

# Julkisen taiteen monet käytöt

## Poissulkemisen symboleista kadonneen yhteisöllisyyden rakentajiksi

■ Sari Karttunen

**Julkisen taiteen hankintaa perustellaan ympäristön viihtyisyyden parantamisella, paikkakunnan imagon elävöittämisellä ja kulttuurin jakelun demokratisoimisella. Hyväntahtoiset tavoitteet eivät aina toteudu. Vastaanottajan hyvinvointia edistämään tarkoitettu teos saattaakin aiheuttaa niin psyykkistä kuin fyysistäkin pahoinvointia ja johtaa jopa avoimeen konfliktiin.**

**T**yypillinen esimerkki julkisesta taide- teoksesta on paikkakunnan keskustaan kaikille avoimeen tilaan sijoitettu muistomerkki, kuten vastikään Kekkosen syntymän satavuotispäivänä Helsingissä, Hakasalmen puistossa paljastettu *Lähde*. Yksi julkista taidetta olennaisesti määrittelevä piirre on sen välineellinen käyttö, ja sen perinteisimpiä tehtäviä on ollut jonkun historiallisesti tai poliittisesti tärkeän henkilön tai tapahtuman muiston kunniointaminen.

Taideteosten sijoittamisen julkisille paikoille uskotaan lisäävän yleistä hyvinvointia, parantavan elämänlaatua ja humanisoivan ympäristöä. Taidetta käytetään myös perlokutionaarisesti: teosten hankkiminen ja sijoittaminen julkiselle paikalle kertoo, että julkinen valta on sitoutunut humaaniin arvomaailmaan, että sillä on varaa muuhunkin kuin kaikkein välttämättömimpään ja että se huolehtii monipuolisesti kansalaisten hyvinvoinnista (vrt. Danto 1987, 91–92).

Julkisia teoksia hyödynnetään yhteisön symboleina, tunnuskuvinä, tavaramerkkeinä, mainoksi-

na ja vetonauloina. Esimerkiksi Chicagossa Calderin *Flamingo* on painettu kaupungin kirjepaperiin. Alueellisista ikoneista vaikuttavin lienee 38-metrinen *Cristo Redentor* Rio de Janeirossa. Sille vetää vertoja vain New Yorkin Vapaudenpatsas, jonka Ranskan kansa lahjoitti veljeskansalleen merkiksi ikuisesta ystävydestä. Patsas toimii maantieteellisenä symbolina, mutta alun perin sen tarkoitus oli viitata yleisesti länsimaiseen vapauteen. Lähinaapureistamme Kööpenhaminaa symboloi *Pieni merenneito* ja Pietaria *Vaskiratsastaja*; Helsingin tunnusmerkiksi on vakiintunut Tuomiokirkko, mutta *Havis Amanda*akin näkee käytettävän.

Arkkitehtuurin ja julkisten taideteosten oletetaan houkuttelevan paikkakunnalle niin turisteja kuin myös kulttuuripalveluita arvostavia keskiluokkaisia veronmaksajia. Nykytaiteen rohkealla hankinnalla pyritään luomaan paikkakunnalle dynaaminen imago. Britanniassa taantuvat teollisuuskaupungit ovat ottaneet julkisen taiteen elvytysohjelmiansa keskeiseksi aseeksi. Gatesheadissä paljastettiin vuonna 1998 Antony Gormleyn jätti-

# TAIDE SOSIAALIPOLITIIKKANA

läismäinen *The Angel of the North*, jonka tavoitteena on muuttaa kuvaa entisestä kaivosyhteisöstä (Burnham 2000). Birminghamin ja Glasgow'n taidetta mittavasti hyödyntäneet promootiokampanjat ovat maailmankuuluja (Hall 1996).

Julkista taidetta on käytetty slummiutuvien urbaanien alueiden uudistamiseen ja jännitteiden vähentämiseen niissä. Julkiset monumentit ovat myös keino tunnustaa vähemmistöjen asema yhteisöjen sisällä. Taiteen ajatellaan synnyttävän ylpeyttä omasta ympäristöstä, omistajantunnetta, ja samalla vähentävän ilkeävaltaa.

## Taide- ja taiteilijapolitiikkaa

**K**ulttuuripolitiikka tarjoaa tietenkin keskeisiä perusteita julkisen taiteen hankintaan. Kuva-

taiteen harrastuksen ja tuntemuksen ollessa sosiaalisesti, taloudellisesti ja maantieteellisesti vinoutuneita julkinen taide nähdään keinoksi parantaa kuvataiteen jakelua ja levitystä. Samalla pyritään muuttamaan totuttuja taidekäsitteitä.

Julaiset taidehankinnat ovat lisäksi keskeinen taiteilijapolitiikan väline. Yhdysvalloissa Rooseveltin New Deal -ohjelman yhteydessä työllistettiin ennätysmäärä taiteilijoita julkisilla taidehankinnoilla. Public Works of Art -hanke antoi marraskuun 1933 ja kesäkuun 1934 välisenä aikana työtä lähes 4 000 taiteilijalle ja teoksia kertyi liki 16 000.

Ruotsissa säädettiin vuonna 1937 maailmanlaman johdosta prosenttiperiaate eli julkisen rakentamisen määrärahoista varattiin tietty osuus taidehankintoihin. Prosenttiperiaate on sittem-

min levinnyt eri puolille maailmaa, ja se on johtanut monin paikoin suoranaiseen julkisen taiteen renessanssiin. Suomessa valtio ei ole koskaan omaksunut prosenttiperiaatetta, mutta monet kunnat sen sijaan ovat, tosin ne noudattavat sitä vaihtelevasti (ks. Murto 2000). Valtion rakennuksiin taidetta on hankkinut vuodesta 1956 lähtien valtion taideteostoimikunta, joka saa rahoituksensa veikkausvoittovaroista. (Taulukko 1)

Jo yhden monumentaaliteoksen tilaaminen voi vaikuttaa ratkaisevasti yksittäisen taiteilijan uraan ja toimeentuloon. Suomessa kuvanveistäjät elivät sotien jälkeen useita vuosia muistomerkkitilauksilla. Taiteilijat ja heidän järjestönsä ovatkin keskeinen taidehankintapolitiikan intressi- ja painostusryhmä. Julkinen taide tarjoaa myös monelle taiteilijalle

**TAULUKKO 1.** Suomen valtion taideteostoimikunnan hankinnat valtion taidekokoelmaan 1990–1999

Vuosi	Määrärahat (1000 mk)	Sijoituskohteita	Hankinnat	josta (kpl)							Töitä kokoelmassa
				maalauksia ja piirustuksia	veistoksia	grafiikkaa	valokuvia	tekstiilejä	keraamiikkaa ja lasia	muuta	
1990	2 800	27	243	58	17	118	41	6	3	–	5 500
1991	3 200	29	279	58	16	134	58	10	3	–	5 900
1992	5 200	33	278	45	19	128	79	1	6	–	6 200
1993	2 500	23	296	42	22	83	97	..	..	52	6 500
1994	2 244	32	214	40	23	82	58	12	3	–	6 700
1995	2 200	28	191	41	19	67	55	6	3	–	7 000
1996	2 300	21	141	20	14	52	46	4	5	–	7 000
1997	2 550	23	257	26	17	119	76	7	12	–	7 500
1998	2 150	27	201	39	18	64	67	8	11	9	7 700
1999	2 950	31	184	53	29	64	23	7	7	1	8 000

Lähde: Tilastokeskus, kulttuuritilastot / valtion taideteostoimikunnan vuosikertomukset.

mahdollisuuden levittää taidetta gallerialaitoksen ulkopuolelle.

### Tahtoo hyvää mutta aikaansaa myös pahaa

**K**ansa ei välttämättä aina toivota uusia taideteoksia tervetulleiksi. Julkisten teosten paljastamiseen liittyy usein vihamielisyyttä, syytteitä silmäkääntötempuista ja yhteiskunnan varojen väärinkäytöstä. Joitakin teoksia on jouduttu poistamaan kansalaisten valitusten johdosta. Ääritapauksessa ”esteettiset kostonjoukkio” ovat käyneet vasaroin, taltoin ja spraypurkein varustautuneina julkisten teosten kimppeun (Banfield 1984, 170).

Stalkerin ja Glymourin (1982, 3–4) mielestä on harhaanjohtavaa legitimoida taideteosten rahoittaminen ja sijoittaminen julkiseen tilaan väittämällä niitä hyvinvointipalveluiksi, sillä julkinen taide voi päinvastoin tuottaa yleisölle selvästi osoitettavaa vahinkoa. Suuri yleisö ei nauti valtaosasta julkisia veistoksia, vaikka se yleisesti ottaen pitää taidetta hyvänä asiana. Kirjoittajien mielestä on omituista mitata teosten onnistuneisuutta sillä, miten kiihvasta polemiikkaa ne saavat aikaan. On loukkaavaa esittää suurelle yleisölle roskaa ja romua taiteena, jota tulee kunnioittaa, ja on väärin, jos joutuu rahoittamaan jotain, josta ei hyödy ja joka kaiken lisäksi nöyryyttää. (Mas. 10–15.)<sup>1</sup>

Patsaskiistoja on käyty meillä Suomessakin, esimerkkeinä vaikkapa *Havis Amanda*, *Reikäenkeli*, *Itä ja Länsi* ja *Kuningasajatus*. Muutama vuosi sitten Kiasman rakentamisen yhteydessä kinattiin Mannerheimin patsaan paikasta. Helsingin ystävyyskaupungiltaan Moskovalta lahjaksi saama, Hakaniemeen sijoitettu *Maailmanrauha* peitettiin aikoinaan tervaan ja höyheniin. Keskustelu ympäristötaiteeseen suuntautuneesta Kekkos-muistomerkestä lienee vasta käynnistymässä. Ensikomentit ovat olleet suopeita, ja teos näyttää antavan sijaa monenlaisille tulkinnoille. (Kotimaisista patsaskiistoista ks. esim. Malkavaara 1989, Peltomaa 1993 tai Lähdesmäki 2000.)

### Tapaus Kallistunut kaari

**K**ansainvälisesti yksi kuuluisimmista kiistaa aiheuttaneista julkisista teoksista on ollut Richard Serran *Tilted Arc*. Serra valittiin vuonna 1979 suunnittelemaan Yhdysvaltojen liittovaltion<sup>2</sup> taidetta arkkitehtuuriin -ohjelman puitteissa veistos New Yorkiin erään liittovaltion toimistorakennuksen eteen Manhattanille. Sijoituspaikka oli vilkasliikenteinen, jalustamainen aukio, jota ympäröivät ikävät arkkitehtoniset monoliitit.

Niin kuin aina suunnitellusaan paikkasidonnaista teosta,

Serra pyrki ensin huolellisesti analysoimaan kontekstia. Serran (1989, 41) katsannossa paikkasidonnainen teos ilmaisee arvoarvostelman fyysisestä, sosiaalisesta ja poliittisesta ympäristöstään ja pyrkii aktiivisesti vaikuttamaan siihen. Toimeksiantaja hyväksyi Serran konseptin 1980 ja seuraavana vuonna Tilted Arc asetettiin paikoilleen. Teos oli materiaaliltaan patinoitunutta, ruosteenruskeaa terästä, joka on Serran tavaramerkki, ja mitoiltaan 3,7 m x 36,6 m x 6,3 cm.

*Kallistunutta kaarta* vaadittiin poistettavaksi ensimmäisen keran pystyttämisen ollessa vielä kesken. Teosta kutsuttiin kansan viholliseksi. Rakennuksessa työskentelevien kannalta suurin ongelma oli se, että ”ruostunut teräsaita” oli sijoitettu aukiolle niin, että se katkaisi läpikulun. Teoksen väitettiin pilanneen ympäristön houkuttelemalla paikalle graffitin tekijöitä. Koska ihmiset kävivät virtsalla sen juurella ja heittivät roskaa sen lähistölle, sitä pidettiin syypäänä myös lähirakennuksen rottaongelmaan. Eräs turvallisuusasiantuntija väitti, että terroristit voisivat käyttää teosta tukikohtanaan.

Vuonna 1984 GSA:n New Yorkin aluejohtaja vaati asianosaisten julkista kuulemistä siitä, oliko teos syytä siirtää. Maaliskuussa 1985 järjestetty kuulemistilaisuus kesti kolme päivää, joiden aikana 122 henkilöä esitti mielipiteensä *Kallistuneen kaaren* puolesta ja 58 sitä vastaan. Viisijäseninen paneeli päätti silti äänin 4–1 siirtää teoksen, ja Kansallista taideneuvostoa (NEA) pyydettiin kokoamaan raati harkitsemaan vaihtoehtoisia sijoituspaikkoja. Raati kuitenkin katsoi, että paikkasidonnaisena teoksena *Kallistunut kaari* pitäisi jättää Federal Plazalle.

<sup>1</sup> Toisin kuin meillä, yhdysvaltalaisessa keskustelussa korostuu kysymys, kuuluuko taiteen tai taiteilijoiden tukeminen tai kansalaisten taidekasvatus olenkaan julkisen vallan tehtäviin.

<sup>2</sup> Liittovaltion rakennuksiin taidetta hankkii General Services Administration (GSA).

Serra nosti vuonna 1986 oikeusjutun GSA:ta vastaan turvatakseen tekijänoikeutensa, mutta hänen kanteensa hylättiin. Parin vuoden päästä Serra vielä yritti vedota ylempään tuomioistuimeen, joka kuitenkin piti aikaisemman päätöksen voimassa. Taiteilijan keskeinen teesi oli, että koska teos oli tilattu pysyväksi sijoituspaikalleen, jo sen siirtäminen toiseen paikkaan merkitsi sen tuhoamista ja hänen tekijänoikeuksiansa loukkaamista. Omistaja ei tyytynyt vain siirtämään teosta vaan tuhosi sen eräänä yönä maaliskuussa 1989. (Teoksen vaiheista ks. Weyergraf-Serra 1991.)

*Kallistuneesta kaaresta* käytä kamppailua käytetään usein esimerkkinä taideyhteisön ja ns. suu-



ren yleisön vastakkainasettelusta. Tosiasiassa teos sai puolestapuhujia myös kadunmiehistä ja sen arvostelijoiden joukossa oli arvovaltaisia taidemaailman jäseniä. Esimerkiksi esteetikko Arthur C. Danto kannatti teoksen poistamista sen vuoksi, että se aiheutti läheisessä virastossa työskenteleville niin paljon mielipahaa. Liittoa valtio näytti asettavan teoksen korkean taiteellisen laadun niiden ihmisten oikeuksien ja intressien yläpuolelle, joita sen paikalla olo loukkasi. Tämä oli ristiriidassa sen hyväntahtoisen tavoitteen kanssa, joka julkisella vallalla on hankkiessaan julkista taidetta. Danto katsoi, että vain poistamalla teos paikaltaan voitaisiin palauttaa usko siihen, että kansan tahto on ensisijainen ja että sitä kuunnellaan. (Mts. 90–92.)

Ruosteisen esineen esittämisen taiteena tulkittiin osoittavan välinpitämättömyyttä ja ylimielisyyttä kansan makua kohtaan. Teoksen sijoittamista keskelle aukiota niin, että jokaisen oli pakko kiertää se, pidettiin sekä fyysisenä että psyykkisenä väkivaltana. Serran syytettiin asettaneen omat esteettiset oletuksensa ja kokeilunsa aukiota käyttävien ihmisten tarpeiden ja halujen yläpuolelle. Eräs kriitikko totesi osuvasti, että kaikki mikä teoksessa oli oikein sen omin termein, oli väärin virastotyöntekijöiden inhimillisten tarpeiden näkökulmasta. *Kallistunutta kaarta* pidettiin aggressiivisena, itsekeskeisenä ja vallanhaluisena työnä. Taiteilija oli päätenyt kritisoidaan ankeaa ympäristöä tekemällä sinne sadistisen veistoksen.

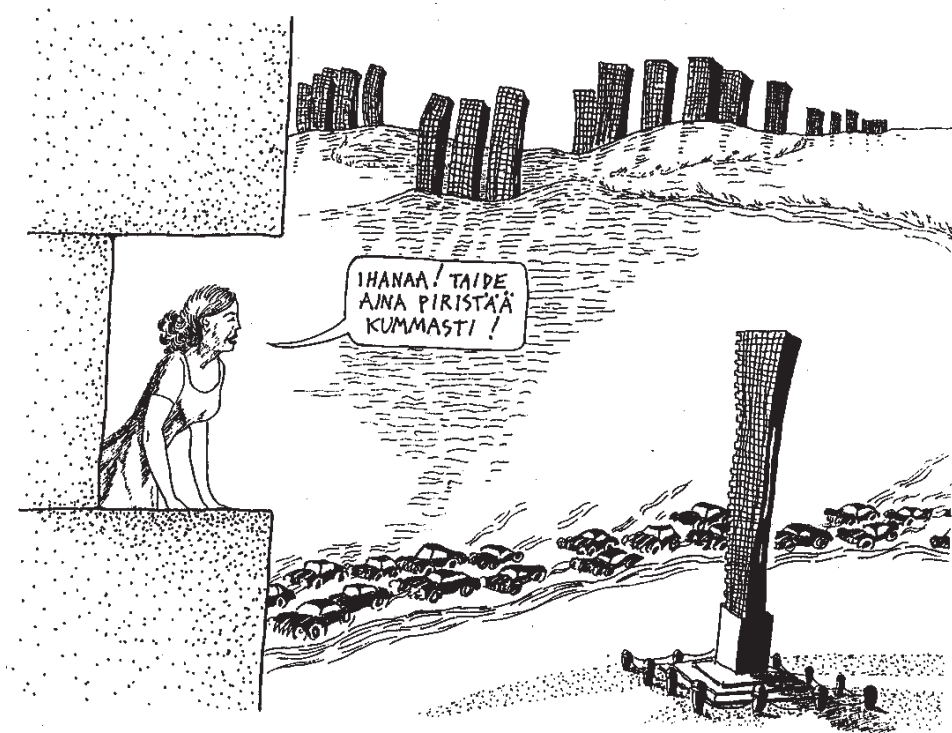
## Julkisen taiteen kriteerit

Danto (1987) päätyi *Kallistunutta kaarta* pohtiessaan siihen, että hyvän julkisen taiteen kriteerit eivät ehkä olekaan samat kuin hyvän taiteen: Serran teos onnistui taiteena mutta epäonnistui julkisena taiteena. Vain ääripäternalisti voi Danton mielestä väittää, että taide, joka on hyvää taidemaailmalle, on hyvää myös suurelle yleisölle. Avoin julkinen tila ei ole taidemuseo, jossa esteettisellä intressillä on oikeus dominoida.

Jos julkinen taide käsitetään erilliseksi taiteen kategoriaksi, jolle on omat kriteerinsä, pelkkä sijoittaminen julkiseen tilaan ei riitä tekemään teoksesta julkista (Forgey 1980). Perinteisen käsityksen mukaan julkinen taide kunnioittaa ja ilmaisee yhteistä poliittista, kulttuurista ja esteettistä perintöä (Stalker & Glymour 1982, 17).

Beardsley (1981, 43–44) kuitenkin väittää, että julkinen taide ei nykyisessä pluralistisessa yhteiskunnassa voi edustaa kaikkien jakamia arvoja ja uskomuksia, eikä hän usko näin tapahtuneen aikaisemminkaan. Hänen mukaansa nykyinen individualistinen taiteellinen toiminta on yhteensopimatonta julkisen taiteen perinteen kanssa. Nykyisiä julkiseen tilaan sijoitettuja taideteoksia on tarkasteltava ensisijaisesti taiteena eikä yhteisön arvojen ilmaisuna. Teokset voidaan silti monella tavalla saada liittymään sijoitusyhteisöihinsä ja tehdä arvokkaiksi ihmisille esimerkiksi antamalla heidän osallistua niiden hankintaan. Taideteoksessa voidaan ottaa huomioon paikallinen yleisö relevantin sisällön tai funktion kautta. (Mp.)

Viime aikoina monet kirjoittajat ovat Beardsleyn tavoin pää-



tyneet siihen, että taideteoksesta voi tulla ”todella julkinen” silloin, kun vastaanottava yhteisö on mukana hankintaprosessissa. Taidetta on itse asiassa alettu käyttää kadonneen yhteisöllisyyden muodostamisen välineenä.

### Ihmisten kanssa eikä heitä varten

**B**eardsley arvioi Yhdysvalloista ottamiensa esimerkkien pohjalta, että jos julkisiksi tarkoitettut taideteokset ovat julkisen suunnitteluprosessin ulkopuolella eikä niillä ole tunnistettavaa sisältöä tai funktiota ei-taideyleisölle, vastaanotto on aggressiivisen kielteinen. Taidetta arkkitehtuuriin-ohjelman piirissä 1972–1998 toteutettujen projektien tilastollisen tarkastelun pohjalta Tepper (1999) yleistää, että konflikti syntyy todennäköisimmin silloin, kun abstraktia taidetta sijoitetaan pieniin mutta nopeasti kasvaviin kaupunkeihin ja paikallinen väestö ei ole päässyt osallistumaan projektiin.

Joskus pelkkä taideteoksen hankkiminen ja sijoittaminen julkiseen tilaan — riippumatta sen muodosta tai sisällöstä — tulkitaan yleisön ylikävelemiseksi. *Kallistuneen kaaren* tapauksessa epäönönmistumisen olisi voinut ennustaa jo toteuttamistavasta, aukion käyttäjähän eivät lainkaan päässeet vaikuttamaan teoksen suunnitteluun. Tilajia on syytetty paternalistisesta arroganssista; hyvän, valistuneen, korkeakulttuurisen maun tyranniasta.

Julkisten taidehankintojen taustalla on monesti hyväntahtoinen kulttuuripoliittinen idea tuoda taide kaikkien ulottuville. 1960–1970-luvulla lanseeratun ”uuden kulttuuripoliittikan” termein kyse on kulttuurin jakelun ja levityksen demokratisoisesta. Uusi kulttuuripoliittikka vaatii kuitenkin myös kulttuuridemokratiaa: ihmisten itsensä on päästävä määrittelemään, mitä kulttuuri on. Julkisen taiteen tapauksessa tämä on erityisen tärkeä näkökulma, sillä toisin kuin museo- ja galleriateokset, joiden näkeminen vaatii erityistä päätöstä lähteä katsomaan

taidetta, julkiset teokset tunkeutuvat yhteiseen tilaan.

Hankintaprosessin demokratisoiminen on kuitenkin käytännössä ollut vaikeaa. Taiteen asiantuntijat ovat pelänneet paikallisen väestön mukaan ottamisen — pahimmassa tapauksessa kansanäänestyksessä — johtavan esteettisten standardien uhraamiseen. He katsovat taiteen tehtäväksi keskustelun herättämisen ja pitävät kiistojen syntyä jopa toivottavana: jos yritetään hankkia taidetta, joka ei herätä ristiriitoja, saadaan yleensä taidetta, joka ei tyydytä ketään. Vastustuksen oletetaan hiljentyvän vähitellen ja muuttuvan jopa ylpeydeksi ja kiintymykseksi. Monesti alun perin parjatusta teoksesta onkin tullut rakastettu tunnusmerkki, kuten Eero Saarisen *Gateway Archista* St Louisissa.

1970-luvun lopulla keksittiin, että uuden teoksen šokkivaikutusta voitaisiin vähentää esittelemällä sitä ensin museonäyttelyssä, mikä samalla antaisi tilaisuuden taidekasvatukseen. Sittemmin ongelmaa on pyritty ratkaisemaan



mm. ympäristöselvityksillä, paikallisen väestön kuulemisella prosessin eri vaiheissa ja sen edustajien mukaan ottamisella teoksista päättäviin raateihin.

Tänä päivänä puhdasta paternalismia ei enää suvaita julkista taidetta hankittaessa. Toisaalta myös populistisimpien kriitikoiden vaatimus kansanäänestyksistä on laantunut. Yhteisön osallistumiseksi taidehankintaprosessiin on kehitelty useita kohtuullisen hyvin toimivia malleja, esimerkiksi ns. suunnittelutyöpajoja (ks. Abrahamson Nikitin 2000). Nykyiset taidehankintakäytännöt näyttävät onnistuvan yhdistämään kulttuurin demokratisoimisen ja kulttuuridemokratian vaaheet ja kuromaan umpeen kuulua asiantuntijoiden ja suuren yleisön taidemaun kesken.

### Julkisen taiteen uudet funktiot

Uudet hankintakäytännöt näyttävät myös palauttaneen osan julkisten monumenttien ja patsaiden menettämästä käyttöarvosta (vrt. Banfield 1984, 170–171). Kun taiteesta on enenevässä määrin tullut omaleimaisen urbaanin identiteetin luomisen ja kaikkinaisen urbaanin ympäristön elvyttämisen väline, julkisen teoksen tehtävä on alkanut painottua sosiaalipoliittisesti. Kyse ei enää olekaan taidekasvatuksesta ja taiteen jakelun demokratisoisesta vaan yhteisön muodostamisesta taiteen avulla.

Taiteilijan rooli muuttuu yhteisön osallistuessa taidehankintaprosessiin. Osa taiteilijoista on erikoistunut julkiseen taiteeseen, jota varten on useissa taidekouluissa erillisiä koulutusohjelmia. Heidän identiteettiään pyritään muokkaamaan toisenlaiseksi kuin ”yksityisen” taiteen tekijöiden; heiltä vaa-

ditaan esteettisen lisäksi sosiaalista ja sosiologista tietämystä.

Julkisen vallan omaksuman prosenttiperiaatteen ansiosta esimerkiksi Yhdysvalloissa ja Britanniassa liikkuu julkisessa taiteessa tätä nykyä huomattavia rahasummia. Taidetta julkisille paikoille hankkivat myös yksityiset säätiöt, ja Britanniassa uutena rahoituslähteenä ovat lottoarvonnot.

Isoja taidehankintoja hoitaa usein riippumaton, voittoatavottelematon välitystoimisto, joka toimii eri osapuolten välisenä linkkinä ja voi myös tehdä aloitteen teoksen hankinnasta.

Lontoossa kokeillaan parhailaan mielenkiintoista taidehankintamenetelmää erään yksityisen säätiön aloitteesta ja sen rahoituksella. Trafalgar Squarellä pitkään tyhjänä olleelle jalustalle tilataan eri taiteilijoilta ehdotuksia, jotka pannaan kukin tietyksi ajaksi esille aiotulle paikalle. Lopullisen valinnan tekee kulttuuriministeri asiaa varten asetetun toimikunnan avustuksella.

Uusi julkinen taide vaikuttaa liian hyvältä ollakseen totta, sehän näyttää tyydyttävän kaikkien osapuolten intressit. Viime aikoina sitäkin on alettu arvostella (ks. esim. Hall 1996). Julkisen taiteen katsotaan menettäneen poliittista rooliaan samoin kuin taiteilijan perinteistä kriittistä tehtävänsä. Julkisen taiteen väitetään peittävän näkyvistä yhteisöjen todelliset ongelmat: julkisia teoksia sanotaan karnevaalinaamioiksi. Kaupunkien tulevaisuudesta annetaan turhan optimistinen kuva, joka ei vastaa kansalaisten enemmistön tilannetta, eikä teoksissa esitetty menneisyys olekaan kaikkien jakama (ks. Scott 1996). Hankintaprosesseissa luotu yhteisöllisyys on konstruktio ja sen rakenne-elementtien väitetään usein olevan

varsin valikoivasti poimittuja. Päästessään mukaan taidehankintaprosessiin kansa saa harhaanjohtavan käsityksen vaikuttamismahdollisuuksistaan. Uudet urbaanit teokset tarjoavat osalle kaupunkilaisista identiteetin rakennusaineeksi, mutta toisille ne symboloivat poissulkemista siinä missä paternalistisista lähtökohdista hankitut teoksetkin. □

*Kirjoittaja toimii yliaktuaarina Elinolot-yksikössä (Joukkoviestintä ja kulttuuri).*

### Lähteet

- Abramson Nikitin, C.** 2000. Making Public Art Work. *Sculpture Magazine* 19 (3). <http://www.sculpture.org/documents/scmag00/april00/uk/uk.htm>.
- Banfield, E. C.** 1984. *The Democratic Muse*. New York: Basic Books.
- Beardsley, J.** 1981. Personal Sensibilities in Public Places. *Artforum*, Summer 1981, 43–45.
- Burnham, S. G.** 2000. Standing on the Shoulder's of the Past. *Sculpture Magazine* 19 (3). <http://www.sculpture.org/documents/scmag00/april00/uk/uk.htm>.
- Danto, A. C.** 1987. *The State of the Art*. New York: Prentice Hall.
- Forgey, B.** 1980. It Takes More than Outdoor Site to Make Sculpture Public. *ARTnews* 79 (7), 84–88.
- Hall, T.** 1996. The Landscape of Urban Regeneration: Public Art. *Landscape Issues* 12. <http://www.chelt.ac.uk/cwis/pubs/landiss/vol12/page2.htm>.
- Lähdesmäki, T.** 2000. Pirun tusinan valitsema hirsipuuta muistuttava häkkyrä. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan julkaisusarja 56. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Malkavaara, J.** 1989. ”Kauneus” ja ”mahti”. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 4. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Murto, L.** 2000. Kuntien taiteellinen rakentaminen ja prosenttiperiaatteen käyttö. Helsinki: Suomen Kuntaliitto.
- Peltomaa, L.** 1993. Tavoitteena korkeatasoinen julkinen taideteos. *Arkkitehti* 1/1993, 66–69.
- Scott, D.** 1996. Public Art: Whose Version of History? *Albion Monitor*, May 5, 1996.
- Serra, R.** 1989. ”Tilted Arc” Destroyed. *Art in America*, May 1989, 34–47.
- Stalker, D. & Glymour, C.** 1982. The Malignant Object. *The Public Interest*, Number 66, Winter 1982, 3–21.
- Tepper, S. J.** 1999. *Unfamiliar Objects in Familiar Spaces*. Center for Arts and Cultural Policy Studies. Princeton University.
- Weyergraf – Serra, C.** 1991. *The Destruction of Tilted Arc: Documents*. Cambridge, MA: MIT Press.