Se on visionäärin ohjelmanjulistus maailman muuttamiseksi. Sojan keskeisiin käsitteisiin kuuluu 'spatiaalinen oikeudenmukaisuus' (ks. Soja 2010).

Kolmannen tilan käsite voi olla peräisin myös kirjallisuuden- ja kulttuurintutkija Homi Bhabhalta (1994). Hänen 'kolmas tilansa' (*third space*) ei ole pelkästään yhtä eikä toista vaan "jotain muuta", se on välitila, joka voi luoda uudenlaisia poliittisia, kielellisiä, kulttuurisia tai taiteellisia merkityksiä. Kuten Sojan käsite, myös tämä kolmas tila on koettu taiteen ja kulttuurin kentällä inspiroivaksi. Bhabha on postkoloniaalin teorian vaikutusvaltaisimpia edustajia, ja hänen keskeisiin käsitteisiinsä kuuluu 'hybridisyys'. Tässä antologiassa kukaan kirjoittajista ei suoraan viittaa Bhabhaan, mutta hänen implisiittisen vaikutuksensa voi nähdä esimerkiksi Jussi Lehtosen artikkelissa. Olli Löytyn (2002, 16) mukaan hybridillä viitataan yleensä uusiin transkulturaalisiin muotoihin, joita syntyy kolonisaation tuottamalla kontaktivyohtyhykkeellä.

*Kyse on siis kahden tai useamman kulttuurin kohtaamisesta, jolle on ollut ominaista jonkin kulttuurin (siirtomaavaltta, metropoli) pitäminen toista (siirtomaa, periferia) parempana ja jossa jälkimmäinen osapuoli on ollut altavastaaajana. (Löytty 2002, 16.)*

"Kolmannen tilan" luominen on usein yhteisötaiteen olennaisia tavoitteita, ja se voidaan nähdä myös sen eettisenä perustana ja kriteerinä. AE4-ryhmän jäsen Katja Thomson (2021) tarkasteli Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa tekemässään väitöskirjassa musiikkiyhteistyötä spatiaalisena taiteellisenä praktiikkana. Hän kysyi, kuinka musiikin korkeakoulutus voi luoda jaettuja musiikillisia tiloja pakolaistaustaisille muusikoille ja musiikkikorkeakoulujen opiskelijoille ja opettajille ja kuinka tällaiset tilat voivat mahdollistaa vastavuoroisen integraation ja

edistää pakolaistaustaisten muusikoiden osallisuutta Suomessa. Tutkimus kohdistui vuosina 2016–2017 toimineeseen *World In Motion* -yhtyeeseen, jonka perustajajäsen ja johtaja Thomson oli. Thomson hyödynsi tutkimuksessaan sekä Sojan että Bhabhan kolmannen tilan käsitteitä.

Yhteisötaidetta tai paikkasidonnaista taidetta ei aina luoda pelkästään pysyvissä tiloissa tai selkeärajaisissa paikoissa, vaan taideprojektit ovat usein nomadisia, liikkuvia ja monipaikkaisia. Esimerkiksi Riikka Haapalaisen artikkelissaan kuvaama Ahmed Ögütin perustama *Hiljainen yliopisto* toteutuu samanaikaisesti monessa paikassa yhteistyössä paikallisten taideinstituutioiden ja useiden yhteisöjen kanssa ja sen toimintaperiaatteet ovat "liikkuvia ja laajenevia".

### Jaettu valta ja tiedollinen oikeudenmukaisuus

Yhteisötaiteen eettis-poliittinen keskustelu kiertyy vääjäämättä kysymykseen, kuinka voidaan varmistaa tasa-arvo ammattitaiteilijoiden ja ei-ammattilaisten kesken, kuinka taideprosessia, tekijyyttä ja tuotoksia koskevaa valtaa voidaan jakaa ja purkaa erilaisia hierarkioita ja erotteluita. Kuinka voidaan ehkäistä, että taiteilija ammattilaisena määrää prosessin kulkua ja määrittelee taiteen? Kuinka vältetään ei-ammattilaistaiteilijoiden ja heidän tuottamansa materiaalin hyväksikäyttö? Kuinka luodaan ja ylläpidetään kaikille avointa, tasa-arvoista ja oikeudenmukaista tilaa? Nämä kysymykset ovat tyypillisiä osallistavassa taiteessa.

Matarasson (2019) määritelmä osallistavasta taiteesta on tarkoituksellisesti suuntaa-antava ja rajoiltaan epätarkka. Hän luonnehtii osallistavaa taidetta ääripäiden avulla: toisessa päässä ovat taideinstituutioon suuntautuvat ja siellä näkyvyyttä hakevat taiteilijavetoiset hankkeet ja toisessa 'hiljainen osallistava taide' (mt., 96). Esimerkiksi taideinstituutiokeskeisistä hankkeista Matarasso ottaa—kenties hieman yllättäen—Suzanne Lacyn, jota hän käyttää osoittaakseen, kuinka osallistuminen on nykytaiteessa usein performatiivista (mt., 56–57). Lacy lanseerasi 1990-luvulla käsitteen "uusi julkisen taiteen lajityyppi" (*new genre public art*), joka on levinnyt laajaan

käyttöön ja johon taideinstituution diskurssissa usein viitataan, kun puhutaan osallistavista teoksista. Käsite viittaa aktivistiiseen, institutionaalisten rakenteiden ulkopuolella tehtävään taiteeseen, joka pyrkii välittömään yhteyteen yleisön kanssa. Lajityypin teokset ovat projektimaisia ja syntyvät dialogissa ihmisten kanssa.

Matarasson käsityksen Lacyn toiminnasta ymmärtää, kun tarkastelee tämän kuvausta siitä, millä tavoin ja missä mitassa yleisön (*audience*) osallistuminen vaikuttaa teokseen (Lacy 1995, 178–179). Kriittisessä luennassa paljastuu, että Lacyn näkemykset ovat hyvin taiteilijakeskeisiä ja että hän rajaa ei-ammattilaisosallistujan roolin tarkoin ja antaa tälle vain vähän valtaa. Lacy kuvaa yleisön osallistumista visuaalisesti sisäkkäisten kehien avulla. Ytimessä ovat teoksen alkusysäyksestä vastuussa olevat henkilöt (taiteilijat). Toisella kehällä ovat yhteistoimintaan ja yhteiskehittämiseen osallistuvat osapuolet, jotka panostavat aikaansa, energiaansa ja identiteettiänsä teokseen ja joilla on siihen osaomistajuus. Nämä voivat Lacyn mukaan olla toisia taiteilijoita tai maallikoita. Heidän panoksensa on välttämätöntä teoksen edistymiselle, mutta sen luonne ei merkittävästi muuttuisi, vaikka joku heistä lähtisi pois. Kolmannella kehällä ovat vapaaehtoiset osallistujat, joille ja joiden kanssa teos toteutetaan, esimerkiksi jonkin alueen asukkaat. Neljännellä kehällä on teoksen välittömästi kokeva yleisö, ja kaikkein uloimpana ovat ne, jotka saavat teoksesta tietoa median tai kertomusten kautta. Lacy korostaa, että osallistujien roolit vaihtelevat teosprosessin aikana ja sama henkilö voi osallistua useisiin eri vaiheisiin ja toimia monissa rooleissa. (Sama.) Lacyn näkemys osallistavan taiteen tekemisestä on pitkälle strukturoitu, ja taiteilijoiden parissa Lacyä on arvostettu, koska teokset pysyvät hyvin hänen hallinnassaan ja niillä on selkeä muoto.

Tässä antologiassa osallistujan rooliin liittyviä eettisiä kysymyksiä käsittelevät Kaija Kaitavuori sekä Satu-Mari Jansson ja Krista Petäjäjärvi. Kaitavuori esittää tutkimuksessaan *The Participant in Contemporary Art* (2018), että osallistuja on uusi rooli nykytaiteessa. Hän on kehittänyt typologian, jonka avulla osallistujan roolia voi hahmottaa sen perusteella, missä prosessin

vaiheessa hän tulee mukaan ja kuinka paljon päätäntävaltaa hänelle annetaan. Tässä antologiassa Kaitavuori jäsentää erilaisia sopimustyyppisiä, joita osallistava taide synnyttää—niin kirjallisia kuin kirjoittamattomia. Kaitavuori sanoo osallistavassa taiteessa olevan kyse sosiaalisesta tilanteesta pikemmin kuin esteettisestä objektista, ja Matarasson lailla hän näkee yhteisötaiteen osallistavan taiteen pisimmälle vietyinä muotona. Osallistavassa taiteessa syntyvien sosiaalisten ja myös taloudellisten suhteiden kuvaamisen työkaluna hän käyttää sopimuksen käsitettä. Kaitavuori ei pidä vallan tasajakoa osallistavan taiteen eettisyyden mittarina vaan sen tilanteen avoimuutta ja selkeyttä, jossa osallistujat tekevät päätöksiään.

Taru Elfving ulottaa artikkelissaan taidehankkeiden osapuolet ja vaikutusten kohteet inhimillisten yhteisöjen ulkopuolelle. Hänen mukaansa hyvät aiheet eivät enää riitä luvaksi käyttämään yhteisöjä tai ekosysteemejä taiteen resursseina. Myös Mari Martin viittaa kirjoituksessaan ei-inhimillisiin toimijoihin. Elfving nojaa Isabelle Stengersin (2018) peräänkuuluttamaan ”kosmopolitiikkaan”, jossa vaikutuksia pitää arvioida laajasti ja päätöksiä tehdä kaikkien niiden osapuolten läsnä ollessa, joihin niillä on vaikutuksia.

Nykytaiteen piirissä tapahtuvia osallistavia teoksia arvoitellaan herkästi ulkoapäin osallistujien hyväksikäytöstä ja riistosta. Kaitavuori kehottaa kiinnittämään huomiota siihen, onko osallistujien kanssa tehty sopimus selkeä ja ovatko he ymmärtäneet, missä he ovat mukana. Osallistujien tilanne ja motiivit vaikuttavat olennaisesti eettiseen arviointiin. Johanna Lecklin puhuu ”osallistujien tietoon perustuvasta suostumuksesta” artikkelissaan, joka käsittelee elokuvantekijän ja vammaisaktivistien välistä valtasuhdetta dokumentaarisen elokuvan tekemisen yhteydessä. Valtasuhteet olivat tässä tapauksessa kiistatta epäsymmetriset, mutta vammaisaktivistit puolustivat elokuvaa, jota julkisuudessa kritisoitiin eettisestä näkökulmasta. He eivät olleet passiivisia uhreja vaan aktiivisia toimijoita, ja elokuvanteon eettisyyttä arvioitaessa on tärkeää ottaa heidän näkökantansa huomioon. Satu-Mari Jansson ja Krista Petäjäjärvi kertovat artikkelissaan sen sijaan tapauksesta, jossa eettisyyden

arviointi—tai moraalin kyseenalaistaminen—vaikuttaa suoraviivaisemmalta. Siinä haavoittuvassa tilassa olevia maahanmuuttajia huijattiin julkisessa tilassa tapahtuneessa taideteoksessa uskomaan, että suomen kielen oppimiseen olisi tarjolla ihme-lääke. Osallistujille ei missään vaiheessa kerrottu, että kyse oli taideteoksesta, ja taiteilija otti huijaukseen mukaan myös avustajansa, jotka kokivat tilanteen epämukavaksi.

Useassa antologian artikkelissa käsitellään tekijyyden jakamista ja siitä sopimista yhteisötaiteessa. Tämä on yksi keskeisistä kohdista, joissa yhteisötaide asettuu yksilötaiteilijäkäsitystä vastaan. Mari Martin käsittelee artikkelissaan tekijyyden eettisiä kysymyksiä usean taiteilijan yhteistyössä, jota tehdään kaupunkitilassa. Oman tuotantonsa retrospektiivisessä tarkastelussa Minna Heikinaho puolestaan pohtii tekijyyden jakamista suhteessa sekä kaupunkihankkeiden osallistujiin että muihin taiteilijoihin. Anu Koskisen artikkelissa nousevat esiin keinot, joilla voi vahvistaa vankilateatterihankkeen osallistujien toimijuutta ja omistajuutta prosessiin ja sen tuotoksiin.

Vallan jakamisen vaade yhteisötaiteessa koskee olennaisesti myös tietoa ja tietämystä. Epistemologisella etiikalla tarkoitetaan erilaisten tietokäsitysten ja tietämisen tapojen kuuntelemista, esittämistä ja kunnioittamista, siis tiedollista oikeudenmukaisuutta (ks. esim. Guishard ja muut 2018). Epistemologiset teemat nousevat keskeisesti esiin kehitysyhteistyön kontekstissa ja alkuperäiskansojen parissa yhteistyötä tehneiden Lea ja Pekka Kantosen artikkelissa, joka nojaa muun muassa postkolonialistiseen teoriaan. Heidän laillaan monet taiteilijat ja tutkijat kyseenalaistavat tänä päivänä asemaansa, tietämystänsä ja näkökulmaansa. Esimerkiksi Riikka Haapalainen toteaa artikkelissaan kantavansa ruumiissaan ja kirjoituksessaan valkoisten etuoikeutettujen yliopisto-, yhteiskunta- ja taidekäsitystä. Taru Elfving viittaa tiedon paikantamisen vaatimukseen (Haraway 1988), joka voidaan ymmärtää vahvasti poliittisena ja eettisenä. Saara Jäntin, Riku Laakkosen ja Marja-Liisa Honkasalon artikkelissa puolestaan tietämättömyys saa radikaalin merkityksen, ja Riikka Haapalainen puhuu hiljennettyjen tiedon puolesta. Paul O'Neill keskittyy artikkelissaan pohtimaan

sitä, miten nykytaiteen instituutio voi konkreettisesti tilaansa ja tietoaan jakamalla haastaa yhteiskunnassa vallitsevia ennakkoluuloja ja eriarvoisuuksia.

### Eettisen ja esteettisen suhde yhteisötaiteessa

Visuaalisen taiteen tutkija-kriitikko Claire Bishop päätyi käyttämään teoksessaan *Artificial Hells* (2012) käsitettä osallistava taide (*participatory art*) post studio -käytännöistä, joihin viitataan useilla eri termeillä, kuten sosiaalisesti sitoutunut taide, yhteisöpohjainen taide, dialoginen taide, kollaboratiivinen taide tai sosiaalinen praktiikka (mt., 1). Bishop hyödyntää teoksessaan teatterin ja performanssin diskurssia ja ymmärtää osallistumisen tarkoittavan, että ihmiset ovat teosten keskeinen taiteellinen väline (*medium*) ja raaka-aine (*material*) (mt., 2). Vaikka Bishopin näkemykset sotivat monissa kohdin yhteisötaiteen eetosta vastaan, hän esittää teoksessaan huomioita, jotka auttavat hahmottamaan paitsi sitä, miksi yhteisötaiteen yhteydessä puhutaan niin paljon etiikasta, myös sitä, miksi etiikan tähdentäminen aiheuttaa yhteentörmäyksiä taidekentän arvojen kanssa.

Bishop (2012) toteaa, että nykytaiteessa on tapahtunut paitsi sosiaalinen myös eettinen käänne. Hän esittää provosoivasti, että osallistavan taiteen arvioinnissa keskeiseksi kriteeriksi on tullut eettinen hyväksyttävyyys ja että arviointi keskittyy hankkeissa toteutuvan yhteistyön laatuun ja nostaa esiin pienimmätkin riiston merkit. Häntä häiritsee, että huomio kiinnittyy tällöin lopputuotoksen sijaan prosessin laatuun tai prosessista itsestään tulee lopputuotos. (Mt., 19.) Bishop huomauttaa myös, että eettinen arviointi kohdistuu ihmisten väliseen vuorovaikutukseen eikä pohdi poliittisella tasolla yhteiskunnallista oikeudenmukaisuutta (mt., 25). Hän itse pyrkii teoksessaan löytämään tapoja arvioida osallistavaa taidetta niin, että keskiössä olisivat prosessin tuottamat merkitykset eikä pelkästään itse prosessi (mt., 9). Hänen tavoitteenaan on päästä tarkastelemaan osallistavaa taidetta esteettisestä (*aisthesis*) näkökulmasta, ja hän tarkoittaa esteettisellä autonomista sfääriä, regiimiä, jolla



käytettävät arviointikriteerit eivät ole palautettavissa esimerkiksi rationaaliseen tai eettiseen (mt., 18). Bishop pyrkii edistämään sosiaalisen praktiikan arviointia taiteena ja siksi erotamaan esteettisen eettisestä.

Bishopin pyrkimykset ovat taideinstituutiokeskeisiä, ja hänen saattaisi olla vaikea ymmärtää François Matarasson (2019, 94–95) näkemystä, että osallistavalla taiteella on oma estetiikkansa, ja monen tämän antologian kirjoittajan käsitystä, että esteettinen ja eettinen sekoittuvat olennaisesti yhteisötaiteessa. Usea heistä harjoittaa yhteisötaidetta siinä muodossa, jota Matarasso (2019, 19) kutsuu hiljaiseksi, jolloin tavoitteena ei ole rakentaa tekijänimeä eikä nousta taideinstituution tietoisuuteen tai ylipäättään julkiseen näkyvyyteen. Minna Heikinaho esimerkiksi on luopunut nimensä käyttämisestä yhteisöllisten taidetuotantojensa yhteydessä. Bishopin pyrkimys vähentää huomiota prosessilta ei myöskään käy yksiin yhteisötaiteilijoiden näkemysten kanssa. Matarasso (2019, 11) esimerkiksi toteaa, että yhteisötaiteessa matka on aina yhtä tärkeä kuin päämäärä.

Antologia rakentuu ajatukselle, että esteettinen ja eettinen ovat yhteisötaiteessa niin olennaisesti ja määritelmällisesti yhteen kietoutuneita, että olisi keinotekoista erottaa ne arvioinnissa ja virheellistä jättää eettinen ulottuvuus huomiomatta. Antologiaan kirjoittavista taiteilija-tutkijoista esimerkiksi Riikka Talvitie toteaa, että ”säveltäjän siirtyminen yhteisötaiteen alueelle tarkoittaa konkreettisesti astumista vieraalle maaperälle, jota olen kutsunut esteettisen ja eettisen rajapinnaksi”. Hän käyttää myös ilmaisua ”yhteisötaiteen toisenlainen estetiikka”. Tanssija-tutkija Kirsi Törmi puolestaan esittää artikkelissaan Richard Shustermaniin nojaten, että kehollisuudessa esteettistä ja eettistä ei voida erottaa toisistaan.

### **Taiteen vapaus ja taiteen käsitteen avoimuus**

Kysymys taiteen vapaudesta nousee esiin useasta näkökulmasta, kun keskustellaan yhteisötaiteesta. Siinä taideprosessiin ja sen lopputuotoksiin vaikuttavat ammattitaiteilijoiden ohella ei-ammattilaiset—kuten yhteisötaiteessa määritelmällisesti

tulee tapahtua—, ja lisäksi hankkeiden rahoittajat ja toimeksiantajat esittävät omia toiveitaan, odotuksiaan ja vaatimuksiin. Monesti väitetään, että pyrkimys palvella taiteen ulkoisia tavoitteita, kuten saada ei-ammattilaisten osallistumisen kautta aikaan erilaisia toivottuja sosiaalisia vaikutuksia, syö taiteen vapautta ja uhkaa muuttaa prosessin ja sen lopputuloksen joskin muuksi kuin taiteeksi. Antologian kirjoittajat eivät välttämättä ymmärrä taiteen vapautta eivätkä myöskään taiteen tekemisen ja sosiaalisten vaikutusten yhteyttä tämän logiikan mukaisesti. Kun esimerkiksi säveltäjä-tutkija Riikka Talvitie asettaa vapauden tavoitteekseen yhteisöllisessä tekemisessä, hän ei tarkoita sillä niinkään taiteilijan vapautta tai omaa taiteellista vapautta vaan ”sellaista taiteen tekemistä, jossa lopputulosta ei määritellä etukäteen”.

Talvitien käsitys vapaudesta käy yksiin usean muun kirjoittajan näkemykseen siitä, millainen tekeminen yhteisöjen kanssa on taidetta. Tällöin taide on toiminnan tavoite, ei esimerkiksi hankkeisiin osallistuvien henkilöiden itsetunnon vahvistaminen tai sosiaalisten siteiden rakentuminen asuinalueen sisällä. Kun taide ymmärretään avoimeksi käsitteeksi, sille ei voi määrätä suoria sosiaalisia tavoitteita vaan se ottaa oman suuntansa kuskakin yksittäisessä tapauksessa. Kaija Kaitavuori viittaa artikkelissaan ”taiteen arvaamattomaan perusluonteeseen”. Esitys-taiteilija-tutkija Mari Martin puolestaan kirjoittaa seuraavasti:

*[J]os toiminnan päämääränä on taide, toiminta ei silloin voi ottaa päämääräkseen samalla jotakin tietynlaista muutosta toimintaan osallistuville. Tämä johtuu siitä, että taide on avoin käsite. Taide voi tuottaa sivutuotteena esimerkiksi ratkaisun johonkin sosiaaliseen ongelmaan, mutta ratkaisun löytäminen ei voi olla pääasia.*

Taiteen avoimuus merkitsee samalla sitä, että taiteilija ei voi taata, että yhteisöllisellä taiteen tekemisellä saavutetaan tiettyjä etukäteen asetettuja sosiaalisia tavoitteita. Jussi Lehtonen toteaa artikkelissaan, että taiteen tekeminen perustuu aina riskinottoon ja taiteelliset teot vaikuttavat eri yksilöihin

eri tavoin. Marja-Liisa Honkasalo vertaa yhteisötaidetta etnografiaan: ”kenttätyö on astumista jonnekin, mistä ei voi tietää, mihin se johtaa tai mitä se tuo tullessaan”. Toivottuja vaikutuksia voi yksilöiden tai ryhmien tasolla olla syntymättä lainkaan, tai niitä saattaa syntyä aivan poikkeuksellisen paljon, ja ne voivat syntyä heti tai vasta pitkän ajan päästä. Hyödylliset vaikutukset voivat olla alkuperäisen hahmotuksen mukaisia tai aivan odottamattomia, ja myös kielteisten vaikutusten mahdollisuuteen on varauduttava. Pohtiessaan taiteen ja sosiaalityön eroja teoksessaan *Education for Socially Engaged Art* Pablo Helguera (2011, 35) toteaa, että taide on kriittistä ja refleksiivistä ja näihin ominaisuuksiin pyrkiessään se voi ironisoida, provosoida ja aiheuttaa jännitteitä. Monesti jännitteet purkautuvat taiteen tekemisen prosessissa ja tuottavat jotain uutta ja hedelmällistä.

### **Taloudelliset, poliittiset-hallinnolliset ja institutionaaliset kehykset**

Useassa artikkelissa puhutaan yksittäisistä projekteista koostuvasta toiminnasta, ohjelmallisesta rahoituksesta, rahoittajien ja toimeksiantajien toiveista ja toimintaympäristön asettamista ehdoista. Mitä vahvemmin osallistavassa ja yhteisötaiteessa pidetään kiinni taiteen käsitteen avoimuudesta ja mitä enemmän valtaa annetaan osallistujille prosessin jokaisessa vaiheessa suunnittelusta lähtien, sitä todennäköisemmin yhteisöllinen toiminta voi liikkeelle lähdettyään alkaa suuntautua ohi rahoittajien tavoitteiden ja alkuperäisten hankesuunnitelmien. Käytännössä ennen projektin aloittamista rahoittajat ja toimeksiantajat kuitenkin tekevät yleensä jo niin monia liikku- mavaaraa rajoittavia päätöksiä, että osallistujalle ei välttämättä jää mahdollisuutta päättää muusta kuin siitä, osallistuako vai ei, kuten Matarasso (2019, 109) toteaa.

Niin kuin hänen tuoreimman kirjansa otsikko *A Restless Art* paljastaa, Matarasso pitää osallistavan taiteen ominaispiirteensä ”levottomuutta”. Samansukuisesti Mari Martin puhuu artikkelissaan ”tempoilusta”. Tämä rauhattomuus, avoimuus, määrittelemättömyys ja ennakoimattomuus käy huonosti yksiin

uusliberalistisen hallinnon ja talouden vaatimusten kanssa. Kirjoittajat esittävät huolensa niin taiteen kuin tieteenkin perustutkimuksen tulevaisuudesta näissä rahoituksen ja arvostuksen raameissa. Taru Elfving kaipaa katkonaisten projektien sijaan mahdollisuuksia pitkäjänteiseen taiteelliseen työskentelyyn ja hitaisiin prosesseihin, joiden lopputulos on ennalta määrittelemätön. Hänelle pitkäaikainen sitoutuminen paikkoihin, yhteisöihin tai prosesseihin on syvästi eettinen tavoite.

Artikkelikokoelmassa yhteisötaiteen pyristelystä tutkimushankemaailman kehyksessä kirjoittavat Saara Jäntti, Riku Laakkonen ja Marja-Liisa Honkasalo. Puheenvuoroissaan tässä draaman muotoon kirjoitetussa artikkelissa Honkasalo poh- tii taiteen vaikuttavuutta ja sen mittaamisen mahdollisuuksia (tai mahdottomuutta). Hankemaailma edellyttää raportointia rahoittajille ja vaikutusten osoittamista yleensä samanlaisilla kvantitatiivisilla mittareilla kuin muilla yhteiskunnan sekto- reilla. Myös Pekka Kantonen käsittelee artikkelissaan taiteen vaikutusten ja hankkeiden vaikuttavuuden kysymyksiä. Hän pyrkii kehittämään arviointitapoja ja mittareita taiteellisen tut- kimuksen kautta esimerkkinään esitystaiteen festivaali *Baltic Circle*. Kantosen artikkelissa korostuu eettisenä lähtökohtana moniäänisyyden ja erimielisyyden kunnioittaminen. Samalla erityisyyden vaaliminen asettuu yleistettävyyden, tuotteista- misen ja sovellettavuuden vaatimuksia vastaan.

Yksi yhteisötaiteen institutionaalisista kehyksistä on yliopis- tomaailmassa tehtävä taiteellinen tutkimus. Mari Martin käsit- telee artikkelissaan tutkimuksen ja taiteen tekemisen yhteen sovittamista. Kun samassa hankkeessa on mukana vapaita tai- teilijoita ja yliopistokehyksessä taiteellista tutkimusta tekeviä taiteilija-tutkijoita, jaettu, kollektiivinen, anonyymi tekijyys voi nousta tutkimuseettiseksi ongelmaksi. Tutkimuseettikan vaa- timukset nousevat esiin myös useassa muussa taiteelliseen tutkimukseen liittyvässä kirjoituksessa, kuten Anu Koskisen (vankilakonteksti) ja Lea ja Pekka Kantosen (alkuperäiskansa- konteksti) artikkeleissa.

Nyky-yhteiskunnan olennaisiin instituutioihin kuuluvat myös professiot, joita luonnehtivat muun muassa tiukat tutkintoihin

ja sertifikaatteihin perustuvat sisäänpääsyvaatimukset, ammattilliset standardit ja eettiset koodistot (ks. esim. Abbott 1988). Tämän tyyppistä professionaalista erikoistumista on kaihdettu taiteen kentällä, jossa on pidetty yllä käsitystä, että sisäänpääsyyn vaaditaan ainoastaan lahjakkuutta. Näkemys liittyy taiteen kentällä vallitsevan logiikan määrittelyyn muista yhteiskunnan osa-alueista, kuten taloudesta ja byrokratiasta, selkeästi erotuvana. (Ks. esim. Karttunen 2002, 60–61). Artikkelikokoelma kuitenkin osoittaa, että kysymys taiteilijoiden professionaalisuudesta ja ammattikunnan eettisistä ohjenuorista nousee esiin, kun taidetta tehdään ei-ammattilaisten kanssa ja esimerkiksi hoitolaitoskontekstissa. Moni taiteilija tekee näissä ympäristöissä vahvasti eettisistä lähtökohdista omanlaistaan hoiva- ja huolenpitotyötä ja pohtii sitä, miten taiteilijan ammattitaito parhaimmillaan toteutuu moniammatillisessa yhteistyössä.

Esineteatteria saattohoitoympäristössä tekevä Riku Laakkonen toteaa artikkelissaan, että taiteilijan on hyvä tunnistaa erilaisten säädösten ja eettisten ohjeiden luomat kehykset, koska ne auttavat oman työn rajaamista. Taiteilijana hän pyrkii pysyt- täytymään vapaana laitoksen tarjoamista rooleista ja antamaan tilaisuuden tavanomaiseen inhimilliseen vuorovaikutukseen. Tuomo Kangasmaa ja Merja Männikkö refleктоivat artikkelis- saan Kangasmaan residenssityöskentelyä hanketyön ajallisessa ja sosiaalisessa kehyksessä. He toteavat taiteilija-asiantuntijoi- den eettisten ohjeiden tarpeen ja ymmärtävät taiteilijan työskentelyn mielenterveystyön päivätoiminnan ja kehitysvammaisten toimintakeskuksen asiakkaille tarjottuna julkisena palveluna. Toiminnalle asetetaan projektitasolla tavoitteita ja niiden toteu- tumista mitataan. Näissäkin reunaehdoissa ”taide prosessina etsii yhteisössä tuloksista ja tavoitteista vapautettuja tiloja”.

### **Tilanteista ja jatkuvaa harjoitetta**

Tämä antologia ei tarjoa kodifointia yhteisötaiteen eettisistä ohjeista. Artikkelit päinvastoin johdattavat päätelmään, että ei ole edes ajateltavissa, että yhteisötaiteelle luotaisiin universaalit säännöt ja periaatteet, joita noudattamalla taattaisiin toimin-

nan eettisyys. Yhteisötaiteen etiikkaa eivät ratkaise ulkokohtai- set ohjeistukset, vaikka niistä voi olla hyötyä oman toiminnan reflektoinnissa.

Yhteisötaiteen etiikka on olennaisesti ”singulaarista” ja ”situationaalista” (vrt. Gielen 2014). Saara Jäntti, Riku Laak- konen ja Marja-Liisa Honkasalo toteavat artikkelissaan, että etiikka näkyy tilanteisesti jokapäiväisissä käytännöissä. Tilan- teisuus on myös sitä, että yhteisötaide tapahtuu usein jonkin institutionaalisen rahoitus- ja toimintaympäristön rajoissa. Vankilateatteria tehnyt Anu Koskinen toteaa artikkelissaan: ”Etiikka näkyy käytännöllisissä valinnoissa ja toisaalta käytän- nöt olosuhteet vankilassa ohjaavat sitä, kuinka eettisiä ratkai- suja voi kehittää ja toteuttaa”.

Jussi Lehtonen kirjoittaa artikkelissaan, että eettisyys näyt- täytyy kaikille erilaisena eikä sitä voi koskaan lopullisesti mää- ritellä. Singulariteetti ei kuitenkaan tarkoita, että taiteen ei tar- vitse alistua millekään eettisille periaatteille, että sillä olisi aivan oma etiikkansa tai että taiteilija voisi luoda yhteisöjen kanssa toimiessaan itselleen oman eettisen säännöstön piittaamatta kyseisen yhteisön tai muun yhteiskunnan näkemyksistä.

Riikka Haapalaista mukaillen voisi muotoilla, että yhteisö- taiteen etiikka on jatkuva harjoite. Se ei ole joukko mekaanisesti noudatettavia sääntöjä, eikä siksi riitä myöskään epämääräi- nen hyvää tahtova asenne. Saara Jäntin, Riku Laakkosen ja Marja-Liisa Honkasalon näkemyksen mukaan yhteisötaiteen etiikka nojaa olennaisesti tietämättömyyteen. Se on jatkuvaa harjoitetta, jossa avaudutaan oudolle tiedolle ja altistutaan eri- laisuudelle. Se on omien piintymien tunnistamista ja poisoppi- misen pyrintöä. Se on toiseuden ja erityisyyden tunnistamista ja kunnioittamista. Riikka Haapalaisen sanoin se on solidaari- suuden tekoja.

Etiikka on yhteisötaiteessa jatkuvaa pyrkimystä, joka ei kos- kaan saavuta tavoitettaan, ja se on samalla keskeinen yhteisö- taiteen liikkeelle paneva ja ylläpitävä voima. Tuomo Kangas- ma ja Merja Männikkö sanovat, että etiikka ei koskaan tule käytännön tasolla valmiiksi. Siksi myös yhteisötaide on pitkä eikä sen harjoittamiselle näy loppua.

*Kiitämme antologian kirjoittajia, sen suunnitteluun osallistuneita ArtsEqual-hankkeen nelosryhmän jäseniä sekä artikkelikäsitteiden vertaisarvioijia.*

*Tämä kirja on toimitettu osana Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston Tasa-arvoinen yhteiskunta -ohjelmasta rahoitettua ArtsEqual-hanketta (hankenumero 314223/2017).*

## LÄHTEET

- Abbott, Andrew. 1988. *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*. Chicago: Chicago University Press.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. Lontoo: Routledge.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Lontoo & New York: Verso.
- Derrida, Jacques. 2000. *Of hospitality. Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*. Käänt. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press.
- Evrard, Yves. 1997. "Democratizing Culture or Cultural Democracy?" *The Journal of Arts Management, Law, and Society* 27(3): 167–175.
- Gielen, Pascal. 2014. "Situational Ethics: An Artistic Ecology." Teoksessa *The Ethics of Art: Ecological Turns in the Performing Arts*, toim. Guy Cools ja Pascal Gielen, 17–40. Amsterdam: Valiz.
- Guishard, M. A., Halkovic, A., Galletta, A., & Li, P. 2018. "Toward Epistemological Ethics: Centering Communities and Social Justice in Qualitative Research." *Qualitative Social Research* 19 (3). <https://doi.org/10.17169/fqs-19.3.3145>
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14 (3): 575–599.
- Helguera, Pablo. 2011. *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books.
- Higgins, Lee. 2012. "The Community in Community Music." Teoksessa *The Oxford Handbook of Music Education*, Volume 2, toim. Gary McPherson ja Graham Welch, 104–119. New York: Oxford University Press.
- Hope, Sophie. (2017). "From Community Arts to the Socially Engaged Art Commission." Teoksessa *Culture, Democracy and the Right to Make Art. The British Community Arts Movement*, toim. Alison Jeffers ja Gerri Moriarty, 203–221. Lontoo: Bloomsbury.
- Ilmola-Sheppard, L., Rautiainen, P., Westerlund, H., Lehikoinen, K., Karttunen, S., Juntunen, M.-L. & Anttila, E. 2021. *ArtsEqual: Tasa-arvoinen taide- ja taidekasvatus peruspalveluiden suuntana*. Helsinki:

- Taideyliopiston CERADA.
- Johansson, Hanna. 2016. "Yhteisön haastajien esiinmarssi." Teoksessa *Paikan tuntu*, toim. Antti Möller, 170–173. Helsinki: Maahenki.
- Jula, Jari, toim. 2007. *Taiteen etiikka*. Turku: Areopagus.
- Jussilainen, Anna. 2019. "Yhteisötaide—historiaa, määrittelyä ja käytäntöjä." Teoksessa *Yhteisö ja taide: teemoja ja näkökulmia 2000-luvun taiteilijan laajentuneeseen toimintakenttään*, toim. Kirsi Monni ja Kirsi Törmi. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 71. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Haettu 15.7.2021. <https://disco.teak.fi/yhteiso-ja-taide/yhteisotaide-historiaaamaarittelya-ja-kaytantoja/>
- Kaitavuori, Kaija. 2018. *The Participant in Contemporary Art: Social Relationships And Artistic Practice*. Lontoo & New York: I.B.Tauris.
- Kantonen, Lea. 2007. "Tahroja esityksessä. Yhteisötaiteen etiikkaa." Teoksessa *Taiteen etiikka*, toim. Jari Jula, 37–72. Turku: Areopagus.
- Karttunen, Sari. 2017. "Laajentuva taiteilijuus—yhteisötaiteilijoiden toiminta ja identiteetti hybridisaatio-käsitteen valossa." *TAHITI* 1/2017. <http://tahiti.fi/01-2017/tieteelliset-artikkelit/laajentuva-taiteilijuus-%E2%80%93yhteisotaiteilijoiden-toiminta-ja-identiteetti-hybridisaatio-kasitteen-valossa/>
- Karttunen, Sari. 2002. *Taiteilijan määrittely: Refleksiivisyyden esteitä ja edellytyksiä taidepoliittisessa tutkimuksessa*. Joensuu: Joensuun yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja 53.
- Karttunen, Sari & Houni, Pia. 2018. "ArtsEqual 2015–2021: The challenges of a Large-Scale Research Initiative in Finland." *Conjunctions* 5(1): 1–11.
- Karttunen, Sari, Rautiainen, Pauli, Lehtonen, Jussi, Teikari, Anne, Sandal, Gökçe, Pöyhönen, Sari & Haapakangas, Eeva-Leena. 2017. "Taiteilija turvapaikanhakijana ja kansainvälisen suojelun kohteena." *ArtsEqual Policy Brief* 4/2017. Haettu 28.7.2021. [https://www.artsequal.fi/documents/14230/0/PB\\_vainotut\\_taiteilijat/fbe10926-9fc1-4cbe-beae-daa10ec977d1](https://www.artsequal.fi/documents/14230/0/PB_vainotut_taiteilijat/fbe10926-9fc1-4cbe-beae-daa10ec977d1)
- Kwon, Miwon. 2002. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts: MIT Press.
- Lacy, Suzanne. 2007. *Mapping the terrain. New genre public art*. Winnipeg: Bay Press.
- Lehtonen, Jussi. 2015. *Elämäntunto: näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön*. Acta Scenica 43. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Lehtonen, Jussi & Pöyhönen, Sari. 2018. "Documentary theatre as a platform for hope and social justice." Teoksessa *Critical Articulations of Hope from the Margins of Arts Education*, toim. Eeva Anttila ja Anniina Suominen, 32–45. Lontoo: Routledge.
- Löytty, Olli. 2002. "Hybridin haaste ja postkoloniaali teoria." *niin & näin* 1/2002, 16–17.
- Matarasso, François. 2019. *A Restless Art. How participation won, and why it matters*. Lissabon & Lontoo: Calouste Gulbenkian Foundation.
- Matarasso, François. 2013. "All in this together": The depoliticization of community art in Britain, 1970–2011." Teoksessa *Community, Art,*

- Power: Essays from ICAF 2011*, toim. Eugene van Erven, 214–240. Rotterdam: RWT.
- Mouffe, Chantal. 2013. *Agonistics: Thinking the world politically*. New York: Verso Books.
- NOAH (National Organization for Arts in Health, US). 2018. *Code of Ethics for Arts in Health Professionals*. Version 1. Haettu 30.6.2021. <https://thenoah.net/wp-content/uploads/2018/10/NOAH-Code-of-Ethics-and-Standards-for-Arts-in-Health-Professionals.pdf>
- Preston, Sheila. 2016. "Pedagogies: Critical Facilitation." Teoksessa *Applied Theatre: Facilitation*, toim. Sheila Preston, 17–31. Lontoo: Bloomsbury.
- Reiners, Ilona & Seppä, Anita, toim. 1998. *Etiikka ja estetiikka*. Helsinki: Gaudeamus.
- Soja, Edward. 2010. *Seeking Spatial Justice*. Minneapolis & Lontoo: University of Minnesota Press
- Soja, Edward. 1996. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell.
- Suomen Akatemia. 2021. "Tasa-arvoinen yhteiskunta (EQUA)." Haettu 15.9.2021. <https://www.aka.fi/suomen-akatemia-vanha/strategisen-tutkimuksen-rahoitus2/ohjelmat-ja-hankkeet/tasa-arvoinen-yhteiskunta/>
- Suoranta, Juha & Ryytänen, Sanna. 2014. *Taisteleva tutkimus*. Helsinki: Into Kustannus.
- Turun ammattikorkeakoulu. 2021. "Call for papers: Nordic Arts & Health Research Network meeting 7–8 June, 2021." Haettu 1.9.2021. <https://nordicartshealth.turkuamk.fi/yleinen/call-for-papers-nordic-arts-health-research-network-meeting-7-8-june-2021/>

Riikka Talvitie

## SÄVELTÄMINEN JA YHTEISÖTAIDE ESTEETTISEN JA EETTISEN RAJAPINNALLA



Tämän artikkelin taustalla on ihmetykseni siitä, miten kaukana nykysäveltäjän ja yhteisötaiteilijan toimintaympäristöt ovat toisistaan. Ikään kuin näiden kahden taiteilija-ammatin välissä ammottaisi avara kuilu. Miksi säveltäminen ei avaudu yhteisötaiteelle? Lähden etsimään syitä ammattikuvien eriytymiseen määrittelemällä ensin säveltämistä ja säveltäjän ammattia. Tämän jälkeen pyrin löytämään yhteisötaiteen lähtökohdista sellaisia piirteitä, jotka toisaalta haastavat musiikkialan vahvoja institutionaalisia rakenteita sekä vakiintuneita käytäntöjä (taiteellisia, pedagogisia ja osallistavia) ja jotka toisaalta tarjoavat uudenlaisia tapoja ajatella taiteentekemistä sosiaalisina kohtaamisina. Tärkeänä yhteisöllisenä päämääränä pidän taiteen tekemistä, jossa lopputulosta ei lukita etukäteen, vaan se syntyy keskustelun tuloksena.

Esittelen muutamia toteutuneita yhteisöllisiä sävellyshankkeita, joiden avulla on mahdollista tarkastella säveltäjän erilaisia rooleja musiikkialan instituutioissa. Esimerkit nostavat esiin myös eettisiä kysymyksiä, jotka liittyvät muun muassa tekijyyteen, projektin lopputulokseen ja dokumentaatioon.

Säveltämisen ja yhteisötaiteen mahdollisia yhteistyömuotoja pohdittaessa on erityisesti avattava kysymystä yhteisön yhteisistä esteettisistä arvoista taiteen tekemisen etiikan kannalta. Miten kunkin musiikinlajin esteettiset arvot määräytyvät, on tässä yhteydessä laaja mutta samalla olennainen keskustelunaihe. Voiko nykymusiikin tiukka esteettinen raami olla esteenä säveltäjien yhteisöllisten työskentelytapojen toteutumisessa klassisen musiikin alueella?

*Yhdenvertaisesti säveltäen*  
-hankkeen työpaja huhtikuussa  
2019. Kuva: Markku Klami.

## Säveltäminen ja säveltäjä

Säveltämisen käsitteeseen liitetään yhtäältä teosten tekeminen, ja toisaalta sillä tarkoitetaan laajemmin musiikin tuottamista ja luomista. Taidemusiikissa säveltämisen lopputulos, teos, ilmaistaan yleensä partituurin muodossa. Osittain säveltäjän ammatin historia kulkeekin rinnan nuottikirjoituksen kehittymisen kanssa. Teokselle on ominaista esimerkiksi sen erotuvuus omaksi kokonaisuudekseen muista olemassa olevista teoksista, sen toistettavuus ja tallennettavuus. Säveltämiselle on tyypillistä prosessin pitkäkestoisuus ja harkitsevuus, joten työskentelyn ei tarvitse olla reaaliaikaista tai suoraviivaisesti alusta loppuun etenevää, vaan se tarjoaa mahdollisuuden musiikillisen materiaalin työstämiseen. Tässä mielessä säveltäminen eroaa improvisoinnista, joka tapahtuu musiikin tekemisen nythetkessä. (Pohjannoro 2013, 15–18; ks. myös Ojala & Väkevä 2013, 10–12.) Vaikka kohdennankin kysymyksenasettelun pääasiassa nykymusiikin alueelle, en kuitenkaan halua rajata säveltäjien mahdollisia yhteisöllisiä toimintamuotoja vain nuotintetun musiikin parissa työskentelyyn, vaan monissa tilanteissa työ voi laajentua vapaammin esimerkiksi äänitaiteen alueelle.

Taidemusiikin säveltäjän ammattikuva on vielä nykyäänkin erittäin kapea. Säveltäjän ensisijaisena tehtävänä nähdään teosten valmistaminen, vaikka käytännössä suurin osa säveltäjistä toimii sävellystyön ohessa monissa muissa musiikin alan tehtävissä. Tällaisia töitä voivat olla esimerkiksi opetus-, kirjoitus- ja toimitustyöt, tuotannolliset tehtävät sekä luottamustoimet. Monet säveltäjät toimivat myös muusikkoina, kanttoreina, kapellimestareina, kuoronjohtajina tai taiteellisina suunnittelijoina. Säveltäjät ovat kuitenkin halunneet pitää erillään teosten tekemiseen tähtäävän konserttimusiikin säveltämisen jonkinlaisena ”vapaan” taiteen ihanteena. Ehkä nykymusiikin säveltämiseen liitetään yhä muita taiteita voimakkaammin pyrkimys itseilmaisuuksiin, piirre, joka on historiallisesti vahvistunut vasta romanttisen taiteilijakuvan myötä 1800-luvulta lähtien.<sup>1</sup> Säveltämisen muut ulottuvuudet, kuten vuorovaikutus, yhteistyö, osallistuminen ja merkitysten luominen, ovat jääneet taustalle ja merkittävydeltään vähäisemmiksi (Partti 2016, 23–29).

Taidemusiikin säveltäjät pääasiassa työskentelevät ja vastaavat sävellysprosessiansa lopputuloksesta yksin. Säveltäjien osallistuessa laajempiin projekteihin erilaisten yhteisöjen, kuten lapsiryhmien, kanssa nämä toimintamuodot asettuvat yleensä joko pedagogiseen tai yleisötyöksi määriteltyyn viitekehykseen. Käytännössä opetus- tai yleisötyön toimintamuodot voivat monelta osin sivuta yhteisötaiteen toteutustapoja. Säveltäjien pedagoginen työskentely tapahtuu pääasiassa musiikkiopistoissa, joissa he toimivat taidekasvattajina opetussuunnitelmien mukaisesti. Sävellysopetusta tarjotaan joko yksityisopetuksena sävellystä opiskelulle pää- tai sivuaineisille oppilaille tai ryhmäopetuksena musiikinteorian opintoihin sisältyneenä.

## Säveltäminen yleisötyössä

Musiikin alalla yleisötyötä harjoittavat orkesterit, festivaalit, kulttuuritalot ja lisäksi tärkeänä yksittäisenä toimijana Suomen Kansallisooppera. Yleisötyön keskeisimpiä toimintamuotoja ovat erilaiset keskustelutilaisuudet, esittelyt ja avoimet harjoitukset. Säveltäjä osallistuu näihin tilaisuuksiin yleensä silloin, kun hänen musiikkiaan esitetään konsertissa. Lisäksi monet orkesterit järjestävät säännöllisesti koululaisille suunnattua toimintaa, kuten konsertteja, työpajoja ja tutustumisvierailuja. Näissä työpajoissa orkesterien muusikot ovat jonkin verran hyödyntäneet säveltämistä, mutta säveltäjien aloitteesta toteutettua taidelähtöistä yhteisöllistä toimintaa on tehty erittäin vähän (Sorjonen & Sivonen 2015, 32–33).<sup>2</sup>

Mitkä sitten ovat yleisötyön tärkeimmät tavoitteet? Sorjonen ja Sivosen tutkimuksessa yleisötyö on määritelty toimenpiteiksi, joiden tavoitteena on perehdyttää eri kohderyhmiä taide- sekä kulttuurilaitoksiin ja siten edistää osallistumista laitoksissa tuotettuihin esityksiin ja tilaisuuksiin. Määritelmän mukaan yleisötyö tapahtuu pääasiassa yksilön tiedollisia ja tunnepitoisia valmiuksia kehittämällä, mikä käytännössä tarkoittaa yleisön kokemuksen syventämistä ohjelmistossa olevista teoksista ja esityksistä. Yleisötyö nähdään myös keinona vaikuttaa yleisön kulutustottumuksiin aktiivisella tavalla ihmisiä kulttuuri- ja

1. Säveltäjän auktoriteetti- asemaa länsimaisessa taidemusiikissa on kritisoitu voimakkaasti monissa musiikintutkimuksen diskursseissa, kuten uuden musiikkitieteen, sukupuolentutkimuksen ja etnomusiikologian alueella. Tärkeänä keskustelun avauksena on toiminut Lydia Goehrin teos *The Imaginary Museum of Musical Works* (Goehr 1992).

2. Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n piirissä toimivan yleisötyöfoorumin verkkosivulle kootuista yleisötyön kuvauksista voidaan havaita, ettei säveltäminen kuulu ydintoimintoihin, vaikka siitäkin löytyy muutamia esimerkkejä, kuten Musiikkitalossa toteutettavat *KUULE, minä sävel-län!* -työpajat (SUOSIO).

taidepalvelujen pariin. Tärkeimpiä vaikuttimia yleisötyön kehitykseen niin Suomessa kuin maailmalla on ollut taidelaitosten rahoitus. Käyrätorvisti Tero Toivonen toteaaakin, että puhtaasti musiikillisista lähtökohdista toimintaa on harvoin lähdetty harjoittamaan (Toivonen 2014, 9).

Monet yleisötyön muodot on suunnattu vakituisille kävijöille. Yhteisötaiteen näkökulmasta kiinnostavampia ovat sellaiset toimintamuodot, joiden avulla pyritään tavoittamaan uusia yhteisöjä, esimerkiksi sosiaalisesti ja sitä kautta myös kulttuurisesti syrjäytyneitä ihmisryhmiä. Tällöin toiminnan tavoite ei niinkään ole taiteellinen, taloudellinen tai koulutuksellinen, vaan sitä tehdään sosiaalisista lähtökohdista käsin. Työskentely tapahtuu pääasiassa taidelaitosten ulkopuolella.<sup>3</sup>

Monissa taidelaitoksissa on myös yhteisöllistä toimintaa, joka yleisötyön sijaan nähdään normaalina taiteellisena toimintana.<sup>4</sup> Musiikin alalla ei vastaavia yhteisöllisiä toimintamuotoja ole tarjottu säveltäjille, vaan instituutiot ovat halunneet säilyttää säveltäjän yksilökeskeisen aseman teoksen tekijänä. Säveltämisen jakaminen toisten ihmisten kanssa herättää kriittisiä vastalauseita myös oman ammattikuntamme sisällä. Musiikki-alan käytäntöjen muuttuminen nähdään uhkana säveltämisen hioutuneelle käsityötaidolle ja erityisesti tuottajatahojen pyrkimyksenä kuluttajaystävällisiin sekä turvallisiin ratkaisuihin. (Hottinen 2020.)

### **Yhteisötaiteen toisenlainen estetiikka**

Voisiko yhteisötaide tarjota säveltäjälle jotain sellaista, mihin pedagoginen työskentely tai yleisötyö eivät ulotu? Välttääkseni laajan keskustelun yhteisötaiteen määrittelystä käytän seuraavissa pohdintoissani Jussilaisen ytimekäästä muotoilua: ”yhteisötaide voidaan määritellä jossakin yhteisössä taiteilijan aloitteesta toteutuvaksi vuorovaikutteiseksi taiteeksi, jossa on jonkinlainen jaettu tekijyys” (Jussilainen 2019). Säveltäjänä olen ollut mukana monissa opetus- ja yleisötyöhön liittyvissä hankkeissa, mutta en kuitenkaan ole kohdannut tilannetta, jossa minulle annettaisiin taiteilijana vapaus tehdä aloite ja luoda yhteisölliset puit-

teet vuorovaikutteisiksi yhdessä valitun yhteisön kanssa. Toiminnan raamit ovat aina olleet instituutioiden asettamia. Ainoa projekti, joka luontevasti asettuu yhteisötyön kattokäsittään alle, on *Rakennetaan kaupunki!* -yhdistyksen kanssa toteuttamani koululaisooppera *Kuningattaren kamari*, josta on esitetty kaksi eri versiota, toinen Kaisaniemen ala-asteella (Raedó 2015) ja toinen Siuntiossa *Lux Musicae* -festivaalilla kolmen eri koulun yhteistyönä (*Lux Musicae* 2015). Näissä koulu yhteisöissä vuorovaikutus eri toimijoiden kanssa tapahtui yhteisöllisten tavoitteiden mukaisesti.

Kokemukseni pohjalta olen jäänyt kaipaamaan kahta olennaista asiaa, nimittäin *kuuntelua* ja *vapautta*. Toisen kohtaaminen taiteen tekemisen lähtökohtana kyseenalaistaa länsimaisen taidemusiikin taustalla piilevän tavoitteen tradition eteenpäin viemisestä ja yleisön valistamisesta. Yhteisötaide tarjoaa mahdollisuuden kääntää tämän kysymyksen ympäri: voimme kysyä yleisön tai yhteisön jäseniltä, mitä he ajattelevat taidemusiikista ja ylipäänsä omasta suhteestaan taiteeseen. Yhteisötaiteilija Jay Koh on työssään erityisesti korostanut aktiivisen kuuntelun osuutta. Hänen mukaansa kuuntelu on muutakin kuin puheen ja sen merkitysten vastaanottamista. Kuuntelu laajenee myös herkkyyteen kehon kielelle. (Koh 2015, 114.) Säveltämisen ja yhteisötaiteen lomittumisessa voisikin olla kysymys juuri kielellisen ja ei-kielellisen dialogin sekoittumisesta musiikin äärellä. Tämä ajatus ei ole uusi, vaan sitä tapahtuu jatkuvasti erilaisen muusikkojen kohdatessa. Yhteisötaiteen kohdalla dialogi laajenee yksilöiden väliltä koskemaan laajempia ryhmiä, joissa ammattilaiset ja ei-ammattilaiset toimivat yhdessä.

Säveltämisessä kuuntelulla on myös aivan erityinen paikka, sillä työtä tehdään kuunnellen. Oma sävellystyöni on tapailua ja etsimistä milloin milläkin soittimella. Se on aivan muuta kuin suvereeni reaaliaikaisesti etenevä musiikkisuoritus. Olennaista on, että en aseta itselleni suorituksellisia paineita musiikillisuutta yksityiskohtia etsiessäni, vaan vasta myöhemmin valitsen niistä kyseiseen sävellykseen sopivimmat. Lähes kaikilla muilla aloilla tämänkaltaista hapuilua sallitaan ja siihen kannustetaan myös ryhmätyössä, mutta jostain syystä se on rajattu taidemusiikin

3. Yleisötyön ja yhteisötaiteen leikkauspintaa voidaan tarkastella esimerkiksi Kawashiman esittelemän yleisötyön toimintamuotojen jaotteen pohjalta. Hän jakaa toiminnan tavoitteet neljään eri kategoriaan, joista kaksi ensimmäistä 'yleisön makutottumusten kehittäminen' ja 'yleisökasvatus' ovat suunnattu vakituisille kävijöille tavoitteena sitouttaa yleisöä laajentaen heidän kulttuurillista tuntemustaan. Kolmannen toimintamuodon 'laajennetun markkinoinnin' tarkoituksena on kohdenmetusti tavoittaa tavanomaisen yleisön ulkopuolelle jääviä potentiaalisia yleisöjä. Kawashiman jaotteen neljäs kohta 'laitosten ulkopuolelle suuntautuminen' (outreach), jonka hän on aiemmin määritellyt 'kulttuuriseksi osallistamiseksi', on luonteeltaan hyvin erilainen kuin muut yleisötyötyypit ja siksi yhteisötaiteen näkökulmasta kiinnostavin. (Kawashima 2006, 57.)

4. Esimerkiksi Helsingin Taidemuseo HAM haki vuonna 2017 taiteilijoita ja taiteilijaryhmiä toteuttamaan yhteisöllisiä ja osallistavia projekteja Jakomäkeen, alueelle, jolla ei ole julkista taidetta tai kuvataidepalveluita (HAM 2017).



säveltämisen ulkopuolelle. Taidemusiikissa on totuttu näyttämään vain yhden henkilön virheetön lopputulos. ”Ennen taiteen tuottamaa ilmaisua, ennen tilan ja materiaalin haltuunottoa ja muokkaamista tarvitaan aikaa avoimuudelle, tekemättömyydelle, oppimiselle ja kuuntelemiselle”, kehotan Koh’n sanoin niin säveltäjiä kuin musiikki-instituutioita uteliaisuuteen uudenlaisten kohtaamisten suhteen (Kester 2010, 60; 2004, 107).

Pohdinta klassisen musiikin virheettömästä esityksestä johdattaakin toiseen toiveeseen, nimittäin vapauteen, jolla en tarkoita yksinomaan taiteilijan vapautta tai omaa taiteellista vapauttani, vaan sen sijaan tavoittelen sillä sellaista taiteen tekemistä, jossa lopputulosta ei määritellä etukäteen. Tarkoitan toisaalta materiaalin, muodon ja esteettisten keinojen vapautumista sekä toisaalta tilan ja ajan antamista keskustelulle. Yksittäisellä taiteilijalla on periaatteessa huomattava vapaus suhteessa omaan taiteelliseen praktiikkaansa, mutta yhteisön kanssa työskennellessä tuo sitoutumattomuus ja kurittomuus asettuu eri kohtaan: työskentely irtaantuu kunkin taiteenalan esteettisistä normeista, ja taiteen tuottama elämys, mielihyvä tai merkitys siirtyy lopputuloksesta prosessiin, paikkaan tai sosiaaliseen tilaan. Vuorovaikutukseen perustuvassa taiteessa esteettinen kokemus voi myös tarkoittaa aistikokemuksen ja identiteetin vähittäistä muuttumista prosessin myötä. Kantonen toteaaakin, että yhteisötaiteen aiheuttamat muutokset voivat olla hitaita ja lähes huomaamattomia. (Kantonen 2005, 253–254.) Taidemusiikin puolella tällaista siirtymää ei varsinaisesti ole tapahtunut, sillä musiikki toteutetaan pääasiassa teoksina konserttitoimintaa silmällä pitäen. Monet säveltäjät ovat kuitenkin omassa työssään astuneet konserttimusiikkitradiotiosta syrjään, esimerkiksi äänitaiteen tai ekologisen taiteen alueelle. Tällöin musiikin ja äänen tuominen konsertista poikkeavaan esitystilanteeseen ja erilaisten medioiden sekä materiaalien yhdistäminen ovat avanneet myös säveltämisen prosessia yleisölle.<sup>5</sup> Vastaavasti opetustyö voidaan nähdä taiteellisena välineenä (Bishop 2010, 272).

Yhteisötaiteessa on lähdetty etsimään tapoja teoretisoida uudenlaista estetiikkaa, joka paikantuu esteettisen ja eettisen

leikkauspinnalle vuorovaikutuksellisiin prosesseihin. Säveltämisen kohdalla olen erityisesti kiinnostunut Grant Kesterin määrittelemästä dialogisen estetiikan käsitteestä, koska se on selkeimmin sovitettavissa taidemusiikin alueelle sekä dialogisten käytäntöjen että taidehistoriaan pohjautuvien teoreettisten pohdintojen osalta. Hahmotellessaan uudenlaista dialogista taidekäsitystä Kester erityisesti analysoi sellaisia osallistavan taiteen projekteja, jotka perustuvat dialogin ja vaihdon luovaan fasilitaatioon. Hänen mukaansa dialogisessa taiteessa esteettinen ilmenee ensisijaisesti keskusteluprosesseissa. Prosessin tuloksena syntyneiden objektien visuaalinen tai musiikillinen estetiikka ei ole taideprojektien ymmärtämisen ja arvioimisen kannalta yhtä tärkeää. Kesterin ajatukset lähentyvät taiteen aktivismia. (Kantonen 2005, 69.)

Yhteisötaiteella on poliittiset juuret, vaikka niitä ei haluta enää korostaakaan. Poliittinen aktiivisuus kanavoituu tänä päivänä pikemminkin pyrkimyksenä muutokseen ja voimaantumiseen. (Jussilainen 2019.) Yhteisötaiteen perusajatus siitä, että taiteen tekemisessä huomioitaisiin lähtökohtaisesti jonkin yhteisön tai vähemmistöryhmän tarpeet ja toiveet, on klassisen musiikin toimintaympäristölle vieras. Musiikkialan institutiot pyrkivät välttämään poliittisesti kantaaottavia projekteja. Orkesterikonsertissa voidaan käsitellä yhteiskunnallisia tapahtumia tai ilmiöitä, jos säveltäjät yksilöinä ovat viitanneet näihin esitettyjen teosten yhteydessä.<sup>6</sup> Sama vetäytyminen koskee myös yksittäisiä säveltäjiä. Juha Torvisen haastattelututkimus osoittaa, että suurin osa suomalaisista säveltäjistä keskittyy yhteiskunnallisen aktiivisuuden sijaan oman musiikillisen ajattelun kehittämiseen (Torvinen 2015).

Taidemusiikin säveltäjälle tarjotaan lähes aina äärimmäisen perinteistä ja vakiintunutta työtehtävää, jossa sävellystyö keskittyy partituurin valmistamiseen. Tästä asemasta yksittäisen taiteilijan voi olla vaikea astua syrjään ajattelemaan luovasti erilaisia tulevaisuuden toimintamalleja. Yhteisötaiteen tekeminen voi lähteä liikkeelle tyhjästä—”ei mistään”. Teos tai esitys syntyy, kun yhteisö alkaa neuvotella yhteisestä teemasta ja jae- tuista taiteen tekemisen tavoista. Voisiko konsertin suunnittelu

5. Videoteoksessani *Oma-kuva—Self Portrait* tuon sävellysprosessia näkyviin oman instrumenttini oboen avulla.

6. Esimerkiksi konserttikaudella 2019/20 tällainen teos oli Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa esitetty unkarilaissäveltäjä Péter Eötvös’in vuonna 2016 valmistunut *Alle vit-time senza nome*, joka on omistettu pakolaiskriisin uhreille. Kriitikko Sonja Saarikoski pohti Helsingin Sanomien arvostelussa konsertin muun ohjelmiston suhdetta konsertin otsikkoon, joka oli lainattu kyseisestä orkesteriteoksesta (Saarikoski 2019).

ja toteutus lähteä liikkeelle avoimesta tilasta, jolla ei ole otsikkoa, ei kapellimestarin ohjelmistopoliittista intressiä tai totuttua konserttirakennetta? Tilasta, jossa kuunnellaan yhteisöä, keskustellaan ja käytetään aikaa yhteisten taiteellisten, sosiaalisten ja poliittisten tavoitteiden löytymiseksi.

### **Yhteisöllisiä sävellyspojekteja**

Seuraavaksi esittelen esimerkkejä Suomessa toteutetuista musiikkiteoksista tai -esityksistä, joissa on yhteisöllisiä piirteitä. Säveltäminen tai säveltäjät ovat jollain lailla mukana kaikissa näissä projekteissa. Olen tietoisesti etsinyt sellaisia teoksia ja esityksiä, joita olen voinut joko seurata läheltä tai joiden työryhmän jäsenten toimintaan olen tutustunut laajemmin muissa yhteyksissä. Tällä rajauksella olen pyrkinyt omakohtaisesti havainnoimaan yhteisöllisten työtapojen ilmenemistä kuuntelukokemuksessa.

Projektit on ryhmitelty neljään kategoriaan sen mukaan, mikä on säveltäjän rooli kussakin työryhmässä. Kolmessa ensimmäisessä kategoriassa säveltäjän toiminnassa säilyy tunnistettava ammatillinen ”ydin”, jota voisi kutsua komponoinniksi, musiikillisten elementtien järjestelyksi ajassa. Näiden lisäksi hahmottelen vielä neljättä kategoriaa, jossa säveltäjä luopuu omasta ammatillisesta taituruudestaan ja asettuu sosiaalisen yhteisön tasavertaiseksi jäseneksi.

### **Säveltäjä tekijänä**

Kuorot ovat vakiintuneita yhteisöjä, jotka tilaavat paljon sävellyksiä. Tilaajina kuorot voivat sopia eettisistä toimintatavoista ja tekijyyden jakamisesta esimerkiksi tilanteissa, joissa yhteisöllisesti tuotettu materiaali päättyy teoksen osaksi. Naiskuoro Lyran on toteuttanut kaksi teosta, joissa sävellysten lähtöidea on yhteisöllinen. Teosta *Låt mig vara* valmisteltaessa kuorolaiset vastasivat kaavakkeen muodossa henkilökohtaisiin kysymyksiin naiseudesta, kauneudesta ja aistillisuudesta, joiden pohjalta säveltäjä Minna Leinonen koosti libreton (ks. teosluettelo s. 67).

*Olin ajatellut kerätä nuorten naisten kertomuksia ja kommentteja lehdistä ja netin eri keskustelupalstoilta ja tehdä niistä teokseni pohjan. Mutta sitten harkitsin uudestaan. Lyranissa on noin 50 nuorta naista, joilla on kaikilla oma henkilökohtainen kokemuksensa kehostaan ja ruumiillisuudestaan, ulkonäöstä ja siihen mahdollisesti itsensä tai ympäristön kohdistamista vaatimuksista. Miksen käyttäisi näitä kokemuksia hyväkseni?* (Leinonen 2016.)

Toinen Lyranin toteuttama teos on Perttu Haapasen *Kodecs/Codecs*, jossa valokuva- ja videomateriaali on osittain kuorolaisien kokoamaa. Kuorolaiset saivat tehtäväkseen kuvata samaa kohdetta tai maisemaa useita kertoja peräkkäin eri säissä ja vuodenaajoissa. Teoksen teksti pohjautuu algoritmin internetistä keräämään ilmastonmuutokseen liittyvään materiaaliin.

Vastaavasti myös musiikkiopistot toimivat aktiivisina uuden musiikin tilaajina. Olen säveltänyt muutamia teoksia, joissa oppilaat ovat osallistuneet sekä materiaalin keräämiseen että musiikin esittämiseen. *Keravan ääniä* -projektissa kolme viulistia keräsi puhelimillaan arkisia ääniä omasta elinympäristöstään. Näiden äänien pohjalta sävelsin kaksiosaisen teoksen jousiorkesterille ja huiluryhmälle. Toisen teoksen *Kierrätyssäkeet* toteutin Länsi-Helsingin musiikkiopistossa yhteistyössä nuorten kitaristien kanssa. Teos kantaesitettiin HAMissa ja siihen kuului olennaisena osana opiston oppilaan tekemä video, jonka materiaalia opettajat yhdessä oppilaiden kanssa olivat keränneet kitaratorkesterin harjoituksista. Sisällytimme esitykseen myös yleisön toteuttamia ääniä esitystilassa. Molemmat projektit olivat lähtökohdiltaan pedagogisia, sillä säveltämäni teokset toimivat pääasiassa materiaalina yhteissoittoa varten, mistä johtuen sävellystyötä ei avattu yhteisäveltämiselle.

Esimerkki eri taidealoja ja erityisryhmiä yhdistävästä projektista on Sanna Ahvenjärven ja Tapio Lappalaisen säveltämä arkkitehtuuriooppera *Rakennetaan koulu!*, jossa visioitiin uutta tulevaa koulurakennusta niin kuvataiteen, kirjoittamisen kuin musiikin keinoin (Raedó 2014). Oopperan libreton kirjoittivat

Onerva Mäen koulun oppilaat, joilla on kuuloon, näköön, kieleen tai vuorovaikutukseen liittyviä rajoitteita (Ylä-Tuuhonen 2014).

Kaikissa edellä kuvatuissa esimerkeissä lopputulos, teos, on kirjoitettu partituurin muotoon. Musiikin tekijänoikeuden näkökulmalta nämä projektit ovat selkeitä, sillä musiikin säveltämisen tekijyys säilyy säveltäjällä. Musiikin ulkopuolisen materiaalin, kuten kuvan ja tekstin, käytöstä muiden taiteilijoiden, esiintyjäryhmien ja yhteisön jäsenten kanssa on kuitenkin sovittava erikseen, jotta kaikille osapuolille on selvää, miten projekti etenee ja mikä on julkisesti esitettävää aineistoa.<sup>7</sup>

### Säveltäjä mahdollistajana

Esimerkkejä yhteisöllisesti sävelletyistä projekteista, joissa säveltäjä ei itse osallistu sävellystyöhön vaan edesauttaa yhteisön jäsenten työtä, on hyvin vähän saatavilla. Savonlinnan oopperajuhlat toteutti vuosina 2010–12 yhteisöllisen oopperaprojektin *Opera by You*. Projektin lopputuloksena musiikin harrastajat ympäri maailmaa sävelsivät, kirjoittivat, ohjasivat, lavastivat ja puvustivat oopperan *Free will* internetin välityksellä. Ammattilaisten, kuten säveltäjä Markus Fageruddin, tehtävä oli ohjata valmistelutyötä. Fagerudd pilkkoi sävellyshankkeen osatehtäviin, joissa määriteltiin laulajien äänialat ja kohtauksen luonne ilman tyylillisiä reunaehjoja. Tehtävänannon jälkeen hankkeen osallistujat lähettivät omat sävellyskatkelmansa Fageruddille, joka valikoi katkelmista sopivimmat, yhdisti ne ja orkestroi teoksen. (Partti 2013, 3.)<sup>8</sup>

Toinen vastaavanlainen oopperaprojekti oli *Kuule, minä sävellän!* -yhteistyönä syntynyt teos *Aikalisa*, joka sai kantaesityksensä vuonna 2016 Suomen Kansallisoopperassa. Siinä kymmenen suomalaista ja neljä yhdysvaltalaisista nuorta kirjoittivat ja sävelsivät yhdessä oopperan, joka toteutettiin kollektiivisin menetelmin. Olin projektissa mukana ohjaajan roolissa yhdessä säveltäjä Olli Kortekankaan kanssa. Alun perin tekijöiden ja ohjaajien välinen työnjako oli määritelty erittäin selkeästi: nuoret sävelsivät, Taideyliopiston Sibelius-Akatemian musiikinopiskelijat ohjasivat heitä ja me ammattisäveltäjät tarjosimme

ammattitaitomme projektin yhteiseen käyttöön. Työpajan edessä tapahtui kuitenkin yllättävä käänne. Oopperaprojekti osoittautui niin työlääksi ja laajamuotoiseksi, ettei sen valmistuminen annetuissa tuotannollisissa puitteissa ollut mahdollista. Vaihtoehtoina oli antaa teos yhdelle säveltäjälle viimeisteltäväksi tai toteuttaa se osittain keskeneräisenä. Kumpikaan vaihtoehtoista ei tuntunut projektin luonteen kannalta toimivalta, niinpä päädyimme avaamaan teoksen ”yhteisölliseksi”, mikä tarkoitti kaikkien osallistujien tasavertaista kohtaamista yhteisen lopputuloksen saavuttamiseksi. Loput kohtaukset jaettiin nuorten säveltäjien ja ammattiopiskelijoiden kesken vapaasti toteutettaviksi. Monissa kohdissa työ toteutettiin ryhmätyönä. Tuo yhteisöllisyyteen kurottava hetki, mikä tuotannollisesti vaikutti laskuvirheeltä ja pedagogisesti luovuttamiselta, oli kiinnostava konkreettinen esimerkki siitä, millaisia mahdollisuuksia yhteisöllisyydellä olisi tarjota taidemusiikin institutionaaliseen ja hierarkkiseen maailmaan.<sup>9</sup>

Molemmissa oopperaproduktioissa syntyi lopputuloksena ooppera, kantaesitetty teos, jossa tekijyys jakautui yhteisön jäsenten kesken. On kuitenkin hyvin epätodennäköistä, että kumpaakaan teosta esitetään myöhemmin uudella esittäjistöllä, sillä prosessit mielletään aikaan, paikkaan ja yhteisöön sidotuiksi. Vaikka näiden projektien kohdalla on ehkä epäolennaista miettiä teoksen taloudellisia ja moraalisia oikeuksia tulevia esityksiä silmällä pitäen, on yleisesti kysymys yhteisön tuottaman materiaalin tekijänoikeudesta merkittävä. Musiikin säveltämisen osalta tekijänoikeuden voi jakaa useammille tekijöille niin kutsutuissa yhteisteoksissa, mutta tällöin tekijöiden tulee olla tiedossa. Usein yhteisöllisesti toteutetuissa teoksissa tekijöitä voi olla huomattava määrä, he voivat toimia anonymisti ja lisäksi heidän työpanoksensa voi vaihdella suuresti. Musiikin alalla tähän tilanteeseen ei ole mitään vakiintuneita käytäntöjä.

Kaija Kaitavuori käsittelee yksityiskohtaisesti osallistavan taiteen sopimuskäytänteitä nykytaiteen näkökulmasta. Perinteisesti taiteen tuottaminen ja esittäminen ovat sisältäneet sopimuksia taiteilijan ja instituution välillä, jolloin neuvotteluihin ovat pääasiassa osallistuneet taiteen ammattilaiset. Osallistavan

7. Johanna Lecklin kertoo omasta työstään esimerkiksi, jossa eräs osallistuja jälkikäteen kyseenalaisti hänen oikeutensa käyttää *Story Café*-projektissa kerättyjä tarinoita dramatisoinnin lähtökohtana. Erimielisyys käyttöoikeudesta muokkasi taiteilijan tulevia käytäntöjä sekä kirjallisten sopimusten että yhteydenpidon osalta. (Lecklin 2018, 171–174.)

8. Heidi Partti (2013) on artikkelissaan käsitellyt avointa verkkoyhteisöä sävellyksellisen asian-tuntijuuden ja identiteetin kasvualustana.

9. Jacques Rancière kutsuu tämän kaltaista toimintaa ”indisiplinaariseksi”, oppialajakoja horjuttavaksi toiminnaksi, jossa dokumentaarisuus kohtaa fiktion tai harrastelijat kohtaavat ammattilaiset (Tuomikoski 2017).

taiteen kohdalla sopimuskäytännöissä tulee huomioida myös toimintaan sitoutetut ei-ammattilaiset. (Kaitavuori 2020, 120.) Kaitavuori jaottelee yleisöä erilaisten osallistumistapojen mukaan. Katsojan, kuulijan tai havainnoitsijan roolissa yleisö voi toimia yhtäältä taideteoksen *kohteena* tai *käyttäjänä*. Toisaalta osallistuessaan taideteoksen luomiseen yleisön jäsenet voivat *tuottaa materiaalia* tai *toimia yhteistekijöinä*. (Mt., 17.) Sopimuksellisesti haastavin tilanne syntyy silloin, kun osallistujat ottavat osaa taideteoksen tekemiseen joko taiteilijan työvoimana materiaalia luoden tai teoksen yhteistekijöinä. Tällöin sopimuksia laadittaessa on huomioitava sekä teoksen tekijyys että omistajuus. Olennaista on kysyä, kenen nimissä teosta lopulta esitetään. (Mt., 123–124.) Yhteisötaiteessa tekijänoikeuskäytännöt ovat tarkentuneet huomattavasti viimeisten vuosikymmenien aikana. Musiikin alalla vastaavien muutosten huomioonottaminen vaatii oman tutkimustyönsä yhteistyössä musiikin alan tekijänoikeudesta vastaavien asiantuntijoiden kanssa.

### Säveltäjä muusikkona ja esiintyjänä

Selkeästi eniten yhteisöllisiä esimerkkejä löytyy projekteista, joissa säveltäjä toimii samalla muusikkona ja esiintyjänä, jolloin sävellysprosessi elää työryhmän yhteisissä harjoituksissa. Säveltäjä Sanna Salmenkallio kuvaa vankilasta vapautuville henkilöille suunnatun Porttiteatterin esityksen harjoituksia, joissa kaikki esiintyjät soittavat muovisaaveista tehtyjä rumpuja:

*Harjoittelimme Vapauden kauhu -esitykseen kahdenlaista rummutusta: kurinalaista yhteissoittoa sekä yksilöllistä, impulsivista tunteiden ilmaisua. Yhteissoiton treenaaminen oli tärkeää, sillä tarkkarajaisen tehtävän suorittaminen toi vahvan olon yhteisöllisyydestä ja kontrollista: me teemme sen, tämä rintama ei rakoile. Kokemus oli erittäin voimauttava. Yhteisen rytmien löytäminen oli myös niin vaativaa, että sitä hakiessa kaikki muu unohtui, ja mieli tyhjeni. Toinen rummutustapa syntyi pariharjoitteista, joissa ensin toinen kertoi tarinan omasta elämästään ja toinen vain kuunteli keskittyneesti. Sen jälkeen kuuntelija*

*samaistui kerrottuun tarinaan ja toisti sen sanattomasti soittamalla vastaukseksi musiikillisen tulkinnan tarinasta. Tulokset olivat hämmäntävän hienoja. Tarinan kertojalle oli vahva kokemus tulla nähdyksi ja kuulluksi. Soittajan samaistuminen kuultuun tarinaan ja tavat koskettaa rumpua, fyysistä järkeyttävä kirjo tunteita, olivat vaikuttavinta musiikkia, jota olen kuullut pitkään aikaan.*

(Salmenkallio 2016, 135–136.)

Musiikillisen vuorovaikutuksen kannalta kiinnostava projekti on saksofonisti Joakim Berghällin toteuttama sarja *Dialogues*. Berghäll kutsuu äänitysstudioon aina yhden duokumppanin kerrallaan, jolle hän säveltää oman kappaleen. Neljännellä levyllään hän soittaa Suomessa asuvien maahanmuuttajataustaisten muusikoiden kanssa (*Berghäll*).

Toinen esimerkki eri ihmisryhmien vuorovaikutuksesta on DuvTeaternin ja Svenska Teaternin yhteistyö *I det stora landskapet*, johon musiikin on säveltänyt Markus Fagerudd. Soittajat koottiin kahdesta hyvin erilaisesta yhtyeestä, nimittäin Resonaarin kehitysvammaisista rock-muusikoista ja Wegelius Kamarijousista. Näyttämötoteutuksessa heidät kaikki sijoitettiin lavalle näkyviin. Esitys on saanut erittäin paljon positiivista palautetta (Meri 2019).

Mauno Järvelän kehittämä näppäritoiminta taas edustaa aivan erityyppistä yhteisöllistä toimintaa. Eri puolilla Suomea järjestetään ympäri vuoden näppärikursseja, jonne voivat osallistua kaikenikäiset ja -tasoiset harrastelijat. Lisäksi kesäisin väki kokoontuu Kaustisen kansanmusiikkijuhlille festivaaliorkesteriin, joka kesällä 2020 toteutettiin myös virtuaalisena lähes 300 soittajan voimin. Näppärikursseilla harjoitellaan myös uusia teoksia, kuten Aili Järvelän säveltämä ja sovittama *Ne Sibeliuksen sinfoniat* vuodelta 2015 (*Näppärit*).

Suomessa on useissa ammattikorkeakouluissa viime vuosina aloitettu yhteisömuusikon erikoistumiskoulutus, joka antaa valmiuksia musiikkitoiminnan ohjaamiseen monenlaisissa ympäristöissä kasvatus-, sosiaali- ja terveysaloilla. Koulutuksessa keskitytään luovan musiikillisen ryhmätoiminnan ohjaamiseen

ja taiteen soveltavan käytön menetelmien opiskeluun. (Ruippo 2019.) Yhteisömuusikon ammatin taustalla vaikuttavat yhteisötaiteen käytännöt ja eettiset periaatteet (Koskinen 2013, 13–16). Taidemusiikin säveltäjät eivät ole olleet mukana vastaavanlaisissa koulutuksissa, ja ehkä juuri siksi monille säveltäjille edellä kuvatut toimintamuodot tuntuvat vierailta.

### Säveltäjä ”jättää taiteen”

Taiteen jättäminen viittaa Suzanne Lacyn kirjaan *Leaving Art*. Otsikolla Lacy tarkoittaa kaikkea sitä, mitä taide jättää jälkeensä katoavissa yhteisötaiteen prosesseissa, kuten toivotuja tai ei-toivottuja lopputuloksia, erilaisia dokumentaation muotoja ja kokemuksia. Otsikko viittaa myös raikkaaseen näkökulmaan, jonka kohtaamme, kun hylkäämme hetkeksi taidehistorian ja -teorian diskurssit, ja kuuntelemme, miten muut alat valottavat sosiaalisen taiteen toimintamalleja. Otsikon viimeisenä merkityksenä Lacy ilmaisee pyrkimyksensä tutkia asioita taiteen ja elämän välisellä jatkumolla. Millaisia olisivat säveltäjien toteuttamat interventiot, jotka pikemminkin lähestyisivät elämää kuin taidetta? (Lacy 2010, xiii.)

Säveltäjien kohdalla ”säveltämisen tai taiteen jättäminen” voisi tarkoittaa sävellyksellisen ammattitaidon hyödyntämistä sosiaalisesti merkityksellisissä yhteyksissä, esimerkiksi tutkimuksen ja koulutuksen alueella. Olen ollut mukana koordinoimassa *Yhdenvertaisesti säveltäen* -tutkimushanketta, jossa säveltäjäyys ilmeni niin tutkijan, tuottajan, pedagogin kuin mahdollistajan rooleissa (Partti 2019). Myös poikkeukselliset pedagogiset irtiotot, kuten kolmen muusikon, säveltäjän ja improvisoijan Ville Vokkolaisen, Pauli Lyytisen ja Sergio Castrillónin ohjaama kollektiivi *Laponia Improvisations*, voivat toimia rakenteita uudistavina voimina. Vuonna 2012 perustettu kollektiivi keskittyy kokeelliseen improvisaatio-opetukseen, jota olemassa olevat taidelaitokset eivät tuolloin tarjonneet.<sup>10</sup> (*Laponia Improvisations* 2012.)

Vastaavasti taiteellinen tutkimus, tapahtui se sitten akateemisessa viitekehyksessä tai sen ulkopuolella, antaa mahdol-

lisuuden uudenaiseen ajatteluun. Suomessa asuva sellisti-säveltäjä Sergio Castrillón on toteuttanut dokumenttielokuvan *Sounds for the City*, joka on eräänlainen poliittinen kannanotto sitä vastaan, miten länsimaisessa musiikkitraditiossa on tapana sulkea yhteiskunnallisia asioita musiikin ulkopuolelle. Videolla Castrillón soittaa interaktiivisesti yhdessä muusikoiden ja yleisön kanssa kaupungin kaduilla, metroasemilla ja puistoissa.

### Miltä yhteisöllisyys kuulostaa?

Edellä kuvatut teokset, esitykset ja projektit edustavat eri tyynejä ja esteettisiä lähtökohtia, mutta onko yhteisöllisillä toimintatavoilla vaikutusta lopputulosten esteettisiin valintoihin ja sitä kautta kuulijan kokemukseen?

Kuunnellessani teosta *Låt mig vara* en voi olla ajattelematta, että teksti on syntynyt esittäjien omien kirjoitusten pohjalta. Tietoisuus henkilökohtaisten ja yhteisöllisesti jaettujen kokemusten olemassaolosta vaikuttaa myös havaintooni teoksen estetiikasta. Se jollain tapaa pehmentää nykymusiikin tiukkoja esteettisiä raameja ja osoittaa, että yksinkertaiset ja selkeät asiat voivat olla tehokkaita sekä tarjota ajattelun siemeniä kuulijoille. Ehkä säveltäjän musiikilliset valinnat eivät sinänsä ole kovinkaan poikkeavia nykymusiikin alueella, vaan oma suhteeni musiikkiin kuuntelutilanteessa muuttui, kun huomioni kiinnittyi teoksen lähtökohtiin ja esittäjien henkilökohtaiseen osuuteen. Teoksen *Kodecs/Codecs* yhteisöllinen kuvamateriaali kiinnittää sen aikaan ja nykyhetkeen. Teosta kuuntelee jonkinlaisena kannanottona ja kollektiivisena tekona. Vastaavasti myös arkkitehtuuriooppera *Rakennetaan koulu!* toimii samalla periaatteella: sen taustalla olevat lähtökohdat pitävät yllä jännitettä ja motivaatiota esitystilanteessa. Esitystä havainnoin pikemminkin prosessina kuin valmiina teoksena.

Yhteisölliset oopperat *Free will* ja *Aikalisa* ovat erityisiä esimerkkejä moniäänisyyden ilmenemisestä musiikissa. *Free will* -teosta voisi luonnehtia oopperan prototyypiksi: se piirtää kuvan siitä, millaisena musiikinlaji näyttäytyy yleisölle kaikkine marsirumpuineen ja pateettisine tunteenpurkauksineen. Oopperan

10. Taideyliopiston Sibelius-Akatemiassa alkoi improvisaation sivuainekokonaisuus syksyllä 2019.

kuunteleminen ei ole loogista tai suoraviivaista, vaan se sisältää jatkuvia viittauksia ja tahattomia musiikillisia mielenyhtymiä. Osittain tästä syystä ooppera tuntuu minusta ajoittain ulkokoh-taiselta ja pirstaleiselta.

*Aikalisä*-oopperan lopputulosta voisi kuvata monityyliseksi kollaasiksi, jossa sävellystyylit eivät kuitenkaan ole tietoisia musiikinhistoriaan viittaavia alluutioita, vaan jokaisen nuoren omia ajatuksia musiikista ja säveltämisestä. Projektin taustalla vaikuttava säveltäjä Jon Deak toteaa, että olisi houkuttelevaa kutsua *Aikalisiä* uudeksi taidemuodoksi, koska sen moniääninen jäsentymistapa on täysin ainutlaatuinen (Deak 2016). Jaan hänen kokemuksensa, sillä en ole aikaisemmin kuullut moniäänisyyttä näin selkeästi missään musiikkiteoksessa. Musiikin kuulokuva ikään kuin vaihtaa väriä jatkuvasti, mutta samalla teoksen tematiikka ja rakenne säilyvät ehyinä. Vastaavanlainen kokemus syntyy lukiessa Svetlana Aleksijevitšin yhteisöromaa-neja, kuten *Neuvostoihmisen loppu* (Aleksijevitš 2018).

Näppäritoiminnassa yhteisöllisyys saa aikaan tekemisen riemua. Työpajan päätöskonserttia kuunnellessa, tai siihen osallistuessa itse, ei oletakaan mitään lopullista ja virheetöntä suoritusta. Musisointi yhdessä on ollut riittävä tavoite, mikä ei kuitenkaan poissulje sitä, etteikö tavoite voisi olla sävellyksel-lisesti kiinnostava ja merkityksellinen. *Dialogues*-projektissa kuulen erilaisten musiikillisten maailmojen yhteensovittamista. Eri taustoista tulevat duokumppanit ikään kuin etsivät yhteistä tapaa ilmaista. Musiikilliset elementit tuntuvat avarakatsei-silta, leikkisiltä ja helposti lähestyttäviltä. Berghäll mainitsee projektin esittelytekstissä, että hän pyrkii äänittämään otot sellaisenaan, mikä lisää vuoropuhelua nyt-hetkessä. Kun kou-lutetut näyttelijät ja kehitysvammaiset esiintyjät laulavat duet-toja teatteriesityksessä *I det stora landskapet*, säveltäjän korviini nämä hetket ovat ennenkuulemattomia, koskettavia ja polyfo-nisia. Tavallaan tuntuu siltä, että musiikin saavutettavuuteen liittyvät eettiset kysymykset kietoutuvat osaksi esteettistä koke-musta. Mutta onko kokemus puhtaasti esteettinen vai sisältykö kuuntelukokemukseeni vain toisenlaisia merkityksiä kuin mihin olen nykymusiikin alalla tottunut?

Kaikista näistä yhteisöllisistä esimerkeistä välittyy tietoi-suus musiikin kontekstista. Musiikki on tuotu konserttisalin ulkopuolelle siihen ympäristöön, jossa esitys kulloinkin tapah-tuu. Yhteisölliset elementit muokkaavat musiikinlajin esteet-tisiä puitteita sallivammiksi ja vapaammiksi, kun huomio siirtyy oikeinsuorittamisesta ja virheettömyydestä laajempiin sosiaali-siin ja sisällöllisiin kysymyksiin. Oma esteettinen mieltymykseni on vuosien varrella muuttunut. Se, mitä nuorempana pidin hie-nona ja tavoiteltavana, on vähitellen kääntynyt ”poissulkevuu-den” kokemukseksi. Usein konserttisalissa istuessani huomaan pohtivani sitä, ettei nykymusiikki nykyisessä muodossaan ole tarkoitettu kaikille.

Projekteja yhdistävinä tekijöinä voisi pitää moniäänisyyttä, henkilökohtaisuutta ja sallivuutta. Lisäksi kaikista esimer-keistä heijastuu ajankohtaisen ja kollektiivisen teon merkitys. Kuuntelukokemuksen kannalta on kuitenkin olennaista, että kuulija haluaa ymmärtää ja vastaanottaa erilaisia esteettisiä lähestymistapoja.

### Esteettinen kohtaa eettisen

Säveltäjän siirtyminen yhteisötaiteen alueelle tarkoittaa konk-reettisesti astumista vieraalle maaperälle, jota olen kutsunut esteettisen ja eettisen rajapinnaksi. Sosiaalisten ja neuvottele-vien käytäntöjen sijaan nykymusiikissa toimitaan esteettisen laadun ohjaamana. Vaikka tähän laatu-kriteeriin viitataan usein, on se kuitenkin vaikeasti määriteltävä asia. Esteettisellä laa-dulla tarkoitetaan jotain traditiotietoista ja ammattimaista, joka selkeimmin tulee näkyviin konserttimusiikille vakiinnutetuissa institutionaalisissa puitteissa.<sup>11</sup> Eettisellä tarkoitan tässä yhtey-dessä ensisijaisesti taiteilijan toisia ihmisiä kohtaan harjoitta-maa kunnioittavaa vuorovaikutuksen tapaa. Työskennellessään yksin säveltäjän ei yleensä tarvitse pohtia eettisiä kysymyksiä, sillä musiikki etenee monelta osin abstraktein lainalaisuuksin. Säveltäjä toimii auktoriteettina suhteessa omaan musiikkiinsa. Säveltämisen avaaminen toiselle muuttaa tilannetta huomatta-vasti ja tuo mahdollisuuden eriävään mielipiteeseen.

11. Syksyllä 2019 käytiin julkista keskustelua siitä, mitä taidemusiikissa tarkoitetaan esteettisellä laadulla, ja voiko se ylittää muut esimerkiksi suku-puolten tasa-arvoon ja laa-jemmin yhdenvertaisuus-teen liittyvät tavoitteet (Torvinen 2019; Sirén 2019).

Intuitiivisesti voisi ajatella, että musiikki on mitä sopivin yhteisötaiteen harjoittamisen muoto, sillä sen tekemisessä yhdistyvät monet yhteisölliset toimintatavat: musiikkia soitetaan, lauletaan, kuunnellaan ja tanssitaan yhdessä. Tämä ajatus sopiikin moniin musiikinlajeihin, kuten populaari- tai kansanmusiikkiin, mutta taidemusiikissa säveltäjän työskentely pohjaa pikemmin musiikkitradition sisällä tapahtuviin esteettisiin valintoihin kuin yhteisölliseen tapaan tehdä musiikkia. Vastaava musiikinlajien välinen ero on havaittavissa myös musiikintutkimuksen puolella. Musiikkitieteessä länsimaisen taidemusiikin tutkimuksessa on perinteisesti keskitytty musiikin sisäisten lainalaisuuksien analysoimiseen nuotitetun materiaalin avulla sosiaalisen ympäristön jäädessä sivummalle. Musiikintutkimuksessa on kuitenkin viime aikoina alettu kiinnittää yhä enemmän huomiota toiminnan kulttuurisidonnaisuuteen, mikä onkin lähentänyt tutkimusalaa kohti etnomusikologista tutkimusta, joka pyrkii tutkimaan musiikkia kulttuurina ja sosiaalisena toimintana (Mantere & Moisala 2013, 202–204).

Etnomusikologian ja populaarimusiikintutkimuksen yksi tutkimushaara on sosiologian tutkimustraditioon pohjautuva identiteettitutkimus, jonka tavoitteena on ymmärtää, kuinka ihmiset kiinnittyvät omaan sosiaaliseen ympäristöönsä musiikin kuuntelun ja tekemisen avulla (Suutari 2013, 271–272). Olen erityisesti kiinnostunut säveltämisen suhteesta identiteetin muodostumiseen: miten esteettiset ja sosiaaliset arvot kietoutuvat toisiinsa musiikkia luotaessa. Eri musiikinlajeissa tai alakulttuureissa musiikin säveltämiseen ja tuottamiseen liittyvät eroavaisuudet ovat merkittävä tekijä yhteisön identiteetin syntymisessä. Sosiaalisen muotoutumisen lisäksi yhteisöt rakentuvat näin ollen myös esteettisesti, mikä tarkoittaa kollektiivista reflektointia, jatkuvaa dynaamista prosessia siitä, millainen musiikki voi edustaa ”meitä”, meidän yhteisöämme. (Frith 1996, 110–111.) Musiikki on yksi tapa, jolla erilaiset sosiaaliset ryhmät voivat saada äänensä kuuluville. Kun sävellämme ja soitamme musiikkia yhdessä, teemme jatkuvasti esteettisiä valintoja. Etsimme ja kuuntelemme sitä, mikä kuulostaa hyvältä.

Esteettisten valintojen tekeminen on säveltäjien tapa osallistua yhteiseen toimintaan ja yhteisen identiteetin luomiseen.

Vaikka musiikintutkimuksessa usein erotellaan länsimainen taidemusiikki omaksi tutkimusalakseen, on kuitenkin mahdollista ajatella nykymusiikkia yhtenä fragmentoituneena alakulttuurin lajina, jossa ihmisiä yhdistää toisiinsa yhteinen kulttuurinen lähtökohta, kuten etninen tausta, asuinpaikka, yhteiskuntaluokka, ihonväri tai seksuaalinen identiteetti. Tästä näkökulmasta katsottuna nykymusiikki toimii kahtalaisesti. Toisaalta taidemusiikkia sävelletään varsin akateemisissa yhteyksissä ja musiikkialan laajasti tuetuissa instituutioissa, mistä syystä musiikki ei vastaavalla tavalla tavoita yhteiskunnan eri sosiaalisia luokkia kuin monet muut musiikinlajit. Käytännössä nykymusiikki on kuitenkin tällä hetkellä niin marginalisoitunut musiikin tekemisen ja kuuntelemisen alue klassisen musiikin sisällä, että suurin osa säveltäjistä toimii pikemminkin vapaalla kentällä ”kokeellisen” tai ”avantgardistisen” nykymusiikin alueella, jota voidaan pitää omana alakulttuurinaan. Vaikka nykymusiikki pyrkii ottamaan etäisyyttä institutionaaliseen akateemiseen toimintaan, se ei pääse erkaantumaan tarpeeksi kauas voidakseen tarjota erilaisille taidemusiikin ulkopuolisille yhteisöille alustaa, jolle luontaisesti syntyisi yhteisöllistä emansipatorista toimintaa. Nykymusiikki koetaan etäiseksi ja vieraaksi.

Säveltäjien osallistuminen yhteisöllisiin projekteihin vaatii näin ollen kriittistä pohdintaa dialogisen taiteen tekemisen päämääristä. Säveltäminen koostuu monenlaisista valinnoista, jotka voivat olla luonteeltaan käytännöllisiä (kokoonpano, ääniala), esteettisiä (säveltasomaailma, hälyisyys) tai kantaaottavia (teksti, konteksti). Periaatteessa nämä kaikki valinnat voidaan avata neuvottelulle. Voidaan esimerkiksi ajatella konkreettista esimerkkiä, jossa säveltäjä työskentelee yhteistyössä sellaisen henkilön kanssa, jolla ei ole musiikkialan ammatillista koulutusta. Jotta työskentely olisi dialogista, työparin on löydettävä yhteinen kieli, jolla he voivat keskustella musiikillisista yksityiskohdista sävellystyön edetessä. Säveltäjän kysyessä toiselta, miltä jokin asia kuulostaa, on vuorovaikutuksen etiikan mukaista, että hän kuuntelee yhteistyökumppaninsa vastauksen ja antaa sen

vaikuttaa sävellykselliseen lopputulokseen. Nykymusiikkiyhteisössä kritisoidaan usein, että tällainen toimintatapa johtaa taiteelliseen kompromissiin. Yhteisötaiteessa asia nähdään kuitenkin toisin. Yhteisötaiteilijat pitävät estetiikan muotoutumista neuvottelun seurauksena positiivisena piirteenä, vaikka joutuvatkin yhteistyön aikana useasti tarkistamaan käsitystään sekä omasta asemastaan projektissa että valmisteilla olevasta teoksesta. ”Parhaimpana ja kauneimpana keskustelutaiteena pidetään sellaista taidetta, jossa vuorovaikutus näkyy lopputuloksessa tai jossa taideteos itsessään on vuorovaikutusta. Vuorovaikutuksen estetiikka ja etiikka eivät enää ole erotettavissa toisistaan”, kirjoittaa Kantonen. (Kantonen 2005, 269.)

Nykymusiikissa elämme edelleen aikaa, jossa jokainen teos perustelee itsensä esityshetkellä. Esteettinen ilmenee konsertissa esitettävän teoksen sisällä, eikä sitä ole siinä määrin avattu vuorovaikutteiseksi ja performatiiviseksi kuin monilla muilla taidealoilla. Säveltäjän ja yleisön suhde on yksisuuntainen. Dialogisen estetiikan tuomaa muutosta hahmotellessaan Kester vertaa toisiinsa autonomisen taiteen estetiikkaa, jossa pyritään välttämään viittauksia taiteen ulkopuoliseen todellisuuteen tai katsojan ja taiteilijan yhteiseen viitekehukseen, ja 1900-luvun alun avantgarde-ideologiaa, jossa katsojalle tarjotaan kriittistä näkökulmaa suhteessa omaan yhteiskunnalliseen ja poliittiseen elinympäristönsä. Näissä molemmissa taidekäsitteissä esteettinen elämä ajatellaan ”välittömäksi, esikielelliseksi ja somaattiseksi kokemukseksi”, eräänlaiseksi šokiksi tai ilmestykseksi. Taide-elämä nähdään myös yksityisenä, jolloin ”emansipoiva esteettinen tieto yhdistyy johonkin sellaiseen, joka on jaetun kokemuksen ulottumattomissa”. Tällaista esteettistä näkemystä Kester kutsuu ortopediseksi<sup>12</sup> estetiikaksi, mikä on myös edelleen tunnistettava ja vallitseva pyrkimys nykymusiikin kontekstissa. (Kester 2010, 39–46; 2004, 82–89.)

Samastuuko yleisö nykymusiikkiyhteisön määrittämiin suhteellisen tiukkoihin esteettisiin raameihin? Zembylasin ja Niederauerin tutkimuksessa nykysäveltäjien taiteellisista käytännöistä tuodaan esiin säveltäjien vaihteleva suhtautuminen yleisöön. Osa säveltäjistä toivoo kuulijoilta emotionaalista

reaktiota, kun taas osa haastatelluista näkee yleisön roolin täysin merkityksettömänä (Zembylas & Niederauer 2018, 21–22). Tutkimuksessa haastateltavat kuvaavat suhdettaan yleisöön hyvin perinteisellä tavalla, jossa yleisö nähdään passiivisena vastaanottajana, jolle säveltäjä tarjoaa hetkellisen esteettisen elämyksen konserttitilanteessa. Kun säveltäjä sitten asettuu selkeästi uuteen rooliin, jossa hän esimerkiksi mahdollistajana tukee yhteisöä yhteisten musiikillisten ideoiden ja ryhmää yhdistävien identiteettikysymysten käsittelyssä, on väistämätöntä, että esteettiset ihanteet ja konkreettiset sävellykselliset valinnat asettuvat myös yhteisesti jaettaviksi. Tällöin kaikilla yhteisön jäsenillä on oikeus ajatella ja sanoa musiikista asioita, joita he siinä kokevat ja siihen liittyvät. Samassa tutkimuksessa kiinnitetään lisäksi huomiota tärkeään seikkaan, nimittäin säveltäjien keskinäiseen kilpailuasetelmaan, joka vaikeuttaa yleisesti tekijöiden välistä vuoropuhelua ja palautteen antamista toisille (Zembylas & Niederauer 2018, 23–24). Säveltäjät toimivat yhteisössä, mutta heidän tärkein motiivinsa on erottua joukosta yksilöinä. Tämä ammattikuvan peruspiirre estää yhteisöllisyyden toteutumisen jo lähtötilanteessa.

Ensimmäinen askel säveltämisen ja yhteisötaiteen lähentymisessä on vuorovaikutuksen ja yhteistyön lisääntyminen säveltäjien välillä, mikä luontevasti tapahtuu jo nuoren säveltäjäpolven keskuudessa. Tämä tarkoittaa säveltäjän ammatin yksilökeskeisyydestä luopumista ja toimenkuvan laajentamista moninaisemmaksi. Seuraava askel on sekä identiteettikysymysten että esteettisten valintojen käsitteleminen yhdessä yleisön ja kulloisenkin yhteisön kanssa. Keitä me olemme, mistä me tulemme ja minkälaista musiikkia haluamme säveltää? Lopujen lopuksi hyvin erilaiset ihmiset kuuntelevat ja harrastavat musiikkia, ja samalla he kuuluvat monenlaisten identiteettiryhmien ja vähemmistöjen verkostoon. Säveltäjien astuminen esiin teostensa takaa koko persooninaan, inhimillisinä toimijoina, lisää varmasti samastumispintaa ja vuorovaikutusta myös nykymusiikin esteettisiin kysymyksiin.

12. Sanalla 'ortopedinen' Kester viittaa näkemykseen, että katsojan tai kuulijan kyvyt taiteen havainnointiin nähdään lähtökohtaisesti puutteellisina ja hoitoa vaativina. Taiteilija, joka asettuu yleisön yläpuolelle, havaitsee nämä viat ja on kykenevä korjaamaan ne. (Kester 2004, 87–88.)



## Lopuksi

Syyt siihen, miksi taidemusiikin säveltäjän ja yhteisötaiteilijan toimintaympäristöt eivät lomit keskenään, ovat rakenteellisia. Säveltäjän ammattikuva on edelleen perinteinen, osittain romanttista taiteilijamyötyä ihannoiva, yksilökeskeinen ja kankea. Musiikkialan vanhat institutionaaliset rakenteet vastustavat säveltäjän ammattikuvan muuttumista kohti yhteisöllisempää työtapaa. Säveltäjien koulutus ei myöskään nyky muodossaan tarjoa valmiuksia yhteisölliseen lähestymiseen vaan keskittyy teosten valmistamiseen ja säveltäjän uran rakentamiseen. Myös musiikin tekijänoikeusjärjestelmä on luotu yksilötaiteilijoita varten. Populaarimusiikin puolella tekijyyttä on avattu ammattilaisista koostuville ryhmille, mutta yhteisötaiteen monimuotoiset kysymykset tekijyydestä eivät ole vielä löytäneet paikkaansa musiikkialan tekijänoikeuskeskustelussa.

Tänä päivänä sävellettävän nykymusiikin ensisijaiset lähtökohdat ovat esteettisiä. Säveltäjät perustelevat valintojaan suhteessa traditioon ja sitä kautta pitkällä ajalla musiikkiyhteisössä syntyneeseen ymmärrykseen ”esteettisestä laadusta”. Jos esteettistä arviointia tarkastellaan sosiaalisen yhteisön ja identiteetin rakentumisen kannalta, niin oletettavaa on, että myös nykymusiikki syntyy tietyn sosiaalisen viitekehyksen ja yhteiskuntaluokan tarpeesta. Esteettiset valinnat ovat yksi tapa osallistua yhteisön toimintaan ja kulttuuriseen vuorovaikutukseen. Yhteisötaiteessa nämä esteettiset arvot avataan yhteiselle päätöksenteolle. Nykymusiikin laatukriteerit ja esteettiset arvot muuttuvat tällöin toissijaisiksi suhteessa eettisiin ja sosiaalisiin päämääriin. Nykymusiikilta vaaditaan näin ollen joustavampaa esteettistä lähestymistä musiikin tekemiseen, ja vähintäänkin keskustelua esteettisistä mieltymyksistä.

Yhteisöllisyys tarkoittaa myös moniäänisyyttä, äänen antamista erilaisille ihmisryhmille, erilaisten äänten rinnastumista toisiinsa ja vuoropuhelua. Tämä ei ole ainoastaan poliittinen tai eettinen kysymys, kuka saa äänensä kuuluville, vaan myös esteettisesti moniäänisyys mitä todennäköisimmin kuulostaa erilaiselta—ja uskoisin, että myös taiteellisesti äärimmäisen kiinnostavalta.

## LÄHTEET

### Tutkimuskirjallisuus

- Aleksijevitš, Svetlana. 2018. *Neuvostoihmisen loppu: Kun nykyhetkestä tuli second handia*. Suom. Vappu Orlov. Helsinki: Tammi.
- Berghäll, Joakim. ”Dialogues: A Series of Duet Records.” Säveltäjän kotisivut. Haettu 16.3.2021. <http://www.joakimberghall.fi/dialogues.html>
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Lontoo: Verso.
- Deak, Jon. 2016. ”Aikalisa, an opera, a new art form?” Haettu 16.3.2021. <https://fisme.fi/kuukauden-kolumnit/komunit2016/aikalisa/>
- Frith, Simon. 1996. ”Music and Identity.” Teoksessa *Question of Cultural Identity*, toim. Stuart Hall ja Paul Du Gay, 108–127. Lontoo: Sage Publications.
- Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- HAM. 2017. ”HAM hakee yhteisötaiteen tekijää/työryhmää.” Verkkosivu. Haettu 16.3.2021. <https://www.hamhelsinki.fi/info/taiteilijoille/ham-hakee-yhteisoetaiteen-tekijaeaetyoeryhmaeae/>
- Hottinen, Merja. 2020. ”Composers in collaboration.” *Finnish Music Quarterly* 26.3.2020. Haettu 16.3.2021. <https://fmq.fi/articles/composers-collaboration>
- Jussilainen, Anna. 2019. ”Yhteisötaide: historiaa, määrittelyä ja käytäntöjä.” Teoksessa *Yhteisö ja taide: teemoja ja näkökulmia 2000-luvun taiteilijan laajentuneeseen toimintakenttään*, toim. Kirsi Monni ja Kirsi Törmi. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 72. Haettu 16.3.2021. <https://disco.teak.fi/yhteiso-ja-taide/yhteisotaide-historiaa-maarittelya-ja-kaytantaaja/>
- Kaitavuori, Kaija. 2020. *The Participator in Contemporary Art: Art and Social Relationships*. Lontoo: Bloomsbury Visual Arts.
- Kantonen, Lea. 2005. *Teltha: Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu A 54. Helsinki: Like ja Taideteollinen korkeakoulu.
- Kawashima, Nobuko. 2006. ”Audience development and social inclusion in Britain: Tensions, contradictions and paradoxes in policy and their implication for cultural management.” *International Journal of Cultural Policy* 12(1): 55–72.
- Kester, Grant H. 2010. ”Dialoginen estetiikka.” Teoksessa *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua: Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonmaisesta taiteesta*, toim. Lea Kantonen, 39–73. Suom. Lea Kantonen. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Kester, Grant H. 2004. *Conversation pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Koh, Jay. 2015. *Art Led Participatory Processes: Subject to Subject*

- Communication within Performances in the Everyday*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Koskinen, Tiina. 2013. ”Tutkimuskohteena yhteisö- ja hoivamusikot: Uuden ammattikunnan synty?” *Etnomusikologian pro gradu -tutkielma*, Tampereen yliopisto, Tampere.
- Lacy, Suzanne. 2010. *Leaving Art: Writings on performance, politics, and publics, 1974–2007*. Durham: Duke University Press.
- Laponia Improvisations. 2012. Verkkosivut. Haettu 16.3.2021. <https://laponiaimprovisations.wordpress.com/koulutus/>
- Lecklin, Johanna. 2018. *Esitettyä aitousa: Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta*. Kuvataiteen tohtorin opinnäyte. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Leinonen, Minna. 2016. Ohjelmateksti. CD *Låt mig vara den jag är* FUGA9411.
- Lux Musicae. 2015. Festivaalin ohjelmaesite. Haettu 16.3.2021. [https://luxmusicae.com/wp-content/uploads/2015/07/LuxMusicae2015\\_Ohjelmaesite\\_WEB.pdf](https://luxmusicae.com/wp-content/uploads/2015/07/LuxMusicae2015_Ohjelmaesite_WEB.pdf)
- Mantere, Markus & Moisala, Pirkko. 2013. ”Länsimaisen taidemusiikin etnomusikologinen tutkimus.” Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 201–217. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Meri, Lauri. 2019. ”Markus Fageruddin musiikki prinsessakakosista kertovaan musiikinäytelmään on vaikuttavaa: Ruotsinkielisen vammaisteatterin ja Svenska Teaternin yhteistyö kertoo elämän monimuotoisuudesta.” *Helsingin Sanomat* 27.10.2019.
- Näppärit. ”The Näppäri Method.” Verkkosivut. Haettu 16.3.2021. <https://www.napparit.fi/en/the-nappari-method/>
- Ojala, Juha & Väkevä, Lauri. 2013. ”Säveltäminen luovana ja merkityksellisenä toimintana.” Teoksessa *Säveltäjäksi kasvattaminen: Pedagogisia näkökulmia musiikin luovaan tekijyyteen*, toim. Juha Ojala & Lauri Väkevä, 10–22. Helsinki: Opetushallitus.
- Partti, Heidi. 2019. ”Yhdenvertaisesti säveltäen -hanke pyrkii edistämään tasa-arvoisia osallistumismahdollisuuksia.” *Musiikkikasvatus—Journal of Finnish Music Education* 22(1–2): 174–178.
- Partti, Heidi. 2013. ”Oopperasäveltäjäksi oppimassa: Opera by You -verkkoyhteisö musiikillisen asiantuntijuuden kasvualustana.” *Musiikki* 43(1): 33–50.
- Partti, Heidi & Ahola, Anu. 2016. *Säveltäjäyden jäljillä: Musiikintekijät tulevaisuuden koulussa*. Sibelius-Akatemian julkaisuja 15. Helsinki.
- Pohjannoro, Ulla, 2013. *Sävellyksen synty: Tapaustutkimus säveltäjän ajattelusta*. Väitöskirja. Studia Musica 53. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Raedó, Jorge. 2015. ”The Queen’s Chamber new opera (Helsinki).” *Osa Menor* -blogi. Haettu 16.3.2021. <http://osamenor10.blogspot.com/2015/04/the-queens-chamber-new-opera-helsinki.html>
- Raedó, Jorge. 2014. ”Rakennetaan koulu! Let’s build the school!” *Osa Menor* -blogi. Haettu 16.3.2021. <http://osamenor10.blogspot.com/2014/06/rakennetaan-koulu-lets-build-school.html>
- Ruippo, Matti. 2019. ”Yhteisömuusikoksi Suomessa.” Suomen musiikkikasvatusseura—FiSME ry:n kolumni 26.4.2019. Haettu 16.3.2021. <https://fisme.fi/kuukauden-kolumnit/komunit2019/yhteisömuusikoksi-suomessa/>
- Saarikoski, Sonja. 2019. ”Välimeren hukkuvien pakolaisten kohtalo oli HKO:n konsertin teema, miksi ilta päättyi vitsikkäeseen rallatteluun?” *Helsingin Sanomat* 24.10.2019.
- Salmenkallio, Sanna. 2016. ”Rummutusta ennen sanoja.” Teoksessa *Vapauden kauhu: Kirjoituksia vankilasta vapautuvien teatterista*, toim. Jussi Lehtonen, 132–137. Kansallisteatterin julkaisusarja 70. Helsinki: ntamo.
- Sirén, Vesa. 2019. ”Suomen klassisen musiikin festivaaleilla vain viisi prosenttia säveltäjistä on naisia, mutta Pekka Kuusisto päätti koota all female -festivaalin ja se oli yllättävän helppoa.” *Helsingin Sanomat* 9.9.2019.
- Sorjonen, Hilppa & Sivonen, Outi. 2015. *Taide- ja kulttuurilaitosten yleisötyön muodot, laajuus ja tuloksellisuus*. Cuporen verkkojulkaisuja 27. Helsinki: Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissektori. Haettu 16.3.2021. <https://www.cupore.fi/fi/julkaisut/cuporen-julkaisut/hilppa-sorjonen-ja-outi-sivonen-taide-ja-kulttuurilaitosten-yleisötyön-muodot-laajuus-ja-tuloksellisuus>
- SUOSIO: Suomen Sinfoniaorkesterit ry. Verkkosivusto. Haettu 16.3.2021. <https://www.sinfoniaorkesterit.fi/fi/yleisötyö/>
- Suutari, Pekka. 2013. ”Moni-identtisyys ja etnisten vähemmistöjen musiikki.” Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala & Elina Seye, 257–276. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Toivonen, Tero. 2014. *Pitkä matka lähelle: Orkesterimuusikko yleisötyön tekijänä*. Taiteellisen tohtorintutkimon kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Torvinen, Juha. 2019. ”Klassisen musiikin pitää kohdata sortohistoriansa.” *Helsingin Sanomat* 19.10.2019.
- Torvinen, Juha. 2015. ”Composing, music and society at large.” *Finnish Music Quarterly* 1.10.2015. Haettu 16.3.2021. <https://fmq.fi/articles/composing-music-and-society-at-large>
- Tuomikoski, Anna, toim. 2017. *Jacques Rancière ja erimielisyyden näyttämöt*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Ylä-Tuuhonen, Meeri. 2014. ”Ihannekoulu täyttyy valosta ja ilosta: Kuulo- ja näkövammaiset oppilaat tekivät oopperan uudesta koulusta Jyväskylässä.” *Helsingin Sanomat* 14.4.2014.
- Zembylas, Tasos & Niederauer, Martin. 2018. *Composing Processes and Artistic Agency: Tacit Knowledge in Composing*. Käänt. Tom Genrich. Lontoo: Routledge.

## Musiikkitekokset ja esitykset

- Aikalisa*. Yhteisöllinen ooppera. Kuule, minä sävellän! -hanke. Kantaesitys 13.4.2016 Suomen Kansallisoopperan Alminsalissa. Haettu 16.3.2021. <https://oopperabaletti.fi/stage24/kuule-mina->

savellan-ooppera-aikalisa/  
<https://www.kuuleminasavellan.fi/projekteja/aikalisa>  
*Dialogues I*, levy, Boulder Music Helsinki 2013. <https://music.apple.com/fi/album/dialogues-i/id709597777>  
*Dialogues II*, levy, Boulder Music Helsinki 2014. <http://jazzfinland.fi/levy/dialogues-ii>  
*Dialogues IV*, levy, Boulder Music Helsinki 2019. <http://jazzfinland.fi/levy/dialogues-iv>  
 Joakim Berghäll, saksofoni, sävellys.  
*Free Will* by Opera by You. Yhteisöllinen ooppera. Sävellyksen ohjaus Markus Fagerudd. Ohjaus Jere Erkkilä. Kantaesitys 21.7.2012 Savonlinnan oopperajuhlat. Haettu 16.3.2021. <https://vimeo.com/50409693>  
*I det stora landskapet*. Teatteriesitys. Yhteistyössä DuvTeatern, Svenska Teatern, Resonaarigroup & Wegelius Kamarijouset. Teksti DuvTeaternin ensemble. Ohjaus Mikaela Hasán. Sävellys Markus Fagerudd. Haettu 16.3.2021. [https://svenskateatern.fi/fi/ohjelmisto/i-det\\_stora\\_landskapet/](https://svenskateatern.fi/fi/ohjelmisto/i-det_stora_landskapet/) Esitystallenne: <https://areenayle.fi/1-50653117>  
*Keravan ääniä*. Teos kamariorkesterille ja ääninauhalle. Sävellys Riikka Talvitie. Äänet Viola Claramunt, Emmi Manninen ja Nardin Henein. Esiintyjänä Kamariorkesteri Tanto, kapellimestarina Juhani Palola, kantaesitys 8.10.2018. Haettu 16.3.2021. [https://www.youtube.com/watch?v=9BOsBQ1\\_jnU](https://www.youtube.com/watch?v=9BOsBQ1_jnU)  
*Kierrätysäkeet*. Teos kitaraorkesterille, videolle ja yleisölle. Sävellys Riikka Talvitie. Videot Kauri Pylkkänen. Esiintyjinä Länsi-Helsingin musiikkiopiston kitaristi, opettajina Matts Kulvik ja Olli Hyyrynen. Kantaesitys 19.1.2020 HAM.  
*Kodecs/Codecs*. Teos naiskuorolle, elektroniikalle ja videolle. Sävellys Perttu Haapanen. Akademiska Damkören Lyran, kapellimestarina Jutta Seppinen, kantaesitys 2019. Haettu 16.3.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=22wO0kMPR4k>  
*Koululaisooppera Kuningattaren kamari*. Sävellys Riikka Talvitie. Libretto Marjo Heiskanen. Kantaesitys Kaisaniemen ala-aste 6C, ohjaus Jorge Raedo. Annantalo, Helsinki, 2015. Toisessa esityksessä esiintyjinä Aleksis Kiven koulun, Sjundeå Svenska skolanin ja Päivärinteen koulun 6-luokkalaiset, ohjaus Emmi Komlosi. Lux Musicae -festivaali, Siuntio, 2015.  
*Låt mig vara—Anna mun olla*. Monitaiteinen teos naiskuorolle. Sävellys ja libretto Minna Leinonen. Videot Heta Kuchka. Akademiska Damkören Lyran, kapellimestarina Jutta Seppinen, kantaesitys 2016. CD *Låt mig vara den jag är* FUGA9411.  
*Ne Sibeliuksen sinfoniat*. Teos orkesterille. Sanat Mauno Järvelä. Sävellys ja sovitus Aili Järvelä. Esiintyjinä Länsi-Helsingin musiikkiopiston oppilaat. Haettu 16.3.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=ixEqMopza7I>  
*Omakuva—Self Portrait*. Kokeellinen videoteos. Käsikirjoitus, kuvaus, editointi ja esitys Riikka Talvitie. Kantaesitys 12.4.2018, Tampere Biennale. <https://vimeo.com/262535922>

*Rakennetaan koulu!* Sävellys Sanna Ahvenjärvi & Tapio Lappalainen. Yhteistyössä Rakennetaan kaupunki -yhdistyksen ja Onerva Mäen koulun kanssa, Jyväskylä, 2014.  
*Sounds for the City*. Dokumenttielokuva. Käsikirjoitus Sergio Castrillón & Stina Lundkvist. Ohjaus, kuvaus ja editointi Stina Lundkvist. Musiikki Sergio Castrillón, Sara Franceschi-Campanella, Knut Nystedt, Johan Eriksson & yleisö. Kantaesitys 10.7.2013, Tukholma. Haettu 18.6.2021. <https://sergiocastrillon.com/researcher-2/film-documentary/>  
*Vapauden kauhu*. Teatteriesitys. Yhteistyössä Kansallisteatterin Kiertuenäyttämö, Kiasma-teatteri & Porttiteatteri. Ohjaus Jussi Lehtonen. Musiikki Sanna Salmenkallio. Ensi-ilta Kiasma-teatteri 13.11.2015. Haettu 16.3.2021. <https://porttiteatteri.fi/menneet-tapahtumat/vapauden-kauhu/>, <https://disco.teak.fi/yhteiso-ja-taide/3-1-ilmaisuyhteison-tarina-ex-vankien-ja-taiteilijoiden-yhteiso-vapauden-kauhu-projektissa/>

## Kutsu



### PÄIVÄSTÄ VOISI TULLA RIKAS

*"Ota kapulat käteen ja lähe meitsin kaa heittää hulabaloot! Snaijaatsä?  
- Kyl mä tajuun mut mä en oo koskaan ollu lavalla esiintymäs."*

**ke 2.5. klo 13, to 3.5. klo 13, pe 4.5. klo 13**

Paikalla on oltava klo 12:30. Esityksen kesto 1 h 15 min.

**Saramäen vankila, Mathilda Wreden katu 1, Turku**

Esitys tapahtuu useassa eri kerroksessa joten se ei ole esteetön.

Työryhmä: Saramäen vankilan vapautumisosaston miehet,  
henkilökunta ja taiteilija-tutkijat Annukka Valo ja Anu Koskinen.  
Käsikirjoitus on valmistettu ryhmämuotoisesti.

**Sitovat ilmoittautumiset 20.4. mennessä osoitteeseen [anu.koskinen@cupore.fi](mailto:anu.koskinen@cupore.fi).**

Ilmoittautumisen yhteydessä tarvitsemme henkilötunnuksesi.

**Esitys on osa Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston  
rahoittamaa ArtsEqual-tutkimushanketta.**

Anu Koskinen

## RIKKAITA PÄIVIÄ- VANKILATEATTERIN TAITEELLINEN PROSESSI JA (VALTA)SUHTEIDEN ETIIKKA

Artikkelissa tarkastelen vankilateatterin taiteellista prosessia. Pohdin osallistuvien vankien, henkilökunnan ja taiteilijan väleillä ilmeneviä suhteisuuksia ja niiden valta-aspekteja sekä niiden herättämiä kysymyksiä erityisesti taiteilijan eettisestä vastuusta. Artikkelin perustuu suurimmaksi osaksi Turun vankilassa kevätkaudella 2018 toteutettuun teatteriprojektiin. Projektin ohjasi Annukka Valo, ja se oli osa ArtsEqual-tutkimushanketta. Analysoin projektissa kertynyttä haastattelumateriaalia ja omaa kokemustietoaani relationistisen eli suhteisen sosiologian tarjoaman fokuksen kautta.

### Vankilateatteritoiminnan ja tutkimuksen kontekstit

Vankilateatteri on yhteisöllisen taiteen alue, joka on Suomessa kiinnostavassa kehitysvaiheessa.<sup>1</sup> Vankiloissa ympäri maailman on jo kauan tehty erilaista teatteria ja teatterillisia työpajoja. Sisällöiltään ja muodoiltaan vankilateatteri on osapuilleen yhtä runsas kuin teatterikenttä vankilan ulkopuolellakin: niin perinteistä draamaa, musikaalia ja naamioteatteria kuin soveltavan teatterin muotoja tai psykodraamatyöpajojakin. Myös yleisön rooli voi olla monenlainen riippuen siitä, esiinnyttäkö muille vangeille, henkilökunnalle, vankilan ulkopuoliselle yleisölle vai jääkö toiminta vain toimivan ryhmän sisäiseksi. Tässä artikkelissa tarkoitan vankilateatterilla vankiloiden sisällä tapahtuvaa teatterillista toimintaa, jota vangit tekevät yhteistyössä taiteilijoiden kanssa aktiivisina toimijoina ja esiintyjinä. Toi-

1. Vuodesta 2008 vankilateatteriproduktioita ovat Suomessa toteuttaneet ainakin Taittuu ry (Taittuu 2021), Suomen Kansallisteatterin kiertue-näyttämö (Lehtonen 2016), teatteripedagogi Annukka Valo sekä Rakastajat-teatteri yhteistyössä Sini-nauhaliiton kanssa. Porttiteatteri ry:n toiminta keskittyy vankilasta pian vapautuvien ja vapautuneiden ihmisten työskenteleeseen (Porttiteatteri 2021).

minta voi kehystyä erilaisille mukana olijoille erilaisin tavoin. Prosesseja voivat motivoida taiteen saavutettavuuden ihanne, mahdolliset kuntouttavat vaikutukset tai/ja taiteellisesti kiinnostava toimintakenttä.<sup>2</sup>

Vankilateatteria on tutkittu jonkin verran niin kansainvälisesti kuin Suomessakin. Tutkimuksen näkökulmat voi karkeasti jakaa kolmeen ryhmään: 1) vankilateatterin kuntouttava ja yhteiskunnallinen *vaikuttavuus* (Menard 2018; Pirttilä-Backman ja muut 2015; Shailor 2011), 2) vankilateatteritoiminta ja vankilainstituutio laajemmin *kulttuurisina esityksinä* (McAvinchey 2011; Thompson 1998a)<sup>3</sup> ja 3) käytännön tapausesimerkit erityispiirteineen (Balfour 2004; Prendercast 2013; Thompson 1998). Tämä artikkeli on lähinnä kolmannen ryhmän näkökulmaa: se keskittyy vankilateatterin *tekemiseen*, itse toimintaan. En siis suoraan tarkastele esimerkiksi vankilateatterin vaikuttavuutta. Myös näkökulmani on toimijan: olen paitsi tutkija myös teatterin ammattilainen, olin työryhmän jäsen projektin alusta loppuun ja havainnointini oli täten hyvin vahvasti osallistuvaa (vrt. Koskelo 2016; Prendercast 2013).

Vuosien varrella kertyneiden havaintojeni mukaan yhteisöllisesti suuntautuvaa taidetta tutkitaan ja siitä kerrotaan hyvin usein lähinnä kuntouttavana, sosiaalisena ja yhteiskunnallisesti vaikuttavana, oleellisesti välineellisenä toimintana. Tässä artikkelissa olen valinnut toisenlaisen näkökulman: kuvaan toimintaa taiteellisen prosessin näkökulmasta. En kehystä vankilateatteria soveltavaksi teatteriksi vaan kontekstisidonnaiseksi ammattilaisvetoiseksi harrastajateatteriksi, jonka lisäominaisuutena saattaa olla kuntouttavia vaikutuksia. Kiinnityn taiteen saavutettavuuden ideaaliin, mikä sopii hyvin yhteen sekä ArtsEqual-hankkeen peruslähtökohtien (ArtsEqual 2021) että vankeuslakiin kuuluvan normaalisuusperiaatteen kanssa.<sup>4</sup> Pidän vankilataidetoimintaa arvokkaana myös itsessään, erillään sinänsä tärkeästä kuntouttavuuden aspektista.

Teatterin tekeminen vankilassa voi perustyötavoiltaan muistuttaa paljonkin teatterin tekemistä vankilan ulkopuolella. Suljettu vankila on teatterin tekemisen kontekstiksi kuitenkin

hyvin erityinen, suorastaan erikoinen. Vankila on omalaatuinen paikka ensinnäkin ajallis-paikallisena tilana ja toiseksi sosiaalisena ympäristönä. Tätä kuvataan myös tekemissäni haastatteluissa. ”*Tää on ihan oma maailma*”, toteaa vanki Turun vankilassa. Vankilan työntekijä puhuu: ”*Ei näin hullua paikkaa olekaan. Että siinä mielessä tää on ihan loistava mesta. Tää on ihan hullu. Täällä on outo byrokratia, täällä on omituisia ihmisiä.*” Teatterintekijä tuskin pystyy sulkemaan silmiään vankilakontekstin erityispiirteiltä. Ne määrittävät sekä esityksen valmistamista että mahdollisia ja mahdottomia sosiaalisen olemisen tapoja. Tarkastelen sitä, kuinka taiteellinen prosessi—työtapoinen, työnjakoineen, sisältö- ja muotovalintoineen—eteni nimenomaan vankilaympäristössä ja vankilan sosiaalisten suhteiden keskellä.

Vankilateatteriprojekti ei aina ole mutkaton prosessi. Muisiinpanoni mukaan se on mahdotonta ”*meininkiä, mahdollisuuksia täynnä*”. Tulkintani mukaan haastavimpia tilanteita syntyy, kun ilmenee jokin hankaus prosessissa mukana olevien ihmisryhmien (valta)suhteissa. Artikkelini tutkimuskysymys on: ”*Miten (valta)suhteisuus ilmenee vankilateatterin taiteellisessa prosessissa?*” Pohdin myös sitä, millaisia *eettisiä kysymyksiä* näiden suhteisuuksien tutkiminen tuo esiin.

## Turun vankilan teatteriprojekti

Vankilateatteritutkimuksemme oli taiteellinen toimintatutkimus.<sup>5</sup> Sen toimintavaihe oli teatteriprojekti *Päivästä voisi tulla rikas* Turun vankilassa kevätkaudella 2018. Ohjaajana toimi teatteripedagogi Annukka Valo (tästä eteenpäin Annukka). Annukka toimi myös tutkimusassistenttinani ja minä hänen ohjausassistenttinaan. Muodostimme siis hyvin tiiviin työparin. Päädyin prosessin myötä myös yhdeksi esiintyjistä. Turun vankila on tiukasti osastoitu korkeimman turvallisuusluokituksen vankila, jossa ei siihen mennessä ollut ollut paljoa taidetoimintaa. ArtsEqual-hanke ja sen yhteistyökumppanuus Rikosseuraamuslaitoksen (RISE) kanssa avasi meille toimintamahdollisuuden tähän kontekstiin.

2. Vankeuden täytäntöönpanon tavoitteena on lisätä vangin valmiuksia rikoksettomaan elämäntapaan. Vankien elämänhallintaa pyritään lisäämään erilaisten kuntouttavien toimintamuotojen kautta. (Vankeuslaki 767/2005, 8. luku.) Rikosseuraamuslaitoksen strategiaan 2019–2022 kuuluu verkostoituminen ja integroituminen yhteiskunnan normaali palveluihin sekä asiakkaiden ja henkilökunnan välisen vuorovaikutuksen lisääminen (www.rikosseuraamus.fi/arvot ja strategia). Taiteellinen toiminta vankiloissa sopii hyvin näihin periaatteisiin.

3. Kulttuurisilla esityksillä tarkoitetaan ihmisten jaetun maailman tapahtumia ja ilmiöitä, joilla jäsenellään sosiaalisen sfäärin merkityksiä tietyin tunnistettavien ja toistettavien tavoin, koreografioin ja rituaalein (ks. Singer 1972). Kulttuurisiin esityksiin sisältyy myös sosiaalisia rooleja, itsen esityksiä (ks. Goffman 1959). Puhuttaessa kulttuurisista esityksistä ja itsen esityksistä käytetään usein teatterimetaphoria, kuten juuri sosiaalisen roolin käsite.

4. Normaalisuusperiaate merkitsee sitä, että olot vankilassa pyritään mahdollisuuksien mukaan järjestämään normaalia elämää vastaaviksi (Hartoneva 2002).

5. Toimintatutkimuksessa tavoitteena on paitsi havainnoida ja kuvata tutkimuskohdetta, myös vaikuttaa siihen rakentamalla tavalla. Tutkimus etenee syklinä suunnittelun kautta toimintaan, kenttätöväiheeseen (kuten Turun vankilan projekti) ja edelleen toiminnan reflektointiin, jota esimerkiksi tämä artikkeli edustaa. Reflektoinnin seurauksena syntyy usein uusia tutkimuskysymyksiä, jolloin tutkimus voi edetä hermeneuttisena kehänä syklillä toiseen. Jussi Lehtonen on Taideyliopistoon tekemässään väitöstutkimuksessa kehittänyt taiteellista toimintatutkimusta (Lehtonen 2015, 40–53). Siinä toiminta on taiteellista toimintaa, kenttätö tapahtuu taiteen kannalta merkityksellisessä kontekstissa ja tavoitteena on kehittää muiden mahdollisten kehittämiskohtien lisäksi taiteilijoiden työskentelyä. ArtsEqual-hankkeessa hyödynsimme taiteellisen toimintatutkimuksen konseptia myös Lehtosen kanssa Taideyliopiston yleisökon-taktikurssin yhteydessä.

Harjoittelimme helmi-toukokuun aikana kolmesti viikossa, muutaman tunnin ennen lounasta ja muutaman tunnin sen jälkeen. Projekti sijoittui vapautumisosastolle (tästä eteenpäin ”osasto”). Jokainen osastolle tuleva vanki on vapautumassa muutamien kuukausien sisällä osastolle tulostaan, usein koevapauden kautta. Myös meidän työryhmämme jokainen vanki vapautui tai pääsi valvottuun koevapauteen pian projektin loputtua. Lähes koko työskentelymme ajan osastolla asui vain projektissa mukana olleita vankeja. Harjoitukset pidettiin pääosin oleskelu- ja keittiötilassa, mutta käytimme myös muita osaston tiloja.

Ryhmään kuului alun perin kuusi vankia, joista neljä oli mukana loppuun saakka.<sup>6</sup> Lisäksi mukana olivat osaston ohjaaja ja vankilan musiikinohjaaja, jotka auttoivat materiaalin tuottamisessa ja musiikin harjoittelussa. He sekä osaston vartija olivat mukana myös esityksessä pienissä rooleissa. Osaston esimies antoi meille tukensa ja auttoi käytännön järjestelyissä, ja vankilan kädentaitojen ohjaaja auttoi rekvisiitan materiaaleja hankkimalla.<sup>7</sup>

Työskentelyn seurauksena syntyi tunnin pituinen nykyteatteriesitys, joka sai yhden osallistujan runon säkeen mukaan nimekseen *Päivästä voisi tulla rikas*. Esitys koostui dialogeista ja monologeista, kolmesta kuvaamastamme ja leikkaaja Antti-Veikko Salon työstämästä videosta ja kolmesta livemusiikkikappaleesta, joista kaksi oli vankien itsensä tekemiä. Esityksessä oli yksinkertainen tarina: alussa yksi vanki, Taiteilija, tekee rikoksen ja tulee vankilaan, lopussa toinen vanki, Nakke, vapautuu. Välillä juoni katkesi omalakisempiin, fragmentaarisiin hetkiin kuten Remu Aaltosen haamun ilmestymiseen ja bändinä esitettyyn Hurriganesin *Get on* -kappaleeseen. Lisäksi esittämäni tutkijahahmo liikkui esitystilassa, esitti välillä kysymyksiä ja musisoi roolihenkilöiden kanssa. Kierrätimme yleisöä kolmessa eri kerroksessa, portaikosta keittiöön ja kuntosalilta sellikäytävälle.<sup>8</sup>

*Päivästä voisi tulla rikas* esitettiin toukokuussa 2018 kolme kertaa. Lisäksi järjestettiin ennakkoesitys henkilökunnalle. Katsoomaan kutsuttiin vankilan työntekijöitä, RISEn edustajia sekä

vankilateatterin ja tutkimuksen sidosryhmiä. Jokaisen esityksen jälkeen järjestettiin noin viidentoista minuutin mittainen keskusteluhetki työryhmän ja yleisön kesken.<sup>9</sup>

Projektin aikana keräämäni tutkimusaineisto koostui osallistuvan havainnoinnin kautta kertyneestä kokemustiedosta ja muistiinpanoista sekä haastatteluista. Haastattelin tutkijamusta varten kolmea vankia, kolmea esityksessä mukana ollutta työntekijää ja kolmea projektia mahdollistanutta työntekijää. Haastattelut olivat yksilöhaastatteluja. Annukka oli mukana toisena haastattelijana kaikissa haastatteluissa yhtä työntekijän haastattelua lukuun ottamatta. Haastattelin myös Annukkaa, jonka kanssa olin tietysti myös koko projektin ajan käynyt perusteellisia keskusteluja monista eri näkökulmista.<sup>10</sup> Lisäksi kävin pitkän keskustelun erään turvallisuushenkilökuntaan kuuluvan henkilön kanssa hänen aloitteestaan. Kyseinen henkilö suhtautui sekä teatteriprojektiin että vankilan kuntoutusohjelmiin vahvasti epäillen, mutta ei halunnut antaa aiheesta virallista haastattelua eikä sallinut nauhoittamista. Voin käyttää hänen näkemyksiään vain taustatietonani. Aineistoa täydentää esityksen taiteellinen materiaali. Ymmärrystäni auttavat myös kokemustietoni ja muistiinpanoni kahdesta muusta projektista, joissa olen ollut mukana opettajana<sup>11</sup> sekä viiden muissa kuin Turun projektissa vankilateatteriprojekteihin tai -työpajoihin vankeina osallistuneiden henkilön haastattelut, jotka olen tehnyt muissa yhteyksissä.

Yhteistyökumppaninani artikkelia kirjoittaessa on ollut Veli-Matti Lehikoinen, jolla on kokemusta vankilateatteriin osallistumisesta vangin näkökulmasta.<sup>12</sup> Hän tuo mukaan näkökulmia myös toiminnasta, jossa itse en ole ollut mukana. Lehikoinen ei osallistunut Turun projektiin, mutta hän on kommentoinut siitä kirjoittamani tekstin teemoja. Keskustelimme hänen kanssaan kaksi kertaa kasvotusten ja kävimme sähköpostikeskustelua.

### Suhteisuus tutkimuksellisenä lähestymistapana

Projektin alussa lähdin tutkijana liikkeelle aineistolähtöisyyden ajatuksesta. En päättänyt etukäteen tarkkoja tutkimus-

6. Kahden vangin keskeyttämisten syitä ei sensitiivisyyden vuoksi voi tässä tarkemmin avata. Kumpikin siirtyi keskeyttäessään osastolta muualle. Toisen keskeyttäneen kanssa keskustelimme hyvässä hengessä, toista emme valittavasti voineet tavata. Toisen keskeyttäneen kommenttien ja muiden vankien arvion mukaan syyt eivät kummassakaan tapauksessa liittyneet suoraan projektiimme eivätkä millään tavoin Annukan ja minun toimintaan. Tämä oli meille tärkeä tieto työomme reflektoinnin kannalta.
7. Toimme esiintymisvaatteita, rekvisiittaa, valonheittäimiä ja soittimia myös ulkopuolelta. Niitä lainasivat meille Kansallisteatteri, Sibelius-Akatemia ja KokoTeatteri.
8. Esitystä voi luonnehtia hyvin paikkalähtöiseksi, vaikka paikan ulottuvuuksia ei ole mahdollista tarkemmin eritellä tämän artikkelin puitteissa.

9. Projekti sai kiittävää palautetta ja myös julki-suutta. Järjestämäämme mediapäivään saapuvat Turun Sanomien ja Taideyliopiston Issue X -lehden toimittajat, MTV3:n uutiset ja vankilakulttuurin käsittävän radio-ohjelmasarjan toimittaja. Annukka ja minä vierailimme MTV3:n *Huomenta Suomi* -ohjelmassa puhumassa projektista.
10. Kaikkien haastateltujen ja projektissa mukana olleiden kanssa tehtiin kirjallinen sopimus, jossa heitä oli informoitu tutkimuksesta, tietosuojasta ja aineiston ja valokuvien käytöstä. Vankien kanssa sopimus käytiin myös keskustellen yhdessä läpi kohta kohdalta ennen työskentelyn aloittamista.
11. Annukka Valon taiteellinen opinnäyte Hämeenlinnan vankilassa 2014 sekä Taideyliopiston yleisökontaktikurs- sin työpajat Helsingin vankilassa 2018–2019.
12. Lehikoinen on sovitusti mukana tässä artikkelissa omalla nimellään. Hän on ollut mukana Taittuu ry:n ja Portti-teatterin esityksissä.

kysymyksiä. Valtateema kuitenkin kiinnosti minua aiempien vankilateatterikokemusteni pohjalta, ja projektin aikana tämä kiinnostus vahvistui. Vankilateatterissa sosiaalinen erityisyys valta-asetelmineen vaikuttaa niin vahvasti, että valitsin tämän artikkelin tutkimukselliseksi lähtökohdaksi sitä valaisevan teoreettisen viitekehyksen. Tutkimuskysymyksen muotoilu ja viitekehyksen valinta tarkentuivat siis vasta analyysivaiheessa, toimintavaiheen päätyttyä.

Tarkastelen vangin, taiteilijan ja henkilökunnan suhteita relationaalisen sosiologian ajatusten kautta<sup>13</sup>. Suomennan sen *suhteiseksi sosiologiaksi*. Sen perustava ajatus on, että tärkein sosiaalisen sfäärin tutkimuskohde ei ole yksilö tai laajempi yhteiskunnallinen rakenne vaan suhde. Ihmisten ja ryhmien välillä tapahtuva vuorovaikutus on sekä ontologisesti että metodologisesti etusijalla (Donati 2010; Crossley 2011; Prandini 2015). Havainnoinnin ja analyysin kohteena on se, miten ihmiset asetuvat suhteisiin toistensa kanssa, millaisia laatuja nuo suhteet pitävät sisällään, tuottavat ja toisintavat ja millaisin ehdoin nuo suhteet ja niiden laadut voivat muuttua. Donatin mukaan suhteisuus ”yhdistää, sitoo ja luo keskinäisiä riippuvuuksia, mutta siitä kumpuaa myös jännitteitä, konflikteja ja vastakkainasetteluja” (Donati 2010, 19, käänös AK).<sup>14</sup>

Vankilateatteria harjoitellaan sosiaalisten suhteiden kolmiossa, jonka yhden kulman muodostavat vangit, toisen vankilan henkilökunta ja kolmannen toimintaa ohjaavat taiteilijat. Kukin ryhmistä koostuu toki erilaisista henkilöistä, esimerkiksi vangit eivät muodosta homogeenista ”vankiainesta”, vaan heissä on hyvin erilaisia persoonia, joita ovat vankilan lisäksi rakentaneet monet muutkin olosuhteet. Lisäksi kaikki intersektionaaliset eronteot, jotka rakentavat ihmisten positioita ja toiminnan mahdollisuuksia muussa elämässä, ovat läsnä myös vankilan sisällä. Kaikilla niillä on merkitystä vangin sosiaalisen statuksen kannalta (Rückenstein & Teppo 2005). Henkilökunnan keskuudessa selkein jako on valvontahenkilökuntaan ja koulutus- ja kuntoutussektorin työntekijöihin. Näistä eroista huolimatta ryhmien asemat toisiinsa nähden ovat vankilan rakenteessa niin erilaisia, että tietty yleistäminen on perusteltua.

Crossleyn mukaan juuri mikään suhde yhteiskunnassa ei ole irrallaan taustavaikuttajistaan (Crossley 2011, 13–14). Vankilateatteriryhmänkin toiminnassa on vähintään symbolisesti läsnä erilaisia taustavaikuttajia. Vankien taustalla on laajempi vankiyhteisö, osallistuvien työntekijöiden taustalla muu henkilökunta, vankilan johto ja RISE ja viime kädessä koko oikeusjärjestelmä. Taiteilijoiden taustalla taas ovat (yhteisö)taiteen tekijät, asianajajat ja rahoittajat. Yhteen tulevat sosiaaliset maailmat, jotka tavallisesti saattavat olla hyvin kaukana toisistaan. Vangit ovat kolmesta ryhmästä yhteiskunnallisesti haavoittuvimmassa asemassa. He tulevat myös toiminnan kautta asetetuksi jossain määrin kohteen asemaan. Toiminta ohjaa heitä katseiden kohteiksi, ja sen kautta esitellään heille asioita, jotka ovat heille mahdollisesti ennalta aivan tuntemattomia. Yhteisötaiteen piirissä eri tavoilla osallisista ihmisryhmistä on kirjoittanut muun muassa Suzanne Lacy (Lacy 1994). Se, millaiseksi vankilateatterin prosessi muotoutuu, riippuu siitä, millaista yhdessäoloa ja yhteistyötä ryhmien väliset ja sisäiset suhteet mahdollistavat. Suhteisuutta ilmenee sekä mikro- että makrotasolla (Crossley 2011, 181–182). Vankilateatterinkin suhteisuus näyttäytyy ihmisten ja pienten ryhmien välillä ja toisaalta laajempina rakenteellisina ja institutionaalisina suhteina esimerkiksi rikosseuraamusjärjestelmän, oikeusjärjestelmän ja yhteiskunnan suuntaan.

Kuinka tämä viitekehys ja lähestymistapa konkretisoituvat analyysimetodiksi? Millaisia kysymyksiä suhteinen lähtökohta ohjaa kysymään tutkimusaineistolta, tässä tapauksessa haastatteluaineistolta ja kenttämuistiinpanoilta? Ymmärrän suhteisuuden ilmenevän ensiksikin kokemuksellisinä olosuhteina. Siksi kysyn: *Mitä aineisto kertoo siitä, millaista on olla yhdessä? Miten me olemme yhdessä? Mitä me teemme yhdessä? Miltä meidän välisemme suhteet tuntuvat?* Toiseksi suhteisuus ilmenee selvästi myös kykyinä vaikuttaa toisiin: pyyntöinä, ehdotuksina ja vaatimuksina sekä erilaisina vastauksina niihin, myöntymisinä ja kieltäytymisinä. Kysyn siis: *Mitä aineisto kertoo siitä, kuka haluaa keneltäkin mitä? Kuka voi vaatia keneltäkin mitä tai olla myöntymättä toisen pyyntöihin?* Olen tislannut aineistosta esiin näitä kysymyksiä valaisevia kohtia.

13. Relationaalista sosiologiaa on luonnehdittu sosiologian relationaaliseksi käännteeksi (Prandini 2015, 1). Se on syntynyt individualistisen ja kollektivistisen paradigman kriitistä ja halusta löytää niiden välille mielekkäämpi näkökulma sosiaalisen maailman ilmiöihin. Siinä on aineksia esimerkiksi kulttuurisosiologiasta, sosiaalisten verkostojen teoriasta ja sosiaalisen vaihdon teoriasta, ja taustalla on vaikutteita eurooppalaisista teoreetikoilta kuten Marxilta, Simmeliltä, Bourdieultä ja Latourilta. Relationaalinen sosiologia sai alkunsa 1990-luvun New Yorkista, ja sitä on kehitetty edelleen mm. Berliinissä, Italiassa ja Britanniassa. Sen keskeisiä vaikuttajia ovat mm. Jan Fuhse, François Dépelteau, Pierpaolo Donati ja Nick Crossley. Tämä artikkeli pohjaa näistä kirjoittajista eniten kulttuurisia ja taidemaailman ilmiöitä tutkineen Crossleyn ajatuksiin. (Crossley 2011; Donati 2010; Prandini 2015.)

14. “[C]onnects, bonds and creates interdependencies, but tensions, conflicts, and also contradictions stem from it too”.

Pyytämisen, vaatimisen ja myöntymisen kysymykset nostavat esiin vallan aspektin. Niiden myötä suhteiden osapuolet kiinnittyvät muihin osapuoliin tai erottautuvat heistä, lähtevät mukaan edistämään toistensa näkökantoja ja tavoitteita tai asettuvat vastustamaan niitä. Yhdistän suhteisen sosiologian näkökulmiin Foucault'n valtateoreettisia ajatuksia avatakseni vallan elementtiä. Crossleyn mukaan Foucault on liian keskittynyt laajempiin, yhteiskunnallisen tason valtateknologioihin kyetäkseen näkemään varsinaista valtasuhdetta selvästi (Crossley 2011, 191–192). Itse pidän Foucault'n sinänsä melko minimalistista valtamääritelmää suhteisen tutkimuksen kannalta sopivana. Olen omaksunut häneltä ajatuksen vallasta mahdollisuutena vaikuttaa toiseen ihmiseen ja siihen, kuinka toinen suuntaa omia toiminnan, ajattelun tai ilmaisun voimiaan (Foucault 1980). Vallan läsnäolo ja potentiaalinen käyttö on muiden ohella yksi suhteisuuden väistämättömistä sisällöistä. Siksi käytän ilmaisua (valta)suhde.

Foucault ei määrittele valtaa lähtökohtaisesti negatiiviseksi vaan neutraaliksi (Foucault 1980, 34–35). Vankilaympäristössä valtasuhteiden voi kuitenkin sanoa olevan erityisen ilmeisiä ja intensiivisiä sekä helposti konflikteiksi kärjistyviä. Osa niistä on virallisen järjestyksen hierarkiaa ennen kaikkea työntekijöiden ja vankien välillä, mutta myös henkilökunnan jäsenten välillä. Suuri osa vankilan valtasuhteista taas on epävirallisia henkilöiden välisiä valta-asetelmia ja statusneuvotteluja. Henkilökunnan sisäiset valtasuhteet voivat erityisesti johtamisen ollessa heikkoa muodostua epäviralliseksi rakenteeksi kunkin henkilökohtaisten ominaisuuksien mukaan (Luukkala 2007, 93–94). Vangeille ja ulkopuolisille toimijoille tämä saattaa näyttäytyä sääntöjen tulkitsemisen epäloogisuutena. Yleisessäkin tiedossa olevia ovat vankien väliset hierarkiat, joihin vaikuttavat yleisten intersektionaalisten erojen lisäksi ainakin rikoksen laatu ja vankilakokemus, aiemmat lojaalisuudet, velkasuhteet, kirjoittamattomien sääntöjen noudattaminen<sup>15</sup> sekä persoonallisuuden piirteet ja sosiaaliset kyvyt (Rückenstein & Teppo 2005).

Tämän tutkimuksen yhteydessä Foucault on kiinnostava myös siitä ilmeisestä syystä, että hän on teoksessaan *Tarkkailla*

*ja rangaista* (Surveiller et punir) käsitellyt nimenomaan rangaistusjärjestelmien historiaa ja vankilaa (Foucault 1980). Palaan *panoptikoniin* aineiston analyysissä.

Seuraava osio käsittelee (valta)suhteiden ilmentymiä vankilateatteriprojektissamme. Osio sisältää haastattelumateriaalia, omaa kokemuspohdintaani projektin osallistujana sekä Veli-Matti Lehiköisen kirjoittamaa tekstiä ja hänen kommenttejaan, jotka olen keskustelujemme aikana kirjannut ylös ja tarkastutanut hänellä. Tuon yhteen eri positioissa olevien asianosaisten puhetta vankilateatterin tekemisestä.<sup>16</sup>

### **Devising-työtapa – ”Että mitä helvettiä tässä tapahtuu, että tässä ei oo valmista kaavaa ollenkaan”**

Esitys koostettiin ryhmätyönä *devising*-menetelmällä, jota Annukka oli käyttänyt useamman vankilateatteriesityksen tekemisessä aiemmin.<sup>17</sup> Aloitimme työskentelyn ilman mitään valmista materiaalia. Teimme improvisaatio- ja kirjoitusharjoituksia, jotka olivat useimmille aivan uusia kokemuksia. Etenimme kokeilemalla ja keskustelemalla. Työtapa oli hyvin keskeinen suhteisuuden alue. Asetimme vangit epävarmuuteen ja pyysimme heiltä suurta luottamusta vaiheessa, jossa emme vielä tunteneet toisiamme. Tämä oli ehkä suurin pyyntö, joka koko projektin aikana esitettiin missään suhteessa. Yksi vangeista muisteleeekin: ”*Että mitä helvettiä tässä tapahtuu, että tässä ei oo valmista kaavaa ollenkaan minkä mukaan mennään, vaan sieltä täältä otetaan näitä juttuja meiltä vangeilta iteltään. Mutta enhän mä oo ikinä ollu missään tämmöisissä. Että sillon kyllä tuntuu hasulta koko juttu.*” Toinen sanoo suoraan: ”*Alkuun olin aika kriittinen. Kun eihän meillä ollu yhtään mitään – –.*”

En kuitenkaan ole varma, kuinka osuva valinta valmiin kaavan noudattaminen olisi spontaanin ja herkästi reagoivan ryhmän kanssa ollut. Esityksen tekemisen tapaa voisi kuvata orgaaniseksi. Usein, riippumatta siitä mitä Annukka oli suunnitellut, harjoituksissa sai tilaa vankien aloittama keskustelu jostakin heitä kiinnostavasta aiheesta (vrt. Koskelo 2016, 25). Keskustelut johtivat usein taiteellisiin ehdotuksiin, neuvotteluihin

15. Näyttelin Turussa kohtauksessa, jossa vankihahmo kertoi kirjoittamattomista säännöistä esittämälleni tutkijahahmolle. Hän luki niihin esimerkiksi vasi-koinnista eli kantelusta pidättäytymisen, velkojen maksamisen takaisin ja toisten vankien omaisuuden kunnioittamisen. Vankilapsykologi Luukkala mainitsee edellä mainittujen vältettävien asioiden lisäksi ”turhat tappelut”, heikkouden näyttämisen ja liian läheiseltä vaikuttavat välit henkilökuntaan (Luukkala 2007, 30–31).

16. Käytän haastatteluista koodeja ’vanki’, ’esiintyvä henkilökunnan jäsen’ ja ’mahdollistava henkilökunnan jäsen’. En ole yksilöinyt haastateltavia esimerkiksi numeroilla (vanki 1, vanki 2) tai peitenimillä, koska aihealueen sensitiivisyyden vuoksi haluan minimoida mahdollisuuden eri kommentteja yhdistelemällä hahmottaa yksittäisiä henkilöprofiileja. Annukka ja Veli-Matti Lehiköinen esiintyvät etunimillään. Olen muokannut haastattelumateriaalia luettavampaan muotoon poistamalla toistoja ja välisanoja ja joitakin puhekielisyksiä. Jos olen poistanut puhetta sitaatin keskeltä, olen merkanut kohdan kahdella ajatusviivalla.

17. Devising-työskentely käynnistyy aiheen, teeman tai kysymyksen tai vaikkapa musiikkikappaleen tai valokuvan inspiroimana. Devisingille on tyypillistä vahvasti ryhmäkeskeinen tapa tuottaa materiaalia ja keskustella ratkaisusta yhdessä. Yhteisöllinen teatteri pohjautuu usein devising-työtapaan, koska se soveltuu erityisen hyvin yhteisölle tärkeiden asioiden käsittelyyn ja esiintuomiseen (ks. esim. Koskenniemi 2007; Oddey 1996).



ja kokeiluihin, esimerkiksi improvisaatioihin. Raja ”varsinaisen” työskentelyn ja seurustelun välillä oli usein häilyvä. Näin ker-rytimme esityksen materiaalia aihio aihiolta, kohta-kaus kohtauk-selta. Tämä tuntui luontevalta etenemiseltä. ”Kyllä siitä ru-pes saamaan jollain tavalla otetta siitä jutusta”, sanoo yksi vangeista. Ja toinen arvioi: ”Sehän on hyvä homma, koska silloin se on meidän tekemä oikeesti se esitys.”

Ryhmäkeskeisyydestä huolimatta devising-esityksiä teh-täessä ryhmässä on usein jollakulla päävastuu esimerkiksi materiaalin tuottamisesta, dramaturgiasta tai ohjaamisesta (Koskenniemi 2007; Oddey 1996). Annukka sanoo: ”Ohjaajalla on iso valta silloin, kun ryhmällä ei ole kokemusta. Just sen kautta, että tuo ne työtavat. – –. Että kyllähän devising voi olla tosi ohjaa-javetoistakin.” Ohjaajavetoisessa devisingissa ohjaaja järjestää materiaalin tuottamista erilaisin tehtävin ja on päävastuussa sen kokoamisesta ja harjoittamisesta esitykseksi. Ryhmällä oli hyvin vähän kokemusta vastaavasta toiminnasta. Vain yhdellä osallistujalla oli sitä jonkin verran. Vangit tuottivat lähes kai-ken esityksen tekstin ja useimmat sisällölliset ideat ja tekivät tai valitsivat musiikkikappaleet. Yksi heistä oli myös aktiivi-estesti mukana dramaturgisen kokonaisuuden työstämisessä. Oli kuitenkin selvää, että Annukka johti prosessia, jossa van-kien esiin nostamia aiheita työstettiin, heidän kirjoittamiaan kohtauksia näyttämölistettiin, asioita järjestettiin peräkkäin tai tilan ja ajan käytöstä päätettiin. Esimerkiksi esityksen vahvasti paikallähtöinen ja liikkuva muoto oli täysin Annu-kan mukaan tuoma ajatus. Videoiden käyttö taas oli minun ajatukseni, jota Annukka kehitti eteenpäin. Annukka vaikutti vahvasti siihen, kuinka ryhmäläiset henkisiä ja fyysisiä voimi-aan käyttivät, ja tästä tunnistaa valtasuhteen. Annukan omin sanoin: ”Mulla on myös sitten se vastuu tehdä niitä valintoja. Koska muuten se valta lilluisi siellä – – ohjaajan täytyy ottaa valta, niin se luo myös turvaa sille työryhmälle.” Jatkan Foucault’n valta-analytiikan mukaista ajatuskulkua ja totean, että vallan otta-minen ei välttämättä ole ohjaajalta alistamisen ele, vaan sen voi nähdä lähtökohtaisesti neutraalina ja monenlaiseen vuoro-vaikutukseen taipuvana elementtinä. Mielekkäästi motivoitu

ja empaattisesti toteutettu vallankäyttö synnyttää todennäköi-semmin turvallisuudentunnetta kuin rajoittamista ja pakotta-mista. Sitä ei ehkä edes tunnista vallaksi, vaan se merkityksel-listyy vastuunottona. Veli-Matti sanoo: ”Se on hyvän ohjaajan tunnusmerkki, että se käyttää hyvin valtaa. Se on ihan ykkösjuttu. Tai mä puhuisin mieluummin vastuusta. Ystävällisen napakka ote ohjaajalta, me nautittiin siitä! Ystävällistä napakkuutta ei ole paljoa vankilassa”.

Annukka myös pyrki mahdollisimman suureen yksilölli-syyteen ohjaajan ja vankien suhteissa ja siinä, kuinka kunkin osuutta kehitettiin: ”Pyrin kuuntelemaan niin hyvin kun mahdol-lista myös sitä ryhmää koko ajan. Että ei vaan, mitään ei särkyisi. – –. Oli pari henkilöä – –, joille mä koin, että se improvisoiminen ja materiaalin luominen sitä kautta on helpompaa – –, se on hyvä tapa sitten heidän kanssaan. Tai toinen on ehkä kirjallisesti niin lahjakas, että parempi antaa hänelle isompiakin kokonaisuuksia työn alle, koska hän selkeästi haluaa ja on motivoitunut siitä ja osaa sen todella hyvin.”

Haastavuudestaan huolimatta devising-työtapa mahdol-listikin myös aktiivisuutta ja teoksen omistajuutta. Projektin edetessä vangit ottivat pikkuhiljaa haltuun omaa toimijuut-taan. Prosessin edetessä yksi vangeista ilmaisi, että haluaisi enemmän vastuuta kirjoittamisesta, jotta oppisi siitä enemmän. Emme olleet huomanneet hänen tyytymättömyyttään osuu-teensa, mutta tämän keskustelun jälkeen hän sai suuremman vastuun.

Kasvaneesta toimijuudesta kertoi myös se, että työskentely-roolit hetkittäin sekoittuivat. Yksi musiikillisesti taitava vanki opasti soittimen ja äänentoistolaitteiden kanssa muita vankeja ja minua. Toinen vanki taas otti oman runonsa esittämisen tavan vahvasti omiin käsiinsä. Hän halusi roolittaa minut nau-halla puhuvaksi runon naisääneksi. Hän selitti, miltä puhun-nan tulisi kuulostaa ja antoi myös kohteliaasti rakentavaa kri-tiikkiä. Sessioissamme minä ohjasin hänelle artikulaatiota ja hän minulle ilmaisun sävyjä. Suhteisuus oli siinä vaiheessa jo vahvasti kaksisuuntaista vaihtoa. Hän oli oman tekstinsä asiantuntija.

Myös haastatteluissa vangit ottavat aktiivista suhdetta työtapaan arvioimalla ja kuvaamalla sitä itsenäisesti. Yksi heistä arvioi: *”Kyllä se parempi tapa on loppujen lopuksi [kuin valmiin tekstin kanssa työskentely, AK], mutta se on myös haastavampi – –. Se syntyy miten syntyy, ja sitä viilataan ja katsotaan, miten ne käytännössä toimii. – –. Se täytyy vaan nähdä ja miettiä siinä tilanteessa, et onko se hyvä vai ei.”* Toinen pohtii: *”Mutta, en mä tiedä. Jotenkin mulle jäi se filis, että mä en ehkä tienny aina kun me kirjoitettiin jotain juttua, että tää voi tulla siihen esitykseen. Niin se saatto olla ehkä hyvä juttu, koska sitten mä olisin kirjottanu eri lailla joitain juttuja.”* Keskustelimme tämän vangin kanssa siitä, olisiko hyvä, jos ennen jokaista harjoitetta muistutettaisiin siitä, että tuotettua materiaalia saatetaan ehdottaa käytettäväksi esityksessä, ja jos ylipäänsä etukäteen selitettäisiin mahdollisimman tarkkaan jokaisen harjoitteen tarkoitus.<sup>18</sup> Haastateltu piti toisaalta hyvänä sitä, että joskus vain heittäytyttiin tekemään, jolloin tuli tehtyä puolivahingossa jotakin kiinnostavaa, kun analyttinen mieli ei ehtinyt väliin. Hän ei päätenyt pohdinnassaan selkeään lopputulokseen. Hän kuitenkin pohti asiaa mielestäni kypsästi ja selkeästi toimijan positiosta, melko samaan tapaan kuin olen kuullut teatterialan ammattilaisten pohtivan.

Prosessi mahdollisti myös kriittistä suhtautumista työtapaan. Projektin puolenvälin paikkeilla vangit kriisiyttivät tilanteen, koska kokivat olonsa liian epävarmaksi. He toivoivat, että asioita lyötäisiin jo lukkoon ja he saisivat valmiin version käsikirjoituksesta. Ymmärsimme, että tähän täytyi reagoida, ja aikataulutimme työtämme uusiksi, jotta meillä oli seuraavalla viikolla tuomisina lähes valmis teksti. Suhteisuuteen liittyvän pyyntöjen ja vaatimusten yhteydessä tuntuu myös tärkeältä, että ryhmässä sai halutessaan olla passiivinen ja hiljainenkin. Vangeista yksi oli selvästi muita niukkasanaisempi. Esitykseen tuli hänenkin kirjoittamaansa materiaalia, mutta hän ilmaisi selvästi, ettei halunnut esittää isoa roolia tai olla siviilihenkilönä millään tavoin esillä projektin yhteydessä.

## **Esityksen sisällöistä: ”Ihmisen koko historia näkyy aina siinä, mitä se tuottaa, jos se tekee luovaa työtä”**

Minä ja Annukka pohdimme esityksen sisältöjen valikoitumista paljon, sekä prosessin aikana että sen jälkeen. Tässä tulee esiin yksi suhteisuuden alue: sisällöllisen ehdottamisen ja vastauksen tilanteet. Annukka kysyy haastattelussa eräältä vangilta: *”Aiheet, joita me käsiteltiin – –, tuliko ne aiheet teiltä vai suuntasinko mä niitä?”* *”Mun mielestä sekä että”*, tämä vastaa ja jatkaa: *”Sä halusit tehdä jotain asiaa ja me haluttiin tehdä jotain asiaa ja sitten ne vaan sulatettiin yhteen”.* *”Kaikkihan siihen vaikutti”*, sanoo toinen vanki. *”Ne, jotka on vähän vaikuttanu, niin onko he halunneetkaan vaikuttaa sen enempää? Kyllä heitä on kuultu. – –. Ja se on kyllä erikoista vankilassa. – –. Demokraattinenhan se oli kuitenkin kaikin tavoin”.*

Myöhemmin Annukka kiteytti esityksen pääaiheeksi vankeuteen kytkeytyvän identiteetin. Kohtaukset sisälsivät vankilarjen kuvausta, joka tiivistyi erään vangin kirjoittamassa hokemassa. Sitä toistettiin eri kohtauksissa eri tavoin kaanonina: *”Herään joka aamu samaan aikaan. Teen samat asiat päivästä toiseen, vuodesta toiseen. Olen ihan vitun kyllästynyt tähän samaan vitun paskaan. Yritän miettiä keinoja, joilla voisin tulevaisuudessa välttää vankilan ynnä muun paskan.”*

Vaikka vangit itse pääpiirteissään määrittelivät sisällöt, niistä käytiin myös periaatteellisia keskusteluja. Pari kertaa kävi niin, että olimme edenneet jonkin kohtauksen suunnittelussa ja kenties hankkineet siihen jo tarpeistoakin, kun vangit ilmoittivat, että eivät halua kohtausta mukaan esitykseen. Ymmärsin, että näihin kohtauksiin liittyi latauksia, joiden takia vangit kokivat olevansa alennetussa asemassa suhteessa katsojiin, erityisesti katsomaan tuleviin vartijoihin. Kyseessä oli valta-asioihin liittyvä asia, ja oli selvää, että Annukka ei mitenkään voinut painostaa vankeja pysymään alkuperäisessä suunnitelmassa. Ainoa eettisesti perusteltavissa oleva vaihtoehto oli antaa periksi.

Pohdimme paljon sitä, olisiko ollut vankien tulevaisuuden kannalta rakentavampaa käsitellä jotain muuta kuin vankilaa. Vankila ja vangin identiteetti muodostuu helposti vankilassa

18. Harjoitteiden tekemisen jälkeen Annukka avasi niiden merkitystä, ja toki aina kysyttäessä.

tehtävien esitysten aiheeksi, jollei prosessin ohjaaja määrätteisesti päättä muuta. Huolimatta siitä, että Annukka muistutti myös mahdollisuudesta käsitellä jotakin aivan muuta aihetta, myös Turun vankilan esityksen teemat olivat vahvasti vankilaan liittyviä. Tämä oli vangeista itsestään lähtenyt toive, jota emme halunneet sivuuttaa. Annukka arvioi haastattelussa, että vankila-arki on vangeille myös sosiaalisesti turvallinen aihe, koska se yhdistää heitä kaikkia.<sup>19</sup>

Yksi esiintyvistä työntekijöistä ilmaisi selvästi mielipiteensä aiheesta: ”*Vankeushan on osa vankien elämää. Miten he vois itsensä jättää sen suurimman kriisin tai suurimman ahdistuksen aiheen. – –. Ihmisen koko historia näkyy aina siinä mitä se tuottaa, jos se tekee luovaa työtä.*” Veli-Matti huomauttaa, että ”*ratkaisevaa on, miten vanki lähtee työstämään sitä asiaansa, ettei vaan lähde siitä vanki-diipa-daapasta ja ala taas laulaa samaa laulua, jota vankilan alakulttuuri laulaa. Että se rikollisen identiteetti voisi lähteä muuttumaan. Teatteri on siihen loistava tapa, se on minusta paras tapa. Vaikka ei kaikille sovikaan*”.

Emme missään vaiheessa pyytäneet vankeja kertomaan rikoksista tai johdatelleet heitä käsittelemään niitä esityksessä. Tämä oli meille tärkeä eettinen periaate. Yksi vangeista kuitenkin halusi avata monologissa rikolliseksi mieleksi nimitettyä ilmiötä omasta näkökulmastaan. Hänen tuottamansa materiaali oli melko sensitiivistä siitä huolimatta, että se tuotiin esiin roolin sisällä. Annukka varmistui jokaisen lauseen kohdalla, että esiintyjä varmasti halusi jakaa sen yleisölle. Jakaminen oli vahvasti vangin oma valinta. Kohtauksen yhteydessä oli myös vangin, vankilan ohjaajan ja tutkija Koskisen kohtaaminen, joka syntyi pitkän improvisaation pohjalta. Ajattelen, että tätä kohtausta tehdessämme myös kuntoutuavuuden potentiaali toteutui irrallaan siitä, mitä Annukka ja minä tarkkaan ottaen teimme. Harjoittelu tarjosi työntekijälle tavanomaisesta poikkeavan tavan tehdä työtään. Yhtäältä puhe oli todellisista siviilielämän asioista, toisaalta läsnä oli puolifiktiivinen tila, jossa meidän kolmen osapuolen—vangin, työntekijän ja taiteilijan—suhteisuus mahdollistui erityisen tuntuoisella tavalla. Näen sekä kyseisen vangin että työntekijän tehneen tuossa tilanteessa jotakin rohkeaa ja merkittävää.

Mielenkiintoinen kysymys on, kuinka paljon vankien suhde vankilainstituutioon luo automaattista itesesensuuria siihen, millaisia asioita halutaan käsitellä. Tässä vaikuttaa *panoptikon*-asetelman tuottama sisäistetty kontrolli (Foucault 1980, 225–228). Foucault on eritellyt tarkkailua ja kontrollia panoptikon-vertauksen avulla. Panoptikon oli Jeremy Benthamin 1700-luvulla kehittämä vankilarakennusmalli, joka koostui keskellä olevasta tornista ja sitä ympäröivästä kehämäisestä rakennuksesta, joka oli jaettu valaistuihin selleihin. Keskitornista valvoja saattoi tarkkailla vankeja, jotka olivat kaiken aikaa näkyvillä mutta jotka eivät vastavalosta johtuen itse voineet nähdä vartijaa. Näin vallasta tuli anonymia: vanki ei tiennyt, kuka häntä milläkin hetkellä mahdollisesti katsoi. Tietoisuus jatkuvasta tarkkailun kohteena olemisesta sai ennen pitkää vangit itse tarkkailemaan itseään ja kontrolloimaan käytöstään. (Sama.) Panoptikon-ajatusta on vertauskuvana sovellettu monenlaiseen yhteiskunnalliseen valvontaan, joka voi tuottaa kohteensa itsekontrollia. Vankilan valvontakamerasysteemin näkeminen panoptikonina ei kuitenkaan vaadi edes vertauskuvan tasoa: vankilan valvonta ja kontrollin tuotto tapahtuu pitkälti sähköisen kamerasysteemin avulla. Vankeihin kohdistuu instituution virallisen valvonnan lisäksi myös muiden vankien tarkkailevia ja mahdollisesti painostavia katseita. Tällöin läsnä on kaksois-panoptikon: kaksi toisilleen jopa aivan vastakkaista tahoja, joista tietoisena vanki kontrolloi ja muokkaa käytöstään eri tilanteissa eri tavoin.

Valvontakameroiden sähköinen panoptikon ulottui koko teatteriprojektin työryhmään. Tämä tuli harjoituksissa esiin muun muassa tilanteessa, jossa valkokangas peitti yhden valvontakameroista. Tämä huomattiin nopeasti ja osaston henkilökunta sai komennon siirtää valkokangasta. Esitysten aikana valvontakameroiden panoptikon tuotti myös ilmiön, jota työryhmässä kutsuimme kisakatsomoiksi. Esitystä mahdollistanut työntekijä kertoi: ”*Meillä oli kisakatsomo tuolla meidän kerroksella. Siellä oli juuri ne [työntekijät], jotka eivät ymmärrä, miksi tämmöistä tehdään. Mutta kyllä heillä oli silti kamerat päällä.*” Tämä on mahdollisesti vaikuttanut niin, että vangit eivät juuri

19. Toisaalta myös taide eri muodoissaan muodostui kuin varkein yhdeksi teemaksi. Näin oli esimerkiksi kohtauksessa, jossa Taiteilija maalasi kokonaisen taulun Naken katsellessa ja musiikin soidessa taustalla, tai kohtauksessa, jossa Remu Aaltonen rohkaisee Nakkea antamalla tälle rumpukapulat ja soitimme yhdessä Hurri-ganesin kappaleen *Get on*.

ehdottaneetkaan asioita, joita instituutio ei ehkä olisi hyväksynyt esitettäväksi. Esitys sisälsi kuitenkin jonkin verran vankilakritiikkiä. Vankilan henkilökunta tai johto eivät missään vaiheessa ottaneet asiaa puheeksi tai karsineet tekstistä mitään pois. Mahdollistava työntekijä sanoo: *”Siitä mä olin positiivisesti yllättynyt, että siinä oli niin paljon käytetty sitä omaa materiaalia. – –. Se että sä tuotat omaa matskuu ja vielä esität sen, niin se on mun mielestä paljon kovempi juttu.”* Moni katsoja kommentoi esityksen sisältöjä kiinnostaviksi ja katsomaan tulleet työntekijät vaikuttivat suhtautuvan niihin myönteisesti.

### **Luottamus ja tunteet- ”Enemmän luotti, näin voi sanoa”**

Yksi suhteisuuden tärkeä alue on luottamus. Voivatko työskentelyn osapuolet luottaa toisiinsa ja mitkä seikat voivat lisätä luottamusta? Itse en ole koskaan pelännyt vankilassa enkä kokenut uhkaavia tilanteita. Luotin siihen, että ryhmään valikoituneet vangit oli arvioitu ihmisiksi, joiden seurassa olisimme turvassa. Olisi kuitenkin naiivia luottaa sokeasti siihen, että mitään ikävää ei koskaan voisi sattua, ja siksi päällekkäushälytintä oli aina pidettävä mukana. Tämän asetelman hyväksyminen ja siihen tottuminen vaati henkistä työstämistä. Yhdessä työskentely vaatii luottamusta. Mutta kyse ei tietenkään ole pelkästään siitä, luottaako taiteilija vankiin, vaan hyvin oleellisesti siitä, luottavatko vangit taiteilijaan ja toisiinsa. Pyysimme heiltä suurta luottamista. Sen pyytäminen oli myös välttämätöntä prosessin kannalta.

Yksi vanki sanoo: *”Kun näki että te ootte tosissaan tässä hommassa. Niin silleen osas avata itteensä, hienosti sanottuna. En mä vaan luota ihmisiin silleen sataprosenttisesti. Mutta enemmän luotti, näin voi sanoa.”* Toinen vanki sanoi haastattelutilanteen ulkopuolella, että hänen luottamuksensa kasvoi, kun hän huomasi, että projektissa keskityttiin esityksen tekemiseen eikä puututtu rikoksiin, joista vangit oli tuomittu.

Luottamuksen kannalta kiinnostavaa oli myös improvisoida kohtausta, jossa yksi vangeista määritteli minun paikkani

suhteessa itseensä. Hän veti teippiä lattiaan, puoliväliin käytävää. Teipin toiselle puolelle jäivät sellit, toiselle penkit, joilla yleisön suunniteltiin istuvan. Minä kysyin Tutkijana, kummalle puolelle minä kuuluin. Missä minulla oli lupa olla? Hän määritteli paikkani kauemmaksi selleistä kuin missä itse seisoi, mutta kuuluin kuitenkin hänen mukaansa samalle puolelle teippiä hänen kanssaan. Koin tilanteen hyvin myönteiseksi, koska se vahvisti oman käsitykseni suhteistamme siinä vaiheessa prosessia. En ollut sama kuin hän, mutta minulla oli omanlaiseni sosiaalinen paikka vangin ja yleisön välissä. Sama vanki arvioi myöhemmin, että minun ja Annukan paikka oli samankaltainen myös suhteessa vankien ja työntekijöiden väleihin: *”Te ootte tulleet siihen keskelle vetämään meitä vähän lähemmäs toisiamme.”*

Luottamuksen syntyyn vaikuttaa tietysti myös ohjaajan persoonana ja sosiaalisen olemisen tapa. Luottamusta lisää se, että ohjaaja selvästi luottaa vangeista löytyvään hyvään. Vanki sanoo Annukalle: *”Sä et ehkä suuttunu joka asiasta. En mä tiedä, oonks mä tottunu vaan, että koulussa vaikka opettaja suuttuu joistain asioista, mutta – – se toimi mun mielestä. – –. Sä olit kauheen hyvällä tuulella koko ajan. – –. Sulla ei oo semmosia, niinkun ennakkokuvaa ihmisestä, että mimmonen se on, vaikka se on vankilassa.”*<sup>20</sup>

Luottamus ja tunteet kytkeytyvät haastatteluisissa ja omissa kokemuksissani temaattisesti toisiinsa. Luottamus antaa rohkeutta näyttää tunteita. Jaetut tunteet ja luottamus muodostavat toisiaan vahvistavan kehän. Tunteiden ilmaisu on monen vangin mukaan vankilassa hyvin rajoittunutta. Suru, ikävä, häpeä, sosiaaliset paineet, vapautumiseen liittyvät pelot sekä mahdolliset mielenterveysongelmat ja muut terveyshuolet vaikuttavat vankien mielissä peitetysti, tiedostettuina tai tiedostamattomina. *”Tämä laitoshan tekee tehtävänsä”,* sanoo yksi vangeista. *”Että joko sä pehmenet niin päästäs, että sä et tiedä mistään enää mitään tai sitten sä kylmennät niin paljon itseäs, että sä et halua olla tunteiden kanssa oikein tekemisissä. – –. Onhan se huono homma, jos ihminen ei pysty tunteitansa näyttämään. Se kyllä tuntuu hullulta, että ei se ole vaan niin että vanki itse haluais tämmöstä. Eli tää systeemi niinkun ajaa sut – –, että jos et ookkaan edes kylmä, niin sä opit sellaseen kylmyyteen.”*

20. Yllätyksekseni luottamuksen tunnetta suhteessa itseeni tutkijana on lisännyt myös menneisyyteni näyttelijänä televisiosarjassa, jota vangit usein katselivat. Vanki sanoo: *”[P]ari kertaa kävi mielessä, että onkohan tää nyt hyvä juttu, kun me tässä jutellaan kaikista asioista näin päivänselvästi ja sä oot kuitenkin tutkija. – –. Sä voit sanoa meille mitä vaan, mistä me tiedetään, vaikka sä olisit RISEn joku vakoaja.”* Nauramme. *”Mut ei se muhun mitenkään vaikuttanu. Ehkä myös se, että sä olit sillä lailla tuttu kasvo. Et on nähnyt sut telkkarissa.”* Vastaan: *”Mä en voi olla poliisi koska mä oon Salkkari-Katja!”* Nauramme taas, ja vanki lisää: *”Tai sitten sä oot ainakin niiltä hyvä valinta.”*

Foucault'ta mukaillen vankila rakentaa rikollista, ja tunteiden suhteen se näyttää rakentavan yhä sulkeutuneempaa yksilöä. Tämä tietenkin näkyy teatterillisessä työskentelyssä. Tunteiden ilmaisu voi olla suuri haaste. Toisaalta se saattoi kehittyä projektin aikana.<sup>21</sup> Vanki jatkaa: ”Mä huomasin ainakin itsestäni, että mä oon tosi paljon peittänyt asioita, yrittänyt hukuttaa kaikki tunteet – –. Että hyvä jotenkin näin. Jotenkin on helpompi sitten käsitellä sillä tavalla.”

Ajattelen, että minä ja Annukka toimimme vankilassa jossain määrin tunteisiin liittyvänä peilinä. Vanki muistelee: ”Jos te saatoitte itkeä vaikka jossain kohtaa, että juu, okei – –.” Nauramme. Annukka kysyy: ”Miten sä siihen reagoit?” ”En mä tiedä”, vanki vastaa. ”Se tuntui niin hassulta, että ei hyvänen aika, mitäs nyt, sanoinko mä jotain, mitä mä nyt sanoin? – –. Tämmöstä, tunteellista.” Loppujen lopuksi työryhmässä puhuttiin paljonkin tunteista. Tässä suhteessa vangit rikkoivat vangin ja ehkä erityisesti miesvangin stereotypiaa. Viimeisessä esityksessä näyttämöllä nähtiin yksi spontaani, herkkä tunnereaktio ja sen synnyttämä yhteinen improvisoitu tilanne, jossa näkyi ryhmän kehittyminen projektin aikana. Siinä kiteytyi paljon tunteiden kokemisesta ja ilmaisusta ja esiintymistilanteeseen liittyvästä itseluottamuksesta.

Sen lisäksi, että teatterityöskentely ja sen sisältämät suhteet voivat avata tunnistamisen tapoja tuskallisille tunteille, se mahdollistaa myös positiivisia tunteita vankilaympäristössä. Naurulla ja huumorilla voi olla monenlaisia sosiaalisia, suhteisia funktioita. Se voi erottaa mutta myös purkaa jännitystä ja yhdistää. Harjoituskausi sisälsi paljon naurua. Esiintyvä työntekijä kertoo: ”Kyllä me välillä ihmeteltiin tuolla kopissa sitä huuto määrää ja naurun remakkaa.” Pidän ryhmän yhteistä huumoria tärkeänä luottamuksen rakentajana, yhdistävänä kokemuksena siitä, että tilanteissa, joissa olimme, oli mahdollisessa kipeydessäänkin jotain nauruksi kääntyvää, jonka kaikki tunnistimme. Yksi vanki sanoo Annukalle: ”Mun mielestä se oli hyvä juttu, että sä nauroit meidän jutuissa mukana.”

Luottamukseen liittyvistä tunteista jännittäminen oli prosessin aikana hyvin puhuttu aihe, ja yritimme Annukan kanssa

parhaamme mukaan valaa ryhmään itseluottamusta. Jännitys voi ilmetä suhteessa yleisöön, mutta myös harjoituksissa työryhmän kanssa. Veli-Matti kuvaa tätä: ”*Kuinka näillä eväillä uskaltaa muka estradille astua? Jos yrität tehdä jotain porukan hyväksi, niin vastaus on: 'Älä stressaa.' Parempi on pitää suunsa kiinni. Täällä on linnan käytöskoodit, joita en ole vielä täysin oppinut. Itse mietin, että en osaa näytellä patkääkään ja ensi viikolla meidän pitäisi aloittaa monologit! Ajatuskin siitä, että pitäisi mennä yksin tämän jengin eteen, tuntuu täysin mahdottomalta.*”

Ryhmän vankien väliset luottamussuhteet olivat keskeisiä työskentelyn mahdollisuuksien kannalta. Huolimatta statuseroista, joita heidän välillään selvästi oli, arvioin, että vankien keskinäinen työskentely sujui loppua kohden yhä rennommin. Tulkitseen, että ryhmän hierarkiassa korkeimmalla ollut vanki käytti valtaa monta kertaa myönteisellä tavalla, erään työntekijän sanoin *tyylikkäästi*, kehumalla muiden työskentelyä. Oletan tämän osaltaan edistäneen luottamusta.

Veli-Matin sanoin: ”*Luottamus ryhmään on kaikki kaikessa. Että uskaltaa pelleillä, erehtyä, mokata. Herkkyys tulee sen kautta. Silloin voi päästä epäluulon ja vainoharhaisuuden ja kynnisyuden yli. Se on todella iso asia.*” Yksi vangeista kiteyttää: ”*Emmä nyt sitä oo voittanu sitä jännitystä, totta kai mua on jännittänyt, mutta ehkä se, että osas hallita sitä jotenkin.*”

### **Prosessi päätöksessä: ”Nyt on hyvin kaikki”**

Lähestyvän ensi-illan aikaansaama adrenaliini tuntui toimivan samankaltaisesti kuin teatterissa muuallakin. Ryhmän toiminta ja suhteet tiivistyivät. Esiintyvä työntekijä sanoo: ”*Niin kun tässäkin nähtiin loppua kohti—päättivät et on yhteen hiileen, päättivät sen keskenään ja puhu meillekin, että vetää tämän loppuun asti, et nyt tämä vedetään.*” Olimme kaikki—vangit, työntekijät sekä Annukka ja minä—entistä enemmän konkreettisesti yhtä aikaa samassa tilassa, ratkomassa kaikki yhdessä jotain meille kaikille yhteistä pulmaa. Hierarkiat tuntuivat jossain määrin madaltuvan. Esiintyvä työntekijä arvioi: ”*Kyllä mä näkisin, että se lähensi meidän, siis henkilökunnan ja vankien välejä. Kun*

21. Tunteiden ilmaisu on yksi asioista, joita vangit usein kuvaavat oppineensa teatteriprojektien aikana (Menard 2018, 55).

*yhdessä tehtiin asioita ja muuta niin kyllä se vaikutti, tuli tutuksi siinä ja oppi tuntemaan paremmin.”*

Annukka kertoo myös huomanneensa ilmaisussa ja asenteessa vaiheen, jolloin ryhmän jäsenet yksi kerrallaan uskalsivat asettua esityksen taakse. Tunsin myös itse tämän vahvistumisen kohtauksissa, joissa esiinnyin. Vanki, joka aiemmin oli heti sanoissa sekaantuessaan katkaissut esittämänsä kappaleen, sanoi minulle ennen viimeistä läpimenoa: *”Nyt vaan jatketaan, vaikka menis miten. Ei keskeytetä!”* Vastasin soittimeni takaa: *”Me jatketaan, vaikka meiltä irtoais päät!”* Minun ei enää tarvinnut olla pyytäjä ja rohkaisija. Nyt hän ehdotti ja minä seurasin.

Veli-Matti kuvaa paljonpuhuvasti omia tunnelmiaan ensimmäisessä ensi-illassa:

*Ennen esityksen alkua yleisön keskustelu kuului pukuhuoneeseemme ja jännityksemme oli huipussaan. – – Me ollaan jännityksestä niin solmussa, myös kaikkein kovimmat jätkät. Me – väkivaltarikolliset – halaamme, kohennamme toistemme asuja ja jaamme selkääntaputuksia ja loputtomia ”hyvin se menee” -kehuja toisillemme. – – Jännityskin on pelkästään positiivista; ei väkivallan pelkoa tai öisten painajaisten loputonta kauhua. Jos olisimme syvästi uskovaisia, niin juuri nyt rukoilisimme ja kiittäisimme Jumalaa, kaikki yhdessä. Ja hartaasti. Ohjaaja ja tuottaja antavat teatterionnenpotkut. Esitys alkaa! – – Tauoilla, verhojen takana hirveetä kehumista ja kannustamista toisillemme. Alamme uskoa itseemme: tää onnistuu! Lopetus, aplodit! Ruusuja, kiitospuheita ja alkoholitonta olutta (!).*

Myös kaikki Turun projektin haastateltavat toivat omalta osaltaan esiin helpotusta, positiivista yllättyneisyyttä ja tyytyväisyyttä siihen, että projekti saatiin valmiiksi ja siinä onnistuttiin. *”Se tuntu niin ihmeelliseltä”,* sanoo yksi vangeista. *”Sit kuitenkin mä sain siitä irti sellaisia juttuja, mitkä oli niinkun tosi hyviä asioita.”*

Huomaan, että olen konstruoinut aineiston pohjalta ”vaikeuksien kautta voittoon” -narratiivin. Tällaiset kertomisen tavat ovat havaintojeni mukaan hyvin tavallisia kerrottaessa yhteisöllisistä taideprojekteista. Joskus mietin, onko meillä

taiteilijoilla ja tutkijoilla paine tuottaa sankaritarinoita, taiteella kritiikittömästi tällaisen taiteen arvostamisen ja rahoittamisen puolesta. Joskus olisi mielenkiintoista kuulla myös projekteista, jotka ”epäonnistuivat”, esimerkiksi jäivät kesken. Epäonnistuminen kuuluu elämään eikä ole todiste toiminnan kelvottomuudesta vaan sen haastavuudesta ja inhimillisestä epäennustettavuudesta. Epäonnistumisesta voi myös oppia paljon. Mielestäni Turun vankilan työryhmä on kuitenkin työllään ansainnut tämän selviytymisnarratiivin. Eräs vanki sanoo helpottuneena: *”Nyt on hyvin kaikki, me on saatu homma kasaan.”* Ja esiintyvä työntekijä kiteyttää: *”Kerta kaikkiaan hienoa olla mukana tällasessa. Mä en ikinä unohda tätä.”*

### **Johtopäätöksiä: (Valta)suhteista etiikkaan**

Aineiston erittely osoittaa, että Turun vankilan teatteriprojektissa valta oli osa kaikkia sen sisältämiä suhteita, vankien, taiteilijoiden ja henkilökunnan välisiä. Valta otti eri suhteissa ja tilanteissa erilaisia muotoja. Eri ryhmien ja yksilöiden väliset suhteet monimuotoistuivat ja muuttuivat kaksisuuntaisemmiksi projektin edetessä. Moni projektissa mukana ollut kertoi luottamuksensa muihin toimijoihin kasvaneen projektin aikana. Olen purkanut projektia erityisesti taiteellisen toiminnan sisältämien valintojen, työnjakojen ja vaiheiden kautta. Tämä on ollut mielekäs painopiste taiteellisen toimintatutkimuksen kannalta.

Jos katson Turun projektia yhteisötaiteena ja mietin eri ryhmien positioita sen tekemisessä, näen hyödylliseksi Prentkin ja Prestonin tavan jakaa yhteisötaideprojekteja kolmeen tasoon sen mukaan, millainen asema itse yhteisön jäsenillä on taiteen tekemisessä. Ensimmäisellä tasolla on taiteilijat tekevät taidetta yhteisön jäsenille. Toisella tasolla taidetta tehdään yhdessä yhteisön jäsenten kanssa. Kolmannella tasolla yhteisö itse on aktiivisen taiteen tekijän asemassa. (Prentki & Preston 2009).<sup>22</sup> Menardin mukaan Suomen vankiloissa vain *Taittuu ry* toteuttaa projekteja, joissa vangit ovat aktiivisina tekijöinä (Menard 2018, 22). Annukka Valon työ vuodesta 2014 alkaen useissa Suomen

22. Alkuperäiset ilmaukset: ”for community”, ”with community” ja ”by community” (Prentki & Preston 2009).

vankiloissa on kuitenkin tässä suhteessa samankaltaista. Sekä Taittuu ry:n projekteissa että Valon projektissa yhteisöllä itsellään on vahva osuus ja omistajuus teokseen. Toisaalta molemmissa on mukana ohjaaja ja mahdollisesti muita ammattilaisia, joten molempia voitaisiin hyvin kuvata myös yhdessä yhteisön kanssa tehtäväksi taiteeksi. Vastaavalla työtavalla toimii myös Porttiteatteri ry.

Valtasuhteiden pohdinta tuo mukanaan eettisen tarkastelun. Vankilateatterin suhteisuus ei ole vain teoreettinen tapa kuvata rakenteita tai toimintaa. Se on myös eettisesti vastuullinen asenne. Keskityn oman viiteryhmäni vastuuseen. Kun menen tekemään teatteria vankilassa, asetun omanlaiseeni valta-asemaan ja otan kantaakseni vastuuta osallistujista. Tämä vaatii katseen kääntämistä itsestäni ulospäin: siihen mitä kokemuksia ja tulkintoja minulla on omasta suhteestani vankeihin ja henkilökuntaan sekä siihen mitä havaintoja teen vankien ja henkilökunnan suhteista.

Minulla tutkijana on vielä erityinen valtasuhde siinä mielessä, että valikoin aineistosta mielestäni kiinnostavimmat osat ja analysoin niitä itse valitsemani rajauksen ja tulkintakehikon läpi. Omaan valtaan liittyvät valinnat ja asennoituminen toisten valtaan heijastavat ajattelun ja toiminnan eettistä tasoa. Miten suhtaudun ajatukseen siitä, että minulla on valtaa? Kuinka käytän valtaa, jota minulla on? Kuinka suhtaudun siihen, kun huomaan minuun käytettävän valtaa?

Eettiset valinnat tapahtuvat limittäin ja eri alueilla. Valintoja tehdään yhtäältä etukäteen, hyvin mietitysti erilaisten sääntöjen ja suositusten mukaan. Toisaalta niitä tehdään spontaanisti hetkissä sen mukaan, millaisia tilanteita sosiaalinen kanssakäyminen ja yhteiset teatterintekemisen kokemukset synnyttävät. Etiikka näkyy käytännöllisissä valinnoissa ja toisaalta käytännön olosuhteet vankilassa ohjaavat sitä, kuinka eettisiä ratkaisuja voi kehittää ja toteuttaa. Tässä artikkelissa eettisistä alueista tulevat esiin erityisesti vuorovaikutuksen ja ryhmädynamiikan laadut, harjoitusvaiheen aikana tehdyt taiteelliset ratkaisut ja teoksen omistajuudet. Toisessa yhteydessä tulen keskittymään enemmän vankilainstituution osuuteen: ryhmän

koostamiseen ja osapuolten motiiveihin, yleisöjen valintaan ja instituution murroksessa olevaan eetokseen.<sup>23</sup>

Vankilateatteriprojektia ei ole mielekästä kehystää yksittäisen taiteilijan kokemukseksi tai haasteeksi. Ei ole ensisijaisesti kysymys taiteilijasta, jolle vankila tapahtuu, vaan vankilasta, jolle taiteilija ja taide tapahtuvat. Ei ensisijaisesti taiteilijasta, joka lähtee kohtaamaan vankeja, vaan vangeista, joiden luotulee taiteilija isojen ja vaativien ehdotusten kanssa. Ei ensisijaisesti instituutiosta ehdotuksineen ja mielipiteineen luovivasta taiteilijasta vaan instituutiosta, jonka resursseja ja totuttuja käytäntöjä koettelee yhtäkkiä uudenlainen, outo toiminta. Minä olen olemassa vankilakontekstissa vain sen kautta, millainen suhde minun ja muiden välille rakentuu, ja sen kautta, mitä muiden välille rakentuu suhteessa minuun.

*Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston Tasa-arvoinen yhteiskunta -ohjelmasta rahoitettua ArtsEqual-hanketta (hankenumero 314223/2017).*

## LÄHTEET

- ArtsEqual. 2021. "Tietoa hankkeesta." Haettu 22.8.2021. <https://www.artsequal.fi/fi/tietoa-hankkeesta>
- Balfour, Michael, toim. 2004. *Theatre in Prison: Theory and Practice*. Bristol & Portland: Intellect Ltd.
- Crossley, Nick. 2011. *Towards Relational Sociology*. Oxon & New York: Routledge.
- Donati, Pierpaolo. 2010. *Relational Sociology: A New Paradigm for the Social Sciences*. Lontoo: Routledge.
- Foucault, Michel. 1980. *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Goffman, Erving. 1959. *The presentation of the self in everyday life*. New York: Anchor Books.
- Hartoneva, Anne. 2002. *Normaalisuusperiaate Suomen vankiloissa*. Rikosseuraamuslaitoksen julkaisuja 3/2002. Helsinki: Rikosseuraamuslaitos.
- Koskelo, Jyrki. 2016. "Vankila on teatteri". Teoksessa *Vapauden kauhu—Kirjoituksia vankilasta vapautuvien teatterista*, toim. Jussi Lehtonen, 20–37. Helsinki: ntamo/Kansallisteatteri.
- Koskenniemi, Pieta. 2007. *Devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa:

23. Muita ilmeisiä eettisiä alueita, joita vankilateatterin yhteydessä voisi eritellä, ovat ainakin kuntoutuksellisen näkökulman suhde toimintaan, projektin julkinen presentointi, rahoittaminen, osallistujien elämää projektin jälkeen, julkisen projektin suhde rikosten uhreihin ja yhteisöllisen taiteen asema taidealan koulutuksessa.

- Sivistysliitto kansalaisfoorumi Skaf ry.
- Lacy, Suzanne. 2007. *Mapping the terrain. New genre public art*. Winnipeg: Bay Press.
- Lehtonen, Jussi. 2015. *Elämäntunto—Näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön*. Acta Scenica 42. Väitöskirja. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Luukkala, Jouni. 2007. *Vankilapsykologin käsikirja*. Vantaa: Rikosseuraamusalan koulutuskeskus
- McAvinchey, Caoimhe. 2011. *Theatre and Prison*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Menard, Laura. 2018. *Vankilateatterin vaikutukset ja vaikuttavuus. Taittuu ry:n esteettis-eettinen työtapo vankien kuntoutuksessa*. Vantaa: Rikosseuraamusalan koulutuskeskus.
- Oddey, Alison. 1994. *Devising theatre—A practical and theoretical handbook*. Lontoo: Routledge
- Pirttilä-Backman, Anna-Maija, Menard, Laura, Silfver-Kuhalampi, Mia & Myyry, Liisa. 2015. ”Vankilateatteri—Muutoksen mahdollistaja.” *Psykologia* 50 (6): 406–417.
- Porttiteatteri. 2021. ”Tietoa Porttiteatterista.” Info-sivu. Haettu 13.7.2021. <https://porttiteatteri.fi/info/>
- Prandini, Riccardo. 2015. “Relational sociology: a well-defined sociological paradigm or a challenging ‘relational turn’ in sociology?”. *International Review of Sociology* 25(1), 1–14.
- Prendercast, Monica. 2013. “Running around with inmates, maps and swords: a reflective poetic-narrative autoethnography of a prison theatre production.” *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance* 18(3), 313–323.
- Prentki, Tim & Preston, Sheila, toim. 2009. *The Applied Theatre Reader*. Lontoo: Routledge
- Rikosseuraamuslaitos. 2020. ”Arvot ja strategia.” Julkaistu 3.9.2020. Haettu 13.7.2021. <https://www.rikosseuraamus.fi/fi/index/rikosseuraamuslaitos/arvot.html>
- Rückenstein, Minna & Teppo, Annika. 2005. *Vankien väliset valtasuhteet ja väkivallan pelko suljetussa vankilassa*. Vantaa: Rikosseuraamusalan koulutuskeskus.
- Shailor, Jonathan, toim. 2011. *Performing New Lives—Prison theatre*. Lontoo & Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Singer, Milton B. 1972. *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Modern Civilization*. New York, Washington & Lontoo: Praeger Publishers.
- Taittuu. 2021. ”Vankilateatteritoiminta.” Haettu 13.7.2021. [http://www.taittuu.fi/?page\\_id=13](http://www.taittuu.fi/?page_id=13)
- Thompson, James, toim. 1998. *Prison Theatre—Practices and Perspectives*. Lontoo & Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Vankeuslaki 767/2005. Haettu 26.8.2019. <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/2005/20050767>





Jussi Lehtonen

## **ILMAISUYHTEISÖ KANSALLISTEATTERISSA- EETTISIÄ HAASTEITA YHTEISÖLLISESTI SUUNTAUTUNEESSA DOKUMENTTITEATTERISSA**

**1** Olen ollut Kansallisteatterissa näyttelijänä vuodesta 1998. Vuonna 2006 päätin jäädä virkavapaalle. Valmistin yhdessä ohjaaja Pauliina Hulkon ja säveltäjä Sanna Salmenkallion kanssa Shakespearen sonetteihin perustuvan monologesityksen *Rakkaus ei ole ajan narri*, jota esitin erilaisissa hoitolaitoksissa ja vankiloissa. Etsin uutta perspektiiviä teatterin tekemiseen. Kiertueen aikana tulin erittäin tietoiseksi hyvinvointivaltion nurjasta puolesta. Ihmisten erityistarpeiden huomioiminen on valtavan tärkeää, mutta se voi johtaa tilanteeseen,

Kansallisteatterin *Toinen koti*.  
Kuva: Tuomo Manninen.

1. Kansallisteatteri on kansallinen taidelaitos, jonka tehtävänä on suomenkielisten ja muista kielistä käännettyjen klassikoiden ja nykynäytelmien esittäminen. Kymmenen viime vuoden aikana teatteri on laajentanut toimintakenttäänsä (mm. klubitointa ja yhteisölliset hankkeet), pyrkinyt eri tavoin madaltamaan teatterin tulemisen kynnyksiä (mm. erilaiset yleisötyön hankkeet) sekä ohjelmistovalinnoissaan nostanut aktiivisesti esiin tasa-arvoon ja sosiaaliseen oikeudenmukaisuuteen liittyviä kysymyksiä. Kiertuenäyttämön toiminta on osa tätä kokonaisuutta. Kiertuenäyttämön perustamisen taustalla on ollut tarve luoda pysyviä rakenteita tukemaan suljettuihin yhteisöihin jalkautuvaa taidetoimintaa sekä tuoda esiin taidelaitoksen vastuuta eri tavoin marginalisoitujen ihmisten kulttuuristen oikeuksien toteutumisessa. Hankkeiden yhteydessä on myös tarjottu Kansallisteatterin taiteilijoille mahdollisuuksia koetella omaa ammattilaisuuttaan perinteisestä draamateatterista poikkeavissa olosuhteissa. (Kiertuenäyttämö 2021.)
2. Amerikkalainen dramaturgi ja teatterintutkija Jules Odendahl-James (2017) määrittelee dokumentiteatterin esityksiksi, joiden käsikirjoitukset perustuvat dokumentaariseen aineistoon: esimerkiksi haastatteluihin, videoihin, sanomalehtiartikkeleihin, tutkimusraportteihin, viranomaisasiakirjoihin tai elämäkertoihin.

jossa heitä eristetään toisistaan luonnottomalla tavalla. Yllättävän suuri osa väestöstä elää enemmän tai vähemmän suljetuissa yksiköissä, ja instituutioiden väliset rajat ovat paksua betonia. Huomasin että taiteelliselle toiminnalle oli hoitolaitoksissa ja vankiloissa paljon kysyntää. Kohdatessani esiintyjänä suljetuissa yhteisöissä asuvien ihmisten elämäntunnon, minulle kirkastui myös taiteen voima. Että kysymys voi todellakin olla elämästä ja kuolemasta. Tämä sai minut pohtimaan, mikä on näyttelijän rooli yhteiskunnassa ja mihin hän valta-asemaansa käyttää. (Lehtonen 2010.)

Vuonna 2010 Suomen Kansallisteatteri perustettiin Kiertuenäyttämö, joka vie teatteriesityksiä ja -työpajoja erilaisiin terveydenhuollon ja sosiaalitoimen yksiköihin. Ryhdyin toimimaan sen taiteellisena suunnittelijana. Esitysten vieminen osaksi suljettujen yksiköiden arkea tuli pysyväksi osaksi kansallisenä näyttämön toimintaa. Tämä oli tärkeä tapahtuma, sillä perinteisesti taide- ja hoitolaitokset ovat Suomessa toimineet toisistaan erillään. Ilmiötä voi tarkastella myös osana taiteen 2000-luvun alun maailmanlaajuista *sosiaalista käännettä* (*social turn*), jossa erilaisten yhteisöjen näkökulmien huomioiminen ja uudenlainen yhteisöllinen sitoutuminen alkoivat haastaa teatterin yleisösuhdetta ja käsitystä taideteoksen integriteetistä (Jackson 2011, 14–15).<sup>1</sup>

Esityskiertueiden lisäksi Kiertuenäyttämö on toteuttanut tutkimuksellisia teatterihankkeita, joissa eri tavoin marginalisoituja henkilöitä on kutsuttu osaksi teatterin toimintaa: sekä taiteen tekijöiksi että kokijoiksi. Ideana on ollut vastustaa yhteiskunnan lokeroitumista ja stigmatisaatiota. Kun kootaan tietoisesti yhteen henkilöitä, jotka eivät ehkä muuten kohtaisi toisiaan—esimerkiksi Kansallisteatterin taiteilijoita ja vankilasta vapautuneita ihmisiä—synnyy *ilmaisuyhteisöjä* (*hybrid community of artistic expression*). Kyseessä on kehittämäni taiteen tekemisen tapa. Siinä erilaisista lähtökohdista tulevat henkilöt muodostavat hetkellisen yhteisön ja valmistavat kokemustensa pohjalta dokumenttiteatteriesityksen<sup>2</sup>. Ilmaisuyhteisö kertoo marginalisoitujen ihmisten tarinoita, nostaa esiin niihin liittyviä yhteisöllisiä ja

yhteiskunnallisia kysymyksiä sekä käsittelee niitä taiteen keinoin. (Lehtonen 2019b.)

Tässä artikkelissa avaan ilmaisuyhteisön käsitettä ja tuon esiin eettisiä haasteita, joita hankkeissa on kohdattu. Jaan kokemuksiani kahdesta Kansallisteatterissa toteutetusta hankkeesta. *Vapauden kahu* -hankkeessa (2014–2016) teatteriesityksen ja työpajojen tekijöinä oli ammattitaiteilijoita ja vankilasta vapautuneita henkilöitä, *Toinen koti* -hankkeessa (2016–2018) teatteria ja musiikkia tehtiin yhdessä pakolaistaustaisten ammattitaiteilijoiden kanssa. Tarkastelen yhteisöjen toimintaa muun muassa Erving Goffmanin *stigmatisaation* eli leimatuksi tulemisen ja Victor Turnerin *liminaalisuuden* eli välitilassa olemisen käsitteiden kautta. Tuon myös esiin *taiteellisen toimintatutkimuksen* taidetta tekevän yhteisön kehittämisen välineenä. Artikkelini kuvaa tiettyä vaihetta Kansallisteatterin Kiertuenäyttämön kehityksessä ja myös omaa toimijuuttani osana sitä.

Ilmaisuyhteisön jäsenet tulivat mukaan hankkeisiin hyvin erilaisista lähtökohdista. Molemmissa ilmaisuyhteisöissä oli sekä pitkän linjan ammattitaiteilijoita että esiintyjiä, joiden asiantuntemus liittyi erityisesti hankkeiden aiheisiin. Joidenkin kohdalla osallistumisen taustalla oli enemmän taiteellisia vaikuttimia, toisilla aiheeseen liittyvä kiinnostus tai halu vaikuttaa yhteiskunnan arvoilmapäiriin. Mukana oleminen saattoi olla osallistujille terapeutista tai voimaannuttavaa<sup>3</sup>. Ilmaisuyhteisössä toimiminen oli myös kovaa työtä, koska osallistujien yhteisenä tavoitteena oli esityksen valmistaminen ammattiteatterin näyttämölle. Kansallisteatterille ilmaisuyhteisöjen muodostaminen on tarjonnut keinon saada erilaisia ihmisiä mukaan taiteelliseen prosessiin ja osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun.<sup>4</sup>

Taiteen tekeminen perustuu aina riskinottoon, ja taiteelliset teot vaikuttavat kaikkiin yksilöihin eri tavoin. Kun ammattitaiteilijat tekevät taidetta yhdessä haavoittuvammassa asemassa olevien ihmisten kanssa, riskit ovat paitsi taiteellisia, myös monella tapaa inhimillisiä. Kuvaan tässä artikkelissa sitä, miten erilaiset ihmiset Vapauden kahun ja Toisen kodin ilmaisuyhteisöissä neuvottelivat yhteisen taideteoksen päämääristä ja siitä, miten niitä on mahdollista saavuttaa.

3. Taiteen tekeminen voi vahvistaa yhteisöllisyyttä ja taiteen kautta on mahdollista käsitellä yhteisöjen kipupisteitä (Fancourt & Finn 2019). Taiteen mahdolliset välinearvot näyttäytyvät kuitenkin kovin erilaisina riippuen siitä, mistä suunnasta niitä tarkastellaan. Kulttuurintutkija Hannele Koivunen (2007, 302) tuo esiin, miten sama taideteos voi yhtäällä näyttää sosiaalista eriarvoistumista ehkäisevänä ja siten voimaannuttavana, toisaalla elitistisenä ja siten eriytymiskehitystä voimistavana. Taide ei ole täsmäläke eikä vaikeisiin yhteiskunnallisiin ongelmiin—sellaisiin kuten stigmatisaatio, kotoutuminen tai osallisuus—ole olemassa helppoja, valmiiksi pureskeltuja ratkaisuja.
4. Artikkelissaan “Unfamiliar actors, new audiences” teatteritieteen emerita-professori Pirkko Koski kirjoittaa Kiertuenäyttämön ja Kansallisteatterin suhteesta. Hän arvelee toiminnan vahvistaneen Kansallisteatterin symbolista ja kulttuurista pääomaa. Samalla kansallisen instituution arvovalta on lisännyt Kiertuenäyttämön toteuttamien dokumenttiteatterihankkeiden painoarvoa, näkyvyyttä ja statusta. (Koski 2018.)

Eettisyys voi olla sitä, että ihmisyyys asetetaan toiminnan päämääräksi pikemmin kuin sen saavuttamisen välineeksi (Tieteen termipankki 2020, Filosofia: velvollisuusetiikka). Ilmaisuyhteisön arjessa kysymys eettisyydestä oli usein hyvin käytännöllinen. Se ilmeni erityisen voimakkaasti tilanteissa, joissa mukana olijoiden henkilökohtaisista tarinoista tuli esitysten myötä julkisia. Parhaimmillaan se oli herkistymistä ilmiöiden moninaisuudelle yksilöiden ihmisarvosta tinkimättä. Itselleni, hankkeiden vetäjänä, pyrkimys eettisyyteen tarkoitti usein vaativaa työtä sellaisten kysymysten äärellä, joihin ei ole olemassa yhtä ainoaa oikeaa vastausta. Se oli erilaisuuksien yhteensovittamista tai rinnakkain asettamista. Kysymys eettisyydestä yhdistää tässä artikkelissa kuvaamiani ilmiöitä, välillä julki lausutusti, välillä rivien väleissä.

Olin Vapauden kauhu ja Toinen koti -hankkeissa mukana taiteellisenä suunnittelijana ja esitysten ohjaajana. Kirjoitan niistä siis tekijäpositiosta käsin: toisaalta taiteilija-tutkijana itse suunnittelemani ja toteuttamiani hankkeita pohdiskellen, toisaalta oman työpaikkani Kansallisteatterin työntekijänä ja kehittäjänä.

### **Stigmatisaation vastustaminen ja kysymys representaatiosta**

On erilaisia syitä, miksi esimerkiksi palvelutaloissa asuvat ikäihmiset, pakolaiset ja entiset vangit tai koulukotien nuoret eivät itsestään selvästi päädy Kansallisteatterin katsomoihin eivätkä varsinkaan näyttämöille. Liput maksavat liikaa, paikalle saapuminen on liian vaikeaa, tai sitten teatteria ei vain koeta omaksi. Rakenteellisen eriarvoisuuden lisäksi myös *sosiaaliset stigma*t voivat eristää ihmisryhmiä toisistaan ja siten estää ihmisiä osallistumasta yhteisöllisiin tilaisuuksiin.

Stigmatisaatio on sosiologi Erving Goffmanin 1960-luvulla kehittämä käsite. Sosiaalinen stigma, eli häpeäleima, on sellainen yksilön piirre, jota pidetään yhteisössä halventavana ja yksilön minuutta heikentävänä. Stigma voi liittyä oikeastaan mihin tahansa inhimilliseen ominaisuuteen: etnisyyteen,

sukupuoliseen suuntautumiseen, sairauteen tai vaikka ikään. Myös taiteilijuus voi olla stigma. Stigmatisaatio tarkoittaa yksilön tai ihmisryhmän leimaamista tai leimatuksi tulemistä tällaisen piirteen perusteella. (Goffman 1986, 4.) Goffman näkee sosiaalisen vuorovaikutuksen näytelmänä, jossa kukin esittää oman osansa. ”Normaalina” ja ”leimattuna” oleminen ei siis ole ihmisen ominaisuus vaan sosiaalisen kanssakäymisen perspektiivi. (Rantalaiho 2010, 105.)

Stigman käsite auttaa meitä havaitsemaan yhteiskunnassa vaikuttavia hierarkioita ja rakenteellisia epätasa-arvotekijöitä. Koska stigma ja siitä eroon pääsemisen vaikeus ovat sosiokulttuurisia rakennelmia, voidaan niihin myös vaikuttaa yhteisöllisin ja kulttuurisin, esimerkiksi taiteen keinoin. Parhaassa tapauksessa stigman havaitseminen johtaa prosessiin, jossa stigma menettää lopulta merkityksensä ja fokus siirtyy ihmisiä toisistaan erottavien tekijöiden sijasta heitä yhdistäviin tekijöihin.

Yhdessä oleminen, kohtaaminen, osallisuus ja asioiden jakaminen eivät näytä yhteiskunnassamme toteutuvan ilman tietoisia ponnistuksia (Isola ja muut 2017). Kiertuenäyttämön hankkeissa on pohdittu, miten teatteri voi ylittää yhteiskunnan näkyviä ja näkymättömiä raja-aitoja. Terveystieteiden ja sosiaalitoimen yksiköihin suuntautuvassa kiertuetoiminnassa liikkeen suunta on ollut keskiöstä marginaaliin: kansallisesta taidelaitoksesta palvelutaloihin, päihdeyksiköihin sekä vankiloihin (Känkänen & Manninen 2020). Dokumenttiteatteri-hankkeissa liikkeen suunta on ollut päinvastainen: eri tavoin stigmatisoidut ja marginalisoidut henkilöt ovat tulleet kansallisenäyttämölle esiintyjiksi (Koski 2015).

Tätä kirjoittaessani seuraan kiihkeää keskustelua representaatiosta eli siitä, kenellä on oikeus kertoa ja kehollistaa haavoittuvassa asemassa olevien henkilöiden tarinoita (esim. Gustafsson 2020). Tällä hetkellä lähinnä valkoihoiset, suomea tai ruotsia sujuvasti puhuvat sekä enemmän tai vähemmän etuoikeutetussa asemassa olevat henkilöt pääsevät näyttämöillämme esille. Taiteilijakuntamme on sosiokulttuurisesti huomattavan homogeenistä, ja vähemmistöjen äännet uhkaavat

5. Toiseus on useissa eri tieteenaloissa esiin nouseva käsite, jonka avulla kuvataan itsenä ja toisena olemisen välistä suhdetta. Filosofin Emmanuel Levinasin (1996) ajattelussa toiseus on mysteeri, jota ei koskaan voi ymmärtää tyhjentävästi minänä olemisen kautta. Jälkikolonialistisessa teoriassa Toisella viitataan valtasuhteen alistetussa asemassa olevaan osapuoleen, joka poikkeaa (yleensä länsimaisen) valtakulttuurin normeista (Seye, Pitkänen & Lampinen 2021). Psykoanalyysissä se voi tarkoittaa henkilöä, jonka katseesta subjekti saa identiteettinsä. Tutkija Olli Löytyn mukaan valtasuhteisiin perustuvaa toiseuttamista tapahtuu jatkuvasti sekä yksilöiden että yhteisöjen välillä. Toiseutetuksi itsensä kokenut henkilö voi seuraavassa hetkessä päätyä toiseuttamaan toista henkilöä. Löytty tuo esiin myös käsitteen ongelmia: se on yksinkertaistava ja jakaa maailman kahtia huomioimatta ryhmien ja kulttuurien yhteisiä piirteitä ja väliin jääviä määrittämättömiä alueita. Löytty kirjoittaa: ”Toiseudet esiintyvät poikittaisina, pitkittäisinä, rinnakkaisina ja vastakkaisina vyyhteinä, sikin sokin, toisiaan vastustaen ja vahvistaen. Ne rakentuvat paitsi ihmisten välille myös heidän sisälleen.” (Löytty 2012.)

jäädä paitsioon. Taiteen tekijöiden lisäksi muutoksen avaimet ovat taidealan koulutusjärjestelmässä, joka reagoi väestöpohjan muutoksiin hitaasti. Keskustelu representaatiosta on silmiä avaavaa ja tulee varmasti muuttamaan näyttämötaiteita. Samalla se voi kuitenkin aiheuttaa taiteen tekijöissä pelkoreaktion ja estää heitä käsittelemästä vaikeita asioita. (Vuori 2020.)

Ajatus ilmaisuyhteisöstä, tai ylipäätään yhdessä tekeminen, tarjoaa käytännöllisiä ratkaisumahdollisuuksia stigmatisaatioon ja representaatioon liittyviin ongelmiin. Esimerkiksi Vapauden kauhu ja Toinen koti -hankkeissa syntyi mielenkiintoisten taideteosten lisäksi monenlaisia ihmisten välisiä yhteyksiä ja verkostoja sekä myös kokonaan uusia taidealan toimijoita. Kun ihmiset saapuvat samalle työmaalle keskenään hyvin erilaisista todellisuuksista, on tärkeää etsiä yhteistä kieltä ja tapaa kommunikoida. Kari Wiippola, joka osallistui Vapauden kauhu -esitykseen avovankilasta käsin, kuvaa kokemuksiaan hankkeen pohjalta kirjoitetussa kirjassa *Vapauden kauhu: kirjoituksia vankilasta vapautuvien teatterista* (Lehtonen 2016).

*Puhuminen olikin koko projektin tärkein anti, koin avautuvani projektin edetessä, ja tuntui upealta kuulla aamun fiilikierroksella, että ei se niin helvetin helppoa ole siviilissäkään olla, no leikki leikkinä* (Wiippola Lehtonen 2016, 151 mukaan).

Vankeuden kokeneet henkilöt ja maahanmuuttajat elävät yhteiskunnassamme usein omissa lokeroissaan. Monet ikäihmiset asuvat yksin kodeissaan tai sitten palvelutaloissa, jotka saattavat olla muusta yhteiskunnasta enemmän tai vähemmän eristettyjä todellisuuksia. Myös teatterintekijät viettävät paljon aikaa keskenään. Ilmaisuyhteisössä tehdään kuuluvaksi stigmatoiduiksi ja ehkä myös toiseutetuiksi<sup>5</sup> itsensä kokevien henkilöiden ääniä siten, että erilaisista lähtökohdista tulevat ihmiset kehollistavat toistensa olemassaoloa. He asettuvat toistensa asemaan ja antautuvat toistensa esitettäväksi, ja tästä prosessista syntyy yhteinen esitys.

Mikäli tavoitteenamme on asioiden tekeminen yhdessä—kutsuttakoon sitä sitten integraatioksi, inklusioksi tai kotoutu-

miseksi<sup>6</sup>—on toisen asemaan asettumiselle ja sen erilaisille representaatioille nähdäkseen suuri tilaus. Tällaista toimintaa on kuitenkin mahdollista harjoittaa vain yhteisestä sopimuksesta ja luottamuksellisessa ilmapiirissä.

## Ilmaisuyhteisön muodostaminen taiteellisena toimintatutkimuksena

Vapauden kauhu ja Toinen koti -hankkeissa oli taiteellisen toimintatutkimuksen piirteitä. Toimintatutkimus tarkoittaa yhteisön tai organisaation kehittämistä, jossa uutta tietoa ja toimintamalleja tuotetaan suunnittelun, toiminnan, havaintojen ja reflektion sykleinä (Heikkinen, Rovio & Kiilakoski 2007, 88–89). Toimintatutkija on tavallisesti osa tutkimansa yhteisön elämää ja tutkii paitsi yhteisöään, myös omaa osallisuuttaan siinä. Hän saattaa toimia yhteisön sisällä eräänlaisena ”muutosagenttina”, joka kyseenalaistaa olemassa olevia käytäntöjä ja ehdottaa uusia toimintatapoja (Anttila 2014; McNiff 2017, 45).

Toimintatutkimus on yhteisöllisen toiminnan tietoista kehittämistä ja reflektointia. Se pyrkii muuttamaan todellisuutta, parantamaan yksilöiden ja yhteisöjen elinolosuhteita sekä demokratisoimaan tietoa. Toimintatutkimuksen ytimessä on yhdessä toimiminen, yhteisön itsetutkiskelu ja ihmisten välinen myötätunto. Sitä käytetään usein akateemisen tutkimuksen työkaluna. Joissain tapauksissa se lähestyy myös kansalaisaktivismia ja yhteiskunnallisia liikkeitä. (Suoranta & Rynänen 2014, 196–204.) Taiteellinen toimintatutkimus tarkoittaa toimintatutkimusta, jossa kehitystyö kohdistuu taidetta tekevään yhteisöön ja taiteellisen toiminnan käytäntöihin. Taiteellisen toimintatutkimuksen tuloksia voivat olla erilaisten tutkimusraporttien lisäksi myös hankkeen yhteydessä syntyneet taide-teokset. (Lehtonen 2015, 40–53.)

Toimintatutkimus on luonteeltaan emansipatorista eli vapauttavaa ja tarjoaa mahdollisuuksia työntekoon liittyvän hiljaisen tiedon julki tuomiseksi (McNiff 2017, 53). Toimintatutkimus lähtee siitä, että oikeus tutkia kuuluu kaikille, ei vain tutkijakoulutuksen saaneille. Se haastaa ihmisiä pohtimaan,

6. Raportissaan *Taide, kulttuuri ja moninainen Suomi* opetus- ja kulttuuriministeriön asettama työryhmä ehdottaa erilaisia toimenpiteitä suomalaisen taidekentän moninaisuuden lisäämiseksi. Raportin lähtökohtana on ajatus kotoutumisen kaksisuuntaisuudesta: kotoutuminen on maahanmuuttajan ja yhteiskunnan vuorovai-kutteista kehitystä, jossa molemmat osapuolet kotoutuvat toisiinsa. (Opetus- ja kulttuuriministeriö 2021, 34.)

7. Kaikilta siteeratuilta henkilöiltä on pyydetty kirjallinen lupa dokumenttiteatterihankkeeseen ja sen yhteydessä suoritettavaan tutkimukseen osallistumista varten.
8. Vapauden kauhu -esityksessä kaikki päärooleissa olleet esiintyjät olivat työsuhteessa Kansallisteatteriin tai työkokeilussa yhteistyöjärjestöissä. Kuorossa mukana olleet esiintyjät saivat korvauksen lahjakortteina, koska rahapalkka olisi tuottanut heille ongelmia etuuksien saamisessa.

toimivatko he oman arvopohjansa mukaisesti. Vapauden kauhun ja Toisen kodin ilmaisuyhteisöissä kehitettiin yhteisöllisesti suuntautunutta dokumenttiteatteria osana Kansallisteatterin toimintaa. Erilaiset ihmiset tulivat osaksi ilmaisuyhteisöjä hyvin erilaisista lähtökohdista ja toivat yhteiseen pohdintaan oman ainutlaatuisen panoksensa. He olivat hankkeissa mukana paitsi tekijöinä, myös oman alansa asiantuntijoina ja kehitystyöhön osallistuvina toimija-tutkijoina. (McNiff 2017, 23–29.) Kukin ilmaisuyhteisön jäsen omaksui taiteen tekijän ja toimija-tutkijan roolin omalla tavallaan. Myös reflektion muodot olivat moninaisia. Dokumenttiteatteriesitysten lisäksi reflektio toteutui päivittäisissä keskusteluissa, työnohjauksessa, seminaareissa, haastatteluissa, videoissa ja erilaisissa kirjoituksissa. Tässä artikkelissa jaan hankkeiden tuottamia havaintoja paitsi omasta näkökulmastani, myös siteeraamalla muiden mukana olleiden ajatuksia.<sup>7</sup>

## 2 Vapauden kauhun ilmaisuyhteisö

Ensimmäisen kerran kokosin ilmaisuyhteisön Kansallisteatterin ja Kiasma-teatterin yhteisessä Vapauden kauhu -projektissa (2014–2016). Siinä yhteisö syntyi ammattitaiteilijoista ja vankilasta vapautumassa olevista henkilöistä, jotka projektin päätteeksi esiintyivät yhdessä Kiasma-teatterin näyttämöllä.<sup>8</sup> Hankkeeseen kuului pitkä kenttätyö- ja tutkimusjakso, jonka aikana järjestettiin matalan kynnyksen taidepajoja vankilassa, päihdekuntoutusyksikössä, vankilasta vapautuvien koulussa sekä entisten vankien päiväkeskuksessa. Työpajoissa käsiteltiin vankilasta vapautumiseen liittyviä kokemuksia teatterin ja musiikin keinoin. Ilmaisuyhteisö syntyi pikkuhiljaa, kun työpajoissa mukana olleet halusivat sitoutua taidehankkeeseen pidemmälläkin tähtäimellä. (Lehtonen 2019a.)

Vapauden kauhun ilmaisuyhteisö oli eräänlainen hybridi asiantuntijayhteisö. Teatterin ammattilaisten asiantuntijuus oli lähtökohtaisesti esityksen tekemisessä, entisten vankien puolestaan esityksen aiheesta: vankilasta vapautumisesta.

Kari Wiippola kuvaa kokemuksiaan Vapauden kauhu -hankkeesta:



Vapauden kauhu -esityksessä esiintyivät muiden muassa Kari Wiippola, Pia Valenius ja Antti "Andy" Tammentie. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.

*En aluksi hahmottanut ollenkaan, millaista esitystä oltiin tekemässä, vaikka omalla kohdallani oli selvää, että joutuisin tulemaan esitykseen itsenäni ja omalla historiallani. En ole koskaan hävennyt vankitaustaani tai elämäntapaani, vaikka läheiset varmasti ovat niin tehneet. Ja totta kai tässä on jäänyt lapset hoitamatta ja perheet menetetty, mutta kynnystä puhua itsestäni lavalla minulla ei ollut sen jälkeen, kun olin asian päättänyt. (Wiippola Lehtonen 2016, 151 mukaan.)*

Wiippola näytteli useissa kohtauksissa yhdessä näyttelijä Taisto Reimaluodon kanssa, joka sanoittaa kokemaansa näin:

*Väännetään draamallisia kohtauksia. Ryömitään lattioilla, painitaan ja nujutaan. Tanssitaan ja lauletaan. Yhteislaulu saa ihmiset tuntemaan yhteenkuuluvaisuutta. Ja ruumiilliset harjoitukset, joissa lyödään läskiä läjään. Ruumiiden kohtaaminen, ihotuntemukset tuntuvat olevan se kaikkein vapauttavien*

*harjoittelumuoto. Kun tuupitaan ja vaihdetaan rooliasuja ja repliikit löytyvät kuin vahingossa. Vähitellen ihmisistä tulee jollain tavalla paljaita. Siviilirooli, tai panssari, häviää ja jokin voi olla olotiloissa ilman varovaisuutta. (Reimaluoto Lehtonen 2016, 157 mukaan.)*

Ilmaisuyhteisö on väliaikainen yhteisö, joka on olemassa tiettyjen asioiden ilmaisemista varten. Yhteisön jäseniä sitoo toisiinsa yhteinen tavoite: teatteriesityksen valmistaminen. Yhteisössä mukana oleminen ja esityksen tekeminen saa osallistujien mielessä usein erilaisia terapeutteja sisältöjä.

Vapauden kauhu -esityksessä esiintynyt Antti ”Andy” Talvitie kertoo:

*Vaikka mulle tuli retkahduksia Vapauden kauhu -projektin aikana, mä palasin aina, koska koin, että tykkäsin siitä niin paljon, esillä olemisesta ja hölmöilystä. Pelot on olleet mun elämässä aina valtavat, ja koin että teatterin tekeminen vapautti mua niistä ja opetti nauramaan itelleni. (Talvitie Lehtonen 2016, 105 mukaan.)*

Vapauden kauhu -projektin taustalla oli havainto siitä, että vankilasta vapautuneet henkilöt päätyvät huomattavalla todennäköisyydellä ennen pitkää takaisin vankilaan. Vankeuslain ajatus vankilasta paikkana, joka valmentaa lainrikkojataustaisia henkilöitä vankilan jälkeiseen elämään, ei toteudu. Vapauden kauhun ilmaisuyhteisössä kerrottiin, kuunneltiin, kuviteltiin ja uudelleen elettiin ihmisten omakohtaisia kokemuksia vankilasta vapautumisen haasteista: päihde- ja rikoskierteen katkaisemisesta, hajoneista perhe- ja ihmissuhteista, laitostuneesta mielestä ja stigmatisoituna kohdatuksi tulemisesta. Kokemuksia käsiteltiin paitsi puhumalla, ennen kaikkea teatterin ja musiikin keinoin. Samalla kerättiin tarinoita esityksen käsikirjoitusta varten.

Vapauden kauhu -esityksen työryhmästä muodostui vahva yhteisö. Sen olemuksessa oli jotain sellaista, mistä brittiläinen sosiaaliantropologi Victor Turner (2007, 109) käyttää nimitystä *communitas*. Se tarkoittaa lähes tasa-arvoisten subjektien

uskonyhteyttä tietynlaisten rituaalien kontekstissa. *Communitas* määrittyy vastavoimaksi suhteessa yhteiskunnan *rakenteisiin*. Rakenne tarkoittaa Turnerille hierarkkista erojen järjestelmää, joka on perustaltaan kognitiivista. Siihen liittyvät poliittiset, taloudelliset ja oikeudelliset asemat sekä statukset. *Communitasin* luonne sen sijaan on eksistentiaalinen: se käsittää koko ihmisen suhteessa toisiin kokonaisesti ihmisiin. *Communitas* energisoi yhteiskunnan sisältä käsin ja kyseenalaistaa valtarakenteita. Se on hyvä kasvualusta esimerkiksi taideteoksille. Turnerin ajattelussa yhteiskunnan mahdollisuus toimia tyydyttävällä tavalla perustuu rakenteen ja *communitasin* väliseen dynamiikkaan. (Turner 2007, 145–148.)

### **Vankilasta vapautuminen teatteriesityksen aiheena**

Vahvasta yhteishengestä huolimatta Vapauden kauhun ilmaisuyhteisön muodostumiseen liittyi suuria haasteita. Vapautuvilla vangeilla on usein erilaisia terveysongelmia, ja monilla on pitkä laitosura takana. Teatterin tekeminen on vaativaa työtä ja edellyttää vahvaa sitoutumista. Matkan aikana osa ilmaisuyhteisön jäsenistä jätti tulematta kokoontumisiin, erilaisista syistä. Yksi syy oli aiemmin mainittu ”retkahtaminen”. Päihdemaailman suhteen kuva näyttää usein varsin mustavalkoiselta: joko olet käyttäjä tai sitten et ole. Retkahtaneeseen henkilöön pitäisi kuivilla olevien katkaista välit, vaikka kiintymys olisi kuinka suurta. Monesti jännitin harjoitusten alkaessa, kuinka monta näyttelijää meillä olisi tänään mukana.

Entisten vankien tarinat saattavat olla rankkoja. Traumaattisia kokemuksia on mahdollista käydä teatterin keinoin läpi, ja tämä saattaa olla eheyttävää. Traumaa voivat kuitenkin aktivoida myös hankalalla tavalla. Yksi vankeuden kokeneista esiintyjistä, Pia Vallenius, kuvaa esitysprosessia Vapauden kauhu -kirjassa seuraavasti:

*Vapauden kauhu – kertoi minun tarinaani päihteidenkäyttöajalta, alkuvuosien huumasta aina lopun tuskaan asti, jolloin*

*alitäjuntani toi uniini paljon kipeitä mutta myös aivan ihania muistoja noilta ajoilta. Koinkin olevani melkoisessa tunnemylytyksessä joka yö koko syksyn ajan. Ja kun tätä vielä esitettiin illasta toiseen, niin kaikesta hienoudestaan ja koskettavuudestaan huolimatta se oli rankkaa.* (Vallenius Lehtonen 2016, 18 mukaan.)

Hankkeessa dramaturgina toiminut Asta Honkamaa kuvaa kokemaansa näin:

*Kävin jälkipyykkiä siitä, mitä mielelle tapahtuu, kun se operoi jatkuvasti todella raskaiden asioiden kanssa. Puhun tässä nyt tietenkin vain minun mielestäni, mitä sille kävi. Pahuus, pahat teot, paha ihminen alkoivat saada sävyjä. Itsestään selvää pahaa ei ole, kun kerta toisensa kuulee, mikä pahat teot on saanut aikaan. Ja – – kuulee syyt ahneudelle, ajattelemattomuudelle, hybrikselle, pelolle, rikkinäisyydelle. – – Pahuus ei ole vain salama, joka iskee sattumanvaraisesti ihmiseen. Jotta jaksaa lukea siitä, keskustella siitä, ajatella sitä, kohdata sitä koko ajan, on sitä pakko alkaa ymmärtämään. Näin minun mieleni selvisi.* (Honkamaa Lehtonen 2016, 147–148 mukaan.)

Vapauden kauhun ilmaisuyhteisössä harjoitettiin monenlaista eettistä pohdintaa. Ihmisten käsitykset hyvästä ja pahasta, oikeudenmukaisuudesta ja elämän arvosta saattoivat ilmaisuyhteisön sisällä vaihdella poikkeuksellisella tavalla eikä konsensusta ollut edes tarkoitus löytää. Välillä arvomaailmat joutuivat törmäyskurssille, ja hankkeen vetäjänä päädyin selvittämään yhteisön jäsenten erimielisyyksiä. Erityislaatuista tilanteita syntyi siitä tosiasiasta, että samassa työryhmässä oli mukana sekä entisiä diilereitä että entisiä huumeidenkäyttäjiä. Siksi oli hyvä, että Vapauden kauhu -hankkeessa kaikkien työntekijöiden jaksamista pyrittiin tukemaan työnohjauksella ja yhteisövalmennuksella.

Vapauden kauhu -hankkeen suurimmat eettiset haasteet liittyivät asetelmaan, jossa vankeuden kokeneet henkilöt tekivät kokemuksistaan julkisia. Se nosti esiin kysymykset sananvapaudesta

ja sen mukanaan tuomasta vastuusta. Teatterissa kaikesta saa puhua, mutta minkälaista arvomaailmaa lähemme esityksen tekijöinä vahvistamaan: Kun todellisuutta katsellaan rikoksen tekijän näkökulmasta, unohtuvatko rikosten uhrien näkökulmat? Entä miten esitys toisintaa vankilayhteisön hierarkioita? Asettuvatko alfaurokset eturiviin myös entisten vankien esityksessä?

Kannustin kaikkia mukana olijoita miettimään, minkälaista tarinaa haluamme itsestämme kertoa. Lopullisen esityksen muovaamisessa ilmaisuyhteisön ammattilaistaustaiset taiteilijat olivat kuitenkin valta-asemassa pohtiessaan, miten vankilasta vapautuneet henkilöt ja ne, jotka eivät ole vankeutta kokeneet, tulisivat lopputuloksessa esille.

Säveltäjä Sanna Salmenkallio, joka oli mukana sekä Vapauden kauhu että Toinen koti -esityksissä, kiteyttää ongelman:

*Ihminen joka ei ole taiteilija eikä ymmärrä kontekstia, jossa asia on, ei ole missään tapauksessa vastuussa siitä, mikä hänestä näkyy. Me ollaan vastuussa siitä, mitä niistä ihmisistä näkyy ja missä valossa ne näkyy.* (Salmenkallio 2017, ryhmäreflektio.)<sup>9</sup>

9. Ks. myös Blomfield & Lenette 2018, 335.

Osa haastatteluissa ja hanketta pohjustavissa työpajoissa mukana olleista henkilöistä päätyi mukaan Vapauden kauhu -esitykseen, osa ei. Henkilöt, jotka puhuivat näyttämöllä julkisesti menneisyydestään, menettivät siinä vaiheessa anonymiteettinsä ja muuttuivat vankeustaustaisiksi esiintyjiksi. He joutuivat itse arvioimaan, miten tällainen esillä oleminen vaikuttaisi heidän tulevaisuuteensa. Entä he, jotka eivät päätyneet lavalle mutta olivat osallistuneet haastatteluihin tai työpajoihin? Ymmärsivätkö he, missä yhteydessä heidän tarinoitaan ja kuviaan tullaan mahdollisesti käyttämään? Olimme pyytäneet hankkeesta tutkimuseettistä ennakoarviota ja yritimme kehittää haastatteluja, kuvauksia ja nauhoituksia varten juuri tämän hankkeen yhteyteen sopivia lupa- ja suostumuskaavakeita. Silti olen jäänyt miettimään, oliko kaikilla haastatelluilla ja kuvatuilla riittävästi tietoa ja ymmärrystä hankkeen ulottuvuuksista, jotta he pystyivät arvioimaan tunnistetuksi tulemisen merkitystä. Entä tekijänoikeudet, kenelle ne kuuluvat,

## VAPAUDEN KAuhu

Vapauden kauhun ensi-ilta oli Kiasma-teatterissa 13.11.2015. Esiintyjinä oli vankilasta vapautuneita henkilöitä, päihdekuntoutujia ja Kansallis-teatterin taiteilijoita. Osa Vapauden kauhun Kylmäkosken vankilan työpajassa mukana olleista vangeista tuli myös esityksen esiintyjiksi dokumenttiohjaaja John Websterin tekemien videohenkilökuvien muodossa. Hanketta tukemaan perustettiin yhteistyöverkosto, johon kuuluivat Helsingin Diakonissalaitos, Kriminaalihuollon tukisäätiö, KRIS-Etelä-Suomi, oikeusministeriön rikosentorjuntaneuvosto, Rikosseuraamuslaitos, Suoja-Pirtti ja Suomen Mielenterveysseura. Hankkeen yhteydessä perustettiin Helsingissä edelleen toimiva vankilasta vapautuvien teatteriryhmä Porttiteatteri. Vapauden kauhua esitettiin yhteensä 13 kertaa, ja sen näki yhteensä 1056 katsojaa.

Esityksen valmistamisessa olivat mukana seuraavat henkilöt:

**ESIINTYJÄT** Jani Karvinen, Saana Keiski, Tuija Minkkinen, Ilja Peltonen, Taisto

Reimaluoto, Sanna Salmenkallio, Antti Tammentie, Josefina Turunen, Petri Valkoma, Pia Vallenius, Annika Valtonen, Jari Valtonen, Mikko Vuorio ja Kari Wiippola

**VIDEOILLA ESIINTYVÄT HENKILÖT** Toni Heikkilä, Eikka Lehtosaari, Eero Nurmi, Raineri Nyman ja Tero Salo

**OHJAUS JA PROJEKTIN SUUNNITTELU** Jussi Lehtonen

**KÄSIKIRJOITUS JA DRAMATURGIA** Asta Honkamaa

**KENTTÄTYÖDRAMATURGI JA OHJAAJAN ASSISTENTTI** Jyrki Koskelo

**PUKUSUUNNITTELU JA LAVASTUS** Anna Sinkkonen

**DOKUMENTTIOHJAAJA** John Webster

**VALOSUUNNITTELU** Heikki Paasonen

**MUSIIKKI** Sanna Salmenkallio

**ÄÄNISUUNNITTELU** Sanna Salmenkallio ja Joonas Pehrsson

**NAAMIOINNIN SUUNNITTELU** Jani Kylmälä

**NAAMIOINNIN TOTEUTUS** Stadin aikuisopisto / Bettina Bergholm, Emilia Harinen, Essi Karjalainen, Mika Kippo, Senni Kultalahti, Netta Tuominen

**TEATTERIPEDAGOGI JA PORTTITEATTERIN VETÄJÄ** Tuija Minkkinen

**VALOKUVAUS** Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen

**TUOTTAJA / KIERTUENÄYTTÄMÖ** Roosa Vaverka

**TUOTTAJAT / KIASMA-TEATTERI** Mikael Aaltonen ja Riikka Thitz



Vapauden kauhu.

Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.



kun esitys syntyy kokemusasiantuntijoiden ja taiteilijoiden yhteistyönä?

Vapauden kauhu -hankkeessa harjoitettiin tutkivaa teatterityötä ja siihen sisältyi kaikkien mukana olleiden henkilöiden ja instituutioiden kannalta uusia oppimiskokemuksia. Haasteellisissa tilanteissa kysyttiin neuvoa asiantuntijoilta. Hankkeen tukena toimi ohjausryhmä, jossa oli edustajia erilaisista sosiaali- ja rikosseuraamusalan toimijoista. (Lehtonen 2019a.)

### 3 Toisen kodin ilmaisuyhteisö

*Olin kantanut vuorta selässäni. Nyt laskin vuoren näyttämölle. Ihmiset katsoivat sitä ja ymmärsivät, mitä tarkoittaa olla pakolainen ja tulla Suomeen.* (Raad Salih 2020, ryhmäreflektio.)

Toinen koti -hankkeessa (2016–2018) ilmaisuyhteisö muodostettiin Suomeen saapuneista pakolaistaustaisista taiteilijoista, Suomessa pitkään vaikuttaneista taiteilijoista sekä pakolaistaustaisista henkilöistä, jotka olivat tulleet mukaan hankkeeseen sen yhteydessä järjestettyjen taidetyöpajojen kautta ja joilla ei välttämättä ollut aiempaa kokemusta taiteen tekemisestä. Mukana olivat myös Jyväskylän yliopiston tutkijat Sari Pöyhönen ja Eeva-Leena Haapakangas.<sup>10</sup> Yhteisön toiminta huipentui Toinen koti -esitykseen, jonka ensi-ilta oli Kansallisteatterin Omapohja-näyttämöllä syksyllä 2017. Toisen kodin ilmaisuyhteisön jäsenet olivat kotoisin Irakista, Syyriasta, Iranista ja Suomesta. Esityksen pääkielet olivat suomi ja arabia.<sup>11</sup>

Toiminta aloitettiin haastattelemalla viittätoista Suomeen vuonna 2015 pakolaisena tullutta ammattitaiteilijaa. Haastattelut rakentuivat seuraavien kysymysten varaan: Miten sinusta tuli taiteilija? Minkälaista oli olla taiteilijana kotimaassasi? Minkälaisessa tilanteessa päätit lähteä kotimaastasi? Miten saavuit Suomeen? Minkälaista on olla taiteilijana Suomessa? Hankkeen tarkoituksena oli tuoda esiin Suomeen pakolaisena tulleiden ammattitaiteilijoiden tilanteita, osallistua turvapaikanhakijoita koskevaan yhteiskunnalliseen keskusteluun sekä

avata Kansallisteatteria eri kieli- ja kulttuuritaustoista tuleville esiintyjille ja katsojille. Toisen kodin ilmaisuyhteisössä jaettiin tarinoita ja etsittiin tapoja näyttämöllistää niitä. Halusimme tuoda esiin kokonaisia ihmisiä vastapainoksi julkiselle keskustelulle, jossa pakolaisena olemisesta syntyy helposti raakoja yleistyksiä ja annetaan toiseuttavia lausuntoja (Blomfield & Lenette 2018). Toinen koti oli myös tutkimushanke, jossa tarkasteltiin, miten eri taustoista tulevat henkilöt neuvottelevat yhteisön jäsenyydestä.<sup>12</sup>

Esityksen päärooleissa oli neljä pakolaistaustaista ja kaksi suomalaissyntyistä ammattitaiteilijaa. Koko hanke perustui ajatukseen toisen asemaan asettumisesta. Eri lähtökohdista tulevat ihmiset kuvittelivat, miltä tuntuu olla sinä, ja ehkä myös: miltä sinusta tuntuisi olla minä (Peräkylä 2009, 256). Mukana olleet pakolaistaustaiset taiteilijat olivat kotimaissaan joutuneet vainon kohteiksi ammattinsa takia. Näin ollen sananvapaus ja ilmaisunvapaus muodostuivat keskeisiksi aiheiksi kaikessa ilmaisuyhteisön toiminnassa ja ennen kaikkea Toinen koti -esityksessä. Myös kysymykset turvapaikan hakemisesta sekä siitä, miten pakolaistaustaiset ihmiset pääsevät mukaan suomalaiseen yhteiskuntaan ja itseään koskevaan yhteiskunnalliseen keskusteluun, olivat vahvasti esillä.

Toisen kodin ilmaisuyhteisö oli koostumukseltaan hyvin heterogeeninen. Jäsenet olivat lähtöisin erilaisista kieli-, kulttuuri- ja uskontotaustoista sekä poliittisista ryhmittymistä. He olivat eri ikäisiä ja edustivat erilaisia ammatillisia taustoja. Heillä oli erilaisia käsityksiä kansalaisyhteiskunnasta, taiteilijuudesta ja sukupuolirooleista. Kaiken erilaisuuden keskellä mukana olijoita kuitenkin yhdisti vahvasti halu kertoa pakolaistaustaisten taiteilijoiden tarinoita sekä puhua suomalaisen turvapaikkapolitiikan epäkohdista. (Lehtonen 2019b.)

*Minä aikuistuin nopeasti kertoessani elämäntarinaani. Se oli iso hyppy elämässäni. Kerroin kaiken sen, mitä minulle oli Irakissa tapahtunut ihmisille, jotka olin vasta tavannut, ja yleisölle, jota en tuntenut.* (Raad Salih 2020, ryhmäreflektio.)

12. Vapauden kauhun ja Toisen kodin ilmaisuyhteisöjen ulottuvuuksia pohdittaessa on hyvä muistaa, etteivät ne olleet luonnollisia yhteisöjä. Niihin oli tietoisesti kutsuttu yhteiskunnassa haavoittuvassa asemassa olevia henkilöitä sekä pitkän uran tehneitä taiteilijoita. Ilmaisuyhteisöjen jäseniä yhdisti toisiinsa aiheeseen ja työtapaan kohdistuvan kiinnostuksen lisäksi myös sopimuksellinen suhde Kansallisteatteriin. Vuonna 1990 julkaisemassaan kirjassa *Yhteisö* sosiaalipolitiikan professori Heikki Lehtonen sijoittaa yhteisön esimoderniin aikaan. Hänen mielestään ”maailma jossa noudatetaan sopimuksellisuutta ei ole yhteisöllisesti organisoitunut maailma” (mt., 110). Lehtonen kysyy, onko yhteisöstä puhuminen lainkaan vakavasti otettavaa, kun sille on niin hyviä rinnakkaiskäsitteitä kuten yhdyskunta, ryhmä, sosiaalinen verkosto, korporaatio tai järjestö. Teatterissa taas puhutaan usein työryhmistä, kollektiiveista tai ensemblesista. Lehtonen esittää hieman provokatiivisesti, että yhteisön ja yhteisöllisyyden korostaminen saattavat liittyä pyrkimykseen korvata valtiollisia sosiaalipoliittisia rakenteita toisenlaisilla mekanismeilla. ”Uusyhteisöllistäminen merkitsee toimeentuloriskien yksilöllistämistä, ei yhteisöllistämistä”, hän kirjoittaa (mt., 247–248). Hän tuo myös esiin, että yhteisöstä puhuminen edellyttää aina ihmisryhmää, jonka kanssa voi olla vuorovaikutuksessa

10. Jyväskylän yliopiston Soveltavan kielen tutkimuksen keskuksen nettisivusto.

11. Kaikki Toinen koti -esityksessä mukana olleet henkilöt olivat työsuhteessa Kansallisteatteriin.

(mt., 24). Vankeuden tai pakolaisuuden kokeneiden henkilöiden kohdalla tämä on nähdäkseen keskeistä. Heitä saatetaan yhdistää toisiinsa nimenomaan sosiaalisten verkostojen ulkopuolelle jääminen.

13. Vaikka tulos oli se, mitä toivoimme, asetelma herätti kriittisen kysymyksen: Olisiko Bakr Hasan saanut hallinto-oikeudelta tällaista päätöstä, jos hänen tapauksensa ei olisi ollut esillä julkisuudessa? Miten käy niille turvapaikkaa hakeville ihmisille, joilla ei ole sosiaalisia verkostoja tai kykyä puolustaa asemaansa? Myös muusikko Ali Saadin ympärille syntyi tukiryhmä, mutta hänen turvapaikkapäätöksensä pysyi negatiivisena. Sittemmin Saad on saanut oleskeluluvan opintojen ja työn perusteella.

## Teatteria, aktivismia vai julkista sosiologiaa?

Kun Toinen koti -esityksen harjoitukset alkoivat, ilmaisuyhteisön 16 pakolaistaustaisesta jäsenestä seitsemän oli vailla oleskelulupaa. Hankkeen päätyttyä edelleen kolme. Yksi heistä, joiden negatiivisen turvapaikkapäätöksen hallinto-oikeus kumosi hankkeen aikana, oli näyttelijä-ohjaaja Bakr Hasan. Hänen kamppailunsa kansainvälisen suojelun saamiseksi tuli osaksi Toinen koti -esityksen juonta ja väritti koko hanketta erityisesti esityksen harjoitusvaiheessa. (Lehtonen & Pöyhönen 2018.)

Irakissa asuessaan Hasan teki yhteiskunta- ja uskontokriittistä teatteria ja joutui sen takia hankaluuksiin sekä hallitsevien tahojen että sukunsa kanssa. Siinä vaiheessa, kun hänen läheisiä työtovereitaan otettiin kiinni, kidutettiin ja tapettiin, Hasan päätti paeta. Suomessa Maahanmuuttovirasto asettui epäilemään hänen ammattilaisuuttaan ja kielteisessä turvapaikkapäätöksessään kehotti häntä palaamaan kotimaahansa ja lopettamaan taiteen tekemisen sekä mielipiteidensä esittämisen. Yksi Toinen koti -hankkeen käännekohdista oli, kun saimme yhdessä tutkija Sari Pöyhösen ja käsikirjoittaja Kati Kaartisen kanssa käsiimme Hasanin turvapaikkapäätöksen. Olimme pöyristyneitä lausunnon sisällöstä ja sen sisältämistä lukuisista asiavirheistä ja päätimme ryhtyä ajamaan Hasanin asiaa julkisesti. Kirjoitimme mielipidekirjoituksia (Kaartinen, Lehtonen & Pöyhönen 2017; Lehtonen 2017) ja olimme yhteydessä erilaisiin suomalaisiin medioihin, jotka toivat asiaa esille (Aromaa 2017; Hallamaa 2017). Myös keskeiset teatterialan järjestöt ja toimijat kirjoittivat vetoituksen Hasanin tueksi (Tinfo 2017). Toimitimme kaiken aineiston Hasanin asianajan välityksellä hallinto-oikeudelle. Kun hallinto-oikeus myöhemmin kumosi Maahanmuuttoviraston päätöksen, näkyivät toimittamamme liitteet päätöspöytäkirjan lähdeaineistona<sup>13</sup>.

Toisen kodin ilmaisuyhteisössä aktivismi oli tärkeä osa elämää ja yhteistä taideteosta sekä niiden pohtimista. Monet yhteisön jäsenistä olivat mukana Rautatientorilla samaan aikaan järjestetyssä *Oikeus elää* -mielenosoituksessa (Näre 2018) ja tulivat Toisen kodin työpajoihin, harjoituksiin ja esityksiin suoraan sieltä. Projektin edetessä tiedostimme, ettei selkeää rajaa taiteilijana tai tutkijana ja aktivistina olemisen välillä olisi tässä yhteydessä

mahdollista eikä tarkoituksenmukaista piirtää. Kirjassaan *Tais-televa tutkimus* Juha Suoranta ja Sanna Rynnänen (2014, 227–229) kutsuvat *julkiseksi sosiologiaksi* tutkimuksellista, reflektiivistä ja aktivistista toimintaa, jonka avulla yksilöt tai yhteisöt pyrkivät muuttamaan yhteiskunnan sosiaalisia ja taloudellisia suhteita. *Kriittisellä etnografialla* puolestaan tarkoitetaan tutkimusstrategiaa, jossa epäoikeudenmukaisia rakenteita ja toimintakulttuureja pyritään muuttamaan kuvaamalla ihmisten toimintaa sekä heidän siitä tekemiään tulkintoja heidän omassa ympäristössään (Madison 2011). Puhuessaan Maahanmuuttoviraston puutteellisesti valmistelluista ja kohtuuttomina pidetyistä päätöksistä sekä pyrkiessään vaikuttamaan niihin Toisen kodin ilmaisuyhteisö harjoitti julkista sosiologiaa ja kriittistä etnografiaa.<sup>14</sup>

Toisen kodin ilmaisuyhteisö eli voimakkaasti mukana jäsentensä turvapaikkaprosesseissa sekä niiden käänneissä. Yhteisön jäsenet kuvasivat, minkälaisia kehollisia tuntemuksia toisen asemaan asettuminen heissä herätti. Aamutapaamisissa ihmiset kertoivat heränneensä yöllä pohtimaan toistensa tilanteita. Ihmiset kannattelivat toisiaan ja kantoivat toistensa murheita. Ilmapiiiri oli enimmäkseen kannustava ja solidaarinen. Yhden yhteisön jäsenen myönteinen käänne aktivoi kuitenkin heti niiden paikalla olijoiden tilanteet, jotka edelleen odottivat valitustensa käsittelyä ja elivät täydellisessä epävarmuudessa tulevaisuutensa suhteen.

Turvapaikkaprosessien lisäksi eettisiä haasteita Toinen koti -hankkeessa aiheuttivat erilaisten ihmisten väliset jännitteet. Mukana oli Syyriassa ja Irakissa käytävien sisällissotien eri osapuolia. Kun tarkoituksena oli tehdä teatteria ja musiikkia konfliktialueilta tulevien ihmisten kokemuksista, saattoi toisen osapuolen edustaja kyseenalaistaa toisen tarinan todenmukaisuuden ja oikeutuksen. Samoin tilanteet saattoivat politisoitua mukana olleiden shiia- ja sunnimuslimien välillä riippumatta siitä, mistä maasta he olivat kotoisin. Toisen kodin yhteisössä oli myös sellaisia jännitteitä, jotka eivät olleet ilmeisen poliittisia mutta saattoivat jossain tilanteissa ”politisoitua”. Tällaisia olivat muun muassa suhteet yhteisön mies- ja naispuolisten, ikääntyneempien ja nuorempien sekä ammattilais- ja harrastajataustaisten jäsenten välillä. (Lehtonen 2019b.)

14. Kansallisteatterin tavoin myös monet muut eurooppalaiset teatterit reagoivat vuoden 2015 tilanteeseen, jossa Lähi-Idän alueelta tuli huomattava määrä ihmisiä Eurooppaan. Teoksessaan *Performing Statelessness in Europe* teatterintutkija Stephen Wilmer kuvaa, miten tilanne näkyi erityisesti saksalaisen teatterin ohjelmistovalinnoissa, esitysten roolituksissa ja jopa näyttelijäkiinnityksissä. Esimerkiksi berliiniläinen *Maxim Gorki* -teatteri, joka on Kansallisteatterin tavoin valtiollisesti rahoitettu, perusti uuden näyttämön, *Exil Ensembles*. Sen perustan muodostivat pakolaistaustaiset näyttelijät. Monet teatterit avasivat ovensa myös erilaisille aktivismin muodoille sekä turvapaikanhakijoiden majoittamiselle. Wilmer (2018, 189–206) pohtii, ovatko maahanmuuttajat kiinnostava osa teatteria vain silloin kun he esittävät omaa (uhrin) tarinaansa. Pakolaisaiheen yleistyminen on muuttanut myös teatterintutkimuksen käsitteistöä. Maahanmuuttajien tarinoita kertovasta dokumenttiteatterista on alettu käyttää englantinkielistä nimitystä *migrant theatre* (maahanmuuttajateatteri). Käsitteellä *postmigrant theatre* puolestaan viitataan esityksiin, jonka tekijät saattavat olla toisen polven maahanmuuttajia ja joissa maahanmuuttajien liminaalisuus on muuttunut pysyväksi osaksi yhteiskuntaa. (Cornish 2020, 182.)

## TOINEN KOTI

Toinen koti oli Suomen Kansallisteatterissa vuosina 2016–2018 toteutettu dokumenttiteatteriprojekti. Siinä käsiteltiin Suomeen pakolaisina tulleiden taiteilijoiden tarinoita. Projektiin kuului kenttätyöjakso, pakolaistaustaisten ihmisten kanssa toteutettuja teatteri- ja musiikkityöpaikkoja sekä dokumenttiteatteriesitys, jonka ensi-ilta oli Kansallisteatterin Omapohja-näyttämöllä marraskuussa 2017. Esityksen päärooleissa olivat Irakista kotoisin olevat näyttelijä Bakr Hasan, dokumentaristi Harith Raad Salih ja laulaja Ali Saad sekä iranilaissyntyinen rap-artisti Soroush Seyedi. Pakolaistaustaisten henkilöiden lisäksi esityksessä esiintyivät myös Kansallisteatterin näyttelijä Terhi Panula sekä muusikko Sanna Salmenkallio. Tärkeässä roolissa oli kuoro, jossa oli mukana 12 pakolaistaustaista esiintyjää. Esitystä esitettiin yhteensä 29 kertaa täysille katsomoille. Toinen koti -projekti toteutettiin Suomen Kansallisteatterin, Helsingin kaupungin, Jyväskylän yliopiston ja ArtsEqual-tutkimushankkeen yhteistyönä.

### TOINEN KOTI -ESITYKSEN TYÖRYHMÄ

**ESIIINTYJÄT** Islam Al-Badri, Haider Al-Mashhadani, Youssef Asad Alkhatib, Farqad CJ, Jalal Hajali, Kareem Haritani, Bakr Hasan, Jihad Nihad, Dalia Orkhan Omar, Terhi Panula, Ali Saad, Harith Raad Salih, Walid Saheb, Sanna Salmenkallio, Soroush Seyedi, Faed Shakarchi, Sabah Shukrallah ja Refat Zin eddin.

**OHJAUS** Jussi Lehtonen

**ESITYSKÄSIKIRJOITUS** Kati Kaartinen

**LAVASTUS JA PUKUSUUNNITTELU** Kati Lukka

**MUSIIKKI- ÄÄNIDRAMATURGIA** Sanna Salmenkallio

**VALOSUUNNITTELU** Harri Kejonen/Titus Torniainen/Eetu Hiltunen

**VIDEOSUUNNITTELU** Ida Järvinen/Matias Koivuniemi

**ÄÄNIMESTARI** Olli Valkola

**NAAMIOINNIN SUUNNITTELU** Laura Sgureva

**TUOTTAJA** Roosa Vaverka/Maarit Kakkonen

**PROJEKTIASSISTENTIT** Harith Raad Salih/Jarkko Mikkola/Jalal Hajali

**NÄYTTÄMÖMESTARIT** Patrick Torné/Aslak Sandström

**TARPEISTO JA NÄYTTÄMÖ** Irene Lång



Toinen koti -hankkeessa sananvapautteen liittyvät kysymykset johdattivat mukanaolijat aivan uudenlaisten eettisten haasteiden äärelle, kun kotimaissaan taiteensa vuoksi vainon kohteiksi joutuneet henkilöt tekivät elämäntilanteistaan julkisia. He halusivat toimia näin, vaikka eivät välttämättä pystyneet jatkuvasti muuttuvassa tilanteessa arvioimaan, miten tämä vaikuttaisi heidän tulevaisuuteensa. Toisen kodin ilmaisuyhteisö ja Kansallisteatteri instituutiona ottivat riskin tuomalla näyttämölle ihmisiä, joilla ei ollut oleskelulupaa ja joita uhkasi pakkopalautus lähtömaahan. Mikäli tämä toteutuisi, saattaisi pelkästään esityksen markkinointimateriaalien verkkonäkyvyys maksaa esiintyjien hengen.

Näyttelijä Bakr Hasan  
Toinen koti -esityksessä.  
Kuva: Tuomo Manninen.

## 4 Liminaalisia olentoja näyttämöllä ja katsomossa

Sekä Vapauden kauhun että Toisen kodin ilmaisuyhteisöissä oli vahva liminaalisuuden tuntu. Kulttuuriantropologi Victor Turnerin (2007, 106–107) mukaan liminaalisuudella tarkoitetaan välitiloja, joihin ihminen päätyy, kun hänen olinpaikassaan, olotilassaan, sosiaalisessa asemassaan tai elämäntilanteessaan tapahtuu huomattava muutos. Edellisestä statuksesta luovuttuun ja ennen uuden omaksumista hän on liminaalitulassa, jossa eivät päde muiden tilojen lainalaisuudet. Vankilasta vapautumassa olevat henkilöt ovat elämäntilanteensa puolesta monella tapaa muutostilassa. Samoin pakolaistaustaiset ihmiset elävät usein kahden todellisuuden välisessä siirtymävaiheessa: he eivät enää kuulu lähtömaahansa eivätkä ole vielä löytäneet paikkaansa uudessa kotimaassa (Butler & Spivak 2007).

Turnerin mukaan yhteiskunta järjestyy siten, että tiettyjen henkilöiden, esimerkiksi taiteilijoiden, tehtävänä on aiheuttaa muutos. Tämän johdosta taiteentekijät elävät jatkuvassa liminaalitulassa. Vapauden kauhu ja Toinen koti -hankkeissa vapautuvat vangit ja pakolaistaustaiset henkilöt otettiin osaksi teatterintekijöiden liminaalista yhteisöä. Siten heistä tuli kaksinkertaisesti liminaalisia: sekä muutosprosessissa olevia subjekteja että muutoksen aktiivisia aiheuttajia. (Turner 2007, 146.)

”Liminaalinen olento riisutaan ominaisuuksista ja muovataan uudelleen”, kirjoittaa Victor Turner (2007, 108). Hän tarkastelee teatteriesitystä rituaalina, jossa kaikki mukana olijat—sekä esiintyjät että kokijat—luopuvat hetkellisesti varmana pidetystä identiteetistään ja joutuvat liminaalitilaan löytäen toisistaan yhteneväisyyksiä ja eroavaisuuksia. Esiintyjien ja katsojien välinen monimutkainen samastumisleikki on mielestäni yksi näyttämötaiteen kiehtovimmista ulottuvuuksista. Väitöstutkimuksessani *Elämäntunto: näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön* tarkastelin samastumisilmiötä osana esitystapahtumaa. Usein esitys rakennetaan siten, että katsojat voivat eri tavoin asettua näyttämöllä olevien henkilöiden asemaan. Haastattellessani hoitolaitoksissa esiintyviä näyttelijöitä huomasin, että myös esiintyjät asettuivat esitystapahtumissa eri tavoin katsojien asemaan ja samastuivat

heihin hetkellisesti. Tällainen samastuminen voi olla keskeinen osa esityksen yleisökontaktia. (Lehtonen 2015.)

Vapauden kauhu ja Toinen koti -esitysten yleisökontaktia leimasi eräänlainen elämäkokemukseen ankkuroituva poliittisuus. Se miten rikosseuraamusjärjestelmä ja vankilasta vapautuminen olisi parasta järjestää, on poliittinen kysymys, samoin kuin kysymykset turvapaikan myöntämisen perusteista tai vainottujen taiteilijoiden oikeudesta kansainväliseen suojeluun. Tällaiset ilmiöt herättävät voimakkaita tunnepohjaisia reaktioita, ja niihin liittyvät yleistyksiset ja ääriäkökemukset saavat paljon tilaa mediassa ja puoluepolitiikassa. Samanaikaisesti viranomaiset käsittelevät niitä juridisina ja hallinnollisina tapauksina tasolla, jolle yksittäisen ihmisen kokemuksen ääni ei helposti kantaudu. Vapauden kauhu ja Toinen koti -hankkeiden ilmaisuyhteisöt syntyivät tarpeesta antaa marginalisoiduille ihmisryhmille mahdollisuus puhua puolestaan ja siten monipuolistaa heihin liittyvää julkista keskustelua. Kummankin projektin käännekohtia olivat esitystapahtumat, joissa yleisö tuli hetkellisesti osaksi ilmaisuyhteisöjä ja antoi niihin oman panoksensa. Esitysten kautta ilmaisuyhteisöt saattoivat myös auttaa muuta yhteisöä tekemällä marginaaliin jäävien ja liminaalisuudessa elävien ihmisten tarinoita ja tilanteita kokemuksellisesti ymmärrettäviksi. (Lehtonen 2019b.)

### Dokumenttiteatterin työrooleja

Toden ja kuvitellun väliin jäävä alue on perinteisesti dokumenttiteatterin keskeistä työmaata (Cantrell 2013, 52–53). Jules Oden-dahl-James (2017) kuvaa, miten dokumenttiteatteri voi kyseenalaistaa yhteiskunnan hierarkioita ja valtarakenteita tuomalla esiin muuten pimentyneisiin jääviin tarinoita. Hänen mukaansa dokumenttiteatterin vahvuus ja vaarallisuus piilee sen kyvyssä nähdä toisin ja muokata todellisuutta. Vapauden kauhu ja Toinen koti -esitysten dokumentaarisuuden kannalta erityistä oli esityksen toteuttaminen siten, että näyttämöllä oli yhtä aikaa ammattitaiteilijoita ja henkilöitä, jotka olivat itse kokeneet sen, mistä esityksissä oli kyse. Ilmaisuyhteisön jäsenet kertoivat proses-

seissa mukana olleiden henkilöiden tarinoita mutta eivät välttämättä aina juuri omiaan. Kun tämä asetelma piirtyi katsojien mieleen, he alkoivat mahdollisesti katsella eri esiintyjä erilaisin silmin. He saattoivat ryhtyä pohtimaan, oliko se, mitä nähtiin, juuri tuolle henkilölle todellisuudessa tapahtunutta, juuri tuon henkilön kokemaa. Henkilökohtaisella todistuksella, tunnustuksella tai paljastuksella on valtava näyttämöllinen voima.<sup>15</sup> Usein ihmisen keho, asento, tapa liikkua, ääni ja puhetyyli kertovat eletystä elämästä kuitenkin enemmän kuin sanat.

Ilmaisuyhteisöjen jäsenillä oli Vapauden kauhu ja Toisen koti -esityksissä monenlaisia rooleja. ”Kokemusasiatuntijataiteilijat” olivat aiheen puolesta tietyllä tapaa esitysten päärooleissa, mutta heidän lisäksi ilmaisuyhteisö toi valokeilaan myös Kansallisteatterin pitkän linjan taiteilijoiden esiintyjyyden ja heidän elämänsä. Liikkuessaan toden ja fiktion rajapinnalla dokumenttiteatteri herättää usein kysymyksiä identiteetistä, siitä mitä on olla oma itse juuri tässä yhteisössä ja juuri tämän ilmiön kontekstissa (Junttila 2012, 311–312).

Vapauden kauhu -kirjassa hankkeessa mukana olleet taiteilijat kuvaavat, minkälaisia omaan itseen ja taiteen tekemiseen liittyviä liikeyksityksiä teatterin tekeminen yhdessä vankeuden kokeneiden ihmisten kanssa heissä tuotti. Kansallisteatterin näyttelijä Ilja Peltonen kuvaa, miten vankeuden kokeneiden ihmisten kohtaaminen aktivoi muistoja hänen omasta lapsuudestaan. Hän pohtii elämäänsä ja niitä risteyskohtia, joissa hänen elämäntarinansa olisi voinut saada aivan toisen suunnan. (Lehtonen 2016, 46–63.)

Näytelmäkirjailija Asta Honkamaa kertoo kokeneensa esityksen ensi-illan jälkeen eräänlaisen henkisen romahduksen ja jääneensä murehtimaan tiettyjä hankkeessa tehtyjä taiteellisia ratkaisuja:

*Tällä hetkellä ajattelen paljon sitä, miten olisin voinut saada mukana olleiden kokemusasiatuntijoiden oman äänen vielä paremmin kuuluviin. Oliko se, että toimin käsikirjoittajana liian ohjailevaa, syntyikö lopulta teos, joka oli tehty liikaa sellaisesta näkökulmasta, josta minä itse vankeutta kokemattomampana*

*henkilönä olin kiinnostunut?* (Honkamaa Lehtonen 2016, 146 mukaan.)

Säveltäjä Sanna Salmenkallio otti tavoitteekseen selvittää, miten ilmaisuyhteisön jäsenet voivat kertoa tarinaansa rumppujen avulla.

*Rummutustapa syntyi pariharjoitteista, joissa ensin toinen kertoi tarinan omasta elämästään ja toinen vain kuunteli keskittyneesti. Sen jälkeen kuuntelija samaistui kerrottuun tarinaan ja toisti sen sanattomasti soittamalla vastaukseksi musiikillisen tulokinnan tarinasta. Tulokset olivat hämmäntävän hienoja. Tarinan kertojalle oli vahva kokemus tulla nähdyksi ja kuulluksi, soittajien samaistuminen ja tavat koskettaa rumppua, fyysistä järkyttävä kirjo tunteita, olivat vaikuttavinta musiikkia, jota olen kuullut pitkään aikaan.* (Salmenkallio Lehtonen 2016, 136 mukaan.)

Dokumenttiteatterissa ammattitaiteilijan roolina voi olla kokemusasiatuntijataiteilijoiden tarinankerronnan ja esiintyjyyden *fasilitoiminen*. Esitystaiteilija Pilvi Porkolan (2014, 196–197) mukaan fasilitoiminen tarkoittaa jonkin asian mahdollistamista tai liikkeeseen saattamista. Fasilitaattoriroolit ovat varsin yleisiä erilaisissa esitystaiteen hankkeissa, ja olisi hyvä pohtia, minkälaisia vaatimuksia niiden omaksuminen asettaa näyttelijän ammattitaidolle ja koulutukselle (Helavuori 2011, 113–114).

Vapauden kauhun ja Toisen kodin ilmaisuyhteisöjen tuottamissa esityksissä kaikki esiintyjät osallistuivat eräänlaiseen roolileikkiin, jossa liikuttiin *itsenä olemisen, itsen esittämisen, toisena olemisen ja toisen esittämisen* välillä (ks. Schechner 1985, 111–112). Kaikkiin näihin näyttämöllä olemisen tapoihin liittyi erilaisia esteettisiä, eettisiä ja poliittisia ulottuvuuksia. Jokaisella ilmaisuyhteisön jäsenellä oli erilainen suhde esitysten dokumentaarisuuteen, ja jokainen esiintyjä ratkoi siihen liittyviä haasteita omalla tavallaan, omasta työ- ja elämäkokemuksestaan käsin.

Molemmissa hankkeissa esitysten käsikirjoitus syntyi dramaturgin johdolla työryhmälähtöisessä prosessissa (Koskeniemi 2007). Ohjaajan, eli minun, tehtävänä oli rakentaa varsin

15. Teatterintutkija Stephen Wilmer käyttää viime aikoina yleistyneestä esitysmuodosta, jossa turvapaikanhakijat tai paperittomat kertovat tilanteistaan, nimitystä *todistusesitys* (*performance of witness*). Se tuo tärkeää tietoa pakolaistaustaisten ihmisten kohteluun liittyvistä epäkohdista, auttaa ymmärtämään heidän taustojaan ja voi saada ihmiset puuttumaan huo-noon kohteluun. Wilmer muistuttaa kuitenkin, että dokumenttiteatteri on manipulatiivinen taide- muoto, jonka tunnustuksellisuus saattaa joissain tapauksissa tarjota katsojalle pikemminkin tirkiste-lijän kuin todistajan roolin. (Wilmer 2018, 86–94.)

moninaisen yhdessä tuotetun materiaalin pohjalta kokonaistaideteos. Kamppailin tehdäkseen tilaa ja oikeutta kaikille mukana olleille erilaisille esiintyjille ja heidän tarinoilleen sekä pitääkseni yllä rakentavaa työilmapiiriä. Tässä työssä korvaamatoman panoksen dramaturgien lisäksi antoi muu taiteellinen suunnitteluryhmä: säveltäjät, lavastaja-pukusuunnittelijat sekä valosuunnittelijat. Taiteen tekemisessä ei ole olemassa yhtä ainoaa oikeaa ratkaisua, eikä lopputulos välttämättä ole kaikkien mukana olijoiden mielen mukainen. Eri tekijöiden pohdinnat tuovat tärkeää tietoa siitä, miten esityksen valmistaminen yhdessä Vapauden kauhun ja Toisen kodin ilmaisuyhteisöjen kanssa itse kuhunkin vaikutti ja miten se mahdollisesti muutti elämäämme, taiteilijuuttamme, taidettamme sekä taideinstituutioitamme.

Toimintatutkimuksessa ajatellaan, että toteutuneen toiminnan reflektiossa piilee transformaation eli muutoksen mahdollisuus. Sen havaitseminen ja jakaminen muiden kanssa on usein alku uudelle toiminnalle. (McNiff 2019, 46–49.) Vapauden kauhu -projektin seurauksena Helsinkiin perustettiin Porttiteatteri, vankilasta vapautuvien matalan kynnyksen teatteriryhmä, joka tätä kirjoitettaessa jatkaa toimintaansa ja tuottaa uusia esityksiä. Monet Toisen kodin esiintyjistä ovat löytäneet jalansijansa Suomessa suorittamalla eri taidealojen opintoja sekä tekemällä taidetta erilaisissa tuotannoissa ja ryhmissä. Osa heistä oli mukana myös pakolaistaustaisten ja paperittomien henkilöiden kokemuksista käsittelevässä *Undocumented love* -dokumenttiteatteriesityksessä, jonka ohjasin Kansallisteatterin Omapohja-näyttämölle keväällä 2020. Toisen kodin muusikot Ali Saad ja Sanna Salmenkallio ovat muodostaneet dueton ja kehittävät musiikillista hybridiä, jossa arabialaista runsautta yhdistetään pohjoiseen minimalismiin.

## Lopuksi

*Kotoutuminen on hyväksymistä. Sen hyväksymistä, että olen täällä sama ihminen kuin se, joka olin edellisessä kotimaassani. – – Ja muiden hyväksymistä.* (Raad Salih 2020, ryhmäreflektio.)

Olen huomannut, että kun ihmiset tekevät tai kokevat taidetta yhdessä, he alkavat vaistonvaraisesti nojautua asioihin, jotka heitä yhdistävät, erottavien tekijöiden sijasta. Uskon, että *toisin nähdyksi tulemisen kokemus* oli yksi keskeisistä sekä Vapauden kauhun että Toisen kodin ilmaisuyhteisöjä koossa pitäneistä voimista. Molemmissa hankkeissa henkilöt, jotka tulevat arjessaan jatkuvasti kohdatuiksi päihteiden käyttäjinä, rikollisina, ex-vankeina, turvapaikanhakijoina tai pakolaisina, saivat nyt huomiota ainutlaatuisina yksilöinä, taiteen tekijöinä ja ammattiteatterin esiintyjinä. Stigman sijasta fokus oli ihmisten elämäntarinoissa, heidän ihmisyydessään ja kauneudentajussaan.

Tässä artikkelissa olen kuvannut Vapauden kauhun ja Toisen kodin ilmaisuyhteisöjä sekä niiden toiminnassa esiin nouseita haasteita klassisten sosiologisten käsitteiden kuten stigmatisaation, liminaalisuuden ja communitasin valossa. Kysymys eettisyydestä kuultaa ehkä eniten rivien väleissä, asioiden ja instituutioiden väleissä sekä ennen kaikkea ihmisten väleissä. Sitä voi tavoitella, siitä voi ja pitää puhua, mutta se näyttäytyy kaikille erilaisena, eikä sitä koskaan voi lopullisesti määritellä.

Ilmaisuyhteisöjen toiminnan ytimessä oli ajatus vankeus- ja pakolaistaustaisten ihmisten äänen kuuluvaksi tekemisestä taiteen keinoin. Prosessien lopputuloksena syntyi dokumenttiteatteriesityksiä Kiasma-teatteriin ja Kansallisteatteriin. Arvelen, että moninaisuutta sisällään pitävän hybridiyhteisön muodostaminen voisi olla käyttökelpoinen tapa lähestyä vaikeita yhteisöllisiä ja yhteiskunnallisia kysymyksiä muuallakin kuin taiteen kontekstissa.

Taiteilijana ja tutkijana olen ollut etuoikeutetussa asemassa, kun olen saanut mahdollisuuden tuoda yhteen erilaisia henkilöitä ja katsoa, mitä kohtaamisista seuraa. Olen saanut nähdä, miten betoniin valettu roolimalli murtuu ja esiin tulee kokonainen ihminen kaikkine ominaisuuksineen: sekä heikkouksineen että ennen kaikkea vahvuuksineen, sekä haasteineen että ennen kaikkea voimavaroineen. Esitysten ensi-illat saattoivat olla joillekin esiintyjistä myös uuden elämän ensi-iltoja.

Toivon, että Kansallisteatterissa, ja kaikissa muissakin teattereissa, jatketaan työtä eri tavoin marginalisoitujen ja

stigmatisoitujen henkilöiden ottamiseksi mukaan toimintaan. Uskaltaisin väittää, että *yhteisöjen kuvittelemisen* on yksi teatteritaiteen kohtalonkysymyksistä.<sup>16</sup> On ratkaisevaa, kuinka teatterintekijät kuvittelevat oman yhteisönsä: tietenkin sen yhteisön, joka tekee teatteria, mutta myös sen, jolle teatteria tehdään.

Ehdotankin jokaiselle teatterintekijälle, teatterinjohtajalle ja teatterin hallituksen puheenjohtajalle seuraavaa.

Kysy itseltäsi kerran kuukaudessa:

*Millä ominaisuuksilla varustettu henkilö pääsee teatterin ovesta sisään?*

*Kuka jää täten ulkopuolelle?*

*Kuka pääsee näyttämölle?*

*Kenen tarinoita kerrotaan, ja kenellä on tekijänoikeus?*

*Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston Tasa-arvoinen yhteiskunta -ohjelmasta rahoitettua ArtsEqual-hanketta (hankenumero 314223/2017).*

## LÄHTEET

### Julkaisemattomat lähteet

Raad Salih, Harith. 2020. Ryhmäreflektio 3.4.2020. Mukana Jussi

Lehtonen ja Sari Pöyhönen.

Salmenkallio, Sanna. 2017. Ryhmäreflektio 25.9.2017. Mukana Eeva-Leena Haapakangas ja Sari Pöyhönen.

### Julkaistut lähteet

Anderson, Benedict. 2007. *Kuvitellut yhteisöt: nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Suom. Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino.

Anttila, Eeva. 2014. ”Tutkija liikkeessä: Kehollisuus ja toiminta tutkimustyön ytimessä.” Teoksessa *Tanssiva tutkimus: Tanssintutkimuksen menetelmiä ja lähestymistapoja*, toim. Hanna Järvinen ja Leena Rouhiainen. Nivel 3. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu. <https://nivel.teak.fi/tanssiva-tutkimus/tutkija-liikkeessa-kehollisuus-ja-toiminta-tutkimustyon-ytimessa/>

Aromaa, Jonni. 2017. ”Suomen teatteriväki irakilaisnäyttelijän tueksi.”

*Yle Uutiset* 30.1.2017. <http://yle.fi/uutiset/3-9432039>

Blomfield, Isobel & Lenette, Caroline. 2018. ”Artistic Representations of Refugees: What Is the Role of the Artist?” *Journal of Intercultural Studies* 39 (3): 322–338.

Butler, Judith & Spivak, Gayatri Chakravorty. 2007. *Who signs the nation-state? Language, politics, belonging*. Lontoo: Seagull Books.

Cantrell, Tom. 2013. *Acting in Documentary Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.

Cornish, Matt. 2020. ”Migration: Common and Uncommon Grounds at Berlin’s Gorki Theater.” Teoksessa *Postdramatic Theatre and Form*, toim. Michael Shane Boyle, Matt Cornish ja Brandon Woolf, 179–195. Lontoo: Methuen Drama.

Fancourt, Daisy & Finn, Saoirse. 2019. *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review*. Kööpenhamina: WHO Regional Office for Europe (Health Evidence Network (HEN) synthesis report 67).

Goffman, Erving. 1986. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York: Simon & Schuster.

Gustafsson, Laura. 2020. ”Kuka saa esittää ja ketä?” *Yle Uutiset*. <https://yle.fi/uutiset/3-11543211>

Hallamaa, Laura. 2017. ”Maahanmuuttovirasto kehottaa käännetyitä taiteilijoita vaihtamaan ammattiaan.” *Helsingin Sanomat* 21.11.2017. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005457257.html?share=363a7bc2a98a4f5e1010178b2b6a9e6>

Heikkinen, Hannu L. T., Rovio, Esa & Kiilakoski, Tomi. 2007.

”Toimintatutkimus prosessina.” Teoksessa *Toiminnasta tietoon: Toimintatutkimuksen menetelmät ja lähestymistavat*, toim. Hannu L.T. Heikkinen, Esa Rovio ja Leena Syrjälä, 78–93. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Helavuori, Hanna. 2011. ”Mitä esiintyjä tekee nykyteatterissa?” *Nykyteatterikirja: 2000-luvun alun uusi skene*, toim. Annukka Ruuskanen, 101–116. Helsinki: Like.

Isola, Anna-Maria, Kaartinen, Heidi, Leemann, Lars, Lääperi, Raija, Schneider, Taina, Valtari, Salla & Keto-Tokoi, Anna. 2017. *Mitä osallisuus on? Osallisuuden viitekehystä rakentamassa*. Työpäpaperi 33/2017. Helsinki: Terveystieteiden ja hyvinvoinnin laitos (THL).

Jackson, Shannon. 2011. *Social works: Performing Art, Supporting Publics*. New York: Routledge.

Junttila, Janne. 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like.

Jyväskylän yliopiston Soveltavan kielentutkimuksen keskus. 2020.

”Toinen koti -dokumenttiteatteriprojekti.” Haettu 11.6.2021. <https://www.jyu.fi/hytk/fi/laitokset/solki/tutkimus/hankkeet/toinen-koti-2013dokumenttiteatteriprojekti>

Kaartinen, Kati, Lehtonen, Jussi & Pöyhönen, Sari. 2017. ”Vainotut taiteilijat tarvitsevat kansainvälistä suojelua”. Mielipidekirjoitus. *Helsingin Sanomat* 11.1.2017. <https://www.hs.fi/paivanlehti/11012017/art-2000005039619.html?share=1aca552b103fdbff8ecf0f4bf169ecac>

16. *Kuviteltu yhteisö* on sosiologi Benedict Andersonin (2007, 39–40) käsite. Sillä hän viittaa kansallisvaltioihin ja kansakuntiin, ei niinkään kasvokkai-kontakteihin perustuviin yhteisöihin. Käsite on kiehtova ja kutsuu laventamaan merkityskenttäänsä. Myös Vapauden kauhun ja Toisen kodin ilmaisyhteisöt olivat kuviteltuja yhteisöjä, kun erilaisista lähtökohdista tulevat ihmiset kuvittelivat itsensä hetkellisesti osaksi samaa ihmisjoukkoa. On kiinnostavaa pohtia, miten itse kukin mukana olleista kuvitteli osallisuutensa yhteisössä. Voisiko ajatella, että ilmaisuyhteisöt olivat näiden kuvitelmiin summia? Entä miten ilmaisuyhteisöt, näyttämöltä käsin, katsoivat muuta yhteisöä ja yhteiskuntaa? Ja edelleen: miten katsojat kuvittelivat itsensä osaksi esitystilanteessa muodostunutta hetkellistä yhteisöä, tai sen ulkopuolelle?

- Kiertuenäyttämö. 2021. Verkkosivusto. Haettu 11.6.2021. <https://kansallisteatteri.fi/kiertuenayttamosta/>
- Koivunen, Hannele. 2007. ”Reilu kulttuuri: taiteen ja kulttuurin etiikka.” Teoksessa *Taide keskellä elämää*, toim. Marjatta Bardy, Riikka Haapalainen, Merja Isotalo & Pekka Korhonen, 295–305. Nykytaiteen museo Kiasman julkaisuja 106. Helsinki: Like.
- Koskeniemi, Pieta. 2007. *Osallistava teatteri: Devising ja muita merkillisyyksiä*. Vantaa: Opintokeskus Kansalaisfoorumi.
- Koski, Pirkko. 2018. ”Unfamiliar actors—new audiences”. *European Stages*. <https://europeanstages.org/2018/10/24/unfamiliar-actors-new-audiences/>
- Koski, Pirkko. 2015. ”Challenging the Centre: Asylum Seekers Encounter Native Citizens.” *Nordic Theatre Studies* 27 (1): 42–55. <https://tidsskrift.dk/nts/article/view/24238/21241>
- Känkänen, Päivi & Manninen, Marko. 2020. ”A Sense of Freedom in a Restricted Environment.” *Drama—Nordisk dramapedagogisk tidsskrift* 1/2020: 40–45.
- Lehtonen, Heikki. 1990. *Yhteisö*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Jussi. 2019a. ”Ilmaisuyhteisön tarina: ex-vankien ja taiteilijoiden yhteisö Vapauden kauhu -projektissa.” Teoksessa *Yhteisö ja taide: teemoja ja näkökulmia 2000-luvun taiteilijan laajentuneeseen toimintakenttään*, toim. Kirsi Monni ja Kirsi Törmi. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 71. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. <https://disco.teak.fi/yhteiso-ja-taide/3-1-ilmaisuyhteison-tarina-ex-vankien-ja-taiteilijoiden-yhteiso-vapauden-kauhu-projektissa/>
- Lehtonen, Jussi. 2019b. ”Imagining what it is like to be you: Challenges of a hybrid community.” *Drama—Nordisk dramapedagogisk tidsskrift* 2/2019: 30–35. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/312595>
- Lehtonen, Jussi. 2010. *Samassa valossa: näyttelijäntö hoitolaitoskiertueella*. Helsinki: Avain.
- Lehtonen, Jussi. 2017. ”Maahanmuuttovirasto taiteen asiantuntijana.” Blogikirjoitus. Taiteen edistämiskeskus. <https://100puheenvuoroataiteesta.taike.fi/maahanmuuttovirasto-taiteen-asiantuntijana/>
- Lehtonen, Jussi. 2015. *Elämäntunto: näyttelijä kohtaa hoitolaitosyleisön*. Acta Scenica 43. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/156950/Acta\\_Acenica\\_42.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/156950/Acta_Acenica_42.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Lehtonen, Jussi, toim. 2016. *Vapauden kauhu: kirjoituksia vankilasta vapautuvien teatterista*. Kansallisteatterin kirja 70. Helsinki: ntamo.
- Lehtonen, Jussi & Pöyhönen, Sari. 2018. ”Documentary theatre as a platform for hope and social justice.” Teoksessa *Critical Articulations of Hope from the Margins of Arts Education: International Perspectives and Practices*, toim. Eeva Anttila & Anniina Suominen, 31–44. Lontoo: Routledge. <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/60035/lehtonenpoyhonen2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Levinas, Emmanuel. 1996. ”Toisen jälki.” Teoksessa Emmanuel Levinas. *Etiikka ja äärettömyys: Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Suom. Outi Pasanen. Helsinki: Gaudeamus.
- Löytty, Olli. 2012. ”Toiseus.” Blogikirjoitus. Kulttuuria kaikille -palvelun nettisivusto. Haettu 19.6.2021. [http://www.kulttuuriakaikille.fi/moninaisuus\\_puheenvuorot\\_toiseus](http://www.kulttuuriakaikille.fi/moninaisuus_puheenvuorot_toiseus)
- Madison, D. Soyini. 2011. *Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance*. Thousand Oaks: Sage.
- McNiff, Jean. 2017. *Action Research: All You Need To Know*. Lontoo: Sage.
- Näre, Lena. 2018. ”Olemme täällä näyttämässä, että olemme ihmisiä siinä missä muutkin’—Etnografinen tutkimus turvapaikanhakijoiden protestista Helsingissä.” *Sosiologia* 4/2018: 350–365.
- Odendahl-James, Jules. 2017. ”A History of U.S. documentary theatre in three stages.” *American theatre*. <http://www.americantheatre.org/2017/08/22/a-history-of-u-s-documentary-theatre-in-three-stages/>
- Opetus- ja kulttuuriministeriö. 2021. *Taide, kulttuuri ja moninainen Suomi*. Kulttuuripoliittikka, maahanmuuttajat ja kulttuurisen moninaisuuden edistäminen -työryhmän loppuraportti. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2021:2. Helsinki. [https://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/162663/OKM\\_2021\\_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/162663/OKM_2021_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Peräkylä, Anssi. 2009. ”Mieli sosiaalisessa vuorovaikutuksessa.” *Sosiologia* 4/2009: 251–268.
- Porkola, Pilvi. 2014. *Esitys tutkimuksena: näkökulmia poliittiseen, dokumentaariseen ja henkilökohtaiseen esitystaiteeseen*. Acta Scenica 40. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Rantalaiho, Liisa. 2010. ”Erving Goffman: terveyden ja sairauden dramaturgia.” Teoksessa *Yhteiskunta ja terveys: Klassisia teoreettisia näkökulmia*, toim. Ulla Ashorn, Lea Henriksson, Juhani Lehto ja Paula Nieminen, 94–112. Helsinki: Gaudeamus.
- Schechner, Richard. 1985. *Between theater and anthropology*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Seye, Elina, Pitkänen, Henri & Lampinen, Leena. 2020. ”Postkoloniaalinen teoria ja musiikintutkimus.” *Musiikin suunta* 1/2020. <http://musiikinsuunta.fi/2020/01/postkoloniaalinen-teoria-ja-musiikintutkimus/>
- Suoranta, Juha & Ryyänen, Sanna. 2014. *Taisteleva tutkimus*. Helsinki: Into Kustannus.
- Tieteen termipankki. 2020. Filosofia: velvollisuusetiikka. Haettu 7.8.2020. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:velvollisuusetiikka>
- Tinfo. 2017. ”Vetoisuus vainotun taiteilijan puolesta.” Haettu 11.6.2021. [http://www.tinfo.fi/fi/Vetoisuus\\_vainotun\\_taideilijan\\_puolesta](http://www.tinfo.fi/fi/Vetoisuus_vainotun_taideilijan_puolesta)
- Turner, Victor. 2007. *Rituaali: rakenne ja communitas*. Suom. Maarit Forde. Helsinki: Suomen Antropologinen Seura & Summa.
- Vuori, Suna. 2020. ”Teatteri ei ole peili.” *Image*. <https://www.apu.fi/artikkelit/esset-teatteri-ei-ole-peili>
- Wilmer, Stephen Elliot. 2018. *Performing Statelessness in Europe*. Lontoo: Palgrave Macmillan.





Mari Martin

## AINA UUDESTI SYNTYVÄ HETKELLINEN YHTEISÖ- TAITEILIJATUTKIJAN TEMPOILUA INSTITUTIONAALISESSA TUTKIMUSKEHYKSESSÄ

### Johdanto

Tutkin tässä artikkelissa taiteilija-tutkijan työskentelyäni *Ajauksia-taiteilijaryhmässä* ryhmän jäsenenä. Rajaan tarkasteluni vuosiin 2018–2019, jolloin osallistuimme taiteellisen tutkimuksen kansainväliseen *Research Pavilion #3* -projektiin (RP#3)<sup>1</sup>. Liitän projektiin osallistumiseni ja tämän kirjoituksen taiteellisen tutkimuksen alan post doc -tutkimukseeni *Taiteellista dialogia kaupunkiympäristössä* (2014–2021), jota toteutan Taideyliopistossa.<sup>2</sup> Olen esitystaiteilija ja teatteritaiteen alalta väitellyt teatteritaiteen tohtori. Olen hankkinut peruskoulutukseni taiteen tekijäksi ja opettajaksi kahdelta eri taiteen alalta, teatterista ja tanssista.<sup>3</sup> Tohtoriksi valmistumisen jälkeen olen kutsunut taiteellista työtäni esitystaiteeksi<sup>4</sup>. Olen hakeutunut työskentelemään kaupunkiympäristöihin, erilaisiin projekteihin ja konteksteihin tanssitaiteilijoiden ja kuvataiteilijoiden kanssa. Työni kuuluu taiteellisen tutkimuksen alaan<sup>5</sup>, ja se on ollut monitaiteista ja taiteiden välistä tutkivaa taidetta.

RP#3:n aikana toteuttamani taiteellinen tutkimus sai taiteelliset lopputulemansa aistiretkissä, joita toteutin osana *Ajauksia-työryhmää*. Taiteellisen työskentelyn jakso on aina omanlaisensa työskentelyprosessi, ja sitä on myös taiteellisesta työskentelystä kirjoittaminen. Tämän artikkelin kirjoitusprosessin tuloksena päädyin ajatukseen hetkellisestä yhteisöstä,

1. <https://sites.uniarts.fi/web/research-pavilion-2019/home>
2. Tutkimushankkeen verkkosivut: <https://www.uniarts.fi/projektit/taiteellista-dialogia-kaupunkiymparistossa/>
3. Väittelin tohtoriksi tutkimuksellani *Minän esitys—Ohjaajan pohdintaa oman päiväkirjajakatkelman työstämisestä näyttämölle* Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa vuonna 2014. Tätä ennen valmistuin tanssinopettajaksi Kuopion konservatoriosta vuonna 1994 ja teatteriopettajaksi Teatterikorkeakoulusta 2000. Valmistuin teatteritaiteen lisensiaatiksi vuonna 2007 teatteripedagogiikan alalta.
4. Ammannan taiteellisessa tutkimustyössäni teatteri- ja tanssitaustoistani kokeillen ja etsien uusien haasteiden kohdalla aina itselleni uudenlaisia tapoja työskennellä. Olen hakeutunut erilaisiin konteksteihin, itselleni uusiksi kokeiksi, erilaisin työtavoin. Koen esitystaiteen avoimuudessaan kattavana kuvaamaan työtäni.
5. Taiteellisesta tutkimuksesta tutkimusalana kirjoittavat esimerkiksi Kirkkopelto 2012 ja Porkola 2015.

Kaupunkitila tarjoaa paikkoja olemiselle ja kohtaamiselle. Voi kohdata itsensä, toisen, tutun, vieraan, ihmisen, muunlaisen, luonnon, maiseman, maailman-kaikkeuden. Kuva: Mari Martin.

joka syntyy aina uudelleen ja uudesti. Yritän nyt kirjoittamalla havainnollistaa jotakin siitä, millainen työskentelyprosessi oli ja miten jatkoin tutkimusta kirjoittamalla antaen sen lopputulomaksi hetkellisen yhteisön.

Näkökulmani tässä kirjoituksessa on taiteilija-tutkijan ja ryhmän jäsenen. Minulle käsite taiteilija-tutkija sisältää sekä taiteilijan että tutkijan toimenkuvat, jotka ovat erillisiä vain näennäisesti, sillä taiteilijana ja tutkijana toimiminen on minulle kokonaisvaltaista olemassaoloa ja maailmassa toimimista. Kirjoitan pääosin minä-muodossa. Asetun välillä myös ryhmän edustajaksi ja käytän silloin me-muotoa. Olen tietoinen siitä, ettei minä-muotoinen kirjoittamiseni tee oikeutta ryhmän monitasoiselle, moniääniselle, monitaiteiselle toiminnalle.<sup>6</sup> Kirjoitan ja julkaisen tämän tekstin luottaen siihen, että samalla kun kerron ryhmän toiminnasta omalta kannaltani, kerron myös osittain koko ryhmästä. Pitkäkestoinen, intensiivinen, kollaboratiivisuuteen pyrkinyt RP#3 tuotti runsaasti tutkimusaineistoa ja mitä erilaisimpia, toistensa kanssa riittäviä teemoja ja näkökulmia, jotka kaikki ansaitsisivat oman tarkastelunsa.

Aloittaessani tämän artikkelin kirjoittamisen tavoitteenani oli pureutua toimintaani ryhmän jäsenenä ja tarkastella kysymyksiä, jotka edellyttivät eettistä harkintaa. Aiemmassa julkaisussani (Martin 2020) keskityin kuvaamaan toimintaamme RP#3:ssa. Nyt tarkoitukseni oli jatkaa kuvausta ja tuoda siihen tutkimuseettisen pohdinnan taso. Kävi kuitenkin niin, että kirjoittamiseni lopputuloksena syntyikin ryhmän toiminnan lähtökohtien, päämäärien ja edellytysten tarkastelu ja jäin aikomusteni suhteen lähtökuoppiin. Nostin otsikkoon sanan 'tempoilu' kuvaamaan tilannetta<sup>7</sup>. Viittaan tempoilulla toimintaani tutkijana ryhmässä ja projektissa sekä myös tämän artikkelin kirjoittamiseeni nyt jälkepäin. Tavoitteenani on lopulta löytää keinoja kuvata mukanaoloa ryhmässä ja projektissa ja samalla löytää keinoja päästä irti ja jatkaa eteenpäin työssäni. Tähän tavoitteeseen liittyy tosiasia, että taideteosten ja -tuotosten tarkastelussa pohdinnan ulkopuolelle jää usein kysymys siitä, miten teos saa muotonsa (ks. Gröndahl 2014, 75).

Ajauksia-ryhmää kutsun tässä artikkelissa yhteydestä riippuen vaihtelevasti nimellä Ajauksia, Ajauksia-taiteilijaryhmä, Ajauksia-työryhmä, työryhmä tai ryhmä. Lyhenteitä käytän artikkelissa seuraavasti: Research Pavilion #3 -projekti = RP#3, Disruptive Processes -taiteilijaryhmä = DP. Ajauksia-ryhmän anonyymien toiminta-ajatuksen mukaisesti puhun ryhmän jäsenistä ja kollegoistani ilman nimiä: Yksi ryhmän jäsenistä on helsinkiläinen kuvataiteilija, yhteisötaiteilija ja tutkija. Toinen on helsinkiläinen tanssija-koreografi. Kolmas on helsinkiläinen kuvataiteilija, esitystaiteilija ja joogaohjaaja. Neljäs (eli minä) on helsinkiläinen esitystaiteilija ja tutkija.

Sain kutsun liittyä Ajauksia-ryhmään sen jälkeen, kun osallistuin sen toteuttamalle aistiretkelle Lapinlahden sairaalan alueella lokakuussa 2017<sup>8</sup>. Tunsin entuudestaan ryhmän kolmesta jäsenestä yhden, joka myös on taiteilija-tutkija. Tutustuimme ArtsEqual-tutkimushankkeessa, jossa meillä oli yhteisiä kiinnostuksen kohteita. Ensimmäinen retkeni ryhmän jäsenenä oli Espoon Otaniemessä *Radical Relevances* -konferenssissa<sup>9</sup>. Pian sen jälkeen haimme ja tulimme valituiksi RP#3:een yhdessä kymmenen jäsenen muodostaman *Disruptive Processes* -ryhmäksi nimetyn skandinaavisen taiteilijaryhmän kanssa. RP#3 kesti kesäkuusta 2018 marraskuuhun 2019. Ajauksia-ryhmä jatkoi toimintaansa myös projektin jälkeen järjestäen aistiretkiä ja niihin liittyviä esitelmiä ja demonstraatioita tutkimuskonteksteissa<sup>10</sup>. Palaan tässä artikkelissa toimintaani Ajauksia-ryhmän jäsenenä RP#3:n aikana ja kysyn:

Miten tutkimus vaikuttaa instituutiossa toimivan taiteilija-työryhmän toimintaan?

Tutkimuskysymyksen myötä nostan tämän artikkelin aiheeksi eri alojen taiteilijoiden ja taiteilija-tutkijoiden välisen yhteistyön instituution sisällä. Instituutio tarkoittaa tässä yhteydessä Taideyliopistoa ja sen suojissa toteutettua Research Pavilion -projektia eri yhteistyötahoineen. Kirkastan samalla eroa taiteellisen työskentelyn ja taiteellisen toiminnan välillä, samoin taiteellisen toiminnan ja tutkimuksen välillä. Kohdistan huomion lisäksi alkuperäiseen tutkimuskohteeseeni taiteelliseen

6. Yhteiskirjoittaminen voisi kuvata paremmin ryhmän jäsenten ajattelua, pyrkimyksiä, ponnisteluja ja niiden yhteen sovittamista. Olen keskustellut ryhmän jäsenten kanssa tästä, ja olen saanut heidän hyväksyntänsä tälle kirjoitukselle. He ovat myös lukeneet tämän tekstin, ja heillä on ollut mahdollisuus kommentoida, korjata ja täydentää tätä kirjoitusta.
7. Kielitoimiston sanakirja luonnehtii sanan merkitystä esimerkin avulla: "Tempoilla irti päästäkseen". Sanaa käytetään esimerkiksi seuraavassa yhteydessä: "Koira hyppi ja tempoili hihnassa". (Kielitoimiston sanakirja 2021.)

8. Retki oli osa Lähienergia/Local Energy -tapahtumaa 22.8–3.9.2017 Lapinlahden sairaalan alueella Helsingissä.
9. *Sensory Excursion* with Ajauksia Group. Radical Relevances, International Conference in the Aalto University, Otaniemi, Espoo, 26.4.2018. <http://radicalrelevances.com/conference-program/thursday-workshops/>
10. Tästä kaksi esimerkkiä:  
1) *Sensory Experiences: An Articulating, Encountering and Perceiving Body (in Urban Space)*. Ajauksia-ryhmän aistiretki Lapinlahden sairaalan alueella Helsingissä. Nordic Summer University's (NSU) Summer Session *Tracing the Spirit*: Study Circle 7: *Artistic Research /Performing Heterotopia*. 27.7.2020.  
2) *Sensory Experiences: An Articulating Encountering and Perceiving Body in Urban Space*. Ajauksia-ryhmän aistiretki Nykytaiteen museo Kiasman ympäristössä. Colloquium on artistic research CARPA, Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, 29.8.2019. <https://sites.uni-arts.fi/web/carpa/carpa6>

11. Tästä on esimerkkinä Kaija Kaitavuoren tutkimus *The Partecipator in Contemporary Art* (2018).
12. Aloitin post doc -tutkimushankkeen *Taiteellista dialogia kaupunkiympäristössä* vuonna 2014. Hankkeestani löytyy tietoa: <https://www.uniarts.fi/projektit/taiteellista-dialogia-kaupunkiymparistossa/>
13. Tehtävänäni oli edistää tutkimushankettani, hakea sille rahoitusta ja laatia yksi englanninkielinen tutkimusartikkeli.
14. RP#3 edellytti, että jokainen mukaan päässyt ryhmä nimeää keskuudestaan yhteyshenkilön. DP-ryhmä oli suuri, siihen kuului 10 jäsentä, jotka muodostivat 5 eri osaprojektia, Ajauksia niistä yhtenä. Suuren koon vuoksi DP päätti jo hakemuksen jättövaiheessa nimetä itselleen kaksi yhteyshenkilöä, ja henkilöt olivat samat, jotka myös laativat hakemuksen, Lena Séraphin ja anonymi taiteilija-tutkija. Projektin jo käynnistettyä, elokuussa 2018, anonymi taiteilija-tutkija vetäytyi yhteyshenkilön tehtävästä ja minä tulin tilalle.
15. RP#3-päätös näyttely ja -seminaari järjestettiin Taideyliopiston Exhibition Laboratory -tilassa 25.10.–17.11.2019.
16. Taiteen edistämiskeskuksen myöntämä taiteilija-apuraha on suuruudeltaan 1 980,85 euroa kuukaudessa (määrä 1.6.2021 alkaen). Apuraha

dialogiin. Yhteistyön tarkastelun myötä päädyn ajatukseen hetkellisestä yhteisöstä, jota perustelen teoreettisesti.

Yhteisötaiteellisissa projekteissa taiteilijoita on usein yksi, joskus on työpari, ja tutkimushuomio kohdistuu usein osallistujiin.<sup>11</sup> Aivan yhtä tärkeää on kohdistaa huomio taideprojektia toteuttavan taiteilijan ja taiteilijaryhmän toimintaan. Siihen kohdistavatkin huomionsa taiteilija-tutkijat. Onhan taiteellista tutkimusta tai taidepedagogista tutkimusta tekevän tutkijan työn lähtökohta oma taiteellinen tai taidepedagoginen praktiikka. Tutkimuksissa huomioidaan harvoin monitaiteisen taiteilijaryhmän keskinäistä toimintaa, kun kaikki ovat keskenään erilaisia ja kun kaikilla on jokin yhteinen kiinnostuksen kohde ja toisistaan eroava ymmärrys kohteesta ja erilaiset keinot työskennellä. Tärkeää on lisäksi kohdistaa huomio siihen, mitä tutkimus tekee taiteelliselle työlle ja tässä erityisesti taiteilijaryhmän yhteistyölle. Tutkivaan toimintaan liittyy usein myös instituutio, joka vaikuttaa väistämättä tutkimukseen.

Tämän tutkimuksen kohde, toimintani Ajauksia-ryhmässä, toteutui erilaisten ryhmien verkostossa, joka koostui useista sisäkkäisistä ja toisiinsa limittyvistä ryhmistä, kentistä ja instituutioista. Ne kaikki asettivat omanlaisensa reunaehdot työskentelylle. Lähin ryhmäni oli Ajauksia-työryhmä. Ajauksia-ryhmä oli osa kymmenhenkistä skandinaavista Disruptive Processes -taiteilijaryhmää. DP oli osa RP#3:a, joka taas oli Taideyliopiston luotsaama taiteellisen tutkimuksen alan kansainvälinen projekti. Olimme osa kansainvälistä taiteellisen tutkimuksen kenttää ja samalla osa kansainvälistä tutkimuskenttää. Taideyliopiston projektissa mukana olevina olimme osa Taideyliopiston toimintaa ja samalla osa yliopistotoimintaa. Taiteilijoina olimme myös osa kansallista ja kansainvälistä taidekenttää. Venetsiassa samaan aikaan järjestetyn Venetsian Biennaalin ja siihen suhteutuvan RP-toiminnan myötä olimme myös kytköksissä nykytaiteen kansainväliseen festivaaliin ja festivaalimaailmaan. Nämä ryhmät ja kentät muodostavat löyhän ja monimutkaisen verkostojen kokonaisuuden. Ne kaikki yhdessä ja erikseen olivat vaikuttamassa yksittäisten taiteilija-tutkijoiden, taiteilijoiden ja ryhmien toimintaan. Valotan hiukan

tätä monimutkaisuutta omalta kohdaltani ja pyrin siten samalla lisäämään tietoisuutta taiteilija-tutkijoiden kohtaamista haasteista ja mahdollisuuksista taiteellisessa yhteistyössä.

Taiteilija-tutkijana minulla oli useita eri positioita ja rooleja, jotka kaikki liittyivät asemaani projektin taiteilija-tutkijana. Olin taiteilija-tutkija, jolla oli meneillään oma post doc -tutkimushanke<sup>12</sup>. Sen myötä olin Taideyliopiston CfARIin (Centre for Artistic Research) palkattu määräaikainen ja puolipäiväinen tutkijatohtori touko-joulukuun 2018 ja kuuluin tuona ajanjaksona Taideyliopiston henkilökuntaan<sup>13</sup>. Määräaikaisuuteni päätyttyä jatkoin CfARissa vierailevan tutkijan statuksella. Olin Ajauksia-ryhmän jäsen huhtikuusta 2018 lähtien, ja RP#3:een valittuna Ajauksia-ryhmän jäsenenä olin samalla DP:n jäsen sekä lisäksi DP:n yhteyshenkilö<sup>14</sup>. Olin myös RP#3:een mukaan valitun 50 hengen kansainvälisen taiteilija-tutkijaryhmän jäsen. Erilaiset roolini ja tehtäväni RP#3:n aikana muodostivat prekaarin taiteilijan ja tutkijan tehtäväkentän. RP#3 tarkoitti kohdallani tiivistä työrupeamaa elokuusta 2018 marraskuuhun 2019<sup>15</sup>. Sain RP#3-hankkeeseen apurahaa, joka vastaa noin puoleltoista kuukauden pituista taiteilija-apurahaa<sup>16</sup>. RP#3-projektin jälkeen olen jatkanut taiteilija-tutkijan työtä kirjoittamalla artikkeleita projektista<sup>17</sup>.

Eri tehtäväni ja roolini olivat osittain samanaikaisia, osittain peräkkäisiä ja osittain limittäisiä. Niiden omaksuminen ja kannatteleminen oli vaativaa ja osittain ristiriitaistakin, ja sen analysoiminen vaatisi aivan oman tarkastelunsa.<sup>18</sup> Erityishaasteen kohdallani toi Ajauksia-ryhmän anonymisuus. Pohdin usein, miten voin toimia RP#3:ssa Ajauksia-ryhmän anonymiina jäsenenä ja samanaikaisesti omalla nimelläni muissa edellä mainitsemisissä rooleissa.<sup>19</sup> Anonymiuteen liittyen pohdin esimerkiksi, miten vaalia tutkijan toimenkuvaan kuuluvaa perusarvoa, avoimuutta, samanaikaisen anonymiuden kanssa. Tehtävä oli etukäteen tiedossa: toteuttaa Venetsiassa hakemuksessamme esitetty suunnitelma. Lisäksi me projektiin valitut saimme sen aikana projektin luotsaajilta tehtäviä, jotka liittyivät suunnitelman viestimiseen muille mukaan valituille, kansainvälisten yhteistyöverkostojen luomiseen ja työskentelydokumentaation viemiseen projektin verkkosivuille.

on veroton, ja se sisältää MYEL:n mukaisen vakuutuksen. Saimme DP-ryhmän apuraha Svenska Kulturfondenilta ja Taideyliopistosta.

17. RP#3-projektin jälkeen siihen liittyvät julkaisut: Martin 2020, Ajauksia Artist Group 2020 sekä tämä artikkeli.
18. Ristiriitaa tuotti esimerkiksi taiteilija-tutkijan ja yhteyshenkilön kaksoisroolini. Minulla oli taiteilija-tutkijana meneillään tutkimusprosessi, joka vaati keskittymistä prosessiin ja herkistymistä sen yksityiskohdille. Yhteyshenkilön roolini oli ulospäin katsova ja DP-ryhmän osaryhmiä kokoava ja niitä kokonaisuutena katsova. Yhteyshenkilön tehtävässä oli piirteitä tuottajan tehtävästä: toimin DP-ryhmän jäsenten ja RP#3:n vetäjien välissä vastaten osaltani tiedonkustusta ja DP:n eri osaryhmien prosessien edistämisestä. DP-ryhmässä yksi jäsenistä oli tuottaja. Hän vastasi rahoitushakemuksen tekemisestä, asuntojen varaamisesta Venetsiassa ja rahaliikenteen hoitamisesta DP-ryhmän ja Taideyliopiston välillä. DP-ryhmässä oli omanlaisensa, hakemukseen luonnosteltu toiminta-ajatus, ja sen rinnalla RP#3:ssa oli kuraattorien luoma toiminta-ajatus.
19. Avoimen tieteen ja tutkimuksen julistus 2020–2025 esimerkiksi tuo esiin avoimuuden merkitystä. Julistuksen mukaan avoimuuden korostaminen tukee myös tutkimuksen itseisarvoista autonomiaa. (Tieteellisten seurain valtuuskunta 2020, 4.)

Kirjoittaessani tätä artikkelia ja sen useita versioita olen koonnut samalla yhteen pois rajautuneita aiheita, joista olisi syytä kirjoittaa myöhemmin. Esitän niitä tekstini lopussa. Kokoan loppuun myös niitä kysymyksiä, joita kirjoittamiseni nosti esiin ja jotka samoin jäävät odottamaan myöhempiä julkaisuja.

## Tutkimusmenetelmistä

Tutkimusmenetelmänäni RP#3:n aikana oli taiteellinen työ ja sen dokumentointi ja reflektointi<sup>20</sup>. Taiteellinen työ tarkoitti kollektiivista aistiretkien suunnittelua ja toteutusta Ajauksia-ryhmässä<sup>21</sup>. Työskentely aistiretkien parissa ja niiden toteuttaminen oli tutkimusmenetelmä ja samalla tutkimuksen taiteellinen lopputulema. Ryhmämme dokumentoi työtä usealla tavalla. Harjoittelimme Teatterikorkeakoulun salissa ja keskustelimme harjoittelusta. Jatkoimme ruumiillista harjoittelua kaupunkiympäristössä. Otimme joitakin valokuvia ympäristöstä. Äänitin keskustelujamme ja litteroin niitä työryhmälle nähtäväksi. Kirjoitin tutkimuspäiväkirjaa. Ajatus dokumentaatiosta kehittyi ja muuttui prosessin aikana.

Tutkimusmenetelmäni muistuttavat toimintatutkimuksen menetelmiä. Ero taiteellisen tutkimuksen ja toimintatutkimuksen välillä on päämäärissä. Toimintatutkimus tähtää menetelmiensä avulla muutokseen tutkimukseen osallistuvien ihmisten sosiaalisessa toiminnassa. Koulutuksen tutkija Hannu L. T. Heikkisen mukaan toimintatutkimusta ohjaa käytännöllinen intressi: halutaan tietää, miten asiat voisi tehdä paremmin (Heikkinen 2018, 215). Mutta jos toiminnan päämääränä on taide, toiminta ei silloin voi ottaa päämääräkseen samalla jotakin tietynlaista muutosta toimintaan osallistuville. Tämä johtuu siitä, että taide on avoin käsite. Taide voi tuottaa sivutuotteena esimerkiksi ratkaisun johonkin sosiaaliseen ongelmaan, mutta ratkaisun löytäminen ei voi olla pääasia<sup>22</sup>.

Keräsin tutkimusaineistoa kirjoittamalla tutkimuspäiväkirjaa. Kirjoittamiseen sisältyi myös reflektiota, joka toimi samalla tutkimukseni analyysitapana. Olen tallentanut myös

sähköpostikirjeenvaihtoaamme sekä keskustelua, jota olemme käyneet sähköisesti erilaisten tekstien laatimisen yhteydessä. Keräsimme tutkimusaineistoa myös yhdessä sillä ajatuksella, että kerääjänä on anonymi Ajauksia-työryhmä. Teimme erilaisia ruumiillisia harjoitteita sisätiloissa. Keskustelimme ja suunnittelimme mukanaoloa projektissa. Äänitin joitakin keskusteluita. Valokuvasimme yksityiskohtia ympäristöstä.

Työryhmän toisen taiteilija-tutkijan alun perin määrittelemä anonymius oli hänelle tärkeä lähtökohta.<sup>23</sup> Ryhmän kahdelle taiteilijajäsenelle anonymius oli alussa sovittu asia, joka ei tuottanut heille ongelmia muttei ollut heille myöskään erityisen tärkeää. Minulle anonymius oli ensin kiinnostava kysymys, josta olin valmis ottamaan selvää. Uskoin, että anonymius tarkoittaisi Ajauksia-ryhmän jäsenten nimettömyyttä retkien toteuttamisen yhteydessä. Ryhmämme toinen taiteilija-tutkija oli tietoinen meneillään olevasta tutkimuksestani, ja luotin siihen, että voin jatkaa tutkimustani myös Ajauksia-ryhmässä. Anonymius osoittautui minulle kuitenkin vaikeaksi eettiseksi kysymykseksi, joka loi esteitä tutkimiselle. Tutkijatapaamisissa esimerkiksi en voinut kertoa, keiden taiteilija-tutkijakollegojen kanssa työskentelin ja keiden kanssa olin tuottanut tutkimustietoa.

Aineiston tai dokumentaation analyysitapanani RP#3:ssa on ollut reflektio<sup>24</sup>, eri tavoin ja eri vaiheissa. Työryhmän sisäisissä harjoituksissa käymämme keskustelut olivat reflektioivaa analyysia toiminnasta. Suunnittelimme ja arvioimme toimintaamme kirjoittamalla sähköpostia toisillemme ja keskustelemalla puhelimesta.<sup>25</sup> Tässä artikkelissa käytän analyysitapana reflektiota katsoessani taaksepäin koko RP#3-prosessia. Pohdin, miten tutkimus tuli eri tavoin läsnä olevaksi toimintaamme ja mitä se sai aikaan toiminnassamme. Tuon esiin myös Ajauksia-työryhmän jäsenten sähköpostiin kirjoitettuja ajatuksia nyt jälkeenpäin, kun he ovat kommentoineet tätä tekstiä.

Kuvaan samalla, miten me yhdessä tavoittelimme ekologisesti ja poliittisesti tämän ajan ja tulevaisuuden haasteisiin vastaavaa taiteellista toimintaa ja millaisiin eettisiin kysymyksiin esimerkiksi törmäsimme<sup>26</sup>.

23. Kyseinen taiteilija-tutkija, kollegani, täsmensi minulle jälkikäteen, että anonymius kulkee hänellä teemana kokeessa, jossa hän pohtii, miten voi vapautua systeemisistä, annetuista rakenteista, jotka lankeavat myös taiteilijan osalle. Hän sanoo: ”Taide ei ole systeemeistä vapaa alue ja vapautumista voi vain utopistisesti tavoitella esimerkiksi asettamalla yhteiskunnallisia ehtoja omassa taiteellisessa toiminnassaan.” Hän tavoittelee tulosta, jossa tekijä ei ole löydettävissä tai se katoaa, siirtyy marginaaliin tai autonomisoituu.

24. Esimerkiksi Donald Schön (1995) kuvaa reflektioimisen käytäntöjä ja merkitystä teoksessaan *Reflective Practitioner*.

25. Edellisen julkaisuni kohdalla (Martin 2020), kirjoittaessani RP#3:sta, pohdin toimintaamme reflektion avulla. Otin tarkasteluun myös keskustelulitteraatioita, joiden analyysissa hyödynsin keskusteluanalyysin keinoja.

26. Olimme esimerkiksi kysyneet ennen Venetsiaan matkustamista koko valmisteluvuoden ajan, lisäämmekö toiminnallamme Venetsian turismin liikakansoitusta, tuhoammeko paikallisten elämää ja tuommeko vain lisää spehtaakkelia. DP:ssä pohdittiin, miksi mennä Venetsiaan ja juuri Venetsiaan. Työskennellessämme haimme samalla perusteluita kysymykselle.

## Keskeisiä käsitteitä

Tämän kirjoituksen kohdalla keskeisiksi määrittelemäni käsitteet ovat paitsi työkaluja pohtiakseni tutkimuskysymystä myös tuloksia taiteellisesta tutkimusprosessista. Prosessissa tapahtui jotakin, jonka perusteella on mahdollista muotoilla käsitteitä.

*Hetkellinen yhteisö* -käsiteparilla tarkoitan yhteisöä, joka muodostui sekä Ajauksia-ryhmän jäsenten keskinäisessä työskentelyssä että aistiretkien toteutuksessa. Hetkellisessä yhteisössä kohdataan, toimitaan, työskennellään ja jaetaan kokemuksia. Loin käsitteen, kun yritin löytää keinon kuvata Ajauksia-ryhmää, joka ei varsinaisesti halunnut olla ryhmä ja joka haki termiä olemassaolleen ja kutsui itseään usein kollektiiviksi. Tarve hetkellinen yhteisö -käsitteen muodostamiselle syntyi myös siitä, että osa jäsenistä luonnehti retkiä yhteisötaiteeksi. Jäin pohtimaan, miten retki olisi yhteisötaidetta, ja päädyin sen myötä hetkelliseen yhteisöön. Hetkellisen yhteisön käsite on hyödyllinen, koska se ei ole sitoutunut yhteisötaiteeseen, mutta voi olla sitä.

Hetkellinen yhteisö Ajauksia-ryhmässä muodostui, kun tulimme yhteen ja työskentelimme. Toimintaamme liittyi anonyymius, eri jäsenillä eri asteisesti. Ryhmä kannatti julkilausutusti periaatteita tasa-arvosta, kollegiaalisuudesta, kollektiivisuudesta ja ruumiillisesta kokemisesta.

Viittaan käsitteellä myös esitysteoreetikko Miwon Kwonin yhteisöä koskevaan teoretisointiin ja hänen käyttämiinsä käsitteisiin 'väliaikaiset keksityt yhteisöt' (Invented Communities, Temporary) ja 'käynnissä olevat keksityt yhteisöt' (Invented Communities, Ongoing) (Kwon 2004, 126–137). Kwon tuo esille, mikä merkitys on sillä, onko yhteisö perustettu jotakin tapahtumaa varten vai onko se olemassa muusta syystä. Kwonin mukaan taideprojektia varten keksitty yhteisöryhmä on toimintamallin ja rahoituksen puolesta riippuvainen taideprojektista ollakseen olemassa ja voidakseen jatkaa toimintansa, ja sen elinikä on myös rajattu. Tällaisen ryhmän merkitys ja sosiaalinen relevanssi on myös rajattu projektin viitekehykseen. (Mt., 130.) Jos yhteisö on perustettu jotakin projektia varten, niin sen olemassaolo kytkeytyy pitkälle projektiin liittyvän rahoituksen

ja muun tuen varaan. Samalla projekti kohdistaa yhteisöön odotuksia ja veloitteita korvaukseksi siitä, että yhteisö on saanut syntyä. Ja koska projektit ovat usein lyhyitä, yhteisö jää usein tyhjän päälle projektin päätyttyä. Tuon Kwonin käsitteiden rinnalle hetkellisen yhteisön käsitteen, jotta voin tarkastella taiteilijaryhmämme muotoutumisen dynamiikkaa. Ehdotan, että samakin ryhmä voi uudistua ja syntyä alati uudestaan ja uudesti.

Ajauksia-ryhmä oli syntynyt täysin omaehtoisesti ennen RP#3:a jäsentensä kiinnostuksesta toimia yhdessä, kaupunkitiloissa. Itse olin ehtinyt olla ryhmässä vasta hetken, kun syntyi ajatus hakea mukaan RP#3-projektiin. Mukaantulostani ryhmään seurasi samalla koko ryhmälle uusi tilanne, jossa vaadittiin tutustumista ja sopeutumista. Neljännen jäsenen liittyminen kolmen jäsenen ryhmään oli iso muutos, joka pyyhkäisi tiehensä ryhmään aiemmin muodostuneen dynamiikan. Saman tien käynnistyi myös RP#3-projekti ja kohdisti meihin odotuksensa.

Ehdin olla mukana vain noin kolme kuukautta, maaliskuusta kesäkuuhun, kun saimme tiedon pääsystä RP#3:een. Siksi en voi vertailla mukanaoloa Ajauksia-ryhmässä ennen RP#3-projektia ja sen jälkeen. Toin ryhmän toimintaan omanlaiseni tutkimuksen, jota edellä kutsuin institutionaaliseksi tutkimukseksi. Ryhmän yksi jäsen oli taiteilija-tutkija, mutta hän ei varsinaisesti kohdistanut tutkimustaan ryhmään tai sen toimintaan eikä hän ollut kertonut muille yksityiskohtaisesti tutkimuksestaan. Ajauksia-ryhmän kohdalla häntä kiinnosti kokeilla anonyymiutta.<sup>27</sup> Ryhmän kaksi taiteilijajäsentä saivat kuulla ryhmään liittyvistä tutkimusajatuksista vasta siinä vaiheessa, kun liittyessäni ryhmään kerroin omista tutkimussuunnitelmistani.

Ennen liittymistäni ryhmään sen jäsenet olivat jo tekemässä tutkivaa taidetta. Kuten työryhmän muut jäsenet, kollegani, sanoivat nyt jälkikäteen: ”Me alusta alkaen jo tutkimme ja loimme menetelmiä, jaoimme työskentelyä, löydöksiämme ja kokemuksiamme toistemme kanssa.”<sup>28</sup> Oma mukaantuloni myöhemmin, tutkimusaiheeni esittely sekä ehdotukseni aineiston keräämisestä, keskusteluista ja niiden äänittämisestä, olivat

27. Hän kommentoi nyt jälkeempään: ”Minua kiinnosti yhdessä tutkiminen, tutkiminen kollektiivisesti ja tasavertaisesti. Kiinnostus aistinvaraiseen ja keholliseen tutkimiseen yhdisti meitä kaikkia. Nimettömyys oli taustalla, se oli minun strategiani. Aloin kiinnostua kehollisesta kommunikoinnista, sillä yhdessä tekemisessä se on tärkeä osa yhteisöllistä toimintaa. Se on sitä, miten ja mitä viestimme kehoillamme.”

28. Työryhmän taiteilijajäsenen kommentti ja kahden muun vahvistus ajatukselle viimeistellessäni tätä tekstiä.

29. Olen kirjoittanut aiheesta julkaisuissa Martin 2014; 2017 ja 2020.

30. Buberille sinän ja minän kohtaaminen on aina luonteeltaan eettistä. Sinä voi olla ihminen tai muu toinen, jota kohti minä suuntautuu. Toiselle suuntautumisessa, toisen kuuntelemisessa ja toiselle vastaamisessa, syntyy minän ja toisen väliin dialoginen tila, jota kumpikaan ei omista mutta johon kumpikin ovat osallisia. Buber valottaa samalla ajatusta ei-inhimillisen mahdollisuutta dialogin osapuolena. Kirjallisuudentutkija ja dialogisuusteoreetikko Mihail Bahtinin (1991) ajatus polyfonisesta, moniäänisestä romaanista on innoittanut lukuisia eri alojen tutkijoita. Bahtinilla polyfonia tarkoittaa ihmisten rinnalla asioiden roolia dialogisen tapahtumisen osapuolena. Kommunikatitotutkija François Cooren (2010) jatkaa Bahtinin ajatusta polyfonisesta dialogista kohdistamalla huomion ihmisen toimintaan ja toimijuuteen. Coorenin lähtökohta on myös John Austinin (1962) puheaktiteoria. Viime vuosina olen suunnannut kiinnostukseni taiteelliseen dialogiin työskentelemällä kaupunkiympäristöissä ja tutkimalla kaupunkiympäristöjen mahdollistamaa kohtaamista. Olen kohdistanut huomioni sekä ihmisten väliseen että ihmisen ja ei-inhimillisen väliseen kohtamiseen ja vuorovaikutukseen, ja olen nimittänyt myös sitä taiteelliseksi dialogiksi.

työryhmän jäsenille tavallaan uutta ja ylimääräistä siihen nähden, mitä he jo olivat tekemässä. Olimmekin tilanteessa, jossa tutkiminen kaikkien piti neuvotella uudelleen.

*Taiteellinen dialogi*<sup>29</sup> on tämän artikkelin lisäksi koko post doc -tutkimukseni kohde, aihe ja käsite. Määrittelen taiteellisen dialogin taiteelliseen prosessiin sisältyväksi tilanteeksi, jossa ihminen kohtaa toisen ja jossa syntyy yhteinen, ihmiselle uutta ymmärrystä luova tilanne. Kohtaamisen tilanteessa uutta ymmärrystä voi tuottaa avautuminen, aistiminen, havainnoiminen ja toimiminen. Toinen voi olla orgaaninen tai ei-orgaaninen, ihminen tai muunlainen olento. Tilanteesta seuraa muutosta ihmiselle ja joskus myös ei-inhimilliselle osapuolelle, suoraan tai epäsuoraan. Kyse ei ole siis mistä tahansa mekaanisesta tai näennäisestä toisen suuntaan kääntymisestä, vaan toista kohti suuntautumisesta avoimella, kuuntelevalla ja toista kunnioittavalla tavalla.

Dialogi voi kestää hetken tai se voidaan ymmärtää koko elämän kestäväenä prosessina. Näin ollen ajatus dialogista istuu hyvin ajatukseen aina uudesti syntyvästä hetkellisestä yhteisöstä. Yhteisö voi olla olemassa pitkäänkin ilman, että se on aktiivinen tai tuottelias.

Loin käsitteen taiteellinen dialogi väitöstutkimukseni yhteydessä, kun valmistin esitystä yhdessä työparini näyttelijä Heidi Lindénin kanssa. Tukeuduin silloin ennen kaikkea dialogisuusfilosofi Martin Buberin jo 1920-luvulla esittämiin ajatuksiin (Buber 1999).<sup>30</sup> Post doc -tutkimuksessani olen halunnut perehtyä tarkemmin dialogiin ja sen avaamiin mahdollisuuksiin esittävän taiteen tekijänä tarkastelemalla sitä erilaisista näkökulmista, myös kriittisesti. Kriittisyydelläni tarkoitan tietoisuuttani dialogi-käsitteen kytkeytymisestä länsimaiseen perintöön ja sen seikan huomioimista ja puntaroimista sekä vaihtoehtojen kysymistä dialogille. Länsimainen järjestys sisältää ajatuksen tietoisesta subjektista. Vaihtoehtoja etsien olen kysynyt, miten tulisi suhtautua sellaisiin dialogin osapuoliin, joita emme voi nimittää tietoisiksi subjekteiksi mutta jotka ovat silti vaikuttamassa toimintaamme. Jo ennen posthumanistista käännettä esimerkiksi kirjallisuudentutkija ja dialogisuusteoreetikko Mihail

Bahtin (1991) ja kommunikaationtutkija François Cooren ovat antaneet vastauksia tähän kysymykseen.

Vaihtoehtona näille länsimaisen hegemonian tunnetuille nimille ja samalla eettisenä ratkaisuna on kääntymisen alkupe- räiskansojen työn puoleen. Kanadalainen antropologi ja alkupe- räiskansojen edustaja Zoe Todd muistuttaa alkuperäiskansojen saavutuksista ontologian ja epistemologian alueella (Todd 2014). Todd haluaa korostaa tietoa, jota alkuperäiskansat ovat tuotta- neet kauan ennen ontologista käännettä. Samalla hän kritisoi länsimaisia tutkijoita siitä, että nämä usein sivuuttavat tämän tiedon, myös tutkimustiedon, tai esittävät sen omissa nimissään. Todd luettelee meidän länsimaalaisten tutkijoiden oivalluksia, omina pitämiämme, joiden innoittamina olemme työskennel- leet viime vuodet. Olemme olleet oivaltavinamme, että eläimet, ilmasto, vesi, ilmakehät, ei-inhimilliset läsnäolevuudet kuten esi-isät ja henget, ovat tuntevia ja että niillä on tahdon vapaus, luonto ja kulttuuri ja että ”ihminen” ja ”eläin” eivät välttämättä ole toisistaan kovin erillisiä. Samalla kun intoilemme oivallus- temme kanssa, ylläpidämme alkuperäiskansojen hyväksikäyt- töä niin kauan kuin emme tunnusta heidän tuottamaansa tietoa. (Sama.) Todd viittaa myös Kanadan Brittiläisestä Kolumbiasta tulevaan tutkijaan ja alkuperäiskansojen edustajaan Caleb Behniin, joka on kuvaillut hyväksikäyttöä seuraavasti: ”Ensin he tulivat maan, veden, puun, turkisten, ruumiiden ja kullan vuoksi. Nyt he ovat aseistettuja suostumuslomakkeilla ja hei- koilla yhteistyöluopauksilla sekä ottavat lakimme, tarinamme ja filosofiamme.” (Behn Todd 2014 mukaan, käännös MM.) Riisto saa aikojen saatossa, sivistyksen ja kehityksen myötä, yhä kehit- tyneempiä ja samalla näkymättömämpiä muotoja, ja sellainen kehitys kaiken kaikkiaan on tietenkin lopetettava. Toddin ja Behnin kritiikki on hyvä muistutus siitä, että länsimaisen kult- tuurin määrittelemän tutkimuksen rinnalla on olemassa tietoa, joka on syytä huomioida. Näin ollen myös dialogin kriittinen tarkastelu on tarpeen.

*Taiteellinen toiminta ja taiteellinen työskentely* ovat kaksi käsi- teparia, jotka haluan erottaa toisistaan. Pidän tätä erottelua tarpeellisena, koska siten pääsen paremmin käsiksi taiteen

Olen jatkanut Buberin, Bahtinin ja Coorenin jäljiltä kohti materiaa- lisempaa kohtaamisen ajatusta. Ympäristöteoree- tikko Stacy Alaimo (2010) tarkastelee ihmiskehoa osana luontoa materiaa- lisen feminismin avulla. Ihmiskehon vuorovaiku- tus ympäristön kanssa on vääjäämätöntä, kehot ovat osa luontoa. Alaimo sanoo, että materiaaliset olosuh- teet muotoilevat ja uudel- leenmuotoilevat sitä, mitä voimme asettaa sanoiksi. Näin tulee ymmärrettä- väksi, miten ympäristön elolliset ja elottomat oliot muovaavat ihmisen ajatte- lua, toimintaa ja olemas- saoloa. Ihminen on osa ympäristöä.

tekemisen luonteeseen. Filosofi Hannah Arendt keskittyy teok- sessaan *Vita activa—Ihmisenä olemisen ehdot* pohtimaan kolmea ihmisen perusaktiiviteettia, työtä, valmistamista ja toimintaa. Arendt sanoo: ”Toiminta on ainoa aktiiviteetti, joka tapahtuu suoraan ihmisten välillä ilman esineiden tai aineen välitystä. Toiminnan ehto on moninaisuus, eli se tosiasia, että ihmiset, ei Ihminen, elävät maassa ja asuttavat maailmaa.” (Arendt 2017, 19–20.)

Taiteellinen toiminta on käsitepari, jonka avulla voin koota tutkimusasetelmassani eri toimijoita yhteen ja tarkastella vuorovaikutustani heidän kanssaan. Toiminta ei ole mitään tahansa puuhastelua ja aikaansaamista, vaan se on toimintaa, joka tapahtuu ihmisten kesken ja jossa sitoudutaan johonkin päämäärään. Tutkimuksessani tarkasteltava toiminta on tekoja, toimia, neuvottelua, ihmisten välistä kanssakäymistä. RP#3:n kohdalla esimerkiksi oli mahdollista asettaa toiminnan päämääräksi mennä Venetsiaan ja toteuttaa siellä koko kesän 2019 jatkuva taiteellisen tutkimuksen tapahtuma. Ajauksia-ryhmän oli mahdollista lupautua mukaan projektiin ja valmistella oma osuutensa tietyksi ajanjaksoksi tuohon näyttelyyn. Osallistuminen RP#3-projektiin toi vaatimuksen päämäärätietoisesta toiminnasta ja samanaikaisesti se edellytti taiteelliseen työhön keskittymistä. Pureudun toimintaamme tutkimuskysymyksen avulla ja tavoittelen ymmärrystä niistä reunaehdoista, joiden kanssa toimimme. Jo ryhmä itsessään ja mukanaolo ryhmässä asettaa reunaehdot jäsentensä toiminnalle. Kun ryhmiä on samanaikaisesti useita sisäkkäisiä, reunaehdot tulevat silloin usealta suunnalta ja ne voivat olla ristiriidassa keskenään.

Taiteellinen työskentely eroaa taiteellisesta toiminnasta siten, että se ei noudata taiteilijan tai jonkun muun ennalta asettamia päämääriä, vaan taide hakee muotoaan oman sisäisen logiikkansa avulla. Taiteellinen työ voi myös perustua tuon sisäisen logiikan etsimiseen. Taiteellinen työ ei jää toiminnan tasolle, ja siksi se vaatii toisenlaista tarkastelua kuin päämäärätietoinen toiminta. Näin myöskään kukaan ulkopuolinenkaan ei voi määrittellä, miten taiteellinen työ etenee tai millainen lopputuloksen pitää olla.

*Työryhmä*-käsitettä tarvitsen myös, koska tarkastelen artikkelissani erityisesti Ajauksia-ryhmää, neljän taiteilijan kollektiivia, jonka nimissä taiteellisen tutkijan toimintani tapahtui RP#3-projektissa. Ajauksia-ryhmä oli osa sitä institutionaalista kehystävää ryhmien verkostoa, joka vaikutti siihen ja säänteli monin tavoin sen toimintaa. Työryhmä-käsitteellä korostan mukanaoloa projektissa vastuineen ja velvoitteineen. Projekti oli meidän työtehtävämme.

### **Yhteisöjä synnyttävää toimintaa- kaupunkitilan ruumiillista kartoitusta yhdessä**

Tässä tarkastelen, miten työryhmämme työskentelee sen hyväksi, että yhteisö saattaa syntyä. Kuvaan Ajauksia-ryhmän toiminta-ajatusta, toiminnan lähtökohtia sekä työskentelyä aistiretkien parissa. Tarkoitukseni on kuvata työskentelyä, joka mahdollistaa yhteisön syntymisen sekä työryhmän jäsenten kesken että ryhmän jäsenten ja retkelle osallistuvien kesken.

Ajauksia-taiteilijaryhmä on erikoistunut aistiretkien järjestämiseen kaupunkiympäristöissä, taiteen ja tutkimuksen konteksteissa. Ryhmällä on toimintaperiaatteinaan kollektiivisuus, kollegiaalisuus ja päätöksenteon demokraattisuus, taiteen tekijyyden purkaminen ja anonyymius. Näistä periaatteista ryhmä oli sopinut jo ennen kuin liityin siihen.<sup>31</sup> Saadessani kutsun liittyä mukaan ryhmään minulle kerrottiin periaatteista. Pidän niitä kiinnostavana lähtökohtana yhteistyölle. Uskoin, että löydän tapani tulla osaksi ryhmää.

Aistiretkien aikana ehdotamme osallistujille eri aisteihin perustuvia harjoitteita. Harjoitteet ovat kehollisia tehtäviä, joita ensin tuomme työryhmän harjoituksiin ja joista sovimme etukäteen luoden samalla jokaiselle aistiretkelle omanlaisensa järjestyksen, dramaturgian tai käsikirjoituksen. Hyödynämme taustojamme harjoitteiden löytämisessä. Harjoitteet tulevat erilaisista kehon ja aistimisen tekniikoista, joita tunnemme entuudestaan esimerkiksi näyttelijäntyön, tanssijantyön, kuvataiteen, yhteisötaiteen, kehollisen improvisaation ja joogan alueilta. Harjoitellessamme ja valmistellessamme aistiretkiä

31. Venetsiaan laatimassamme retkikutsussa kerroimme englanniksi ja italiaksi (käännökseni englannista): ”Olemme anonyymi tekijäryhmä, jonka jäsenet edustavat eri taiteenaloja ja taiteen tutkimusta. Esiinnyimme taiteen ja tutkimuksen konteksteissa. Pyrimme parantamaan harjoitteiden saavutettavuutta ja laajentamaan toimintaamme yhteiskunnan muille osa-alueille. Pohdimme taiteen tekijyyden etiikkaa ja pyrimme vapauttamaan tekijyyteen liittyviä hierarkioita. Pyrimme tekemään päätöksiä kollegiaalisissa ja demokraattisissa hengessä.”

jaamme osaamistamme ja opimme samalla toisiltamme. Aistiretkellä harjoitteiden tekeminen tapahtuu osittain hiljaisuudessa. Puhetta on retken alussa, kun me retken vetäjät, oppaat, annamme tarvittavan alkuohjeistuksen ja kun osallistujat saattavat esittää kysymyksiä. Puhetta on, kun me ohjeistamme harjoitteita retken aikana. Puhetta on myös silloin, kun sisällytämme retkeen harjoitteita, joissa keskustellaan parin kanssa. Puhetta on lisäksi lopussa, kun keskustelemme yhdessä. Retki kokonaisuudessaan kestää puolestatoista tunnista kolmeen tuntiin. Olemme osallistuneet myös konferensseihin, jolloin retki on ollut osa konferenssiohjelmaa. Silloin konferenssiohjelmassa meille annettu aika on säädellyt retken suunnittelua, sen kestoa, toteutusta ja sisältöä. Kolmen vartin tai tunnin pituisena retki on toiminut tavallaan näytteenä aistiretkestä.

Valmistaudumme kulloiseenkin retkeen valitsemalla ensin paikan, johon haluamme mennä työskentelemään. Tutustumme paikkaan, kuljemme siellä, havainnoimme sitä, teemme siellä joitakin harjoitteita ja keskustelemme siitä kaikesta. Jos olemme valmistelemassa julkista retkeä, johon voi tulla osallistujiksi keitä tahansa, kokoonnumme paikkaan pari kolme kertaa. Tällaisen harjoittelujakson perusteella sitten päätämme, millainen olisi retken reitti aloitus- ja päättämiskohtineen ja mitä harjoitteita otamme mukaan. Sovimme opastusvastuista eri harjoitteiden kohdalla. Pohdimme, tunnustelemme, maistelemme ja arvioimme kieltä ja sanoja, joilla ohjeistaa osallistujia. Sovimme myös monista muista yksityiskohdista kuten siitä, kuinka paljon varaamme aikaa kullekin harjoitteelle.

Aistiretkien aikana me työryhmän jäsenet olemme vuorotellen oppaan ja osallistujan rooleissa. Osallistujia meistä tulee, kun osallistumme retken aikana toistemme vetämiin harjoitteisiin silloin, kun se on mahdollista. Tällä pyrimme tasa-arvoisuuteen sekä työryhmän jäsenten välillä että jäsenten ja retkelle osallistuvien välillä. Retken aikana olemme oppaita ja tulemme pois oppaan roolista, jolloin kokemusten jakaminen keskustelun mahdollistuu.

Retken alussa me oppaat kerromme lyhyesti ryhmästäme ja ohjeistamme osallistujia ennalta suunnittelemallamme

tavalla. Vastaamme kysymyksiin ja aloitamme retken. Kävelemme yhdessä ja pysähdymme välillä kuuntelemaan ohjeita. Opastamamme harjoitteet ovat ehdotuksia, ja osallistujan on mahdollista valita, ryhtyykö harjoitteeseen vai jääkö seuraamaan muiden työskentelyä. Harjoitteen saa tehdä omalla tavallaan. Osa harjoitteista tehdään yksin, kaikki samanaikaisesti. Joissakin harjoitteissa pyydetään muodostamaan parit, jolloin kaikki parit työskentelevät samanaikaisesti. Suurin osa harjoitteista tapahtuu hiljaisuudessa, jolloin huomio on mahdollista kohdistaa kokonaan omaan keholliseen ja ruumiilliseen kokemiseen. Osaan harjoitteista sisältyy puhumista ja keskustelua parin kanssa. Lopussa kokoonnumme uudeleen yhteen, keskustelemme hetken ja jaamme kokemuksia yhdessä.

Luomamme kehys retkelle antaa osallistujille mahdollisuuden tehdä yksilöllisiä valintoja. Kehyksen sisällä on mahdollisuus improvisoida. Retkellä osallistuja voi valita, harkita ja vaihdella osallistumisensa määrää, laatua ja intensiteettiä. On tosin osallistujasta riippuvaista, miten hän kykenee ottamaan käyttöönsä tämän mahdollisuuden. Kokeneelle osallistujalle sellainen voi olla helpompaa kuin kokemattomalle. Kokeneisuus tuo rohkeutta ja varmuutta ja tietoa siitä, mikä on sopivaa kulloisessakin kontekstissa. Lisäksi, kun me oppaat myös osallistumme, kun me osallistuessamme kuuntelemme toisen antamat ohjeet ja alamme sitten toimia, tarjoamme samalla ehkä tahattomastikin malleja muille siitä, miten osallistua. Se ei ole tarkoitus, koska pyrimme siihen, että osallistuja voi löytää oman tapansa toimia<sup>32</sup>. Toisaalta tahattomasti tarjoamamme malli saattaa antaa rohkaisua kokemattomalle tai itsensä epävarmaksi tuntevalle osallistujalle.

Aistiretkiä ja niiden ympärille muodostuvaa toimintaa voidaan pitää performanssina, paikasta toiseen liikkuvana ympäristötaiteena, monipaikkaisena ja paikkoihin sitoutuvana esitystaiteena, osallistavana taiteena ja taiteellisena ympäristönkartoituksena.<sup>33</sup> Aistiretkeä voidaan pitää myös situaationa (ks. Pyhtilä 2005). Aistiretki on osallistava, yhteisöllinen, retkimuotoinen, paikkoja hyödyntävä, tilassa, luonnossa ja

32. Tähtäsimme sellaiseen osallistumiseen, josta Kaitavuori (2018, 167) puhuu: osallistumiseen, jossa osallistuja ei ole aktivoitu katsoja vaan osallistujalla on rooli hänen omilla ehdoillaan.

33. Paikkasidonnaisesta taiteesta kirjoittavat lukuisissa teksteissään esimerkiksi Grant Kester 2004, Miwon Kwon 2004, Lea Kantonen 2010, Mike Pearson 2010, Annette Arlander 2012 ja Tuija Kokkonen 2017.



ympäristössä liikkuva, ulkoilmassa tapahtuva<sup>34</sup>, monitaiteinen, tilannesidonnainen, interventiivinen teko.

Kolusimme kaupunkitilojen julkisia paikkoja ja etsiydyimme mielellämme reunaan ja varjoon jääville katvealueille. Retkien osallistujamäärät olivat pieniä. Emme edes tavoitelleet suuria osallistujamääriä emmekä panostaneet mainostamiseen. Pienimuotoisuus mahdollisti kohtaamisen, keskustelun ja fyysisen lähellä olon. Oli mahdollista etsiä yhdessä sopiva keskustelupaikka. Koska ulkotiloissa toimittaessa kuuluvuus voi tuottaa haasteita ja ihmisten äänet hukkuvat helposti ympäristön ääniin, niin pienessä ryhmässä kuulimme paremmin toisiamme ja osallistujien oli helpompaa halutessaan saada puheenvuoro.

Keväällä 2019 järjestimme ensin yksityisiä ja puolijulkisia ja sitten julkisia aistiretkiä Helsingissä. Ilmoitimme retkistä Facebookissa ja sähköpostilla sekä Research Pavilion #3 -projektin verkkosivuilla. Käänsimme kutsun myös englanniksi ja myöhemmin myös italiaksi. Kutsumme julkiselle aistiretkelle oli seuraavanlainen:

#### AJAUKSIA-RYHMÄ KUTSUU SINUT MUKAAN AISTIHARJOITUKSIIN

##### **Retket Helsingissä, klo 13-16:**

29.4 Vuosaari. Tapaaminen Kahvila Kampelassa

Uutelantie. <https://www.kahvilakampela.fi/yhteystiedot/>

7.5 Lapinlahti. Tapaaminen Lapinlahden päärakennuksen pihalla:

Lapinlahdentie 1.

21.5 Myllypuro. Tapaaminen asukastalo Myllärissä: Kiviparantie 2.

27.5 Kalasatama. Tapaaminen Kalasataman Taiteilijatalon pihassa:

Vanha Talvitie 9.

##### **Retket Venetsiassa, osana Research Pavilion #3**

##### **-taiteellisen tutkimuksen tapahtumaa:**

12.6 klo 18-21

13.6 klo 15-18

14.6 klo 7-10

15.6 klo 10-12

Retken kesto n. 1h 30 min, kokemusten jakaminen n. 30 min.

Aistimme katveeseen jääneitä paikkoja, ja kaupunkiluonnon, rakennetun ympäristön erityispiirteitä ulko- ja sisätiloissa. Tunnustelemme, miten kaupunkitilaa on mahdollista kokea. Millaisia kokemuksia subjektien tai subjektien ja objektien väliset kohtaamiset tuottavat? Mikä on kehollisuuden merkitys? Mitä tapahtuu, kun puhuttu kieli suljetaan pois? Mihin asemaan aistinvarainen kehon oma kieli asettuu näissä kohtaamistilanteissa?

Ehdotamme erilaisia tulokulmia paikan kokemiselle ja kehollisen energian pohdiskelulle ja kysymme: Mitä on kehollinen energia ja miten sitä syntyy? Olemme kiinnostuneita aistinvaraisesta läsnäolosta, emme representoi! Pohdimme aistinvaraisten kohtaamiskokemusten avulla myös ruumiin politiikkaa. Olemme avoimia uusille kehollisille aistiharjoite-ehdotuksille.

Harjoitteiden määrä on riippuvainen siitä, minkä ajan olemme varanneet retken kestoksi. Aistiharjoitukset perustuvat omaan kehollisuuteemme ja jokainen tuottaa harjoitetta omalla rytmillään, kehoaan kuunnellen. Harjoitteita tehdään yksin tai kaksin, samanaikaisesti muiden osallistujien kanssa. Aistiharjoitusten jälkeen jaamme yhdessä kehollisia aistikokemuksia keskustellen ryhmän jäsenten ja osallistujien kesken.

Olemme anonyymi tekijäryhmä, jonka jäsenet edustavat eri taiteenaloja ja taiteen tutkimusta. Esiinnymme taiteen ja tutkimuksen konteksteissa. Pyrimme parantamaan harjoitteiden saavutettavuutta ja laajentamaan toimintaamme yhteiskunnan muille osa-alueille. Pohdimme taiteen tekijyyden etiikkaa ja pyrimme vapauttamaan tekijyyteen liittyviä hierarkioita. Pyrimme tekemään päätöksiä kollegiaalisessa ja demokraattisessa hengessä. Tervetuloa!

Harjoittelupaikka muuttuu joka kerta. Seuraa ilmoituksia fb-sivulla --.

Retkien järjestäminen oli meille ryhmän jäsenille sen asian harjoittelua, jota halusimme opiskella, tutkia ja jakaa retkille osallistuvien kanssa, sen kaiken harjoittamista. Retkien avulla halusimme kehittää omaa toimintaamme taiteilijoina, aistimisen harjoittajina ja retkien järjestäjinä.

Ohessa on aistiretken tiivis tapahtumarunko Venetsiassa toteutetuista retkistä. Sovimme keskenämme vastaavanlaisen käsikirjoituksen aina ennen kunkin aistiretken toteutusta.

34. Retki harjoitteineen on mahdollista toteuttaa myös sisätiloissa, mutta silloin siitä jää pois luonnossa ja ulkoilmassa työskentelyn ulottuvuus.

## AISTIRETKEN KULKU VENETSIASSA, PAIKAT, REITIT JA HARJOITTEET:

**Paikka:** Giudeccan saari, Sala del Camino, vanha luostarirakennus.

**Aika:** 12.6 klo 18–21, 13.6 klo 15–18, 14.6 klo 7–10, 15.6 klo 10–12,  
16.6. klo 11–13.

- 1. Sala del Caminon sisällä:** Aloitus yhdessä. Toivotamme osallistujat tervetulleiksi retkelle. Esittelemme itsemme sanomalla etunimemme. Mainitsemme joitakin käytännön asioita. Johdatamme ihmiset ulos.
- 2. Sala del Caminon pihalla:** Harjoite, jossa kiinnitämme huomiota jalkapohjiin ja siihen, miten jalkapohja koskettaa maata. Harjoite toimii valmistautumisena kävelyyn.
- 3. Sala del Caminon pihalta kanavan vieressä jalkakäytävällä, eri rakennusten ja kanavan välillä:** Harjoite, jossa tutkimme ympäristöä kosketuksen avulla. Kävelemme ja etsimme samalla yhteyttä orgaanisiin ja epäorgaanisiin asioihin ympärillämme. Yritämme löytää erilaisia tapoja koskettaa eri kehonosilla, vaihdellen kosketuksen voimakkuutta, nopeutta ja intensiteettiä.
- 4. Pienellä aukiolla:** Harjoite, jossa ohje on esitellä itsensä kasville, puulle tai muulle orgaaniselle ja ei-inhimilliselle elolliselle, joka "kutsuu" tai kiinnostaa sinua. Mieti, miten haluat lähestyä sitä ja miten haluat esitellä itsesi sille. Kuinka haluat sen näkevän sinut.
- 5. Pienellä aukiolla:** Harjoite: Avaa aistisi. Asettaudu johonkin paikkaan vastaanottamaan paikka. Kiinnitä huomiota siihen, miten paikka paljastaa itsensä sinulle.
- 6. Venerannassa:** Encountering a Thing–Asian kohtaaminen (kolmevaiheinen harjoite):  
**Vaihe I:** Valitse yksi asia, se voi olla esimerkiksi kasvi tai rakennus, jotakin orgaanista tai ei-orgaanista. Mene sen luo, katso sitä, kosketa sitä. Jos mahdollista, aseta hiukan painoasi sen varaan. Lopuksi hengitä sen kanssa samaan rytmiin.  
**Vaihe II:** Ota pari. Näyttäkää parin kanssa toisillenne äsken, vaiheessa I, valitsemanne asiat. Vaihtakaa nyt kohdattavaa asiaa siten, että sinä kohtaat parisi valitseman asian ja parisi kohtaa sinun valitseman asian.

**Vaihe III:** Lopuksi, kertokaa parin kanssa toisillenne puhumalla, millaista oli kohdata ensin itse valittu asia ja sitten parin valitsema asia. Voit kertoa parillesi, mitä ajattelit tai koit. Kuuntele, mitä parisi kertoo sinulle.

- 7. Yhteinen loppukeskustelu:** Voit vapaasti kertoa ajatuksistasi ja kokemuksistasi retken aikana. Voit kommentoida, kysyä, antaa palautetta tai vain kuunnella muita.

## Aistiretkien hetkellisiä yhteisöjä

Retkille suunnittelemamme eri tehtävät ja harjoitteet liittyivät selkeästi aisteihin. Retkeen käytettävissä oleva aika kehysti aina retkikokonaisuutta. Pyrimme ohjeistamaan työskentelyä siten, että se mahdollisti aistien monipuolisen ja tasapuolisen huomioimisen. Retkillä kuunneltiin, katsottiin, haistettiin ja tunnusteltiin. Maistamiselle omistettu tehtävä oli harvinainen. Voi ajatella, että koska aistit ovat vahvasti kytköksissä toisiinsa, niin haistaminen ja muut aistit osittain korvaavat maistamista. Voi sanoa, että retkillä ehdottamamme harjoitteet soveltuvat kenelle tahansa. Ne eivät vaadi mitään erityisiä taitoja tai aiempaa osaamista.

Harjoitteet saivat meidät kohtaamaan, koskettamaan, kuvittelemaan, sanallistamaan, liikkumaan. Harjoitteet johtivat ajatuksiin, tuntemuksiin, sanoihin, tarinoihin, muistoihin, tekoihin, kysymyksiin, liikkeeseen. Ne johtivat jakamiseen ja hetkittäiseen yhteisyyteen. Retken lopussa käytävä keskustelu kokosi ihmiset yhteen, ihmiset, jotka eivät välttämättä tunteet toisiaan entuudestaan eivätkä ehkä koskaan muuten olisi kohdanneet.

Tässä on esimerkkejä ajatuksista, joita osallistujat toivat esiin yhteiskeskustelussa retken lopussa. Kaksi ensimmäistä tekstifragmenttia ovat retkeltä, jonka toteutimme Suomessa, suomen kielellä. Retken jälkeen istuimme sisätiloissa ja äänitin keskustelun kännykällä. Kirjoitin puhtaaksi keskustelun. Tätä artikkelia varten muokkasin tekstifragmentteja yleiskielen suuntaan poistaen esimerkiksi niinku-sanoja. Kolmas ja neljäs fragmentti ovat retkeltä, jonka toteutimme Venetsiassa,

englannin kielellä. Kävimme keskustelun venerannassa, paah-  
tavan auringon alla. Retken jälkeen kirjoitin muistiinpanoja  
tutkimuspäiväkirjaan.

*Meillä on tosi herkästi sellainen yleinen suhtautumistapa  
luontoon niin, että sinä voit ikään kuin hakea sieltä jotakin, mi-  
tä sinulla ei ole. Olemme tarvitsevia.*

*Se oli hieno kohta, kun päädyimme siihen kalliolle istumaan  
ja odottamaan. Sinä istuit siinä, ja me muut keräännyttiin sii-  
hen, ja se oli vähän kuin ... (muut innokkaina myötäilevät). Se  
oli hieno kohta se meidän yhteen tuleminen.*

*Minulla oli yksinäinen tunne pitkään (retken aikana). Sik-  
si oli niin hauskaa lopputehtävässä jakaa kokemuksia parin  
kanssa.*

*Isäni asuu lähellä aukiota. Retki on ollut merkityksellinen.  
Kerroin parilleni kokemuksistani, mutta en halunnut jakaa niitä  
kaikkien kanssa, koska se oli liian henkilökohtaista.*

Retkien loppukeskustelut antoivat paljon tietoa, ja ne myös  
muistuttivat esimerkiksi siitä, että eri ihmiset voivat kokea  
saman harjoitteen hyvin eri tavoin. Moni mainitsi, että jokin  
harjoitteista oli ollut retkellä erityisen tärkeä. Tärkeäksi koettu  
harjoite vaihteli.

Retken aikana osallistujat jakoivat muiden kanssa joskus  
hyvin henkilökohtaisia ajatuksia ja kokemuksia. Jakaminen tun-  
tui usein tärkeältä tilanteelta. Saimme oppia tuntemaan toi-  
siamme ja toistemme kokemuksia. Saimme tietoa siitä, miten  
eri ihmiset aistivat ja kokevat yhteistä julkista tilaa, muita ihmi-  
siä ja koko retkitapahtumaa, ja siitä, miten he kertovat koke-  
muksistaan ja jakavat niitä. Jakaminen oli toimintaa koskevaa  
reflektiota, josta esimerkiksi Donald A. Schön on kirjoittanut  
(Schön 1995, 55). Ajattelimme ääneen sitä, mitä olimme juuri  
tehneet.

## Miksi tutkia retkeilyä kaupunkitilassa

Työni kaupunkitilassa on herkästyne aistejani ja havainnoin-  
tiani. Tunnen aiempaa voimakkaammin kuuluvani ympäris-  
töön yhden lajin edustajana. Työ kaupunkitilassa on avartanut  
ymmärrystäni taiteen mahdollisuuksista asettua dialogiin, ja  
samalla se on tarjonnut keinoja nähdä dialogin ”taakse”. Se  
antaa syytä jatkaa tutkimusta.

Toiminta aistiretkien parissa on antanut meille ryhmänä  
kimmokkeen pohtia kaupunkia, sen historiaa, nykyisyyttä ja  
tulevaisuutta. Se on saanut meidät pohtimaan, miten kaupunki  
mahdollistaa asukkaitensa elämän tai estää sitä. Olemme voi-  
neet havainnoida kaupunkitiloja ja sitä, kuka niissä saa tilaa ja  
kuka jää osattomaksi. Olemme voineet tarkastella kriittisesti  
kaupungin järjestystä ja rakennetta. Yhteiskunta, kuten orga-  
nisaatiot, joissa toimimme, ja ryhmät ja kollektiivit, joita muo-  
dostamme, ovat systeemisiä kokonaisuuksia. Systeemit puoles-  
taan ovat ihmisten keksimiä ja ylläpitämiä. (Ks. esim. Cooren  
2010, 160–165.) Systeemiseltä kannalta katsoen toimintamme  
RP#3:ssa tapahtui läpeensä erilaisten vallan ja hierarkioiden  
aikaansaannosten sisällä. Vallan ja hierarkioiden aikaansaan-  
noksia ovat ne kaikki sisäkkäiset ja limittäiset ryhmät ja ken-  
tät, joissa työskentelyimme tapahtui: Taideyliopisto ja sen eri  
akatemit, muut yliopistot, taidemaailma, tutkimusmaailma,  
Research Pavilion -projekti, Disruptive Processes -ryhmä ja  
myös Ajauksia-työryhmä, samoin kaupunkiympäristöt, joissa  
toimimme, ja koko yhteiskunta. Me taiteilijoina toimimme, työ-  
skentelimme ja teimme havaintoja näissä systeemeissä. Tämä  
kaikki jää myöhemmän tutkimisen varaan.<sup>35</sup>

Aistiretki on kaupunkitilan kartoittamista mikro- ja mak-  
rotasolla. Mikrotasolla tutkin, kun esimerkiksi kävelen tietyn  
lähiön kalliorinteessä ja kosketan siellä puun oksaa tai puolukan  
lehteä. Taiteilija-tutkija Markus Tuormaa luonnehtii metsässä  
kulkemistaan sanomalla, että kulkeminen piirtää kokemuksel-  
lista tai pikemminkin tuntemuksellista karttaa (Tuormaa 2018).  
Makrotasolla tutkin, kun esimerkiksi vierailen kaupungin eri  
alueilla ja saan tuntumaa, joka antaa minulle kokonaiskuvia ja  
yleistä ymmärrystä kaupungista eri alueineen.

<sup>35</sup> Esimerkki systeemiteo-  
rian hyödyntämisestä  
taidekontekstissa on teat-  
terin tutkija Janne Tap-  
perin teatteritieteen alan  
väitöstutkimus (Tapper  
2012), jonka kohteena oli  
teatteriohjaaja Jouko Tur-  
kan Teatterikorkeakoulun  
kauden yhteiskunnallinen  
kontekstuaalisuus vuosina  
1982–1985. Tapper tukeu-  
tui systeemi- ja kaaos-  
teorian malleihin ja tutki  
teatterin laajenemista  
tapahtumaksi sosiaali-  
sessa tilassa mediainfor-  
maation aistiavaruudessa.

Retki kunnioittaa muita ihmisiä ja ympäristöä ja on lähtökohtaisesti avoin toisen kohtaamiselle. Retkellä etsitään kommunikointitapoja ja luodaan tilaa kohtaamiselle. Sen tuloksena syntyy kokemustietoa ja tutkimustietoa. Retki toimii ihmisten ja ympäristöjen tasapainon hyväksi, ilman šokeeraamista, konfliktien rakentamista, speksaakkelia. Retki tähtää siihen, että voimme käyttää aistejamme havaintojen tekoon ja juurtua ja maadoittua ympäristöihimme sen sijaan, että ajautuisimme juurettomiksi ja irrallisiksi luonnosta ja ympäristöistä.<sup>36</sup>

Aistiretki toteutetaan niillä resursseilla, mitä jo on olemassa. Se ei vaadi taloudellista panostusta tai materiaalihankintoja. Retki tähtää nimenomaan havaitsemaan ne resurssit, mitä jo on. Tässä aistiretki lähenee situationistien ajattelua. Marko Pyhtilän (2005, 31) mukaan situationistit eivät hahmotelleet toiminnassaan tulevaisuuden utopioita siitä, miten maailma pitäisi järjestää, vaan ryhmä oli sitä mieltä, että kaikki utopiaan tarvittava oli jo olemassa.<sup>37</sup>

Yksittäinen retki on paikallinen, muttei ainoastaan sitä. Kuten kommunikaation tutkija François Cooren sanoo, ihmisten välinen vuorovaikutustilanne on aina tavallaan jonkin asian sijoiltaan menoa ja siksi tilanteet eivät myöskään ole vain paikallisia (Cooren 2010, 2–3). Tilanteissa puhuvat hyvin monet tilanteen ulkopuoliset asiat, kuten ihmisten kasvatus, koulutus, kulttuuri ja kokemukset, ja siten tilanne ei ole koskaan vain paikalla olevien ihmisten läsnäoloa. Läsnä oleviksi tulevat monet asiat, tarkoituksella tai ilman tarkoitusta. (Sama.)<sup>38</sup> Näin retkellä kohdataan myös valta- ja hierarkia-asetelmia. Retken aikana on mahdollista luopua niistä tilapäisesti. Luopumista on myös mahdollista käsitellä retkeen sisältyvässä keskustelussa.

Retket olivat meille keino tutkia ja opiskella luontoa, ympäristöä, itseämme. Retket olivat meille keino kokoontua ja tavata toisiamme ja muita ihmisiä ja jakaa tietoa ja kokemuksia. Saimme kokea aina uusia hetkellisiä yhteisöjä. Retket olivat meille tapa tehdä harjoitteita yhä uudelleen ja siten uusintaa itseämme ja olemassaoloamme ja suhdettamme luontoon ja ympäristöön.

Työskentely aistiretkien parissa oli meille työryhmän jäsenille myös eettisyyden, poliittisuuden ja ekologisuuden

puntaroimista, yhdessä ja erikseen. Retkien toteuttaminen oli niihin globaaleihin haasteisiin vastaamista, joita tämä aika, monenlaisine kamppailuineen, asettaa taiteelle ja taiteilijoille. Toiminta jatkuu tahoillamme kirjoittamisena ja kokemusten hyödyntämisenä eri tavoin taiteellisessa työssä ja tutkimuksessa.

### Taiteelliselle dialogille avautuva hetkellinen yhteisö

Toiminnan tarkastelu taiteellisena dialogina mahdollistaa dialogin inhimillisten ja ei-inhimillisten osapuolten pohtimisen. Dialogin ei-inhimillisiä osapuolia ovat luonto ja ympäristö ja ympäristöjen erilaiset yksityiskohdat kuten, puut, kasvit, eläimet ja rakennelmat. Ne ovat sitä eri tavoin. Ne saavat meidät avaamaan aistimme niille. Ne herättävät meissä tunteita. Ne tarjoavat meille erilaisia tapoja toimia ja käyttäytyä. Ne antavat meille tietoa. Myös retki itsessään voi olla dialogin osapuoli, kun retkien maailma ja retkien synnyttämä ymmärrys tuntuvat, vaikuttavat ja kaikuvat muussakin toiminnassamme retkien ulkopuolella, erilaisissa kohtaamistilanteissa.

Minulle aistiretki on esitys ja taiteellisen tapahtumisen tilanne. Se on esitys, jossa retken vetäjät, retkelle osallistujat ja kaupunkiympäristö muodostavat keskenään ajassa ja tilassa liikkuvan tapahtumasarjan. Etenemisreitti ja sen varrella annettavat harjoitteet ovat meille vetäjille tiedossa, mutta tapahtumia reitin kulkemisen aikana emme tiedä etukäteen. Ne ovat riippuvaisia esimerkiksi vetäjistä, osallistujista, säästä, lämpötilasta, vuodenajasta, kellonajasta, valon määrästä, aurin gon suunnasta, äänimaailmasta sekä ympäristöstä ja vastaan tulevista ihmisistä, eläimistä ja kulkuneuvoista. Nämä retken eri osapuolet ja retkeen vaikuttavat tekijät voivat tulla osallisiksi dialogisesta kohtaamisesta, josta puhun taiteellisena dialogina.

Dialogin kesto voi vaihdella silmänräpäyksestä koko elämän pituiseen kohtaavaan asenteseen. Aistiretket ovat myös yhteisötaiteen teoreetikkoa Grant Kesteriä lainaten dialogista estetiikkaa (Kester 2010; 2004). Kun taiteellinen dialogi on kohtaamista, niin dialoginen estetiikka on laajempi

36. Esimerkkejä luontoon asettumisesta ja kotiutumisesta Laininen 2018.

37. Myös Turun yliopiston POLIMA-hankkeen (Poliittinen mielikuvitus ja vaihtoehtoiset tulevaisuudet) tutkijat Suvi Salmenniemi, Pilvi Porkola, Salome Tuomaala-Özdemir, Inna Perheentupa ja Hanna Ylöstalo tutkivat arkipäivän utopioita sekä pyrkimyksiä kohti vaihtoehtoisia yhteiskuntamuodostelmia ja kestäväää tulevaisuutta.

38. Samansuuntaisesta puhuu myös filosofi Gilles Deleuze keskustelussaan Claire Parnetin kanssa (2002) sanomalla, että filosofia on moninaisuuksien teoriaa, joka on rakentunut aktuaalisen ja virtuaalisen elementeistä. Jokainen aktuaalinen on ympäröity virtuaalisilla kuvilla. Samoin on havaintojen laita: aktuaalista havaintoa ympäröivät virtuaaliset kuvat. (Deleuze & Parnet 2002, 148–152.)

taiteellisen toiminnan viitekehys ja esteettisen ajattelun tyyli. Dialoginen estetiikka on myös tapa, jolla taidetta määritellään ja luokitellaan.

Kun asetun dialogiin, asetun suhteeseen toisen kanssa. Dialogisen suhteen ei ihmisten kesken tarvitse tarkoittaa ryhmän muodostamista toisten kanssa. Hetkellinen yhteisö toimii samoin kuin dialogi. Kyky dialogiin edellyttää halukkuutta kääntyä toisen puoleen, halukkuutta kuunnella, vaikuttua, vaikuttaa, lisätä ymmärrystä. Dialogin kestoa ja jatkuvuutta ei voi etukäteen tietää eikä määrätä, ei myöskään sitä, mihin dialogi johtaa. Siinä mielessä dialogi muistuttaa taiteellista prosessia. Kumpikaan ei voi asettaa päämäärää, jota kohti työskennellään. On selvää, että me ihmiset tarvitsemme tahtoa ja taitoa kääntyä toisen puoleen ja käydä vuoropuhelua. Aivan samoin tarvitsemme kykyä muodostaa hetkellisiä yhteisöjä, joita muodostamaan voi tulla keitä tahansa. Tässä tulee esiin Ajauksia-ryhmän eräs periaate: tasa-arvo. Aistiretki oli toteutuessaan hetkellinen yhteisö, joka oli potentiaalisesti avoin kenelle tahansa osallistujalle. Retki teki tilaa osallistujien tasa-arvoiselle kohtaamiselle.<sup>39</sup> Kuten työryhmän jäsen, kollegani, tätä artikkelitekstiä kommentoidessaan sanoi:

*Minulle tulee myös vahvasti ajatus siitä, että aistiretket itessään olivat ja ovat tuota dialogisuuden praktiikkaa. Ne harjoitukset, joita loimme, kokeilimme, jaoimme, hioimme, muuntelimme.*

Hetkellisyydessään ja yllätyksellisyydessään dialogi ja hetkellinen yhteisö rinnastuvat toisiinsa. Dialogisesta kohtaamisesta syntyy yhteisö, joka on olemassa sen ajan kuin dialogia kestää. Tasa-arvoisuus syntyy osaltaan siitä, että jokaisen tapa osallistua on oikea. Retkillä emme opettaneet emmekä näyttäneet mallia esimerkiksi siitä, millainen on oikea tapa havainnoida. Kester käyttää joidenkin taiteilijoiden työn kohdalla käsitettä *ortopedinen*. Sillä hän viittaa sellaiseen estetiikkaan, joka pitää katsojaa jollakin tavoin jo alun perin kieroona kasvaneena olentona, jonka havaitsemisen tapaa tulee korjata. (Kester 2010, 45.)

Meille ajatus oli täysin vieras. Me retken suunnittelijat ja toteuttajat halusimme vaalia avoimuutta ja ennalta määrittelemättömyyttä. Sen sijaan, että olisimme toimineet paremmin tietävinä, toimimme tarkoituksella esiin myös omaa keskeneräisyyttämme. Tämä tapahtui väistämättä, kun siirryimme oppaan roolista osallistujaksi, kohtaamaan toisen osallistujan. Tämä tapahtui myös siinä, kun kävimme jokaisen retken kohdalla jatkuvaa tunnustelua, neuvottelua ja tasapainon hakemista ennalta suunnittelun ja suunnittelemattomuuden välillä.

### Jäljelle jäävää tutkittavaa

Osallistumisemme RP#3-projektiin oli hyvin monisyinen prosessi, josta aiheen rajaaminen julkaistavaksi kirjoitukseksi oli haasteellista. Tätä artikkelia kirjoittaessani kuljetin mukana loppumetreille saakka aiheita, joista oli lopulta luovuttava. Ne jäivät odottamaan myöhempiä tutkimuksia. Aiheet liittyivät esimerkiksi taiteilijoiden ja taiteilija-tutkijoiden keskinäiseen yhteistyöhön ja tutkimusetiikan huomioimiseen sellaisessa yhteistyössä, taiteilijatyöryhmän sisäiseen ryhmädynamiikkaan, monitaiteiseen ja taiteidenväliseen yhteistyöhön ja niiden haasteisiin, taiteen vapautteen sekä erilaisten taidekäsitteiden, koulutustaustojen, työtaustojen ja uravaiheiden merkitykseen yhteistyössä. Tämä kaikki osoittaa, että RP#3:een osallistuminen ja sen myötä avautunut tutkimusprosessi oli tärkeä.

Tämän artikkelin kirjoittaminen nosti esiin uusia kysymyksiä ja tutkimusaiheita. Yhdessä taiteilijoiden kesken syntyvää taidetta ja sen reuna-aitoja koskeva tutkimus lähes puuttuu. Se on mielestäni outoa, koska yhteiskunnassa arvostetaan yhteistyötä, ryhmätyötaitoja ja yhteishankkeita. Myöskään sitä, mitkä ovat edellytykset taiteelliselle yhteistyölle, ei ole riittävästi tutkittu. Tietoa on, mutta se on hajallaan yksittäisissä artikkeleissa ja opinnäytteissä. Esittävän taiteen alan opinnäytteissä kuvataan yhteistyöprosesseja, mutta rajatusta näkökulmasta ja aina yksittäisen tapauksen avulla. Puuttuu lähes kokonaan tutkimustietoa siitä, miten eri taiteenaloja edustavat taiteilijat esimerkiksi löytävät yhteisen kiinnostuksen kohteen ja ryhtyvät

39. Tämän perusteella voi sanoa, että retkien toteuttaminen vastasi *Arts-Equal*-tutkimushankkeen (2015–2021) tavoitteeseen tutkia, kuinka taide julkisena palveluna voi lisätä yhteiskunnallista tasa-arvoa ja hyvinvointia.

yhteistyöhön, mihin he kiinnittävät huomiota, millaisin työkaluin kukin työskentelee, mihin sellainen yhteistyö vie ja miten se laajentaa kunkin ammatillista kompetenssia.

Edellä kuvaamani kysymys on hiertänyt mielessäni pitkään, koska olen itse toiminut kahdella eri taiteenalalla ja olen työskennellyt useissa monitaiteisissa ja taiteidenvälisissä projekteissa. Sellaisissa projekteissa tarvitaan mielestäni syvällistä ja kokoavaa tietoa eri taiteenalojen eroavaisuuksista. Esittävä taide syntyy ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa, ruumiillisina käytäntöinä. Siksi on oleellista, että taiteellisessa prosessissa tapahtuva ihmisten välinen vuorovaikutus otetaan tutkimuksen fokukseen. Sellainen tieto hyödyttää nykyisin yhä yleisempää taiteilijoiden ja tutkijoiden yhteistyötä, sillä se liittyy esimerkiksi taiteilijakoulutukseen, projektirahoitukseen ja taideaktivismiin.

Yhteisten työtapojen kehittämistä ovat tutkineet teatterilavastajat Laura Gröndahl ja Liisa Ikonen. Gröndahl tarkasteli teoreettisessa artikkelissaan kosketusta ja taiteellista ryhmätyötä (Gröndahl 2014). Ikonen tutkimusasetelmassa teatteriproduktion taiteellinen tiimi, ohjaaja, lavastaja ja puvustaja toteuttivat produktionsa dialogisesti etsien uudenlaisia työtapoja (Ikonen 2006). Ajauksia-ryhmän kohdalla tutkimukseni lähtöasetelma oli Ikonen asetelmaa avoimempi, koska omalla kohdallani työryhmän jäsenillä oli lähtökohtaisesti samankaltaiset tehtäväroolit ja työryhmän työ ei määrittynyt valmiiksi minkään taiteenalan mukaan, vaan se monitaiteisuudessaan ja taiteidenvälisyydessään kävi dialogia myös eri taiteenalojen välillä. Eri asia on, kuinka paljon ja millä tavoin ryhmässä kunkin omaksumat ajatus- ja toimintatavat ohjaavat, tiedostamattomastikin, eri jäsenten yhteistyötä. Kysymys kohdistuu taiteilijakoulutukseen.<sup>40</sup> On tärkeää tutkia esimerkiksi haastatteluiden avulla, miten eri alojen ja eri instituutioiden traditiot ja konventiot vaikuttavat yksittäisten taiteilijoiden toiminnassa ja miten jokin tietty koulutus muokkaa opiskelijan ihmiskuvaa ja maailmankuvaa.

Päätän artikkelini eräänlaiseen mahdottomuuden kuvaukseen. Yritin kirjoittaa aiheesta, jonka koin kaikkein tärkeimmäksi siinä vaiheessa, kun aloitin tämän artikkelin kirjoittamisen.

Koin tärkeimmäksi tehtäväkseni kiinnittää huomio monitaiteeseen ja taiteidenväliseen, eri aloilta tulevien taiteilijoiden ja taiteilija-tutkijoiden väliseen yhteistyöhön. Tarkoitukseni oli pohtia, mitä merkitystä on sillä, että yhteistyöhön ryhtyvät taiteilijat tulevat eri taiteenaloilta, erilaisin kulttuurisin ja koulutuksellisin taustoin sekä erilaisin tarkoituksin ja päämäärin. Tarkoitukseni oli samalla kiinnittää huomiota siihen, mitä merkitystä on sillä, että taiteilijaryhmässä toiset ovat taiteilija-tutkijoita ja toiset taiteilijoita ja että taiteilija-tutkijat ovat eri uravaiheissa, yksi valmistelee väitöskirjaa ja toinen on väitellyt vuosia sitten. Me ryhmän jäsenet toimimme yhdessä mutta kukin tavallaan omanlaisissaan kehyksissä. Kunkin kehys vei eri suuntiin ja asetti erilaisia kannusteita ja pidäkkeitä. Mielessäni oli kaksi syytä tälle aiheelle: Ensiksikin halusin edistää tietoisuutta yhteistyön haasteista ja mahdollisuuksista ja ruokkia omaa kehittymistäni taiteilijana ja tutkijana ja samalla antaa muillekin eväitä kehittymiselle. Toiseksi halusin problematisoida ihannoitua ja tavoiteltua yhteistyön saavuttamisen päämäärää (ks. Gröndahl 2014, 89–90). Taiteessa yhteistyö voi rinnastua dialogiin. Dialogia ei voi ottaa päämääräksi, se on jotakin, jota syntyy, jos on syntyäkseen, se ei synny määräämällä. Näin voi olla yhteistyön kohdalla myös taiteessa: hedelmällistä yhteistyötä syntyy, jos on syntyäkseen. RP#3 asetti kaikille mukaan valituille yhteisen tavoitteen saada aikaan yhteistyötä. DP-ryhmämme oli helppo täyttää tuo tavoite, koska hakemuksessa muotoiltu toimintasuunnitelma sisälsi valmiiksi kohdan viiden osaprojektin keskinäisestä yhteistyöstä ja yhteistyöstä valmiiksi olemassa olleiden kontaktien ja verkostojen kanssa. Sen sijaan DP:n yhteistyötä muiden ryhmien kanssa syntyi vain vähän tai ei ollenkaan. Samoin oli tilanne muiden ryhmien kohdalla: niiden välillä syntyi vain vähän yhteistyötä. Lähes kaikki keskittyivät työskentelemään sen suunnitelman toteuttamiseksi, jonka olivat hakemukseen ennalta määritelleet. Arvaan, että kykenemättömyys yhteistyöhön johtui osittain taloudellisten ja ajallisten resurssien puutteesta ja niiden epätasaisesta jakautumisesta sekä ryhmien keskenään erilaisista kokoonpanoista ja toiminta-ajatuksista. Kenties oli myös solidaarisuuden puutetta.

40. Ajauksia-ryhmän jäsenet kommentoivat tekstini kohtaa seuraavasti: ”Laaja aihe, joka avaa kysymyksen moneen suuntaan. Resurssihin, joita jotkut saavat ja jotkut eivät. Ketkä yleensä saavat koulutusta? Mitkä ovat perheen resurssit, kulttuurinen tausta ja mitä koulutuksen jälkeen tapahtuu? Äärimmäisen kiinnostavaa.” Toinen kommentti: ”Jos tätä lähtisi purkamaan, niin huomioisin myös eri kontekstit, eri taiteilijoiden työhistoriat, mitä kaikkea muuta lähtee mukaan koulutuksen jälkeen ja työvuosien/vuosikymmenten aikana.”

Yhteistyötä ei mitään ilmeisimmin syntynyt odotetulla tavalla, ja ehkäpä siksi projektin yhteinen teema muuttui yhteistyöstä ekologisuuteen. Ekologisuus oli teema, johon kaikkien kehkeytyksessä ollut työ jollakin tavalla istui.

Ajauksia-ryhmään kohdistui eri suunnista tulevia toiveita, odotuksia ja velvoitteita. Halusin kirjoittaa tilanteestamme, omasta näkökulmastani, ja kuvata sitä kattavasti, mutta se osoittautui mahdottomaksi. Joka kirjoituskerralla esiin nousi uusia aiheita, jotka vaativat käsittelyä. Teksti muuttui ja muokkaantui useaan kertaan ja alkuperäinen aikomus hautautui itseltäni näkymättömiin. Tutkimiseen liittyvä kirjoittaminen on minulle yleensä mieluisaa ja uppoudun mielelläni kirjoittamisen syövereihin. Nyt aiemmat kirjoittamisen kokemukseni eivät toimineetkaan oppaana. Laatimani tutkimusasetelma ei toiminut. Se tuntui kuin katoavan aina kirjoittaessa. Esiin tulleet uudet aiheet kuin raivasivat itsensä esille ja pyyhkivät luomani asetelman pois näkyvistä. Kirjoittamisen mahdottomuus ilmentää myös taiteen luonnetta: se ei tyhjenny kuvaamiseen tai selostamiseen. Tutkimustyössä se ei kuitenkaan kelpaa selitykseksi. Tutkimuskysymykseni oli, miten tutkimus vaikuttaa institutionaalisissa kehyksissä toimivan taiteilijatyöryhmän toimintaan. Pirkimykseni päästä kirjoittamisessani taiteellisen toiminnan tasolta taiteellisesta työskentelystä kirjoittamiseen johti minut sen kaltaiseen määrittelemättömyyteen, jota aiemmin tässä artikkelissa teoretisoin taiteellisena työskentelynä.

Aiheutin tempoilua myös Ajauksia-ryhmälle, kun toin omat tutkimusajatukseni eksplikoidusti mukaan toimintaan. Me ryhmänä etsimme keinoja toimia ja työskennellä eri suunnilta tulevien vaatimusten ristipaineessa. Kunnioitimme ryhmässä toisiamme ja toistemme erilaisuutta. Ryhmämme saattoi siksikin pysyä olemassa. Jään pohtimaan, mitä tällaisesta holtittomuudesta ja keskeneräisyydestä pitäisi ajatella. Tuntuu tärkeältä ainakin hyväksyä se.

*Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston Tasa-arvoinen yhteiskunta -ohjelmasta rahoitettua ArtsEqual-hanketta (hankenumero 314223/2017).*

## LÄHTEET

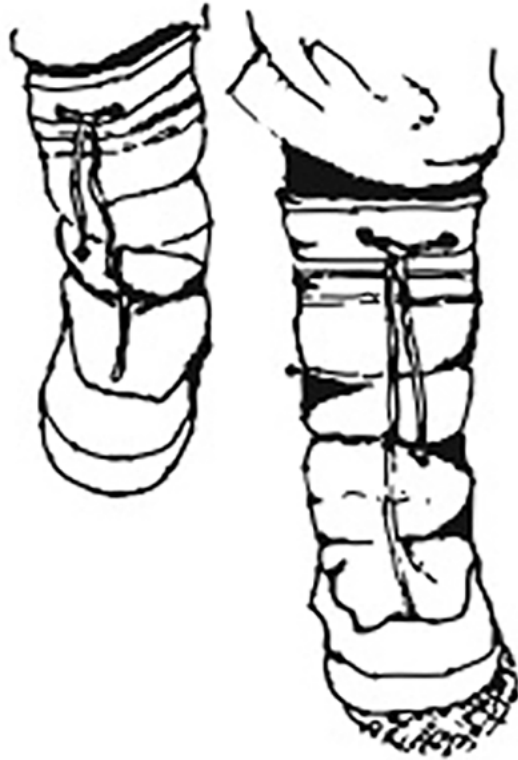
- Ajauksia Artist Group. 2020. "Sensory Experiences—A Perceiving, Encountering and Articulating Body in Urban Space." Teoksessa *The Artistic Research Performs and Transforms: Bridging Practices, Contexts, Traditions and Futures. CARPA 6 Conference publication on artistic research*. Helsinki: University of the Arts Helsinki & Kiasma. Haettu 30.6.2021. <https://nivel.teak.fi/carpa6/ajauksia-artist-group-sensory-experiences-an-articulating-encountering-and-perceiving-body-in-urban-space/>
- Alaimo, Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Arendt, Hannah. 2017. *Vita Activa—Ihmisenä olemisen ehdot*. Suom. Eeva Heikkinen, Päivi Helminen, Anu Keskinen, Tommi Ketonen, Juha Koivisto, Hanna Liikala, Riitta Oittinen, Maini Pekkarinen, Tiina Tuominen, Tiina Viinikainen, Natasha Vilokkinen ja Eija Virtanen. Tampere: Vastapaino.
- Arlander, Annette. 2012. *Performing Landscape—Notes on Site-Specific Work and Artistic Research (Texts 2001–2011)*. Helsinki: Theatre Academy Helsinki, Performing Arts Research Centre.
- Austin, John. 1962. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bahtin, Mihail. 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.
- Buber, Martin. 1999. *Minä ja sinä*. Suom. Jukka Pietilä. Helsinki: WSOY.
- Cooren, François. 2010. *Action and Agency in Dialogue: Passion, Incarnation and Ventriloquism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Deleuze, Gilles & Parnet, Claire. 2002. *Dialogues II*. Käänt. Barbara Habberjam, Eliot Ross Albert ja Hugh Tomlinson. Lontoo & New York: Continuum.
- Gröndahl, Laura. 2014. "Lavastus kohtaamisina ja kosketuksena." Teoksessa *Kosketuksen figureja*, toim. Mika Elo, 72–91. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Heikkinen, Hannu L. T. 2018. "Toimintatutkimus: Kun käytäntö ja tutkimus kohtaavat." Teoksessa *Ikkunoita tutkimusmetodeihin I. Metodin valinta ja aineistonkeruu: virikkeitä aloittelevalle tutkijalle*, toim. Raine Valli, 215–230. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Ikonen, Liisa. 2006. *Dialogista skenografiaa. Vaihtoehtoisen työprosessin fenomenologista tulkintaa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Kaitavuori, Kaija. 2018. *The Participator in Contemporary Art. Art and Social Relationships*. Lontoo & New York: I. B. Tauris.
- Kantonen, Lea. 2010. "Yhteisötaiteen estetiikkaa ja menetelmiä; yhteistyötä, vuoropuhelua, palvelua ja provokaatiota." Teoksessa *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonmaisesta taiteesta*, toim. Lea Kantonen, 74–84. Helsinki: Kuvataideakatemia.

- Kester, Grant. 2010. "Dialoginen estetiikka." Teoksessa *Ankaraa ja myötuntoista kuuntelua. Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*, toim. Lea Kantonen, 39–71. Suom. Lea Kantonen. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Kester, Grant. 2004. *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles & Lontoo: University of California Press.
- Kielitoimiston sanakirja*. 2021. Päivitettävä verkkosanakirja. Helsinki: Kotimaisten kielten keskus. Haettu 17.6.2021. <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/>
- Kirkkopelto, Esa. 2012. "Inventiot ja interventiot." *Synteesi* 2012(3): 89–103.
- Kokkonen, Tuija. 2017. *Esityksen mahdollinen luonto: suhde ei-inhimilliseen esitystapahtumassa keston ja potentiaalisuuden näkökulmasta*. Acta Scenica 48. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Esittävien taiteiden tutkimuskeskus. Haettu 30.6.2021. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-7218-01-3>
- Kwon, Miwon. 2004. *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA & Lontoo: The MIT Press.
- Laininen, Henna, toim. 2018. *Taiteen metsittymisestä—Harjoitteita jälkifossiliisiin oloihin*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia. Haettu 30.6.2021. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-7131-49-7>
- Martin, Mari. 2020. "Sensory Excursion as a Site of Encounter." *Ruukku #14. Publication in artistic research*. Haettu 30.6.2021. <http://ruukku-journal.fi/en/issues/14>
- Martin, Mari. 2017. "Dialogissa kaupunkiympäristön kanssa." Teoksessa *Tekijä—teos, esitys ja yhteiskunta*, toim. Annette Arlander, Laura Gröndahl ja Marja Silde. Näyttämö ja tutkimus 6. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura ry. Haettu 30.6.2021. <http://teats.fi/tekija-teos-esitys-ja-yhteiskunta>
- Martin, Mari. 2014. *Minän esitys. Ohjaajan pohdintaa oman, yksityisen päiväkirjakatkelman työstämisestä näyttämölle*. Acta Scenica 35. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, Esittävien taiteiden tutkimuskeskus. Haettu 30.6.2021. <http://hdl.handle.net/10138/41965>
- Pearson, Mike. 2010. *Site-Specific Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Porkola, Pilvi. 2015. "Esityksellä tutkiminen—esitystutkimuksen ja taiteellisen tutkimuksen yhtymäkohtia." Teoksessa *Esitystutkimus*, toim. Annette Arlander, Helena Erkkilä, Taina Riikonen ja Helena Saarikoski. Helsinki: Partuuna.
- Pyhtilä, Marko. 2005. *Kansainväliset situationistit. Speaktaakkelin kritiikki*. Helsinki: Like.
- Rouhiainen, Leena. 2008. "Artistic Research and Collaboration". *Nordic Theatre Studies* 2008(20): 51–60.
- Schön, Donald A. 1995. *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. Aldershot: Arena.
- Tapper, Janne. 2012. *Jouko Turkan Teatterikorkeakoulun kauden yhteiskunnallinen kontekstuaalisuus vuosina 1982—1985*. Teatteritieteen väitöskirja, Helsingin yliopisto. Helsinki: Unigrafia. Haettu 30.6.2021. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-93-0117-1>
- Tieteellisten seurain valtuuskunta. 2020. *Avoimen tieteen ja tutkimuksen julkistus 2020–2025*. Vastuullisen tieteen julkaisusarja 1:2020. Helsinki: Tiedonjulkistamisen neuvottelukunta ja Tieteellisten seurain valtuuskunta. Haettu 27.6.2021. <https://doi.org/10.23847/isbn.9789525995237>
- Todd, Zoe. 2014. "An Indigenous Feminist's Take on the Ontological Turn: 'ontology' is just another word for colonialism." *speculative fsh-ctions (Dr. Zoe Todd)* -blogi. Haettu 17.6.2021. <https://zoestodd.com/2014/10/24/an-indigenous-feminists-take-on-the-ontological-turn-ontology-is-just-another-word-for-colonialism/>
- Tuormaa, Markus. 2018. "Ansavirsuissa sammalikkoon." Teoksessa *Taiteen metsittymisestä—Harjoitteita jälkifossiliisiin oloihin*, toim. Henna Laininen, 102–135. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia. Haettu 30.6.2021. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-7131-49-7>



Minna Heikinaho

## TAITEEN VAIKUTUKSISTA VOIKO KEHOLLINEN TAIDEKOKEMUS PYSÄYTTÄÄ KAUPUNKITILAN (KULUTTAJA-)KOKIJAN?¹



Kirjoitan suhteessa aiempaan yhteisötaiteelliseen toimintaani—teoksiini *Ilmainen Aamiainen* ja *Push Firma Beige*<sup>2</sup>—ja omaan taiteelliseen tutkimukseeni. *Ilmainen Aamiainen* (1994) aktivoi Helsingin Kallion kaupunginosan asukkaita sekä keskusteluun että kohtaamiseen kahvipöydän äärellä ja *Push Firma Beige* (1999–2001) yhteisölliseen toimintaan ja yhdessä tekemiseen. Toimintaan osallistuivat niin Kallion alueen asukkaat kuin paikalliset instituutiotkin.

Tutkimukseni taiteellinen osa sisältää kaksi erillistä produktiokokonaisuutta: *Saa sanoa* (2008–2013) ja *Ruumiillisia harjoitteita* (2011–), joista ensimmäistä kutsun triptyykiksi (*Saa sanoa*, *Sanonko*, *Saatan sanoa*) ja jälkimmäistä triologiaksi (*Paikkaruumis*, *Paikan paikantuminen* ja *Paikkayhteisö*). Triptyykki toteutui galleria- ja museotiloissa ja triologia kaupunkitilassa. Laajuutensa, monitahoisuutensa ja eriytyneen toistettavuutensa vuoksi kutsun näitä kahta produktiokokonaisuutta tuotannoiksi. *Sanonko*-näyttelyn<sup>3</sup> (Sanonko-tuotanto, 2009) kohdalla henkilökohtaiseen tekijänimeeni perustuva teoksen nimeäminen muuttui.

Taiteellinen toimintani ja sen ohessa kulkeva teoria ovat taiteellisen tutkimukseni lähtökohdat. Kutsun opinnäytetyöhöni liittyviä artikkeleita esityksiksi, joissa pyrin luomaan teoreetikoiden (ajattelijoiden), taiteilijakollegoiden ja oman tutkija-taiteilijuuteni välille yhdenvertaisuutta. Esityksellinen rakenne on yritys purkaa taiteellisen tutkimuksen ja teorian välistä epätasapainoa. Tekijyyden nimeämiskokeilut kyseenalaistavat taiteilijan tekijänimeen liittyviä tottumuksia ja tuotteistamispaiteita.

1. Tässä syvennän vuonna 2019 julkaistussa artikkelissa ”Voiko taidekokemus pysäyttää kaupunkitilan kuluttaja-kokijan?” (2019) esille ottamiani kysymyksiä läsnäolosta, osallistumisesta, taiteen paikasta ja nyt myös sen vaikutuksista kaupunkitilassa.

2. *Ilmainen Aamiainen*, Hämeentie 6, Helsinki (Heikinaho, 1994) ja *Push Firma Beige*, Helsinginkatu 23, Helsinki (Heikinaho, 1996–2001) olivat paikasta käsin syntyviä pitkäkestoisia ja toiminnallisia (keskustelu)teoksia (Lecklin 2018, 97-98, sulut MH).

3. Tekijänimen sijasta kokeilin teoksen tekijyyden nimeämistä sen sisältöön tai toimintaan viittaavilla merkityksillä esimerkiksi Ruumiillisia harjoitteita -tuotanto (2011–). Jätin ensin oman henkilötekijänimeni pois ja myöhemmin testasin muiden esiintyjien suostumuksella heidän nimeämistään esimerkiksi etunimillä (*Saatan sanoa* -näyttely, 2013).

*Saa sanoa* -näyttelyn (2008) julisteesta piirretty logo, joka kuvaa kaupunkiretkien toiminnallista luonnetta. Piirros: Niklas Pedersen.

Tämän esityksen kertojaminen ääni kuuluu esityksen taiteilija-tutkijalle eli minulle. Käsikirjoituksen esiintyjä-, osallistuja- ja kuluttaja-kokija ovat taideteoksen, -esityksen osallistujia. Tässä artikkelissa<sup>4</sup> osallistuja-kokija muuttuu kuluttaja-kokijaksi.

Taiteellinen tutkimukseni<sup>5</sup> lähti liikkeelle yhteisötaiteellisesta toiminnastani (1994–2001). Yhteisölliselle ja sosiaalisesti sidonnaiselle taiteelle on luonteenomaista ihmisten välinen yhdessä tekeminen, keskinäinen kanssakäyminen ja yhteinen sopiminen. Se on toiseuden ja samuuden kohtaamista, kesken-eräisyyden ja vaillinaisuuden hyväksymistä osaksi elämäämme ja aikaamme—prosessia, jota emme voi hallita, joka on jatkuvassa liikkeessä ja jonka mukana me muutamme. Yhteisöllisissä prosesseissa keskinäinen kanssakäyminen ja altistuminen vieraille asioille—ylipäänsä tuntemattomalle—muuttaa meitä ja samalla me muutamme meille vierasta ja tuntematonta toista.

Kehollisuuden merkitys liittyy niin ihmisen sosiaaliseen toimintaan kuin siihenkin, miten aistimme ja tulkitsemme ympärillämme olevia asioita, tilanteita ja koemme taidetta.

Ihminen on systeeminen toimija ja osa järjestelmää, johon hän syntyy ja jossa hän toimii. Keskinäiset suhteemme vaikuttavat siihen, mihin yhdessä tekeminen johtaa. Tämän esityksen aikana yritän hahmottaa sitä, millaisen keskinäisen suhteen taide, talous ja kaupunkitila muodostavat. Miten me taiteilijat yritämme haastaa näitä ongelmakohtia esiin omassa taiteellisessa toiminnassamme? Taiteilijan on uskallettava tunnistaa ja paljastaa epäkohtia—ottaa riski ja toimia tuulimyllyjä vastaan, jos yhteiskuntapoliittinen tilanne sitä vaatii.

Pohdin tässä esityksessä sitä, miten sekä yhteiskunta itsessään että siinä tapahtuvat arvojen muutokset heijastuvat kaupunkilaisiin. Mitä ne tuottavat kaupunkitilaan ja miten ne vaikuttavat kaupunkilaisiin?

Olen kiinnostunut siitä, mitä taidekokemus saa aikaan meissä. Haluan korostaa osallistujien omakohtaisten kokemusten merkitystä. Kun rinnastan ja vertaan yksittäisten osallistujia-kokijoiden omakohtaisia ja intiimejä paikkakokemuksia ja isoja kaupunkitaidetapahtumia keskenään, yritän hahmottaa

lukijalle yksilö- ja massatapahtumissa syntyneiden taidekokemusten eroja.

Esitys alkaa tästä ja nyt. Olemme Helsingissä ja toimin *Paikkaruumis*-teososan<sup>6</sup> (2011–2013) kertojana, joka havainnoi Kallion kaupunginosan toiminnan arkea.

*Kun ylitin kadun Hakaniemen Ympyrätalolta Sokoksen suuntaan, oli edessäni noin metrinhököinen persialaismattoon kääriytynyt ja puolelta toiselle liikkuva kasa—jokin olio, joka louskutti suutaan kuin koira haukkuessaan.*

*Liikennehälystä huolimatta haukunta kuului yllättävän kauas.*

*Yritin selvittää olion taustaa. Etsin esitykselle selitystä. Seisoin koiraolioksi nimeämäni liikkuvan kasan vierellä ja kysyin: Puhuuko ”koira” suomea? En saanut vastausta. Mutta tullessani sen lähelle minulle selvisi, että olio kuunteli musiikkia korvalaput korvillaan. Musiikin rytmi ehkä selittää syyn olion kii-vaisiin pään liikkeisiin.*

*Oliko oliokasan kääreissä ”koira”—vaiko koira esittävä ihminen?*

*Koira oli hyvissä asemissa ja aurinko paistoi. Se oli asetunut istumaan asfaltille. Paikkaan, josta et voi sitä huomata sivuutta.*

*Koira näytti ansaitsevan enemmän kuin samassa kulmassa istunut romanikerjäläinen.*

*Koiran esitys kerjäämisen sijasta huvitti, aiheutti tragikoomisen ajatusristiriidan: Kuka kerjää, miksi ja millä keinoin? Oliko koiraesityksen tarkoitusperä yksinkertaisesti rahan ansaitseminen?*

*Motiivi jäi minulle epäselväksi.*

(Teoksesta *Paikkaruumis*, 2011.)

Galleria- ja museotiloissa tapahtuneiden näyttelyiden (*Saa sanoa* -tuotanto) jälkeen *Ruumiilliset harjoitteet* -tuotanto palautti yhteisötaiteellisen työskentelyni takaisin kaupunkitilaan. Käsittelen seuraavaksi kaupunkitilassa tapahtuneita teoksiani *Paikkaruumis*, *Paikan paikantuminen* ja *Paikkayhteisö*<sup>7</sup>.

4. Tämä on opinnäytteeni artikkelisarjan (2017–2021) viides ja viimeinen osa.

5. Taiteellisesta tutkimuksesta on kirjoitettu suunnaton määrä erilaisia määritelmiä ja artikkeleita. Mika Elo (2017) nimeää kolumnissaan taiteellisen tutkimuksen taidetutkimukseksi, joka syntyy taideteoksesta ja sen tekemisen prosessista käsin ja jossa taiteellinen toimijuus ei rajaudu vain taide-maailmassa tapahtuvaksi vaan tuottaa vaikutuksia sen ulkopuolelle: ”teos voi olla tutkimuksen paikka ja tekijästään riippumaton aktiivinen toimija”. Tämä huomio on eron tekemistä ja sen tarkentamista suhteessa muuhun taide-tutkimukseen sekä niihin yhteyksiin, joihin taiteellinen tutkimus liitetään tai rinnastuu. Kysymys on siitä, miten taiteellisen tutkimuksen merkitys täsmentyy ja artikuloituu ajan ja tutkimuksen kehittymisen myötä.

6. *Paikkaruumis*-teos oli esillä *Ihana koti* -näyttelyssä 2013 (Laituri, Helsinki).

7. Teososa toteutui *Aukkoja ja katkoksia* -yhteisnäyttelyssä (2016).

## Kehollinen taidekokemus kaupunkitilassa

*Paikkaruumis*-teos (2013) on paikassa tai tilassa syntyvä kokemuksekuvaus. Sen toteuttamiseksi etsiydyin meille kalliolaisille tuttuihin ja yhteisiin julkisiin kaupunkitiloihin, jotka sijaitsivat lähi- tai kävelyetäisyydellä kodistani. Asetuin alttiiksi julkisissa kaupunkitiloissa syntyville tilanteille ja kohtaamisille: toisen toiseuden ja samuuden kokemuksille. Kirjoitin näistä kokemuksista omakohtaisia kokemustarinoita. Siitä, miten paikkakokemus syntyy ja miten sekä itse paikka että kaupunkitilan tilalliset ja sosiaaliset kohtaamiset vaikuttavat meihin—mitä näissä tilannekohtaamisissa tapahtuu. *Paikkaruumis*-teosnimi kertoo siitä, miten kehoni havainnoi, tulkitsee ja aistii paikkakokemuksia. Teos kuvaa, millaisia paikka-, tila- ja tilannekokemuksia erilaiset julkiset kaupunkitilat minussa käynnistävät.

*Odotan ratikkaa Sörnäisissä, on sunnuntai-iltapäivä. Neljä noin kaksikymppistä ulkomaalaistaustaista poikaa on samalla pysäkillä. Yksi pojista kuuntelee musaa kuulokkeilla, räppäilee ja toiset rupattelevat keskenään. Musa kuuluu kuulokkeiden lävitse, liikenne on verkkaista. Tunnelma on lauantein jälkeä raukeaa ja juhliittu.*

*Noin 70-vuotias nainen istuu penkillä yksin. Yksi pojista istuu viereen, puhuu aluksi jotakin, jota en kuullut tai kuunnellut. Yllättäen poika suutelee naista poskelle. Nainen ei hätkähdä vaan kysyy pojalta: Mitä sinä odotat tulevaisuudelta? ja jatkaa kertomalla omista lapsenlapsistaan ja heidän tekemisistään—samaa aikaan muut pojat jatkavat keskustelua omalla äidinkielellään. Yksi pojista sanoo minulle suomeksi, että hänen kavereidensa mielestä penkillä istuva poika yrittää iskeä naista ja kysyy kantaani.*

*Ratikka tulee, enkä ehdi vastata.*

*Jäin pohtimaan vastaukseni jatkoa, sillä pojan käytös rikkoiki yksityisyyden rajan. Nainen ei kuitenkaan pelästynyt tai provosoitunut vaan jatkoi puhettaan rakentavasti. Hänellä oli kyky säilyttää keskustelu arkisen järjen tasolla. Nainen puhui vanhemman kokemuksella niin kuin nyt vain aikuinen voi puhua—ikään kuin lapselleen.*

(Teoksesta *Paikkaruumis*, 2013.)

Kaupunkikokemustilanteita en voi väistää enkä valita sitä, mitä tulee vastaan. Se kuuluu kaupunkitilan luonteeseen. Kaupunkilaisille yhteisissä julkisissa tiloissa voin olla todistamassa tilanteita, joissa ihmiset käyttäytyvät epäsovivalta tavalla tai huomaan, miten iän tuoma kokemus ja rauhallinen käytös voivat laukaista ihmisten välisiä jännitteitä.

Yhteisötaide on kanssakäymistä muiden ihmisten kanssa. Tilanne, jossa kaksi (tai useampi) erillistä ihmishenkilöä kohtaavat toisensa erillisinä ja erilaisina, on tutkimukseni lähtökohta. Miten näissä kahden tai useamman ihmisen kehollisruumiillisissa kohtaamistilanteissa tapahtuu ja millaisia merkityksiä ne meissä tuottavat?

Selvitän kehollisruumiilliseen paikkakokemiseen liittyviä eroja *Ruumiilliset harjoitteet* -tuotannoissa. Asetuin julkisen tilan silmiksi ja korviksi, osaksi paikkaa ja sen tilallisia lainalaisuuksia. Halusin kokea omakohtaisesti, miltä tuntuu olla kaupunkiyhteisön jäsen ja kaupunkilainen—osallinen ja osa suurempaa yhteisöä: kuulla ja kuunnella kaupunkia, kaupunkilaisia ja todentaa sitä, mitä he tai ne haluavat minulle kertoa. Millaisia lähes huomaamattomia tilannekohtaamisia julkiset kaupunkitilat sisältävät, kun niille herkiytyy ja millaista kokemustietoa siitä silloin syntyy? Jos *Paikkaruumis*-teos syntyi yksilökokemuksena, niin *Paikan paikantuminen*<sup>8</sup> ja *Paikkayhteisö*-teokset avasivat osallistujille, paikallisille asukkailla sekä muille kaupunkilaisille uusia ja kollektiivisia ulottuvuuksia paikan kokeamiseen ja ymmärtämiseen. Ne loivat puitteet paikasta käsin syntyville aisti- tai paikkakokemuksille. *Paikan paikantuminen*-teos täsmentyi aistiharjoitteeksi, joka toteutui eri vuorokauden aikoina erilaisissa luonto- ja kaupunkiympäristöissä. *Paikkayhteisö* puolestaan tutki paikkaa ja paikan merkityksiä laajemmin Helsingin Punavuoreessa.

*Paikkayhteisö*-teoksessa paikallisten asukkaiden omien paikatarinoiden merkitys korostui ja huomio yksilökokemisesta siirtyi ryhmässä kokeamiseen. *Paikan paikantuminen* eli aistikokemusretket koostuivat harjoitteista, jotka olivat ennalta suunniteltuja ja joissa huomio kiinnittyi neljään eri aistiimme: haju-, kuulo-, näkö- ja tuntoaistiin. Sisällöltään ne täsmentyivät

8. Teososa oli ensimmäisen kerran esillä vuonna 2013 Fiskarsin *Kanta-aottava-*kesänäyttelyssä ja käsitti kolme retkeä paikallisessa ympäristössä.

keholliseksi ja aistienvaraiseksi työskentelyksi, joista syntyi osallistujille omakohtaisia kokemuksia.

Seuraavassa harjoitteessa osallistujaa ohjataan aistimaan paikkaa kehollisena kokemuksena *Paikan paikantuminen* -teoksessa. Esityksen kertojamina pääsee nyt ääneen taiteilija-tutkijana.

#### TAITEILIJATUTKIJAT:

*Pyydän teitä (osallistujia) vallitsemaan itsellenne parin, jonka jälkeen sovitte, kumpi teistä ensin on ”kuljettaja-ohjaaja”. (Samalla näytimme avustajani kanssa, miten turvallinen käsiote syntyy ohjattavan ja kuljetettavan henkilön välille.)*

*Seuraavaksi pyydän ohjattavaa (osallistuja-kokijaa) sulkemaan silmät ja nyt kuljettaja-ohjaaja on vastuussa kuljetettavasta.*

*Harjoituksen aikana voitte kuljettaa ohjattavan lähelle ympärillä olevia materiaaleja ja siitä syystä ehdotan, että ohjattava pitäisi toisen käden ”paljaana”. Paljaalla kädellä on tarkoitus koskea ympärillä olevia materiaaleja: teollisia ja luontoon kuuluvia. (Näytimme avustajan kanssa, miten koskettaminen tapahtuu.)*

*Harjoitus kestää noin 10–15 minuuttia ja sitten ohjattavasta tulee vastuussa oleva kuljettaja-ohjaaja.*

*Ilmoitan teille, milloin vaihdatte paria.*

*Onko kysyttävää?*

(Heikinaho 2016.)

#### OSALLISTUJAKOKIJA:

*Ohikulkevien ihmisten äänet jännittivät tavallista enemmän. Huolimatta siitä, että olin avustajan määrätietoisessa ja turvallisen tuntuksessa otteessa, silmät kiinni olin ehkä haavoittuvaisemmassa tilassa. Otin askeleita haparoiden. Käytin käsiäni varovaisesti hapuillen. Vaikka luotin taluttajaani, tuntui osoitettujen objektien koskettelu paljaalla kädellä varautuneelta. Mietin, kuinka laajalle alueelle uskallan käyttää kuljettaja, etten vie sitä johonkin likaiseen tai terävään paikkaan. Muistan koskettelleeni jotain puun oksaa ja lehtiä, metallista aitaa sekä betonista liikennemerkin jalustaa.*

*Suuntavaistoni menetin melko nopeasti harjoitteen aikana – –.*  
(Osallistuja-kokijan omakohtainen aistikokemus. 2016.)

Walter Benjamin korostaa ajattelussaan kaupunkitilaan heittäytymistä, joutilaisuutta, unelmointia ja mystisyyttä (2014, 76–86). Benjamin nivoo yhteen kehollisen kädentaidon ja tari-nankerronnan: keho muistaa tarinan ja taidon kehollisena koke-muksena (mt., 115). Kirsi Saarikangas käsittää (kaupunki)tilan kehon asuntona—tilahavaintona, jossa fyysinen, tiedollinen ja sosiaalinen sekoittuvat samanaikaisesti (Saarikangas 2006, 50–68).

#### OSALLISTUJAKOKIJA:

*Pidän itseäni auditiivisena kokijana kulkiessani kaupungilla normaalisti yksin. En kuitenkaan näköjään olekaan auditiivinen. Kun piti olla tietoisesti hiljaa, liikkeen melu vyöryi korviini—normaalisti ei näin tapahdu. Silmien ollessa kiinni äänetkin jotenkin katosivat. Olin kuin omassa kuplassa. Aika hidastui. Tuntui kuin olisi kävellyt kilometrikaupalla. Taktiilinen havaintokyky on selvästi heikko. En jotenkin saanut ”otetta” niistä pinnoista, joita kosketelin, vaikka tiesin missä oltiin.*

(Osallistuja-kokijan omakohtainen aistikokemus. 2016.)

Paikka- ja sosiaalisidonnaisissa kohtaamistilanteissa kehol-linen tilanneläsnäolo on edellytys kokemushavainnon tai -tun-temuksen syntymiselle (Heikinaho & Séraphin 2017; Heikinaho 2019a, 73–74; 2019b):

1. Aistikokemus voi herättää ja kaivaa esiin kehollisia muistikokemuksia.
2. Toisen kehollinen toiseus voi synnyttää meissä eettisiä vastavuoroisuuden ja vastuun kysymyksiä.

### **Kaupunkitilan haltuunottoja**

*Paikkayhteisö*-teoskokonaisuus perustui retkien vetäjien, minun ja avustajani väliseen ennakkosuunnitteluun. Vaikka retkien rakenne oli suunniteltu etukäteen, itse tilanteessa tapahtuneet kohtaamiset olivat ennakoimattomia. Tutkimuksellisella ja oma-kohtaisella lähestymistavalla halusin rohkaista osallistuja-koki-joita jakamaan paikkaan, sen historiaan ja nykyisyyteen liittyviä

kokemuksia tai muistoja. Näissä puitteissa keskustelu ja paikan tarina syntyivät paikasta käsin, ja samalla ne loivat tilan ja tilanteen erilaisuuden ja samuuden kohtaamisille.

#### AJATTELIJA (RETKEN VETÄJÄ):

*Kävelyn teemana on laajasti ymmärrettyinä paikkakokemuksen muutos ja sen ilmenemismuodot naapurustotasolla. Tähän liittyy läheisesti kysymys siitä, mikä on paikan ydin, se mikä erottaa sen muista paikoista ja mikä sille on jatkuvasta muutoksesta huolimatta ominaista ja autenttista. Näkökulma on erityisesti siinä, mitä tämä tarkoittaa Punavuoren kannalta.*

(Lohtaja 2016.)

Retkien vetäjiksi kutsuin kolme henkilöä, joista kukin rakensi erilaisen näkökulmansa Punavuoren kaupunginosaan<sup>9</sup>. *Paikkayhteisö*-retkillä osallistujat muodostivat kollektiivisen ja moniäänisen osallistujaryhmän. Mukaan lukeutuivat niin paikalliset asukkaat kuin muualta mukaan tulleet. Osallistujakokijoille retket antoivat mahdollisuuden jakaa ja rinnastaa omakohtaisia ja elettyjä paikkakokemuksia ja tutkimustietoa. Olin tutkinut Punavuoren historiaa ja Helsingin kaupungin museon arkistokuvia. Valitsin muutamia Punavuoren historiasta kertovia kuvia tulostettaviksi. Retken aikana historialliset kuvat muistuttivat meitä tietyn paikan ja alueen menneisyydestä. Retkien vetäjien puheet sekä niihin liittyvät keskustelut tallensin retkien aikana.

Aleksi Lohtajan retken aikana keskusteltiin paikan ja tilan sosiaaliseen käyttöön liittyvistä tottumuksista ja muutoksista tai esimerkiksi siitä, onko jonkun tietyn paikan ilmapiiri ostettavissa.<sup>10</sup> Eletyt, havaitut ja tiedolliset tilat ovat samanaikaisesti sekä fyysisesti, sosiaalisesti että käsitteellisesti koettuja tilakokemuksia (Lefebvre 1991; 11, 33; Lohtaja 2015, 51). Henri Lefebvrelle kaupunki näyttäytyy kaupunkitilan liikkeenä, ihmisen toiminnan käsitteellisenä kohteena, jonka mahdollisuudet hän näkee sen virtuaalisuudessa. Kaupunki edustaa virtuaalista objektia, jota kohti voimme liikkua. (Sama.) Virtuaalikäsitksessä materiaalisuus ja kuvittelu ovat vuorovaikutuksessa

keskenään (sama; Olsen 2019, 19). Elettyyn, kulutukseen ja omistamiseen perustuvassa kaupunkitilassa Lefebvren mukaan syntyy vaihto- ja käyttöarvon välisiä jännitteitä (Viren & Vähämäki 2015, 114–115). Metropolissa<sup>11</sup> ihmisten elämä itsessään muuttuu tuotantoprosessiksi, joka ei tunnista enää käyttö- ja vaihtoarvon vastakkaisuutta (mt., 117).

Punavuori on keskiluokkaistunut ja muuttunut 30–40 vuodessa työläiskorttelialueesta yhdeksi Helsingin ydinkeskustan trendikkäimmistä asuinalueista. Muutaman paikallisen asukkaan mukaan Punavuorella sijaitsevan Sinebrychoffin puiston kesäkäyttö villiintyi 2000-luvun alkupuolella sellaisiin mittasuhteisiin, että paikalliset asukkaat joutuivat kärsimään jatkuvista melu- ja järjestyshäiriöistä. Juhlinnan jäljet (lasinsirut) vaikeuttivat sekä koirien ulkoiluttajien että lapsiperheiden arkea. Vaikka tästä julkisen tilan käyttöoikeuskiistasta oli jo kulunut kymmenisen vuotta, ongelmasta keskusteltiin kolmen eri retken aikana vilkkaasti.

*Paikkayhteisö*-retkistä muodostui punavuorelaiseen ympäristöön hetkellisiä kiistelyn paikkoja. Taina Rajannin mukaan kiistat aktivoivat kansalaisia julkisen tilan käyttöön. Siellä missä syntyy jännitteitä, on tarvetta yhteen tulemiselle. Julkinen kaupunkitila kokoaa erilaiset kiistan osapuolet yhteen ja väittelyn luonne on erimielinen ja ratkeamaton. (Rajanti 1999, 61.)

Otso Kantokorven (1957–2018) retkellä aistimme kaupunkitilaa ja sen vuorovaikutussuhteita kuten Lefebvre ehdottaa (Lefebvre 1991, 11, 33). Tutkimme rakennusornamentiikkaa ja tutustuimme Aarno Ruusuvuoren betonirakentamiseen Merimiehenkadulla. Ihailimme hänen suunnittelemansa rakennuksen sisäpihalla olevan roskakatoksen Mondrian-tyylisiä maalauksia ja lopuksi päädyimme Hietalahden torin kulmalle ja talvisodan alkuhetkiin marraskuussa 1939. Pommituksen jäljet näkyivät Teknillisen korkeakoulun kivijalassa. Kosketimme pommin jättämiä jälkiä. Kehollinen kokeminen, tutkittu tieto ja sosiaalinen kanssakäyminen kohtasivat ja liikutuimme.

Viimeiselle *Paikkayhteisö*-retkelle en kutsunut ulkopuolista asiantuntijaa vaan toimin itse retken vetäjänä. Retki oli eräänlainen yhteenveto kaikista sitä edeltäneistä retkistä. Vaelsimme

11. Metropoli(alue) on kaupungin vastakohta, rajaton ja muodoton kaupunkiseutu (Viren & Vähämäki 2015, 158–159).

9. Aleksi Lohtaja 16.10.2016, Otso Kantokorpi 23.10.2016 ja Marjo Mäenpää 30.10.2016. Toimin itse neljännen retken vetäjänä.

10. Helsingiläinen ravintola *Salve* on perustettu Hietalahdessa vuonna 1897. Taloyhtiö irtisanoi vuokrasopimuksen vuonna 2016. Uusi omistaja oletti ostavansa sekä ravintolan brändin että sen asiakaskunnan. Omistaja jäi nuolemaan näppejään, kun vanha *Salve* jatkoi toimintaansa uusissa tiloissa muutaman sadan metrin päässä aiemmasta sijainnistaan. Asiakkaat siirtyivät vanhan *Salven* mukana uuteen paikkaan. Ravintolan ilmapiiri ei siis ollut ostettavissa.

reitit kuunnellen kaupunkia aistien varassa hiljaa ja puhumista välttämällä. Pysähdyimme paikoissa, joihin Helsingin kaupungin museon historialliset valokuvatallenteet viittasivat. Katsosimme kuvia hiljaisuuden vallitessa ja vertasimme menneitä näkymää nykyiseen. Monet kuvista esittivät sodanaikaista Helsingin Punavuorta vuosina 1939–1940.

Retken loppuvaiheessa vierailimme erään punavuorelaisen kerrostalon ullakolla ja kellarissa, joka oli sodan aikana toiminut paikallisten asukkaiden pommisuoja. Ullakolla menimme



Talvisota. Merimiehenkatu, Helsinki 1940. Helsingin kaupungin museo. Arkistokuva. Kuvaaja tuntematon.

sisään yhteen varastoista. Varastotilassa oli ikkuna, jonka alapuolella oli vanhat puiset käyttötikkaat. Kun kapusi tikaspuita muutaman puuporrasmitan ja kurkisti ullakkoikkunasta ulos, avautui merinäkö Suomenlahdelle. Ullakolle olimme yhdessä esiintyjä-kokijan kanssa sovittaneet hänen osuutensa. Kun ryhmä oli asettunut tilaan, esiintyjä-kokija, joka oli soluttanut yhdeksi retkemme osallistujista, luki punavuorelaisen Arvo Turtiaisen runon, josta tässä on ote:

ESIINTYJÄ-KOKIJA:

*Nämä kadut, talot, taivas kattojen yllä  
nämä tehtaiden piiput tuulihiukset  
nämä nostokurki-dinosaurukset satamassa, telakalla  
työn äänet, niittivasaroiden villi pauke  
nämä laivojen toivotukset niiden saapuessa  
lokkien saattamina kaukaisilta meriltä  
jättäessä jäähyväisensä sinulle  
Punavuoren mäki, vanha Rööperi, sinulle  
meren vesissä kasvojasi kuvastava  
kasvojasi alati uudistava kaupunki.*  
(Turtiainen 1962.)

### **Kaupunkiyhteisöllisyyden muutoksia ja sosiaalisesti vastuullinen taide**

Nykypäivän yhteisöllinen, sosiaalisesti sidonnainen ja vastuullinen taide<sup>12</sup> etsii otetta, kosketuspintaa ihmisestä, jotta yksilö todentuisi ja tuntisi olevansa olemassa, hengissä. Ehkäpä juuri siitä syystä ja vastareaktiona ulkopuolisuuden kokemuksille nuoret ja aktiiviset kaupunkilaiset jakavat huolen omasta elinpiiristään. He vaikuttavat, ottavat kaupunkiympäristön haltuun omilla hetkellisillä teoillaan. Nopeat, netissä syntyvät kokoontumiskäytännöt ja pop-up-tapahtumat aktivoivat kaupunkilaisia organisoitumaan uusin ja positiivisin keinoin: kirpputori-, ravintola- ja siivouspäivät, kaupunkiviljely, *Yhteismaa* sekä jo toimintansa vakiinnuttanut *Kallio-liike* sen ydintapahtumaa *Kallio Block party* unohtamatta (ks. esim. *Yhteismaa* 2021; *Kallio-liike* 2021).

12. Olen mukana ArtsEqual-hankkeessa tutkimusryhmässä neljä: *Socially Responsible Arts Institutions and Artists*. Ryhmän tutkijoita yhdistää yhteisöllinen taide tai -toiminta ja sosiaalisesti vastuullinen asenne. Sosiaalisesti ja yhteisöllisesti toteutuneen taiteen termit ja käsitteet muuttuvat ja täsmentyvät itse toiminnan sekä siitä käytävän keskustelun ja teorian myötä. François Matarasso (1997) julkaisussaan *Use or Ornament? The Social Impact Participation in the Arts* on tutkinut osallistavan taiteen (participatory art) sosiaalista vaikuttavuutta (social impact) ihmisten hyvinvoinnin (wellbeing) ja hyödyn (benefit) näkökulmista. Hänen ajatuksensa ovat vaikuttaneet soveltavaan taiteeseen (applied art) ja sen hyvinvointivaikutuksien arviointiin. Claire Bishop (2006) artikkelissaan *Social Turn* esittää taiteessa tapahtuvan sosiaalisen muutoksen (social change) monimutkaisena, poliittisena ja ristiriitaisena. Hänen mielestään sosiaalisten epäkohtien esittäminen taiteessa on tärkeää. Pablo Helgueral (2011) yhdessä toteutettu taide on sosiaalisesti sidonnaista (socially engaged art) ja perustuu opetukselliseen (educational) toimintaan. Shannon Jackson suhtautuu kriittisesti taiteen soveltavaan käyttöön (2011, 20) ja sen hyvinvointivaikutusten mittaamiseen (wellbeing impact) yhteiskunnassa. Johanna Lecklin muistuttaa poliittisen ohjauksen vaikutuksista ja siitä, että taiteen välinearvo on uhka taiteen vapaudelle (2018, 153–154).

Itseorganisoituminen ja yhdessä tekeminen ovat 2010-luvun ilmiöinä uusia. Ne ovat osa uudenlaista kaupunkiaktivismia. Ero perinteisen kansalais- ja suoran kaupunkiaktivismin välillä liittyy osallistujien ja osallisuuden aseman muutokseen kaupunki-yhteisöillisessä toiminnassa. Tätä uudenlaista kaupunkilaisten itseorganisoitumista kutsutaan nykyisin yhteiskunnan neljänneksi sektoriksi (Mäenpää & Faehnle 2021a; 2021b), kun muut kolme sektoria ovat julkinen sektori (valtio), yksityinen sektori (markkinat) ja kansalaisyhteiskunta.

*Kaupunkiaktivismissa kansalaiset ottavat itselleen hallinnolle ja edustukselliselle päätöksenteolle tähän saakka kuuluneita tehtäviä ja ryhtyvät toimijoiksi markkinoilla. Ilmiö muuttaa kansalaisyhteiskunnan kenttää ja haastaa tähänastisen ajattelun kansalaisten osallisuudesta ja toimijarooleista yhteiskunnassa. Kaupunkiaktivistien viesti osallisuuskeskustelulle on tämä: julkisvallalla ei ole monopoliasemaa yhteiskunnallisen osallisuuden tuottamisessa.*

(Mäenpää, Faehnle & Schulman 2017, 239.)

Enää ei siis pyritä vaikuttamaan yhteiskunnan rakenteisiin poliittisella toiminnalla tai perinteisellä kansalaistoiminnalla vaan luomaan uudenlaista osaamista ja markkinaehtoihin soveltuvaa jakamiskulttuuria sekä niihin liittyviä digitaalisia toimintamuotoja tai -ympäristöjä. Jakamiskulttuurissa markkina tarkoittaa digitaalista ja sähköistä alustataloutta (Mäenpää & Faehnle 2021a, 44), jossa tavarat tai tuotteet ja raha vaihtavat omistajaa. Kuluttaja-osallistajat rakentavat omiin arvoihinsa perustuvan verkkoalustan tai verkkoyhteisöllisen toimintamuodon, joka voi olla esimerkiksi kierrättämistä, vuokraamista tai muuta yhteisön tarpeita palvelevaa toimintaa. Kuluttaja osallistuu, tekee aloitteen ja toiminta käynnistyy, jos sille on tarvetta<sup>13</sup>. Toiminnassa yhdistyvät niin itseohjautuva kuin aloitteellinen käytännön toiminta ja uudenlainen sosiaalisen median luoma yhteisöllisyys. Omistajuus vaihtuu käyttöoikeudeksi, vertais-toiminnaksi tai tuotannoiksi (mt., 130). Tutkimuksen tekijät väittävät, että valta, markkinat ja sosiaalinen yhteenkuuluvuus

rakentuvat nyt uudella tavalla (Mäenpää, Faehnle & Schulman 2017, 240) ja syntyy omaehtoista sekä yksityis-, että yhteistaloutta<sup>14</sup>.

Kun kaupunkilaisille syntyy suhde paikkaan, jossa he asuvat—tunne siitä, että kaupunki tai kaupunginosa on heidän tai heitä varten—he toimivat ja ottavat vastuuta kaupunkitilasta teoillaan. Kallio-liikkeen idea sai alkunsa Kallio-ryhmän Facebook-sivuilla syntyneestä keskustelusta Helsinginkadun leipäjonosta ja sitä koskevista eriväististä, sisältörikkaista ja monipolvisista puolesta ja vastaan -mielipiteistä, joissa heijastuivat paikallisten asukkaiden pelko leipäjonon negatiivisista vaikutuksista asuntojen hintoihin mutta myös tarve säilyttää kadun autenttiseen arkeen liittyvät toiminnat. Ryhmässä keskusteltiin eriarvoisuuden hyväksymisestä—Kalliosta asuinpaikkana.

Erkki Perälä avasi Kallio-liike (2011) nimisen Facebook-sivun, keskustelukanavan kalliolaisille ja Kallion asioista kiinnostuneille. Kallio-liikkeen järjestämä *Kallio Block Party* on nyt jatkain aivan muuta kuin mistä se lähti liikkeelle. Se on muuttunut kalliolaisten omaksi kansanjuhlaaksi, missä Kallion kaupungin osan institutionaaliset toimijat ja tavalliset kalliolaiset kohtaavat. Liikenne suljetaan aina eri kadun pätkältä yhdeksi päiväksi, eli katu vallataan kerran kesässä tapahtuman ajaksi. Kalliolaiset, alueen omat asukkaat, tekevät Kallio Block Partysta näköisensä tapahtuman.

Teknologia on lisännyt ja nopeuttanut ihmisten välisiä yhteyksiä—saavutettavuutta, ja samalla käsitys paikasta ja sen merkityksestä globaalissa maailmassa on yhdenmukaistunut, mutta ymmärrys paikan historiasta voi kuitenkin heiketä tai kadota kokonaan (Rajanti 2006, 183). Globaalissa ja virtuaalisessa tilassa läheisen ja etäisen välinen välimatka katoaa. Se, mikä piti aiemmin kuvitella, on nyt samanaikaisesti sekä materiaalista (todellista) että immateriaalista (mielikuvitusta)—tutun ja kaukaisen järjestys on muuttanut paikan kokemusta. (Mt., 185–186.)

Samaan aikaan kun yhteisöllinen toiminta ja yhdessä tekeminen lisäävät kalliolaisten turvallisuuden tunnetta ja kaupungissa viihtymistä, ihmiset ongelmineen siirtyvät syrjemmälle tai

13. Osallistuja-kuluttajat havahtuivat ruuan hävikkiin, ja siitä syntyi kierrätysruokataloutta.

14. Eurooppalaisessa yhteydessä tällä tarkoitetaan yhteisöllisesti harjoitetun yhteistalouden muutoksia, jolloin yhteistalouden ymmärretään koostuvan osuuskuntien, keskinäisten yhtiöiden, yhdistyksien ja säätiöiden talouksista. Suomessa näitä talousmuotoja ei tunneta niin hyvin kuin toisaalla Euroopassa, täällä talous jakautuu tiukemmin yksityisen ja julkisen sektorin välille (Moilanen ja muut 2014, 164–170). Koronakevään 2021 aikana esimerkiksi Stuba Nikula (Helsingin Kaapelitehtaan toiminnanjohtaja) aktivoi kulttuurialan toimijoita perustamaan säätiöitä ja yhdistyksiä, joita yksityishenkilöt voivat pääomittaa verovähennysoikeudellisilla lahjoituksilla (Nikula 2021).

heidät yksinkertaisesti lakaistaan maton alle.<sup>15</sup> Kantakaupungin alue laajenee ja keskiluokkaistuu. Kun sosiaalisia eroja ei enää voi havaita katukuvassa, voi syntyä harha siitä, ettei Helsingin Kalliossa tai Punavuoreessa niitä olisi.

Keskiluokkaistuminen<sup>16</sup> yhdenmukaistaa väistämättä kaupunkia ja kaupunkitilan toimintaa. Kallion kaupunginosasta, sen hipsteriydestä huolimatta, löytyy kuitenkin vielä sosiaalisia kerrostumia, jotka muistuttavat meitä omalla tavallaan yhteiskunnan eriarvoisuuden olemassaolosta: Piritorin huumejengit Sörnäisten metroaseman läheisyydessä ja Helsinginkadun leipäono. Punavuoreessa sosiaaliset erot eivät ole näkyviä<sup>17</sup>.

Miten taiteella voi vastata kaupunkitilan muutoksiin—eriarvoistumisen kysymyksiin?

## (Yhteisö)taide ja yhdessä tekemisen osallistava haaste

TAITEILIJAKOLLEGAT JA OSALLISTUJA-KOKIJAT KESKUSTELEVAT<sup>18</sup>:

**SR:** *Olen psykiatrinen sairaanhoitaja ja siellä työssäni (asiakkaille) ei ole yhteisöjä tai jos on, ne ovat ihan mahdottomia. Mun työ on etsiä yhteisöjä ja verkostoitua eri suuntiin ja katsoa, mikä yhteisö on sopiva itse kullekin. – –. Ihmiselle, joka sairastaa skitsofreniaa, haetaan ryhmä, jossa on vertaisia skitsofreenikoita ja se ei ole sitä, mitä ihminen itse toivoo!* (Osallistujan keskustelukommentti. 2013.)

Tämä oli ote keskustelusta, joka käytiin yli seitsemän vuotta sitten Huuto-galleriassa (2013) otsikolla *Yhteisötaiteellisen toiminnan haasteet kaupunkitilassa*. Yhteisön merkitys ja yhteisöllisyyden tarpeet ovat hyvin erilaisia riippuen siitä kontekstista, mistä käsin niistä keskustelemme. Estävätkö jo olemassa olevat yhteiskunnan rakenteelliset tekijät ihmisten välistä kohtaamista? Sosiaalisen sekoittumisen ja moniäänisen kohtaamisen sijasta ihmisten välinen toiminta eriytyy. Yhteisötaiteilija toimii yhteiskunnassa, osana sen rakenteita, ja siksi edellä esitetty kommentti oli hyvä osoitus siitä, miten tärkeää (yhteisö)taiteilijan on itse tunnustaa ja tuntea kohderyhmänsä: kenen kanssa tai kenelle hän yhteisötaidetta tekee. Kysymys on laajemmin

siitä, miten eri tavoin yhteisölliset tarpeemme voivat yhteiskunnassa kohdata.

Mitä haasteita ja odotuksia nyky-yhteiskunta asettaa yhteisötaiteilijalle ja sosiaalisesti sidonnaiselle toiminnalle? Löytyykö yhteisötaiteelliselle toiminnalle tilaa tai tarvetta itseorganisoituvassa kaupunkitilassa? Onko itseorganisoituminen entisestään yhdenmukaistanut kaupunkitilan toimijoita? Entä vaaditaanko yhteisötaiteelliselta toiminnalta tuloksia?

TAITEILIJAKOLLEGAT JA OSALLISTUJA-KOKIJAT KESKUSTELEVAT:

**LY:** *Ravintolapäivä<sup>19</sup> edustaa vaihtoehtoista kapitalismia, pienellä rahalla saa hyvän vastineen. Kaupunkitilassa tapahtuu niin paljon nykyään, että (sisällölliselle) kansalaisaktiivisille ei enää löydy paikkoja tai se on muuttanut muotoaan.*

**BB:** *Kaupunkitaiteesta halutaan nyt hyötykokemuksia.*

**LY:** *Mitä merkitystä taiteilijan työllä enää on, jos (itseohjautuva) kansalaisaktiivisimi hoitaa yhteisöllisyyden jo meidän yhteisötaiteilijoiden puolesta?*

**BB & LM:** *Enää ei pohdita työn syntyä tai motiiveja, vaan pitää perustella työnsä ”vaikuttavuus” jo ennen projektin alkua eli se, mihin yhteisöllinen toiminta vaikuttaa. Enää ei synnytetä analyysiä prosessin sisällöstä vaan yhteisöllisestä pääomasta.*

**BB:** *Yrityksien kanssa toimiessa pitää kehittää argumentaatiota ja muuttaa ajatteluaan strategiseksi.*

Keskustelussa todettiin, että kaupungissa syntynyt itseohjautuva aktiivisuus edustaa vaihtoehtoista kapitalismia, jakamistaloutta, ja epäiltiin, että poliittinen kansalaistoiminta hukkuu loputtomien kaupunkitaidetapahtumien virtaan. Talouden sanasto liukuu taiteellisen toiminnan harjoittamiseen. Silloin kun kysymys on oman osaamisen soveltamisesta, palvelujen tarjoamisesta tai myymisestä yrityksille, yhteisötaiteelliselta toiminnalta vaaditaan sisällöllistä pääomaa ja tuloksia—ei rahallista pääomaa vaan laadukkaita ideoita tai konsepteja yrityksen toiminnan parantamiseksi.

Termit osallistuminen, osallisuus ja osallistava<sup>20</sup> mielletään yleisesti yhteiskunnalliseen toimintaan kuuluviksi käsitteiksi.

15. Helsingin kaupunki on harkinnut leipäjonon muuttamista ns. Vantaan mallin mukaiseksi aktivoinniksi, ja leipäjonon asiakkaiden rekisteröinti on ollut esillä keskusteluissa (Laitinen 2018).
16. Vaikka Kallion kaupungin osan asukkaiden tulo- tai koulutustasojen nousu ei poikkea muista Helsingin kaupunginosista, keskiluokkaistumista selittävä tekijänä voidaan pitää asukkaiden varallisuuden nousua ja mentaalista muutosta elämäntavoissa (Karhula 2015).
17. Punavuoreessa Uudenmaankadulla on Helsingin kaupungin vastaanottokeskuksen toimipiste (2015–), joka kuitenkin kätkeytyy huomaamattomaksi eräälle sisäpihalle.
18. Keskustelussa (2013) oli mukana 11 henkilöä, joista viisi kutsuttua ja loput avoimeen tilaisuuteen tulleita kaupunkilaisia. Äänitin keskustelun. Saatua osallistujilta luvat kommenttien käyttöön anonymisoin osallistujien puheenvuorot. Olen nimennyt puheenvuorot kahdella satunnaisella aakkoskirjaimella.

19. Ravintolapäivä syntyi helsinkiläisten ystäväysten Antti Tuomolan, Olli Sirénin ja Timo Santalan idean pohjalta (2011), nykyisin taustalla toimii Ravintolapäivä ry (Wikipedia 2021).
20. Suomen kielessä osallistamissanan käännösmuodot osallisuus (participation), osallistua (participate), osallistava (participatory) tai mukaan ottaminen (inclusion) ovat yleisessä käytössä. Johanna Lecklin käyttää omassa opinnyytteessään termejä osallistava taide, taideteos, työskentely ja osallistava ulottuvuus. Riikka Haapalainen (2018) kääntää *participatory art* -käsitteen osallistavaksi taiteeksi. Monet suomalaiset yhteisötaiteilijat kuitenkin vierastavat osallistava-sanaa, sillä se voidaan tulkita toimintaan pakottamisena ja täten yhteisöllisten periaatteiden vastaiseksi. Jutta Virolainen painottaa tutkimuksessaan *Kulttuuriosallistumisen muuttuvat merkitykset* osallistumisen osallisuuden merkitystä ja välttävän osallistava-termin ongelmilta (2012, 25). Kaija Kaitavuori (2018) käyttää osallistujasta termejä *participator* ja *participant*.



Osallistaminen on tapa, jolla katsoja- tai osallistuja-kokija aktiivoidaan tuottamaan osallisuutta (Honkasalo & Laukkanen 2015, 25). Osallistuminen ja osallisuus pyrkivät edistämään kaupunkilaisten ja kaikkien kansalaisten toiminnan edellytyksiä estäen näin syrjäytymistä ja tuottaen samalla taloudellista hyvinvointia (Moisio 2016, 155).

#### TAITEILIJAKOLLEGAT JA OSALLISTUJA-KOKIJAT KESKUSTELEVAT:

**HH:** *Kenelle yhteisöllinen tekeminen on suunnattu, kenelle se on tärkeää?—En osaa sanoa kumpi on tärkeämpi kohteena: Yhteistyöryhmä vaiko yleisö? Jos piirtäisin ympyröitä, ne varmasti sivuaisivat toisiaan. Paljon tapahtuu vaan siellä, missä yhteistyöryhmä on, eikä ole olemassa ollenkaan ulkopuolista yleisöä. En ole koskaan pysynyt analysoimaan tätä.*

**RL:** *Puhuin aikaisemmin markkinavetoisesta yhteiskunnasta mutta toinen määrävä piirre on asiantuntijayhteisö. Aina on joku, joka tietää paremmin kuin minä, ja siihen yhteisötaide materiaalisuuden sijaan tuo arvokkuuden.*

**SP:** *Mitä yhteisötaiteilija tässä kuvioissa tekee?*

**BB:** *Hänhän edustaa asiantuntijuutta.*

**RL:** *Asiantuntijuutta siinä mielessä, että se tuo ulkopuolisena sen asian sinne yhteisöön.*

**RR:** *Yhteisötaiteellisen toiminnan nopeus ei ole ongelma vaan johdopäätöksien tekeminen hyvin ohuen kokemuksen varassa. Tekemiselle yritetään oikeuttaa seurauksia, joita itse toiminnalla ei ole ollut. Tulisi puhua (kirjoittaa) tilanne auki sellaisena kuin se on ollut, eikä kontekstualisoida tekemistä teorian avulla.*

**LY:** *Voiko yhteisötaiteessa kritisoida yhteisöä, jonka kanssa teen työtä?*

**YM:** *Jos et voi kritisoida yhteisöä, pystytkö keksimään jonkin toisen termin kritisoinnin sijasta?*

**LY:** *Ymmärtää.*

Yhteisötaidetta taiteellisena toimintana kritisoitiin ja kysyttiin: Tapahtuuko toiminta taiteilijan ehdoilla? Huomioiko taiteilija yhteisön ja miten? Sovitaanko toiminnan ehdot yhdessä vai tekeekö taiteilija päätökset yksin? Nähtiin kuitenkin hyvänä,

että yhteisötaiteilija voi ulkopuolisen asemansa turvin tuoda yhteisöön uudenlaista ajattelua, joka asettaa perinteisen kuvataiteilijan toimintaan liitetyn materiaalisidonnaisen lähtökohdan uudenlaiseen tarkasteluun. Yhteisötaiteessa taiteilijan rooli muuttuu. Taiteilija etsii paikkansa uudessa yhteisössä. Paljon puhuttiin myös siitä, kenelle yhteisöllinen toiminta tulisi suunnata, kenen kanssa toimimme ja millä ehdoin.

#### TAITEILIJAKOLLEGAT JA OSALLISTUJA-KOKIJAT KESKUSTELEVAT:

**VV:** *Kysyn nyt vastaanottajan asemasta: Ovatko yhteistyökumppanit pääasia vaiko suuri yleisö? Sanot, että se on siltä väliltä. Se on kyllä ihan kiinnostava vastaus, mutta onko kohderyhmää olemassa?*

Huuto-gallerian keskustelussa minulta kysyttiin, onko yhteisötaiteellisella toiminnalla yleisöä. Jos nyt vastaisin tähän kysymykseen, sanoisin, että kohderyhmä on siellä, missä yhteistyö toteutuu. Kohderyhmä ovat osallistujat, jotka ovat paikallisia asukkaita tai toimijoita ja joiden kanssa yhteistyö käynnistyy. Toiminta on paikka- ja kontekstisidonnaista. Se, mikä kulloinkin vaikuttaa paikan valintaan, on usean tekijän summa. Yhteistyön käynnistymiseen vaikuttavat niin ulkoiset kuin sisäisetkin tekijät esimerkiksi taidekentän hierarkia eli valituksi tuleminen, motivaatio, kyky verkostoitua, rahoitus, kyky toimia autonomisesti ja omat yhteisöllisen toiminnan eettiset periaatteet.

Mutta onko yhteisötaiteella olemassa yleisöä sanan varsinaisessa merkityksessä? *Mielestäni ei ole*, ja nyt siis puhun vain omasta tekijyydestäni. On olemassa kohderyhmä tai ryhmää yhdistäviä tekijöitä, joiden varassa ryhmä ihmisiä alkaa toimia yhdessä. Osallistuja ei siis ole minulle materiaalia tuottava tutkimuskohde vaan retken sisältöä tasavertaisesti rakentava tekijä.<sup>21</sup> Tutkimusmateriaalia voi syntyä retken sivutuotteena, jos niin yhdessä päätämme. Sekä yhteinen että omakohtainen aistikokemus ja tilanneläsnäolo synnyttävät edellytykset kaupunkitilakokemuksille—kaupunkiretkille—ja sille, mitä nämä kokemukset meissä herättävät. Minun tehtäväni on luoda jakamisen rakenteellisia edellytyksiä, joissa tasa-arvoinen kohtaaminen ja kaupunkitilan aistiminen mahdollistuvat.

21. Kesterin (2004) mukaan yhteisöllinen toiminta on vuoropuhelua ja sosiaalista vaihtoa taiteilijan ja yhteisön välillä. Kaitavuoren mukaan Kesteriä on kritisoitu harmoniahakuisuudesta (Kasvinen 2021b). Tutkimuksessaan *Art of Engagement: Audience participation and contemporary art* Kaitavuori (2018, 17) vertaa teokseen osallistumista taiteilijan antamien ohjeiden ja osallistujan oman vapaan aktiivisuuden välillä: miten osallistujat ovat mukana teoksessa tai ovat sen kohteina, miten ja missä vaiheessa osallistumisesta sovitaan. Hän jakaa yhteisölliseen tuotantoon (production) osallistujat kanssatekijöiksi (co-creator) tai sen materiaaliksi ja esityksen (display) osallistujat kohteiksi (target) tai sen käyttäjiksi (user). Arlanderin (2016, 22) mukaan osallistavassa esityksessä ”yleisö” (osallistujat) voivat toimia tekijän välineinä (mediumina) tai sen kollektiivisina tekijöinä.

22. Tapahtuma järjestettiin ArtsEqual-tutkimushankkeen, Taideyliopiston CERADA-tutkimuskeskuksen (Center for Educational Research and Academic Development in the Arts), Hollo-Instituutin ja Taideyliopiston yhteistyönä. Hollo-Instituutti on suomalainen taidekasvatustoimijoiden yhteistyöverkosto ja CERADA akateeminen taidekasvatuksen tutkimuskeskus. Kumpikin taho edistää ja rakentaa oman alansa sekä kotimaista että kansainvälistä tutkimusyhteistyötä.

23. Yritysyhteistyö. Ainutlaatuisen asemamme ansiosta voimme tarjota seuraavia seikkoja: 1) lisääntynyt näkyvyys sponsoroinnin ja tuotemerkkien avulla, 2) yleisön sitoutuminen, 3) alueelliset, kansalliset ja kansainväliset tiedotusvälineet (näkyvyys mediassa), 4) digitaalinen läsnäolo ja sitoutuminen, 5) yksinomaiset oikeudet asiakkaan viihdyttämiseksi, 6) kaupallinen toiminta, mukaan lukien tuotemerkkimäistäiset ja lisensointimahdollisuudet uusien tuotteiden markkinoille saattamiseksi sekä asiakaskäsitykset, -suhteet ja uskollisuuden rakentaminen, 7) yhteiskunnallinen vaikuttavuus yritysten sosiaalisen vastuun tavoitteiden mukaisesti, 8) vapaaehtoistyö ja henkilöstön sitouttamismahdollisuudet, 9) räätälöidyt työntekijäpaketit ja verkostoituminen. (Artichoke 2021, käännös MH.)

## Taide kulutuksen kohteena

### TAITEILIIJA-TUTKIJA:

*Sali on täynnä väkeä. Tunnelma on innostuneen odottava. Kuuntelen Helen Marriagen luentoa ”Kulttuurisen häiriön voimasta” ja katson The Sultan’s Elephant -videotalliointia.*

*Säikähdän tapahtuman osallistujamäärän megalomaanisuutta. Mietin määrällisyyden ja laadullisuuden suhdetta. Mitkä ovat tapahtuman taiteelliset sisältölähtökohdat? Mietin, ovatko tapahtumatuotantoesimerkit ongelmälähtöisiä ja mikä on osallistumisen tai osallistamisen perimmäinen tarkoitus tässä yhteydessä.*

*Avoimen keskustelun aikana esitin kysymyksen: Mitä pidempiaikaisia vaikutuksia Artichoken toiminnalla on paikallisissa yhteisöissä? Onko niitä tutkittu?*

*Nyt jälkikäteen minusta tuntuu, että näitä kysymyksiä ei olisi saanut esittää.*

(Heikinaho 2016.)

Edellinen ote oli *Arts Without Borders*<sup>22</sup> -tapahtumasta (2016), johon osallistuin ArtsEqual-tutkijaryhmän jäsenenä. *Artichoke* (2005–) on brittiläinen toimintamalli, joka tuottaa katoavan taiteen tapahtumia. Helen Marriage toimii sen toiminnanjohtajana. Verkkosivujensa mukaan Artichoke lupaa tuottaa poikkeuksellisia ja kunnianhimoisia tapahtumia, jotka elävät osallistujien muistissa ikuisesti muuttaen heidän elämäänsä ja tapaansa nähdä maailma. Taiteilijat tuottavat kaupunkitilaan teoksia, jotka perustuvat osallistavaan yhdessä tekemiseen ja kokemiseen. Artichoken toiminnan rahoituksesta 10–20 prosenttia tulee Englannin taideneuvostolta, ja muu rahoitus koostuu yritysten, säätiöiden ja yksittäisten ihmisten lahjoituksista. Artichoke tarjoaa julkisia ja kaikille kaupunkilaisille yhteisiä taide-elämyksiä, osallistumiskokemuksia sekä rahoittajilleen erilaisia vastineita.<sup>23</sup>

Toimintamalli edustaa tuotantotapaa, jossa valtion rahoitusosuus on pieni mutta omarahoitusosuus suuri. Artichoken verkkosivulta löytyvät vaikuttavuusarviot yleisön, vapaaehtoistyöntekijöiden ja työpajojen osallistujamäärästä sekä tuloksia

kaupunkitapahtumien saavuttamasta medianäkyvyydestä. Kymmenessä vuodessa tapahtuma on mittaustavasta riippuen kasvanut kymmenistä tuhansista osallistujista nykyisiin miljooniin.

Tapahtumien koko ja yleisömäärät osoittavat, että ihmisillä on valmius osallistua, viihtyä, kokea ja eläytyä yhdessä. Ihmiset tuntevat luontaisesti yhteenkuuluvuutta, ovat laumaeläimiä. Isoissa massatapahtumissa ihmisten käyttäytyminen samankaltaistuu. Väkijoukosta yksilö on vielä tunnistettavissa muttei ihmismassasta, joka on kasvoton (Viren & Vähämäki 2015, 110).

Luennoitsija ei kertonut taiteilijoiden ja taideteosten sisältölähtökohdista eikä siitä, mitä vaikutuksia teoksella oli paikalliseen yhteisöön. Taideteos rakennettiin yhteisöllisesti paikallisten nuorten kanssa, mutta sisällölliset ja yhteisölliset pysyväisvaikutukset jäivät toisarvoiseen asemaan osallistujien karnevalistisen eläytymisen sijasta. Teoksen määrällisistä osallistavuusvaikutuksista löytyy paljon tietoa ja tilastoja, mutta taiteellisen sisällön esittely nettisivuilla on niukan ytimekäs.

Tapahtuma saa ihmiset liikkeelle, ihmiset ovat potentiaalisia kuluttajia, ja näin tapahtuma pystyy yksinkertaisesti ja selkeästi vakuuttamaan rahalliset tukijansa. Vaikuttavuusmittaus ei huomioi sitä tai perustu siihen, mihin taiteilija taiteellaan pyrkii. Taiteilijan taiteellinen päämäärä ja halu vaikuttaa saattaa liittyä ennemminkin taidekokemukseen ja sen sisältöön kuin sen määrälliseen saavutettavuuteen (tai se on kumpaakin). Henkilökohtaisen taidekokemuksen mitattavuus on haasteellista.

Osallistuja-kokijoiden moninaiset roolit eivät usein pääse esiin tutkimuksessa, jonka kiinnostus kohdistuu määrälliseen vaikuttavuuteen (Moisio 2016, 156–157). Tutkimustulokset välineellistävät taiteen kokemisen yhteiskunnalle sopivaan muotoon—kulttuurin arvo nähdään sen määrällisessä vaikuttavuudessa (sama) eikä esimerkiksi taiteellisen toiminnan sisällöissä (taiteen kokemisessa), kuten taiteilija toivoisi sen olevan. Moisio muistuttaa kulttuurin yhteiskunnallisen ja sosiaalis-taloudellisen vaikuttavuuden mittaamisen tärkeydestä (mt., 158) ja visuaalisista tavoista tutkia yleisösuhdetta (mt., 155).

24. Itse luulin Suomen kansallismuseon sisäpihalla olleen teoksen viittaavan Suomessa vuonna 1918 käytyyn kansalaissotaan mutta sen sijaan Diaz de Leonin *Shelter Seekers* -teos kertoi luonnon muotoisuuden katoamisesta ja monarkkiperhosen uhanalaisesta asemasta tietyn alueen tietyssä luontotyypissä (Laari, Heikininen & Moilanen 2019).

25. Samasta aiheesta kirjoittaa myös Säde Mäkipää (2020) ja kysyy, voiko liiallinen valokuvien somettaminen jopa pilata näyttelyn taideteoksen. On kuitenkin hyvä muistaa, että Kuvastoon kuuluvilla 2 600 kuvataiteilijajäsenellä on mahdollisuus vaatia tekijänoikeuskorvauksia somealustoilla käytettävistä omien teostensa tekijänoikeuden piiriin kuuluvista teoskuvista, jotka eivät liity aika- tai sanomalehtien arvostelemaan esittelyyn tai tieteellisen julkaisun esitykseen: ”Taideteoksen kuvaaminen on sallittua, kun teos on pysyvästi sijoitettu julkiselle paikalle tai sen välittömään läheisyyteen. Jos taideteos on kuvan pääaihe, kuvaa ei saa käyttää ansiotarkoituksessa. Tekstiin liittyvän kuvan saa kuitenkin ottaa sanoma- tai aikakauslehteen.” (Kuvasto 2021.) Kuvaston jäsenenä tekiällä on sopimuksesta riippuen rajatut oikeudet tai Kuvasto vastaa kuvien käytön valvonnasta kokonaan. Olettavasti kiistanalaisissa tapauksissa keskustellaan myös siitä, miten avoin tai suljettu somealustalla

#### TAITEILIJATUTKIJA:

*Osallistuimme Lux Helsinki -tapahtumaan tammikuussa 2019. Tuttavani kiersi omien ystäviensä seurassa teokselta toiselle. Minä toisaalla itsekseen tai siis muiden tuntemattomien mukana—ihmismereissä.*

*Jälkikäteen keskustelimme tuttavani kanssa yhden työn sisällöstä ja jouduimme toteamaan, että kumpikaan meistä ei tuntenut teoksen sisältöä. Sitä, mihin asiayhteyteen teoksen tekijät halusivat teoksellaan viitata.<sup>24</sup>*

*Tulkitsimme ja koimme teokset omilla henkilökohtaisilla ja omintakeisilla tavoillamme siis väärin ja samalla teoksen sisältömerkitys muuttui.* (Heikinaho 2020.)

Sekä Artichoke-tapahtuma että Lux Helsinki -festivaali kerovat ihmisten halusta samastua ja eläytyä—kokea yhdessä. Muiden ihmisten jakamat some-kokemukset ja median välittämä yksinkertaistettu tieto etäännyttävät katsoja- ja osallistuja-kokijan taiteilijan tai taiteilijoiden rakentamasta alku-peräisestä sisällöstä<sup>25</sup>. Sekä yhdessä kokeminen, viihtyminen että makunautinnot<sup>26</sup> ovat usein ensisijaisessa asemassa isoissa kaupunkitapahtumissa ja taiteen sisällölle jää toissijainen tehtävä. Kulttuurilla ja taloudella on vahva sidos näissä esimerkeissä. Osallistujamäärä vakuuttaa rahoittajan. Osallistujat ovat potentiaalisia kuluttajia, joihin rahoittajat voivat taiteen avulla vaikuttaa.

#### AJATTELIJA:

*Tätä nykyä näiden seutujen parhaat maat eivät ole yksityisomistuksessa; maisemaa ei omista kukaan, ja kävelijä nauttii huomattavasta vapaudesta. Mutta saattaa tulla päivä, jolloin maa erotetaan aidalla niin kutsutuksi huvipuistoksi, joista vain jotkut saavat ahdasta ja valikoivaa iloa—kun aidat moninkertaistuvat ja keksitään ihmisansoja ja muita laitteita ohjaamaan kulkijat yleiselle tielle.* (Thoreau 1998, 24.)

Kuluttaminen muokkaa sosiaalisia suhteita ja sen avulla me kerromme itsestämme toisille, sijoitamme itseemme ja tiettyyn

kulttuurikuluttamisesta syntyvään statukseen (Hernesniemi 2006, 137–139). Ihmisen ruumis on kulutuksen kohde ja väline, ja keho edustaa sen yksilöllistä pääomaa. Kulutus on tuottavuuden muoto ja ihminen sen yhteiskunnallinen osa—yhteiskuntaruumis (mt., 130).

#### Voiko aistikokemus vapauttaa kuluttavan (yhteiskunta)ruumiin

Aistit herättävät kehon reagoimaan, kaivavat esiin muistikokemuksia (Heikinaho & Séraphin 2017; Heikinaho 2017; 2018, 183; 2019a, 76; 2019b). Aistikokemus voi pysäyttää ja herättää kuluttavan kehon kokemaan ja ymmärtämään ympärillämme olevaa inhimillistä elämää.

Guy Debordin (2005, 36–41) mukaan speaktaakkelissa ihminen on valjastettu yhteiskunnan tuotannolliseksi osaksi ja kuvatulva (speaktaakkeli) saattaa saada vallan vastaanottajassa. Yhteiskunnan biopoliittisissa<sup>27</sup> prosesseissa yksilöön kohdistuva talouden valta ruumiillistuu. Kuuliaisat ja kuluttavat ruumiit ovat tämän globaalien ajan yhteiskunnan megasubjekteja—ruumismassaa maailmassa, jossa paikalla sinänsä ei ole enää merkitystä. Debordin speaktaakkelissa sosiaaliset ja kollektiiviset taidot katoavat ja toimintamme yhdenmukaistuu (Hardt & Negri 2005, 314). Walter Benjaminille poliittinen tapahtuu speaktaakkelinomaisessa hajanaisessa kuvatilassa, kuvien ruumiillistuneessa kehotilassa, jolloin kehollinen toimijuus on kollektiivista ja poliittista (Benjamin 2014, 104–105). Taidekokemus voi pysäyttää speaktaakkelin, herättää ihmisen näkemään ja kokemaan uusin silmin, ja samalla ihmisen toiminnan laatu ja sisältö voivat muuttua. Kehollisten aistien ja tunteiden avulla taide voi artikuloita tilan sosiaalisia eroja ja valtarakenteita (sama; Lefebvre 1991, 40).

#### OSALLISTUJA-KOKIJA:

*Kun menimme kapeita kujamaisia kohtia rappusiin ja sisäpihoille, ajattelin niiden paikkojen olevan ahdistavia, jos olisin yksin. Klaustrofobisia umpikujia. Kun kävelimme sisäpihalle, siellä oli*

oleva ryhmä on kyseessä ja kenelle kyseinen postaus näkyy (laajuus riippuu oman käyttöjärjestelmän asetuksista). Toinen iso kysymys syntyy globaalien teknologiayritysten kuvien käyttöoikeusvaatimuksista, joita tietyt tietokonesovellukset vaativat toimiakseen.

26. Viime vuosina Lux Helsinki -tapahtuma-reitin varrelle on rakennettu kuluttamiseen liittyvä oheisohjelma (ravintolakartasto).

27. Yksilökeskeisessä hyvinvointiyhteiskunnassa ihmisen tuotannollinen (yhteiskuntaruumis) ja yhteiskunnallinen elämä yhdistyvät. Keho sisäistää ne osaksi (taloudellisen) vallan virtuaalisia mekanismeja (Hardt & Negri 2000, 40–41). Poliitiikka menettää merkitystään ja korvautuu yksilön henkilökohtaisilla mieltymyksillä ja elämäntavoilla.

*joku tilaisuus, johon vei punainen matto. Minulle tuli hetkeksi teat-raalinen tunne, tavallaan tiesin, että punainen matto on siinä sat-tumalta meihin liittymättä, mutta hieman toiveajatellen kuvittelin sen olevan tätä aistiretkeä varta vasten esille laitettu. Matto oli tuulen heittävä ja mutrulla, sen sivuilla oli ulkotulvia, joista kaksi oli jo sammunut, ilmassa oli savun tuoksua. Matolle auki olevasta ovesta näki sisään, siellä istui vaaleahiuksinen nainen mustassa siistissä asussa, hän oli ilmeetön, ehkä väsynyt, hän katsoi minuun hetken verran, kun kävelimme ohi. Sitten nousimme ne klaustrofo-biset portaat, jossa yöaikaan on helppo kuvitella uhkaavia tilan-teita. Yöllä aistit saattavat olla virittyneessä tilassa, mutta niin myös alitajunta.*

*Nousimme Koffin puistoon ja aloimme etsiä tuoksua. Ilmassa oli valmiiksi kostea syksyinen tuoksu, joka tulee maassa hajoavista lehdistä. Hieman makea, mutta kirpeä. Ajattelin, että haluan etsiä jonkun positiivisen tuoksun. Yhdistin muussaantuneen koristeome-nan ja nokkosen tuoksun, sillä niissä on puutarhan tuoksu. Kysyttäessä, liittykö tuoksuun paikan muistoa, minulle selkeni, että olin ajatellut entisen kotini pihaa.*

(Osallistuja-kokijan aistikokemus. 2016.)

Paikassa syntyvät, tilanneläsnaoloon ja luottamukseen perustuvat harjoitteet voivat herättää suoran aistiyhteyden varhaislapsuutemme aistikokemuksiin (Heikinaho 2018; Tuan 1990, 10). Haju- ja makuaitit muovautuvat kasvuympäristön mukaan, ja ne ovat sekä kulttuurihierarkkisia että -sidonnaisia (Classen 1993, 9). Monissa kulttuureissa näkemistä ei yhdis-tetä oppimiseen ja tietoon vaan näkemisen ajatellaan liittyvän ennemminkin kuulemiseen (sama). Muistin ja aistien yhteys on luonteeltaan autobiografista (Jacob 2011, 200). Hajukokemuk-set, jotka liittyvät kehon, kaupungin ja yhteisön välisiin suhteisiin, vahvistavat ihmisen käyttäytymistä, ja näitä kokemuksia pyritään hyödyntämään kaupallisissa tarkoituksissa (Drobnick 2016, 151). Hajun aistiminen voi laukaista ihmisessä auraattisen ja yliluonnollisen kokemuksen. Hajut voidaan kokea yhteisöä yhdistävinä tai erottavina tekijöinä—samuuden ja toiseuden kysymyksinä. (Sama.)

#### OSALLISTUJA-KOKIJA:

*Harjoite palautti minut itseäni kiinnostavaan teemaan: Miten olen ja mitä on olla kontaktissa kaupunkitilaan?*

*Tilallisesti koin, että kaupunki tai kortteli on monimuotoinen, sitä on vaikea hahmottaa. Kiinnostavaa oli kokeilla ja koskettaa erilaisia pintoja ja materiaaleja. Tehtävää tehdessä olin uteliaan lapsenomainen. Itseään ei tarvinnut pakottaa mihinkään. Toisaalta huomasi, että yritin hakea ymmärrystä ja konkreettisia muotoja. Mikä on se pinta, jota kosketan? Onko tämä auto?*

*Yhden aistin sulkeutuessa, muut aistit korostuvat. Valon ja var-jon voi aistia myös silmät kiinni.*

*– Satoi, oli pimeää. Kylmä. Silti olin levollinen.*

(Osallistuja-kokijan aistikokemus. 2016.)

#### Lopuksi

Taiteen avulla kulttuuri-instituutiot ja taidetapahtumat tarjoavat taide- ja aistinautintoja kuluttaja-kokijoille. Nykyisin taideta-pahtumien ja museoiden tarjoamat kokonaispalvelut tuottavat museoille voittoa ja ovat kuluttaja-kokijoille kuluttamiskeitaita, joissa taide ja talous käyvät käsi kädessä.<sup>28</sup> Taidetapahtumien ja -museoiden kävijämäärät ovat kasvaneet myös Suomessa viime vuosina merkittävästi.<sup>29</sup> Kilpailu huomiotaloudessa on kovaa. Rahoittajat vaativat kulttuuritapahtumilta vaikutta-vuutta omille päämäärilleen. (Taloudellinen) vaikuttavuus ja sen ympärille kehittyneet nimittäjät (oheistapahtumat ja se, miten kulttuuria ja taidetta tutkitaan) ovat hallitsevammassa asemassa kuin itse taide ja sen sisältö.

Huomiotaloudessa yrityksen näkyvyys ja brändi ratkaisevat—tuotteen käyttöarvolla ei ole merkitystä (Hernesniemi 2006, 134). Huomiotaloudessa taide joutuu alistaiseen asemaan, huomion saa-misen välineeksi, siitä tulee kulutuksen kohde ja samalla taiteen sisältö menettää merkitystään. Taidemuseoissa ja biennaaleissa taideteokset massoituvat. Benjaminin (2014, 77) mukaan taide-teokset muuttuvat omistamisen ja halun (kulutuksen) kohteiksi.

Teknologian myötä kaupunkiyhteisöllisyyden muodot muut-tuvat. Keskeisintä nykypäivän kaupunkitiloille ovat kaupunki-

28. Anna-Kaisa Rastenberger viittaa Maija Kasvisen (2021a) toimittamassa podcastissa siihen, että kuluttaja-kokijoiden omien sometilien kautta museot saavat näkyvyyttä. Se on museoille ilmaista markkinointia, joka saattaa myös vaikuttaa museotyöhön—esitetään teoksia, joihin kuluttaja-kokijat haluavat samastua eli tulla kuvatuiksi teok-sessa tai osana teosta.

29. Museotilaston mukaan kokonaiskäyntimäärä taidemuseokohteissa miltei kaksinkertaistui Suomessa vuosien 2010 ja 2019 välillä (1 383 087:stä 2 636 532:een). Museo-kohteiden määrä pysyi tänä aikana liki samana (64 ja 66 kappaletta). (Museovirasto 2021.)

tilasuhteisiin liitetyt ja kuuluvat tekniikat, joilla taloutta järjestellään (Viren & Vähämäki 2015, 175). Globaalin talouden virtuaalitekniikka on riippuvuussuhdeverkosto, ja me ihmiset olemme kuin kalat näissä verkoissa. Verkostoteoriassa järjestäytymistä kutsutaan homofliaksi<sup>30</sup> ja matteesvaikutukseksi<sup>31</sup> (Hartikainen ja muut 2018, 70–71). Vaikka jakamistalous demokratisoi yhteiskuntaa toisaalla, se tuottaa yhteiskunnallista eriytymistä, sillä vain puolella maapallon väestöstä on mahdollisuus käyttää tietoverkkoja. Raja eletyn elämän ja verkon virtuaalitodellisuuden välillä kapenee (mt., 220).

#### TAITEILIJATUTKIJAT:

*Jos ei ole rahaa, ei ole (valinnan) vapautta, totesi eräs sukulaiseni 2000-luvun alkupuolella minulle, kun yritin perustella taiteilijan ammattiini liittyvä vapauden käsitystä.*  
(Heikinaho 2019.)

Kun valitsee taiteilijan ammatin, hyväksyy epävarmuuden. Eikä kysymys ole rahasta, sillä vapaus ei ole ostettavissa. Vapaus vaatii irrottautumista systeemistä tai tietyn välimatkan rakentamista. Se on ymmärrystä systeemin olemassaolon ehdoista. Vähintä ja suurinta mitä taide voi tehdä, on taiteellisen vapauden vaaliminen. Vapauden vaaliminen on kehollinen tila, se on vapauden sallimista ja hyväksymistä.

Verónica Gagon (2014) mukaan uusliberalismi osaa hyödyntää ihmisen elämään liittyviä sosiaalis-taloudellisia muutoksia, jolloin yksilö olettaa saavansa käyttää itsemääräämisoikeuttaan ja tuntee itsensä autonomiseksi ja vapaaksi yrittäjäksi, vaikka hän itse asiassa on yhteiskuntajärjestelmän hierarkian uhri (Gago Viren 2017 mukaan). Jos taide valjastetaan kulutus- tai palvelutarkoituksiin, se välineellistyy. Välinearvolla tavoitellaan hyötyä, mikä on uhka paitsi taiteen vapaudelle (Lecklin 2018, 153–154) myös taiteen kokemiselle ja sen sisältömerkityksille. Suurissa taidetapahtumissa ihmisten käyttäytyminen yhdenmuukaistuu. Läsnäolo ja keskittyminen herpaantuvat. Vuorovaikutus heikkenee ja itse taiteen kokeminen ja yhteys taiteilijan työn sisällöllisiin lähtökohtiin ja sen merkitykseen kyseenalaistuu.

Ruumiillisia harjoitteita -teoksilla *Paikkaruumis*, *Paikan paikantuminen* ja *Paikkayhteisö* pyrin yhdistämään taiteen paikkakokemukseen ja luomaan osallistujille edellytyksiä paikan tasavertaiseen kokemiseen. *Paikan paikantuminen* -teoksessa osallistuja-kokijaa ohjataan ja autetaan löytämään omakohtainen aistikokemus ohjeistuksen avulla. Aistikokemus voimistuu, kun jokin aisti suljetaan pois. Kehollinen ja aistienvaarainen toiminta vaatii autenttista läsnäoloa. Läsnäolon merkitys konkretisoituu kehollisen kielen ja välittömän kosketuksen kautta. *Paikkayhteisö*-teoksessa yhdistyvät paikan tarina, sen historia ja nykyisyys. Osallistujat ovat sekä paikan kokijoita että yhteisen ”tässä ja nyt” syntyvän tarinan kertojia tai rakentajia. Teoksen aika-, paikka- ja tilasuhteet sekä tilaneläsnäolo väistämättä vaikuttavat sekä esiintyjä-kokijoiden että katsoja- ja osallistujakokijoiden tilannekokemuksiin. Tilannekokemus maadoittaa läsnäolon tiettyyn paikkaan ja syntyy hetkellisiä ja kollektiivisia yhdessä kokemisen hetkiä—hetkessä aina uudesti syntyvä yhteisö (Martin 2020 ja artikkeli tässä antologiassa). Ohjeistettu aistiharjoitus vapauttaa osallistuja-kokijan havainnoimaan ja aistimaan paikkaa. Muistiin tallentuneet aiemmat kokemukset aktivoituvat.

Katsoja- tai osallistuja-kokijan asema ja roolit teoksen tekijöinä ja esityksen ”tuottajina” asettavat omat haasteensa sekä osallistujille että taiteilija-tekijöille. Se, miten osallistuja osallistuu, on sekä osallistujasta että tekijästä riippuvainen tilanne. (Arlander 2016, 22; Kaitavuori 2018, 17). Leslie Hill ja Helen Paris (2014, 15) kirjoittavat läheisyyteen perustuvasta esittämisestä eli siitä, mitä tapahtuu, kun henkilökohtainen intiimi tila sekä yleisön paikka teoksessa sekoittuvat keskenään. Mitä intiimimpi tai pidempi esityskokemus on, sitä herkemmäksi tilannekoettavuus muuttuu, ja se muuttaa sekä tekijän (esiintyjän) että osallistujan kokemusta.

Taiteesta pyritään löytämään hyötyä ja tavoitellaan sen välinearvoa, mikä pakottaa taiteen ja taiteilijan palvelemaan taloutta. Taiteen pääoma on sen sisällöissä. Se pysäyttää minut, sinut tai kuluttaja-kokijan ja saa pohtimaan eroa ”koiraa” esittävän ja kerjäävän ihmisen välillä. Kerjäävä ihminen esiintyi kuuliaisena

30. Ihmiset hakeutuvat kaltaistensa seuraan.

31. Nettialustojen solmukohdat kasvavat linkityksien ansiosta (esim. Facebook).

koiran virassa, kun taas ”koiraa” esittävä ihminen sai aikaan ajatusristiriidan. Kansalaisten, kaupunkilaisten ja meidän taiteilijoiden tulisi ymmärtää olevamme osa monimuotoista yleisöä—yhteiskuntaa, kenen tahansa tilaa—julkisen tilan oikeutta, johon voimme kollektiivisesti vaikuttaa ja jota voimme yhdessä rakentaa (Rajanti 2006, 187).

#### TAITEILIJA-TUTKIJA:

*Vapautunut ja hajamielinen kehoni on valpas ja tarkkaavainen kaupunkitilassa—olen yksi muiden joukossa. Tunnen, näen, kuulen, haistan ja maistan—havaitseen ympärilläni olevan kaupungin. Aistiherkkyuteni avulla minulla on yhteys elettyyn elämäni, kyky aistia kaupunkitilaan liittyviä ristiriitoja, jotka saavat minut reagoimaan—syntyy taiteellisia tekoja; herätteitä kuluttaja-kokijoille.* (Heikinaho 2020, ks. myös Benjamin 1986, 18–22.)

*Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston Tasa-arvoinen yhteiskunta -ohjelmasta rahoitettua ArtsEqual-hanketta (hankenumero 314223/2017).*

## LÄHTEET

### Arkistolähteet ja dokumentaatiot

Heikinaho, Minna. 2016. *Paikan paikantuminen* -aistiretkikokemuksista Helsingin Punavuoreessa osana *Aukkoja ja katkoksia* -näyttelyä 15.10.2021, klo 06, 15 ja 24. Neljä kokemusaistivastausta retken yhteydessä tai sähköpostitse. Exhibition Laboratory, Merimiehenkatu 36, Helsinki. Heikinahon opinnäytetyön kokemustalenne, Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki.

Heikinaho, Minna. 2013. *Yhteisötaiteellisen toiminnalliset haasteet kaupunkitilassa*. Yleisölle avoin keskustelu. Galleria Huuto Jätkäsaari, Tyynenmerenkatu 6, Helsinki. 29.9.2013, klo 15–17. Keskustelijoina: Minna Heikinaho, Pekka Kantonen, Petri Kaverma, Lena Séraphin ja Piia Rossi sekä opinnäytteen silloiset tarkastajat Annette Arlander ja Mika Elo ja viisi ulkopuolista osallistujaa. Digitaalinen äänitiedosto. Kesto: 2 h 20 min 50 sek. Heikinahon opinnäytetyön talenne, Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki.

Lohtaja, Aleks. 2016. *Paikkakokemus murroksessa: Muuttuvat naapurustoyhteisöt ja kysymys autenttisuudesta*. Lohtajan omat muistiinpanot, yhteenveto retken sisällöstä. *Paikkayhteisö*-teos 16.10.2016 *Aukkoja ja katkoksia* -yhteisnäyttelyssä: Halonen, Henna-Riikka & Kokko, Jaana & Laakso, Anni ja Ruumiillisia harjoitteita -tuotanto, 14.10.–6.11.2016, Exhibition Laboratory, Helsinki.

*Paikkaruumis*. 2011–2013. Ruumiillisia harjoitteita -tuotanto. Omakohtaiset muistiinpanot kaupunkitilakokemuksista. Minna Heikinahon opinnäytetyön talenne, Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Helsinki.

### Esitykset ja teokset

*Ilmainen Aamiainen*. 1994. Yhteisötaideteos. Minna Heikinaho. Hämeentie 6, Helsinki.

*Push Firma Beige*. 1999–2001. Yhteisötaideteos. Minna Heikinaho. Helsinginkatu 23, Helsinki.

*Paikan paikantuminen*. 2013. Ruumiillisia harjoitteita -tuotanto. Kolme luontoretkeä: *Yksityinen—yhteisöllinen maisema katseen vallan kohteena*. 1.8.2013. Retken vetäjä: Hanna Johansson, taidehistorioitsija. *Ympäristöä kaikilla aisteilla—ympäristön kokeminen maakasvatuksen keinoin*. 10.8.2013. Retken vetäjä: Anni Kiviranta, Maan Ystävät ry ja *Seitsemän tilannehavaintoa Fiskarissa*. 16.8.2013. Retken vetäjä: Hannu Siren, kuvanveistäjä. Näyttelyssä *Kantaa ottava*. Fiskari.

*Paikan paikantuminen*. 2016. Ruumiillisia harjoitteita -tuotanto. Avustaja: Anne Teikari. Aistikokemusretket: 15.10. Klo 06, 12 ja 24. *Aukkoja ja katkoksia* -yhteisnäyttelyssä: Halonen, Henna-Riikka & Kokko, Jaana & Laakso, Anni ja Ruumiillisia harjoitteita -tuotanto. Exhibition Laboratory, Helsinki, 14.10–6.11.2016.

*Paikkaruumis*. 2013. Ruumiillisia harjoitteita -tuotanto. *Ihana koti* -yhteisnäyttely. Art & Process. Laituri, Helsingin kaupungin suunnitteluviraston info- ja näyttelytila. 18.4–25.5.2013. Haettu 26.7.2021. <https://www.artandprocess.fi/projektit/ihana-koti/1900/>

*Paikkayhteisö*. 2016. Ruumiillisia harjoitteita -tuotanto. Avustaja: Anne Teikari. Kaupunkiretket Punavuoreessa. Retkien vetäjät: Aleks. Lohtaja 16.10.2016: *Paikkakokemus murroksessa: Muuttuvat naapuruyhteisöt ja kysymys autenttisuudesta*, Otso Kantokorpi 23.10.2016: *Huomaamattomia havaintoja Punavuoreessa*, Marjo Mäenpää 30.10.2016: *Ruuhkavuodet Punavuoreessa* ja Minna Heikinaho 6.11.2016. *Aukkoja ja katkoksia* -yhteisnäyttelyssä: Halonen, Henna-Riikka & Kokko, Jaana & Laakso, Anni ja Ruumiillisia harjoitteita -tuotanto. Exhibition Laboratory, Helsinki, 14.10–6.11.2016.

*Saa sanoa*. 2008. Minna Heikinaho. Esiintyjät: Hyunh Ha, Linda Priha, Iina Tajonlahti ja Petra Toropainen. Näyttely ja esitys galleriatilassa. Muu Galleria, Helsinki, 8.8.–24.8.2008. Haettu 17.7.2021. <http://www.saasanoa.com/sanonkogalleria.html>

- Sanonko*. 2009. Saa sanoa -tuotanto. Esiintyjät: Eero Enqvist ja Maija Paunio. Näyttely ja esitys galleriatilassa. Kluuvin galleria, Helsinki, 29.05–15.06.2021. Haettu 17.7.2021. <http://www.saasanoa.com/saasanoa.html>
- Saatan sanoa*. 2013. Saa sanoa -tuotanto. Esiintyjät: Aiju, Ismo, Jarmo, Jussi, Leena, Liisa, Marre ja Päivi. Esitys museotilassa. *Tässä ja Nyt* -näyttely. Åboa Vetus Nova, Turku, 21.4.2013. Haettu 17.7.2021. <http://www.saasanoa.com/saatananoa.html> /.

## Tutkimuskirjallisuus

- Arlander, Annette. 2016. ”Mitä tekijä voi tehdä?” Teoksessa *Tekijä—teos, esitys ja yhteiskunta—Teatteritutkimusseuran 6. vuosijulkaisu*, toim. Annette Arlander, Laura Gröndahl ja Marja Silde, 14–37. Haettu 24.6.2021. [http://teats.fi/wp-content/uploads/2017/02/TeaTS6\\_01\\_Johdanto.pdf](http://teats.fi/wp-content/uploads/2017/02/TeaTS6_01_Johdanto.pdf)
- Artichoke. 2021. ”Corporate”. Haettu 3.9.2019. <https://www.artichoke.uk.com/corporate/>
- Benjamin, Walter. 2014. ”Katkelmia Passagen-Werkistä”. (Gesammelte Schriften V, kirjat 1–2, 1927–40). Teoksessa *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungista ja taiteesta*, 62–86. Suom. Taneli Viitahuhta. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Benjamin, Walter. 2014. ”Tarinankertoja. Huomioita Nikolai Leskovin tuotannosta.” (Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lasskows. Julkaisussa *Orient und Occident, 1936–1937*. Gesammelte Schriften II:2, 438–465.) Teoksessa *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungista ja taiteesta*, 106–133. Suom. Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Bishop, Claire. 2006. ”The Social Turn: Collaboration and Its Discontents.” *Artforum*, February 2006: 178–183.
- Classen, Constance. 1993. *Worlds of Sense. Exploring the senses in history and across cultures*. Lontoo & New York: Routledge.
- Debord, Guy. 2005 (1967). *Spektaakelin yhteiskunta* (La Société du Spectacle) Suom. Tommi Uschanov ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Summa.
- Drobnick, Jim. 2010. ”Architecture: Guarded Breathes and the [cough]. Art of Ventilation.” Teoksessa *Art, History and the Senses 1830 to the Present*, toim. Patrizia Di Bello ja Gabriel Koures, 147–166. Lontoo & New York: Routledge.
- Elo, Mika. 2017. ”Taiteen tutkimuksesta taidetutkimukseen.” *Tahiti—Taidehistoria tieteenä*. 31.3.2017. Haettu 26.7.2021. <http://tahiti.fi/01-2017/kolumni/taiteentutkimuksesta-taidetutkimukseen/>
- Haapalainen, Riikka. 2018. *Utopioiden arkipäivää. Osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykytaiteessa 1980–2011*. Helsinki: Unigrafia.
- Hardt, Michael & Negri, Antonio. 2005. *Imperium*. Suom. Arto Häilä, Mika Ojakangas, Taina Rajanti, Olli Sinivaara, Akseli Virtanen ja Jussi Vähämäki. Helsinki: WSOY.
- Hartikainen, Jarno, Ikäheimo, Hannu-Pekka, Seuri, Olli & Vihma, Antti.

2018. *Totuuden jälkeen. Miten media selviää algoritmien ja paskapuheen aikana*. Helsinki: Teos.
- Heikinaho, Minna. 2019a. ”Harjoitus II, jossa kertojaminä asettuu tutkijan rooliin ja löytää tavan tutkia.” Teoksessa *Etappeja. Kuvataideakatemia tohtoriohjelma 20 vuotta*, toim. Mika Elo, Lea Kantonen ja Petri Kaverma, 57–86. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia. Haettu 24.6.2021. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/299009>
- Heikinaho, Minna. 2019b. ”Voiko taidekokemus pysäyttää kaupunkitilan kuluttaja-kokijan?” Teoksessa *Yhteisö ja taide, teemoja ja näkökulmia 2000-luvun laajentuneeseen toimintakenttään*, toim. Kirsi Monni ja Kirsi Törmi. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 72. Helsinki: Taideyliopiston teatterikorkeakoulu. Haettu 30.5.2021. <https://disco.teak.fi/yhteiso-ja-taide/3-10-voiko-taidekokemus-pysayttaa-kaupunkitilan-kuluttaja-kokijan/>
- Heikinaho, Minna. 2018. ”Eksentrisen (kolmas) silmä tallentaa paikkakokemuksia Gambiasta.” Teoksessa *Esitys ja toiseus—Teatteritutkimusseuran 7. vuosijulkaisu*, toim. Anu Koskinen, Tuija Kokkonen ja Anna Thuring, 177–190. Haettu 29.6.2021. <http://teats.fi/wp-content/uploads/2018/11/Näyttämö-tutkimus-7-Esitys-ja-toiseus.pdf>
- Heikinaho, Minna. 2017. ”Tekijä etsii kotia. Avoin kirje minulta teille muille. Harjoitus, jossa tekijä vapautuu ja eettinen yhteisöruumis astuu esiin.” *Ruukku—Studies in Artistic Research* 7. Haettu 31.5.2021 <https://www.researchcatalogue.net/view/294615/354085>.
- Heikinaho, Minna & Séraphin, Lena. 2017. ”Yhteisöllisen kirjoittamisen alkeet.” *Nivel* 08/2017. Haettu 31.5.2021. <http://nivel.teak.fi/poetics-of-form/lena-seraphin-ja-minna-heikinaho-havaita-ja-kirjoittaa/>
- Helguera, Pablo. 2011. *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books.
- Hernesniemi, Janne. 2006. ”Kulutut.” Teoksessa *Uuden työn sanakirja*, toim. Mikko Jakonen, Jukka Peltokoski ja Alekski Virtanen, 130–145. Tampere: Tutkijaliitto.
- Hill, Leslie & Paris, Helen. 2014. *Performing Proximity. Curious Intimacies*. New York: Palgrave Macmillan.
- Honkasalo, Marja-Liisa & Laukkanen, Anu. 2015. ”Osallisuus ja yhteisöllisyys hyvinvointia edistämässä. Taiteen ja kulttuurin vaikuttavuus EU-hankkeissa.” *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja* 2015, 24–41. Haettu 6.7.2021. <https://kulttuuripolitiikantutkimus.fi/wp-content/uploads/2016/11/KPTV2015.pdf>
- Jackson, Shannon. 2011. *Social works. Performing Art, Supporting Publics*. Lontoo & New York: Routledge.
- Jacob, Tim. 2011. ”The science of taste and smell.” Teoksessa *Art & The Scenes*, toim. Francesca Bacci ja David Melcher, 183–205. Oxford: Oxford University Press.
- Kaitavuori, Kaija. 2018. *The Participator in Contemporary Art. Art and Social Relationships*. Lontoo & New York: Tauris.

- Kallio-Liike. 2021. Verkkosivut. Haettu 29.6.2021. <https://www.facebook.com/kallioliike/>
- Karhula, Aleks. 2015. ”Missä on Kallion gentrifikaatio?” *Yhdyskuntasuunnittelu* 53 (4). Haettu 31.5.2021. <http://www.wyssi.fi/journal/missa-on-kallion-gentrifikaatio/>
- Kasvinen, Maija, toim. 2021a. ”Digiloikka.” *Kuution jälkeen—keskustelua julkisesta taiteesta* -podcast osa 1/2021. Haastateltava: Anna-Kaisa Rastenberger. Taiteen edistämiskeskus. Haettu 24.6.2021. <https://www.taike.fi/ uutinen/-/news/1340019>
- Kasvinen, Maija, toim. 2021b. ”Osallistumisen jälkeen.” *Kuution jälkeen—keskustelua julkisesta taiteesta* -podcast osa 5/2021. Haastateltava: Kaija Kaitavuori. Taiteen edistämiskeskus. Haettu 24.6.2021. <https://www.taike.fi/ uutinen/-/news/1363379>
- Kester, Grant. 2004. *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles & Lontoo: University of California Press.
- Kuvasto. 2021. ”Kuvaoikeuksien ABC.” Haettu 14.7.2021. <http://kuvasto.fi/kuvaoikeuksien-abc/>
- Laari, Susanna, Heikkinen, Mikko-Pekka & Moilanen, Kaisu. 2019. ”Lux Helsinki -tapahtuma keräsi jättiyleisön heti ensimmäisenä iltana—katso tästä reitti ja kuvat kaamosta kaatavista valoteoksista.” *Helsingin Sanomat* 3.1.2019. Haettu 17.7.2021. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005952659.html>
- Laitinen, Jaana. 2019. ”Ruokajonot poistuvat Helsingistä 2019.” *Talentia-verkkolehti*. Haettu 31.5.2021. <https://www.talentia-lehti.fi/ruokajonot-poistuvat-helsingista-2019/>
- Lefebvre, Henri. 1991 (1974). *The Production of space La production de l'espace*. Suom. Donald Nicholson-Smith. Cambridge & Oxford: Blackwell Publishing.
- Lecklin, Johanna. 2018. *Esitettyä aitoutta. Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia. Haettu 26.7.2021. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/252442>
- Lohtaja, Aleks. 2015. ”Tila, asuminen ja arkkitehtuuri. Henri Lefebvren teoria tilasta ja tilan tuottamisesta.” Filosofian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Marriage, Helen. 2016. ”The Power of Cultural Disruption.” Muistiinpanot konferenssiluennosta. *Art Without Borders* -konferenssi. Musiikkitalo, Helsinki, 19.10.2016.
- Martin, Mari. 2020. ”Sensory Excursion as a Site of Encounter.” *Ruukku—Studies in Artistic Research* 14. Haettu 29.6.2021. <https://www.researchcatalogue.net/view/683792/683793>
- Matarasso, François. 2003 (1997). *Use or Ornament? Social Impact Participation in the arts*. Stroud: Comedia. Haettu 30.5.2021. <https://www.artshealthresources.org.uk/docs/use-or-ornament-the-social-impact-of-participation-in-the-arts/>
- Moilanen, Hanna, Peltokoski, Jukka, Pirkkalainen, Jaana & Toivonen, Tero. 2014. *Uusi osuuskunta. Tekijöiden liike*. Helsinki: Into
- Moisio, Saara. 2016. ”Ymmärrystä yleisöistä sekä taiteen ja kulttuurin vaikuttavuudesta: Kokemus yleisötutkimuksen kohteeksi.” *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja 2016*, 155–161. Haettu 6.7.2021. <https://journal.fi/kultpol/article/view/60110>
- Museovirasto. 2021. ”Taidemuseokohteiden käyntimäärät 2010–2020.” Haettu 30.6.2021. <https://www.museoilasto.fi/stattables>
- Mäenpää, Pasi & Faehnle, Maija. 2021a. *4. sektori. Kuinka kaupunkiaktivismi haastaa hallinnon, muuttaa markkinat ja laajentaa demokratiaa*. Tampere: Vastapaino.
- Mäenpää, Pasi & Faehnle, Maija. 2021b. ”Nousussa nyt: neljäs sektori.” *Kansalaisyhteiskunnan verkkolehti* 4/2021. Haettu 28.5.2021. <https://kansalaisyhteiskunta.fi/verkkolehti/nousussa-nyt-neljäs-sektori/>
- Mäenpää, Pasi, Faehnle, Maija & Schulman, Harry. 2017. ”Kaupunkiaktivismi, jakamistalous ja neljäs sektori.” Teoksessa *Kaupunkilaiset kaupunkia kehittämässä*, toim. Pia Bäcklund, Jouni Häkli ja Harry Schulman, 239–259. Tampere: Tampere University. Haettu 30.5.2021. [https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/102475/Backlund\\_ym\\_Kansalaiset\\_kaupunkia\\_kehittamassa.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/102475/Backlund_ym_Kansalaiset_kaupunkia_kehittamassa.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Mäkipää, Säde. 2020. ”Näkykö hittinäyttelyistä jo liikaa kuvia sosiaalisessa mediassa? Taiteilijat pohtivat, pitäisikö näyttelyiden 'spoilamisesta' varoittaa.” *Helsingin Sanomat* 17.2.2020. Haettu 31.5.2021. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006410325.html>
- Nikula, Stuba. 2021. ”Kulttuurialan pääomittaminen osaksi EU:n elpymispakettia.” *Helsingin Sanomat* 9.2.2021. Haettu 24.6.2021. <https://www.hs.fi/mielipide/art-2000007790355.html>
- Olsen, Cecilia Sachs. 2019. *Socially engaged art and neoliberal city*. New York: Routledge.
- Rajanti, Taina. 2006. ”Madonreiät.” Teoksessa *Uuden työn sanakirja*, toim. Mikko Jakonen, Jukka Peltokoski ja Aleks. Virtanen, 235–244. Tampere: Tutkijaliitto.
- Rajanti, Taina. 1999. *Kaupunki on ihmisen koti*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Saarikangas, Kirsi. 2006. *Eletyt tilat ja sukupuoli: asukkaiden ja ympäristön kulttuurisia kohtaamisia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Thoreau, Henry David. 1998 (1862). *Kävelemisen taito (Walking)*. Suom. Markku Envall. Helsinki: Jack-in-the-box.
- Tuan, Yi-Fu. 1974. *Topophilia. A Study of environmental perception, attitudes, and values*. New York & Chichester: Columbia University Press.
- Turtiainen, Arvo. 2004 (1962). ”Nämä kadut, talot, taivas.” Teoksessa *Minä paljasjalkainen*, toim. Ilpo Tiihonen. Toinen laitos. Tammi: Helsinki.
- Viren, Eetu. 2017. ”Uusliberalismi alhaalta päin.” Esittely Verónica Gagon teoksesta *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, 2014. *kumu\_info* 21.12.2017. Haettu 26.7.2021. <http://kumu.info/uusliberalismi-alhaalta-pain/>
- Viren, Eetu & Vähämäki, Jussi. 2015. *Seutu, joka ei ole paikka*. Helsinki: Tutkijaliitto.



Violainen, Jutta. 2012. *Kulttuuriosallistumisen muuttuvat merkitykset. Katsaus taiteeseen ja kulttuuriin osallistumiseen, osallisuuteen ja osallistumattomuuteen*. Cuporen verkkojulkaisu 26. Helsinki: Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö. Haettu 29.6.2021. [https://www.cupore.fi/images/tiedostot/kulttuuriosallistumisenmuuttuvatmerkitykset\\_000.pdf](https://www.cupore.fi/images/tiedostot/kulttuuriosallistumisenmuuttuvatmerkitykset_000.pdf)

Wikipedia. 2021. "Ravintolapäivä." Muutettu viimeksi 21.5.2021. Haettu 20.7.2021. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Ravintolap%C3%A4iv%C3%A4>

Yhteismaa. 2021. Verkkosivut. Haettu 30.5.2021. <https://yhteismaa.fi>

Riikka Haapalainen

## HILJENNETYN TIEDON AKTIVISMIA: SILENT UNIVERSITY (HILJAINEN YLIOPISTO)



Vuonna 2009 kuvataiteilija Eemil Karilalla oli *Surface Values*-näyttelyprojekti Program Galleryssa Berliinissä. Galleriatila oli tyhjä. Tosin vaikutelma tyhyydestä muuttui jo seuraavassa hetkessä, kun galleriatila pimeni. Musta uv-valo toi esiin koko lattiapinnan alalta vedetyt, uv-valoa heijastavat jättisuuret siveltimenvedot. Siveltimenvedot oli lattiaan mopannut gallerian osa-aikainen siistijä, ukrainalaissyntyinen Ludmila. Ludmilan lattianpesuveteen oli sekoitettu uv-mustetta, joka oikeassa valaistuksessa paljasti siistijän jokaisen liikkeen ja mopinvedon.

Ludmila oli lupautunut osaksi Karilan sosiaalista maalausta kahdella ehdolla: ensiksikin, ettei hänen muotokuvaansa liitetäisi osaksi teosta tai sen dokumentaatiota, ja toiseksi, että hän saisi olla mukana vain etunimellään. Anonymiteetti oli tärkeää, sillä Ludmilan edelleen Ukrainassa asuvalle aviopuolisolle oli kerrottu, että hän työskentelisi Berliinissä koulutustaan vastaavassa ammatissa sairaanhoitajana.

Karilan ja työperäisen maahanmuuttaja Ludmilan yhteistyö toi konkreettisesti esiin sen, kuinka neutraali galleriatila on neutraali vain näennäisesti. Taiteen kenttä ei ole irrallaan siitä dynamiikasta, jossa yhteiskunnalle keskeisten toimintojen jatkuvuuden mahdollistaa mekanismit, jotka tarjoavat yksille etuoikeuden toteuttaa itseään ja tehdä osaamistaan näkyväksi, kun taas toisten tieto ja kokemus hiljennetään, marginalisoidaan: Ludmilan kokemus ja taito sairaanhoitajana samalla tavoin kuin hänen jokapäiväinen siistimistyönsä galleriassa jää näkymättömiin. Taiteen kentän ihmisiä eriyttävät—samanaikaisesti sisään kutsuvat ja ulostyöntävät—prosessit tekevät välttämättömäksi sen, että taiteen tarkastelussakin on hajautettava katse myös

toiminnan eettisiin perustuksiin (ks. myös esim. Andrea Fraserin *Open Plan* -näyttely Whitney Museumissa 2016 tai Azoulay 2019). Miten tuottaa tilaa Ludmilan kaltaisten, eri syistä hiljennettyjen ja huomaamattomaksi tehtyjen tiedoille ja osaamisille?

Ludmilan tapaus on vain yksi lukemattomista. Ilmastokriisi, sodat, köyhyys ja työttömyys sekä muut globaalit prosessit synnyttävät jatkuvasti ylikansallista siirtolaisuutta ja pakolaisuutta. Tämän muuttoliikkeen on nähty olevan syytä sille, että Ludmilan tavoin koulutettuja ihmisiä kansalaisuuden, ihonvärin tai muun taustatekijän takia on hiljennetty. Tässä artikkelissa tarkastelen *Hiljainen yliopisto* -projektia (*Silent University*), jonka taiteilija-aktivisti Ahmet Ögüt käynnisti 2012 solidaarisuuden osoituksena maailman hiljaisille ja hiljennetyille.<sup>1</sup> Avaan tekstissäni Hiljaisen yliopiston taideaktivismia erityisesti postkolonialistista teoriaa soveltaen ja kriittiseen pedagogiikkaan tukeutuen. Rakennan eettistä suhdettani Hiljaiseen yliopistoon tunnistuen, että kannan ruumiissani ja kirjoituksessani valkoisten etuoikeutettujen yliopisto-, yhteiskunta- ja taidekäsitystä.

Hiljainen yliopisto käynnistyi alun perin Tate-museon ja Delina Foundationin yhteistyönä Lontoossa, jossa se toimi myös taiteilijavetoisessa Showroom-galleriassa. Alusta alkaen Hiljaisen yliopiston toimintaperiaatteet ovat olleet liikkuvia ja laajenevia. Se sai 2013 muun muassa uuden toimipisteen Tensta Konsthallista, Ruotsista. Saksaan Hiljainen yliopisto laajeni vuonna 2014 ensin Hampuriin ja sitten Müllheimiin, Ruhrin alueelle 2015. Lisäksi Hiljainen yliopisto on toiminut ainakin Ammanissa, Jordaniassa; Pariisissa, Ranskassa; Ateenassa, Kreikassa sekä Kööpenhaminassa, Tanskassa. Jokaisessa toimipaikassa projektin käynnistämisen edellytyksenä on ollut sitä isännöivä taideinstituutio sekä kokoontumistila, budjetti ja paikallinen koordinaattori (Ögüt & Malzacher 2016, 14). Itse astuin 2016 sisään Hiljaiseen yliopistoon sattumalta ollessani Tensta konsthallissa aivan tavallisella näyttelyvierailulla. Selailin yliopiston kaikille avoimia opetuskansioita ja näin, kuinka pian käynnistyvään yliopiston kokoontumiseen alkoi pikkuhiljaa kerääntyä osallistujia. Minun valkoisuuttani ei Hiljaisen yliopiston opetustilanne tarvinnut.

Hiljainen yliopisto luotiin oppimisalustaksi, jossa opettajina ja opiskelijoina toimii pääasiassa uuden asuinmaansa pakolaisiksi, turvapaikanhakijoiksi ja siirtolaisiksi määrittämiä ihmisiä. Yliopiston toimintaan on voinut osallistua esimerkiksi Kurdistanissa syntynyt ja Tukholmassa asuva turvapaikanhakija, Müllheimissä asuva marokkolainen psykologi, Lontoossa asuvat angolalainen kokki ja kongontasavaltalainen sairaanhoitaja tai Nigeriasta Hampuriin saapunut pakolainen. Tyypillisesti osallistujilla on ollut lähtömaissaan akateeminen koulutus ja ammatillinen ura, jota he eivät ole pystyneet uudessa kotimaassaan jatkamaan. Katkoksen syynä on ollut henkilöiden asema pakolaisina tai turvapaikanhakijoina: uusi asuinmaa ei välttämättä tunnista jo suoritettuja tutkintoja tai paluu akateemiselle uralle voi estyä muista syistä. Heistä on tehty hiljaisia.

### **Hiljaisuus ja olemassaolon prekaarisuus**

Miten hiljaiseksi tekeminen tapahtuu—ja suhteessa kehen tai mihin ollaan hiljaa? Hiljaisen yliopiston opettaja- ja opiskelijakunnasta valtaosa elää poikkeustilassa. He ovat ehkä ylittäneet nykyisen asuinmaansa rajan niin sanotusti väärästä suunnasta tai väärän passijonon kautta. Rajanylitys on käytännössä mitätöinyt heidän taitonsa ja osaamisensa tai vähintäänkin siirtänyt osaamisen uudelleenaktualisoimista. Maahan pakolaisina saapuvia kohdellaan usein vieraina, muukalaisina, tunkeutujina, kategorisesti toisina tai alisteisina, kuten Sellars (2014) on koskettavasti kuvaillut. Samanlainen vierautettu suhtautumistapa liitetään myös osaamiseen ja ajatteluun, jota he kantavat mukanaan. Pakolaiset ja työperäiset maahanmuuttajat ovat juuriltaan irrotettuja yhteiskunnan jäseniä; toimintakykyisiä vailla toimintavaltaa tai -oikeutta. Siirtolaisuuden tuottamaa odotuksen tilaa on kuvattu ihmisarvon riistämisenä tai vähintäänkin ihmisarvon lykkäämiseksi: siirtolais- ja pakolaistaustaiset ihmiset eivät enää kuulu lähtömaahansa mutteivät ole vielä uuden kotimaansaakaan täysivaltaisia jäseniä.

Yksi ihmisarvon pidättämisen tai lykkäämisen muoto on hiljaisuuteen asettaminen. Tämä hiljaisuuden katvealueelle

1. Ks. *Silent Universityn* kotisivut <http://thesilentuniversity.org>.

sijoittaminen on osoitus olemassaolon prekaarisuudesta, epävarmuudesta ja -vakaudesta. Hiljaisten prekaarisuus rakentuu aina alisteisuudelle suhteessa jo vallassa olevaan, varmoihin ja vakaisiin toimijuuksiin. Systeemisen rasismien näkökulmasta—pysyvyyden ja vakauden logiikasta—toisten prekaarin aseman ylläpito voi olla tarkoituksenmukaista ja siksi luonnollistettua.

Gayatri Spivak on tarkastellut vaientamisen käytäntöjä alisteisuuden näkökulmasta: sitä, minkälainen dynamiikka johtaa vaientamiseen ja keiden toimesta. Näissä dynamiikoissa Spivak tunnistaa vahvaa determinismiä, jonka perusteella yksilön tausta, erityisesti etnisuus ja ei-länsimaalaisuus, määrittää voimakkaasti, mistä asioista ja millä foorumeilla kukin saa puhua (Spivak 2012, 431). Hiljainen yliopisto pyrkii toiminnollaan purkamaan juuri tätä Spivakin havaitsemaa determinististä kierrettä moninaistamalla erityisesti akateemisia ääniä ja sisältöjä. Hiljainen yliopisto käytännöllään purkaa Spivakin kuvaamaa determinististä kierrettä luomalla avaruutta ja tilaa sen kuvitellulle, minkälaisessa yhteiskunnassa projektin osallistujat ja aktivistit haluaisivat elää. Ensisijainen yhteiskuntavisiio on kaikille yhteinen: yhteiskunta, joka perustuisi yhdenvertaisuuteen ja sosiaaliseen integraatioon (Bağcıoğlu 2016, 15).

Siten Hiljaisen yliopiston hiljainen vastarinta tuo vasta-voimaa ja -rintaa siihen, miten tietoa yhteiskunnassa jaetaan ja miten asiantuntijuutta performatiivisesti—jatkuvasti toistuvien teoin—synnytetään valkoisesta etuoikeudesta käsin. Esimerkiksi Ruth Frankenberg (1993, 1, 7) on kirjoittanut valkoisuudesta rodullistettuna etuoikeutena ja normatiivisena lähtökohdiana, joka läpäisee kaiken yhteiskunnallisen ja sosiaalisen tarkastelun. Valkoisuuden etuoikeutetusta positiosta käsin myös koulutus ja sen sisällöt luonnollistuvat. Saman ajatuksen ovat esittäneet myös bell hooks (1997) luonnehtiessaan valkoisuutta "tiedostamattomaksi" toimintoja ohjaavaksi käytänteeksi ja Gloria Wekker (2016) puhuessaan valkoisesta viattomuudesta. Juuri valkoisuuden positiota vastaan myös Hiljaisen yliopiston tietokäsitys ja toiminnan eettisyys asettuu: vasta kun valkoisuuden näkymättömät ja vaikeasti määriteltävät käytännöt—vaikkapa tietokäsityksen yhdenmukaistaminen—tehdään

näkyviksi, voidaan niiden epäarvoisuutta tuottavia instituutio-naalisia rakenteita muuttaa.

### **Hiljaisen yliopiston yliopistolliset tunnusmerkit**

Instituutioihin on sisäänrakennettu ajatus organisaatiosta: yhteistä toimintaa tukevasta järjestyksestä ja rakenteesta. Hiljaisessa yliopistossa tämän organisatorisen järjestyksen luovat isäntäorganisaation tarjoamat tilat ja huonekalut sekä vahva visuaalinen identiteetti, joka näkyy erityisesti kirjajhylyjen keltamustilla yliopiston logoilla varustetuissa kansioissa, joihin on tulostettu opiskelumateriaalia ihmisten luettavaksi. Juuri näistä tunnusmerkeistä ymmärsin myös vierailullani Tensta konsthalliin astuneeni sisään Hiljaiseen yliopistoon.

Hiljaisen yliopiston toiminta on peruslähtökohdiltaan samankaltaista kuin missä tahansa muussa yliopistossa, vaikka se toimiikin taideinstituutioiden sisällä. Siten sen toiminta ei ole parasiittimaista (vrt. Serres 1982) tai esimerkiksi mimeettiseen representaatioon perustuvaa toimintaa. Hiljaisen yliopiston toimipisteissä järjestetään luentoja, keskustelu- ja muita tilaisuuksia, tehdään julkaisuja ja kerätään arkistomateriaalia. Hiljaisessa yliopistossa sisällöt määrittyvät avoimiksi, aina kulloistenkin toimintaan osallistuvien yliopistolaisten ja tarpeiden mukaan. Opetusta on annettu moninaisista aiheista, kuten Mitä lapset (pakolaisperheissä) tarvitsevat psykologiseen kehitykseensä? Sharian lakien ja ruotsalaisen poliittisen järjestelmän vertailu, Kuinka aloittaa oma yritys, Arabialaisen kalligrafian kymmenen tyyppiä, Sukupuolikontaktissa leviävät taudit ja HIV:n historia. Yliopistoon tuodut opetussisällöt näyttävät suoraan sen, mitä merkitsee tiedollisesti ja kokemuksellisesti olla pakolainen tai turvapaikanhakija 2010-luvulla.

Hiljaisesta yliopistosta on kuitenkin riisuttu joitakin keskeisiä instituutionaalisen koulutusjärjestelmän muotoja. Opiskelijoille ei esimerkiksi tarjota opintopisteitä tai tutkintoa, jotka todistaisivat yliopistollisista opinnoista tai saavutuksista. Jäljelle on jäänyt tiivistynyt ajatus yliopistosta eli toiminnan

perustana olevasta korkeimmasta tiedontuotannosta. Siinä ei ole kyse tietoa arvottavista hierarkioista, vaan erilaisen tiedon kunnioittamisesta (ks. Rancière 1991). Samalla kun Hiljainen yliopisto tarjoaa paikan oppimiselle ja opettamiselle, se luo vaihtoehtoja (poliittista) kieltä. Yhteisen kielen ja yhteisen sanaston luominen onkin keskeistä: sanojen ja jaettujen diskurssien kautta luodaan yhteistä toimijuutta.

Hiljaisen yliopiston kaltaisia, museotilassa tai muissa julkisissa paikoissa lukemiseen ja tekstien jakamiseen liittyviä projekteja on 2000-luvulla esiintynyt taiteessa paljon (esimerkiksi Copenhagen Free University, Jeanne van Heeswijkin Public Faculty, Ofri Cnaanin Schoooooool With Many Holes tai jopa Jani Leinosen Tottelemattomuuskoulu, ks. lisää Haapalainen 2018, 150–195). Nämä erilaiset oppimista käsittelevät, usein aktivistiset taideprojektit on vakiintuneesti liitetty niin sanottuun nykytaiteen ja kuratoinnin kasvatukselliseen käänteeseen, jossa taiteen sisältöjä ja yleisösuhteita ohjaa kiinnostus tiedon ja tietämisen prosessuaalisuuteen ja taiteen vastaanotto-prosessissa syntyvään uuteen, tilannesidonnaiseen tietoon (Vidokle 2008 ja 2010; Rogoff 2010a; Haapalainen 2018). Keskustelu nykytaiteen kasvatuksellisesta käänteestä selittää myös sen, miksi Hiljaisen yliopiston taustaorganisaatioina toimivat juuri taideinstituutiot ja -tapahtumat.

Koulun ja yliopiston ajatus on nykytaiteen kasvatuksellisen käänteen diskursseissa avautunut kahteen suuntaan. Yhtäältä koulu on nähty Michel Foucault'n (1980) tapaan yhtenä keskeisenä sosiaalisen kontrollin ja vallan muodoista, jolloin se ylläpitää yhteiskuntaan sisäänrakennettua hierarkkista valtaa (ks. myös Rancière 1991, 4–7), mikä on juuri sitä 'valkoisuutta' jota muun muassa Frankenberg kritisoi. Tällöin koulu ei ole ainoastaan oppimisen paikka vaan myös yhteiskuntaan, sen arvoihin ja ideologioihin sosiaalistumisen paikka. Toisaalta koulun ja yliopiston voi nähdä Irit Rogoffia (2007) seuraten potentiaalina, uuden luomisen ja oppimisen mahdollistajana, jossa toiminta ja osallistuminen ei rajaudu sen mukaan minkälaisia kykyjä ihmisillä on. Hiljainen yliopisto liittyy erityisesti jälkimmäiseen, uuden esiintuomisen diskurssiin, jossa kyvyt eivät rajaa

tai kategorisoi ihmisiä. Se asemoituu vastarintaan suhteessa vakiintuneempaan yliopistolaitokseen: toteaa sen epäonnistuneen yhteisön ja elämän palvelemisessa.

Se, että Hiljainen yliopiston aktivistinen toiminta kantaa nimenomaisesti 'yliopisto'-sanaa, vie sen toiminnan osaksi neuvottelua siitä, kenellä on mandaatti opettaa ja tuottaa tietoa. Jos yliopistoinstituutio edustaa niin sanottua korkeinta tietoa, määrittää yliopisto-sanan käyttö sekä toiminnan synnyttämän tiedon laadun että sen, kenellä on oikeus opettaa ja minkälaisin kommunikaatio- ja asiantuntijasuhtein. Yliopisto edustaa samanaikaisesti edistystä ja pysyvyyttä. Hiljainen yliopisto tuo yliopisto-sanaan sisältöjä ja käyttöyhteyksiä—hetkellisyyttä ja haurautta—joita vakiintunut akateeminen maailma feminististä ja queer-pedagogiikkaa lukuun ottamatta (ks. Hyvärinen, Koistinen & Koivunen 2021) ei välttämättä tunnusta.

Platonin Akatemiassa luotu yliopiston alkuperäinen merkitys korosti palvelusta, tiedon yhteistä jakamista ja tuottamista oppiarvojen, tutkintorakenteiden, vaurastumisen tai muiden mitattavissa tai nimettävissä olevien päämäärien sijaan (Baltés 1993). Siten se loi radikaalit juuret klassiseen länsimaisen sivistysyliopiston ihanteeseen, jossa keskeisenä lähtökohtana oli akateeminen vapaus: uuden tiedon tuottamisen intressittömyys ja avoimuus vailla suoraan velvoittavia kytköksiä yhteiskuntaan tai sen poliittisiin tai muihin utilitaristisiin tarkoituksiin. Platonin Akatemiassa opetus pohjasi tiedon yhteisölliseen jakamiseen ja keskusteluihin. Näissä keskusteluissa väistämättä syntyi sivutuotteena myös vaihtoehtoja vallitseville tietokäsityksille.

Yliopiston tehtävänä on luoda kaikille hyvää. Mutta viimeistään 2000-luvun alkaessa ja uusliberalistisen ideologian vakiintuessa on havahduttu maailmanlaajuisesti siihen, kuinka yliopistolaitos enenevästi rajaa tarjoamansa hyvän vain niille, joilla on rahaa tai oikeanlainen tausta (vrt. Bolognan prosessi; ks. esim. Haapalainen 2018). Opetuksesta ja tiedosta on tehty kauppatavaraa ja rankingia, oppimisesta taloutta ja kilpailukykyä. Samaan aikaan opetussisällöissä korostuu yhteismitallisuus, mikä yhdenmukaistaa ja kaventaa myös ajatusta yliopiston luomasta 'hyvästä'. Vallitseva yliopistoajattelu ei ota huomioon sitä,

että jokainen yksilöopiskelija on eri tavoin tarvitseva ja siksi kokee myös hyvän eri tavoin: hyvä alhaalta ylöspäin näyttäytyy toisena kuin ylhäältä alaspäin katsottuna. Siksi Hiljainen yliopisto peräänkuuluttaa pieniä alustoja, herkkiä ja mukautuvia rakenteita, jossa elää ja omalakisesti liikkuu tapaus tapaukselta -ajattelu (vrt. Ögüt & Malzacher 2016, 22). Samankaltaisista päämääristä on kirjoittanut muun muassa Henry Giroux (2013), joka pitää demokratian säilymisen kannalta välttämättömänä kasvatuksen synnyttämistä uudelleen ja kaiken opetuksen suuntaamista yhteyteen muun elämän kanssa.

Hiljaisen yliopiston tekee instituutiona erityiseksi sen vastuullinen toimijuus eli sisäisesti eettinen asenne. Koska Hiljaisen yliopiston konsepti on liikkuva ja muuntuva vailla alisteista sidosta tiettyyn instituutioon, on projektia vaikea kaapata osaksi isäntäorganisaation julkisuuskuvaa tai osaksi viihdeteollisuutta, kuten Bağcıoğlu (2016, 13) asiaa luonnehtii. Hiljaisen yliopiston tee-se-itse-aktivismi, itseorganisoituminen, itseoppiminen ja -opettaminen toisaalta hyödyntää yliopistojen edustuksellista logiikkaa mutta vastustaa etäisyyttä tarkasteltavaan kohteeseen ylläpitävää representaatiota (ks. Haapalainen 2018, 172–173) ja tuotteistamista.

Hiljaisen yliopiston pedagoginen rakenne ylittää normatiivisen ja rotuun, etniseen taustaan tai yhteiskunnalliseen statukseen liittyvän kasvatuksen, joten se avartaa ei-tietämisen ja tiedontuotannon mahdollisuuksia. Se ehdottaa uutta instituutiota olemassa olevien yliopistojen, siirtolaislakien ja muiden hallinnollisten ja lainsäädännöllisten ja taloudellisten rajoitteiden ulkopuolella. Yliopisto-sana liittyy Hiljaisen yliopiston toiminnan yhden diskurssin sisään, samaan aikaan kun Hiljainen yliopisto siirtää itsensä tuon diskurssin ulkopuolelle—koettelee ei-binäärisyydellään sen kielellisiä ja semanttisia rajoja.

Avartaessaan yliopistoon liittyviä diskursseja ja toteutessaan osin taideinstituutioissa huokoistaa Hiljainen yliopisto myös ajatusta taiteesta ja aktivismista. Näissä uudenlaisissa sisällöllisissä ja toiminnallisissa kytköksissä on mahdollisuus toisinajatteluun ja -näkemiseen, muutokseen. Yhtäältä oppisisällöt voimauttavat, toisaalta ne asettavat vaateen ajatella

toisin myös opetusta ja sen sisältöä: siitä tehdään kriittisen ja eettisen tarkastelun kohde. Ne sisällyttävät oppimiseen myös kysymyksen empatiasta ja etiikasta. Tämän takia onkin välttämätöntä, että Hiljaisen yliopiston toiminta tapahtuu julkisesti jaetuissa tiloissa. Osallistamalla julkiseen keskusteluun ja avautumalla yhteiskuntaan rakentuu Hiljaisesta yliopistosta näkyvä ja moniääninen poliittinen voima.

### **Hiljennettyjen julkinen ja ehdottoman vieraanvarainen näyttäytymistila**

Yhden mahdollisen luennan Hiljaisen yliopiston hiljaiseen vastarintaan tarjoaa valtaa ja tilan problematiikkaa tutkineen filosofi Hannah Arendtin ymmärrys julkisen tilan luonteesta ja yhdessäolosta. Hänen mukaansa ihmiset näyttäytyvät toisilleen julkisessa tilassa puheen ja toiminnan kautta (Arendt 2007, 178). Teoista tulee merkityksellisiä vasta, kun ihmiset sanallistavat julkisesti toimintansa lähtökohdat, sisällöt ja aikomukset (mt., 181–182).

Siten Hiljaisen yliopiston aktivismi tekee julkisen toiminnan mahdolliseksi ja näkyväksi: se synnyttää uusia, ennalta määrittämättömiä yhteisöjä ja yhdessäolon muotoja, joissa esimerkiksi pakolaiskeskusten asukkaat sekoittuvat samanarvoisina keskiluokkaisten galleriavieraiden kanssa. Yhdessäolo mahdollistaa yhdessä toimimisen ja siten vallan aktiivisen ottamisen. Arendt huomioi, kuinka valta merkitsee aina vallan mahdollisuutta, potentiaa. Valta syntyy ihmisten välillä, kun he toimivat yhdessä ja katoaa samalla hetkellä, kun he eroavat toisistaan. (Mt., 203–204.) Tätä ajatusta soveltaen Hiljainen yliopisto voi ottaa vallan tuottaa akateemista tietoa ja opettaa riippumatta siitä, kuinka päteviä opettajia tai kuinka lahjakkaita opiskelijoita heillä on. Tämä asettaa Hiljaisen yliopiston yliopistotiedon tasa-arvoiseen suhteeseen edustuksellisen ja etabloituneen yliopistotiedon kanssa—jolloin normin ja sen vaihtoehdon välinen hierarkia kumoutuu. Hiljaisten tai hiljennettyjen yliopisto voimistaa sellaisia suhteita, joiden välille ei yhteiskunnassa ole valmiita yhteyksiä. Se tekee näkyväksi yhteiskunnan alistettujen

toimintaa, jolloin esiin nouseva elämän ja tiedon prekaarisuus on pakko ottaa tosissaan. Vasta sen jälkeen Hiljaisen yliopiston osallistujien elämästä ja olosuhteista voidaan keskustella.

Samankaltaisesta yhdessäolon poliittisesta ja performatiivisesta vallanotosta on kirjoittanut myös Judith Butler (2015, 18–19). Butleria mukailleen Hiljaisessa yliopistossa riittää jo se, että sen esille tuomat, hiljaisuuteen asetetut ihmiset ottavat itselleen tilaa ja muistuttavat elämällään ja elävillä ruumiillaan olemassaolostaan ja kuulumisestaan yhteiskuntaan.

Työperäinen maahanmuutto ja pakolaisuus merkitsee myös vierauden synnyttämistä, kun yhteiskunnan etuoikeutetut pyrkivät turvaamaan sitä, mikä itselleen on turvallista ja tuttua. Systeemiseen rasismiin sisältyy puhe vieraudesta, vieraista tavoista, vieraista kielistä ja vieraista maantieteistä—ja kotouttamisesta. (Ks. myös Sellars 2014, ix–xii.) Tämä systeeminen vierauttaminen kutsuu ajattelemaan myös Hiljaisen yliopiston (ehdotonta) vieraanvaraisuutta.

Hiljaisen yliopiston taideaktivistinen toiminta ei ole suoraan sidoksissa rahaan: toiminnan ytimessä on ilmaisuus, vastikkeeton jakaminen ja sekä opettamisen että osallistumisen vapaaehtoisuus. Ja, koska opettajat ja osallistujat ovat vieraita, muukalaisia asuinmaassaan, edellyttää se Jacques Derridan (2000) ehdottoman, absoluuttisen vieraanvaraisuuden asennetta suhteessa yliopiston tausta- tai isäntäorganisaatioihin. Ehdottoman vieraanvaraisuuden mukaisesti opetusisältöjä ei voi etukäteen tuntea eikä niitä voi täysin etukäteen kontrolloida: vieras tuo tilanteeseen sen minkä tuo, riippumatta isäntäorganisaation tarpeista. Se on osa kamppailua, jossa asettuvat vastatusten pysyvä akateeminen instituutio ja kiireellisemmät koulutuksen ja tiedonjakamisen alustat. Se on yhdenlainen Michel Foucault'n (1986) ehdottama *espace autre*, toinen tila, rinnakkainen toimintamuoto suhteessa ajatukseen kiinteästä yliopistosta tai taidelaitoksesta. Foucault polemisoi asetelmallisuutta, jossa erilaiset tilat asetetaan toistensa vastakohdiksi ilman, että tätä kahtiajakoa riittävästi kyseenalaistetaan. Vastakkaisina ääripäinä voi olla esimerkiksi julkinen ja yksityinen tila tai esimerkiksi taidegallerian tila ja yliopistotila.

Samoin yliopistoon opettamaan tulevan vieraan ei absoluuttisen vieraanvaraisuuden näkökulmasta tarvitse sopeutua isännän eli uuden elinympäristön ja oppijärjestelmien tavoille, vaan hän saa pysyä suhteessa niihin vieraana—sellaisena kuin on. Derridan ehdoton vieraanvaraisuus on toiminnallista vastarintaa muukalaisvihamielisyyttä, rasismia ja yhteiskunnan alistavia suhteita kohtaan. Hiljaisen yliopiston osallistujilla on tämän vieraanvaraisuuden alla mahdollisuus hangata vastaan, olla kotoutumatta ja sulautumatta—pitää kiinni omastaan. Kun muualla yhteiskunnassa akateemiset ihmiset rajataan ja luokitellaan 'heihin ja meihin' kulttuuristen piirteiden, oppiarvojen ja tapojen perusteella, Hiljainen yliopisto samanaikaisesti kutsuu, sallii ja tarvitsee kaikki ja kenet tahansa.

Mahdollisuus opettaa ja puhua vapaasti merkitsee myös vastuuta. Asettuessaan käynnistämisyvaiheessa isäntäorganisaationsa varaan asettaa Hiljaisen yliopiston vastarintainen aktivismi itsensä myös riskin eteen. Se tarjoaa isäntänä toimivalle taidelaitokselle mahdollisuuden rekuperaatioon, tehdä yliopiston toiminnasta harmitonta. Taideinstituution sisällä toimiessaan Hiljaisen yliopiston poliittinen voima—eettinen sydän—voidaan menettää ainakin kolmella tavalla: yhtäältä taidekonteksti voi tuottaa yliopistosta vain hiljaisen vastarinnan representaatiota, etäisyyden päästä tarkasteltavaa esitystä—vain 'taidetta'. Ja toisaalta taidekontekstiin liitettyä Hiljaisen yliopiston poliittista voimaa on helpompi rajata ja vähätellä. Sitä voidaan tarkastella 'vain' taiteena.

Kolmanneksi Hiljaisen yliopiston alulle saattama muutos ei voi toteutua, jollei sen isäntäorganisaatio ole sekin avoin riskille: jollei se avaudu ehdottomaan vieraanvaraisuuteen ja ole valmis huokoistamaan ja venyttämään hallinnollisia ja toiminnallisia protokolliaan. Tämä tarkoittaa yliopiston toimijoiden subjektiivuuden ja toimijuuden tunnustamista esimerkiksi antamalla heille luvan liikkua instituutioiden sisällä, antamalla käteen liikkumisen konkreettisesti mahdollistavat avaimet. Lisäksi ehdottomaan vieraanvaraisuuteen sisältyisi rahallisten korvauksien maksaminen työstä, joista muissakin yhteyksissä maksetaan palkkaa, sekä sellaisten käytäntöjen kehittäminen, joilla

palkanmaksu onnistuisi, vaikka opettajalla ei olisikaan oikeaa henkilötunnusta, pankkitiliä tai taitoa laskuttaa työstään taloushallinnon edellyttämällä tavalla (Ögüt & Malzacher 2016, 16).

Ehkä juuri näiden riskien takia Hiljaisen yliopiston historiaan on välttämättä sisällynyt myös epäonnistumisia. Taiteilija-aktivisti Ögüt (mt., 12) kertoo, kuinka osa yliopiston toimipisteistä ei ole taustainstituutioiden ja -toimijoiden tuesta huolimatta saanut vakiinnutettua toimintaansa tai toiminta on jäänyt epäaktiiviseksi. Silti nämä epäonnistumisetkaan eivät ole kategorisia epäonnistumisia: nekin ovat saattaneet toimia lähetteinä prosesseille, joissa osallistujat ovat asettuneet alttiiksi uudelle ja muutokselle.

### Ehdoton ja vapaa yliopisto

Perinteisen yliopiston yksi kyseenalaistamaton arvo on ollut akateeminen vapaus. Tosin jo Derrida (2002, 213) on kyseenalaistanut tämän vapauden todetessaan, että akateemisen vapauden ehdottama ja sisältämä vapaus on aina ehdollista: se on vapautta vain tietynlaiselle toiminnalle, puheelle ja kirjoittamiselle. Tieteen ja taiteen vapaus rajautuu tilojen ja tilanteiden—institutionaalisten sääntöjen ja luonnollistettujen normien—sisäpuolelle. Tällöin vapaus on lähtökohtaisesti vapautta vain suhteessa kehyksiinsä. Onko siis edes mahdollista luoda käytäntöjä ja paikkoja, joissa tiede ja taide voisivat olla vapaampia kuin muualla? Derridalle vapauden mahdollisuus avautuu hänen hahmottelemassaan ehdottomassa yliopistossa. Ehdoton yliopisto olisi vapaa aivan kaikissa toiminnoissaan: puheessa, järjestäytymistavoissa, ajattelussa, kirjoittamisessa. (Mt., 213–214.)

Foucault'ta (1997, 281–301) seuraten vapaus ei ole ominaisuus vaan harjoite. Tätä samaa Derridakin tarkoittanee ehdottoman yliopiston vapauden performatiivisuudella. Ögütin Hiljainen yliopisto harjoittaa vapautta toimiessaan osana erilaisia taidetapahtumia tai jo olemassa olevan taideorganisaation sisällä, mikä mahdollistaa Hiljaiselle yliopistolle institutionaalisen vapauden ja intressittömyyden. Intressittömyyden myötä

Hiljainen yliopisto on suvereeni eli riippumaton suhteessa tietoon ja opetukseen. Intressittömyys merkitsee myös täysivaltaisuutta suhteessa toiminnan perustamiseen, jakamiseen ja aktivismiin, mikä irrottaa sen voittoa tavoittelevasta ja suoraan vaihtoon perustuvasta liiketoiminnasta tai muusta derridalaisesta pakkovallasta. (Vrt. Derrida 2002, 205–206.)

Irit Rogoffille (2010b) 'vapaa' ilmenee liikkeenä, jossa tietoa ei määritellä suhteessa opintojen ulkoisiin tai muodollisiin rakenteisiin vaan itseorganisoitumisen logiikkaan. Itseorganisoituminen merkitsee samanaikaisuutta, eli moninaisten erilaisuuksien tuomista yhteen. Tällöin—myös Jean-Luc Nancya seuraten—tiedon vapaus tarkoittaisi tiedon monistamista ja linkittämistä vaihtoehtoisin ja odottamattomiin kokonaisuuksiin. Siten vapaa tiede ja taide edellyttäisivät nimenomaan Hiljaisen yliopiston kaltaisia vaihtoehtoisia ja yllättäviäkin oppimisen paikkoja. Sekoittuvathan esimerkiksi Hiljaisessa yliopistossa tarkoituksella ja tahattomasti keskenään niin yliopiston toimijat kuin taustainstituutioiden näyttelyihin ja taidetapahtumiin osallistuvatkin.

Derridan esittämä ajatus ehdottomasta yliopistosta ja Hiljainen yliopisto sen yhtenä mahdollisena esimerkkinä purkaa Jürgen Habermasin välittämää ymmärrystä yhteiskunnassa eriytyneestä, segmentoituneesta asiantuntijuudesta, jossa muutos ja uudelle avautuminen tapahtuu pääosin asiantuntijoiden ja asiantuntijainstituutioiden välittämänä (ks. Haapalainen 2009). Tämä asiantuntijuuden keskittyminen luo normatiivisuuden ohella inklusiivista, sisään ottavaa valtaa yli jäljelle tai reunoille jäävän maailman ja taidemaailman.

Hiljaisen yliopiston kaltaiset projektit hajauttavat ja murtavat asiantuntijuutta rajaavia rakenteita ja luovat tilaa ja avaruutta myös tietämisen ja tiedon ympärille.<sup>2</sup> Hiljainen yliopisto toiminnallaan näyttää, kuinka tieto ja tietäminen ei ole vain yksi keskiöstä käsin määritelty kokonaisuus, vaan se koostuu moninaisista tiedoista ja tietämisen tavoista. Siten se hajauttaa tietoon ja tietämiseen liittyvää hegemonista valtaa. Tieto ja eriytyneet asiantuntijuus ei ole ainoastaan jääne jonkun muun (rakenteiden, yhteiskunnan, maahanmuuttoviranomaisten,

2. Toisaalta eriytyneen asiantuntijakulttuurin murros on tapahtumassa laajemminkin. Esimerkiksi kaupunkiaktiivismin synnyttämät uudet toimijuudet ja yhteistoimintamallit ovat vahvasti synnyttämässä vaihtoehtoja habermasilaiselle ylhäältä alas suuntaavalle asiantuntijakulttuurille (ks. Mäenpää & Faehnle 2021).



akatemian) palveluksessa, vaan neuvoteltavissa ja uudelleenarvioinnissa oleva dynaaminen sisältö. Hiljainen yliopisto luo uudenlaisia 'järjestäytyneitä' olemisen tapoja ja siten uudenlaista tietoisuutta ja uudenlaisia suhteita. Hiljaisen yliopiston tieto nousee siihen osallistuvien historiasta, arjesta ja elämän aineellisista rakenteista; niistä kyvyistä, taidoista ja tarpeista, joita siihen osallistuneilla jo on.

### **Hiljainen yliopisto ja kriittinen pedagogiikka**

Hiljaisessa yliopistossa risteytyy kaksi periaatteellista sisältöä: yhtäältä se käsittelee turvapaikanhakijoiden ja pakolaisten subjektiiviuutta ja toisaalta siellä harjoitetaan vaihtoehtoista pedagogiikkaa, jossa tiedontuotannon perusedellytyksenä on sekä turvapaikanhakijoiden ja pakolaisten että muiden yleisöjen yhdenvertainen kanssaolo (Tan 2014). Hiljainen yliopisto asettaa rakenteillaan osallistujansa avoimeen ja vieraanvaraiseen suhteeseen toinen toistensa ja postkolonialistisen maailman kanssa. Se haastaa 'hiljaisuuden' passiivisena tai tyhjänä olotilana (Ponzo 2012).

Asettumalla vakiintuneen yliopistoinstituution hämärille takamaille (vaikkakin vakiintuneen taidemaailman ehdotomaan eturintamaan) Hiljainen yliopisto nakertaa vahvaa yliopisto-käsitettä ja siihen sisältyviä etuoikeuksia (ks. Derrida 2002, 214). Siten sen kriittisenä ja eettisenä tehtävänä ei ole kehittää tai parantaa jo olemassa olevaa asiantuntija-, koulutus- tai taideinstituutioita rakenteineen, vaan mahdollistaa moninaisempia ääniä ja osallistaa yhteiskunnan niin sanottuja 'toisia', institutionalisoimattomia ja hiljaisia, julkiseen keskusteluun (Harney & Moten 2013). Se kritisoi myös isäntäorganisaatioitaan. Vaikka Hiljaisen yliopiston taideorganisaatiot ovatkin avanneet ovensa yliopiston vieraalle ja kategorisoi-mattomalle hiljaisuudelle, ovat ne samaan aikaan osatoimi-joina myös ulossulkevissa ja toiseuttavissa yhteiskunnallisissa prosesseissa: syntyneet ja vakiintuneet osana hiljentämisen protokollia. Siksi Hiljaisen yliopiston aktivismi ei tähtää kriittisyydellään vain instituutioiden sisäisen tiedon ja toimijuuksien

demokratisoitumiseen, vaan tuo esiin sellaista notkeampaa ja satunnaisempaa tietoa, jota ei voi suoraan institutionalisoida.

Hiljaisen yliopiston aktivistinen kritiikki näyttää samaan aikaan sekä yhteiskunta- ja koulutusjärjestelmän epäonnistumisen että sellaisten ihmisten tiedon menetyksen, jotka esimerkiksi turvapaikanhakuprosessit ovat prekarisoineet, hiljentäneet tai mykistäneet. Hiljaisen yliopiston liikkuva akateemisuus on ylipaikallistunutta tiedontuotantoa, joka migraation ja pakolaisuuden myötä on menettänyt legitimitteettinsä ja arvonsa. Aiemmin—muualla ja toisaalla—tunnustettu tieto on muuttunut oudoksi ja tunnistamattomaksi, kuten Tan (2014) kuvailee. Silti yliopiston esiintuomaa hiljaisuutta ei tule ymmärtää passiivisena tilana. Päinvastoin, se manifestoi hiljaisuuden potentiaa—siinä piilevää aktiivista ja toiminnallista tietoa, joka on tunnistamattomana jäänyt katveeseen. Hiljaisuudella on radikaali potentiaali. Se eroaa esimerkiksi Michael Polanyin esittelemästä hiljaisesta tiedosta, joka on kokemukseen perustuvaa artikuloimatonta tietoa. Tämänkaltaisesta esiyymmärrykseen tai ruumiilliseen tietoon perustuvasta hiljaisuudesta ei Hiljaisessa yliopistossa ole kysymys. Hiljaisen yliopiston hiljaisuus on kolonialistisen yhteiskunnan alistussuhteista aiheutuvaa hiljentämistä. Siten Hiljaisen yliopiston hiljaisuus ei ole äänettömyyttä, vaan rakenteellisen sarron ja väkivallan moniäänistä vastustusta.

Hiljaisen yliopiston lähtökohtia voi rinnastaa Ivan Illichin 1970-luvulla esittämiin kouluttoman yhteiskunnan radikaaleihin ideaaleihin. Illichin (1972) mielestä koulun ja muun maailman väliset raja-aidat piti murtaa. Hän tavoitteli elinikäiseen oppimiseen pohjaavaa kasvatusjärjestelmää, jossa kaikilla iästä ja taustoista riippumatta olisi mahdollista oppia: oppimisen ja koulutuksen ei tulisi olla esimerkiksi vain lasten ja nuorten etuoikeus. Symmetrisesti, myös opettajana voisi Illichin hahmotelmassa toimia kuka vain. Tämän edellytyksenä oli se, että oppiminen irrotettaisiin koulusta laitoksena ja tietoa arvottavana järjestelmänä. Tavoitteena oli vapaa oppiminen, jota ei säädellä ulkoapäin. Oppiminen syntyisi ihmisten yhdessä tuottamista ja jakamista merkityksistä—aivan kuten Hiljaisessa

yliopistossakin. Hiljaisen yliopiston toimintaperiaatteet saavat taustatukea myös muilta kriittisen pedagogian edustajilta. Esimerkiksi Paolo Freire (2005, 75–93) on ”sorrettujen pedagogiikassaan” kirjoittanut siitä, kuinka kouluinstituutio toimii yhteiskunnassa yksisuuntaisena tiedon siirtäjänä tai tallentajana. Freiren mukaan kasvatuksen tallennevaikutus luo opettajan ja oppilaan väliseen suhteeseen passivoivaa hierarkiaa, jossa opettaja ylhäältä alaspäin tallentaa opiskelijaan yhteiskunnassa oikeana pidetyt totuudet.

Hiljainen yliopisto osoittaa Freiren tunnistaman pedagogisen ”sorrion” tallennevaikutusta laajemmaksi ilmiöksi. Sorrettujen pedagogiikalla on Hiljaisessa yliopistossa sananmukainen merkitys. Se ei ole kiinni vain opettajan ja oppilaan välisestä tietoon ja arvoon rakentuvassa suhteessa, jossa opiskelijan osaaaminen näyttäytyy suhteessa opettajan tietoon vajavaisuutena. (Ks. Rancière 2009, 8 ja 1991, 7.) Hiljaisen yliopiston tapauksessa sorrion rakenteina voi nähdä myös sen, kuinka valikoidusti yhteiskunnallisissa prosesseissa tieto ja tiedon haltija määritetään hyväksytyksi tai luotettavaksi ja kuinka valikoidusti toisille sallitaan aktiivinen toimijuus ja toisille ei.

Hiljaisen yliopiston rakentama opetusala on luonteeltaan radikaali ja aktivistinen: ”kaiken mitä teemme, mittakaavataan pientä tai suurta, pitäisi johtaa poliittiseen muutokseen”, määrittelee Ahmet Ögüt (Ögüt & Malzacher 2016, 22). Aktivistinen asenne onkin välttämätön muutokselle, ainakin jos seuraa Chantal Mouffen (2007) toteamusta siitä, että yhteiskunnalliseen muutokseen ei vielä riitä pelkkä taiteen tai kasvatuksen tuominen julkiseen tilaan. Muutokseen tarvitaan nimenomaisesti aktivismia. Tällöin myös tiedon päämääränä tulee olla sen toiminnallinen ja aktivistinen luonne. Aktivistinen asenne merkitsee tiedostavaa oppimista ulos koulutuksen sisälle yhteiskuntaan sopeuttavista normatiivisista käytännöistä: poisoppimista (ks. esim. Sternfeld 201). Poisoppimisen ajatus Hiljaisen yliopiston tapauksessa merkitsee erityisesti oppimista pois niistä kolonialistisista kulttuurisista ja sosiaalisista etuoikeuksista, jotka estävät esimerkiksi Hiljaisen yliopiston oudon tiedon tavoittamisen ja siten eettisen suhteen luomisen prekaarissa asemassa

oleviin niin sanotusti toisiin tai hiljennettyihin. (Ks. Landry & MacLean 1996, 4–5; myös Spivak 1994.) Poisoppiminen ei merkitse siten vain sellaisen tiedon sisäistämistä, jota ei vielä olla sisäistetty, vaan jatkuvaa harjoitetta, jossa radikaalin vieraanvaraisesti avaudutaan sellaiselle oudolle tiedolle, jota oma etuoikeutettu asema—kansalaisuus, sukupuoli ja muut taustatekijät—estää saavuttamasta. Poisoppiminen merkitsee oman historian, ennakkoluulojen ja opittujen ja sitä myötä luonnollistuneiden asenteiden kriittistä tarkastelua ja vanhentuneista dualismeista irrottautumisesta; tietämisen ja tiedon moninaisuuden näkemistä ja kuulemista. Hiljainen yliopisto kutsuu taiteellisesti-aktivistisina tekoina kuvittelemaan sortavien ja rajaavien rakenteiden sijaan solidaarisuuden tekoja suhteessa Berliinissä siistijänä toimivaan sairaanhoitaja-Ludmilaan ja kaikkiin muihin pakolaisina ja siirtolaisina kotimaassaan asuviin.

## LÄHTEET

- Arendt, Hannah. 2007. *Vita activa. Ihmisenä olemisen ehdot*. Tampere: Vastapaino.
- Azoulay, Ariella Aïsha. 2019. ”Imagine Going on Strike: Museum Workers and Historians.” *e-flux journal* #104, November 2019. Haettu 13.2.2021. <https://www.e-flux.com/journal/104/299944/imagine-going-on-strike-museum-workers-and-historians/>
- Bağcıoğlu, Neylan. 2016. ”Artistic Labour: Seeking a Utopian Dimension.” *Cadernos de Arte et Antropologia* (Special issue: Micro-utopias: anthropological perspectives on art, relationality, and creativity) 5 (1): 117–133.
- Baltes, Matthias. 1993. ”Plato’s School, the Academy.” *Hermathena* 155 (Winter 1993): 5–26.
- Butler, Judith. 2015. *Notes Toward a Performative Study of Assembly*. Lontoo & Cambridge: Harvard University Press.
- Cox, Emma. 2014. *Theatre and Migration*. Lontoo: Red Globe Press.
- Derrida, Jacques. 2002. *Without Alibi*. Käänt. Peggy Kamuf. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. 2000. *Of Hospitality / Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond*. Käänt. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press.
- Foucault, Michel. 1997. *Ethics: Subjectivity and Truth*. New York: The New Press.

- Foucault, Michel. 1986. Of "Other Spaces." Käänt. Jay Miskowiec. *Diacritics* 16 (1): 22–27.
- Foucault, Michel. 1980. *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Frankenberg, Ruth. 1993. *White women, race matter: The social construction of whiteness*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Freire, Paulo. 2005. *Sorrettujen pedagogiikka*. Tampere: Vastapaino.
- Giroux, Henri. 2013. "Critical Pedagogy in Dark Times." *PRAXIS educativa* XVII (2): 27–38.
- Haapalainen, Riikka. 2018. *Utopioiden arkipäivää: Osallistumisen ja muutoksen paikkoja nykytaiteessa 1980–2011*. Väitöstudium. Helsinki: Unigrafia.
- Haapalainen, Riikka. 2009. "Nykytaiteen osallistavat opetukset." *Aikuiskasvatus-lehti* 2/2009: 116–123.
- Harney, Stefano & Moten, Fred. 2013. *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Wivenhoe, New York & Port Watson: Minor Compositions.
- hooks, bell. 1997. "Representing Whiteness in the Black Imagination." Teoksessa *Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism*, toim. Ruth Frankenberg, 165–179. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Hyvärinen, Pieta, Koistinen, Aino-Kaisa & Koivunen, Tuija. 2021. "Tuottavan hämmennyksen äärellä: näkökulmia feministiseen pedagogiikkaan ympäristökriisien aikakaudella." *Sukupuolentutkimus* 34(1): 6–18.
- Illich, Ivan. 1972. *Deschooling Society*. London & New York: Marion Boyars.
- Landry, Donna & MacLean, Gerald. 1996. "Introduction. Reading Spivak." Teoksessa *The Spivak Reader. Selected works for Gayatri Chakravorty Spivak*, toim. Donna Landry ja Gerald MacLean, 1–14. New York & Lontoo: Routledge.
- Mouffe, Chantal. 2007. "Artistic Activism and Agonistic Spaces." *Art & Research. A Journal of Ideas. Contexts and Methods* 1 (2).
- Mäenpää, Pasi & Faehnle, Maija. 2021. *4. sektori. Kuinka kaupunkiaktivismi haastaa hallinnon. muuttaa markkinat ja laajentaa demokratiaa*. Tampere: Vastapaino.
- Ponzo, Francisco. 2012. "Performing silence." *The Silent University Reader*, 10–15. Lontoo: Delfina Foundation & Tate.
- Rancière, Jacques. 2009. *The Emancipated Spectator*. Käänt. Gregory Elliott. London—New York: Verso.
- Rancière, Jacques. 1991. *The Ignorant Schoolmaster. Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Käänt. Kristin Ross. Stanford: Stanford University Press.
- Rogoff, Irit. 2010a. "Turning." Teoksessa *Curating and the Educational Turn*, toim. Paul O'Neill ja Mick Wilson, 32–46. Amsterdam: Open Editions / de Appel.
- Rogoff, Irit 2010b. "Free." *e-flux Journal* # 14, March 2010. Haettu 13.2.2021. [http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_120.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_120.pdf).
- Rogoff, Irit. 2007. "Academy as Potentiality." *zehir—The Open School* 60/61, 2007, 4–9.
- Sellars, Peter. 2014. "Forewords." Esipuhe Emma Coxin teokseen *Theatre and Migration*, viii–xii. Lontoo: Red Globe Press.
- Serres, Michel. 1982. *The parasite*. Käänt. Lawrence R. Schehr. Baltimore & Lontoo: The Johns Hopkins University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2012. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge & Lontoo: Harvard University Press.
- Sternfeld, Nora. 2016. "Learning Unlearning." *CuMMA PAPERS #20*. Espoo: Aalto-yliopisto. Haettu 13.2.2021. <https://cummastudies.files.wordpress.com/2016/09/cumma-papers-20.pdf>.
- Tan, Pelin. 2014. "Uncommon knowledge. A transversal dictionary." *Eurozine* 30 May 2014. Haettu 13.2.2021. <https://www.eurozine.com/uncommon-knowledge/>
- Vidokle, Anton. 2010. *Exhibition to School: unitednationsplaza*. Teoksessa *Curating and the Educational Turn*, toim. Paul O'Neill ja Mike Wilson, 148–156. Lontoo: Open Editions—de Appel.
- Vidokle, Anton. 2008. "Opening Remarks." *Night School*, January 31st, 2008, New Museum, New York. Haettu 13.2.2021. <https://dubaiinstitute.wordpress.com/2009/04/10/anthony-vidokle-opening-remarks-of-night-school/>
- Wekker, Gloria. 2016. *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Ögüt, Ahmet & Malzacher, Florian. 2016. "How can we imagine a school culture based on solidarity? Ahmet Ögüt in conversation with Florian Mazacher." Teoksessa *The Silent University: Towards a Transversal Pedagogy*, toim. Florian Malzacher, Pelin Tan ja Ahmet Ögüt, 12–23. Berliini: Sternberg Press.



Lea Kantonen ja Pekka Kantonen

## **WIRRARIKAYHTEISÖJEN, KANSALAIJÄRJESTÖJEN, MUSEOIDEN JA YLIOPISTOJEN MAAPERUSTAINEN TAIDeprojekti: EETTISTÄ NEUVOTTELUA ERILAISTEN TIETOKÄSITYSTEN KESKEN**

### **Johdanto**

Ympäristökriisin aikana meillä taiteilijoilla, tutkijoilla ja ympäristöaktivisteilla on tarve löytää uudenlaisia ajattelemisen, tekemisen ja yhdessäolon tapoja. Latinalaisessa Amerikassa alkuperäiskansojen, afroamerikkalaisten ja ympäristöaktivistien yhteisöt ovat rakentaneet yhteisiä keskusteluja ja monenlaisia keinoja puolustaa ympäristöjään, elintapojaan ja yhteisöjen itsemääräämistä. Näissä yhteisöissä monet erilaiset tietokäsitykset, estetiikat ja toimintatavat vaikuttavat rinnakkain. Taiteellinen tai taiteen kaltainen toiminta ja monenlaiset performanssit on usein koettu niissä mielekkäiksi vaikuttamisen tavoiksi. Tässä artikkelissa käytämme esimerkkinä meksikolaisen alkuperäiskansan, wirrarikojen, tuottamaa taiteellista tietoa maasta ja ympäristöstä yhteistyössä kansalaisjärjestöjen ja yliopistojen kanssa Tunúwame-yhteisö-museon suunnitteluprosessin aikana.

Pohdimme tässä artikkelissa, miten alkuperäiskansan yhteisössä toteutettua yhteisöllistä ja aktivistista taidetta voidaan esittää nykytaiteen kontekstissa eettisesti kestäväällä tavalla. Institutionaalisen taidekäsityksen (ks. esim. Dickie 1974) mukaan taidehankkeen voi määritellä taiteeksi, kun se

*Aamunavaus Isoisoisä  
Kauriinhäntä -koulussa 2016  
Kuva: Pyry-Pekka Kantonen*

on esillä taiteen instituutiosta: museossa tai galleriassa. Wirrarikojen yhteisöllinen, paikkasidonnainen ja maaperustainen taide kuitenkin toimii osana alkuperäiskansayhteisön jokapäiväistä elämää ja sitä tuodaan valtavirtaiseen eurooppalais-amerikkalaiseen taidekontekstiin ainoastaan satunnaisesti esimerkiksi videodokumenttien muodossa. Sen esittäminen nykytaiteen kontekstissa voi luoda mahdollisuuksia alkuperäiskansojen ympäristöaktivismille. Toisaalta alkuperäiskansan taidetta voi olla vaikea esittää nykytaiteen instituutiosta niin, että se tekisi oikeutta alkuperäiskansan ontologialle. Taideteos on alkuperäiskansalle olemassa jossain määrin eri tavalla kuin länsimaiselle katsojalle. Helen Verranin mukaan erilaisia käsityksiä esineen olemisen tavasta ei ole helppo sovittaa yhteen. Instituutioiden rakentamien näyttelyiden tulisi hänen mielestään lähtökohtaisesti hyväksyä ero tietämisen tavoissa, arvostaa eroavuuksia ja tuoda niitä esiin. Verran 2021.

Länsi-Meksikossa Sierra Madren vuoristossa asuvat wirrarikat ovat yksi Meksikon yli kuudestakymmenestä alkuperäiskansasta. Heidät tunnetaan myyttisistä tarinoistaan, pyhiinvaelluksistaan ja kirkasvärisistä lankamaalauksistaan. Tässä artikkelissa kerromme yhteisötaidehankkeista, joita olemme olleet mukana toteuttamassa yli kahdenkymmenen vuoden aikana wirrarikayhteisöjen itsehallinnon, koulujen, yhteisömuseoiden, kansalaisjärjestöjen, yliopistollisten tutkimushankkeiden ja monien muiden tahojen yhteistyönä. Nämä hankkeet ovat saaneet rahoitusta kehitysyhteistyön, taiteen ja tutkimuksen rahoitushakujen kautta, ja niiden seurauksena on syntynyt useita kirjallisia tutkimuksia ja näyttelyitä. Yhteistyön aikana olemme joutuneet pohtimaan työskentelymme eettisiä perusteita yhä uudelleen sekä työskentelyprosessien aikana että myöhemmin, kun niiden tuloksia on esitetty alkuperäiskansojen omissa yhteisömuseoissa sekä länsimaisissa museoissa ja yliopistoissa. Alkuperäiskansojen taidemaailmoissa taidetta käytetään ja taiteen etiikkaa arvioidaan jokseenkin eri tavoin kuin niissä nykytaiteen maailmoissa, joihin olemme länsimaissa tottuneet<sup>1</sup>.

Kun tässä artikkelissa käytämme sanaa 'me', puhumme monista kokoonpanoista ja monista positioista käsin (ks. myös Kantonen, L. 2019b). Me kirjoittajat olemme vuodesta 1985 lähtien vierailleet wirrarikojen yhteisöissä itsenäisesti suomalaisena monin tavoin etuoikeutettuna taiteilijaparina, myöhemmin kansalaisjärjestö CRASHin jäsenenä<sup>2</sup> ja vuosina 2015–2019 myös Taideyliopiston ArtsEqual-hankkeen tutkijoina yhdessä Katri Hirvonen-Nurmen ja toisten tutkijoiden kanssa. Hirvonen-Nurmi on tuonut tutkimusyhteistyöhön museoantropologian näkökulmaa ja kirjoittanut maissin toimijuudesta museon perustamisessa (Hirvonen-Nurmi ja muut 2018; Hirvonen-Nurmi, painossa). Käytännön työssämme wirrarikojen kouluissa olemme toimineet osana rehtorien johtamaa pedagogista tiimiä noudattaen yhteisön asettamia ohjeita ja rajoituksia. Tiimissä on toisinaan ollut mukana myös meksikolaisen yliopistojen sekä Saamelaismuseo Siidan asiantuntijoita. Olemme kerta kerralta—osittain juuri ohjeiden ja rajoitusten ansiosta—alkaneet hahmottaa entistä paremmin wirrarikojen käsitystä tiedosta ja taiteesta. Emme kuitenkaan voi sanoa olemme wirrarikojen taidefilosofian asiantuntijoita, koska emme osaa wirrarikakieltä alkeita enempää.

Olemme aiemmissa artikkeleissamme kertoneet wirrarikayhteisöissä toteutetuista taidehankkeista yhteisötaiteen (Kantonen, L. 2005; 2020), videotaiteen (Kantonen & Kantonen 2017a), performanssin (Hirvonen-Nurmi, Kantonen & Kantonen 2018; 2019; Kantonen, L. 2019b), taidekasvatuksen (Kantonen & Kantonen 2013; 2015; Kantonen, L. 2019a) ja rituaalisen maiseman (Kantonen & Kantonen 2017b) konteksteissa. Tässä artikkelissa kysymme länsimaisen taiteilijan näkökulmasta ja käytännön kokemuksemme pohjalta, millaisia eettisiä näkökohtia nousee esiin, kun me erilaisissa ontologisissa maailmoissa elävät alkuperäiskansaiset ja ei-alkuperäiskansaiset taiteilijat ja opettajat työskentelemme ympäristökysymysten parissa yhdessä ja joudumme ottamaan huomioon monenlaisten taide-, taidekasvatus-, tutkimus- ja hallintoinstituutioiden ohjeita. Pohdimme taiteellisen yhteistyön etiikkaa kahdessa yhteistyön vaiheessa, yhteistyön prosessissa ja taiteellisissa esityksissä, ja

2. Myös lapsemme Pyry-Pekka, Ukko ja Tyyni Kantonen ovat olleet mukana CRASHin työpajoissa aluksi teini-ikäisinä osallistujina ja Pyry-Pekka myöhemmin myös aikuisena valokuvaajana ja arkkitehtuurityöpajan vetäjänä.

1. Ks. Kantonen & Kantonen 2013.

kiinnitämme huomiota erityisesti siihen, kuka taidehankkeessa on se, joka tietää. Kenen tietoa ja tietokäsitystä tuodaan esiin?

## Alkuperäiskansan taiteesta ja tietämisen tavasta

Sierra Madren vuoristossa omilla perinteisillä alueillaan asuvilla wirrarikoilla on Meksikon agraarilain mukaan oikeus päättää asioistaan oman poliittis-uskonnollisen hallintojärjestelmänsä mukaisesti. Wirrarikahallinnon toimii kuuluu paljon sellaisia tehtäviä, jotka länsimaisessa jaotellussa ajateltaisiin kuuluvan uskonnon tai taiteen alueelle, ja wirrarikojen yhteisöllisiin ja hallinnollisiin sykleihin kuuluvat säännölliset pyhiinvaellukset ovat tästä oiva esimerkki. Keskisessä Meksikossa yli neljänsadan kilometrin päässä wirrarikojen alueelta sijaitseva Wirikutan autioma on kaikkein tärkein wirrarikojen pyhiinvaelluskohteista. Vaikka se on arvioitu yhdeksi maailman ekologisesti arvokkaimmista ja hauraimmista autiomaista, kanadalainen kaivosyhtiö First Majestic Silver suunnittelee sinne kaivoksen perustamista (Shipley 2014). Wirikutan puolustamiseksi perustetut alkuperäiskansojen ja ympäristöliikkeiden yhteiset verkostot ovat herättäneet kansainvälistä tietoisuutta Wirikutan ekologisesta merkityksestä, ja kaivostoiminta on ainakin väliaikaisesti keskeytetty.<sup>3</sup>

Taide kuuluu olennaisena osana wirrarikojen arkielämään, hallintoon ja yhteisöllisiin seremonioihin. Viranhaltijoiden on tärkeä tuntea ja hallita yhteisöllisiä taidemuotoja. Wirrarikat kokevat, että heidän vuotuiset seremoniansa, pyhiinvaelluksensa ja taiteensa pitävät yllä maailman järjestystä. Taiteellaan ja pyhiinvaelluksillaan he jatkavat esi-isien aloittamaa elämäntapaa ja pitävät maailmasta huolta, eivät pelkää omastaan vaan kaikkien yhteisestä maailmasta. Lähes kaikki wirrarikat osallistuvat seremonioihin ja pyhiinvaelluksiin jossain elämänsä vaiheessa ja osaavat valmistaa niitä varten taide- tai uhriesineitä (ks. Eger 1978; Schaefer 1989; Neurath 2013). Perinteisten auktoriteettien yhteisössä *rukuriikatessa* toimivat viranhaltijat kuitenkin harjaantuvat muita yhteisön jäseniä paremmin

taiteen tekemiseen ja oppivat tuntemaan yhteisönsä filosofiaa ja suullista historiaa (Kantonen, L. 2019a; 2020).

Jotkut *rukuriikate*-yhteisössä palvelleet wirrarikat voivat saada näkemisen lahjan ja heistä tulee kulttuurin asiantuntijoita, parantaja-laulajia eli *marakaameja* (Eger 1978; Neurath 2011). Jotkut taas ryhtyvät ammattimaisiksi taiteilijoiksi tai käsityöläisiksi ja muuttavat kaupunkeihin pystyäkseen paremmin verkostoitumaan ja myymään taidettaan. He toimivat samanaikaisesti kahdessa rinnakkaisessa taidemaailmassa. Omissa yhteisöissään he valmistavat käyttö- tai uhriesineitä perheilleen ja muille wirrarikoille. Kaupungeissa he myyvät uhriesineitä muistuttavia lankatauluja, koruja ja helmin koristeltuja veistoksia<sup>4</sup>. Muutamat heistä tutustuvat taidemuseoiden ja -gallerioiden toimintaan ja saavat taidettaan niihin myytäväksi. Wirrarikojen taidetta esitellään yleensä käsityön tai kansantaiteen kontekstissa. Välittäjät helposti käyttävät hyväkseen heidän haavoittuvaa asemaansa, ostavat heidän töitään halvalla ja esittävät niitä yksipuolisesti, eksotisoivasti tai harhaanjohtavasti (ks. Valadez 2012). Hyvin harvoilla wirrarikataiteilijoilla on mahdollisuutta saada virallista taide- tai museoalan koulutusta, joka valmistaisi heitä toimimaan taidemaailman rakenteissa.

Kuvien avulla wirrarikat kartoittavat ympäristöään visuaalisesti ja merkitsevät muistiin tärkeisiin paikkoihin liittyviä tarinoita. Taide on niin kiinteässä yhteydessä heidän perinteisiin maihinsa ja maiden käyttöön, että kaikkea heidän taidettaan voidaan tarkastella eräänlaisena paikkasidonnaisena ja maaperustaisena taiteena (*site-specific and land-based art*, Morris 2019)<sup>5</sup>. Taiteilija George Longfish ja Joan Randall ovat kirjoittaneet, että maaperän ”kankaaseen” ovat kutoutuneina ”maa, historia, kulttuuri, filosofia, kansa ja sen itseymmärrys sekä sen ymmärrys omasta hengellisyydestään – –” (Longfish & Randall Morris mt., 11 mukaan). Maaperustainen taide liittyy monien alkuperäiskansojen tapaan hahmottaa maa ja vesistöt eläviksi toimijoiksi<sup>6</sup>.

Wirrarikayhteisöt ovat 2000-luvun alusta lähtien alkaneet suunnitella ja perustaa koulujen yhteyteen omia yhteisömuseoitaan, ja on perustettu omaehtoisten koulujen ja museoiden verkosto (Kantonen, L. 2019a, 275)<sup>7</sup>. Sen tavoitteena on, että

- Johannes Neurath (2013, 125–126) kuitenkin muistuttaa, että ei ole olemassa puhtaasti rituaalista taidetta sen enempää kuin puhtaasti representoivaa taidetta, vaan rituaali muuttuu helposti representaatioksi ja taide rituaaliksi, ja juuri jännite taiteen ja rituaalin välillä tekee wirrarikojen taiteesta kiinnostavaa. Le Mûr (2015) ehdottaa, että lankamaalauksia tekevät wirrarikat neuvottelevat erilaisten taidekäsitysten ja odotusten välillä.
- Käännämme termin *land-based* tässä ’maaperustaiseksi’. Harkitsimme myös käännöstä ’maapohjainen’. ’Maasidonnainen’ olisi mielestämme liian moniselitteinen käännös, koska suomen kielen ’maa’ tarkoittaa sekä maainesta että valtiota.
- Wirrarikojen parissa maahan ja maanalisiin vesiin yhdistetty esiäiti on nimeltään Tatei Yurianaka, ks. Neurath 2013, 135; Guttorm ja muut 2021, 115.
- Alkuperäiskansojen koulujen ja museoiden CEIWYNA-verkosta koordinoidaan ITESO-yliopistosta käsin.

wirrarikat voisivat entistä enemmän itse edistää, opettaa ja hallinnoida omaa tietoaan. Verkostojen toiminta on kuitenkin hankalaa ja hidasta, sillä yhteisöjen väliset matkat ovat pitkiä ja tietoliikenneyhteydet epäsäännöllisiä.

Samaan aikaan kun wirrarikat ovat perustaneet omia koulujaan ja museoitaan, myös muualla Latinalaisessa Amerikassa alkuperäiskansat ovat alkaneet puolustaa omaa tietämisen tapaansa ja perustaa omia instituutioitaan<sup>8</sup>. Tietoverkkojen laajenemisen myötä alkuperäiskansaiset ajattelijat pystyvät entistä paremmin pitämään yhteyttä sekä keskenään että myös ei-alkuperäiskansaitten ympäristö- ja ihmisoikeusaktivistien, tutkijoiden ja taiteilijoiden kanssa. Latinalaisessa Amerikassa on viimeisten vuosikymmenien aikana syntynyt postkolonialistisen ajattelun verkosto, jossa ajatuksia vaihdetaan ennen kaikkea espanjan ja portugalin kielellä (ks. esim. Leyva ja muut 2018)<sup>9</sup>, hiljattain myös englanniksi. Portugalilainen Boaventura Souza Santos (2016) on kirjoittanut epistemologisesta oikeudenmukaisuudesta ja tietojen ekologiasta. Hänen mukaansa alkuperäiskansaitten, afroamerikkalaisten ja pienviljelijöiden yhteisöissä kehitettyä sukupolvelta toiselle siirtynyttä kokemuseräistä tietoa ei ole länsimaisessa tieto-valtajärjestelmässä tunnustettu tiedoksi lainkaan, vaan se on syrjäytetty. Hänestä erilaiset tiedot ja tietojärjestelmät voivat kuitenkin hyvin tulla toimeen rinnakkain. Sama yhteisö tai jopa sama ihminen voi osallistua kahteen tai useampaan tietojärjestelmään samanaikaisesti (ks. myös Verran 2021). Meksikolainen Xochitl Leyva, bolivialainen Arturo Escobar, kanadalainen Mario Blaser ja perulainen Marisol de la Cadena (Blaser & Cadena 2018) ovat olleet vaikuttuneita etenkin Etelä-Meksikossa Chiapasin osavaltiossa asuvien mayakansojen parissa syntyneen vallankumouksellisen zapatistiliikkeen tietokäsityksestä. Heidän mielestään kulttuurin käsite ei riittävästi kuvaa alkuperäiskansojen ja valtaväestöjen erilaisia olemisen tapoja, vaan he puhuvat mieluummin erilaisista ontologioista.

Zapatistien yhteisöissä, kuten wirrarikayhteisöissäkin, ihmiset järjestäytyvät ryhmiksi, jotka jakavat keskenään vastuuta. Esi-isät osallistuvat yhteisöllisen tiedon muodostamiseen ja politiikkaan ja vaikuttavat yhteisöjen päätöksiin. Zapatistien

tunnuslause *Un mundo en donde caben muchos mundos*, maailma, johon mahtuu monia maailmoja, on Escobarin teoretisoinnin lähtökohtana kirjassa *Designs for the Pluriverse* (2017). Escobar kutsuu alkuperäiskansayhteisöjä, muotoilijoita, taiteilijoita ja muita eri aloilla toimivia suunnittelijoita tunnustamaan radikaalin eron maailmojen välillä, pyrkimään dialogiin ja suunnittelemaan yhteistoiminnan muotoja, joissa eri maailmoista tulevat ihmiset voivat kohdata ja kuunnella toisiaan. Yhteistyössä on tärkeä muistaa, että maailmojen välinen kääntäminen ei ole yksinkertaista. Kun rakennetaan yhteistyötä kolonisoitujen ryhmien ja valtaa pitävien ryhmien kesken esimerkiksi yhteisötaitteen keinoin, on tärkeä pyrkiä hahmottamaan tiedon ja vallan rakenteita uudelleen ja välttää toistamasta kolonialistisia tietämättömyyden malleja. (Escobar 2017; Kramvig & Flemmen 2019; Guttorm ja muut 2021.) Verran puolestaan ehdottaa, että kun alkuperäiskansan taideteos asetetaan näytteille huolella ja teoksen tietoa kunnioittavalla tavalla, luodaan edellytys sille, että teos voi ontologisesti ”tapahtua” katsojalle (Verran 2021).

10. Valkeapään taiteesta ks. esim. Hautala-Hirvioja 2019.

### Alkuperäiskansojen ympäristöaktivismista

Ympäristöaktivismi nousi esiin alkuperäiskansojen taiteessa 1970-luvulta lähtien, kun eri puolella maailmaa perustettiin kansainvälisiä alkuperäiskansojen järjestöjä. Saamelaisen taiteilijoiden ympäristöaktivismin syntyyn vaikutti ratkaisevasti 1970-luvun lopulla käyty kiista Alta-Kautokeinojen patoamisesta. Norjan valtio päätti valjastaa joen sähkön tuotantoon, ja siitä oli suurta haittaa saamelaisen poronhoidolle ja muille saamelaisen elintavoille. Masin taideryhmään kuuluneet saamelaiset taiteilijat ottivat kantaa patoamista vastaan mielenosoituksin ja performanssein, ja 1979 he perustivat Nils-Aslak Valkeapään kanssa saamelaistaiteilijoiden järjestön *Sámi dáiddačehppiid searvin* (Lehtola 2002, 184; Seurujärvi-Kari 2011, 316–317)<sup>10</sup>. Joki padottiin, mutta veden alle jäi lopulta pienempi alue kuin oli suunniteltu. Protestit jatkuivat ja saamelaisliike voimistui. Myöhemmin muiden muassa Marja Helander ja Liselotte Wajstedt ovat käsitelleet elokuvissaan, videoissaan ja valokuvissaan eri-

tyisesti kaivosteollisuuden saamelaisille tuomia ongelmia (Fish 2018). Pauliina Feodoroff yhteistyökumppaneineen on alkanut konkreettisesti puhdistaa ja palauttaa ennalleen Näätämöjokea (Mustonen & Feodoroff 2020).

Alkuperäiskansat ovat useissa maissa olleet ensimmäisinä tuomaan ympäristötuhoja taiteen aiheeksi, sillä he ovat omilla alueillaan ja omissa kehoissaan kokeneet valtioiden ekstraktivistisen politiikan tuhoisia seurauksia, kuten ydinkokeiden, kaivosten ja öljyvuotojen pilaamia maita ja vesiä sekä radioaktiivisuuden aiheuttamia geneettisiä muutoksia (Horton 2017). Alkuperäiskansojen parissa taideteokset on ymmärretty osaksi ihmisten, eläinten, kasvien, esi-isien, maan ja tarinoiden monimutkaisia keskinäisiä suhteita jo kauan ennen kuin posthumanismista ja uusmaterialismista tuli taiteilijoiden keskuudessa suosittua. Métis-tutkija Zoe Todd ihmettelee, että alkuperäiskansaisiin ajattelijoihin ei yleisemmin viitata länsimaisten tutkijoiden posthumanistisissa teksteissä (Todd 2016). Taidehistorioitsija Jessica Hortonin mukaan vastaava puute luonnehtii myös taidehistorian kirjoituksia (Horton 2017). Tällä hetkellä, kun inhimillisten ja ei-inhimillisten olentojen suhdetta on ilmastonmuutoksen takia välttämätöntä ja kiireellistä hahmottaa uudestaan, taidemaailma on aikaisempaa vastaanottavaisempi alkuperäiskansaitaiteilijoiden ja ajattelijoiden näkemyksille (Demos 2016; ks. myös Taru Elfvingin artikkeli tässä teoksessa).

### **Yhteisötaideprojektien tavoitteiden muotoutumisesta kehitysyhteistyön, nykyaikaisen taiteen ja tutkimuksen kontekstissa**

Vuonna 1999 olimme yhteistyössä monien alkuperäiskansayhteisöjen, kansalaisjärjestöjen ja yliopistojen kanssa mukana valmistelemassa kansainvälistä maa- ja ympäristökokousta *Taller de la Tierraa* (2002) kahteen wirrarikayhteisöön. Wirrarikayhteisöissä toimivat juristit ja opettajat ohjeistivat meitä ja selittivät, että maa- ja ympäristöoikeudet liittyvät olennaisesti yhteen koulutuksen ja kulttuurin kanssa. Saimme tehtäväksemme pitää Tsikwaitan yhteisössä Isoisaisä Kauriinhäntä (Tatuutsi

Maxakwaxi) -koulussa wirrarikanuorille taidetyöpajoja maa- ja ympäristöoikeuksien aiheista. Aluksi teemaksi määriteltiin yhdessä yhteisöjen kanssa maa- ja ympäristöoikeudet, myöhemmin koulutus ja vuodesta 2006 lähtien yhteisömuseot. Vedimme koulussa valokuva- ja performanssityöpajoja, joissa opettajat ja koululaiset dokumentoivat ja esittivät yhteisönsä elämää ja ympäristöä.

Vaikka hyvin harvat Tsikwaitan asukkaat olivat vierailleet museossa, kaikki tuntuivat olevan yksimielisiä oman museon tarpeellisuudesta. Museon idea yhdisti ja aktualisoi yhteisön pyrkimyksen puolustaa maitaan, viljelymenetelmiään, maa- ja ympäristöoikeuksiaan, kieltään, historiaansa, taidettaan ja tarinoitaan. Aloimme suunnitella yhteisön opettajien kanssa yhteisömuseoita pohjustavaa työpajaa. Opettajat hahmottivat alusta lähtien, että työpajan pitää olla kansainvälinen. Työpaja mahdollistui, kun CRASH-yhdistys sai vuonna 2014 rahoituksen kulttuurialan kehityshanketta, Tunúwame-hanketta, varten.

Vaikka taide on aina arvaamatonta ja taiteilijoilla on usein vaikeuksia määritellä taiteelleen tavoitteita, kehitysyhteistyön konteksti kuitenkin asettaa velvoitteen, että hankkeella on selkeät kehitystavoitteet ja että se edistää yhteisöissä tasa-arvoa sekä ekologista ja sosiaalista kestävyyttä. Koska Tunúwame-hanke toteutettiin Suomen valtion kehitysyhteistyön puitteissa, jouduimme muiden CRASHin jäsenten kanssa pohtimaan ja artikuloimaan hanketta kehitysyhteistyön näkökulmasta. Määrittelimme tavoitteeksi, että hankkeen työpajat edistäisivät wirrarikojen omien taidemuotojen, tietokäsitysten, ympäristökäsitysten ja kielen arvostusta (CRASH 2014). Tavoitteisiin lisättiin wirrarikaopettajien toive, että työpajoissa opetettaisiin myös kansainvälisiä taidemuotoja ja etenkin digitaalisen median käyttöä.

Työpajojen taiteelliset tavoitteet nousivat siitä, että olimme sitoutuneet tekemään ja kehittämään nimenomaan yhteisötaidetta<sup>11</sup> ja olimme kiinnostuneita etenkin yhteisötaiteen dialogisesta suuntauksesta, jossa teosta rakennetaan yhdessä yhteisön kanssa (ks. Kester 2004; 2010). Tunúwame-hankkeen yhteistyössä halusimme toteuttaa käytännössä zapatistien, Leyvan ja Souza Santosin ajatuksia tiedon moninaisuudesta niin, että

11. Yhteisötaiteen ja osallistavan taiteen arvoista ja suuntauksista käytiin vuosittain vaihtelevasti tiivistä keskustelua ja osallistuiimme siihen aktiivisesti, Kantonen, L. 2002; 2005; 2007; 2010; Kantonen, P. 2007.



alkuperäiskansaiset ihmiset esiintyisivät tiedon asiantuntijoina. Wirrarikayhteisöissä oli jo valmiiksi taipumus kyseenalaistaa vallitsevia esittämisen tapoja ja samalla tavattoman rikas maa-  
han, yhteisöön ja esi-isiin sitoutunut taideperinne. Ongelmana oli, että taiteellinen tieto ei välttämättä siirtynyt nuorelle sukupolvelle, sillä sähkö- ja tietoliikenneverkostot oli hiljattain ulotettu yhteisöihin ja uusien teknologioiden tarjoama kulttuuri-teollisuus kilpaili perinteisten taidemuotojen kanssa nuorten huomiosta (Kantonen, L. 2019a, 276). Opettajien ja muiden kulttuuristen asiantuntijoiden toiveena oli, että yhteisötaiteellinen työskentely saisi nuoret kiinnostumaan wirrarikojen omasta ympäristöstä uusin keinoin ja että yhteisömuseo saisi uusia taideopetuksen välineitä ja keinoja (Salvador 2016, 27–28).

Tutkimuksellisesti Tunúwame-hanke oli monialainen: se nojautui taiteellisen tutkimuksen ja alkuperäiskansatutkimuksen metodeihin. Alkuperäiskansatutkimuksen metodologia pyrkii ottamaan huomioon tutkittavan yhteisön arvoja ja eettisiä käsityksiä<sup>12</sup> sekä korostaa neljää periaatetta: kunnioitusta, vastavuoroisuutta, vastuullisuutta ja tutkimuksen tarkoituksenmukaisuutta (Kuokkanen 2010; ks. myös Smith 1999; Porsanger 2014). Kunnioittava suhde yhteisöön tarkoittaa muun muassa kunnioittaa alkuperäiskansan olemisen ja tietämisen tapaa ja neuvottelee tutkimuksen tavoitteista yhteisön kanssa. Jos yhteisön jäsenet pitävät tutkimuksen aihetta tärkeänä ja osallistuvat tutkimusaiheen määrittelyyn, he antavat tutkimusta varten tietoa ja luottavat siihen, että tutkimus hyödyttää heitä. Tutkija suostuu vastavuoroisesti olemaan yhteisön käytettävissä ja julkaisee yhteisöllistä tietoa vastuullisesti.

Tunnistimme yhteistyön tavoitteiden ja menetelmien samankaltaisuutta toimintatutkimuksen tavoitteiden<sup>13</sup> kanssa (Kantonen, L. 2005, 46–47). Myös Isoisoisä Kauriinhäntä -koulun opettajat ovat ITESO-yliopiston koordinoiman koulutuksensa aikana opiskelleet toimintatutkimusta muistuttavia menetelmiä. Vaikka olimme kotoisin erilaisista maailmoista, toimintatutkimuksen menetelmät ja pääperiaatteet olivat meille kaikille ainakin jossain määrin tuttuja ja yhteisiä. Olimme yhtä

mieltä siitä, että tutkimuksen avulla voi kehittää erilaisiin instituutioihin, kuten museoihin, kouluihin ja yliopistoihin, parempia toimintamalleja (ks. myös Jussi Lehtosen artikkeli tässä julkaisussa).<sup>14</sup>

## Työpajan suunnittelua yhteisön kanssa

Kun aloimme suunnitella työpajoja käytännössä, opettajat ehdottivat, että perustaisimme muutaman päivän ajaksi Isoisoisä Kauriinhäntä -kouluun elävän museon, jossa yhteisön omat taiteilijat opettaisivat taitojaan nuoremmille. Päätettiin järjestää koulussa kaksiviikkoinen työpaja, jossa yhteisön omat taideasiantuntijat ja ulkopuoliset museoasiantuntijat pitäisivät koululaisille ja toisilleen taiteen ja museotyön demonstraatioita. Mukaan kutsuttiin CRASHin museoryhmän lisäksi saamelaisia ja suomalaisia museotyötä tekeviä asiantuntijoita keskustelemaan yhteisön kanssa siitä, miten museo perustetaan, miten sitä ylläpidetään sekä miten museoesineistä ja arkistoista huolehditaan (Hirvonen-Nurmi 2016; Magga 2016; Rauhala 2016; Seurujärvi-Kari 2016). Opettajien ehdotuksen pohjalta suunniteltiin työpajan ohjelma, jossa työpajojen sisältö liittyi wirrarikojen perinteisiin ja työskentelyn välineet ja menetelmät olivat nykyaikaisia. Neuvottelua käytiin opettajainkokouksessa ja niitä jatkettiin sähköpostitse sekä videotervehdyksin (Kantonen & Kantonen 2017b, 253–265).

Wirrariikaopettajat tuntuivat olevan kutsuttujen asiantuntijoiden kanssa yhtä mieltä siitä, että museon tehtävä ei ole pelkästään säilyttää yhteisölle tärkeitä esineitä vaan myös varmistaa, että alkuperäiskansan elintapa, *yeiyari*, maa ja maisema pyhine paikkoineen ja pyhiinvaelluksineen säilyy tuleville sukupolville (Kantonen & Kantonen 2017a). Siksi on tärkeää, että museo dokumentoisi valokuvin ja videoin ympäristön tilaa ja sen muutoksia, kuten myös ympäristöstä huolehtivia rituaaleja, pyhiinvaelluksia ja uhreja sekä arkistoiisi kuvattuja dokumentteja (ks. myös Magga 2016). Rehtori Carlos Salvadorin toiveena oli saada kuvattua koululaisten pyhiinvaellus Wirrikutaan koulun, opettajien ja ulkopuolisten ammattikuvaaajien

12. Puhutaan myös alkuperäiskansatutkimuksen aksiologiasta, joka tarkoittaa, että alkuperäiskansan käsitykset etiikasta ja moraalista ohjaavat tutkimuksen metodologisia valintoja (Tieteen termipankki 2021)

13. Valmistelin (Lea) väitöskirjaani Taideteollisen korkeakoulun (TAIKin) visuaalisen kulttuurin osastolla ja tutustuin toimintatutkimukseen taidekasvatuksen osaston Monikulttuurisen taidekasvatuksen tutkijakoulussa (1999–2003) Marjo Räsäsen johtamassa ryhmässä. Käsitteen *taiteellinen tutkimus* käyttöä ei TAIKissa siihen aikaan suositeltu. Taiteellisesta toimintatutkimuksesta ks. Hirvonen-Nurmi, Kantonen & Kantonen 2018; Lehtonen & Pöyhönen 2019.

14. Yhteisymmärrys ei kuitenkaan ollut aivan ongelmaton, sillä meidän ja joidenkin meksikolaisten aktivistien käsitykset siitä, millaiset yhdessä toimimisen tavat ovat toimintatutkija-aktivistille suositeltavia, poikkesivat jonkin verran toisistaan. Nämä erot liittyivät käsityksiin aktivistin ruumiinasennoista, elämäntavoista ja puhetyyleistä, ja niistä on kirjoittanut enemmän Pauliina Helle (2015).

yhteistyönä (Maestros y estudiantes wixaritaari 2016, 163). Salvador kannatti sitä, että monet meksikolaiset ja ulkomaalaiset ympäristönsuojelijat liittyisivät Wirikutaa puolustavaan ympäristöaktivismiin:

*Me wirrarikat haluamme, että meidän [pyhät] paikkamme säilyvät. Se, että mestitsit tukevat meitä luonnon suojelemisessa, on hyvä asia. On hyvä, että lapset oppivat ymmärtämään ja suojelemaan luontoa ja puolustamaan puita. Jokainen puu on elämää. Jokainen Wirikutan vesipisara on elämää.* (Salvador 2016, 26–28.)<sup>15</sup>

Tämä Salvadorin kuvausidea ei toistaiseksi ole toteutunut.

Toisena käytännön tavoitteena oli kuvata Tsikwaitassa yhdessä Isoisoisä Kauriinhäntä -koulun opettajien ja oppilaiden kanssa video, jonka avulla museota voitaisiin esitellä kansainvälisissä opetus-, museo- ja taidealan tapaamisissa. Koska kaksi vuotta aiemmin koulussa pidetyn performanssityöpajan tulokset olivat tuoreessa muistissa, syntyi ajatus performanssista, jonka osana videota näytettäisiin. Näin hankkeeseen lisättiin myös performanssi- ja videotyöpaja. Tavoitteena oli, että performanssi antaisi wirrarikeille mahdollisuuden esiintyä kansainvälisessä kontekstissa, vaikka osallistujilla ei olisi yhteistä kieltä.

### Työpajojen toteutus, rituaalit ja kunnioitus

Muutama päivä ennen *Taller de la museología* -työpajan toteutusta Tyyneltä valtamereltä puhaltava tuuli nostatti myrskyn Sierra Madren vuoristoon. Sähkö- ja internetyhteydet katkesivat, maantiet liukenivat mutavelliksi ja lentokonevuoroja peruttiin. Vaikka saamelaiset asiantuntijat saapuivat työpaikkaan Inarista asti ja ITESOn kouluttajat onnistuivat pääsemään Tsikwaitaan minibussilla Guadalajaran kaupungista, läheisten wirrarikeyhteisöjen edustajat eivät päässeet lähtemään omista yhteisöistään. Työpaja päätettiin muuttaa kiertäväksi.

Työpaja aloitettiin Tsikwaitassa rituaalilla, jossa kulttuurin opettaja, *maraakame* Agustín Salvador, nosti Isoisoisä



Kauriinhäntä -koulun pihalla sijaitsevan *tepari*-kivikiekon paikaltaan, avasi maan alle esi-isien luo johtavan aukon ja rukoili kaikille työpajan osallistujille hyvää terveyttä. Perinteisiä taitoja hallitsevat taiteen ja käsityön mestarit opettivat kolmen päivän ajan koulun oppilaille rummun valmistamista, keraamisen pannun muovailemista ja polttamista, satuloimista, uhrinuolien maalaamista maaväreillä ja muita taitoja. Saamelaiset ja suomalaiset asiantuntijat kertoivat museon perustamisesta, kulttuuriesineiden palauttamisesta<sup>16</sup> ja tekijänoikeuksista.

Pyhiinvaellukset mainittiin monissa wirrarikeiden puheenvuoroissa. Koulun oppilas Alberto Díaz oli saanut luvan osallistua kouluajalla yhteisön Wirikutaan tekemälle pyhiinvaellukselle sillä ehdolla, että hän ottaisi vaelluksellaan valokuvia ja näyttäisi niitä myöhemmin koulussa. Perinteen mukaan ensimmäinen pyhiinvaellus on erityisen herkkä kokemus. Ensikerälaisten silmät sidotaan Wirikutaan saapuessa, jotteivät ne

Maria Nieves ohjasi Tunúwame-hankkeessa keramiikkatyöpajan Isoisoisä Kauriinhäntä -koulussa 2014. Kuva: Lea Kantonen.

16. Kulttuuriesineiden palauttaminen eli repatriaatio tarkoittaa sitä, että joltain ihmisryhmältä anastettuja museon hallussa olevia esineitä, dokumentteja tai ihmisiin jäänteitä luovutetaan takaisin alkuperäisille omistajille tai heidän jälkeläisilleen. Wirrarikat toivat työpaikoissa esiin toiveensa, että norjalaisen Carl Lumholtzin ottamien valokuvien kopiot luovutettaisiin heidän yhteisömuiseilleen.

sokaistuisi paikan ihanuudesta. Hän ei saa kertoa muille kokemuksestaan sanoin. Niinpä Díaz ei työpajassa esittänyt puheenvuoroa vaan ainoastaan näytti vaelluksella ottamia kuvia ja hänen setänsä Salvador Zavala kertoi vaelluksesta ja neuvoi tuleville pyhiinvaeltajille oikeaa asennetta:

*Sinun pitää valmistautua matkaan omassa seremoniakeskussasi hengellisesti ennen lähtöä voidaksesi tehdä tämän pyhän vaelluksen. Se on hengellinen koe, jotta saisit tietää, oletko todella valmis tuntemaan kulttuuriamme ja oppimaan siitä.*  
(Díaz & Zavala 2016, 143.)

Työpajan viimeisenä päivänä työpajassa valmistettiin yhdessä rumpu ja koristeltiin se kukkaseppeleellä. Kun sateet lopulta lakkasivat, pääsimme viettämään yhteisön kanssa *Tatei neixa* -sadonkorjuuseremoniaa ja saimme kokea, miten yhteistyönä valmistettua rumpua soitettiin koko viikonlopuun ajan.

Myöhemmin opettajat arvioivat kokouksessaan, että rumputyöpajasta oli jäänyt pois ensimmäinen työvaihe: rummuksi veistettävän puun valitseminen. Puuaineksen valinta vaatii herkkyyttä ja kokemusta puun työstämisestä. Rehtori Carlos Salvador selitti, että puu itse kutsuu veistäjää ja kertoo hänelle, että se haluaa tulla rummuksi (Maestros y estudiantes wixaritaari 2016, 158–159). Opettajat korostivat arvioissaan sitä, että taideprosessit tulisi työpajoissa opettaa ja dokumentoida alusta loppuun, sillä ne ovat maaperustaisesti olemassa ainoastaan kokonaisina (mt., 158–159, 164).

Zavalan ja Salvadorin puheenvuorot havainnollistivat sitä, että kunnioitus määrittää wirrarikojen suhdetta ympäristöön. Joistakin tärkeimmistä asioista, kuten ensimmäisestä pyhiinvaelluksen kokemuksesta, ei voi puhua ääneen eivätkä kokemattomat yhteisön jäsenet saa katsoa pyhimpiä paikkoja. Wirrarikojen taide-esineet ovat ontologisesti olemassa elävinä toimijoina, jotka ovat tiiviissä vuorovaikutuksessa maan, elävien ihmisten ja henkien kanssa.

Työpajan jälkimmäisen viikon ajan me CRASHin edustajat ja saamelaiset asiantuntijat vierailimme kolmessa muussa

yhteisössä keskustelemassa yhteisömuseoverkoston perustamisesta. Monien haasteiden takia video- ja performanssityöpajat siirtyivät seuraavaan vuoteen, vuoteen 2015. Kutsuimme videokuvauksen opettajaksi kaksi nuorta kaupungissa asuvaa wirrarikadokumentaristia, Nuvia Hernándezin ja Moises de la Cruzin, jotka havainnollistivat opetustaan toisissa wirrarikakylissä kuvatuin esimerkein. Nuoret oppilaat näkivät heidän videoissaan itsensä näköisiä nuoria ihmisiä esiintymässä, innostuivat niistä ja alkoivat nähdä itsensä mahdollisina videon päähenkilöinä. Suunnittelimme koulun opettajien kanssa performanssin *Translating Other Knowledge* ja kuvasimme sitä varten videon.

Esitimme performanssin *rukuriikamen* jäsenen ja yhteisömuusikon Heriberto de la Cruzin kanssa Helsingin yliopiston tutkijakollegiumissa joulukuussa 2015. Myöhemmin sitä on esitetty monien eri esiintyjien voimin yhteisötaiteen konferensseissa sekä alkuperäiskansatutkimuksen ja taiteellisen tutkimuksen tapahtumissa. Osallistavan performanssin rakenne on aina sama, mutta esiintyjät vaihtuvat ja videoiden kolmiosainen sisältö vaihtelee esiintyjien mukaan niin, että samat esiintyjät esiintyvät sekä videolla että paikan päällä. Aluksi katsotaan Isoisissä Kauriinhäntä-koulussa kuvattu video ja esiintyjät tulkkaavat puheenvuorot paikallisille kielille, seuraavaksi wirrarikaesiintyjä kertoo pyhiinvaelluksesta esivanhemmaksi kutsutulle elävälle kalliolle sekä esittää runomuotoisen ylistyksen, jonka toiset esiintyjät toistavat eri kielillä. Esiintyjät ohjaavat viulunsoiton säestyksellä osallistujat juhlapaikalle. Osallistujat katsovat maissiseremonian tanssiaskeleet videolta ja lopuksi tanssivat esiintyjien kanssa. Pyrimme siihen, että osallistuja saa mahdollisuuden kohdata wirrarikojen maaperustaista taidetta kokonaisvaltaisesti, että runo ja tanssi voisivat tapahtua hänelle, ei samalla tavalla kuin oikeassa pyhiinvaelluskohteessa kalliolla vaan modernissa konferenssitilassa, joka toki eroaa Isoisissä Kauriinhäntä -koulun maisemasta.

### **Eettisyys prosessin aikana: tutkimusluvut**

Kun saavuimme wirrarikayhteisöön ensimmäisen kerran valmistelemaan maa- ja metsätieteiden tutkimuskeskukseen liittyvää yhteisötaidepro-

jektia, paikallishallinnon virkamiehet halusivat varmistua, että yhteisötaide olisi yhteisön kannalta mielekästä ja hyödyllistä. He kutsuivat meidät hallintorakennukseen tiedustellakseen poliittisia ja henkilökohtaisia motiiveitamme tulla työskentelemään heidän yhteisönsä. He olivat hyvin tietoisia siitä, että monet tutkijat ja taiteilijat olivat kiinnostuneita työskentelemään heidän kanssaan. Kerroimme, että tulemme esittämään yhteistyön tuloksia sekä näyttelyissä että kirjallisesti. He kysyivät, kuka maksaa taiteestamme ja mitä henkilökohtaista hyötyä saamme tutkimuksen tuloksista. Kerroimme, että taiteilijalle ei makseta taidenäyttelyistä eikä tutkijalle tutkimuksen julkaisemisesta mutta julkaiseminen lisää taiteilija-tutkijan saamaa arvostusta. Luottamusta edisti se, että kerroimme, mitä konkreettista hyvää me saamme yhteistyöstä itsellemme. Vuonna 1999 taiteen tai tutkimuksen etiikasta ei juurikaan puhuttu taidekoulutuksessa eivätkä taidekoulut tai yliopistot ohjeistaneet kenttätyön tekijöitä tutkimuslupien hankinnassa. Hahmotimme neuvottelun tutkimusluvasta kansalaisjärjestöaktivismiin liittyväksi neuvotteluksi.

Saimme luvan ottaa valokuvia ja kuvat videota koulun alueella. Kuvaaminen oli sallittua koulun ulkopuolella vain siinä tapauksessa, että tekisimme tutkimusta koululaisten kanssa tai että työskentely jollain muulla tavalla liittyisi koulutyöhön. Tieto työskentelymme tarkoituksesta ja saamastamme luvasta levisi yhteisössä nopeasti. Kaikki tuntuivat tietävän, että työskentelimme koulun hyväksi ja olivat halukkaita kuvattaviksi.

Tutkimuksen tekemiseen suhtaudutaan eri wirrorikayhteisöissä ja -instituutioissa eri tavoin. Isoisoisä Kauriinhäntä -koulun opettajat kieltäytyivät antamasta meille kirjallista lupaa, sillä he pitivät allekirjoitettuja kirjallisia lupia kolonisoivana tapana hoitaa asioita. Sen sijaan saimme nauhoittaa opettajien antaman suullisen tutkimusluvan. Toisessa wirrorikayhteisössä työskennellyt Katri Hirvonen-Nurmi puolestaan on laatinut yhdessä tutkittavan yhteisön kanssa omaa tutkimustaan varten kirjallisen yhteisöllisen sopimuksen, jossa yhteisölähtöinen aineisto ja sen omistajuus määritellään. Luvan saaminen on ehto tiedon hankkimiselle ja edellytys luottamuksen

syntymiselle. Aluksi tuntui vaikealta sopeutua siihen, ettemme voineet kuvata kylänraitilla, aukioilla tai yhteisöllisissä tilanteissa. Olemme tottuneet siihen, että voimme taiteilijoina kuvata lähes missä tahansa. Vähitellen aloimme pitää kuvausrajoituksia kiinnostavana haasteena.

Kun vuonna 2015 tulimme pitämään videotyöpajaa ja kuvaamaan videota aiemmin samana vuonna suunniteltua performanssia varten, saimme yllättäen paikallishallinnon poliittiselta johtajalta luvan kuvata kaikkialla yhteisössä. Äkillinen kuvaamisen vapaus tuntui oudolta. Kuvasimme yhteisön pikkukylässä kitkemisseremonian, mutta jälkikäteen saimme tietää, että kaikki seremonian osallistujat eivät olleet hyväksyneet kuvaamista ja se oli aiheuttanut ristiriitoja yhteisössä. Ristiriidat helpottuivat, kun järjestimme kylän keskusaukiolle näyttelyn ja sen yhteyteen videoesityksen, jossa kyläläiset pääsivät katsomaan kuvattua videomateriaalia omin silmin.

Wirrorikat edellyttävät meidän noudattavan yhteisönsä neuvotteluetiketä. Nykyisin monilla alkuperäiskansoilla on omat eettiset ohjeensa ja eettinen toimikunta, jolta tutkijat pyytävät eettistä ennakoarviota. Esimerkiksi jos tutkimus koskee saamelaisia ryhmänä, on syytä pyytää Saamelaiskäräjiltä saamelaisia koskevan tutkimuksen eettiset ohjeet. Yliopistoilla puolestaan on omat eettiset ohjeensa ja arviointikäytäntönsä. Suomessa tutkimusetiikkaa valvoo ja edistää Tutkimuseettinen neuvottelukunta (TENK). Laki edellyttää lisäksi laatimaan tietosuojailmoituksen henkilötietojen käsittelystä tutkimuksissa.

### **Neuvottelua erilaisten lupakäytäntöjen ja tietokäsitysten välillä**

Tietosuojailmoitus edellyttää, että tutkija pyytää jokaiselta tutkittavalta tietoon perustuvan suostumuksen siihen, että tämän antamia tietoja käytetään tutkimukseen, taideteosten tekemiseen ja/tai journalistiseen tarkoitukseen. Wirrorikojen kanssa toteutettavissa yhteisötaideprojektissa on kyse näistä kaikista. Ohjeiden mukaan myös lasten huoltajilta on pyydettävä tietoon perustuva suostumus. Vuonna 2019 Isoisoisä Kauriinhäntä -kou-

lussa toteutetun lankamaalaustyöpajan ensimmäisessä kokouksessa keskustelimme lasten kanssa tutkimuksen tarkoituksesta ja käytettävistä menetelmistä ja pyysimme jokaiselta erikseen suostumusta. Keskusteleminen, suostumuksen pyytäminen ja lasten kysymyksiin vastaaminen oli luonteva osa koulun pedagogiikkaa.

Joiltakin osin Taideyliopiston tutkimuseettisten ohjeiden ja TENKin ohjeiden sovittaminen yhteen wirrorarikojen etiketin kanssa on kuitenkin ollut haastavaa. Koska kylään ei tule sanomalehtiä ja koska taiteen, tutkimuksen ja joukkotiedotuksen käsitteet ovat etenkin koululaisten vanhempien sukupolvelle vieraita, meidän oli hyvin vaikea kertoa vanhemmille, mihin tarkoitukseen kylässä kerättävää tietoa käytettäisiin. Tuntui ristiriitaiselta, että jouduimme tulkin välityksellä selittämään vanhemmille heille vieraita käsitteitä ikään kuin ylhäältäpäin. Saimme osan vanhemmista tuntemaan itsensä epävarmoiksi, vaikka hankkeen tarkoitus oli päinvastoin rakentaa luottamusta wirrorarikojen omiin tietämisen tapoihin.

Koska wirrorarikat asuvat suurperheinä ja vanhemmat antavat usein lapsiaan pysyvästi tai tilapäisesti sukulaistensa tai tuttaviansa kasvatettavaksi, oli käytännössä lähes mahdotonta saada selville kunkin lapsen virallista huoltajaa. Emme nähneet mitään syytä häiritä vanhempia lupapyyntöillämme ja pyytää opettajia käyttämään vapaa-aikaansa pyyntöjen tulkaamiseen, koska kerran yhteisön virkamiehet, opettajainkokous ja vanhempainyhdistys olivat jo hyväksyneet työpajan. Luvan pyytäminen etiketin mukaan on yhteisölle kyllä tärkeää, mutta luvan myöntäminen on useimmissa tapauksissa yhteisön eikä yksilön tehtävä. Yliopistolle kirjoittamassamme ennakoarviopyynnössä ja tietosuojailmoituksessa toimme esille näitä ristiriitoja.

Eettisten ohjeiden mukaan tiedon omistajuudesta, tekijänoikeuksista ja teosten mahdollisesta julkaisemisesta tai myymisestä sovitaan ennen teoksen tekemistä. Kun tietoa myöhemmin esitetään taidenäyttelyissä tai kirjoissa, tiedon omistajuus on tapana jollain tavoin tuoda esiin esimerkiksi näyttelyteksteissä, näyttelyluettelon esipuheessa tai kirjan nimiöledellä.

Kiinnostavaksi kysymykseksi neuvotteluissa muodostui se, kuka yhteisötaidehankkeessa kerätyn tiedon lopulta omistaisi. Wirrorarikat ajattelevat, että tieto on yhteisön ennemminkin kuin yksilöiden omaisuutta, vielä vähemmän ulkopuolisten tiedon kerääjien omaisuutta. Sovimme yhteisön kanssa omistajuudesta sekä siitä, miten taideteosten mahdollinen myyntihinta jaettaisiin. Tunúwame-hankkeen lopuksi julkaistu kirja *Ki ti 'utame yu 'uximayati / Museos vivos* (2016) julkaistiin copy left -merkinnällä eli sen ei-kaupallinen levittäminen ja kopioiminen on sallittua. Kirjan nimiöledelle merkittiin ensimmäisenä hankkeessa mukana olleiden yhteisöjen ja koulujen nimet, vasta sen jälkeen toimittajien ja kääntäjien nimet. Sisällysluettelossa artikkelien kohdalla on puheenvuoron esittäjän tai haastateltavan nimi, sillä puheenvuoron esittäjä pikemminkin kuin sen muistiin merkittäjä tai editoija tunnistettiin tiedon omistajaksi. Katri Hirvonen-Nurmen tutkimussopimuksessa puolestaan tähdennettiin tulevien julkaisujen epäkaupallisuutta. Yhteisöllisiin julkaisuihin viittaaminen tutkimusteksteissä on myöhemmin osoittautunut hankalaksi, sillä tiedot ovat niissä eri järjestyksessä kuin tieteellisissä aikakauslehdissä yleensä (ks. esim. Leyva ja muut 2018).

### **Eettisiä kysymyksiä taiteellisen lopputuloksen esittämisestä**

Kun yhteisön kanssa tehdään taideteos, ensimmäinen kysymys usein on, kuka saa edustaa yhteisöä. Emme voi ei-alkuperäiskansaisina edustaa wirrorarikoja. Voimme kuitenkin käyttää ammatillista asemaamme siihen, että wirrorarikojen tietoa tuodaan julkisuuteen wirrorarikayhteisön hyväksymällä tavalla. *Translating Other Knowledge* -performanssin videoilla yhteisön jäsenet ensin näyttävät yhteisönsä taiteellisia tietämisen tapoja ja esityksessä kertovat niistä sanallisesti. Näin he esittävät omaa tietoaan kahden kertaan. Me yhteisön ulkopuoliset esiintyjät, ei-wirrorarikat, tulkaamme puheenvuorot muille kielille ja korostamme omassa tulkaamisessamme käänkösvaikeuksia, tuomme esiin erilaisten tietämisen tapojen ristiriitaisuutta.

Taideteoksen vastaanotto on aina hankalasti ennakoitavissa, varsinkin, jos se esitetään toisenlaisessa kontekstissa kuin missä teos on tehty. Wirrarikat eivät voi etukäteen hahmottaa, miten heidän kanssaan laadittu performanssi nähdään toisella puolella maailmaa, vaan se voidaan tulkita hyvin eri tavoin kuin he ovat tarkoittaneet. Jokaiseen esitykseen liittyy sekä mahdollisuuksia että riskejä ja yhteisötaiteen ammattilaisten tehtävänä on pyrkiä arvioimaan niitä, niin hankalaa kuin se onkin. Joissakin tapauksissa performanssia on muutettava uuteen kontekstiin sopivaksi, joissakin sitä ei ole väärinkäsityksen mahdollisuuden takia ehkä syytä esittää yhteisön ulkopuolella lainkaan, joissakin taas sen esittäminen voi palvella erilaisten rinnakkaisien taidemaailmojen keskinäistä ymmärrystä. Pyrimme siksi kysymään yhteistyönä tehdyiltä teokselta<sup>17</sup>:

- Kenen tarinaa esitys kertoo?
- Kenen maailmasta käsin tarinaa kerrotaan?
- Kenen tietoa se lisää?
- Kuka esityksessä on se joka tietää?
- Kenen työtä, pyrkimyksiä ja ponnisteluja teos esittää?
- Millaisia tukirakenteita ja riippuvuuksia se osoittaa?
- Kenen valtaa se vahvistaa, tukee tai haastaa?
- Kuka voi loukkaantua tai provosoitua siitä?
- Mitä tietoja on syytä jättää esittämättä?
- Minkälaisissa tiloissa ja tilanteissa teosta sopii esittää?
- Onko teoksen tarinassa ristiriitaisuuksia, joita olisi syytä korostaa?

Tunúwame-hankkeen lopputuloksena esitettyä yhteisöllistä performanssia voi luonnehtia yritykseksi kääntää wirrarikojen taidetta länsimaisen taiteen kielelle (Kantonen & Kantonen 2018). Koska wirrarikojen omia taidemuotoja, esimerkiksi kolme päivää ja kaksi yötä kestävä *Tatei neixa* -seremoniaa, ei voida eettisistä syistä siirtää länsimaiseen kontekstiin, performanssi voi toimia välittävänä mediumina kulttuurienvälisissä tiedon jakamisen tilanteissa, esimerkiksi konferenssissa. Katsojat näkevät videolta osia wirrarikojen seremoniasta, eivät kuitenkaan niitä osia, joita ei ole tarkoitettu ulkopuolisten nähtäväksi.

## Rinnakkaisissa taidemaailmoissa toimimisesta

Tunúwame-hankkeen tarkoituksena oli vahvistaa ennen kaikkea alkuperäiskansan omaa taiteellista tietoa ja tukea sen siirtymistä nuorille. Niinpä oli tärkeää kutsua työpajojen vetäjiksi yhteisöissä asuvia wirrarikankielisiä taiteen, käsityön ja wirrarikojen perinteisen filosofian asiantuntijoita sekä saamelaisia museoalan asiantuntijoita. Sekä opettajat että nuoret saivat tietoa sekä omista paikallisista että toisten alkuperäiskansojen rinnakkaisista taidemaailmoista. Nuoret pystyivät omalla kielellään parhaiten omaksumaankin teknistä ja taiteellista tietoa sekä yhdistämään oman kulttuurinsa sisältöjä taiteelliseen ajatteluun. Vieraileva wirrarikankielinen opettaja puolestaan oppi nuorilta uutta taiteeseen ja videotyöskentelyyn liittyvää sanastoa.

Alkuperäiskansojen ympäristötieto on paikkasidonnaista ja ihmiset ovat sitoutuneita paikalliseen ekologiaan. Myös maaperustaisen taiteen tieto on paikallista. Kun erilaisia paikallisia ympäristöjä, ekologioita ja taidemaailmoja edustavat taiteilijat tekevät maaperustaista taidetta yhdessä, he toimivat parhaimmillaan Escobarin (2017) ehdottamalla tavalla pluriversaalisti monien paikallisuuksien dialogissa.

Wirrarikat osoittavat taiteellaan kiitollisuutta maalle, josta keraaminen kulho muovailtaan, puulle, josta rumpu veistetään, sekä pyhälle paikalle, josta he hakevat kaktusta. Useat kiittävät isoissa Tulta kytkiessään tietokoneensa virtalähteeseen (Neurath 2013, 21). He kutsuvat maata, puuta, pyhää paikkaa, eri ilmansuunnista puhaltavia tuulia sekä tulta esivanhemmiksi. Saamelainen tutkija Rauna Kuokkanen kirjoittaa, että yliopistot ja niissä työskentelevät ihmiset voivat oppia alkuperäiskansoilta kiitollisuutta sekä maata ja sen antimia kohtaan että vastavuoroisuutta omassa työskentelyssään (Kuokkanen 2005). Kuitenkin yliopisto on museon tavoin erilainen paikka kuin alkuperäiskansan yhteisö. Jännite erilaisten tietämisen tapojen välillä säilyy. Alkuperäiskansojen omat museot ja yliopistot pyrkivät ratkaisemaan näitä jännitteitä omilla tavoillaan eri puolilla maailmaa.<sup>18</sup>

17. Nämä kysymykset ovat käsittääksemme yleistettävissä moneen muuhunkin yhteisötaiteelliseen kontekstiin.

18. Kiitämme Hanna Guttormia ja kahta vertaisarvioijaa, joiden arvokkaat neuvot ja ehdotukset ovat auttaneet meitä tämän artikkelin kirjoittamisessa.

Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston Tasa-arvoinen yhteiskunta -ohjelmasta rahoitettua ArtsEqual-hanketta (hankenumero 314223/2017).

## LÄHTEET

### Elokuvat

Vilchéz, Hernan. 2014. Huicholes: The Last Peyote Guardians.

### Tutkimuskirjallisuus

Blaser, Mario & De la Cadena, Marisol. 2018. *A World of Many Worlds*. Durham: Duke University Press.

Durham: Duke University Press.

Camarena, Cuauhtémoc & Morales, Teresa. 2016. *Memoria: Red de Museos Comunitarios de América. Experiencias de museos comunitarios y redes nacionales*. Oaxaca: Red de Museos Comunitarios de América.

CRASH (Coalition for Research and Action for Social Justice and Human Dignity). 2014. *Kehityspoliittisen kulttuurihankkeen suunnitelma ulkoasiainministeriölle*. CRASHin arkisto, Helsinki.

Demos, T. J. 2016. *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berliini: Sternberg Press.

Diaz, Alberto & Zavala, Salvador. 2016. "Wirikuta kikamete/ Los peregrinos de Wirikuta." Teoksessa *Ki ti 'utame yu 'uximayati / Museos vivos: Experiencias wixárika, na 'ayeri y saami*, toim. Lea Kantonen, Samaria Elizabeth Alonzo Orozco ja Julián Bernal Juárez, 137–144. Käänt. Ana Lisbeth Bonilla Carrillo ja Ceferino Carrillo Díaz. Tlaquepaque: ITESO

Dickie, George. 1974. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Eger, Susan. 1978. "Huichol Women's Art." Teoksessa *Art of the Huichol Indians*, toim. Kathleen Berrin, 35–53. San Francisco: The Fine Arts Museums of San Francisco.

Escobar, Arturo. 2017. *Designs for the Pluriverse, Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*. Durham: Duke University Press.

Fish, Cheryl J. 2018. "'Extractivism' in Sápmi: Elegiac Ecojustice in Liselotte Wajstedt's Film *Kiruna Space Road* and Marja Helander's *Silence Photographs*." Teoksessa *Nordic Narratives of Nature and the Environment, Ecocritical Approaches to Northern European Literatures and Cultures*, toim. Reinhard Henning, Anna-Karin Jonasson ja Peter Degerman. Lanham: Lexington Books.

Guttorm, Hanna, Kantonen, Lea & Kramvig, Britt. 2019. "Wor(l)ds Creating Paths to the Other Side of the Mountain." *Dutkansearvvi diedalaš áigečála* 2019 (2). Haettu 6.6.2021. <http://dutkansearvi.fi/>

hanna-guttorm-lea-kantonen-and-britt-kramvig-pluriversal-stories-with-indigenous-worlds-creating-paths-to-the-other-side-of-the-mountain/

Guttorm, Hanna, Kantonen, Lea, Kramvig, Britt & Pyhälä, Aili. 2021. "Decolonized Research-Storying: Bringing Indigenous Ontologies and Care into the Practices of Research Writing." Teoksessa *Indigenous Methodologies in Sámi and Global Context*, toim. Pirjo Kristiina Virtanen, Pigga Keskitalo ja Torjer Olsen. Haettu 5.5.2021. Leiden: Brill Sense <https://brill.com/view/book/9789004463097/BP000006.xml>

Hakkarainen, Outi, Leskinen, Auli & Seppo, Sanni. 1999. *Jyrkänteiden reunalla: Matka meksikolaiseen arkeen*. Helsinki: Suomen rauhanpuolustajat.

Hautala-Hirvioja, Tuija. 2019. "An Indigenous Research Perspective on Sámi Visual Artist Nils-Aslak Valkeapää." *Dutkansearvvi diedalaš áigečála* 2019 (2). Haettu 6.6.2021. <http://www.dutkansearvi.fi/tuija-hautala-hirvioja-an-indigenous-research-perspective-on-sami-visual-artist-nils-aslak-valkeapaa/>

Helle, Pauliina. 2015. "Wirarika-alkuperäiskansan yhteisömuseohanke—Yhteistyöprosessi kulttuurienvälisessä ja moniammatillisessa kontekstissa." Taiteen maisterin opinnäyte, Kuvataidekasvatuksen koulutusohjelma, Aalto-yliopisto, Helsinki.

Hirvonen-Nurmi, Katri (painossa). "Tiedon monimuotoisuus museoiden yhteistyöhankkeissa ja ammatillisissa käytännöissä—näkökulma Meksikon wirrarikayhteisöstä." Teoksessa *Marginaaleista museoihin*, toim. Anna Rastas ja Leila Koivunen, 229–248. Tampere: Vastapaino.

Hirvonen-Nurmi, Katri. 2016. "Voces indígenas en museos." Teoksessa *Ki ti 'utame yu 'uximayati / Museos vivos: Experiencias wixárika, na 'ayeri y saami*, toim. Lea Kantonen; Samaria Elizabeth Alonzo Orozco & Julián Bernal Juárez, 71–86. Tlaquepaque: ITESO.

Hirvonen-Nurmi, Katri, Kantonen, Lea & Kantonen, Pekka. 2018. "Miten voimme antaa museoesineiden puhua—osallistavan esityksen käsikirjoitus." *Ruukku—Taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisu* 8. <https://www.researchcatalogue.net/view/369731/36973>

Horton, Jessica. 2017. "Indigenous Artists Against the Anthropocene." *Art Journal* 76(2): 48–69.

Kantonen, Lea. 2020. "An etude on knowing and doubting together—a letter to Rosita and the mango." Teoksessa *Eco Noir: A Companion for Precarious Times*, toim. Jack Faber ja Anna Shraer, 281–295. Helsinki: Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/322352>

Kantonen, Lea. 2019a. "Revitalization of Oral History in Wixárika Community-Based Schools and Museum: Working Towards decolonisation of Art Education Among the Indigenous Peoples of Mexico." Teoksessa *Sámi Educational History in a Comparative International Perspective*, toim. Otso Kortekangas, Pigga Keskitalo, Jukka Nyyssönen, Andrej Kotljarchuk, Merja Paksuniemi ja David Sjögren, 265–282. Lontoo: Palgrave Macmillan.

Kantonen, Lea. 2019b. "Meksikon wirrarikojen yhteisömuseoprojekti:

- performanssi kehitysyhteistyössä.” Teoksessa *Yhteisö ja taide: Teemoja 2000-luvun taiteilijan laajentuneeseen toimintakenttään*, toim. Kirsi Monni ja Kirsi Törmi. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 71. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Helsinki. <https://disco.teak.fi/yhteiso-ja-taide/3-9-meksikon-wirrarikojen-yhteisomuseoprojekti-performanssi-kehitysyhteistyossa/>
- Kantonen, Lea. 2007. “Shared Expertise in Fieldwork, Research Process, Artistic Presentation and Representation.” *Geist* no. 11, 12, 14: 182–196.
- Kantonen, Lea. 2005. *Telttä: Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Helsinki: Like.
- Kantonen, Lea. 2002. “Stories of Power.” *Focas, Forum of Contemporary Art & Society* 4: 70–89.
- Kantonen, Lea, toim. 2010. *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Dialogista kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Kantonen, Pekka. 2007. “About Method.” *Geist* no. 11, 12, 14: 173–181.
- Kantonen, Lea & Kantonen, Pekka. 2017a. “Living camera in ritual landscape. Teachers of the Tatuutsi Maxakwaxi school, the Wixárika ancestors, and the teiwari negotiate videography.” *Journal of Ethnology and Folkloristics* 11(1): 39–64. <https://www.jef.ee/index.php/journal/article/view/244>
- Kantonen, Lea & Kantonen, Pekka. 2017b. “Tunúwame.” Pekka Kantosen teoksessa *Generational Filming: A Video Diary as Experimental and Participatory Research*. Helsinki: The Academy of Fine Arts of the University of the Arts Helsinki.
- Kantonen, Lea & Kantonen, Pekka. 2015. “Enseñando y exhibiendo arte y artesanía en el contexto cultural indígena.” Teoksessa *La cultura wixárika ante los desafíos del mundo actual: La negociación para la comunicación intercultural*, toim. Sarah Corona Berkin ja Rozenn le Múr, 94–138. México: CONACULTA.
- Kantonen, Lea & Kantonen, Pekka. 2013. “Wirarikojen ja saamelaisten keskustelua taiteen ja käsityön opettamisesta.” Teoksessa *Alkuperäiskansat tämän päivän maailmassa*, toim. Pirjo Kristiina Virtanen, Lea Kantonen ja Irja Seurujärvi-Kari, 293–244. Tietolipas 244. Helsinki: SKS.
- Kester, Grant 2011. *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in Global Context*. Durham: Duke University Press.
- Kester, Grant 2010. “Dialoginen estetiikka.” Teoksessa *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*, toim. Lea Kantonen, 39–71. Käänt. Lea Kantonen. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Kramvig, Britt & Flemmen, Anne Britt. 2019. “Turbulent Indigenous Objects: Controversies around Cultural Appropriation and Recognition of Difference.” *Journal of Material Culture* 24(19): 64–82. DOI: 10.1177/1359183518782719
- Kuokkanen, Rauna. 2010. “The Responsibility of the Academy: A Call for Doing Homework.” *Journal of Curriculum Theorizing* 26(3): 64–74.
- Kuokkanen, Rauna. 2005. “Láhi and Attáldat: The Philosophy of Gift and Sámi Education.” *The Australian Journal of Indigenous Education* 34: 20–32.
- Lehtola, Veli-Pekka. 2002. “Folklore and its present manifestations.” Teoksessa *Siiddastallan—From Lapp Communities to Modern Sámi Life*, toim. Jukka Pennanen ja Klemetti Näkkäläjärvi, 181–191. Inari: Saamelaimuseo Siida.
- Lehtonen, Jussi & Pöyhönen, Sari. 2019. “Documentary theatre as a platform for hope and social justice.” Teoksessa *Critical Articulations of Hope from the Margins of Arts Education. International Perspectives and Practices*, toim. Eeva Anttila ja Anniina Suominen, 31–44. Lontoo: Routledge.
- Le Múr, Rozenn. 2015. “Los cuadros de estambre wixáritari en el circuito turístico.” Teoksessa *La cultura wixárika ante los desafíos del mundo actual: La negociación para la comunicación intercultural*, toim. Sarah Corona Berkin ja Rozenn le Múr, 172–217. México: CONACULTA.
- Leyva, Xochitl, Alonso, Jorge, Hernández, R. Aída, Escobar, Arturo, Köhler, Axel, Cumes, Aura, Sandoval, Rafael, Speed, Shannon, Blaser, Mario, Krotz, Esteban, Piñacué, Susana, Nahuelpan, Héctor, Macleod, Morna, López Intzín, Juan, Lucrecia García, Jaqolb’e, Báez, Mariano, Bolaños, Graciela, Restrepo, Eduardo, Bertely, María, Ramos, Abelardo, Mendizábal, Sergio, Mateos, Laura, Dietz, Gunther, Aparicio, Juan Ricardo, Rappaport, Joanne, Pérez, María Patricia, Pearce, Jenny, Vasco, Luis Guillermo, Hale, Charles R., Ixkic Bastian, Angela, Flores, José Antonio, Berrío, Lina Rosa, Araya, María José, Masson, Sabine, Vargas, Virginia, Laako, Hanna, Mora, Mariana, Valdés, Gilberto, Casas, María Isabel, Retos, Osterweil, Michal, Pacheco de Oliveira, João, Powell, Dana E., Salcido, Rocío, D’Olive Campos, Marcio, Gallegos, Mónica, Olivera, Mercedes, Montoya, Rodrigo, Marcos, Sylvia, Lugones, María & Mignolo, Walter, toim. 2018. *Prácticas otras de conocimiento(s): Entre crisis, entre guerras*. Guadalajara: Taller Editorial La Casa del Mago.
- Leyva, Xochitl & Speed, Shannon. 2018. “Hacia la investigación descolonizada: nuestra experiencia de co-labor.” Teoksessa *Prácticas otras de conocimiento(s): Entre crisis, entre guerras*, toim. Xochitl Leyva ja muut I 451–480. Guadalajara: Taller Editorial La Casa del Mago.
- Magga, Päivi. 2016. “Cómo hacer visible lo invisible: contando historias por medio de grabación de sonido y video para una exhibición.” Teoksessa *Ki ti ’utame yu ’uximayati / Museos vivos: Experiencias wixárika, na ’ayeri y saami*, toim. Lea Kantonen, Samaria Elizabeth Alonzo Orozco ja Julián Bernal Juárez, 125–132. Käänt. Lea Kantonen. Tlaquepaque: ITESO.
- Maestros y estudiantes wixáritaari. 2016. “Conclusiones: Resumen de las entrevistas con maestros y estudiantes wixáritaari.” Teoksessa *Ki ti ’utame yu ’uximayati / Museos vivos: Experiencias wixárika, na ’ayeri y saami*, toim. Lea Kantonen, Samaria Elizabeth Alonzo Orozco ja Julián Bernal Juárez, 157–164. Tlaquepaque: ITESO.



- Medina Miranda, Héctor. 2012. *Relatos de los caminos ancestrales: Mitología wixarika del sur de Durango*. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- Morris, Kate. 2019. *Shifting Grounds: Landscape in Contemporary Native American Art*. Seattle: University of Washington Press.
- Mustonen, Tero & Feodoroff, Pauliina. 2020. "What is a River? Cross-disciplinary and Indigenous Assessment." Teoksessa *Indigenous Wellbeing and Enterprise: Self-Determination and Sustainable Development*, toim. Rick Colbourne ja Robert B. Anderson. Lontoo: Routledge.
- Neurath, Johannes. 2013. *La vida de las imágenes: Arte huichol*. México D. F.: Artes de México y del mundo.
- Neurath, Johannes. 2011. "Don e intercambio en los mundos rituales huicholes: Una contribución a los debates sobre chamanismo y ontologías indígenas." Teoksessa *Curanderismo y chamanismo: nuevas perspectivas*, toim. Laura Romero, 21–44. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Porsanger, Jelena. 2014. "Enhancing Indigenous Distinctiveness Through Research." Teoksessa *Enhancing Matauranga Maori and Global Indigenous Knowledge*, toim. Taiarahia Black, 196–208. Wellington: New Zealand Qualifications Authority.
- Rauhala, Paula 2016. "Museo Siida desde el punto de vista de la juventud Saami." Teoksessa *Ki ti 'utame yu 'uximayati / Museos vivos: Experiencias wixarika, na 'ayeri y saami*, toim. Lea Kantonen, Samaria Elizabeth Alonzo Orozco ja Julián Bernal Juárez, 59–64. Käänt. Lea Kantonen. Tlaquepaque: ITESO.
- Rufer, Mario (2017). "La inocua belleza. Tensiones entre museo, escuela y nación." Teoksessa *¿La imagen educa? El recurso visual de la secretaria de Educación Pública*, toim. Sarah Corona Berkin, 19–34. Guadalajara: Editorial Universitaria.
- Salvador, Carlos. 2016. "Por qué un museo cultural en Tsikwaita?" Teoksessa *Ki ti 'utame yu 'uximayati / Museos vivos: Experiencias wixarika, na 'ayeri y saami*, toim. Lea Kantonen, Samaria Elizabeth Alonzo Orozco ja Julián Bernal Juárez, 25–28. Tlaquepaque: ITESO.
- Santos, Boaventura de Souza. 2016. *Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide*. New York: Routledge.
- Schaefer, Stacy. 1989. "The Loom as a Sacred Power Object in Huichol Culture." Teoksessa *Art in Small Scale Societies: Contemporary Readings*, toim. Richard C. Anderson ja Karen L. Field, 118–130. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Seurujärvi-Kari, Irja. 2017. "La lengua saami y su uso en las instituciones." Teoksessa *Ki ti 'utame yu 'uximayati / Museos vivos: Experiencias wixarika, na 'ayeri y saami*, toim. Lea Kantonen, Samaria Elizabeth Alonzo Orozco ja Julián Bernal Juárez, 137–144. Käänt. Lea Kantonen. Tlaquepaque: ITESO.
- Seurujärvi-Kari, Irja. 2011. "Kirjallisuus ja taiteet—sulautumisen uhasta kohti sisäistä elämää." Teoksessa *Saamentutkimus tänään*, toim. Irja Seurujärvi-Kari, Petri Halinen ja Risto Pulkkinen, 298–326. Tietolipas 234. Helsinki: SKS.
- Shipley, William. 2014. "What's Yours is Mine: Conflict of Interest Regarding Indigenous Property Rights in Investment Dispute Arbitration." *TDM 1* (2014). Haettu 6.6.2015. <http://www.transnational-dispute-management.com/article.asp?key=2039/>.
- Smith, Linda Tuhiwai. 1999. *Decolonizing methodologies: Research and indigenous peoples*. Lontoo & New York: Zed Books Ltd.
- Tieteen termipankki. 2021. "Alkuperäiskansatutkimus: aksiologia." Haettu 16.7.2021. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Alkuperäiskansatutkimus:aksiologia>
- Todd, Zoe. 2016. "An Indigenous Feminist's Take On the Ontological Turn: 'Ontology' Is Just Another Word For Colonialism." *Journal of Historical Sociology* 29(1): 4–22. DOI: 10.1111/johs.12124
- Valadez, Rafael Cilaunime. 2012. "Saving Wirikuta: The Struggle to Protect a Sacred Place in México." *Cultural Survival Quarterly* 36 (1), 12–13. <https://www.culturalsurvival.org/publications/cultural-survival-quarterly/saving-wirikuta-my-peoples-struggle-protect-sacred-place>.
- Verran, Helen. 2021. "Knowing Ontological Happening. Towards a Decolonial Ethnographic Museum." Julkaisematon käsikirjoitus, kirjoittajan hallussa.

Paul O'Neill

## INSTITUTIONAL THINKING AND CURATING AS A PARAHOST<sup>1</sup>

*How Institutions Think* is an issue of fundamental contemporary importance—and one that needs to be addressed from multiple perspectives, and with a new sense of urgency as appears apparent here today and elsewhere.

Culture, and its Publics, is always plural, as a concept, as a contested site, as a space of production and critique, and as a vast array of discourses and institutions in different parts of the world. In this sense then, public cultures have many times and many places. It is local and global, here and there, then and now. The teaching and learning of culture as much as the studying of its disciplines such as curating, visual art, design, theatre, literature, performance, music, architecture (all in their multiple forms) more widely needs to continually question the dynamics between politics, education, research, artistic practices and their institutions. A rethinking of these relations is necessary both within and beyond the academy and art institutional walls if we are to expand our comprehension of this 'present' situation in time, so that we can re-imagine relations between the local, and the global, regional and national 'presents' during a moment of increased inequality, and political fragility for human rights across Europe and the world. This is a time of increased discrimination, structural violence, and civic uncertainty. There is a desperate anxiety for those of us who actually believe in the values and merits of art, its education, its institutional forms, and the agency and ability of art (in its many diverse forms) to critique, transform and impact the world in which we live.

One of the biggest institutional challenges is to make contemporary artistic practices more relevant to society so they can play a significant role in challenging the many prejudices

1. The original basis of this text stems from the introductory notes that led to the introduction for the anthological publication *How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse* (O'Neill 2017). It has developed from there through a lecture initially delivered at Pori Art Museum in 2019 and developed in subsequent lectures in Berlin, St. Petersburg and elsewhere in parallel to setting up PUBLICS Parahosting Programme in Helsinki.



WASTED performance  
PUBLICS, 2018  
Photo credit: Liina Aalto-Setälä.

associated with difference and otherness (race, ethnicity, class, gender, sexuality), and to make our contemporary ‘present’ more vital to the future.

In recent decades (certainly within cultural discourses), we have seen much debate over institutional critique, new institutionalism, instituent practices, and self-organization. Most often these issues of institution have been apprehended through the categories of power, hegemony, hierarchy, control, value, and discipline. Typically in these debates, we seem to reach an impasse in the contemporary dialectic of institutionalized anti-institutionalism. Instead, now it is important to look at propositions rather than reactions in a period of radical uncertainty and reactive securitizing control for us to imagine the situation in new, non-polarizing ways, beyond increasingly anachronistic and narrow geopolitical terms.

In her social anthropological work *How Institutions Think* (1986) Mary Douglas sought to expand upon and reimagine the numerous contemporary possibilities for—and limitations of—institutional formats, practices, and imaginaries. In the book, *How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse* (2017), I co-edited with Lucy Steeds and Mick Wilson, we employed Douglas’s work, using her title and some of her arguments both as a polemical statement and as a loose framing device with which to look to new thinking on institutions. In particular, I am interested in how Douglas describes how different kinds of institutions allow individuals to think different kinds of thought, and to experience diverse emotions, writing that “for better or worse, individuals really do share their thoughts and they do to some extent harmonize their preferences, and they have no other way to make the big decisions except within the scope of institutions they build” (Douglas 1986, 128). In reminding us that individual cognition is socially controlled, Douglas emphasizes our responsibility for the thinking we produce through the institutions in which we take part. Clear-sighted in her vision of what is entailed and what is at stake in the process of re-thinking institutions, Douglas acknowledges that “solidarity is only gesturing when it involves no sacrifice” (op. cit.,

12). Hence, she poses a question for us: How are we to build and sustain institutions for art that equip ourselves and others to be aware of our inherent contradictions and yet still “make the big decisions”?

Douglas is less a foreboding omnipresence than a proximate spectre. Taking up her theory of institutions being a social construct, we might begin by stating that thinking itself is dependent upon institutions. This thinking acknowledges that when we ‘think institution’—however critically we imagine ourselves to be thinking—we are already implicated in an institutionalizing process, and are formed, or even confined, by our experience of institutions. Proceeding from this point, we might hope to reconsider the practices, habits, models, revisions, and rhetoric of institution and anti-institution in contemporary cultural discourses, by considering themes of epistemic practice, of cognition and social bond, of power/knowledge, and of institution as an object of inquiry across multiple disciplines, including political theory, organizational science, and sociology.

Some of the questions in need of further address include: Is institution building still possible, feasible, or desirable? Are there emergent future institutional models for progressive art and curatorial research practices? How do we legitimate or challenge institutions? When do acts of constituting become the act of instituting? How do we know when institutions make decisions, and whether these decisions are built upon ethical principles? Can we institute ethical principles and build institutions accordingly? If so, for whom are we building these future institutions? In what ways can we think extra-institutionally, contra-institutionally, non-institutionally, para-institutionally? How serious are we really, when we claim to wish to build our future institutions together?

Pedagogical or curatorial institutions; the art academy; the museum; the gallery; the theatre are institutionally entwined, but more widely I have been asking myself what is the institutional basis for art’s exhibition—its experience production, and discussion—in the public sphere. It is needed to look to all forums or hubs that operate over time to sustain art’s

capacity to question, provoke, and inspire people in general, while defending the value of the cultural voice distinct from government and commerce. This means that we traverse the institutional field from the museum to the artist collective, from the art academy to the research network, and from the privately funded to the state sponsored—all while foregrounding cross-cutting initiatives.

The tradition of curatorial development within Western Europe and North America would conventionally point us toward a trajectory for and around art that starts with institutional critique in the late 1960s and into the 1970s, then progresses to artist-activist interventions in the 1980s, and experiments in curatorial institutionalism in the 1990s—with alternative spaces, self-organizations and instituent practices that reject formation, increasingly threading their way in between and beyond as we move into the new century. The rise of the creative or cultural industries—and indeed algorithmic institutions that respond to logistical capitalism and are thereby only nominally public—brings us up to the present moment. While this trajectory has the merit of having been tested over the past years, it excludes as much as it includes, and does not account for the way in which already invented institutional types might suddenly offer themselves for full or partial revival under new circumstances at almost any moment. Allowing histories and forms of institution to be reimagined must be done in tandem with any mapping of new possibilities that present themselves in our current conditions—hearing and learning from specific places and practices that are perhaps less widely known and can offer some ways forward.

It is useful to retain a productive tension between any attempts to rethink the historical modernist project as anchored in Europe for our post-Euro-colonial times, and the work of de-modernizing, or of looking elsewhere for anchors and historical mirrors that might inform institutions as they go forward. This tension is arguably one of the most important reasons why it would be foolish to attempt to pin down a single institutional history that would inevitably reify certain practices

or contingent decisions, while ignoring a wider field of political, commercial, and globalizing pressures that force the hand of many institutional actors.

For this reason, we should enable a breadth of positions, rather than any fixed conclusions about institutional thinking. With reference to the work of Chantal Mouffe, to represent agnostic pluralism as a form of learning from each other (Mouffe 1999)<sup>2</sup>. We could aim to build “a thought collective”—such a phenomenon being most simply understood as a community or constituency of persons mutually exchanging ideas and maintaining intellectual interaction (Fleck cited in Douglas 1986). As a call to reflect upon how institutional practices inform art, curatorial, educational, and research practices as much as how they shape the world around us, it is essential to implement a work-together methodology, combining and sharing networks and knowledge resources, we might begin to conceptualize and build possible institutions/anti-institutions. At the same time, to be wary of how any collective can itself verge upon institutionalization, so it is important to bring in new partners, voices and thinkers to our institutions at all times, regardless of how conflictual or divergent they may be to our own.

More than considering how institutions ‘think’ at present, we might ask: What are the models, resources, skills and knowledge needed to develop a new, innovative and progressive research-led institution? Is such a thing possible? Will it ever be? Can it be realised in tandem with its publics, its collaborators, its guests? Obviously I believe such a model remains a real potentiality and is something we are trying to do in Helsinki with PUBLICS. It is an evolving co-operative, research-based art project enacted together with others in public, in practice as a critical method of listening, sharing, and being open to a decolonizing of what we think we know by supporting the curatorial needs of others.

More than ever, we need to look after each other, one another, and to take care of ourselves. How can this spirit of care constitute a productive way of working together institutionally, organisationally, curatorially? One concrete way we

2. See Chantal Mouffe's article “Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism” (1999). See also Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics* (1985), and Mouffe's other books such as *Agonistics* (2013), *The Democratic Paradox* (2009), *The Return of the Political* (2020), and *The Dimensions of Radical Democracy* (1992).

3. See <https://www.publics.fi/parahosting/>.
4. As PUBLICS Programme Manager Eliisa Suvanto states: 'PUBLICS Parahosting Programme was first, partly through circumstances and necessity, introduced through a durational project that was outlined, rehearsed and finally performed at PUBLICS. The working group, WASTED, constituted seven practitioners from varied backgrounds within arts. The project realized in September 2018 looked at labor and more specifically "how work life would be if we were to view it through the lens of sustainability and care?". The question of care has since the beginning of PUBLICS been one of the key operative principles and has led us to nourish long-term projects rooted in the framework of togetherness and commitment. We can often think "care" is a straightforward act where the carer is simply "looking after" or "taking care of" things and people. But caring is also uneasy, full of weight, often distressed and disproportionately unbalanced. Collective caretaking holds multitudinous desires, some already shared while some may not be fully tangible yet. When describing "Strange Encounters", Sara Ahmed (2000) says "I was very interested there in the actual, the everyday way in which an individual body moves and negotiates its relationship to space. It is how we are not the same as some bodies are always more comfortable than others.

have been doing this is through our Parahosting Programme at PUBLICS, which began in the Autumn of 2018, and has grown into a key method of decentering authorship, or self-critiquing PUBLICS' own elective curatorial agency. As the parahost, PUBLICS offers its space, its staff; resources, time, knowledge and funding to provide support for the curatorial ideas of others, and to parahost those initiatives who are in need of space to practice and to support the realisation of their projects publicly and who do not have the resources to do so. PUBLICS continues to host other peoples, other bodies and their ideas, and allows its identities to be taken over, and on many levels, we will be preoccupied by our guests. PUBLICS takes care of its para-sites, its para-institutions, its para-guests. Its space continues to become increasingly the workspace of other curatorial initiatives.

'Parahosting' is a flexible, evolving, expanding, and sometimes messy, programme of residencies, performances, talks, and discursive events. Although it now has a list of protocols to adhere to, it often culminates in multiple educational formats, and hybrid exhibition forms, with many different levels of co-production.<sup>3</sup> Paraguests have stayed with us for a day or a year, where we do <https://www.publics.fi/parahosting/> what is needed to make their proposals happen. Each guest brings with them different needs, expectations, diverse ideas and often divergent publics.<sup>4</sup>

One example of the evolution is PUBLICS' year-long project with Shimmer, Rotterdam, which began with us co-hosting a small exhibition of three sculptures by artist Gordon Hall at PUBLICS, alongside a performative live reading of Gordon's writing with Gordon, Eloise Sweetman and Jason Hendrik Hansma from Shimmer in parallel to Shimmer's evolving exhibition involving Gordon's work in Rotterdam. Through extended dialogue between us about listening and reading aloud, this parahosting expanded into *ACROSS THE WAY WITH...* as a co-selected and expanding series of informal readings of, with, and about intimacy in the public domain with readings by invited readers from across the world.<sup>5</sup> The project originates as

Shimmers idea but it co-programmed, and together we are thinking about the texture of the voice, the rhythm of a body, the poetic and artistic forms of writing, and how these forms of intimacy can be 'voiced' publicly. Together with Shimmer, we helped create a space that is both public and intimate, digital and analogue, distant and in proximity. We created an online platform as a support structure for the act of reading aloud for others and *with* others, and which we were planning already before the current pandemic, but somehow seems somewhat more timely now. For the audience, it is the intimate act of being read to, to experience the intimate texture of the voice, the rhythm of breathing, the digitized voice streaming to you. In this way, rather than creating a 'reading group' for discussion, we create a space for the phone in the pocket heard at work, in the kitchen, or the laptop taken to bed. *ACROSS THE WAY WITH...* is an evolving and expanding affinity archive, as much as a place available to contemplate, to flesh out the possibilities of access, a site that goes beyond our individual networks, and our own physical and spatial limitations.

In recent years, we have seen a consolidation in the discursive field around curating, where many protagonists are attempting to inscribe certain constructions, limitations, and definitions of what curating should be, or should seek to be, and to determine which bodies of knowledge will have enduring consequences for the practice of curating and its parallel discourses and histories. This tendency is particularly apparent in recent attempts to distinguish the concepts of the curatorial and the *paracuratorial*, with the para conceived of as operating away from, alongside, or supplementary to the main curatorial work of exhibition making.

The Curatorial is always a constellation of activities as the main public event. Paracuratorial practices are part of this constellation, but could also be considered a type of practice that responds to certain irreconcilable conditions of production (often with emergent practices as productive agencies). Paracuratorial practices attach themselves to, intervene in, or rub up against these conditions.<sup>6</sup> It can be a doing things on the hoof, or

An institutional body is composed of elements—an individual and a collective memory, power and authority, encounters and collaborations, private and public funds, internal strategies and external evaluations, emerging talents and those who we call the pioneers, success stories and failed projects—that reside next to the smaller units equally vital to us. While our body maintains the structure that supports the system, cells are the building blocks. One can argue if the existing structure can be challenged through short-term experiments and timescales. Although we have had over twenty projects, I mention WASTED here not only because their project unofficially launched PUBLICS' Parahosting Programme but more because their—at times chaotic, and perhaps more individually practiced rather than collectively claimed—actions were able to bend our composition and demonstrate our own limitations.' WASTED was Roy Boswell, Laura Jantunen, Sonya Lindfors, Pauliina Sjöberg, Kristian Palmu & Anni Puolakka: WASTED 2018. See <https://www.publics.fi/calendar/wasted/>.

5. See <http://shimmer-shimmer.org/across-the-way-with>.
6. The *Exhibitionist* journal formalized the term "paracuratorial" in issue 4 (June 2011) and prompted three writers—Vanessa Joan Müller, Livia Páldi, and Emily Pethick—to develop and elaborate on its implications for curatorial practice.

without rigid methods or without any set outcomes. They might occur at the points at which the main event is critiqued from within, or when the restrictive scenarios into which art and curatorial labor are forced or sidestepped in some way. They employ a host-and-uninvited-guest tactic of coordination and invention, enabling parasitic curatorial labor to coexist alongside, or in confrontation with, preexisting cultural forms, originating scenarios, or prescribed exhibition contexts.

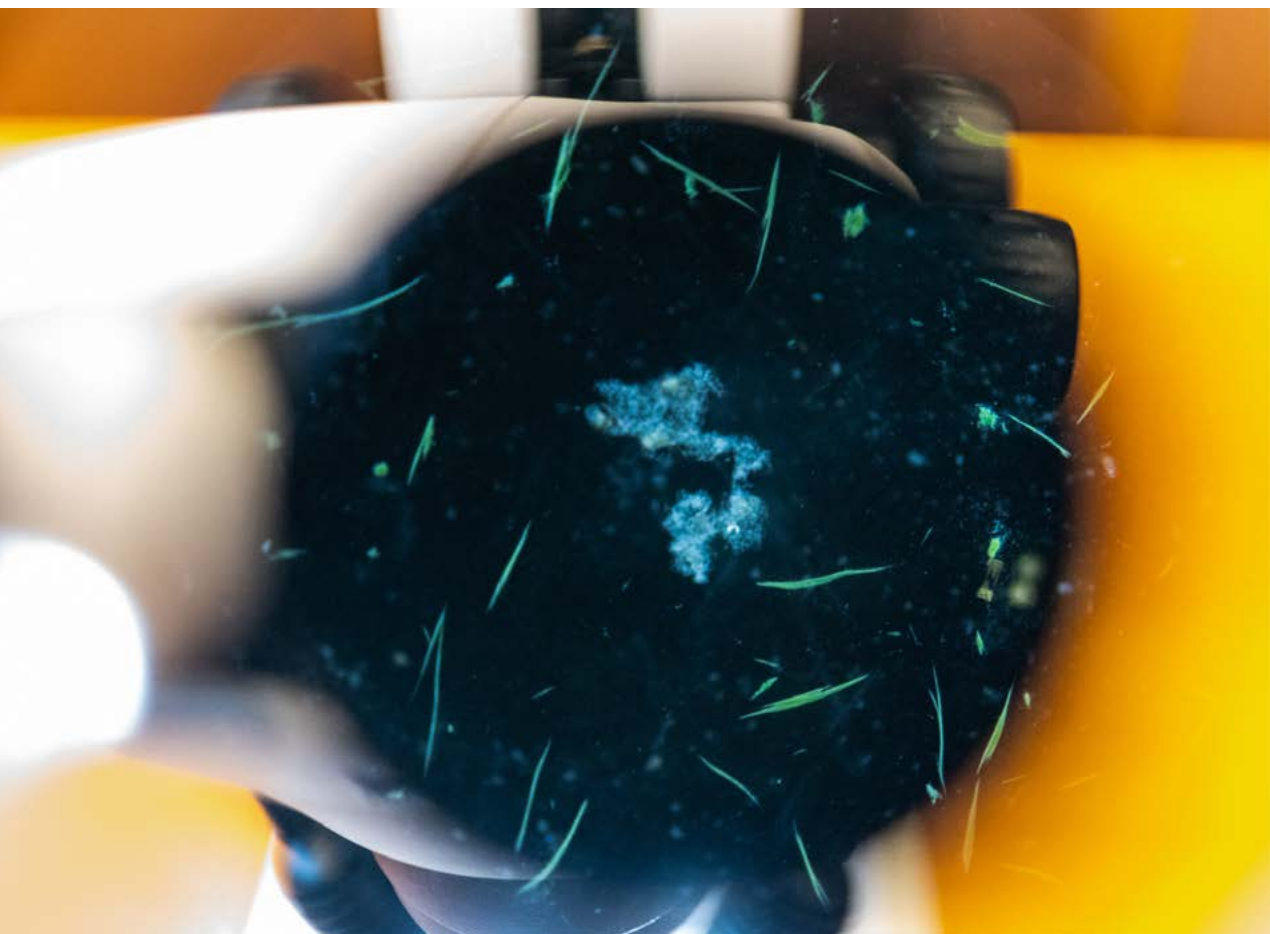
Parahosting is forms practice of doing something ‘other than’, ‘beside’, ‘outside’, or ‘auxiliary’ to, and operating at a distance from the main act of curating exhibitions. Through acts listening and taking care of para-guests, para-sites, and para-institutions, ‘parahosting’ is an essential means of working together without boundaries or containment. ‘Parahosting’ is proposed as being central to how we can work without prioritizing our own authorship, and as a progressive terrain for organisational praxis that both operates within the curatorial paradigm and retains a destabilizing relationship to it via (para-) texts, sites, works and institutes. In this sense, ‘parahosting’ is a useful term to describe transitional temporal processes of engagement with people taking precedence over exhibitions or productions as the primary end product.

In the face of such a reductive scenario, ‘Parahosting’ proposes an ever-changing field of operations that persists in resisting the established order of things as part of the destabilizing curatorial constellation.

## LITERATURE

- Ahmed, Sara. 2000. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality (Transformations)*. London: Routledge.
- Douglas, Mary. 1986. *How Institutions Think*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Laclau, Ernesto & Mouffe, Chantal. 1985. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.
- Mouffe, Chantal. 2020. *The Return of the Political*. London: Verso.
- Mouffe, Chantal. 2013. *Agonistics. Thinking the World Politically*. London: Verso.

- Mouffe, Chantal. 2009. *The Democratic Paradox*. London: Verso.
- Mouffe, Chantal. 1999. “Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism.” *Social Research* 66 (3): 745–758.
- Mouffe, Chantal. 1992. *The Dimensions of Radical Democracy*. London: Verso.
- O’Neill, Paul. 2017. “How Institutions Think: Introduction.” In *How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*, edited by Paul O’Neill, Lucy Steeds & Mick Wilson, 20–22. Feldmeilen: LUMA Foundation, Annandale-on-Hudson: Center for Curatorial Studies, Bard College & Cambridge, MA: The MIT Press.
- O’Neill, Paul. 2012. “The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox”. *The Exhibitionist* 6: 55–60.
- O’Neill, Paul, Steeds, Lucy & Wilson, Mick, eds. 2017. *How Institutions Think: Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*. Feldmeilen: LUMA Foundation, Annandale-on-Hudson: Center for Curatorial Studies, Bard College & Cambridge, MA: The MIT Press.
- O’Neill, Paul, and Wilson, Mick, eds. 2010. *Curating and the Educational Turn*. Amsterdam & London, de Appel / Open Editions.
- Schmitz, Sigrid/Ahmed, Sara. 2014. “Affect/Emotion: Orientation Matters. A Conversation between Sigrid Schmitz and Sara Ahmed.” *Freiburger Zeitschrift für Geschlechter Studien* 20/2: 97–108.



Taru Elfving

## PAIKANTUNEIDEN KÄYTÄNTEIDEN EKOLOGIAA.

### TAHMAISTA OSALLISUUTTA MONILAJISISSA YHTEISÖISSÄ SEILIN SAARELLA

Kymmenisen vuotta sitten katselin Seilin saarella seinän täyttävää karttaa Turun saaristosta. Saaristomerta pitkään tutkinut tiedemies piirsi karttakepillä esiin ajallisia kerrostumia nuoresta merestä, joka jatkaa muovautumistaan viimeisen jääkauden jäljiltä. Maa nousee omassa verkkaisessa rytmissään, kuten se on noussut viimeiset kymmenen tuhatta vuotta, kun taas globaalin ilmaston lämpenemisen on viime vuosikymmeninä havaittu tuoneen arvaamattomia kierroksia meren muutoksiin. Juuri täällä ja tällä hetkellä murtoveden suolapitoisuus on lähellä ihmisen kyynelten suolaisuutta.

Suolapitoisuuden muutokset olivat lähtökohta Saaristomeren tutkimuslaitoksella tuolloin kanssani vierailulla olleen Raqs Media Collective -taiteilijaryhmän tulevaan teokseen *More Salt In Your Tears* (2011). Intian Delhistä kotoisin olevat taiteilijat heijastelivat ensikokemustaan vähäsuolaisesta merestä globaalin merenpinnan nousun ja monsuunisateiden muutosten uhkiin. Tästä lähti liikkeelle yhä jatkuva kuratoriaalinen työni Saaristomeren ja Seilin saaren herättämien kysymysten parissa. Ajatus eri vesimassojen yhteyksistä, kehollisesta aina planetaariseen, on johtanut ajatteluni hapuilevaan juurtumiseen näille liikkeessä oleville rantaviivoille. Kuratointini, tutkimukseni ja kirjoittamiseni yhteiseksi metodiksi on tänne paikantumisen myötä hahmottunut kyseleminen, joka suuntautuu niin eri tiedonaloja kuin paikkojakin kohti, yhteyttä hakien, ihmetellen. Vastaukset johtavat useimmiten kysymysten yhä uusiksi sanoittamiseen.

Mikroskooppinen näkymä  
Saaristomereen. Kuvaaja: Jussi  
Virkkumaa / New Performance  
Turku.

Mistä lukuisten virtausten muovaamalta Saaristomereltä, miltä syvyydeltä ja mihin aikaan vuorokaudesta saa vesinäytteen, joka mikroskoopin alla paljastuu tiheäksi keitoksi erilaisia planktonlajeja? Tai mistä kannattaa arkeologin kaivaa etsiessään historiallisia kompostin paikkoja vanhassa pihapiirissä, jonka rakennuskanta on vuosisatojen aikana uudistunut moneen otteeseen? Entä mistä sivulauseesta, katveesta, kaiusta tai rikkaruohosta taiteilija alkaa keräillä auki ihmisten ja muiden lajien tarinoiden monisäikeistä vyyhtiä? Näissä kysymyksissä—kullekin alalle erityisten tiedon koordinaattien lisäksi—tutkijoiden kokemuseräinen ja paikallinen tuntemus on merkityksellisessä roolissa. Tätä voisi kutsua intuitioksin, joka kumpuaa kyvystä tulkita ympäristön merkkejä sekä sukupolvelta toiselle siirretyistä taidoista. Tieteellisen tai taiteellisen tutkimuseräisen, kumuloituvan tiedon rinnalla kulkee kunkin jatkuvassa muutoksessa oleva paikantunut tieto ja moniaistiset havainnot. Tähän käsitykseen olen päätenyt kysyessäni yhä uudestaan eri tutkijoilta, miten he tietävät, mitä he tietävät.

Tieteen historia ja feministinen filosofia ovat haastaneet universalisoivaa käsitystä tieteen objektiivisuudesta, muun muassa juuri tiedon kriittistä paikantuneisuutta korostaen.<sup>1</sup> Tätä paikantuneisuuden käsitettä ei pidä sekoittaa poliittisesti tarkoitushakuihin relativismiin, jolla tieteellistä konsensusta esimerkiksi ihmisen roolista ilmaston muutoksessa kyseenalaistetaan. Universalismin kritiikki sekä totuuden jälkeisen ajan haasteet ovat keskeisiä artikkelilleni. Sen pääpaino on kuitenkin paikantuneen tiedon ja aistihavaintojen merkityksessä, erityisesti taiteen ja tieteen eri käytänteiden kohtaamisissa ilmastokriisin herättämien kysymysten äärellä. Paikantuminen palautuu myös näiden kohtaamisten paikkoihin, joita lähestytään niin historiallisina konteksteina kuin monimuotoisina ekosysteemeinä ja monilajisina yhteisöinä.

Pohdintani versoa kuratoriaalisesta työstäni Saaristomeren tutkimuslaitoksella Seilin saarella Turun saaristossa, jonne palasin joidenkin vuosien tauon jälkeen vuonna 2017.<sup>2</sup> Siitä alkaen olen järjestänyt Seilissä pienimuotoisia hautomoita, joissa taiteilijoita ja tutkijoita on kutsuttu ajattelemaan yhdessä

planetaarisia ja paikallisia yhteenkietoutuneita haasteita sekä oman työmme käytänteiden kestävyyttä suhteessa näihin. Lähtökohtana keskusteluille on ollut kohtaaminen kentällä, eli paikantuminen tutkimuksen kohteen ja vuoropuhelun aiheen liki, antaen tämän kohtaamisen aktiivisesti ohjata ja haastaa ajattelua. Paikka osallistuu täten ryhmässä hahmottuvien yhteisten ja eriävien tulokulmien määrittelyyn. Se luo materiaalis-merkityksellisen perustan, jolla alakohtaisin eri käsittein ja metodein varustetut toimijat voivat käydä vuoropuhelua.

Sään vaihtelut, tuulen voimakkuus, vuodenaika ja valon määrä sekä laitoksen tutkijoiden muut rutiinit ovat kaikki vaikuttaneet hautomoiden ohjelman muovautumiseen paikan päällä. Taiteilijat ovat tuoneet aiemmat tutkimusaiheensa, tietonsa ja metodinsa mukaan keskusteluihin, jotka ovat kulkeneet ennalta arvaamattomiin suuntiin ja syvyiksiin: Mikroskoopin alla kuin tyhjästä avautunut planktonien maailma johdatti eri mittakaavojen vuorovaikutuksen sekä globaalien vesimassojen ja ravinteiden kierron äärelle. Vesinäytteiden oton metodien ja teknologioiden muutos vei laajempiin pohdintoihin tiedontuotannon rakenteista sekä niitä ohjaavista yhteiskunnallisista arvoista ja tavoitteista. Kaikissa keskusteluissa päädytään kuitenkin havainnoinnin pariin, joka erilaisista praktiikoista ja perinteistä huolimatta yhdistää kentällä tieteen ja taiteen tekijöitä. Mihin kiinnittää huomiota, miten huomioida, mitä ottaa huomioon?

Tässä artikkelissani taidetta ja tiedettä monin tavoin yhdistävät kysymykset havainnoinnista ja paikantuneesta tiedosta ristivalottuvat suhteessa siihen, mitkä tunnustetaan ja tunnustetaan työskentelylle merkityksellisiksi yhteisöiksi. Eri alojen tieteen ja taiteen tekijöiden tuleminen yhteen hetkellisenä yhteisönä mahdollistaa Seilin saaren ekosysteemi. Se on sekä paikka, jossa kokoonnutaan, että monilajinen ja jatkuvasti muuntautuva yhteisö, joka ottaa myös osaa käytävään keskusteluun. Vie-railevat tutkijat ja taiteilijat, kuten minäkin kuraattorina, ovat samalla aina jo monin tavoin osa kyseistä yhteisöä. Osallisuus työssämme risteävissä eri yhteisöissä ja vastavuoroisesti niiden osallisuus työssämme, herättää eettisiä kysymyksiä, jotka kannattelevat seuraavaa pohdintaani.<sup>3</sup>

1. Donna Harawayn käsite paikantuneesta tiedosta on ollut keskeinen univertsaalin objektiivisuuden kritiikissä feministisessä teoriassa, ja se on perustava myös tässä artikkelissani (Haraway 1988).
2. Olen työskennellyt yli kymmenen vuotta Turun saaristossa yhteistyössä elokuvantekijä Lotta Petronellan kanssa, ensin *Contemporary Art Archipelago* -hankkeessa osana Turku 2011 kulttuuripääkaupunkivuoden ohjelmaa (2009–2011) ja sitten CAA-yhdistyksen hankkeessa *Spectres in Change / Aaveet muutoksessa* (2017–). Merkittäviä yhteistyötahoja tässä taiteen ja tieteen vuoropuhelussa ovat olleet Saaristomeren tutkimuslaitoksen entinen johtaja, emeritus professori Ilppo Vuorinen, professori Jari Hämmä ja tutkijat Jasmin Inkinen ja Katja Mäkinen. (Ks. [www.contemporaryartarchipelago.fi](http://www.contemporaryartarchipelago.fi) (2010–2011); [www.contemporaryartarchipelago.org](http://www.contemporaryartarchipelago.org) (2017–); Björk ja muut 2015; Elfving 2013; 2019.)

3. “Me”, johon paikoin tekstissäni viittaa, on aina paikantunut, muuttuva ja moninainen.



Kymmenessä vuodessa on paljon muuttunut. Tietoisuus ekologisesta kriisistä läpäisee yhteiskunnallisen keskustelun ja taiteen kentän toiminnan. Luonnon ja kulttuurin sekä ihmisen ja muun eläinkunnan dikotomista erottelua kyseenalaistetaan eri näkökulmin ja lähestymistavoin. Kysymykseni ovat muovautuneet sekä planetaarisissa virtauksissa että työni syventyneessä paikantumisessa—niin tiettyyn paikkaan kuin tiettyihin ammatillisiin verkostoihin ja diskursseihin.<sup>4</sup> Ympäristön tai paikan tutkimus on nyt myös väistämättä työssäni itsetutkistelua eli yhteenkietoutuneisuuden hahmotusta, osallisuutta irrallisuuden sijaan. Tätä voisi myös kuvailla jäsenyydeksi samanaikaisesti useissa yhteisöissä, mikä tekee paikantuneisuudesta moniraajaista eikä niinkään selkeärajaista rajallisuutta.

## Aika

*[E]kologisessa maailmankuvassa ei voi olla olemassa mitään sellaista kuin epäoleellinen tausta* (Puig de la Bellacasa 2016, 57).<sup>5</sup>

Moniraajainen osallisuus suuntaa huomion niin eri yhteisöjen, alojen, paikkojen, ilmiöiden kuin lajienkin välisiin suhteisiin. Väleissä ei ole tyhjää, on vain metodien tai tiedon rajojen ja rajausten luomia katvealueita tutkimuksessa. Se, että tutkija tunnistaa väliin jäävän alueen oleelliseksi eikä häivyttä tätä taustaksi, edellyttää Maria Puig de la Bellacasaa mukailien häneltä sekä oman osallisuutensa että näkökulmansa osittaisuuden huomiointia. Ekologisen kriisin akuuttien haasteiden tutkimuksen parissa korostuu myös yhä enemmän eri alojen välisen vuoropuhelun sekä paikantuneen ja pitkäjänteisen havainnoinnin merkitys.<sup>6</sup> Tämä ajattelu on ohjannut myös kuratoriaalisen työni suuntautumista hitaisiin ja monialaisiin prosesseihin, joissa lopputulos on muodoltaan ennalta määrittelemätöntä.

Viime vuosina Seilissä olen tutkiskellut tutkimuksellisia metodeja, erityisesti peilaten taiteellisia lähestymistapoja tieteellisiin, saaren toimiessa prismana näiden välillä. Olen keskusteluissani taiteilijoiden ja tutkijoiden kanssa tullut yhä syvemmin

tietoiseksi kenttätöön ja perustutkimuksen muutoksista. Kenttätöön aika ja fokus tiivistyy. Yliopiston tehostamispyrkimysten myötä aika kentällä on tullut yhä kalliimmaksi niin opiskelijoille, tutkijoille kuin taiteilijoillekin.<sup>7</sup> Kenttätööhön vaikuttavat myös luonnontieteellisen tutkimuksen sisäiset muutokset. Työ on siirtynyt yhä enemmän laboratorioihin ja työhuoneisiin, joissa kerättyä materiaalia prosessoidaan. Sekä tutkimuksen kohde että tutkija on enenevässä määrin irrotettu kentältä steriiliin ympäristöön, jossa tutkimus keskittyy yhä tarkempaan dataan. Samalla käsitys tiedosta, objektiivisuudesta ja tieteestä on liikkeessä, kuten se on aina ollut. Tutkijan omakohtainen kokemuksellinen tieto ympäristöstä ja sen muutoksista ohenee samalla kun tieto ihmisen toiminnan vaikutuksista ekologiisiin muutoksiin syvenee. Tutkija etäännyttävästi monin tavoin tutkimuskohteestaan, vaikka dataa siitä saadaan enemmän ja nopeammin. Entistä tärkeämmät analyysit mahdollistuvat, mutta ymmärrys mittaavan ja dataa välittävän laitteen toimintamekanismeista hupenee. Tekniikka mahdollistaa nyt esimerkiksi eri aikasarjojen mallintamista: Saaristomeren silakan ja suolapitoisuuden suhde vertautuu globaaliin lämpenemiseen datavisualisointien avulla.<sup>8</sup>

Mutta mitä ehdotetaan menetettäväksi, kun tutkija ei ehdi katsoa ruudulta ympärilleen enää yhtä keskittyneesti ja ajan kanssa kuin aiemmin? Mitä kaikkea näissä muutoksissa muuttuu? Tieteen moninaisiin murroksiin ei ole mahdollista syventyä tarkemmin tämän artikkelin puitteissa, vaan pyrin peilaamaan niihin liittyviä havaintoja taiteellisen ja kuratoriaalisen työn muutoksiin. Perustutkimus muuttuu niin tieteen kuin taiteen eri aloilla myös projektitalouden paineissa. Kun kaiken hankkeistamisessa aika typistyy ja pilkkoutuu, mitä tapahtuu vuosikymmeniä kerättävälle datalle eli aikasarjoille, jotka ovat ekologisten muutosten tutkimuksen selkäranka? Tai miten käy kollektiiviselle sitoutumiselle tieteelliseen tutkimukseen, jossa ehkä vasta seuraava tutkijasukupolvi voi tuottaa uutta tietoa kerätyn aineiston pohjalta? Taiteen tekijät tunnistavat nämä haasteet myös hyvin. Taiteen perustutkimuksesta, eli pitkäjänteisestä taiteellisesta työskentelystä, on haastavaa paketoita yhä uusia projekteja. Taiteen institutionaaliset rakenteet eivät useinkaan

4. Oman ajatteluni perustana on alun perin feministinen teoria, jossa patriarkaalin ja heteronormatiivisen binäärilogiikan purku lähtee luonto-kulttuuri ja materia-mieli dikotomi-oista (mm. Irigaray 1985; Haraway 1985/2016; Butler 1993). Tässä artikkelissa työstämiäni osallisuuden kysymysten taustalla on myös ihmiskäsityksen purku, jossa kriittinen huomio kohdistuu muun muassa oletukseen ihmisen erityisasemasta suhteessa muuhun elolliseen, ihmis-käsitteen sukupuolittuneeseen ja rodullistettuun historiaan sekä universalisoivaan ja homogenisoivaan ihmiskuntakäsitteeseen esimerkiksi antroposeeni-diskursseissa (mm. Braidotti 2013; Haraway 2016; Demos 2017; Haapoja 2020; Kimmerer 2020; Guttorm 2020).

5. Kaikki lainaukset ovat artikkelin kirjoittajan omia suomennoksia.

6. Ks. esim. Tsing ja muut 2020; Stengers 2018; Tsing ja muut 2017; Haraway 2016; Tsing 2015; Kimmerer 2020.

7. Turun yliopisto on vuokrannut Seilin tutkimuslaitoksen majoitustilat ja keittiön matkailuyrittäjälle 2017 alkaen. Täten yliopiston tutkimus- ja yhteistyöhankkeiden sekä kenttäkurssien majoitus ja ruokailut on ulkoistettu ja hinnoiteltu uusiksi. Samalla laitoksen huoltohenkilökunta on vähennetty minimiin. Ei ole enää omaa keittäjää, joka hyödyntäisi saaren vanhojen hyötypuutarhojen satoa. Tämä lienee epäoleellista taustaa yhteiskunnan talouspoliittisissa rakennemuutoksissa.

8. Meriympäristön pitkäaikaisseurannassa Seilissä on kerätty säännöllisesti vuosikymmenien ajan aikasarjoja eli tilastotieteellisesti analysoitavaa ja mallinnettavaa dataa eri muuttujista.

tue sellaista työskentelyä, jossa taiteilija on sitoutunut pitkäjänteisesti yhteen paikkaan, yhteisöön ja/tai prosessiin, mikä ei luontevasti tuota yhä uusia, teokseksi tunnistettavia tuloksia säännöllisiin näyttelyihin. Artikkelini johtolankana kulkeekin kysymys siitä, mikä on tämän paikantumisen ja paikkoihin juurtuneiden käytänteiden kriittinen merkitys, niin taiteessa kuin tieteessä ekologisen kriisin aikakaudella.

Arvioiden mukaan jopa 80 prosenttia maailman eliölajeista on vielä modernille (länsimaiselle) tieteelle tuntematonta. Ilmastomuutoksen kiihtyessä ja luonnon monimuotoisuuden köyhtyessä tutkitun tiedon rajallisuus korostuu. Kilpailu eri tuntemattomuuksien tärkeysjärjestyksestä vaikuttaa väistämättömältä nykyisissä taiteen ja tieteen rakenteissa. Yhdeksi kriteeriksi nousee nyt usein luonnon monimuotoisuuden taloudellinen arvonnääritys ekosysteemipalveluina ihmisille.<sup>9</sup> Mutta miten kuunnella hiljaisuuksia ja nähdä varjoihin jäävää, eli sellaista, jonka hyötyarvoa ihmiselle tai roolia ekosysteemissä ei osata ehkä kuvitellakaan? Tai miten raivata tilaa ja aikaa havainnoinnille ja uteliaisuudelle, joka lähtökohtaisesti tunnistaa koko elonkirjon itseisarvon? Tässä väitän taiteen ja tieteen välisen yhteistyön kantavan merkittävää potentiaalia. Paikantuneet eri tiedon muodot ja havainnoinnin tavat voivat täydentää toisiaan keskinäisen kilpailun sijaan.

Toisaalta tiedetään jo riittävästi eri lajien ja ympäristötekijöiden monimutkaisesta keskinäisriippuvuudesta, jotta voidaan tietopohjaisesti perustella sitä, että pitäisi suojella riittävän laajoja alueita ekosysteemien monimuotoisuuden turvaamiseksi. Perustavat muutokset yhteiskunnallisissa käytänteissä ovatkin välttämättömiä tutkimuksen ohella. Kyse ei ole vain tiedon rajoista, vaan poliittisista, sosiaalisista ja subjektiivisista toiminnan rakenteista, tavoista ja arvoista—niin taiteen kuin tieteen puitteissa. On kyse myös siitä, miten suhteutamme työmme paikantuneita käytänteitä ja näkökulmiamme niihin eri tavoin kytkeytyneisiin monimuotoisiin ekosysteemeihin ja yhteisöihin.

Paikantumista ja paikantunutta tutkimusta tapahtuu sekä paikallaan ollessa että paikkojen välillä liikuttaessa. Esimerkiksi

taiteilija Saara Ekström on tutustunut Seilin saareen ja siellä tehtävään tieteelliseen tutkimukseen jo vuosikymmeniä sitten. Hän on nyt palannut kahden vuoden aikana yhä uudestaan tarkailemaan filmikameran kanssa eri elämänmuotojen yhteiseloja saarella. Ekström on omien sanojensa mukaan kuin rihmastoa kasvattaen kiinnittynyt saareen, minkä hän kokee lähes välttämättömäksi taiteelliselle työlleen. Hidas ja toistuva havainnointi Seilissä ja joillakin muilla saarilla, lähellä ja kauempana, kutoo esiin Ekströmin uusissa teoksissa yhteyksiä geologisesta aikajänteestä kesän mittaisiin muutoskaariin sekä kukintojen ja siiveniskujen kiitaviin rytmeihin.<sup>10</sup> Kuratoriaalinen työ voi osaltaan tukea rihmastojen kasvatusta eri paikkojen välillä ja suhteessa planetaariseen.

## Paikka

*Aaveetkin ovat rikkaruohoja, jotka kuiskivat tarinoita meitä ympäröivistä monista menneisyyksistä ja tulevaisuuksista.* (Tsing ja muut 2017, G6.)

Seilin saari on kuin mikrokosmos, josta avautuu monisäräinen näköala aikamme akuutteihin planetaarisiin haasteisiin sekä niiden taustoihin. Keskittyneen monivuotisen työskentelyni saarella on mahdollistanut hanke *Spectres in Change* (2017–2022).<sup>11</sup> Hankkeen sisällöllisiä kysymyksiä ja metodologisia lähestymistapoja yhdistää kiinnostus ajallisiin kaariin, kerrostumiin ja häiriöihin, joiden kautta muutokset hahmotuvat ja tulevat mahdollisiksi tällä saarella: luonnontieteellinen tutkimus Seilin tutkimuslaitoksella tarkastelee ilmastomuutosta tänä päivänä muun muassa puutiaisen eli punkin räjähdysmäisen leviämisen kautta sekä silakkakannan ja meren suolapitoisuuden pitkäaikaisseurannoilla. Seilissä on kerätty 1960-luvulta lähtien meren ekosysteemin muutoksista huomattava jatkumo aikasarjoja, joita hyödynnetään mallinnettaessa ilmaston lämpenemisen tulevaisuuden vaikutuksia. Tutkimuslaitoksella keskitytään myös ihmisen ja ympäristön vuorovaikutukseen kartoittamalla muun muassa kasvien ja kasvinsyöjien

9. Taloudellista luonnon monimuotoisuuden arvonnääritystä haastetaan merkittävästi jo myös taloustieteen sisällä. Ks. esim. Lähteen (2021) analyysi laajasta raportista biodiversiteetin taloudellisesta merkityksestä.

10. Ks. Ekströmin haastattelu: <https://contemporaryartchipelago.org/publication/interview-with-artist-saara-ekstrom/>

11. Hankkeen perusrahoitus, joka sisältää työskentelyapurahani, on Koneen säätiöltä.

yhteisevoluutiota, mikromuovien leviämistä vesien virtausten mukana sekä saariston arkeologisia kohteita.<sup>12</sup>

Tämän monitieteisen tutkimuksen rinnalla Seilin saaren historia taas kertoo toiseuden tarinaa—1600-luvun leprahospitaalista aina 1960-luvulle asti toimineeseen naisten mielisairaalaan. Saaren historian kautta avautuu näköaloja yhteiskunnallisiin muutoksiin läpi vuosisatojen suhteessa instituutioihin, kuten kirkkoon ja lääketieteeseen. Saarella kohtaavat myös luonnonpuisto ja kulttuurimaisema sekä kysymykset biodiversiteetin aktiivisesta ylläpidosta eri periaattein. Viime vuosina saarella on kehitetty matkailua ja laitoksen rakennuksia on vuokrattu matkailuyritykselle sekä myyty kesämökeiksi. Seili tarjoaa näin omanlaisensa prisman niin suomalaisen kuin laajemmin modernin länsimaisen yhteiskunnan, sen valtarakenteiden ja arvomaailman, kehityksen tarkasteluun.

Aaveet eivät hankkeessa täten viittaakaan taikauskoon tai mielenhorjuntaan, vaan niitä lähestytään merkittävinä sosiaalisina ilmiöinä, jotka ovat perustavia modernissa yhteiskunnassa (Gordon 1997). Aaveet antavat kosketuksen torjuttuun ja hiljennettyyn, vastatarinoiniin ja niistä kumpuaviin tapoihin tietää ja tuntea. Samalla ne tuovat varjoista ja rivien väleistä esiin hiljaista tietoa monista limittäisistä muutoksista ja näiden taustoista. Aaveet auttavat täten hahmottamaan muutosten mittakaavaa ja monimuotoisuutta, niin ekosysteemissä kuin yhteiskunnassa. Aaveet, epäonnistumiset ja unohdukset—sekä kaikenlainen näkymättömiin jäänyt tai vaiettu—eivät ole epärelevanttia taustaa ekologisessa ajattelussa. Ennemminkin ne haastavat lineaarisen determinististä aikakäsitystä ja kehityskaarta avaten monisäikeisen kudelman mahdollisia vaihtoehtoisia kertomuksia ja tulevaisuuksia.<sup>13</sup> Seilin saaren lukuisat muutosten aaveet auttavat paikantamaan omia käytänteitämme nykyhetkessä suhteessa moninasiin historiallisiin ja ekologisiin kerrostumiin ja jatkumoihin, jotka liittyvät niin metodeihimme kuin työskentelymme paikkaan ja tutkimuksemme kohteeseen. Samalla ne haastavat pohtimaan, minkälaista tulevaisuutta kohden työmme suuntautuu. Joka maisemassa on läsnä jälkiä menneistä elämän muodoista ja elintavoista, joiden vaikutus

elää nykyhetkessä. Kaikissa ekosysteemeissä kummittelevat sukupuuttoon kuolleet lajit. Aaveet muistuttavat myös unohdettamisesta sekä kokemusperäisen tiedon rajallisuudesta, niin sanotusta muuttuvan perustason tai vertailukohdan syndroomasta, joka ohjaa kunkin henkilökohtaisen luontosuhteen lisäksi tutkimusta ja luonnonsuojelua. (Tsing ja muut 2017, G2–G8.) Eri mittakaavojen ja ajallisten kaarten väliset riippuvuussuhteet Seilin saaren ekosysteemissä haastavat aaveiden lailla ihmiskeskeistä näkökulmaa sekä hallinnan illuusiota.

Entisen sairaalan arkistossa kaikuvat mittojen ja määritelmien väleissä sieltä puuttuvat naispotilaiden äänet, joihin Lotta Petronella viittaa “näkymättömänä arkistona” elokuvassaan *Själö—Island of Souls*. Nämä arkiston aaveet kertovat normatiivisista järjen ja hoivan käsityksistä sekä valtarakenteista, eivätkä vain menneestä vaan myös jatkumoista nykyinstituutioissa. Sairaanhoidon historia ja perinnetieto elää myös villiintyneinä lääkeyrteinä saarella, jossa hyötypuutarhojen ja ympäröivän luonnon välinen raja on aikaa sitten hävynnyt. Kasvit ja niiden liikkeet kertovat muutenkin monien eri aikatasojen muutoksista ja niiden yhteenkietoutuneisuudesta ekosysteemissä ja kulttuurissa. Kalle Hamm on työssään Seilissä kartoittanut rikkaruohoiksi eri aikoina määritettyjä lajeja, kuvaavana esimerkkinä peltomaitikka: ennen haitallisena pidetty viljelysmaiden “pirunvehnä” on kokenut huomattavan statusnousun saaristo- niittyjen ennallistamistyön menestystarinan ikonina. Toisia taas on päinvastoin systemaattisesti tai huomaamatta hävitetty.<sup>14</sup>

Aaveet oppaina edellyttävät vastavuoroisuutta, vastaanottoa ja vastuun ottoa. Niiden seuraamisen potentiaali ei ole niinkään näkyväksi tekemisessä saati poismanaamisessa, vaan spektraalisuudessa, joka hajottaa monoliittisiä näkökulmia. Aaveet avaavat monia mahdollisia tapoja tiedostaa sekä muutoksia että häilyntää tiedon rajoilla. Tutkijoiden monivuotista ja moniaistista, paikkaan juurtunutta tietoa, jota ei voi tiivistää kvantitatiiviseen dataan, voisi myös ehkä kuvailla aavemaiseksi. Sen merkitys oppaana on ollut keskeinen keskusteluissa taiteilijoiden kanssa saarelle saavuttaessa, yhteisiä kysymyksiä kohti hapuilla taessa. Vastaavasti ristivedot tässä tekstissäni kummittelevat

12. Lisätietoa Saaristomeren tutkimuslaitoksen tutkimustyöstä: <https://sites.utu.fi/seili/>

13. Kulttuurin tutkimuksessa ja teoriassa on katsottu 1990-luvulta alkaneen ns. “spektraalin käänteen” (*spectral turn*). Aaveita ja kummittelua on hyödynnetty käsitteinä tutkittaessa muun muassa historian ja perinteiden ajallisia ja tilallisia kerrostumia, henkilökohtaista ja kollektiivista muistia ja traumaa, tieteellisten prosessien, teknologian ja median käytäntöjä ja vaikutuksia sekä sukupuoleen, rotuun, etnisyyteen, seksuaalisuuteen ja luokkaan liittyvien normien poissulkevia ja -pyyhkiviä ulottuvuuksia. (Pilar Blanco & Perea 2013, 2.) Omaan ajatteluuni on vaikuttanut jo väitöstutkimukseni (2009) ajoilta erityisesti sosiologi Avery Gordon, joka korostaa aaveiden vaatimaa vastavuoroisuutta ja tiedollista potentiaalia (Gordon 1997).

14. Ks. Kalle Hammin haastattelu: <https://contemporaryartarchipelago.org/publication/interview-with-kalle-hamm/>

osallisuuden ja irrallisuuden häilyvällä rajapinnalla heijastellen kuratoriaalisen työni ja tutkimukseni siteitä binäärisiin ajattelun kaavoihin ja käsitteisiin sekä aina keskeneräistä paikantumista.

## Vierailulla

*[M]ennä vierailulle, rohjeta poiketa tutulta polulta kohdatakseen odottamattomia, ei-syntyperäisiä sukulaisia, ja käydä juttusille, esittää kiinnostavia kysymyksiä ja vastata sellaisiin, ehdottaa yhdessä jotakin arvaamatonta, vastata tapaamisesta pyytämättä seuraaviin velvoitteisiin (Haraway 2016, 130).*

Miten saapua saareen, joka muodostuu lukuisista yhteen hankautuneista luonnon- ja kulttuurihistoriallisista kerroksista aiempia rantautumisia? Miten ottaa vastuuta niin menneistä kuin tulevista, vielä kartoittamattomista jäljistä, joita jätämme? Seiliä voi lähestyä eristyksen linssin kautta saarekkeena, jossa sairauden historialliset määritelmät ja hoitomenetelmät nivoutuvat nyt ympäristön tieteelliseen tutkimukseen ja luonnonsuojeluun. Saarella korostuu kuitenkin samalla saariston logiikka, eli sen yhteys moninaisten virtausten myötä niin toisiin saariin kuin mantereisiin, lähellä ja kaukaa—sekä ekologisesti että sosiaalisesti ja kulttuurisesti. Menneet ja tulevat, täällä ja toisaalla, ovat riippuvaisia toisistaan. Luonnonpuisto ylläpitää saaristoniittyjä tänä päivänä tuomalla kesälaitumille lehmiä ja lampaita, joita perinteisesti laidunsi saarilla, kunnes karjanhoito tehostui 1970-luvulta alkaen. Ihmisten ja kotieläinten vuosisatainen läsnäolo on elinehto saarille muodostuneiden ekosysteemien monimuotoisuudelle. Samanaikaisesti ilmastonmuutoksen myötä lisääntyvät sateet valuvat ravinnerikkaana vetenä mantereelta ja saarilta mereen, jonka suolapitoisuus laskee entisestään, mikä muokkaa ekosysteemin ravintoketjuja kiihtyvää vauhtia. Itämereltä murtovesi matkaa Pohjanmeren kautta Norjan rannikkoa myöten kohti Jäämerta. Liikkumme ja ruokavaliomme ovat osa näitä laajoja liikkeen ratoja, joiden luomat yhteydet ovat sekä välttämättömiä elämänlankoja että potentiaalisesti tuhoisia tartunnan kanavia.<sup>15</sup>

Kaikkien mainittujen ekologisten ja historiallisten virtausten huomiointi saarelle rantauduttaessa on melkoinen vaatimus. Rantautuminen herättää myös perustavanlaatuisen kysymyksen siitä, mihin kohtaan paikannamme ylitettävän rantaviivan, joka on jatkuvassa liikkeessä. Turun saaristossa rantaviiva ei elä murtoveden sykleissä vaan jäätiköiden sulamisen rytmissä. Saaren rannoilla voi havaita jääkauden jälkeisen vuosituhantisen maan kohoamisen (puoli metriä vuosisadassa), jonka kanssa tulevaisuudessa kilpailee merenpinnan nousu ikiroudan sulassa ilmaston lämpenemisen myötä. Työmme ja arkemme on osa tasapainottelua, joka määrittää rantaviivan siirtymisen suunnan.

Miten periä tämän paikan läpäiseviä elämän ja kuoleman kerroksia, Donna Harawayn esittämää haastetta seuraten (Haraway 2016, 138)? Eristyssaari muistuttaa siitä, miten niin historiallisesti kuin nykypäivänä toisilla on ollut valtuudet tulla ja mennä, toisilla taas hyvin rajatut vapaudet. Länsimaisessa modernismin traditiossa taiteen autonomian yhdenlaisena jatkumona voidaan pitää oletusta taiteilijan erityisvapauksista. Kriittinen keskustelu muun muassa kulttuurisesta omimisesta on viime vuosina kiinnittänyt huomion yhteiskunnallisten valtarakenteiden heijastumiin taiteen kentällä. Mistä etuoikeuksista kertoo se, että taiteilija tai kuraattori voi olettaa pääsevänsä erilaisten materiaalien ja tarinoiden äärelle? “Hyvät aikeet” eivät voi enää riittää luvaksi käyttää mitään yhteisöjä tai ekosysteemejä taiteen resursseina. Onko näiden louhinta ja jalostus taiteessa omanlaistaan kaivannaistaloutta?

Näkökulmani kohdistuu tässä artikkelissa erityisesti eettiin kysymyksiin ekologisesti suuntautuneessa taiteessa, jonka erilaiset ilmentymät ovat syvenevän ilmastokriisin myötä lisääntyneet viime vuosina. Kuratoriaalisessa työssäni monet itsestäänselvyydet ovat myös paljastuneet etuoikeuksiksi. Kun saavun Saaristomerelle, historialliselle eristysaarelle, oman pohjoiseurooppalaisen yhteiskuntani aiheuttaman ympäristömuutoksen keskelle, työni kriittinen paikantaminen on kaikkea muuta kuin yksinkertainen tehtävä.<sup>16</sup> Miten lähtökohtaisesti tunnistaa yhteisöt, myös monilajiset, jotka voisivat antaa rantautumiseen luvan? Miten anoa tai ottaa vastaan lupa, ilman

15. Keskeisiä kriittisiä tulkintoja tässä ovat mm. postkoloniaalisen teorian korostama näkökulman liike (vuoroveden lailla aaltoillen) paikan/saaren ja planeetaarisen eri mitataakavojen välillä ekologisen kriisin tarkastelussa (DeLoughrey 2019) ja hydrofeministinen lähestymistapa, joka painottaa ympäristövaikutusten, kuten saasteiden, leviämistä maailman vesistöissä kolonialismin jatkumona (Neimanis 2017).

16. Työni ja ajatteluni on muotoutunut tiiviissä vuoropuhelussa paitsi saariston, myös lukuisten kollegojen kanssa. Paikantumisen kysymysten kannalta erityisen merkittäviä ovat olleet Lotta Petronella, Saara Hannula ja Pauliina Feodoroff. Suomen Biotaitteen seuran järjestämät monialaiset Field\_Notes kenttälaboratoriot (2018, 2019) Helsingin Yliopiston biologisella asemalla Kilpisjärvellä Saamenmaalla ovat olleet tässä prosessissa myös tärkeitä.

polvelta toiselle annettuja tai vaikkapa tietyn tiedonalan yhteisesti määritettyjä protokollia?

Kaipaan uusia tai vanhoja perinteitä ja perimää, joiden avulla lupa voitaisiin oletuksen sijaan ansaita. Kiitollisuus ja vastavuoroisuus on Robin Wall Kimmererin mukaan perusta paitsi alkuperäiskansojen perinnetiedolle, myös länsimaisessa tieteessä kunnioitettavalle havainnoinnille, joka luo läheisyyttä ihmisen ja muun elollisen välille. Luvan pyytäminen, vaikkapa kasveja kerätessä, liittyy tarkkaavaiseen ja pitkäjänteiseen havainnointiin, jossa huomioidaan kyseisen lajin ja elinympäristön hyvinvointi. Se mahdollistaa samalla muilta oppimisen. (Kimmerer 2020, 178, 252.) Ihminen ei ole tällöin enää lajina yksin: “Kuuntelu, todistaminen, luo avoimuutta maailmaan, jossa välillämme olevat rajat saattavat liueta yhdestä vesipisarasta” (mt., 300).<sup>17</sup>

Havainnointi avautuu myös kohti muiden lajien tietoisuutta muutoksista. Kuten Kati Roover kysyy osin Seilissä kuvatussa teoksessaan *Muuttuvan meren tuoksu* (2020): “Keiden ovat ne silmät, korvat ja nenät, jotka tunnistavat tämän veden suolaisuuden katoamisen? Heillä on oma osansa tässä käsinkosketeltavassa tietoisuudessa tulevasta sukupuutosta.” Vedessä hengittävä silakka joutuu kehollisesti sopeutumaan meriveden suolapitoisuuden vaihteluihin, mistä tieteelliset aikasarjatkin saarella kertovat. Voimmeko kuvitella tätä muutoksen sisäistettyä kokemusta vetäessämme keuhkoihimme yhä enemmän mikromuovia ja muita haitallisia partikkeleita? Tai onko mahdollista löytää yhteyttä solumuistimme avulla? Ihmiskehon nesteiden suolapitoisuuskin muistuttaa yhteisestä vedenalaisesta alkuperästämme, miljoonien vuosien takaa.

## Paikantuminen

*Kyky lukea luonnonvoimia, löytää kasveista ja kukista lääkeominaisuuksia, saada ravinnon maasta, elää metsissä, suunnistaa tähtien ja tuulten avulla niin teillä kuin merillä, oli ja on yhä autonomian lähde. Kapitalistisen teollisen teknologian kehitys on perustunut tämän autonomian menetykselle.* (Federici 2019, 191.)

Kolonialistinen, luonnonvaroja riistävä globaali koneisto tuhoaa systemaattisesti edelleenkin paikallisiin ekosysteemiin sitoutuneiden yhteisöjen itsemääräämisen perusteita, Silvia Federici muistuttaa (Federici 2019, 191). Tilalle on saatu paitsi teknologian ja tieteen tuomia myös symbolisia vapauksia, kuten taiteen oletettu riippumattomuus taloudesta sekä jopa ekologisista materiaalisista reunaehdoista. Kaikki käytänteet ovat kuitenkin aina sidoksissa ympäristöihinsä (Stengers 2005, 187). Miten siis tuoda paikantuneita lähestymistapoja ja näkökulmia uuteen paikkaan, sen ekosysteemiin ja yhteisöön, universaaleja vapauksia olettamatta? Miten paikat jatkuvasti muovaavat paikantunutta tietoa ja osittaisia perspektiivejä kohti osallisuutta?

Kun taiteessa käännetään katse teoksista tekemiseen, paikkasidonnaisuus voidaan ymmärtää aktiivisena sitoutumisena paikalliseen ekosysteemiin ja yhteisöön. Paikkasidonnaisuus vaatii aikaa, joka ei korvautu paikasta toiseen siirrettävällä ja paikallisin ainesosin täytettävällä muotilla.<sup>18</sup> Siinä on kyse osallisuudesta, osana olostä eikä osan otosta. Paikkaan sitoutuneeseen praktiikkaan liittyy elimellisesti herkkyys paikallisille ilmiöille, joiden osa on. Näin paikantunut praktiikka tekee tunnistettavaksi oman tiedon ja näkökulman rajoja, mutta samalla voi antaa metodisia valmiuksia lähestyä muita paikkoja huomioiden niin eroja kuin yhtäläisyyksiäkin. Sitoutuminen jonnekin voi mahdollistaa syvemmän ja merkityksellisemmän vuoropuhelun myös toisaalla, toisaalle paikantuneiden toimijoiden ja käytänteiden kanssa. Siihen voi liittyä paikasta toiseen liikuttaessa ensi käden todistajuutta ulkopuolisen näkökulman sijaan. Planetaariset yhteydet ja kokonaiskuvat voivat täten hahmottua paikallisten erityispiirteiden ja paikantuneiden eri tulokulmien kohdatessa.

Paikantuneiden näkökulmien ja tiedonalojen välisessä yhteistyössä korostuu Isabelle Stengersin termin “käytäntöjen ekologia”, jossa yhtäkään ei lähestytä kuin mitä tahansa toista—kuten yksikään eliö tai paikka ei ole kuin mikä tahansa. Eri käytänteitä lähestytään tunnustellen niiden ääri rajoja kysymyksin, joilla rajat saadaan avattua moniäänisiksi kohtaamisen tiloiksi

17. Kimmerer kirjoittaa kasveista opettajina (ks. myös Myers 2021).

18. Paikkasidonnaisen taiteen laajasta diskurssista esim. Kantonen 2010. Omaan kuratoriaaliseen työhöni liittyen Elfving 2017; Nurmenniemi & Warr 2018.

muurien pystytyksen sijaan. Vakiintuneet kaavat eivät kohtaamisen tilanteessa riitä aikaansaamaan ajattelua, eikä vain itselle jo tutun tunnistamista. Käytäntöjen ekologia ei lähestykään käytänteitä sellaisina kuin ne ovat, vaan sellaisina, miksi ne voivat tulla. (Stengers 2005, 184–186.) Taiteen kuten muidenkaan alojen toimintaan ei suhtauduta siis ennalta määritetynä, mutta ei myöskään profeetallisena tai avantgardistisena etujoukkona lineaarisessa kehityskertomuksessa. Miten taide voi avautua kohti tulevaa omissa käytänteissään kurrottautuessaan vuoropuheluun esimerkiksi tieteen kanssa? Käytäntöjen ekologiaa seuraten, taide ei tällöin lähesty tiedettä etsien asiantuntijuutta tai tutkimusmateriaalia, josta omaehtoisesti ammentaa. Eri alojen tiedon, metodien ja ilmiöiden irrottaminen erityisistä maaperistään ja kytköksistään ei ole ongelmantonta taiteessakaan.

Taiteen potentiaali ei puolestaan ole monialaisessa yhteistyössä redusoitavissa tieteen tulosten kuvitukseksi ja popularisoinniksi. Nykytaiteen vahvuusaluetta ovat ennemminkin erilaiset tarinankerronnat, visualisointien monenlaiset lukutavat, tiedon kokemuksellisuus ja se, mitä tapahtuu faktojen välillä. Taide voi näin avata uusia kanavia lähestyä ekologista kriisiä ja sen vaatimaa radikaalia yhteiskunnan rakenteiden, arvojen ja toimintamallien uudelleen ajattelua. Monet nykytaiteen käytänteet—kollektiiviset, eri alojen väliset tai taiteen instituutioista muille kentille karkaavat—heijastelevatkin ekologisia haasteita, joiden käsittely edellyttää ympäristökysymysten poliittisten, sosiaalisten, kulttuuristen ja taloudellisten ulottuvuuksien huomioimista, kuten T. J. Demos kirjoittaa (Demos 2016, 13). Ratkaisukeskeisyyden sijaan taide voi antaa niin monialaisessa tutkimuksessa kuin yhteiskunnallisessa keskustelussa tilaa muutoin yhteensovittamattomille lähestymistavoille, kielille ja havainnoille. Se voi punoa esiin näiden yhteyksiä, vuoto- ja hiertymäkohtia, jotka taas mahdollistavat vuoropuhelun mikro- ja makrotasojen sekä eri epistemologioiden välillä.

Kuratoriaalisessa työssän Seilin tutkimuslaitoksella onkin pureuduttu eri taiteellisiin ja tutkimuksellisiin metodein tältä

saarelta esiin nouseviin järjestyksiin ja järjestelmiin, niiden ehtoihin ja oletuksiin. Seilissä korostuu mahdollisuus—jopa välttämättömyys—lähestyä ekologiaa transversaalisesti sen yhteen kietoutuneita eri rekistereitä muutosten kautta hahmottaen. Ympäristön ekologian näkökulman lisäksi on Felix Guattaria seuraten huomioitava tähän elimellisesti liittyvät sosiaalinen ja subjektiivinen ekologia (Guattari 1989).<sup>19</sup> Tämä edellyttää ekologisen jalanjäljen lisäksi muun muassa arvomuodostuksen prosessien sekä yhteisöllisten ja yksilöllisten vaikutusten arviointia, niin taiteellisissa prosesseissa kuin niitä tukevissa rakenteissa. Ekologian eri rekisterit huomioitaessa tutkiva katse kääntyy myös takaisin taiteilijaan tai tutkijaan. On kriittisesti reflektoitava työn taustoja ja vuorovaikutussuhteita sekä niiden paikantumista työskentelyn ympäristöön ja siihen kytkeytyviin yhteisöihin.

Hankkeessa olen keskittynyt hahmottelemaan, mitkä kaikki ovatkaan olennaisia kysymyksiä. Tämä on pakottanut hitaisiin askeliin, joissa pyritään huomioimaan monensuuntaisia vastavuoroisia prosesseja sekä erilaisia paikantuneita kestävyysnäkökulmia.<sup>20</sup> Miten työmme, ajattelumme ja kielemme ovat osa tiedon ja vallan rakenteiden jatkumoa, joka on läsnä Seilissä? Kenen tieto ja mitkä metodit tunnistetaan olennaisiksi? Tukeeko hanke individualistista kilpailua vai kollektiivisia ja moniäänisiä prosesseja? Kenelle työmme saarella tuottaa arvoa? Onko määrääkaikaisessa hankkeessa mahdollista luoda pidemmän kaaren sitoutumista ja syvempiä rihmastoja?

## Kiintymys

*Kiinnittymiset/kiintymykset eivät ole ongelma; ongelma voi ol-  
lakin se, että ne meistä, jotka kutsuvat itseään ‘moderneiksi’,  
sekoittavat kiinnittymisensä/kiintymyksensä universaaleihin  
velvoitteisiin ja täten kokevat olevansa vapaita määrittämään  
itsensä ‘nomadeiksi’, vapaita kulkemaan kaikkialle, astumaan  
mille tahansa käytänteiden alueelle, arvostelemaan, purka-  
maan tai hylkäämään sen, mikä heille näyttäytyy illuusiona*  
(Stengers 2005, 191).

19. Guattarin ja Stengersin ajattelusta suhteessa taiteeseen, tutkimukseen ja ekologiaan ks. Arlander & Elo 2017.

20. Ekologisesti kestävien käytänteiden arviointi edellyttää hiilijalanjäljen lisäksi muiden ekologisten, sosiaalisten ja subjektiivisten vaikutusten sekä globaalin oikeudenmukaisuuden huomiointia monisyisesti. Esimerkiksi se, onko parempi lentää yhdeksi pidemmäksi jaksoksi jonnekin kauas vai palata useampia kertoja ja luoda syvempää sidettä pitemmällä jännteellä, riippuu taiteilijan tai tutkijan työn erityispiirteistä ja elämäntilanteesta sekä kyseisistä paikoista.

Monenlaiset kytkökset kiinnittävät meidät paikkoihin, yhteisöihin, ekosysteemeihin. Nämä kytkökset kiinnittävät huomiomme tiettyihin kohteisiin ja aiheisiin toisten sijaan sekä ohjaavat näkökulmamme ja lähestymistapojamme. Eivätkä ne vain kiinnitä vaan kiinnittävät. Näiden sidosten tunnistaminen ja tunnustaminen on perusta niin kriittisen paikantuneelle ajattelulle kuin havainnoinnille. Kytkökset myös mahdollistavat eri toiminnan ja tiedon alojen yhteen tulemisen, yhteisten huolenaiheiden ohella huolenpidon äärelle.

Työssämme läsnäolevat lukuisat sidokset ovat kulttuuri- ja ammatillisia, diskursiivisia ja kollegiaalisia. Ne ovat sekä merkityksissään että materiaalisuuksissaan monensuuntaisia ja lomittuneita, intiimejä ja kauaskantoisia. Osaa ei useinkaan tunnusteta vaikkapa taiteelliselle tai tieteelliselle työlle merkitykselliseksi, tai ne kuvitellaan universaaleiksi. Stengers haastaa arvioimaan toiminnan kytköksiä ja vaikutuksia laajemmin. Hän peräänkuuluttaa kosmopolitiikkaa, jossa päätöksiä tehdään kaikkien niiden osapuolten läsnäollessa, joihin niillä on vaikutuksia (Stengers 2018, 152). Erilaisten ihmisyyteistöjen lisäksi, paikallisesti ja globaalisti, kosmopolitiikan voi tulkita laajentavan yhteisön käsitettä koko elonkehään, mikä tuo mukanaan erilaisia eettisiä vaatimuksia. Mikäli paikkaa, kuten vaikka saarta, tai siellä kasvavaa kasvia lähestytään subjektina eikä objektina, toimijana eikä vain toiminnan kohteena, vuorovaikutus tutkijan ja tutkittavan välillä näyttäytyy varsin eri valossa. Se onkin vuoropuhelua, joka edellyttää myös toisen osapuolen panoksen tunnistamista tiedon tai taiteen tuottamisessa.<sup>21</sup>

Mitä pyrkimys huomioida vuorovaikutteisia kiinnityksiä ja kiintymyksiä voi merkitä taiteellisessa tai tieteellisessä työssä? Kapitalismin moderni maailman- ja minäkuva on rakentunut lineaaristen ajan ja tilan koordinaattien rajaamaan kaavioon. Todellisuus on ennustettavaa ja mitattavaa, standardeiksi tyypistettävää, kun taas yksilön autonomia merkitsee itsensä hallinnointia, kirjoittaa Federici (Federici 2014, 143–149).<sup>22</sup> Normina on keskiverto eikä yhdenvertaisuus. Kun ilmastokriisi nyt paljastaa maailman muuttuvan ennustamattomin tavoin, horjuvat standardit ja niiden varaan rakennetut järjestelmät. Miten

taide, jonka kaanonit ja kriteerit ovat muotoutuneet yhteensopiviksi länsimaisen porvarillisen todellisuuskäsityksen kanssa, voi vastata tähän haasteeseen? Jos ilmastokriisiä käsittelevä kirjallisuus on yhä pitkälti luokiteltu scifiksi tai kauhuksi, kuten Amitav Ghosh väittää, jopa tieteellisesti todistettu fakta saattaa näyttäytyä spekulatiivisena ja marginaalisena fiktiössä (Ghosh 2016). Tämä kertonee kuvittelun rajoista, joita vallitseva maailmankuva sekä taiteenalojen sisäiset normit määrittävät. Nyt ryminällä rajalliseksi, jopa väkivaltaiseksi, osoittautuvan todellisuuskuvan muuttaminen vaatii työtä paitsi sisältöjen myös rakenteiden, käytänteiden ja arvojen tasolla.<sup>23</sup>

Miten hahmottaa ajallisesti ja tilallisesti hajautunutta keskinäistä riippuvuutta—on sitten kyse globaalista kapitalismin pirstaloimista tuotantoketjuista ja syy-seuraussuhteista tai näiden kiihdyttämän ekologisen kriisin moninaisista vuorovaikutuksista planetaarisen ja paikallisen välillä? Seilin tutkimuslaitoksella tämä kysymys seuraa vesimassojen liikkeitä tuhdisti lannoitetuilta varhaisperunapelloilta Saaristomereen ja edelleen Itämeren ja Pohjanmeren kautta kohti Jäämerta. Kirjoittaessani nyt kannettavalla tietokoneellani tai hakiessani tietoa data-arkistoista otan väistämättä osaa mineraalien ekologisesti ja sosiaalisesti kestävämpään kiertokulkuun. Digitalisaatio jatkaa osaltaan fossiilitalouden ylläpitämää globaalia eriarvoisuutta. Kaivostoiminnan valumat muovaavat ekosysteemejä ja yhteisöjä sekä lähellä että kaukaa.

Paljon jää pinnan alle, vesistöjen sedimentteihin, sukupuuttoihin ennen lajien tieteellistä tunnistusta, kirjaamatta potilaskertomuksiin. Näiden näkymättömyyksien ja hiljaisuuksien—tämän päivän aaveiden—havainnointi edellyttää eri tiedonalojen tutkimusvälineitä sekä moniaistisuutta. Miten tunnistaa ja tunnustaa standardeista poikkeavaa niin taiteessa kuin tieteessä? Kyseessä ei ehkä ole virhe, vaan poikkeama kerroinkin mittareiden sekä niitä ohjaavien järjestelmien rajoista. Korjausliikkeeksi ei aina riitäkään vallitsevan systeemin hienosäätö tai täydentäminen. Standardeista poikkeava esittää haasteen, johon vastaaminen edellyttää paluuta kentälle, kentätyöhön. Mikä on se maaperä, jolta tutkimus tai taide kasvaa?

21. Ks. mm. Kimmerer (2020) ja Povinelli (2016), jotka haastavat myös elollisen ja elottoman erottelua ammentaen eri alkupe- räiskansojen epistemologioista ja ontologioista, käsitteistä ja käytänteistä.

22. Federici (2014) ja Ghosh (2016) viittaavat yksilöä korostavaan moderniin maailmankuvaan, jonka viimeisin käänne on nykyisen uusliberaalin talouspolitiikan ihannoima itsesäätelevä ja itseohjautuva kuluttaja-yksilö, jonka ostoskoriin myös ilmastonmuutoksen torjunta usein kaatuu.

23. Ghosh avaa imperialismiin ja ilmastokriisin yhteyksiä monisyisesti suhteessa erityisesti kerrontaan. Imperialismin ja kolonialismin perintö, patriarkaaliset valtarakenteet sekä ekologisesti kestävä ihminen ja muun luonnon hierarkkinen dikotomia lävistävät kuitenkin koko taiteen kentän instituutio-naaliset toimintamallit. Esimerkiksi nykypäivän museoinstituutioiden synty liittyy tiiviisti eurooppalaiseen kansallisvaltioajatteluun ja imperialismiin, joita nyt haastetaan mm. museo-kokoelmien esineistön alkuperään liittyen. Nykyaikaisen taiteen instituutioiden sekä materiaalien ja tekniikoiden kehityskaaret liittyvät myös mm. kolonialismiin, teollistumiseen, kaupungistumiseen ja kulttuurikulttuuriin.

Jospa maaperä onkin monokulttuurisen plantaasin köyhdyttäjä. Miten työmme voi osaltaan pyrkiä katkaisemaan tämän köyhtymisen akuutin kierteen? Mitä olisi vaikkapa taiteellisen työn “villiintyminen”, kuten jokien ennallistaminen tai luonnonmukainen viljely? Miten sitoutua ennallistamistyön tavoin tuhojen korjaamiseen eikä vain tulevaan valmistautumiseen? Ekologinen katastrofi ei ole tulossa, vaan hävitystä on kylvetty jo vuosisatojen ajan.<sup>24</sup> Paluuta entiseen ei ole, mutta tämä ei vapauta vastuusta. Ekosysteemien ennallistaminen edellyttääkin vastavuoroisesti niihin liittyvien ihmisten ja muun luonnon keskinäisten suhteiden kunnostusta (Kimmerer 2020, 338). Villiinnyttämistä ei voi erottaa villiintymisestä.<sup>25</sup>

Villiintyminen ei pysy villin ja kultivoidun tai luonnon ja kulttuurin vastakkainasetteluissa, vaan kertoo aaveiden lailla dikotomioiden kestävämmyydestä. Villiintynyt kuvaa käsitteenä jotakin, joka on muovautunut ihmisen luomissa rakenteissa mutta karannut niiden otteesta. Monitieteinen Feral Atlas kiinnittää huomion villiintyneisiin ekologioihin sekä peräänkuuluttaa niiden tutkimista paikkasidonnaisesti ja kollektiivisesti, jotta voisimme ymmärtää paitsi ekologisen kriisin uhkia myös vaihtoehtoja nykytilalle. Se korostaa “huomioinnin taidetta/taitoa” ja paikantuneiden erilaisten perspektiivien avaamaa monisärmäistä kuvaa maailmasta. (Tsing ja muut 2020.)<sup>26</sup>

Työni Seilissä on pitkälti keskittynyt juuri villiintymisen havainnointiin. Samalla olemme taiteilijoiden kanssa pohtineet ja kokeilleet, mitä villiintyminen merkitsee vastavuoroisesti käytännössämme. Minne kurittomat kasvit johdattavat ja miten ne meitä opastavat? Saara Ekström on seurannut kameransa kanssa niittyjen ennallistamistyössä ahertavia lampaita, jotka kesän kuluessa rohkaistuvat karkaamaan aitauksistaan syvemmälle saaren metsiin. Lampaat ovat kutsuneet taiteilijaa palaamaan luokseen yhä uudelleen, kesästä toiseen. Taiteilijan rihmasto juurtuu entistä syvemmälle saareen, kun taas Ekströmin teos elää aina vain uusissa muodoissa. Perinteisten lääkeyrttien opastamana taas sekä Lotta Petronella että Saara Hannula ovat syventyneet moniaistisesti ja kehollisesti vuoropuheluun kasvien kanssa, hakien kosketusta niiden kantamaan tietoon—niin

sairaalasaaren kirjoittamattomasta historiasta kuin lähes kadotetusta matriarkaalisesta parantajien perimästä.<sup>27</sup>

Kun yhteyksiä nykyhetken hegemonisesta maailmankuvasta poikkeavaan etsitään, kaivataan tämän mahdollistavia eettisiä koodistoja ja kommunikaation kanavia. Miten löytää ja herätellä henkiin ylisukupolvista tietoa? Miten kääntyä esimerkiksi alkuperäiskansojen ja muun paikallistiedon puoleen, kuten taiteessa nyt usein suuntaudutaan ekologisia kysymyksiä käsitellessä, toistamatta kolonianistista ja kapitalisoivaa riistoa? Niin aaveiden kuin villiintymisen ilmentymät sekä niiden käsitteelliset avaruudet poikkeavat toisistaan eri kulttuureissa ja ekosysteemeissä. Tarvitaan pluriversaalia paikantuneiden käytänteiden poliittista ekologiaa, joka sitoutuu heterogeenisen yhteiselon vaatimaan neuvottelutyöhön (Blaser & de la Cadena 2018).

## Kompostointi

*[A]jattelun tuotteiden kompostointia ei voi irrottaa niitä tuottavasta materiaalisesta työstä* (Hamilton & Neimanis 2018, 505).

Miten kykenisin arvioimaan työni vaikutuksia monenlaisiin elollisiin yhteisöihin tai vastavuoroisesti huomioimaan niiden merkitystä työhöni niin, että tunnustaisin samalla tietoni ja näkökulmani rajoitukset? Multa on otollinen maaperä, josta käsin, kädet mullassa, lähteä ajattelemaan kuraattorin, tutkijan tai taiteilijan paikantumista. Kuten Maria Puig de la Bellacasa korostaa, multa ei ole vain tausta tai alusta, ympäristö tai välittäjä. Se on monimuotoinen yhteisö, johon ihminenkin kuuluu osana sen ravintoverkkoa ja monensuuntaisia keskinäisiä riippuvuuksia. Ihminen ei olekaan mullan tai maaperän kuluttaja, hyödyntäjä tai huoltaja, eikä multa ole vain raaka-aine tai ekosysteemipalvelujen tarjoaja. (Bellacasa 2017, 164, 189, 192.) Tästä näkökulmasta huomio kääntyy tuottamisen sijaan yllä- ja huolenpitoon, usein näkymättömään ja aliarvostettuun taustaan, joka luo perustan kaikelle tuottavuudellekin (Federici 2014; Bellacasa 2017).

24. Mm. Pauliina Feodoroff on korostanut tätä korjaamisen velvoitetta *Miltä sopu näyttää?* -hankkeeseen sekä laajemmin Saamenmaan dekolonisaatioon ja akuuttiin ekologiseen kriisiin liittyen (Feodoroff 2019).

25. Käytän tarkoituksellisesti ja spekulatiivisesti tässä sanaa “villiintyminen”, enkä “villiytyminen”, joka luonnontieteissä viittaa koriste- tai viljelykasvien leviämiseen luonnonvaraisiksi.

26. Villiintymisen kysymyksiä on käsitelty myös erityisin paikantunein näkökulmin metsittymisen käsitteen kautta Henna Laininen ja työryhmä, johon kuuluu mm. Seilissä työskentelevä Saara Hannula (Laininen 2018).

27. Ks. Saara Hannulan esitys *Matara* (2020); Lotta Petronellan työryhmän uusi monialainen hanke *Själö Poiesis—ajatusten kasvio* (2020–); Federicin (2014) historiallinen analyysi naisten yhteiskunnallisen roolin alistamisesta mm. noitavainoissa.



Miten antaa tunnustus kaikelle sille, mikä tekee tietomme ja työmme mahdolliseksi? Mullan monimuotoisen ja dynaamisen yhteisön jäsenyydestä ponnistaen se, mitä työmme voi saada aikaan ja jättää jälkeensä, kaikenlaisiin jälkiinsä, on aina myös monen eri tekijän summa. Se on perustavalla tavalla kollektiivista, vaikka silti ja juuri siksi myös erityisesti vastuullani. On kyse kompostoinnin kosmopolitiikasta. Sillä on väliä, mitkä käsitteet mahdollistavat käsitteellisen ajatteluni, kuten kompostin muhevuus ja monimuotoisuus riippuu sen ainesosista, Harawayta mukaillen (Haraway 2016, 34–35). Välineiden ja materiaalien lisäksi väliä on sillä, miten välitetään: miten tiedon tai taiteen kompostoitumisesta pidetään huolta ja miten sen kollektiivista muhimisprosessia yhteisesti jaetaan.

Mitä ravintoaineita, mahdollisia ajattelun polkuja ja yhteyksiä, jää puuttumaan, jos esimerkiksi teoria irroitetaan sen feministisestä kasvualustasta, Jennifer Mae Hamilton ja Astrid Neimanis kysyvät (Hamilton & Neimanis 2018, 156). Tai mitä ei voida hahmottaa silloin, kun ei huomioida sitä kaikkea yllä- ja huolenpitoa, joka tekee työn mahdolliseksi? Tutkimuksen kentät eivät ole sen luonnollisempia tai rajoiltaan annettuja kuin lajitkaan, vaan niitä jatkuvasti tuotetaan ja kompostoidaan, sisäisesti ja suhteessa niiden ulkopuoliseen (mt., 517). Tähän liittyy aina vallan rakenteita, poissulkemisen mekanismeja ja näitä ohjaavia arvoja.

Vakiintuneita kaavoja voi haastaa feministisellä sitaation politiikalla, jossa nimetään oman ajattelun mahdollistama tieto ja työ huomioiden erityisesti ne, joiden panosta useimmiten ei tunnisteta. Sitaatit ovat feminismiin muistia, kuten Sara Ahmed kirjoittaa (Ahmed 2017, 15). Inklusiivisuuteen pyrittäessä on erityisesti huomioitava erilaisuus ja eriävät lähtökohdat (Hamilton & Neimanis 2018, 522). Huolellisessa työmme kompostoinnissa tarvitaan aikaa uudelleen arvioinnille, rivien väleihin ja varjoihin jäävän tunnustelulle, epäröinnille ja joskus jopa edistyksettömyyden periaatteita uhmaten peruuttamiselle. Samalla kaivataan kaiken itsestä riippumattoman, josta on kuitenkin itse riippuvainen, eli oman maaperän, tunnustamista ja kiintymysten tunnustamista. Mitä tämä kompostointi vaatii taiteen

kentän toimintamalleilta, onnistumisen ja laadun mittareilta, työn elinkaareilta ja prosesseilta, sekä kriittiseltä keskustelulta?

Kosmopolitiikan vaatiman hidastamisen ei pidä tapahtua vain suhteessa lineaariseen ja produktiiviseen käsitykseen ajasta. Sen tulee ennemminkin avautua kohti ekosysteemien moninaisten ajallisuuksien ja syklien yhteiseloa (Bellacasa 2017, 214). Jos näin ei paikannukaan enää tradition jatkumoon tai sen uudistajaksi, mitä kriittinen paikantuminen on? Sidonnaisuus paikkaan ei koske vain tietynlaisia teoksia, vaan tekemistä ja tietoa. Kriittisyys ei voi paikantumisessa tällöin olla etäisyyttä edellyttävää, vaan ennemminkin jatkuvasti elävää jäsenyyttä kaikkine haamurajoineen yhteisössä, joka ei ole vain ammatillinen verkosto vaan tiheä, kaiken läpäisevä ja monipäinen, kuten multa—tai saaristomeren murtovesi.

Minkälaista tietoa tarvitaan, jotta voi tunnistaa moninaisia kytköksiään ja pitää niistä hyvin huolta? Entä kuroutauduttaessa tietystä paikantumisesta käsin toisaalle? Joskus huomaa-vainen välittäminen edellyttää aktiivista osallisuutta, joskus taas oman toimijuuden poissulkemista, välin pitoa. Valmiita välineitä välinpitoon ei ole siirrettävissä paikasta toiseen. Tieto lisää huolta ja huolenpito kasvattaa tiedonjanoa. Tieto ei täten liity välttämättä valtaan, vastuuseen kylläkin. Kuten Puig de la Bellacasa kirjoittaa, ajattelu ja tietäminen ovat huolenpitoa vaativia suhteita (Puig de la Bellacasa 2017, 19). Välittävä tieto taas tuottaa suhteiden lähentymistä. Nämä suhteet eivät ole kiinteitä ja selvärajaisia, vaan ennemminkin tahmeita kuin huolella tunnustelemaan katseeseen kiinni tarttuva tieto.<sup>28</sup>

Havainnointi ei olekaan ulkopuolista tai yhdensuuntaista, ei siisteihin tutkijan ja tutkimuskohteen vastakohtapareihin asettuvaa, vaan tahmaista osallisuutta. Lähentyminen ei tässä lupaa yhteen sulautumista, vaan ennemminkin haastaa tutkijaa viipymään ihmettelystä, jonka Luce Irigaray määrittää “moniulotteiseksi liikkeellepanevaksi voimaksi” tuntemattoman äärellä ennen kohdatun haltuunottoa määrittelyin (Irigaray 1996, 91–102). Välinpitoon liittyy näin aina välin pito, joka muistuttaa alati tiedon rajoista ja paikantuneisuudesta sekä ylittämättömistä eroista ja jatkuvasta muutoksesta kaikissa

28. Tahmea ja limainen ovat feministisessä teoriassa vastakohtiin palautuvaa dualismia haastavia performatiivisia käsitteitä, joiden lähtökohtana on sukupuolieroa, ja eroja yleensä, määrittävän binäärilogiikan kriittinen purku (ks. esim. Irigaray 1996; Neimanis 2017).

niissä yhteisöissä, joiden osia ja osallisia olemme. Välittävän tiedon mukanaan tuomat eettiset velvoitteet ovat samaten aina paikantuneita.

Vesi ei ole tyhjää taustaa, väliainetta tai ympäristö, vaan se paljastuu mikroskoopin alla erilaisten eliöiden ja elementtien kompositioksi, tai kompostiksi. Ihmissilmin petrimaljalalla läpinäkyvä vesipisara onkin tiiviisti asuttu monimuotoinen erilaisten planktonien yhteisö. Kokenut tieteen tekijä tunnustaa lukuisten planktonien kuolleen hänen tutkimuksessaan, joka on osaltaan avannut ymmärrystä näiden mikroskooppisten lajien valtavasta planetaarisesta merkityksestä niin hapen tuotossa ja hiilen sidonnassa kuin ravintoverkoissa. Keskinäisriippuvuutemme planktonien kanssa on hetken sekä käsinkosketeltavaa vastuuta että moniaistista tietoisuutta kohtaloidemme yhteenkietoutuneisuudesta. Tunnistamme eri eläin- ja kasviplanktoneita mustavalkoisten piirrosten pohjalta. Tunteja kuluu tuijottaessamme lumoutuneina mikroskoopin läpi tallentaen näkemäämme kuviin, jotka jälkeensä näyttävät mittakaavaltaan paikantumattomina, jopa kosmisina. Kaadamme lopulta veden maljoilta pulloon, pyyhimme kollektiivista syllisyyttä kokien lattialle valuneet tipat ja palautamme veden mereen.

## LÄHTEET

- Ahmed, Sara. 2017. *Living a Feminist Life*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Arlander, Annette & Elo, Mika. 2017. "Ekologinen näkökulma taidetutkimukseen." *Tiede & Edistys* (4): 335–346.
- Björk, Helena, Elfving, Taru & Petronella, Lotta, toim. 2015. *Contemporary Art Archipelago*. E-kirja. Helsinki: CAA. Haettu 7.6.2021. [https://issuu.com/contemporaryartarchipelagocaa/docs/caa\\_a5\\_10\\_single](https://issuu.com/contemporaryartarchipelagocaa/docs/caa_a5_10_single)
- Blaser, Mario & de la Cadena, Marisol. 2018. "Pluriverse. Proposals for a World of Many Worlds." Teoksessa *A World of Many Worlds*, toim. Marisol de la Cadena ja Mario Blaser, 1–22. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the discursive limits of "sex"*. Lontoo: Routledge.

- DeLoughrey, Elizabeth. 2019. *Allegories of the Anthropocene*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Del Pilar Blanco, Maria & Peeren, Esther. 2013. "Introduction: Conceptualising Spectralities." Teoksessa *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, toim. Maria Blanco Del Pilar ja Esther Peeren, 1–27. Lontoo & New York: Bloomsbury.
- Demos, T.J. 2017. *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Berliini: Stenberg Press.
- Demos, T.J. 2016. *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berliini: Stenberg Press.
- Elfving, Taru. 2019. "Shifting Scales, Salinities, Shorelines." *SCB Journal* 2. Haettu 7.6.2021. <http://journal.screencitybiennial.org/2019/10/09/shifting-scales-salinities-shorelines/>
- Elfving, Taru. 2013. "Following Archipelago Logic." Teoksessa *Turku 2011—The Capital of Science and Culture*, toim. Jukka Vahlo ja Sampo Ruoppila, 162–173. Turku: Turku 2011 säätiö.
- Federici, Silvia. 2019. *Re-Enchanting the World. Feminism and the Politics of the Commons*. Oakland: PM Press.
- Federici, Silvia. 2014. *Caliban and the Witch. Women, the Body, and Primitive Accumulation*. Brooklyn: Autonomedia.
- Feodoroff, Pauliina. 2019. "Skäädsual-Skää´dsuäl—What is the Birth Story of This Age / What Form Can an Atonement Take." Luento. Aboagora Symposium, Sibelius-museo, Turku, 23.8.2019.
- Ghosh, Amitav. 2016. *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gordon, Avery. 1997. *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Guattari, Felix. 2000. *The Three Ecologies*. Lontoo: Continuum.
- Guttorm, Hanna. 2021. "Coming Slowly to Writing with the Earth, as an Earthling." *RUUKKU—Studies in Artistic Research* 15. Haettu 7.6.2021. <https://www.researchcatalogue.net/view/934067/934068>
- Haapoja, Terike. 2020. *Vulnerability, Community, Animality*. Helsinki: Garrett Publications.
- Hamilton, Jennifer Mae & Neimanis, Astrida. 2018. "Composting Feminisms and Environmental Humanities." *Environmental Humanities* 10(2): 501–527.
- Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Haraway, Donna. 2016 (1985). "A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist Feminism in the Late 20th Century." Teoksessa *Manifestly Haraway*, toim. Donna Haraway, 3–90. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna. 1988. "Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14(3): 575–599.
- Irigaray, Luce. 1996. *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.

- Irigaray, Luce. 1985. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kantonen, Lea, toim. 2010. *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaista taiteesta*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Kimmerer, Robin Wall. 2020. *Braiding Sweetgrass. Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge and the Teachings of Plants*. Lontoo: Penguin.
- Laininen, Henna, toim. 2018. *Taiteen metsittymisestä. Harjoitteita jälkifossiiliin oloihin*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Lähde, Ville. 2021. *Mitä Dasguptan raportti sanoo luonnosta ja taloudesta?* Helsinki: BIOS-tutkimusyksikkö. Haettu 7.6.2021. <https://bios.fi/dasguptan-raportti/>
- Myers, Natasha. 2021. "How to grow liveable worlds: Ten (not-so-easy) steps for life in the Planthropocene." *ABC Religion & Ethics, Opinion* 7.1.2021. Haettu 7.6.2021. <https://www.abc.net.au/religion/natasha-myers-how-to-grow-liveable-worlds:-ten-not-so-easy-step/11906548>
- Neimanis, Astrida. 2017. *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. Sydney: Bloomsbury.
- Nurmenniemi, Jenni & Warr, Tracey, toim. 2018. *The Midden*. Helsinki: Garrett Publications.
- Povinelli, Elizabeth. 2016. *Geontologies. A Requiem to Late Liberalism*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Puig de la Bellacasa, Maria. 2017. *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis & Lontoo: University of Minnesota Press.
- Puig de la Bellacasa, Maria. 2016. "Ecological thinking, material spirituality and the poetics of infrastructure". Teoksessa *Boundary Objects and Beyond: Working with Leigh Star*, toim. Geoffrey C. Bowker, Stefan Timmermans, Adele E. Clarke ja Ellen Balka, 47–68. Cambridge, MA & Lontoo: MIT Press.
- Stengers, Isabelle. 2018. *Another Science is Possible. A Manifesto for Slow Science*. Cambridge: Polity Press.
- Stengers, Isabelle. 2005. "Introductory Notes on an Ecology of Practices." *Cultural Studies Review* 11(1): 183–196.
- Tsing, Anna L. 2015. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Tsing, Anna L., Deger, Jennifer, Saxena, Alder Keleman & Zhou, Feifei, toim. 2020. *Feral Atlas. The More-Than-Human Anthropocene*. Stanford: Stanford University Press.
- Tsing, Anna L., Swanson, Heather, Gan, Elaine & Bubandt, Nils. 2017. "Introduction. Haunted Landscapes of the Anthropocene." Teoksessa *Arts of Living on a Damaged Planet*, toim. Anna L. Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan ja Nils Bubandt, G1–G14. Minneapolis & Lontoo: Minnesota University Press.



Saara Jäntti, Riku Laakkonen  
ja Marja-Liisa Honkasalo

## YHTEISÖ, TAIDE JA TUTKIMUS. KESKUSTELU EETTISISTÄ MAHDOLLISUUKSISTA TIETÄMÄTTÖMYYDEN TILASSA

Yhteisötaidetta tehdään yhä enemmän tutkimushankkeiden yhteydessä, sillä luovat menetelmät ovat viime aikoina saavuttaneet Suomessakin jalansijaa esimerkiksi humanistis-yhteiskunnallisen tutkimuksen alalla<sup>1</sup>. Tällaiset ryhmät, jotka tutkivat ilmiöitä taidetta tekemällä, synnyttävät jo olemassa olevien yhteisöjen sisälle uusia yhteisöjä. Yhteisötaiteen etiikkaa luodaan jäsenten erilaisten taustojen, sitoumusten ja kohtaamisien kontekstissa.

Tässä näytelmämuotoon kirjoitetussa artikkelissa keskustelumme kietoutuu tutkimuksen ja yhteisötaiteen esiin nostamiin eettisiin kysymyksiin tekijyyden nimeämisen, tietämättömyyden tilan sekä ajallisuuden teemojen kautta. Lähtökohtana on yhteistyömme kaksivuotisessa THEATRE-hankkeessa eli Kotiteatteriprojektissa. Se oli erityisesti mielenterveyskuntoutujille kuntoutus- ja asumispalveluja tarjoavien Sopimusvuori ry:n ja Oy:n kanssa yhteistyössä toteutettu, Suomen Akatemian rahoittama soveltava taide- ja tutkimusprojekti,<sup>2</sup> jossa vietiin käytäntöön aiemman, etnografisen tutkimuksen tuloksia.<sup>3</sup>

Hankkeen ytimen muodosti Näsinkulman Klubitalolle perustettu tutkiva teatteriryhmä, jonka osallistujat olivat Näsinkulman Klubitalon jäseniä ja henkilökuntaajajäseniä sekä Sopimusvuoren yksiköiden asiakkaita<sup>4</sup>. Työryhmän harjoituksissa opeteltiin draamatyöskentelyä ja työpajojen vetämistä. Keväällä 2017 teatteriryhmä vieraili Sopimusvuoren asumispalveluyksiköissä järjestäen draamatyöpajoja, joilla kerättiin teatterin

1. Esim. Känkänen 2013, Lundenmark 2020, Paulasto & Pöyhönen 2020; Ryyänen & Rannikko 2021.
2. Sopimusvuori on suomalaisen sosiaalipsykiatrisen kuntoutuksen edelläkävijä. Sopimusvuori ry tarjoaa erilaisia kuntoutuspalveluja ja mm. työvalmennusta sadoille ihmisille. Sopimusvuori Oy tarjosi asumis- ja kuntoutuspalveluja mielenterveyskuntoutujille ja muistisairaille lukuisissa asumispalveluyksiköissä.
3. Ks. Jäntti & Loisa 2018; Jäntti 2019a & b. Soveltavaksi hankkeen teki juuri se, että siinä etsittiin yhdessä kentän toimijoiden kanssa käytännön ratkaisuja aiemmassa tutkimuksessa saatujen tulosten ja havaintojen pohjalta. Myös rahoitusmuoto oli tarkoitettu nimenomaan tutkimustiedon soveltamiseen.
4. Vuonna 1995 perustettu Näsinkulman Klubitalo on ensimmäinen Suomeen perustettu Klubitalo ja kuuluu kansainväliseen Klubitaloverkoston (Hänninen 2016).

Kuva: Tommi Uskola.

keinoin tietoa asumispalveluasukkaiden kotiin liittyvistä ajatuksista ja kokemuksista. Näiden pohjalta luotiin projektin tärkein tutkimustulos, *Hahmotelmia kodiksi* -esitys, jota esitettiin yhteensä 17 kertaa. Lisäksi hankkeeseen perustettiin dokumenttiryhmä, joka huolehti projektin videotaltioinnista. Hankkeessa kartoitettiin myös tällaisen tutkivan teatteritoiminnan mahdollisuuksia toimia osana kuntoutusta, mitä pohdittiin muun muassa kuukausittain kokoontuneessa ohjausryhmässä, johon kuuluivat työryhmän lisäksi myös Sopimusvuori Oy:n koulutusjohtaja, ry:n toiminnanjohtaja ja Klubitalon johtaja. Lisäksi rakennettiin kansainvälistä yhteistyötä muun muassa bristolilaisen Stepping Out -teatteriryhmän kanssa ja osallistuttiin kansainvälisille kodittomien ERROR-teatterifestivaaleille Bratislavassa. Elokuussa 2018 Kotiteatteriprojekti järjesti yhteistyössä Sopimusvuori ry:n kanssa kolmipäiväisen kansainvälisen *MielenTilat*-teatterifestivaalin Hiedanrannassa osana Tampereen Teatterikesän OFF-festivaalia.

Kotiteatteriprojektin varsinaisia päähenkilöitä olivat osallistujat. Heidän kanssaan kirjoitettiin loppuraportti, jossa he kuvaavat kukin omista lähtökohdistaan sitä, mitä projekti heille merkitsi.<sup>5</sup> Kohta avautuvassa keskustelussa me kirjoittajat, yhteisötaiteilija ja kahden eri alan tutkijat, pohdimme hankettamme yhteisötaiteen tekemisen ja tutkimuksen näkökulmista. Keskustelun teemoja avaa ja kommentoi kuoro, joka ottaa erilaisia rooleja ja asentoja suhteessa esitettyihin teemoihin.

Tietämättömyyden tila oli lähtökohta sekä taiteen että tutkimuksen tekemiselle: emme tarkalleen tiedäneet, ketä hankkeeseen liittyisi ja millaisia ajatuksia, taitoja, intentioita, tavoitteita, osaamista ja maailmankatsomuksia heillä olisi. Ryhmä oli paikka, jossa ihmiset eri taustoineen kohtasivat ja tuottivat tietoa ja taidetta koskien asumispalveluiden ja kuntoutuksen asiakkaiden kokemuksia, toiveita ja ajatuksia kodista. Tietämättömyys oli tila, johon jokainen sai tuoda itsestään sen, mitä halusi jakaa. Aina jotain jää piiloon. Valitsemamme näytelmämuoto haluaa jatkaa samaa asetelmaa, jossa jokainen keskustelija tuo keskusteluun jotain omasta taustastaan, roolistaan ja ajattelustaan; pyrkimys ei ole saavuttaa synteisiä vaan tuoda

5. Suomen Akatemian Tutkimuksella eteenpäin -rahoituksella toteutetun hankkeen loppuraportin (Jäntti & Loisa 2018), jonka kirjoittamiseen osallistui 21 hankkeeseen liittynyttä toimijaa, voi lukea täältä: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/62728>.



Aikajana kuvaa kaksivuotisen hankkeen etenemistä. Kaavio Janne Loisa.

yhteen maailmoja ja ajatuksia, jotka jakavat saman hetkellisen todellisuuden mutta eivät välttämättä edes kohta.

”Loppiaisen jälkeen” muodostui työryhmässä yhteiseksi lentäväksi lauseeksi. Siinä kiteytyi yhteistyötä ohjaava periaattemme: luottamus toisiimme, ryhmään ja prosessiin. Vaikka tutkimussuunnitelmassa projektin tavoitteet ja toimintamallit olivat selvät, prosessi vaati valtavaa luottamusta siihen, että ne myös toteutuvat aikanaan. Organisaatiossa käynnissä olleet mullistukset, riippuvuutemme useista eri toimijoista ja se, että projektia kuljetettiin ja luotiin koko ajan yhdessä, vaati kaikilta osallistujilta suurta epävarmuuden sietokykyä. ”Loppiaisen jälkeen” lausahdus kuvasi tätä epävarmuuden ja luottamuksen välistä jännitettä, ja sitä viljeltiin läpi projektin. Siitä avautuu myös keskeinen näkökulmamme yhteisötaiteen etiikkaan.

Eettisyyden pohdinta tällaisessa hankkeessa voi lähteä monelta tasolta ja sisältää monenlaisia kysymyksiä. Työryhmällemme tärkeänä lähtökohtana on ollut tutkimuksen sekä aiemman yhteisötaiteellisen toiminnan pohjalta syntynyt halu ja tarve luoda uusia toimintatapoja. Eettisyyden tarkastelussa huomioimme teatterin taidelajina, yhteiskunnallisen ja poliittisen tason eli Sipilän hallituksen hankkeen aikana toteuttamat, ryhmän toimintaan vaikuttaneet leikkaukset, hankkeen rahoituksen sekä taiteen ja tutkimuksen eettiset ohjeet ja käytännöt. Lisäksi on otettava huomioon hankkeen toteutuspaikan Sopi-musvuoren omat eettiset toimintaperiaatteet ja kansainvälisen Klubiverkoston laatusuosituksiset.

Tutkimusetiikkaa yleisesti säätelevän Tutkimuseettisen neuvottelukunnan (TENK) koodistot ja ohjeet tutkijoille ja organisaatioille ovat sekä yksityiskohtaisia että yleisiä<sup>6</sup>. Meitä kiinnostaa myös eettisyyteen kytkeytyvä valta ja hallinta, hankkeen vetäjien mahdollisuudet ja vastuu määritellä asioita ja käytäntöjä yhdessä osallistujien ja taustaorganisaatioiden kanssa. Käytännössä yhteisötaiteen ja -tutkimuksen etiikkaa syntyy tilanteisesti jokapäiväisissä kohtaamisissa, ja se koostuu päätöksenteosta alati muuttuvissa tilanteissa. Tutkimus, jossa tiedon tuottamiseen osallistuvat niin yhteisöjen jäsenet kuin palveluntuottajat ja joka kytkeytyy yhteiskunnalliseen päätöksentekoon, pyrkii

lisäämään kaikkien ymmärrystä ja sitoutumista tutkimuksen kohteesta ja tarjoamaan kaikille mahdollisuuden kehittää taitojaan. Eettiset kysymykset ovat siten läsnä tutkimuksen ja taiteen teon kaikissa vaiheissa hyvinä käytäntöinä, arvoina, velvollisuuksina, ja sitoumuksina, jotka kehystävät ja säätelevät tapoja nähdä ja hahmottaa tiettyjä tilanteita ja ohjaavat niissä toimimista. Tällöin yhteisötaiteen ja -tutkimuksen arjen etiikka pitää sisällään niin eettiset käytännöt, päätökset ja tunteet kuin käytöksen ja arvostavat suhteet toisiin.<sup>7</sup> Yhteisöissä tehtävän taiteen etiikka ei kuitenkaan rajaudu vain tekemisen arjessa syntyviin eettisiin käytäntöihin ja ohjeisiin, vaan nostaa esiin kysymyksiä taidetyön ja toimijoina mukana olevien organisaatioiden rajapinnoista.

## Loppiaisen jälkeen. Nelinäytöksinen keskustelu tietämättömyyden tilasta

### KESKUSTELIJAT

**SAARA JÄNTTI**, hankkeen vastuullinen tutkija

**RIKU LAKKONEN**, yhteisötaiteilija

**MARJA-LIISA (MAISA) HONKASALO**, kulttuurintutkija

**KUORO** (heterogeeninen joukko kaikenikäisiä, -näköisiä ja -kooisia ihmisiä vaihtuvissa rooleissa. Kuoron osallistujat toimivat esimerkiksi kommentoijan, haastattelijan, Abloy-avaimen, osallistujien, Suomen Akatemian, mummon ja VR:n kuuluttajan rooleissa)

**LAVASTUS:** valtava, keskustelijoiden ja kuoron taakse heijastettu kello, joka mittaa aikaa välillä kiiruhtaen ja loikkien eteenpäin, väliin pysähtyen.

### PROLOGI

(Kuoro saapuu näyttämölle, valot nousevat.)

**KUORO:** *Oi, te arvoisat lukijat, tämän kirjoituksen puhujat käyvät keskustelua ajallisuudesta, tekijyydestä, nimeämisestä ja tietämättömyyden tilasta. Annamme aina puhujille aiheen ja varaamme*

6. Tutkimuseettinen neuvottelukunta 2012, 2018 & 2019.

7. Banks ja muut 2013, 264–266; Haveri 2016.

*oikeuden myös kommentoida keskustelua, jota näytelmässä käydään. Voimme antaa keskustelijoille ja lukijoille myös kehotuksia, ohjeita ja vaatia selityksiä sekä esiintyä eri rooleissa. Ensimmäisen puheenvuoron saa Abloy-avain.*

(Spottivalo nousee katosta roikkuvaan Abloy-avaimeen.)

**ABLOY-AVAIN:** Kling, klong, kling. Olen avain, Abloy Classic mallinen. Minunlaisiani on valmistettu vuodesta 1919 alkaen. Meitä paljon siis on kling ja klong. Minut on valmistettu avaamaan juuri tietty Abloy-lukko. Tämä lukko on ollut Tarmon yksiön ovelta kling. Myöhemmin yksioon muutti Sari ja sitten Jonas. Klong, kling, kling. Minä olen kulkenut kädestä käteen. Kuluttanut taskujen pohjia ja käsilaukkuja. Välillä minut on hukattu ja pitkällisten etsintöjen jälkeen olen löytynyt Saabin hanskalokerosta tai olen unohtunut asuntoon sisälle ja on pitänyt soittaa lukkoseppä paikalle (P-kele, kallista on!). Aikaa on kulunut ja lukko on vaihdettu uudempaan. KLING. Monien vaiheiden jälkeen päädyin kirpputorille kapineeksi muiden joukkoon (jos itkisin, niin sitä että meitä sai viisi kappaletta eurolla, halvalla meni sanon minä) ja kling, sieltä minut löydettiin ja poimittiin mukaan *Hahmotelmia kodiksi* -teatteriesitykseen. Olin siinä tärkeässä roolissa muiden avainten kanssa. Esityksen eräässä avainkohtauksessa, huom. AVAINKOHTAUKSESSA—kling, kling, kling! minut ja muut avaimet heitettiin lattialle. Heittäessään minut näyttelijä esitti aina kotiin liittyvän toiveen. Ja näin muutuin kapineesta toimijaksi, metaforien kantajaksi, äänimaiseman ja tilallisen hetken luojaksi sekä katsojien tunteiden herättäjäksi kling.

(Tauko. Spotti sammuu. Saara, Maisa ja Riku saapuvat näyttämölle.)

**KUORO:** *Riku, sinä toimit yhteisötaitelijana Kotiteatteriprojektissa ja ohjasit Hahmotelmia kodiksi -esityksen. Siinä oli kohtaus, jossa esiintyjät heittelivät Abloy-avaimia lattialle ja heittämisen yhteydessä lausuiivat omaan kotiin liittyviä toiveita. Äskeisessä*

*prologissa näimme tuosta kohtauksesta erillisen, tätä nyt meneillään olevaa keskustelua varten kirjoittamasi kohtauksen, jossa yksi Abloy-avaimista sai pääosan. Miksi tuo avaintenheittokohtaus on sinusta tärkeä?*

**RIKU:** *Hahmotelmia kodiksi* -esityksen avaintenheittokohtauksessa tiivistyi olennaisia asioita esityksestä ja koko hankkeesta. Siinä oli keskiössä ryhmä, esiintyjät, jotka olivat näyttämörooleissa. Nämä roolit olivat hyvin pelkistettyjä, mutta harjoiteltuja ja valittuja rooleja, joiden kautta teatteriryhmän jäsenet tulivat esiintyjiksi. Esityksessä esitetyt toiveet olivat sekä työpajoihin osallistuneiden Sopimusvuoren asiakkaiden että teatteriryhmäläisten omia, hyvinkin intiimejä toiveita, joita esiintyjät saattoivat esittää roolin suojassa. Esityksissä teatteriryhmäläiset, jotka toisessa kontekstissa olivat mielenterveyskuntoutujia, olivat aktiivisia toimijoita ja käyttivät näyttämön suomea valtaa suhteessa katsojiin. Itselleni tämä avaintenheittokohtaus ilmentää pidempää tekemisen historiaa Sopimusvuorella, jossa olen toiminut yhteisötaitelijana eri pituisissa jaksoissa vuodesta 2006 alkaen. Työni Sopimusvuorella on opettanut toimimaan juuri tässä yhteisössä ja luonut molemminpuolista luottamusta, jonka turvin saatoin ohjata hyvin pelkistetyn esityksen, jossa luotettiin toisiimme ja yleisöihimme.

**KUORO:** *Saara, sinä toimit hankkeen vetäjänä ja vastuullisena tutkijana. Mitä avaimenheittokohtaus sinulle merkitsee?*

**SAARA:** Minulle se oli *Hahmotelmia kodiksi* -esityksen ehkä koskettavin kohtaus, jossa kiteytyi ristiriita asumispalveluissa elävien ihmisten kotiin liittyvien toiveiden ja oman kodin ja asumisen autonomiaa kuvaavan avaimen menettämisen välillä. Pakahduttavinta avaintenheittokohtauksessa oli toivon ja surun yhtäaikaisuus—ja toisaalta toiveiden vaatimattomuus: rauhaa, verhot, ystäviä, viherkasveja. Olen taustaltani kielen ja kirjallisuuden tutkija,<sup>8</sup> ja viime vuosina olen ollut erityisen kiinnostunut tiedon tuottamisesta taiteen keinoin.<sup>9</sup> Syy sille, että ryhdyin tekemään taidelähtöistä tutkimusta kuntoutujien kanssa, on,

8. Jäntti 2012.

9. Jäntti 2017; 2019a&b; Hiltunen ja muut 2020; ks. myös Bannon 2018.

että yhteisötaiteen avulla on mahdollista luoda kommunikoitavissa oleva, usein symbolinen muoto vaikeasti sanallistettaville ja tavoitettaville kokemuksille, joihin kiteytyy jotain oleellista sen ihmisryhmän kokemuksista, joista työryhmä koostuu. Teatterin avulla on mahdollista luoda näyttämölle, läsnä oleviksi ja jaettaviksi keskenään ristiriitaisia ja yhteensovittamattomia tunteita ja todellisuuksia. Tämä kiteytyi avaintenheittokoh- tauksessa. Lisäksi siihen kulminoitui se valtava työ, joka esityk- sen rakentamisen ja sen esittämisen eteen tehtiin hankkeen ai- kana ja sitä ennen. *Hahmotelmia kodiksi* -esityksestä muodostui kaikkien esityskertojen ja harjoitusten myötä monille esiintyjille ja myös minulle kuin toinen koti, hetken turvallinen ja rauhalli- nen maailma, jossa kaikki tiesivät, mitä seuraavaksi tapahtuu ja muu maailma vaatimuksineen hetkeksi vaiken.

**KUORO:** *Maisa, sinä olet taustaltasi sairauden kulttuurintutkija ja lääkäri ja tutkinut pitkään etnografina sitä, mikä jää lääketieteen ihmiskäsityksen ja tutkimuskohteiden ulkopuolelle: ihmisten omia, merkityksellisiä kokemuksia sairaudesta kuten kivusta ja pitkä- aikaisairauksista.<sup>10</sup> Olet tutkinut paljon sairauden ja toipumisen kokemusta, viime aikoina etnografian ja esitystaiteen välisiä koh- tauspintoja. Mikä sinun roolisi oli tässä hankkeessa?*

**MAISA:** Olen kohdannut työssäni monella tasolla, miten tieteelli- set menetelmät, sen enempää lääketieteen kuin kulttuurintutki- muksenkaan, eivät ole riittäviä. Tarvitaan myös taiteen keinoja ja vuoropuhelua taiteen sekä tieteellisen tutkimuksen välillä. Sama koskee outoa, merkillistä mutta tärkeää kysymystä: tai- teen vaikuttavuutta ja keinoja sellaisen osoittamiseen. Luon- nontieteellinen käsitys vaikuttavuudesta on käytössä julkisessa hallinnossa ja myös tutkimuksen arvioinnissa<sup>11</sup>. Se perustuu mittauksiin, laajoihin aineistoihin ja yleistettävillä, näkyvillä tuloksilla osoittamiseen. Olen ollut huolissani siitä, että sitä ol- laan tarjoamassa myös taiteeseen. Mielestäni luonnontieteelli- sestä taustakoulutuksestani on hyötyä siinä, että osaan varoit- taa vaikuttavuusmenetelmän vaaroista: taiteen tekijöiden on oltava varuillaan, koska taiteella on pitkälti omat monitasoiset

ja monisyiset kriteerinsä vaikuttavuuden tutkimiseen, omat sin- gulaariset, tapauskohtaiset ja tilanteiset kriteerinsä sen osoit- tamiseen, mikä vaikutus on ‘todellinen’, mikä koskettaa, mikä on merkityksellinen kokijalle tai tekijälle itselleen. Jos luonnon- tieteelliseen vaikuttavuuskäsitykseen perustuvat menetelmät otetaan käyttöön taiteen piirissä, se ei voi olla vaikuttamatta vähitellen siihen, millaisia käsityksiä taiteesta syntyy. Jos arvi- ointimenetelmiä tuodaan ulkoapäin, ne vaikuttavat taiteellisen työn autonomiaan.

Etnografian kaivannoistani olen seurannut ryhmän toimintaa ja miettinyt kysymystä taiteen vaikuttavuudesta ja siitä, miten se voitaisiin osoittaa sellaisin ehdoin, jotka taiteen tekijät voi- vat hyväksyä. Mitä ehdot silloin olisivat? Viime vuosien taide ja hyvinvointi -keskusteluissa on itänyt eettinen ongelmaryvä: miten määritellä vaikuttavuus siten, että tekijät ja ne, joiden ko- kemus ”muuttuu”, joiden kokemusta tutkitaan, voivat oikeuttaa määrittelyn? Entä miten osoittaa, että vaikutus on ”totta”? Että vaikutus on oikeasti totta, vailla sitaatteja. Mitä kokemuksen totuudella tarkoitetaan ja miten se arvioidaan siten, että kokija ja taiteellisesta työstä vastaava ryhmä voi olla siihen tyytyväi- nen—entä miten se raportoidaan rahoittajalle? Tällainen työ on monitasoista ja väliin tuskallista, niin syvälle tietämiseen- me ja käytäntöihimme on juuttunut länsimainen, modernista luonnontieteestä ja taloudesta peräisin oleva totuuskäsitys ja todeksi osoittamisen mittarit. Viime vuosina kulttuurintutkijoi- den työ on kohdannut yhä enemmän esteitä myös sen vuoksi, että hallinnan ja mikromanagementin ideat ja käytännöt le- viävät yhteiskuntaan, myös taide- ja kulttuuripolitiikan aloille.

**KUORO:** *Mitä ajatuksia avaintenheittokohtaus sinussa herätti?*

**MAISA:** Minulle kohtaus viritti kysymyksiä siitä, mitä voimme tarkoittaa tapahtumalla, jota nimitämme tietämättömyyden ti- laksi. Olen tutkijana kiinnostunut siitä, miten asiat ilmenevät ja miten ne ovat ikään kuin diskurssien ”alla”, ja kohtauksessa esi- tetty eletty mahdollisuus jäi vaivaamaan minua, riivaamaan, voisin sanoa. Tarkoitin eletyllä mahdollisuudella ikään kuin

10. Honkasalo 2008; Honkasalo, Leppo & Utriainen 2004.

11. Virtanen & Hon- kasalo 2020.



itseään vastaan hangoittelevaa kokemusta, vastakohtien yhtä-aikaisuutta ja punoutumista yhteen. Eettinen tapahtuma on se, että on luovuttava kodista, heitettävä avaimet jonnekin pois. Kuitenkin tapahtuma, yhdessä luopuminen, kuvaa luottamusta siihen, että meistä pidetään kiinni. Se on samalla paradoksi.

## KOHTAUS 1: KOTITEATTERIPROJEKTIN SYNTY

**KUORO:** *Ja tapahtui niinä päivinä (armon vuonna 2016), että Sipilän hallitukselta kävi käsky, että 30 000 000 euroa oli liikkeelle laskettaman ja niillä Akatemian tai muun vastaavan tutkimusrahoittajan jo rahoittamia tutkijoita kentälle tieteen käytännön sovelluksia kehittämään lähetettämän...* (Muodostaa sanomansa tekstin patsaina, yrittäen esittää live-powerpointtia mutta epäonnistuen siinä) *”Tutkimuksella eteenpäin”-haun tavoitteena oli lisätä tutkimuksen yhteiskunnallista vaikuttavuutta kohdistamalla suunnattu haku tutkimuksen ja sen hyödyntämisen edistämiseen. Tämä suunnattu haku on tarkoitettu kaikille tieteenaloille eikä sitä ole rajattu mihinkään tiettyihin aiheisiin. Rahoituksella tuetaan etenkin nuoren tutkijasukupolven mahdollisuuksia oman tutkimuksen ja sen...*

**SAARA:** Lopettakaa! Mulle keskeisintä tässä hankkeessa oli kodin tematiikan käsittely asumispalveluissa niin, että kanssatutkijuus ja -taiteilijuus vietäisiin mahdollisimman pitkälle. Yksi eettisesti hankalin dilemma itselleni tässä hankkeessa oli kuitenkin se, että me kaikki omalla tavallamme hyödyttiin tilanteesta, jossa Sipilän hallitus leikkasi tutkimukselta ja koulutukselta kolmesataa miljoonaa ja päätti sitten upottaa tutkimusrahaa tällaisiin tutkimuksen käytännön sovelluksiin. Laastarirahaa! Hallitukselta, joka samaan aikaan leikkasi myös sosiaaliturvasta. Myös toimeentulotuen siirtyminen Kelalle aiheutti monille meidänkin hankkeen osallistujille valtavasti taloudellista ja sitä kautta henkistä hätää ja kärsimystä. Tämä on paradoksaalista, koska näiden tahojen pitäisi nimenomaan tukea kuntoutumista. Kuntoutujina, taiteilijoina, akateemisina pätkätyöläisinä

me ei kuitenkaan valita niitä valtiollisten valtarakenteiden ja päätösten luomia olosuhteita, joissa me toimitaan, vaan tartutaan tilaisuuksiin, joita eteen tulee—ja jotain hyvää voi syntyä olosuhteissa, jotka jo itsessään aiheuttavat eettistä ristiriitaa.<sup>12</sup> Ajattelenkin, että rahoitusta, sitä koskevaa työtä ja retoriikkaa on syytä pohtia laajemminkin yhteisötaiteen eettisinä kysymyksinä. Ne ovat sen materiaalinen perusta.

Tässä hankkeessa saatiin valtavasti hyviä asioita aikaan siinä yhteisössä, jossa toimittiin. Ja silti on kysyttävä, onko nimenomaan tutkimuksen tehtävä rakentaa ja rahoittaa tällaisia hankkeita? Humanistista tutkimusta halveerataan nykyään muutenkin sen ”hyödyttömyyden” vuoksi. Tällaisilla käytännön sovelluksilla hyötyä voidaan osoittaa, mutta samalla ne konkreettisesti syövät sitä aikaa, jolla kenttätöiden tuloksia voitaisiin analysoida ja käsitteellistää nimenomaan tutkimukseksi. Oli sinänsä paradoksaalista, että koko tämän hankkeen ideana oli luoda asumispalvelujen arkeen tilaa kodin merkitysten pohjimiselle ja tutkimiselle, ja sitten omaan tutkimukseen syntyy lähinnä lisää materiaalia ja aineistoa, joka edelleen odottaa tutkimista. Ja toisaalta: tämä hanke oli yksi tärkeimmistä asioista, joita olen elämässäni päässyt toteuttamaan ja poikii suihkulähteen tavoin erilaisia asioita osallistujien elämässä, joista ehkä jatkotutkimuksen kautta voi saada otteen—jos rahoitusta löytyy.

**RIKU:** Yhteisötaiteilijan työ on monen muun asian ohessa myös oikeanlaisen puhunnan osaamista. Miten puhua rahoittajalle, entä osallistujalle? Millä tavoin taiteen tekemistä perustellaan? Perustuslaki turvaa Suomessa taiteen ja tieteen vapauden, mutta käytännössä eri rahoitukset ohjaavat sitä, millaista taidetta ja tiedettä tuetaan. Taiteen tekemisen yksi iso peruste minulle on ihmisen, myös itseni, (pienen, hauraan) toimijuuden tutkiminen, tukeminen ja näkyväksi tekeminen. Eri yhteisöissä ihmisen toimijuuteen suhtaudutaan eri tavoin. Mietin usein, mitä tarkoitusta varten se organisaatio, jossa työskentelen, on olemassa. Mitkä ovat tuon organisaation motiivit? Miten organisaation tulee perustella olemassaolonsa ja kenelle? Miten taiteilijana

12. Vrt. Filander ja muut 2019.

suhtaudun organisaation pyrkimyksiin? Mitä asioita taide on tekemässä?

**SAARA:** Hyviä kysymyksiä. Minusta tällaisen taideprojektin eettisessä asemassa laajemmassa organisaatiossa on tärkeää muistaa, että vaikka kaksi vuotta on pitkä aika, me olimme tavallaan vieraillemassa Sopimusvuorella. Mummollani, maatalon emännällä, oli tapana sanoa:

**KUORO:** ”Talo elää tavallaan, vieraat tulee ajallaan.”

**SAARA:** Koska toiveenamme oli, että taidetoiminta voisi juurtua Sopimusvuoreen projektin jälkeenkin, oli tärkeää pyrkiä sovittamaan hanke Klubitalon omiin toimintatapoihin, tiloihin ja aikatauluihin. Tämä kesti aikansa, ja oli tärkeää tunnistaa, että me myös häiritsimme paikan toimintaa. Varsinkin aluksi osallistujia myös kaivattiin ja etsittiinkin paikan muissa toimissa, kun ei tiedetty, että he olivat teatterityöpajassa. Eettisesti onkin tärkeä hahmottaa toiminnan vaikutus laajempaan yhteisöön. Vaikka projektin sijoituspaikkaa jo hankkeen hakuvaiheessa mietittiin tarkkaan, oli käytännössä eri asia sovittaa työskentely muun organisaation ja yhteisön arjen rytmeihin ja toimintoihin ja osallistujien elämään. Kylässä olemiseen liittyy monta eettisesti tärkeää asiaa: tervetullutkin vieras on vieras, ja tutustumiselle täytyy varata aikaa, jotta ymmärrettäisiin puolin ja toisin, mitä ollaan tekemässä, miksi ja kenen kanssa.

Meidän myötämme kyläilyä syntyi enemmänkin. Käymään tuli myös muita taiteilijoita, ja projektin yhtenä ehkä eettisesti tärkeimpänä interventiona olikin tuoda teatterin ja koti-puheen kautta yhteisöön uusi—tai asumispalveludiskurssissa vähemmälle käytölle jäävä kieli: taiteen kieli, joka nostaa keskiöön ihmisen moniaistisesti kokevana ja tuntevana yksilönä. Työpajavierailumme asumispalveluyksiköissä nostivat esiin myös ihmisten omia tarinoita—mikä sinänsä on eettinen teko—ja mahdollisti myös yhteisön jäsenille tutustumisen toisiinsa uusilla tavoilla. Hannah Arendtin mukaan juuri tarinat tekevät ihmisestä vastauksen kysymykseen kuka, sen sijaan, että hän olisi vastaus

kysymykseen mikä. Tarinat inhimillistävät; tarinan myötä kategoriasta tulee elämäkokemuksilla varustettu ihminen<sup>13</sup>.

**KUORO:** Tämä on tärkeää: *Tarinat tekevät ihmisestä vastauksen kysymykseen kuka, sen sijaan, että hän olisi vastaus kysymykseen mikä. Tarinat inhimillistävät; tarinan myötä kategoriasta tulee elämäkokemuksilla varustettu ihminen.*

**MAISA:** Arendtilla on valtavan tärkeä ajatus myös siitä, että olemme toimijoina haavoittuvaisia ihmisten yhteisössä, olemme toimijoita JA kärsijöitä. Vaikutumme toisistamme, hyvässä ja pahassa. On outoa ajatella, että meillä olisi kimmahtavia kuoria ympärillämme, meidät käärii pikemminkin jokin syvästi inhimillinen, jossa on aukkoja ja haavoja. Juuri siksi ja sillä tavoin pystymme toimimaan yhdessä ja luomaan suhteita—lopulta oikeastaan rajattomasti. Yhtä tärkeää kuin kuka on yhdessä toimiminen sen vuoksi, että siinä syntyy uutta toimintaa, uusia suhteita, ihmeitä. Uuden aloittaminen ja toiminta on ihmisen ainoa ihmeitä tekevä kyky.

13. Arendt 2002, 182.

**SAARA:** Yhteisesti tietoa tuottaessa on tärkeää, että itse työtavat luovat osallisuuden ja merkityksellisyyden, jopa korvaamattomuuden tunteen kaikille prosessiin osallistuville. Tärkeää oli myös vieraila iäkkäiden ihmisten luona, joille taidetoimintaa on yleensä vähemmän tarjolla. Juuri tällaisessa yksikössä tunnelma saattoi toisaalta olla hyvinkin lämmin ja kodikas, mitä tunnelmaa loi myös ryhmäläistemme tapa ohjata työpajoja. Muistan yhdenkin kerran, kun meidän toivottiin jäävän kahville. Kaikilla oli kuitenkin kiire jonnekin: kotiin, bussille, junalle. Kieltäytyminen tuntui pahalta.

Pyrkimyksenämme oli teatterin keinoin luoda rauhallinen tila, jossa kotiin liittyviä kokemuksia ja toiveita voitiin esityksellisesti käsitellä ja johon myös puheeseen ja puhutun todellisuuden rakentamiseen osallistumattomat voivat osallistua. Esityksen ja hankkeen kokonaisuudessa oli tärkeää, että myös itse koti näyttäytyi ristiriitaisena ja monimerkityksisenä paikana. Taiteella voi herättää kysymyksiä sekä virittää katsojien

ja tekijöiden omaa ajattelua ja tulla tietoiseksi myös vaikeasti sanoittuvista kokemuksista, siitä mikä jää kielen ulkopuolelle.

**RIKU:** Valmis esitys, artefakti, jota toiset tulevat katsomaan, muuttaa valtapositiota: tullaan katsomaan esitystä eikä kuulemaan yksilön kokemusta. Myös esityksen muodon, dokumentaarisuuden ja tyylin valinta on esteettinen ja eettinen teko.

**MAISA:** Ei etäännytetä, vaan tuodaan esitys arkisissa yksityiskohdissaan tähän.

**RIKU:** Tärkeää oli, että työpajoissa ja esityksessä kuntoutujat, jotka yleensä ovat asiantuntijoiden määrittelemässä keskusteluissa kuultavina, saivat itse määritellä, mikä on tärkeää, ja kertoa siitä omalla tavallaan.

**SAARA:** Kieleen, diskurssiin, liittyy myös se, miksi halusin kutsua Maisan mukaan projektiin. Merkitysten tuottamisen mahdollistaminen kielenulkoisin keinoin oli projektissa tärkeää, mutta kielen ja kulttuurintutkijana käsitykseni todellisuudesta on myös diskursiivinen. Kieli luo todellisuutta ja todellisuus näyttäytyy pitkälti sellaisena kuin kieli meille sen avaa: se, miten asioista puhutaan, saa maailman näyttämään siltä, miksi se nimetään. Esimerkiksi koti ja asumispalvelut ovat jo käsitteinä keskenään ristiriitaisessa suhteessa, sillä asumispalveluissa asuvat katsotaan jo tilastollisesti asunnottomiksi<sup>14</sup>. Maisalla taas on tuntemistani tutkijoista ainutlaatuisin kyky puhua sairaudesta ja kärsimyksestä inhimillisen, moniaistisen ja kokemuksellisen kielen avulla, niin se tekee tilaa inhimilliselle ja arkiselle niitä arvostavalla tavalla. Ajattelin, että tuomalla projektin ohjausryhmään erilaisia puheen, olemisen, todellisuuden ja kommunikaation tapoja, kuten Maisan edustaman, osallistujien maailmassa olemisen ja ymmärryksen tapaa tavoittelevan, elettyyn kokemukseen keskittyvän etnografisen ja fenomenologisen tutkijanäkökulman, voisimme hieman nyrjäyttää kuntoutuksen vakiintuneita puheentapoja, jotka myös vahvasti asemoivat ja roolittavat puhujia<sup>15</sup>.

**MAISA:** Sairauden ja kärsimyksen tutkijana pyrin tuomaan hankkeeseen, myös sen ohjausryhmään, tilaa kokemukselliselle tavalle puhua sairauksista. Omissa töissäni olen perehtynyt myös instituutioiden tapaan puhua ihmisruumiista ja kokemuksista. Esimerkiksi palveluntarjoajat tuottavat käsitystä asumisesta markkinoitavana palveluna<sup>16</sup>, ja kuntoutusorganisaatiossa ollaan pakotettujakin puhumaan toiminnasta hyödyn, kannattavuuden, hyvinvointivaikutusten ja kuntoutustulosten näkökulmasta. Ihmisten omia kokemuksia korostava näkökulma loi myös esityksen ulkopuolella, kuten ohjausryhmässä, hahmottaa asumista ja kuntoutumista toisella tapaa.

**SAARA:** Kotia koskevien kokemusten käsittelyä taiteen avulla, kodin tematiikkaan ja ulottuvuuksiin keskittymistä ja kulttuurintutkimuksellisen keskustelun tuomista organisaatioon voikin ajatella kielellisenä, lingvistisenä ja diskursiivisena interventiona, jolla pyrittiin luomaan tilaa myös toisenlaiselle tavalle puhua asumiskokemuksista ja ilmaista niitä, samalla kun taiteella pyrittiin luomaan tila ilmaista näitä kokemuksia myös sanattomasti. Tällöin tutkimuksella—niin kuin kaikella tiedolla—on myös poliittinen ulottuvuutensa. Projektin vetäjänä tunsin, että roolini oli olla tapahtumien, kysymisen, luomisen, tietämättömyyden tilassa seikkailemisen ja siinä toimimisen mahdollistaja. Sitä, miten tämä käytännössä tehtäisiin, pohdin paljon Rikun kanssa ja olen joskus puolileikkilläni todennutkin, että ”Riku on mun metodi.” Tällä tarkoitan, että yhteisissä keskusteluissa projektia koskevat pohdinnat usein muuttuivat harjoitteiksi, joilla kotia koskevia kysymyksiä, toiveita ja kokemuksia voitiin käsitellä. Ryhmänä ja yhdessä laajemman organisaation kanssa loimme niitä puitteita, joissa taide voisi tapahtua ja joissa tekijyys ja toimijuus voisivat syntyä. Koska Kotiteatteriprojektissa mitään projektin omia, valmiita ja pysyviä rakenteita ei ollut, näitä puitteita jatkuvasti rakennettiin ja ylläpidettiin hankkeen ajan samalla kun käytiin dialogia taiteen tapahtumisesta ja sen vaikutuksista.

**MAISA:** Tällainen tila on etnografille luontainen ja tuttu: kenttätyö on astumista jonnekin, mistä ei voi tietää, mihin se johtaa

14. Saari 2015.

15. Esim. Honkasalo 2004 & 2008.

16. Asumispalveluiden markkinoitumisesta ks. myös Salo 2019.

tai mitä se tuo tullessaan. Etnografian ja yhteisötaiteen menetelmät ovat mielestäni hyvin lähellä toisiaan. Kotiteatteri-hanke sai minut havahtumaan tästä läheisyydestä, ja olen pystynyt hyödyntämään sitä myöhemmässä toiminnassani esitystaitelijaryhmässä. Keskeinen käsite, jonka ympärille keskustelumme etiikasta mielestäni kietoutuu, on tietämättömyyden tila. Oman kiinnostukseni kohteena on eletty. Eletystä käsin tietämättömyys avautuu tiedosta kohti vierauden ja tuntemattomuuden tilaa, jotain sellaista, jossa altistuu vieraan kohtauksiksi, töytäisemäksi, satuttamaksikin ehkä sellaisella tavalla, että sen jälkeen asiat eivät ole ennallaan<sup>17</sup>. Haluaisin puhua *tapahtumasta* tilan ohella tai jopa tilan sijasta. Ryhmämme ja esityksemme muodostamassa tilassa puhe muuttui tapahtumaksi. Esitystila luo tilaisuuden ja ehdot. Kohtaaminen, joka tapahtuu esittäjän ruumiin ja diskurssin, tiedon ja sanan välillä, on tapahtuma. Kohtaaminen on tapahtuma, joka tekee näkyväksi jotakin: esityksessä halutaan näyttää näkymätön, tietämätön, tunnistamaton ja tuoda se katsottavaksi. Jotain jää yli, ja juuri tämä alkoi askarruttaa minua avaimenheitto-kohtauksessa.

(Hiljaisuus. Keskustelijat pysähtyvät ajatuksen äärelle. Kuorolaiset yrittävät pysäyttää kellon.)

**KUORO:** *Riku, miten tutkijoiden mukana olo vaikutti omaan pohdintaasi yhteisötaiteen eettisyydestä?*

**RIKU:** Tutkijoiden läsnäolo lisäsi eettistä pohdintaa yhteisötaiteilijan työssä. Esimerkiksi tutkimuksen tekoon kuuluvat tutkimusluvut ja niiden auki puhuminen avasivat keskustelua taiteen eettisyydestä. Näin yhteisötaiteilijan näkökulmasta on mielenkiintoista, miten minä taiteilijana olen toiminut omaa eettistä koodistoani seuraten, kun olen tehnyt taidetta eri yhteisöjen kanssa. Vasta viime vuosina on alkanut löytyä eettistä ohjeistusta taiteen alan tekijöille ja keskustelu yhteisötaiteen eettisyydestä on lisääntynyt erityisesti ohjeiden ja sääntöjen tasolla.

**MAISA:** Tutkimuksen eettinen ohjeistus on taidetta jäsenellympää. Niihin ei voida soveltaa samanlaisia sääntöjä. Vaarana on se, että tutkimuksen eettisestä ohjeistuksesta ”valuu” sisältöjä taiteen alueelle. Tämä voi synnyttää ongelmia.

**SAARA:** Joo, tutkimuksen tekemisen perusasetelmaan kuuluu, että osallistujilta saadaan suostumus tutkimukseen osallistumisesta ja siitä, miten ja mihin tutkimustietoa käytetään ja miten heidät projektin aikana ja sen jälkeen esitetään. Toisaalta, koska taiteellinen prosessi muuttaa ihmisiä ja saattaa avata heistä uusia puolia, on tärkeää tiedostaa, että myös heidän suhtautumisensa tutkimusluvissa kysytyihin asioihin voi muuttua prosessin aikana.

**MAISA:** Taiteellisen työn erityispiirteet huomioiva tutkimusetiikka siis vaatii osallistujien herkkää kuuntelua ja valmiutta myös muuttaa sopimuksia. Tutkimusetiikan toteuttaminen yhteisötaiteellisessa prosessissa ei ole valmista eikä voi nojata sellaiseen tutkimuksen eettisiin ohjeisiin, vaan vaatii jatkuvaa eettisten valintojen ja tekojen arviointia, keskustelua ja kysymistä.

**SAARA:** Aivan! Niin kuin koti oli viime kädessä kysymys siitä, mitä se työpajojen osallistujille tarkoitti, myös taiteelliseen työhön liittyi jatkuvasti kysymys siitä, mitä se tekijöille merkitsi, miten he tekijöinä haluaisivat tulla esitellyiksi ja esittää itsensä. Tutkimuseettisestikin oli tärkeää olla valmis kohtaamaan ja rekisteröimään muutokset, joita tekijöissä projektin aikana tapahtui.

**RIKU:** Sama koski taiteellista prosessia, joka tässä oli hyvin avoin ja salliva. Muutokset osallistujien halussa tulla esiin muuntuivat matkan varrella. Toisaalta Kotiteatterin kaltaisessa pitkässä projektissa prosessiin liittyy paljon muutakin kuin taiteellisen sisällön kanssa työskentelyä aina kahvinkeitosta työelämätaitojen läpikäymiseen ja palkkauksen selvittämiseen.

**SAARA:** Hankkeen tavoitteet olivat moninaisia, ja osallistujien työllistämiseen ja matkojen ja festivaalin järjestämiseen liittyi paljon käytännön työtä ja neuvottelua. Hanke myös kytkeytyi

17. Ks. myös Honkasalo & Koski 2017; Honkasalo & Päivinen 2020.

moniin eri organisaatioihin, joten hallinnollista työtä kertyi paljon. Työtä ja vastuuta haluttiin jakaa, ja osallistujille tarjottavaa työtä sovitettiin heidän yksilöllisiin tilanteisiinsa. Esitys ja ryhmä, joka sen rakensi, olivat kuitenkin se sydän, joka motivoi muun toiminnan ja antoi sille merkityksen ja tarkoituksen.

(Pitkä tauko, jonka aikana on mahdollisuus juoda kahvia. Kuoro siivoaa näyttämön ja ripustaa näyttämölle kysymysmerkkejä.)

## KOHTAUS 2: AIKA

(Kuoro käy pysäyttämässä ison lavastekellon ja jähmettyy sen jälkeen paikoilleen.)

**KUORO** (kuiskaten): *Oi, aika, aika, aika. Oi aikaa, oi aikoja! Aika kietoutuu etiikkaan ja eettisyys aikaan. On aika ennen ja jälkeen projektin, on aika sen aikana. Ja nyt, hyvä yleisö, on aika koota, mitä keskustelijamme ajasta ajattelevat, mitä aika merkitsee ja miten se kietoutui hankkeenne toteutumiseen?*

**MAISA:** Keskeiseltä minusta näyttää se, miten aika kietoutuu luottamuksen syntymiseen ja sitä kautta tekijyyteen, ja miten pieneen ja arkiseen se lopulta kytkeytyy.

**SAARA:** Akatemian rahoitusmuoto antoi projektille yhtäältä tiukat aika- ja budjettiraamit ja toisaalta paljon vapautta hankkeen toteuttamismuodolle. Kaksi vuotta on melko pitkä aika yhteisötaidehankkeelle, ja esimerkiksi päätös festivaalin järjestämisestä hankkeen loppuhuipentumana syntyi vasta hankkeen puolivälissä. Hanke oli uskalias ja siihen liittyi paljon epävarmoja tekijöitä. Meillä oli kuitenkin vahva usko sen toteutumiseen ja mahdollisuus ottaa aikaa ryhmän muodostumiseen ja luottamuksen synnyttämiseen. Se mahdollisti sukeltamisen yhdessä synnytettyyn tietämättömyyden tilaan, josta muodostui työme eettinen mahdollisuus. Epävarmuuden sietämisessä auttoi ”Loppiaisen jälkeen” -sanonta.

**RIKU:** Keskinäistä luottamusta olimme, Saara, sinun kanssasi jo alkaneet rakentaa aiemmassa yhteistyössämme ja käyttäneet aikaa hankkeen ajattelemiseen yhdessä. Taustalla oli myös minun ja Sopimusvuoren pitkä yhteinen työhistoria. Itse hankkeen ja työryhmän luottamuksen rakentamisen ydin oli hyvin yksinkertainen ja rakentui arkisten ja toistuvien asioiden varaan.

**SAARA:** Tämä oli tärkeä aiemman yhteistyön ja tutkimuksen pohjalta tehty havainto ja lähtökohta: Keep it simple! Kiinnitä projektin ydin yhteen yksikköön, aikatauluta niin, että bussilla ehtii, huolehdi ruokatauoista, aloita ja lopeta ajoissa. Rauhoita, rauhoita, rauhoita.

**RIKU:** Projektin alussa minulle varattiin muutama päivä siihen, että yksinkertaisesti olin läsnä Klubitalolla, mikä antoi mahdollisuuden ihmisille tulla juttelemaan ja kyselemään projektista. Niitä, jotka ilmaisivat suurinta kiinnostusta, haastattelin sitten lähemmin. Merkittäväntä kuitenkin oli, että teimme tiistain. Hanke eteni tiistaiden varassa. Ryhmämme muotouduttua se vakiintui meidän tapaamispäiväksemme. Harjoittelimme yleensä klo 10–12 ja klo 13–15 välisinä aikoina. Näihin aikoihin vaikutti Sopimusvuoren muut aikataulut. Tila harjoittelulle oli vapaana noina aikoina, ja välissä, klo 12–13, oli lounastunti, koska silloin saimme lounasta Klubitalon keittiöstä. Kello 10 oli monelle osallistujalle haastava aika aloittaa työskentelyä, ja osallistujien vireystila vaihteli paljon.

Omat tiistaipäiväni rytmittyivät kotoa Tampereen rautatieasemalle johtaneella puolen tunnin automatkalla, jonka aikana kävin läpi tulevaa päivää. Rautatieasemalla tapasimme, Saara, sinun kanssasi, ja automatka asemalta Sopimusvuoreen oli meidän yhteistä aikaa päivittää kuulumisia ja suunnata ajatuksia. Ryhmän loppumisen jälkeen yleensä vein sinut takaisin rautatieasemalle, ja nämä automatkat usein jatkuivat vielä parkkipaikalle käydyillä keskusteluilla, joissa käytiin läpi juuri tapahtunutta. Tiistaipäivien lisäksi meillä oli puhelinkeskusteluaikaa, jonka tarkkaa määrää on mahdotonta sanoa, mutta karkeasti arvioiden joka viikko projektin aikana keskustelimme hankkeen asioista noin kaksi tuntia. Nämä puhelinkeskusteluihin varatut,

muusta olemisesta varastetut hetket olivat tärkeitä hankkeen monien asioiden pohtimiseksi.

**SAARA:** Nuo keskustelut ja reflektiot, ja niissä syntynyt jatkuva ja kriittinenkin dialogi olivat tärkeä osa hanketta ja yksi merkittävä tekijä siinä, että hanke onnistui. Kymmenen minuutin automaattit, niissä virinneet ja minun osaltani usein junasta...

**KUORO:** *Hyvät matkustajat, hetken kuluttua Jämsä! Bästa passagerare, vi anländer om en stund till Jämsä!*

**SAARA (JATKAA):** ...Jämsän tunneleihin saakka... hei, nyt alkaa pätkiä... jatkuneet keskustelut loivat pohjan dialogille, jota käytiin ryhmässä ja ryhmän kanssa. Uskon että työparityöskentely, meidän keskinäiset eromme niin näkemyksissä kuin sukupuollessa osaltaan loivat tilaa sille, että ryhmässä erot saivat näkyä. Minulle yksi eettisesti tärkeimpiä asioita oli se, miten joskus jopa raivokkaasti teimme työtä sen eteen, että ryhmässä vallitsisi rauha ja kiireetön luomisen tila, vaikka ympärillä, osallistujien elämässä, ympäröivissä tiloissa ja instituutioissa ja niiden rakenteissa ryskyi ja rytisi. Työryhmän henkilökuntajäsenillä oli tässä tärkeä rooli: heidän kauttaan tiesimme enemmän siitä, mitä organisaatiolle ja osallistujille ryhmän ulkopuolella kuului ja pystyimme huomioimaan sitä ryhmän toiminnassa. Lisäksi kerran kuussa tiistaisin kokoontuneessa ohjausryhmässä käytiin jatkuvaa keskustelua siitä, mitä osallistujille, Klubitalolle, organisaatiolle ja esitykselle kuului—ja mitä ja miten seuraavaksi haluttiin ja kannattaisi tehdä. Oli tärkeä eettinen valinta varata näille keskusteluille aikaa.

**RIKU:** Näin jälkeensä ajan mieltää kronologisen seesteisenä, mutta ollessamme prosessin sisällä aika oli hyvin intensiivistä, jopa kiihvasta, ja esityksen mukanaan tuomat deadlinet ensi-iltoineen paineistivat kokemusta ajasta.

**SAARA:** On kuitenkin tärkeää muistaa, miten paljon aikaa tarvittiin kuhunkin ulostuloon!

**RIKU:** Joo, ja kun ryhmä oli kokeneempi, niin tekemisen rytmi kiihtyi ja saimme samassa ajassa useampia asioita tehtyä.

**SAARA:** Tässä olikin tutkimuksella perässä pysymistä!

**RIKU:** Olisikin hyvä muistaa, että taiteellinen ja tutkimuksellinen työ vaativat aikaa ympärilleen. Näin syntyy tilaa, jota hengittää.

**SAARA:** Tämä olisi hyvä huoneentaulu kaikille tutkimusta ja taidetta yhdistäville: Varaa aikaa!

**KUORO:** *Varaa aikaa hengittää!*

(Kaikki hengittävät ja ajattelevat hetken.)

**KUORO:** *Hankkeen aika ei ole vain se aika, jonka projekti kestää, vaan se voi vaikuttaa siihen, miten niitä tulevaisuudessa toteutetaan, millaista aikaa ja tavoitteita niihin luodaan. Maisa, sinä olet miettinyt sitä, mitä tällainen pitkäkestoinen hanke voisi muuttaa tai ainakin tuoda jotain uutta siihen, miten taidehankkeiden vaikutuksia mitataan? Haluaisitko avata sitä? Mitä oivalluksia ja kysymyksiä tämä hanke on herättänyt sen suhteen, miten taiteen vaikutuksia voisi ajatella uudelleen?*

**MAISA:** Oman tehtäväni aika, yhteisötaiteellisen työn vaikuttavuuden arvioinnin kannalta pitkäkestoisuus, oli tavattoman tärkeää. Saatoin seurata harjoituksia ja lukea päiväkirjoja, joihin osallistujat olivat kirjoittaneet kokemuksiaan miltei vuoden ajalta. Ryhdyimme keräämään päiväkirja-aineistoa vasta hankkeen puolellavälissä. Menetelmä ei ollut ongelmaton, koska saimme sen avulla kokemuksia yksilötasolla ja runsaammin osallistujilta, joille kirjoittaminen oli tuttua. Päiväkirjoissa kirjoittajat kuvasivat, että heille tärkeää olivat suhteet toisiin osallistujiin ja muutoksiin, joita myös heille tapahtui. Vaikutus oli hidasta ja prosessuaalista: oli jaksoja, joiden kuluessa muutos kulki kohti huojennusta ja toivoa, mutta myös toisenlaisia päiviä ja toisenlaisia harjoituksia, joissa kaikki meni pieleen, ehkä taantui. Olen

nimittänyt muutosta Kotiteatterin loppuraportissa ”kivulloseksi tekemiseksi”<sup>18</sup>. Tarkoitin sillä itsen ja kodin tekemisen hitautta, epävarmuutta ja ennen kaikkea suhteisuutta: suhteita muihin ja heidän toimintaansa, toipumiseensa ja vointiinsa. Osallistuminen yhteisötaiteelliseen toimintaan ja sen mahdollistamat vaikutukset osoittautuivat suhteisiksi, polveileviksi ja solmuuntuviksi. Sitä olin osannut odottaakin. Vaikka päiväkirjoja ei kerätty alusta alkaen, hanke auttoi minua tutkimaan vaikutuksen yksityiskohtia. Minut yllätti muutoksen prosessaalisuus, hitaus ja edestakainen kulku sekä vaikuttavuuden riippuvuus muista.

Toistaiseksi tutkimukset vaikuttavuuden arvioinnista on pitkälti tehty yksittäin, yksilöittäin tai laajoissa väestöissä, jotta voitaisiin yleistää. Tutkimuksia ryhmien ja toimijoiden välisten suhteiden kautta syntyvistä vaikutuksista ja niiden yhteisvaikutuksista taidetoiminnassa on vaikeaa löytää samoin kuin tutkimuksia vaikutusten pysyvyydestä, mahdollisuuksista ”implementoida” niitä pysyväksi osaksi arkipäivää ja elämää. Päiväkirjamenetelmää voi kritisoida yksilöllisen tiedon lähteenä, mutta tästä huolimatta se valotti tärkeitä ja jatkotutkimuksen arvoisia kokemuksia siitä, millaisin tavoin toisten osallistujien toiminta vaikutti kirjoittajan omaan toimintaan.

Toinen tärkeä seikka on ‘evidenssin’, taiteen vaikuttavuuden, osoittaminen<sup>19</sup>. THEATRE-hankkeen aineistossa vaikutus—tai se miten esiintyjät kokivat toiminnasta syntyvät seuraukset elämässään—oli jotain mikä syntyi prosessissa, yhteisen toiminnan luomien suhteiden uumenissa. Toisin kuin kokeellinen asetelma, joka antaa hypoteesin testaukseen perustuvan löydöksen jostain mahdollisesta, abstraktista maailmasta, osallistujat osoittivat muutoksen ilmeisyyden, ”evidenssin”, *tekemällä sitä yhdessä yhteisen hankkeen sosiaalisessa maailmassa*. Sen sijaan että he olisivat testanneet yhteyden, he *tekivät* ilmeiseksi sen, millaisia seurauksia taidetoiminnalla oli ollut heidän elämässään. Mitä se oli saanut aikaan, mihin se oli heitä johtanut. Mikä oli pysynyt? Mikä oli heiveröisintä ja tarvitsisi ryhmän läsnäoloa myös jatkossa? Oivallukset siitä, että kukaan muukaan ei Kelassa ymmärrä Kelan kieltä tai että ”putkessa on

menon tuntu” ovat osa yhteistä sosiaalista todellisuutta, jotain mikä on muokannut heidän elämäänsä ja oli kiistatta ilmeistä.

**KUORO:** *Aika jatkaa kulkuaan, seikkailujaan. Arki ja juhla toistaan seuraa. On hetkessä ikuisuus ja miten sen kukin mittaa?*

(Kuoro käynnistää ison lavastekellon uudelleen. Kuuluu kellon tikitys.)

### KOHTAUS 3: TEKIJYYS JA NIMEÄMINEN

**KUORO:** *Yksi yhteisötaiteen etiikkaa koskevan keskustelun tärkeä läpikulkeva teema on nimeäminen sekä yksilöllisyyden ja tekijyyden tunnustamisen ja yhteisöllisyyden välinen dynaaminen suhde. Mitä te tällä tarkoittatte? Mitä ja ketä projektissa nimettiin—ja miten se liittyy etiikkaan?* (kuorolaiset raapivat päitään)

**SAARA:** Nimeäminen liittyi sekä teatterin tekemiseen liittyvien työtehtävien näkyväksi tekemiseen ja työroolien hahmottelemiseen että tekijöidenkin nimeämiseen eri yhteyksissä ja eri yleisöjä kohdattaessa...

**RIKU:** Teatteri ja sen käytännöt tarjoavat monia valmiiksi nimettyjä tehtäviä, jotka mahdollistavat erilaisia tekijyyksiä ja toimijuuksia. Kun on tehty valinta tehdä teatteria, syntyy erilaisia valmiita (työ)rooleja. Voit toimia näyttelijänä, lavastajana, graafisena suunnittelijana...

(Kuoro muuntautuu osallistujiksi.)

**RIKU:** Hei, kiva, teitä onkin tänään täällä näin monta! Kiva, että pääsitte tulemaan ja teatteri kiinnostaa! Tehdään tänään tämmösiä harjoituksia, leikitään vähän ja sovitaan sitten niiden kanssa, joita tämä homma alkaa enemmän kiinnostaa semmosia haastatteluajoja, että voidaan jutella siitä, millaiset tehtävät ja roolit vetää puoleensa.

18. Honkasalo 2018.

19. Virtanen & Honkasalo 2020.

**RIKU:** Työtehtävät eivät olleet niin selkeitä kuin termit antavat ymmärtää, vaan kerrostuivat ja kertyivät ikään kuin hybrideiksi pikkuhiljaa työryhmän ja ohjaajan tuen avulla.

**SAARA:** Aivan! Hyvin nopeasti osallistujat koulutettiin ohjaamaan työpajoja, joita sitten käytiin ryhmänä vetämässä asu-mispalveluyksiköissä. Näitä työpajoja pidettiin asumispalveluyksiköissä yhteensä kymmenen. Lisäksi niitä pidettiin henkilökunnalle ja esimerkiksi Bristolin vierailulla ja Jyväskylän yliopiston Tutkijoiden yössä. Tärkeä osa osallistujien toimijuuden ja tekijyyden tukemista sekä hankkeen eetosta ja etiikkaa oli myös, että kaikki tekeminen rakentui sellaisen osaamisen, taitojen ja mielenkiinnon kohteiden varaan, joita osallistujilla oli. Ne paljastuivat pikkuhiljaa prosessin myötä ja tulivat sitten näkyväksi laajemmin kuntoutumisyhteisössä. Tämä vaati luottamusta työryhmään ja ohjaajalta erityistä herkkyyttä, joustavuutta, kekseliäisyyttä ja luovuutta, ja meiltä vetäjiltä myös ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua<sup>20</sup>. Tärkeää oli myös säilyttää tekemisessä ilo ja tukea ryhmän sisäisen huumorin syntymistä, sillä ne lisäsivät rohkeutta kokeilla ja siten tukivat ryhmän luottamusta itseensä, toisiinsa ja siihen, että esitys syntyy kaikesta siitä, mitä ja miten osallistujat ovat valmiita tuottamaan.

**RIKU** (ottaa ohjaajan roolin suhteessa kuorolaisiin): Hei, joo, tota, sit voitaisiin puhua siitä, minkälaisen roolin itse kukin esityksessä haluaisi ottaa...

**KUOROLAISET HUUTELEVAT:** ”No päärooliin, ilman muuta!” ”No, katoaan.” ”Mä en ehkä vielä pysty sitoutumaan.”

**KUOROLAINEN** (tulee kuiskaamaan Saaran korvaan): *Tota, voisitko sä sanoa tolle Rikulle, että voitaisko me vähän jutella harjoitusten jälkeen tästä vähän kahdestaan, kun mä en välttämättä haluaisi esittää, mutta voisin tehdä niitä lavasteita, jos tarvitaan.*

**SAARA** (kuorolaiselle kuiskaten): Joo, tietty. Jää vaikka tuohon

käytävään odottamaan niin jutellaan sitten (Yleisölle): *Hahmo-telmia kodiksi* -esityksessä ei ollut valmista käsikirjoitusta...

**MAISA:** Tämä oli minusta yllättävää!

**SAARA:** Oli työpajoissa ja ryhmässä erilaisin harjoituksin tuotetut ajatukset ja esimerkiksi sanalistat kotiin liittyen. Oli ihminen, joka osasi piirtää...

**RIKU** (yhdele kuorolaisista): Hei, mahtavaa. Lavasteiden tekijöitä tarvitaan aina... Mutta nyt tuli mieleen tämmönen ajatus, että voisitko sä ajatella, että piirtäisit esityksen ajan sitä, mitä tapahtuu. Olisi tärkeää, että kaikki olisi lavalla, mutta jos piirät, sun ei tavallaan tarvitse kohdata yleisöä, kun voit olla selkä yleisöön päin.

**KUOROLAINEN:** *No, joo. Voishan sitä harkita.*

(Kello tikittää kaksi viikkoa eteenpäin. Piirtämisestä kiinnostunut kuorolainen pukee ylleen taiteilijatakia)

**RIKU:** Siis hienoa, sä voisit piirtää. Kokeillaan tänään. Sit tässä esityksessähan olisi tietysti hyvä olla musiikkia. Osaisko kukaan teistä soittaa jotain?

**KUOROLAINEN:** *No, mullahan on tuo kitara.*

(KELLO TIKITTÄÄ KAKSI VIIKKOA ETEENPÄIN)

**KUOROLAINEN:** *Niin, oishan mulla se viulu.*

**SAARA:** Yksi tärkeä asia suhteessa Sopimusvuoreen ja Klubitaloon oli, että osallistujien taidot nousivat esiin. Toinen oli se, että projekti teki taiteen tekemisen näkyväksi työnä. Projektia läheltä seuranneet organisaation edustajat alkoivat erottaa esityksen ja työpajojen valmistamiseen liittyviä työtehtäviä toisistaan ja nähdä esityksen tekemisen, harjoittelun, aineiston hankkimisen,



lavastamisen, tarpeiston hankkimisen, työpajojen järjestämisen, suunnittelun ja dokumentoinnin aikatauluttamisineen ja kyytien järjestämisineen työnä. Ne näyttäytyivät myös nykyisessä työelämässä tarvittavina työelämätaidoina, jotka vaativat yhteistyötä ja -toimintaa, suunnittelua, ennakoitua, kommunikointia, esiintymistä ja projektin hallintaa.

**KUORO:** *Tekijyyteen liittyy myös tekijöiden nimeäminen. (Oi yhteisötaiteen kipukohta, siitä puhumme nyt!) Miten nimetä toisemme ja itsemme, kun yleisöt vaihtuvat? Mikä nimeämisen mahti yllämme liihottaa, mikä saa ruumiimme vapisemaan?*

**RIKU, SAARA JA MAISA:** Työtehtävien ja teatterityöstä syntyvien nimekkeiden lisäksi meidän täytyi miettiä, miten esittelisimme itsemme ja perustelisimme läsnäolomme missäkin tilaisuudessa, eri yleisöjä kohdatessa. Osallistuminen perustui kuntoutujuu-teen, johon yhtäältä liittyy stigma ja toisaalta vertaisuus. Hankemaailmassa rahoituspohja osaltaan ohjaa sitä, ketkä, millä perusteella, mandaatilla, statuksella yhteisötaidehankkeisiin voivat osallistua. Meillä esimerkiksi mielenterveyskuntoutujuus oli hankkeen rahoituksen ja osallistumisen mahdollistaman tekijyyden perusta<sup>21</sup>. Sopimusvuoren sisällä työryhmän ohjaamissa työpajoissa esittelyksi riitti, että tullaan Näsinkulmalta, ja esimerkiksi henkilöstölle työpajoja ohjattaessa oli tärkeääkin korostaa vetäjien kuntoutujuutta, sillä se hetkellisesti nyrjäytti tavanomaisia valtasuhteita ja rooleja. Kuntoutus ja -vertaiskontekstin ulkopuolella kuntoutujaksi nimeäminen oli kuitenkin monelle ongelmallista. Näistä kysymyksistä käytiin monta hedelmällistä keskustelua työryhmässä.

**KUORO:** *Esitykseen tähtäävässä ja vaikuttamaan pyrkivässä yhteisötaidehankkeessa yksi keskeinen asia on se, miten siitä kerrotaan muille. Kun hankkeeseen liittyy myös tutkimusta, sitoo tutkijaa ja työryhmää paitsi taiteen myös tutkimuksen eettiset koodistot. Miten hankkeesta kerrotaan tutkimusyleisöille? Keille tekijyys silloin kuuluu? Ja kuka määrää, miten tekijät nimitään ja esitellään?*

**RIKU JA SAARA:** No tekijät yhdessä! (Kääntyvät omiaan puuhavien kuorolaisten puoleen.) Hei, nyt pitäisi päättää tämä, että miten esittäydytään siellä Tutkijoiden yössä?

**KUOROLAINEN:** *Ketä sinne siis tulee?*

**SAARA:** No meidät on kutsunut sinne yks toinen tämmönen Kärkihanke, nanotieteilijöitä siinä on lähinnä. Ja sit yleisöä.

**KUOROLAINEN:** *Aha...tutkijoiden yö? No, kai me ollaan työpajan vetäjiä?*

**SAARA:** Ok, mut mites me kerrotaan hankkeesta? Onks teille ok sanaa, että hankkeessa tutkitaan mielenterveyskuntoutujien...

**KUORO:** *"Mä olen mielenterveyskuntoutuja ja ylpeä siitä!" "Mä en kyllä tykkää siitä sanasta."*

**SAARA:** Hei, Sosiaalityöntutkimuksen päivien otsikkona on tänä vuonna koti. Vietäiskö tää esitys sinne? Miten haluatte laittaa nimet siihen abstraktiin?

**KUOROLAISET HUUTELEVAT MIELIPITEITÄÄN:** *"Mä haluan vaan etunimen siihen." "En halua, että tutut näkee mun nimeä minkään kuntoutujaprojektin yhteydessä." "Koko nimellä vaan!" "Miten muut halua laittaa?" "Onks muilla koko nimi?"*

**SAARA:** *Talentia*-lehden artikkeliin<sup>22</sup> pitäis laittaa nyt ne kirjoittajatiedot. Me ollaan kaikki kirjoittajia siinä. Siihen voi laittaa siis koko nimen, etunimen tai sit muu työryhmä. Mitä mieltä ootte?

**KUOROLAISET KERTOVAT MIELIPITEITÄÄN:** *"Vaikuttaako se sitten myöhemmin työsaantiin, jos jossain näkyy, että on ollut mukana tällaisessa kuntoutujaprojektissa?" "Ei tietenkään pitäis, mutta voihan se vaikuttaa." "Mä vois in olla etunimellä, mut mulla on aika erikoinen nimi, tutut voi tunnistaa." "Missä se siis näkyy? Tuleeks tää nettiin?" "Saaks tätä miettiä vielä?"*

21. Klubitilat ovat lähtökohtaisesti diagnoosivapaita alueita, eikä ihmisiltä kysellä diagnooseja. Emme mekään.

22. Jäntti ja muut 2018.

**RIKU:** Nimeäminenkin liittyi selkeästi aikaan—asiat, jotka vaativat nimeämistä, tapahtuivat aika nopeasti ja tapahtumia oli lyhyessä ajassa paljon.

**MAISA:** Projektimme osallistajat tulivat näkyviksi monenlaisilla näyttämöillä, monenlaisille yleisöille kuten Bratislavassa kodittomien teattereiden ERROR-festivaalin yleisölle, bristolilaisille työpajaosallistujille ja *MielenTilat*-festivaalin osallistujille.

**RIKU:** Ja erilaiset katsojaryhmät vaikuttivat pohjimmiltaan hyvin pelkistettyyn ja paljaaseen esitykseen, missä esiintyjillä ei ollut samanlaista rampin suojaa kuin perinteisemmissä teatteriesityksissä. Esitystila oli voimaperillä lattialta rajattu ja yleisö istui heti voimaperin rajaaman näyttämön vieressä. Esiintyjät esiintyivät omissa arkivaatteissaan ja ilmaisu oli hyvin dokumentaarisen oloista. Näyteltiin tilanteita, ei niinkään rooleja.

**SAARA:** Rooli niin yhteisössä kuin näyttämöllä tarjoaa jonkinlaista suojaa. Sopimusvuorena katsojiksi kutsuttiin työpajoihin osallistuneiden asumispalveluyksiköiden asukkaita ja henkilökuntaa, organisaation työntekijöitä ja hallitusväkeä, paikallisia poliitikkoja, ystäviä, perheenjäseniä ja kollegoita. MielenTilat-festivaalia kohti suhde nimeämiseen muuttui joillain kovastikin ja osallistajat kävivät radiosakin kertomassa tapahtumasta.

**RIKU:** Ehkä teatterifestivaali oli luontevampi paikka tulla nimetyksi?

**SAARA:** Niin. Ja ehkä työryhmä oli siinä vaiheessa ottanut hankkeen omakseen: palkattuina työntekijöinä ja festivaalin järjestäjinä he olivat ottaneet roolin tapahtuman isäntinä ja emäntinä. Lisäksi teatteri taidemuotona pohjaa läsnäoloon tässä ja nyt, jolloin nimeämisen ja toimijuuden pohjalta syntyvät identiteetit rakentuvat hetkellisessä vuorovaikutuksessa, ja jäljelle jää vain muisto katsomis- tai esiintymiskokemuksesta. Kuitenkaan edes työllistyminen hankkeeseen ei poistanut tarvetta suojau-

tua mahdollisuudelta leimautua kuntoutujaksi myöhemmin hankkeesta kirjoitettujen tekstien pohjalta.

Kun tehdään yhteisöteatteria, jossa osallistumisen perustana ja pohjana on kuuluminen johonkin yhteiskunnalliseen marginaaliin tai kokemukset jostain tietystä haavoittuvaisuudesta, on tärkeää olla sekoittamatta kokemuksia identiteettiin. Tämä on tärkeää erityisesti stigmatisoitujen ryhmien kohdalla, ja kun yhteisötaiteellisesti syntyneestä taiteesta tai sen luomisen prosesseista tehdään dokumenttia, joka myös on tutkimuksen tulos, kuten Kotiteatteriprojektissa. Dokumentissa ja kirjallisissa tutkimustuotoksissa niissä esiintyvien identiteetit ikään kuin jähmettyvät. Kuntoutujuus on kuitenkin liminaalinen tila, asema, josta aktiivisesti pyritään pois ja jonka taakse jättämistä yhteiskunta aktiivisesti pyrkii tukemaan. Dokumentti säilöö, jähmettää sen. Kuitenkin nykyään suuri osa vakavistakin mielenterveysongelmista on mahdollista jättää taakse. Vallitsevan toipumisajattelun mukaan niiden kanssakin on mahdollista elää hyvää elämää. Tällöin on tärkeää, että mielenterveysongelmat eivät muodostu ainakaan ainoaksi identiteetin pohjaksi—ja että kun taiteen tekemisestä siirrytään tutkimuksen tekemiseen, osallistajat voidaan heidän niin halutessaan pseudonymisoida vapauttaa nimeämisestä, tunnistettavuudesta—ja sen myötä tietystä osasta tekijyyttä ja/tai kanssatutkijuutta. Tämänkin vuoksi, anteeksi... (kääntyy puhuttelemaan kuoroa)... Hei nyt pitäisi vielä täyttää ja tarkistaa nämä aineistonhallintaa ja niissä nimeämistä koskevat lomakkeet ja valita ne kuvat, joita voi käyttää jatkossa, kun kerron tästä meidän projektista tutkimuksen yhteydessä.

**KUOROLAISET:** *"Kauanko tota aineistoa säilytetään?" "Ai kauhee, miltä mä näytän tässä kuvassa! Tätä ei ainakaan saa säilyttää." "Musta tää on ihan hyvä." "Jos kasvot ei näy niin mitä vaan voi ottaa." "Koko pärstä vaan!" "Ai että sä ootkin tossa komee."*

**KUORO** (kokoaa rivinsä ja kääntyy yhtenä rintamana keskustelijoiden puoleen): *Entäs te ja teidän oma tekijyytenne? Mistä se muodostui?*

**RIKU:** Yhteisötaiteilijuuteni laajeni ja otti sisäänsä monia tekijyyksiä, kuten työpajan suunnittelija, dramaturgi, keskustelija, kuuntelija... Oma tekijyyteni oli myös oman ja ryhmän tarkastelun alla ja sitä kautta kehittyi koko ajan kohti vallan näkyväksi tekemistä omassa tekemisessäni. Keskustelut Saaran kanssa toimivat oman tekijyyden ”testipaikkoina”, missä pystyi turvallisesti testaamaan omaa ajatteluaan ja tekijyyttään.

**SAARA:** Minun tärkein roolini hankkeen vetäjänä oli mahdollistaa ryhmän taiteellinen toiminta ja osallistujien tekijyys. Keskustelu ja reflektio olivat tärkeä osa jokapäiväistä eettistä pohdintaa, eräänlaista jatkuvaa arviointia ja navigointia, joka piti projektin liikkeessä ja meidät vetäjät hereillä osallistujien suhteen. Taiteelliseen työhön osallistuin esittämällä kysymyksiä sisällöistä ja taiteellisista ratkaisuista Rikun ja ryhmän kanssa. Projektin aikana minusta tuli kyllä myös jonkinlainen mikromanageri, jonka toimenkuvaan kuuluivat niin talous kuin eettisten kysymysten ja päätösten esillä pitäminen. Koska hankkeessa oli tarkoitus tutkia myös sitä, miten teatteri voisi toimia osana kuntoutusta, tehtäväni oli tunnistaa ja mahdollistaa osallistujien tekijyyttä, osaamista ja kykyjä, jotta kanssatutkijuus ja -taiteilijuus voitaisiin viedä mahdollisimman pitkälle. Toisaalta oli tunnistettava vastuuni ammattitutkijana. Akatemian ja yliopiston alaisuudessa vastasin myös rahoituksesta ja neuvottelin sen käytöstä Rikun, ryhmän osallistujien ja työntekijöiden—sekä yliopiston ja akatemian kanssa. Rahakirstun (vale)vartijan roolissa on aina kyse myös vallasta. Hankkeen tavoitteena oli tarjota osallistujille mahdollisuuksien mukaan vastuuta ja osallisuutta myös tutkimuksesta—asianmukaista korvausta vastaan... (jatkaa kuoroon päin kääntyen)... Hei, tosiaan, haluaisiko joku ottaa tehtäväkseen kirjoittaa puhtaaksi nämä yleisöpalautteet niin voitaisiin käydä niitäkin läpi ensi kerralla?

**MAISA:** Minusta puolestaan uteliaan ja ajoittain hillittömänkin kaivaja-tekijän lisäksi myös vakavahenkisen, jopa pitkästyttävä metodologinen omatunto. Toimittuani miltei kymmenen vuotta yliopistolla tehtävässä, jossa keskeinen työ oli tutkia sitä,

miten taide vaikuttaa, kohtasin nyt kentän, jossa saatoin tutkia sitä ikään kuin sen syntymisen tilassa. Mikä haaste! Ja tutkia—miten? Miten ottaisin esitystaiteen vaikutuksen ilmeisyyden puheeksi heidän kanssaan, jotka ovat olleet mukana tapahtumassa ja luoneet jotain mikä vaikuttaa? Miten osaisin kertoa, että haluan tutkia sellaista, josta ei tiedä, mitä se tarkalleen on? Tutkimuseettiseksi ongelmaksi muodostui se, ettei minulla ollut esittää mitään selkeää menetelmää eikä aikaisempaa tutkimusta, mallia, jonka pohjalta toimia... Minua oli pitkään kiinnostanut esitystaiteen ja etnografian yhteneväisyydet, ja nyt pääsisin käytännössä testaamaan, missä esitystaide ja etnografia kohtaavat. Ihmeellinen ja merkittävä mahdollisuus; mutta ei kuitenkaan riittävästi aikaa eikä mahdollisuuksia sen tutkimiseen sillä perusteellisuudella, mitä olisin toivonut.

#### KOHTAUS 4: TIETÄMÄTTÖMYYDEN TILA

**KUORO:** *No niin, no niin. Otsikossa lupasitte käydä keskustelua tietämättömyyden tilasta, johon tämän hankkeen eettiset pohdinnat kietoutuvat. Voisitteko siis ystävällisesti pikkuhiljaa siirtyä asiaan ja kertoa: Mitä, oi mitä tuo tarkoittaa? Mitä tuo tarkoittaa teille tämän artikkelin puhujille, jotka eri positioista tähän olette tulleet?*

**SAARA:** Tietämättömyyden tila syntyi siitä, että hanketta suunniteltaessa ei tiedetty, ketkä siihen tulevat osallistumaan. Ei tiedetty millaisia taitoja, kykyjä ja motivaatioita heiltä löytyy. Mikä heitä ”teatterissa” tarkemmin kiinnostaa. Tiedettiin, että tehdään esitys, jonka aiheena on koti. Tiedettiin (toivottiin), että aineistoa—kotiin liittyviä tarinoita, sanoja, ajatuksia, kokemuksia ja toiveita—tulaisiin keräämään asumispalveluyksiköissä pidettävien draamatyöpajojen avulla ja että mukaan tulevia koulutettaisiin noita työpajoja vetämään. Tiedettiin, että tarvittaisiin tekijöitä dokumentoimaan projekti ja esiintymään. Ei tiedetty, mutta uskottiin, että heitä löytyisi. Erilaisia löyhärajaisia positioita oli hankkeessa valmiina, mutta meillä ei suunnitteluvaiheessa ollut aavistustakaan, ketkä niihin astuisivat.

**RIKU:** Itse työssäni pyrin säilyttämään tietämättömyyden tilan mahdollisimman pitkälle, etten omilla ennakkotiedoillani estäisi prosessia. Tarkoitin sitä, että pyrin kuulostelemaan, mitä ryhmä haluaisi tehdä, mihin suuntaan mennä, mitkä teemat tuntuvat ruokkivan ryhmäläisiä. Konkreettisesti se tarkoittaa tilanteiden ja ihmisten kuuntelemista ja tilanteissa syntyviin impulsseihin reagoimista.

**SAARA:** Tiedettiin, että aikaa oli kaksi vuotta ja tiedettiin, missä hanke toteutettaisiin. Samoin tiedettiin melko täsmälleen, paljonko rahaa oli käytettävissä, mihin sitä suunnilleen käytettäisiin. Mutta se, mitä taiteellisesti tulisi tapahtumaan, oli hämärän peitossa.

**RIKU:** Ja hyvä niin!

**SAARA:** Tietämättömyys koski siis ennen kaikkea esityksen ja siihen johtavan prosessin muotoa ja sisältöä. Kun esitystä lähde-tään rakentamaan improvisaatioiden ja muiden harjoitusten avulla yhdessä tuotetun materiaalin pohjalta, ei voida tietää, millaista aineistoa tullaan saamaan eikä sitä, millaisten taitojen, kykyjen, osaamisen, estojen, halujen, haasteiden ja prosessien kautta siitä syntyy esitys. Meidän tehtävämme Rikun kanssa prosessin vetäjinä oli mahdollistaa sellaisen turvallisen tilan syn-tyminen, että tietämättömyyttä voisi sietää ja että siitä voisi jopa nauttia. Tavoitteenamme oli luoda sellainen toiminnan tila, johon osallistuminen olisi mahdollista myös hyvin hauraan toimijuu-den varassa. Kenenkään ei tarvitsisi tuntea epäonnistuneensa, jos hän ei voisi paremmin prosessin—harjoituksen, päivän tai koko hankkeen—päätyttyä. Ei niin, etteikö se olisi ollut sallittua tai että osallistujien hyvinvointi olisi ollut toissijaista ja etteikö siihen olisi pyritty vaan niin, että pahoinvointi oli sallittua.

**RIKU:** Tietämättömyyden tila, jossa tulla näkyväksi—tämä koski tietenkin myös meitä, jotka ohjasimme prosessia. Tämän kaltaisen tilan luominen ja ylläpitäminen vaatii rohkeutta ja luottamusta sekä jatkuvaa dialogisuutta ja asioiden ja tiedon

jakamista. Tiedon jakamiseen liittyi myös ajatuksemme tehdä osallistujista kansatutkijoita ja -taiteilijoita. Minun tehtävänäni oli muun muassa opettaa osallistavan teatterin harjoitteita ja jakaa omaa osaamistani niin, että ryhmämme osallistujat voisivat itse toimia työpajojen vetäjinä ja näin tiedon kerääjinä ja tuottajina.

(Saara ja Maisa seisovat näyttämöllä vierekkäin puhutellen katsojia ja toisiaan rauhalliseen ääneen vuorotellen taukoja pitäen siten, että kummankin puhujan viesti tulee välitetyksi.)

**SAARA:** Tietämättömyyden tilaa voidaan tässä hankkeessa ajatella myös tutkimuseettisenä positiona. Minulle se liittyy sellaiseen tutkijaorientaatioon, jota on hahmoteltu eräänlaisena nomadisen tietämisen tilana<sup>23</sup>. Siinä tutkimuksen tavoitteena ei ole tuottaa valmista, loppuun pureksittua tietoa, vaan avata tietämisen, tiedon ja tässä tapauksessa taiteen ja taiteella tietämisen ja tiedettäväksi tekemisen tiloja.

Tällaisessa nomadisessa tutkimuksessa tapahtuvaa tiedonmuodostusta voi kutsua rihmastoiseksi ja kuljeskelun myötä syntyväksi tulemisen prosessiksi, jossa kuljetaan jotakin lopputulemaa—kuten tässä esitystä—kohti. Tällainen kuljeskelu voi vastustaa ”laskelmointia, ennakkointia, mallintamista, suoraa hyödynnettävyyttä ja siten markkinoiden vaatimuksia”, minkä voi ajatella olevan suorassa ristiriidassa Sipilän hallituksen kärkihankkeille asettaman vaatimuksen ja rahoitushakemuksessa käytetyn,

**MAISA:** Jatkan siis tietämättömyyden tilan miettimistä ikään kuin tietämisen ”alta”.

Tietämättömyys kumpuaa jostain syvältä tiedon alta: se ulottuu tuntemattomuuden, sattumanvaraisuuden, ennalta-arvaamattomuuden tilaan, juuri siihen, missä taide voi tapahtua, niin kuin Saara sanoo.

Kokemus—esimerkiksi omasta tietämättömyydestä, yhteisestä tietämättömyydestä—ei ole ainoastaan jotain ehkä käsittein avulla käsittämätöntä tai sellaista, joka on tietämismme ulottumattomissa, vaan kokemusta, joka syntyy siitä, että tulleme vaikutetuiksi.

Yhteisötaiteellisessa työssämme esiintyjät vaikuttivat toisiinsa—kahden vuoden ajan, hyvässä ja pahassa. Kokemus ei ole ainoastaan jotain, mikä soljuu, vaan se terävöityy, sähköi-tyy toisten, vieraan antaman yllättä-

23. Braidotti 1994; Kurki, Ikävalko & Brunila 2020.

taiteen välineellisyyttä toipumisessa korostavan retoriikan kanssa.

Toisaalta tuon retoriikan avulla kuitenkin mahdollistettiin tilan luominen itse taiteen tekemiselle, ja taidetta ja sen tekemisen ehtoja koskevalle keskustelulle.

Tämä ei asetu kategorisesti taiteen välinearvoisuutta vastaan: niin hallituksen kuin Klubitalon tavoitteiden mukaisesti hanke myös demokraattisen tiedonmuodostuksen pyrkimyksessään työllisti osallistujia—ja joidenkin osallistujien mukaan toiminta oli kuntouttavaa. Meille työllistämisen tarkoitti osallistujien työpanoksen tunnustamista ja palkitsemista sekä tekijyyden vahvistamista. Se mahdollisti uudenlaisen työkäsityksen avautumisen yhteisössä, jossa toimimme<sup>25</sup>.

(Yllätys! Olimmehan tulleet puhumaan kodista.)

24. Waldenfels 2011.

25. Ikävä kyllä taiteellinen toiminta ei lopulta mahdunut Klubitalotoiminnan kansainvälisiin standardeihin, koska sitä ei niiden mukaan lasketa työksi. Taiteellinen toiminta ei siten hankkeen jälkeen voinut jatkaa juuri Klubitalolla, vaikka ryhmän lähettiläät sitä Australiassa asti markkinoivat. Projektin lopussa se sitten kuitenkin komeili ilmoitustaululla toteutusvuoden suurimpana työllistäjänä eli toteuttamassa Klubitalon toiminnan yhtä tärkeintä tehtävää: työllistämässä.

vän haasteen ja siihen vastaamisen välityksellä.

Filosofi Bernard Waldenfels ajattelee, että kokemus on jotain, missä saattaa yllättäen tulla kohdatuksi, vieraan, oudon, yllättävän kohtaamaksi ja koskettamaksi ennalta suunnittelematta, ennalta kysymättä<sup>24</sup>. Ajattelen että merkitys syntyy kohtaamisen ja sen antaman haasteen virittämänä.

Kokemus—myös taiteellinen kokemus—on silloin jotain, jossa tapahtuu, jossa asiat näyttäytyvät. Et voi tietää, mitä tapahtuu, siinä se on. Siitä saattaa alkaa jotain, mahdollisesti uusia suuntia. Taiteellisen kokemuksen vaikutus ulottuu eri rekistereihin, kaikkeen, missä on kyse vieraskokemuksesta, altistumisesta vieraalle: kulttuuriin, ajatteluun ja aistisuuteen, ruumiiseen ja mieleen. Lisäksi keskittyminen siksi tietämättömyyden tilaa ajatellessa on tärkeää pitää ohjenuorana odottamaton. Se sisältää vierasperäisen ulottuvuuden, joka hukkuu helposti vaikkapa tutkijan normaaliin representatiiviseen tutkimusotteeseen mutta jolla on mahdollisuus saada onnistuneita ilmentymiä taiteessa.

Tietämättömyyden tila ei ole mahdollinen ilman vieraskokemusta. Se puolestaan on mahdollinen elettyinä aistimellisena kokemuksena sellaisessa maailmassa, jossa kokija on yhteydessä muihin ruumiidenvälisessä tilassa.

Tässä on radikalisoitu tietämättömyyden ajatusta siten, että se ulottuu

Nomadinen tutkimus tekee näkyväksi. Se ei pyri puhumaan toisten puolesta vaan oman senhetkisen paikantumisensa tunnustaen muodostaa liittolaisuuksia ja sallii myös rinnakkaisia todellisuuksia, tapoja olla, puhua ja ajatella toisin myös tutkimusjulkaisemisesta: toisin kuin perinteisessä laadullisessa tutkimuksessa, hankkeen taiteellinen tuotos, *Hahmotelmia kodiksi* -esitys, jota esitettiin eri yhteyksissä yhteensä 17 kertaa, oli myös tutkimustulos. Se kiteytti asumispalveluasukkaiden keskeisiä tunteja ja kokemuksia, pettymyksiä ja toiveita ja liikkumista niiden tuottamassa ambivalenssin tilassa, jossa se, mikä auttaa ja mahdollistaa, tuottaa myös kipua, hankausta ja pettymystä.

(Saara, Maisa ja Riku poistuvat.)

## EPILOGI

**KUORO:** *Keskustelu lähenee loppuaan. Vaikka Hahmotelmia kodiksi -esitys päättyi siihen, että kodin avaimet heitettiin pois, jäljelle jäi myös kokemus siihen, että avaimia on mahdollisuus myös löytää.*

*Ajallisuus, etiikka, tekijyys, nimeäminen ja tietämättömyyden tila puhututtivat keskustelijoitamme. Paljon jäi vielä tuleviin keskusteluihin, uusiin vielä tuntemattomiin tiloihin, joissa jotain voidaan jakaa ja jatkaa keskustelua.*

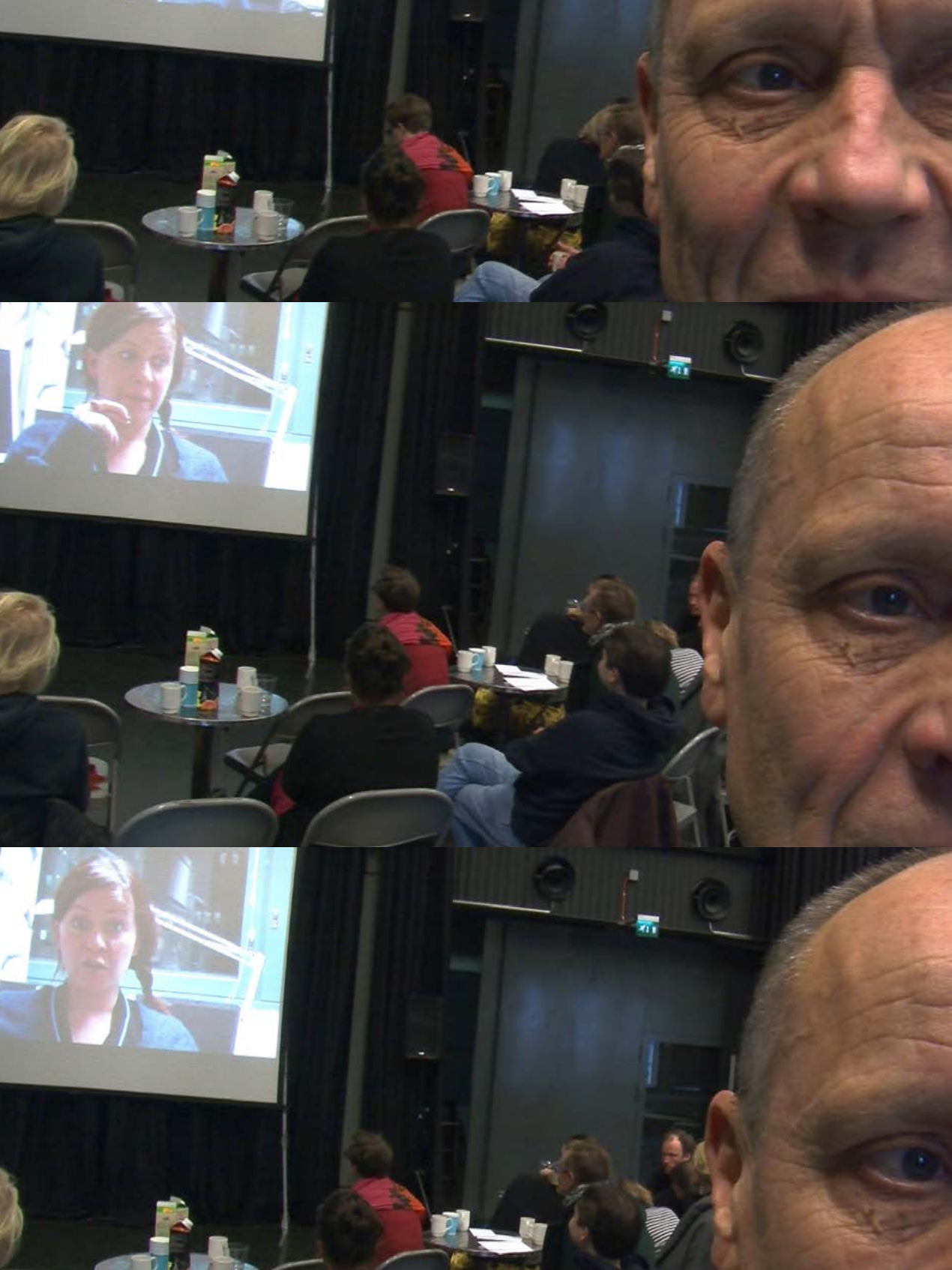
(Kuorolaiset astuvat pois näyttämöltä ja hakeutuvat yleisön sekaan. Valot himmenevät. Kellon tikitys lakkaa.)

## LOPPU

## KIRJALLISUUS

- Arendt, Hanna. 2002. *Vita Activa. Ihmisenä olemisen ehdot*. Tampere: Vastapaino.
- Banks, Sarah, Armstrong, Andrea, Carter, Kathleen, Graham, Helen, Hayward, Peter, Henry, Alex, Holland, Tessa, Holmes, Claire, Lee, Amelia, McNulty, Ann, Moore, Niamh, Nayling, Nigel, Stokoe, Ann & Strachan, Aileen. 2013. "Everyday ethics in community-based participatory research." *Contemporary Social Science: Journal of the Academy of Social Sciences* 8(3): 263–277.
- Bannon, Fiona. 2018. *Considering Ethics in Dance, Theatre and Performance*. Lontoo: Palgrave.
- Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Filander, Karin, Korhonen, Maija & Siivonen, Päivi, toim. 2019. *Huiputuksen moraalijärjestys: osallisuuden ja sosiaalisen kivun kertomuksia*. Tampere: Vastapaino.
- Haveri, Minna. 2016. "Hyviä kysymyksiä. Eettinen erityistaidetoiminta." Hämeenlinna: Kettuki ry. Haettu 27.4.2021. [https://kettuki.fi/uploads/files/KETTUKIN\\_eettinenopas\\_hyvia\\_kysymyksiä\\_A5\\_WEB.pdf](https://kettuki.fi/uploads/files/KETTUKIN_eettinenopas_hyvia_kysymyksiä_A5_WEB.pdf)
- Hiltunen, Kaisa, Sääskilähti, Nina, Vallius, Antti, Pöyhönen, Sari, Jäntti, Saara & Saresma, Tuija. 2020. "Anchoring Belonging Through Material Practices in Participatory Arts-Based Research." *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 21: 2. Haettu 27.4.2021. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/3403/4611>
- Honkasalo, Marja-Liisa. 2018. "Ilmeisen vaikutuksen jäljillä." Teoksessa *THEATRE eli Kotiteatteriprojekti. Teatteri toipumisen välineenä -hankkeen loppuraportti*, toim. Saara Jäntti ja Janne Loisa, 58–61. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Honkasalo, Marja-Liisa. 2008. *Reikä sydämessä—sairaus pohjoiskarjalaisessa maisemassa*. Tampere: Vastapaino.
- Honkasalo, Marja-Liisa 2004. "'Elämä on ahasta täällä.' Otteita maailmasta joka ei pidä kiinni." Teoksessa *Arki Satuttaa. Kärsimyksiä suomalaisessa nykypäivässä*, toim. Marja-Liisa Honkasalo, Terhi Utriainen & Anna Leppo, 51–81. Tampere: Vastapaino.
- Honkasalo, Marja-Liisa & Koski, Kaarina, toim. 2017. *Mielen rajoilla. Arjen kummat kokemukset*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Honkasalo, Marja-Liisa & Päivinen, Teemu. 2020. "Esitetyn ja eletyn välissä." Teoksessa *Muisti, arkisto, esitys*, toim. Tua Helve, Outi Lahtinen ja Marja Silde, 204–229. Helsinki: Teatteritutkimuksen seura ry.
- Honkasalo, Marja-Liisa, Utriainen, Terhi & Leppo, Anna, toim. 2004. *Arki Satuttaa. Kärsimyksiä suomalaisessa nykypäivässä*. Tampere: Vastapaino.
- Hänninen, Esko, toim. 2016. *Mieleni minun tekevi. Mielenterveyskuntoutujien Klubitalot 20 vuotta Suomessa*. Helsinki: Suomen Klubitalot.
- Jäntti, Saara. 2019a. "Kodin merkitysten rakentuminen *Koti! Paikka maailmassa* -esityksessä." Teoksessa *Kuulumisen reitit taideteossa*, toim. Kaisa Hiltunen ja Nina Sääskilähti, 275–300. Turku: Eetos ry.
- Jäntti, Saara. 2019b. "Kodittomuuksia nuorten mielenterveyskuntoutujien draamaryhmässä." Teoksessa *Hulluus ja kulttuurinen mielenterveystutkimus*, toim. Saara Jäntti, Kirsi Heimonen, Sari Kuuva ja Annastiina Mäkilä, 159–182. Jyväskylä: Nykkykulttuurin julkaisusarja.
- Jäntti, Saara. 2017. "Home and Mental Ill-Health: Twenty Dimensions." Teoksessa *Creative Practices for Improving Health and Social Inclusion*, toim. Javier Saavedra, Alicia Español, Samuel Arias-Sánchez, Marina Calderón-García, María Cabillas Romero ja Elvira Pérez-Vallejos, 173–184. Sevilla: University of Sevilla.
- Jäntti, Saara, Laakkonen, Riku, Mikkola, Tomi, Perhomaa, Janne, Salminen, Jarkko, Tanner, Jarno, Uskola, Tommi, Vuoristo, Mirka, Ylimäinen, Arto, Hakuni, Helena, Honkasalo, Marja-Liisa, Nenonen, Tuuli, Rajanti, Christa & muu työryhmä. 2018. "Kotiteatteriprojekti esittää: Hahmotelmia kodiksi." Teoksessa *Tutkiva sosiaalityö. Sosiaalityön kodit ja kodit sosiaalityössä*, toim. Johanna Ranta, Jenni-Mari Räsänen ja Kirsi Günther, 73–84. Helsinki: Talentia-lehti ja Sosiaalitutkimuksen seura. Haettu 27.4.2021. <https://talentia.e-julkaisu.com/2018/tutkivasosiaalityo/docs/tutkivasosiaalityo2018.pdf>
- Jäntti, Saara & Loisa, Janne, toim. 2018. *Kotiteatteriprojekti: Teatteri Toipumisen Välineenä -hankkeen loppuraportti*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kanttonen, Lea, toim. 2010. *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Kurki, Tuuli, Ikävalko, Elina & Kristiina Brunila. 2020. "Nomadinen tutkimus, kirjoittaminen ja tutkijuus." *Aikuiskasvatus* 2/2016, 128–131.
- Känkänen, Päivi. 2013. *Taidelähtöiset menetelmät lastensuojelussa: kohti tilaa ja kokemuksia*. Helsinki: Terveystieteiden tutkimuskeskus.
- Lundenmark, Emma. 2020. "A positive breathing space: Participatory theatre at a psychiatric ward in Stockholm." *Nordic Journal of Arts, Culture and Health* 1/2020, 68–73. Haettu 27.4.2021. [https://www.idunn.no/nordic\\_journal\\_of\\_arts\\_culture\\_and\\_health/2020/01/a\\_positive\\_breathing\\_space\\_participatory\\_theatre\\_at\\_a\\_psyc](https://www.idunn.no/nordic_journal_of_arts_culture_and_health/2020/01/a_positive_breathing_space_participatory_theatre_at_a_psyc)
- Paulasto, Heli & Sari Pöyhönen, toim. 2020. *Kieli ja taide - soveltavan kielitutkimuksen ja taiteen risteämiä. Language and the arts—creative inquiry in applied linguistics*. AFinLA-e. Soveltavan kielitieteen tutkimuksia 74. Haettu 27.4.2021. <https://journal.fi/afinla/issue/view/6269>
- Ryynänen, Sanna & Anni Rannikko, toim. 2021. *Tutkiva mielikuviutus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Saari, Juho. 2015. *Huono-osaiset. Elämän edellytykset yhteiskunnan pohjalla*. Helsinki: Gaudeamus.
- Salo, Markku. 2019. *Hullut mielenterveysmarkkinat. Kuinka korjata*

- kurjistuneet mielenterveyspalvelut?* Tampere: Vastapaino.
- Tutkimuseettinen neuvottelukunta. 2019. *Ihmiseen kohdistuvan tutkimuksen eettiset periaatteet ja ihmistieteiden eettinen arviointi Suomessa*. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan julkaisuja 3/2019. Helsinki. Haettu 6.9.2021. [https://tenk.fi/sites/default/files/2021-01/Ihmistieteiden\\_eettisen\\_ennakkoarvioinnin\\_ohje\\_2020.pdf](https://tenk.fi/sites/default/files/2021-01/Ihmistieteiden_eettisen_ennakkoarvioinnin_ohje_2020.pdf)
- Tutkimuseettinen neuvottelukunta. 2018. *Tieteellisten julkaisujen tekijyydestä sopiminen*. Tutkimuseettisen neuvottelukunnan julkaisuja 6/2019 Helsinki. Haettu 6.9.2021. [https://tenk.fi/sites/tenk.fi/files/TENK\\_suositus\\_tekijyys.pdf](https://tenk.fi/sites/tenk.fi/files/TENK_suositus_tekijyys.pdf)
- Tutkimuseettinen neuvottelukunta. 2012. *Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausepäilyjen käsitteleminen Suomessa*. Helsinki. Haettu 6.9.2021. <https://tenk.fi/fi/tiedetilppi/hyva-tieteellinen-kaytanto-htk>
- Virtanen, Pirjo & Honkasalo, Marja-Liisa. 2020. "New Practices of Cultural Truth Making. Evidence Work in Negotiations with State Authorities." *Anthropology of Consciousness* 31 (1): 63–90.
- Waldenfels, Bernhard. 2011. *Phenomenology of Alien*. Evanston: Northwestern.



Pekka Kantonen

## TAITEELLISEN TUTKIMUKSEN NÄKÖKULMA VAIKUTTAVUUTEEN JA ETIIKKAAN BALTIC CIRCLIN VAIKUTTAMISEN FESTIVAALISSA

Tämä artikkeli käsittelee taiteen vaikuttavuudesta tekemääni taiteellista tutkimusta, joka ehdottaa humanististen tieteiden rinnalle taiteellisen tutkimuksen lähestymistapaa aiheeseen.<sup>1</sup> Sovelsin tutkimuksessa tohtorintyöni metodia, *videokuvan sukupolvittelu* (Kantonen 2017). Se on metodi, joka perustuu videolle kuvattuun tutkimusaineistoon, sen uudelleen katsomiseen ja reflektointiin yhdessä osallistujien kanssa. Metodi tuottaa rikkaan narratiivin, jota pyrin tässä artikkelissa havainnollistamaan runsaiden haastattelusitaattien avulla.<sup>2</sup> Taiteen vaikutus ja vaikuttavuus määrittyvät näissä haastatteluissa. Niissä vaikutus liitetään ennen kaikkea taideteokseen ja vaikuttavuus taiteeseen. Vaikutus voi olla lyhytaikaista ja selvästi havaittavaa. Vaikuttavuus on pitkäkestoista ja usein vaikeasti määriteltävää tai todennettavaa.

Haastattelin Baltic Circlen *Vaikuttamisen festivaalin* tekijöitä ja osallistujia sekä ennen tapahtumaa että sen jälkeen. Jälkimmäisessä haastattelussa kukin haastateltava näki videokoosteen edellisestä kerrasta ja reflektoi aiempia kommenttejaan. Projektin lopussa järjestimme osana festivaalia avoimen työpajan, jossa keskusteltiin taiteen vaikuttavuudesta kuvaamieni videoiden pohjalta. Haastattelin festivaalin johtajia muita perusteellisemmin ja tein kysymyksiä myös festivaalin etiikasta. Muille haastateltaville en esittänyt suoria kysymyksiä taiteen etiikasta, mutta etiikka nousi kuitenkin vastauksissa esiin.

Tutkimusalan taiteellinen tutkimus on vakiintunut vuosituhannen alkuvuosikymmeninä, mutta sisällöltään ja meto-

1. Artikkelin ekspositio-versio ”Taiteellinen näkökulma taiteen vaikuttavuuden tutkimiseen: Tapaustutkimus Baltic Circlen Vaikuttamisen festivaali” on julkaistu vuonna 2020 videoiden kanssa taiteellisen tutkimuksen kausijulkaisun, Ruukun, numerossa #14 Ecologies of Practice.
2. Kehotan tutustumaan artikkelin ekspositio-versioon (Kantonen 2020), sillä se sisältää editoidut haastatteluvideot, jotka tuovat esiin myös metodin ei-sanallisen rikkauden.

Artikkelin kirjoittaja kuvaa, kun Kilo taidetta -työpajan (2018) osallistajat katsovat videolta toimittaja Mari Lukkarin reflektiota. Still-kuvat: Pekka Kantonen.



deiltaan se ei ole määrittynyt kovin tarkkarajaisesti. Yleisimmin se on taiteilijoiden tekemää tutkimusta, joka liittyy heidän taiteelliseen praktiikkaansa. Suhde tieteelliseen tutkimukseen on kyseenalaistava, soveltava ja oppiva (Elo, Kokkonen & Loukola 2017, 279).

Vaikuttamisen festivaali oli vuosina 2016–2018 Baltic Circle -teatterifestivaalin osakokonaisuus, jonka tavoitteena oli synnyttää yhteiskunnallista keskustelua ja luoda vuorovaikutusta taidekentän ja muun yhteiskunnan välillä. Hankkeen suunnitelmassa festivaalin etiikka korostui monin tavoin, esimerkiksi siinä pyrittiin vahvistamaan festivaalin julkilausuttuja arvoja. Baltic Circlen verkkosivuilla niitä luonnehditaan seuraavasti: ”Baltic Circle korostaa yhteisöllisyyden, yhteistyön ja pitkäjänteisyyden merkitystä festivaalin rakentamisessa ja pyrkii omassa toiminnassaan edistämään sosiaalista oikeudenmukaisuutta, solidaarisuutta ja sukupuolten välistä tasa-arvoa” (Baltic Circle 2020).

Baltic Circle -festivaali määrittelee kotisivullaan itsensä taideokseksi. Näin määriteltynä festivaali on eräänlainen meta-taideokseksi, koska se koostuu sen sisällä ja aikana tapahtuvista taideokseista. Vaikuttamisen festivaalin eetos oli muuttaa ja uudistaa koko festivaalin yhteiskuntasuhteita ja toimintatapoja. Sitä voi luonnehtia festivaalin aktivismiksi, sillä sen tavoitteena oli sosiaalinen sitoutuminen ja yhteistyö. Taiteen teoilla ja tutkimuksella haluttiin edistää taiteen vaikuttavuutta ja luoda vaikuttavuuden tiloja. Taiteen vaikuttavuus ja taiteen eettinen ulottuvuus eivät kuitenkaan ole sama asia, sillä taiteen vaikutus voi olla eettisesti kielteinen, vaikka sen ansiot taiteena tunnustettaisiinkin. Tämän totesivat myös muutamat haastateltavani.

### **Tutkimuksen lähtöasetelma**

Tämä tutkimus on tilaustyö. Baltic Circle -teatterifestivaali sai erillishoiduksen Koneen säätiöltä toteuttaakseen Vaikuttamisen festivaalin. Festivaalin työsuunnitelmassa kokonaisuutta luonnehditaan seuraavasti: ”Vaikuttamisen festivaali 2016–2018 on kolmevuotinen hanke, jossa festivaali tuottaa ja tutkii taiteen

keinoja luoda vaikuttavuuden tiloja. Hankkeessa tarkastellaan eri vaikuttamisen ja vaikuttavuuden tasoja julkisesta mielipiteestä henkilökohtaiseen kokemukseen. Huomio on sekä rohkeiden ja radikaalien teosten tuotannoissa että niihin liittyvissä prosesseissa festivaaliorganisaatiossa.” (Baltic Circle, s.a.)

Työsuunnitelman mukaan yksi hankkeen tavoitteista oli ”luoda omia vaikuttavuuden mittareita”. Taiteen vaikuttavuuden tutkijoiden Geoffrey Crossickin ja Patrycja Kaszynskan mukaan taiteen rahoittajien intressinä on ennen kaikkea arvioida taiteen vaikuttavuutta ja edellyttää metodeja, joilla vaikutusta voi mitata. Tutkijoiden intressinä on saada tutkimustietoa taiteen vaikuttavuudesta. Taiteen tekijöiden näkökulmasta taiteen vaikuttavuuden tutkiminen ja arviointi on tärkeää oman tekemisen reflektoinnin ja kehittämisen kannalta. (Crossick & Kaszynska 2016, 21–23.)

Ehdotin ensimmäisessä neuvottelussani festivaalin johdon kanssa toukokuussa 2016, että toteutan tutkimuksessani tohtorintyöni metodia, videokuvan sukupolvittelua, mutta myönsin, että sen avulla tuskin syntyy vaikuttavuuden mittareita—pareminkin se voi tuottaa tietoa siitä, miksi taiteen vaikuttavuuden mittaamista olisi syytä kyseenalaistaa. Crossickin ja Kaszynskan edellä mainitun kiteytyksen mukaan motiivini olivat sekä taiteilijan että tutkijan. Ensimmäinen tutkimuskysymykseni alkoi näin muotoutua jo tässä ensimmäisessä keskustelussa. Festivaalin johto hyväksyi lähestymistapani emmekä sopineet alussa muuta kuin sen, että tutkisin metodini avulla taiteen vaikuttavuutta vuosien 2016–2018 festivaaleilla. Prosessin aikana sovimme, että kirjoitan aineiston pohjalta taiteellisen tutkimuksen artikkelin ja yhdessä järjestämme työpajan festivaalilla.

Methodisesti tämä tutkimusartikkeli siis toteuttaa tohtorintyössäni (Kantonen 2017) esittelemääni työtappaa ja teorian soveltamista. Yhdessä Lea Kantosen kanssa kehittämäni videokuvan sukupolvittelun metodi on refleksiivinen ja osallistava: se ottaa katsojien ja osallistujien kommentit osaksi teosta ja tutkimusta. Katsomistahtumassa katsojien kommentit ja reflektointi kuvataan ja liitetään osaksi tapaustutkimuksen uutta editiota, jota jälleen katsotaan yhdessä keskustellen, ja

uusi keskustelu liitetään seuraavaan editioon. Metodien kannalta kaikki kommentit ovat yhtä arvokkaita. Kenenkään näkökulma ei ole etuoikeutettu. Jokaisen katselukerran jälkeen tieto ja käsitteet katsotusta moninaistuvat ja ristiriitaistuvat. Näin syntyy videon sukupolvia. (Mt., 54–55.)

Tutkimuskysymykseni nousevat saamastani työtehtävästä. Soveltamani menetelmän mukaisesti ne ovat avoimia ja pyrkivät jäsentämään videohaastatteluja. Tutkimuksen tilausluonne rajaa kysymysten kohdennuksen, mutta tutkimuksen tulokset perustuvat haastateltujen lausuntoihin. Mitä videokuvan sukupolvittelun avulla voi kertoa festivaaliin osallistuvien näkemyksistä taiteen vaikuttavuudesta? Millaista narratiivista ja itsereflektiota metodi synnyttää? Vaikuttavatko videoidut haastattelut kokemukseen taiteesta? Mitä metodi tuo esiin taiteen vaikutusten mitattavuudesta? Mitä taiteellinen lähestymistapa tuo taiteen vaikuttavuuden tutkimiseen? Millainen on festivaalin eettinen vastuu festivaalin työntekijöiden näkökulmasta?

### **Käytäntöjen ekologia**

Tässä artikkelissa hyödynnän Isabelle Stengersin (2005) käsitettä *käytäntöjen ekologia*, jota hän luonnehtii ajattelun välineeksi. Stengers on fyysikko ja tieteen filosofi. Hän teki fyysikkojen keskuudessa havainnon—jota hän piti muidenkin tieteen tekijöiden keskuudessa yleisenä—että tutkijayhteisöillä on taipumus puolustaa ja yleistää oman tieteenalansa tulokset universaaleiksi ja rationaalisiksi totuuksiksi. Stengersin ekologinen ajattelu pyrkii kyseenalaistamaan tällaiset yhden totuuden vastakkain asetellut. Se ehdottaa diplomaattista erojen kunnioittamista.

Ekologiassa on kyse organismien suhteesta ympäristöönsä. Perinteisessä ekologisessa tutkimuksessa tarkastellaan luonnon organismien suhdetta ja tasapainoa ympäristönsä kanssa. Antropologi Gregory Bateson avasi ekologian käsitettä ja kehitti 1960-luvulta lähtien *mielen ekologiaksi* kutsumaansa kokonaisvaltaista ajattelua. Filosofi ja psykoterapeutti Félix Guattari (2008) jatkoi, laajensi ja kritisoi Batesonin näkemystä 1980-luvulla julkaistussa esseessään ”Kolme ekologiaa”.

Guattari näkee, että ekologisen ajattelun tulee koskea luontosuhteen lisäksi myös suhdettamme sosiaaliseen ja mentaaliseen. Guattari nimeää tällaisen kokonaisnäkemyksen *ekosofiaksi*. Ekosofia artikuloituu kolmen eri rekisterin välillä: ympäristörepositorin, yhteiskunnallisten suhteiden rekisterin ja subjektiivisuuden rekisterin. Guattari ennakoii sitä, että uusiin ekologiisiin ongelmanasetteluihin on etsittävä vastauksia transversaalisti niin, että eri rekisterit sekä erityiset tilanteet, olosuhteet ja tekijät otetaan huomioon. Taloudelliset tekniset ratkaisut eivät riitä, kun ekologiset ongelmat sekä eriytyvät että moninaistuvat.

*Ekologinen kriisi voidaan todella ratkaista vain koko planeetan tasolla ja vain sillä ehdolla, että tapahtuu aito poliittinen, sosiaalinen ja kulttuurinen vallankumous, joka määrittää uudelleen materiaalistien ja immateriaalistien hyödykkeiden tuotannon päämäärät. Tämän vallankumouksen ei siis pidä koskettaa vain laajassa mittakaavassa näkyviä voimasuhteita vaan yhtä lailla aistimisen, älyn ja halun molekulaarisia alueita.* (Mt., 10–12.)

Guattari ja Stengers näkevät kriisin yhteisenä nimittäjänä globaalin kapitalismin, joka legitimoii ekologisen tuhoamisen—ei yksin luonnon, vaan myös esimerkiksi arvojen ja kulttuurien—kapitalismin säilymisen nimissä. Silloin ovat uhanalaisina samanarvoisia ”materiaaliset hyödykkeet, kulttuuriset hyödykkeet, luonnonmaisemat ja niin edelleen” (Guattari 2008, 12). Stengersin käytäntöjen ekologia ehdottaa toimintatapaa Guattarin hahmottamaan ekologiseen kriisiin. Ajattelun välineenä käytäntöjen ekologia ei ole neutraali, vaan se pyrkii muutokseen. Ei uutta totuutta julistaen vaan deleuzelaisittain ”minoorisesti” (in minor key) asioiden keskeltä, ei muita paremmasta näkökulmasta (Stengers 2005, 187), ei vain toteamalla asiointiloja, vaan ehdottamalla, miten ne voisivat olla.

Taide kuuluu Guattarin ja myöhemmin Stengersin hahmottamaan ekologiseen maisemaan. Guattarin sanoin silloin ”materiaaliset hyödykkeet, kulttuuriset hyödykkeet ja luonnonmaisemat” ovat samanarvoisia. Stengersin käytäntöjen ekologian eettinen kritiikki kohdistuu ennen kaikkea kapitalistisen

yhteiskuntajärjestyksen tietotalouden universaaliin totuuksiin vetoavaan eetokseen. Stengers vaatii kunnioittamaan erityislaatuista diplomatian ja huolenpidon hengessä. Seuraavassa pyrin sijoittamaan tutkimukseni osaksi Stengersin tarkoittamaa käytäntöjen ekologiaa. Baltic Circle -festivaali on kulttuurinen organisiimi, joka elää suomalaisessa taidemaailmassa ja laajemmin ajatellen suomalaisessa yhteiskunnassa. Sillä on suhteita vastaaviin organismeihin muualla maailmassa ja sen sisällä on pienempiä organismeja, joilla on omat suhdeverkotonsa. Parin vuosikymmenen aikana se on kehittänyt omia käytäntöjään ja tapojaan toimia osana festivaalien ekologiaa. Tämä tutkimus kuuluu niihin.

### Taiteen vaikuttavuuden tutkimuskäytäntöjä

Taiteen arvottamista voi lähestyä instrumentaalisiin tai taiteen omin ”luontaisiin” perusteisiin. Jälkimmäisessä tapauksessa taide ymmärretään ”taiteeksi taiteen vuoksi” ja edellisessä taiteeksi, jolla on myös ei-taiteellisia tavoitteita. Tällainen dikotomia on Crossickin mielestä vääristävä ja yksinkertaistava, sillä taide ei ole pelkästään jompaa kumpaa. Taiteen arvo on luonteeltaan dynaaminen, eri aikoina ja eri paikoissa aina erilainen (Crossick 2019). Tekemissäni haastatteluissa tuli esiin se, että taiteella nähtiin olevan aina instrumentaalista arvoa. Kaikkein abstrakteinkin taide vastaa johonkin katsojan tai kokijan tarpeeseen. Crossickin ja Kaszynskan raportissa korostetaan sitä, että taiteen arvo tulee näkyväksi silloin, kun ihminen osallistuu taiteeseen tai on taiteen parissa. Kokemus on henkilökohtainen ja erityinen. (Crossick & Kaszynska 2016, 21–23.) Tutkimukseni tuo kokemus tulee esiin, kun haastateltava kuvaa kokemustaan taiteen parissa.

Crossickin ja Kaszynskan mukaan metodologiset lähtökohdat määrittävät tutkimuksen laatua. He suosittavat monimetodista tutkimusta taiteen vaikuttavuuden arviointiin. Heidän selvityksensä esittelee laadullisen tutkimuksen metodien yhteydessä myös taidelähtöiset menetelmät. He ymmärtävät ne tapauksiksi, joissa musiikkia, esitystä, tanssia, kuvataiteita, runoutta

ja niin edelleen käytetään tutkimuksessa tiedon tuottamiseen, välittämiseen ja/tai analysointiin. (Crossick & Kaszynska 2016, 142–143.) Selvityksen esimerkeissä taidelähtöisiä metodeja on käytetty varsinaista tutkimusta avustavina menetelminä. Esimerkiksi haastateltaville on teetetty piirustustehtäviä havainnollistamisen apuna tai psykodraamaa on käytetty tunnekokeusten ilmaisemisessa. Taiteen avulla on pyritty saamaan esiin ennen kaikkea haptista, moniaistista tai ei-verbaalista tietoa. Yhdessä hermeneuttisten tekniikoiden kanssa on pyritty saamaan kielellinen ilmaisu asioille, joita sanoin on vaikeata ilmaista. (Sama.)

Taidelähtöiset menetelmät ovat eri asia kuin taiteellisen tutkimuksen menetelmät, vaikka yksittäisissä tutkimuksissa niitä voidaan soveltaa ristiin. Taidelähtöisissä metodeissa taidetta hyödynnetään yleensä jonkin muun tutkimusperinteen kontekstissa. Taiteellinen tutkimus puolestaan on itsessään tutkimuskonteksti, jonka sisällä voi käyttää muiden tutkimusalojen metodeja tai toteuttaa taiteellisia metodeja.

Crossickin ja Kaszynskan (2016) selvityksen esimerkeistä mikään tutkimus ei asemoitunut taiteelliseksi tutkimukseksi. Kahdessa esimerkissä oli piirteitä, jotka muistuttivat videokuvan sukupolvittelua. Tutkimusprojekti ”The experience and value of live art: what can making and editing film tell us?” käytti elokuvan tekemistä metodina arvioitaessa tanssityöpaikan merkitystä nuorille osallistujille. Yhteistä metodilleni oli se, että työpaikasta tehdyn elokuvan katsominen oli osa reflektointia. (Mt., 143.) Toisessa esimerkissä, Manchester Metrics-pilottiprojektissa, hankittiin älypuhelimeen ladatulla applikaatiolla tietoa ennen ja jälkeen esityksen. Samankaltaisuus videokuvan sukupolvittelun kanssa rajoittuu lähinnä siihen, että taiteen vaikutusta tutkittiin sekä ennen esitystä että sen jälkeen. Tutkimus oli kvantitatiivinen ja rajoittui applikaation ennalta määrittelemisiin valintoihin. Tutkimus toteutettiin kyselynä kolmelle ryhmälle: satunnaisille katsojille, taiteilijakollegoille ja organisaation omille jäsenille. Kahdelle jälkimmäiselle ryhmälle kysely tehtiin sekä esitystä ennen että sen jälkeen, muille katsojille vain esityksen jälkeen. Applikaatiossa

esitettiin väitteitä, joihin saattoi reagoida liukuvalla asteikolla: samaa mieltä—eri mieltä. Väitteiden aiheet olivat: esitystapa, omaperäisyys, täsmällisyys, relevanssi, haasteellisuus, vangitsevuus, merkitys, innostuneisuus ja paikallinen vaikutus. Kollegoille ja organisaation väelle esitettiin myös väitteitä, jotka koskivat konseptia, riskinottoa, alkuperäisyyttä, paikallista ja yleismaailmallista erinomaisuutta. Kysely toteutettiin monenlaisissa taidetapahtumissa pantomiimistä oopperaan ja taidenäyttelyyn. Crossickin ja Kaszynskan mukaan tutkimuskonseptin ansio oli ennen kaikkea siinä, että sen avulla pystyttiin arvioimaan odotuksia ja saatuja kokemuksia. Tulokset olivat riittävän standardisoidut ja kattavat kvantitatiiviseen arviointiin ja benchmarking-kriteerien muodostamiseen. Tutkimus osoitti, että kulttuuriväen kesken konsensus laatukriteereistä on mahdollista saavuttaa. (Mt., 135.)

Satu-Mari Janssonin mukaan taiteen vaikutuksia on tutkittu 1) kulttuuripoliittisesta, 2) taloudellisten vaikutusten, 3) sosiaalisten vaikutusten, 4) hyvinvoinnin vaikutusten, 5) organisaatiokehittämisen ja -oppimisen vaikutusten ja 6) kriittisestä näkökulmasta (Jansson 2014, 4). Taiteellinen näkökulma ei siis kuulu vallitsevaan tutkimuskäytäntöön. Jansson toteaa, että taiteen vaikuttavuudesta tehdään hyvin vähän laadullista tutkimusta. Kun kvantitatiivinen tutkimusote dominoi, taiteen instrumentaaliset arvot korostuvat. Positiiviset tutkimustulokset kertovat, että taide pidentää ikää, lisää akateemista suoriutumista, ehkäisee epätoivottua sosiaalista käyttäytymistä, kehittää itse-tuntemusta ja sosiaalista yhteenkuuluvuutta. Siitä on apua terapiassa ja työnohjauksessa. Sen avulla voidaan kehittää organisaatioiden liiketoimintaa ja valmentaa työorganisaatioiden henkilökuntaa ja edistää paikallistaloutta. Jansson väittää: ”Kvantitatiivisista tutkimusasetelmista on tullut itsestään selvänä pidetty metodipakki, jota koetetaan soveltaa useissa projekteissa. Tämä on johtanut siihen, että yleistyksiä on tehty liian pienten otantojen perusteella.” (Mt., 15.)

Jansson esittää pitkän listan taiteen vaikuttavuustutkimuksen puutteita. Tutkimuksia on vaikeata verrata keskenään, koska edes keskeisiä käsitteitä ei ole yhteisesti määritelty eikä

eri taiteen aloja eriytetty toisistaan. Kvantitatiiviset ja laadulliset tutkijat eivät välttämättä edes puhu samasta asiasta.

*Jotta kvantitatiiviseen tutkimukseen kouluttautuneet tutkijat voisivat tehdä jatkossa määrämuotoista tutkimusta, on tärkeää ymmärtää taiteen arvo ja merkitys laadullisissa tutkimuksissa. Vaikuttavuustutkimusta ei ole riittävästi. Minkään tutkimuksen tai tutkimushankkeiden osalta ei ole käynnissä laajempaa selvitystä siitä, millaisia kokemuksia ja prosesseja osallistujat kävivät läpi ja miten taiteellisten interventioiden prosessit poikkesivat toisistaan. Tässä kohtaa näyttää ammottavan tiedollinen kulu. (Jansson 2014, 16.)*

## **Festivaalin etiikka**

Toimittamassaan teoksessa *Festivals and the cultural public sphere* (2011) Liana Giorgi ja Monica Sassatelli jakavat festivaalit kahteen kategoriaan: perinteisiin festivaaleihin, joiden tarkoitus on vaalia ja juhlistaa paikalliskulttuuria, sekä post-traditionaalsiin festivaaleihin, jotka luovat väliaikaisia ja kosmopoliittisia yhteisöjä. Heidän mukaansa sosiaalitieteet ovat tähän asti olleet lähinnä kiinnostuneita tutkimaan maaseudun perinteisiä festivaaleja, vaikka 1990-luvulta lähtien eri taiteisiin keskittyvät, populaaria ja korkeakulttuuria yhdistävät nykyfestivaalit ovat lisääntyneet eksponentiaalisesti erityisesti Euroopassa. Niiden suosiota selitetään yhteiskunnan maallistumisella ja demokratisoitumisella sekä muuttoliikkeellä. Kaupunkien taidefestivaalit ovat kuitenkin kiinnostaneet tutkijoita lähinnä taloudellisen vaikutuksen, kulttuuriteollisuuden tai rituaalisen tapahtuman näkökulmasta. Nykyfestivaalien kaupallinen merkitys on korostunut, ja ne on nähty konsumerismin ilmenemismuotona (ks. Minna Heikinahon artikkeli tässä antologiassa). Kansainväliset festivaalit levittävät kaikkialle samanlaista globaalia taidetta ja houkuttelevat turisteja. Giorgi ja Sassatelli kyseenalaistavat taloudellisia piirteitä korostavat tulkinnat ja näkevät, että post-traditionaaliset festivaalit pyrkivät perinteisten festivaalien tavoin luomaan yhteisöllisyyttä ja poliittista

identiteettiä, mutta hengeltään hyvin erilaista. Perinteiset festivaalit vahvistavat kansallista ja paikallista identiteettiä uusintamalla paikan myyttistä menneisyyttä perinteisin taiteellisin menoin. Post-traditionaalisten festivaalien eetos on kosmopoliittinen ja monikulttuurinen ja sen ilmaisukielenä on nykytaide. (Giorgi & Sassatelli 2011, 1.)

Omassa artikkelissaan ”Urban festivals and the cultural public sphere” Sassatelli tuo esiin sen, kuinka sosiologisessa tutkimuksessa festivaalin määritelmä yhä perustuu ennen kaikkea sosiologian isän, Emile Durkheimin, esittämään näkemykseen festivaalista uskontoon kuuluvana ”kollektiivisena kuohuntana”, jonka ansiosta yhteisö pystyy ilmaisemaan ja vahvistamaan kollektiivista tietoisuuttaan. Uskonnosta vieraantunut nykyfestivaali määrittäyty tästä lähtökohdasta puutteidensa ja vastakohtaisuuksiensa mukaan. Silloin se ei perustu aitoon perinteeseen vaan on luonteeltaan kaupallinen ja epäaito. Sassatellin historiallinen viitekehys nykyfestivaaleille löytyy Georg Simmelin fragmentaarista kirjoituksista 1900-luvun alun maailmannäyttelyistä. Niiden mukaan festivaalin ”kulttuurista julkista tilaa” hallitsee ”juhlava seurallisuus” ja kosmopoliittisuus. (Sassatelli 2011, 13.) Kokemukseen kuuluu pinnallisuus, välinpitämättömyys ja moninaisten virikkeiden vyöry. Epämuodollinen ihmisten välinen sosiaalisuus leimaa festivaalia. Durkheimilainen lähestymistapa korostaa festivaalin luonnetta omana maailmanaan, joka erottuu arkisesta yhteiskunnasta. Sassatellin Simmeliin tukeutuva tulkinta korostaa asioiden ja maailmojen yhteyksiä, liikkuvuutta ja limittäisyyttä. Seurallisuus on festivaalin menestyksen salaisuus. (Mt., 15–16.)

Teoksen *Festivals and the cultural public sphere* johtopäätöksissä toimittaja Gerard Delanty kiteyttää koko teoksen lähestymistavan kolmeen käsitteeseen: julkinen kulttuuri, kulttuurinen julkinen tila ja kosmopoliittisuus (Delanty 2011, 191). Hänen mukaansa taiteen vastaanottaja ei festivaalilla ole niinkään tapahtuman tai teoksen todistaja, kuten esimerkiksi perinteisissä museonäyttelyissä tai esityksissä, vaan osallistuja. Hänen mukaansa nykyfestivaaleilla taide ei olisi olemassa sellaisenaan ennen festivaalia vaan taide syntyy festivaaleilla. Festivaalitaide

on kommunikaatiota, jossa tutkitaan merkityksiä ja identiteettejä ja kiistellään niistä. Katsojalta ei odoteta vain kulttuurin kuluttamista vaan myös osallistumista kulttuurin tekemiseen. (Mt., 193–194.) Delantyn mukaan festivaalit eivät toteudu vain kulttuurin kentällä vaan pyrkivät vaikuttamaan myös taiteen ulkopuolella sosiaaliseen, poliittiseen ja taloudelliseen toimintaan ja keskusteluun. Kosmopoliittisuus on tärkeä käsite nykyfestivaalien eetoksen ymmärtämiseen. Delantyn näkemyksen mukaan festivaalit ovat muuttuneet kansainvälisistä festivaaleista kosmopoliittisiksi. Kansainvälisyys korostaa kansallista suhteessa muihin kansakuntiin. Kosmopoliittisuus kyseenalaistaa kansallisten ja muiden erojen tekemisen ja se liittyy eri kulttuurien sisäiseen moniarvoistumiseen ja vuorovaikutukseen. Sitä leimaa eettinen suhtautuminen erilaisuuteen. (Mt., 196.)

Baltic Circle -festivaalin etiikan viitekehukseksi soveltuu hyvin Delantyn, Sassatellin ja Giorgin näkemys festivaalista kosmopoliittisena kulttuurisena julkisena tilana. Vuonna 2000 helsinkiläisen Q-teatterin yhteyteen perustetun festivaalin alkuaikoina Baltic Circle oli luonteeltaan Itämeren alueen kansainvälinen teatterifestivaali, mutta nykyisessä muodossaan se on hyvin kosmopoliittinen esitystaiteen festivaali, jossa kansallisilla eroilla ja rajoilla on harvoin merkitystä. Pohdin Baltic Circle -festivaalin etiikkaa lähinnä festivaalin johtajien Herralan ja Nymanin haastattelujen pohjalta. Haastattelun heitä kolmena festivaalivuonna 2016–2018 ennen festivaalia ja sen jälkeen sekä vielä uudestaan nimenomaan eettisiin kysymyksiin keskittyen toukokuussa 2020<sup>3</sup>.

Ennen vuoden 2016 festivaalia tehdyssä haastattelussa festivaalijohtajat luonnehtivat festivaalia ennen kaikkea esiintyjien ja yleisön väliseksi keskusteluksi, jota käydään esityksissä ja tapahtumissa ja joka jatkuu esitysten välissä ja jälkeen. Herrala luonnehtii Baltic Circlen yleisöä yhteisöksi. Festivaalilla on uskollinen ydinyleisö, joka koostuu lähinnä taiteen ammattilaisista. Sassatellin luonnehtima seurallisuus sekä ajan ja paikan ainutkertaisuus ovat ideaalin festivaalin piirteitä. Eettisyys suhteessa katsojaan tai osallistujaan merkitsee hyvin käytännöllisiä asioita: aikataulut pätevät ja ne on laadittu niin, että esitysten

3. Luettavuuden vuoksi en mainitse tekstissä Herralan ja Nymanin lausumien kohdalla haastatteluiden päivämääriä. Haastattelut tehtiin 12.11.2016 ja 6.5.2020. Tuomas Laitista haastattelin 25.11.2016, 10.11.2017, 26.11.2017, 8.11.2018 ja 23.11.2018. Muiden haastateltujen nimiä ei artikkelissa kerrota, vaan heihin viitataan pseudonyymillä (esim. 'näyttelijä').

seuraaminen, niistä keskustelu ja tauot on rytmitetty katsojien mielen mukaisesti. Festivaalin tärkein tehtävä on tarjota sitä, mitä on luvattu.

Herralan mielestä ideaalia festivaalia voi luonnehtia hetkelliseksi yhteisöksi, joka tuo näkyväksi moninaisuutta. Nyman näkee festivaalin rock-festivaalin kaltaisena kokoontumisena ja juhlanan. Festivaalin hetkellisyyden ja väliaikaisuuden, eräänlaisen ”poikkeustilan” takia eettisyys korostuu: ”Festivaali on konteksti, jossa voi tapahtua ihan mitä tahansa. Kun mitä tahansa voi tapahtua, sen etiikan täytyy itse asiassa olla tiukempi, koska ne raamit eivät ole valmiit.” Herralan näkemyksen mukaan eettisyys ilmenee ennen kaikkea suhteissa, joista festivaali on vastuussa.

*Millainen kohtauspaikka tämä on yleisölle, taiteelle, teoksille, tekijöille. Millä tavalla me huolehditaan siitä suhteesta. Millä tavalla me huolehditaan niistä olosuhteista ja siitä suhteesta, millä tavalla me kommunikoidaan niistä teoksista, kenen ehdoilla, kuka päättää, että miten –. Me olemme Hannan kanssa puhuneet paljon siitä, että se eettisyys on paljon niissä praktiikoissa, millä tavalla toimitaan.*

Festivaali on Delantyn antamassa merkityksessä kosmopoliittinen kohtauspaikka, jossa toisen kohtaaminen muuttaa omaa itseä ja globaalit kysymykset nousevat keskustelun aiheiksi rajatussa kontekstissa. Festivaali luo puitteet esiintyjien ja yleisön kohtaamiselle, mutta ei pyri opastamaan katsojia teosten sisältöjen ymmärtämisessä ja tekemään omaksumista helpommaksi. Useat haastateltuni mainitsivat festivaaliohjelmiston myönteiseksi piirteeksi juuri sen, etteivät esitykset tarjonneet yksiselitteisiä vastauksia, vaan kannustivat omaan ajatteluun.

Entä katsojan eettinen vastuu? Nymanin mielestä katsojilta voi odottaa, että he kunnioittavat esiintyjien työtä ja antavat heille työrauhan, vaikka eivät pitäisikään kokemastaan. Herrala lisää tähän, että festivaali pyrkii suunnittelemaan esitykset niin, että niistä voi poistua kesken mahdollisimman

huomaamattomasti. Festivaalin työpajojen osalta he ovat harkinneet sitä, että olisi eettinen ohjeistus, johon osallistujien tulisi sitoutua. Häiriköinnit ovat olleet heidän kautenaan yksittäistapauksia. Vuoden 2019 festivaalin työpajassa yhden osallistujan käyttäytyminen aiheutti sen, että ryhmä muita osallistujia kieltäytyi toimimasta hänen kanssaan. Työpajan vetäjät ratkaisivat ongelman jakamalla osallistujat kahteen ryhmään.

Herrala näkee, että esitykseen kuuluu esiintyjien ja yleisön välinen kirjoittamaton eettinen sopimus. Sitä ei tule pettää.

*Se on ihmeellistä, että ihmiset tulevat esityksiin ja antavat aikaansa. Jotkut maksaa lastenvahdille siitä, että voivat tulla tunniksi tai kahdeksi sinne esitykseen. Se on minusta mahtavaa ja ihmeellistä. Olen kauhean kiitollinen sille yleisölle, joka on tullut tänne [festivaalille]. Se on iso sitoumus, että haluaa antaa aikaansa, sitä haluaa kunnioittaa. Jos se sopimus rikotaan, niin kyllä se vähentää luottamusta sitä instituutiota kohtaan, joka ei ole tarkka näissä asioissa.*

Festivaali luo hetkellisen yhteisön, jossa esiintyjät kohtaavat yleisönsä. Väliaikaisen rakenteen tuolle kohtaamiselle luovat festivaalin työntekijät. Festivaalin toteuttajien etiikka perustuu tuon kohtaamisen mahdollistamiseen ja onnistumiseen. Se edellyttää Delantyn antamassa merkityksessä kosmopoliittisuutta, joka ei kyseenalaista erilaisuutta. Eettinen vastuu ilmenee niissä suhteissa, joita festivaalin aikana syntyy ja toteutuu. Siihen kuuluvat huolenpito yleisöstä, lupauksen täyttäminen ja yleisön arvostaminen.

### **Vaikuttamisen festivaalin ohjelmisto**

Baltic Circlen osana toteutettuun Vaikuttamisen festivaaliin kuului joka vuosi sekä esityksiä että keskustelutapahtuma (ks. ohjelmistot sivulla 346). Vuoden 2016 ohjelmassa oli työpaja ”Suomi—sosiaalisten suhteiden kehitysmäa”, kahden päivän keskustelutilaisuus ”New Solidarities” ja kolme esitystä, joiden tekijät olivat Suomeen muualta muuttaneita taiteilijoita.

Yksi esityksistä oli kolmetuntinen performanssi yleisessä saunassa, toinen kotibileitä muistuttava osallistava esitys luksuskodissa ja kolmas kadulla ja muissa julkisissa tiloissa tehty performanssi, jonka aikana ohikulkijat saattoivat olla skype-yhteydessä ihmisiin, jotka syystä tai toisesta eivät voi matkustaa Eurooppaan.

Vuoden 2017 Vaikuttamisen festivaali oli kolttasaamelaisen Pauliina Feodoroffin kuratoima kokonaisuus ”Ensimmäiset kansat”. Kahden päivän keskusteluosuus lainasi muotonsa kolttasaamelaiselta kyläkokoukselta. Samassa tilassa oli esillä saamelaisen ja hollantilaisen taiteilijan valokuva- ja maalausnäyttely, joka käsitteli Ruotsin saamelaispolitiikkaa. Osuuteen liittyvän esityksen Feodoroff teki kahden afrosuomalaisen esiintyjän ja kahden saamelaisen tanssijan kanssa.

Vuoden 2018 kokonaisuuteen kuului kaksi esitystä. Toinen oli muodoltaan kaupunkihuvilassa järjestetty illallinen, jonka pöytäkeskusteluissa unelmottiin tulevaisuuksia. Toinen esitys oli kuuden eläkeläisen näyttämöllä esittämät henkilökohtaiset elämäntarinat seksikokemusten näkökulmasta. Keskusteluosuutena oli työpaja ”Kilo taidetta”, jonka suunnittelin yhdessä festivaalin johtajien kanssa. Tutkimuksen näkökulmasta työpaja on yksi videokuvan sukupolvittelun metodin sukupolvi.

## Methodiset haastattelut

Tohtorintyössäni videokuvan sukupolvet syntyivät pääsääntöisesti koyleisöjen katseluissa. Taiteen vaikuttavuuden tutkimuksessa koekatselut—muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta—olivat yksityisiä: haastateltava katsoi oman edellisen haastattelunsa ja kommentoi sitä videolle. Metodiat sovellettiin niin, että haastattelin videolle katsojia ja tekijöitä sekä ennen esitystä että sen jälkeen. Ensimmäisessä haastattelussa tiedustelin vastaajien ennako-odotuksia esityksestä ja toisessa haastattelussa kysyin heidän näkemyksiään odotusten toteutumisesta ja nähdyn teoksen vaikutuksesta ja taiteen vaikuttavuudesta. Lisäksi haastatellut kertoivat siitä, mikä saa heidät hakeutumaan taiteen pariin ja missä he näkevät

taiteen mahdollisuudet vaikuttaa. Osa haastatelluista pohti lisäksi oma-aloitteisesti taiteen vaikuttavuuden tutkimisen mielekkyyttä.

Jokaisena vuonna haastateltavia oli noin kaksikymmentä, yhteensä heitä oli 64 ja haastatteluja 69. Kolmasosa haastatelluista oli Vaikuttamisen festivaalin tekijöitä ja kaksi kolmasosaa katsojia. Kolmasosa (22) haastatelluista oli teatterin tai esitystaiteen tekijöitä. Kuvataiteilijoita oli kymmenen ja kulttuurin tuotannossa toimivia yhdeksän. All the Sex -esityksen kuusi eläkeläistä esiintyjää olivat kaikki haastateltavina. Tutkijoita oli haastateltavina viisi, toimittaja-kriitikoita neljä ja tanssijoita kolme. Yksi ekonomi, opettaja, arkkitehti, muusikko ja lukiolainen osallistui haastatteluihin.

Tavoitteena ei ollut saada edustavaa otosta festivaalin yleisöstä vaan mahdollisimman rikas ja syvälinen narratiivien kokonaisuus taiteen vaikuttavuudesta. Katsojien tavoittaminen etukäteen ja yhteisen haastatteluajan sopiminen ei ollut ongelmatonta, ja näin haastateltaviksi valikoituivat kaikki ne ihmiset, jotka suostuivat lyhyellä varoituksella haastatteluun. Metodin kannalta oli antoisaa haastatella samoja ihmisiä eri vuosina. Silloin tuli mahdolliseksi se, että ihminen reflektoi aiempina vuosina videolle esittämiään näkemyksiä ja videokuvan sukupolvittelun kerroksia syntyi useampia. Yhtä katsojaa haastattelin kaikkina kolmena vuotena.

## Ennako-odotuksia taiteelta

”Kolmessa ekologiassa” Guattari ehdottaa taiteellista toimintatapaa malliksi mielenterveysalalle uudistaa omaa toimintatapansa. Hänen näkemyksensä mukaan ala on ”kangistunut kuolettavaan toistoon”. Taiteen vaihtoehto on se, että on ”aina lähdeittävä nollasta, aina keksittävä uudelleen”. Perustavat kysymykset ja toimintatavat on aina arvioitava uudelleen.

*Näiden kartografioiden kanssa olisi myös lähdeittävä eksistentiaalisista territorioista, aivan kuten maalaustaiteesta ja kirjallisuudessa, joissa jokaisen performanssin pyrkimyksenä*

*on kehittää, keksiä ja panna alulle tulevaisuuteen suuntaavia avauksia ilman, että niiden tekijät käyttävät hyväkseen vakiintuneita teoreettisia perustoja tai ryhmän, koulun, konservatorion tai akatemian auktoriteettia... Work in progress!* (Guattari 2008, 30–31.)

Guattarin kuvaama, ”aina uudelleen keksivä” taiteellinen toimintatapa vastaa hyvin sitä odotusta, mitä tutkimuksen haastatellut toivovat taiteelta. Eri tavoin ilmaistuna yleisin vastaus siihen, mitä taiteelta odottaa, on ajatuksia herättävä yllätyksellisyys, tuttujen asioiden näkeminen uudessa valossa, jopa omien arvojen kyseenalaistuminen. Tässä näkemyksessä ei ollut sukupuoleen tai ikään liittyviä eroja tai eroja taiteilijoiden tai ei-taiteilijoiden välillä.

*Jonkinlainen arvaamattomuus tai yllätyksellisyys on hyvä, se ei tarvii olla, että keksitään pyörä uudelleen -homma. Joku uutuus viehättää, ja myös että jätetään riittävästi tilaa omille ajatuksille. Mä pidän taiteessa melko abstraktista ilmaisusta. Jos mulle tulee sellainen olo, että mulle huudetaan viesti väkisin, niin en innostu, mä tykkään, että mä saan itse löytää jotain.* (luonnontieteilijä)

*Kun menen katsomaan toisten tekemää taidetta, niin ilahdun siitä, että joku on nähnyt tutun asian, jonka olen nähnyt ankuroituneena tietyllä tavalla, niin on repinyt minut siitä näkökulmasta ja avaa uuden, rajunkin, vastakkaista ajattelua herättävän.* (näyttelijä)

### **Taiteen henkilökohtainen ja yhteiskunnallinen merkitys**

Guattarin ekosofiassa eri rekisterit, ympäristörekisteri, yhteiskunnallisten suhteiden rekisteri ja subjektiivisuuden rekisteri, ovat yhteen kietoutuneita. Samankaltainen eriytymättömyys koskee myös taiteen vaikutuksen kuvailua. Kokonaisvaltainen elämyksellisyys saa monen haastatellun hakeutumaan taiteen

pariin. Toiset korostavat ruumiillista kokemusta, toiset aistimuksellista, toisille se on tapa reflektoida omaa elämäänsä. Toisille hyvä taide avaa uusia universumeja, toisille se on sielunruokaa, jota ilman he eivät selviäisi hengissä.

*Tää [taiteen merkitys] on samanlainen kysymys kuin mikä on elämän tarkoitus tai miten saada maailmanrauha. Nää on yhtä isoja kysymyksiä mulle.* (ekonomi)

Useat haastatelluista näkevät suhteensa taiteeseen kasvukertomuksena. Taide nähdään opintienä, jopa niin, että se kuuluu kodista saatavaan kasvatukseen. Toisille taide tulee elämään lapsuudenkodista, melkein äidinmaidosta, toisille nuoruudessa heräämisestä ja herkistymisestä. Taide opastaa pohtimaan elämän ja kuoleman kysymyksiä. Taide ei ole vain itseä varten, vaan se tulee siirtää sukupolvelta toiselle. Muutamassa vastauksessa mainittiin kauneus syyksi hakeutua taiteen pariin. Vaarallisuus ja marginaalisuus kiehtoivat yhtä vastaajaa. Kukaan ei etsinyt taiteesta viihteellisyyttä.

*Se [taide] on osa jotain sellaista elämäntapaa, mitä elää, ja siihen liittyy oleminen taiteen parissa samalla tavalla kuin muilla ihmisillä saattaa olla – luonnossa liikkuminen tai päivittäinen liikunta. Se on osa jotain elämäntapaa. En mä varmaan tekis sitä, ellen mä kokis saavani siitä tosi paljon itselleni jotain vaikeasti määriteltäviä asioita. –. Mitä enemmän mä hakeudun taideteosten äärelle, sitä herkemäksi mä tuun sen suhteen, mä opin nauttimaan asioista ja teoksista, joista en välttämättä osaisi nauttia, jos en viettäisi niin paljon aikaa taiteen parissa.* (taidekriitikko)

*Mä kustannan omille lapsilleni ja heidän puolisoilleen hyvin paljon erilaisia taidekokemuksia. –. Minun mielestäni se on tärkeä kasvatuksellinen elementti lapsille, ja kun ne on kolmekymppisiä, niin ne on jo kulkeneet 30 vuotta mun kanssa erilaisissa tapahtumissa. –. Ehkä siinä maailmassa, missä mun lapseni on kasvaneet, niin se on erikoisen tärkeätä. Se jää usein*



*sellaiseksi pinnalliseksi, ei jakseta keskittyä ja miettiä. – –. Vaikka taide ei aina ole kaunista, niin mulle itselleni kauneuden käsite on tärkeä. (ekonomi)*

Taiteen yhteiskunnallisen vaikuttavuuden arvioinnissa oli selkeä ero ei-taiteilijoiden ja taidetta ammatikseen tekevien välillä. Ei-taiteilijat näkivät taiteella olevan yhteiskunnallisia vaikutusmahdollisuuksia. Taide syventää ja kyseenalaistaa median tarjoamaa tietoa yhteiskunnasta. Se vie meidät toisiin kulttuureihin ja velvoittaa meitä muistamaan oman yhteiskuntamme historiasta asioita, mitä emme haluaisi muistaa.

*Taidehan on se, joka käsittelee kipupisteitä. Se velvoittaa meitä olemaan vaikeiden asioiden äärellä niin, että ne meitä tämmöisinä kokonaisvaltaisina, ruumiillisina, yhteisöllisinä olentoina liikuttaa. Siihen muistin ja unohtamisen kapeanäköisyyden kuvioon liittyy se, että me useimmiten kuullaan ja koetaan ainoastaan sitä, mikä on lähellä sitä meidän omaa, mukavuusalueen ja sen oman kuplan kokemuspiiriä. Taide koko ajan laajentaa sitä, mikä kaikki täällä kuuluu meille yhteisöllisinä olentoina meidän piiriin. (teatteritutkija)*

Taide luo ympärilleen yhteisöjä ja näin yhdistää ihmisiä. Se voi esittää samanaikaisesti ristiriitaisia näkemyksiä ja synnyttää keskustelua jopa sellaisten ryhmien välillä tai sellaisista aiheista, joita muuten olisi vaikeata käsitellä. Taiteen aseita ovat kauneus ja huumori.

*Maailmaa ei lähestytä niin dokumentoivasti, että se on vaan sellasia ajatuksia ja tunnelmia. Sellainen yhdistelevyys, rajojen kanssa leikkittely ja rikkominen. Sellainen yhteiskunnan normeille vähän kanssa nauraminen. (lukiolainen)*

*Taide on hyvä luomaan yhteisöjä, se tuo ihmisiä yhteen. Siihen liittyy rajan ylittämistä. Se tuo yhteen eri yhteiskuntaryhmistä tai ekonomisista luokista olevia ihmisiä. (taidekriitikko)*

*Taiteen kentällä voidaan kysyä vaikeita kysymyksiä, esimerkiksi sellaisia, joihin ei ole ratkaisuja. Tuoda pöytään keskenään yhteensopimattomia näkökulmia ja tapoja lähestyä ajassa olevia, keskeisiä yhteiskunnallisia kysymyksiä tavalla, mitä muilla yhteiskuntamme osa-alueilla ei pystytä tällä hetkellä enää tekemään. Se mahdollistaa sen, että pystyy syventymään aiheiden äärelle ilman, että pitää pyrkiä hakemaan ratkaisua ainakaan heti. (kuraattori)*

Taiteilijoiden näkemys taiteen vaikuttavuudesta, varsinkin oman taiteensa osalta, on paljon pessimistisempi. Taiteella ei ole merkitystä, mutta sen varjolla tai rinnan voi tehdä merkityksellisiä tekoja. Taiteen merkitys on pienissä kertomuksissa. Yksi haastatelluista suhtautui epäillen siihen, voiko laadukasta taidetta yhdistää yhteiskunnalliseen aktivismiin.

*Mähän itse ajattelen omasta työstäni, että se ei vaikuta yhtään mihinkään. Se työ minä varjolla niitä esityksiä tehdään on vaikuttavuutta ihan faktisesti. (teatteriohjaaja)*

### **Esitystaiteilijan henkilökuva**

Esitystaiteilija Tuomas Laitinen osallistui kaikkina kolmena vuotena tutkimusprojektin haastatteluihin. Viimeisenä vuotena hän myös teki intervention *Kilo taidetta* -työpajaan. Laitisen osuus kiteyttää hyvin aineistoni. Hän on taiteen ammattilainen, kuten enemmistö haastatelluista. Myöskin hänen vastuksensa edustavat hyvin aineistoa. Laitinen hakeutuu taiteen pariin ymmärtääkseen maailmaa ja itseään: ”[Taide] tarjoaa eläviä tilanteita, joissa ihmiset on jotenkin samassa huoneessa ja joutuu yhdessä ikään kuin pohdiskelemaan sitä tai kokeilemaan sitä tai asettumaan jotenkin suhteessa siihen, että miten tässä oltais maailmassa ja miten tässä oltais muitten kanssa.” Hänen ennako-oletuksensa taiteesta on, että sen tekijät pohivat samoja kysymyksiä kuin hän itse, mutta hyvä taide esittää kysymyksiä eri tavalla kuin hän itse ja tarjoaa ennemminkin hämmennystä kuin vastauksia: ”Mä itse koen parhaina teoksina

semmoset, jotka jotenkin, ne horjuttaa jotakin, miten mä olen tottunu katsomaan maailmaa tai kokemaan, että joko niissä teoksissa on mulle jotain niin uutta, että mä en ole tullu sitä ajatelleeksi tai kokeneeksi aikaisemmin tai sitten ne on sisäisesti sillä tavalla ristiriitaisia, että ne ei selity. Mä en pysty niitä purkamaan täysin tai selittämään. Ne jättää mulle semmosen vähän hämmentyneen kokemuksen.” Haastateltujen taiteen ammattilaisten enemmistöstä poiketen Laitinen suhtautuu optimistisesti taiteen mahdollisuuksiin: ”Taide voi ehdottaa uusia tapoja olla yhdessä tai poliittisen järjestäytymisen tai kulttuurin muotoja. Niiden kautta taide on vapaa kenttä ehdottaa melkein mitä vaan.”

Aiempien haastatteluiden katsominen sai Laitisen pohtimaan omaa tekemistään ja suhdettaan taidemaailmaan. Ensimmäisestä taiteen merkitystä pohtivasta haastattelusta puuttui hänen mielestään pragmaattinen ammatillinen suhde taiteeseen: ”Tossa ei tullut mainittua sellaisia arkisia asioita, että oppii lisää ammattitaitoa sillä alalla, kun näkee mitä muut tekee ja osallistuu siihen keskusteluun.” Vuoden aikana Laitisen ammatillinen asema oli muuttunut, sillä hän oli aloittanut alansa tohtoriopinnot. Edellisvuoden vastaukset saivat hänet pohtimaan suhdetta taiteeseen yleensä:

*Niin tutkimuksen näkökulma jotain muuttaa, miten mä katson teoksia. Se tuo jonkunlaista nöyryyttä se tutkimuskonteksti, näkee kuinka iso on se historia, taiteen ja kulttuurin historia. Kuinka paljon asioista on jo sanottu. Kuinka pieni se yhden taiteilijan osa siinä on. Kaikki näyttäytyy pitkänä keskusteluna.*

Laitisen osuus ei vain kiteytä tutkimukseni tuloksia, vaan se myös avaa uusia näkökulmia metodiin. Kilo taidetta -työpajassa Laitinen toteutti intervention kirjeiden avulla. Jokainen osanottaja sai avata täsmälleen kello 14.30 hänelle osoitetun kirjeen ja lukea sen hiljaa samaan tahtiin muiden kanssa. Kirje kuvasi yhteistä hetkeämme, mutta siinä oli myös jokaiselle erikseen osoitettu henkilökohtainen viesti. Interventio ei vain kommentoinut työpajan ja tutkimuksen metodia vaan loi oman

metodinsa. Rituaalin kaltaisena toimituksena se vahvisti työpajan luonnetta taiteena ja taiteellisena tutkimuksena.

Työpajan jälkeisessä haastattelussa Laitinen pohti omaa osuuttaan:

*Siinä oli erityispiirteensä se henkilökohtaisuus, että mä henkilökohtaisesti lähestyin jokaista sen kirjeen kautta. Siitä tuli vielä oma väre itselleni, että mä olin tutustunut jo kaikkiin paikalla olijoihin. – –. Ja sitten kun se tapahtui se interventio, niin tavaltaan ne tajuaa, että mä olen kattonut niitten nettisivuja, niin tuleehan siitä tietty jännitys.*

### **Voiko taiteen vaikutusta mitata?**

Osalle haastatelluista kysymys taiteen vaikuttavuudesta on itsessään arveluttava. Jos vaikutus ymmärretään mitattavana asiana, se ei heidän näkemyksensä mukaan sovellu taiteeseen:

*Silloin kun taiteelta aletaan vaatia sellaista vaikuttavuutta, joka on jollain tavalla mitattavissa tai todistettavissa tai paperille laitettavissa niin, silloin ollaan hyvin ongelmallisilla vesillä. Mikä ja miten vaikuttaa, se on ehkä aina, mutta etenkin taiteen kanssa, se on salaperäistä ja arvaamatonta, se ei välttämättä, ehkä koskaan tai ollenkaan ole lineaarista tai mitattavissa. (näyttelijä)*

Kaikki haastatellut, jotka ottivat kantaa taiteen vaikuttavuuden arvioimiseen, suhtautuivat vaikutuksen mitattavuuteen epäillen. Taiteen arvon mittaaminen oli yhden vastaajan mielestä yhtä epäilyttävää kuin rakkauden arvon mittaaminen. Taiteen vaikutuksia johonkin tiettyyn kysymykseen voidaan mitata, mutta tulos ei välttämättä kerro siitä, miten taide vaikuttaa. Taiteen nähdään vaikuttavan pitkällä aikavälillä, usein vaikeasti havaittavalla tavalla.

*Vaikuttavuus on jotain muuta kuin vaikutus. Vaikutus on konkreettisempi. Vaikuttavuus on sitä mihin mahtuu monen-*

*laiset, ripple effects, väreilyt, joita ei ikinä välttämättä pystytty nimeämään ja tunnistamaan. – –. Se vaara on siinä jos se pyritään mittaamaan ja määrittämään ja paineet siihen on kovat. Se jättää sellaiset väreilyt, hiljaiset väreilyt, huomioimatta, koska niitä ei pystytty määrittämään. Ehkä se on siellä missä suurin osa vaikuttavuudesta, vaikutuksesta viime kädessä tapahtuu. Sellaisia jotka menee erilaisiin väleihin, pitkälle ja syvälle. (kuraattori)*

Osa haastatelluista epäili, että kysymyksessä taiteen vaikuttavuuden arvioitavuudesta on esioletus, että taiteen vaikutus on positiivinen ja se pitää jollain tavalla osoittaa. Entä jos tulos onkin päinvastainen? Myöskin kyseenalaistettiin se, että vaikutus tarkoittaa muutosta. Silloin säilyttävä vaikutus jää huomaamatta.

*Monta kertaa on sellainen ongelma, että ne vaikutukset voi käsittää semmosena, että jotain positivistista tapahtuu. Vaikutuksethan voivat olla kielteisiäkin, ja sitten: kuka sen katsoo, kenen näkökulmasta? Jossain tilanteessa se riippuen siitä, mikä on se lähtötilanne, niin voihan se vaikutus olla niin, että jokin säilyy samanlaisena kuin ennenkin. (yhteiskuntatieteilijä)*

*Jonkin esityksen voima voi olla siinä, ettei se aiheuta mitään muutosta. (näyttelijä)*

### **Mitä metodi toi esiin taiteen vaikuttavuudesta**

Mitä tämä tutkimus kertoo taiteen vaikuttavuudesta ja sen mitattavuudesta? Stengersin käytäntöjen ekologian hengessä tutkimukseni sitoutuu erityisyyden kunnioittamiseen. Stengers kritisoi tieteen käytäntöjä siitä, että ne pyrkivät kapitalistisen tietotalouden tavoitteiden mukaiseen yleispätevyyteen ja mitattavuuteen. Hän kutsuu tällaista pyrkimystä ”totuuden huumeeksi” (Stengers 2005, 188). Tässä tutkimuksessa eettinen lähestyminen erityisyyden kunnioittamiseen merkitsee moniäänisyyden, jopa erimielisyyden hyväksymistä.

Koko tutkimusprosessiin osallistunut esitystaiteilija Tuomas Laitinen pohti vaikuttavuutta viimeisessä haastattelussa, kun hän arvioi Kilo taidetta -työpajaa.

*Joo, siinä tuli näkyväksi niiden videoiden kautta se, että ensinnäkin se ei ole yksinkertainen asia se vaikuttaminen. Kaikkiin haastateltaviin ne teokset vaikutti aika paljon sekä etukäteen että jälkikäteen ja tosi monella tavalla. Se voi vaikuttaa silleen, että on tosi koskettunut, tai että ajattelee jotain asiaa tai että ärsyttää ihan sikana ja vihaa niitä, että miksi tuhlas aikaa siihen. – –. Jos toi projekti pitkällä aikavälillä ja laajasti, että monta ihmistä haastatellaan niin, siitä tulee näkyviin se, että on tosi vaikeata typistää vaikuttavuutta joihinkin fraaseihin.*

Videokuvan sukupolvittelu on taiteellinen tutkimusmetodi. Sillä on paljon yhtymäkohtia hermeneuttiseen tutkimusperinteeseen. Tohtorintyössäni arvioin metodia seuraavasti:

*Näen, että videokuvan sukupolvittelun metodi on erityisen antoisa ihmistutkimuksen alueella, koska se dokumentoi, tuottaa ja reflektoi muuttuvaa tietoa. Tieto aiheesta karttuu syklisesti jokaisen videokuvan sukupolven myötä tarkentuen, mutta myöskin moninaistuen. Metodi tuottaa enemmän kysymyksiä kuin vastauksia aiheestaan, koska se synnyttää ristiriitaisia kannanottoja eikä ehdota itsestään selvästi kellekään—ei edes sen toteuttajille—asemia, joka tarjoaisi positiota päättää polyfonisen tiedon arvosta. Metodi kyseenalaistaa omaa totuusarvoaan jokaisen sukupolven kohdalla. (Kantonen 2017, 413–414.)*

Tässä tutkimuksessa videokatselut etenivät vain muutama tapauksessa useampaan sukupolveen. Metodin refleksiivisyys tuli esiin lähinnä siinä, miten haastatellut arvioivat ennen taidetapahtumaa antamaansa videohaastattelua tapahtuman jälkeen. Editoin jokaista haastateltavaa varten henkilökohtaisen videon, jonka näytin vain hänelle itselleen.

## Työpaja taiteena ja tutkimuksena

Yleisölle avoimeen vuoden 2018 festivaaliin kuuluvaan neljän tunnin Kilo taidetta -työpajaan osallistui kolmisenkymmentä ihmistä, joista suurin osa oli taiteen ja kulttuurin ammattilaisia. Tilaisuus rakentui kuudesta noin kymmenminuuttisesta temaattisesta videosta, jotka olin editoinut tutkimukseni videohaastatteluista. Niiden aiheet esitysjärjestyksessä olivat: 1. Teos tekijän, katsojan ja kuraattorin silmin 2. Konflikti tekijän ja katsojan intentioiden välillä 3. Taiteen merkitys yhteiskunnassa 4. Taiteen vaikuttavuuden arvioiminen 5. Katsojan henkilökuvaa 6. Taiteen merkitys esiintyville eläkeläisille. Lisäksi ohjelmaan kuuluivat festivaalijohtaja Satu Herralan ja minun tilaisuutta pohjustavat puheenvuorot sekä kaksi pyydettyä kommenttia ja yksi interventio. Kilo taidetta -työpajan videotallointi on yksi tutkimuksen videokuvan sukupolvi. Metodin mukaisesti tein haastatteluja myös keskustelutilaisuuteen osallistuneiden kanssa sekä tapahtumaa ennen että sen jälkeen.

Ajattelin työpajaa etukäteen performanssina, taidetekona. Vertasin festivaalijohtajille osuuttani videojukan työhön. Tilaisuus koostui yli tusinasta erilaisia elementtejä, jotka tuli rytmittää improvisoiden ja kuunnellen. Videoiden lisäksi sijoitin kolme sovittua puheenvuoroa tai interventiota tähän kokonaisuuteen. Olimme ajatelleet myöskin lounaan osaksi keskustelutapahtumaa. Emme ohjeistaneet osallistujia jatkamaan keskustelua ruokailun aikana pienryhmissä, vaan näin tapahtui spontaanisti. Ruokailu on luonnostaan jakamisen hetki. Jos aamupäivä olisi ollut pitkästyttävä, toivomamme ruokapöytäkeskustelut tuskin olisivat toteutuneet. Alun esittelykierros poikkesi myös tavanomaisesta, sillä pyysimme ihmisiä kertomaan nimensä ja jonkin vaikuttavan taidekokemuksen. Institutionaalisen aseman sijasta halusimme, että tutustuisimme toisiimme taidekokemusten kautta. Näin myös varmistimme sen, ettei kenenkään tarvitsisi jännittää ensimmäistä aiheeseen liittyvää puheenvuoroaan. Ensimmäinen osallistuja kertoi sangen laveasti taidekokemuksestaan ja omasta instituutiostaan. Muut seurasivat hänen esimerkkiään. Ratkaisu oli parempi kuin

suunnitelmamme, sillä näin väliaikaisen yhteisömme valta-asetmat oli heti tuotu näkyviin.

Taiteellisessa tutkimuksessa taiteella ja taiteen tekemisellä on tärkeä osuus tutkimuksen tekemisessä. Etukäteen olin ajatellut, että teen taiteellista tutkimusta soveltamalla videokuvan sukupolvittelun metodia minulle ehdotettuun tutkimusaiheeseen, taiteen vaikuttavuuden tutkimiseen. Videohaastattelut, niiden editointi ja näyttäminen haastatelluille olisi taiteellinen tapani tehdä tutkimusta. Työpajan ansiosta tutkimuksen tekemisestä ja esittelystä tuli myös taidetta. Työpajassa tutkimuksellinen aineisto muuttui taiteeksi, koska se esitettiin julkisesti taidetilaisuudessa taiteellisin kriteerein. Tilaisuuteen osallistujat kokivat, että he eivät osallistuneet tavalliseen seminaariin vaan johonkin, mitä he eivät heti pystyneet määrittelemään. Yksi osallistujista päätyi siihen johtopäätökseen, että videoiden ja taiteellisten interventioiden lisäksi keskustelun pitkä kesto, kehämäinen eteneminen ja selkeän tavoitteen puuttuminen teki tilaisuudesta taidetta. Instrumentaalisen luonteen puuttuminen sai sen tuntumaan taiteelta. Työpaja toteutti myös Delantyn kuvaamaa post-traditionaalisen festivaalin ideaa, jonka mukaan taide syntyy festivaalilla yhdessä osallistuvien katsojien kanssa eikä vain representoidu.

*Ehkä tavoitteena oli yhdessä rakentaa sitä, mieltä eteenpäin, ja se mietintä jatkuu jossain muussa formaatissa, mutta siinä ei ollut sellaista tavoitetta, joka on selkeä, apurahatavoite tai sentyyppinen. Ehkä enemmän filosofinen lähestyminen asiaan eikä tavoitella selkeää päämäärää, joka olisi määriteltävissä. Se oli jollain tavalla vapauttavaa, se tuntui sellaiselta huoneelta, joka oli vapaa näistä pyrkimyksistä ja ollaan yhdessä, ja tämä on vapaa näistä pyrkimyksistä, mitä ehkä joutuu työelämässä, että pitää tavoitella jotain selkeää päämäärää ja pitää olla tietynlaisia tuloksia. Se on ehkä mitä taide voi olla. (kulttuurijärjestön toiminnanjohtaja)*

Kyky luoda yhteisöjä mainittiin aiemmin tässä artikkelissa esimerkkinä taiteen yhteiskunnallisesta vaikutuksesta. Työpajan jälkeen yksi osallistujista teki havainnon, että kun hän

kohtasi työn merkeissä toisia työpajaan osallistuneita, syntyi sanaton yhteen kuuluvuuden tunne, että me olimme siellä silloin. Toinen osallistuja vertasi työpajaa muihin julkisiin keskusteluihin ja totesi eron olleen juuri yhteisen etsiminen.

*Se oli kuin aivomyrsky, joka on haasteellisempaa kuin julkinen keskustelu. Aivomyrskyssä on henki johonkin yhteiseen. Mä olen ollut hirveen monessa debatissa, jossa ei todellakaan pyritä yhteiseen. (kuvataiteilija)*

Työpajassa taiteellisen tutkimuksen metodi läpäisi koko tilaisuuden. Se ei tuottanut pelkästään analysoitavaa dataa vaan myös taiteellista tulosta. Taide tuli esiin metodin kautta ja metodi ohjasi keskustelun kulkua. Taiteellisella metodilla oli performatiivinen funktio.

*Kun puhutaan taiteen vaikuttavuudesta, niin se taide on myös keinona läsnä siinä tilaisuudessa, jonka kautta myöskin hahmotettiin sitä kysymystä. Tykkäsin siitä, jos me puhutaan taiteen vaikuttamisesta, ja puhuin aikaisemmin siitä, että taiteella voidaan vaikuttaa tasolla, millä tiede ei pysty. Siinä tilaisuudessa tietynlaiset taiteelliset keinot avasivat sen keskustelun toisella tavalla, ehkä päästiin jollain tavalla syvemmälle, eri näkökulmista tarkastelemaan kysymystä, palattiin kerta toisensa jälkeen asiaan. Tuli ehkä joitain uusia ulottuvuuksia, se oli mulle kiinnostavaa sellaisenaan, ei pelkästään se sisältö vaan myös se metodi, millä sitä tarkasteltiin. (kulttuurijärjestön toiminnanjohtaja)*

## Vaikutusten kirjo

Isabelle Stengersin hahmottama käytäntöjen ekologia kritisoi vallitsevia tutkimuskäytäntöjä, joiden tavoitteena on yleispätevyys, totuuden etsiminen. Juuri tästä tutkijan on pidättäydyttävä ja sitouduttava erityisyyteen. Stengers liittää oman ajattelunsa Leibnizin filosofian perinteeseen: ”Käytäntöjen ekologia on leibnizilainen, koska käytäntöjen käsittelemiseksi meidän

on hyväksyttävä kriittinen testi ja pidättäydyttävä väkevästä totuuden huumeesta.” (Stengers 2005, 188, suom. PK.)

Artikkelissaan ”Ekologinen näkökulma taidetutkimukseen” Elo ja Arlander (2017) pohtivat Stengersin käytäntöjen ekologian soveltamista taiteelliseen tutkimukseen:

*Kaikessa tutkimustoiminnassa pitäisi hänen mielestään kyseenalaistaa totuuden, yleistettävyyden ja etiikan liian itsestään selviksi muodostuneet kytkökset, sillä ne toimivat lähinnä tietotalouden kapitalistisen logiikan legitimaation välineinä. Lähtökohdaksi tulisi sen sijaan ottaa leibnizilainen vastuullisuuden ajatus, joka on sitoutumista erityiseen. Taiteilija-tutkijan kannalta tämä merkitsisi siirtymää yleistettävyyden, tuotteistamisen ja sovellettavuuden skenaarioista erityisyyksien hienovaraiseen työstämiseen ja kuvaukseen. (Arlander & Elo 2017, 343.)*

Tässä tutkimuksessani taiteen vaikuttavuus ei hahmotu selkeäksi, yleispäteväksi johtopäätökseksi taiteen vaikutuksesta. Videokuvan sukupolvittelun metodia soveltaen olen osoittanut, että taiteen vaikuttavuus yksilöiden kokemusta arvioitaessa voi tarkoittaa hyvin monenlaisia, jopa saman ihmisen vastauksissa ristiriitaisia asioita. Metodi on tuonut esiin jokaisen haastateltavan erityisyyden. Metodi ei arvota eri ihmisten kokemuksia esimerkiksi syvällisiin ja pinnallisiin, vaan juuri kokemusten kirjo tuo esiin taiteen vaikuttavuuden. Stengersin sanoin metodin tulokset säilyttävät ”diplomaattisen erojen kunnioittamisen” (Stengers 2005, 192) ja Delantyn luonnehtiman kosmopoliittisuuden eetoksen (Delanty 2011, 196).

Erityisyyden kunnioittamisessa kiteytyy tutkimuksen eettinen perusta. Dialogisen estetiikan (Kester 2010) ihanteiden mukaisesti pyrkimyksenä oli tehdä tutkimusta vuorovaikutuksessa niin, että osallistujilla oli mahdollisuus tarkentaa näkemyksiään ja heidän oma äänensä kuuluu tutkimustuloksessa. Metodisia haastatteluja voi kritisoida siitä, että niissä korostuu yksilön kokemus. Tästä syystä hetkellisenä yhteisönä toteutunut työpaja, jossa pohdittiin videohaastattelujen sisältöä, oli hermeneuttisessa merkityksessä välttämätön. Siinä luotiin

yhteisöllinen kokemus yksilöllisten videohaastattelujen pohjalta. Yhteinen pohdinta taiteen vaikuttavuudesta tuotti työpajan taiteellisen rakenteen sisällä performatiivisesti Bahtin-tutkija Ken Hirshkopin kuvaaman eettisen ulottuvuuden. Eettinen ulottuvuus ”ei niinkään tuo syvyyttä kielen tilaan ja aikaan, vaan se jäsentää uudelleen käsityksemme siitä, mitä kieleen osallistuminen tarkoittaa.” Silloin keskustelu ei tähtää lopputulokseen vaan muutosprosessiin, jossa hyväksymme ”toisten ihmisten mielipiteiden tärkeyden omien tekojemme merkitysten määrittelyssä”. (Hirshkop Kester 2010, 64 mukaan.)

Toistuvat katselut ja katseluiden kommentoinnit tuottivat yhä moninaisempaa tietoa ja näkemystä tutkittavasta asiasta, taiteen vaikuttavuudesta. Metodien avulla syntyi monipuolinen narratiivien kokonaisuus siitä, miten taide vaikuttaa ja koskettaa eri ihmisiä eri tavoin. Metodi toi esiin myös sen, että taiteella on henkilökohtaisella tasolla myös negatiivisia vaikutuksia. Taiteen vaikuttavuuden kannalta sekä positiiviset että negatiiviset kokemukset ovat osoitus taiteen vaikuttavuuden rikkaudesta.

*Kiitokset tutkimusprojektiin osallistuneille.*

*Artikkeli on toteutettu Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston Tasa-arvoinen yhteiskunta -ohjelman rahoittamassa ArtsEqual-hankkeessa (hankenumero 314223/2017).*

### **Vaikuttamisen festivaalin ohjelmistot 2016-2018:**

#### **2016**

New Solidarities -keskusteluohjelma. Kuraattorit Alexandra Pirici ja Raluca Voinea.

Suomi sosiaalisten suhteiden kehitysmää -esityskokonaisuus. Kuraattorit Satu Herrala, Anna Jussilainen, Hanna Nyman ja Willem Wilhelmus.

Esitykset: Yassine Khaled: Monitor man. Matraquita Soher: A(part). YKON: Playhouse.

Työpaja: Reshaping the possible Finland.

#### **2017**

Kuraattori Pauliina Feodoroff.

Sijdsååbbar-kyläkokous.

Autonomian aika -esitys. Pauliina Feodoroff, Maryan Abdulkarim ja S. Nousiainen.

Maadtoe-näyttely. Anders Sunna ja Michiel Brouwer.

#### **2018**

Kilo taidetta -työpaja. Satu Herrala, Pekka Kantonen ja Hanna Nyman.

All the Sex I've Ever Had -esitys. Mammalian Diving Reflex.

We Should All Be Dreaming -esityksellinen illallinen. Sonya Lindfors ja Maryan Abdulkarim.

## **LÄHTEET**

### **Arkistolähteet**

Baltic Circle. s.a. Vaikuttamisen festivaali, työsuunnitelma. Baltic Circle -festivaalin arkisto, Helsinki.

Baltic Circle -teatterifestivaalin ohjelmat 2016–2018. Baltic Circle -festivaalin arkisto, Helsinki.

### **Tutkimuskirjallisuus**

Arlander, Annette & Elo, Mika. 2017. ”Ekologinen näkökulma taidetutkimukseen.” *Tiede&edistys* 4/2017, 335–346.

Baltic Circle. 2020. ”Meistä.” Haettu 5.6.2020. <https://www.balticcircle.fi/info>

Crossick, Geoffrey. 2019. ”Why aren't we better at articulating the cultural value of the arts?” Muistiinpanot keynote-luennosta. ArtsEqual Research Sprint, Tieteiden talo, Helsinki, 7.10.2019.

Crossick, Geoffrey & Kaszynska, Patrycja. 2016. *Understanding the value of arts & culture: The AHRC cultural value project*. Lontoo: Arts and Humanities Research Council. <http://www.artshealthresources.org.uk/docs/understanding-the-value-of-arts-culture-the-ahrc-cultural-value-project/>

Delanty, Gerard. 2011. ”Conclusion: On the cultural significance of arts festivals.” Teoksessa *Festivals and the Cultural Public Sphere*, toim. Liana Giorgi, Monica Sassatelli ja Gerard Delanty, 190–199. Lontoo & New York: Routledge.

- Giorgi, Liana & Sassatelli, Monica. 2011. "Introduction." Teoksessa *Festivals and the Cultural Public Sphere*, toim. Liana Giorgi, Monica Sassatelli ja Gerard Delanty, 1–11. Lontoo & New York: Routledge.
- Guattari, Félix. 2008 (1989). *Kolme ekologiaa*. Suom. Anna Helle, Mikko Jakonen ja Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Elo, Mika, Kokkonen, Tuija & Loukola, Maiju. 2017. "Taidetutkimus— taiteen ja tutkimuksen leikkauskohtia." *Tiede&edistys* 4/2017: 279–280.
- Jansson, Satu-Mari. 2014. *Mittaamattoman arvokasta? Taiteen ja kulttuurin vaikutustutkimuksia ja -metodologioita*. Helsinki: Taideyliopisto. [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/135814/Kokos\\_2\\_2014.pdf?sequence=1](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/135814/Kokos_2_2014.pdf?sequence=1)
- Kantonen, Pekka. 2017. *Generational Filming. A Video Diary as Experimental and Participatory Research*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia. <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=352318>
- Kester, Grant. 2010. "Dialoginen estetiikka." Teoksessa *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Dialogista kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*, toim. Lea Kantonen, 39–73. Suom. Lea Kantonen. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Kemppi, Eeva & Säkö, Maria. 2016. *Skavabölen pojista Kaspar Hauseriin*. Helsinki: Like.
- Sassatelli, Monica. 2011. "Urban festivals and the cultural public sphere. Cosmopolitanism between ethics and aesthetics." Teoksessa *Festivals and the Cultural Public Sphere*, toim. Liana Giorgi, Monica Sassatelli ja Gerard Delanty, 12–28. Lontoo & New York: Routledge.
- Stengers, Isabelle. 2005. "Introductory notes on an ecology of practices." *Cultural Studies Review* 11(1): 183–196.



Kaija Kaitavuori

## **SOPIMISEN ETIIKASTA. OSALLISTAVAN TAITEEN HAASTEET TAITEEN TUOTTAMISEN JA ESITTÄMISEN KÄYTÄNNÖILLE**

Osallistava taide eri muodoissaan muuttaa taiteen tekemisen ja taidelaitosten toimintatapoja. Taiteilijat sitouttavat ihmisiä osallistumaan joko teosten esitysvaiheessa, ikään kuin teoksen käyttäjinä, tai jo teoksen valmisteluvaiheessa, osana toteutusprosessia. Nämä käytännöt haastavat taideinstituutioiden perinteisiä rooleja ja toimintatapoja esimerkiksi tuomalla taiteilijan, kuraattorin ja pedagogin tehtäviä lähemmäs toisiaan ja osin päällekkäin. Samoin yleisö joutuu miettimään asemaansa uudella tavalla, kun teos kutsuu vaihtamaan katsojan roolin osallistujaksi. Keskusteltavaksi nousee myös, kuka tai ketkä mainitaan teoksen tekijöinä, kun osa sisällöstä on muiden kuin taiteilijan tuottama, tai miten jäsentää tilanteita, joissa osallistajat toimivat taiteilijan materiaalina.

Esitän tässä luvussa, että näitä muutoksia on mahdollista tarkastella sopimuksen käsitteen avulla. Osallistaviin projekteihin liittyy moninaisia kysymyksiä vastuista ja oikeuksista, joita erilaisin sopimuksin pyritään hallitsemaan. Osa sopimuksista on eksplisiittisiä, kirjallisia dokumentteja, ja osa taas väljempää, käyttäytymistä ja vastuunjakoa koskevia ohjeita tai varoituksia. Usein osallistamisen pohjalla on sanattomia sopimuksia, jotka perustuvat oletuksiin sosiaalisia tilanteita säätelevistä normeista ja konventioista. Tarkastelen sopimus-kulttuurin ilmenemisiä sekä taidelaitoksissa että niiden ulkopuolella ja jäsenmän erilaisia sopimustyyppisiä, joita osallistava taide synnyttää.

Spencer Tunick *Nude Drift*,  
Helsinki 2002. Osallistujan vedos  
25 x 20 cm. Kirjoittaja osallistui  
taiteilijan valokuvaprojektiin  
yhtenä väripisteenä.



## Osallistumisen jäsenystä

Käytän tässä artikkelissa nimitystä 'osallistava taide' yleisnimityksenä kaikesta taiteesta, jossa on tavalla tai toisella annettu rooli yleisön parista tulevalle panokselle joko teoksen tekovaiheessa tai esitystilanteessa. Jossain määrin taiteen katsojan voi aina ajatella 'osallistuvan' teokseen ja etenkin sen merkityksen tuottamiseen, ja aina Duchampista lähtien on korostettu sitä, miten katsoja täydentää taideteoksen. En suinkaan ajattele katsomisen olevan mitenkään passiivista tai teoksesta irrallista, mutta erotuksena pelkästä taiteen katsomisesta *osallistuminen* kuitenkin tuottaa jotain, joka on puolestaan muille katsojille näkyvää ja tuo siten jotain lisää taiteilijan tuottamaan lähtötilanteeseen. Ymmärrän osallistumisen siten konkreettisenä, yleisimmin (ei tosin aina) fyysisenä toimintana tai läsnäolona, joka jotenkin muuttaa teosta.

Osallistavan taiteen eri muotoja käsitellään usein yhtenä ilmiönä, ikään kuin yhtenäisenä kokonaisuutena, tekemättä erotteluja eri lähestymistapojen välillä. Varsinkin vuosituhanen ensimmäisellä vuosikymmenellä, jolloin osallistava taide koki varsinaisen nousunsa, kirjoittajilla oli tapana aloittaa tekstinsä esimerkkien luettelolla, jossa rinnastui laaja skaala erilaisia projekteja, joissa tavalla tai toisella oli mukana ihmisiä osallistava elementti. (Ks. esim. Bishop 2006; Downey 2009; Graham 2010, 114–115.) Toinen asioiden jäsentämistä häiritsevä piirre on ollut samojen termien ja nimitysten käyttäminen mitä erilaisimmista projekteista ja päinvastoin samantapaisten lähestymistavan kuvaaminen useilla eri nimityksillä. Kun käsittelen osallistavan taiteen teoksia tarkemmin ja tässä etenkin eettisestä näkökulmasta, jäsenän osallistavan taiteen kenttää tarkemmin eri muuttujien avulla. Tarkastelen seuraavaksi lyhyesti osallistavan taiteen jäsentämistä osallistujan roolin kautta.

Taiteilija voi avata katsojille osallistumisen mahdollisuuksia siinä vaiheessa, kun teos on asetettu esille näyttelytilaan. Tällaisia teoksia on usein kuvattu 'platformeina', alustoina, jotka kutsuvat kävijöitä mukaan joko tekemään jotain tai vain oleilemaan tilassa. Toimintatapa on ollut niin suosittu, että on puhuttu suorastaan platform-estetiikasta. (Albrethsen 2003.) Näiden

teosten äärellä osallistuminen tapahtuu *ad hoc*: päätös osallistumisesta tehdään teoksen äärellä. Katsoja siis päättää vaihtaa roolia ja siirtyä osallistujaksi ja samalla teoksen osaksi. Hän voi myös olla osallistumatta ja pysyä katsojan roolissa muille osallistujille. Osallistujan roolin voi ymmärtää ikään kuin teoksen käyttäjänä: taiteilija asettaa katsojalle tarjolle tiloja, esineitä ja muita apuvälineitä, joita tämä käyttää taiteilijan antamien ohjeiden tai vihjeiden mukaan. Tällaisia teoksia ovat vaikkapa Erwin Wurmin *Minuuttiveistokset*, joiden toteuttamiseksi taiteilija antaa piirretyn tai sanallisen ohjeen ja jotka kävijä toteuttaa asettuen ohjeen mukaiseen asentoon ja ottaen veistoksen roolin, mahdollisesti annettuja apuvälineitä käyttäen. Katsoja saattaa joutua teoksen osaksi myös varottamatta, kuten Tino Sehgalin teoksessa *This is so contemporary* (2005), jossa näyttelyn vartijat aktivoituivat katsojan tullessa tilaan ja alkoivat laulaa ja tanssia tämän ympärillä. Jotkin platformit taas ovat hyvin avoimia ja määrittämättömiä ja kutsuvat ihmisiä vaikkapa makailemaan lounge-tilaan.

Taiteilija voi kuitenkin kutsua ihmisiä mukaan jo teoksen suunnittelu- ja toteutusvaiheeseen ennen kuin ne avataan yleisölle. Tällöin osallistuja yleensä ilmoittautuu mukaan prosessiin ja sitoutuu toimimaan projektissa tietyn ajan. Kutsu osallistua voi olla avoin tai se voi olla kohdistettu rajatulle ryhmälle, ja osallistujat voivat tuottaa teokseen sisältöä tai he voivat toimia pikemmin taiteilijan avustajina antaen joko työpanoksen tai muuten läsnäolonsa taiteilijan käyttöön. Tellervo Kalleisen ja Oliver Kochta-Kalleisen *Valituskuoro* koostuu osallistujien lähettämistä valituksia. Niiden lähettäjät ilmoittautuvat työpajoihin, joissa valitukset työstetään laulun sanoiksi. Säveltäjä säveltää niihin melodian, joka sitten yhdessä opetellaan ja esitetään. Spencer Tunick puolestaan kutsuu ihmisiä valokuviinsa, joissa sadat ja tuhannet ihmiset poseeraavat alasti jossain ulkotilassa. He eivät osallistu teoksen suunnitteluun vaan toimivat teko-prosessissa kuvien materiaalina taiteilijan haluamalla tavalla.

Yllä osallistumista on kuvattu suhteessa prosessin vaiheeseen. Toinen tärkeä osallistumista jäsentävä ulottuvuus on osallistujalle annettu päätäntävalta. Joissain projekteissa

osallistuja antaa oman panoksensa teoksen sisältöön, toisissa hän taas toimii taiteilijan apulaisena tämän rajaamalla tavalla. Osallistujan autonomian tai sopeutumisen välille voinee ajatella jonkinlaisen jatkumon, jolla eri projektit liikkuvat. *Valitutkuoro* antaa osallistujille täyden vastuun esitettävän laulun sisällöstä, kun taas Tunick ei kysy osallistujilta, miten kuvat pitäisi sommitella. Osallistujien tuottama sisältö on keskeistä etenkin yhteisötaiteen nimikkeen alla kulkevissa projekteissa, joissa koko prosessi tavallisesti rakennetaan osallistujien tarpeista lähtien. Yhteisötaiteen voi ajatella osallistavan taiteen pisimmälle vietyinä muotona, jossa osallistujan panos ja vaikutus teoksen syntyyn ja sisältöön on suurimmillaan.<sup>1</sup> Platform-taiteessa katsoja tekee itse päätöksen osallistumisestaan, mutta interventiot eivät aina edes kysy osallistujan halukkuutta vaan lupaa pyytämättä kaappaavat tämän osaksi teosta, kuten Sehgalin yllä kuvatussa teoksessa.

Osallistumisen ja osalliseksi tulemisen tapoja on siis useita, ja eri tyyppisten projektien niputtaminen yhteen antaa väärän kuvan eikä tee oikeutta kaikille teoksille.<sup>2</sup> Yhdistävänä tekijänä kaikille kuitenkin on se, että osallistujalla on jokin tehtävä teoksessa. Esitänkin, että osallistuja on nykytaiteessa oma toimijaroolinsa, joka on eri kuin teoksen katsoja tai tekijä. Osallistuja tulee usein yleisön parista, mutta hänellä on kuitenkin eri tehtävä kuin katsojalla, ja projektissa voi olla yhtä aikaa sekä osallistujia että katsojia. Toisaalta osallistuja on mukana teoksen tekemisessä ja asettuu siten taiteilijan rinnalle. Silti osallistujan rooli ei korvaa taiteilijan roolia edes teoksissa, joissa osallistujat kantavat suuren vastuun teoksen sisällöstä. Vaikka osallistavalla taiteella on juuria taiteen eri ilmiöissä (performanssi, happening, installaatio, muotokuva, esinetaide), on se nykyisessä monimuotoisuudessaan ja laajuudessaan ennen kaikkea tämän vuosikymmenen ilmiö. Kyseessä on siis uusi tilanne taiteen historiassa, eikä taiteen tuotantoa ja vastaanottoa ole aiemmin jäsenetty erillisen osallistujaroolin kautta. Tämä asiointi asettaa toimijoita uusien, muun muassa eettisten, kysymysten eteen.

1. Tarkemmin yhteisötaiteen määritelmästä ks. Matarasso 2019, 51–53.

2. Tarkemmin tästä jäsennyksestä ks. Kaitavuori 2018.

## Toimijasuhteiden määrittely sopimuksen avulla

Taide, joka kutsuu ihmisiä osallistumaan taiteen tekemiseen tai esillepanoon, muodostaa sosiaalisen tilanteen pikemmin kuin esteettisen objektin: osallistava taide muodostuu pitkälti ihmisten välisistä suhteista ja vuorovaikutuksesta.<sup>3</sup> Niinpä osallistavan taiteen jäsentämiseksi ja tutkimiseksi pitää etsiä välineitä muualta kuin perinteisen taiteen tutkimuksen menetelmistä. Ehdotan yhdeksi tällaista suhteiden kuvaamisen työkaluksi sopimuksen käsitettä.

Sopimusten avulla säädellään ihmisten välisiä suhteita ja vuorovaikutusta silloin, kun kyseessä ovat toisilleen vieraat ihmiset, jotka eivät valmiiksi ole saman sosiaalisen muodostelman jäseniä mutta jotka toimivat yhdessä jossain kehyksessä (esim. Buckley 2005), tässä tapauksessa taideprojektin puitteissa. Sopimuksilla säädellään suhteiden normatiivisia ja taloudellisia ulottuvuuksia; molemmat puolet löytyvät myös osallistavan taiteen projekteista.

Sopimus ymmärretään tässä tekstissä laajasti paitsi juridisessä myös sosiaalisessa viitekehyksessä. Väljimmillään sopimukset voi nähdä eräänlaisina kirjoittamattomina sääntöinä ja käytäntöinä, joiden varaan sosiaalinen elämä perustuu (Goffman 1963). Kun näihin arjen sosiaalisiin konventioihin ei voida yksinään luottaa, syntyy tarve täsmällisemmälle sopimiselle. Kirjallisia sopimuksia ryhdytään laatimaan etenkin silloin, kun taloudelliset seikat astuvat kuvaan tai kun riski erimielisyydestä kasvaa.

Kun aiemmin näyttelyn tuottaminen on sisältänyt neuvotte- luja taiteilijan ja muiden taiteen ammattilaisten välillä, osallistava taide on tuonut yhtälöön uuden elementin: maallikko-osallistujan. Osallistumisen 'sopimuskäytännöt' vaihtelevat sen mukaan millaisesta osallistumisesta on kyse. Riippuu etenkin osallistumisen vaiheesta (osallistuminen teoksen tekemiseen vai teoksen esillepanovaiheessa), miten oikeuksista ja velvollisuuksista sovitaan ja kunkin toimijan liikkumarajat määritellään. Sopimukset säätelevät joko taideteoksen tuotantoa ja määrittelevät osallistujien roolin työnteon, sisällöntuotannon

3. Kaikkea taidetta voi tarkastella sosiaalisesta näkökulmasta ja tutkia sen yhteiskunnallisia ulottuvuuksia. Tässä on kuitenkin kyse siitä, että sosiaaliset suhteet ovat osa itse teosta, ei sen konteksti.

ja copyright-oikeuksien suhteen (tapaus 1), tai ne näyttäytyvät teoksen käyttöä ja vastuita säätelevinä kirjauksina (tapaus 2).

### **Työ- ja tuotantosopimus: omistajuus ja taloudelliset oikeudet**

Selkeimmin muotoiltu ja yleensä kirjallinen sopimus tehdään, kun osallistuja on mukana teoksen tekemisessä joko työvoimana tai sisällöntuottajana kuten yllä kuvatuissa Spencer Tunickin tai Kalleisten projekteissa. Tällaisissa tapauksissa sopimuksin määritellään työpanokseen sekä tekijyyteen ja omistajuuteen liittyvät aspektit. Usein osallistuminen perustuu vapaaehtoisuuteen eikä osallistuja oleta saavansa työstä korvausta. Aina ei kuitenkaan ole näin: esimerkiksi Thomas Hirschhorn, joka toteuttaa projektejaan julkisiin paikkoihin työllistämällä ihmisryhmiä, pitää kunnia-asianaan maksaa näille korvaus (Doherty 2004, 135). Samoin Santiago Sierra, joka on tunnettu teoksisistaan, joissa ihmiset on laitettu tekemään raskasta tai vaihtoehtoisesti merkityksetöntä työtä, korvaa näiden panoksen rahassa (tai jollain rahallisesti mitattavalla tavalla).

Mahdollisen palkkion lisäksi on tärkeä sopia, kelle prosessin lopputulosta koskevat tekijänoikeudet jäävät. Yleensä osallistujat joutuvat allekirjoittamaan sopimuksen, jossa he luovuttavat taiteilijalle oikeudet prosessin aikana syntyvään kuva- ja muuhun materiaaliin ja siten luopuvat mahdollisista tekijyyteen tai taloudelliseen tuottoon liittyvistä oikeuksista. Näin tapahtuu *Valituskuoron* ja Tunickin valokuvaussessioiden yhteydessä.

Kiinnostavaa näissä sopimuskäytännöissä on etenkin se, miten ne määrittävät taiteilijan ja osallistujan välisen suhteen: osallistujasta tulee joko työntekijä (jolle maksetaan korvaus) tai tekijä/luoja (jolloin tämän tekijyyteen sovitaan rajoituksia). Korvauksen maksaminen on selkeä asia, josta pitää erikseen sopia. Vastakkaisessa tapauksessa sovitaan nimenomaan siitä, että korvauksia ei makseta eikä osallistuja esitä tekijänoikeudellisia vaatimuksia. Ylipäätään se, että sopimuksen tekeminen koetaan tarpeelliseksi, kertoo että potentiaalinen tekijyyden jakaminen on reaalinen mahdollisuus. Myös taiteeseen erikoistunut lakimies muistuttaa taiteilijoita hoitamaan sopimusasiat,

etteivät osallistujat myöhemmin tulisi vaatimaan tekijänoikeuksiaan (Lydiate 2013, 37). Se miten osallistujan (rajoitettu) tekijyys kulloinkin tunnustetaan ja tunnustetaan teoksen yhteydessä, riippuu projektista ja on taiteilijan päätettävissä. Käytännöt vaihtelevat: *Valituskuorosta* tehdyn videon lopputeksteissä mainitaan kaikki osallistujat; Tunickin kuvien mallit taas pysyvät nimettöminä.

### **Käyttö sopimus: vastuukysymykset**

Teokset joihin katsojat osallistuvat niiden esityspaikassa, ikään kuin tarjolle asetettujen teosten käyttäjinä tai antautuen interaktiiviseen prosessiin, tuottavat toisenlaisia sopimuskäytäntöjä. Joskus tässäkin tapauksessa vaaditaan osallistujan allekirjoitusta: etenkin fyysistä osallistumista vaativat teokset, esimerkiksi Carsten Höllerin näyttelytilan kerrosten välille installoidut liukumäet, edellyttävät osallistujan allekirjoituksellaan vahvistavan, että hän ymmärtävää osallistuvansa teokseen omalla vastuullaan. Usein näyttelyn järjestäjät turvautuvat pelkästään varoittamaan mahdollisista teokseen osallistumisen riskeistä erilaisilla tekstipaneeleilla vaatimatta erillisiä allekirjoituksia. Näiden varoituksen muotoisten sopimusten tarkoituksena on vastuun siirto teoksen tai tapahtuman järjestäjältä siihen osallistujalle. Siten ne muistuttavat varoituksia, joita luemme käyttöesineiden tai laitteiden ohjeista, tai toimitus- ja voimasaoloehjoja, jotka klikkaamme verkkosivuilla ostaessamme esimerkiksi matkalippuja tai muita tuotteita.

Platform-tyyppiset teokset, jotka ovat interaktiivisia ja joissa kävijä voi siirtyä teoksen elementtien käyttäjäksi, puuttuvat siihen, mitä olemme tottuneet ajattelemaan taiteen ympäristönä, siis teoksen ulkopuolisena maailmana. Kun Michael Linin *Daybed* ei olekaan näyttelytilojen välissä oleva levähdyspaikka vaan itse teos, se hämmentää perinteistä katsomiskokemusta. Kutsumalla toimimaan toisin kuin yleensä museossa on sallittua tällaiset teokset rikkovat arkielämän kirjoittamattomia sopimuksia, jotka olemme 'allekirjoittaneet' kasvaessamme yhteisön osaksi (Goffman 1963). Varmuuden vuoksi museokäytöksen

sääntöjä vielä alleviivataan erilaisin symbolein ja ohjein, jotka muun muassa kieltävät koskemisen, syömisen tai valokuvaamisen. Platform-teokset puolestaan menevät hukkaan eivätkä ole mielekkäitä, ellei joku ota niihin osaa—esimerkiksi syömällä tai nukkumalla (Hou 2001). Wurmin teokset, joissa esillä oleviin esineisiin *tulee* koskea, tai Rirkrit Tiravanijan teokset, joiden äärellä syödään Thai-ruokaa galleriatilassa, rakentavat näyttelykäynnin reunaehdot ja käyttäytymismallit toisin. Teokset, jotka rikkovat sääntöjä, tuottavat kutkuttavia tilanteita ja osallistavat kävijät uudenlaisen sosiaalisen tilanteen osaksi. Ne tuovat museoon uudenlaisen aktiivisen osallistujan ja samalla luovat olosuhteita, joissa kirjoittamattomat sopimukset museoon sopivasta käytöksestä eivät enää toimikaan. Sen seurauksena yhä useammin näyttelyn järjestäjät kokevat tarpeelliseksi ohjeistaa osallistumista varoituksin ja jopa vaatimalla allekirjoitettua suostumusta tai sitoumusta.

Jos edellinen käytäntö rinnasti osallistujan tekijään (ja varmisti, ettei tämän tekijyys aktuaalistu), tämä jälkimmäinen sopimusmalli tuottaa taiteen katsojasta kuluttajan: häneen sovelletaan samoja sopimusmenettelyjä kuin kulutustuotteen käyttäjään. Kun tekijyyteen ja omistajuuteen liittyvissä kysymyksissä sovitaan niihin liittyvistä oikeuksista, teosten käyttöön liittyen puolestaan sovitaan vastuista.

### **Yhteistekijyyden sudenkuopat**

Modernina aikana taiteilijan signeeraus varmisti teoksen aitouden ja toimi siten taiteen laillisuuden takeena. Nyt yhä useammin edellytetään sen sijaan osallistujan allekirjoitusta lain ja järjestyksen varmistamiseksi. Allekirjoitus ei kuitenkaan takaa allekirjoittajan oikeuksia vaan päinvastoin rajoittaa niitä. Tämä on melko uusi asiointi ja niinpä käytännöt ovat vielä horjuvia: väärinkäsityksiä syntyy. Toisinaan sopimuksetonta tilaa tai kirjoittamattomien sopimusten herkkää särkyvyyttä käytetään taideprojekteissa myös tarkoituksella hyväksi. Tarkastelen seuraavassa näitä sopimusjärjestelyjen mutkia ja erityisesti eettisiä kysymyksiä.

Aina kun kyse on ihmisten välisistä prosesseista, eettiset kysymykset tulevat mukaan kuvioon. Osallistavien projektien yhteydessä on monesti tuotu esiin huoli siitä, että osallistujia käytetään hyväksi tai että nämä eivät ole tietoisia siitä, mihin lähtevät mukaan suostuessaan teosten osaksi (ks. esim. Kester 2011). Erityisesti projekteissa, joissa toiminnan mahdollisuudet ja päättäjävalta ovat epätasaisesti jakaantuneet, hyväksikäytön ja eettisten ongelmien riski kasvaa. Tällaisia ovat teokset, joissa osallistajat toteuttavat taiteilijan ennalta määrittelemiä tehtäviä.

On sinänsä aivan mahdollista osallistua projektiin, jossa alistuu toisen, tässä tapauksessa taiteilijan, päättäjävallalle ja toteuttaa tämän tahtoa ilman, että tilanteesta syntyy ongelmia. Esimerkiksi Spencer Tunickin valokuvissa ihmiset antautuvat tämän käyttöön ja toimivat valokuvien elementteinä vapaaehtoisesti ja mielellään. Tunick puhuu avoimesti malleistaan teostensa materiaalina ja vertaa heitä taiteilijan käyttämään maaliin. Myös Thomas Hirschhorn antaa osallistujilleen tehtäviä ja nämä toimivat lähinnä apu-voiman roolissa. Tällaisissa tapauksissa osallistujille kerrotaan etukäteen osallistumisen tavasta ja heidän kanssaan sovitaan korvauksesta tai korvauksettomuudesta.

Epätasa-arvoisesta suhteesta ja osallistumispanoksen korvaamisesta voidaan siis sopia—ongelmia aiheutuu tapauksissa, joissa osallistumisen ehdot ovat epäselvät ja toiminnan mahdollisuuksista on syntynyt väärä kuva. Vallitsee ikään kuin sopimukseton tila ja osapuolet lähtevät toimeen eriävin odotuksin ja väärin uskomusten vallassa. Tällöin myös hyväksikäytön mahdollisuus kasvaa.

Esimerkki tällaisesta projektista voisi olla Antony Gormleyn Englannissa Margaten pienessä rannikkokaupungissa toteutettu *Waste Man* (2006). Taiteilijan ajatuksen mukaan kyseessä oli yhteisöllinen projekti, jonka aikana paikkakunnan asukkaiden kanssa kerättäisiin suuri kasa poisheitettävää puutavaraa, josta oli tarkoitus rakentaa rannalle suuri ihmishahmoinen veistos. Lopuksi rannalla järjestettäisiin yhteinen juhla ja tämä jättiläinen sytytettäisiin tuleen, mikä taiteilijan mukaan olisi kunnianosoitus kaupungin monille ihmisryhmille ja yhteisöille. Tällaista yhteisymmärrystä ei kuitenkaan syntynyt—sopimusta

ei ikään kuin solmittu—ja kaupunkilaiset tulkitsivat prosessin omalla tavallaan. He muun muassa käyttivät parkkipaikalle kerättyä romupuutavaraa asuntojensa lämmittämiseen ja hakivat sieltä tavaraa sen sijaan, että olisivat tuoneet sinne poisheitettävää puuta. Osa koki myös luodun puujättiläisen polttamisen pikemmin loukkaavana kuin kunnioittavana.<sup>4</sup> Taiteilijan ja osallistujien välillä ei siis vallinnut sopimussuhdetta, ja väärintulkintojen johdosta osa projektiin liittyneistä koki tullessaan hyväksikäytetyiksi. Epäselvyydet voi osin laittaa tällaisen toiminnan uutuuden ja tekijöiden kokemattomuuden tiliin, kun projekteille ei ole ollut ennakoivia malleja. Antony Gormley on myöhemmin toteuttanut useita paremmin suunniteltuja ja hallinnoituja projekteja.

Ongelmallinen tilanne syntyy varsinkin silloin, kun taiteilijan ja osallistujien sosioekonominen asema on hyvin erilainen tai osallistujat sijoittuvat tavalla tai toisella yhteiskunnan marginaaliin. Vaikka silloinkin osallistujien kanssa solmittaisiin selkeät sopimukset, voidaan kysyä, missä kulkevat sopimusneuvottelun rajat: ovatko osallistujat todella asemassa, jossa he voivat vapaasti tehdä (itselleen edullisia) sopimuksia. Santiago Sierra on tunnettu juuri projekteistaan, joissa hän osallistaa teoksiinsa erilaisia vähemmistöjä ja yhteiskunnan syrjäytettyjä ryhmiä kuten prostituoituja, huumeiden käyttäjiä tai turvapaikanhakijoita. He sitoutuvat tekemään yleensä jotain, joka on hyvin raskasta, epämielikästä tai jopa nöyryyttävää, ja saavat siitä rahallisen korvauksen. Korvauksesta sopiminen on olennainen osa Sierran projekteja ja osallistumisesta maksettava summa kerrotaan myös yleisölle. Osallistuminen on aina vapaaehtoista, mutta kriittiset äänet huomauttavat, että taloudellinen pakko saattaa olla sanelemassa osallistumisen ehtoja: köyhyydessä elävä ei voi jättää mitään rahan ansaitsemisen mahdollisuutta käyttämättä ja sopimuksesta kieltäytyminen on siinä tapauksessa vaikeaa. Toisaalta teokset tarjoavat kipeästi tarvittavan mahdollisuuden rahan ansaintaan.

On selvää, että Sierran teosten tarkoitus ei ole ensisijaisesti auttaa osallistujia; niiden sanoma on tarkoitettu meille, taideyleisölle, eikä niihin osallistuville. Osallistujien mahdollisesta

ahdingosta ja motiiveista on mahdotonta sanoa mitään varmaa kuulematta heitä itseään. Suomeen Sierra teki vuonna 2001 teoksen, jossa asunnoton ihminen istui ulos kaivetussa kuopassa kahdeksan tuntia päivässä (*Person in the Ditch* osana Kiasman ARS01-näyttelyä). Asetelma oli tarkoituksellisen osoitteleva ja jopa nöyryyttävä: hyvinvoivat taidenäyttelyssäkävijät ihmettelemässä kuopassa istuvaa asunnotonta, syrjäytynyttä miestä. Toisin kuin ehkä voisi olettaa, ”Reijo”, yksi kuopassa istuneista miehistä, oli kuitenkin tyytyväinen diiliin: se merkitsi hänelle helppoa rahaa. Hän istui kuopassa kerrallaan neljä tuntia tekemättä mitään ja kuittasi sen jälkeen palkkion 50 markkaa tunnilta (tuolloinen minimipalkka), jolla saattoi ostaa keskliolutta—hänen tuon ajan pääasiallinen ajanvietteensä. Hän myös kertoo ymmärtäneensä hyvin taideteoksen tarkoituksen ja pitäneensä sitä hyvänä. (”Reijon” haastattelu 5.2.2014.) Tämän valossa näkökulma, jossa kuopassa istuja on pelkästään uhri ja taiteilijan hyväksikäytön kohde, tuntuu yksipuoliselta ja pikemminkin tulkitsijan omalta moraaliselta projisoinnilta.

Sosioekonomiset erot aktuaalistuvat etenkin globaalissa mittakaavassa. Kun läntisessä taidemaailmassa toimiva taiteilija tuottaa teoksensa köyhässä ’etelässä’, asettuvat erilaiset elinolot ja ansaintalogiikat vastakkain. Kun Ai Weiwei teetätti auringonkukansiementeoksensa *Sunflower Seeds* (2010) Kiinassa Jingdezhenin taiteilijayhteisössä, pidettiin häntä kylässä hyväntekijänä, joka toi työtä ja toimeentuloa usean vuoden edestä. Teoksen yhteydessä esitetyssä videossa haastatellut työntekijät kertovat hymyillen, miten hyvin he ovat ansainneet työskennellessään taideteoksen parissa.<sup>5</sup> Toisesta näkökulmasta Ai Weiwein voi sanoa tuottaneen teoksensa halpatuotantona ja myyneensä sen sitten taidemarkkinoilla hyvään hintaan.<sup>6</sup> Kuva jää kuitenkin vajavaiseksi, jos emme tiedä, mitkä kaikki tahot teoksen tuotantoon osallistuivat ja miten kulut ja tulot jakaantuivat.

Myös Francis Alÿs on toteuttanut tunnetun *When Faith Moves Mountains* -teoksensa (2005) rikkaan lännen ulkopuolella, Perussa. Teoksessa viisisataa perulaista opiskelijaa lapioi

4. Prosessi on kuvattu hanketta dokumentoivassa elokuvassa *Waste Man* (ohjaus Caroline Deeds 2006, 24 min., Artangel Media).

5. Teos koostui miljoonista käsintehtyistä posliinisista auringonkukansiementistä, ja se esitettiin Tate Modernissa.

6. Tate-museo osti osan teoksesta, osa myytiin Sothebyn kahdessa huutokaupassa (Zhang 2012).

hiekkaa siirtäkseen dyyniä kymmenellä sentillä. Hänen projektiinsa raskaaseen työhön osallistujat saatiin kuitenkin vapaaehtoisina eikä heille siis maksettu korvausta ollenkaan. Taiteilijan mukaan projekti asetui siten ikään kuin taloudellisen logiikan tuolle puolen eikä sitä voi arvioida talouden näkökulmasta (Medina 2005). Väistämättä kuitenkin lapioijat osallistuvat (länsimaisessa) taidemaailmassa toimivan taiteilijan teoksen tuotantoon. Tästäkin teoksesta on olemassa dokumentti, jossa osallistujat vakuuttavat tyytyväisyyttään osallistumiseensa. Heidän motiivinsa oli siten jokin muu kuin taloudellinen eivätkä he kokeneet tullessaan riistetyksi.

Kiistanalaisia teoksia on nykytaiteen maailmassa monia. Suomessa herätti närää Anssi Pulkkinen *Street view (Reassembled)* -teos (2017), jonka materiaali koostui Syyriasta kuljetetun pommitetun talon raunioista. Teoksessa nähtiin monia ongelmia, joista yhdeksi mainittiin talossa ennen asuneiden ihmisten hädänalaisen tilan hyväksi käyttäminen.<sup>7</sup> Teoksen taiteilija ja tuottajat kuitenkin selvittävät, että raunion siirtämisestä oli sovittu omistajien kanssa ja nämä saivat siitä korvauksen. On melko monimutkaista selvittää, ketkä ovat projektissa voittajia, ketkä häviäjiä, vai onko kyseessä win-win. Arvonmuodostus joka tapauksessa tapahtuu ”lännessä”: Tullessaan Eurooppaan ja osaksi taidemaailmaa taloraunion merkitys muuttui ja se siirtyi osaksi varsin erilaista taloudellista järjestelmää; sen taiteellinen ja rahallinen arvo kasvoivat. Ihmisille käy rajojen ylityksessä juuri päinvastoin. Samaa reittiä tulevan henkilön ’arvo’ laskee lähelle nollaa. Hänen ’pääomaansa’—kieli, koulutus, ammattitaito, muut avut—ei täällä noteerata minkään arvoiseksi.

Yllä kuvatut teokset ovat syntyneet siten, että joko teos tai taiteilija (tai molemmat) ovat ylittäneet globaalin maailman taloudellisia ja poliittisia jakolinjoja ja samalla liittäneet nämä jännitekentät osaksi teostaan. Projektit tekevät—usein räikeällä tavalla—näkyväksi globaalin eriarvoisuuden ja samalla myös rakentuvat sen varaan. Myös hyvinvointivaltion sisällä vallitsee hierarkioita, kuten Sierran Suomessa toteutettu teos osoittaa; siinäkin eriarvoisuus on olennainen osa sekä teoksen

rakennetta että sisältöä. Eettisen pohdinnan aihe on, kuinka pitkälti taiteilijan voi asettaa vastuuseen eriarvoistavista rakenteista ja pitäisikö heidän pidättäytyä toimimasta (globaali)talouden ehdoilla, jos eivät voi niitä muuttaa. Tuntuu siltä, että usein keskusteluissa sekoittuu yhteen huoli kulloisistakin projektiin osallistuvista yksilöistä ja yleisemmistä maailman rakenteellisista vääryyksistä. Yksilöiden osalta näkemykseni on, että spekulointi riistosta ei kestä, ellei todella tiedetä osallistujien tilanteesta ja motiiveista. Esimerkiksi Sierra ei milloinkaan paljasta näitä ulottuvuuksia, mutta yllä kuvaamassani esimerkissä kuopassa istuja oli tietoinen projektin luonteesta ja tyytyväinen osallistumisen ehtoihin. Projektien eettisyys nähdäkseni riippuukin pikemminkin siitä, onko osallistumista määrittävä sopimus selkeä. Sen jälkeen aikuisilla ihmisillä on vapaus osallistua haluamiinsa projekteihin. Se mistä voimme olla pöyryntyneitä, on maailman tila, joka sallii tällaisten erojen olemassaolon ja ylläpitämisen, ei niinkään siitä, miten ihmiset sen sisällä selviytyvät.

### Taiteen käyttäjä sopimusyhteiskunnassa

Vastuun siirtämiseen tähtäävät käyttäjä sopimukset puolestaan asettavat toisenlaisia sopimusteknisiä ja -eettisiä haasteita museoille ja näyttelyjärjestäjille. Pyrkimys säädellä osallistujien käyttäjärooliin perustuvia teoksia erilaisten varoitusten tai pyydettyjen allekirjoitusten muodossa jää väistämättä epämääräiseksi: tilaisuuden järjestäjä ei voi sysätä viimekätistä vastuuta tilanteen turvallisuudesta vierailleen edes millään ”vain omalla vastuulla”-ukaaseilla. Ei ole myöskään mitään keinoa valvoa, ovatko kaikki yleisön jäsenet lukeneet ja myös ymmärtäneet seinällä olleet varoitukset tai onko paperille kirjoitettu nimi varmasti oikea. Esimerkiksi Tate Modernissa yllä kuvatut Carsten Höllerin liukumäet aiheuttivat loukkaantumisia ja kaikista varotoimista ja allekirjoituksista huolimatta museolle esitettiin kaksi korvausvaatimusta (Quinn 2009). Varoitusten ja allekirjoitusten vaikutus on siten enemmän symbolinen—ne toimivat pelotteena—ja performatiivinen siinä mie-

7. Ks. tarkemmin teokseen liittyvän kritiikin analyysistä Kaitavuori 2017.

lessä, että ne tekevät taideyleisöstä kuluttajia. Usein varoitusten sanamuoto on arjen kulutustilanteista tuttu.

Tällaiset varoitukset ja vastuuvapauslausekkeet (*disclaimer*) kertovatkin siten ehkä enemmän yhteiskunnan lisääntyvästä 'sopimuksellistumisesta' (*contractualisation*): sosiaaliset suhteet eivät enää perustu luottamukselle vaan niitä säädellään yhä lisääntyvin säännöin ja säädöksin. Etenkin USAn ilmapiirissä on nähty luottamuksen ja sosiaalisen pääoman rapautuminen (Putnam 2000), mutta myös Euroopan kehitystä on kuvattu yhteiskunnan atomisaationa ja pitkäaikaisten luottamussuhteiden hajoamisena (Boltanski & Chiapello 2005). Managerialismin tutkimus on lisäksi osoittanut, miten julkinen sektori lisääntyvästi perustaa toimensa kansalaisten kanssa tehtäviin sopimuksiin. Ne eivät suinkaan perustu asiakkaiden etujen takaamiseen vaan pikemmin päinvastoin velvoittavat näitä eri tavoin. Sopimukset ovat "vapaaehtoisia" mutta niistä kieltäytyminen johtaa etuuksien menettämiseen. (Andersen 2007.) Sopimukset on siten tehty vahvemman näkökulmasta, ja ne perustuvat hallitsevuuteen ja holhoavuuteen. Myös taiteeseen osallistumista säätelevät sopimukset pyrkivät osallistujan kannalta joko rajoittamaan tämän oikeuksia tai siirtämään vastuuta tämän harteille.

Taiteen alueella Robert Morrisin *Bodyspacemotionthings* toimii esimerkkinä muutoksesta spontaaniudesta sääntö- ja sopimuskulttuuriin. Teos esitettiin ensi kerran vuonna 1971 Tate Galleryssa. Installaatio koostui erilaisista telineistä, palkeista, rampeista, kiikkulaudoista ja tunneleista, joissa katsojat saivat vapaasti kiipeillä ja temppuilla. Näyttely piti kuitenkin sulkea jo neljä päivää avaamisen jälkeen, koska monet kävijät satuttivat itsensä eivätkä rakennelmat kestäneet innokasta käyttöä. Teos jäi elämään puheenaiheena ja yhtenä ensimmäisistä kävijöiden fyysistä osallistumista rohkaisseista teoksista. Vuonna 2009 Tate Modern päätti installoida kokonaisuuden uudestaan mutta tällä kertaa nykyaikaisten turvamääräysten mukaisesti. Interaktiiviset rakennelmat sijaitsivat lasten leikkipuistoista tutun pehmeän alustan päällä, ja ne oli suojattu erilaisin turvaverkoin. Lisäksi museo ohjeisti kävijöitä seitsenkohtaisella listalla,

joka loppui tyypilliseen "vain omalla riskillä"-ehtoon. Siitä huolimatta lehdistö raportoi 23 onnettomuustapausta. (Quinn 2009.)

Tarkoitus ei ole kauhistella, miten nykytaide on vaarallista, vaan kiinnittää huomio siihen, miten nykykäytäntö rinnastaa näyttelykävijän kuluttajaan ja saattaa näyttelyn järjestäjän palveluiden tai elämysten tuottajan asemaan, joka ikään kuin pyrkii siirtämään riskin ja vastuun pois itseltään. Ylenpalttinen riskien välttely ja ennakoiminen kulkee kuitenkin taiteen arvaamatonta perusluonnetta vastaan. Kun lain tarkoitus on kattaa jokainen kuviteltavissa oleva tilanne ja tilanteen poikkeus, taide etenee kokeillen, satunnaisesti, etsien ja löytäen porsaanreikiä ja horjuttaen systeemiä. Varsinkin ihmisiä osallistava taide luo jännitteitä sopimuskulttuurin sitomille instituutioille, jotka pinnistelevät pyrkimyksissään yhtäältä taata taiteen vapaus ja toisaalta hallita riskejä ja yleisöjä. Höllerin liukumäkien tapaiset teokset ovat järjestelyjen kannalta museoiden painajaisia ja aiheuttavat ristiriitoja eri toimintaosastojen välillä.

Sopimuskulttuurin leviäminen ei toki ole jäänyt taiteilijoilta huomaamatta. Myös yllä kuvattu Robert Morrisin teos sääntöineen on toiminut toisen taideteoksen materiaalina: Angela Bullochin *Rule Series* (vuodesta 1992) kerää erilaisia sääntöjä ja muuntaa ne seinämaalauksiksi. Yksi näistä on *Bodyspacemotionthings*-uusintateoksen ohjeistus. Morrisin tilallinen ja osallistava teos kulki kesytetyn version kautta osaksi Bullochin tilallis-tekstuaalista teosta, jossa alkuperäinen teos on kadonnut ja jäljellä on vain ihmisten käytöstä kontrolloimaan pyrkivä säännöstö.

Monet taiteilijat ovat käyttäneet sopimusta teostensa muotona tai osana. Esimerkiksi Carey Young on rakentanut teoksiaan yhteistyössä lakimiehen kanssa. Niissä katsoja voi osallistua erilaisiin tilallisiin ja sosiaalisiin tilanteisiin allekirjoittamalla sopimuksen. (Gygax & Munder 2013.) Tanskalainen Superflexryhmä puolestaan joko luo tai purkaa sopimuksellisia tilanteita osana projektejaan. Teoksessa *Today We Don't Use the Word Dollars* (2009) pankin työntekijät allekirjoittivat sopimuksen, jossa sitoutuivat olemaan käyttämättä sanaa dollari yhden päivän ajan.

## Sopimusten osapuolia

Tässä tekstissä on kuvattu taideprojekteihin liittyvää sopimista osallistujan kannalta. Erilaiset tekijänoikeuksia, korvauksia sekä vastuita ja velvollisuuksia säätelevät sopimukset koskevat toki myös taiteilijoita ja muita taidekentän toimijoita. Monet osallistavat projektit ovat museoiden tai näyttelyiden tilaamia ja tuottamia, joten taiteilijoiden ja instituutioiden välillä pitää sopia ainakin lopputuloksen omistukseen ja tuotannollis-taloudellisiin ehtoihin liittyvistä seikoista. Tällaiset sopimukset säätelevät muitakin museoiden tuottamia teoksia kuten tiettyyn paikkaan tehtyjä installaatioita tai uusia videotuotantoja. Vaikka taiteilijasopimukset eivät ole tämän artikkelin aiheena, on syytä todeta se, miten osallistava taide tuo näihin sopimussuhteisiin lisäelementin liittäessään sopimusosapuoliin vielä maallikko-osallistujan.

Osallistava taide hämmentää muutenkin perinteisiä työrooleja: aiemmin kuraattorin tehtävä on ollut yhdessä taiteilijan kanssa huolehtia teoksista ja museopedagogi puolestaan on työskennellyt ihmisten parissa. Kun teoksetkin nyt sisältävät ihmisiä, menevät nämä tehtävät osin päällekkäin ja teoksen tuotantoprosessi saattaa sisältää esimerkiksi työpajojen järjestämistä, joka oikeastaan kuuluu pedagogin ammattitaitoon. Myös edellä kuvattujen käyttäjäsopimusten kommunikointi näyttelyvieraalle tulee sille alueelle, jolla yleisön kanssa työskentelevät ammattilaiset toimivat.

Osallistava taide tuo siten taiteen esittämisen kentälle uudenlaisia toimijoita, osallistujia, ja luo uudenlaisia tilanteita, joissa eri rooleissa toimivien ihmisten väliset suhteet ovat taiteen sisältöä tai edellyttävät muuten neuvottelua eri toimijaroolien oikeuksista ja vastuista. Sopimuksen käsite on tässä toiminut työvälisenä näiden eri roolien ja suhteiden jäsentämiseksi.

Osallistujan rooli määrittäytyy yhtäältä (työn)tekijäksi ja toisaalta kuluttajaksi: työ- ja tuotantosopimus rinnastaa osallistujan taiteilijaan mutta rajaa tämän oikeuksia tuotettuun materiaaliin; käyttösopimus taas tekee osallistujasta käyttäjän ja kuluttajan mutta sysää tämän vastuulle osan riskien hallinnasta. Osallistujaa koskevissa sopimuksissa tai sopimuksenkaltaisissa

asetelmissa ei siis pyritä turvaamaan heikomman osapuolen oikeuksia vaan päinvastoin yhtäältä rajaamaan osallistujan oikeuksia ja toisaalta ikään kuin vähentämään instituution velvollisuuksia osallistujaa kohtaan. Koska sopimukset toimivat vahvemman ehdoilla, on niiltä syytä vaatia ainakin avoimuutta ja selkeyttä. Osallistujan tulisi tietää ja ymmärtää, mihin on osallistumassa ja millä ehdoilla, ja taiteilijan tai tuottajainstituution tulisi se kertoa niin tarkasti kuin se kulloinkin on mahdollista.

Täydellinen ennakointi on tietysti mahdotonta. Ei esimerkiksi voi tietää, missä kaikkialla yhdessä syntyneitä teosta tullaan myöhemmin esittämään. Samoin valta-asemia ei ole mahdollista eikä usein tarkoituskaan tasata täydellisesti, sillä osallistava taide on useimmiten taiteilijalähtöistä.<sup>8</sup> Vallan ja osallistumisen tasajako ei siten voi olla eettisyyden mittari. Tärkeämpää on juuri avoimuus ja selkeys, jotta osallistuja voi tehdä tilanteessa oman arvionsa mukaan oikean päätöksen. Teosten yhteydessä esitettävät ”omalla vastuulla” -varoitukset eivät todellisuudessa välttämättä siirrä vastuuta osallistujalle. Ongelmia syntyy myös, jos osallistumisen retoriikka ei vastaa todellisuutta ja projekti esimerkiksi lupaa enemmän osallisuutta kuin toteuttaa.

Eettisten arvioiden suhteen pitäisi nähdäkseni olla varovainen, kun tarkastelemme osallistavia projekteja ulkopuolisen silmin. Edellä kuvattuja Tunickin ja Sierran teoksia on syytetty osallistujien huijaamisesta tai riistämisestä, mutta osallistujien itsensä mielestä kokemus on ollut positiivinen. Osallistujalla on oikeus arvioida projektin mielekkyyttä ja tehdä sen suhteen päätöksiä—myös sellaisia, joista hänelle sillä hetkellä tai ehkä myöhemmin on jopa haittaa—eikä ulkopuolinen voi sitä estää tai päättää toisen puolesta. François Matarasson sanoin valinnanvapaudessa on kyse ihmisten arvokkuudesta, olivat valinnat sitten hyviä tai huonoja (Matarasso 2019, 104–105). Erilaisten osallistavien rakenteiden eettisyydestä voidaan käydä keskustelua, mutta tapauskohtaisesti osallistumisen eettisyydestä on kysyttävä osallistujilta itseltään.

8. Yhteisötaide pyrkii ja usein pääsee lähimmäksi asemien hierarkiattomuutta (Matarasso 2019).



Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston Tasa-arvoinen yhteiskunta -ohjelmasta rahoitettua ArtsEqual-hanketta (hankenumero 314223/2017).

## LÄHTEET

- Albrethsen, Pernille. 2003. "Platform Formalism." *NU-E magazine* 24.09. Haettu 29.12.2010. <http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/000873.php>
- Andersen, Niels Åkerstrom. 2007. "Creating the Client Who Can Create Himself and His Own Fate—the Tragedy of the Citizens' Contract." *Qualitative Sociology Review* (3)2: 5–29.
- Bishop, Claire. 2006. "The social turn: Collaboration and its discontents." *Artforum*, February.
- Boltanski, Luc & Chiapello, Eve. 2005. *The New Spirit of Capitalism*. Lontoo & New York: Verso.
- Buckley, Francis. 2005. *Just Exchange: A Theory of Contract*. Lontoo & New York: Routledge.
- Downey, Anthony. 2009. "An Ethics of Engagement: Collaborative Art Practices and the Return of the Ethnographer." *Third Text* 23(5): 593–603.
- Goffman, Erving. 1963. *Behavior in Public Places*. New York: The Free Press.
- Graham, Beryl. 2010. "What kind of participative system? Critical vocabularies from new media art." Teoksessa *The 'Do-it-Yourself' Artwork: Participation from Fluxus to New Media*, toim. Anna Dezeuze. Manchester: Manchester University Press.
- Gygax, Raphael & Munder, Heike, toim. 2013. *Carey Young: Subject to Contract*. Geneva: JRP/Ringier.
- Hou, Hanru. 2001. "What about Sleeping in a Show? Michael Lin's Artistic Interventions." Teoksessa *ARS 01: Unfolding Perspectives*, toim. Maria Hirvi, 142–143. Helsinki: Contemporary Art Museum Kiasma.
- Kaitavuori, Kaija. 2018. *The Participator in Contemporary Art: Social Relationships And Artistic Practice*. Lontoo & New York: I.B.Tauris.
- Kaitavuori, Kaija. 2017. "Onko Anssi Pulkkinen Street view (Reassembled) eksploitaatiota, kritiikkiä, molempia vai ei kumpaakaan?". *Mustekala-verkköjulkaisu*. Haettu 4.7.2021. <http://mustekala.info/blogit/onko-anssi-pulkkinen-street-view-reassembled-eksploitaatiota-kritiikkia-molempia-vai-ei-kumpaakaan/>
- Kester, Grant. 2011. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham, NC: Duke University Press.
- Lydiate, Henry. 2013. "Contracts. Creative Collaborators: Authors or Assistants?" *Art Monthly* 364: 37.
- Matarasso, François. 2019. *A Restless Art: How participation won, and why it matters*. Lontoo: Calouste Gulbenkian Foundation.
- Medina, Cuauhtémoc, toim. 2005. *Francis Alÿs: When Faith Can Move Mountains*. Madrid: Turner.
- Putnam, Robert. 2000. *The Collapse and Revival of American Community*. New York: Simon & Schuster.
- Quinn, Ben. 2009. "Tate Modern Perfects the Art of Living Dangerously." *The Guardian*, 12<sup>th</sup> July.
- Thompson, Nato. 2013. "Ethical considerations in public art". Teoksessa *Scandalous. A Reader on Art and Ethics*, toim. Nina Möntmann, 106–123. Tukholma: Sternberg Press.
- Villela Mascaró, Pilar. 2008. "Not in my name. Reality and ethics in the work of Santiago Sierra." Teoksessa *Santiago Sierra 7 trabajos / 7 works*, 7–41. Lontoo: Lisson Gallery.
- Zhang, Yifei. 2012. "Chinese Dissident Ai Weiwei's Sunflower Seeds Pull In \$782,000." *International Business Times* 11.5.2012. Haettu 6.9.2021. <https://www.ibtimes.com/chinese-dissident-ai-weiveis-sunflower-seeds-pull-782000-698049>



Satu-Mari Jansson ja Krista Petäjäjärvi

## VALHEELLISTA TOIVOA ESITTÄMÄSSÄ-FINNEXIA-TEOKSEN EETTISIÄ HAASTEITA

### Johdanto

Huijaaminen on vakava asia. Työelämän eri alueilla, kuten terveydenhuollossa tai liiketoiminnassa, huijaamisesta voi saada huomautuksen tai jopa toimintakiellon. Taiteessa huijaaminen on monimutkaisempi asia, koska taide on usein eräänlaista huijaamista, todellisuuden esittämistä, jolla voidaan laajentaa kokemusmaailmaa ja käsitystä totuudesta. Taiteelle on myös tyypillistä hämmäntää ja kyseenalaistaa ihmisten uskomuksia ja todellisuuskäsityksiä. Mitä taiteen etiikalle tapahtuu, kun taiteesta tulee tietoinen väline, jolla pyritään kyseenalaistamaan ja muuttamaan ihmisten uskomuksia sekä johtamaan harhaan? Davis (2013) on analysoinut Lontoon Berner-kadulla 1800-luvulla toteutettua huijausta, kun tavallinen kaduntalaja esiintyi julkisesti ja huijasi olevansa Espanjan suurlähettiläs. Davis toteaa, että tällainen esitys tekee pilaa osallistujista, jotka eivät ymmärrä osallistuvansa huijaamiseen. Lisäksi hänen mukaansa esitykselliset huijaukset tekevät näkyväksi, kuinka ihmiset on ”koulutettu” katsomaan teatteria ja kuinka he puolestaan tarkastelevat maailmaa teattereiden ulkopuolella.

Tarkastelemme tässä artikkelissa Lisa Erdmanin vuonna 2012 toteuttaman kuvitteellisen lääke-esittelyä imitoivan Finnexia-teoksen eettisiä haasteita. Esityksellisyyden ja ”lääkkeiden” myynnin raja on ollut aiemminkin häilyvä. Esimerkiksi Anderson (2000) on tutkinut amerikkalaista lääkeshowta ja käärmeöljykauppiaita. Nämä esitykset olivat yhden esiintyjän

Finnexia.  
Kuva: Lisa Erdman.

tai ison työryhmän viihteellisiä esityksiä, joiden perimmäisenä tarkoituksena oli houkutella ihmisiä ostamaan kääremeöljyä vaivoihinsa. Tänä päivänä kaikkiin vaivoihin on periaatteessa tarjolla jokin ratkaisu. Yhteiskuntamme on medikalisoitunut, eli erilaisiin ilmiöihin, kuten vaihdevuosiin tai kuiviin silmiin, on luotu lääkehoidollisia ratkaisuja (Aarva 2018). Hyvinvointi, sairaudet ja paraneminen erilaisista vaivoista ovat nousseet niin paljon esille, että internetistä ja sosiaalisesta mediasta haetaan näihin yhä enemmän tietoa. Esimerkiksi vuonna 2013 USA:ssa 72 prosenttia ihmisistä haki verkosta terveyteen liittyvää tietoa (Fox & Duggan 2013), vaikka verkon tiedetään olevan pullollaan väärää tietoa. Swire-Thompson ja Lazer (2020) korostavat, että kaikki terveydenhuollon järjestelmän ulkopuolelta saatava tieto voi helposti johtaa harhaan.

Erdmanin Finnexia-teoksessa esitettiin keksitty lääke totena lääke-esittelyä imitoivan osallistavan esityksen ja internet-sivujen kautta. Taideteos sisälsi kuvitteellisen lääkkeen, Finnexian, sekä lääkkeen ja sen vaikutusten esittelyn kiinnostuneille. Teos huijasi ihmisiä uskomaan, että on olemassa lääke, joka nopeuttaa ja tehostaa suomen kielen oppimista. Finnexia leikki tai teki pilaa ihmisten todellisilla tarpeilla oppia kieltä ja syytti heissä turhan toivon hyödyntäen uskoa lääketeollisuuden kaikkivoipaisuuteen. Finnexiaa esitettiin Erdmanin johdolla vuonna 2012, ja se muodosti hänen vuonna 2019 julkaistun väitöskirjansa tutkimusaineiston.

Kysymme artikkelissa: *Miten eettiset haasteet piirtyvät esiin Finnexia-teoksessa?* Aineistona tässä tutkimuksessa on käytetty Erdmanin väitöskirjaa (2019), hänen puheidensa ja keskustelutilaisuuden sisältöjä sekä medialähteitä. Keskiössä on taiteilijan näkemys teoksesta, jota vasten peilaamme muita eettisiä näkökulmia. Tutkimuksen tavoitteena ei ole esitellä Erdmanin eettisten valintojen kokonaisuutta, eikä tutkimus myöskään ole teos- tai taiteilijakritiikki. Tavoitteena on hyödyntää Erdmanin luomaa teosta eettisten haasteiden tunnistamiseksi ja peilata eettisiä näkökulmia suhteessa taiteilijan itsensä kuvauksiin tekemistään valinnoista ja tapahtumista esitystoiminnan aikana. Tavoitteena on, että Erdmanin kirjoitusten ja puheiden

kautta voidaan ymmärtää paremmin, millaisia eettisiä kysymyksiä taiteilija on esittänyt tai olisi voinut esittää itselleen Finnexian kaltaista taideteosta luodessaan. Olemme kirjoittaneet Finnexia-teoksesta ja eettisistä haasteista kaksi aiempaa kirjoitusta (Petäjäjärvi & Jansson 2020; Jansson 2019). Olemme myös järjestäneet Taideyliopiston ja Taiteen edistämiskeskuksen yhteistyönä keskustelutilaisuuden yhdessä taiteilijan kanssa kesäkuussa 2019. Esittelimme tuolloin Finnexia-teosta ja tekoprosessia sekä kävimme keskustelua eettisten haasteiden näkökulmasta. Erdman on itse dokumentoinut väitöskirjassaan työryhmän ja yleisön kommentteja ja reaktioita, joihin myös tukeudumme tässä tutkimuksessa. Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella etiikkaa ilmiönä ääriesimerkin valossa, joten Erdmanin väitöskirja tarjoaa riittävän aineiston tämän tavoitteen saavuttamiseen. Artikkelin lopussa nostamme esiin kysymyksiä, joiden kautta Finnexian kaltaisia teoksia tekevän taiteilijan tai työryhmän olisi mahdollista tunnistaa teoksensa sisältämiä eettisiä haasteita ja ehdotamme työskentelyyn keinoja, joiden kautta voidaan vahvistaa vastaavanlaisten osallistavien teosten eettisiä ulottuvuuksia.

Käsittelemme tässä tutkimuksessa Finnexia-teosta yhdenlaisena esimerkkinä näkymättömästä teatterista. *Näkymätön teatteri* on alun perin Augusto Boalin (1995; 2006) kehittämä teatteriformaatti, jossa roolihenkilöt vaikuttavat dialogin keinoin suoraan yleisöön niin, että arkista todellisuutta muutetaan. Molemmilla kirjoittajilla on käytännön kokemusta Boalin metodeista teatterintekijöinä. Siksi meitä kiinnostaa paneutua katsojia osallistaviin teoksiin ja pohtia, voisiko tunnistettuihin eettisiin haasteisiin löytyä uusia näkökulmia tai peräti uusia toimintatapoja. Tarkastelemme Finnexia-teoksen eettisiä valintoja tunnistettujen näkymättömään teatteriin liittyvien eettisten haasteiden kautta, mutta emme perustele, miten teos on tai ei ole näkymätöntä teatteria, emmekä esittele näkymätöntä teatteria perusteellisemmin. Esittelemme artikkelissa ensin teoksen ja analysoimme sen jälkeen teoksen eettisiä haasteita neljästä eri näkökulmasta.

## Tapaus ”Finnexia”

Erdman väitteli Aalto-yliopiston taidekasvatuksen laitokselta keväällä 2019 aiheenaan *Valheellisen toivon performanssi: Julkisenä taideinterventiona toteutetun fiktiivisen lääke-markkinoinnin eettiset seuraukset (Performing false hope: Ethical outcomes of fictitious pharmaceutical advertising as a public art intervention)*. Erdman on yhdysvaltalainen taiteilija, taidekasvattaja ja tutkija. Hänen väitöskirjansa (2019) tutkimusmateriaalina toimi hänen luomansa taideteos, fiktiivinen lääke Finnexia ja sen ympärillä toteutettu julkisen tilan esitys Helsingin rautatieasemalla vuonna 2012. Väitöskirjassa Erdman tutki teoksen sisältämiä eettisiä ongelmia siitä kokemuksesta käsin, joka hänelle itselleen välittyi teoksen ympärillä käytyjen keskustelujen ja haastattelujen pohjalta.

Finnexia on Erdmanin luoman kuvitteellisen lääkeyhtiön Huxor Pharmaceuticalsin tuote. Erdman oli taiteen kontekstissa esitellyt jo aikaisemmin Huxorin muita kuvitteellisia lääkkeitä, kuten *Jesurex* (uskonpuutteeseen), *Ethnixox* (etnisen identiteetin muuttamiseen), *Patriotec* (kansallismielisyyden lisäämiseen), *Consumerim* (vähentyneeseen kulutusintoon) ja *Homotrol* (heteroksi muuttumiseen). Näitä kuvitteellisia lääkkeitä Erdman esitteli jo vuonna 2005 esimerkiksi näyttelyssä Melvin Art Galleryssa Floridassa nimellä *Annual Checkup: Pharmaceuticals for the 21st Century*. Finnexia oli jatkoa Huxorin lääkesarjalle, ja sen tarkoituksena oli helpottaa suomen kielen oppimista. Erdman oli itse elänyt Suomessa maahanmuuttajana vuodesta 2008 alkaen, ja hänellä oli omakohtaista kokemusta suomen kielen oppimisen vaikeudesta. Finnexian syntymiseen liittyi myös taiteilijan itse itselleen esittämä kysymys ”Mitä lääkettä Suomi tarvitsisi eniten?”. Motivaationa Finnexian luomiselle toimi Erdmanin halu tutkia teoksen muodossa kokemuksia ja tunteita, jotka liittyvät kielen oppimiseen ja sopeutumiseen suomalaiseen yhteiskuntaan. Erdmanin taiteellisenä tavoitteena oli poliittisen satiirin kautta ottaa kantaa yhteiskunnallisiin muutoksiin. *21st century Pharmaceuticals* oli tapa taideprosessin kautta kyseenalaistaa kuluttajien sokeaa uskoa lääkeketeollisuuteen.

Syyskuussa 2012 Finnexia julkistettiin verkkosivuna [www.finnexia.fi](http://www.finnexia.fi) ja Helsingin rautatieasemalla toteutetun julkisen tilan teoksen kautta. Englanninkielistä teosta toteutettiin läntisen sisäänkäynnin aulassa kolmena peräkkäisenä päivänä ja sitä esitettiin joka päivä noin neljän tunnin ajan. Finnexian esittelypisteellä lääke-esittelijät kertoivat ohikulkijoille uudesta mul-listavasta lääkkeestä, kutsuivat heitä kuulemaan lisää ja osallistumaan arvontaan. Esittelypisteellä oli esillä lääkepurkkeja ja näytöllä pyöri video, joka kertoi yksityiskohtaisesti lääkkeen toiminnasta. Lääke-esittelijöiden roolissa olevien näyttelijöiden lisäksi paikalla oli myös videokuvaaja ja tutkimusassistentti, jotka mahdollisesti osaltaan vahvistivat illuusiota todellisesta lääke-esittelystä.

Erdmanilla on aikaisempaa työkokemusta työstä lääkeketeollisuuden graafikkona, joten hänen oli helppoa luoda Finnexiasta uskottavan näköinen. Lääkkeen ilme imitoi taitavasti lääkeketeollisuuden visuaalisuutta. Esittelypisteen roll-upit, videot, esitteet ja lääkepurkit olivat kaikki taitavasti suunniteltuja ja toteutettuja. ”Lääke-esittelijät” kertoivat ohikulkijoille uskottavasti, että Finnexia on uusi uskomaton lääke, joka todella helpottaa suomen kielen oppimista. Vaikuttavana lääkeaineena esiteltiin *Lingocitine*, jonka kerrottiin stimuloivan aivokuoren etuosaa ja erityisesti niitä neuroreseptoreita, jotka aktivoituvat suomalais-ugrilaisen kielen oppimisessa. Finnexian kemiallista toimintaa esittelevä lääke-animaatio oli toteutettu taidokkaasti ja osaltaan tuki yleisön hämmentämistä: Voiko Finnexia olla totta?

Teoksen esittämä todellisuus pyrittiin säilyttämään ehjänä, eikä teoksen esittämisen aikana Finnexian todellista luonnetta paljastettu missään vaiheessa. Yleisöä ei autettu hoksaamaan, että kyseessä on taideteos. Näyttelijät pysyivät rooleissaan ja valheesta pidettiin kiinni esityksen alusta loppuun saakka. Finnexian verkkosivuilla mikään, yrityksen nimeä lukuun ottamatta, ei viitannut siihen, että lääke olisi valhetta.

Suunnitellessaan esitystä Erdman ja työryhmä keskittyivät Finnexian todentuntuisuuden kasvattamiseen, sillä uskottava tuote-esittely oli koko teoksen perusta. Erdman oli ennakoinut, että kaikesta todentuntuisuudesta huolimatta ihmiset näkisivät

teoksen parodiana ja ymmärtäisivät sen olevan fiktiota. Kaiken kaikkiaan ”lääke-esittelijöiden” kanssa keskustelleita yleisön jäseniä oli kolmen päivän aikana arviolta noin 400 henkilöä. Erdmanin tekemän arvion mukaan noin 15 prosenttia teoksen esiintyjien kanssa keskustelleista yleisön jäsenistä lähti vuorovaikutustilanteesta antaen ymmärtää, että he uskoivat lääkkeen olevan totta. Erdmanille Finnexian uskottavuus tuli yllätyksenä, eikä myöskään työryhmä osannut ennakoida sitä, kuinka moni ihminen uskoi Finnexian olevan totta.

Teos aiheutti yleisössä monenlaisia reaktioita. Osa pystyi toki näkemään teoksen läpi ja tunnistamaan sen huijaukseksi, ja he tarkastelivat teoksen väitteitä leikkinä, jonkinlaisena kokeiluna, ehkä jopa taiteena. Osa puolestaan aidosti vaikutui Finnexiasta ja piti sitä totena. Finnexia-esitykset ja -nettisivut pistivät liikkeelle ennakoimattoman ja ristiriitaisen lumipalloejektin. Esimerkiksi Internetissä monilla eri maahanmuuttajien keskustelupalstoilla käytiin keskusteluja, joissa ihmiset sekä hämmästelivät uuden lääkkeen olemassaoloa että varoittivat sen olevan huijausta. Erdman loi siis todentuntuisen mielikuvan tuotteesta niin hyvin, että sen uskottavuus yllätti taiteilijan itsensäkin. Finnexiasta rakentui ”maailmana” todellinen. Esitykseen liittyi monia eettisiä haasteita, joita käymme seuraavaksi läpi.

### **Finnexia näkymättömänä teatterina**

Tarkastelemme Erdmanin teosta näkymättömänä teatterina, sillä näkymättömän teatterin esityksille on tyypillistä hämmentää todellisuutta julkisessa tilassa tapahtuvan suoran vuorovaikutus- ja keskusteluyhteyden kautta. Näkymättömän teatterin esityskäytännöt ovat johtaneet siihen, että teatterintekijät ja -tutkijat ovat ruvenneet pohtimaan sen eettisiä ulottuvuuksia ja roolia omassa työssään. Näkymättömään teatteriin on myös itsessään sidottu sisäinen eettinen dilemma, huijaaminen, ja tästä johtuen eettisten haasteiden näkökulmien luominen voi auttaa jatkossa meitä kirjoittajia ja myös muita samankaltaisten teatteriformaattien tekijöitä tarkastelemaan eettisiä valintoja tarkemmin. Ensiksi taustoitamme näkymättömän teatteria,

ja tämä toimii pohjana Finnexian eettisten haasteiden näkökulmien käsittelyssä, joita esittelemme seuraavassa luvussa.

Näkymättömän teatteri on syntynyt 1950- ja 60-luvuilla Brasiliassa Augusto Boalin (1931–2009) teatterillisena ratkaisuna poliittiseen sortavaan ilmapiiriin. Boalille teatteri merkitsi työkalua, jolla voi taistella poliittisia valtasuhteita vastaan ja toisaalta kyseenalaistaa vuorovaikutussuhteita, joissa valtaa käytetään sortamiseen. Boal harjoitteli ja pyrki toteuttamaan vallankumousta ja poliittista muutosta teatterin keinoin.

Näkymättömän teatteri perustuu Paolo Freiren sorrettujen pedagogiikkaan, josta Boal on luonut sorrettujen teatterin (*Theatre of the Oppressed*). Sorrettujen teatteriin lasketaan kuuluvaksi patsas-teatteri, näkymättömän teatteri ja forum-teatteri. Sorretussa teatterissa yleisöä aktivoidaan kyseenalaistamaan vallitsevia poliittisia olosuhteita ja sosiaalista järjestelmää ja harjoittelemaan erilaisia keinoja, joilla voi saada sosiaalista muutosta aikaiseksi (Diamond, 2007). Menetelmät perustuvat provokaatioon, jotta saadaan yleisön tunteet heräämään. (Boal 1995; 2006; Schutzman & Cohen-Cruz 1994; Taussig & Schechner 1994.)

Näkymättömän teatteri on julkisessa tilassa esitettävää teatteria, johon ihmiset osallistuvat tietämättä sen olevan teatteriesitys. Osallistujille koetut tilanteet ovat siis totta. Näkymättömässä teatterissa ihmisiä osallistetaan keskusteluihin, dialogiin ja joskus jopa väittelyihin. Useasti yksittäiset osallistajat ovat kahden esiintyjän kanssa. Esiintyjä voi provosoida yksittäistä henkilöä, käyttäytyä šokeeraavasti esimerkiksi verbaalisesti tai koskettamalla (LaFrance 2013, 507). Osallistujalla ei ole käsitystä siitä, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan, ja kuitenkin samaan aikaan esiintyjä toimii käsikirjoituksen tai ohjeiden mukaan (sama).

Näkymättömän teatterin eettisyyttä on tutkittu jonkin verran. Boalin menetelmien eettisyyttä perustellaan teleologisesti tarkoittaen, että näkymättömän teatteri on eettinen lähestymistapa, sillä sen tavoitteena on sorron murtaminen (Burstow 2008, 277). Tästä näkökulmasta katsoen näkymättömän teatterin eettinen tavoite tekee siihen liittyvistä teoista eettisiä.

Toisaalta näkymätön teatteri ylittää erilaisia hyvän maun rajoja, kuten fyysisen rajan (kosketus), psykologisia rajoja (vaikuttamista tietämättä vastaanottajan ja toisen osapuolen henkistä tai emotionaalista tilaa) sekä rajoja esiintyjän ja osallistujan välillä. Näkymättömässä teatterissa toteutuu oikeita tekoja ja tällaisessa ”teatterissa” tai teatterimuodossa teot voivat johtaa fyysisiin loukkaantumisiin, yllättäviin kohtaamisiin virkavalan kanssa tai psykologiseen harmiin kuten häpeään, pelkoon, šokkiin tai traumaan. (LaFrance 2013, 530.) Koska esiintyjällä ei ole käsitystä osallistujien henkisestä tilasta, niin näkymättömän teatterin kohtaaminen voi aiheuttaa osallistujille riskin. Osa näkymättömän teatterin kokijoista ja osallistujista on kommentoinut tunteneensa vihaa ja kokeneensa häpäisyä ja pettämistä. (Mt., 507.)

Näkymättömän teatterin riskit eivät liity ainoastaan osallistujien kokemuksiin, vaan myös teatterintekijät itse voivat olla vaarassa. Vaikka esitykset olisivatkin kokeellisia tai ne liittyvät teatteriin tai taiteeseen, se ei tarkoita tekijöiden olevan immuuneja fyysiselle tai emotionaalille harmille, jota esitys potentiaalisesti tuottaa (LaFrance 2013, 507–508). Toki ohjaaja on vastuussa työryhmästään, ja tästä johtuen ohjaajan tulisi olla tietoinen paitsi oman roolin ja päätöksenteon vaikutuksista työryhmäänsä, myös vaikutuksista yleisöön. Näkymätöntä teatteria esittäessä tekijät ovat ainakin osittain tietoisia esitykseen liittyvistä riskeistä. Vähintäänkin tekijöillä on enemmän käsitystä riskeistä kuin teokseen osallistuvilla henkilöillä voi olla, joten heillä on myös vastuuta näistä ihmisistä. LaFrance (2013, 507–508) korostaakin, että tekijät ovat vastuussa esiintyjien, osallistujien ja ohikulkijoiden hyvinvoinnista. Taiteen tekijöiden näkökulmasta katsottuna erilaisilla rajapinnoilla toimiminen asettaa eettisiä haasteita, kuten myös Afoladi (2019, 1) kirjoittaa: ”interventionistin rooli on samalla sekä lahja että myrkkä”.

### **Finnexian eettisiä haasteita**

Olemme päätyneet seuraaviin neljään keskeiseen eettiseen haasteeseen pohtimalla Erdmanin teosta hänen väitöskirjansa

ja puheidensa perusteella sekä tarkastelemalla teosta näkymättömänä teatterina. Nämä näkökulmat ovat 1) väärän käyttösopimuksen tarjoaminen, 2) vaikuttaminen punching down -efektillä maahanmuuttajiin, 3) huijaamisen edellyttäminen esiintyjiltä ja 4) neutraalin julkisen tilan hyödyntäminen.

Teoksen eettiset haasteet eivät olleet vain taiteellisia, vaan ne liittyivät myös Suomen lain vastaiseen toimintaan. Lääkealan turvallisuus- ja kehittämiskeskus Fimean mukaan Finnexia rikkoi Suomen lääkesääntelyyn liittyviä lakeja. Suomessa suojellaan tiukasti lääkkeisiin liittyvää uskottavuutta, eivätkä lääkkeen olemassaolo tai sen vaikutukset saa olla keksittyjä (vrt. Swire-Thompson & Lazer 2000). Fimea puuttui Finnexian ”mainoskampanjaan”, sillä se piti toimintaa lain vastaisena. Teoksella johdettiin kuluttajia harhaan ja rikottiin lääkealan sääntöjä. Koska tekijä oli Aalto-yliopiston väitöskirjatutkija ja teos osa Aalto-yliopistolle tehtyä taiteellista tutkimusta, tukivat yliopiston lakiasiantuntijat Erdmania ja neuvottelivat tämän puolesta Fimean kanssa. Osapuolet pääsivät sopimukseen eikä syytteitä lopulta nostettu. Osana sopimusta oli ehto siitä, ettei Finnexian ”myyntiperformanssia” saa enää esittää taideympäristön, esimerkiksi museoiden tai gallerioiden, ulkopuolella.

### **1) Väärän käyttösopimuksen tarjoaminen**

Kaitavuori (2021) kuvaa, kuinka osallistavassa taiteessa esteettinen objekti muuttuu sosiaaliseksi tilanteeksi, kun teos on kiinnittynyt ihmisten välisiin suhteisiin ja vuorovaikutukseen. Hän esittää tämän suhteen ymmärtämiseksi sopimuksen käsitettä (mt., 355):

*Sopimusten avulla säädellään ihmisten välisiä suhteita ja vuorovaikutusta silloin, kun kyseessä ovat toisilleen vieraat ihmiset, jotka eivät valmiiksi ole saman sosiaalisen muodostelman jäseniä mutta jotka toimivat yhdessä jossain kehyksessä (esim. Buckley 2005), tässä tapauksessa taideprojektin puitteissa. Sopimuksilla säädellään suhteiden normatiivisia ja taloudellisia*

*ulottuvuuksia; molemmat puolet löytyvät myös osallistavan taiteen projekteista.*

Käyttösopimus on talouselämän käsitteitä ja voidaan toki kriittisesti kysyä, voidaanko sitä soveltaa taiteeseen. Tässä artikkelissa termi auttaa kuitenkin avaamaan niitä aukipuhumattomia oletuksia ja pelisääntöjä, jotka määrittivät taiteilijan ja osallistujien vuorovaikutustilanteita. Yksi Finnexia-teoksen keskeisistä eettisistä haasteista oli näkymättömälle teatterille tyypillinen tilanne: yksittäisten ihmisten huijaaminen teatterin keinoin. Kaitavuoren (2021) ajatusta mukailien Finnexia tarjosi yleisölle ja osallistujille väärää käyttösopimusta, eli osallistujat eivät ymmärtäneet itseään osaksi teosta ja vastavuoroiseksi keskustelukumppaniksi, vaan he kokivat tilanteessa olevansa lääkkeestä kiinnostuneita kuluttajia ja osallistuivat keskusteluihin ja vuorovaikutukseen tästä käyttösopimuksesta käsin.

Erdman (2019, 145) kuvaa väitöskirjassaan, että yleisön jäsenet jäivät keskustelemaan lääke-esittelijöiden kanssa useista eri syistä. Näitä syitä olivat 1) lääke ja sen biokemiallinen tausta sekä älylliset syyt, 2) tarjotut karkit ja arpajaisvoitot ja 3) tarve keskustella suomen kielen oppimisen haasteista ja asumisesta maahanmuuttajana Suomessa. Teokselle altistui kolmen päivän ajan satoja ihmisiä, jotka kohtasivat teoksen ja saivat disinformaatiota siitä, että lääke auttaisi heitä tai heidän tuttujaan oppimaan suomea. Väärän käyttösopimuksen tarjoaminen osallistujille asetti heidät alisteiseen asemaan. Osallistujat eivät olleet ostaneet lippua esitykseen, eikä heille tarjottu mahdollisuutta katsoa tai olla katsomatta teosta.

Näyttelijöiden esittämät lääke-esittelijät kertoivat lääkkeen toiminnasta ja houkuttelivat ihmisiä peremmälle ”Finnexia-näyttämölle” istumaan hetkeksi tilan keskellä sijaitsevan pöydän ääreen. Näyttelijöiden keskeinen tehtävä oli osallistaa yleisöä. Haastattelulomakkeen täyttämisen lomassa lääke-esittelijät kysyivät: Miten te koette tarpeen tällaiselle lääkkeelle? Entä kuinka vaikeaa mielestänne suomen kielen oppiminen on? Esiintyjät loivat kohtaamisiin luottamuksellisen ilmapiirin ja

pyrkivät aitoon keskusteluyhteyteen osallistujien kanssa. Teokseen aktiivisesti osallistuvia haastateltiin, ja kaikilta haastatelluilta pyydettiin lupaa hyödyntää haastattelua tutkimusmateriaalina. Suostumusta pyydetessä ei kuitenkaan paljastettu Finnexiaa taideprojektiksi.

Näissä kahdenkeskisissä, luottamuksen ilmapiirissä toteutuneissa keskusteluissa ilmeni Finnexian keskeisin eettinen haaste. Finnexian esittelystä muodostui näkymätön näyttämö, jossa teokseen osallistujien aidot kokemukset, kivut ja toiveet nivoutuivat osaksi teosta ilman, että heille annettiin eväitä käsittää tapahtumien todellista luonnetta. Näin osallistujista tuli tahtomattaan osa esitystä, jossa he muodostivat vääränlaisen käyttösopimuksen luullessaan, että kyseessä on kuluttajan ja lääke-esittelijän välinen keskustelu ja vuorovaikutustilanne. Osana teosta, näkymätöntä teatteria, kenellekään ei tarjottu osallistujan ja teoksen välistä sopimusta (”haluatko osallistua?”) tai neuvottelua siitä, mitä osallistuminen tarkoittaa, millaisia tarkoituksia teokseen liittyy ja miten osallisuus lopetetaan siltä tuntuessa. Näkymättömälle teatterille tyypillisesti osallistujat eivät ymmärtäneet olevansa suhteessa teokseen, sillä se on osa näkymättömyyden illuusiota. Katsoja ei todista tapahtumia etäisyyden päästä, vaan hän toimii vuorovaikutuksessa teoksen kanssa.

Finnexian tavoite ei ollut välittää informaatiota yksisuuntaisesti vaan osallistaa ihmisiä monin eri keinoin (haastattelut, kyselyt, arvonnat), ja sen keinoista vaikuttavin oli aito keskusteluyhteys toisen ihmisen kanssa. Teokseen osallistuneille ei missään vaiheessa paljastettu Finnexian todellista luonnetta. Vaikka osallistuja ei tiennyt, minkä kanssa hän on vuorovaikutuksessa, häntä kannustettiin osallistumaan, avautumaan ja antamaan itsestään enemmän—ja tämä teki teoksesta käyttösopimukseltaan harhaanjohtavan.

## 2) Vaikuttaminen punching down -efektillä maahanmuuttajiin

Yksi keskeisistä kysymyksistä etiikan näkökulmasta on, kenelle Erdman suunnitteli tämän teoksen. Ketkä olivat teoksen vaikuttamisen kohteita? Luimme tästä näkökulmasta Erdmanin

väitöskirjan kriittisesti läpi. Erdman itse ei käytä termiä ”vaikuttamisen kohde”. Hän kysyi itseltään: ”Millaista lääkettä Suomessa tarvittaisiin?” ja päätyi luomaan kieltä tehostavan lääkkeen. Erdman halusi käsitellä suomen kielen opiskelun vaikeutta omien kokemustensa pohjalta. Hänen teoksestaan kiinnostuivat ihmiset, jotka tosiasiallisesti tarvitsivat apua suomen kielen oppimisessa, toisin sanoen kohteeksi valikoitui etupäässä maahanmuuttajia. Tästä katsoen Finnexiaa voidaan tarkastella myös *stand up* -kulttuurin käsitteillä *punching down* ja *punching up*. Jos taiteilija käyttää osallistavassa teoksessa tai prosessissa hyväkseen omaa koulutetun taiteilijan etuoikeuttaan, hän toteuttaa *punching down* -efektiä. Erdmanin teoksen osallistajat olivat haavoittuvampia kuin hän itse eikä valtasuhde taiteilijan ja osallistujan välillä ollut tasapainossa. Vaikka Erdmanilla oli vaikeuksia oppia suomea, hän ei ollut maahanmuuttajille tyypillisessä haavoittuvassa asemassa. Finnexia-teoksen keskeinen eettinen ongelma oli sen tavassa hyödyntää heikossa asemassa olevaa ihmisryhmää. Millä tavoin vuorovaikuttaminen teoksen kanssa vahvisti tai lannisti siihen osallistuneita ihmisiä? Boalin sorrettujen teatterissa tämän katsotaan olevan eettisesti perusteltua, kun teoissa toteutuu eräänlainen *punching up* ja ihmisryhmä vahvistuu murtamaan kohtaamaansa sortoa. Finnexian tapauksessa näin ei kuitenkaan käynyt ja ihmisten hyödyntäminen jäi perusteettomaksi, sillä esityksen pääasiallisena kohteena olivat Suomessa asuvat maahanmuuttajat. Erdmanin väitöskirja ei sisällä analyysia siitä, millaisen ihmisryhmän hän odotti todennäköisimmin samastuvan hänen luomaansa fiktion.

Mitä teoksen ja siihen osallistuneiden ihmisten välisessä suhteessa tapahtui? Teos hämmensi ja käytti erityistä valtaa siihen osaan väestöstä, joka kipeimmin hyötyisi Finnexian kaltaisesta todellisesta lääkkeestä. Teoksen katalyyttina toimi todellinen tarve Finnexian kaltaiselle lääkkeelle sekä maahanmuuttajissa ja heidän lähipiirissään herätetty toivo siitä, että on olemassa lääke, joka toisi helpotuksen kielen oppimiseen. Teos osui todelliseen kipupisteeseen, ja siksi ihmiset avautuivat kokemuksistaan ollessaan vuorovaikutuksessa teoksen kanssa.

Keskustelut teokseen osallistuneiden kanssa käsittelivät elämäneluetta, joka oli monelle henkilökohtainen ja kipeä. Kyse oli osallistujien toiveesta tulla osaksi suomalaista yhteiskuntaa, ulkopuolisuuden ja kuulumisen tunteesta. Nämä keskustelut muodostivat Finnexia-teoksen eräänlaisen sydämen, syyn sen olemassaololle, ja samalla nämä keskustelut, vaikuttamisen tapa ja vaikuttamisen kohde loivat teokseen liittyvän merkittävän eettisen ongelman. Teos päättyi sortamaan vaikuttamisen kohdettaan eli maahanmuuttajia.

### 3) Huijaamisen edellyttäminen esiintyjiltä

Julkisessa tilassa toimiminen näkymättömän teatterin keinoin on kenelle vain esiintyjälle haastava tilanne, mutta Finnexia haastoi esiintyjien moraalin. Lääke-esittelijöinä esiintyvät näyttelijät kohtasivat ”etulinjassa” osallistujien käyttösopimuksen toimiessaan vuorovaikutuksessa ihmisten kanssa. Finnexiassa esiintyjät kokivat eettisiä haasteita erityisesti keskusteluissa, jotka syvästi osallistivat ihmisiä. Yksi Erdmanin teoksen esiintyjistä analysoi kohtaamisiaan seuraavasti:

*Olen miettinyt koko tätä Finnexia-performanssia, ja olen siitä hieman hämmentynyt. Kuten eilen keskustelimme, koen myyjän roolin paikoitellen hyvin haastavaksi. 50 prosenttia kerroista on pienten kiinnostavien anekdoottien tekemistä ja ihmisten ohjaamista keskustelupöydän ja kyselylomakkeen äärelle jne. Suoria torjuntia tai suoraa epäuskoa on 25 prosenttia. Viimeinen 25 prosenttia on todella mukavia ihmisiä, jotka ovat innoissaan ja ottavat flajereita jakaakseen niitä myös ystävilleen jne. (Erdman 2019, 179–180, käänös SMJ.)*

Erdman kuvaa esiintyjien kokemuksia Finnexian esittämisestä. Hän (Erdman 2019, 151) kertoo, että osa esiintyjistä yllättyi osallistujien emotionaalisista reaktioista sekä dynamiikasta, joka liittyi kohtaamisiin ja vuorovaikutukseen ja osallistujien itsensä kertomuksiin kielen oppimisesta. Erdman ei etukäteen osannut ajatella, mitä esiintyjät potentiaalisesti kokisivat teosta



toteuttaessaan. Erdman sai esityksen toisena päivänä yhdeltä esiintyjältä sähköpostia, jossa esiintyjä kertoi kokemuksestaan ja päätyi poistumaan produktiosta.

*Minua hämmentää erityisesti tämä viimeinen 25 prosenttia ihmisistä. – –. Pidän todella vaikeana illuusion säilyttämisestä, sillä minun oli vaikea käsittää, millä tavalla he pääsisivät jonkinlaiseen ratkaisuun / saisivat Finnexian kautta jonkinlaisen kiinnostavan kokemuksen. Juuri tämän ihmisryhmän kanssa koen, että kyse on jonkinlaisen tilanteen pystyttämisestä, jonka oikeuttaa lopputulema, jota tuskin tulee. – –. Epäilen vahvasti omaa esityksellistä sitoutumistani projektiin. Toisaalta on hyvin kiinnostavaa, että minussa syttyy tällaista reflektiota, mutta toisaalta, en ole varma, tuntuuko se minusta hyvältä. Olisi tosi hienoa, jos sinulla olisi joku korvaava henkilö huomiselle, joka haluaisi tehdä ylimääräisen vuoron. (Erdman 2019, 180, käännös SMJ.)*

Yllä kuvattu esiintyjän eettinen haaste ei ollut Erdmanille tuntematon, sillä hän oli esityksen valmisteluvaiheessa pohtinut huolellisesti myös mahdollisuutta paljastaa valhe osallistujille ja sitä, miten tämä vaikuttaisi esitykseen. Hän päätyi kuitenkin valitsemaan, ettei valhetta paljasteta. Erdman oli myös itse omakohtaisesti kokenut valehtelun aiheuttamaa moraalista tuskaa. Erdman (2019, 143) kertoo, että rautatieasemalla ensimmäisenä päivänä pystyttäessään esittelyaluetta hän kohosi kaksi Finnexiasta kiinnostunutta Helsingin yliopiston tutkijaa. Erdman pysyi koko keskustelun ajan roolissa esittäen yhtä lääke-esittelijöistä. Keskustelun päätteeksi hän sopi tutkijoiden kanssa uudesta tapaamisesta seuraavalle viikolle, jolloin hänellä olisi mahdollisuus paitsi kertoa Finnexiasta heille tarkemmin myös paljastaa sen todellinen luonne. Tutkijoiden huijaaminen tuntui Erdmanista pahalta, mutta mahdollisuus kertoa totuus myöhemmin oli huojentavaa.

Erdman oli valmistellut näyttelijöitä tapaamalla jokaisen heistä ennen esityskauden alkua sekä perehdyttämällä heitä Finnexia-lääkkeeseen ja siihen, miten heidän tulisi omaksua

tuote-esittelijän rooli ja vastata yleisön esittämiin kysymyksiin. Teoksen herättämä yleisöreaktio yllätti kuitenkin sekä Erdmanin että näyttelijät, eikä teoksen esittämisen myötä syntyneitä eettisiä haasteita kyetty ennakoimaan riittävästi etukäteen. Jokaisen esitysvuoron jälkeen Erdman kokosi esiintyjät reflektoimaan kokemaansa. Näyttelijät reagoivat esityksen synnyttämään eettisiin haasteisiin eri tavoin. Erdman kirjaa päiväkirjamerkinnöissään, kuinka yksi esiintyjistä haastoi häntä kysyen ”Mitä tavoittelet esityksellä ja missä kohtaa ihmiset saavat tietää totuuden?” (Erdman 2019, 120, 143–144.)

Yllä kuvatut tilanteet loivat mahdollisuuden tunnistaa teoksen sisältämiä eettisiä haasteita ja reagoida niihin. Tunnistettu eettinen haaste olisi voinut johtaa haluun ratkaista tilanne, muuttaa käsikirjoitusta ja luoda esityksen sisälle jonkinlainen tapa tehdä sopimus osallistujan kanssa, keino, jolla paljastaa valhe. Käsikirjoitusta ei kuitenkaan muutettu kesken esityskauden, joten teoksen synnyttämä eettinen ongelma jäi purkamatta. Kyse on myös esityksen resilienssistä: kyvystä tehdä muutoksia siitä tiedosta käsin, mitä syntyy osallistujakontaktin kautta. Esiintyjien moraalinen konflikti tuli ilmi ennen esityskauden alkua ja heti ensimmäisenä esityspäivänä, mutta jostain syystä Erdman ei kyennyt hyödyntämään näitä kokemuksia ja teos säilyi muuttumattomana. Miksi näin? Ehkä teoksen toteutuminen hyvin intensiivisenä kolmen päivän esitysjaksona julkisessa tilassa ”katseiden alla” vaikutti arviointikykyyn. Esiintyjät eivät olleet kohdanneet toisiaan ennen esitysten alkamista, jolloin heidän välilleen ei ollut muodostunut sellaisia luottamuksellisia vuorovaikutussuhteita, jotka olisivat voineet edesauttaa muutoksen syntymistä. Myös Erdmanin henkilökohtainen, tarkoin harkittu päätös olla paljastamatta totuutta ja elää tietoisesti riskin kanssa on voinut osaltaan edesauttaa tahtoa viedä esitykset päätökseen alkuperäisen suunnitelman mukaisesti (Erdman 2019, 125). Finnexian tapauksessa teoksen ja osallistujien välinen suhde yllätti tekijät, jotka eivät olleet ennakoineet, että teos välittyisi niin uskottavana. Teos saattoi herättää tekijöissään myös positiivisia tunteita, sillä se onnistui tavoitteessaan esittää uskottavasti, että Finnexia on todellinen lääke.

#### 4) Neutraalin julkisen tilan hyödyntäminen

Olemme edellä käsitelleet teoksen eettisiä haasteita osallistujan ja esiintyjän näkökulmista. Eettisyys ja haavoittuvuus liittyy myös tilaan, jossa teos tapahtui. Seuraavaksi pohdimme Finnexiaa suhteessa eettiseen toimintaan julkisessa tilassa yleisösuhteen näkökulmasta.

Julkinen tila ei vain altista ihmistä informaatiolle, vaan se houkuttelee ostamaan ja osallistumaan. Julkinen tila ei ole neutraali, ja sitä hyödynnetään moniin eri pyrkimyksiin. Erdmanin teoksessa rikottiin yksityisen ja julkisen tilan rajoja ohjaamalla katsojia paljastamaan julkisessa tilassa yksityiseen tilaan kuuluvia asioita. Julkinen tila muuntui yksityiselämän näyttämöksi. Esittävää taidetta toki tapahtuu julkisessa tilassa jatkuvasti. Helsingissä taiteen kohtaaminen julkisessa on niin yleistä, ettei sitä sinällään voi pitää yllättävänä tai ennakoimattomana. Finnexian kautta nousee esiin kysymys siitä, loukkasiko teos jollakin tapaa eettistä normistoa, jota edellytetään julkisessa tilassa tapahtuvalta toiminnalta. Toisaalta voidaan pohtia, oliko esityksien tarkoituksena juuri kyseenalaistaa tai ehkä jopa muuttaa julkisen tilan normistoa: kuka saa käyttää julkista tilaa ja mihin?

Finnexian tapahtuminen vilkkaalla kulkuväylällä altisti monet teokselle, eikä katsojalla ollut itse mahdollisuutta valita, halusiko hän kohdata teosta vai ei. Valinnan puuttuminen ei kuitenkaan itsessään vielä tee toiminnasta eettisesti ongelmallista, mutta se luo perustan teoksen osallistujasuhteen dynamiikalle. Finnexian esittämisen aikana jokainen Helsingin rautatieaseman läntisen uloskäynnin läpikulkija altistui tavalla tai toisella teokselle. Suuri osa ihmisistä otti teokseen etäisyyttä kävelemällä nopeasti sen ohi. Jotkut jäivät pieneksi hetkeksi ihmettelemään teosta, ja toiset viettivät sen parissa kymmeniä minuutteja. Ohikulkijan teokselle antama aika ja huomio muodostivat edellytyksen teoksesta vaikuttumiselle.

Finnexia-teoksen, julkisen tilan ja osallistujasuhteen etiikka liittyy tietoisien disinformaation levittämiseen ja tapaan, jolla tämä tehtiin. Finnexia oli satiiria lääketeollisuuden kaikkivoipaisuudesta, joka esitettiin imitoimalla niitä keinoja, jotka ovat ihmisille tuttuja myynnin ja mainonnan maailmasta. Puhumalla

”markkinakieltä” taideteos ikään kuin astui markkinoiden alueelle. Jos Finnexia olisi ollut ilmaisussaan kömpelömpi ja vähemmän uskottava, olisi katsojien ollut helpompi mieltää teos satiiriksi. Teos kuitenkin imitoi lääke-esittelyä niin hyvin, että moni uskoi sen olevan osa lääke-markkinointia. Finnexian kautta voidaan pohtia julkisessa tilassa tapahtuvan markkinoinnin ja myynnin yhteiskunnallisia normeja ja vapauksia, siihen liittyviä oletuksia ja eettisyyttä.

Kun julkisessa tilassa toteutetaan taideteos, syntyy väistämättäkin monia erilaisia eettisiä haasteita, joista osaan taiteilija vastaa jo suunnitteluvaiheessa ja osaan teosta esitettäessä. Taiteilijan kokonaistilanne, improvisoidut hetkelliset viitekehukset ja niiden sisältämät erilaiset muuttujat, hetki hetkeltä kumuloituvat valinnat ja toiminnot esiintyjien ja yleisön reaktioihin vaikuttavat tapaan vastata eettisiin haasteisiin. Näin teoksen toteuttama etiikka on kokonaisuuden summa, joka muodostuu teoksen toimijoiden tavasta tunnistaa ja ratkaista kompleksisia kysymyksiä sekä teosta suunniteltaessa, esittämisen aikana että myös tämän jälkeen.

#### Johtopäätökset

Tässä artikkelissa on käsitelty Finnexia-teoksen eettisiä haasteita Erdmanin väitöskirjan ja puheiden sekä tässä artikkelissa esitettyjen eettisten näkökulmien valossa. Kysyimme artikkelissa: *Miten eettiset haasteet piirtyvät esiin Finnexia-teoksessa?* Tunnistimme teoksesta neljä merkittävää eettistä haastetta, joita olemme esitelleet: 1) väärän käyttösopimuksen tarjoaminen, 2) vaikuttaminen *punching down* -efektillä maahanmuuttajiin, 3) huijaamisen edellyttäminen esiintyjiltä, ja 4) neutraalin julkisen tilan hyödyntäminen. Erdmanin teoksen käsittely eettisten haasteiden näkökulmasta osoittaa, ettei eettisten haasteiden ratkaiseminen taiteen kontekstissa ole yksinkertaista. Taiteella voidaan tietoisesti pyrkiä kyseenalaistamaan esimerkiksi vallitsevia asenteita ja tapoja, mutta miten voidaan tunnistaa, milloin oma teos on eettisesti riskirajoilla? Millaisella jälkihoidolla työryhmän, osallistujien ja koki-

joiden tunteita ja kokemuksia voidaan purkaa ja miten niistä voidaan oppia?

Finnexia-taideoksen tavoitteena oli haastaa yleisön todellisuuskäsityksiä taiteellisin keinoin, joissa huijaus ei paljastu teoksen osallistujille. Tarkastelimme tästä johtuen teosta näkymättömän teatterin sisäänrakennettujen eettisten haasteiden näkökulmasta. Näkymättömässä teatterissa totuus salataan osallistujilta. Erdman loi uskottavan fiktiivisen lääkkeen, ja Finnexian todentuntuisuudesta muodostui teoksen ominaislaatu, joka määritteli keskeisesti teoksen luonteen ja täten myös siihen liittyviä eettisiä haasteita. Lopputulemana osallistujien todellisuuskäsitystä hämmennettiin tavoilla, joka rikkoi eettisiä rajoja. Kysymys taiteilijan ja teoksen valtasuhteesta haavoittuviin ryhmiin on eettisesti olennainen, samoin kuin se, että totuutta ei missään vaiheessa kerrottu osallistujille, jolloin heillä olisi ollut ymmärrys osallistumisesta taidehankkeeseen. Finnexian keskeisin eettinen haaste liittyy sen mahdollisuuteen loukata teokseen osallistuneita ihmisiä. *Teos loi kokemuksen valheellisesta toivosta ja saattoi aiheuttaa monia negatiivisia tunteita, kokemusta naurunalaiseksi joutumisesta ja häpeästä haavoittuville ihmisryhmille.*

Näkymätön teatteri perustuu huijaukseen, ja ilman huijausta se ei enää olisi näkymätöntä teatteria (Burstow 2008, 279). Eettisestä näkökulmasta olisi hyvä, jos työryhmä kykenisi ennakoimaan ja arvioimaan yleisön osallistujakokemusta etukäteen. Hyödyllisiä kysymyksiä mietittäväksi olisivat: Millä tavalla teos osallistaa, ja miten osallistujasta pidetään huolta? Miten voidaan varmistaa, että ne osallistujat, jotka eivät ymmärrä teosta huijaukseksi, saavat tiedon kohtaamisen ja kokemuksen liittymisestä teokseen? Finnexia-teoksen toteutuksesta ja rakenteesta puuttui kokonaan yleisön ja osallistujien jälkihuolto. Finnexian kaltaisia teoksia toteuttaessa on hyvä varmistaa, että jälkihoito on suunniteltu osaksi teoksen rakennetta. Tämä voi tarkoittaa turvallista ohjausta ulos huijauksesta ja tiedon tarjoamista siitä, mitä tapahtui ja miksi. Jotta teos olisi eettisesti kestävä, olisi välttämätöntä, että totuus paljastettaisiin mahdollisimman nopeasti esityksen jälkeen. Teoksen valmisteluun voisi

myös sisältyä etukäteen tehtävä ”riskikartoitus”, jonka aikana työryhmä pohtisi mahdollisia eettisiä rajoja ja reaktioita: pohdittaisiin miten ”rajalla” teos liikkuu sekä ja miten jälkihuolto voitaisiin suunnitella tiedostaen eettiset riskit. Ratkaisuksi taidealalle Sari Karttunen (2020) esittää lisäksi mikroetiikkaa eli eettisten ratkaisujen toteuttamista projektin jokaisessa vaiheessa ja päivittäin. Tämä tarkoittaa myös hankkeen vaikutusten arviointia eettisestä näkökulmasta.

Eettistä vastuuta kantavan taiteilijan tulee varmistaa, ettei teos aiheuta kohtuutonta harmia yleisölle, esiintyjille ja ohikulkijoille. Lisäksi mahdollista harmia ja sen määrää tulee pystyä arvioimaan mahdollisimman monipuolisesti jo ennakoon. Tutkija LaFrance (2013, 507–508) esittää, että teatterin tekijöiden tulisi varmistaa yleisön turvallisuus ylittäessään teatterillisia raja-aitoja. Yksi keino kehittää esityksen eettisyyttä voi olla esimerkiksi työtapa, jossa työryhmästä yksi tai muutama henkilö havainnoi tapahtumia mahdollisen harmin, turvallisuuden ja eettisyyden näkökulmista (Burstow 2008, 284). Tällöin jokaisen esityksen jälkeen työryhmä voi yhdessä analysoida toteutusta etiikan näkökulmasta. Näin toimiessa työryhmä tuo eettisiä periaatteita esityksen tekoon sekä mahdollisten konfliktien käsittelyyn ja voi tunnistaa pitkän aikavälin dilemmaa, joita teokseen mahdollisesti liittyy (mt., 283–284). Burstow (mt., 287) ehdottaa myös ratkaisuksi näkymättömän teatterin tekijöiden virheiden jakamista avoimesti. Virheiden piilottelu ja vain onnistumisten jakaminen ei kehitä alaa tai edesauta kollegiaalista oppimista.

*Artikkeli on toteutettu Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston Tasa-arvoinen yhteiskunta -ohjelman rahoittamassa ArtsEqual-hankkeessa (hankenumero 314223/2017).*

## LÄHTEET

- Aarva, Pauliina. 2018. "Mitä medikalisaatio tarkoittaa?" *Liinan blogi*.  
Haettu 2.3.2021 <https://liinanblogi.com/2018/09/03/medikalisaatio/>
- Afolabi, Taiwo. 2019. "Performing arts-based interventions in post-conflict zones: critical and ethical questions." *NJ* 43(1): 51–66.
- Anderson, Ann. 2000. *Snake oil, hustlers and hambones: the American medicine show*. Jefferson, NC: McFarland & Co.
- Boal, Augusto. 1995. *The rainbow of desire. The Boal method of the theatre and therapy*. Käänt. Adrian Jackson. Lontoo: Routledge.
- Burstow, Bonnie. 2008. "Invisible theatre, ethics, and the adult educator". *International Journal of Lifelong Education* 27(3): 273–288.
- Davis, Jim. 2013. "Disrupting the Quotidian: Hoaxes, Fires, and Non-theatrical Performance in Nineteenth-century London." *New Theatre Quarterly* 29(1): 3–12.
- Diamond, David. 2007. *Theatre for living. The arts and science of community based dialogue*. Victoria: Trafford publishing.
- Erdman, Lisa. 2019. *Performing false hope: Ethical outcomes of fictitious pharmaceutical advertising as a performance art intervention*. Aalto University publication series Doctoral dissertations 57/2019. Espoo: Aalto University Aalto, Department of Art & Aalto ARTS Books.
- Fox, Susannah & Duggan, Maeve. 2013. "One in three American adults have gone online to figure out a medical condition." *Health online 2013*. In Pew Research Center, Internet Technology. Haettu 2.3.2021. <https://www.pewinternet.org/2013/01/15/health-online-2013>
- Jansson, Satu-Mari. 2019. "Millaisella etiikalla teemme taideinterventioita ja tutkimusta?" *Taideyliopiston blogi* 19.9.2019. Haettu 2.3.2021. <https://blogit.uniarts.fi/en/post/millaisella-etiikalla-teemme-taideinterventioita-ja-tutkimusta-tapaus-finnexia/>
- Kaitavuori, Kaija. 2021. "Sopimuksen etiikasta. Osallistavan taiteen haasteet taiteen tuottamisen ja esittämisen käytännöille." Teoksessa *Yhteisötaiteen etiikka*, toim. Lea Kantonen ja Sari Karttunen, 350–369. Kokos-sarja 10. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Karttunen, Sari. 2020. "Yhteisötaiteen mikroetiikka—tietoisuutta arjen eettisistä valinnoista ja niiden seurauksista." *Taidetutka-verkkolehti* 21.1.2020. Haettu 2.3.2021. <http://taidetutka.fi/2020/yhteisötaiteen-mikroetiikka-tietoisuutta-arjen-eettisista-valinnoista-ja-niiden-seurauksista/>
- LaFrance, Mary. 2013. "The Disappearing Fourth Wall: Law, Ethics, and Experiential Theatre." *Scholarly Works*: Paper 772. Haettu 2.3.2021. <http://scholars.law.unlv.edu/facpub/772>.
- Petäjäjärvi, Krista & Jansson, Satu-Mari. 2020. "Valheellista toivoa tarjoamassa: Finnexian eettisiä ristiriitoja." *Taidetutka-verkkolehti* 21.1.2020. Haettu 2.3.2021. <http://taidetutka.fi/2020/valheellista-toivoa-tarjoamassa-finnexian-eettisia-ristiriitoja/>
- Schutzman, Mady & Cohen-Cruz, Jan. 1994. "Introduction". Teoksessa *Playing Boal. Theatre, Therapy, Activism*, toim. Mady Schutzman ja Jan Cohen-Cruz, 1–17. Lontoo: Routledge.
- Swire-Thompson, Brioni & Lazer, David. 2020. "Public Health and Online Misinformation: Challenges and Recommendations." *Public Health* 41: 433–51.
- Taussig, Michael & Schechner, Richard. 1994. "Boal in Brazil, France and USA. An interview with Augusto Boal." Teoksessa *Playing Boal. Theatre, therapy, activism*, toim. Mady Schutzman ja Jan Cohen-Cruz, 17–34. Lontoo: Routledge.

Johanna Lecklin

## RUUMIILLISUUDEN KOKEMUKSESTA JA TEKIJYYDESTÄ KAZUO HARAN ELOKUVASSA GOODBYE CP



*Kamera heiluu kuvatessaan polvillaan kadulla liikkuvaa CP-vammaista miestä. Miehellä ei ole kenkiä jaloissaan. Kamera seuraa miestä matalalla, kun hän ylittää suojatien. Silmälasit putoavat useaan otteeseen, sillä miehen pää heittelehtii holttomasti hänen liikkueessaan. Autot ja mopot ajavat aivan hänen läheltään. Kun mies on päässyt kadun yli, hän kertoo vaivalloisesti, kuinka häntä pelotti, kun hän jätti pyörätuolinsa pois ja eteni polvillaan tai istuallaan hyläten itseään suojatien yli. Miehen puhetta ei se ole synkronisoitu hänen huultensa liikkeiden kanssa. Liikenteen äänet kuuluvat taustalla.*

*CP-vammaiset keräävät rahaa kadulla järjestämässään tapahtumassa. Pyörätuolinsa hylännyt mies istuu maassa ja jakaa lentolehtisiä. Välillä hän tai joku toinen vammaisista puhuu megafoniin kiinnitettyyn mikrofoniin. Ohikulkijat lähettävät pieniä lapsiaan viemään rahaa keräyslippaaseen. Voice-over-haastatteluissa ihmiset kertovat, miksi he lahjoittavat rahaa. Useat ilmaisevat tunteneensa sääliä CP-vammaisia kohtaan, mutta monilla on myös kokemuksia CP-vammaisista lähipiirissään. Tämän jälkeen vammaiset kuvailevat ääninauhalla omia tunteuksiaan, sitä miten he kokevat ihmisten säälin ja tuijotuksen. Kuvissa näkyy myös valokuvaava CP-vammaisen mies. Kamera pärisee ja heiluu hänen käsissään, kun hän suuntaa sen lähietäisyydeltä kohti ohikulkijoita. Vähitellen elokuva paljastaa, että useat siinä esiintyvät CP-vammaiset ovat taiteilijoita ja vammaisaktivisteja. Heillä on Green Lawn<sup>1</sup> -niminen aktivistijärjestö. He ovat itse halunneet, että elokuva tehdään. He osallistuvat muun muassa elokuvan rahoitukseen omilla rahoillaan. Elokuvan päähenkilöiksi nousevat*

1. Elokuvan tekstityksessä ja DVD-levyn tiedoissa käytetään nimitystä Green Lawn mutta kirjassa *Camera Obscura. The Action Documentaries of Hara Kazuo* järjestön nimi on käännetty Green Grasses -nimeksi. (Hara 2009.)

Kazuo Haran elokuvasta *Goodbye CP*, kuvaaja Kazuo Hara, 1972. Oikeudet Schisso Productions.

*polvillaan liikkuva runoilija Hiroshi Yokota<sup>2</sup> ja elokuvanteon myötä valokuvauksen aloittanut Kōichi Yokotsuka. Kyseessä on japanilainen elokuva Goodbye CP (1972). Elokuvan alussa olen kiusaantunut näkemästäni. Miksi joudun katsomaan tätä, esimerkiksi miehen kivuliaan hitaasti etenevää liikkumista polvillaan? Kokemus on hyvin fyysinen, asetun ikään kuin miehen asemaan. Ympäristön, kanssaihminen tuijotuksen kohtaaminen tuntuu häpeälliseltä ja nöyryyttävältä.*

Tällainen on ensikosketukseni Kazuo Haran ohjaamiin ja Sachiko Kobayashin tuottamiin dokumentaarisiiin elokuviin (ks. esim. Nagib 2011, 219–235).<sup>3</sup> Tutustuin niihin 65. The Flaherty Film Seminarissa<sup>4</sup> Hamiltonissa, New Yorkissa kesällä 2019. Hara ja Kobayashi osallistuivat ohjaajavieraina viikon kestävään seminaariin. Hara (s. 1945) on tehnyt elokuvia melko harvoin. Hänen vaimonsa Kobayashi on tuottanut hänen kaikki elokuvansa. Seminaarissa esitettiin kolme Haran ohjaamaa ja kuvaamaa ja Kobayashin tuottamaa elokuvaa, *Goodbye CP:n* ohella elokuvat *Extreme Private Eros: Love Song 1974* (1974) ja *The Emperor's Naked Army Marches On* (1987). Näiden elokuvien lisäksi he ovat tehneet dokumentaarisen elokuvan *A Dedicated Life* (1994), joka kertoo ristiriitaisesta hahmosta, kirjailija Mitsuharu Inouesta. Tämä kuolee elokuvanteon aikana syöpään. Heidän uusin elokuvansa *Sennan Asbestos Disaster (Nippon Asbest Village)* vuodelta 2016 kertoo yhteisöstä, joka elää Osakan lähellä asbestin saastuttamalla alueella. He ovat tehneet myös yhden fiktiivisen elokuvan, *Matanohi No Chika (The Many Faces of Chika)* vuonna 2005. (Ks. esim. IMDb 12.6.2021.)

Hara kertoi The Flaherty Film Seminarin keskustelutilaisuuksissa elokuvistaan ja metodistaan ja Kobayashi esitti täydentäviä kommentteja ja vastasi omalta osaltaan kysymyksiin. Elokuvia esitettiin kesällä 2019 myös The Museum of Modern Artissa New Yorkissa ja Harvard Film Archivessa Cambridgeissa, Yhdysvalloissa (MoMa 2021; Harvard Film Archive 2021). Oli kiinnostavaa nähdä elokuvat lähes viisikymmentä vuotta niiden valmistumisen jälkeen, sillä vaikka niiden käsittelemät aiheet ovat yhä ajankohtaisia, asenteet ja käsitykset esimerkiksi

vammaisten oikeuksista ja asemasta ovat muuttuneet radikaalisti. Nykyään keskustellaan muun muassa vammaisuuden affirmatiivisesta mallista, jossa vammaisuus nähdään positiivisena voimavarana. Affirmatiivinen malli käsittelee vammaisuutta teoreettisin käsittein mutta on myös suunnattu vammaisilta vammaisille itselleen voimauttavana vahvistaen heidän omia kokemuksiaan. Malli on tärkeä väline vammaisuuden ja vammattomuuden välisen kuilun ymmärtämisessä. (Swain & French 2000, 569.)

Haran elokuvat tuntuivat kehossani, kun näin ne ensi kertaa. Kun *Goodbye CP:ssä* katsoin CP-vammaisen päähenkilön hidasta ja vaivalloista etenemistä kadulla, tuntui kuin omia polviani satuisi. Kun *Extreme Private Eros: Love Song 1974:ssa* näin Haran entisen vaimon Miyuki Takedan<sup>5</sup> synnyttävän lattialla kameran käydessä, jännitin vauvan ja äidin puolesta niin, että puristin kynnet syvälle kämmeniin. Tai kun kamera asettui päähenkilön, Kenzō Okuzakin ja hänen syyttämänsä entisen komppanianjohtajan väliin Kenzō Okuzakin hyökätessä tämän kimppuun elokuvassa *The Emperor's Naked Army Marches On*, pidätin hengitystäni ja puristin istuimen käsinojia.

Nämä elokuvat herättävät monia kysymyksiä elokuvantekijän ja osallistujien suhteesta. The Flaherty Film Seminarissa moni muukin katsoja reagoi elokuvaan voimakkaasti. Koska kuvataiteilijana teen muun muassa osallistujien tarinoita ja esiintymistä hyödyntäviä liikkuvan kuvan teoksia, pohdin Haran elokuvan kohdalla, miten toisia ihmisiä voi kuvata. Myös taiteellisessa tutkimuksessani käsittelen eettisiä kysymyksiä kertojan ja kerrotun välisessä valtasuhteessa. Siksi *Goodbye CP* -elokuvaa katsoessani tärkeäksi nousivat kysymykset: Ovatko esimerkiksi CP-vammaiset aktivistitaiteilijat elokuvan osallistujia, tekijöitä vai kohteita? Nöyryytetäänkö heitä elokuvassa? Mikä on elokuvantekijän vastuu, kun elokuvan päähenkilö käytäytyy väkivaltaisesti tai saattaa asettaa henkensä tai terveytensä vaaraan? Milloin tekijä muuttuu itse osallistujaksi? (Ks. esim. MacDonald 1998, 134.) The Flaherty Film Seminarissa elokuvanäytännön jälkeen järjestetyssä keskustelutilaisuudessa esitettiin yleisöstä jopa kommentti, että tällaisia elokuvia ei saisi

2. Käytän nimien kirjoittamisessa länsimaista järjestystä, eli etunimi sukunimi, enkä päinvastoin, kuten japanilaisessa kirjoitusasussa. Japanilaiset ovat itse kirjoittaneet etunimen ensin länsimaisissa yhteyksissä, mutta uusi suositus tällä hetkellä on japanilainen järjestys, jossa sukunimi tulee ensin. Käytän kuitenkin tässä vielä länsimaista järjestyttä. (Ks. "Let's discuss Japanese names" 2019.)

3. Löysin ainoastaan yhden Haran elokuvia käsittelevän artikkelin suomeksi, Miika Pölkkin tekstin *Filmihullussa* (Pölkki 2009, 34–35).

4. Frances Flaherty, dokumentaarisen elokuvan isänä pidetyn Robert Flahertyn vaimo ja yhteistyökumppani, perusti The Flaherty Film Seminarin vuonna 1955, sillä hän halusi vaalia Robert Flahertyn perintöä. Seminaarin tarkoituksena oli muun muassa mahdollistaa tekijöiden ja teoreetikoiden keskustelua elokuvasta ja esitellä uusia elokuvatekniikoita ja lähestymistapoja elokuvaan. (Flaherty Film Seminar 12.6.2021.)

5. Käytän elokuvissa esiintyvistä henkilöistä heidän etu- ja sukunimeään. Kun viittaa elokuvantekijöihin, käytän ensimmäisen maininnan jälkeen ainoastaan heidän sukunimeään, paitsi silloin, kun he esiintyvät elokuvissa.

tehdä. Myöhemmin pohdin, voiko elokuvakokemuksen aiheuttama häpeän tai vastenmielisyyden tunnetta purkaa esimerkiksi *haptisen visuaalisuuden* tai *haptisten kuvien* kautta. Haptisessa visuaalisuudessa katsoja havaitsee aistiensa ja ruumiinsa avulla. Haptisten kuvien avulla syntyy ruumiillinen suhde katsojan ja kuvien välille. (Ks. Marks 2002, xiii, 2–3; 2000, 163.)

Esittelen kolme näkemääni Haran elokuvaa alla, elokuvat *Goodbye CP*, *The Emperor's Naked Army Marches On* ja *Extreme Private Eros: Love Song 1974*. Kahdesta viimeksi mainitusta löytyy samankaltaisia ruumiillisuuteen ja toiseuden esittämiseen liittyviä kysymyksiä kuin tarkemmin tarkastelemastani elokuvasta *Goodbye CP*. Käsittelen elokuvia oman katsomiskokemukseni kautta.<sup>6</sup> Analysoin tämän jälkeen tarkemmin elokuvaa *Goodbye CP* suhteessa omiin kokemuksiini ruumiillisuudesta ja ajatuksiini etiikasta ja tekijyydestä. Elokuvan katselukokemus saa minut tietoisiksi positiostani vammattomana katsojana, joka kokee elokuvan voimakkaan fyysisenä.

## Tunkeilevaa elokuvantekoa

Hara kuuluu japanilaisen yksityisen elokuvan pioneereihin.<sup>7</sup> Kyseessä on taiteilijaelokuvaan rinnastuva tuotantomalli, jossa yksittäinen tekijä toimii lähes kaikissa elokuvantekoon liittyvissä rooleissa. Dokumentaarisen elokuvan tekijät etsivät usein henkilöitä, jotka haluavat paljastaa itsensä kameran edessä ja herättävät katsojien uteliaisuuden ja empatian.<sup>8</sup> Hara vie henkilökohtaisen elokuvan äärrirajoille, sillä hän hakeutuu varta vasten vaikeiden aiheiden pariin, etsii kiihkeitä henkilöitä ja pyrkii omien sanojensa mukaan ”voimallisesti aikaansaamaan toimintaa kameransa avulla” (Hara 2009, 7).<sup>9</sup> Hän panee sekä kohteensa että katsojat koville ja asettaa myös itsensä alttiiksi kuvaamalla esimerkiksi entistä vaimoaan Miyuki Takedaa ja uutta naisystävänsä Sashiko Kobayashia elokuvassaan. Tai hän seuraa kamerallaan sotaveteraani Kenzō Okuzakia, joka on valmis väkivallantekoihin. Elokuvassa *Goodbye CP* Haran provokatiivinen elokuvanteko uhkaa rikkoo päähenkilön ja tämän vaimon välisen suhteen.

Japanilaisen uuden aallon elokuvantekijät hylkäsivät 1960-luvun lopulla studiot ja lähtivät etsimään inspiraatiota kadulta. Haluttiin näyttää ”todellista” Japania, köyhyyttä, pikkurikollisuutta ja yleistä moraalittomuutta, joka kukoisti toisen maailmansodan jälkeisessä Japanissa. Osa elokuvantekijöistä hyödynsi aiheita fiktiossa, mutta osa ryhtyi tekemään dokumentaarisia elokuvia. Shōhei Imamura, Susumu Hani, Nagisa Ōshima, Toshio Matsumoto ja muut japanilaiset aikalaisohjaajat kuvasivat esimerkiksi homoseksuaalisuutta ja sadomasokismia mutta myös inestiä, pedofiliaa ja raiskauksia tuomitsematta aiheitaan moraalisesti. Heitä vähintään vuosikymmenen nuoremmat Hara ja Kobayashi liittyvät tähän traditioon: Haran esikuva ja mentori Imamura kuvasi myös samaisella Tokion Shinjुकun asemalla, jolla Hiroshi Yokota lausuu runojaan *Goodbye CP* -elokuvassa. Ōshimakin oli kuvannut fiktiivisen elokuvansa *Shinjuku dorobi nikki* (Shinjuku-varkaan päiväkirja, suom. JL) (1968) samalla alueella (ks. Nagib 2011, 221, 223).

Elokuvassa *Extreme Private Eros: Love Song 1974* Hara seuraa kamerallaan entistä vaimoaan Miyuki Takedaa, joka haluaa rikkoo perinteistä naisten roolia, muuttaa Okinawalle heidän pienen poikansa kanssa, elää myrskyisässä suhteessa naisen kanssa ja päättää hankkia lapsen lyhyestä suhteestaan afroamerikkalaisen sotilaan kanssa, koska haluaa mustaihoisen lapsen.<sup>10</sup> Mielestäni elokuvan pysähdyttävimpään kohtauksiin kuuluu Miyuki Takedan synnytyksensä kameran edessä. Miyuki Takeda pyytää Kazuo Haraa dokumentoimaan synnytyksensä. Hän haluaa synnyttää yksin, ilman ulkopuolisten apua. Haran uusi naisystävä, itsekin raskaana oleva Sachiko Kobayashi, osallistuu elokuvantekoon tuottajan, osallistujan ja äänittäjän roolissa. Hara kuvaa lattialla tapahtuvan synnytyksen ja Sachiko Kobayashi esiintyy kuvassa, kun hän istuu synnyttävän Miyuki Takedan vieressä mikrofonin kädessään. Kumpikaan heistä ei puutu tapahtumien kulkuun. Kazuo Hara kuitenkin kommentoi omia tuntemuksiaan synnytyksestä *voice-overissa* kohtauksen loppupuolella.<sup>11</sup> Tämä vaikuttaa monesta nykykatsojasta tahattoman koomiselta ja The Flaherty Film Seminarin elokuvanäytöksessä kuului muutamia naurunpyrskähdyksiä. Kummankaan

6. Mediassa esitettyjen vammaisten kuvien vastaanotosta vammaisyleisön keskuudessa on tehty tutkimusta, mutta en käsittele aihetta tässä artikkelissa (ks. esim. Kama 2004).
7. *Puraibeto firumu tai kojın eiga*. Kuten myös Suzuki Shiroyasu (Nornes 2007, 131).
8. Bill Nichols kirjoittaa tästä suhteesta etnografiseen dokumentaariseen elokuvaan, mutta mielestäni sama pätee useisiin dokumentaarisiiin elokuviin, joiden kohde kiinnostaa sekä katsojia että tekijää. Kun katsojat löytävät henkilöiden esiintymisestä samastuttavia, dramaturgisia esiintymiskoodeja, tekijän oma, jopa erotisoiva katse (*erotics of the gaze*) jää piiloon. (Ks. Nichols 1994b, 67.)
9. ” – try to forcibly generate action with the camera” (Hara 2009, 7).

10. Okinawalla on amerikkalaisten tukikohtia, ks. esim. Okinawa Prefectural Government 2021.
11. Bill Nichols analysoi elokuvaa Kaja Silvermanin *Male Subjectivity at the Margins* -teokseen (1992) viitaten ja kirjoittaa ”miehisestä masokismista”, Haran suhteesta kohteisiinsa, itsensä alttiiksi asettamisesta, nöyryydestä, nöyryytyksestä, kontrollista ja niin edelleen (Nichols 1994a, 8–9, 149v9; ks. myös Silverman 1992).

12. Hara kertoo, että epätarkka kuva oli vahinko (Hara 2009, 113–114). Ollessaan vieraana The Flaherty Film Seminarissa 1992 hän vastaa yleisöky-symykseen, että Miyuki Takedan synnytyskohtaus herätti hänessä voimakaita tunteita, hän oli hermostunut, hikoili ja silmälasit huurtuivat niin, että hän ei nähnyt tarkentaa kameraa (MacDonald 1998, 134). Vuoden 2019 seminaarissa Hara totesi, että molemmat naiset kritisoivat häntä materiaalin epätarkkuudesta ja luulivat, että se on tarkoituksellista (Hara 17.6.2019).
13. Hara kertoo, miksi tämä synnytyskohtaus on kuvattu ja leikattu eri lailla kuin Miyuki Takedan synnytys: koska se kesti yli 12 tuntia, toisin kuin Miyuki Takedan synnytys, joka oli ohi alle tunnissa (Hara 2009, 114).
14. Brakhage toteaa, että hänen elokuvaansa on käytetty 1970-luvulla muun muassa molemmille vanhemmille suunnatussa äitiysvalmennuksessa. Ks. Brakhagen ja MacDonaldin keskustelu elokuvasta teoksessa *A Critical Cinema 4* (MacDonald 2005, 62–64).
15. Jeffery Ruoff ja Kenneth Ruoff ovat kirjoittaneet elokuvasta teoksen *The Emperor's Naked Army Marches on: Yukiyukite shingun* (Ruoff & Ruoff 1998).

naisen tunteita synnytyskohtauksessa ei avata. Synnytys on taltioitu pitkällä otolla mustavalkoiselle 16 mm:n filmille suoraan edestäpäin, jolloin katsojat voivat seurata lapsen syntymistä hetki hetkeltä, mutta materiaali on epätarkkaa.<sup>12</sup> Kohtaus tuntuu kokonaisvaltaisesti: istuessani elokuvateatterissa jännitän vatsanpohjasta saakka ja puristan käsiäni nyrkkiin niin, että kynnet porautuvat kämmeniin. Kuinka synnytyksessä käy? Selviääkö vauva? Myöhemmin Miyuki Takeda asuu naisten kommuunissa ja avustaa muita naisia kotisyntymyksessä. Elokuvassa nähdään myös Sachiko Kobayashi synnyttämässä kameran edessä. Kohtaus on tavallaan edellistä synnytystä dramaattisempi, vaikka sitä ei olekaan taltioitu suoraan edestäpäin. Se on leikattu monista eri kuvakulmista kuvatuista ostoista. Tämä aikaansaa vaikutelman, että synnytys kestää pitkään ja on vaikea.<sup>13</sup> Sachiko Kobayashin ja Kazuo Haran yhteinen lapsi syntyy elottomana ja alkaa osoittaa elonmerkkejä vasta ikuisuudelta tuntuvan tovin kuluttua. Sachiko Kobayashi näyttää koko synnytyksen ajan kaikki voimansa menettäneeltä. Katsojana pelkään, että vauva ja ehkä äitikin kuolevat kameran edessä sen tallentaessa tapahtumia. Mieleen tulee Stan Brakhagen (1933–2003) kotisyntymystä kuvaava kokeellinen elokuva *Window Water Baby Moving* (1959).<sup>14</sup> Brakhagen elokuvaa katsoessani en kuitenkaan jännitä samalla lailla kuin nähdessäni elokuva *Extreme Private Eros: Love Song 1974* synnytyskohtauksen, sillä *Window Water Baby Moving* -elokuvan synnytyksen tunnelma on aistillinen ja intiimi.

Elokuvassa *The Emperor's Naked Army Marches On*<sup>15</sup> (1987) Haran kamera seuraa toisen maailmansodan veteraania Kenzō Okuzakia, joka yhä käy omaa taisteluaan entisiä sotapäälliköjä ja sotarikoksista vastuullisena pitämäänsä keisaria vastaan. Elokuvassa Kenzō Okuzaki haluaa entisten sotilastovereidensa tunnustavan osallisuutensa kahden sotilastoverin katoamiseen tai mahdolliseen teloitukseen Uudessa Guineassa sodan juuri loputtua. Hänen mielestään keisari Hirohito on pääsyyllinen ja hänet pitäisi saattaa edesvastuuseen. Kenzō Okuzaki joutuu jatkuvasti yhteenottoihin poliisin kanssa. Elokuvan aikana katsojalle alkaa paljastua sotilaskomppanian harjoittama

kannibalismi: joukkuetoverit söivät sekä omia tovereitaan että alkuperäisväestöä. Elokuva sisältää erittäin väkivaltaisia kohtauksia. Kenzō Okuzaki tunkeutuu esimerkiksi entisen komppanianjohtajan kotiin ja hyökkää hänen kimppuunsa. Tämä on juuri päässyt sairaalasta ja on toipumassa leikkauksesta. Hara kuvaa hyökkäyksen lähietäisyydeltä eikä puutu tilanteeseen. Elokuvan loppupuolella kerrotaan, että Kenzō Okuzaki on ampunut komppanianjohtajan poikaa ja joutuu vankilaan.

Etenkin kohtaukset joissa kuvissa esiintyvät ihmiset kieltävät kuvaamisen mutta kuvaaminen jatkuu siitä huolimatta, aiheuttavat voimakkaita tunnereaktioita sekä minussa että kanssakatsojissani elokuvaseminaarissa. Nämä elokuvat eivät jätä minua rauhaan myöhemminkään, ja päätän tilata *Goodbye CP* -elokuvan DVD-version. Sekä japanilainen 1970-luvun elokuva että kysymykset vammaisten esittämisestä elokuvissa ovat minulle melko vieraita. Toisella ja kolmannella katselukerralla, hankittuani myös lisää taustatietoa, elokuva aukeaa eri tavalla. Pystyn suhtautumaan siihen analyttisemmin. Mietin vammaisaktivistien ja elokuvantekijöiden suhdetta. Useamman katselukerran jälkeen pidän elokuvaa tärkeänä. Se liittyy aikansa ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin, kuten myös elokuva *Extreme Private Eros: Love Song 1974* (esimerkiksi feminismin, opiskelijaliikkeeseen) mutta pureutuu niihin yksityisten tarinoiden kautta (ks. Ruoff 1993, 106–107). Elokuvassa on ongelmia, jotka liittyvät muun muassa elokuvantekijän ja vammaisaktivistien valtasuhteeseen, rajojen vetoon ja toisen tahdon kunnioittamiseen. Elokuva tuo esiin katsojien tiedostamattomia asenteita: katsojien ensireaktio voi olla vastenmielisyyttä, pelkoa tai ahdistusta erilaisuutta kohtaan. Elokuva käsittelee aiheita, jotka ovat yhä ajankohtaisia, kuten niin kutsutun normaali vastaavan ideaaliruumiin käsitteen määrittely (Chivers & Markotić 2010). Joudun pohtimaan, miksi olin niin järkyttynyt, kun näin elokuvan ensi kertaa. Nöyryytettiinkö siinä mielestäni elokuvaan osallistuvia vammaisaktivisteja? Alastoman vammaisen kehon näyttäminen eroaa valtavirtaelokuvien tavasta esittää alastomuutta. Järkytys liittyy myös Haran tapaan provosoida tilanteita ja näyttää kohtauksia, joissa kuvattavat



vaikuttavat vastustavan kuvattuna olemista. Tekijän vastuu ja suhde kuvattavien suostumukseen olivat aiheita, joita mietin elokuvan nähtyäni.

### Elokuvakokemuksen ruumiillisuudesta ja ruumiillisuuden ylittämistä

Pohdin ruumiillista kokemusta suhteessa näkemiini Haran elokuvaan. Elokuvatutkija Bill Nichols kirjoittaa ruumiillisen kokemuksen ylivallassa suhteessa älylliseen ymmärrykseen. Hänen esimerkkinsä ovat peräisin etnografisista elokuvista. Ruumiillinen kokemus tai emotionaalinen reaktio voi estää aiheen analyttisemmän käsittelyn, toimia ikään kuin oikosulku. Tällöin katsoja ei pääse voimakkaan ruumiillisen kokemuksensa yli eikä kykene itsereflektioon, analyysin tai aiheen kontekstualisointiin. (Nichols 1994b, 69–70.)<sup>16</sup> Ensimmäisellä katselukerralla Haran elokuvat aiheuttavat minulle tämänkaltaisen kokemuksen. Olen järkyttynyt, enkä pääse fyysisen kokemukseni aiheuttaman järkytyksen yli pohtimaan, mikä minussa saa aikaan niin voimakkaan reaktion, vaan provosoidun näkemästäni. Elokuva- ja mediateoreetikko Vivian Sobchack kirjoittaa elokuvakatsojan eettisestä huolesta, eli vastuusta, ja ruumiillisesta reagoinnista, jonka elokuvakokemus voi herättää. Reaktio voi syntyä oman itsen materiaalisuuden ja kuolevaisuuden tunnistamisesta. Ruumiitamme liikuttaa usein sympatia elokuvan hahmoja kohtaan. (Sobchack 2004, 283.) Elokuvatutkija Libby Saxton erottaa elokuvantekijän ja osallistujien väliset suhteet katsojien ja osallistujien välisestä, eettisestä huolta sisältävistä epäsymmetrisistä suhteista. Nykymaailmassa olemme kärsimystä kuvaavien kuvien ympäröimiä emmekä pysty puuttamaan niiden kuvaamiin tilanteisiin esimerkiksi maantieteellisen välimatkan vuoksi. Säälistä ja myötätunnosta ei kuitenkaan ole apua. Päinvastoin, säälin ja myötätunnon vuoksi saatamme kieltää vastuumme ja mahdollisuutemme toimijuuteen. (Saxton 2010, 64–65.)<sup>17</sup> Mielestäni ruumiillinen kokemus tuo sympatian lisäksi pintaan epämieluisia tunteita, kuten samastumisen nöyryyttävään tilanteeseen, kun elokuvan *Goodbye CP* päähenkilö

Hiroshi Yokota etenee polvillaan kadulla. Kiinnitän kuitenkin huomiota omaan asemaani vammattomana katsojana. Vammaiselle katsojalle elokuva saattaa näyttäytyä aivan toisenlaisena, tuntua hyvin toisenlaiselta. Vasta kun katson elokuvaa uudelleen, pohdin myös sen muita tasoja, kuten mitä elokuva saa aikaan katsojissa tai siihen osallistuvissa henkilöissä, onko se leikattu kronologisesti, mitä on jätetty pois ja mitä näytetään ja kuinka paljon osallistujia on manipuloitu elokuvanteon nimissä. Voin kuitenkin reflektoida vain omaa kokemustani ja tarkastella, mistä se johtuu.

Mediatutkija Laura U. Marks kirjoittaa *haptisesta visuaalisuudesta*, joka juontuu ”aistillisista kokemuksista, ensisijaisesti kosketuksesta ja kineettisyydestä” (Marks 2002, 2, kurs. Marks). Haptisessa visuaalisuudessa katsojan kyky havaita haptisesti, eli aistien ja ruumiinsa avulla, korostuu. *Haptiset kuvat* eivät niinkään edistä katsojan identifikaatiota hahmoin vaan luovat ruumiillisen suhteen katsojan ja kuvan välille. Ne pakottavat katsojan pohtimaan itse kuvia. Tällöin katsoja ei tule vedetyksi narratiiviin. (Marks 2002, xiii, 2–3; 2000, 163, kurs. Marks.) Kuitenkaan haptinen ja optinen eivät ole toistensa vastakohtia, vaan liukuvat toisiinsa.<sup>18</sup> *Goodbye CP* -elokuva toimii mielestäni ensin haptisina kuvina, sillä katsojana koen suhteeni sen esittämisiin henkilöihin voimakkaan ruumiillisesti. Elokuvasa esiintyvien henkilöiden kokema kipu ja fyysinen nöyryytys tuntuvat elokuvaa seurattessani omassa ruumiissani. Minulla ei tietenkään voi olla pääsyä esiintyjien ruumiillisiin kokemuksiin, mutta voin tarkastella, mitä näkemäni kuvat aiheuttivat omassa ruumiissani. Etiikkaa ja toiseutta käsittelevä feministiteoreetikko Sara Ahmed kiinnittää huomiota toisten välilliseen kohtaamiseen, joka hänen antamassaan esimerkissä tapahtuu, kun hän lukee käännettyä kirjaa. Tällöin lukija kohtaa kirjailijan tekstin kääntäjän välityksellä. Rinnastan tämän elokuvassa esitettyjen henkilöiden kohtaamiseen: Kohtaan heidät ainoastaan liikkuvin kuvina ja heidän puheensa ymmärtämisessä olen riippuvainen elokuvan englanninkielisestä tekstityksestä.<sup>19</sup>

Hara toteaa, että elokuvan yksi pyrkimys on ollut totuttaa japanilainen yleisö ymmärtämään CP-vammaisten puhetta, sillä

16. Nicholsin esimerkit koskevat länsimaisille katsojille vieraiden kulttuurien esittämistä.

17. Saxton viittaa Susan Sontagin esseeseen *Regarding the Pain of Others* (2003) (Sontag 2003).

18. Kuvien haptisuudella Marks viittaa filosofi Gilles Deleuzen kuva-ajan käsitteeseen *image-temps*. Ks. Deleuze 1985; myös esim. Yli-Annala 2015 (2004). Marks huomauttaa, että aisteihin perustuva tieto on kulttuurisidonnaista (Marks 2002, 145, 198).

19. Ahmed kirjoittaa, että *toisen erityisyyden korostamisen* sijaan voimme kiinnittää huomiota *toisten kohtaamisen erityisyyteen*: ”– we can move our attention from the particularity of an other; to the particularity of modes of encountering others” (Ahmed 2002, 561, 565.)

Japanissa elokuvaa ei ole tekstitetty. Katsojat kiinnostavat silloin enemmän huomiota henkilöiden toimintaan kuin siihen, mitä he sanovat, sekä siihen, että he eivät itse saa kunnolla selvää CP-vammaisten puheesta. (Hara 2009, 74–75.) Japania taitamattomilla katsojilla sitä vastoin kyse on siitä, mitä on tekstitetty ja miten. Jää tunne, ettei kaikkea ole käännetty, mutta se on omiaan kiinnittämään huomiota henkilöiden liikkumiseen ja tekoihin sekä elokuvan leikkaukseen ja ääneen. Kohtaukset alkavat usein kaukaa kuvattavista tapahtumista, ja vähitellen käsivarakamera liikkuu kohti kuvattavaa henkilöä. Ympäristöä näytetään ensin, ja vasta pitkän oton päätteeksi kamera saavuttaa kohteensa, esimerkiksi maassa istuvan Hiroshi Yokotan. Epäsynkronisoidulta ääniraidalta kuuluu useissa kohtauksissa myös ympäristön ääniä, mutta välillä äänimaailma on melko suppea ja kameran ääni sekä haastateltavan hengitys ja äännähtely kuuluvat hyvin selvästi. Vaikutus on voimakkaan ruumiillinen.

Kun katson *Goodbye CP* -elokuvaa toiseen kertaan, kiinnitän huomiota siihen, mitä elokuvalla halutaan kertoa. Elokuva käsittelee tabuja, kuten vammaisten seksuaalisuutta<sup>20</sup> ja perheen perustamista. Aiheet ovat yhä ajankohtaisia. Esimerkiksi Hollywood-elokuvissa vammaiset on esitetty säälin, pilkan ja pelon kohteina, speaktaakkelina, joiden erityisyyttä, Toiseutta, on korostettu. Tällöin vammaiset on nähty aseksuaalisina. Katsojien samastumiskohteena on ollut ideaaliruumis<sup>21</sup>. Esimerkiksi Tod Browningin elokuva *Freaks* vuodelta 1932, varhainen elokuva, johon oli palkattu vammaisia esiintyjä, aiheutti voimakkaita inhon ja vastenmielisyyden tunteita yleisössä. Vammaisen miehen seksuaalisuus rakentui elokuvassa ainoastaan suhteessa vammattomaan naiseen, jolla oli ideaalia vastaava ruumis.<sup>22</sup> Etenkin fiktiivisissä elokuvissa tämä malli toistuu useasti. Myös Jessica Yun dokumentaarinen elokuva *Breathing Lessons: The Life and Work of Mark O'Brien* (1996) kertoo polion vammauttaman runoilijan Mark O'Brienin tuntemuksista, oman ruumiin aiheuttamasta häpeästä ja seksuaalisuuteen liittyvistä toiveista ja pettymyksistä suhteessa vammattomiin naisiin. (Ks. Kim 2010, 142–148.)<sup>23</sup> *Goodbye CP* -elokuvassa vammaisaktivistit sitä vastoin kertovat haastatteluissa seksikokemuksistaan,

kuten käynneistä seksityöläisten luona tai jopa raiskauksesta ensimmäisenä seksikokemuksena. Haastateltavat näytetään lähikuvissa. Tämä tehostaa haastattelujen vaikutusta. Heidän puhettaan ja huultensa liikkeitä ei ole synkronisoitu. Haastatellut tuntuvat oudolla tavalla yhtä aikaa intiimeiltä ja vieraannuttavilta. Elokuva ei ota kantaa henkilöiden puheisiin, esimerkiksi raiskauksesta ei keskustella, vaan haastateltava ainoastaan kertoo siitä ja toteaa, että hän ymmärsi myöhemmin toimineensa väärin. Yksi osallistujista paljastaa, ettei ole voinut kuvitella olevansa naisen kanssa, joka ei itse ole vammaisen. Haastateltava pyytää lopettamaan kuvauksen, kun kyyneleet valuvat. Pian kuva vaihtuu. Kertomukset ovat traagisia ja avaavat vammaisaktivistien kokemuksia katsojille. On tuskallista katsoa ja kuunnella, kun vammaiset itse kertovat heihin kohdistuvista ennakkoluuloista, kielloista (ei saa rakastua, ei mennä naimisiin eikä hankkia lapsia) ja oletuksista. Kamera kuvaa lähikuvaa, haastateltavan ääni murtuu.

Pohdin, kuinka paljon Hara on vaikuttanut haastateltaviin. Elokuvassa vammaisuuden kokemus nimittäin *esitetään* korotetun kivuliaana. Katsojana reagoin tähän voimakkaasti. Elokuvassa myös vammaisten yhteiskunnallinen asema vaatii jatkuvaa kamppailua. Elokuva tuo esiin kysymyksiä ihmisoikeuksista ja sorrosta, jotka ovat yhä ajankohtaisia. Haran lähestymistapa aiheeseen kuvastaa aikaa, jolloin elokuva on tehty, 1970-luvun alun Japania. Vallalla on pitkään ollut näkemys vammaisuudesta henkilökohtaisena (tai yksittäistä perhettä koskevana) tragediana, jonka varaan vammattomat usein rakentavat oman identiteettinsä (ks. esim. Swain & French 2000, 574). Haran elokuvaa voi peilata tätä näkemystä vasten: Hara *esittää* vammaisuuden tragediana esimerkiksi, kun hän näyttää elokuvan päähenkilöä konttaamassa kivuliaan (ja vaarallisen) näköisesti vilkkaasti liikennöidyllä tiellä ja nöyryyttävästi väkijoukon keskellä. Nykytutkimuksessa sitä vastoin vierastetaan vammaisuuden esittämistä tragediana ja ihmisten jakoa vammaisiin ja vammattomiin. Yksilön positio yhteiskunnassa, sorto tai etuoikeus, voi liittyä esimerkiksi sukupuoleen, sukupuolen ilmaisuun, seksuaaliseen suuntautumiseen, etnisyyteen, sosioekonomiseen

20. Vammaisten seksuaalisuudesta elokuvissa esim. Kim 2010, 131–156. Kim kiinnittää huomiota vammaisten oikeuteen seksuaalisiin suhteisiin. Ks. myös ”Seksuaaliterveyttä kehitysvammaisille -projekti” 2021 ja Väestöliiton julkaisema *Ilman esteitä. Vammaisten seksuaalioikeudet ja kehitys* 2011.

21. Ideaaliruumiista elokuvissa esim. Chivers & Markotić 2010; Norden 1994, 1.

22. Freaks-elokuvan vastaanotosta ks. *British Board of Film Classification (BBFC)* 12.6.2021. Vammaisen miehen seksuaalisuudesta *Freaks*-elokuvassa ks. Kim 2010, 131–133.

23. Kim analysoi myös useaa fiktiivistä elokuvaa, jossa päähenkilö esittää ruumiillisesti vammautunutta henkilöä.

luokkaan, asuinpaikkaan, koulutukseen tai vammaisuuteen ja näiden tekijöiden risteyskohtiin, kuten intersektionaalinen feministinen teoria muistuttaa.<sup>24</sup> Vammaistutkijat Swain ja French huomauttavat, että malli, jossa vammaisuus nähdään tragediaa on itsessään *vammauttava* (*disabling*), koska se kieltää vammaisilta elämänolon, identiteetin sekä itsetietoisuuden mahdollisuuden *vammaisina* (*as disabled persons*). He korostavat käsityksiä vammaisuudesta ja viittaavat siihen, mitä vammaisuus merkitsee ihmisten sosiaaliselle identiteetille ja millainen merkitys sillä on heidän elämässään. (Swain & French 2000, 574, kurs. JL.) Vammaisuuden *sosiaalisen mallin* mukaan vammaisuus määritellään yhteiskunnan rakentamien esteiden kautta, ei henkilökohtaisena tragediana. Henkilökohtaisen tragedian sijaan sosiaalisessa mallissa korostuu vammaisten syrjimyksen ja institutionaalisen diskriminaation aiheuttama turhautuminen ja suuttumus. Vammaisuuden affirmatiivinen malli kehittää sosiaalista mallia ja hylkää vammaisuuteen usein liitetyn tragedia-aspektin korostamalla ”vammaisten kokemuksia kelpaavina yksilöinä, jotka itse määrittävät elämäntapansa, kulttuurinsa ja identiteettinsä”. Positiivisen identiteetin myötä vammaiset kieltävät vallalla olevan ajatuksen normaaliudesta. Myös eri taiteenalojen avulla vammaiset ovat haastaneet vammaisuuteen liitettyä negatiivista kuvaa ja vahvistaneet yhteisöllisyyttä. (Swain & French 2000, 573–574, 577–579.) Suomalaisessa taidekentässä tästä toimivat hyvinä esimerkkeinä palkittu kuvataiteilija Jenni-Juulia Wallinheimo-Heimonen sekä kansainvälistäkin suosiota saanut punkbändi Pertti Kurikan nimipäivät (2009–2016), jonka laulaja Pertti Kurikka tunnetaan myös kuvataiteilijana taiteilijanimellä Kalevi Helveti (Wallinheimo-Heimonen 2020; Kalevi Helveti 2021).<sup>25</sup> Tulkitsen *Goodbye CP* -elokuvan yrityksenä osoittaa vammaisten itsemäärittelyoikeus, vaikka elokuvan keinot ovat tarkoituksellisen rajuja. Elokuvassa vammaisaktivistit Hiroshi Yokota ja Kōichi Yokotsuka pyrkivät runouden ja valokuvauksen avulla kääntämään katseen suunnan vammaisista kohti vammattomia ja kyseenalaistamaan vammaisten ja vammattomien välistä kuilua. Elokuvassa näytetään myös iloa ja yhteisöllisyyttä, vaikka pääpaino on vaikeuk-

24. Ks. ”Feminist Perspectives on Power” 2005/2016. Esi-merkiksi tutkijat Leena-Maija Rossi ja Kristiina Brunila kirjoittavat tästä (Rossi & Brunila 2020).

25. Bändistä on myös tehty kaksi dokumentaarista elokuvaa. Ks. Pertti Kurikan Nimipäivät 12.6.2021.

silla, joita vammaisaktivistit kohtaavat sekä yhteiskunnan taholta että perhe-elämässään.

### CP-vammaiset elokuvan tekijöinä vai kohteina?

*Goodbye CP* -elokuvasta saan käsityksen, että vammaisaktivistit ovat itse olleet aloitteellisia elokuvanteon suhteen ja kääntyneet Haran puoleen, jotta voisivat toteuttaa elokuvan yhteistyönä. The Flaherty Film Seminarissa mietin, miksi kukaan aktivisteista ei ole mukana paikan päällä kertomassa elokuvanteosta ja sen vaikutuksesta elämäänsä.<sup>26</sup> Onko loppujen lopuksi kuitenkin kyseessä elokuvantekijä Kazuo Haran elokuva?<sup>27</sup> Hara kirjoittaa kirjassaan *Camera Obtrusa. The Action Documentaries of Hara Kazuo* (2009) elokuvan ensimmäisistä esityksistä Japanissa, että ensimmäisen vuoden aikana kritiikki oli murskaavaa. Elokuvassa esiintyneet vammaisaktivistit Yokota ja Yokotsuka puolustivat kuitenkin elokuvaa. Toisena vuonna sen valmistumisen jälkeen elokuvaa alettiin esittää Japanissa laajalti ja Yokota ja Yokotsuka kutsuttiin osallistumaan näytöksiin. (Hara 2009, 91–94.) Hara kertoo metodeistaan: hän oli ylipuhunut päähenkilöitä, Yokotaa ja Yokotsukaa, puolen vuoden ajan, jotta nämä suostuisivat elokuvantekoon. Hän avaa myös motiivejaan tehdä elokuva CP-vammaisista tai yhdessä heidän kanssaan. Hän on aiemmin työskennellyt vammaisten lasten koulussa usean vuoden ajan ja kiinnittänyt huomiota ihmisten reaktioihin, kun hän on liikkunut pyörätuolissa istuvien oppilaidensa kanssa julkisilla paikoilla. Vielä 1970-luvun alun Japanissa vammaisia eristettiin sisätiloihin, laitoksiin ja erillisiin kouluihin, eivätkä ihmiset olleet tottuneet näkemään heitä julkisissa tiloissa vaan tuijottivat avoimesti. Hara haluaa, että vammaiset itse uudelleenmäärittelevät, miten heidän ruumiinsa koetaan. Tähän liittyvät *Goodbye CP* -elokuvan kohtaukset, jossa Hiroshi Yokota hylkää pyörätuolinsa ja lähtee kadulle polvillaan. (Hara 2009, 69–70; myös Nagib 2011, 220.)

Vammaistutkija Simo Vehmas toteaa, että vammaisia nykyään näkee katukuvassa (Suomessa) toisin kuin esimerkiksi 1970-luvulla. He näkyvät ja toimivat aktiivisesti yhteiskunnassa.

26. Elokuvan päähenkilöt ovat tosin hyvin iäkkäitä, mikäli ovat vielä elossa, joten ei ehkä ole realistista olettaa, että he yli 45 vuotta elokuvan valmistumisen jälkeen osallistuvat sen esityksiin toisella puolella maapalloa.

27. Olen käsitellyt tekijyyden jakautumista osallistujien kesken laajemmin toisaalla (ks. Lecklin 2018).

Länsimaisessa historiassa vammaiset ovat kuitenkin saaneet toimia viihdykkeenä. On menty katsomaan niin kutsuttuja ihmiskummajaisia, *friikkejä*.<sup>28</sup> Nyky-Suomessakin vammaiset kohtaavat tuijotusta ja kommentointia (ks. esim. Karppinen 2019). Elokuvasa *Goodbye CP* Hara halusi suunnata CP-vammaisten katseen takaisin, kohti kameraa ja katsojia, kiinnittää huomiota siihen, kuinka katsomme vammaisten kehoja (Hara 2009, 69–70). Millä tavoin elokuvalla on merkitystä siihen osallistuville vammaisille? Osallistamisesta, kohteiden ottamisesta mukaan tekoprosessiin, on keskusteltu jo 1960-luvulla *cinema veritén*<sup>29</sup> myötä. Nichols kirjoittaa, että etnografisessa elokuvassa osallistujat eivät enää ole kohteita, vaan luovat oman keskustelunsa, ovat itse ”pioneereja, provokaattoreita ja runoilijoita” (Nichols 1994b, 75; 79–80). Tästä on keskusteltu sekä osallistavan elokuvan että osallistavan taiteen alueella. Pyrkikö elokuvantekijä/taiteilija antamaan vähemmistölle äänen, vai käykö hän keskustelua heidän kanssaan? (Ks. esim. Lecklin 2018, 127–135; Trinh 1991, 59–60; 1992, 169; Lacy 1995, 174–175; Kester 2004, 3–5.) Filosofi ja opettaja Paulo Freire käsittelee samaa kysymystä sorrettujen ja sortajien välisessä suhteessa. Hän käyttää portugalinkielistä käsitettä *conscientização*<sup>30</sup>, joka merkitsee sorrettujen tietoisuuden herättämistä. Jotta sorretut voivat vapautua sorrosta, tarvitaan sortajan puolelta solidaarisuutta ja luottamusta sorrettujen kykyihin. Ilman luottamusta ei voi syntyä dialogia, reflektiota eikä kommunikaatiota, Freire huomauttaa. Vasta todellinen reflektio voi johtaa toimintaan, ”toimintaan yhdessä sorrettujen kanssa”. (Freire 2005, 35, 66.) Haran elokuvan *Goodbye CP* toinen päähenkilö Kōichi Yokotsuka suuntaa valokuvakameransa kohti ohikulkevia ihmisiä. Hän kertoo pyrkimyksensä kääntää katseet pois itsestään valokuvaamisen avulla, sillä hän on aiemmin yrittänyt piiloutua katseilta. Siksi hän päätyy ottamaan kameran käteensä ja suuntaamaan sen kohti ohikulkijoita.<sup>31</sup> Kōichi Yokotsuka on selvästi tietoinen tilanteestaan, pohtii katsomista ja katsottavana olemista ja pyrkii muuttamaan tilannetta omalla tiedostavalla toiminnallaan. Sama koskee elokuvan toista päähenkilöä Hiroshi Yokotaa. Hän hakeutuu julkiselle paikoille ja alkaa lukea

runojaan saadakseen ohikulkijat tietoisiksi CP-vammaisten asemasta yhteiskunnassa. Hänen tilanteensa on monimutkaisempi, sillä hänen avioliittonsa on vaarassa elokuvaan osallistumisen takia. Freiren asettamaan kysymykseen tiedostamisesta ja yhdessä toimimisesta ei ole yksiselitteistä vastausta suhteessa elokuvaan *Goodbye CP*; vaikka Hara olisikin ylipuhunut elokuvaan osallistuvia vammaisaktivisteja olemaan mukana elokuvanteossa, vammaisaktivistit ovat silti itse aktiivisia ja luovat toimintaa elokuvassa. Hara tekee elokuvaa sekä osallistujien kanssa että heidän puolestaan.

Miksi elokuva *Goodbye CP* järkyttää monia katsojia? Mikä elokuvassa aiheuttaa šokin? Etenkin kohtaukset, joista katsojalle välittyvä selkeästi tunnelma, että kuvassa oleva henkilö kieltää kuvaamisen, saavat minut kyseenalaistamaan elokuvantekijän motiivit. Toisen päähenkilön, vammaisaktivisti ja runoilija Hiroshi Yokotan vaimo Yoshiko<sup>32</sup> on kuvissa vastentahtoisesti ja kieltää kuvaamisen. Hara on kuitenkin leikkausvaiheessa jättänyt elokuvaan kohtaukset, joissa Yoshiko esiintyy.<sup>33</sup>

Elokuvan ristiriitaisimpiin ja väkivaltaisimpiin kohtauksiin kuuluu mielestäni kohtaus, jossa aktivistiryhmä ja kuvausryhmä ovat saapuneet Hiroshi Yokotan perheen kotiin. Kohtauksessa Hiroshi Yokota toteaa, että hänen perheellään on ongelma: hänen vaimonsa Yoshiko uhkaa avioerolla, mikäli hän jatkaa polvillaan kulkemista elokuvassa. Muut aktivistiryhmän jäsenet vastustavat, että Hiroshi Yokota lopettaisi elokuvanteon ja vetoavat siihen, että hän on perheen pää ja voi itse määrätä tekemisistään. He ovat sijoittaneet elokuvaan rahaa ja kokevat olevansa sitoutuneita siihen. Seuraa riita ryhmän ja Hiroshi Yokotan välillä. Hän vaikuttaa epätoivoiselta. Kamera taltioi heiluvia lähikuvia kasvoista ahdistuksen ja riidan hetkillä. Mikrofoni työntyy kuvaan aivan Hiroshi Yokotan kasvojen lähelle. Koska henkilöiden puhe on epäselvää eikä muuta äänimaailmaa aina ole, ääntä on hankala kuunnella. Yoshiko pyytää aktivisteja ja kuvausryhmää lähtemään ja uhkaa soittaa apua. Kamera seuraa Yoshikoa, joka toistelee: ”Kuinka kehtaatte, minun kotoni!” Mies rukoilee vaimoaan rauhoittumaan. He riitelevät ja käyvät toisiinsa käsiksi. Yoshiko puhuu suoraan kuvaajalle

28. Vehmas 2005, 60; *Simo Vehmas taiteilijuudesta ja vammaisuudesta* 2015.

29. Nk. totuuselokuva, ks. esim. Nichols 1991, 38–39; 2017, 32–33.

30. Käsite *conscientização* pitää sisällään sosiaalisten, poliittisten ja taloudellisten ristiriitojen tiedostamisen ja toimii sortoa vastaan. Käsitteeseen liittyy Freiren mukaan vapauden pelko, pelko siitä, että kriittinen tiedostaminen johtaa anarkiaan. (Freire 2005, 35, 35v1.)

31. Kōichi Yokotsuka kertoo tästä elokuvassa ja Hara kirjassaan (Hara 2009, 76–77, 83).

32. Käytän hänestä vain etunimeä, koska elokuvasta ei käy ilmi hänen sukunimeään eikä sitä mainita myöskään elokuvaa käsittelevillä englanninkielisillä internetsivustoilla. Esim. IMDb 12.6.2021. Hänen nimensä mainitaan elokuvassa (tai sen tekstityksessä) ainoastaan kerran. Hara kirjoittaa kirjassaan hänestä ”Yokotan vaimona” eikä The Flaherty Film Seminarin keskustelutilaisuudessaakaan maininnut hänen nimeään ollenkaan, vaikka käsitteilyllä mainittua kohtausta. Kaikki vammaisaktivistit, jotka puhuvat ja toimivat elokuvassa, ovat miehiä. (Hara 2009; 2019.)

33. Hara myös selittää monisanaisesti, miksi kohtaus on mukana (Hara 2009, 74, 80–81; 2019).

ja pyytää tätä toistuvasti lopettamaan kuvaamisen. Hän hui-  
too kohti mikrofonia ja kameraa ja poistuu paikalta sulkien liu-  
kuoven takanaan. Häiritsevän kokemuksen kohtauksessa tar-  
joaa sisällön lisäksi myös epäsynkronisoitu ääni yhdistettynä  
nykivään käsivarakameraan ja useisiin leikkauksiin. Kohtaus  
on kuvattu vieterivetoisella Filmo-kameralla, joka piti ladata  
veivaamalla kammesta aina 38 sekunnin kuvaamisen jälkeen.<sup>34</sup>  
Tämän vuoksi kohtauksessa on useita leikkauksia, jotka lisää-  
vät kiihkeää tunnelmaa.

Nichols mainitsee Haran elokuvantekijänä, joka näyttää  
yllyttävän elokuviensa kohteita, kuten Kenzō Okuzakia eloku-  
vassa *The Emperor's Naked Army Marches On*, kun tämä selvit-  
tää sotilastovereidensa kohtaloita (Nichols 2017, 37). Hara saa  
selville komppanian ihmisyönin haastatteleamalla Okuzakin  
vanhoja sotilastovereita ja kertoo tästä elokuvanteon aikana  
Okuzakille, joka lähtee kostoretkelle. Hara seuraa häntä  
kameroineen. (MacDonald 1998, 136–137.) Haran elokuvat voi-  
daankin lukea interaktiivisen tai osallistavan dokumentaarin  
lajityyppiin kuuluviksi, sillä tekijä osallistuu itse elokuvaan ja  
aikaansaa tilanteita ja toimintaa (esim. Nichols 2017, 137–149).  
Nichols pohtii eettisiä kysymyksiä suhteessa elokuvien osallis-  
tajiin: Pitäisikö dokumentaaristen elokuvien representoimille  
osallistujille kertoa, millaisen mielikuvan he saattavat antaa  
itsestään? Osallistujien eettinen huomioonottaminen tähtää  
mahdollisimman vähiin haittavaikutuksiin. Osallistujien tietoon  
perustuva suostumus (*informed consent*) on osa eettistä toimin-  
taa. Se merkitsee, että osallistuja on tietoinen osallistumisen  
riskeistä ja hyödystä, mutta myös vaihtoehtoista osallistumi-  
selle. (Mt., 36–39.)<sup>35</sup> Hara kertoo, ettei Japanissa lain mukaan ole  
tarvittu osallistujien suostumusta. Hänen elokuvissaan esiin-  
tyvät henkilöt eivät myöskään ole vaatineet, että heidän osuu-  
tensa pitäisi poistaa elokuvista, vaikka he kuvaushetkellä eivät  
olisikaan halunneet olla kuvassa. Hara puolustautuu myös, että  
vaikka hänen entinen vaimonsa Miyuki Takeda elokuvassa *Ex-  
treme Private Eros: Love Song 1974* toisinaan kieltää kuvaamisen,  
he ovat yhdessä sopineet elokuvanteosta ja loppujen lopuksi on  
kyse Haran elokuvasta, joten Takedalla ei ole viimeistä sanaa

sisältöön. (MacDonald 1998, 131, 136.) Oletukseni, että elokuvien  
osallistajat ovat yhtä lailla tekijöitä kuin Harakin, romuttuu vii-  
meistään, kun luen Haran omat kommentit. Vaikka osallistajat  
ovat olleet tärkeässä asemassa elokuvien tekovaiheessa, vastuu  
elokuvista, niiden valmistumisesta ja tavasta, jolla ne esittävät  
niissä esiintyvät henkilöt, on loppujen lopuksi Haralla. Hän vas-  
taa viime kädessä lopputuloksista, valmiista elokuvista. Freiren  
luottamukseen ja dialogiin perustuvan toiminnan kriteerit eivät  
täyty (Freire 2005).

Elokuvatutkija Linda Williams huomauttaa, että Nichols  
tuntuu odottavan interaktiivisen tai osallistavan dokumentaa-  
rin lajityyppiin lukeutuvan elokuvan tekijältä tietynlaista osal-  
listumista: mikäli tekijä mieli toimia vastuullisesti, hän puuttuu  
tapahtumien kulkuun, tai mikäli hän on ”eettisesti vastuuton”,  
hän osallistuu vahinkoa aiheuttaviin tapahtumiin. (Williams  
1999, 179; esim. Nichols 1994a, 103.)<sup>36</sup> Tähän kysymykseen Hara  
on saanut vastata yleisökysymyksissä, sillä häneltä tivataan  
toistuvasti, milloin hän ”lakkaa olemasta elokuvantekijä ja alkaa  
olla ihminen”. Hän kertoo esimerkiksi, että oli pohtinut Miyuki  
Takedan synnytyksen turvallisuutta etukäteen elokuvassa *Ex-  
treme Private Eros: Love Song 1974* ja sopinut Kobayashin kanssa,  
että hätätilanteessa olisi soitettu ambulanssi. (MacDonald 1998,  
134.) Toisaalta hän ei puutu myöskään sotaveteraani Kenzō  
Okuzakin raakaan hyökkäykseen entistä komppanianjohtajaa  
vastaan. Poliisi on kuitenkin tulossa, sillä Kenzō Okuzaki on  
itse soittanut poliisille.

Elokuvan *Goodbye CP* loppu ei anna toivoa. Alaston Hiro-  
shi Yokota istuu polvillaan keskellä katua. Näky on lohdu-ton:  
Hiroshi Yokota kiemurtelee ja vääntelehtii maassa epätoivoi-  
sena. Elokuva on leikattu niin, että hänellä on välillä vaatteet  
päällään ja välillä hän on alastomana. Voice-overissa hän ker-  
too, miten hän aluksi toivoi voivansa tehdä jotain ja pystyvänsä  
osoittamaan sen elokuvan teolla. Hän sanoo ymmärtäneensä,  
ettei voi tehdä mitään ilman toisten ihmisten apua, eikä hän  
tiedä edes, miten jatkaa tästä eteenpäin. Autot ajavat hyvin  
läheltä hänen alastonta ruumistaan. Hara toteaa myöhemmin,  
että muutosta ei ole tullut hänen interventiostaan huolimatta.

34. Elokuva on osin kuvattu Arriflex TS -merkkisellä kameralla, jolla pystyy kuvaamaan lähes kolme minuuttia kerrallaan (Hara 2009, 77, 81).

35. Käsite *informed consent* on peräisin lääketieteestä ja merkitsee potilaan itse-määräämisoikeutta, suostumusta ja ymmärrystä siitä, mitä hänen kehollaan tehdään. Eettisen puolen lisäksi se sisältää myös lainopillisen puolen. Ks. esim. Merriam-Webster 12.6.2021; Shah ja muut 2020 2020; Valvira 2018. Käsitteen historiasta ja taustasta ks. Faden, Beauchamp & King 1986.

36. Myös Downing ja Saxton (2010) analysoivat sekä fiktiivisiä että dokumentaarisia elokuvia kiinnostavasti, eri filosofien etiikkakäsitysten avulla.

Hiroshi Yokota jatkaa elämäänsä lähes samoin kuin ennen elokuvaa. (Hara 2009, 10.)

*Goodbye CP:stä* Hara kertoo, että elokuvan alkuasetelma oli ”terveet<sup>37</sup> vastaan vammaiset”. Hän koki aluksi, että hänen roolinsa ”terveenä” henkilönä kameran takana voisi vammaisaktivisteista tuntua vihamieliseltä ja pohti, miten päästä tämän dikotomian yli. Hänen vastauksensa oli yhteistyö päähenkilöiden kanssa. Hän heittäytyi yhteistyökumppaneidensa viettäväksi ja seurasi heitä kamerallaan. Toisaalta hän kuitenkin paljastaa, että on itse ylipuhunut Yokotaa osallistumaan elokuvaan ja hylkäämään pyörätuolinsa elokuvanteon vuoksi. (MacDonald 1998, 129–130; Hara 2009, 70, 75–76.) Tavallaan elokuva toimii väylänä, jonka avulla osallistujat, vammaisaktivistit ja -taiteilijat kiinnostavat katsojien huomion CP-vammaisten tilanteeseen. Heidän motiivinaan elokuvanteolle toimii kysymys: ”Kuinka saada yhteiskunta hyväksymään olemassaolomme?” (Hara 2009, 73.) Mutta ovatko elokuvan käyttämät keinot niin rajuja, että katsojat jäävät järkytyksen tilaan eivätkä pääse šokin yli ja pysty analysoimaan, mistä elokuvassa on kyse (ks. esim. Nichols 1994b, 69–70)? Elokuvassa CP-vammaiset ovat katseen kohteena julkisissa tiloissa tilanteissa, joita elokuva tallentaa, kuten varainkeräys ja lentolehtisten jako katutilassa, runonluenta Shinjukun asemalla ja Hiroshi Yokotan esiintyminen alastomana autotiellä elokuvan lopussa. Lisäksi elokuvan katsojat pääsevät osallisiksi intiimeihin tapahtumiin, kun kamera tunkeutuu yksityisiin tiloihin ja nauhoittaa riipaisevia kohtauksia ja henkilökohtaisia kertomuksia. Katsottavana ovat, CP-vammaiset, eivät kuitenkaan ole passiivisia uhreja, vaan aktiivisia toimijoita. (Ks. Nagib 2011, 219.) Elokuvassa CP-vammaiset eivät tarkemmin katsoen toimi ainoastaan vammattomien ihmisten kokemusten objekteina, vaan elokuva tunnustaa vammaiset omien kokemustensa subjekteiksi.<sup>38</sup> Vaikka nämä kokemukset olisivat toisinaan kivuliaita ja niitä olisi vaikea katsoa ja kuunnella.

Tutustuminen Kazuo Haran elokuvaan on ollut minulle opettavainen kokemus. Olen joutunut pohtimaan omaa suhdettani sellaisten ihmisten kuvaamiseen, jotka eivät vastaa

yleistä käsitystä elokuvissa esitetystä ideaaliruumista. Minun on täytynyt *ylittää* elokuvakokemuksen tarjoamat, Haran taroituksella elokuvallisin keinoin rakentamat haptiset kuvat, oma ruumiillinen kokemukseni, joka on ollut sidottu sekä kipuun että häpeään ja nöyryytykseen. Vasta tämän jälkeen olen kyennyt tarkastelemaan elokuvan *Goodbye CP* muita tasoja, kuten vammaisaktivistien tekijyyttä ja osallistumista elokuvantekoon. Monista ongelmistaan huolimatta elokuva käsittelee tärkeitä aiheita ajatuksia herättävällä tavalla. Elokuvan tarkemman tarkastelun jälkeen elokuvaseminaarissa esitetty kommentti, ettei tällaista elokuvaa olisi saanut tehdä, vaikuttaa ajattelemattomalta. Se kieltää vammaisten oman toimijuuden ja sen esittelyn katsojille. Elokuva on tehty vuonna 1972 ja silloin keskustelut vammaisten itsemääräämisoikeuksista, saavutettavuudesta ja tasa-arvosta olivat vasta aluillaan. Käsitteet vammaisista toimijoista ovat kuitenkin muuttuneet ajan kuluessa, kuten vaikkapa Pertti Kurikan nimipäivät -punkbändin suosio osoittaa.

## LÄHTEET

### Elokuvat

*Breathing Lessons: The Life and Work of Mark O'Brien* 1996.

Dokumentaarinen elokuva. Ohjaus, käsikirjoitus, tuotanto & leikkaus: Jessica Yu. Kuvaus: Shana Hagan. Rooleissa: Mark O'Brien. Inscrutable Films & Pacific News Service. Kesto 35 min.

*The Emperor's Naked Army Marches On* 1987. Ohjaus & kuvaus: Kazuo

Hara. Tuottaja: Sachiko Kobayashi. Rooleissa: Kenzo Okuzaki.

Tuotantoyhtiö: Imamura Productions, Shisso Production, Zanzou-sha. Kesto: 122 min.

*Extreme Private Eros: Love Song 1974* 1974. Ohjaus & kuvaus: Kazuo Hara.

Tuottaja: Sachiko Kobayashi. Rooleissa: Kazuo Hara, Miyuki Takeda, Sachiko Kobayashi. Tuotantoyhtiö: Shisso Production. Kesto: 98 min.

*Goodbye CP*. 1972. DVD elokuvasta. Ohjaus & kuvaus: Kazuo Hara.

Rooleissa: Hiroshi Yokota & Hōichi Yokozuka. Tuottaja: Sachiko Kobayashi. Tuotantoyhtiö: Shisso Productions, Green Lawn & Japan CP Association. USA: Facets Video. Kesto: 82 min.

37. Esim. vammaisaktivisti, taiteilija Jenni-Juulia Wallinheimo-Heimonen kirjoittaa vammaisuuden vastakohtana vammattomuudesta, ei terveestä. ”Vammaisen on sairastunut esimerkiksi kun hänellä on vaikkapa flunssa.” (Wallinheimo-Heimonen 2006.)

38. Tämä on keskeistä, jotta vammaiset saavuttaisivat tasa-arvoisen sosiaalisen ja moraalisen aseman (ks. esim. Vehmas 2005, 210; Swain & French 2000).

## Tutkimuskirjallisuus ja muut lähteet

- Ahmed, Sara. 2002. "This other and other others." *Economy and Society* 31(4): 558–572.
- British Board of Film Classification (BBFC). 2021. Tietokanta. Haettu 12.6.2021. <https://bbfc.co.uk/case-studies/freaks>
- Chivers, Sally & Markotić, Nicole, toim. 2010. *The Problem Body. Projecting Disability on Film*. Columbus: Ohio State University Press.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Pariisi: Les éditions de minuit.
- Downing, Lisa & Saxton, Libby. 2010. *Film and Ethics. Foreclosed Encounters*. Lontoo & New York: Routledge.
- Faden, Ruth R., Beauchamp, Tom L. & King, Nancy M. P., toim. 1986. *A History and Theory of Informed Consent*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Flaherty Film Seminar. 2021. Kotisivu. Haettu 12.6.2021. <https://theflaherty.org/what-we-do>
- Freire, Paulo. (1970) 2005. *Pedagogy of the Oppressed*. New York & Lontoo: The Continuum International Publishing Group.
- Hara, Kazuo. 2019. "The Flaherty Film Seminar." Muistiinpanot keskustelutilaisuudesta. Colgate University, Hamilton, New York, 17.6.2019.
- Hara, Kazuo. 2009. *Camera Obtrusa: The Action Documentaries of Hara Kazuo*. Käänt. Pat Noonan ja Takuo Yasuda. Jälkisanat: Abé Nornes. Los Angeles: Kaya Press.
- Harvard Film Archive. 2021. Elokuva-arkisto. Haettu 12.6.2021. <https://harvardfilmarchive.org/programs/extreme-cinema-the-action-documentaries-of-kazuo-hara>
- IMDb. 2021. Online-tietokanta. Haettu 12.6.2021. [https://www.imdb.com/name/nm0361672/?ref\\_=tt\\_cl\\_t1](https://www.imdb.com/name/nm0361672/?ref_=tt_cl_t1)
- Kalevi Helvetti. 2021. Kotisivut. Haettu 12.6.2021. <https://www.kalevihelvetti.fi/>
- Kama, Amit. 2004. "Supercrises versus the pitiful handicapped: Reception of disabling images by disabled audience members." *Communications* 29: 447–466.
- Karppinen, Kirsi. 2019. "Tuijottaisitko sinäkin näitä ihmisiä? Moni tuijottaa, sillä huono käytös on yleistynyt—neljä ihmistä kertoo nyt, miltä se tuntuu." Haettu 12.6.2021. <https://yle.fi/uutiset/3-10940143>
- Kester, Grant H. 2004. *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles & Lontoo: University of California Press.
- Kim, Eunjung. 2010. "A Man, with the Same Feelings". Disability, Humanity, and Heterosexual Apparatus in Breaking the Waves, Born on the Fourth of July, Breathing Lessons, and Oasis." Teoksessa *The Problem Body. Projecting Disability on Film*, toim. Sally Chivers ja Nicole Markotić, 131–156. Columbus: Ohio State University Press.
- Korhonen, Elina & Mäkinen, Inka, toim. 2011. *Ilman esteitä. Vammaisten seksuaalioikeudet ja kehitys*. Väestötietokirja 23. Helsinki: Nordprint Oy.

- Lacy, Suzanne 1995. "Debated Territory: Toward A Critical Language for Public Art." Teoksessa *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, toim. Suzanne Lacy, 171–185. Washington: Bay Press.
- Lecklin, Johanna. 2018. *Esitettyä aitoutta. Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- "Let's discuss Japanese names." 2019. Haettu 11.1.2020. *Japan Times* 23.9.2019. <https://www.japantimes.co.jp/life/2019/09/23/language/lets-discuss-japanese-names/#.XhmUNhf7SL4>
- MacDonald, Scott. 2005. *A Critical Cinema 4. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- MacDonald, Scott. 1998. *A Critical Cinema 3. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Marks, Laura U. 2002. *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Merriam-Webster. 2021. "Informed consent." Haettu 12.6.2021. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/informed%20consent>
- MoMa. 2021. "Camera Obtrusa. The Action Documentaries of Kazuo Hara." Haettu 12.6.2021. <https://www.moma.org/calendar/film/5069>
- Nagib, Lúcia. 2011. *World Cinema and the Ethics of Realism*. New York & Lontoo: The Continuum International Publishing Group.
- NCB (National Center for Biotechnology Information), Bookshelf. 2021. "Informed Consent." Haettu 12.6.2021. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK430827/>
- Nichols, Bill. 2017. *Introduction to Documentary*. Bloomington Indiana: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 1994a. *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill. 1994b. "The Ethnographer's Tale." Teoksessa *Visualising Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990–1994*, toim. Lucien Taylor, 60–83. New York: Routledge.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Norden, Marten F. 1994. *The Cinema of Isolation. A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Nornes, Abé Markus. 2007. *The Forest of Pressure. Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Okinawa Prefectural Government. 2021. "U.S. Military Base Issues on Okinawa." Verkkotietokanta. Haettu 12.6.2021. <http://dc-office.org/basedata#p2>
- Pertti Kurikan Nimipäivät. Kotisivut. Haettu 12.6.2021. <http://pkn.rocks/>
- Pölkki, Miika. 2009. "Puhtaus likaisissa ja saastaisissa käsissä. Toimintadokumentin mestari Kazuo Hara ja japanilaiset totuudet."

- Filmihullu* 1/2009: 34–35.
- Rossi, Leena-Maija & Brunila, Kristiina. 2020. "Intersektionaalisuus tunnistaa moninaisuuden." *Helsingin Sanomat* 3.7.2020. Haettu 12.6.2021. <https://www.hs.fi/mielipide/art-2000006559796.html>
- Ruoff, Jeff. 1993. "Japan's Outlaw Filmmaker: An Interview with Hara Kazuo." *Iris: A Journal of Theory on Image and Sound* 16 (Spring 1993): 103–113.
- Ruoff, Jeffery & Ruoff, Kenneth. 1998. *The Emperor's Naked Army Marches on: Yukiukite shingun*. Wiltshire: Flicks Books.
- Saxton, Libby. 2010. "Ethics, spectatorship and the spectacle of suffering." Teoksessa *Film and Ethics. Foreclosed Encounters*, toim. Lisa Downing ja Libby Saxton. Lontoo & New York: Routledge.
- Seteke-projekti (Seksuaaliterveyttä kehitysvammaisille). 2021. "Seksuaalisuudesta selkokielellä." Haettu 12.6.2021. <http://seteke.fi/index.html>
- Shah, Parth, Thornton, Imani, Turrin, Danielle & Hipskind, John E. 22.8.2020.
- Silverman, Kaja. 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. New York & Lontoo: Routledge.
- Simo Vehmas taiteilijuudesta ja vammaisuudesta. Youtube-video, 9:23, käyttäjältä Radio Valo 19.8.2015. Haettu 12.6.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=tAUHfF95tKA>
- Sobchack, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles & Lontoo: University of California Press.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2005/2016. "Feminist Perspectives on Power." Verkkotietosanakirja. Haettu 12.6.2021. <https://plato.stanford.edu/entries/feminist-power/#IntApp>
- Swain, John & French, Sally. 2000. "Towards an Affirmation Model of Disability." *Disability & Society* 15(4): 569–582.
- Trinh, T. Minh-ha. 1992 (1990). "Why A Fish Pond?" Fiction at The Heart of Documentation. Interview with Laleen Jayamane and Anne Rutherford." Teoksessa Trinh, T. Minh-ha *Framer Framed*, 161–178. New York & Lontoo: Routledge.
- Trinh, T. Minh-ha. 1991. *When the Moon Waxes Red. Representation, Gender and Cultural Politics*. New York & Lontoo: Routledge.
- Valvira (Sosiaali- ja terveystieteiden lupa- ja valvontavirasto). 24.8.2018. "Potilaan itsemääräämisoikeus." Haettu 25.8.2020. <https://www.valvira.fi/terveydenhuolto/potilaan-asema-ja-oikeudet-oikeudet/potilaan-itsemaaramisoikeus>
- Vehmas, Simo. 2005. *Vammaisuus. Johdatus historiaan, teoriaan ja etiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Wallinheimo-Heimonen, Jenni-Juulia. 2020. Kotisivut. Haettu 12.6.2021. [http://www.kolumbus.fi/jenni\\_juulia/](http://www.kolumbus.fi/jenni_juulia/)
- Wallinheimo-Heimonen, Jenni-Juulia. 2006. "Vammaisuus, sairaus, terve vai vammaisuus?" Vammaisen vartalon kanssa -blogi. 2.2.2006. Haettu 12.6.2021. <https://rampyla.vuodatus.net/lue/2006/02/vammaisuus-sairas-terve-vai-vammaisuus>
- Williams, Linda. 1999. "The Ethics of Intervention: Dennis O'Rourke's The Good Woman of Bangkok". Teoksessa *Collecting Visible Evidence*, toim. Jane M. Gaines ja Michael Renov, 176–189. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Yli-Annala, Kari. (2004) 2015. "Ajan avautuminen paikassa: videoinstallaation kokemuksesta." Teoksessa *Vastarintaa nykyisyydelle. Näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*, toim. Teemu Taira ja Pasi Väliaho, 199–221. Eetos-julkaisu 1. Haettu 12.6.2021. <https://eetos.files.wordpress.com/2016/11/9789526796697-vastarintaa-nykyisyydelle1.pdf>





Riku Laakkonen

## ESINEILMAISUN TAIDE SAATTOHOIDETTAVIEN TARINOITA ANIMOIMASSA

Kuolema ja kuoleminen sisältyvät ihmiseloon. Tavat, miten muut suhtautuvat kuolevaan, ovat aikojen saatossa vaihdelleet. Kuolevien hoitoa on kehitetty Suomessa 1970-luvulta alkaen. Tuolloin kuolevia alettiin hoitaa sairaaloissa ja terveyskeskusten vuodeosastoilla. Saattohoitokotimuotoinen hoito Suomessa alkoi vuonna 1987. Silloin avattiin Pirkanmaan hoitokoti, yksi Suomen kolmesta saattohoitokodista. Kaksi muuta ovat Terhokoti Helsingissä ja Koivikko-koti Hämeenlinnassa. Taiteesta ja sen tekemisestä suomalaisissa saattohoitokodeissa on toistaiseksi hyvin vähän tutkimusta ja julkaisuja. *Taidetta! Kulttuurihyvinyöinnin käsikirjassa* (Houni, Turpeinen & Vuolasto 2020) on esitelty oululaisen kulttuuriosuuskunnan toteuttama hanke *Elävä Kuolema, kulttuuri ja taide osaksi saattohoitoa*. Tässä hankkeessa taidelajeina olivat tanssi, kuvataide ja valokuvaus.

Olen tehnyt taidetta hämeenlinnalaisessa Koivikko-kodissa vuodesta 2016 alkaen. Olen kehittänyt siellä nukke- ja esineteatterin traditioille pohjaavaa taidetyöskentelyä ja alkanut kutsua sitä esineilmaisun taiteeksi.<sup>1</sup> Esineilmaisu on nukke- ja esineteatteritaiteen uusi muoto. Se haastaa perinteisiin esitysmuotoihin sisäänrakennetun ajatuksen katsojasta sekä konventionaalisen yleisösuhteen. Esineilmaisussa esineet ja erilaiset materiaalit toimivat merkitysten kantajina ja toimijoina. Siinä esineen kategoria ei myöskään tyhjenny vastapareihin luonnollinen–keinotekoinen, elollinen–eloton tai inhimillinen–ei-inhimillinen (Candlin & Guins 2009).

Tässä artikkelissa määrittelen ensin lyhyesti saattohoitoa ja esineilmaisua. Tämän jälkeen lähestyn esineilmaisua yhden tapauskuvauksen kautta. Tapauskuvauksessa artikkelin

1. Kirjoitin YAMK-maisterin opinnäytteeni tästä aiheesta (Laakkonen 2019).

tyyli vaihtuu, ja olen kirjoittanut sen sinä ja minä -muotoiseksi. Tämä on eettinen valintani. Katson, että näin kirjoittamalla saattohoidettavan ja minun kohtaamiseni säilyy dialogisempaa ja kertoo paremmin kohtaamisestamme. Tapauskuvauksen jälkeen kirjoitan työni taustasta ja sen herättämistä eettisistä pohdinnoista.

### **Saattohoidon määrittelyä**

Saattohoito ei ole selkeästi rajattu hoitomuoto vaan kuolevan ja hänen läheistensä auttamiseen tähtäävien hoitojen kokonaisuus. Saattohoidon tarkoituksena on tukea kuolevaa fyysisesti, psyykkisesti ja henkisesti. Saattohoidossa kuolema nähdään elämän normaalina päätepisteenä ja halutaan tarjota mahdollisuus kuolemaan valmistautumiseen (Pihlainen 2010, 11). Eritasoisen ammatillisen koulutuksen saaneet lääkärit, hoitajat, fysioterapeutit, sosiaalityöntekijät, sairaalapapit ja vapaaehtoistyöntekijät osallistuvat saattohoidettavan hoitoon. Hoitoperiaatteissa keskeistä on potilaan persoonallisuuden tukeminen ja ihmisyiden kunnioittaminen. Koska potilaan sairautta ei voi parantaa, korostuu hoivassa kivun lievittäminen (Sand 2003).

Liian helposti kuolema jää vain lääketieteelliseksi tapahtumaksi, vaikka kuoleman kohtaaminen on sosiaalinen, hengellinen, filosofinen ja kulttuurinen tapahtuma. Sosiaali- ja terveysministeriön saattohoitosuosituksissa on mainittu myös kulttuuriset tarpeet saattohoidon osana (Pihlainen 2010). Ihminen luo omaa todellisuuttaan loppuun asti ja haluaa merkityksellistää sitä. Näin taide, ja tässä artikkelissa esittelemäni esineilmaisun taide, voi toimia yhtenä kulttuurisen työn ja merkityksellistämisen keinona.

### **Esineilmaisun taide**

Esineteatteri lasketaan usein nukketeatterin yhdeksi lajiksi. Puolalaisen nukketeatterihistorioitsija Henryk Jurkowskin mukaan esineen ja nukken erona on se, että nukke transformoi-

tuu vain kerran, elollistuessaan, kun taas esineen on käytävä läpi kaksi transformaatiovaihetta: ensin elollistuminen, sitten muuttuminen roolihahmon näyttämöhahmoksi (Jurkowski 2013, 41). Perinteisen nukketeatterin, joka pyrki illuusioon esineen/nuken itsenäisestä elämästä, lisäksi on Euroopassa 1980-luvulta lähtien ollut myös esineteatteria, joka ei pyri illuusioon vaan fokusoisi esityksensä siihen, mitä tapahtuu esiintyjän ja esineen välillä. Tämän kaltainen esineteatteri ikään kuin auttaa esineitä kertomaan oman tarinansa ja luo merkityksiä esineiden sijoittelulla suhteessa toisiinsa ja tilaan (Margolies 2016).

Olen päätenyt kutsumaan työtäni esineilmaisuksi, koska teen esineanimointia niin läheisessä yhteistyössä saattohoidettavan kanssa, ettei teatteri-sana ole tuntunut täsmälliseltä. Esineilmaisun taide saattohoidossa on tähän asti toteutunut kahdenkeskinä kohtaamisina saattohoidettavan kanssa. Kohtaamisten tavoitteena on tarjota saattohoidettavalle taide-elämys, joka pohjautuu saattohoidettavan antamaan tarinaan. Tarina toteutetaan arkipäiväisiä esineitä animoimalla. Esineilmaisussa saattohoidettava antaa aina tarinan ja valitsee eli roolittaa tarinansa esineet, jotka minä olen tuonut paikalle mukana kulkevassa esinekassissani. Minä vastaan esineiden animoinnista ja tarinan esittämisestä. Animointi tarkoittaa elottomien esineiden elollistamista hyvin laajassa mielessä. Illuusio esineen itsenäisestä elämästä ei ole keskiössä, ja minä animoijana olen koko ajan näkyvillä. Koska saattohoidettavan rooli on esityksen synnyn kannalta näin olennainen, niin olen alkanut kutsua häntä kanssa-animoijaksi (spect-animator). Tämän termin olen kehittänyt Augusto Boalin forum-teatterista tutusta kanssa-näyttelijän (spect-actor) käsitteestä. Boal on yksi yleisön osallisuuden kehittämisen pioneereista. Boalille kanssa-näyttelijä on osallistuva yleisön jäsen, joka voi vaihdella osallistumisestaan toiminnan ja reflektion välillä (Boal 2008). Esineilmaisu on siis kehittämäni taiteellinen menetelmä, jossa saattohoidettava ensin antaa esityksen tarinan ja tämän jälkeen roolittaa tarinansa minun mukanaani tuomilla arkipäiväisillä esineillä.

## **Tapauskuvaukset: S:n ja hänen miehensä matka Karibialle**

*Soitan aamulla Koivikko-kotiin ja saan kuulla, että yksi sen potilaista olisi kiinnostunut tapaamaan minut. Pakkaan esinekassini autoon ja lähdän kohti Koivikkoa. Päästessäni perille osastonhoitaja ottaa minut vastaan ja kertoo hieman taustaa S:stä, minkä jälkeen osastonhoitaja menee S:n huoneeseen kysymään, olisiko nyt hyvä hetki ja voisinko mennä vierailemaan S:n huoneessa.*

*Astun huoneeseen ja esittäydymme. Vapaamuotoisen jutustelun aikana kyselen asioita elämästäsi, jotta saisin materiaalia mahdolliseen tulevaan esitykseen. Sinä varmistat, että kaikki keskustelumme ovat luottamuksellisia ja minä lupaan, että näin on. Käymiämme keskusteluja en taltioi.<sup>2</sup> Keskustelu, dialogi, toimii tärkeänä siltana kohti tulevaa esitystä.*

*Keskustelumme aikana käy ilmi, että sinä olit nuorempana muutaman kerran tehnyt nukketatteria yhdessä silloisen ystäväsi kanssa. Tästä pääsen hyvin siirtymään esinesalkun ja esineiden esittelyyn. Kerron lyhyesti esineteatterin periaatteista. Mitä perinteiseen esineteatteriesitykseen kuuluu. Kuinka esine elollistuu ja ”muuttuu” katsojan silmissä roolihahmon näyttämöhahmoksi. Havainnollistan tätä valitsemalla esinesalkusta punaisen hapsuavaimenperän. Liikutan avaimenperää ja annan sille äänen. Hahmosta tulee hieman kujeileva, ja se ottaa sinuun kovasti kontaktia. Sinua hahmo naurattaa.*

*Tästä siirrymme miettimään sinun omaa tarinaasi. Kysyn olisiko sinulla joku unelma tai haave, jonka haluaisit nähdä toteutettavan esineillä. Kerrot sinun ja miehesi yhteisestä haaveesta matkustaa kauas, lämpimään. Tämä haave ei ollut toteutunut, ja sinä sanot haluavasi nähdä sen toteutuvan esineteatterina. Kysele, mitä elementtejä tähän haaveeseen kuuluisi. Mitä asioita siinä pitäisi ainakin esiintyä?*

*Mietimme, mikä esine voisi edustaa mitään paikkaa tai hahmoa. Nostelen esineitä salkusta yksitellen pienelle sängyn vieressä olevalle pöydälle. Sinä päädyt valitsemaan ensin esityksen vaatimia esineitä. Mitä tarvittaisiin, jotta sairaalalaisesta pöydästä voisi muotoutua Karibia?*

*Pieni, mukana kulkeva huulipunarasia, jossa on myös peili, valikoituu loistohotelliksi. Siinä esineessä on tarvittavaa glamouria.*

*Tyhjä, kultamaalilla maalattu tuikkukynttilä esittää hotellihuoneen ylellistä sänkyä.*

*Kuivunut, rullalle taipunut tuohi esittää palmupuuta ja valkoinen kertakäyttöliina saa olla valkoinen hiekkaranta.*

*Paksu, keltainen villalankakerä saa edustaa sinun miestäsi, jota kuvaillet nallekarhumaiseksi. Lankakerä on esillä olevien esineiden joukosta isoin ja pehmein.*

*Patalapun valitset esittämään itseäsi. Syy tähän on, että koet patalapun kodinomaiseksi ja kuvaat itseäsi kotona viihtyväksi.*

*Sinä ja miehesi ovat ainoat henkilöt, joita esityksessä esiintyy.*

*Kun sopivat esineet esitystä varten on valittu, alkaa esityksen rakenteen miettiminen. Sinä kuvittelet, kuinka matkanne olisi voinut mennä, ja kerrot sen minulle. Minä teen tarkentavia kysymyksiä, ja näin tarina rakentuu keskustellen. Sinun kertomanasi tarina mahdollisesta matkasta menee jotakuinkin näin: Olemme saaneet koirille hoitajan, olemme matkanneet Helsinki-Vantaalle. Mies on hermona niin kuin aina matkalle lähdettäessä. Tarkastaa monta kertaa, onko passi mukana. Suuttuu minulle passintarkastusjonossa. Riitelemme. Mies murahtelee. Pääsemme lentokoneeseen ja siellä istumme käsi kädessä. Mies tekee sovinnon. Pyytää omalla tavallaan anteeksi. Laskeudumme lämpimään ja kun avaamme lentokoneen oven, niin lämmin tulvahtaa. Menemme hotelliin. Kaikki on kaunista. Kävelemme valkoisella hiekkarannalla. Uitamme varpaitamme meressä. Paluumatkalla katsomme lentokoneen ikkunasta merta.*

*Keskustelemme vielä teistä: millaisia ihmisiä/hahmoja olette? Minä otan ensin villalankakerän, joka tulee esittämään miestäsi ja kokeilen animoida tätä lankakerää. Etsin sille sopivaa liikekieltä, rytmiä ja tapaa reagoida.*

*Lankakerästä tulee miehesi symboli.*

*Seuraavaksi tartun patalappuun, jonka olet valinnut esittämään itseäsi. Etsin myös patalapulle liikkeitä ja rytmiä, jonka sinä katsojana voisit liittää itseesi.*

*Minä kysyn vielä muutaman tarkentavan kysymyksen ja päätän Helsinki-Vantaan paikaksi kauempana huoneessa olevan matalan pöydän. Sieltä tarina saa alkaa. Rakennan Karibian sinun sänkyä vieressä olevalle sairaalapöydälle. Sitten esitys alkaa. Esitän*

2. Esineilmaisuutuokioihin osallistuneet saattohoidettavat ovat ennen tuokioiden alkua allekirjoittaneet tutkimusluvan, missä olen luvannut anonymisoida kaiken aineiston.

*tarinan esineiden avulla. Repliikit tarinaan improvisoin. Kun esitys on siinä vaiheessa, että lentokone on noussut ja hahmot liitelevät ilmassa, niin erotan itseni animoijan roolista ja kysyn sinulta, olisiko lentoasemalla voinut tapahtua se, mitä esitin tapahtuvaksi. Sinä nyökkäät. Kysyn tätä siksi, haluan saada varmistusta miehen roolista. Miestä en ole koskaan tavannut, minun pitää tilanteessa aika paljon improvisoida, ja siksi haluan varmistaa, oletko katsojana tyytyväinen.*

*Pääsen esityksen Karibia-vaiheeseen, hahmot ovat minulle jo hieman tutumpia ja katsojan, esiintyjän ja esineiden välille on syntynyt luottamus: tämä esitys voi ja saa mennä näin! Kuitenkin koko ajan on kysymys dialogista—minun esiintyjänä täytyy olla aistit herkkinä, jotta tarinan omistaja, katsoja, kokee katsovansa omaa tarinaansa. Minä animoijana tuotan esityksellisyyden, mutta katsojan rooli on yhtä tärkeä kuin esiintyjän. Katsojan mielen näyttämöllä animoidut esineet saavat merkityksensä ja katsojan tarina syttyy eloon. Sinä ja minä yhdessä muotoilemme todellisuutta.*

*Pääsen esityksen loppuun, jonka jälkeen aukeaa lyhyt hiljaisuus. Sinä olet hiljaa ja minä olen hiljaa. Kuuntelemme toisiamme ja todellisuutta. Hiljaisuus on lyhyt. Tässä varmasti dramatisoin sitä, liioittelen sen merkitystä. Silti tuossa tilanteessa, minun mielestäni kiteytyi kohtaamisestamme jotain olennaista. Vaikutimme toisiimme ja ainakin minä koin, että välillemme oli syntynyt yhteys, jonka säännöt olimme sopineet yhdessä luodessamme esitystä ja mahdollistaessamme toisillemme tarinan tarvitsemat roolit. Esineille avautui toimijuuden paikkoja, ja ne synnyttivät näyttämöhahmoja.*

*Palaamme esityksen todellisuudesta tähän todellisuuteen. Keskustelemme, jaamme esitystä. Minä kysyn sinulta, mitä tykkäsit esityksestä. Olisiko matkanne voinut mennä noin? Sinä nyökkäät. Olet tykännyt esityksestä, tunnistanut mahdollisuuksia ja pidit toteutusta loistavana. Minä kuuntelen, otan kommenttisi vastaan, kuplin onnistumisen ilosta yhteisen olemisemme äärellä. Juttelemme vielä niitä näitä ja samalla puran esityksen näyttämön. Pakkaan esineet salkkuun. Kiitän, että sain tulla ja tehdä kanssasi esineilmaisua.*

*Poistun huoneesta.*

## **Työskentelyäni ohjaavia ajatuksia ja ohjeita**

Aloittaessani työni Koivikko-kodissa kävin talon johtajan, Riikka Koiviston, kanssa keskustelun työni periaatteista ja Koivikkokodin säännöistä. Saattohoitoa varten on kirjoitettu eettisiä ohjeistuksia. ETENE, valtakunnallinen sosiaali- ja terveysalan eettinen neuvottelukunta, on julkaissut vuonna 2003 suositukset saattohoidosta. Saattohoidon ajatellaan yleisesti olevan arvoperustaista toimintaa, jonka eettisinä arvoina ovat ihmisarvon kunnioittaminen, oikeudenmukaisuus, hyvä hoito ja itsemääräämisoikeus (ETENE 2003). Vuonna 2004 ETENELtä ilmestyi julkaisu *Kuolemaan liittyvät eettiset kysymykset terveydenhuollossa*. Tässä julkaisussa kirjoitetaan kuoleman olevan yksilöllinen tapahtuma, jonka merkitys on yhteisöllinen. Aina yksilön kuollessa yhteisö käsittelee omaa rajallisuuttaan (ETENE 2004, 20). Jokaisella kuolevalla tulee olla oikeus tulla kohdatuksi ihmisenä, jolla on itsemääräämisoikeus. Kuolevan ihmisen hoidossa tulisi pyrkiä sairauskeskeisyydestä ihmiskeskeiseen kohtaamiseen, jossa tärkeää on kunnioittava ja kuunteleva kohtaaminen.

Yhdysvaltalainen järjestö NOAH, National Organization for Arts in Health in US, on julkaissut eettisen oppaan taiteelle terveydenhuollossa (NOAH 2008). Tässä oppaassa mainitaan kahdeksan asiaa, jotka terveydenhuollossa työskentelevän taiteilijan tulee ottaa huomioon. Nämä asiat ovat: 1) *kunnioitus*, 2) *autonomia*, 3) *turvallisuus*, 4) *luottamuksellisuus*, 5) *inkluisio*, 6) *kompetenssi*, 7) *tinkimättömyys* ja 8) *oikeus*.

*Kunnioituksella* tarkoitetaan julkaisussa taiteilijan työssään kohtaamien ihmisten kohtelemista kunnioittavasti ja jokaisen persoonan ainutlaatuisuus tunnustaan. Tähän olen aina pyrkinyt saattohoidossa olevia ihmisiä tavatessani. Tähän asti kaikki kohtaamiseni ovat toteutuneet kahdenkeskisinä kohtaamisina, joissa olen saanut keskittyä yhden ihmisen kohtaamiseen kerhallaan. *Autonomisuudesta* todetaan, että se toteutuu, kun taiteilija tarjoaa osallistumisen mahdollisuutta koko taiteen vaatiman prosessin ajan. Tämä on toteutunut työssäni erityisen hyvin, koska työni esineilmaisun luonne on ollut sen laatuinen, että saattohoidettava on voinut säädellä osallistumistaan ja osallistumisen aste on vaihdellut prosessin sisällä.

*Turvallisuudella* julkaisu tarkoittaa, ettei taiteilija tahallaan tai tahattomasti aiheuta harmia osallistujan terveydelle ja hyvinvoinnille. Turvallisuusnäkökohdista keskusteltiin paljon ennen työni aloittamista Koivikossa. Saan aina ennen saattohoidettavan kohtaamista lyhyen selonteon tämän terveydentilasta ja jaksamisesta. Selonteko tehdään yksilönsuojaa kunnioittaen. Hoitaja käy aina ennen minun ja saattohoidettavan kohtaamista kysymässä potilaalta, miten hän voi ja jaksako hän ottaa minua vastaan. Samoin minä kerron aina, että esineilmaisutuokion voi keskeyttää missä kohtaa tahansa, jos saattohoidettava niin haluaa. Osa turvallisuutta on myös kohtaamieni saattohoidettavien anonymiteetistä huolehtiminen, niinpä kerron kohtaamisistani saattohoidettavista aina vain käyttäen keksityn etunimen ensimmäistä kirjainta.

NOAHin julkaisu kuvaa *luottamuksellisuutta* tarkkana taiteilijan oman alan ja sen instituution, jossa hän työskentelee, sääntöjen seuraamisena. Luottamuksellisuus kuuluu myös turvallisuuteen ja luo turvallisuutta. Kaikki esineilmaisutuokioiden aikana käymämme keskustelut ovat luottamuksellisia, ja minua sitovat samat vaitiolosäännöt kuin Koivikko-kodin henkilökuntaakin. Julkaisu kirjaa *inklusion* kuuluvan taiteilijoiden työssään terveydenhuollossa edistämiin asioihin ja odottavan taiteilijoilta kaikkien osallistujien arvostusta ja taiteen saavutettavuutta kaikille. Olen huomannut taiteilija-nimikkeen käyttämisen auttavan eritaustaisten ihmisen kohtaamisessa saattohoidossa. Sanaan taiteilija ei liity sellaista ulossulkevuutta kuin esimerkiksi pappi-sanaan saattaa liittyä. Kun esittäydyn Koivikko-kodissa taiteilijana, allekirjoitan julkaisun sanat *kompetenssista* ja pyrin toimimaan oman osaamiseni ja sen soveltamisen mahdollistamissa rajoissa enkä ota osaa muiden ammattilaisten toimiin. Omalla toiminnallani tuen Koivikko-kodin toimintaa. Kaiken tämän teen *tinkimättömästi* ymmärtäen vastuuni ja noudattaen lakien ja säädösten määrittelemiä *oikeuksia*.

Tällaisten kehysten reunustamassa ympäristössä olen toiminut. Erilaisten säädösten, lakien ja eettisten ohjeiden luomat kehykset on hyvä tietää ja tunnistaa. Ne helpottavat oman työni käsittelyä ja rajaamista. Kaikessa taiteellisessa työssäni

eri laitoksissa minua on kannatellut ajatus taiteen mahdollisuudesta tarjota keino, joka on vapaa laitoksen valmiiksi jäsenilleen tarjoamista rooleista. Taiteella on kyky puhutella ihmisyyttä, joka on meissä kaikissa, ja tavoittaa leikin kautta hetkellisesti jotain olennaista ihmisestä.

Kun hakeuduin työskentelemään saattohoitokotiin, minulla oli omat ennakoajatukseni siitä, miksi halusin niin tehdä. Kosketukseni saattohoitoon oli muotoutunut työskennellessäni erään hoivakodin henkilökunnan kanssa ja kuullessani haasteista, joita kuolevan ihmisen kohtaaminen aiheuttaa. Näiden haasteiden kuuleminen aktivoi minussa kysymyksen, josko taide voisi olla yksi paikka, missä kohdata kuoleva ihminen ja kuulla hänen tarinaansa. Vilma Hänninen kirjoittaa väitöskirjassaan Erving Goffmaniin viitaten minuuden esittämisen keskeytyksestä ja minäkertomuksista identiteetin tuottamisen välineinä sosiaalisessa vuorovaikutuksessa (Hänninen 2000, 15). Edelleen Hänninen kirjoittaa ihmisen rakentavan omaa tarinaansa jakamalla omia kokemuksiaan, refleктоimalla niitä ja kertomalla niiden vaikutuksista (mt., 18).

Esineilmaisun taide voi tarjota kehyksen, jossa saattohoidettavan identiteetti muotoutuu siten, että kuolema ja ruumiin väsymys eivät olekaan ainoita merkitseviä asioita. Saattohoidettava saa niin halutessaan kokeilla uusia ja ehkä myös taakse jääneitä identiteettejä. Tällainen identiteettien läpikäynti ja kokeilu tulee lähelle Vilma Hännisen kirjoittamaa reflektiivistä, itselle kerrottua tarinaa, joka on tarpeen, kun rutiininomaiset merkityksenannot tulevat ongelmallisiksi (mt., 19). Jotta saattohoidettavan sisäinen tarina voi muotoutua mahdollisimman valmiiksi, hän tarvitsee vuorovaikutusta toisten ihmisten ja kulttuurin tarjoamien mahdollisuuksien ja merkitysten kanssa. Animoimalla kuolevien tarinoita pystyn ehkä tukemaan kuolevan minuutta ja toimijuutta. Saattohoidettaville uutena tekijänä ovat esineet ja niiden avulla muotoiltu näyttämö, joka yleisimmin on rakentunut pienelle sairaalapöydälle. Esineilmaisu voi tarjota paikan, jossa saattohoidettavan heikentynyt kyky ruumiilliseen ilmaisuun ei ole esteenä oman tarinan artikulointiin.

## Lopuksi

Saattohoidossa olevat henkilöt ovat monessa mielessä hauraita ja monin tavoin sidoksissa ympäröivään saattohoitokodin ympäristöön. Saattohoidettavan toimijuus tarvitsee toisia ihmisiä, esineitä, hoitolaitteita, ja tämä hauraus tihentää kysymystä toimijuudesta. Saattohoidossa tapahtuvan toimijuuden kuvaamiseen sopii mielestäni hyvin Marja-Liisa Honkasalon käyttämä termi ”pieni toimijuus” (Honkasalo 2008). Edelleen Honkasaloon viitaten toimijuuden saattohoidossa voi katsoa olevan vuoroin aktiivista ja vuoroin vastaanottavaa tai passiivista (Honkasalo, Ketokivi & Leppo 2014). Vuorovaikutus liittyy olennaisesti työhöni saattohoitokodissa. Vuorovaikutuksen apuna toiminnassani ovat esineet ja niiden tarjoamat väylät saattohoidettavien tarinoille. Esineilmaisun kautta olemme molemmat, minä ja kanssa-animoija, osallisia ja sidoksissa toimintaan. Esineet paikantavat toimintaa tiettyyn tilaan, pyöriällä liikkuvalla pöydälle, ja samalla avaavat mahdollisuuden muisteltujen, kuvitteellisten ja kulloisenkin tarinan tarvitsemien hahmojen esiintymiselle. Esineilmaisu tuo näkyväksi ihmisten sidoksellisuutta menneisiin tekoihin ja näin tukee kanssa-animoijan pientä toimijuutta.

Kuolevien tarinoita animoimalla pystyn ehkä kuvaamaan jotain saattohoidettavan minuudesta ja tukemaan hänen toimijuuttaan. Dialogisuudelle perustuva työni, jossa esitys muotoutuu yhdessä kokeillen ja meidän molempien vastuuta tarvitien, pyrkii eettisyyteen. Esineet tai kapineet, kuten olen alkanut esinekassissani olevia käytöstä poistettuja esineitä kutsua, ovat heikkoja toimijoita, jotka tarvitsevat animoituakseen animoijan ja kanssa-animoijan toimijuuksia. Esineilmaisun taide tarjoaa yhden mediumin, jonka avulla saattohoidettava voi käsitellä omia toiveitaan, pelkojaan, unelmiaan ja muistojaan sekä pohdita omia arvojaan. Valmiit esitykset ovat toimineet merkkeinä saattohoidettavien jakamista tarinoista, jotka esineilmaisutuo-  
kioissa saavuttivat yhden päämääränsä. Samalla esitykset ovat ainutkertaisuudessaan synnyttäneet tiloja, joissa animoija ja kanssa-animoija voivat kuunnella ihmisyyttä.

## LÄHTEET

- Boal, Augusto. 2008. *Theatre of the Oppressed*. Uusi laitos. Käänt. Charles A. Leal-McBride, Maria-Odilia Leal-McBride ja Emily Fryer. Lontoo: Pluto Press.
- Candlin, Fiona & Guins, Raiford, toim. 2009. *The Object Reader*. Lontoo & New York: Routledge.
- ETENE. 2004. *Kuolemaan liittyvät eettiset kysymykset terveydenhuollossa*. Toinen, korjattu painos. ETENE-julkaisuja 4. Helsinki: Valtakunnallinen terveydenhuollon eettinen neuvottelukunta (ETENE) & Sosiaali- ja terveysministeriö.
- ETENE. 2003. *Saattohoito—Valtakunnallisen terveydenhuollon eettisen neuvottelukunnan muistio*. Helsinki: Valtakunnallinen terveydenhuollon eettinen neuvottelukunta (ETENE).
- Honkasalo, Marja-Liisa. 2008. *Reikä sydämessä*. Tampere: Vastapaino
- Honkasalo, Marja-Liisa, Ketokivi, Kaisa & Leppo, Anna. 2014. Moniselitteinen ja hämärä toimijuus. *Sociologia* 4/2014: 365–372.
- Houni, Pia, Turpeinen, Isto & Vuolasto, Johanna. 2020. *Taidetta! Kulttuurihyvinvoinnin käsikirja*. Helsinki: Taiteen edistämiskeskus.
- Hänninen, Vilma. 2000. *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Jurkowski, Henryk. 2013. *Aspects of Puppet Theatre*. Toinen laitos. Lontoo: Palgrave Macmillan
- Laakkonen, Riku. 2019. ”Esineilmaisun taide saattohoidon tukena.” Kulttuurialan YAMK-opinnäytetyö, Turun ammattikorkeakoulu, Turku. Haettu 3.6.2021. <https://www.theseus.fi/handle/10024/264374>
- Margolies, Eleanor. 2016. *Props*. Lontoo: Palgrave Macmillan.
- NOAH (National Organization for Arts in Health, US). 2018. *Code of Ethics for Arts in Health Professionals*. Version 1. Haettu 30.6.2021. <https://thenoah.net/wp-content/uploads/2018/10/NOAH-Code-of-Ethics-and-Standards-for-Arts-in-Health-Professionals.pdf>
- Pihlainen, Aira. 2010. *Hyvä saattohoito Suomessa. Asiantuntijakuulemisen perustuvat saatto-hoitosuositukset*. Sosiaali- ja terveysministeriön julkaisuja 2010:6. Helsinki: Sosiaali- ja terveysministeriö.
- Sand, Hilkka. 2003. *Sateenkaaren päästä löytyy kultaa: Tutkimus suomalaisesta saattohoidosta*. Acta Universitatis Tamperensis 919. Tampere: University of Tampere.

Tuomo Kangasmaa ja Merja Männikkö

## ARJEN AINES JA TAIDETYÖSKENTELYN EETTISET VALINNAT

### Johdanto

*Dokumentoin syksyllä 2019 residenssijakseni näyttelyn muotoon Utajärven kirjastoon. Näyttelyn nimeksi tuli Arjen aines. Arjen aines kuvasi mielestäni oivasti sitä elämää, jota olin ollut tutkimassa työskennellessäni residenssitaiteilijana Utajärvellä. Arki koostuu tutusta ja turvallisesta, joskus tylsästä, mutta myös ihmeellisestä. Näin muun muassa kuinka erilaisille kierrätettäville materiaaleille etsittiin uutta käyttötarkoitusta ja elämää. Joskus käytöstä poistettua materiaalia ainoastaan valmisteltiin kierrätystä varten. Syntyi elektroniikkalaitteiden ”luita ja ytimiä”, kuten eräs ihminen tulkitse puretusta laitteesta otettua valokuvaa. (Kangasmaan päiväkirja 2019.)*

Tarkastelemme tässä artikkelissa Oulun kaaren kuntayhtymän ja Iin Taidekeskus KulttuuriKauppilan toteuttamaa ja Euroopan sosiaalirahaston vuosina 2017–2020 tukemaa *Lähde! Taiteesta voimaa arkeen* -hanketta (jatkossa *Lähde!*-hanke). Tämä kehittämissanke on saanut kolmen vuoden jatkorahoituksen vuosiksi 2020–2023. Keskitymme pohdinnoissamme ensimmäisen *Lähde!*-hankkeen loppuvaiheeseen vuosina 2019–2020 ja hankkeessa pilotoituun sosiaalisen taiteen residenssitoimintaan. Tarkastelun kohteena on erityisesti taiteellisen toiminnan liittyminen sosiaali- ja terveysalan eettisten periaatteiden yhteyteen.

Sosiaali- ja terveyspalveluissa (jatkossa sote-palveluissa) palveluntuottajat eivät perustoiminnoissaan välttämättä aina kykene ottamaan asiakasta kokonaisvaltaisesti huomioon. Taide voi tuoda tähän tilanteeseen muutoksen. Kun taideprojektit asettuvat sote-palvelujen yhteyteen, on pohdittava tärkeitä eettisiä kysymyksiä: Millaisessa maaperässä taiteilija tekee eettisiä



valintoja ja kenen kanssa hän neuvottelee eettisistä normeista? Onko taiteilijalla lisättävää sosiaali- ja terveysalan alan eettisiin normeihin, tai kuinka paljon hänen pitää muuttaa omia ammatillisia eettisiä periaatteitaan?

Artikkelin kirjoittajat ovat Oulussa asuva kuva- ja media-taiteilija Tuomo Kangasmaa ja oululainen yhteisötaiteen tekijä, journalisti ja luokanopettaja Merja Männikkö. Artikkelissa Kangasmaa kuvaa ajatuksiaan ja kokemuksiaan kaksi kuukautta kestäneestä sosiaalisen taiteen residenssijaksostaan *Lähde!*-hankkeessa keväällä 2019. Männikkö puolestaan kertoo kokemuksistaan hanketyöntekijän näkökulmasta. Hän toimi ensin asiantuntijakoordinaattorina syksyllä 2019 ja myöhemmin projektipäällikkönä keväällä 2020.

Tuomo Kangasmaa asui residenssijaksollaan Pohjois-Pohjanmaalla sijaitsevassa Utajärven kunnassa ja työskenteli siellä kehitysvammaisten toimintakeskuksessa ja mielenterveystyön päivätoiminnan Toivontuvassa. Tarkasteltava residenssityöskentely tapahtui yhteistyössä kehitysvammaisten ja mielenterveyskuntoutujien sekä päivä- ja työtoiminnan ammattilaisten kanssa.

Kangasmaa kirjoittaa taiteilijahaun kautta hankkeeseen osallistuneen taiteilijan näkökulmasta. Hän tulkitsee residenssijaksiaan projektina, jossa taiteilijan asiantuntijuutta pyritään integroidaan yhteiskunnassa laajempiin monialaisiin keskusteluihin. Taiteilijan ammattitaidon ja asiantuntijuuden tunnistaminen on haasteellista, kun siirrytään taideinstituutioiden ulkopuolelle. Taiteilija joutuu helposti uusintamaan omaa uskottavuuttaan siirtyessään toimintaympäristöstä toiseen. Kaikista eettisistä tulokulmista taiteilija kohtaa ensimmäisenä omaan ammattitaitoonsa liittyvät katsannot, kun hän työskentelee monialaisessa yhteistyössä. Hyvinvoinnin ja osallisuuden kaltaisten positiivisten vaikutusten Kangasmaa näkee sijoittuvan residenssityöskentelyssään arkipäivän kohtaamisiin ja niissä onnistumisiin. Jakamalla omaa taiteellista prosessiaan ja ymmärrystään Kangasmaa pyrki rakentamaan yhteistyölle pohjautuvan prosessin. Tavoitteena oli, että sekä taiteilija että osallistujat voisivat kokea syntyvän lopputuloksen omakseen—itse tehdyksi.

Merja Männikkö toimi vuonna 2019 *Lähde!*-hankkeessa puolen vuoden ajan Iin kunnan osa-aikaisena asiantuntijakoordinaattorina, jolloin hän ryhtyi myös kirjoittamaan tätä artikkelia Tuomo Kangasmaan kanssa. Männikkö jatkoi seuraavana vuonna neljän kuukauden ajan *Lähde!*-hankkeen projektipäällikön tehtävissä Oulunkaaren kuntayhtymän järjestämiskeskuksen kehittämistoiminnassa. Hän otti tämän tehtävän vastaan saadakseen olla vaikuttamassa *Lähde!*-hankkeen loppuvaiheeseen ja kehittyäkseen edelleen omassa työkuvassaan, jossa yhdistyy kirjoittaminen, yhteisötaiteellinen työskentely ja asiantuntijuus.

Artikkelin kirjoittajina ymmärrämme etiikan jatkuvasti uudelleen määrittävänä ja jaettuna arvomaailmana, jonka muotoutumiseen me kaikki vuorovaikutuksessa osallistumme niin työelämässä kuin sen ulkopuolellakin. Sosiaali- ja terveysalan eettisillä periaatteilla viittaamme ensimmäisen Valtakunnallisen sosiaali- ja terveysalan eettisen neuvottelukunnan (ETENE) tuottamiin ja myöhemmin uudistettuihin sosiaali- ja terveysalan yhtenäisiin eettisiin periaatteisiin. Oulunkaaren kehitys- ja resurssihoitajan Anu Vuorisen mukaan johtavana periaatteena kaikessa Oulunkaaren kehittämistoiminnassa on ihmisten arvostus, itsemääräämisoikeuden kunnioitus ja osallisuuden turvaaminen. Kaikkien toimijoiden ammattimainen työote, saumaton yhteistyö sekä toiminnan suunnitelmallisuus ja jatkuvuus ovat tärkeitä eettisiä ohjenuoria. Lähtökohdana on, että kaikilla ihmisillä on vahvuuksia ja voimavaroja, joita voidaan hankkeen toimien avulla vahvistaa. (Vuorinen 20.12.2019.)

Aineistomme koostuu haastatteluista, päiväkirjamerkinnoista ja keskusteluista. Artikkelin kokemukselliset osuudet perustuvat lainauksiin Kangasmaan ja Männikön päiväkirjoista tai niistä muokattuihin osiin. Tämän aineiston pohjalta olemme halunneet käsitellä ja rekonstruoida hankekokemuksiimme. Kokemuksiemme rinnalle olemme liittäneet ensimmäisen Valtakunnallisen sosiaali- ja terveysalan eettinen neuvottelukunnan (ETENE) luomat kuuden kohdan eettiset periaatteet sekä neuvottelukunnan puheenjohtajana toimineen Martti



Lindqvistin etiikkaa käsitteleviä pohdintoja. Koska tarkastelumme on rajattu ainoastaan yhteen hankkeeseen, emme ole pyrkineet tekemään laajoja yleistyksiä tai mallintamaan kunta-alan ja taiteilijan yhteistyötä. Pyrimme avaamaan hanketyön ajallisessa ja sosiaalisessa kehyksessä tapahtunutta taiteellista prosessia.

Artikkelimme antaa aineiston kapeudesta huolimatta henkilökohtaisten ja kokemuskeskeisten kuvausten avulla käsityksen siitä maastosta, jossa taiteilija ja hanketoimija tekevät eettisiä valintoja, kun kyseessä on kunta-alalla toteutettu projektiluonteinen taidetoiminta. Artikkeleihin upotetut tarinalliset osuudet ylittävät kunta-alan ja projektiorganisaation hallinnollisen kielien rajoja ja avaavat niitä konkreettisia olosuhteita, joissa eettisiä valintoja tehdään. Vapaamuotoiset kerronnalliset osuudet sallivat myös tarkastella asioita lukkoon lyötyjen määrittelyiden sijaan ehdotuksina ja kuvauksina. Artikkelin kokonaiskuva on muotoutunut yhteistyönä prosessimaisesti kirjoittaen. Kysymme, kohtaavatko projektiluontoisen, moni-ammattillisen yhteistyön taustalla vaikuttavat eettiset normit taiteilijan ja hanketyöntekijän kertomuksissa ja millaisissa tilanteissa nämä normit ilmenevät.

*Lähde!*-hankkeen yhteydessä sosiaalisella taiteella viitattiin yhteisöissä tapahtuvaan taiteeseen tai yhteisöjen kanssa toteutettuihin taidehankkeisiin. Sosiaalista taidetta haluttiin käyttää taiteen mahdollisuuksia avaavana käsitteenä sen sijaan, että olisi valittu rajaavampia, taiteen menetelmiä tai soveltuvuutta korostavia käsitteitä. Residenssiin haettiin taidemaailmaan integroituneita taiteilijoita, millä pyrittiin vahvistamaan yhteyttä taidekentän ja sote-kentän välille. (Briñón 21.4.2020.) Hankkeeseen etsittiin siis ensisijaisesti taiteilijaa, joka kehittäisi toimintaa yhdessä asiakkaiden ja sote-työntekijöiden kanssa (sama). Hankkeessa työskenteli kaikkiaan 23 taiteilijaa, jotka toteuttivat 30 erilaista taideprojektia, joihin sisältyi kuva- ja tanssitaidetta, ääni- ja mediataidetta, sanataidetta, musiikkia, sarjakuvaa, teatteria ja valokuvaamista (Oulunkaaren kuntayhtymä 2020).

Hankkeen taiteilijat toimivat monialaisessa yhteistyössä taiteilija-asiantuntijoina toisen alan ammattilaisten kanssa

sote-alan organisaatioissa. Taiteen edistämiskeskuksessa läänintaiteilijana toimivan Krista Petäjäjärven mukaan monialaisissa dialogeissa taiteilijan asiantuntijuus toteutuu yhtenä asiantuntijuuden lajina muiden asiantuntijuuksien joukossa esimerkiksi kehittämistoiminnan yhteydessä. Yhteyksissä, joissa taiteilija ei ole perinteisesti toiminut, voi taiteilijan asiantuntijuus ilmetä erityisenä luovana näkökulmana tai poikkeavana lähestymistapana. Petäjäjärven mukaan ”asiantuntijuus on syvää asian osaamista, joka syntyy laajan ammatillisen kokemuspohjan kautta”. (Petäjäjärvi 2018, 17.)

Dialogi tarkoittaa ”vuoropuheluun astumista ja vaikuttamista yhdessä”. Kun taiteilija on mukana monialaisessa dialogissa, on siinä läsnä taiteen mahdollisuus ja sen välittyminen. Tällöin ammattitaiteilijalla on intressi osallistua uudelleen vuoropuheluun oman asiantuntijuutensa kautta. Yhteiskunnalliset muutokset ja haasteet luovat tarpeen monialaisuudelle ja luovalle osaamiselle. Petäjäjärven mukaan taiteilijoille on tuttua luova ongelmanratkaisu, luovien riskien ottaminen, abstraktista näkyväksi tekeminen sekä sanomattomalle muodon löytäminen. (Petäjäjärvi 2018, passim., 18–39.)

### Taidetyöskentelyn eettiset valinnat

Valtakunnallinen sosiaali- ja terveysalan eettinen neuvottelukunta ETENE on toiminut yli 20 vuotta. Eetikko Martti Lindqvist (1945–2004) toimi neuvottelukunnan ensimmäisenä puheenjohtajana. Hänen aikanaan vuonna 2001 kirjattiin terveydenhuollon eettiset periaatteet, joihin sisältyy terveydenhuollon arvopohja. Terveydenhuollon eettisiä periaatteita ovat oikeus hyvään hoitoon, ihmisarvon kunnioitus, itsemääräämisoikeus, oikeudenmukaisuus, hyvä ammattitaito ja hyvinvointia edistävä ilmapiiri sekä yhteistyö ja keskinäinen arvanto (ETENE 2001). ”Vaikka ihmisarvon kunnioitusta voidaan pitää eettisten periaatteiden muuttumattomana ytimenä, esimerkiksi itsemääräämisoikeuden tulkinta muuttuu olosuhteiden mukaan. Myös keskeisten arvojen järjestys voi vaihdella.” (ETENE 2020, 6–7.)

Martti Lindqvist on todennut, että etiikka ei tule koskaan valmiiksi sanojen tasolla. Se on kouriintuntuva vastuuta elävistä ihmisolennoista ja heidän ympäristöstään. Hänen mukaansa etiikka on käytännöllistä ja ottaa kantaa asioihin. Hän on painottanut, että vuorovaikutus, keskustelu ja asioiden jatkuva uudelleenarviointi ovat etiikassa tärkeämpiä kuin lukkoon lyödyt mielipiteet. (Lindqvist 1985, 8.)

Lindqvistin mukaan ei ole olemassa yhtä yleispätevää etiikan määritelmää. Hänen mielestään olennaista on, että etiikassa on ”kyse ihmisen ikuisesta kamppailusta hyvän ja pahan välimaastossa”. Pohjimmiltaan se on taistelua oman itsensä kanssa. ”Usein etiikka ja moraalit erotetaan käsitteellisesti toisistaan, jolloin etiikka tarkoittaa objektiivisuuteen pyrkivää ja käsitteellistä moraalit teoriaa ja tutkimusta, kun taas moraalit on arvokokemusten ja -valintojen arkea yksilöiden ja yhteisöjen elämässä.” Lindqvist itse antaa etiikan ja moraalit liukua enemmän päällekkäin, sillä hän katsoo asioita enimmäkseen kokemuksellisesti ja kantaaottavasti. (Lindqvist 2000, 17–18.)

Lindqvist on todennut, että on opittava elämään ja toimimaan sellaisten ihmisten ja ryhmien kanssa, joiden uskonto, kulttuuri, arvot ja tavat poikkeavat omistamme. On pyrittävä löytämään sellainen tapa, jonka avulla voi ratkaista vastuullisesti ja luovasti eettisiä konflikteja. Kompromisseja tekemällä tai ylivalinnan ottamisella ei konfliktissa edetä, vaan eettistä tietoisuutta syventämällä. ”Etiikan ytimessä on aina kysymys, mikä on viime kädessä arvokasta ja miten sitä on mahdollista edistää ja puolustaa”, Lindqvist pohtii. (Lindqvist 2000, 18–22.)

Martti Lindqvistin mukaan kulloinkin kyseessä oleva yhteisö mahdollistaa mutta myös rajaa monia asioita ihmisten elämässä. Yhteisöetiikan teemoja ovat oikeudenmukaisuuteen ja tasa-arvoon liittyvät kysymykset sekä erilaiset sopimukset ja rajojen asettamiset. Tulevaisuus on erityisen riippuvainen siitä, miten yhteistä hyvää suojellaan, luodaan tai tuhoetaan. (Lindqvist 2000, 19–20.) Kautta aikojen on luotu instituutioita, joiden tärkeiksi tavoitteiksi on kirjattu ihmisyyden suojeleminen ja apua tarvitsevien auttaminen. Ratkaisevassa roolissa ovat ne ihmiset, jotka työskentelevät instituutioiden yhteydessä.

”Paraskaan instituutio ei osaa kuunnella, tuntea myötätuntoa, ottaa syliin ja rakastaa. Sen voivat tehdä vain ihmiset.” (Lindqvist 1985, 36.)

Martti Lindqvistin mukaan yksilötason etiikassa nousevat esiin kysymykset hyveestä, omastatunnosta, vastuusta ja ihmisen moraalit eheydestä (Lindqvist 2000, 19–20). Hän on nostanut esiin piirteitä, jotka kertovat eettisesti herkästä ja vastuullisesta asennoitumisesta elämään. ”Eettisyyden ydin on terveessä itsekritiikissä.” Toimivaa eettisyyttä on olla luovalla tavalla utelias ja pyrkiä näkemään mielenkiintoisia ja selvitetävissä olevia ongelmia. Tähän liittyy sen pohdinta, mitkä perusteet puhuvat ratkaisun puolesta ja mitkä taas sitä vastaan. On hyvä pyrkiä johdonmukaisuuteen välttämällä kuitenkin kaava-aisuutta. Aiotulle ratkaisulle voidaan etsiä vastaväitteitä joko keskustelemalla tai itsekritiikkiä harjoittaen. Ratkaisuilla on aina oma historiansa. (Lindqvist 1985, 51.)

Eettisesti herkkään ja vastuulliseen elämänsenteesiin liittyy läheisesti se, että annetuista lupauksista ja sopimuksista pidetään kiinni. Ei toimita mielivaltaisesti vaan kohdellaan ihmisiä samanlaisissa tilanteissa yhdenmukaisesti. Tosiasiat ja mieltymykset on hyvä pitää erillään. On hyvä selvittää, joutuuko erimielisyys tosiasioiden erilaisesta tulkinnasta vai siitä, että halutaan eri asioita. Tärkeää on pyrkiä etsimään kaikki järkevät ratkaisuvaihtoehdot ja valita niistä lopulta paras. On muistettava ottaa huomioon ratkaisun välilliset seurausvaikutukset ja seurattava, mihin valittu ratkaisu käytännössä lopulta johtaa. (Lindqvist 1985, 51.)

### **Taitelijan kertomus: Tuomo Kangasmaa**

Utajärvi oli minulle tuntematon alue lukuun ottamatta tiettyjä kulttuurisia ja maantieteellisiä maamerkkejä. Ruohonjuuritason elämä Utajärvellä ei ollut minulle entuudestaan tuttua. Olen tehnyt paikkasidonnia ympäristöä havainnoivia taideprojekteja 1980-luvulta lähtien. Halusin ympäristön olevan residenssityöskentelyni aiheena myös Utajärvellä, sillä taide on ympäristöteemojen kautta suhteellisen helposti tuotavissa

henkilökohtaisen kokemuksen piiriin. Residenssissä minulla oli mahdollisuus työskentelyn lomassa luoda Utajärveen omaa henkilökohtaista suhdetta yhdessä paikallisten ihmisten kanssa.

Kuvatessani työtäni prosessi-sana on mielestäni tärkeä, koska osallistuessani taiteilijana yhteisölliseen toimintaan avaan yhteisölle minulle ominaisen taiteellisen prosessin luonnetta. Lähtökohtani oli, että taide ei ole arjesta irrallinen ilmiö. Koin tarpeelliseksi varmistaa sen, etten ajautuisi toimintakeskuksessa liian erilleen kanssaihmisten päivittäisestä elämästä.

Toimintakeskuksessa oli hyvä työskennellä. Työntekijät eivät epäröineet asiakkaiden lupa- ja suostumusasioissa ja olivat sisäistäneet rajansa. Koin, että luottamus myös minua kohtaan rakentui saumattomasti läsnäolon ja yhdessä olemisen edetessä. Rima ei asettunut liian korkealle.

Kontribuutiona Utajärven moniammatillisen työyhteisön toimintaan otin mukaan taiteessa käytettyjä malleja tai strategioita, joille saatoin nähdä tilausta tai mahdollisuuksia. Taiteilijana ammatillista ydintäni oli löytää ja osoittaa sellaisia olemassa olevia käytäntöjä, tiivistyneitä hetkiä tai tiloja, joita voisi ajatella mahdollisina taiteen tapahtumapaikkoina, vaikka ne eivät sellaisia lähtökohtaisesti olisikaan. Tässä yhteydessä tekisi mieli käyttää sanaa leikki luonnehtimaan taiteellisesti luovaa ajattelua—mielentilaa, jossa voi nähdä minkä tahansa käytännön tai tekniikan sisältämät mahdollisuudet taiteelliseen luomiseen. Talon yhteiset karaoketuokiot ovat jo organisoitunutta taiteellista toimintaa. Mielenkiintoista olikin etsiä toimintakeskuksesta taiteellisia sivujuonteita esimerkiksi elektroniikkaromun purkamisesta, jota tehtiin kierrätystä varten. Kuinka musiikki voi liittyä purkamiseen ja kierrätykseen?

Taiteen tekniikat, kuten maalaaminen, grafiikka, valokuvaus tai piirtäminen, ovat myös käyttökelpoisia mutta eivät aina parhaita, sillä tottumattomalle tekijälle kynnys esimerkiksi piirtämiseen tai maalaamiseen voi olla suuri. Luonnehtisin työskentelyämme taiteellisen prosessin jakamiseksi. (Kangasmaan päiväkirja 2019.)

## Pyöräily

Huomasin residenssijakson alussa, että työkeskuksessa moni pyöräili ja ulkoili yksin tai yhdessä toisten kanssa. Ymmärsin, että polkupyöräily ja ulkoilu nähdään usein hyötynäkökulmasta. Polkupyörä on ajoneuvo, jolla voi näppärästi siirtyä paikasta toiseen ja hoitaa juoksevia asioita. Residenssityöskentelyn edetessä polkupyöräily alkoi näyttäytyä minulle välineenä, jolla monet tulivat näkyväksi osaksi yhteisöä. Polkupyörä ja sen varusteet olivat tavallisia keskustelunaiheita. Pyörän uusi sivupeili tai ”räpätin” toivat pyöräilyyn uusia ulottuvuuksia. Suojavälineet ja huomioliivit olivat aina esimerkillisesti käytössä. Näkyväksi tulemista ei arasteltu, minkä huomaaminen rikkoi omia ennakkoluulojani. Halusin ymmärtää polkupyöräilyn ohi hyötynäkökulmien: *Polkupyöräily on opittu hauska tapa olla maailmassa, näkyväksi tulemista ja kommunikaatiota—maailmaan osallistumista*. Tämän suuntaista on myös kirjoittanut Alva Noë kirjassaan *Omituisia työkaluja—taide ja ihmisluento* (Noë 2019).

Kuljetimme polkupyörän peräkärriessä pyöreää punaista mattoa ja pysähdyimme aika ajoin asettelemaan sitä maisemaan. Aluksi se oli osallistujista ehkä outoa, mutta muuttui nopeasti luontevaksi osaksi retkiämme. Punaisesta täplästä tuli väliaikainen merkki maisemaan, kuin alleviivaus sille, että olemme paikalla.

*Kehitysvammaisten asiakkaiden kanssa maailmamme oli tarkkailtavana tässä ja nyt. Seisoimme yhdessä valtatieen reunalla ja tervehdimme ohikiitäviä autoja. Tervehdyksesemme saatu vastaus on kuin merkki tai viesti toisesta ajasta ja maailmasta. Se on kuin todiste, että maailma ja elämä on todellista. Tämä vastaanotettu todiste aiheutti meissä hilpeyttä.*

(Kangasmaan päiväkirja 2019.)

Liitimme työskentelyymme myös muita välineitä, kuten pikakameran, joka tulostaa valokuvan heti kuvan ottamisen jälkeen paperille. Valokuvassimme hankkimallani pikakameralla ja tutkimme tuoreita pikakamerakuvia jo kuvauspaikalla, jolloin kuvan ja kokemuksen erillisyyks konkretisoitui. Retkeilimme

maisemassa myös virtuaalisesti Google Earthin avulla. Kun paikallisiin rakennuksiin sisään astuminen ei virtuaalisessa ympäristössä ollut mahdollista, saatoimme siirtyä fyysiseen maailmaan: kävellä rakennuksen ovelle ja astua sisään rakennukseen. Dokumentoimme retkiä piirtämällä: projisoimme ottamiamme kuvakaappauksia ja valokuvia seinälle ja piirsimme niitä yhdessä suurelle paperille. Kiinnitimme huomiota myös ääniympäristöön. Otimme kannettavan äänityslaitteen mukaamme ja tallensimme ympäristön ääniä. Jälkeenpäin äänitteitä kuunnellessamme pysyimme erittelemään ympäristömme elementtejä uudella lailla sekä toistamaan äänitysretken mielissämme seuraamalla äänien kirkastamaa muistijälkeä. Osallistujien oli helppo jakaa näitä kokemuksia keskenään, koska ne perustuivat yksinkertaisille tekniikoille.

### Annelin lehdet

*Anneli kiertää järjestelmällisesti repien lehden reunat. Näin tehnyt 15 vuoden ajan. Hän pitää siitä kovasti. Lehdet on laitettu sen jälkeen roskiin. (Oilinki 21.11.2019.)*

*Anneli ei puhu, mutta hänen vaitiolonsa on viehättävää. Hän käsittelee kirjoja ja lehtiä erikoisella tavalla, minkä johdosta vanhat julkaisut saavat uuden olemuksen. Annelin työskentely näyttää keskittyneeltä. Hän pitelee lehteä sylissään tai pöydällä ja aloittaa kansilehden ulkoreunoista tekemään repeämiä tasavälein, kiertäen lehden reunat. Sitten hän siirtyy seuraavalle sivulle. Osa repeämistä on pidempiä, osa lyhyempiä. Joskus käsittelyssä irtoaa paperisuikaleita, jotka hän jättää sivujen väliin. Irrallaan olevat palaset varisevat lehteä selailtaessa helposti maahan, mikä korostaa lehden uutta olomuotoa, jossa lehti ei ole enää helposti luettava. (Kangasmaan päiväkirja 2019.)*

Lehdet ovat luomuksia, joiden sivuilla on repeämiä. Repeämistä voi etsiä säännönmukaisuuksia. Voisi hyvin ajatella lehden olevan vaihtoehtoinen keskustelun avaus. Nähdessäni lehdet ensi kerran koin ne vaikuttavina ja halusin jotenkin

osallistua keskusteluun. Dokumentoin niitä kameralla, mikä ei ollut minulla taiteellisena strategiana residenssityöskentelyn alkaessa, koska dokumentoijan mieli ohjaa dokumentoijaa helposti tilanteiden ulkopuoliseksi tarkkailijaksi, ja sitä en halunnut. Ensimmäinen askeleeni oli tehdä se sama ele, minkä työntekijätkin tekivät, eli ojentaa Annelille lehti. Vein hänelle valitsemiani lehtiä ja kirjoja, ja kun näin mitä hän teki niille, olin aidosti otettu, en ainoastaan lopputuloksen takia vaan hänen kanssaan syntyneen yhteyden vuoksi. Vaikka Annelin kanssa kommunikointi oli niukkaa, koin, että hänen tapansa repiä lehtiä ja kirjoja oli selkeä osoitus henkilökohtaisesta ilmaisusta.

Ensimmäinen lehti, jonka vein hänelle, oli paljon värikkäitä kuvia sisältävä *Modern Painters* -taidelehti. Repimisen jälkeen lehti oli joutunut roskapönttöön, jossa se oli sotkeutunut poisheitettyyn ruokaan. Ymmärsin, että näin oli käynyt ennenkin. Pelastin lehden ja yritin kuivata sen ruskeasta kastikkeesta. Annelin käsittelemiä lehtiä on helppo katsella taiteena, mutta ne voivat sisältää myös muita merkityksiä, ehkä kielen kaltaisia elementtejä, sillä käsialassa on nähtävissä tiettyjä toisteisuuksia. (Kangasmaan päiväkirja 2019.)

### Mielenterveyskuntoutujien ryhmä ja vanhat valokuvat

*Mielenterveyskuntoutujien toisenlainen elämisen hetki, joskus jopa yhdentekevän tuntuinen, kuin elämän realistisen asenteen miinuspuoli, jota yllättäen elähdyttää vanhat valokuvat. Kuin valokuvat eivät olisikaan tallentaneet mennyttä aikaa, vaan ne olisi tehty elähdyttämään tätä hetkeä. (Kangasmaan päiväkirja 2019.)*

Mielenterveyskuntoutujien ryhmässä elämän suuret kaaret ja sykliit avautuivat valokuvien kautta. Keskustellessamme valokuvien suuriksi kasvaneista puista puhuimme samalla sekä henkilökohtaisesta että yhteisestä historiastamme ja kokemuksestamme. Elämme saman taivaan alla, mutta kokemuksemme on henkilökohtainen. Itselleni tuli hieman yllätyksenä, että valokuvista ei keskusteltu haikean nostalgiseen sävyyn menneessä

aikamuodossa, vaan pikemminkin todettiin kuvissa näkyvää maailmaa. Vanhassa valokuvassa näkyvän puun tiedettiin edelleenkin olevan paikallaan. Sitä saattoi mennä katsomaan tai halaamaan. Teimmekin niin. Ajallinen ero ja ajassa tapahtuvat muutokset ovat eri asioita: puu kuvassa, puu silloin, puu nyt. Ole-massaolo itsessään on merkittävä, muutokset itsestäänselvyys.

Mielenterveyskuntoutujien ja kehitysvammaisten yksiköt olivat erilaisia paikkoja, ja sen vuoksi lyhyestä kahden kuukauden residenssityöskentelystä kehkeytyi minulle osittain vaativa. Eläydyimme mielenterveyspuolen asiakkaiden kanssa pitkiin ajallisiin kaariin, ihmisen elämänmittaisiin kehityksiin, jopa yli sukupolvien mittaisiin. Aika näyttäytyi ihmisten muisteluiden ja henkilökohtaisten kertomusten kautta hyvin toisenlaisena kuin kehitysvammaisten asiakkaiden kanssa, sillä kehitysvammaisten kanssa nykyhetki korostui enemmän. Luottamuksen rakentaminen vie oman aikansa. Vierailin mielenterveyskuntoutujien päivätoimintakeskuksessa, kun residenssijakson päättymisestä oli kulunut jo kuukausia. Eräs asiakkaista avautui minulle ja kertoi spontaanisti elämänsä tarinan. Aiemmin olimme puhuneet vain niukasti kahden kesken. Jäin miettimään, mikä oli saanut henkilön avautumaan. Oliko se kulunut aika vai olinko ehkä itse avoimempi, kun en ollut enää työsuhteessa, tai ehkä se, että päivätoimintakeskus oli muuttanut uusiin avariin ja valoi-siin tiloihin? (Kangasmaan päiväkirja 2019.)

## Bolt Cutters

*Elokuvaohjaaja Werner Herzog on opettanut, että elokuvan-tekijän aina mukana pidettäviin työkaluihin kuuluu kannet-tavat metallileikkurit (bolt cutters) (Cronin 2014). Herzogin ajatuksena lienee, että taitavan elokuvantekijän on kyettävä punnitsemaan nopeasti tilanteisiin sisältyviä eettisiä kysymyk-siä ja ratkaisemaan ne siten, että työ tulee tehdyksi. Herzogin lausuma on ehkä kypsynyt aikana, jolloin hän teki vielä pieniä itsenäisiä tuotantoja ja lausuma soveltuu vieläkin kuvaamaan tilanteita, joissa taiteilija joutuu miettimään sitä, kuinka hän saa toteutettua haluamansa ja parhaalla tavalla. Pihtejä käy-*

*tetään portin avaamiseen silloin, kun avaimia ei ole saatavisa. Valinnat tehdään elävissä tilanteissa ja joskus ilman suurta harkinta-aikaa. Kuten kaikella toiminnalla, saattaa taiteella-kin olla haittavaikutuksia, vaikka sen tulisi rakentua eettisesti kestäväälle pohjalle. Haitat voi taiteessa suhteuttaa hyötyihin ja onnistumisia arvioida koko elinkaaren ajalta.*

(Kangasmaan päiväkirja 2019.)

## Taiteilija ja asiakastyöntekijä

Residenssityöskentely on terävöittänyt käsityksiäni sekä ammattini että ammattitaitoni soveltuvuudesta sote-ympäris-töihin. Kysymykseksi minulle jää edelleen se, että voinko siirtyä ammatissani koodistosta tai normistosta toiseen ilman, että se vaikuttaisi toimintaani ratkaisevasti. Taiteilijana pyrin tiedosta-maan omat vaikuttimeni. Tullessani taiteilijana organisaatioon jouduin omaksumaan organisaation yhteisen eettisen normis-ton. Eri aloilla on perustellusti toisistaan poikkeavia sovittuja käytänteitä ja käsityksiä siitä, mikä on toivottavaa ja mikä ei. Sosiaali- ja terveystaloilla monet asiat on säännelty laeilla. Tai-teilijan ammatissa minua ohjaavat myös käsitykset taiteesta ja niihin liittyvät normit, joita säännellään pitkälle alan sisältä. Taidetta ei säädellä erityisillä laeilla, mutta tiettyjä eettisyyteen liittyviä normeja on.

Taiteen raja-alueille siirtyminen voi olla tuloksetta ja antoisaa, mutta vaatii jatkuvaa ”lupaprosessia”, koska taide ei näytä aina noudattavan arkipäivän rationaliteetteja. Taide voi syntyä esimerkiksi väärinymmärryksestä tai välineen väärin-käyttämisestä, niistä asioista, jotka miellämme virheellisiksi ja siksi ei toivotuiksi. Taiteessa on kuitenkin mahdollisuus päästä toivottuihin päämääriin myös epätavallisia reittejä. Taiteilijan ollessa kyseessä jonkinlainen näkemysten törmäytystä ehkä odotetaankin, mutta ei liian rankkaa kuitenkaan. Kokemukseni mukaan muodolliset esteet ja niiden tiedostaminen jättävät usein vielä tilaa taiteelle. Taiteellisen toiminnan tilaa rajataan ja avataan lupaprosesseissa. Muodollisten lupien lisäksi tar-vitsen henkisen hyväksynnän yhteisöltä. Työskentelyn alussa

minulla on väljä suunnitelma, jota lähdän toteuttamaan, mutta en välttämättä tunne toimivia käsitteitä, joilla puhua asioista. On helpotus, mikäli työskennellessäni kykenen samanaikaisesti sanoittamaan ja käsitteellistämään tekemistä, vaikkei asia olisi helppo. Yhteisössä toimiminen on myös yhteisen kielen rakentamista, mikä on osa tarpeellista lupaprosessia. Kysyn esimerkiksi: ”Voimmeko me teidän mielestänne toimia näin?”

Yhteiseen kieleen osallistuminen vaatii prosessointia. Residenssijakson aluksi asiakas-sanan käyttö ei tuntunut minusta luonteelta. Sana oli minulle melko vieras omassa aiemmassa ammatillisessa toiminnassani. Puhuin mieluummin ihmisistä nimeltä tai ryhmänä. Sanaa asiakas käyttäessäni tunsin olevani epävarmalla alustalla, sillä asiakkuutta on vaikea määritellä yksiselitteisesti. Mitään yleisiä sovittuja määritelmiä asiakkuudesta ei olekaan olemassa (Hedman 2018, 2). Oman arkikokemukseni pohjalta käsitin asiakkuuden sopimuksenvaraiseksi vaihtoon perustuvaksi suhteeksi. Puhuessamme asiakkaista, määrittelemme asennettamme ja positiotamme, jossa olemme suhteessa toiseen ihmiseen. Asiakkuus-termillä halutaan myös ohjata ihmistä toimimaan tiettyyn suuntaan. (Hedman 2018, 19–20.) Näin ajatellen suhteeseen latautuu helposti odotuksia, jotka eivät välttämättä palvele niitä tilanteita, joita minä taiteilijana kohtaan. Rajaavuudestaan huolimatta asiakas tai asiakkuus ovat kuitenkin hyödyllisiä ja välttämättömiäkin käsitteitä kehitysvammaisten päivätyökeskuksen kaltaisissa yksiköissä esimerkiksi silloin, kun on tarve suojata henkilöiden yksityisyyttä. Tietoisuus asiakkuudesta tuo työhön tietyn laadun vaatimuksen. Minun residenssityöskentelyni oli asiakkaille tarjolla olevaa julkista palvelua. Taiteellisessa toiminnassa tullaan helposti lähelle toista ihmistä, siinä henkilösuhteiden, asiakkuuden ja työn asettaman position sisäistäminen on osa ammatillista osaamista.

### **Hanketyöntekijän kertomus: Merja Männikkö**

Säännöllisin väliajoin palaan lukemaan matkalaukkueetikoksi kutsutun Martti Lindqvistin (1945—2004) tekstejä. Ne ovat pit-

kän työurani aikana muodostuneet tervaskannokseni, johon voin nojata kiperissä tilanteissa. Hänen kirjansa *Hyvä elämä, Keskenkäisyyden puolustus, Tässä seison ja Ammattina ihminen* ovat suosikkejani. Lindqvist oppaanani haluan tarkastella työnkuviani *Lähde!*-hankkeessa.

Koko työurani ajan 1990-luvulta lähtien olen pohtinut hyvään työelämään ja ammattitaitoon liittyviä asioita. Olen halunnut syventää eettistä tietoisuuttani lukemalla kirjallisuutta ja keskustelemalla kollegojen kanssa esimerkiksi hyvinvointia edistävästä ilmapiiristä. Olen halunnut kehittyä ammatissani kouluttautumalla säännöllisesti. Olen kyseenalaistanut käytänteitä, jotka eivät mielestäni palvele kokonaisuutta. Minun on täytynyt oppia työssäni ymmärtämään erilaisia ajattelu- ja toimintatapoja. Joskus olen mielessäni todennut helpottuneena, että onneksi ajatuksiani ei kukaan voi kahlita. Olen vapaa tekemään luovia ratkaisuja, kun en toimillani aiheuta muille haittaa. Näistä ammatillisista lähtökohdista aloitin työni *Lähde!*-hankkeessa, jolloin Tuomo Kangasmaan Utajärven sosiaalisen taitteen residenssijakso oli jo päättynyt.

*Lähde!*-hankkeen asiantuntijakoordinaattorin puolivuotisessa tehtävässäni minulle tarjoutui mahdollisuus soveltaa ammattitaitoani journalistina ja luovana toimijana. Työtehtäviini kuului päästä sisälle hankkeen toimintaan, kohdata ihmisiä taidetoiminnan yhteydessä ja kirjoittaa siitä. Huomasin, että itselleni tuttu, ihmisiä tarkasti kuunteleva ja arvostava lähestymistapa oli leimallista myös taiteilijoille ja sote-ammattilaisille. Sain olla mukana eri yksiköiden arjessa taiteilijoiden mukana ja olla tekemässä heidän kanssaan esimerkiksi *Dream News* -paperilehteä. Pidän asiantuntijakoordinaattorin työstäni, koska sain ottaa käyttööni ammatilliset vahvuuteni, kohdata erilaisia ihmisiä ja kirjoittaa heidän kokemuksistaan.

### **Sydän edellä ihmisten luo**

*Olen toiminut syksyllä 2019 parin viimeisen viikon ajan Kulttuuri-Kauppiilan sosiaalisen taiteen residenssiohjelmassa työskentelevien kuvataiteilijoiden Defne Tesalin ja Murat Yildizin kanssa. Olemme*

*ottaneet osaa Iin Myötätuulen väen arkeen jutellen, kuunnellen musiikkia ja juoden kahvia. Olemme lähteneet ottamaan selvää, mikä olisi sellaista yhteistä tekemistä, joka olisi heidän mielestään kiinnostavaa. Tesal ja Yildiz ovat ehdottaneet, mitä voisimme tehdä, ja lopulta päädyimme Dream news -lehtiprojektiin.*

*Osallistun Myötätuulen toimitustiimiin yhtenä jäsenenä ja lähdin tiimin kanssa unelmoimaan paremmasta tulevaisuudesta. Nauhin hiljaisen työskentelyn ja keskustelun vuorottelusta kunkin meistä suunnitellussa lehden visuaalista ilmettä. Dream News -lehtiprojektin edetessä voi osaksemme tulla monenlaisia tunteita ja tilanteita, joiden kanssa tulee osata luovia. Myötätuulen ryhmäkokemukseni myötä tunnen pystyväni kirjoittamaan erilaisissa elämäntilanteissa olevien asiakkaiden näkemyksistä. En halua vain käväistä heidän luonaan vaan lähteä heidän kanssaan tutkimusmatkalle. Haluan kirjoittaa lehtijutun yhteisön sisältä heidän luvallaan. Kutsun sitä yhteisöjournalismiksi.*

*Kun Dream News -lehtiprojektissa kuulemme toistemme unelmista ja toiveista, ajattelu avartuu, ymmärrys lisääntyy ja asiat asettuvat oikeisiin mittasuhteisiin. En ole yksin ajatusteni kanssa vaan rinnallani on muitakin, jotka kamppailevat samanlaisten asioiden kanssa. Huomio kiinnittyy siihen, mitä hyvää kullakin meistä jo on. (Männikön päiväkirja 2019.)*

Tammikuussa 2020 otin vastaan *Lähde!*-hankkeen projektipäällikön tehtävät neljäksi kuukaudeksi, jotta saisin hanketiimin kanssa vietyä työt loppuun. Minua auttoi Oulun seudun eri yhteisöissä saamani laaja kokemus ohjatusta taidetoiminnasta. Vaikka työnkuvani vaihtui, tapani kohdata ihmisiä ei muuttunut. Painotin *Lähde!*-hanketiimissä, ettei kaikkien tarvitse osata kaikkea vaan tärkeämpää on osata tukea toisiamme. Etsin taiteen ja hallinnon yhteistä kieltä monialaisessa dialogissa. Projektipäällikön tehtävissäni koin erityisen tärkeinä vierailia kaikissa viidessä kunnassa. Kävin muun muassa Utajärvellä tutustumassa työhönvalmennuskeskukseen ja Toivontupaan, joissa Tuomo Kangasmaa oli työskennellyt aikaisemmin noin kahden kuukauden ajan. Oli tärkeää tavata henkilökohtaisesti sekä työntekijöitä että asiakkaita. Kutsuin heitä mukaan *Lähde!*-gaalaan Ouluun Star-elokuvateatteriin. Koin, että

onnistuin saamaan useita asiakkaita mukaan juuri sen vuoksi, että olimme tavanneet vuoden alussa. Eräs työntekijä kertoi heidän asiakkaansa sanoneen: ”Nyt se kutsu linnan juhliin vihdoinkin tuli!”

Mieleeni jäi myöskin käyntini Utajärven hyvinvointitalolla osallistavassa ideointipajassa, jossa tapasin uudelleen Tuomon Kangasmaan kanssa toimineita asiakkaita. Pajan tehtävänä oli kysyä mahdollisimman laajasti Utajärven kuntalaisilta, mitä he toivoisivat uudelta terveysasemalta. Ideointipajassa oli kolme muotoilija Ulla Aution suunnittelemaa toiminnallista pistettä, joissa kuvien, rakentelun ja vuosikellon avulla kartoitettiin asiakkaiden toiveita ja tarpeita. Tämän pajan lopuksi oli hienoa kuulla eräältä työntekijältä kommentti, jossa hän ihasteli sitä, että tietoa voitiin saada asiakkailta muillakin tavoin, ei pelkästään sanoina. Näin asiakkaita pystyttiin huomioimaan ja kuulemaan yhdenvertaisesti.

Ihmisten kanssa tekemäni työ ja vuorovaikutus ovat muovanneet minua kohtaamisen tai hetken taiteen puolestapuhjaksi. Se taika, mikä syntyy ihmisten välillä, kun saadaan luoda yhdessä jotain ainutlaatuista, on ollut minulle tärkeää.

## **Lähde!-gaalaa ei tullutkaan**

*Tänään päätimme yhdessä Lähde!-hanketiimin kanssa peruuttaa Lähde-gaalan kiihtyneen covid-19-pandemian vuoksi. Suuri määrä tiedottamis- ja valmistelutyötä menisi valitettavasti hukkaan, mutta 120 gaalavieraan joukossa oli paljon riskiryhmään kuuluvia eikä sairastumisriskiä voinut missään tapauksessa ottaa. Kalenteriini kirjasin: Kiire loppui. Nyt keskityttäisiin hankkeen loputoimenpiteisiin ja tulosten koostamiseen.*

*Covid-19-pandemia sai palaamaan olennaisen äärelle. Se sai huolehtimaan toisista vieläkin paremmin. Tämä aika pakottaa keskittymään juuri meneillään olevaan hetkeen. On aika laittaa asiat tärkeysjärjestykseen. Tarvitsemme rauhaa ja kauneutta ympärillemme. Tuntuu hyvältä tehdä hanketöitä kotoa käsin. Etäpalaverit mahdollistavat tiimin työskentelyn jatkumisen. Kaipaan kuitenkin työryhmän läsnäoloa ja konkreettista tukea. Nyt*

*jokainen puurtaa kotonaan. Kuinka lyhyessä ajassa ihmisten välinen kanssakäyminen on muuttunutkaan.* (Männikön päiväkirja 2020.)

Projektipäällikön työtehtävä oli minulle ammatillinen haaste, jonka halusin ottaa vastaan. Työskentelytavassani korostui vuorovaikutus, asioiden jatkuva punninta sekä luovat ja vastuulliset ratkaisut. Tässä tehtävässä koin vaikuttavani asioihin, joiden edistäminen oli minulle tärkeää. Halusin lisätä yhdenvertaisen taidetoiminnan ja taiteen saavutettavuutta sosiaali- ja terveyspalveluissa. Yhteisöetiikan oikeudenmukaisuuteen ja tasa-arvoon liittyvät teemat erilaisine sopimuksineen ja rajojen asettamisineen kuuluivat projektipäällikön tehtäviini. Niihin liittyi myös vahvasti ajatus siitä, miten luoda yhteistä hyvää (vrt. ETENE 2001).

### **Läsnä oleva kohtaaminen**

*Liikutuin syvästi, kun keväällä 2020 lyhyen projektipäällikkökauteni lopuksi sain kuulla eräältä työntekijältä keskustelumme lopuksi, että olen hänen mielestään ollut aina hyvin läsnä tapaamisissamme. Tämä palaute tuntui minusta hyvin tärkeältä, koska sen mukaan olin tavoittanut toiminnassani jotain sellaista, mihin olin halunnut erityisesti pyrkiä. Olin halunnut asettaa kohtaamani ihmiset etusijalle, halunnut viestiä heille sanoin, ilmein ja kehonkielellä, että kohtaamisemme hetki on minulle tärkeä. Silloin minulla ei ollut kiire mihinkään.* (Männikön päiväkirja 2020.)

### **Johtopäätöksiä**

*Lähde!*-hankkeessa taide asettui sosiaali- ja terveyspalveluiden eettisten periaatteiden yhteyteen. Hyvä ammattitaito on osa sote-palvelujen yhteistä arvopohjaa. Hyvään ammattitaitoon voidaan katsoa sisältyvän myös työntekijän kyky ottaa huomioon työn eettiset näkökohdat. Taiteilijan ja projektityöntekijän ammattitaito ja asiantuntijuus ilmenevät muun muassa kykyinä soveltaa omaa osaamistaan eri alueilla siten, etteivät kumpikaan ajaudu ulos omasta ammatillisesta erikoisaluees-

taan. Tässä suhteessa heiltä voidaan eettisesti vastuullisina toimijoina odottaa herkkyyttä itsekritiikkiin.

Projektitasolla *Lähde!*-hanke, samoin kuin monet muut taidepohjaiset sote-hankkeet, on kulttuurihyvinvoinnin edistämishanke. Tällaisissa hankkeissa taiteelle on asetettu asiakkaan kokonaisvaltaista hyvinvointia ja osallisuutta edistäviä tavoitteita. Se, että taiteilija onnistuu fasilitoimaan kokemuksellisuutta tuottavia prosesseja, voi edesauttaa asetettujen hyvinvointia koskevien tavoitteiden saavuttamista. Taiteilija voi arvioida omaa onnistumistaan arkipäivän kohtaamisissa ja taiteellisissa tavoitteissa. Kohderyhmän hyvinvointia edistävien tavoitteiden toteutumisesta mitataan projektitasolla tai sen ulkopuolelta. Vaikka taiteella ei voitaisikaan osoittaa olevan suoraa syy-seuraussuhdetta positiivisiin muutoksiin asiakkaiden hyvinvoinnissa, voi taiteella silti olla rooli niissä prosesseissa, jotka tuottavat positiivisia vaikutuksia. Asiakkaiden yksilöllisten prosessien tutkiminen suorien tulosten mittaamisen rinnalla lisää ymmärrystä taiteen vaikuttavuudesta.

Hyvinvointia edistäviin taideprojekteihin on valmiiksi kirjoitettu sisään yhteisölähtöisyys ja yhteisön ehdoilla toimiminen. Taiteilijan toivotaan asettuvan tasavertaisena yhteisöön yhdeksi toimijaksi muiden joukkoon. Hänelle ei ole kuitenkaan mahdollista olla kohderyhmän kanssa täysin tasavertaisessa suhteessa, kuten ei muillakaan kohderyhmän kanssa työskentelevillä ammattilaisilla. Esimerkiksi itsemääräämisoikeuden tulkinnat vaihtelevat eri tilanteissa, joten tasavertaisuus on suhteellista ja kohderyhmästä riippuvaista. Taiteilijalla ja projektityöntekijällä on ehkä toiminnasta sellaista taustatietoa, mitä asiakkailla ei ole.

Sote-palvelujen toimintaympäristö voi toimia lähteenä moninaisille taiteellisille ideoille. Männikön kuvaus Dream News -lehden syntymisestä osoittaa, kuinka taidetyöskentelyn ei tarvitse olla sitoutunut tiettyyn materiaaliin tai tekniikkaan, vaan se valikoituu ympäristön tarjoamien virikkeiden mukaan. Kokemuksia on helppo jakaa, kun työskentely perustuu tutuille ja yksinkertaisille tekniikoille. Kangasmaan residenssityön yhteydessä virikkeet tulivat myös siitä sosiaalisesta yhteisöstä, johon hän oli asettunut. Esimerkiksi polkupyöräilyä koskevasta kuvaukses-



ta voi lukea, miten taide ilmeni käytännön tasolla tekoina ja performatiivisina tapahtumina sekä niiden representaatioina. Ideoihin tukeutuva taiteellinen prosessi ei sinänsä ole poikkeuksellinen, mutta se voi taiteellisen työn lähtökohtana luoda siltaa sekä taiteellisten tavoitteiden että yhteisön tarpeiden välille. Taiteilija voi toimia yhteisöjen sisällä käytännön sillanrakentajana ja neuvottelijan rooleissa, kun mietitään taiteen paikkaa sosiaalisessa kontekstissa.

Kangasmaan mukaan yhteisöllinen taide voi tarjota ihmisille levähdyspaikkoja arjesta, vaikka yhteisöstä kumpuavalla taiteella olisikin vahva suhde arjen elämään. Eri tekniikoiden kokeilu tai tehtävien tekeminen ei vielä takaa onnistunutta jaettava taiteellista prosessia. Taide prosessina etsii yhteisössä tuloksista ja tavoitteista vapautettuja tiloja—irrottaa paloja arjesta uudenlaisen tarkastelun tai kokemisen kohteeksi. Uudelleen tarkastelulla voidaan tavoittaa yhteisön asettamia näkymättömiä rajoja ja arvioida niitä uudestaan. Mielenkiintoisten ja selvitettävien haasteiden luovasti näkeminen on myös toimivaa eettisyyttä. Taiteilijan ja projektityöntekijän perspektiiveistä hyvä hoito eettisenä periaatteena näyttäytyy laadukkaana taiteellisena sisältönä, joka lähtökohtaisesti ei ole neutraalia. Jaetussa taiteellisessa prosessissa on otettu huomioon kohde-ryhmän toiveet ja tarpeet siten, että kokemuksesta tulee henkilökohtainen—työ mielletään itse tehdyksi.

Männikön kertomuksesta tulee esille ammatillisen etiikan ja hyvien toimintatapojen henkilökohtainen luonne. Sote-ympäristössä rakenteet eivät itsessään takaa eettisyyttä tai laadukasta toimintaa. Kykyä toimia muuttuvissa tilanteissa edeltää yksilön halu kehittää hyviä käytäntöjä ja harjoittaa eettistä pohdiskelua. Selvää on, ettei etiikka tule koskaan käytännön tasolla valmiiksi vaan muuttuu ja elää koko ajan eettisesti herkässä toimintaympäristössä.

Eettisesti kestävä työskentely yhteisöllisessä taidetoiminnassa sisältää useita kerroksia, joissa asiakkaan, taiteilijan, sote-ammattilaisen ja projektityöntekijän näkökulmat kohtaavat käytännössä. Taiteilijan ja projektityöntekijän työnkuva tulisi hankkeissa tarkastella myös kohtaamisammattina. Työssä

kohtaamisen onnistumiseen vaikuttavat paljon ne resurssit ja olosuhteet, joissa työntekijät työtään tekevät. Männikön tekstistä nousee esille projektityön oikeudenmukaisuuden ja tasavertaisuuden arvot. Tekstistä voi tulkita kirjoittajan ymmärtävän ihmisen universaalisti hauraana olentona. Kun oikeudenmukaisuus ja tasavertaisuus näyttäytyvät projektiluonteisessa taide-työskentelyssä jatkuvina prosesseina ja tavoitteina, ovat hauraus ja epätäydellisyys niitä ominaisuuksia, jotka lopulta asettavat kaikki toimijat samalle lähtöviivalle. Avoimella työilmapiirillä on suora heijastusvaikutus hyvään ja luottamukselliseen taideprosessiin, jossa tavoitellaan yhteistä kieltä ja käsitteistöä.

Aina kun luodaan jotain uutta, vuorovaikutuksen ja yhteisten tavoitteiden merkitykset korostuvat. Taidelähtöisten menetelmien avulla on mahdollista ottaa huomioon yhteisössä piilevä luova potentiaali ja voimavarat (Vuorinen 2019). Yhteistyönä toteutuvilla taidehankkeilla voidaan luoda nykyisten käytäntöjen rinnalle uusia toisin tekemisen malleja. Hyvä ammattitaito, eettinen tietoisuus, sujuva dialogi ja jatkuva asioiden uudelleen arviointi ovat avainkäsitteitä juurrutettaessa taidetyöskentelyä hankeyhteydestä pysyväksi toiminnaksi sosiaali- ja terveyspalveluihin.

## LÄHTEET

### Julkaisemattomat lähteet

- Briñón, Merja, KulttuuriKauppilan toiminnan johtaja 2017–2019, puhelinhaastattelu 21.4.2020. Haastattelija Tuomo Kangasmaa. Kangasmaan yksityisarkisto, Oulu.
- Kangasmaa, Tuomo 2019. Päiväkirja. Kangasmaan yksityisarkisto, Oulu.
- Kangasmaa, Tuomo, haastattelu 7.12.2019. Haastattelija Merja Männikkö. Männikön yksityisarkisto, Oulu.
- Männikkö, Merja 2019–2020. Päiväkirja. Männikön yksityisarkisto, Oulu.
- Oilinki, Arja, päivä- ja työtoiminnan ohjaaja, Utajärven toimintakeskus, puhelinhaastattelu 21.11.2019. Haastattelija Merja Männikkö. Männikön yksityisarkisto, Oulu.
- Vuorinen, Anu, kehitys- ja resurssijohtaja, Oulunkaaren kuntayhtymä, haastattelu 21.12.2019. Haastattelija Merja Männikkö. Männikön yksityisarkisto, Oulu.

## Tutkimuskirjallisuus

- Cronin, Paul. 2014. *Werner Herzog—A guide for the perplexed; conversations with Paul Cronin*. Lontoo: Faber & Faber.
- ETENE. 2020. *Sosiaali- ja terveystalouden eettiset periaatteet—ovatko ne valideja tulevaisuudessa?* ETENE-julkaisu 46. Helsinki: Valtakunnallinen sosiaali- ja terveystalouden neuvottelukunta 2014–2018 & Sosiaali- ja terveysministeriö. Haettu 29.4.2020. <https://etene.fi/documents/1429646/12259990/ETENE+julkaisu+46+Eettiset+perusteet%2C+kausijulkaisu/5a137eb6-6e68-8f50-96bb-ac844397343e/ETENE+julkaisu+46+Eettiset+perusteet%2C+kausijulkaisu.pdf>
- ETENE. 2001. *Terveystalouden yhteinen arvopohja, tavoitteet ja periaatteet*. ETENE-julkaisu 1. Helsinki: Valtakunnallinen sosiaali- ja terveystalouden neuvottelukunta (ETENE) & Sosiaali- ja terveysministeriö. Haettu 18.12.2019. <https://etene.fi/documents/1429646/1559098/ETENE-julkaisu+1+Terveystalouden+yhteinen+arvopohja%2C+yhteiset+tavoitteet+ja+periaatteet.pdf/4de20e99-c65a-4002-9e98-79a4941b4468>
- Hedman, Anne. 2018. "Asiakas sosiaali- ja terveystalouden palvelujärjestelmässä. Diskurssianalyysi asiakkuudesta Sote-uudistuksen valmisteluraporteissa." Hyvinvointipalvelujen järjestämisen pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto, Porin yksikkö, Pori. Haettu 1.7.2021. <https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/104100/gradu07454.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Lindqvist, Martti. 2000. *Tässä seison: Uskottavan etiikan jäljillä*. Helsinki: Otava.
- Lindqvist, Martti. 1985. *Ammattina ihminen—Hoidon etiikasta ja arvoista*. Helsinki: Otava.
- Noë, Alva. 2019. Omituisia työkaluja—taide ja ihmisluonto. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: niin & näin.
- Oulunkaaren kuntayhtymä. 2020. Lähde! Taiteesta voimaa arkeen -hankkeen kuvaus Euroopan sosiaalirahastolle. Tiivistelmä. Haettu 29.9.2020. <https://www.eura2014.fi/rrtiepa/projekti.php?projektikoodi=S20942>
- Oulunkaari. 2020. Verkkosivu. Haettu 14.2.2020. <https://www.oulunkaari.com/oulunkaari/oulunkaari-info/>
- Petäjäjärvi, Krista. 2018. "Taiteilijan asiantuntijuus monialaisissa dialogeissa—Kohti osaamisen välittymistä." Kulttuurialan YAMK-opinnäytetyö, Turun ammattikorkeakoulu, Turku. Haettu 16.2.2020. <https://www.theseus.fi/handle/10024/147866>
- Rantala, Päivi & Jansson, Satu-Mari, toim. 2013. *Taiteesta toiseen, taidelähtöisten menetelmien vaikutuksia*. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisu B. Tutkimusraportteja ja selvityksiä 10. Rovaniemi: Lapin yliopisto.



Kirsi Törmi

## KEHOTIETOISUUS EETTISEN OSAAMISEN PERUSTANA

*Tässä artikkelissa tarkastelen taidealojen vallankäyttöä ja erityisesti sen taustalla olevia eettisiä kysymyksiä. Kuvaan eettisen osaamisen haurautta taidealalla ja jäljitän syitä eettisten kysymysten uinumiselle. Ehdotan eettisen osaamisen perustaksi keho- ja traumatietoisuutta. Avaan autonomisen hermoston toiminnan ja erityisesti polyvagaaliteorian avulla ruumiimme evolutiivisia ja vaistonvaraisia mekanismeja ja kytken näiden mekanismien toiminnan eettisyyteen. Toteutuakseen etiikka tarvitsee yhteistoimijuutta, toista kunnioittavaa dialogia ja hyviä vuorovaikutustaitoja. Polyvagaaliteorian avulla kuvaan yhteistoimijuuden ja sosiaalisen liittymisen hermostollista perustaa. Pyrin perustelevaan, kuinka tämän syvällinen ymmärtäminen voi auttaa työryhmää tai yhteisöä vaalimaan sellaista toimintaympäristöä, jossa yhteistoimijuus ja sen myötä myös eettisyys voivat toteutua.*

Samaan aikaan, kun valveutunut taiteilija siemailee eettisesti tuotettua aamulatteaan eettisesti valmistetussa pyjamassaan eettisellä energialla lämmitetyssä asunnossaan, hän lukee uutisista ei niin eettisestä toiminnasta, taiteen parissa tapahtuneesta vallan väärinkäytöksestä. Eettinen syöminen, kuluttaminen, asuminen ja matkustaminen on arkipäivää jo monelle. Myös epäeettinen kohtelu: vallankäytön vinoumat, epäterve toimintakulttuuri, häirintä, syrjintä ja vakavasti haavoittava vuorovaikutus on arkipäivää valitettavan monelle taiteen parissa toimijalle.

Viime vuodet ovat nostaneet päivänvaloon lukuisia surullisia tarinoita, joita yhdistää haavoittava vuorovaikutus ja epäeettisyys. 2017 syksyn #metoo-liike mursi padon, ja sen jälkeen toinen toistaan tympäisempi esimerkki, aina Nobel-palkinnon jakavaan Ruotsin akatemiaan yltäneeseen kriisiin saakka<sup>1</sup>, on

1. Ruotsin akatemian jäsen Katarina Frostenson ja hänen puolisonsa Jean-Claude Arnault olivat syytettyinä talousepäselvyyksistä, ja Arnault tuomittiin seksuaalisesta ahdistelusta ja raiskauksesta vankilaan 2,5 vuodeksi vuonna 2018.

Kuva: Ia Samoil.  
Kierto-esityksen harjoitukset 2012, kuvassa Kirsi Törmi.

tullut julkisuuteen. Suomessa ainakin elokuva-, tanssitaide- ja teatteriala ovat sylkeneet sisuksistaan monenkirjavia tulehtuneita pesäkkeitä.

Taideohjelmien vinoutuneen vallankäytön syiden ja epäeettisen kohtelun jättämien jälkien seuraaminen viettää monitahoiseen ja -tasoiseen maastoon. Yhdet jäljet johdattelevat moderniin yksilökeskeiseen taiteilijakäsitykseen eli ajattelutapaan sitoumuksista vapaasta, taiteen syivistä lähteistä ammentavasta itseohjautuvasta taiteilijasta. Toiset jäljet vievät taiteen vapauteen, joka on perustuslain 16. pykälässä turvattu. Käsitys siitä, että kaikenlaiset rajoitukset tai sitoumukset rapauttavat todellisen taiteen, on toiminut yhtenä epäterveen toimintakulttuurin tukijana, vaikka perustaltaan käsitys onkin hyvää tarkoittava. Kolmannet jäljet puolestaan päätyvät esteettisiin pyrkimyksiin. Eettisiin kysymyksiin huomion kiinnittäminen olisi voinut häiritä vakavalla tavalla noihin esteettisiin päämääriin pyrkimistä. Vuorovaikutukseen liittyvät epäkohdat on lakaistu maton alle, ja niitä on voitu vähätellä. Myös se seikka, että työyhteisön tai -ryhmän jäsenillä ei ole ollut kykyä eikä osaamista käsitellä vuorovaikutuksen ristiriitoja, on osaltaan edesauttanut eettisten kysymysten horrosta.

Esittävien taiteiden alalla tehdyt selvitykset ja kyselyt kertovat omaa karua kieltään. Teatterin tiedotuskeskus TINFOR teettämä *Valta, vastuu ja vinoumat* -kysely (Helavuori & Karvinen 2019) tasa-arvon ja yhdenvertaisuuden toteutumisesta esittävien taiteiden alalla tuo raadollisella ja pysäyttävällä tavalla esille epäasiallisen ja epäeettisen toiminnan koko laajuudessaan ja kirjossaan. Myös opetus- ja kulttuuriministeriön teettämä Jaana Paanetojan laaja selvitystyö (2018) elokuva- ja teatterialalla tapahtuvasta häirinnästä ja epäasiallisesta kohtelusta tuo esiin hyvin samankaltaisia sisältöjä. Lisäksi yksittäisten taiteilijoiden ja taiteellisten työryhmien jäsenten kirjoitukset kuvaavat tätä ilmiötä käytännön tasolla (ks. esim. Kovamäki 2018; Pajala-Assefa 2019; Eiskonen ja muut 2019).

Keskityn tässä artikkelissa syventämään väitöstutkimuksesani (Törmi 2016) herännyttä osallisuuden etiikan kysymystä. Koska *devising*-menetelmä sekä osallistava ja yhteistoiminnal-

linen tekemisen tapa on enemmän sääntö kuin poikkeus myös ammattitaiteilijoiden muodostamisessa työryhmissä, ulotan kysymyksen eettisestä osaamisesta yhteisöissä työskentelevistä taiteilijoista myös niin sanotun itseisarvoisen taiteen parissa työskenteleviin. Kysymys eettistä arviointia kestävästä taiteellisesta toiminnasta on ajankohtainen riippumatta toimintaympäristöstä. Kuvaan seuraavaksi tarkemmin, miksi eettiseen osaamiseen ei ole kiinnitetty aiemmin juurikaan huomiota.

## Eettisten kysymysten uinumisen taideohjelmilla

On kiinnostavaa pohtia, miksi ihmisten välisiin kohtaamisiin liittyvät eettiset kysymykset eivät taiteellisten prosessien yhteydessä ja sen liepeillä ole nousseet keskiöön. Kuten edellä toin esiin, keskustelu eettisyydestä on yltänyt lähinnä vain yksilön valintoihin liittyviksi, esimerkiksi eettisen kuluttamisen kysymyksiin. Valmiiden taiteellisten teosten teemat ovat voineet käsitellä vaikeitakin kysymyksiä, mutta taiteellisten prosessien etiikkaa ei ole liiemmästi tuotu esille eikä se ole päässyt jäsentymään, saati politisoitumaan eli tulemaan yhteiseksi ja jaetuksi kysymykseksi. Yhteisten kysymysten uinuessa ei luonnollisesti ole yhdessä koeteltuja vastauksiakaan. Toki ja onneksi olemassa on ollut jo pitkään myös yksittäisiä taiteellisia toimijoita, prosesseja ja tutkimuksia, erityisesti yhteisötaiteen puolella, joissa etiikka on ollut oleellinen ja autenttinen<sup>2</sup> osa taiteellisen tuottamisen prosessia alusta alkaen (Kantonen 2005; Törmi 2016, 140–142; Heikinaho 2017; Lecklin 2018, 216). Esimerkiksi Yhdysvalloista on löydettävissä julkaisu vuodelta 2018, johon on koottu eettinen koodisto ja laatustandardit, jotka koskevat taiteilijoiden työtä sosiaali- ja terveydenhuollon aloilla (NOAH 2018). Edeltäneen vuosikymmenen opetusvierailuni Taideyliopistolla ovat tuoneet tullessaan myös ilahduttavia havaintoja siitä, että uusi taiteen tekijöiden sukupolvi Suomessa suhtautuu valppaasti myös kohtaamisen ja osallisuuden eettisiin kysymyksiin. Tästä valppaudesta voi lukea myös Ari Tenhulan ja Anne Makkosen toimittamasta tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäyteantologiasta (Tenhula & Makko-

2. Tarkoitan tässä autenttisuudella tulkinnallista käsitettä, joka viittaa prosesseihin ja suhteisiin, esimerkiksi pinnan ja syvyyden suhteeseen (Parviainen 1998, 155; Monni 2004, 59; Törmi 2016, 50–51).

nen 2018). Opinnäytetöissä ei juurikaan käytetä käsitteitä eettisyys tai etiikka, mutta monessa kohtaa eettinen pohdinta on vahvasti ja innostavasti läsnä.

Eri työryhmät, yhteisöt ja organisaatiot voivat tuoda esille arvostustaan tietynlaista toimintaa tai ajattelua kohtaan, mutta ne kantavat mukanaan usein myös tiedostamattomia, ääneen lausumattomia arvoja ja etiikkaa, ja nämä arvot ja arvostukset ovat kietoutuneet toisiinsa hahmottomasti. Niillä taidealoilla, joissa taidetta tehdään työryhmissä, väliaikaisissa tai pysyvämmissä yhteisöissä, muotoutuu aina myös yhteisiä pelisääntöjä ja periaatteita, joko ääneen lausuttuja tai lausumattomia. Yhdessä toimimisen kylkiäisenä tulevat myös eettiset kysymykset, halutaan sitä tai ei. Mitä enemmän ääneen lausumattomia periaatteita, arvoja ja asenteita työryhmällä on, sitä haastavammaksi käy eettisten kysymysten hahmottaminen.

2000-luvulla yhä useampi taiteilija ja taidepedagogi on laventanut taidetyöläisen ammattikuvaa ja -roolia. Ilmastokriisin, kestävyysvajeen, pakolaisvirtojen ja yhteiskunnan yhä syvemmän jakautumisen aiheuttama monitahoinen ja -tasoinen murros on ollut osaltaan käynnistämässä taiteilijuuden muutosta. Yhä useampi taiteilija on kokenut tarvetta ja halua työskennellä suoremassa (vuorovaikutus)suhteessa näihin ilmiöihin. Tämä on synnyttänyt jännitteen historiallisesti vakiintuneen itseisarvoisen taiteen ja taiteen rajoja venyttävän toiminnan välille, mikä puolestaan on synnyttänyt taidealalle lukuisia keskenään ristiriitaisia käsityksiä taiteesta ja taiteilijuudesta (Tenhula & Makkonen 2018, 7–17; Jussilainen 2019, Lehikoinen 2019; Monni & Törmi 2019a; ks. myös Kantokorpi & Tuori 2016). Taideyliopiston verkkojulkaisun *Yhteisö ja taide: teemoja ja näkökulmia 2000-luvun taiteilijan laajentuneeseen toimintakenttään* (Monni & Törmi 2019b) esipuheessa sivuamme edellä mainitsemani taiteen itseisarvoisuuden ja taiteen yhteisöllisen suuntauksen jännitettä. Ehdotamme, että jännitettä jäsentävä näkökulma voisi löytyä taideprosessin omistajuuden hahmottamisesta: kenen taiteellinen kysymys ja prosessi on, ketkä kaikki osallistuvat taiteellisen kysymyksen määrittelyyn ja missä prosessi tapahtuu, eli onko prosessi taiteilijan omaisuutta vai onko

se yhteisomistajuuden piirissä, yhteisön ja taiteilijan välissä. (Monni & Törmi 2019a.) Esittävää taidetta tehdään omistussuhteissa ja osin myös riippuvuussuhteissa, joissa valta-asetelma on ilmeinen. Tämä tuo mukanaan lukuisia eettisiä kysymyksiä, kuten kysymyksiä vuorovaikutuksen ja kohtaamisen laadusta, luottamuksesta, valituista työstämisen tavoista ja menetelmistä, avoimesta tiedonkulusta, tekijänoikeuksista, kumppanien ja rahoittajien valitsemisesta, taideteoksen teemoista, vaikutuksista sekä jälkihoidosta, joka koskee muun muassa asianosaisia ympäristöjä ja materiaaleja (ks. esim. Törmi 2016; Jansson 2020; Karttunen 2020; Koskinen & Valo 2020).

Mikä kaikki on voinut vaikuttaa siihen, että eettisestä osaaamisesta huolehtiminen on jäänyt muusta kehityksestä jälkeen? Eettiseen uinumiseen on osaltaan voinut vaikuttaa moderni yksilökeskeinen taiteilijäkäsitys eli ajattelutapa sitoumuksista vapaasta, suoraan kesyttämättömästä luovuuden lähteestä ammentavasta itseohjautuvasta taiteilijasta. Erilaiset rajoitukset tai sitoumukset on nähty vakavana uhkana taiteen ja taiteilijan vapaudelle, ja niiden on nähty rapauttavan todellista taidetta. Rapauttavana on pidetty myös ei-sopivaa, vääränlaista vapautta: taiteellista työskentelyä taidekontekstin ulkopuolella, ei-ammattilaisten parissa<sup>3</sup>.

Puhunta taiteen omalakisuudesta, autonomiasta ja itseisarvoisuudesta pitää sisällään näkemyksen, että taidetta tulee arvottaa ainoastaan taiteen omien ominaisuuksien perusteella. Esteettiset lähtökohdat ovat liittyneet tähän vahvasti. Tanssitaiteen puolella ne ovat voineet liittyä esimerkiksi virtuoosisuuteen, suvereeniuuteen ilmaista kehollaan se, mitä kulloisenkin teoksen luonne vaatii. Prosessiin kohti esteettistä päämäärää ei ole liitetty eettisiä kysymyksiä, ja niin estetiikka ja eettisyys eivät ole aina kohdanneet<sup>4</sup>. Tanssija-kuvataiteilija Sara Kovamäki kuvaa tätä artikkelissaan ”Vallan väärinkäyttö—mielivaltaisuudesta ja välinpitämättömyydestä” (2018).

Edellä mainittu Paanetojan selvitys puolestaan tuo esiin, että epäasiallisen kohtelun esille ottaminen on ollut mahdollista, koska työyhteisön tai oppilaitoksen muodostama yhteisö ei ole tarjonnut riittävää tukea asioista puhumiseen. Toisaalta

3. Jos kuitenkin seuraan vapauden ajatusta vapaasti, ajattelen myös sen olevan taiteen ja taiteilijan vapautta, että taiteilija voi vapaasti valita, missä ja keiden kanssa hän työskentelee.
4. On olemassa teorioita ja praktiikoita, jotka yhdistävät nämä kaksi, esimerkiksi John Deweyen pragmatismista ponnistava Richard Shustermanin somaestetiikka, jonka mukaan voidaan ajatella, että kehollisuudessa esteettistä ja eettistä ei voida erottaa toisistaan (Shusterman 1997, 177). Baggini ja Fosl puolestaan avaavat etiikan ja estetiikan yhteenkuuluvuutta historiaan viitaten (Baggini & Fosl 2012, 28–31). Myös Reinersin ja Sepän toimittama kirja kuvaa kiinnostavalla ja monipuolisella tavalla etiikan ja estetiikan suhdetta (Reiners & Seppä 1998).

on kokemuksia myös siitä, että epäkohtia on vähätelty ja näin asioita ei ole lähdetty viemään eteenpäin. Selvityksen mukaan ison ongelman on luonut myös se, että ensi-iltaa ”kaikki” ovat suojelleet ja inhimilliset ristiriidat tai epäselvyydet ovat jääneet sen varjoon. (Paanetoja 2018, 137.) Vaikuttaa siltä, että alalle luutunut sisäinen toimintatapa, ensi-ilta ”pyhänä lehmänä” on syrjäyttänyt yksilön suojelun ja oikeudet.

On hyvä pysähtyä pohtimaan, millaista koettua todellisuutta tämän kaltainen eettisten kysymysten uinumisen tuottaa. Mitä on inhimillinen kestävyys, vuorovaikutuksen ekologisuus ja elettyjen arvojen todellisuus? Yksittäinen taiteilija nojaa aina johonkin arvoon, tietoiseen tai tiedostamattomaan. En voi välttyä rinnastamasta ensi-iltaa tuotteeseen, joka tuotetaan markkinatalouden ehtojen mukaisesti, vähät välittäen siitä, millaista riistoa tuotantokoneisto harjoittaa tai millaisen jäljen se jättää elolliseen organismiin, ihmisruumiiseen.

Tällä hetkellä vaikuttaa siltä, että taiteilijaksi kasvamisen polulta puuttuu kohtia, joissa opeteltaisiin itsereflektion kykyä, pohdittaisiin omaa ihmiskäsitystä ja omien toiminta- ja ajattelutapojen syvempiä juuria sekä sitä, millaisista arvoista ne kumpuavat. Olisi ensiarvoisen tärkeää, että nämä arvopohdinnat kulkisivat taiteen perusopetuksesta saakka itsestään selvänä osana taidekasvatusta ja myöhemmin eri taidealojen koulutusasteissa. Luonnollisesti eettisen havahtumisen, osaamisen ja vastuun tulisi ulottua myös taiteen eri organisaatioihin sekä rahoittajatahoihin. Toteutuakseen etiikka tarvitsee yhteistoimijuutta, dialogia, neuvottelutaitoja, kykyä toimia yhdessä. Koska eettisyys sekä käytäntönä että käsitteenä on ollut taidealoilla verraten vähäisesti tunnustettu osa-alue, kuvaan seuraavaksi etiikkaa, eettisyyttä, moraalia ja arvoja yleisesti ja valotan myös omia käsityksiäni niistä.

### **Etiikka, eettisyys, moraali ja arvot**

Etiikka on laajassa merkityksessään monitieteinen tutkimusala, joka pyrkii tutkimaan ja hahmottamaan moraalia ja siihen liittyviä kysymyksiä, hyvän elämän ja hyvän yhteistoiminnan

kysymyksiä, oikeaa ja väärää, ihmisen pyrkimyksiä, tekoja ja arvoja ja sitä, ovatko ne hyväksyttäviä. Etiikan luonteeseen kuuluu epävarmuus ja dilemmat. Eettisten kysymysten äärellä epävarmuuden sietokyky on koetuksella. (Ks. esim. Baggini & Fosl 2012; Hallamaa 2017.) Eettisiin kysymyksiin—silloin kun ne eivät kutistu vain kuluttamisen kysymyksiin—ei ole tarjolla yksiselitteisiä, varmoja ja valmiita vastauksia, vaan vastaukset ovat vaihtoehtoisia ja niiden löytäminen edellyttää neuvottelua, kykyä toimia yhdessä. Eettisyyden edellytyksiin kuuluu oleellisenä osana itsetuntemus ja kyky itsereflektioon: syvälinen ymmärrys siitä, millaisia arvoja ja asenteita kannan mukana ja mikä toimintaani ohjaa.

Monilla toimialoilla, joilla kohtaaminen on keskeistä, ammattilista toimintaa ohjaavat arvot ja periaatteet, jotka ovat oleellinen osa jo ammattiin kouluttautumisen prosessia. Arvojen tehtävänä on ohjata ihmisten käyttäytymistä: ne suuntaavat sitä, mihin on hyvä pyrkiä ja mitä tulisi välttää. Arvoilla määritellään, millaista on esimerkiksi eettisesti hyvä sosiaalihuolto, ja työyhteisöillä ja -ryhmillä tulee olla tästä yhteinen ja jaettu ymmärrys, johon voidaan palata ja jota voidaan pohtia yhdessä—eettisyyden yksi keskeinen ominaisuus on yhteisöllisyys. Eettinen ohjeistus rakentuu näiden yhdessä määriteltyjen arvojen ja periaatteiden pohjalta.

Ammattietiikka, joka usein viittaa lakia laajempaan käsitteeseen, ohjaa ammatillista toimintaa ja käyttäytymistä ammattiin liittyvien, sisäistettyjen arvojen mukaisesti. Joillain aloilla eettiset suuntaviivat ja ohjeistukset ovat olleet olemassa pitkään, reilun vuosisadan ajan. Tämä johtuu toimialojen luonteesta: esimerkiksi sosiaali- ja terveydenhuollon ammattietiikalla on pyritty turvaamaan haavoittuvien, avun tarpeessa olevien yksilöiden ja ryhmien huolenpito. Riippuvuustekijät ja vaikutusvalta tunnustetaan, ja ammattiala kantaa yhdessä vastuuta niistä. (Ks. esim. Valtakunnallinen sosiaali- ja terveystieteiden neuvottelukunta ETENE; Talentia ry.) Olin vaikuttunut sosionomiopintojeni<sup>5</sup> aikuissosiaalityön harjoittelujaksolla siitä, kuinka luontevalla tavalla etiikka oli osa jokapäiväistä arkea. Käytäntönä oli, että työntekijät hakeutuivat dialogiin kollegansa kanssa

5. Valmistuin sosionomiksi (AMK) 2019 ja tein 3. harjoittelun Kainuun soten aikuissosiaalityössä. Aikuissosiaalityössä kohdataan yli 18-vuotiaita kansalaisia, jotka tarvitsevat tukea erilaisten elämänvaiheiden kanssa. Aikuissosiaalityö pyrkii auttamaan kansalaisia palvelujärjestelmien tukiviidakossa ja löytämään oikeanlaista ja oikea-aikaista apua kulloiseenkin tarpeeseen. (Näkki 2016, 100–101.)

välittömästi, jos työ nostatti esille eettisen dilemman. Toimintaympäristö on vaativa: työntekijät tekevät ihmisoikeustyötä lain, asetusten ja oikeudenmukaisuuden välisessä jännitteessä. Eettisyys on työn keskeinen ulottuvuus, sillä eettinen osaaminen ja työn laatu muodostavat tiiviin sidoksen.

Oma ymmärrykseni etiikasta on hyvin käytännönläheinen, sillä se on muotoutunut taiteellisissa prosesseissa heränneiden kysymysten myötä—kysymysten, joihin ei ole löydettävissä yhtä oikeaa vastausta. Olen kulkenut kohti neuvottelua siitä, mikä ja millainen vuorovaikutus auttaisi kulloistakin työryhmää ratkaisemaan monitahoisia kysymyksiä, esimerkiksi kysymystä, miten taideprosessiin osallistujien tuottama materiaali tai osallistujien henkilökohtaisen elämän ainekset tulisivat kohdelluiksi ”oikein”. Käsityksessäni on kaikuja hyve-etiikasta, sillä kysyn hyveisiin ja hyvään elämään liittyviä kysymyksiä: Miten ihmisellä olisi riittävästi valmiuksia sovittaa toimintaansa tarkoituksenmukaisesti kuhunkin tilanteeseen? Miten hänen on mahdollista toimia eri tilanteissa ”hyvin” ja miten hän voi olla hyväksi yhteisössä (ks. esim. Tuominen 2014; Kraut 2018)? Aristoteleen hyve-etiikan soveltaminen sellaisenaan nykyaikaan on pulmallista. Aristoteleen aikaan tukeuduttiin tiettyihin yleisiin määritelmiin siinä, mikä on hyveellistä ja mikä ei, ja hyve-etiikka keskittyi aikansa hyväosaisten elämänlaadun parantamiseen, vaikkakin se laajeni myös politiikkaan ja ympäristöön. Lainausmerkkien sisälle asettamani sanat ”oikein” ja ”hyvin” on tarpeen tulla nykyaikana määritellyiksi kulloisessakin yhteisössä kaikille osapuolille sopivalla tavalla, ja tämä vaatii erityisesti neuvottelun, vuorovaikutuksen ja yhteistoiminnan taitoja. Kaiken kaikkiaan eettiset pohdintani ovat keskittyneet taideprosessin aikana tapahtuviin kohtaamisiin, yhdessä luomisen prosessiin. Näitä kysymyksiä ovat aiemmin pohtineet useat eri taideoilla toimivat taiteilijat (ks. esim. Kantonen 2005; 2007; Heikinaho 2017).

Tässä artikkelissa tarkastelen taiteilijaa eettisenä toimijana. Lähtökohtana on ihmisen haavoittuvuus sekä ymmärrys elämän yhteisöllisestä ja evolutiivisesta luonteesta. Liitän tarkasteluuni myös luonnonsuojelunäkökulman lähiluontoon, jolla tarkoitan tässä lähintä mahdollista luontokappaletta, omaa ja

toisen kehoa. Kuvaan siis sitä, millainen on vuorovaikutussuhteen dynamiikka<sup>6</sup> suhteessa toiseen ihmiseen ja omaan kehomyieleen. Erityisen tärkeää eettinen osaaminen on silloin, kun taiteilija työskentelee taidekontekstin ulkopuolella olevissa yhteisöissä tai osallistavin menetelmin itselle vieraammassa toimintaympäristössä, esimerkiksi sosiaali- ja terveysalalla. Kuitenkin viime vuosina pintaan noussut pahoinvointi taideoilla osoittaa, että eettisen osaamisen puute on laajempi ilmiö: se on merkittävä ja huonosti tunnistettu työhyvinvoinnin rapauttaja myös taiteen sisällä, taidetyötä tekevien ammattilaisten piirissä.

Pysähdyn seuraavaksi tarkastelemaan, kuinka ymmärrys ruumiimme evolutiivisista ja vaistonvaraisista mekanismeista voisi auttaa työryhmää tai työyhteisöä luomaan sellaista toimintaympäristöä, jossa yhteistoimijuus sekä aito dialogisuus ja eettisyys voisi toteutua.

### **Kehotietoisuus ja traumatietoinen lähestymistapa eettisen osaamisen perustana**

Oma kiinnostukseni on suuntautunut taideprosessin vuorovaikutuksen elementtien, kohtaamisen laadun ja eettisyyden kysymyksiin aina väitöstutkimusvuosistani (2009–2016) alkaen. Tutkimuksessani luonnostelin vuorovaikutteisen koreografisen prosessin parametreja, joissa lopputulos ei ole prosessia merkittävämmässä asemassa eli joissa taiteesta ei tehdä esimerkiksi prosessin vuorovaikutuksen laadun kustannuksella. Väitöstutkimukseni jälkeisessä praktiikassa huomioni on kiinnittynyt yhä enemmän turvallisuuteen, joka on alkanut hahmottumaan keskeiseksi taustatekijäksi osallisuuden, moniäänisen dialogin, hyvinvoinnin, eettisyyden ja luovuuden mahdollistajana.

Turvallisuuden kokeminen on syvästi kehollista. Olen kuvannut tätä muun muassa artikkeleissani (Törmi 2017; 2019), joissa tutkin vuorovaikutusprosessia autonomisen hermoston valossa. Tietoisuus hermoston toiminnasta on kytköksissä myös luonnonsuojelunäkökulmaan. Ymmärtäessäni hermostollisia puolustautumisen tiloja pystyn sekä ymmärtämään vuorovaikutuksen nostattamia tuntemuksia, tunteita ja oloja itsessäni että

6. Pyrin jäsentämään, kuinka tunnistettua ja tiedostettua riistämisen ja vallankäytön mekanismi on vuorovaikutussuhteissa.

7. Bloom kehitti myös *Sanctuary Model* -ohjelman, joka alun alkaen kehitettiin lapsuudessaan traumatisoituneiden aikuisten toimintakyvyn ja elämänlaadun parantamiseen. 2000-luvulla *Sanctuary Model* on tullut erilaisten organisaatioiden muutosprosessien systemaattiseksi osaksi. (Bloom 2013, 279–280.)
8. Käsitteet *Trauma-Informed Approach* ja *Trauma-Informed Care* ovat vakiintunut kansainväliseen kirjallisuuteen, ja Suomessa käsitettä *traumainformoitu* käytetään nykyään eri yhteyksissä sosiaali-, terveys- ja kasvatusalalla. Käytän siksi 'traumainformoitua' sosiaalialan konteksteissa, mutta tässä artikkelissa olen tuonut sen rinnalle käännökseen *traumatietoinen*, joka vastaa paremmin Kotimaisten kielten keskuksen suosituksia. Olen luennoinut aiheesta viime vuosina useasti, ja olen ottanut luennoissani rinnakkaiskäsitteeksi myös käsitteen *stressitietoinen*, sillä se kuvaa käytännölläheisesti, mistä on kyse.

vaikuttamaan siihen, kuinka hedelmällistä toimintakulttuuria ja vuorovaikutukselle otollista ilmapiiriä olen omalla käytökselläni luomassa. Ymmärrys auttaa purkamaan riistävää ja kuluttavaa hermostollista tilaa, ja tiedostamisen avulla pystyn luomaan kunnioittavaa ja suojelevaa suhdetta lähiluontoon eli toiseen ihmisorganismiin ja itseeni. Riiston syvärakenteiden ja mekanismien havaitseminen ja tunnistaminen auttaa vahvistamaan rakentavampia asenteita ja tapoja olla vuorovaikutuksessa.

Tämä näkemys kytkeytyy traumatietoiseen lähestymistapaan (*Trauma-Informed Approach*). Traumatietoinen lähestymistapa sai alkunsa Pohjois-Amerikassa 1980-luvulla, ja sen kehittymisen keskeisenä vaikuttajana on toiminut psykiatri Sandra Bloom. Hän kuvaa kirjassaan (Bloom 1997) prosessia, jolloin hän yhteistyössä muiden terveydenhuollon ammattilaisten kanssa löysi merkittävän yhteyden lasten mielenterveyshäiriöiden ja heidän traumaattisten kokemustensa välillä. Tuolloin syntyneellä traumainformoidulla hoidolla (*Trauma-Informed Care, TIC*)<sup>7</sup> tarkoitetaan turvallisuuden tunteen keskiöön asetavaa hoitofilosofiaa, jonka avulla eri alojen toimijat voivat ottaa toiminnassaan huomioon ihmisten erilaiset ja vaikeat elämäkokemukset kokonaisvaltaisesti ja systeemisesti. (Bloom 1995; 1997; 2014; Sarvela & Auvinen 2020.)<sup>8</sup> Suomessa traumatietoisien mallin uranuurtajia ovat hammaslääkäri Kati Sarvela, psykiatri, psykoterapeutti Anne Pelkonen ja sosiaalityöntekijä, väitöskirjatutkija Johanna Linner Matikka. He ovat kehittäneet moniammatillisen työryhmän kanssa Suomeen soveltuvia traumatietoisia käytäntöjä Työsuojelurahaston turvin. (Sarvela & Auvinen 2020.) Avaan artikkelissani (Törmi 2019) traumatietoista (traumainformoitua) mallia Gabor Matén esitelämään (2019) nojaten seuraavasti:

*Traumainformoitu malli sisältää ymmärryksen, jossa muun muassa a-sosiaalinen käytös ja psyykkiset häiriöt käsitetään enimmäkseen ympäristön tuottamiksi, sosiaalisissa suhteissa kehkeytyviksi, ei yksilön persoonallisiksi ominaisuuksiksi. Se on vastakkainen näkökulma sairausluokitteluille, joissa oletetaan, että yksilössä on jokin vika, joka kaipaa korjaamista.*

*Traumainformoitu järjestelmä liittyy ihmisen kiinnostavasti poliittisella tavalla ympäristöön, sosiaaliseen verkostoon ja yhteisön historiaan. Esimerkiksi Skotlannissa valtio tukee laajalajaisesti traumainformoitua malliin siirtymistä muun muassa opetuksen parissa. Mallissa ajatellaan, että hankalia tai haastavia lapsia ei ole, vaan ensisijaisesti on lapsia, jotka kärsivät eri tavoin (traumaattisen) stressin oireista. Tällöin huomiota suunnataan toimijuuden kasvua tukeviin vuorovaikutussuhteisiin, joissa turvallisuus on keskeisessä roolissa.*

Traumatietoinen lähestymistapa on laajentunut maailmalla monenlaisiin toimintaympäristöihin ja organisaatioihin, kuten kouluihin, vankiloihin, päihteidenkäyttäjien asumisyksiköihin ja pakolaiskeskuksiin. Mainintoja traumatietoisesta tanssitaidekasvatuksesta on myös löydettävissä (ks. esim. Lapum ja muut 2019). Trauma voi näyttäytyä monenlaisena käytöksenä, kuten hyökkäävyytenä tai vetäytymisenä. Trauma on läsnä myös vähemmän ymmärrettyissä ilmiöissä: rasismissa, köyhyydessä, epätasa-arvossa, sorrossa sekä historiallisissa, koko yhteisöä koskevat traumaissa. (Bloom 1997; 2013; 2014; Sweeney ja muut 2018; Sarvela & Auvinen 2020; Mulcahy 2021.) Erityisesti silloin, kun taiteilija kohtaa näitä ilmiöitä tai työskentelee edellä mainituissa ympäristöissä, traumatietoinen ymmärrys olisi suotavaa. Ihmisten välinen vuorovaikutus, yksilölliset erot huomioon ottaen, on traumatisoivaa silloin, kun siinä esiintyy paikantumatonta valtaa yli toisen. Traumatietoinen ymmärrys voi auttaa ihmisiä ja kokonaisiä organisaatioita toimimaan turvallisesti, luotettavasti, läpinäkyvästi, kulttuurisensitiivisesti, yhteistoiminnallisesti ja kuormitusta ennaltaehkäisevästi.

Taideyliopiston CERADassa toteutetussa *Piileskelevä liike* -tutkimushankkeessani tarkastelin traumatietoista lähestymistapaa systemaattisemmin. Tutkimushankkeen tavoitteena oli ymmärtää kehon elävöitymisen mekanismeja ja sen suhdetta osallisuuden ja toimijuuden vahvistumisen prosessiin. Tutkimushankkeessa kehitettiin kehollinen, trauma- ja stressitietoinen ja yhteisölliseen taiteelliseen ajatteluun nojaava Piileskelevä liike -ryhmätoimintakehys, jota voidaan jatkossa hyödyntää



esittävässä taiteessa, sekä tanssi- että teatteritaiteen taiteellisissa prosesseissa.

Yhteistyötahoina hankkeessa olivat Suomussalmen aikuisosiaalityö, Kajaanin nuorisotyö, Kajaanin lukio, Ensi- ja turvakotien liitto sekä Myllyhoitoyhdistys ry:n Tietoisesti kohti parempaa -hanke. Tutkimus koostui viidestä eri ryhmästä<sup>9</sup>, joissa ryhmätoimintakehystä koeteltiin ja kehitettiin. Osallistujia ryhmissä oli yhteensä 33. Tutkimus oli tiettävästi ensimmäinen Suomessa esittävän taiteen parissa tehty traumatietoisuuden keskiöön nostava tutkimusprosessi. Tämän vuoksi en voi verrata traumatietoisesta lähestymistavan aiemmin toteutettuja prosesseja omaan tutkimukseeni. En ole myöskään löytänyt kansainvälisesti toteutettuja tutkimusprojekteja aiheesta. Tätä artikkelia kirjoittaessa tutkimukseni aineiston analyysi on kesken. Tutkimuksen ensimmäinen artikkeli julkaistaan syksyllä 2021 (Törmi, tulossa). Alustavat tulokset kuitenkin osoittavat, että traumatietoisella lähestymistavalla on paljon annettavaa esittävän taiteen prosesseille.

Kuten alussa toin esiin, TINFOn teettämä Valta, vastuu ja vinoumat -kysely (2019) sekä Paanetojan selvitystyö (2018) haihduttavat viimeisetkin harhakuvat taidetyön tasa-arvoisuudesta: taidetyö nimetään TINFOn kyselyn johtopäätöksissä riskityöksi (Helavuori & Karvinen 2019, 43). Kysely tuo esille piittaamattoman ja epäterveen työskentelyilmapiirin, ankaran työkuormituksen, tasa-arvon ja yhdenvertaisuuden puutteellisuudet sekä rakenteelliset epäkohdat.

*Puuttumattomuuden ja hiljaisuuden kulttuuri läpäisee työnteon. Karkeimmillaan tilanne näyttäytyy sellaisena, että ongelmiin ja epäkohtiin ei osata, uskalleta, haluta tai jakseta tarttua. –. Ongelmat jätetään käsittelemättä sillä ajatuksella, että 'kiusattu, syrjitty tai seksuaalisesti häiritty varmaan itse ymmärtää lähteä'.*

(Helavuori & Karvinen 2019, 43.)

Kun pysähdyn tarkastelemaan näiden julkaisujen esiin nostamaa aineistoa traumatietoisesta ymmärryksen valossa, voin todeta

taidealan toimintakulttuurin olevan harmillisen haavoittavaa ja traumatisoivaa<sup>10</sup>. Kyseiset julkaisut tuovat esiin muun muassa vakavan henkisen väkivallan ja kaltoinkohtelun, myös pelolla johtamisen, joka vääjäämättä käynnistää vaistonvaraisen hermostollisen puolustautumisjärjestelmämme. Vallan väärinkäyttö ja alistaminen käynnistää esimerkiksi passiivisen puolustautumisen tilan, alistumisen ja lamaantumisen, joka voi ilmetä puhumattomuutena ja hiljaisuutena, kuten kuvauksesta voidaan lukea. Alistamisen lisäksi julkaisusta voi lukea esimerkkejä sosiaalisen eristämisen ilmiöstä, joka on kivuliasta ja traumatisoivaa, koska ihminen on lajityypillisesti laumaeläin—lauman ulkopuolelle eristäminen on evolutiivisesti tarkoittanut varmaa kuolemaa, ja se on yhä syvällä hermostollisella tasolla lamauttava kokemus.

Traumatietoiseen näkemykseen liittyy keskeisesti ymmärrys autonomisen hermoston toiminnasta. Kuvaan seuraavaksi tiivistetysti polyvagaaliteoriaa, joka on päivitetty teoria autonomisesta hermostosta ja sen toiminnasta.

### Autonominen hermosto ja polyvagaalinen teoria

Perinteisessä autonomista hermostoa kuvaavassa mallissa hermoston on ajateltu jakautuvan sympaattiseen ja parasympaattiseen hermostoon eli aktivoivaan ja passivoivaan toimintaan. Neurofysiologi Stephen W. Porgesin (2001) hahmotteleman<sup>11</sup> polyvagaalisen teorian mukaan autonominen hermosto koostuu kolmesta erillisestä osasta, jotka ovat hierarkkisessa suhteessa toisiinsa: kehittynein osa liittyy sosiaaliseen liittymiseen, astetta alkukantaisempi taisteluun tai pakoon ja alkukantaisin osa lamaantumiseen. Polyvagaalinen malli tuo kiinnostavalla tavalla keskiöön sosiaalisen liittymisen ja vuorovaikutuksen. Sosiaalisuuden kehittyminen on ollut merkittävä tekijä evoluutiossa: selviytyäkseen pentuvaiheesta kaikkien nisäkkäiden on kyettävä pitkäaikaiseen läheisyyteen lajitoverin kanssa. (Ks. esim. Leikola, Mäkelä & Punkanen 2016; Törmi 2017; 2019.)

Autonominen hermosto kehittyä ja muovautuu elämäkokemusten ja ympäristötekijöiden mukana. Esimerkiksi turvallisen kiintymyssuhteen puuttuminen ja vanhemmuusvaje aiheuttavat

10. Trauma tarkoittaa organismin vaurioitumista, johonkin yhteyden katkeamista haitallisen kokemuksen seurauksena. Samoin kuin fyysinen trauma tai haava, myös emotionaalinen trauma tuottaa kipua. Arpeutunut haava, arpi-kudos, on jäykempää kuin normaali sidekudos. Myös emotionaalinen trauma voi jäykistää. Trauman seurauksena tunteiden tunteminen heikentyy ja elävyys vähenee. Traumasta toipuminen on yhteyksien kasvattamista, organismin elävöitymistä, esimerkiksi uuden yhteyden luomista tunteisiin ja tarpeisiin. (Leikola 2019; Maté 2019.)

11. Porgesin kehittämän teorian juuret ulottuvat jo 1960-luvulle ja erityisesti 1980-luvulle, jolloin hän toimi keskos-tutkimuksen parissa.

9. Tutkimusryhmään kuului kuusi taide ja/tai sosiaalialan ammattilaista: tanssitaiteilija ja -pedagogi Sonja Pakalén Kajaanista, tanssitaiteilija Satu Rinnetmäki Kajaanista, sosiaalityöntekijä Mari Hast Suomussalmelta, sosiaalityöntekijä, väitöskirjantutkija Johanna Linner Matikka Helsingistä, koulukuraattori, sairaanhoitaja Leena Seppänen Kajaanista, taideterapeutti, yhteisöpedagogi Piia Sumupuu Sotkamosta ja minä hankkeen päävastuullisena vetäjänä.

kasvavassa lapsessa turvattomuuden tunnetta, jolloin autonominen hermosto aktivoituu ja reagoi hyvin nopeasti, vaistonvaraisesti ja ei-tietoisesti. Turvattomuuden kokemuksen aiheuttavat tapahtumat tai olosuhteet eivät ole aina dramaattisia, kuten väkivallan tai alkoholismin sävyttämiä, vaan niinkin vähäisiltä ja tavanomaisilta tuntuvat vuorovaikutuksen puutteet kuin vanhemman tai lähiaikuisen viestittämä emotionaalinen etäisyys, kohtaamattomuus, vaativuus tai kiire saavat hermoston puolustusjärjestelmän vireytymään. (Sama.)

Porges kutsuu autonomisen hermoston turvallisuutta arvioivaa järjestelmää neuroseptioksi, joka aktivoituu ennen tietoisuuden ja kognition orientaatiota. Turvattomassa ilmapiirissä evolutiivisesti tuorein ja kehittynein osa eli kyky sosiaaliseen sitoutumiseen ”kääntyy pois päältä” ja turvallisuuden tunne heikkenee. Tällöin autonomisen hermoston vanhemmat osat ottavat ohjat käsiinsä. Uhan ja turvattomuuden eliminoimiseksi autonomisessa hermostossa aktivoituu taistelu- tai pakojärjestelmä (ylivireys). Jos tämä elämää suojeleva *aktiivinen puolustautuminen* ei tuota tulosta, vanhin järjestelmä, ”kuoliaaksi tekeytyminen” eli *passiivinen puolustautuminen*, lamaantuminen ja alistuminen (alivireys) ottavat kehon näyttämön pääroolin. (Ogden ja muut 2009; Taylor 2014; Leikola, Mäkelä & Punkanen 2016.)

Turvattomuuden kokemukset ja emotionaalinen kohtaamattomuus saavat autonomisen hermoston toistuvasti yli- tai alivireystilaan. Tällöin tunteiden säätelykyky ei pääse kehittymään ja turvallisuuden kokemukset eivät pääse sisäistymään. Kyky olla levollisesti kontaktissa omiin tunteisiin, toisiin ihmisiin tai ympäristöön kapenee, toisin sanoen *sietoikkunan* (window of tolerance), optimaalisen vireystilan, alue on kaventunut. Tässä tilassa turvallisuuteen liittyvien virhearvioiden määrä kasvaa ja hermosto ryhtyy pienestäkin impulssista puolustamaan elämää joko aktiivisesti ylivireytymällä tai passiivisesti alivireytymällä. Intensiivisimmillään ajattelu alkaa sumentua, itselle puhuttu järkipuhe ei enää tehoa ja ylivoimaiset tunteet ja tunteukset kaappaavat syleilyynsä. (Sama.)

Taideprosessi on aina myös vuorovaikutusprosessi, jossa ”eläin meissä” eli autonomisen hermoston vaistomainen toiminta

on läsnä. Yksi keskeisimmistä luovan prosessin elementeistä on turvallisuus. Varuillaan olevassa ruumiissa uuden luomisen ja uuden oppimisen ei ole mahdollista viritä kuin osittain. Mikäli neuroseptiomme eli ”turvallisuustutkamme” tulkitsee ympäristöstä merkin ”vaara”, polyvagaalisen teorian mukaan kognitiivinen ajattelu ja uuden oppiminen estyvät, koska hapen kulutus keskittyy muualle, puolustautumisen vaistonvaraisiin järjestelmiin. Vasta turvallisuudentunne mahdollistaa sosiaalisen liittymisen, joka puolestaan mahdollistaa luovuuden, uuden tutkimisen ja leikkimisen<sup>12</sup>.

Neurologi Antonio Damasio puolestaan puhuu negatiivisista ja positiivisista somaattisista merkeistä. Damasion mukaan eliö vetäytyy ympäristöstään, jähmettyy ja sulkeutuu itseensä, jos havaittavissa on rangaistus. Rangaistus on saman suuntainen kivun aistimisen kanssa. Palkitseminen taas ”saa eliön avautumaan ylös ja ulos ympäristöönsä, lähestymään sitä, etsimään sitä ja näin tekemällä lisäämään sekä eloon jäämisen mahdollisuuksia että haavoittuvuutta”. Negatiivinen somaattinen merkki saa siis aikaan hälytysvalmiuden ”Vaara!”, varuillaan olon, kun taas positiivinen merkki kannustaa toimintaan: ”Siitä vaan!” Somaattinen merkki voi toimia myös nousematta tietoisuuteen, jolloin se käyttää automatisoitunutta ”ikään kuin” -piiriä. (Damasio 2011, 79.)

*Merivuokon ympäristön olosuhteet määrittävät, mitä koko eliö tekee: avautuuko se maailmalle kuin kukka, jolloin vesi ja ravinteet pääsevät sen elimiin ja antavat sille energiaa, vai sulkeutuuko se tiiviiksi, litteäksi levyksi, pieneksi, vetäytyneeksi ja miltei muilta huomaamattomaksi.*

(Damasio 2011, 79.)

Erityisesti silloin, kun taiteilija työskentelee sosiaali- tai terveydenhuollon ympäristössä, johon ihminen hakeutuu tai ajautuu intensiivisyydeltään eriaistisen hädän tai kärsimyksen vuoksi, on tärkeää laajentaa huomio myös eettiseen ulottuvuuteen. Varsin usein, ei aina, kärsimys liittyy myös erilaisiin vuorovaikutuspulmiin, on sitten kyse vaikkapa lastensuojelun, A-klinikan, maahanmuuton, jälkihuollon, aikuissosiaalityön tai

12. Uuden oppiminen ja luovat prosessit tapahtuvat vaivattomimmin sietoikkunan ja ylivireystilan rajalla.

dementoituneen vanhuksen hoivaympäristöstä. Kyky asettua oman kehon tuntemusten äärelle tai vuorovaikutukseen toisen (kehon) kanssa voi olla haurasta, haavoittuvaa ja herkästi häiriintyvää. Keskeistä ja eettistä tällöin on, kuinka taiteilijana tietoisesti edistän sellaisten olosuhteiden ja työskentelyilmapiirin syntymistä, jotka eivät lisää kärsimystä.

Polyvagaalista mallia mukaillen hedelmällinen olosuhde on sellainen, jossa osallistujan on mahdollista pysyä sietoikkunassa, sosiaalisen liittymisen tilassa, ja jossa osallistuja voisi ”avautua kuin kukka” eli tuntee olonsa turvalliseksi. Tuolloin taiteellista prosessia voi ajatella paikkana, jossa on mahdollisuus harjoitella toimijuutta, tunnustella yhteyden rakentumista toiseen ja tarkastella toiseutta kunnioittavasta vuorovaikutuksesta kehkeytyvää taidetta.

Ympäristön ja olosuhteiden turvallisuus on siis ensisijaista, sillä se mahdollistaa sosiaalisen liittymisen, leikin ja luovuuden viriämisen. Kokemukset turvallisesta sosiaalisesta liittymisestä, kokemukset ”omasta laumasta” lisäävät kykyä ja uskallusta osallisuuteen. Taiteilijoilta tämä edellyttää myötätuntoa, tunnetaitoja, esiyymmärrystä omista vuorovaikutuksessa olemisen tavoista, kommunikaatiotyylisiä sekä oman hermoston vireytymisen taipumuksista, jolloin taiteilijan oma ruumiillinen tieto voi tulla ryhmäprosessin palvelukseen.

## Lopuksi

Olen tässä artikkelissa pyrkinyt tarkastelemaan vallankäytön vinoumien taustalla vaikuttavaa eettisen osaamisen puutetta ja jäljittämään sitä, miksi eettiset kysymykset ovat taidealoilla suurelta osin uinuneet. Vaikka olen ehdottanut eettisen osaamisen perustaksi keho- ja traumatietoisuutta ja ajatusta lähiluonnon suojelemisesta, on samalla tärkeää muistaa, että eettisyys kytkeytyy aina myös rakenteisiin ja organisaatioihin. Niin kauan, kun taidealan rakenteet ovat nykyisen kaltaisia, turhauttavan hitaasti kehittyviä, ei mielestäni ole viisasta jäädä odottelemaan, että rakenteisiin ja organisaatioihin saataisiin yhteneväistä ymmärrystä eettisyydestä. Sen vuoksi kannustan

ruohonjuuritason aktivismiin, ottamaan mallia ilmastoaktivisti Greta Thunbergin tavasta toimia. Kannustan pysähtymään eettisten kysymysten äärelle meitä kaikkia, kaikkialla, pienissä tai suuremmissa työryhmissä tai organisaatioissa.

Kuvaan seuraavaksi konkreettisesti ja esimerkkejä hyödyntäen, millaiset toimet ja asenteet voisivat auttaa eettistä tarkastelua kestävästä toimintakulttuurin luomisesta. Eettisesti valvetunutta toimintakulttuuria tukevat muun muassa tietoisuus ja ymmärrys seuraavista seikoista:

- itsetuntemus: millaista ihmiskäsitystä kannan mukana, kuinka toimin ryhmässä, mikä on tyypillisin roolini ryhmässä, millaiset johtajantaidot minulla on
- itsearvostus: millaiseen kohteluun suostun, missä menevät rajani
- kuinka kohtelen itseäni ja toista ihmistä, myötätunnolla vai jotenkin toisin; millaista ilmapiiriä viritän omalla toiminnallani
- autonomisen hermoston vireytymisen tunnistaminen ja sanoittaminen
- uskallanko ottaa puheeksi myös vaikeita asioita, jos en, mistä kaikista se johtuu, entä mitä tarvitsisin, että asioiden ääneen sanominen tulisi helpommaksi
- miten kehitän taitojani osallistua, miten helpotan muiden osallistumista
- mitkä ovat vahvuuteni vuorovaikutukseen osallistujana, mitä taitoja voisin kehittää ja miten voisin viedä sen käytäntöön.

Yksittäisen työryhmän sisällä eettisten kysymysten pohdinnassa alkuun voivat auttaa muun muassa seuraavista seikoista keskustelu:

- yhteisten toimintaperiaatteiden luominen, millaiset ovat tämän ryhmän säännöt
- millainen on tämän ryhmän vuorovaikutusrakenne, voisiko aamuisin olla mahdollisuus kokemusten jakamiselle ja käsitteilylle esimerkiksi *check-in* -kierroksen muodossa, samoin päivän päätteeksi
- sopimus siitä, millaista kieltä työryhmässä käytetään, vaalitaanko yhdessä yhteistoimijuutta, moniäänisyyden toteutu-

- mista ja jokaisen mielipiteen ja kokemusten kuulemista
- puhuminen omasta puolesta, omasta asiasta, omalla äänellä
  - se lisää osallistumista ja toimijuutta
- metakommunikatiivisen puheen vaaliminen, eli puhunna siitä, miltä vuorovaikutus on tuntunut ja mitä siinä on tapahtunut, esimerkiksi: ”Tuntuipa hyvältä, että saatiin puhuttua tästä.” ”Taisin äsken keskeyttää sinut, mitä olitkaan sanomassa?” Metakommunikatiivinen puhe rakentaa erityistä havainnoivaa tilaa. Sillä päästään käsivarren mitan päähän vuorovaikutustilanteen kokonaisvaltaisesta ”imusta”
- huomion kiinnittäminen työssä jaksamiseen ryhmänä.

Edellä lueteltuja kohtia voidaan lähestyä trauma- ja stressitietoisuuden sekä polyvagaalisen teorian avulla. Ensimmäinen vaihe on tiedostaminen. Oman kehon vireytymisen vaihteluita voi tiedostaa kiinnittämällä uteliasta huomiota siihen, mitä erilaisissa vuorovaikutustilanteissa itsessä on lähtenyt tai lähtee viriämään. Kiihtyykö vaikkapa syke ja hengitys tietyn tyyppisissä tilanteissa tai tietyn henkilön läheisyydessä jo silloin, kun mikään fyysinen harjoitus ei ole käynnissä (ylivireystila aktivoituu)? Oletko valahtanut aloitekyvyttömäksi tai turraksi jossain tietyissä työryhmässä tai jossain tietyissä palaverissa (alivireystila aktivoituu)? Palautuuko mieleesi hetkiä, jolloin olet etsinyt harjoitushuoneesta lähintä oviaukkoa, että tarvittaessa pääset pikaisesti pakoon (ylivireystila)? Millaisia oloja sinulla on ennen harjoituksia, entä sen jälkeen—miten päivän vuorovaikutustilanteet sinuun vaikuttavat?

Toinen vaihe on pyrkiä ymmärtämään sitä, mistä nämä vireytymiset ja olot kumpuavat, kuinka tarkoituksenmukaisia nämä ovat tässä ja nyt -hetkessä. Vai voiko olla, että taipumuksesi vaikkapa päätyä ”taistelemaan” ei johdukaan juuri kyseisestä työryhmästä, vaan kyseessä on jokin ajan saatossa syntynyt mekanismi, oletus suhteessa olosta: ”vain taistelemalla tulen kuulluksi”. Kuinka puolestaan voit tunnistaa sen, että nyt tämä olotila viriää tästä käsillä olevasta vuorovaikutuksen dynamiikasta, ja tiedät, miten voit oloosi tai tilanteeseen vaikuttaa?

Kolmas vaihe on tilanteeseen vaikuttaminen joko itseinterventio ja/tai ryhmään suuntautuvan interventio avulla. Itseinterventio voi olla esimerkiksi uloshengityksen hidastaminen, jolloin ventraalinen vagus eli vatsanpuoleinen kiertäjähermo pääsee toimimaan paremmin ja sympaattisen aktivaation nousua voidaan hillitä. Vastaavasti alivireyden ollessa kyseessä mikä tahansa fyysinen aktiviteetti auttaa vireytymistä. Ryhmään suuntautuva interventio rakentuu vaivattomimmin puhumalla, ottamalla esille vaikkapa tarve rauhoittua yhdessä ryhmän kanssa muutaman hengitysharjoituksen avulla. Näin ryhmästä ja sen yksittäisistä jäsenistä tulee kanssasäätelijöitä.

Nämä kaikki edellä mainitut vaiheet<sup>13</sup> edesauttavat kehotietoisuudelle perustuvaa eettisyyttä. Tietoisuus kehon vireytymisistä mahdollistaa pääsyn myös itse- ja yhteissäätelyyn. Säätelyn kautta on mahdollista tukea sosiaalisen liittymisen tilaa, sallivaa ja myötätuntoista ilmapiiriä. On hyvä pitää mielessä, että eri yhteisöt, esimerkiksi taide-, opiskelu- tai työyhteisöt, ovat harvoin ristiriidattomia ja erimielisyydet ovat osa eri yhteisöjen arkea. Utelias, tutkiva ja havainnoiva asenne kehotietoisuutta kohtaan voi auttaa meitä ymmärtämään ja sietämään risteävien näkemysten synnyttämiä jännitteitä ja erilaisia mielipiteitä. Moniäänisyyden salliminen ja yhteensovittaminen puolestaan rikastaa yhteisön todellisuutta.

Kuten edellä olen tuonut esiin, eettisyyden edellytyksiin kuuluu oleellisena osana itsetuntemus ja kyky itsereflektioon. Se rakentaa pohjan eettiselle toiminnalle. Eettinen osaaminen on suorassa kytköksessä sosiaalisesti vastuulliseen taiteeseen, taiteilijuuteen sekä taideorganisaatioihin. On siis tärkeää ulottaa eettisen osaamisen kysymykset taidekasvatukseen, taiteilijoita kouluttaviin instituutioihin sekä koko taidetoimijoiden kenttään. Usein perinteisessä taidekontekstissa työskentelevä taiteilija vieraillee jossain vaiheessa uraansa myös taidealan ulkopuolisissa yhteisöissä osallistuen yhteisöllisen taiteen tekemiseen. Tällöin olisi ensiarvoisen tärkeää, että eettinen osaaminen olisi jo useaan kertaan koeteltua. Parhaassa tapauksessa eettisyyteen olisi kasvettu, se olisi meihin sedimentoitunut ajallisesti kerrostuneena perustana.

13. Tässä mainittujen vaiheiden ja niissä kuvattujen käytänteiden lisäksi voidaan työryhmälähtöisesti käyttää myös monia muita. Käytännöt sosiaalisen liittymisen tilan vaalimiseksi voivat muovautua kunkin yhteisön tarpeiden mukaisesti.

Taidealat tarvitsevat kipeästi eettistä herkkyyttä. Mikä saisi taiteilijan seuraamaan eettisesti ja sosiaalisesti kestäviä periaatteita? Uskoisin, että suunta ei löydy ohjekirjoista ja säännöistä, vaikka niitäkin on toki hyvä olla tiukkojen tilanteiden varalle. Ajattelen, että suunta löytyy vauhdin hiljentämisestä, pysähtymisestä, uudelleen ajattelusta. Väitöstutkimuksessani nimesin yhdeksi vuorovaikutteisen koreografisen prosessin perusparametriksi ajan ja levollisuuden (Törmi 2016, 139–141). Niin kauan kuin ajattelemme: ”eihän meillä ole tuollaiselle aikaa”, olemme alisteisia tuotanto- ja projektiajattelulle. Esitysteoreetikko Bojana Kunst luonnehtii tätä ilmiötä jatkuvana poikkeustilana, jossa olemme luovuttaneet toimijuuden projektille itselleen ja jossa on turha enää puhua projektin tekijän omistavan omaa toimijuuttaan, saati projektiaan—työn tekemisen rakenteista tulee toimija ja rakenteet määräävät työntekijän tahdin. Kunstin mielestä projektipohjainen ajattelu typistää taiteen merkityksen taloudelliseen hyötyyn ja arvontuotantoon. Toive paremmasta tulevaisuudesta saa meidät ponnistelemaan vimmatusti ja tehokkaasti tämän ajallisesti rajatun projektin ajan. Sen sijaan, että ponnistelu johtaisi tyytyväisyyteen ja palautumiseen, meitä odottaakin seuraava projekti, seuraava valoisampi tulevaisuus. (Ks. esim. Kunst 2011; 2015.) On siis yhä uudelleen pysähdyttävä kysymään: mitä ja miten olemme tekemässä ja kenen ehdoilla?

Eettiset kysymykset tuottavat vastauksia, jotka ovat erityisellä tavalla hauraita, kehkeytyviä, eivät valmiita. Etiikka kutsuu meitä ajattelemaan, pohdiskelemaan, pysähtymään. Tässä ajassa, jossa tehokkuus mittaa arvoamme niin monella tasolla, vaatii erityistä rohkeutta pysähtyä tuumailemaan. Se herättää ristiriitaa ja pelkoa, että jotain erityisen tärkeää jää tulevassa tapahtumatta tai saavuttamatta, jos vauhti hiljenee. Entä jos ajattelisimme, että taide ei ole suoritettava prosessi vaan mahdollisuus kohdata toinen toisiimme hetkellisesti kiintyvinä ihmisolentoina? Tätä ajattelutapaa haluan itse vaalia, ja uskon sen tarjoavan hedelmällisen maaperän myös eettisyydelle.

*Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston Tasa-arvoinen yhteiskunta -ohjelmasta rahoitettua ArtsEqual-hanketta (hankenumero 314223/2017).*

## LÄHTEET

- Baggini, Julian & Fosl, Peter S. 2012 (2007). *Etiikan pikkujättiläinen. Työkalut moraalijatteluun* (The Ethics Toolkit. A Compendium of Ethical Concepts and Methods). Suom. Tapani Kilpeläinen ja Eurooppalaisen filosofian seura ry.
- Bloom, Sandra. 2014. “The impact of trauma on development and well-being.” Teoksessa *Reaching Teens—Wisdom From Adolescent Medicine*, toim. K. G. Ginsburg ja S. B. Kinsman. Elk Grove Village, IL: American Academy of Pediatrics. Haettu 15.3.2020. <http://www.sanctuaryweb.com/Portals/0/Bloom%20Pubs/2014%20Bloom%20The%20Impact%20of%20Trauma%20on%20Development%20and%20Wellbeing.pdf>
- Bloom, Sandra. 2013. “The Sanctuary Model: Changing Habits and Transforming the Organizational Operating System.” Teoksessa *Treating Complex Traumatic Stress Disorders in Childhood and Adolescence*, toim. J. D. Ford ja C. A. Courtois. New York: Guilford Press. Haettu 15.4.2020. <http://www.sanctuaryweb.com/Portals/0/Bloom%20Pubs/2013%20Bloom%20SM%20Complex%20Ford%20and%20Courtois.pdf>
- Bloom, Sandra. 1997. *Creating Sanctuary: Toward the Evolution of Sane Societies*. New York & Lontoo: Routledge.
- Bloom, Sandra. 1995. “Creating Sanctuary in the School.” *Journal for Just and Caring Education* 1(4): 403–433.
- Damasio, Antonio. 2011. *Tapahtumisen tunne. Miten tietoisuus syntyy*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Eiskonen, Jonna, Ikonen, Henrietta, Joutsio, Juuso, Karhunen, Maija, Koistinen, Jenni, Koistinen, Laura, Korhonen, Aku, Launis, Kaisa, Lehmuskallio, Lilja, Martikainen, Anna, Rekola, Satu, Schwanck, Inna, Soini, Katri, Talvitie, Riikka, Varstala, Panu, Viitamäki, Nina, Voutilainen, Aino & Ylimentalo, Jenni. 2019. Puheenvuoro. *Liitos* 4/2019: 14–15.
- Hallamaa, Jaana. 2017. *Yhdessä toimimisen etiikka*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heikinaho, Minna. 2017. ”Tekijä etsii kotia. Avoin kirje minulta teille muille. Harjoitus, jossa tekijä vapautuu ja eettinen yhteisöruumis astuu esiin.” *Ruukku—Studies in Artistic Research* 7. Haettu 31.05.2021 <https://www.researchcatalogue.net/view/294615/354085>.
- Helavuori, Hanna & Karvinen, Mikko. 2019. *Valta, vastuu, vinoumat. Tasa-arvo ja yhdenvertaisuus esittävässä taiteissa*. Helsinki: TINFO Teatterin tiedotuskeskus. Haettu 15.7.2021. <https://www.tinfo.fi/>

- documents/valtavastuu2019\_raportti.pdf
- Jansson, Satu-Mari. 2020. "Taiteen eettisyys on valintoja ja kysymyksiä—eettisyys korostuu taiteen uusissa toimintaympäristöissä." *Taidetutka* 21.1.2020. Haettu 31.1.2020. (<http://taidetutka.fi/2020/taiteen-eettisyys-on-valintoja-ja-kysymyksiä-eettisyys-korostuu-taiteen-uusissa-toimintaympäristöissä/>)
- Jussilainen, Anna. 2019. "Yhteisötaide—historiaa, määrittelyä ja käytäntöjä." Teoksessa *Yhteisö ja taide: teemoja ja näkökulmia 2000-luvun taiteilijan laajentuneeseen toimintakenttään*, toim. Kirsi Monni ja Kirsi Törmi. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 71. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Haettu 15.7.2021. <https://disco.teak.fi/yhteiso-ja-taide/yhteisotaide-historiaa-maaritteleja-ja-kaytantoja/>
- Kantokorpi, Otso & Tuori, Anna. 2016. "Vieraskynä: Anna Tuori." Otso Kantokorven *Alaston kriitikko* -blogi. Haettu 29.8.2020. <http://alastonkriitikko.blogspot.com/2016/01/vieraskyna-anna-tuori.html>
- Kantonen, Lea. 2007. "Tahroja esityksessä. Yhteisötaiteen etiikka." Teoksessa *Taiteen etiikka*, toim. Jari Jula, 37–72. Turku: Areopagus.
- Kantonen, Lea. 2005. *Telttä. Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Helsinki: Like.
- Karttunen, Sari. 2020. "Yhteisötaiteen mikroetiikka—tietoisuutta arjen valinnoista ja niiden seurauksista." *Taidetutka* 21.1.2020. Haettu 31.1.2020. <http://taidetutka.fi/2020/yhteisotaiteen-mikroetiikka-tietoisuutta-arjen-eettisista-valinnoista-ja-niiden-seurauksista/>
- Koskinen, Anu ja Valo, Annukka. 2020. "Oikeasti meidän tekemä"—Teatteriohjaajan etiikkaa vankilassa." *Taidetutka* 21.1.2020. Haettu 2.2.2020. <http://taidetutka.fi/2020/oikeasti-meidan-tekemateatteriohjaajan-etiikkaa-vankilassa/>
- Kovamäki, Sara. 2018. Vallan väärinkäyttö—mielivaltaisuudesta ja välinpitämättömyydestä. *Liitos* 4/2018.
- Kraut, Richard. 2018. "Aristotle's Ethics." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, toim. Edward N. Zalta. Haettu 25.5.2021. <https://plato.stanford.edu/entries/aristotle-ethics/>
- Kunst, Bojana. 2015. *Artist at work: Proximity of art and capitalism*. Hampshire: Zero Books.
- Kunst, Bojana. 2011. "The Project Horizon: On the Temporality of Making." *Le Journal des Laboratoires* Sept-Dec. 2011. Haettu 15.2.2020. <http://www.leslaboratoires.org/en/ctxnode/636/all>
- Lapum, Jennifer, Martin, Jennifer, Kennedy, Martin, Turcotte, Catherine & Gregory, Heather. 2019. "Sole Expression: A Trauma-Informed Dance Intervention." *Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma* 28(5): 566–580.
- Lecklin, Johanna. 2018. *Esitettyä aitoutta: osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta*. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Lehikoinen, Kai. 2019. "Näkökulma taiteilijan laajentuvaan ammattilaisuuteen taidealan korkea-asteen koulutukseen." Teoksessa *Yhteisö ja taide: teemoja ja näkökulmia 2000-luvun taiteilijan laajentuneeseen toimintakenttään*, toim. Kirsi Monni ja Kirsi Törmi. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 71. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Haettu 15.7.2021. <https://disco.teak.fi/yhteiso-ja-taide/1-nakokulma-taiteilijan-laajentuvaan-ammattilaisuuteen-ja-taidealan-korkea-asteen-koulutukseen/>
- Leikola, Anssi, Mäkelä, Jukka & Punkanen, Marko. 2016. "Polyvagaalinen teoria ja emotionaalinen trauma." *Duodecim* 132(1): 55–61.
- Maté, Gabor. 2019. "Trauma as disconnection from the self." Keynote-esitelmä. ACEs to Assets, Fostering Resilience in a Stressed Culture, Glasgow, 11.6.2019.
- Monni, Kirsi. 2004. *Alexander-tekniikka ja Autenttinen liike -työskentely. Kaksi kehontietoisuuden harjoittamisen metodia*. Liite tanssitaiteen taiteellisen tohtorintutkinnon kirjalliseen osioon. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Monni, Kirsi & Törmi, Kirsi. 2019a. "Taide ja taiteilija moniammatillisissa työyhteisöissä ja luottamussuhteissa." Teoksessa *Yhteisö ja taide: teemoja ja näkökulmia 2000-luvun taiteilijan laajentuneeseen toimintakenttään*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 71. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Haettu 15.7.2021. <https://disco.teak.fi/yhteiso-ja-taide/taide-ja-taiteilijamoniammatillisissa-tyoyhteisöissä-ja-luottamussuhteissa/>
- Monni, Kirsi & Törmi, Kirsi, toim. 2019b. *Yhteisö ja taide: teemoja ja näkökulmia 2000-luvun taiteilijan laajentuneeseen toimintakenttään*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 71. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Haettu 15.7.2021. <https://disco.teak.fi/yhteiso-ja-taide/>
- Mulcahy, Jane. 2021. "Understanding the prevalence of ACEs and the impact of embodied trauma among prisoners." Puheenvuoro. TraumaSummitFinland 2021, etätapahtuma, 5.5.2021.
- NOAH (National Organization for Arts in Health). 2018. "Code of Ethics for Arts in Health Professionals and Standards for Arts in Health Professionals." Haettu 2.2.2020. <https://thenoah.net/wp-content/uploads/2019/01/NOAH-Code-of-Ethics-and-Standards-for-Arts-in-Health-Professionals.pdf>
- Näkki, Pirjo. 2016. "Sosiaaliohjaus aikuissosiaalityössä." Teoksessa *Sosiaaliohjaus—lähtökohtia ja käytäntöjä*, toim. Jari Helminen. Helsinki: Edita.
- Ogden, Pat, Minton, Kekuni & Pain, Clare. 2009. *Trauma ja keho. Sensorimotorinen psykoterapia*. Suom. Immo Pekkarinen. Oulu: Traumaterapiakeskus.
- Paanetoja, Jaana. 2018. *Häirintä ja muu epäasiallinen kohtelu elokuva- ja teatterialalla. Selvitysraportti*. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2018:31. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö. Haettu 2.1.2020. [http://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/161024/OKM\\_31\\_2018\\_10092018](http://julkaisut.valtioneuvosto.fi/bitstream/handle/10024/161024/OKM_31_2018_10092018)

- pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Pajala-Assefa, Hanna. 2019. ”Taiteilijuudesta ja kulttuurin toimijuudesta—taiteen tekijän tilitys nykyajan työorjuudesta.” *Liitos* 2/2019.
- Parviainen, Jaana. 1998. *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University Press.
- Porges, Stephen W. 2001. *The polyvagal theory: phylogenetic substrates of a social nervous system*. *International Journal of Psychophysiology* 42(2):123–146.
- Reiners, Ilona & Seppä, Anita, toim. 1998. *Etiikka ja estetiikka*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sarvela, Kati & Auvinen, Elisa, toim. 2020. *Yhteinen kieli—traumatietoisuutta ihmisten kohtaamiseen*. Helsinki: Basam Books.
- Shusterman, Richard. 1997 (1992). *Taide, elämä ja estetiikka: Pragmatistisen filosofian näkökulma estetiikkaan* (Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art). Suom. Vesa Mujunen. Helsinki: Gaudeamus.
- Sweeney, Angela, Filson, Beth, Kennedy, Angela, Collinson, Lucie & Gillard, Steve. 2018. ”A paradigm shift: relationships in trauma-informed mental health services.” *Bjpsych Advances* 24(5): 319–333.
- Talentia. 2017. *Arki, arvot ja etiikka. Sosiaalialan ammattihenkilön eettiset ohjeet*. <https://talentia.e-julkaisu.com/2017/eettiset-ohjeet/>
- Taylor, Miriam. 2014. *Trauma Therapy and Clinical Practice: neuroscience, gestalt and the body*. Milton Keynes: Open University Press.
- Tenhula, Ari & Makkonen, Anne. 2018. ”Johdanto.” Teoksessa *Tarjoomia ja toimijuutta—kirjoituksia tanssijantyöstä. Tanssijantaiteen maisteriohjelman opinnäyteantologia*, toim. Ari Tenhula ja Anne Makkonen. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.
- Tuominen, Miira. 2014. ”Aristoteles (Etiikka ja politiikka).” Filosofian verkkotietosanakirja *Filosofia.fi*. Haettu 25.5.2021. <https://filosofia.fi/fi/ensyklopedia/aristoteles#Etiikka%20ja%20politiikka>
- Törmi, Kirsi. 2021. ”Piileskelevä liike.” Julkaisematon artikkelikäsikirjoitus, kirjoittajan hallussa.
- Törmi, Kirsi. 2019. ”Eläin meissä, kohtaamisen taito ja taide autonomisen hermoston valossa.” Teoksessa *Yhteisö ja taide: teemoja ja näkökulmia 2000-luvun taiteilijan laajentuneeseen toimintakenttään*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 71. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu. Haettu 15.7.2021. <https://disco.teak.fi/yhteiso-ja-taide/2-1-elain-meissa-kohtaamisen-taito-ja-taide-autonomisen-hermoston-valossa/>
- Törmi, Kirsi. 2017. ”Dancing with the nervous system—Working with victimisation in Gestalt Therapy.” Opinnäytetyö, Gestalt Institute of Scandinavia (GIS), Orø, Tanska.
- Törmi, Kirsi. 2016. *Koreografinen prosessi vuorovaikutuksena*. Acta Scenica 46. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu.

## KIRJOITTAJAT

**TARU ELFVING** on nykytaiteen kuraattori, joka keskittyy työssään monialaisiin ja paikkasidonnaisiin tutkimusprojekteihin erityisesti feminismin ja ekologisten kysymysten risteämissä. Hän vetää parhaillaan CAA Contemporary Art Archipelagon -hanketta *Aaveet Muutoksessa* (2017–2022). Hän on aiemmin kuraatinut muun muassa projektit *Hours, Years, Aeons* (Suomen paviljonki, Venetsian biennaali 2015), *Frontiers in Retreat* (HIAP 2013–2018) ja *Towards a Future Present* (Lofoten International Art Festival 2008) sekä yhteistoimittanut kirjoja, kuten *Altern Ecologies* (Frame 2016), *Kuratointi* (Taide 2017) ja *Contemporary Artist Residencies. Reclaiming Time and Space* (Valiz 2019). Elfving väitteli visuaalisen kulttuurin tutkimuksesta vuonna 2009 (Goldsmiths, Lontoon yliopisto).

**RIIKKA HAAPALAINEN**, FT, KK, on taidehistorioitsija ja kasvatustieteilijä, joka toimii vanhempana yliopistonlehtorina Aalto-yliopiston taiteen laitoksella. Haapalaisen tutkimus- ja opetusaloina ovat muun muassa avantgarden ja nykytaiteen teoriat, taiteen osallistavat ja sosiaaliset prosessit sekä näyttelypedagogiikka ja kriittinen museotutkimus. ORCID: 0000-0002-9317-1460.

**MINNA HEIKINAHO** on somerolaissyntyinen ja ypäjäläistaustainen yhteisötaiteilija, kuvataiteilija ja kuvataiteen opettaja, joka asuu ja työskentelee Helsingissä ja Ypäjällä. Hänen tunnetuimmat yhteisötaiteelliset teoksensa ovat *Ilmainen aamiainen* Helsingin Hakaniemessä (1994) ja *Push firma beige* (1996–2001) Helsingin Kalliossa. Heikinaho valmistee taiteellisen tutkimuksen opinäytettä Taideyliopiston Kuvataideakatemiaan ja tutkii kaupunkitilan yhteisötaiteellisen toiminnan muutoksia ja yhteisötaiteen tekijyyttä. Hän työskenteli taiteilija-tutkijana ArtsEqual-hankkeen tutkimusryhmässä *Socially Responsible Arts Institutions and Artists* Kulttuuripolitiikan tutkimuskeskus Cuporesa vuosina 2016–2017 ja 2019–2020 ja tohtorikoulutettavana

Taideyliopiston taidekasvatuksen tutkimuskeskuksessa (CERADA) vuonna 2018.

**MARJA-LIISA HONKASALO** toimii vierailevana tutkijana Taideyliopiston Taiteellisen tutkimuksen keskuksessa (CfAR) Koneen säätiön rahoittamassa hankkeessa *Ruumis ja toinen—elettyjä mahdotto-muuksia*. Hän on toiminut Suomen Akatemian rahoittamassa ArtsEqual-hankkeessa ryhmässä *Art, Welfare, and Care* aiheenaan evidenssi, taiteen vaikuttavuuden osoittaminen. Honkasalo tutki sitä, miten hallinnon käyttämät vaikuttavuuden käsitteet sekä ihmisten omat kokemukset taiteen vaikuttavuudesta kommunikoivat keskenään. Hän on julkaissut aiheesta yhdessä alkuperäiskansatutkija Pirjo Virtasen kanssa artikkelin *New Practices of Cultural Truth Making: Evidence Work in Negotiations with State Authorities* (Anthropology of Consciousness 2020). Honkasalo on kulttuurintutkija ja erikoistunut työssään kokemuksen tutkimukseen. Hänen julkaisujaan ovat *Reikä sydämessä* (Vastapaino 2008), työryhmän kanssa toimitettu *Mielen rajoilla* (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2017) sekä yhdessä esitystaitelija Teemu Päivisen kanssa kirjoitettu *Eletyn ja esitetyn välissä* (TEATS: Näyttämö ja tutkimus 2020).

**SATU-MARI JANSSON** toimii Taideyliopiston CERADAssa affilioituneena postdoc-tutkijana. Hänen tutkimuksensa käsittelee työtä, teatteria ja oppimista. Hän on tarkastellut teatterin tekemistä oppimisena ja moniammatillisena yhteistyönä Suomen Akatemian strategisen tutkimuksen neuvoston rahoittamassa ArtsEqual-hankkeessa (2015–2021). Tutkimustyön rinnalla Jansson toimii työyhteisövalmentajana sekä käsikirjoittaa, ohjaa ja fasilitoi työyhteisöteatteria.

**SAARA JÄNTTI** toimii yliopistotutkijana Jyväskylän yliopiston kieli- ja viestintätieteiden laitoksella. Monitieteisessä tutkimustoiminnassaan hän on tarkastellut paikan ja tilallisuuden, erityisesti kodin, merkityksiä erilaisissa psykiatrisen hoidon konteksteissa sekä näitä koskevissa muistoissa ja representaatioissa. Jäntin tutkimusten keskiössä ovat potilaiden ja palveluiden käyttäjien koke-



mukset, niiden sanallistamiseen ja välittämiseen liittyvät haasteet sekä mielenterveyden ja sairauden ajassa ja paikassa liikkuvat kulttuuriset määritelmät. Hänen englannin kielen väitöskirjansa *Bringing Madness Home* (2012) käsittelee kodin merkityksiä naisten omaelämäkerrallisissa romaaneissa; viime vuosina Jäntti on tutkinut suomalaisten mielenterveyskuntoutujien kotiin liittyviä ajatuksia, kokemuksia ja toiveita etnografian ja soveltavan teatterin keinoin. Hän johtaa Koneen säätiön rahoittamaa, suomalaisten mielisairaalamuistoja koskevaa *Muistoihin kaivertuneet tilat* -tutkimushanketta ja toimii tutkijana Suomen Akatemian rahoittamassa, kuulumisen tarinoita ja performatiiveja koskevassa *Crossing Borders* -hankkeessa. Jäntti on toimittanut muun muassa teoksen *Hulluus ja kulttuurinen mielenterveystutkimus* yhdessä Sari Kuvvan, Kirsi Heimosen ja Annastiina Mäkilän kanssa.

**KAIJA KAITAVUORI** on taidehistorioitsija ja museopedagogi, joka on kiinnostunut taiteesta, ihmisistä ja niiden yhdistelmästä. Hänen väitöskirjansa (2015, Courtauld Institute) käsittelee osallistavaa taidetta, ja se on julkaistu kirjana *Participator in Contemporary art* (I.B.Tauris 2018). Aiemmin Kaitavuori on työskennellyt taidemuseoiden ja yleisöjen parissa vastaavana museolehtorina Kiasmassa ja yksikön johtajana Taidemuseoalan kehittämissyksikkö Kehyksessä (Valtion taidemuseo). Hän toimii opettajana Kuvataideakatemiassa ja Aalto-yliopistossa.

**TUOMO KANGASMAA** on kuva- ja mediataiteilija, joka on kiinnostunut ympäristöstä sanan laajassa merkityksessä. Kangasmaa on opiskellut tanssi-, kuva- ja mediataiteen lisäksi kasvatustieteitä ja taidehistoriaa. Hän on valmistunut kuvataiteilijaksi Lahden muotoilu- ja taideinstituutista vuonna 2012 sekä tanssija-koreografiksi Arnhemlin taideyliopistosta Alankomaista vuonna 1992. Kangasmaan teoksia on esitetty 1980-luvulta lähtien Suomessa ja ulkomailla. Hän on työskennellyt useissa ympäristö- ja yhteisötaidehankkeissa 1990-luvulta lähtien. Parhaillaan Kangasmaa työskentelee taiteilija-kehittäjänä *Lähde! Taiteesta osallisuutta* -hankkeessa, jossa tavoitellaan taidelähtöisten menetelmien pysyvää juurtumista osaksi kunnallista hyvinvointipalvelua.

**LEA KANTONEN**, TaT työskentelee taiteellisen tutkimuksen professorina Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa, vastuullisena johtajana Koneen säätiön rahoittamassa taide- ja tutkimushankkeessa *Otetaan museo takaisin! Yhteisömuseoiden avaaminen alkuperäiskansojen taiteelle* sekä Norjan arktisen yliopiston hankkeessa *Indigenous Voices*. Hän on Taideyliopiston ArtsEqual-hankkeessa tutkinut alkuperäiskansojen yhteisömuseoiden osallistavia taideprosesseja. Hän on kiinnostunut taiteellisesta dialogista eri kieliä, sukupolvia ja ammatteja edustavien ihmisten kanssa, taiteellisen yhteistyön etiikasta sekä tulkkaamisesta taiteellisen prosessin osana. Lea Kantonen on ollut toteuttamassa yhdessä Pekka Kantosen sekä erilaisten ryhmien kanssa monikielisiä performansseja ja työpajoja, jotka käsittelevät erilaisia tietämisen tapoja.

**PEKKA KANTONEN**, KuT on mediataiteilija ja tutkija. Yhdessä läheistensä kanssa hän on pitänyt videopäiväkirjaa vuodesta 1990 lähtien. Hän on Lea Kantosen kanssa 1990-luvun alusta lähtien toteuttanut yhteisötaideprojekteja ja näyttelyitä nuorten kanssa erityisesti Meksikossa, Virossa ja Saamenmaalla. Hänen taiteen tohtorin opinnäytteensä *Generational Filming* (2017) käsittelee osallistavaa videokuvauksen metodologiaa. Tällä hetkellä hän soveltaa metodologiaa kahdessa tutkimusprojektissa, YouTubessa päivittäin ilmestyvällä videopäiväkirjakanavalla, *Three Times a Decade*, ja alkuperäiskansojen yhteisömuseoita käsittelevässä monitieteellisessä tutkimusprojektissa *Otetaan museo takaisin! Yhteisömuseoiden avaaminen alkuperäiskansojen taiteelle*. Kantoset saivat AVEKin mediataiteen palkinnon vuonna 2011.

**SARI KARTTUNEN** toimii yliopistotutkijana Taideyliopiston CERADAssa ja erikoistutkijana Kulttuuripolitiikan tutkimuksen keskus Cuporessa. Hänellä on myös dosenttuuri (kulttuuripolitiikka) Jyväskylän yliopistossa. Karttunen on erikoistunut taideammattien tutkimukseen, kulttuuripolitiikan instrumenttien analyysiin ja kulttuurin tilastolliseen kuvaukseen. Viime vuosina hän on tarkastellut yhteisötaiteilijoiden praktiikkaa Suomen Akatemian strategisen tutkimuksen neuvoston rahoittamassa

*ArtsEqual*-hankkeessa (2015–2021) ja Ison-Britannian humanististen tieteiden tutkimusneuvoston rahoittamassa *Music for Social Impact* -hankkeessa (2020–2022). ArtsEqual-hankkeessa hän on johtanut tutkimusryhmää *Socially Responsible Arts Institutions and Artists*.

**ANU KOSKINEN** on näyttelijä, tutkija ja opettaja. Hän väitteli vuonna 2013 teatteritaiteen tohtoriksi näyttelijöiden tunnekäsityksistä ja tunnetyöskentelystä. Sittemmin hän on tehnyt tutkimusta monipuolisesti, muun muassa vankilateatterista ja yhteiskunnallisesti haavoittuvassa asemassa olevien ryhmien kanssa tehtävän taiteen opettamisesta. Hän on kuullut *ArtsEqual*-hankkeen tutkimusryhmään *Socially Responsible Arts Institutions and Artists*. Tällä hetkellä Koskinen toimii Taideyliopistossa lehtorina ja tutkijana aloinaan näyttelijäntaide ja taideyliopistopedagogiikka. Esittävässä taiteessa ja tutkimuksessa häntä kiinnostavat sekä yhteisölliset ja yhteiskunnalliset ulottuvuudet että psykofyysisen työskentelyn erilaiset muodot.

**RIKU LAAKKONEN** on yhteisötaiteilija. Hän on tehnyt teatteria erilaisissa yhteisöissä yli 20 vuotta. Nukke- ja esineteatterin yhteisöllisten menetelmien kehittämisessä hän on yksi Suomen pioneereista. Tällä hetkellä hän tekee taiteellista väitöstutkimusta Tampereen yliopiston Tutkivan teatterityön keskuksessa. Tutkimuksen otsikko on ”Esineilmaisu ja sosiaalinen kuolema: Kanssa-animointi ikäihmisen heikkoa toimijuutta rakentamassa”.

**JOHANNA LECKLIN** on kuvataiteilija ja postdoc-tutkija Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa (2019–2022). Hän valmistui kuvataiteen tohtoriksi Taideyliopiston Kuvataideakatemiasta vuonna 2018 eettisiä kysymyksiä yleisöä osallistavissa teoksissa käsittelevällä tutkimuksellaan *Esitettyä aitoutta. Osallistavasta taiteesta ja sen etiikasta*. Lecklin tekee liikkuvan kuvan teoksia, valokuvia ja yleisöä osallistavia teoksia. Hänen teoksiaan on ollut esillä sekä kotimaassa että ulkomailla esimerkiksi Nykytaiteen museo Kiasmassa, Helsingin Taidehallissa, Galleria Heinossa, Serlachius-museo Gustafissa, Haningen taidehallissa Tukholmassa,

Internationale Kurtzfilmtage Oberhausenissa, Latvian Centre for Contemporary Artissa Riiassa, FOKUS Festivalilla Kunsthal Nikolajssa ja Kunsthal Charlottenborgissa Kööpenhaminassa sekä Kumun taidemuseossa Tallinnassa. Hän on toiminut tuntiopettajana Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa ja Aalto-yliopistossa.

**JUSSI LEHTONEN** on Suomen Kansallisteatterin Kiertuenäyttämön taiteellinen suunnittelija, näyttelijä ja ohjaaja. Hän väitteli vuonna 2015 teatteritaiteen tohtoriksi Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa aiheenaan hoitolaitoksissa esiintyvän näyttelijän yleisökontakti. Vuosina 2015–2021 hän on tehnyt väitöksen jälkeistä tutkimusta osana Suomen Akatemian Strategisen tutkimuksen neuvoston rahoittamaa ArtsEqual-hanketta. Lehtonen on kirjoittanut teoksen *Samassa valossa—näyttelijäntyö hoitolaitoskiertueella* (Avain 2010) sekä toimittanut teoksen *Vapauden kauhu—kirjoituksia vankilasta vapautuvien teatterista* (ntamo 2016). Hän on toiminut tuntiopettajana Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa vuodesta 2010.

**MARI MARTIN** on teatteritaustainen esitystaiteilija, tutkija ja opettaja. Hän väitteli teatteritaiteen tohtoriksi Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa vuonna 2014 aiheenaan omaelämäkerrallinen esitys ja esittäminen. Väitöksen jälkeisessä tutkimushankkeessaan *Taiteellista dialogia kaupunkiympäristössä* hän on tutkinut kohtaamista ja yhteisöllisyyttä kaupunkitilassa. Martin on työskennellyt tutkijatohtorina Taideyliopiston tutkimuskeskuksissa CfARissa ja CERADAssa. Hän on työskennellyt *ArtsEqual*-hankkeen tutkimusryhmissä *Arts@School* ja *Socially Responsible Arts Institutions and Artists*. Martin toimii tällä hetkellä vierailevana tutkijana CfARissa.

**MERJA MÄNNIKÖ** on oululainen kulttuuritoimija, journalisti ja luokanopettaja, joka toimi asiantuntijakoordinaattorina ja projektipäällikkönä Euroopan sosiaalirahaston tukemassa *Lähde! Taiteesta voimaa arkeen* -hankkeessa (2017–2020). Oulunkaaren kuntayhtymän ja Iin kunnan *Taidekeskus KulttuuriKauppilan* yhteisessä hankkeessa kehitettiin toimintamalleja taiteen

ja sosiaali- ja terveysalojen asiantuntijoiden kesken. Männikkö toimii kulttuurihyvinvointiyhdistys *Esteetön ry*:ssä, joka juhlii 10-vuotista taivaltaan yhdenvertaisuuden puolesta vuonna 2021. Hän kuuluu työryhmä *Luoviin Askeliin*, joka on taidepedagoginen ja moniammatillinen työryhmä. Kollektiivi tekee uuden työn muotoilua luovasti ja yhteisöllisesti. Männikkö työskentelee parhailaan käsikirjoitusta, jossa hän pohtii opettajuuden uutta kuvaa.

**PAUL O'NEILL** is an Irish curator, artist, writer and educator. He is the Artistic Director of PUBLICS, a position he took up in September 2017. PUBLICS is a curatorial agency and event space with a dedicated library and reading room in Helsinki. Between 2013–17, he was Director of the Graduate Program at the Center for Curatorial Studies (CCS), Bard College, New York. He is author of the critically acclaimed book *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. His most recent coedited book *Curating After the Global: Roadmaps to the Present* is published with MIT Press, 2019. He is reviews editor for *Art and the Public Sphere Journal* and on the editorial boards of *The Journal of Curatorial Studies* and *FIELD—A Journal of Socially Engaged Art Criticism*. He is editor of the curatorial anthology, *Curating Subjects* (2007), and co-editor of *Curating and the Educational Turn* (2010), and *Curating Research* (2014) both with Mick Wilson, and co-published by de Appel and Open Editions; *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art* (Valiz, 2011), co-edited with Claire Doherty. His series of three curatorial anthologies, *The Curatorial Conundrum*, *How Institutions Think*, and *Curating After the Global: Roadmaps to the Present* are co-edited with Lucy Steeds and Mick Wilson, published with The MIT Press, CCS Bard College and Luma Foundation, in 2016, 2017 and 2019 respectively. Paul is currently working on an anthology of curatorial writings called CURED.

**KRISTA PETÄJÄJÄRVI** on teatteri-ilmaisun ohjaaja (YAMK), taiteilija-kehittäjä ja performanssitaiteilija, jonka työ kiinnittyy taiteen yhteiskunnallisen vaikuttavuuden kehittämiseen ja taiteilijan laajentuvaan työnkuvaan. Hän toimii parhaillaan Taiteen

edistämiskeskuksen läänintaiteilijana, erityisalueena taiteilijan asiantuntijuuden välittyminen ja taide osana työelämän organisaatioita (TOO). Petäjäjärvi on jatko-opiskelija Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnassa.

**RIIKKA TALVITIE** on säveltäjä, muusikko ja pedagogi, joka valmistelee taiteellista tohtorintutkintoaan säveltäjän työnkuvan muutoksesta Taideyliopiston Sibelius-Akatemian DocMus-tohtorikoulussa. Tutkimuksessa hän on erityisesti keskittynyt dialogisiin ja kollektiivisiin työskentelytapoihin. Säveltäjänä hän on tehnyt yhteistyötä eri alojen taiteilijoiden kanssa nykyteatterin, esitystaiteen ja yhteisötaiteen keinoja hyödyntäen. Talvitie on ollut mukana kehittämässä säveltämisen pedagogiikkaa erilaisissa projekteissa, kuten sukupuolisen tasa-arvon edistämiseen kohdistuneessa *Yhdenvertaisesti säveltäen* -hankkeessa (2019–2020). Hän aloittaa syksyllä 2021 Taideyliopiston sävellyksen lehtorin määräaikaisessa tehtävässä.

**KIRSI TÖRMI** on Taideyliopiston CERADAn vieraileva tutkija, joka on toiminut tanssitaiteen parissa laaja-alaisesti tanssijana, kooreografina, tuottajana sekä taiteellisena johtajana. Hänen väitöstitelmänsä (2016) pureutui dialogiseen tapaan tehdä koreografiaa. Sosiaalinen eetos, taiteen avulla syvenevä itseymmärrys ja myötätunto sekä monitieteinen lähestymistapa lukeutuvat hänen taiteellisiin ja tutkimuksellisiin intresseihinsä. Törmi luennoi luovan työn, työhyvinvoinnin ja kehollisuuden teemoista ja hän toimii kouluttajana eri organisaatioissa. Hän työskentelee myös vierailevana tuntiopettajana Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa, hahmoterapeuttina, työnohjaajana ja psykoanalyttisen viitekehyksen psykoterapeuttiharjoittelijana Väestöliitossa sekä TRE-ohjaajana ja -kouluttajana eri ympäristöissä.

# TAIDE- YLIOPISTO

Yhteisötaiteen etiikka. Tilaa toiselle, arvoa arvaamattomalle.

Toim. Lea Kantonen, Sari Karttunen

Kokos julkaisuja 10

Julkaisija Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu

Kustantajat Taideyliopiston Avoin kampus ja Taideyliopiston CERADA

© Taideyliopisto ja kirjoittajat

Kannen kuva: Kansallisteatteri, Toinen koti, 2017, kuva: Tuomo Manninen.

Taitto: Marjo Malin

Paino: Hansaprint, 2021

ISSN 1799-2818

ISBN 978-952-353-037-9 (painettu)

ISBN 978-952-353-038-6 (pdf)

Artikkelikokoelmassa 21 kirjoittajaa hahmottelee osallistavan ja yhteisöllisen taiteen eettisiä kysymyksiä ja yhteisötaiteilijan etiikkaa. Useat heistä ovat tehneet taidetta tai tutkimusta yhteisöissä, joiden oleminen ei tule kunnioitetuksi eikä tieto kuulluksi. Yhä uudelleen eri artikkelien kirjoittajat toteavat, että katveeseen jäävän tiedon tukeminen onnistuu parhaiten, jos kaikki taiteellisen prosessin osallistujat altistuvat tietämättömyydelle, tuntemattomuudelle ja arvaamattomuudelle sekä toiseuden ja erilaisuuden kohtaamiselle.

Eettis-poliittinen pohdinta kuuluu olennaisesti yhteisötaiteeseen ja on sen keskeinen liikkeelle paneva voima. Yhteisöllisen hankkeen koko elinkaari ja kaikki sen aikana tehtävät ratkaisut edellyttävät eettisiä pohdintoja. Etiikka tässä ympäristössä on tilanteista: se muotoutuu ratkaisuisissa, joita tehdään prosessin aikana alati muuttuvissa olosuhteissa. Antologian artikkelit osoittavat, että eettinen huolenpito yhteisöllisessä taiteen tekemisessä ulottuu niin menneeseen kuin tulevaan, niin yksilöihin kuin yhteiskunnan rakenteisiin, niin elolliseen kuin elottomaan.

**TAIDE-  
YLIOPISTO** +

ISSN 1799-2818  
ISBN 978-952-353-037-9 (painettu)  
ISBN 978-952-353-038-6 (pdf)

