



Ossi Naukkarinen

Julkisen taiteen kolme muotoa

Three modes of public art

The article deals with three versions of public art: art in the city, art in the media, and art mixed with non-art public phenomena such as advertising. It analyzes how different publicity contexts affect artworks and art projects. In the first two modes (city and media) it is posited that art normally clearly remains art, although specific examples can vary widely in either their support of accepted art, media and city culture traditions or their desire to distance themselves from those traditions. The differences between these first two modes are traced through three suppositions, namely that art in the media tends to be more artist-bound, more ephemeral, and less local than art in the city. The art status of the third "mixed" mode is less clear, although like the first two modes specific examples can vary in their acceptance or rejection of traditional definitions and practices. Each of the three modes are analyzed through examples taken from both the Finnish and international art scenes. The emphasis is on visual public art, although other art forms are mentioned. The aim is to show that public art is not monolithic in nature, but is instead composed of several inter-related threads.

Keywords: applied art, art in the media, artification, city art, public art

Johdanto

Julkisen taide on taidetta, jota on kotien, yritysten sekä taidegallerioiden ja -museoiden ulkopuolella. Muodoltaan ja sijainniltaan sitä on niin monenlaista, ettei kaikella julkisella taiteella ole yhtä yhdistävää tekijää. Kentän nykytilannetta voi kuitenkin jäsentää erittelemällä tapoja, joilla taide on julkista. Käsittelen kolmea variaatiota: julkista taidetta kaupungissa, mediassa sekä sekoittuneena muihin julkisiin ilmiöihin, kuten mainontaan.

Kaikissa kolmessa muodossaan julkinen taide voi olla perinteisiä käytäntöjä vahvistavaa tai niitä kritisovaa eli muutoksiin tähtäävää. Vahvistaminen ja kritisointi voivat kohdistua yhtä hyvin taidetta ympäröivään kontekstiin – kaupunkiin, mediaan tai taiteeseen sekoittuneeseen ilmiöön – kuin itse taiteeseenkin. Kaupunki- ja mediajulkisuudessa taide pysyy usein selvästi taiteeksi tunnistettavana; sekoittuneen taiteen taidestatus taas on epäselvempi.

Julkisen taiteen muodot ja mahdollisuudet vaihtelevat sen mukaan, minkälaiseen julkisuuteen ne on tehty. Erittelen vaihtoehtoja esimerkkien avulla, sekä hahmottelen, minkälainen taide sopii mihinkin julkisuuteen. Painopisteeni on kuitenkin artikkelin rajatun sivumäärän ja temaattisen koherenssin säilyttämisen takia kuvataiteissa, eivätkä esittämäni huomiot sellaisenaan sovi kaikkiin muihin julkisen taiteen muotoihin kuten performansseihin, konsertteihin tai kokonaisuin kaupunkikeihin – sikäli kun kaupungeja voi pitää julkisina rakennustaiteellisina "teoksina" tai muuten taitee-

na. Pitäydyn myös etupäässä ammattimaisen, jopa institutionalisoidun taiteen käsittelyssä.

Ryhmittelyn tarkoituksena on jäsentää julkisesta taiteesta käytävää keskustelua. Yksittäiset esimerkit voivat sijoittua useaan ryhmään yhtä aikaa, eli alueet eivät ole toisiaan poissulkevia eivätkä tiukkarajaisia. Erittely helpottaa kuitenkin sen pohtimista, millaiset piirteet missäkin julkisen taiteen tapauksessa sopivat mihinkin julkisuuden tuotoon. Mikä on julkiselle taiteelle mahdollista, mikä ei? Mikä on tavallista, mikä epätavallista ja miksi? Mitä erilaisilta julkisilta teoksilta on järkevää odottaa?

Taide kaupunkijulkisuudessa

Suuri osa julkisesta taiteesta tehdään julkiseksi niin, että se sijoitetaan avoimesti saavutettaviin kaupunkitiloihin kuten aukioille ja kadun varsiin pysyvästi tai väliaikaisesti. Iso osa tällaisesta taiteesta on perinteisesti ollut veistoksia, esimerkiksi Heikki Konttisen *Veljmies* (1959) Kuopiossa, Veikko Leppäsen *Mannerheimin patsas* (1959) Lahdessa sekä Walter Runebergin ja Johannes Taskasen *Aleksanteri II* (1894) Helsingin Senaatintorilla. Uusimmista teoksista ja tapahtumista puhuttaessa helposti unohtuu, että valtaosa kaupunkien julkisesta taiteesta on kymmeniä, satojakin vuosia vanhaa. Sellaista, johon asukkaat ja muut kaupungin käyttäjät ovat tottuneet ja johon on kiinnitty.

Jo iästään johtuen suuri osa kaupunkien julkisesta taiteesta näyttää nykyisin katsottuna konservatiiviselta eli vanhoja käytäntöjä ylläpitävältä ja siten yllätyksettömältä, harmittomalta, viihdyttävältäkin. Samalla se on taidetta, joka tukee kaupungissa toimimisen jokapäiväistä virtaa. Teokset toimivat taideteoksinaakin eli esimerkiksi niiden muodon, materiaalin ja tilan käsittelyyn liittyvät taiteelliset arvot huomataan, mutta yhtä lailla ne ovat suunnistamista helpottavia maamerkkejä, paikkojen identifioinnin välineitä ja muistutuksia menneisyyden nationalistisista kohokohdista. Valtaosa tunnistaa ne taiteeksi vaivattomasti, ja jos joku teos on uutena yllättävä ja kiistanalainen, kuten Ville Vallgrenin *Havis Amanda* oli vuonna 1908, yllättävyys katoaa totumuksen myötä.

Varsinkin kaupunkien keskustat, joissa julkista taidetta on paljon, ovat kaupallisuuden keskittymiä. Tavaratalot, maksulliset pysäköintihallit, elokuvateatterit, konserttisalit, ravintolat, kahvilat ja pikkuliikkeet toimivat kaikki kulutuksen varassa. Merkittävä osa uudestakin julkisesta taiteesta kaupungeissa on sellaista, että se sopii tällaiseen kaupallisesti leimautuneeseen (puoli)julkiseen elä-

mään. Julkisen, yksityisen ja puolijulkisen ero tosin on usein kaupunkitilassa häilyvä. Esimerkiksi kauppakeskuksiin on vapaa pääsy, ja fyysisesti ne ovat helposti saavutettavissa olevia kadun jatkeita. Ne ovat kuitenkin yksityisomistuksessa, ja vartiointiliikkeet tarkkailevat niissä ihmisiä avoimemmin ja rajoittavammin kuin poliisi kadulla. Mutta onpa kyse julkisesta tai puolijulkisesta tilasta, teokset kuten Kimmo Kaivannon *Siniset sillat* (1985) Forumin kauppakeskuksessa ja Eva Löfdahlin *Yrittäjäveistos* (2006) Narinkkatorilla ovat ilmeisiä hel-sinkiläisiä esimerkkejä kaupalliseen ympäristöön helposti istuvista teoksista, koska ne eivät häiritse sitä. Abstrakteja ja lähes dekoratiivisia teoksia on vaikea pitää muutoshaluisina sen paremmin ympäröivää kaupallista kaupunkitilaa kuin taiteen perinteisiä käytäntöjäkään kohtaan.¹

Muutoshaluttomuuden toteaminen ei ole julkisen taiteen väheksymistä. Niin kauan kuin julkinen kaupunkikulttuuri on pitkälti kaupallista, on todennäköistä, että myös suuri osa julkisesta taiteesta sopeutuu tällaisen kulttuurin arvoihin ja toimintatapoihin samalla tavalla kuin uskonnollinen taide sopii kirkkoihin. Valtakulttuurin kyseenalaistaminen saattaa vähentää taiteilijan toimintamahdollisuuksia, ja jos julkista taidetta haluaa tehdä, sopeutuva ajattelutapa voi olla lähes pakko hyväksyä. Eikä valtakulttuuriin soveltumisen tarkoita, ettei teos voisi olla kiinnostava; Pekka Jylhän *UKK-monumenttia* (2000) Finlandiatalon läheisyydessä ei (enää) voi pitää kovinkaan kyseenalaistavana minkään suhteen, mutta silti se edelleen palkitsee kokijan osaavalla paikan ja materiaalien käsittelyllään. Teoksessa yhdistyvät vesi, teräksiset ja pronssiset metallipinnat, kivi ja kallio, ruusupensas, valot ja käden muotoiset valonlähteet muodostavat visuaalisesti ja ajatuksellisesti rikkaan kokonaisuuden.

Kaupunkien julkinen taide tehdään tiloihin, joissa liikkuu kaikenlaisia ihmisiä eri uskonnoista, alakulttuureista sekä ikä- ja varallisuusryhmistä. Mitään äärimmäistä – kuten jotakin ihmisryhmää loukkaavaa materiaalia, väkivaltaa tai pornoa – on vaikea tuoda näkösalille lainkaan, vaikka syystä tai toisesta näitä suvaitaan mainonnassa. Lievemmätkin poikkeamat keskitiestä kohtaavat usein vastarintaa. Useimmiten toteutetaan teoksia, joiden nähtävästi uskotaan sopivan kaikille. Kyse on myös eettisistä ja poliittisista päätöksistä, jotka konkretisoituvat eri maissa eri tavoin. Turkissa islamilaisuuden käsittely julkisen taiteen keinoin on herkkä asia, Yhdysvalloissa terrorismin. Suomessa taas ei juuri näe kulutus- ja kaupallisuuskriittisiä julkisia teoksia ainakaan kaupunkien keskustois-

sa, vaikka poikkeuksiakin tietenkin on. Kenties niiden ajatellaan olevan ristiriidassa koko kaupunkikeskustan nykyisen olemuksen kanssa. Käytännössä päätösprosessit sen suhteen, mitä taidetta hyväksytään, ovat moniportaisia, ja mukana on taiteilijan lisäksi henkilöitä esimerkiksi kaupungin kulttuuri- tai taidehallinnosta, tekniseltä sektorilta ja kaupungin kanssa yhteistyötä tekeviä järjestöistä, yrityksistä tai säätiöistä (Isohanni 2006; Anttila 2008). Kompromissit hiovat repivimmät särmät pois.

Mitä uudemmista kaupunkitiloihin tehdystä teoksista on kyse, sen useammin varsinkin perinteinen muistomerkkijattelu on kyseenalaistettu. Nykyinen julkinen taide voi olla performansseja, julisteita sähkökaapeissa, valoteoksia puistossa tai yhteisötaidetta lähiossa. Monimuotoistuminen ei kuitenkaan tarkoita, että taide automaattisesti muuttuisi hankalaksi kaupallisen kaupunkikulttuurin tai minkään muunkaan valtakulttuuri-ilmion suhteen.

Yhdysvaltalainen taiteentutkija Miwon Kwon hahmottelee oman maansa modernin julkisen taiteen kehittymistä kolmiportaisesti (Kwon 2004: 60–99; vrt. myös Miles 1989; 2004; Lindgren 2000; Kuusamo 2005). Näistä vanhin toimintatapa eli ”taide julkisissa paikoissa” (*art-in-public-places*) tarkoittaa lähinnä teoksia, joita ei ole varsinaisesti suunniteltu tiettyä paikkaa silmällä pitäen, vaan kyseessä ovat tyyppillisesti suurikokoiset, autonomisiksi tarkoitettut veistokset, jotka kyllä on sijoitettu julkiseen tilaan, mutta ne voisivat olla yhtä hyvin jossakin muuallakin. Paikka ei ole vaikuttanut itse teoksen toteutukseen, minkä osa taiteilijoista avoimesti toteaa. Muistomerkkejäkään nämä eivät kuitenkaan perinteisessä mielessä ole. Esimerkkeinä Kwon mainitsee Alexander Calderin, Henry Mooren ja Isamu Noguchin veistoksia 1960- ja 1970-luvuilta.

Tällaiseen julkiseen taiteeseen kriittisesti suhtautuvat ovat esittäneet, että tuloksena on pahimmillaan ympäristöstään irrallisen oloisia koristeita ja vain pientä joukkoa kiinnostavia taidekokeiluja, joita muut kaupungin käyttäjät joutuvat tahtomattaan sietämään. Valtaosa tällaisestakin taiteesta istuu joka tapauksessa valtakulttuuriin hyvin, viimeistään kun siihen on jonkin aikaa totuttu. Suomalaiseksi esimerkiksi sopisi Risto Salosen alun perin sisätiloihin tarkoitettu *Heijastuksia* (1977) Helsingin Merihaassa, koska teosta ei ole suunniteltu juuri tiettyyn sijoituspaikkaan ja muotokieleltään se on omalle ajalleen melko tyyppillistä autonomiaan pyrkivää modernismia. Suurta närää se ei kuitenkaan ole herättänyt, joten kaupunkilaiset

ovat oletettavasti hyväksyneet sen eikä se liene *art-in-public-places*-taidetta lainkaan ”pahimmillaan”.

Vastauksena painotetun taiteilijälähtöisten ja autonomiaan pyrkivien teosten herättämälle kritiikille ”taide julkisina tiloina” (*art-as-public-spaces*)-vaihtoehto pyrkii Kwonin mukaan aktiivisempaan teoksen ja paikan tai tilan vuoropuheluun. Siten tavoitellaan usein helpompaa lähestyttävyyttä, mikä on Kwonin mukaan johtanut paikoitellen siihen, ettei taidetta tahdo enää lainkaan erottaa vaikkapa kadunkalusteista. Esimerkkinä tästä Kwon mainitsee Scott Burtonin hankkeita 1980-luvulta. Niissä taide toteutuu esimerkiksi arkkitehtuurin sulautuvina istuimina, kaiteina, seinäväreinä ja lattiapintoina. On selvää, että tällainen taide on helppo hyväksyä mihin tahansa, myös kaupalliseen kaupunkitilaan. Samalla julkisen taiteen ja julkisen tilan erot ja rajat hämärtyvät: taidetta ei tehdä julkiseen tilaan vaan oikeastaan julkisena tilana, johon kenellä tahansa on vapaa pääsy ja johon monet joutuvat sattumalta. Lähestytään myös sitä perinnettä, jossa julkinen taide voidaan ymmärtää esimerkiksi Camillo Sitten (Sitte 1889/2001) tai Gustav Strengellin (Strengell 1922/1923) hengessä laajoina kokonaisuuksina, kuten rakennuksina, puistoina, tielinjauksina tai jopa kokonaisina kaupunkeina, eikä niihin sijoitettavina yksittäisinä teoksina. Silloin kyse ei ole enää siitä, että mietittäisiin joidenkin teosten sopimista ympäristöönsä, vaan koko ympäristöä ajatellaan taiteena tai Strengellin suomentajan, arkkitehti Salme Setälän sanoin ”taideluomana”.

Jos etsii jälleen suomalaisia vertailukohteita Kwonin mainitsemiin tapauksiin, esimerkeiksi sopivat Denise Zieglerin *Epigrammeja Helsingin kaupungin jalankulkijoille* -nimellä tehdyt, pienen runon tyyppisiä lauseita sisältävät katukaivojen kannet (1999) eri puolella kaupunkia sekä Pekka Paikkarin, Kristina Riskan ja Kati Tuomisen *Gekko* (2005), joka on samalla sekä keramiikkateos että metron liukuportaiden kansirakenne Kampin terminaalissa. Sen tarkempi pohdinta, voisiko vaikkapa Helsingin Arabianrantaa tai Kuopion Saaristokaupunkia pitää taidepainotuksensa vuoksi laajoina julkisina ”taideluomina”, on jätettävä toisen artikkelin aiheeksi. Tässä kirjoituksessa ymmärrän kaupungit lähinnä ympäristöinä, joissa taidetta tehdään julkiseksi. Jos taas kaupungit tai niiden osat itsessään käsitetään julkiseksi taiteeksi, ne ovat samaan aikaan sekä julkista taidetta että taidetta julkiseksi tekevä ympäristö tai tila.

Kwonin kolmas ryhmä eli ”yleisen edun mukainen taide” (*art-in-the-public-interest*) voi toimintavoiltaan lähestyä yhteisötaidetta, vaikka

kaikki yhteisötaide ei ole julkista eikä kaupungeissa toteutettavaa. Yleisen edun mukainen taide tähtää jo suunnitteluvaiheessa teoksen sijoituspaikan sosiaalisen yhteisön, eikä vain fyysisen paikan, huomioon ottamiseen. Se siis sijoittuu elimellisesti kaupunkielämän kokonaisuuteen, vaikkei se välttämättä ole ilmeistä visuaalis-painotteisen kaupunkirakentamisen taide -ajattelun näkökulmasta. Tässä Kwonin esimerkki on John Ahearnin *South Bronx Sculpture Park* (1991), vaikka sen kohdalla yhteisön kanssa ei lopulta päästyäkään yksimielisyyteen, ja Ahearn poisti hankkeen aikana tehdyt veistokset alueen joidenkin asukkaiden vaatimuksesta lähes saman tien. Tavoite oli joka tapauksessa integroida teos sosiaalis-kulttuuris-käsitteelliseen paikkaan, yhteisöön, ja elävöittää sen jäsenten elämää yhdessä heidän kanssaan taiteen keinoin. Kyse on nimenomaan tietylle (paikalliselle) yhteisölle tarkoitettua julkisesta taiteesta, jonka ei tarvitsekaan avautua satunnaiselle kulkijalle, vaikka teos olisikin julkinen siinä mielessä, että se on fyysisesti avoimesti ja esteettömästi saavutettava. Tällaiset teokset siis saattavat jäädä lukumääräisesti varsin pienen yleisön taiteeksi samalla tavalla kuin ”elitististä” taidemaailmaa palvelevat teokset, vaikka pieni piiri määrittäytykin muuten kuin tietynlaisen taidetietämyksen kautta. (Vrt. Kester 2004; Kanttonen 2005; Kivimäki & Kolsio 2007.)

Joissain tapauksissa yhteisöllinen taiteen tekemisen prosessi on tietyn joukon yksityinen asia, vaikka lopputulokset ovatkin kaikkien nähtävillä. Ritva Harlen koordinoima *Halkopino* (2000) Helsingin Torpparinmäessä käy esimerkistä. Tuloksena on Tuusulantien varressa oleva, suuren halkopinon näköinen meluste, jonka rakensi joukko pitkäikäistyöttömiä. Kuukausia kestänyt hanke oli osallistujille monella tavalla merkityksellinen, mutta ei kokonaisuudessaan julkinen. Teos taas on päivittäin tuhansien nähtävänä, vaikka kaikki eivät luultavimmin ajattele, että se liittyy jollain tavalla taiteeseen. Aivan kaupunkien kaupallisessa ytimessä tällä tavoin toteutettu taide on harvinaista, mutta Harlenkin hanke sijoittuu paikkaan, joka on globalisoituneen kaupallisen kulttuurin kannalta elintärkeä: lentokentälle johtavan pääväylän viereen.

Kaikki Kwonin erittelemät julkisen taiteen muodot kääntyvät luultavasti useimmiten melko helposti kaupallista kaupunkikulttuuria ja muuta valtakulttuuria tukeviksi, mutta niitä on mahdollista toteuttaa myös kriittisemmin. Varsinkin taiteilijoiden ja taiteen aktiiviyhteisön parissa on viime vuosikymmeninä arvostettu julkisia teoksia, jotka saattavat olla väliaikaisia, jotka eivät kunnioita mitään tiettyä henkilöä tai tapahtumaa, jotka voivat

olla fyysisesti huomaamattomia tai jotka on hajasijoitettu niin, ettei niitä voi kerralla edes havaita. Joskus korostetaan taiteilijan ja laajemman yhteisön yhteistyötä nimenomaan prosessin tasolla, ei niinkään lopputuloksina. (Ks. Lacy 1995; Kastner & Wallis 1998; Erkkilä *et al.* 1999; Finkelpearl 2000/2001; Naukkarinen 2003; Kester 2004; Johansson 2005.) Toistuvasti esille otettuja kotimaisia esimerkkejä tällaisesta julkisesta taiteesta ovat jo mainittu Harlen *Halkopino*, Kaarina Kaikkosen *Tie* (2000) ja OLO-ryhmän *No. 22* (2000).

Tällaiset teokset on helpompi kokea kriittisinä, uudistavina ja siksi joskus häiritsevinä ja vaativinaakin. Kriitikki ja uudistuspyrkimykset voivat koskea yhtä hyvin taiteen tekemisen käytäntöjä kuin tällaista julkista taidetta ympäröivää kontekstiäkin eli (kaupallistunutta) kaupunkia. Selväksi tulee, että jompikumpi tai molemmat halutaan nähdä ja tehdä toisin kuin valtakulttuurissa. Harlen toiminta kyseenalaistaa yksittäisen sankaritaiteilijan roolia, reilusta viidestäkymmenestä Helsingin Hieta-lahteen hajasijoitetusta teräspallostä koostuva *No. 22* selvästi erottuvan ja rajautuvan teoksen ideaa ja Kaikkosen 3000:sta miesten pikkutakista Suurkirkon portaille väliaikaisesti koottu *Tie* historiallisesti latautuneen paikan pysähtyneisyyttä. Kwonkin tietenkin näkee, että paikan kanssa kommunikoiva taide voi olla myös hyvin kriittistä ja dis-integroitua, ja hänen esimerkkinään tästä on Richard Serran tunnettu *Tilted Arc* (1981–1989). New Yorkin Federal Plazalle kumolleen asetettu valtava teräskaari asettui siinä määrin vastahankaan niin oman aikansa taidekäytäntöjen kuin kaupunkitilan tavanomaisen käytönkin kanssa, että teos lopulta poistettiin oikeuskäsittelyn jälkeen. Ei ehkä ihme, sillä Serra totesi itse avoimesti, ettei ole lainkaan kiinnostunut ”affirmaatiosta”, tavanomaisten käytäntöjen tukemisesta (Kwon 2004: 75; ks. myös Finkelpearl 2001: 60–79; Weyergraf-Serra & Buskirk 1991).

Kriittisimpien hankkeiden toteuttamiseen ei saa lupaa lainkaan. Tästä on hyvä esimerkki tanskalaisen Superflex-ryhmän *Diesel lukket* (Diesel suljettu) -hanke. Diesel-vaateyrityksen tukeman Radar-nimisen tapahtuman järjestäjät Kööpenhaminassa ottivat ryhmään yhteyttä ja pyysivät tekemään julkisen teoksen tapahtumaan. Ryhmän ehdotus oli avoimesti kulutus-kriittinen kannanotto, jossa yksi Dieselin myymälä olisi suljettu neljäksi päiväksi syyskuussa 2002 ja sen ikkunoihin olisi kirjoitettu suurella teksti DIESEL LUKKET. Yritys ei tähän suostunut, eikä hanketta toteutettu. Samoja ongelmia kohtasi taideyhdistys Hirvitalon ja Vadelma ry:n julkisen tilan kaupallistumista

kritisoivaksi tarkoitettu videoteos Tampereella keväällä 2008. Frenckellin ”mediatunnelin” käytöstä vastaava mainostoimisto kielsi Vadelma ry:n tulkinnan mukaan hankkeen toteuttamisen viime hetkillä, koska se ei katsonut sen sopivan Tampereen Pysäköintitalon imagoon (Vadelma ry 2008). Millainen teos olisi loppujen lopuksi ollut, jää meille ulkopuolisille arvoitukseksi.

Kaikki eivät kuitenkaan jää odottamaan lupaa kriittisille hankkeilleen, vaan tekevät ne joka tapauksessa. Tunnetuimpia tällä tavalla toimivia julkisen taiteen tekijöitä on nimimerkillä Banksy toimiva, lähinnä graffiteja tekevä brittiläinen taiteilija, jonka eri puolilla maailmaa tehdystä tuotannosta saa hyvän kuvan hänen kotisivuiltaan <http://www.banksy.co.uk/>. Ei jää epäselväksi, että Banksy ei halua tyytyä sen paremmin taidemaailman perinteisiin toimintatapoihin kuin muuhunkaan kaupunkien valtakulttuurivirtauksiin. Hankkeet ovat itse tehdyn ja vaihtoehtoisia esityskäytäntöjä etsivän taiteen puolella. Jos kaikkia graffiteja ja sinne tänne liimailtavia julisteita ja tarroja ei pidä taiteena, Suomessa luvattomia julkisia kaupunkitaideiskuja on harvakseltaan. Yksi tunnetuimmista tapauksista lienee Pepe Gonzalesin lisäämä isokokoinen kirves Mariella Bettineschin Turussa sijaitsevaan teokseen *Carro Celeste* (1994), sekin jo yli kymmenen vuoden takaa.

Mitä tällaiselle kriittiselle julkiselle kaupunkitaiteelle käy? Yksi vaihtoehto, joka tulee hyvin esiin Pasi Mäenpään (2005: 153–175) kirjassa *Narkissos kaupungissa*, on, että oikeastaan mikä tahansa taide voi joutua samantyyppisen puolihuolimattoman shoppailuasenteen kohteeksi kuin kulutustavarat kauppaeskuksissa. Hypellään asiasta toiseen, ”paloillaan”, sormeillaan, vilkuillaan, viihdytetään itseä. Mäenpään tekemien haastattelujen valossa suurta eroa ei näytä olevan sillä, tekeekö näyteikkunaostoksia Ideaparkissa vai Taiteiden yössä Helsingissä. Itse tätä shoppailuasennetta kritisoivaa potentiaalia ei julkisissa teoksissa välttämättä huomaa, vaikka sellainen olisi tarjollakin, jos kaupungin käyttämisen ja siellä toimimisen tapa on vahvasti viihdyttävän kulutuskuulttuurin läpäisemä. Miina Äkkijyrkän autojen osista kokoramat peltilehämät näyttävät helposti kivoilta koristeilta ja äkäisimmätkin performanssit kylähullun kohkaamiselta. Kriittinen sanoma ei tule julkiseksi, jos sitä ei havaita, mikä pitää paikkansa myös vanhan, mahdollisesti hyvinkin kriittisen julkisen taiteen kohdalla. Tilannetta voi verrata graffitien vastaanottoon: ne nähdään, mutta niiden ajatus-tapa ja arvot jäävät helposti piiloon muilta kuin alakulttuurin omaksuneilta.

Toinen vaihtoehto on, että julkisen teoksen kriittisyys tai poikkeavuus huomataan ja se herättää aikansa närää. Yleensä kohu kuitenkin laantuu melko nopeasti. Jarmo Malkavaaran (1989) kirjassaan ”*Kauneus ja ”Mahti”*” käsittelemät kiistateokset 1920–1930-lukujen vaihteen kilpailevista Topelius-monumenteista ällistyttävän kiihkeää keskustelua herättäneeseen 1980-luvun Mika Waltari -muistomerkkiin on kaikki hyväksytty (vrt. myös Lindgren 2000). Ainakaan aktiivista julkista keskustelua niistä ei ole aikoihin käyty. Jos taas kyseessä on väliaikainen teos, häiriö poistuu ja keskustelu tyyntyy siihen. Se, että pysyviksi tarkoitettuja toteutettuja teoksia jouduttaisiin poistamaan yleisön vaatimuksesta, on erittäin harvinaista.

Taide mediajulkisuudessa

Taiteen sijoittaminen kaupunkitiloihin on edelleen merkittävä tapa tehdä julkista taidetta – tai taidetta julkisesti. Nykyjulkisuuden kannalta toinen, yhtä merkittävä ja usein mielenkiintoisesti kaupunkitilaan limittyvä ympäristö on kuitenkin media. Käsittelem seuraavaksi sitä, millainen julkinen taide soveltuu mediajulkisuuteen ja miten se eroaa julkisesta taiteesta kaupungeissa.

Korostan, etten käsittele mediataidetta vaan pikemminkin ”julkisen median taidetta”, ja viitataan sillä mihin tahansa taiteeseen, jonka julkisuus rakentuu joukkoviestinnässä; se pyritään saamaan esille tv:ssä, radiossa, lehdistössä ja/tai internetissä. Erityisesti viitataan laajalevikkiseen ja muuhunkin kuin taiteeseen keskittyneeseen mediaan. Jo suhteellisen vakiintunut ”mediataide” taas mielletään usein sähköisiä viestimiä tai joukkotiedotusvälineitä teknisesti hyväkseen käytettäväksi ja niitä temaattisesti käsitteleväksi taiteeksi, kuten videoteksi, tietokonetaiteeksi tai www-taiteeksi, jotka on joskus yhdistetty performanssiin tai installaatioihin. Kotimaassa yksi keskeinen mediataiteen toimija on sen levittämiseen keskittyvä AV-arkki. Mediataiteilijoina pidetään yleisesti esimerkiksi Eija-Liisa Ahtilaa, Marita Liulaa ja Marikki Hakola, ja kansainvälisiä suurmimiä ovat Nam June Paik ja Tony Oursler (ks. Tarkka 1993; Paul 2003; Rush 2005; Tribe & Jana 2006). Laajaa mediajulkisuutta mediataide ei tietenkään välttämättä saa.

Mediajulkisuus on monimuotoinen vyyhti, jossa tietoa ja mielipiteitä välitetään, muodostetaan ja käsitellään eri teknisillä välineillä ja erilaisten lainsäädännöllisten, poliittisten, taloudellisten ja kulttuuristen ohjeiden ja toimintaperiaatteiden ristiaallokossa. Mikä taho saa viestinsä esiin missäkin tilanteessa, miksi ja miten siihen suhtaudutaan, on

monien tekijöiden summa.

Medialla on pitkään ollut merkittävä, aikakausittain ja alueittain vähitellen muuttuva poliittinen tehtävä, kuten esimerkiksi Jürgen Habermas (1962/1990/2004) klassikkoteoksessaan *Julkisuuden rakennemuutos* hyvin osoittaa. Tärkeiden yhteisten asioiden käsittely tapahtuu (osin) mediassa ja media myös luo niitä. Juuri tästä syystä julkista sananvapautta pidetään merkittävänä asiana: habermaslaisessa katsannossa periaatteessa kaikenlaisia näkemyksiä pitäisi saada koetella yhteisessä keskustelussa eikä mikään yksittäinen taho (valtio, poliisi, talouseliitti) saisi etukäteen päättää, mikä tai kuka pääsee mukaan keskusteluun. Käytäntö ei tietenkään toimi tasa-arvoisesti. Osallistumista rajoittavat muun muassa toimittajalliset valinnat, aika, raha ja henkilösuhteet, ja tärkeitä, kaikkia koskevia päätöksiä tehdään myös ilman julkista keskustelua.

On joka tapauksessa selvää, että mediassa paljon huomiota saavat asiat ja niiden tavallisimmat käsittelytavat muokkaavat väistämättä melko epämääräiseksi jäävä ”yleistä mielipidettä” käsitellyistä asioista. Mitä luultavimmin esimerkiksi käsitykset seksuaalisuudesta ovat viime vuosikymmeninä muuttuneet osittain sen myötä, miten teemaa on mediassa käsitelty. Monien mielestä suunta on kulkenut kohti pornoistumista (Nikunen, Paasonen & Saarenmaa 2005). Tämä tekee mediajulkisuudesta ja sen kytköksistä muihin julkisuuden muotoihin tärkeän myös taiteen suhteen: ne yhdessä muokkaavat käsityksiä esimerkiksi siitä, mitä taide on, mitä sen pitää olla ja mikä on kiinnostavaa taidetta (vrt. Hannula 2004: 140–150, *passim*).

Taide voi olla esillä mediassa monella tavalla: mainoksissa, kritiikeissä, henkilöjutuissa, teoksina, prosessikuvauksina. Sitä voidaan käsitellä nimenomaan taiteeseen erikoituneissa osioissa tai osana muuta keskustelua. Vaikuttaa kuitenkin ilmeiseltä, että varsinkin valtamediassa, eli suurimmissa sanomalehdissä sekä seuratuimmilla TV- ja radiokanavilla, kuvataide on parhaaseen katsoja/kuuntelijaiikaan mukana usein taiteilijasadonnaisesti. Näytelyitä mainostetaan tekijöiden nimellä, kritiikit kirjoitetaan tietyn henkilön tai henkilöryhmän taiteesta, haastattelut ovat henkilökeskeisiä ja kuvissa näkyy usein taiteilija. Se ei tarkoita, ettei teoksia käsiteltäisi lainkaan, mutta hyvin usein paino on niiden tekijöissä ja teoksetkin identifioidaan taiteilijan avulla. Mediassa julkisuuteen tulevan taiteen julkisuus on vahvasti henkilösidonnaista, joskin voi olla liian yksioikoinen väite, ettei taide saisi mediajulkisuutta lainkaan ilman taiteilijan esiin nostamista.

Kiinnostavaa tässä on erityisesti ero kaupungissa vastaantulevaan julkiseen taiteeseen. Kun taidetta kohdataan kaupungissa, kohdataan teos tai tapahtuma, josta usein ei lainkaan tiedä, kenen tai keiden tekemä se on. Huomio kiinnittyy väkisin teokseen, ei sen tekijätaustaan, tai joskus laajaan, pitkän ajan kuluessa muodostuneeseen taiteen kaltaiseen kokonaisuuteen (esim. harmoninen jugend-kortteli), jolla ei ketään yksittäistä toteuttajaa edes ole. Tekijät näyttäytyvät vasta taiteelle varatuissa yksityisissä tiloissa eli gallerioissa ja museoissa. Mediassa taas henkilö tulee vastaan ensin, ikään kuin keskellä katua. Teokset saavat etusijan vasta erikoiskäsittelyssä, eli kulttuuriosastoilla tai erikoislehdissä ja -ohjelmissa, jotka vertautuvat yksityisiin, pienen piirin gallerioihin ja museoihin. Oletettavaa on, että henkilölähtöinen taiteen tarkastelu ohjaa tulkintaa siihen suuntaan, mitä samasta taiteilijasta on aiemmin opittu. Jotkut luultavasti lyövät kantansa lukkoon heti Juhani Palmun tai Teemu Mäen nimen nähdessään, esittelevätpä he millaisia teoksia tahansa. Tarkoitako henkilölähtöinen taiteen käsittely väistämättä pinnallisuutta vai vain erilaisuutta teoslähtöiseen nähden, jääköön tässä avoimeksi kysymykseksi. Saattaa joka tapauksessa olla, että jos julkisuutta haluaa nimenomaan teokselle, kaupunkijulkisuus on siihen parempi ympäristö kuin mediajulkisuus.

Toinen ero on ajallisuudessa. Kaupunkien julkiset teokset ovat usein pysyviä ja niiden ääreen on helppo palata. Niitä ei noin vain vaihdeta ja syrjäytetä, ja ajallisesti eri-ikäiset teokset elävät luontevasti rinnakkain. Tietenkin myös osa kaupunkien julkisesta taiteesta on tapahtumaluonteista ja nopeasti katoavaa, mutta mediassa nopearytmisyys ja katoavuus on päällekkäyvämpää. Ja tietenkin myös jotkut taiteilijat ja heidän teoksensa osavat vallata tilaa mediajulkisuudesta toistuvasti ja mieliin jäävästi, parhaana esimerkkinä ehkä Andy Warhol. Tavallisissa tapauksissa uusi kuitenkin syrjäyttää sanomalehdissä ja tv:ssä joka päivä vanhan, ja vanhaa mediamateriaalia voi olla vaikea löytää, kun taas kaupungeissa vanhat kerrokset ovat tavoitettavissa koko ajan. Kaupungissa taide pysyy julkisena pitempään ja vaikuttaa käsityksiin julkisesta taiteesta hidastempoisesti.

Internet on muuttanut tilannetta osittain. Verkkosivut ovat mediajulkisuuden muoto, johon on helppo palata pitemmänkin ajan kuluttua, ja kun myös tv- ja radio-ohjelmia tallennetaan verkkoon, niiden uudelleenkäyttö helpottuu. Internetin ongelma julkisuuden kannalta on kuitenkin se, että sinne ladattu materiaali on potentiaalisesti tarjolla lukemattomille ihmisille eli se on periaat-

teessa äärimmäisen julkista, mutta mitään takeita ei ole siitä, että sivustoilla käytäisiin. Blogeihin, Facebookiin ja muihin yhteyksiin voi jokainen tuottaa omaa taidettaan, mutta moniko sen huomaa? Jos taas jotakin sijoitetaan vilkkaaseen kaupungin ydinkeskustaan, sen julkisuus on paljon varmempaa. Sama pitää paikkansa seuratuimpien tv- ja radio-ohjelmien sekä lehdistön suhteen. *Ilta-Sanomien* etusivu on varma julkisuuden paikka, samoin puoli yhdeksän uutiset. On paljon käytettyjä sivustoja, mutta internetin kenttä ei ole yhtä selvästi strukturoitunut kuin muut median muodot, kaupungista puhumattakaan. Internetillä ei ole keskustaa.

Kolmas ero kaupunki- ja mediajulkisuuden välillä on paikallisuudessa. Vaikka kaupungissa oleva taide on monien kohdattavissa, se on kuitenkin paikkaan sidottua niin kauan kunnes tieto siitä leviää mediassa. Kun niin tapahtuu, julkisuuden kenttä aukeaa paljon laajemmaksi ja irtautuu fyysisestä sijainnista. Taide monistuu ja leviää. Ihmisten ei tarvitse mennä taiteen luokse, vaan taide tulee ihmisten luokse.

Useimmiten tämä tarkoittaa sitä, ettei esillä ole itse teos eikä edes taiteilija, vaan ainoastaan sanallis-kuvallinen viite jompaan kumpaan. Ero kaupunkijulkiseen taiteeseen on merkittävä. Kaupunkijulkisuudessa kohdataan tavallisesti itse alkuperäinen, fyysinen teos tai tapahtuma. Mediassa taas välitetään pikemminkin tulkintoja teoksista siitä yksinkertaisesta syystä, että alkuperäisen teoksen ei ole mahdollista olla läsnä mediassa; uniikkimaalaus tai rakennus ei voi olla sanomalehden liitteenä. Tässä mielessä median taide on median luomus, joka voi joskus olla kaukana taiteilijan taiteesta. Helpointa on esitellä teoksia ja tapahtumia, jotka sopivat kyseessä olevan viestimen käsittelytapaan. Nopeatempoiseen kuvalliseen käsittelyyn erikoistuneet mediat nielevät helpoiten kuvallisia ja nopeasti vaihdettavissa olevia viitteitä taiteeseen. Esimerkiksi pitkät sanalliset käsittelyt eivät TV-rytmiikkaan kovin hyvin sovi, ja valokuvateos on helpompi ”toistaa” lehden sivuilla kuin veistos, installaatiosta puhumattakaan.

Myös monet nimenomaan paikkasidonnaisiksi tarkoitettut kaupunkiteokset kuitenkin tunnetaan parhaiten juuri median välityksellä, ja media luo ennako-oletuksia kaupungissa tavattavasta taiteesta. Kaupunkijulkisuus vahvistuu mediajulkisuudella, ja niin kaksi julkisuuden muotoa sekoittuu ja vaikuttaa toisiinsa. Lisäksi mediaa tietenkin seurataan julkisissa kaupunkitiloissa lööppien, mainostaulujen ja tv-ruutujen kautta. On selvää, että jos kaupunkiteos herättää tiedotusvälineiden

mielenkiinnon, sen julkisuus moninkertaistuu: paljon suurempi määrä ihmisiä tulee tietoiseksi siitä. Moni taiteilija haluaa olla esillä molemmissa julkisuuden muodoissa, ja nykytaiteilijoista yksi tässä parhaiten onnistuneista lienee Jeff Koons. Se, miten hänen teoksiaan käsitellään mediassa, vaikuttanee paljon siihen, miten ihmiset kohtaavat hänen kaupunkiteoksiaan, kuten Bilbaossa sijaitsevan *Puppy*-teoksen. Lisäksi hänen esillä olonsa sekä kaupunki- että mediajulkisuudessa on ollut pitkään niin näkyvää, että se on itseään ruokkivaa: hän saa itsensä esille kummassa tahansa jo siksi, että hän on ollut valokeilassa aikaisemminkin.

Ääritapauksissa teoksia ei tietyllä paikalla kaupungissa enää edes ole, vaan ne elävät vain mediassa. Richard Serran poistettu *Tilted Arc*, joka on paikkasidonnaista taidetta käsittelevien artikkeleiden suosikkiesimerkki, lienee paras esimerkki tästä. Melko harva niistä, jotka tuntevat teoksen median kautta, ehti kokea itse teoksen paikan päällä. Kaupunkiteos on muuttunut median taiteeksi.

Joskus tilanne on ontologisesti epäselvä: missä ja miten teos on olemassa? Keväällä 2008 kiivaasti keskusteltu tapaus oli Ulla Karttusen *Neitsythuorakirkko*, joka oli ainakin yhdellä tasolla internetin lapsipornoa käsittelevä gallerianäyttelyteos. Galleriateoksen kuvamateriaalia ei mediassa nähty, eikä sitä ehtinyt moni nähdä galleriassakaan, mutta sitä kuitenkin kuvailtiin sanoin ja kommentoitiin ahkerasti. Hyvin pian syntyi ajatus, että ehkäpä teos on se mediassa käytävä julkinen keskustelu, jossa galleriatilassa ollut teos on vain yksi tekijä (ks. esim. Sevänen 2008a). Jos niin on, teos varsinaisesti toteutuu mediassa eikä siihen vain viitata siellä. Samalla teos on mediakriittinen. Se käsittelee ja toimii esimerkkinä siitä, mitä taiteena ja taiteella saa tehdä missäkin julkisessa ja ei-julkisessa tilassa ja median muodossa. Miksi internetissä voi olla lapsipornoa, mutta taidenäyttelyssä ei? Miten sitä saa missäkin käsitellä? Kuka saa? Miten?

Karttusen tapauksessa galleriateos vielä oli taustalla, mutta on myös julkista kuvataidetta, joka tehdään suoraan johonkin joukkotiedotusvälineeseen. Sellaista taidetta ei ole lainkaan olemassa ilman tätä mediaa, toisin kuin vaikkapa lehdessä esitelty maalaus on olemassa ilman lehteäkin.² Yksi hyvä esimerkki on yhdysvaltalaisen, myös kaupunkitaidetta tekevän Jenny Holzerin hanke *Da wo Frauen sterben bin ich hellwach* (”Missä naiset kuolevat olen täysin hereillä”) vuodelta 1993. Teos toteutui laajalevikkisen *Süddeutsche Zeitungin* liitteessä, ja se koostui alastomien, osin pahoinpidettyjen ja entisen Jugoslavian alueelta sodan jaloista paenneiden naisten valokuvista sekä aiheeseen liit-

tyivistä teksteistä. Osa liitteen teksteistä oli painettu musteella, johon oli sekoitettu näiden naisten verta. Teos herätti paljon keskustelua siitä, miten naiseen kohdistuvaa (sota)väkivaltaa saa lehdistössä käsitellä, jääkö media ja sen yleisö tavallisesti liian kauaksi väkivallan fyysisestä todellisuudesta kuten verestä, ja mitä materiaaleja taiteessa saa käyttää.

Tämän tyyppisiä teoksia on toistuvasti yleisömäärältään yksityisiin taidegallerioihin rinnastuvissa taiteen erikoisjulkaisuissa ja pienilevikkisissä kulttuurilehdissä, mutta kaupungin keskustojen julkisiin tiloihin vertautuvissa laajalevikkisissä lehdissä ne ovat harvinaisia, eikä sellaisia nähdä tavallisesti myöskään tv:ssä seuratuimpien ohjelmien joukossa tai pääkanavien parhaaseen katse- luojaan. Vaikka ne siis toteutuvat mediassa, ne eivät useinkaan ole erityisen julkisia. Yksi syy on varmaankin se, että olemalla hyvin erilaisia kuin normaali journalismi, ne väkisinikin kyseenalais- tavat median käytäntöjä. Niissä käytetään erilaisia kuvia, tekstien ja kuvien suhde voi olla hyvin vii- teellinen, emootioiden herättäminen saattaa olla keskeistä, ja viesti voi olla avoimen kantaaottava eikä perinteiseen journalistiseen tapaan neutraalin tiedottava.

Kuten merkittävä osa kaupunkitaiteesta, myös iso osa median taiteesta tukee valtakulttuurista ja sopeutuu siihen: suurehko osa median taiteesta on henkilösidonnaista, nopeampaa ja varsinaisiin teoksiin ainoastaan viitteellisessä suhteessa olevaa. Mikäli tähän julkisuuteen haluaa mukaan esimerkiksi siksi, että hakee julkisuutta kaupunkitiloissa olevalla taiteella, on näitä reunaehtoja hyvä osata hyödyntää.

Kriittinenkin median taide on mahdollista. Internetiin voi syöttää miten media- tai taidekriit- tistä tuotantoa tahansa, vaikkei sitä välttämättä huomata. Lehtien etusivuille tai television parhaaseen katseluaikaan kriittistä tuotantoa taas on huomattavasti vaikeampi saada. Kriittisen julkisen taiteen edes väliaikainen esiin nostaminen on mediassa tässä mielessä vaikeampaa kuin kaupungis- sa. Banksy tai kuka tahansa voi halutessaan tehdä luvatta teoksen kaupungin ydinkeskustaan ja saada sitä kautta ehkä myös mediajulkisuutta, jolloin julkisuuden lokerot sekoittuvat. On kuitenkin mahdotonta tunkeutua luvatta keskelle pääuutis- lähetystä tai *Ilta-Sanomien* etusivua. Tässä mielessä kaupunkijulkisuus on edelleenkin avoimempaa ja vähemmän kontrolloitua, joskin samalla paikalli- sempaa.

Oma kysymyksensä on, milloin julkisen median taide on vahvistavuus–kriittisyys-aksella ajateltuna linjassa muun julkisen taiteen kanssa.

Ensinnäkin osa mediasta selvästi suosii asioiden käsittelyä konfliktien kautta ja nostaa juuri kriit- tisyuden esiin. Karttusen *Neitsythuorakirkon* yhtey- dessä nähtiin, että teos kritisoi leväperäistä suhtau- tumista lapsipornoon ja että kritisointi tapahtuu juridisesti ongelmallisella tavalla. Tässä tapauk- sessa media kiinnostui kriittisestä teoksesta, mikä teki pienen piirin galleriateoksesta mediajulkisen. Toisaalta kriittisyyttä toivotaan ilmeisesti joskus sellaiseltakin taiteelta, jossa se ei kovin vahvasti nouse esiin. Joidenkin teosten suhteen voi ajatel- la, että ne eivät kenties saa mediajulkisuutta, koska ne eivät sovi median kriittisyystoiveisiin. Esimer- kiksi Helsingin Arabianrannan viime vuosina to- teutetuista lukuisista julkisista teoksista ei juuri ole käyty mediajulkista keskustelua. Eivätkö ne ole tarpeeksi poleemisia, muutoshaluisia? Kolmas vaihtoehto on, että kriittinen potentiaali saatetaan hukata vain viitteellisessä käsittelyssä – kuten sil- loin, kun kaupunkitaidetta lähestytään kevyellä shoppailuasenteella. Stuart Wreden jäästä tehty, Pikkuparlamentin puistossa vähitellen sulanut *Ke- sämonumentti* kyllä noteerattiin kesällä 2005 suhteellisen laajalti, mutta sen kriittistä ulottuvuutta esimerkiksi ilmaston lämpenemisen näkökulmasta ei juurikaan nostettu esiin.

Sekoittunut taide

Taiteeksi on helpointa tunnistaa teoksia ja tapah- tumia, jotka erotetaan ympäröivästä maailmasta selvästi ja nimetään taiteeksi. Erottaminen voi tapahtua esimerkiksi jalustalla, kehyksellä tai sillä, että asia on sijoitettu taidegalleriaan. Sekä käsit- teellinen että fyysinen kontekstualisointi on mer- kittävää.

Mutta aina se, mikä on taidetta – ja onko jokin asia *vain* taidetta – ei ole kovin selvää. Taide voi- daan tarkoituksellisesti sekoittaa muihin ilmiöihin, niiden osaksi tai aspektiksi. Silloin ei enää nähdä taidetta omana, irrotettavissa olevana asianaan. Näin ajatellen taide ei ole teoksia ja tapahtumia, vaan pikemminkin taito, asenne tai suhtautumis- tapa. Pitkälle vietynä asenne tarkoittaisi, ettei taide tarvitse myöskään omia instituutioitaan. Julkisen taiteen eri muodot eivät siis vain sekoitu toisiinsa, vaan myös ilmiöihin, jotka eivät ole taidetta lain- kaan.

Jo kauan on puhuttu taideteollisuudesta ja so- veltavasta taiteesta, joissa jotkut niin sanotulla vapaan taiteen kentälläkin tarpeelliset taidot kuten luovuus tai kiinnostavien muotojen tuottaminen on yhdistetty sarjatuotantoon ja kaupallisuuteen. Toisaalta taiteen ja koko muun elämän rajoja on

pyrityt hylvittämään joissakin avant-garden tulkinnoissa, kuten Peter Bürgerin (1974/1987: 53–54, *passim*) ajattelussa sekä Herbert Marcusen (esim. 1969/1971: 42, *passim*) filosofiassa. Niissä koko elämä muuttuu taiteeksi. Ja kuten sanottu, jotkut ovat halunneet nähdä kokonaiset kaupungitkin ”taideluomina”, vaikka on ilmiselvää, että kaupungit pitävät sisällään hyvin paljon asioita, joita ei voi pitää taiteena sanan rajatussa merkityksessä. Pitäisikö siis ajatella pikemminkin, että jonkinlainen taiteus on sekoittunut kaupunkilimiöihin vaikeasti paikannettavalla tavalla?

Viime vuosina on taiteen ja ei-taiteen limittämistä ehdotettu pitkälti kaupallisen kilpailukyvyyn tehostamisen näkökulmasta sekä kotimaisissa taide- ja taiteilijapolitiittisissa kannanotoissa (*Taide on mahdollisuuksia*, 2002) että useissa kansainvälisissä yhteyksissä (mm. Darsø 2004; Hartley 2005; ks. myös Sevänen 2008b). Australialainen media- ja kulttuurintutkija John Hartley (2005: 8–9, korostukset alkutekstissä) tiivistää näkemyksen: ”*Taide täytyy ymmärtää tämänhetkisen globaalin, medioituneen ja teknologiaperusteisen talouden tuotantokapasiteettien sisäiseksi eikä niiden vastaiseksi asiaksi*”. Tässä keskustelussa taide on selkeästi välineellisessä asemassa. Aina ei tosin ole kyse pelkästään taloudellisen voiton ajattelusta, vaan taide voi olla myös vaikkapa terveyden edistämisen väline.

Julkisen taiteen kannalta ajattelutapa johtaa siihen, että taide voi tulla vastaan missä vain julkisessa ilmiössä yhtenä sen elementtinä, ja se on lähtökohtaisesti epäautonomaista. Kyseessä ei ole irrallinen ja omalakinen taide. Esimerkkejä on helppo löytää. Absolut Vodka on käyttänyt 1980-luvun puolivälistä lähtien taiteilijoita aktiivisesti mainonnassaan, ja tuloksena on markkinointia, jossa taide ja mainonta sekoittuvat sekä mediassa että kaupunkitilassa; lehtien sivuilla, internetissä ja katujen mainospaikoilla. Tunnetuin tapaus lienee ensimmäinen, Andy Warholiin kytkeytyvä *Absolut Warhol* -kampanja vuodelta 1986. Viime vuosien kotimainen esimerkki on kuvanveistäjä Martti Aihan rakennustyömaille, esimerkiksi Helsingin Stockmannille suunnittelemat jättimäiset kuvakokonaisuudet, jotka samalla toimivat telineiden ja parakkien suojina. Tässä ollaan tietenkin taas lähellä tapauksia, joissa julkisen tilan pysyvämmässä arkkitehtuurissa tai kalusteissa on taiteellisia ulottuvuuksia, olivatpa ne sitten kokonaisia seinäpinnoja tai vaikkapa leikkipuiston telineitä.

Melko tavanomainen nykyilmio on myös taiteen ottaminen osaksi muiden kuin taidemuseoiden toimintaa ja markkinointia, elävöittämään ja tekemään houkuttelevaksi esimerkiksi kulttuuri-

historiallisia näyttelyitä. Tunnettu tällainen tapaus oli Antony Gormleyn savihahmokokonaisuus British Museumissa vuonna 2003. (Ks. myös Turpeinen 2005.) Käsitteellisellä tasolla taiteen ja ei-taiteen sekoittamista on jääkiekkoilijoiden, jalkapalloilijoiden ja kokkien kutsuminen taiteilijoiksi, ja ovatpa Karlheinz Stockhausen ja Damien Hirst kutsuneet vuoden 2001 syyskuun terrori-iskujakin taiteeksi (Aretoulakis 2008). Ollaan siis lähellä Kwonin esittelemää *art-as-public-places*-ajattelua, mutta kuitenkin yleisemmällä tasolla, sillä kyse ei ole enää vain paikkasidonmaisesta toiminnasta vaan kahden käsitteellisen sfäärin toisiinsa limittämisestä.

Sekoittunut taide tukee usein esiintymiskontekstiaan, kuten tuotetaan markkinoivaa yritystä, vaikka asia ei olekaan aina yksiselitteinen. Mielenkiintoinen esimerkki on yhdysvaltalaisen Mierle Ukelesin toiminta. Hän on työskennellyt New Yorkin kaupungin puhtaanapitolaitoksen residensitaiteilijana 1970-luvulta alkaen. Suuri osa hänen tekemisistään sekoittuu jätteenkäsittelyjärjestelmän normaaliin toimintaan eli kaupunkia ylläpitävään infrastruktuuriin ja sitä kautta kaupungin kokonaisuuteen. Ukeles on muun muassa pyrkinyt edistämään entisten kaatopaikkojen muuttamista virkistysalueiksi ympäristösuunnitelmilla, joista osa on toteutettu. Jätteiden käsittelyä ja itse jäteongelmaa Ukeles on tehnyt näkyväksi esimerkiksi hankkeellaan *Social Mirror* (1983), jossa kaupungin kaduilla kulkevien jäteautojen kylkiin asennettiin suuret peilit, joista ihmiset joutuivat katsomaan itseään ja omien kulutustottumustensa jälkiä. Taidetoiminta on näin ollen julkista sekä kaupunkitilassa että sitä käsittelevässä mediassa (lehti-, kirja- ja internetartikkeleissa), ja se on sekoittunut todelliseen jätteiden käsittelyyn. Se on myös kriittistä sekä jätteitä synnyttävää kaupunkilaista kulutuskulttuuria että jätteiden käsittelyjärjestelmän näkymättömäksi tekemistä ja sosiaalisista ongelmista irrottautuvaa, autonomaista taideajattelua kohtaan.

Ukelesin tapauksessa taide erottuu joskus vielä melko selvästi yhtenä aspektina julkisessa toiminnassa; on helppo tajuta, että peilipinnoitetut jäteautot ovat myös taidehanke, vaikka kuljettavat samalla jätteitä. Joissakin tapauksissa taidetta käytetään kuitenkin pikemminkin ajattelutapana tai taitona prosesseissa, joiden lopputuloksissa taidetta on melko mahdoton havaita, vaikka lopputulokset ovat julkisia. Tanskalainen tutkija Lotte Darsø (2004) käsittelee kirjassaan *Artful Creation* lukuisia tapauksia, joissa tunnetut yritykset kuten Unilever, Volvo ja Bang & Olufsen ovat pyrkinet

parantamaan toimintaansa taiteen keinoin, lähinnä ottamalla taiteilijoita mukaan muun muassa henkilöstökoulutukseen ja markkinoinnin suunnitteluun. Tavoitteena ei kuitenkaan ole tehdä taidetta, vaan saada aikaan parempia tuotteita, parempaa palvelua ja enemmän voittoa. Tuotteista ja muusta julkisuuskuvasta on hyvin vaikea sanoa, miten taiteen istuttaminen henkilöstökoulutukseen tai tuotteiden ideointivaiheeseen on vaikuttanut lopputuloksiin. Silti ainakin Darsø ja hänen haastattelemansa ihmiset ovat vakuuttuneita, että juuri taiteilijoiden mukana olo on lisännyt koko toiminnan luovuutta, energiaa, mielikuvitusta ja herkkyyttä, jota kaupallisessa menestymisessä välttämättä tarvitaan. Voi sanoa, että tällaisissa tapauksissa liiketoiminta ”taiteistuu” (Levanto, Naukarinen & Vihma 2005).

Sekoittunut julkinen taide antaa taiteesta erilaisen kuvan kuin muut julkisen taiteen muodot. Sen puitteissa taide on aina yhteistyöhakuista jonkin tahon kanssa. Kyse ei ole vain ja ensisijassa taiteen julkistamisesta vaan laajemmasta kokonaisuudesta, jossa taide on vain osa. Usein taiteilijakaan ei itsenäisenä toimijana ole näkyvillä; Aihan tai Ukelesin nimeä ei kadulla näy. Sekoittunut taide on siis tyypillisesti epäautonomista ja anonyymiä. Yleisellä tasolla on mahdollista sanoa, milloin taide katoaa sekoitussuhteessa kokonaan ja taiteilija muuttuu yksiselitteisesti mainosgraafikoksi, kadunkalusteiden suunnittelijaksi tai propagandan tuottajaksi. Tällaisen riskin sekoittuneeseen julkiseen taiteeseen suuntautunut taiteilija joka tapauksessa ottaa; voi käydä niin, että julkisuus saavutetaan, mutta taide menetetään, kuten Kwon totesi joskus käyvän *art-as-public-spaces*-hankkeiden kohdalla. Jos niin käy, taiteen perinteessä tärkeät asiat, kuten tulkinnallinen moniulotteisuus, emotionaalisuus tai luovuus, saattavat jäädä paitsioon.

Sekoittunut taide voi olla yhtä hyvin kaupungissa kuin mediassakin sijaitsevaa, se voi olla pysy-

vää tai nopeatempoista, samoin kuin konservatiivista tai uudistavaa. On selvää, että tällaisen julkisen taiteen tekeminen on toisenlaista kuin vaikkapa perinteisen kaupunkitilassa olevan veistoksen. Siksi myös sen kritisoinnin pitäisi olla toisenlaista – puhumattakaan sen tekemiseen kouluttamisesta.

Lopuksi

Taide käsittelee yhteisöllisesti tärkeitä asioita siinä missä tiede, politiikka ja journalismi. Julkinen taide tekee tätä nimensä mukaan julkisuudessa eli avoimella ja laajalle yleisölle suunnatulla tavalla. Julkisuudella on kuitenkin useita muotoja, ja keskeiset vaihtoehdot sen suhteen, miten julkinen kuvataide on julkista, voi tiivistää taulukossa 1 esittävän kuusikentän avulla.

Kun julkista taidetta käsitellään, on hyvä miettiä, mitkä teokset ja mitkä julkisuuden muodot tuovat esiin mitäkin ulottuvuuksia – ja milloin. Millaiselta julkiselta taiteelta on järkevä odottaa mitäkin, ja miten odotukset voivat ajan mukana muuttua? Tällaista tapauskohtaista pohdintaa kuusikentän avulla voi nähdäkseni jäsentää.

Lokeroihin sijoitetut teokset ja taiteilijat ovat siis ainoastaan mahdollisia esimerkkejä yleisemmistä suuntauksista, ja niiden sopivuutta on tietenkin syytä punniskella. Jopa yksi ja sama tapaus voi näyttää hieman erilaiselta riippuen siitä, katsooko sitä kaupunkijulkisuuden, mediajulkisuuden vai sekoittuneen julkisuuden näkökulmasta. Jos Superflexin *Diesel lukket* jonain päivänä toteutettaisiin, se olisi yhtä aikaa julkista kaupunkitaidetta, mitä todennäköisimmin joukkotiedotusvälineisiin leviävää median taidetta ja epäilemättä myös markkinointiin sekoittuvaa taidetta. Kaiken lisäksi siinä olisi yhtä aikaa vahvistavia ja kriittisiä elementtejä: se vahvistaisi Dieselin imagoa taiteen tukijana, vaikka se kritisoiisi kaupallisuutta. Se siis sopisi esimerkiksi jokaiseen kuusikentän kohtaan.

Taulukko 1. Julkisen taiteen kuusi muotoa

Table 1. Six modes of public art

	Kaupunkitaidede	Median taide	Sekoittunut taide
Vahvistaminen - kontekstin - taiteen	Eva Löfdahl: <i>Yrittäjäveistos</i>	Juhani Palmu <i>Itä-Sa-</i> <i>nomien</i> haastattelussa	Andy Warhol & Absolut Vodka: <i>Absolut Warhol</i>
Kritisointi - kontekstin - taiteen	Banksy: graffitit	Jenny Holzer: <i>Da wo Frauen sterben</i> <i>bin ich hellwach</i>	Mierle Ukeles: <i>Social Mirror</i>

Tärkeämpää kuin tietyn teoksen lopullinen sijoittaminen johonkin kategoriaan on se, että tiedotetaan erilaiset lähestymisvaihtoehdot julkiseen taiteeseen.

Alaviitteet

1. Näiden ja myöhemmin mainittujen helsinkiläisten teosten kuvat ja lyhyet teoskuvaukset ovat nähtävillä sivuilla <http://www.taidemuseo.fi/suomi/veisto/index.html>.

2. Tv-elokuvat, tv:ssä esitettävät videoteokset ja muut taideluonteiset radio- ja tv-ohjelmat ovat tietenkin ilmiselvästi mediassa toteutuvaa taidetta, mutta en käsittele niitä niiden erilaisen luonteen takia tässä.

Kirjallisuus

- Anttila, Maija (2008). *Taidekehän tarina. Kankaanpään kulttuurinen ja fyysinen muutos taidekaupungiksi diskurssien valossa*. Teknillinen korkeakoulu, Espoo.
- Aretoulakis, Emmanouil (2008). *Aesthetic appreciation, ethics, and 9/11*. 1.9.2008, <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=510>
- Bürger, Peter (1974/1987). *Theory of the Avant-Garde*. Translation from the German by Michael Shaw. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Darsø, Lotte (2004). *Artful creation. Learning-tales of arts-in-business*. Samfundslitteratur, Frederiksberg.
- Erkkilä, Helena, Haapala, Leevi, Johansson, Hanna & Sakari, Marja (1999). *Katoava taide*. Ateneum, Helsinki.
- Finkelpearl, Tom (2000/2001). *Dialogues in public art*. The MIT Press, Cambridge & London.
- Habermas, Jürgen (1962/1990/2004). *Julkisuuden rakenne-muutos. Tutkimus yhdestä kansalaisyhteiskunnan kategoriasta*. Suom. Veikko Pietilä. Vastapaino, Tampere.
- Hannula, Mika (2004). *Nykytaiteen harharetket. Kommunikaatioprosessi valkoisen kuution ulkopuolella*. Kuvataideakatemia, Helsinki.
- Hartley, John (2005, toim.). *Creative industries*. Blackwell Publishing, Malden, Oxford & Carlton.
- Isohanni, Tuula (2006). *Arabia Arabia. Taiteellinen toiminta osana asuin ympäristön suunnittelua, tapaus Arabianranta, Helsinki*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.
- Johansson, Hanna (2005). *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykkytaiteessa 1970–1995*. Like, Helsinki.
- Kantonen, Lea (2005). *Telita. Kohtaamisia nuorten taidetyöpajoissa*. Like, Helsinki.
- Kastner, Jeffrey & Wallis, Brian (1998, toim.). *Land and environmental art*. Phaidon Press Ltd., London.
- Kester, Grant H. (2004). *Conversation pieces. Community and communication in modern art*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London.
- Kivimäki, Kati & Kolsio, Hannele (2007, toim.). Yhteyksiä. Asiaa yhteisötaiteesta. *Lönnströmin taidemuseon julkaistuja 24*. Rauman taiteilijavierasohjelma Raumars ry., Rauma.
- Kuusamo, Altti (2005). Palasia julkisen veistoksen merkistys-opista. *Taide* 6/2005, 15–19.
- Kwon, Miwon (2002/2004). *One place after another. Site-specific art and locational identity*. The MIT Press, Cambridge.
- Lacy, Suzanne (1995, toim.). *Mapping the terrain. New genre public art*. Bay Press, Seattle.
- Levanto, Yrjänä, Naukkarinen, Ossi & Vihma, Susann (2005, toim.). *Taiteistuminen*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.
- Lindgren, Liisa (2000). *Monumentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa*. SKS, Helsinki.
- Malkavaara, Jarmo (1989). *”Kauneus” ja ”Mahti”. Taidejärjestelmän ja poliittis-hallinnollisen ohjausjärjestelmän välisten suhteiden taidekeskeistä tarkastelua*. Valtion painatuskeskus, Helsinki.
- Marcuse, Herbert (1969/1971). *Ihmisen vapautuksesta*. Suom. Markku Lahtela. Weilin & Göös, Helsinki.
- Miles, Malcolm (1989). *Art for public places. Critical essays*. Winchester School of Art Press, Winchester.
- Miles, Malcolm (2004). *Urban avant-gardes. Art, architecture, and change*. Routledge, New York.
- Mäenpää, Pasi (2005). *Narkissos kaupungissa. Tutkimus kuluttaja-kaupunkilaisesta ja julkisesta tilasta*. Tammi, Helsinki.
- Naukkarinen, Ossi (2003). *Ympäristön taide*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.
- Nikunen, Kaarina, Paasonen, Susanna & Saarenmaa, Laura (2005, toim.). *Jokapäiväinen pornomme. Media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri*. Vastapaino, Tampere.
- Paul, Christiane (2003). *Digital art*. Thames & Hudson, London.
- Rush, Michael (2005). *New media in art*. Second edition. Thames & Hudson, London.
- Sevänen, Erkki (2008a). *Ei ole ennalta määrättyjä taiteen keinoja*. 8.4.2008, <http://www.mustekala.info/node/682>
- Sevänen, Erkki (2008b). *The modern and contemporary sphere of art and its place in societal-cultural reality in the light of system-theoretical and systemic sociology. A study of a sociological research tradition and its art-theoretical contribution*. Joensuun yliopisto, Joensuu.
- Sitte, Camillo (1889/2001). *Kaupunkirakentamisen taide*. Suom. Jarmo Kalanti. Kustantajat Sarmala Oy / Rakenusalan kustantajat RAK, Helsinki.
- Strengell, Gustaf (1922/1923). *Kaupunki taideluomana. Silmäys historialliseen kaupunkirakennustaiteeseen*. Suom. Salme Setälä. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki.
- Tarkka, Minna (1993, toim.). *Video, taide, media*. Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.
- Tribe, Mark & Jana, Reena (2006). *New media art*. Taschen, Köln.
- Turpeinen, Outi (2005). *Merkityksellinen museoesine. Kriittinen visuaalisuus kulttuurihistoriallisen museon näyttelysuunnittelussa*. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.
- Vadelma ry (2008). *Hirvitalon ja Vadelma ry:n videoteeos sensuroitiin*. 22.5.2008, <http://www.vadelma.org/?p=32>
- Weyergraf-Serra, Clara & Buskirk, Martha (1991, toim.). *The destruction of tilted arc: documents*. The MIT Press, Cambridge.