



**Piritta Malinen**

# Kannu vie – kohti taidetta?

**Graffitikokemus sekä graffitin ja  
kuvataideopetuksen vuorovaikutus**

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA,

joka Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan suostumuksella esitetään julkisesti tarkastettavaksi

Lapin yliopiston Castrén-salissa  
marraskuun 12. päivänä 2011 klo 12

Lapin yliopisto  
Taiteiden tiedekunta

Copyright: Piritta Malinen

Jakelu: Lapin yliopistokustannus  
PL 8123  
FI-96101 Rovaniemi

puh. + 358 (0)40 821 4242 , fax + 358 16 362 932  
[julkaisu@ulapland.fi](mailto:julkaisu@ulapland.fi)  
[www.ulapland.fi/lup](http://www.ulapland.fi/lup)

Painettu  
ISBN 978-952-484-484-0  
ISSN 0788-7604

pdf  
ISBN 978-952-484-513-7  
ISSN 1796-6310  
[www.ulapland.fi/unipub/actanet](http://www.ulapland.fi/unipub/actanet)

*Piritta Malinen*

# KANNU VIE – KOHTI TAIDETTA?

Graffitikokemus sekä graffitin  
ja kuvataideopetuksen vuorovaikutus

## SPRAYCAN LEADS – TOWARDS ART?

Graffiti Experience and the Interaction  
Between Graffiti and Art Education

**LUP** LAPLAND UNIVERSITY PRESS  
LAPIN YLIOPISTOKUSTANNUS

Rovaniemi 2011

Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta  
Acta Universitatis Lapponiensis 215

© Piritta Malinen

Taitto:  
Piritta Malinen

Myynti:  
Tiede- ja taidekirjakauppa Tila  
PL 8123  
96101 Rovaniemi  
puh. +358 40 821 4242  
fax +358 16 362 932

[julkaisu@ulapland.fi](mailto:julkaisu@ulapland.fi)  
[www.ulapland.fi/lup](http://www.ulapland.fi/lup)

Juvenes Print, Tampere 2011

ISBN 978-952-484-484-0  
ISSN 0788-7604



## TIIVISTELMÄ

### Kannu vie - kohti taidetta?

#### Graffitikokemus sekä graffitin ja kuvataideopetuksen vuorovaikutus

Tutkimus selvittää kuvataideopetuksen ja nuorisokulttuurien, erityisesti graffitin vuorovaikutusta: niiden yhteistä kosketuspintaa ja miten kuvataideopetuksessa voitaisiin huomioida niin graffitintekijän kuin muidenkin nuorisokulttuureihin kuuluvien erityispiirteitä kuvantekijöinä. Etnografisessa tutkimuksessa tuodaan esille erilaisia näkökulmia tarkastella graffitia. Erityisesti painottuu ajatus graffitista omana alakulttuurin muotona, jolloin kokemuksen merkitys on olennainen. Lisäksi graffitia käsitellään kuvan ja sanan näkökulmasta, graffitikielen ymmärtämisenä, osana hiphopiksi kutsuttavaa nuorten alakulttuuria sekä osana kaupunkiympäristöä.

Tutkimukseen on haastateltu viittä graffitintekijää ja yhtä graffiteja tehnyttä, hiphopiin yhä vahvasti sidoksissa olevaa miespuolista suomalaista. Haastattelujen lisäksi tutkimusaineistoon sisältyy videomateriaalia järjestetyistä maalaustilanteista ja kuvamateriaalia erilaisista maalaustapahtumista, graffiteista sekä graffitintekijöiden kuvataideteistä. Aineiston analyysiin perustuva pohdinta graffitikokemuksen merkityksestä yksilölle on olennainen osa tutkimusta.

Tutkimuksessa käytetään käsitettä graffitikokemus kuvailemaan laajaa ja kokonaisvaltaista, mahdollisesti läpi elämän muuttuvaa ja kasvavaa kokemusta graffitista sekä käsitettä graffitintekokokemus luonnehtimaan tietyn yksittäisen graffitin tekemiseen liittyvää kokemusta. Graffitintekokokemukseen kuuluu yleensä luonnostelu ja ideointi, maalaustilanne siihen liittyvine tapahtumineen ja merkityksineen sekä graffitin dokumentointi. Graffitikokemusta tarkastellaan sosiaalisena, esteettisenä ja taiteellisenä kokemuksena niin ikään kuin kokemuksena paikasta, kehosta ja liikkeestä. Graffitin tekemisen motiivit ovat sidoksissa graffitikokemukseen.

Kuvataideopetukseen linkittyvän teoreettisen viitekehyksen tutkimuksessa muodostaa kriittisen pedagogiikan lisäksi sosiokonstruktivistinen ja postmoderniksi mielletty taidekasvatusajattelu, johon liittyy olennaisesti näkemys oppijasta aktiivisena tiedon rakentajana. Tutkimuksen taidekasvatuslähtökohta perustuu ajatukseen kuvataideopetuksesta kohtaamispaikkana, jossa oppijoiden omat kokemukset, näkemykset ja kuvaamisen tavat huomioidaan osana kulttuurista vuoropuhelua. Tutkimuksessa käytetäänkin käsitettä oman orientoitumisen taide kuvaamaan oppijan omaan kiinnostukseen ja kuvalliseen orientoitumiseen perustuvaa kuvan tekemistä.

Graffitien tekemiseen liittyy olennaisesti yhteiskunnallinen näkökulma, joten tutkimuksen teoreettinen perusta on myös nuorisotutkimuksessa,

jonka avulla tuodaan esille erilaisia nuoriso–termin määrittelyjä sekä tarkastellaan nuoren olemista osana yhteiskuntaa. Graffitissa on niin ala- kuin vastakulttuurisia piirteitä. Aineiston analyysi osoittaa, että graffitikokemukseen liittyy eräänlaisen graffiti-identiteetin muodostuminen. Identiteetin rakentumista suhteessa toisiin ja toiseutta sekä erilaisten kulttuurien rajapintoja tarkastellaankin yksilön lähtökohdista, kuvataideopetuksen osana ja yhteiskunnan asettamien vaatimusten ja paineiden näkökulmasta.

Tutkimuksen olennaisimmat tulokset kietoutuvat graffitimaalaamisen motiivien ympärille. Jokainen graffitikokemus on yksilöllinen ja jokaiselle tekijälle rakentuva graffiti-identiteetti on erilainen. Tutkimuksesta käy kuitenkin ilmi, että graffitikokemuksessa on tiettyjä yhteisiä tekijöitä ja samankaltaisuuksia. Graffitimaalaamisen motiivit voidaan karkeasti jakaa kahteen suuntaukseen, jotka eivät sulje toisiaan pois, mutta joiden painottuminen vaikuttaa olennaisesti graffitien tekemiseen. Karkeasti jaoteltuna voidaan sanoa, että toisille graffitien merkitys on laittomuudessa, kun taas toisille visuaalisuudessa/esteettisessä kokemuksessa. Mikäli tekijälle on olennaista graffitin laittomuus, hän kokee kiinnostavaksi bommaamisen eli oman nimimerkin, tagin, tekemisen mahdollisimman moneen paikkaan; graffitien tekemisessä korostuu paikan laittomuuden merkitys. Osa laittomuuteen orientoituneista maalareista katsookin, että graffiti on yksinomaan laitonta. Oman tyylin kehittäminen ja tunnistettavuus puolestaan voi muodostua laittomuutta merkittävämmäksi tekijäksi, mikäli tekijä on graffiteihin visuaalisesti suuntautunut. Tuolloin hyvänolontunne ei tule niinkään teon laittomuudesta, vaan onnistuneen maalauksen tekemisestä ja siitä saavutettavasta kunnian.

Graffitimaalaamisen motiiveihin liittyvä kunnian ja maineen saavuttaminen on eräänlaista anonyymien julkisuuden tavoittelua. Tutkimuksessa tulee esille, että graffitiin liittyvän maineen tavoittelu ja saavuttaminen, maalaamiseen liittyvien hyvänolontunteiden saavuttaminen sekä graffiti-identiteetin rakentuminen saattavat olla yksilön näkökulmasta ristiriitaisia, jopa hämmentäviä. Graffitikulttuuriin kuuluu uskallus ja laittomien maalausten ihailu, mutta toisaalta harva graffitintekijä pitää itseään rikollisena. Tutkimuksessa käykin ilmi, että yhteiskunnan odotusten ja graffiti-identiteetin rakentuminen voivat olla ristiriidassa. Graffiti voi merkitä yksilölle elämäntapaa ja onnistumisen kokemusten saavuttamista, mutta se on ilmiönä kriminalisoitu. Graffitikulttuurin sisälläkin käydään keskustelua kulttuurin kirjoittamattomista säännöistä, jotka toimivat toisille jonkinlaisina normeina, mihin maalataan ja miten.

Kuvataideopetuksen merkitys graffitikokemuksen näkökulmasta voi olla erityinen kahdesta eri näkökulmasta. Kuvataidetuntien puitteissa graffitintekijä voi konkreettisesti harjoitella kuvan tekemistä niin, että motiivi muuttuu laittomuudesta saatujen hyvänolontunteiden sijaan visuaalisen kehittymisen suuntaan. Toisaalta kuvataidetunneilla tapahtuva luonteva vuorovaikutus erilaisten

kulttuuristen ilmiöiden kesken auttaa nuorta hahmottamaan omaa paikkaansa yhteiskunnassa, arvostamaan erilaisia kulttuureja ja rakentamaan identiteettiään. Yksinkertaistaen voidaan sanoa, että arvostaakseen erilaisia kulttuurien ilmenemismuotoja on nuoren koettava, että hänelle tärkeitä alakulttuurista orientoitumista arvostetaan. Tuolloin on mahdollista, että syntyy erilaisia näkökulmia tarkastelevia ja arvostavia oppimistilanteita.

Tutkimus auttaa ulkopuolista hahmottamaan ja ymmärtämään graffitiin liittyviä erilaisia näkökulmia. Osittain haastatteluaineistoon perustuva graffititermistön määrittely selkiyttää graffiteista käytävää keskustelua. Graffitikokemuksen käsittely ja graffiti-identiteetin muodostumisen tarkastelu lisäävät ymmärrystä siitä, mitä graffiti voi merkitä yksilölle. Tutkimuksen pohdinta kuvataideopetuksen ja graffitin vuorovaikutuksesta puolestaan toimii esimerkkinä nuorten kokemusmaailman ja opettajan edustaman koulumaailman välisen aidon dialogisuuden merkityksestä.

Avainsanat: graffiti, graffiti-identiteetti, graffitikieli, graffitikokemus, graffitikulttuuri, kuvataideopetus, kriittinen pedagogiikka, oman orientoitumisen taidet, visuaalinen etnografia



## ABSTRACT

### Spraycan Leads - Towards Art? Graffiti Experience and the Interaction Between Graffiti and Art Education

This thesis studies the interaction between visual art education and youth cultures, especially graffiti culture: what they have in common and how the special features of a graffiti painter as a picture maker could be taken into consideration better. The ethnographic study presents different aspects of graffiti. The idea of graffiti as a subcultural phenomenon is emphasized and therefore the meaning of experiment is essential. Graffiti is also examined as the combination of text and visual marks as well as a part of hip hop culture and urban city surroundings. This thesis also aims at understanding the so-called graffiti language.

Six graffiti makers were interviewed for the study, five of whom were actively painting graffiti at the time of the interview. One of them has given up painting but is still active in the hip hop culture. In addition to the interviews, the data consists of video material from the painting situation I have arranged or some institution has organized, the pictures of graffiti and the artwork by the graffiti painters made in the visual art lessons. An essential part of the study is the analysis based on the data observing the meaning of the graffiti experience to the individual.

The term *graffiti experience* is used in the study to describe the extensive and holistic experience of making graffiti that might evolve, grow and change throughout life. The term *graffiti making experience* refers to the painting situation which consists of sketching, getting to the location, painting and documenting the graffiti. Graffiti experience is observed as social, aesthetic and artistic experience as well as an experience of place, movement and the body. The motives of making graffiti are very strongly attached to the graffiti experience.

The theoretical background linked to the art education is based on the critical pedagogy as well as on the idea of social constructional and postmodern art education, in which the learner is considered an active constructor of the knowledge. The art educational idea of the study is strongly attached to the thought of visual art lesson as a place and environment for cultural encounter where different experiences, views and the students' ways of making pictures are recognised as a possibility for cultural interaction. In this study the term *self-oriented art* is used to describe the picture making based on the students' own interests and orientation.

Graffiti making is strongly linked to the society, so the theoretical base is also in youth studies. That helps to review different definitions of the term *youth*



and to reflect young people as a part of society. Graffiti has subcultural as well as countercultural features. The analysis of the data shows that essential part of the graffiti experience is the development of graffiti identity. Therefore constructing and developing the processes of identity in relation to the other is reflected in the study. The cultural boundaries are observed from the point of an individual in terms of demands from the society, and also as a part of art education.

Some of the most significant results of the study concern the motives of making graffiti. Every graffiti experience is special, and the graffiti identity that develops is different for all the makers. However, the study shows some similarities and common features in the graffiti experience. The motives of making graffiti can roughly be divided into two different orientations: illegal and visual. They do not exclude each other, but for most of the makers, one of them is emphasized more. If the illegality of painting is more important to the graffiti maker, he or she finds it more interesting and more important to bomb (i.e. paint one's own tag as much as possible) and the illegality of the place is emphasized. Some of the illegally oriented makers consider graffiti exclusively illegal. Developing one's own recognizable style can be or become a more significant factor to the painter if he or she is visually oriented. Then the so-called kicks from painting are not so much due to illegality but creating a successful painting, and the fame and respect that might result from it.

Achieving fame and respect by painting graffiti motivates the graffiti makers as it provides anonymous publicity and fame. In the study it becomes clear that aiming towards fame, and getting it as well as getting the kicks and developing the graffiti identity, can be controversial and even confusing to the individual. Daring to paint and admiring the illegal painting is a part of graffiti culture, but not many graffiti makers consider themselves criminals. The study indicates that the expectations from the society and the construction of the graffiti identity can also be controversial. For an individual, making graffiti may be a way of life as well as a way of getting the feeling of success, while it is criminalized as a phenomenon. Even inside the graffiti culture there is discussion about the unwritten rules of graffiti which some painters regard as norms as to where and how to paint.

The art education can be meaningful to the graffiti experience from two points of view. In the concrete aspect, visual art lessons may be the place for a graffiti maker to practice painting so that the orientation and motives vary from illegality to visual. On the other hand, the interaction between different cultural phenomena helps a young person to understand his or her own place in the society, respect different cultures and build up the identity. To appreciate the manifestations of other cultures, one needs to feel that his or her cultural orientation is respected. Only then it is possible to create learning situations where different aspects and views are observed and valued.

This thesis encourages an outsider to consider and understand different aspects of graffiti. The terminology of the graffiti scene in this study is partly written based on the interviews, and definitions help to clarify the discussion about graffiti. Observing the graffiti experience and the development of graffiti identity creates understanding towards what graffiti might mean to an individual. The discussion on the interaction between visual art education and graffiti is especially important when it comes to the significance of the dialogue between the experiences of the youth and the school world represented by the teacher.

The keywords: graffiti, graffiti identity, graffiti language, graffiti experience, graffiti culture, visual art education, critical pedagogy, self-oriented art, visual ethnography



## SAATTEEKSI

Olen niin sanotusti luita ja ytimiäni myöten kuvataideopettaja. Pidän itseäni myös enemmän toiminnan naisena kuin pohtimaan taipuvaisena mietiskelijänä. Siksi minulle oli itsestään selvää, että kuvataideopettajaksi valmistumisen jälkeen aloin työskennellä ammatissa, johon opiskelin Lapin yliopistossa. Jatko-opintoihin minut johdatti kiinnostus kuvataideopetukseen liittyviin ilmiöihin, ei niinkään palo päästä akateemiseen maailmaan. Edelleenkin hätkähdän, jos minusta puhutaan tutkijana.

Graffitin ja kuvataideopetuksen mutkikas suhde mietitytti minua ja halusin syventää ymmärrystäni. Tutkimuksen alusta lähtien olen saanut yllättävää, mutta olennaisen tärkeää tukea juuri graffitintekijöiltä. Suurkiitokset siis tutkimukseen osallistuneille graffitintekijöille, joiden myönteinen ja innostunut suhtautuminen on ollut äärimmäisen tärkeä motivoija tutkimusta tehdessäni!

Tutkimuksen teko on osoittanut minulle ammattiini ja työskentelyyni liittyvän reflektoinnin merkityksen aivan uudella tavalla. Olen nauttinut jatko-opintoihin liittyvistä seminaareista, konferensseista, kursseista ja artikkelien kirjoittamisesta. Erityisesti olen kokenut tärkeäksi ja kiinnostavaksi muiden jatko-opiskelijoiden sekä nuoriso- ja taidekasvatusalan tutkijoiden kanssa käydyt keskustelut. Toisaalta akateeminen maailma tuntuu edelleen hieman vieraalta, olenhan tehnyt sinne lähinnä vierailunomaisia pyrähdyksiä, koska olen työskennellyt koko tutkimusprosessin ajan joko peruskoulun ja lukion yhdistelmässä tai lukiossa.

Joskus yöjunassa matkalla Rovaniemelle olen kyseenalaistanut valintojeni mielekkyyttä. Miksi halusin olla lojaali opiskelupaikalleni enkä hakenut jatko-opinto-oikeutta Taideteolliseen korkeakouluun? Onko mitään järkeä tehdä tohtorin opintoja, jos rakastaa nykyistä työtään, eikä siinä työssä toimimiseen tarvita jatko-opintoja? Ratkaisu kysymyksiin on kuitenkin yleensä tullut avattuani Taiteiden tiedekunnan oven: jo sisääntuloaulassa ja kirjastossa olen tuntenut itseni tervetulleeksi ja olevani tutussa paikassa. Viimeistään jatko-opiskelijaseminaarin kannustava ilmapiiri on saanut minut vakuuttuneeksi, että tutkimuksen tekeminen juuri näissä puitteissa ja tässä tilanteessa on tarkoituksenmukaista.

Erityiskiitokseni esitänkin ohjaajilleni FT Tuija Hautala-Hirviojalle sekä TaT Sirkka Laitiselle. Tuija on kulkenut kanssani monenlaisia polkuja aina perusopinnoistani asti. Hän on antanut tutkimuksellisten ohjeiden lisäksi arvokkaita käytännön neuvoja. Sirkkan kanssa olen tutkimuksen ohjauksen lisäksi käynyt lukuisia merkittäviä ja kiinnostavia keskusteluja myös kuvataideopetta-

jan arkeen liittyen. Lisäksi haluan kiittää jatko-opiskelijaseminaaria ohjannutta TaT Päivi Granötä sekä kaikkia seminaariin osallistuneita opiskelijoita. Saamani kannustus ja palaute ovat olleet hedelmällisiä, käymämme keskustelut mieltä avartavia ja seminaareihin osallistumisen avulla minulle on muodostunut monta uudenlaista näkökulmaa niin tutkimuksen tekoon kuin taidekasvatuksen sisältöihin.

Kiitän lämpimästi väitöskirjani esitarkastajia FT Reijo Kupiaista ja TaT Sinikka Rusasta, joiden esitarkastuslausunnoissa oli tärkeitä ja asiantuntevia huomioita sekä korjaamista vaativia seikkoja, joihin paneutuminen auttoi minua hiomaan väitöskirjaani lopulliseen muotoonsa.

Koulumaailmassa työskentelevät kollegani ovat auttaneet minua väitöskirjan viimeistelyssä. Kiitos äidinkielen lehtori Hanna Rintaselle tekstini kielentarkistamisesta sekä lehtori Saija Sinitalolle englanninkielisen tiivistelmän kielenhuollosta.

Tutkimustyötäni on tukenut Suomen kulttuurirahaston Hämeen maakuntarahasto, josta sain neljän kuukauden virkavapausjakson mahdollistaneen apurahan. Lämmin kiitos tuosta tärkeästä taloudellisesta tuesta.

Ilman perheeni, sukuni ja ystäväni muodostamaan tukijoukkoa tutkimukseni ei olisi koskaan valmistunut. Olen saanut henkistä ja taloudellista tukea vanhemmiltani Anne ja Seppo Konttiselta sekä lukuisia kannustavia ja kiinnostavia kommentteja sekä graffitikeskusteluihin liittyviä vinkkejä niin enoltani kuin pikkuveljeltänikin. Vanhempieni lisäksi appivanhempani Seija ja Jorma Malinen ovat olleet merkittävä apu väitöskirjani viimeistelyvaiheessa syntyneiden kaksospoikiemme hoitamisessa. Tästä kaikesta saamastani tuesta haluan kiittää rakasta lähipiiriäni, varsinkin aviomiestäni Jyrkiä, joka on jaksanut tukea minua läpi tutkimusprosessin. Esikoispoikamme Samuli on monissa tilanteissa joutunut joustamaan ja ymmärtämään, toisaalta muistuttanut tutkimuksen ulkopuolisen elämän merkityksen.

Erityinen kiitos kuuluu isoveljelleni, kuvataiteilija Petri Silvoselle, joka on mahdollistanut tutkimuksen teon toimimalla pidettynä ja luotettavana sijaisnani lukuisten seminaarimatkojen ja virkavapausjaksojen ajan. Petrin kanssa käymäni keskustelut taidekasvatuksesta, taiteen olemuksesta, taidemaailmassa toimimisesta ja taiteen tekemiseen liittyvistä kokemuksista ovat olleet minulle erityisen arvokkaita ja avartavia, kliseisesti sanottuna, todellisia henkireikiä.

Omistan työni edesmenneelle isoäidilleni, toimittaja Ulla Asplundille, joka osoitti jo ollessani kapinallinen teini-ikäinen, että voin osallistua kirjantekoprosessiin. Kun olin viisitoistavuotias, mummi luotti minuun kirjoittaessani puhtaaksi Sahtikirjaa varten kerättyjä tekstejä ja kommentoیدessani millimetripaperille taitettuja lay outeja. Samalla tavalla hän jatko-opintoja aloittaessani valoi minuun luottamuksen, joka auttoi minua tehdessäni tutkimusta

ja toteuttaessani kirjan visuaalista ilmettä.

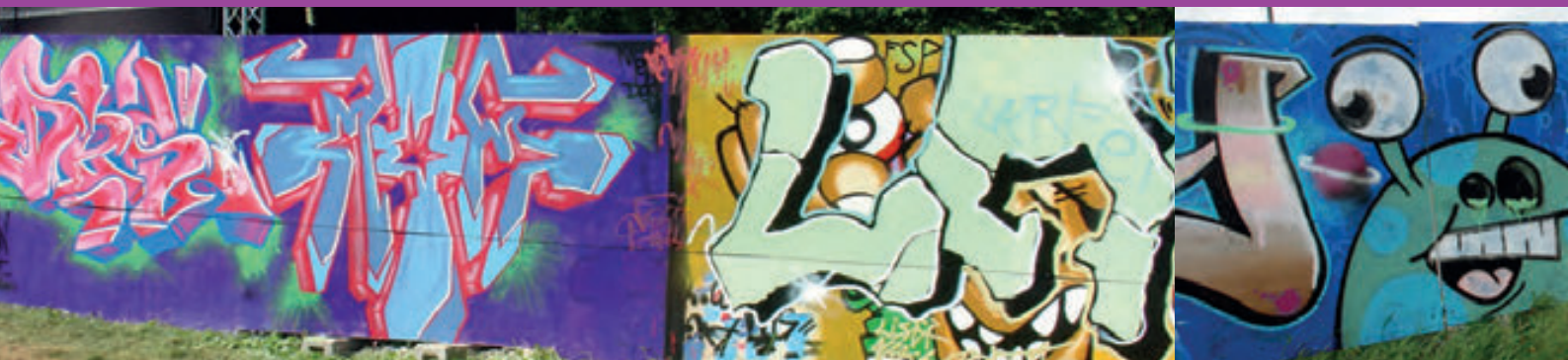
Parhaimman kiitoksen tehdystä työstä koen itse saavani, kun luentoni jälkeen tai tekstini luettuaan joku on sanonut katsovansa graffiteja uusin silmin.

Hämeenlinnassa syyskuussa 2011  
Piritta Malinen

## SISÄLLYS

Tiivistelmä	5
Abstract	8
Saatteeksi	11
<b>JOHDANTO</b>	18
Tutkimuksen juuret kuvataideopetuksen käytännössä	21
Tutkimusote ja teoreettinen tausta tiivistetysti	24
<b>KUINKA PÄÄSTÄ GRAFFITIN YTIMEEN?</b>	32
Tutkimuskohteena graffitikokemus: tutkimuskysymykset	33
Tutkimuksellisia lähtökohtia	34
Kokemuksen ymmärtäminen	38
Tutkimuksen hermeneuttisuus	41
Refleksiivistä etnografiaa	42
Tutkimuksen aineisto	45
Aineistojen merkityksiä visuaalisessa etnografiassa	47
Haastattelu kokemuksen tutkimisessa	49
Tutkimuksen kulku ja aineiston analyysin vaiheita	50
Kuvataideopettaja tutkijana: eettisiä seikkoja sekä tutkimusasetelman karikoita ja vahvuuksia	54
<b>MITEN MÄÄRITELLÄ GRAFFITIA?</b>	62
Graffitiin liittyviä käsitteitä	64
Voidaanko puhua graffitikulttuurista?	68
Graffitin ja kuvataiteen kosketuspinta	70
Graffiti – juuret muraalimaalauksessa	74
Kuva, sana ja niiden yhdistelmät: graffitikieli	76
Old schoolista wild styleen: tyylien kehittyminen	80
Ilmiö laajenee: stencil-, reverse- ja neulegraffiti	87
Graffiti – alakulttuuriset juuret hiphopissa	90
Hiphop Suomessa	93
Hiphop ja graffitit – miesten maailmaa?	95
<b>NUORI GRAFFITINTEKIJÄ OSANA YHTEISKUNTAA</b>	100
Nuori, nuoruus, nuorisokulttuuri – erilaisia lähtökohtia määrittelyille	102
Alakulttuuri – vastakulttuuri	105
Arvot ja tyyli alakulttuurissa	108
Nuoruus kehitysvaiheena: kriisejä, haasteita ja kehitystehtäviä?	110
Yhteiskunta vaatii elämänhallintaa – nuori haalii elämää ja rakentaa identiteettiään	115
Kuluttaminen identiteetin rakentumisessa	120

<b>NUORISOKULTTUURIT JA KUVATAIDEOPETUS</b>	124
Koulutaide ja oman orientoitumisen taide	127
Kuvallisia orientoitumisryhmiä nuorten keskuudessa	129
Visuaalinen kulttuuri kuvataideopetuksessa: sekoitus koulu-, nuoriso-, korkea-, media- ja populaarikulttuuria?	132
Kriittinen pedagogiikka vai virallinen opetussuunnitelma: opettaja arvovalintojen edessä	135
Graffiti osana osallistavaa taidekasvatusta	139
Toisen kohtaaminen ja kulttuuriset rajapinnat koulussa	142
Graffitintekijän ja kuvataideopettajan kohtaaminen	145
Kuvataideluokka kulttuurien rajoilla toimivana hybridinä	151
Miten kuvataideopettaja käsittelee merkkejä?	157
 <b>GRAFFITI KOKEMUKSENA</b>	 164
Onnistumisen kokemus?	168
Kicksit, feimi ja fiilis: graffitimaalaamisen motiivit	170
Graffiti sosiaalisena kokemuksena	176
Graffitintekijän kehittyminen ja graffiti-identiteetti	181
Graffitiin liittyvä ohipuhuminen	184
Graffitikokemus esteettisenä ja taiteellisenä kokemuksena	186
Liike, tila, paikka ja keho graffitikokemuksessa	190
Kehollisuus graffitintekokokemuksessa	193
Ohikiitävä intercity tai mikä tahansa mesta	
– paikan merkitys maalarille	196
Graffiti osana kulttuurista ja sosiaalista ympäristöä?	202
Käyttäytymiskehys ja konventiot määrittelemässä, mihin maalataan ja mihin ei	205
 <b>LOPUKSI</b>	 
Toteutuiko refleksiivinen visuaalinen etnografia? Metodien reflektointia	214
Tulisiko kannun viedä kohti taidetta? Tutkimuksen johtopäätöksiä	218
 <b>LÄHTEET</b>	 226
<b>LIITTEET</b>	238
<b>KÄSITEHAKEMISTO</b>	246





# JOHDANTO





## JOHDANTO

Laadullisessa tutkimuksessani tarkastelen graffitiin liittyviä merkityksiä niin graffiteja maalaavan yksilön, yhteiskunnan kuin kuvataideopetuksen näkökulmasta. Otsikko *Kannu vie – kohti taidetta? Graffitikokemus sekä graffitin ja kuvataideopetuksen vuorovaikutus* sisältää lainauksen tutkimukseen osallistuneen peruskoululaisen graffitintekijän kuvailusta. ”Kannu vie” -lausahduksella graffiteja maalaava oppilaani kuvaili sitä kokemusta, joka jää ulkopuolisilta yleensä ymmärtämättä. Maalaustilanteessa kannu voi viedä jonkinlaiseen huumavaan olotilaan, johon liittyy mahdollisesti tiedostamatontakin kannun viemistä. Graffitin tekijöiden keskuudessa kannulla tarkoitetaan spraymaalipurkkia. *Koh-ti taidetta* viittaa otsikossa useaan eri tasoon: kannu voi viedä tiettyssä maalaus-hetkessä kohti taideteoksen toteuttamista ja kokonaisvaltaisemmin ajateltuna kannu voi viedä yksilön kohti taiteilijuutta.

Kysymysmerkki lauseen perässä on kuitenkin välttämätön, sillä kannu voi viedä myös putkaan, velkakierteeseen tai hengenvaarallisiin maala-uspaikkoihin. Kannuilla, tusseilla ja suuttimilla voi saada aikaiseksi jälkeä, jota edes graffitikulttuuriin kuuluvat eivät miellä taiteeksi. Kannu ei suinkaan aina vie kohti taidetta, vaikka lähes kaikkien tutkimukseen osallistuneiden graffiti-maalareiden kohdalla niin onkin pitkällä tähtäimellä käynyt. Kaikkien graffitin-tekijöiden tavoitteena ei ole kannun vieminen kohti taidetta.

Olen kotoisin pieneltä paikkakunnalta, jossa graffiteja ei juuri näkynyt. Opiskelupaikkakunnallani niitä oli joitakin, muttei häiritsevässä tai tois-saalta kiinnostavassa määrin. Kouluttautuessani kuvataideopettajaksi ei minulle puhuttu graffiteista tai nuorisokulttuureista halaistua sanaa. En ole tehnyt nuoruudessani ainuttakaan graffitiksi mieltämäni maalausta, mutten toisaalta ole joutunut koskaan poistamaan niitä kotitalostani. Näkökulmani graffitin tut-kimiseen oli siis suhteellisen neutraali. Lähtökohtani oli selvittää, miten minä voisin kohdata graffitin tekijän luokassani. Halusin tutkimuksellani myös kä-sitellä, miten erilaiset kuvalliset ryhmittymät ja kuvataideopetus voisivat olla mahdollisimman hedelmällisessä vuorovaikutuksessa. Erityisesti graffitikulttuu-riin perehtymisen valitsin, koska sillä on paljon yhteistä kosketuspintaa kuva-taideopetuksen kanssa, mielletäänhän graffiti toisinaan kuvataiteeksi. Graffitin tekijät eivät suinkaan ole ainoa kuvataideopetuksen näkökulmasta kiinnostava nuorten kuvallinen kulttuuri. Erilaisia orientoitumisryhmiä, joihin olennaisena elementtinä liittyy visuaalisuus, on lukemattomia.

Pian tutkimukseni aloittamisen<sup>1</sup> jälkeen huomasin, että graffitiin liittyy ilmiönä monia ristiriitaisia piirteitä. Graffiti herättää tunteita ulkopuolisissakin; se koskettaa meistä jollain tavalla lähes jokaista. Kaikki kaupungissa asuvat joutuvat tai pääsevät kosketuksiin graffitikulttuurin kanssa. Pääkaupunkiseudun graffitikeskustelulle on antanut leimansa jo lopetettu Stop töhryille -projekti<sup>2</sup>, johon liittyvään keskusteluun lähes jokainen graffitin tekijä on halunnut ottaa kantaa asuipa sitten missä puolella Suomea tahansa. Töhrysodasta ja graffitisodasta on puhuttu siitä lähtien, kun projektin päätavoite julkistettiin: nollatoleranssi julkisen tilan haltuun ottamiseen liittyviin tekoihin. Tarrojen liimaaminen, paikkojen rikkominen, tagien ja graffitien maalaaminen niputettiin samaan ilkeivallaksi miellettyyn nuorten laittomaan toimintaan. Nollatoleranssin ylläpitämisen katsottiin vaativan myös monien tilattujen ja siten luvallisten, jopa maksettujen, graffitimaalausten poistamista. Stop töhryille -projekti on saanut kiitosta, mutta myös voimakasta kritiikkiä. Graffitikulttuuri ei kuitenkaan ole kuollut, vaikka se miellettiin projektin tavoitteeksi. Mitään suurta poliittista linjanvedon muutosta graffitin suhteen ei ole tapahtunut, mutta vuoden 2008 jälkeen useampi pääkaupunkiseudun päättäjäistä ja nuorten parissa toimivista on alkanut puolustaa graffitimaalausprojekteja. Vuodesta 2010 lähtien Helsingin seudulla on toteutettu useita luvalliseen maalaamiseen liittyviä projekteja.

Graffitista puhuttaessa törmää väistämättä laillisuus - laittomuus -aspektiin. Enää vain harva graffitikulttuuriin kuuluva määrittelee graffitin laittomuuden kautta. Se on elävä ja muuntuva kulttuurinen ilmiö, joka kuitenkin kaikessa hallitsemattomuudessaan nojaa vahvasti omiin perinteisiinsä ja juuriinsa. Graffitiin liittyvän mediakeskustelujen sävy on muuttunut tutkimuksen tekemisen aikana. Alkuvaiheessa kirjoittelu keskittyi lähinnä töhryjen poistokustannuksiin. Vuonna 2009 saattoi lehdistä jo lukea graffititaitelijoista, graffitiin liitettyistä uudentlaisista ilmenemismuodoista ja jopa graffitin teko-ohjeita.

Erityisesti minua kiinnostaa graffitikulttuurin ja kuvataideopetuksen yhteinen kosketuspinta ja toisaalta niiden välinen ristiriitainen suhde. Mielin kuvataideopetuksen peruspilariksi nuoren oman luovuuden kehittämisen ja tukemisen, johon siten sisältyy ajatus siitä, että graffitien tekemistä tulee jossain mielessä tukea. Ainakaan graffiteja tekemällä saavutettua esteettistä kokemusta ei pidä vähätellä.

Toisaalta kuvataideopetuksen perusperiaatteihin kuuluu yksilön ja ympäristön suhteen käsittely, kulttuurihistorian tarkastelu ja arvostaminen. Suomalaisen koulujärjestelmän peruspilarina puolestaan on ajatus nuoren kasvusta yhteiskuntakelpoiseksi kansalaiseksi<sup>3</sup>. Graffitin tekemistä pohdittaessa

1 Jatko-opinto-oikeuden Lapin yliopiston Taiteiden tiedekuntaan sain keväällä 2005.

2 Helsingin Rakennusviraston Stop töhryille -projekti toimi vuosina 1998-2008.

3 ”Koko opetuksen kattavan Ihmisenä kasvaminen -aihekokonaisuuden päämääränä on tukea oppilaan kokonaisvaltaista kasvua ja elämän hallinnan kehittymistä.” ”Koulun oppimiskulttuurin ja toimintatapojen tulee tukea oppilaan kehittymistä omatoimiseksi, aloitteelliseksi, päämäärätietoiseksi, yhteistyökykyiseksi ja osallistuvaksi kansalaiseksi sekä tukea oppilasta muodostamaan realistinen kuva omista vaikutusmahdollisuuksistaan.” (Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2004.)

nämä seikat ovat ristiriidassa keskenään. Graffitien tekemiseen liittyy lähes kaikilla graffitimaailmaan kuuluvilla laittoman tekemisen vaihe.

Graffitikulttuuri on kuvataideopetuksen näkökulmasta kiinnostava ja ristiriitainen. Tutkimukseni avulla ymmärrän paremmin nuorten graffitintekijöiden kokemusmaailmaa ja monisyistä graffitikulttuuria erityisesti suhteessa koulun taidekasvatukseen. Uskon tutkimukseni antavan välineitä käsitellä nuorison alakulttuureja sekä erilaisten kulttuuristen ilmentymien kohtaamista kuvataideluokassa. Kun ymmärtää taustatekijöitä, esimerkiksi sitä, miksi luovuus kanavoituu vaikkapa laittomiin graffiteihin, voi niiden tekemistä tarkastella yleisemmin myös oppilaiden keskuudessa.

Pyrkiessäni ymmärtämään graffitikokemusta olen joutunut kohtaamaan laittomuuden. Miten minä ymmärrän laittoman teon motiiveja? Millaisia oikeutuksia laitton maalaaminen saa graffitintekijän omassa kokemusmaailmassa? Tutkimukseeni on liittynyt vaihe, jolloin halusin pilkkoa graffitikokemusta osiin. Halusin purkaa sen pienempiin osatekijöihin, jolloin laittomuuden saattoi ikään kuin hetkeksi unohtaa. Graffitista kirjoittavat ja siitä julkisesti puhuvat suhtautuvat useimmiten graffitiin varsin voimakkaasti. Graffitiä joko vastustetaan tai graffitimaailmaan uppoudutaan niin intensiivisesti, että on hankalaa ymmärtää vastustajien näkökulmaa. Olen huomannut ilmiön myös itsessäni: muutos suhtautumisessani graffitiin on ollut voimakas, toisaalta suhtautumiseni vaihtelee.

Liian kiihkeä puolustaminen tai ylipäättänsä liian voimakas yritys ymmärtää graffitikulttuuria voi mielestäni johtaa jonkinlaiseen yliymmärtämiseen. Tiedän, millaista on saavuttaa esteettinen kokemus oman taideteoksen syntyprosessiin liittyen. Ulkomaailma unohtuu, saattaa päästä pohjilta ryvetymästä onnen kukkuroille (tai päinvastoin) lyhyemmässä ajassa kuin minkään muun inhimilliseen elämään liittyvän ilmiön yhteydessä. Onnistumisen tunnetta ei voita mikään. Siinä kontekstissa on helppo ymmärtää graffitintekijää, joka kuvailee:

*Huipentuma on se, kun sen saa tehtyä ja sit tosiaan, kun ite ymmärtää, et missä paikassa se on. Tossa oli hyvä esimerkki tosta, et kuinka suuri nautinto se on, kun kaverin kans tehtiin semmonen, oisko sillä seinällä ollu vajaa 20 metriä pituutta ja se onnistu silleen suht hyvin, kaveri tykkäs siitä tosi paljon ja kaverin kans ihailtiin sitä varmaan kuus tuntia sen tekohetken jälkeen. (M3)*

Tämänkaltainen kuvailu on jotain sellaista, mikä graffitikeskusteluissa jää usein huomioimatta, sillä graffiteista puhuttaessa keskustelua käydään yleensä näkijöiden näkökulmasta; kuka pitää graffitiä taiteena, kuka vandalismina.

## Tutkimuksen juuret kuvataideopetuksen käytännössä

Kuvataideopettaja kohtaa työssään erilaisiin kuvaamistapoihin orientoituneita nuorisoryhmiä, joista osa liittyy alakulttuurisiin arvoihin tai asenteisiin. Monet ryhmät ovat lähinnä visuaalisia, kuvantekemisen tapoihin tai pukeutumistyyliin perustuvia ryhmittymiä. Tiettyyn alakulttuuriseen ryhmään kuulumisen voi nuorelle itselleen olla yhtä merkityksellinen osa identiteettiä kuin esimerkiksi maantieteellisen syntypaikan määrittämä kulttuurinen tausta. Tämä tuo moniulotteisen ja ajoittain haastavan lisänsä kuvataideluokan monikulttuurisuuteen. Pyrkinessään yhä vähenevillä määrärahoilla ja pienenevällä tuntimäärällä toteuttamaan opetussuunnitelmaa opettajan on tehtävä valintoja. Kuvataideopetukseen liittyvien taidekasvatusmallien, oppimisenäkemyksien, vuorovaikutusmallien ja taideteorioiden kirjo on laaja, ja opettaja joutuu pohtimaan painopistealueita ja taidekasvatusideologiaansa.

Graffitikulttuurin ja kuvataideopetuksen vuorovaikutuksen tutkiminen linkittyy monella tavalla, osittain ristiriitaisesti, jo 1980-luvulla vauhtia saaneeseen postmoderniin taidekasvatuskeskusteluun. Postmodernin taidekasvatusajatteluun liittyy, että modernistinen yksilön korostaminen kyseenalaistetaan (ks. esim. Efland, Freedman & Stuhr 1998, 24). Graffitikulttuuriin ja graffitien tekemiseen sisältyy toisaalta jotain hyvin individualistista: onhan graffiti lähtökohtaisesti merkki tekijästään. Huolimatta graffitin mahdollisesta esteettisestä arvosta tai ilmenemismuodosta se on merkki siitä, että tekijä on uskaltanut olla jossain paikassa, maalata johonkin paikkaan, osaa tehdä tietyllä tyyllillä, haluaa kommentoida jotain paikkaa tai osoittaa kuuluvansa graffitikulttuuriin. Samalla graffiti voi kuitenkin olla äärimmäisen yhteisöllistä. Postmoderniin taidekasvatusteoriaan sisältyy myös kriittiseen pedagogiikkaan linkittyvä ajatus monikulttuurisuuden lisäämisestä sosiaalisen hyvinvoinnin tukemiseksi, ja että niin kutsutut pienet kertomukset sekä syrjässä oleva taide tuodaan taiteen kaanoniin liittyvien kertomusten rinnalle (ks. mt 16-20).

Kansainvälisissä taidekasvatuskeskustelussa painotetaan perinteisen korkeakulttuurin sijaan populaarikulttuuria, nykytaidetta ja arkeamme ympäröivää visuaalista kulttuuria. Muutos ei tarkoita ainoastaan opetussuunnitelman laajentamista tai opetusmenetelmien kehittämistä, vaan kuvataidekasvatuksen tulee pyrkiä hakemaan uusia tasoja käsitellä kulttuurien välisiä, poikkikulttuurisia ja rajoja kyseenalaistavia kuvallisuuden muotoja. (ks. Freedman & Stuhr 2004, 815-816.) Opetuksessa nuori kuitenkin nähdään usein lähinnä kohteena, jota tulee koulun puitteissa opettaa tulkitsemaan ja kritisoimaan kuvatulvaa ja kuvien kyllästävä mediaa. Puhutaan visuaalisen kulttuurin ymmärtämisestä, toisinaan myös populaarikulttuurin käsittelystä, mutta nuoren paikka kuva maailman tuottajana jää usein huomioimatta. Kuvataideopetuksen puitteissa visuaalisesta kulttuurista puhutaan harvoin esimerkiksi nuorisokulttuuriin kuu-

lumisen näkökulmasta, vaikka nuorisokulttuurien ilmenemismuodot saattavat monessa mielessä olla äärimmäisen visuaalisia. Haluankin tutkimuksellani osallistua taidekasvatuskeskusteluun, tuoda oman näkemykseni siitä, miten postmodernia taidekasvatusnäkemystä voi tarkastella suhteessa kuvataideopetuksen arkipäivään. Näen niin kutsutussa postmodernissa taidekasvatusnäkemyksessä paljon hyvää, mutta toisaalta ymmärrän ristiriidan ideologian ja teoreettisen ajattelun sekä käytännön kouluelämän välillä.

Tutkimukseni toteuttamisen loppuvaiheessa on Suomessa ilmestynyt kaksi kuvataideopetuksen kuvantekemisen tapoihin, oletuksiin ja arvostuksiin liittyvää tutkimusta. Karoliina Kiil (2009) on tutkinut suomalais- ja virolaisnuorten kielletyiksi kokemia kuvia. Hänen tutkimuksensa ydin on kysymys yhteisössä kielletystä 2000-luvun alun kuvallisessa ilmaisussa (Kiil 2009, 13). Anniina Koivurova (2010) on tutkinut koulun sosiaalisen tilan merkitystä toivottuihin ja torjuttuihin kuviin. Koivurova käsittelee kuvataidetunnin sosiaalista tilaa niin erilaisten käytänteitä määrittävien katseen kategorioiden (estetisoiva, tunnepitoinen, normittava ja hajottava) kuin sosiaalisen tilan haltuun ottamiseen liittyvien niin kutsuttujen neuvottelustrategioiden kautta. Hän muistuttaa, että kuvataidetunti toimii omanlaisena neuvottelutilana, jonka sosiaalista tilaa määrittää myös kuvaneuvottelu, johon voivat kuulua sanallis-kuvalliset esitykset ja erilaiset kuvalliset merkit. Kuvataide-oppiaineen erityisominaisuus ja vahvuuksia ovatkin kuvaneuvottelun mukanaan tuomat vaihtoehdoiset ilmaisun tavat kuten sanaton kriittisyys, leikillisuus ja luova kokeileminen. (Koivurova 2010, 131 ja 57.) Kuvaneuvottelun merkityksellisyys ja mahdollisuudet ovat mielestäni suoraan sidoksissa siihen, kuinka ylhäältä annettua kuvien tekeminen on. Huolestuttavalta vaikuttaa Koivurovan tutkimusaineistostaan esittämä toteamus, että tarinoissa<sup>4</sup> oppilas näyttäytyy pääosin tehtävien suorittajana, joka täyttää annettuja vaatimuksia ja saa opettajalta rangaistuksen tai palkkion sen mukaan, miten tavoitteet täyttyvät (Mt., 209).

Tomperi, Vuorikoski ja Kiilakoski (2005, 15) toteavat: ”Kasvatusinstituutioissa sopeutetaan, alistetaan, tukahdutetaan erilaisuutta, synnytetään kilpailuasetelmia ja tuotetaan mittaamaton määrä epätoivoa ja pettymyksiä. Jos koulu tarjoaakin mahdollisuuksia ja avaa reittejä tulevaisuuteen, se myös tekee hyvin tehokkaasti tyhjäksi unelmia, tuhoaa itseluottamusta ja sulkee monia ovia.” Kuinka purkaa asetelmia ja arvorakenteita, jotka tukahduttavat erilaisuutta sekä sopeuttavat tiettyihin muotteihin? Kriittinen pedagogiikka tarkastelee koulumaailman ja nuorten maailman kohtaamiseen liittyviä kitkoja, pyrkii arvioimaan valtarakenteita kriittisesti sekä opettaa kyseenalaistamaan hierarkkisesti tuotettuja totuuksia.

Räsänen (2008) erottaa opettajan edustaman institutionaalistuneen taidetyylin koulutaiteeksi ja oppilaiden omista lähtökohdistaan vapaa-ajalla tehdyn taiteen kotitaiteeksi. Koulutaiteen ja kotitaiteen kohtaaminen on hänen

<sup>4</sup> Eläytymismenetelmällä seitsemäsluokkalaisten keskuudessa kerättyjä. (Koivurova 2010)

mukaansa harvinaista muun muassa erilaisten ongelmanratkaisumenetelmiensä takia. Hän huomioi myös, että kotitaide voi olla täysin kopiointiin perustuvaa, mutta omaelämäkerrallista ja mielikuvituksellista. Koulutaide on usein sovinnaista, näennäisen yksilöllistä ja sääntöpohjaista toimintaa, jossa välineet, aiheet ja tuotokset ovat usein ennalta ennustettavia. (Räsänen 2008, 66-67.) Varsin usein koulutaide tuottaa toistensa kaltaisia teoksia, jotka ovat värikylläisinä ja kiinnostavan näköisinä mukava asettaa koulussa esille. Ulkoapäin ohjattu tekeminen tuottaa ennalta ennustettavuudellaan myös onnistumisen kokemuksia.

Tutkimukseni puitteissa kotitaide ei kuulosta terminä tarkoituksemukaiselta, se sisältää liian voimakkaan viittauksen kotiin paikkana, jolloin mahdollisuutta kuvataideopetuksen ja kotona tehdyn taiteen väliselle vuorovaikutukselle ei juuri ole. Luonnollisesti kotitaide ei terminä sovi myöskään graffitiin. Haluan mieltää oppilaiden omiin kiinnostuksiin pohjautuvan kuvan tekemisen eräänlaiseksi oman orientoitumisen taiteeksi, jonka toteuttaminen ei ole nimen tasolla sidottu tiettyyn paikkaan. Oman orientoitumisen taiteella tarkoitan sellaista kuvan tekemistä, johon liittyy henkilökohtainen kiinnostus, mahdollisesti alakulttuurinen suuntautuminen tai harrastukset. Oman orientoitumisen taiteella en tarkoita millään tavalla puhtaampaa tai autenttisempaa taiteen tekemistä, sillä nuorten omaehtoiseen taiteen tekemiseen vaikuttavat niin ympäröivä media, nuorisokulttuurit, kaverit kuin koulun kuvataideopetuskin.

Taito- ja taideaineiden luokissa koetaan myös pieniä menestystarinoita: monilla teoreettisissa aineissa epäonnistumista kokevilla oppilailla on mahdollisuus osoittaa luovuuttaan ja osaamistaan oppiaineissa, joissa itse tekeminen on etusijalla. Luovuus ei kuitenkaan aina kukoista tai tekemisen ilo toteudu. Olen huomannut, että monesti juuri niillä nuorilla, jotka tarvitsisivat koulumaailmaan liittyviä onnistumisen kokemuksia, on taipumusta toteuttaa kuvia, jotka eivät asetu kuvataideopettajan näkökulmasta koulutaiteeksi mieltävään kategoriaan. Miten opettaja reagoi, kun luovuus ilmenee savesta muotoutuneena peniksenä, linolevylle kaiverrettuna kirkkoveneenä, paitaprintiksi suunniteltuna hampunlehtenä tai kun lyhytelokuvaa kuvaavat oppilaat kulkevat tekemässä väkivaltatarinoita kipsijauhoa nenän alla?

Kuvataideopettaja joutuu väistämättä pohtimaan, miten kohdata nuorten kuvat, miten tulkita niissä ilmi tulevia piirteitä ja erityisesti, miten käsitellä erilaisia kuvallisuuden muotoja. Mitä olisi syytä painottaa, jotta kuvataideluokassa vietetty kohtuullisen lyhyeksi jäävä aika olisi oppilaalle mahdollisimman merkityksellistä? Milloin opettaja tappaa luovuutta, milloin vetää rajoja ja opettaa kehittämään itseään kuvan tekijänä? Tulisiko kuvataideopettajan ja oppijan ymmärtää toistensa edustamia kuvallisia maailmoja? Onko virallisen opetussuunnitelman toteuttamisen rinnalla syytä huomioida nuorisokulttuureja, vai onko nuorilla oikeus pitää kulttuurinsa omanaan, ilman kenenkään ulkopuolisen ymmärtämisyrityksiä?

Olen toiminut kuvataideopettajana yli kymmenen vuotta, joten olen miettinyt edellä mainittuja kysymyksiä monesta näkökulmasta. Alkusu-tyksen tutkimuksen aloittamiseen antoi pohdintani minun ja graffiteja tekevien nuorten välisestä kanssakäymisestä. Graffitikulttuuriin kuuluminen on monelle niitä tekeville hyvin kokonaisvaltaista ja vaikuttaa merkittävästi kuvan tekemiseen. Graffitiin liittyy oma tyylinsä toteuttaa kuvia. Huomasin, että minua jopa ärsyttivät ainaiset tuikkeet, nuolet, kruunut, kolmiulotteiset kirjaimet ja muut graffitille tyypilliset piirteet, joten kävin mielessäni pohdiskeluja siitä, onko kyse kuvataideopetuksessa monesti kammoksutuista manereista<sup>5</sup> vai luovuuden ilmaisuista.

## Tutkimusote ja teoreettinen tausta tiivistetysti

Tutkimukseni ytimessä on, graffitanaston ohella, useita käsitteitä, joiden voi kuvailla olevan jonkinlaisessa kriisissä tai ainakin niiden käyttöön liittyy arkikielenkäytön ja ytimekkään määrittelyn välistä ristiriitaa. Postmoderni, monikulttuurisuus, identiteetti sekä toiseus ovat kaikki sanoja, joiden käyttöön liittyy ongelmia. Tutkimuksessani ne linkittyvät toisiinsa. Tiivistän ajatukseni kyseisistä käsitteistä, joiden purkaminen tyhjentävästi olisi tässä yhteydessä mahdotonta. Haluan kuitenkin tuoda esille, että tiedostan niiden käyttöön liittyvät ristiriitaisuudet. Tarkemmat lähteisiin perustuvat määrittelyt esittelen yhteyksissä, joissa se on mielestäni luontevinta.

Tutkimuksen teoreettisen lähtökohdan rakentuminen postmodernin taidekasvatusajattelun varaan sisältää luonnollisesti ajatuksen siitä, että on ollut moderni taidekasvatus ja että modernin ja sitä seuranneen postmodernin välillä on tapahtunut muutos tai ainakin pyrkimys muutokseen. Haluan uskoa tuohon muutokseen. Minulle postmoderni kuvataideopetus edustaa taidekasvatusajattelua, jonka ytimessä on tavoite pienten kertomusten ottamisesta mukaan suurten kertomusten rinnalle. Minulla on vakaa käsitys siitä, että kasvatuksessa ja opetuksessa on ollut ja on edelleenkin suuria kertomuksia: ylhäältä päin annettuja ja valikoituja tapoja tarkastella asioita, historiallisesti suuriksi tapahtumiksi merkittyjen asioiden korostumista. Monikulttuurisuus on luonnollisesti sidoksissa erilaisten kertomusten mukaan ottamiseen. Tässä tutkimuksessa monikulttuurisuudella tarkoitetaan laajempaa kulttuurien välistä kanssakäymistä kuin etnisistä tai yhteiskunnallisista lähtökohdista muodostuneiden kulttuurien välistä vuorovaikutusta.

Tutkimuksessani identiteettiä käsitellään erityisesti alakulttuuriin

<sup>5</sup> Käytän tässä yhteydessä maneerin sanaa sen arkisessa merkityksessä tarkoittaen kaavamaisuutta kuvan tekemisessä, vaikka maniera –sanalla on tarkoitettu esimerkiksi 1400-1600-luvulla taiteilijan persoonallisia ominaisuuksia luovassa mielessä. (ks. esim. Kallio 1999, 19.)



kuulumisen kannalta. Siitä lähtökohdasta ajateltuna identiteetissä on toki jotain pysyvää, etniseen taustaan, maantieteelliseen syntypaikkaan, yhteiskunnalliseen asemaan ja tiettyihin yksilön näkökulmasta lähes vaihtoehdottomiin tekijöihin, kuten ikään tai sukupuoleen, liittyvää, mutta erityisesti tarkastelen identiteettiä muutoksen ja yksilön valintojen näkökulmasta. Graffitintekijän graffiti-identiteetti on rakentunut tiettyjen valintojen kautta, vaikka osittain tiedostamattomana. Identiteetin rakentumisprosessiin on yhteydessä myös minuuden ja muiden välisen rajan tarkastelu: sen rakentaminen, rakentuminen, korostaminen ja häivyttäminen. Toiseus liittyy tutkimuksessani juuri tuon rajapinnan ja siten identiteetin muodostumisen käsittelemiseen. Identiteetin rakentuminen on yhteydessä postmoderniin taidekasvatusnäkemykseen ja kriittiseen pedagogiikkaan, koska erilaisten kulttuuristen rajapintojen tarkastelu ja kyseenalaistaminen on olennainen osa molempia.

McLaren (2001, 137) käyttää käsitettä rajaidentiteetti kuvatessaan sellaisen identiteetin muodostumista, jossa ei hyväksytä yhtä ainoaa kulttuuriin valtaaan kytkettyä näkemystä identiteetin rakentumiseen. Kriittisen pedagogiikan näkökulmasta pyrkimyksenä onkin, että opettajat ja opiskelijat oppisivat muotoilemaan identiteetteihinsä liittyvät narratiivit siten, etteivät ne rakentuisi poliittisesti, kulttuurisesti tai kielellisesti alisteisina toisilleen.

Sosiokonstruktivistinen taidekasvatusajatteluni heijastuu tutkimuksen tekoon: haluan kuvataideopetuksen rakentuvan oppijan omia lähtökohtia ja kiinnostuksen kohteita kunnioittaen ja hyödyntäen sekä merkityksiä jakaen, mikä leimaa tutkimusaiheeni valintaa sekä toteutustapaa. Oletan tutkimuksestani nousevien merkitysten niin ikään rakentuvan kullekin lukijalle tämän omista lähtökohdista käsin. Niin postmoderniin taidekasvatusajatteluun kuin sosiokonstruktivistiseen oppimiskäsitykseen liittyy ajatus oppimisesta sosiaalisessa ja yhteisöllisessä kontekstissa. Oppijoiden ja opettajien näkemykset käyvät oppimistilanteessa vuoropuhelua siten, että myös yhteiskunnallinen keskustelu huomioidaan. Parhaimmillaan päästään kokonaisvaltaiseen ajatteluun, ilmiöiden kriittiseen tarkasteluun sekä reflektointiin. Niin kriittinen pedagogiikka kuin postmoderni taidekasvatus opetuksen lähtökohtina pyrkivät tuomaan niin kutsutut pienet kertomukset suurten kertomusten rinnalle lisäten aitoa monikulttuurisuutta ja kulttuuristen kerrostumien huomioimista oppimisprosessissa.

Postmoderni teoria kiinnittää huomiota vallan ja tiedon suhteeseen. Postmoderniin taiteeseen ja siten myös taidekasvatukseen kuuluu tarkastella, miten etnisiä, sukupuolisia ja sosiaalisia ryhmiä on kontrolloitu erilaisilla instituutioiden käyttämällä menetelmillä. Postmoderniin taideteoriaan liittyy myös ajatus pluralismista eli sen huomioiminen, että modernille tyypilliset hyvän taiteen piirteet eivät auta ymmärtämään kaikkien ryhmien taidetta. Taiteella on tietynlainen merkitys, määrittelytavat ja katsomiseen liittyvä ymmärrys kulttuurisidonnaisesti. (Efland, Freedman & Stuhr 1998, 45.) Postmodernismin tärkeä

viesti kasvatukselle ja taidekasvatukselle on, että opettajan tulisi saada oppijat tiedostamaan, että ymmärrys rakentuu erilaisten tulkintakerrosten ja kunkin yksilöllisen kokemusmaailman pohjalta jatkuvasti muuttuen. (Mt., 54.) Postmoderni monikulttuurisuuden ja toiseuden tarkastelu on olennainen tutkimukseni teoreettisena lähtökohtana, koska graffiti on yksi kulttuurinen ilmiö, jonka ilmenemismuotojen arvoa ulkopuolisten on usein vaikea ymmärtää samalla tavalla kuin graffitikulttuuriin kuuluvien.

Haluan opetukseni ja tutkimukseni olevan eklektistä. Tutkimusprosessin aikana olen toteuttanut tiedealojen välisyyttä osallistumalla niin nuorisotutkimus-, media-, kulttuurin kuin taidekasvatuksen tutkimuksen seminaareihin sekä kirjoittanut artikkeleita nuorisotutkimusalan julkaisuihin saaden kirjoittamisprosesseissa palautetta sen alan asiantuntijalta. Tutkimukseni on vuoropuhelua taidekasvatuksellisen näkökulman ja nuorisotutkimuksen välillä. Oheisessa kuviossa 1. tiivistän taidekasvatusajatteluni peruslähtökohdat, sillä niillä on ollut merkitystä tutkimuksen aloittamiseen, tutkimusprosessiin, tutkimusraportin kirjoittamiseen ja siihen, miten tutkimus vaikuttaa omaan taidekasvattajuuteeni. Kuviossa on esitetty myös yksinkertaistettuna, miten taidekasvatusajatteluni linkittyy tutkimuksen teoriaan ja empiriaan. Taidekasvatusajattelu on kuviossa kuvattu laatikkona, jonka päälle muut teoreettiset lähtökohdat asettuvat. Halusin tällä kuvaamistavalla ilmentää, että koko tutkimuksen tausta rakentuu taidekasvatukselle. Taidekasvatusnäkemykseeni heijastuvat puolestaan muut teoreettiset lähtökohdat.



Kuvio 1. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys

Tutkimus on ollut monivuotinen prosessi, jossa tutkimuksen eri vaiheita ei voi erotella toisistaan. Metodologinen lähtökohtani on lähellä Pinkin (2001/2005) esittelemää visuaalista, refleksiiviseksi etnografiaksi mieltämäni etnografiaa, jonka perusajatuksena on, että etnografinen tutkimus voi olla prosessi, jossa aineiston kerääminen, teoriaan perehtyminen, aineiston analyysi ja tulkinta ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa eikä niitä ole tarve eritellä perinteisen etnografisen aineistonhankinnan tapaan.

Olen toiminut koko ajan kuvataideopettajana, havainnoinut, haastatellut ja uudelleen haastatellut graffitin tekijöitä tutkimustani varten. Teoria-aineistoon perehtyminen, graffitiin liittyneen keskustelun seuraaminen, aineiston hankinta, tulkinta ja tutkimuksen kirjoittaminen on ollut kokonaisvaltainen prosessi, jonka aikana olen toivonut pääseväni niin sisään graffitikulttuuriin kuin se ulkopuolisena on mahdollista. Olen tutkimuksen aikana järjestänyt graffitimaalaustapahtumia ja -tilanteita huomattuani oppilaiden kiinnostuksen niihin. Tutkimukseen on kuulunut myös pitkäaikainen vuorovaikutus tutkimuksessa mukana olevien kanssa.

Tutkimus on vahvasti sidoksissa koulumaailmaan: tarkastelen myös opettajuuttani ja suhdettani erilaisiin oppilaisiin sekä toisaalta heidän suhdettaan muuhun yhteiskuntaan. Tutkimuksen teoreettinen perusta on taidekasvatuksen tutkimuksen lisäksi kriittisessä pedagogiikassa ja toiseuden tutkimisessa, joten esimerkiksi Vuorikosken, Törmän ja Viskarin (2003) artikkelikokoelma *Opettajan vaiettu valta* sekä Kiilakosken, Tomperin ja Vuorikosken (2005) *Kenen kasvatus? Kriittinen pedagogiikka ja toisinkasvatuksen mahdollisuus* ovat olleet apuna hahmottaessani kriittistä pedagogiikkaa Suomessa. Suorannan ja Aittolan (2001) toimittama Girouxin ja McLarenin *Kriittinen pedagogiikka* on vienyt minua amerikkalaisen kriittisen pedagogiikan juurille. Taidekasvatuksen tutkimuksista erityisen tärkeitä heijastuspintoja ovat tarjonneet mainitsemani Kiilin (2009) ja Koivurovan (2010) tutkimusten lisäksi Räsänen (2008) *Kuvakulttuurit ja integroiva taideopetus*. Kaikissa edellä mainitsemisissäni on läsnä oman taidekasvatusajatteluni mukaista ajattelua oppimisprosesseista; sosiaalisten rakenteiden huomioiminen, konstruktivisuus, kriittisyys ja reflektointi. Inkeri Sava (2007) pohtii teoksessaan *Katsomme – näemmekö? Luovuudesta, taiteesta ja visuaalisesta kulttuurista* kiinnostavasti kriittisen pedagogiikan ja postmodernin taidekasvatuksen haasteita ja mahdollisuuksia.

Tutkimus on myös nuorison tutkimusta. Nuoruuden määritelmien, teorian ja kehitysvaiheiden tiivistetyssä tarkastelussa apunani on erityisesti Mäki-Kulmalan (1989) tutkimus sekä nuorisotutkimuksen perinteiden käsitteilyssä Hoikkalan (1989) sekä Puurosen (1997 ja 2006) tutkimukset. Nuoruuden tarkastelu ikäkautena ja toisaalta nuoren käsittäminen osana yhteiskuntaa on graffitia tutkiessa tärkeitä, mutta tässä yhteydessä on mahdotonta käydä perusteellisesti läpi kaikkia kehityspsykologisia ajattelutapoja. Nuorisotutkimuksen

teoria muodostaa viitekehyksen tarkastella nuorta osana tiettyä alakulttuuria. Myllyniemen (2009) nuorisobarometri tarjoaa näkökulmia tarkastella nuorten luovuutta laajan kyselyn puitteissa.

Käsittelen identiteetin muodostumisen teoreettisia lähtökohtia nuoruuden teoreettista taustaa tarkastelevassa luvussa, sillä identiteetin rakentuminen koskettaa niin rajanvetoa itsen ja muiden välille eli toiseutta kuin yksilön graffitikokemustakin. Haluan, että identiteetin teoreettinen tarkastelupohjani tulee esille ennen myöhempiä lukuja, koska se koskettaa myös taidekasvatuksen tavoitteita. Identiteettiä on pohdittu kiinnostavasti muun muassa Tapperin toimittamassa kirjassa *Me median maisemissa. Reflektioita identiteettiin ja mediaan* (2000), sillä kirja käsittelee identiteettiä erilaisten sosiaalisten, kollektiivisten ja globaalien prosessien näkökulmasta. Perinteisempää kehityspsykologista identiteetin määritelmää tuon esille Vuorisen (2000) teoksen *Persoonallisuus ja minuus* kautta.

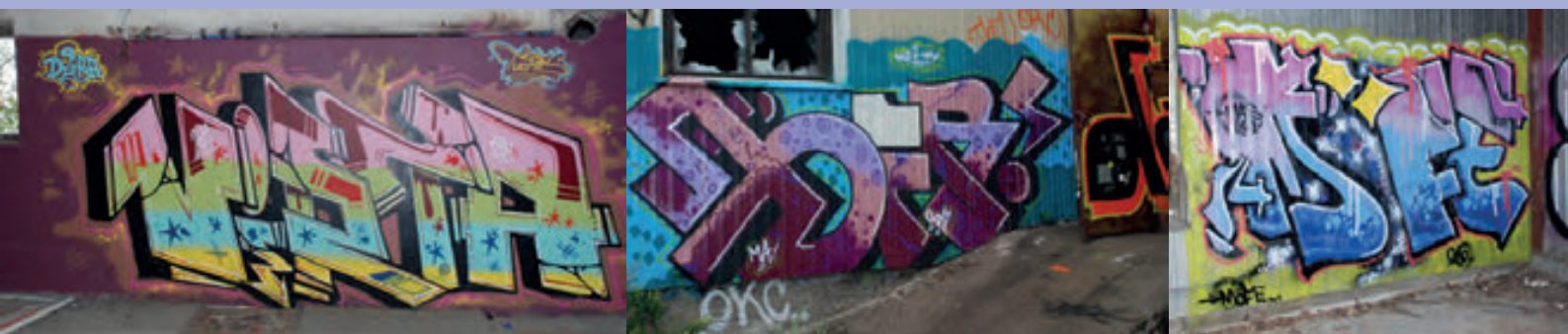
Graffitia kuvaillessa ja tutkiessa joutuu pohtimaan myös graffitin olemusta sanana, kuvana tai niiden yhdistelmänä. Mikkosen (2005) kuvan ja sanan vuorovaikutusta käsittelevä teos luo tähän teoreettista heijastuspintaa. Graffiti ilmiönä ja katutaiteen sekä graffitin määritelmät teoreettisella tasolla ovat hahmottuneet minulle erityisesti Isomursun ja Jääskeläisen teoksen *Helsinki graffiti* (1997) sekä Lewisohnin (2009) katutaidetta ja Stewartin (2009) graffitia sekä Jacobsonin ja Barenthinin (2003) toimittaman pohjoismaista graffitia käsittelevän teoksen avulla. Luonnollisesti myös muut graffitikirjallisuuden klassikot kuten *Spraycan art* (Chalfant & Prigoff 2001), *Subway art* (Cooper & Chalfant 2003) ja *The Faith of Graffiti* (Mailer & Naar 2009) ovat auttaneet minua hahmottamaan graffitikulttuuria ja sen muutoksia.

Tutkimusprosessissa on kulkenut kerroksellisesti eri tasoja. Läpi tutkimuksen aina tutkimusaiheen valinnasta tutkimusraportin julkaisemiseen liittyy kuvataideopettajuus, johon kytkeytyy olennaisesti kriittisen pedagogiikan näkökulma. Toinen ja aineistoni kannalta merkittävin taso kuvailee ja avaa graffitintekijän graffitikokemusta, jota tarkastelen erityisesti fenomenologisesta kokemuksen tutkimisen näkökulmasta. Graffitikokemus kytkeytyy tutkimuksessani nuorisokulttuurien käsittelemiseen sekä nuorison ja yhteiskunnan välisen suhteen pohdintaan. Tutkimuksessa on läsnä myös kuvataideopettajan ja graffitintekijän kohtaaminen. Kuvataideopettajan, kuvataideopetuksen ja graffitintekijän vuorovaikutuksen käsittelemiseen liittyy yhteiskunnallinen näkökulma, sillä kuvataideopettaja toimii instituution puitteissa ja on siten eräänlainen julkisen vallan edustaja kuvataideluokassa, halusipa tai ei. Siitä syystä myös yhteiskunnan ja graffitin suhde linkittyy olennaisesti kuvataideluokassa tapahtuvaan vuorovaikutukseen.

Tutkimuksen rakenne ei jakaudu teoriaosaan, aineiston käsittelyyn ja analyysiin, vaan ne ovat vuoropuhelussa keskenään. Tutkimuksen rakenteen

perustana on ollut Pinkin (2001) esittelemä idea refleksiivisestä etnografiasta. Olen kerännyt aineistoa, teoreettista tietoa, kirjoittanut tutkimukseen liittyviä artikkeleita ja käynyt keskustelua graffitintekijöiden kanssa ajallisesti päällekkäisesti. Lisäksi olen ollut muutaman kuukauden virkavapausjaksoja lukuun ottamatta koko ajan töissä kuvataideopettajana joko yläasteen ja lukion yhdistelmässä tai lukiossa.

Kirjan muodossa olevan tutkimusraportin lähtökohta on tarkastella graffitikokemusta. Niin graffitin määrittelyä käsittelevä, graffitintekijän yhteiskuntaan asettumista tarkasteleva sekä nuorisokulttuurien ja kuvataideopetuksen vuorovaikutusta pohtiva luku ovat kukin omalla tavallaan osa graffitikokemuksen pohtimista. Kirjan viimeinen yläluke *Graffiti kokemuksena* keskittyy käsittelemään graffitikokemusta erityisesti yksilön näkökulmasta. Periaatteessa luvut voisivat olla myös toisenlaisessa järjestyksessä, sillä graffitikokemukseen liittyy olennaisesti se, kuinka nuori graffitintekijä nähdään osana yhteiskuntaa. Nuorisokulttuurien ja kuvataideopetuksen suhde on osa graffitintekijän yhteiskunnan välistä suhdetta, mutta vaikuttaa toisaalta myös graffitikokemukseen. Toivon tämänkaltaisen järjestyksen olevan lukijalle selkein. Kirjan vapaamuotoista rakennetta tukee se, että esimerkiksi kirjoittamani graffitin termistö ja erilaiset tarkastelulähtökohdat pohjautuvat niin graffitikirjoihin kuin tutkimuksessa mukana olevien haastatteluihin. Aineisto on siten tuottanut teoriaa. Graffitista on kirjoitettu viimeisen kymmenen vuoden aikana melko paljon, varsinkin kansainvälisistä lähtökohdista. Mielestäni tutkimus ja perusteellisemmat määrittelyt tämän hetken suomalaisesta graffitikulttuurista kuitenkin puuttuvat. Syynä siihen on mahdollisesti, että graffitikirjallisuus on tyypillisesti graffitintekijöiden tai heitä lähellä olevien tuottamaa ja melko poleemista.





# KUINKA PÄÄSTÄ GRAFFITIN YTIMEEN?





## KUINKA PÄÄSTÄ GRAFFITIN YTIMEEN?

Graffitiä tutkiessa törmää määritelmien ongelmallisuuteen ja erilaisten termien sekamelskaan, sillä määritelmät ovat ristiriitaisia eri lähteissä. Käsitelläänkö graffitiä maalauksena, merkinä vai kirjoituksena seinässä vai tutkitaanko ilmiötä, joka voidaan katsoa olevan osa hiphop-kulttuuria, nyky(kansan)taidetta tai katu-taidetta? Viime vuosina on ilmestynyt useita graffitiin ja katutaiteeseen liittyviä kansainvälisiä kirjoja, joissa käsitellään graffitin määrittelyyn liittyvää problematiikkaa eri näkökulmista. Tutkimusta aloittaessani graffiti maalauksena julkisessa paikassa oli Suomen kontekstissa yksiselitteisempää, mutta muutaman viime vuoden aikana katutaiteeksi määriteltävissä olevat ilmiöt ovat yleistyneet ja monipuolistuneet huimasti. Rajat graffitin, tarrataiteen, sabluunamaalausten, performatiivisen katutaiteen ja monien muiden ilmiöiden välillä ovat veteen piirrettyjen viivojen kaltaisia. Vaikutteita saadaan ja annetaan puolin ja toisin. Kaupunki- ja katutaiteeseen liitettävien ilmiöiden perusolemukseen kuuluu rajojen ylittäminen, kategorioiden rikkominen ja huoleton haluttomuus määrittelypyrkimykseen.

Katutaiteen tekijät ovat jo määritelmän tasolla sääntöjen rikkojia. Mikäli heidän toimintansa yritetään asettaa tiettyyn muottiin tai kategorioihin, he rikkovat sääntöjä ja rajoja, joilla heitä yritetään määritellä. (Lewisohn 2009, 15.) Lewisohn tarkentaa graffitin ja katutaiteen eroa toteamalla, että ne poikkeavat toisistaan niin muodon, päämäärän kuin tavoitteiden<sup>6</sup> suhteen. Taidehistorioitsijoiden käsitellessä graffititaiteilijoita, he yleensä tarkoittavat pientä ja valikoitunutta joukkoa. Monien graffiteja tekevien lähtökohdista graffititaiteilija tarkoittaisi harhaanjohtavasti jotain sellaista henkilöä, joka tavoittelisi töillään ulkoisten esteettisten sääntöjen noudattamista. (Mt., 18.)

Graffitin määrittäminen suhteessa niin kutsuttuun katutaiteeseen on moniulotteista. Julkisessa tilassa olevaa taidetta voidaan kutsua urbaaniksi taiteeksi eli kaupunkitaiteeksi, guerrilla-taiteeksi tai katutaiteeksi. Lewisohn (2009) toteaa myös, että katutaiteessa on kysymys yleisön ja tekijän välisestä kanssakäymisestä ja suurempien massojen kiinnostuksen saavuttamisesta. Graffitissa on kyse graffitintekijöiden ja jengien välisestä vuorovaikutuksesta. Katutaide on genre, joka on lähtöisin graffitista ja jonka on syytä tunnistaa juurensa graffitissa. Tiukan linjan graffitintekijät eivät kuitenkaan arvosta muuta katutaidetta, ainoastaan tekstiin perustuvaa, laitonta graffitiä. (Mt., 15.)

Suomalaisessa kontekstissa näin tiukka suhtautuminen graffitiin on harvinaista. Haastatteleman graffitintekijät määrittelevät graffitin katutaiteena ja painottavat erityisesti taiteen osuutta. Osa graffitintekijöistä osoittaa esimerkiksi keskustelupalstoilla ja graffitikirjallisuudessa julkituoduilla haastattelulau-

<sup>6</sup> Lewisohnin käyttämät määrittäjät ovat form, function ja intention.



sunnoillaan, etteivät he kaipaa graffitin legitimitointia taiteeksi. Siitä huolimatta esimerkiksi basso.fi –internetkeskustelupalstalla käytiin joulukuussa 2009 keskustelua siitä, kenellä on tekijänoikeus graffitiin sekä millaisiin tarkoituksiin graffitista saa ottaa kuvia.

Sana graffiti ei kuvaa kaikkea kaduilla tapahtuvaa taidetta, varsinkin silloin, kun yhteydet hiphop-kulttuuriin ovat kaukaiset. Ilmiöitä kategorioidessa ja määriteltessä tapahtuu usein myös leimaamista, jota katutaiteen tekijät vastustavat. Julkaistujen kirjoitusten myötä tehdään yleisölle myös helposti ymmärrettäviä määritelmiä, jotka toisaalta rajoittavat ja latistavat. (Blackshaw 2008, 6.) Katutaide tai graffiti, loppujen lopuksi nimellä ei ole merkitystä, sillä luovuutta on mahdotonta lokeroida tai laittaa häkkiin, toteaa Lewisohn (2009, 153) katutaidetta ja graffitin kehittymistä käsittelevän kirjansa loppuluvussa.

Joudun kuitenkin esittämään tutkimuksessani määritelmiä ja rajanvetoja. Alkaessani tutkia graffitia toivoin voivani pitäytyä ”visuaalisesti kiinnostavassa” tai ”esteettisiä pyrkimyksiä sisältävässä” graffitissa. Sen kaltainen rajanveto osoittautui elitistiseksi ja asetti minua asemaan, josta oletin voivani luokitella graffitia taiteen maisterin näkökulmasta. Tutkimukseni edetessä huomasin lähtökohtani olleen graffitin näkökulmasta arvottava. Tutkimusongelmaani liittyen olennaisinta ei ole, mikä graffiti täyttää tietyt visuaaliset arvovaatimukset. Rajausta on kuitenkin tehtävä. Tutkimuksessa haastattelemani henkilöt ovat *maailmanneet* graffitia. Ainakin yksi on laajentanut tekemisen tapojaan myös muilla tekniikoilla toteuttavaan katutaiteeseen ja muutkin ovat sittemmin alkaneet tehdä taidetta laajemmassa merkityksessä, mutta haastattelutilanteiden aikana olemme puhuneet erityisesti graffitien maalaamisesta.

## Tutkimuskohteena graffitikokemus: tutkimuskysymykset

Tutkimukseni lähtökohtana on ollut halu selvittää, miten nuorisokulttuurit ja kuvataideopetus, erityisesti graffitikulttuuri, voisivat olla hedelmällisemmässä vuorovaikutuksessa ja miten kuvataideopettaja voi suhtautua erilaisiin kuvallisiin alakulttuureihin, erityisesti graffitikulttuuriin. Varsinaiseksi tutkimuskohteeksi on tarkentunut graffitikokemus, jonka ymmärtäminen auttaa myös tarkastelemaan graffitin ja kuvataideopetuksen välistä vuorovaikutusta.

Tutkimuskysymykset painottuvatkin graffitikokemukseen:

- Voidaanko graffitikokemusta vastaavaa kokemusta saavuttaa kuvataideopetuksen puitteissa?
- Mikä on merkityksellistä graffitikokemuksessa?
- graffiti esteettisenä kokemuksena

- graffiti kehollisena kokemuksena
- graffiti paikkakokemuksena
- graffiti sosiaalisena kokemuksena
- graffitin tekemisen motiivit ja niiden muuttuminen

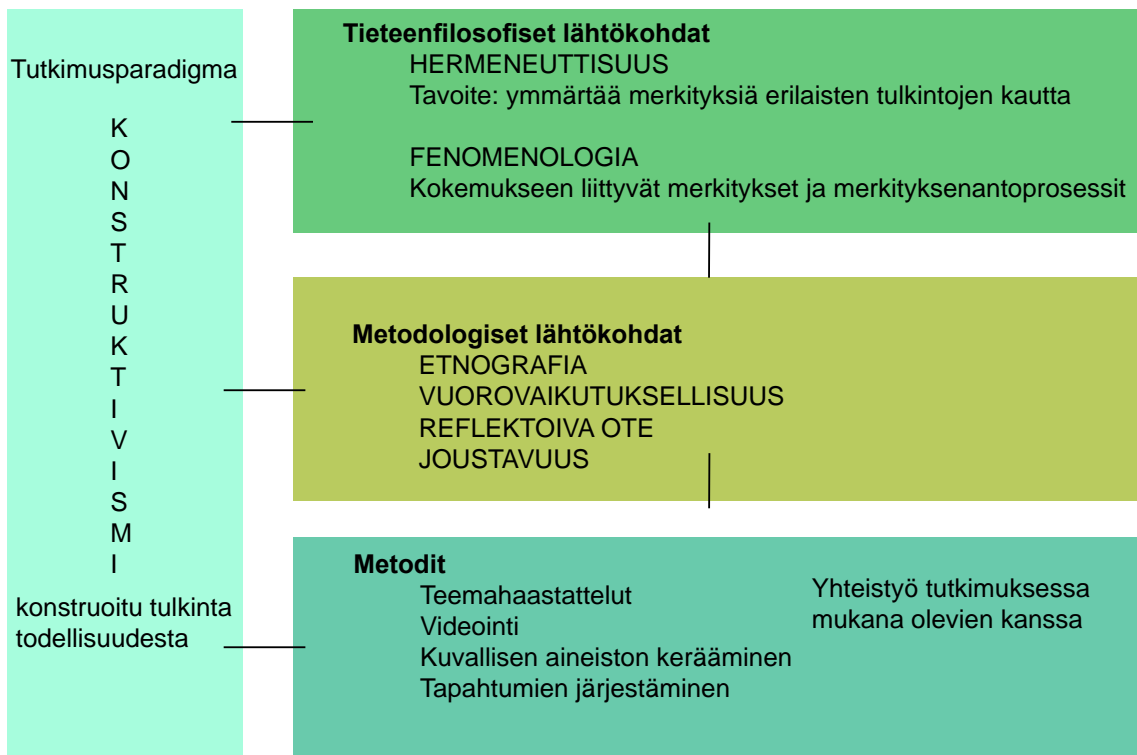
Kuvataideopettajan ja graffitintekijän vuorovaikutuksen pohtiminen on tutkimuksessani olennaisesti mukana oman työn ja vuorovaikutustilanteiden reflektoinnissa. Suoria syvällisiä vastauksia haastatteluaineistoni ei siihen anna. Tutkimuksen tekeminen on ollut tuohon vuorovaikutukseen liittyvän ymmärryksen konstruointia. Graffitintekijän kokemuksen lisäksi haluan käsitellä myös kuvataideopettajan näkökulmaa graffitien tekemiseen. Tutkimusongelman selvittämiseen liittyy siis yksilöllinen taso, niin kuvataideopettajan kuin graffitintekijän näkökulmasta, sekä yhteisöllinen taso, johon on sidoksissa myös yhteiskunnallinen näkökulma.

## Tutkimuksellisia lähtökohtia

Taidekasvatuksen tutkimuksessa toimintatavat, tiedonintressit ja tutkimuksen tieteenfilosofiset valinnat saattavat risteillä eri tieteenalojen perinteistä toiseen, mikä tekee tutkimuksen teosta haasteellisen. Tutkin nuorisoa, olen esitellyt tutkimustani nuorisotutkimuksen seminaareissa ja julkaisuissa, joten tutkimukseni sivuaa nuorisotutkimusta. Taiteen tutkimuksen sekä pääsääntöisesti sosiologiaan kuuluvaksi mielletyn nuorisotutkimuksen peruslähtökohdat eroavat toisistaan. Taiteen tutkimus tarkastelee usein joko artefaktia tai yksilön taidekokemusta, nuorisotutkimuksessa tarkastellaan puolestaan usein yksilöä suhteessa yhteisöön. Taidekasvatuksen tutkimus saattaakin tilanteesta riippuen olla lähellä nuorisotutkimusta, taiteen filosofian tutkimusta tai kasvatustieteen tutkimusta.

Eräs konkreettinen esimerkki tutkimuksellisten tulokulmien eroavaisuudesta on suhtautuminen tutkimuksessa mukana oleviin. Taiteen tutkimus toimii usein periaatteella kunnia sille, kelle se kuuluu, joten tutkimuksessa mukana olevien henkilöllisyyttä ei pyritä häivyttämään. Vaatimus anonymiteetista ja informanttien tunnistamattomuuden suojelusta on puolestaan nuorisotutkimuksessa ymmärrettävästi ehdoton. Graffitiä tutkiessa törmää ristiriitaisuuteen: toisaalta graffitintekijät haluavat mainetta ja kuuluisuutta, mutta eivät välttämättä omalla nimellään. On myös huomioitava tutkimuksessa mukana olevien ikä: nuorten voi olla vaikea hahmottaa tutkimuksessa mukana olemisen erilaisia vaikutuksia. Olenkin prosessin edetessä huomannut, että esimerkiksi tutkimuksessa mukana olevien julkaistaviin kuviin liittyvät käsitykset ovat tiukentuneet alun perin sovitusta rajoista.

Koska tutkimukseni keskiössä on graffitikokemus ja halu ymmärtää paremmin, mikä on merkityksellistä graffitintekijälle, tutkimukseni tieteenfilosofinen perusta on hermeneuttinen, tulkiten ymmärtävä. Kokemuksen tutkimisessa on apunani fenomenologinen lähtökohta kokemuksen tarkasteluun. Kuviossa 1 osoitan yksinkertaistetusti tutkimukseen liittyvän tieteenfilosofisen taustan, metodologisen ajattelutapani ja metodeihin liittyvät valintani.



Kuvio 2. Tutkimukselliset lähtökohdat

Tieteellisellä paradigmalla tarkoitetaan tieteenfilosofisten sitoumusten, metodologisten ratkaisujen ja metodisten valintojen yhteyttä. Paradigmaan liittyvät olennaisesti myös teoreettiset valinnat. (Kyrö 2004, 57). Minulle oli melko varhaisessa vaiheessa selvää, että teen tutkimukseni siten, että teoria, aineiston analyysi ja jopa osa johtopäätöksistä ovat kirjoitetussa tutkimusraportissa vuoropuhelussa keskenään. Tutkimuksen tekemistä on ohjannut ajatus siitä, että monien eri aineistojen ja graffitin maailmaan uppoutumisen avulla rakennan kertomusta graffitikokemukseen liittyvistä merkityksistä sekä kuvataideopetuksen ja graffitin vuorovaikutuksesta.

Tutkimukseni paradigmaa voi kuvailla konstruktivistiseksi, sillä niin tutkimukseni kuin konstruktivistinen paradigma pohjaavat näkemykseen, että sekä tutkimuksen kulku kuin aineiston keruu ja tutkimuksen raportointi ovat konstruoitua tulkintaa todellisuudesta. Tutkimusmetodeihini liittyy vuorovaikutuksellisuus, mikä on konstruktivistisen paradigman yksi piirre. (ks. esim.

Puuronen 1995.) Konstruoidulla tulkinalla ja konstruktivistiseen paradigmaan nojaamisella en kuitenkaan tarkoita konstruktivismia sen jyrkimmässä muodossa. Jyrkimmillään konstruktivismi väittää, että todellisuutta ei ole olemassakaan riippumattomana kielestä, käsitejärjestelmästä tai kulttuurista ja todellisuus on täysin kielen ja käsitteiden soveltamisen konstruoimaa (Raatikainen 2004, 45).

Konstruktivistinen ajattelu leimaa myös käsitystäni haastattelujen avulla saamastani tiedosta: tutkimuksessa mukana olevien haastattelut perustuvat heidän kokonaisvaltaisiin graffitikokemuksiinsa, joita käsittelen myöhemmin luvussa *Graffiti kokemuksena*. Graffitikulttuuriin kuuluminen, tutkimuksessa mukana olevien graffiteista käymänsä keskustelut, kuulemansa kommentit ja maalaaminen rakentavat heidän graffitikokemustaan, joka puolestaan on tietenkin läsnä heidän haastatteluissaan. Haastatteluilla ei siten ole mahdollistaakaan saavuttaa mitään neutraalia näkemystä graffitikokemuksesta.

Tieteenfilosofisesti ajateltuna teemahaastattelujen tulos on autenttisen totuuden sijaan jonkinlainen haastattelijan ja haastateltavan näkemyksistä yhdessä rakennettu konstruktio. Kyseessä on vuorovaikutuksellinen tilanne, johon kuuluu dialogisuus, refleksiivisyys ja tasa-arvoisuus. (Saastamoinen 2004, 21.) Ymmärrän, että graffitikulttuurin sisäiset käsitejärjestelmät, hierarkkiset ja sosiaaliset suhteet sekä kielen käyttö vaikuttavat väistämättä graffitikokemukseen. Oletan voivani tavoittaa myös jotakin sellaista graffitikokemuksen olemuksesta, mikä ei konstruoidu ainoastaan riippuvaisena minun käyttämäni tai heidän käyttämiensä käsitejärjestelmien kautta. Kokemuksen hahmottamisessa auttaa myös varsinaisen aineiston lisäksi muuhun graffitiin liittyvään materiaaliin tutustuminen.

Nykyinen laadullinen tutkimus hyödyntää ja sisältää usein piirteitä monista tutkimusotteista ja metodologisista orientaatioista. Eskola ym. (2004, 5) toteavatkin reflektoivasta otteesta tutkimusmenetelmien käytössä, että aktiivisen, reflektoivan, ajattelevan tutkijan välineenä tutkimusmenetelmät eivät ole kokoelma toimintasääntöjä, vaan joukko tapoja ajatella eri tilanteissa. Kyse on uskottavuuden saavuttamisesta, mikä rakentuu siitä, että tutkija on tietoinen käyttämistään metodeista sekä tutkimustaan ohjaavista metodologisista lähtökohdista ja kykenee tuomaan ne myös julki.

Tämän tutkimuksen metodeihin liittyy teemahaastattelujen lisäksi myös muunlainen vuorovaikutuksellisuus tutkimuksessa mukana olevien nuorten kanssa: muun muassa aluksi opettaminen, tapahtumien järjestäminen yhdessä, kuvaaminen, keskustelut ja sähköpostiyhteydet. Monen vuoden ajan kestänyt tutkimusprosessi, graffiteihin liittyneiden mediakeskustelujen seuraaminen, erilaisiin nuorisotutkimusseminaareihin ja graffitimaalaustapahtumiin osallistuminen antavat välineitä käsitellä graffitikokemusta ja ilmiöön liittyneitä muutoksia yhteiskunnassamme.

Puuronen (2000) huomauttaa suomalaisen nuorisotutkimuksen

olleen pitkään varsin determinististä ja nuorten toimintaa on haluttu selittää tietyillä biologisilla ja osaksi ympäristöön liittyvillä tekijöillä tai yhteiskunnan rakenteisiin ja sosiaalisiin oloihin liittyvillä seikoilla. Nuorisoa ei 1900-luvun puolivälin tutkimuksissa juuri käsitelty itsenäisinä tiedostavina toimijoina, vaan yhteiskunnan rakenteet determinoivat nuorten toimintaa joko ulkoisina toiminnan esteinä tai tiettyyn toimintaan pakottavina sisäisinä normeina ja arvoina. 1970-luvulla Helangon kehittämä sosialisaatioteoria ja erityisesti alakulttuuriteoria 1980-luvulla saivat aikaan muutoksen siinä, että nuoria alettiin käsitellä aktiivisina ja luovina toimijoina. Alakulttuuriteoriaan voidaan katsoa kuuluvan strukturalistinen suuntaus, joka korostaa enemmän rakenteita nuorten toiminnan taustalla, sekä kulturalistinen suuntaus, joka korostaa alakulttuurien jäsenten tietoa, luovuutta ja ainakin periaatteessa mahdollisuutta toimia vastoin rakenteellisten seikkojen määrittelemää suuntaa. Kulturalistista puolta painottavien teorioiden piirteinä on ollut etnografinen tutkimus, jolloin on pyritty tutkijan ja tutkittavien avoimeen ja tasapuoliseen kommunikaatioon sekä siihen, että tutkittavien toiminta pääsee periaatteessa näkyviin sellaisena, kuin se tapahtuu. (Puuronen 2000, 215-216)

Oman tutkimukseni näkisin näiden määritelmien valossa painottavan kulturalistista puolta. Nuoret ovat aktiivisia, ajattelevia yksilöitä, jotka itse vaikuttavat konstruoimaansa todellisuuteen, mutta joiden elämään väistämättä vaikuttavat niin biologiset, kehityspsykologiset kuin yhteiskuntaan liittyvät kulttuuriset seikat kuten perhetausta ja muu sosiaalinen konteksti. Tuleeko jostakusta henkilöstä graffari, rokkari tai niin kutsuttu tavallinen nuori, voi olla täysin tietoinen valinta tai toisaalta hyvin pienten tekijöiden, sattumienkin summa.

Kiinnostavan näkökulman herätti Hammersleyn ja Atkinsonin (2005, 8) esittämä ajatus vieraan kulttuurin tutkimuksesta: emme tiedä, miksi jotain tehdään, emmekä välttämättä tiedä edes, mitä tehdään. Ensimmäinen ajatukseni oli, että taiteen tekijänä ja taideopettajana minä ainakin tiedän, mitä tehdään. Eroan siis taidekentän ulkopuolelta tulevasta tutkijasta. Jouduin kuitenkin tutkimuksen edetessä muotoilemaan ajatusta uudelleen: tiedänpö todella, mitä tehdään, kun tehdään graffitia? Kiinnityin kysymykseen, miksi tehdään graffiteja tai miten. Voinko soveltaa tietämiäni ja tuntemiani taiteen teorioita ja taiteen tarkastelun malleja graffiteihin? Tutkimuksen edetessä olenkin joutunut kohtaamaan sen tosiseikan, että minun on pyrittävä ymmärtämään ja määrittelemään, mitä graffitin tekijä tekee tehdessään graffitia.

Alun perin tarkoitukseni oli liittää väitöskirjaani audiovisuaalinen osio, jossa olisi pätkiä videokuvatuista graffitintekotilanteista. Videomateriaalissa olisi kuitenkin ollut hankala kunnioittaa maalareiden anonymiteettia. Anonymiteetin suojeluun ei olisi liittynyt ainoastaan kasvojen häivyttäminen ja äänen muuntaminen. Vaikken ollutkaan mukana laittomissa maalaustilanteissa,

liittyy maalaustilanteen videokuvaamiseen aina monenlaisia seikkoja, esimerkiksi paikka, tekotilanne sekä mukana olevat ulkopuoliset henkilöt. Videoaineisto jää siis omaksi tutkimusaineistokseni, ja toivon graffitin tekijöiden äänen kuuluvan haastattelu- ja keskustelusitaateissa, joita haluan kuljettaa mukana mahdollisimman monissa kohdissa. Skeptisesti ajateltuna lukijalle muodostuva kuva graffitikokemuksesta on moninkertaista tulkintaa. Lukija tulkitsee tekstiä, joka on graffitin tekijöiden kertomusten perusteella muodostamaani tulkintaa. Tuo polku, graffitikokemus – tekijän kertomus kokemuksesta – minun tulkintani/analyysini – minun kertomukseni – lukijan tulkinta, on kuitenkin laadullisessa tutkimuksessa melko yleinen kokemukseen liittyvän ymmärtämisen saavuttamisessa.

## Kokemuksen ymmärtäminen

Kokemuksen tutkiminen on aina eräänlainen haaste. Länsimaisen filosofian pohdinnoista merkittävä osa perustuu käsityksiin kokemuksen sekä siitä saavutettavan tiedon ja ymmärryksen luonteesta. Itsen ymmärtämiseen liittyvät kysymykset ovat olennaisia kokemuksen merkityksiä käsittelevässä pohdinnassa. (ks. esim. Himanka 2002, 42-43.) ”Ymmärrettäessä ymmärtämisen kohteen individuaalisuus tietyllä tavalla katoaa. Ymmärtäminen on vieraan kääntämistä omalle kielelle”, toteaa Nikander (2005, 241) hermeneuttiseen filosofiaan jaoppiin ymmärtämisestä liittyen. Joudunkin väistämättä kohtaamaan kysymyksen, miten minulla on mahdollisuus ymmärtää graffitikulttuuria, katoaako minun tulkinnassani jotain graffitille olennaista, vai pystynkö kenties näkemään siinä jotain sellaista, joka ei ilman tutkimuksellista otetta avautuisi. Hermeneutiikkaan liittyy olennaisesti ajatus tulkinnasta, kaiken ymmärtämisen edellyttäessä jonkinlaista tulkintaa ja merkitysten löytämistä (Mt., 243).

Ihmistieteissä on ymmärtämiseen liittyen monia suuntauksia, joista jyrkimmät edustavat erilaisia ääripäitä. Jyrkän relativistinen näkemys perustuu ajatukseen, että kaikki tieto tai totuus on suhteellista johonkin käsitteelliseen tai kulttuuriseen viitekehyykseen nähden. Ymmärtämisen pessimistiseen näkemykseen liittyy myös, että ihmisten kokemukset ja merkitykset ovat ainoastaan tulkinnan tulkintaa muille kuin yksilölle itselleen tai saman yhteisön jäsenille. Ihmistieteissä kohdataankin kysymys objektiivisen tiedon mahdollisuudesta. Ymmärtävä lähestymistapa, jossa ihmistä pyritään tutkimaan tämän omasta näkökulmasta, pidetään usein tyypillisenä ihmistieteissä. (Raatikainen 2004, 13-14.) Tutkijana joudun tietenkin selvittämään, mikä on minun suhteeni saamaani tietoon: pyrinkö analysoinnin avulla rakentamaan tiettyä totuutta vai haluanko pohdinnalla muodostaa kuvailevan kertomuksen. Oma tutkimuksel-

linen näkemykseni on jotain siltä väliltä. En tavoittele todennäköisesti olemassa olematonta tiettyä totuutta, mutta haluan tutkimukseni löytävän merkityksiä graffitikokemuksesta ja tulkita niitä omaa kuvataideopettajakontekstiani vasten. En ole itse graffitintekijä, joten joudun refleктоimaan, millaista tietoa minulla on saavutettavissa graffitintekokokemuksesta.

Kokemuksen merkitys ja rakentuminen ovat yksi laadullisen tutkimuksen ja tieteenfilosofian tärkeistä kysymyksistä. Kokemuksen merkitysten tutkimiseen ja ongelmallisuuteen kiinnitetään huomiota myös niissä yhteyksissä, joissa kokemuksella viitataan jonkinlaiseen tieteelliseen kokeeseen. Voiko kokemusta tutkia, onko se luotettava tiedon lähteenä ja kuinka paljon toinen ihminen voi ymmärtää toisen yksilön kokemuksesta, ovat paljon pohdittuja seikkoja. Tutkimuksessani tarkastelen graffitintekokokemusta ja graffitikokemusta myös kuvataideopettajan näkökulmasta, se mikä on merkityksellistä graffitiin liittyvissä kokemuksissa on tutkimuksessa mukana olevien kanssa rakennettua näkemystä, mutta pohjautuu lopulta omaan tulkintaani, joka perustuu aineistooni: havainnointiin ja haastatteluihin, mutta osaltaan myös omiin kokemuksiini graffitintekijöiden opettajana. En pyri kuvailemaan kyseiseen ilmiöön liittyvää kokemusta tietyinä yhdenlaisena tyyppikokemuksena tai määriteltävissä olevana totuutena.

Kulttuurin tutkijan on hankala tutkia luovaa tajunnallista prosessia itse teossa, koska yleensä se joudutaan tekemään lähinnä valmiista tuotteesta, vaikka tajunnan struktuurit ja merkitykset ovat olennaisesti mukana silloin, kun pyritään hahmottamaan kulttuuri-ilmiöiden syntymistä ja kehollisen toiminnan tuloksia. Kulttuuriobjekteja tutkiessa joudutaan käsittelemään ihmisen toimintaa tajunnan merkitystasolla, jotta voidaan selvittää, mitkä ovat ne kulttuuripiirissä hyväksytyt ja vallitsevat kriteerit, joissa kohde hyväksytään kulttuuri-ilmiöksi. (Rauhala 2005, 34-35.) Tämä Rauhalan esittämä kulttuurin tutkimuksen ongelma onkin yksi syy, miksi aineistoni ei muodostu ainoastaan haastatteluista ja valmiista graffitimaalauksista. Haastatteluissa graffitintekijä käsitteellistää tekemistään, kun taas videomateriaalista on mahdollista nähdä maalauskokemus ilman käsitteellistämistä, tosin tietenkin ulkoapäin.

Arkikielessä kokemuksella voidaan tarkoittaa sitä, että henkilöllä on jonkinlaista karttuvaa tietoa asiasta. Joku voi olla kokenut purjehtija tai televisioesiintyjä, jolloin kokemuksella tarkoitetaan näkemystä asioista, osaamista tai valmiutta hallita käytännön tilanteita. Kokemuksella tarkoitetaan myös hetkelisiä elämyksiä, jotka saattavat olla yksilölle hyvin merkittäviä, jopa identiteettiä rakentavia. Tieto ja taito syntyvät kokemusten kautta. Kokemuksesta puhutaan eri merkityksissä. Kokemuksella voidaan tarkoittaa tietyn alan osaamista, joka on saavutettu tekemällä. Voidaan puhua esimerkiksi kokeneesta purjehtijasta tai elämänkokemuksesta. Kokemus ei kuitenkaan ole siinä merkityksessä opettavissa, vaikka sillä osaamiseen ja taitoihin viitataan. Taito ja tieto sekä

kokemus lähenevät arkikielessä toisiaan, vaikka kokemus koskee ensisijaisesti yksittäisiä asioita. Tieto ja taito puolestaan ovat opetettavissa. Kokemuksella tarkoitetaan myös hetkittäisiä elämyksiä, joilla on jokin merkitys. Ne saattavat voimakkaana horjuttaa tai vahvistaa kokijan identiteettiä. (Kotkavirta 2002, 15-17.)

Kokemukseen liittyviin merkityksiin ja sitä tutkiviin tieteenaloihin liittyy lähtökohtaisesti joitakin ristiriitaisuuksia. Psykologia ja joiltakin osin myös filosofia painottavat kokemuksen käsitteellistämistä sekä tiedollistamisprosessia tai henkisyyttä. (ks. esim. Perttula & Latomaa 2005.) Erityisesti esittävän taiteen tutkimuksessa puolestaan painotetaan kehollista kokemusta. (ks. esim. Mäkinen & Mäntymäki 2007.) Graffitiin liittyvät kokemukset ovat sekä keholliseen kokemukseen liittyviä, mutta myös voimakkaasti erilaisiin elämäntilanteisiin, keskusteluihin ja merkityksenantoprosesseihin liittyviä.

Käsittelen kokemusta osittain ristiriitaisten näkemysten valossa. Hyödynnän erilaisista kokemusta tarkastelevista teorioista aineksia graffitiin liittyvien kokemusten analysoinnissa. Rauhalan (2005) ja Perttulan (2005) kokemuksen tarkastelun fenomenologia nojautuu voimakkaasti intentionon sekä käsitteellistämiseen. Kokemuksen merkityksenanto korostuu. Lammenranta (2002, 52-54) toteaaakin, että niin sanottu konseptualistinen käsitys kokemuksesta perustuu aina ajatukseen käsitteellistämisestä, muuten on kyse aistimuksesta.

Merleau-Ponty puolestaan edustaa fenomenologian toisentyypistä lähestymistapaa havaintoon ja kokemukseen mieltäessään kehon olevan olennainen osa maailmassa olemista ja kokemista. Keho on se, mikä ajattelee. Hän kritisoi intentionaalisuuden ajatusta johonkin pyrkimisenä tai jonkin tavoittelemisena (ks. esim. Carman 2008, 31 tai Merleau-Ponty 2008, 61). Näiden ristiriitaiseltakin vaikuttavien ajattelutapojen hyödyntäminen on mielestäni perusteltua, sillä graffitikokemusta voidaan tarkastella niin kielellisten merkityksenantoprosessien tasolla kuin fyysisenä kokemuksena liikkeestä tilassa. Itse edustan sitä näkemystä, että kehossa voi syntyä kokemus ilman käsitteellistämistä tai intentiota, mutta suurin osa kokemuksista muodostuu jonkinlaisen käsitteellistämisen tai ajattelun kautta.

Fenomenologia analysoi kokemusta intentionaalisuuden käsitteen avulla. Pyrkimys on selvittää, miten mieli ja kokemus ovat yhteydessä maailmaan: miten maailma konstituoituu meille. (Reuter 2002, 266-267.) Perttula (2005) kirjoittaa fenomenologian pitävän tajunnallisen toiminnan ytimenä intentionaalisuutta, jota hänen mukaansa Rauhala kutsuu myös mielellisyydeksi. Tuo intentionaalisuus määrittää ihmistä tajunnallisena olentona ja on merkittävä perusta sille, että kokemus voidaan määritellä merkityssuhteeksi, jossa tajuava subjekti ja tämän tajunnallisen toimintansa kohde muodostavat erityisen suhteen. Suhteen muodostumiseen vaikuttaa elämäntilanne eli situaatio, joka



koostuu luonnollisesti erilaisista yksittäisistä sisällöistä / tekijöistä, joita Perttula kutsuu aiheiksi. (Perttula 2005, 116-119.) Rauhala (2005) luettelee kokemussisältöihin tiedon, tunteen, uskon, intuition ja tahtomukset. Hän korostaa kehoallisuutta ensi situaationa, eli paikkana, jossa kokemus saavutetaan. Keho ja erilaiset situaatiot eli todellisuuden eri rakenteet ovat myös vuorovaikutuksessa. Keholla on Rauhalan näkemyksissä kuitenkin kokemuksen suhteen lähinnä välillinen tai välineellinen merkitys. (Rauhala 2005, 36-41.)

Tässä tutkimuksessa keskiössä on siis graffitintekijän suhde graffitiin, joka on hänen tajunnallisen toimintansa kohde. Situaatioon vaikuttavista aiheista, graffitin ollessa kyseessä, ensimmäiseksi varmasti tulee mieleen graffitimaalaustilanteen laillisuus tai laittomuus. Tutkimuksen tarkoitus on kuitenkin perehtyä myös muihin graffitikokemukseen vaikuttaviin tekijöihin eli Perttulan aiheeksi kutsumiin kokemuksen osiin. Rauhalan ja Perttulan käsittelemän fenomenologisen kokemuksen tutkimuksen valossa situaatiot voivat graffitikokemuksen suhteen liittyä muun muassa graffitikulttuuriin kuulumiseen, graffitien maalaamiseen, graffiteista keskustelemiseen. Sillä situaatio on elämäntilanne eikä ainoastaan fyysinen ympäristö (Rauhala 2005, 39). Latomaan (2005, 28) toteamus, että kokemus on yhtä kuin elämys ja merkitys, korostaa myös kokemuksen rakentumisessa tietyn elämyksen lisäksi merkityksenantoprosessia. Graffitikokemuksessa merkitykset voivat muodostua niin oman maalauselämyksen ja maalauskokemuksen kuin sosiaalisen vuorovaikutuksen kautta.

## Tutkimuksen hermeneuttisuus

Käsitettä hermeneutiikkaa käytetään ilman tarkkaa selvyyttä siitä, puhutaanko hermeneutiikasta yleisenä tulkintaoppina ja menetelmäajatteluna, hermeneuttisena filosofiana vai modernin hermeneutiikan muovaamana tietoteorian, joka syntyi positivismiin vastakohtaksi. Taidekasvatukseen liitetään usein hermeneutiikka oppina ymmärtämisestä. Erityisen muodikasta tuntuu olevan hermeneuttisesta kehästä puhuminen. Hermeneuttisen kehän mainitseminen yliolkaisesti ilman tarkempaa selvittämistä siitä, mitä se kussakin tutkimuksessa tarkoittaa, johtaa ymmärrettävästi helposti mielikuvaan termin löysästä käytöstä. (Oesch 2005, 13-14.) Idea hermeneuttisesta kehästä määrittyy eri filosofien näkemyksistä riippuen eri tavoin. Taylorin mukaan hermeneuttisen kehän toteutumiseen liittyy edeltävä ymmärrys, johon kuuluvat taustaoletukset. Ymmärtäminen rakentuu kehämäisesti uuden tiedon muokatessa tutkijan alkuperäistä käsitystä. Taylor korostaakin hermeneuttiseen kehään liittyen tiedon subjektiivisuutta ihmistieteissä. (Raatikainen 2004, 111.) Varhaisemmin Schleiermacher kiinnitti huomiota ihmistieteeseen liittyvään tulkintaan, joka

perustuu ajatukseen siitä, että tekstin osa voidaan ymmärtää vain kokonaisuuden avulla ja kokonaisuus puolestaan vain osistaan lähtien. Tämä ajatus onkin ollut hermeneuttisen kehän idean taustalla myöhemmin. (Mt., 89.)

Hermeneuttisen kehän idea toteutuu tutkimuksessani niin taustaoletuksista laajempaa tietoa rakentaen kuin osien tulkintana kokonaisuuteen nähden ja kokonaisuuden ymmärtämisenä osiansa kautta. Lähdän liikkeelle omasta opettajan ja oppilaan välisestä vuorovaikutuskokemuksesta käsittelemään ja käsitteellistämään ilmiötä tieteellisemmin ja laajemmin, erityisesti lisätäkseni ymmärrystäni, voidakseni paremmin ymmärtää oppilaan, nuorisokulttuurin edustajan (graffitintekijän) kokemusta. Lähdän siis yksityisestä kohti yleisempää ja takaisin yksityiseen. Tarkemmin määriteltynä etenen arkikokemuksesta käsitteellistämiseen ja tiedon lisäämiseen ja ymmärrykseen ja siitä takaisin uudistuneeseen arkikokemukseen. Hermeneuttisen kehän idea tukee myös tutkimuksen ajallista jatkumoa ja rakennetta. Tutkimuksen eri osa-alueet, aineistonhankinta, teoreettinen pohdinta, ilmiön laajempi tarkastelu median kirjoittelun kautta ja analyysin tekeminen, ovat limittyneet toisiinsa vuorovai-  
kutteisesti, eivät erillisinä osina.

## Refleksiivistä etnografiaa

Etnografisen tutkimuksen eräs tyypillisistä piirteistä on tutkimusongelman muotoutuminen ja kehittyminen tutkimuksen kuluessa. Aineiston analyysi, tulkinta ja teoretisointi kulkevat usein limittäin. Alustava analyysi saattaa muuttaa suuntaa tai tarkentaa tutkijan katsetta, joten etnografisen tutkimuksen kulku taipuu usein hankalasti lineaariseen muotoon. (Lappalainen 2007, 13.) Etnografisen tutkimuksen tekijöille on tyypillistä halu tuottaa selityksiä ja ymmärrystä pikemmin kuin jonkin tarkan hypoteesin testaaminen (Hammersley & Atkinson 2005, 25) Syrjäläisen (1994, 68) mukaan etnografikon tavoitteina on ymmärryksen lisääminen ja samalla inhimillisen ajattelun sekä diskurssin rikastuttaminen etnografian ollessa samalla sekä prosessi että produkti. Hän toteaa, että tutkimuksen kautta ei pyritä paljastamaan ”lopullisia totuuksia”, vaan rakennetaan tulkintaa, jossa tutkija yhdistää teoreettisen tietämyksensä, oman ja tutkittavien näkökulmaan. Niin ikään Hammersley ja Atkinson (2005) painottavat tutkimukseen liittyvää prosessimaista luonnetta ja tutkimusongelmien kehittymistä tutkimuksen kuluessa.

Perinteisesti etnografiaan on liitetty pitkäaikainen kenttätyövaihe, jonka aikana tutkija kokoaa aineistonsa yleensä havainnoimalla ja haastattele-  
malla. Tyypillisimmässä muodossaan etnografiaan liittyy ihmisten arkielämän havainnoiminen. (ks. esim. Hammersley & Atkinson 2005, 1). Myös Järvinen

ja Järvinen (2000, 98) painottavat etnografiaan liittyvää ominaisuutta, jonka mukaan tutkija menee tiettyyn kohteeseen pidemmäksi aikaa ja koettaa siten perehtyä kohteen toimintaan syvällisesti, jopa niin, että pyrkimyksenä olisi etnografisen tutkijan pääsy niin lähelle syntyperäistä (native) kuin mahdollista.

Omassa tutkimuksessani kulttuuriin sisälle meneminen ei tarkoita fyysistä paikkaa tai yhteisöä, johon olisi edes mahdollista sukeltaa sisään. Nykyisessä kulttuurin tutkimuksessa ja etnografiassa hyväksytäänkin se tosiasia, ettei kulttuuriin sukeltaminen tai siihen perehtyminen vaadi menemistä tiettyyn paikkaan. Kulttuureihin kuulumiset ovat usein simultaanisia, hybridisiä ja vaikeasti rajattavissa. Siinä suhteessa oma tutkimukseni eroakin tyypillisestä etnografisesta tutkimuksesta. En mene kenttätutkimuksiin tiettyyn kulttuuriin tai yhteisöön tehtävänäni kerätä aineistoa, vaan osallistun ajoittain graffitimaalausilanteisiin, luokkatilanteisiin, joissa keskustellaan ja käsitellään graffiteja. Toki haastattelujen tekeminen on ollut ennalta määriteltyä.

Oletin alun perin, että graffitikulttuurin sisällä heräisi vastareaktioita, mikäli kuvataideopettajana ja tutkijana olisin pyrkinyt heidän kanssaan yöllisille maalausreissuille. Pidin tutkimuksen alussa pyrkimystä sulautua kulttuuriin melko teennäisenä. Tutkimuksen edetessä sain kutsuja tulla osallistumaan graffitimaalausilanteisiin. Tutkimuksessa mukana olevat kysyivät useissa yhteyksissä, milloin minun graffitejani nähdään. Olenkin ymmärtänyt, että etnografisuus tämän tutkimuksen näkökulmasta tarkoittaa sitä, että osallistumalla erilaisiin graffitimaalustapahtumiin, seuraamalla graffiteista käytyjä keskusteluja internet-foorumeissa ja lehdissä, käymällä haastattelujen lisäksi keskusteluja graffitintekijöiden kanssa ja opettamalla graffitintekijöitä kuvataideluokassa, on minulla ollut mahdollisuus päästä refleksiivisen etnografian ajatuksen mukaisesti ulkopuolisena niin lähelle graffitikulttuuria kuin mahdollista. Graffitikulttuuriin kuuluminen on kuitenkin ylipäätään hankalasti määriteltävissä.

Graffitikulttuurin ilmeneminen koulun puitteissa ei kaikilta osin vastaa graffitikulttuurin tyypillisiä ilmenemismuotoja. Graffitikulttuuri voi olla edustettuna monenlaisissa tilanteissa ja tapauksissa, ja sitä edustavat henkilöt edustavat myös monia muita yhteisöjä ja kulttuureja. Graffitiin liittyvien ilmiöiden moninaisuus ja toisaalta erilaisten maalustapahtumien kirjo ovat saaneet aikaan sen, ettei graffitimaalustapahtuma enää määrity yksiselitteisesti laittomaksi yöreissuksi. Perinteisessä etnografisessa tutkimuksessa tutkimuksen kohteena oleva kulttuuri tai yhteisö lienee yleensä rajatumpi tai kokonaisvaltaisempi yksilön kannalta. Voin olla mukana graffitimaalustapahtumissa, mutta tulen aina olemaan ulkopuolinen tutkija, jolla ei varsinaisesti ole pääsyä sisään kulttuuriin. Opettajana olen kuitenkin lähempänä graffitintekijöitä kuin täysin ulkopuoliset henkilöt.

Pinkin (2001) esittelemän refleksiivisen etnografian lähtökohtiin kuuluu, ettei jaottelu eri vaiheisiin perinteisen etnografisen näkemyksen mu-

kaan ole merkityksellistä. Hän esittääkin ehkä hieman karrikoiden, että ei ole syytä varjella vallalla olevaa näkemystä etnografiasta tutkimuksena, jossa mennään toiseen kulttuuriin, viivytään siellä tietty aika, jolloin kerätään tietoa ja sen jälkeen tullaan kotiin analysoimaan. Hänen määritelmänsä etnografisesta tutkimuksesta vastaa hyvin oman tutkimukseni lähtökohtia, sillä hän toteaa etnografisen tutkimuksen olevan metodologinen lähtökohta tutkimukselle, jonka pyrkimyksenä on kokea, tulkita ja representoida kulttuuria ja yhteisöä. Pikeminkin kuin tietty metodi tai aineistonkeruutapa etnografia on prosessi, jolla saavutetaan ja esitetään tietoa yhteisöstä, kulttuurista tai yksilöstä, prosessi perustuu tutkijan omaan kokemukseen. Etnografia ei pyri luomaan objektiivista tai täydellistä totuutta, vaan tavoitteena on pyrkiä esittämään tutkijan kokemuksia todellisuudesta niin lojaalina kuin mahdollista kontekstille, havainnoille, keskusteluille ja vuorovaikutuksille, joiden avulla tietoa on saavutettu. Tutkija tiedostaa oman subjektiivisuutensa tuottaessaan ja representoidessaan etnografista tietoa. Refleksiivisyys perustuu siihen, että etnograafikko menee syvemmälle kuin keskittyäkseen siihen, mikä olisi tutkimuksen kohteena olevan kulttuurin objektiivinen todellisuus. Tutkija tiedostaa oman subjektiivisuutensa tiedostamalla myös sen, että hän saattaa väistämättä ”häiritä” ja vaikuttaa siihen kulttuurilliseen todellisuuteen, jota tutkii. (Mt., 18-19)

Hammersley ja Atkinson (2005) käsittelevät tutkimuskysymysten muotoutumista kritisoidessaan etnografiseen tutkimukseen toisinaan liittyvää valmistelemattomuutta, jolloin jopa tutkimuskysymys on määrittelemättä kentävaiheeseen lähdetessä. Avoimuus tutkimusongelman suhteen onkin eri asia kuin tutkimuskysymysten määrittelemättömyys. Etnografisessa tutkimuksessa tutkimusongelman kehittyminen on harvoin saatu päätökseen kentälle lähtiessä. Tutkimusongelma voi kehittyä vaikkapa laajennettaessa analyttistä viitekehystä tietyistä yksittäisongelmasta toiseen. Voidaan siis sanoa, että etnografiassa tutkimusongelman muotoilun tarkoituksena on luoda niistä kiinnostuksen herättäneistä lähtökohtaongelmista joitakin sellaisia kysymyksiä, joihin on mahdollista saada vastauksia tapahtui se sitten narratiivisella tapahtumien määrittämisellä, yleistetyllä tutkittavien tapojen ja perspektiivien esittelyllä tai abstraktimmalla teoreettisella määrittelyllä. Toisinaan alkuperäiset tutkimusongelmat saattavatkin kokea melko merkittävän muutoksen. On tilanteita, jolloin alkuperäinen tutkimusongelman muotoilu on perustunut väärille oletamuksille ja käsityksille tietyn kulttuurin piirteistä tai ratkaisumahdollisuuksia oletettuihin kysymyksiin ei kerta kaikkiaan ole mahdollista saada. Tutkimusongelma voi muokkautua yleisestä yksityiseen tai päinvastoin. (Hammersley ja Atkinson 2005, 23-33)

Tutkimusongelman muokkautumiseen vaikuttaa juuri se, että etnografisessa tutkimuksessa tutkijalla on välttämätöntä olla tietty uteliaisuus ja kiinnostus. Uteliaisuudella en tarkoita sellaista skandaalihakuista uteliaisuutta, joka aiheuttaa urkintaa, saa ihmiset lukemaan ja uskomaan iltapäivälehtien

lööppejä. Etnografiseksi uteliaisuudeksi määrittelin sen, että on kyllin kiinnostunut tietyn kulttuurin sisäisistä toimintatavoista, piirteistä ja tyypillisistä ilmenemismuodoista siinä määrin, että on valmis laittamaan tutkijana itsensä likoon samalla, kun kunnioittaa tutkimuksen kohteena olevaa kulttuuria, eikä pyri löytämään siitä vastauksia tiettyihin omaa tutkimustaan palveleviin kysymyksiin. Sen takia etnografista tutkimusta tekevän tutkijan on oltava valmis muokkaamaan jopa tutkimusongelmaansa, vaikkei se aina tutkimuksen edistymisen kannalta olisikaan paras ratkaisu.

## Tutkimuksen aineisto

Pääasiallinen aineistoni muodostuu kuuden graffitintekijän teemahaastattelusta. Lisäksi olen haastatellut yhtä graffitintekijään uudelleen syventäen keskustelua aiheesta sekä esittänyt joitakin jatkokysymyksiä sähköpostitse kahteen otteeseen. Alun perin toivoin saavani runsaasti aineistoa havainnoimalla maalaustilanteita koulussa ja erilaisissa tapahtumissa. Huomasin kuitenkin, että havainnoiminen tilanteissa, joissa toimin itse opettajana tai ohjaajana, ei tuota systemaattista havainnointimateriaalia. Havainnointini tuotti siis lähinnä päiväkirjamerkintöjä, kuvailuja sekä kommentteja tilanteista. Läsnä oleminen erilaisissa maalaustilanteissa vaikuttaa toki käsityksiini ja ymmärrykseeni, mutta varsinaisesta havainnointiaineistosta ei voida puhua.

Aineistoon liittyvät myös neljässä koululla tapahtuneessa graffiti-maalaustilanteessa kuvaamani videonauhat sekä kuvia tutkimuksessa mukana olevien oppilaideni kuvataidetoista, graffiteista ja graffititapahtumista. Varsinaisen aineiston keruun ulkopuolella olen käynyt lukuisia keskusteluja kaikkien muiden paitsi yhden mukana olevan graffitin tekijän kanssa.

Haastattelutilanteet kestivät hieman alle tunnista pariin tuntiin. Oppilaideni haastattelutilanteet olivat lyhyimpiä, sillä he olivat haastatteluajan kohtina kaikkein nuorimpia ja haastattelin heitä ensimmäisenä. Keskustelu ei rönnyillyt samalla tavoin kuin myöhemmin vanhempien haastateltavien kanssa käydyissä keskusteluissa. Tilanteisiin vaikutti varmasti myös, että olin heidän kanssaan tekemisissä päivittäin, kun taas haastattelutilanne oli jotakin ennalta sovittua, nauhoitettavaa ja minulla oli nippu kysymyksiä. Haastateltavat olivat haastatteluhetkellä 16-35-vuotiaita. Oppilaideni haastatteluja olen täydentänyt sähköpostitse neljä vuotta haastattelutilanteen jälkeen, sillä halusin tarkentaa käsitystäni heidän näkemyksistään iän kartuttua. Yhteen haastattelutilanteeseen oppilaani toi mukanaan kaverinsa, joka ei ole maalannut graffiteja, mutta oli ollut mukana maalaustilanteissa kavereidensa kanssa. Toisen oppilashaastattelun loppuosuus oli siten keskustelua, jossa oli mukana myös varsinaisen tutkimusai-

neiston ulkopuolinen nuori. Ensisijaisen aineiston lisäksi tiedonlähteenäni ovat tutkimuksen edetessä olleet lukuisat graffiteista kirjoitetut artikkelit eri medioissa sekä internetissä käytyjä keskusteluja.

Aineiston keruutavoissa ja analyysimenetelmissä olen halunnut hyödyntää vuorovaikutuksellisia tapoja siten, että ne muodostavat aineistollisen kokonaisuuden, ei yksittäisiä osioita, jotka joko tukevat tai kiistävät toisistaan saadun tiedon. Tekstit, kuvat ja muu saatu materiaali toimivat parhaiten muodostaessaan kokonaisuuden, jota voin hyödyntää joustavasti. Pinkin (2001) esittelemä refleksiivinen etnografia ei anna aineistolliselle triangulaatiolle sen perinteistä merkitystä. Ajatukseen validiteetista, otoksesta ja triangulaatiosta tuijotetaan liikaa juuri siinä suhteessa, että jokin toinen menetelmä tukee ja testaa toisella menetelmällä hankittua tietoa. Silloin visuaalisen aineiston mahdollisuudet kokonaisuutena, joustavana ja vuorovaikutuksellisenä saattavat jäädä huomioimatta. Samoin kuin ihmisten elämät poikkeavat toisistaan, voivat elämää, kokemuksia, sosiaalisia suhteita tutkivat ja kuvailevat metodit poiketa toisistaan siten, että eri metodeja käytetään tarkoituksenmukaisesti ja kyseiseen tilanteeseen soveliaasti. Etnografista tutkimusta tekevän tutkijan onkin kyettävä joustoon, eikä hän voi lyödä metodeihin liittyviä valintoja liian lukkoon etukäteen. (Pink 2001, 3-6) Varsinaisen haastatteluaineiston hankinta rajautui vuosien 2005-2008 välille, mutta keskustelut graffiteihin liittyen ovat jatkuneet graffiteja tekevien kanssa läpi koko tutkimusprosessin.

Tulkintani luvattoman graffitin maalaukokemuksesta perustuu haastatteluihin ja tulkintoihini luvallisen maalauksen tekemisen yhteydessä saamista tiedoista. Toisaalta juuri Pinkin esittelemä refleksiivinen etnografia voi mielestäni antaa paremmin välineitä päästä lähemmäs myös graffitintekokokemuksen käsittelyä – niin luvallista kuin luvatonta – kuin sellainen lähestymistapa, jossa esittelisin kuvallisen materiaalin ainoastaan haastattelujen ja tekstin todentajana. Refleksiivinen lähestymistapa opastaa vuorovaikutteisempaan materiaalin käyttöön. En pyrikään kuvatessani olemaan objektiivinen kameransilmä, vaan vuorovaikutuksellisessa kanssakäymisessä graffitin tekijöiden kanssa.

Samoin kuin Pink (2001) kehottaa hylkäämään tiukan rajauksen kenttätyövaiheen ja analyysivaiheen välille, ohjeistaa hän hylkäämään tiukat rajaukset siitä, milloin kerätään aineistoa milläkin metodilla. Hän painottaa teoksessaan myös sitä näkemystä, että tutkittavien suhtautuminen aineistonkeruutilanteisiin ja heidän omat tulkintansa esimerkiksi kuvallisesta aineistosta saattavat tuottaa itse aineistoa arvokkaampaa tietoa. Etnografinen tieto muodostuu keskusteluissa ja neuvotteluissa informanttien ja tutkijan välillä, pikemminkin kuin että se olisi olemassa oleva objektiivinen todellisuus, joka on mahdollista nauhoittaa ja viedä kotiin muistikirjassa, filmillä tai nauhalla. (Pink 2001, 79.) Voin sanoa käyväni videoinnin ja valokuvaamisen avulla keskustelua sekä konkreettisella että tutkimuksen analyttisellä tasolla tutkimuksessa mukana ole-

vien graffitintekijöiden kanssa. Tutkimuksessa mukana olevien tuntuu olevan mutkattomampi puhua minulle graffitin maalaustapahtumassa kameran kanssa kuin ilman. Pystyn videoiden avulla muodostamaan myös käsitystä siitä, miten graffitin tekijä itse käsittelee tekemistään. Lisäksi on ollut tilanteita, joissa graffitintekijä haluaa itse kuvata tuotostaan.

## Aineistojen merkityksiä visuaalisessa etnografiassa

Mikään yksittäinen teko, artefakti tai representaatio ei sinällään ole etnografinen, vaan muodostuu sellaiseksi tulkinnan ja kontekstin kautta. Faktan ja fiktion, dokumentin, etnografisen tutkimuksen ja fiktiivisen kirjallisuuden rajat yksittäisten artefaktien suhteen on yhtä vaikeasti määriteltävissä oli kyseessä teksti, kuva tai videon pätkä. Esimerkiksi yksittäisten valokuvien tarkastelussa on vaikeaa määrittellä, milloin on kyseessä turistiotos, dokumentti, kuvajournalismia tai etnografisen tutkimuksen aineiston osa. (ks. Pink 2001)

Oma lähtökohtani on kuitenkin se, että tutkimukseni aineisto, kuvat ja videot maalaustilanteista ovat yhtä lailla kerätty tiettyyn tavoitteeseen kuin haastattelut ja aikaisempien tuotosten kuvat. Juuri tuo tiettyä tutkimuksellista tavoitetta varten kuvaaminen erottaa aineistoni journalistiikasta, kotivideosta tai kuvataideopettajan normaalista tuntityöskentelyn dokumentoinnista. Yksittäisellä kuvalla ei ole ”etnografista arvoa”, mutta tutkimuksen kontekstissa se on kiistaton.

Aluksi visuaalisten aineistojen käyttö tutkimuksessani tuntui luontealta siksi, että kyseessä oli kuvakulttuuriin liittyvä tutkimus. Tutkimuksen edetessä huomasin kuitenkin, että visuaalisella aineistolla on muukin merkitys kuin ainoastaan olla edustamassa tutkittavaa kulttuuria kuvina. Aloin omaksua visuaalisen etnografian tutkimusotteen monisyisemmin. Valokuvan etnografinen merkitys on tyystin toisenlainen kulttuurissa, jossa kuvaaminen on arkipäivää kuin kulttuurissa, jossa kuvia ei juuri ole otettu. Tutkijan tulee huomioida ja selvittää kyseisen kulttuurin kuvaamiseen liittyviä tapoja, perinteitä ja konventioita. Sen takia tarkkaa suunnitelmaa kuvien ottamisesta tai käytöstä voi olla hankala määrittää etukäteen. (Pink 2001, 30-31.) Nuorten maailmaan liittyy olennaisesti oman toimintansa dokumentointi, snapshot –kuvaaminen ja kuvien levittäminen. Graffitikulttuurissa kuvaaminen ja kuvien julkaiseminen on olennaista ja tärkeää. Pink (2001) kritisoi etnografian tutkimuskirjallisuutta ja etnografiassa vallitsevia yleisiä käytänteitä ja käsityksiä (mm. Hammesleyta ja Atkinsonia) siitä, että kuvallista aineistoa käytetään usein ainoastaan tukemaan ja vahvistamaan muuta aineistoa, hierarkkisesti ikään kuin tekstin lisänä tai alisteisena sille. (Mt., esim. 6 tai 129-130.)

Visuaalista aineistoa käyttävässä etnografiassa ei arvokasta tietoa saada pelkästään sillä, mitä kuvassa tai videossa näkyy, vaan myös se saattaa muodostua merkitykselliseksi, miten tutkittavat tulkitsevat ja suhtautuvat kuviin ja kuvaan. Kiinnostavaa etnografista tietoa voidaankin monesti saavuttaa sillä, että tutkija ja tutkimuksessa mukana olevat yhdessä tarkastelevat visuaalista aineistoa. Myös muiden, vaikkapa tutkimuksen kohteena olevan kulttuurin edustajien, suhtautuminen aineistoon ja siitä saadut kommentit voivat rakentaa etnografista tietoa kokonaisuutena. (Pink 2001, 35-36.) Kiinnostavaa on huomioda, että kuvan tarkastelutilanteen lisäksi kuvanottotilanne voi tuoda uutta ja merkityksellistä tietoa tutkimuksen kannalta ja toimia samalla etnografisen tiedon muodostajana samoin kuin mahdollisesti tutkimuksellisenä suunnan näyttäjänä muussakin merkityksessä kuin dokumentoimassa tiettyä tapahtumaa. Samoin tietyn kulttuurin kuvaamisen tavat ja ihmisten toiveet kuvaamisen suhteen saattavat toisaalta muokata kuvaustilannetta ja toisaalta tuoda uutta tietoa. (Mt., 49-54)

Omassa tutkimuksessani kuvaaminen, kuvien vaihtaminen ja niiden tarkastelu yhdessä tuli suhteellisen mutkattomaksi osaksi yhteistyötä tutkimuksessa mukana olevien oppilaideni kanssa. Saatoin myös noudattaa Pinkin (2001, 43-45) esittelemää ”giving something back” –periaatetta, jossa yhteistyö merkitsee myös vaikkapa sitä, että etnografisessa tutkimuksessa mukana oleville tutkitaville annetaan kerättyä / kuvattua materiaalia. Heidän materiaalille antamansa merkitys on luonnollisesti toisenlainen kuin kuvamateriaalin merkitys minulle tutkijana. Kuvakulttuurissa eläville nuorille kuvaaminen oli tärkeä ja toisaalta luonnollinen osa tutkimukseen osallistumista.

Pink (2001) kritisoi myös visuaalisten materiaalien käyttöön perinteisesti liittyvää keskustelua siitä, onko kuva objektiivinen vai subjektiivinen ja miten visuaalisesta materiaalista saataisiin mahdollisimman objektiivista. Esimerkiksi videoon on liitetty olettaen, että sen pitäisi olla mahdollisimman kokonaisvaltainen kuvakulman ja kuvakoon suhteen, lähikuvia ja subjektiin viittaavia kuvakulmia ei saisi käyttää eikä muutoinkaan viitata varsinkaan kuvaajaan subjektina. Kuten Pink toteaa, on äärimmäisen harvoin mahdollista ja vielä harvemmin tarpeellista kuvata ilman kuvattavan tietoisuutta. Kamera on väline, jonka avulla voi käydä myös ” keskustelua” informanttien kanssa. Kuvallisella aineistolla ei refleksiivisessä etnografiassa ole tarkoitus pyrkiä objektiivisuuteen ja siten ulkopuolisuuteen. Etnografinen tieto (ethnographic knowledge) ei ole samaa kuin tarkka havainnoitava faktatieto. (Mt., 79)

Kokemuksen tutkimiseen liittyvät ongelmat eivät luonnollisesti ratkea sillä, että kuvataan tapahtuma, jossa kokemus syntyy, eritellään kuvassa nähty ja analysoidaan. Ei edes videokuvan ollessa kyseessä. Kokemus on yksilön tulkinta todellisuudesta ja tapahtumista. Visuaalisen aineiston avulla ei välttämättä voida edes kuvata todellisuutta, miten sitten voitaisiin saavuttaa tie-



toa tulkinnasta siitä? Pink (2001) huomioi, että usein erityisesti visuaaliseen etnografiaan liitetty pyrkimys todellisuuden havainnointiin johtaa kahteen ongelmaan. Ensinnäkin voidaan problematisoida olettamus, että todellisuus olisi näkyvää, havainnoitavissa olevaa ja videolle tai kuvalle tallennettavissa. Ajatus mahdollisuudesta nauhoittaa todellisuus videolle sisältää oletuksen, että voimme havainnoida ja tuottaa objektiivista tietoa informanteistamme. Pink toteaaakin, että tämä lähtökohta tekee informanteista objekteja, joilloin ”tehdään tutkimusta ihmisistä ei ihmisten kanssa”<sup>7</sup> (Pink 2001, 23).

### Haastattelu kokemuksen tutkimisessa

Haastattelu on ainakin kahdessa mielessä herkkä menetelmä: haastateltava voi kokea haastattelun urkkimiseksi tai toisaalta haastateltava voi puhua muunneltua totuutta joskin haastattelulla voi tutkia niin ihmisen näkyvää käyttäytymistä kuin hänen tajuntansa sisältöä.” Haastattelu on kahden henkilön vuorovaikutustilanne, jossa tutkijan tehtävänä on omalla toiminnallaan kaikin tavoin edistää keskustelua. Tutkimuksen tavoitteena on aina saada oikeaa tietoa.” (Järvinen ja Järvinen 2000, 153-154.) Mikä kunkin tutkimuksen kannalta on oikeaa tietoa, on erittäin vaikeasti määriteltävissä, eikä sitä ennen haastattelutilannetta voi rajata. Haastattelutilanteessa saattaa tulla esiin tietoa, jota tutkija ei edes voinut kuvitella saavansa. Se onkin avoimen haastattelutilanteen vuorovaikutuksen hedelmällisyys. Puuronen (1995) muistuttaa, että teemahaastattelun rajoitteena on tietty implisiittinen oletus, että ihmiset pystyvät täysin verbalisoimaan oman toimintansa ja toimintansa motiivit. Sama oletamus koskee myös lomaketutkimusta. Tapahtuva toiminta on eri asia kuin kerronta toiminnasta. Mikäli toiminnan tutkimus perustuu ainoastaan haastatteluihin, tutkimuksen kohteena on haastateltavan tulkinta toiminnasta. (Puuronen 1995, 53.)

Etnografisessa tutkimuksessa ja ylipäänsä haastatteluun ja havainnointiin perustuvissa lähestymistavoissa on omat ongelmansa. Tutkija voi määrittää omiin ennakkoasenteisiinsa perustuen, mikä on relevanttia havaita, jolloin ilmiön kannalta olennaisia asioita voi jäädä pimentoon. Tutkijan esitettävät kysymykset ovat riippuvaisia niin käsillä olevasta kuin historiallisestakin tilanteesta. Haastattelussa tietojen tuottamiseen voi vaikuttaa se, että halutaan näyttää hyvät puolet, joten niin kysymykset kuin vastauksetkin voivat olla tarkoituksellisesti tai tarkoituksettomasti harhaanjohtavia. (Järvinen ja Järvinen 2000, 99-100)

Olen tehnyt tutkimuksessa mukana olleille alusta asti selväksi, ettei pyrkimykseni ole selvittää, kuinka monta tai mihin laittomia graffiteja on tullut tehtyä. Graffitintekijät ovat sen sijaan pitäneet tärkeänä sitä, että heidän

---

7 suomennos tutkijan: “does research *on* but not *with* people”

kulttuurinsa koetaan kyllin merkityksellisenä tutkimuksen kohteeksi. Haastateltavan totuuden muuntelua sen sijaan en luonnollisestikaan pysty täysin arvioimaan, mutta joudun luottamaan toisaalta avoimeen vuorovaikutussuhteeseen ja toisaalta monipuoliseen graffiti-ilmiön perehtymisen tuottamaan tietoon. On toki mahdollista, että graffitintekijät kokemuksia käsitellessään pyrkivät tuomaan esille enemmän tekemiseen liittyviä positiivisia puolia kuin käsittelevät henkilökohtaisia pettymyksiään, joita taiteellisessa prosessissa väistämättä joutuu myös käymään läpi. Siinä suhteessa katsonkin eduksi, että itselläni on käsitys ja kokemuksia taiteellisesta tekemisestä pettymyksineen.

Järvinen ja Järvinen (2000) käsittelevät Van Maanen näkemyksiä etnograafiseen haastatteluun liittyvistä totuudellisuuden ongelmista: ihmiset ovat taipuvaisia muuntelemaan totuutta asioissa, jotka koskettavat heitä eniten. Kohteen tietämättömyys liittyy usein eri organisaatioita koskeviin tutkimuksiin, mutta ajatukset ovat yleistettävissä koskemaan haastattelua. Virhetulkintojen on mahdollista muodostua valehtelun, tietämättömyyden ja ”otetaan annettuna”-oletusten vuoksi. ”Otetaan annettuina” (taken-for-granted) tarkoittaa sitä, ettei haastateltava kykene pukemaan sanoiksi tyypillisimpiä käytäntöjään. Ongelma koskee myös tutkijan omia oletuksia, joita hän pitää itsestään selvinä. (Järvinen ja Järvinen 2000, 99) Oman tutkimukseni suhteen näitä ”taken-for-granted”-oletuksia voi syntyä puolin ja toisin. Olen itse niin sanotusti visuaalisen alan ammattilainen, haastateltavani ja tutkimuksessa mukana olevat graffitintekijät ovat omalta osaltaan visuaalisesti orientoituneita, mutta orientoituneisuus saattaa olla tyystin erilaista molemmilla osapuolilla. Voi olla, että minä pidän joitakin asioita itsestään selvinä ja oletan heidän ymmärtävän ne ja he puolestaan olettavat minun ymmärtävän automaattisesti joitakin asioita.

## Tutkimuksen kulku ja aineiston analyysin vaiheita

Erityisesti haastatteluaineiston kerääminen ja analysointi oli monikerroksinen prosessi, joka sai alkunsa keväällä 2005 haastatellessani kahta oppilaistani sekä kahta muuta: graffitimaailmaan pitkään yhteydessä ollutta ja itsekin maalannutta henkilöä sekä taidealaa opiskelevaa, näyttelyitä järjestämässä ollutta graffitintekijää. Ensimmäisten haastattelujen toteuttamisen jälkeen perehdyin erityisesti graffitista kirjoitettuun teoriaan, järjestin ja kuvasin pienempiä maalaustilanteita ja tapahtumia sekä kirjoitin ensimmäisen aiheeseen liittyvän artikkelin<sup>8</sup>.

Keväällä 2006 haastattelin uudestaan näyttelyiden järjestämisessä mukana ollutta henkilöä sekä yhtä graffitimaalaria lisää. Seuraavana keväänä vuonna 2007 haastattelin pääkaupunkilaiseen graffitikulttuuriin sidoksissa olevaa henkilöä sekä järjestin kolmen tutkimuksessa mukana olevan kanssa suuremman

<sup>8</sup> Malinen (2006). Tahtojen taistelua vai sielujen sympatiaa – kuvataideopettaja nuorison kuvakulttuurien pyörteissä. Teoksessa Kuvien keskellä. Kettunen, Hiltunen, Laitinen & Rastas (2006)

graffititapahtuman koululaisille. Yhteensä tutkimuksessa on siis mukana kuusi poikaa tai miestä. Heistä kaksi oli haastatteluajankohtana 15-16 –vuotiaita, kolme hieman yli kaksikymppisiä ja yksi 35 –vuotias. Kuva- ja videoaineistoa keräsin tapahtumissa ja järjestämissäni maalaustilanteissa, kun se oli mahdollista.

Vuoden 2008 aikana kirjoitin kaksi kuvataideopetuksen ja graffitin suhdetta käsittelevää artikkelia. Vuonna 2009 tein diskurssianalyysiä hyödyntävän artikkelin graffiteihin liittyvästä ohipuhumisesta aineistonani Helsingin Sanomien graffiteja käsittelevät artikkelit sekä internet-keskusteluja<sup>9</sup>. Lisäksi olin sähköpostiyhteydessä tutkimuksessa mukana olleisiin ja toteutin pienimuotoisen jatko haastattelun marraskuussa 2009, jossa esitin entisille oppilailleni senhetkisiin elämäntilanteisiin ja graffitiin suhtautumiseen liittyviä kysymyksiä. Kaksi tutkimuksessa mukana ollutta oli oppilaitani.

Syksyllä hyödynsin pidempää virkavapausjaksoa aineiston lopulliseen analysointiin, johon liitin myös joitakin mukana olevia koskevan vapaa- muotoisen uusintahaastattelun sähköpostin välityksellä (kaksi heistä, entiset oppilaani, vastasivat, kysymykset liitteessä 1). Tutkimuksen loppuvaiheessa koin vielä tärkeäksi esittää joitakin graffiti-identiteettiä koskevia varmentavia kysymyksiä haastatelluille graffitintekijöille, joten lähetin tarkentavia kysymyksiä (liite 1) sähköpostilla tutkimusraportin kirjoittamisen yhteydessä keväällä 2011. Kaksi tutkimuksessa mukana ollutta vastasivat.



<sup>9</sup> Malinen (2010). Graffiti – taideteos vai rangaistava teko? Nuorten elinolot vuosikirjassa 2010.

Ajallisen jatkumon ja analyysivaiheiden refleksiivisyyden esitän yksinkertaistettuna kuviossa 3. Kuviossa vaiheet ovat toisistaan erillisinä osina, mutta todellisuudessa ne limittyivät ajallisesti.



Kuvio 3. Tutkimuksen ajallinen jatkumo ja analyysivaiheet

Litteroin haastattelut, mutta analysoidessani olen käyttänyt myös alkuperäisiä nauhoituksia, sillä vaikken käsitellyt aineistoa keskustelu- tai diskurssianalyysin keinoin, joissakin kohdissa äänenpainojen merkitys saattoi paljastaa enemmän kuin sanat. Analyysin kerrostumista ja eri vaiheita voi yksinkertaistaa seuraavasti: kokemuksen erittely osatekijöihin tapahtui erityisesti haastatteluaineiston perusteella. Haastatteluaineiston analyysiin vaikutti myös sen refleктоiminen videoaineistoon sekä tapahtumissa mukana oloon. Aineiston analyysiin liittyvän kokemuksen erittelyn avulla jäsentelin erilaiset motiivit aineistosta ja pystyin tarkastelemaan motiivien suhdetta kokemukseen. Artikkelien kirjoittaminen ja teorian tarkastelu auttoivat minua erittelemään kokemuksen eri osa-alueiden sekä motiivien merkitystä kuvataideopetuksen näkökulmasta. Tässä osuudessa muun aineiston ja käytännön opetustilanteiden merkitys haastatteluaineiston rinnalla on merkittävä, sillä videot ja järjestetyt maalaustilanteet jäsensivät, voidaanko kuvataideopetuksen puitteissa saavuttaa vastaavaa kokemusta. Aineiston

monivaiheinen analyysi, teoretiedon refleктоiminen omaan aineistoon, artikkelien kirjoittamisen mukanaan tuomat näkemykset, graffitintekijöiden kanssa käydyt keskustelut ja kirjoittamisprosessi ovat siten muodostaneet refleksiivisen kokonaisuuden.

Aineiston keruun monivuotisuus johtui osittain siitä, että sain kontaktin kaikkiin tutkimuksessa mukana oleviin jonkun suosittelun kautta. En siis pyytänyt esimerkiksi graffititapahtumissa mukana olevia vieraita maalareita mukaan tutkimukseeni. Huomasin, että kun minua suositellaan, minut myös koetaan luotettavaksi. Tässä tutkimuksessa haastattelijan ja haastateltavan välinen luottamus on olennaista. Huomasin kuitenkin, että positiivinen suhtautuminen tutkimukseeni ja lupaukset järjestää minulle lisää haastateltavia sekä videokuvaustilanteita eivät aina johtaneet konkreettiseen aineiston lisääntymiseen.

Haastatteluaineiston analysointi oli sen vivahteikkuudesta johtuen haastavaa. Tutkimusaineiston analyysissa voidaan hakea aineistosta samuutta tai erilaisuutta (Tuomi & Sarajärvi 2004, 95). Muodostaessani käsitystä, mikä graffitikokemuksessa on yksilölle merkityksellistä, hain haastatteluaineistosta niin samuutta kuin erilaisuutta: mitä olivat ne yhteiset piirteet, joita ilmeni graffitikokemukseen liittyvien kuvailujen yhteydessä, millaisia eroja tai ristiriitaisuuksia vastauksissa oli ja näyttäytykö videomateriaalissa voimakkaana jotain sellaista, mikä haastatteluissa oli lähinnä mainittu.

Esitin teemahaastattelun melko yksinkertaiset kysymykset, mutten kuvaillut kysymyksien jakoperusteita tai otsikoita, jotten ohjailisi vastauksia liikaa. Analysoidessani aineistoa etsin teemoittain niistä niin yhteisiä kuin eroaviakin piirteitä. Kvalitatiivisen aineiston teemoittelussa painottuu kuhunkin teemaan liittyvien sanomisten sisältö, lukumäärillä ei välttämättä ole merkitystä (Tuomi & Sarajärvi 2004, 95). Tietynlaisia samuuksia ja eroavaisuuksia ilmeni myös saman haastateltavan eri kysymyksiin antamien vastausten välillä. Kysymykset, jotka mielsin tyyliin liittyviksi, saattoivat tuottaa vastauksia, jotka sisälsivät kuvailuja esimerkiksi paikkakokemuksesta, kehollisuudesta tai pohdintaa laittomuuteen sekä motiiveihin liittyen.

Kvalitatiivisen aineiston analyysin periaatteisiin voi kuulua, että analyysi alkaa välittömästi aineistoa kerätessä, jolloin aineiston analyysi integroituu aineistonkeruuseen, molemmat ruokkivat toisiaan analyysissa. Analyysiprosessia ei välttämättä voida standardisoida, koska kvalitatiivisen tutkimuksen tunnusmerkki on yksittäisen tutkijan luova osallistuminen. Analyysiprosessi ei siten ole välttämättä mekanistinen, vaan edellyttää älyllistä käsityötaitoa. Tutkijalla ei luonnollisesti ole kuitenkaan lupaa olla rajattoman kekseliäs, vaan tämän tulee tiedostaa metodologiset lähtökohtansa. Analyysiprosessi sisältää paljon pienempiä osiksi segmentoimista ja ”pois ottamista”, mutta päätavoite on laajemman yhdistyneen kuvan luominen. (Kyrö 2004, 112-113.) Aineiston analyysini pe-

rustui vahvasti graffitikokemuksen eri osa-alueiden jaotteluun, joka oli muodostunut juuri aineiston avulla. Ajallisesti pitkäkestoinen ja refleksiivinen analysointiprosessi mahdollisti sen, että aineisto ikään kuin tuotti analyysin välineitä.

Fenomenologis-hermeneuttiseen perinteeseen liittyvät tutkimukset toimivat usein aineistolähtöisen analyysin periaatteella. Analyysiyksiköt eivät ole etukäteen harkittuja tai sovittuja, vaan ne valitaan aineistosta tutkimuksen tarkoituksen ja tehtävänasettelun mukaisesti. Aikaisemmilla havainnoilla, tiedoilla tai teorioilla ei pitäisi olla mitään tekemistä analyysin toteuttamisen kanssa, koska analyysi on aineistolähtöistä. Laadullisessa tutkimuksessa joutuu väistämättä miettimään, toteutuuko objektiivisuus ja puhdas aineistolähtöisyys vai miten ennakkokäsitykset vaikuttavat. Fenomenologis-hermeneuttisessa perinteessä ongelmaa lähestytäänkin pyrkimällä kirjoittamaan auki ennakkokäsitykset ilmiöstä ja tiedostamaan ne analyysin aikana. (Tuomi & Sarajärvi 2004, 99.) Aineiston analyysini toteuttaa aineistolähtöistä sisällönanalyysii siinä mielessä, etten ollut valikoinut tai päättänyt analyysiyksiköitä etukäteen.

Videomateriaalia analysoin erityisesti peilaten sitä haastatteluihin, en todistaakseni haastatteluaineistossa ilmeneviä seikkoja oikeiksi tai vääriksi, vaan voidakseni käsitellä kuvallisen materiaalin ja tapahtumiin osallistumisen avulla graffitiä eri näkökulmista. Pelkän haastatteluaineiston käytössä olisi painottunut huomattavasti enemmän esimerkiksi laittomuuden merkitys. Videoaineisto osoitti, miten haastatteluissa ilmennyt kokemuksen sosiaalisuus näkyi eri tilanteissa. Liitteessä 3 on yhden maalaustilanteen ja sitä seuranneen videomateriaalin ensimmäisen katselukerran kuvailu.

Hyödynnän ajatusta kokemuksesta tiedon rakentumisen prosessina ja matkana (ks. esim. Kotkavirta 2002, 22-23), sillä miellän graffitintekijöiden määritelmät graffitista myös jonkinlaisena kokemusten teoretisointina ja käsitteellistämisenä. Kokemus jonkinlaisena empiirisinä tietona tulee graffitintekijöiden kommentteista esiin silloin, kun he määrittelevät graffitiä haastatteluissaan. Tutkimukseni alkuosan graffitin ja graffitikulttuurin määritelmät sekä tarkastelut eivät siis ole irrallisia loppuosan graffitikokemukseen liittyvästä osiosta.

### **Kuvataideopettaja tutkijana: eettisiä seikkoja sekä tutkimusasetelman karikoita ja vahvuuksia**

Oma opettajakokemukseni on mukana läpi tutkimuksen eri vaiheissa. Se on vaikuttanut tutkimusongelman ja -kysymysten muodostumiseen, metodologiseen orientaatioon, metodien valintaan ja erityisesti aineiston keruuseen. Toisaalta tutkimus vaikuttaa väistämättä opettajana toimimiseen. Olen myös alkanut kiinnittää entistä enemmän huomiota nuorison alakulttuureihin ja niiden

eri ilmenemismuotoihin sen lisäksi, että tutkimuksen teko aineiston keruineen vaikuttaa opetukseen käytännön tasolla. Saastamoinen (2004) muistuttaa, että refleksiiviseen lähestymistapaan kuuluu ajatus, etteivät tutkijan emootiot ja moraaliset kannanotot ole jotakin häivyttävää, vaan tutkimuksen arvioijalle näkyväksi tehtävää. Tutkimuksen refleksiivisyys voi siis merkitä, että tutkija tiedostaa oman paikkansa maailmassa ja sen vaikutukset toteutettuun tulkintaan. Myös tutkimusprosessin mahdolliset vaikutukset tutkittuun todellisuuteen ja tutkimuksessa mukana olevien elämään tulee tiedostaa. (Saastamoinen 2004, 18-19.)

Kysymys tieteellisen tiedon arvovapaudesta on keskeinen ihmistieteissä. Näkemykseen siitä, että ihmistieteet eivät voi olla arvovapaita, yhdistyy ajatus ihmistieteiden objektiivisuuden ongelmasta. Mikäli kiistetään ihmistieteiden mahdollisuus olla arvovapaita ja objektiivista, saatetaan päätyä jyrkkään relativismiin. (Raatikainen 2004, 14.) Graffiteista kirjoittaminen on tuskin koskaan arvovapaita, joten koen oman position määrittelemisen tärkeäksi. Graffiti oli esimerkiksi syksyn 2008 aikana jonkinlainen kuuma peruna mediakeskusteluissa, koska Stop töhryille –projektin kymmenvuotisjuhlaan liittyi monia lieveilmiöitä ja skandaalinhakuisuuttakin. Tiedän, että tällaiselta tutkimukselta saatetaan olettaa jonkinlaista graffiteja puolustavaa julistusta tai toisaalta parannuskeinoa töhryongelmaan. Tutkimuksen edetessä olin kuitenkin yhä varmempi siitä, että ainakin kuvataideopetuksen näkökulmasta oli hedelmällisempää päästä graffitikokemuksen merkitysten juurille ja ymmärtää, miksi asiat tapahtuvat, miksi ilmiöön liittyy yhteiskunnan kannalta negatiivisia piirteitä ja mitä merkityksiä niillä on yksilölle.

Tutkimukseni aiheeseen liittyy monia eettistä pohtimista vaativia piirteitä. Graffitit ovat tutkimuksen aikana nousseet poliittiseksikin kysymykseksi, johon liittyy myös moraalisesti pulmallisia seikkoja. Graffitien tekemisellä on usein laitton tausta, ja vaikka tutkimukseni ei paneudu laittomuuteen juurikaan yksilön tasolla, vaan nimenomaan ilmiönä, on se väistämättä mukana tutkimuksen eri vaiheissa. En halua tutkijana ryhtyä moralisoimaan nuoria graffitintekijöitä, mutten toisaalta halua välittää viestiä, että tutkimukseni tarkoitus olisi tukea laitonta toimintaa. Tutkimukseni arvovapaus on kyseenalaistettavissa, mutta ainakin pyrin kirjoittamaan auki niitä seikkoja, jotka vaikuttavat tutkimuksen tekemiseen: aineiston keräämiseen, analysointiin ja kirjoittamiseen.

Pystyn ulkopuolisena tarkastelemaan graffitiin liittyviä kokemuksia eri tavoin kuin tekijä. Vaarana on kuitenkin tietynlaiseen näennäisymmärryksen saavuttaminen. Näennäisymmärryksellä tarkoitan tässä yhteydessä niitä vaikutteita, joita tuo mukanaan, että minä olen taiteen maisteri, taidealan ammattilainen ja tietystä merkityksessä nuorisotutkija. Mitä minä oletan ymmärtäväni voi olla eri asia, kuin mitä minä oikeasti ymmärrän tai mitä on oikeasti ylipäättään ymmärrettävissä. Asetun tekijään eli graffitinuoreen nähden monessa suhteessa

ymmärrykseltäni eri tasolle. Kyseisestä asymmetrian ongelmasta keskustellaankin paljon nuorisotutkimuksen piirissä.

Eri tasolle asettuminen ei kuitenkaan tarkoita korkeampaa tai matalampaa tasoa. Eikä toisaalta tutkittavan ja tutkijan välinen asymmetria ole läheskään niin suuri tässä tutkimuksessa kuin monissa muissa nuorten parissa tehdyissä tutkimuksissa, sillä työskentelen nuorten keskuudessa, en ainoastaan tietynä aineiston keruun ajankohtana. Ehkä ymmärrykseni voidaan ajatella olevan näennäistä: oletan ymmärtäväni graffitia taiteena, koska olen visuaalisen alan ammattilainen, ymmärrän ehkä näennäisesti nuoria, koska teen tutkimusta nuorista ja olen osallistunut monenlaisiin nuorisotutkimusseminaareihin ja opintoihin.

Toisaalta näennäisymmärtämisen karikoihin menen sillä mielellä, että olen myös taiteen tekijä, joten ymmärrän taiteellista kokemusta ja olen kuvataideopettajana jatkuvasti nuorten parissa. Kuvataidetunneilla keskustellaan, vaihdetaan ajatuksia ja yleisesti ”olla eri tavalla” kuin koulussa monilla muilla tunneilla. Oppilaat suhtautuvat minuun monesti enemmän kaverina kuin auktoriteettina ja tietyn instituution edustajana, mikä mahdollisesti tuo omat ongelmansa koulutyöhön. Tutkimukseni kannalta se on mielestäni pikemminkin vahvuus. Tutkimuksen näkökulmasta on huomioitava, että oppilaideni tietäessä minun tekevän tutkimusta graffitiin liittyen, he tuovat omia näkemyksiään graffitista paljon herkemmin esille.

Käsitettä horisonttien sulautuminen käytetään kuvaamaan sitä tapahtumaa, jossa ymmärtämistapahtuman pohjana olevat subjektin ja objektin, minun ja sinun, tutkijan ja tutkittavan horisontit liukuvat yhteen. Itse toivoisin omassa tutkimuksessani tapahtuvan tämänkaltaisen horisonttien sulautumisen. Ilmiönä kyseessä voisi olla tietyssä mielessä samantyyppinen tapahtuma, jota toivoisin kuvataideluokassa tapahtuvaksi kulttuuriseksi hybridiksi, jossa kahden kulttuurin edustajat kohtaavat ilman arvolatausta ja syntyy aito vuorovaikutus, jopa dialoginen suhde. Kahden kulttuurin välille voisi syntyä kulttuurinen hybridi, kahden yksilön välille horisonttien sulautuminen.

Gadamer on alun perin tuonut esille horisonttien sulautumisen käsiteparina sellaisessa yhteydessä, jossa ymmärtämiseen liittyi toisaalta tieteellisen tradition mukanaan tuoma mahdollisuus ymmärtää ja toisaalta auktoriteetin eli parhaiten oppineen, tietävän ja viisaan henkilön kyky ymmärtää. Oesch (2005) muistuttaakin tämän näkökulman toiseuttavasta asetelmasta, jota on kritisoitu niin naistutkimuksessa kuin kulttuurintutkimuksessakin. Omassa tutkimuksessani haluaisin kääntää horisonttien sulautumiseen liittyvän ymmärtämistapahtuman niin, ettei kulttuurien väliseen ymmärtämiseen ja horisonttien väliseen liukumiseen liittyisi arvohierarkiaa. Toiseuden tutkimuksessahan ajatellaan toiseuttavien asetelmien purkautumista nimenomaan tilanteissa, joissa tunnisteetaan erilaisuuksien lisäksi samankaltaisuudet. Tullaan tietoiseksi mahdollisista



eroista, mutta myös yhdistävistä tekijöistä. Eikä eroja toisaalta ajatella hierarkisista näkökulmista.

Tutkijan etiikan olennaisin seikka yleisellä tasolla lienee, että tutkija on subjekti ja monesti laadullisessa tutkimuksessa mukana olevat ovat myös subjekteja tai ainakin subjektien tuottamia. Haastatteluaineiston keräämiseen vaikuttavat haastateltavien erilaiset persoonallisuudet ja eri tavat käsitteellistää asioita. Jotkut ovat varsinaisia verbaalivirtuoseja, toiset taas antavat yhden sanan vastauksia. Sanoman sisältö saattaa peittyä hyvään sanankäyttötaitoon. Toisaalta etnografisessa ja laadullisessa tutkimuksessa saattaa tutkijan ja informanttien välille syntyä erilaisia suhteita: toisen kanssa keskinäinen luottamus saavutetaan paljon helpommin kuin toisen. Tuleeko tutkijan olla ja millä tavoin tutkija voi olla tietoinen erilaisesta suhteestaan tai erityylisestä suhtautumisestaan tutkimuksessa mukana oleviin? Tutkimuksessani on mukana opiskelijoita, joihin minulla on erilainen suhde kuin muihin tutkimuksessa mukana oleviin. Tutkimuksen ja opetustyön rinnakkaisuus on auttanut tutkimusprosessin reflektomisessa.

Tutkijalla on vastuu myös siitä, millaisia odotuksia herättää tutkimukseen osallistuvissa ja toisaalta ympäröivässä yhteiskunnassa. Tutkija ei voi antaa ymmärtää voivansa kerta heitolla parantaa tutkimukseen osallistuvien maailmaa eli elinolosuhteita tai toisaalta ympäröivän yhteiskunnan asenteita tutkittavia kohtaan. En voi antaa ymmärtää, että pyrin tutkimuksellani graffitin teon laittomuuden poistamiseen tai edes siihen, että joka kunta ja kaupunki tarjoaisi graffitintekomahdollisuuksia nuorille. Toivon tutkimuksessa mukana olevien ymmärtävän, että haluan kuvailla graffitikulttuuria mahdollisimman todenmukaisesti, jotta ymmärrys siitä lisääntyisi.

Myös sitä on hyvä pohtia, tuleeko tutkimuksen olla kantaaottavaa, tuleeko tutkimuksella osallistua yhteiskuntapoliittiseen keskusteluun. Raatikainen (2006) huomauttaa Max Weberin erottaneen tieteentekijän kaksi erillistä roolia: tieteentekijä tieteentekijänä ja tieteentekijä kansalaisena. Yksityisenä kansalaisena tieteentekijällä voi olla monenlaisia moraalisia ja poliittisia mielipiteitä, mutta tieteellisiä tuloksia ei pitäisi naamioida poliittisen toiminnan ohjeiksi. (Raatikainen 2006, 94.) Olen opettaja, kansalainen ja graffitien tutkija, mikä on väistämättä yksi tutkimukseni olennainen piirre ja samalla aiheuttaa eettisesti huomioitavia kysymyksiä.

Omalta kohdaltani joudun kohtaamaan kantaaottavuuden kysymyksen jo aiheen valinnassa. Graffitintekijöiden tutkiminen lienee jonkinasteinen kannanotto, johon minulta on jo useaan otteeseen kysytty omaa kantaani. Luulen parhaimman ratkaisun löytyvän graffitin erilaisten näkökulmien auki kirjoittamisesta ja toisen maailman kuvauksesta. Pyrin varomaan sankaritarioiden kirjoittamista yhtä hyvin kuin tutkittavien yliymmärtämistä. Toivonkin voivani tuottaa tutkimuksellani tietoa graffitimaailmasta sekä muille kuvataide-

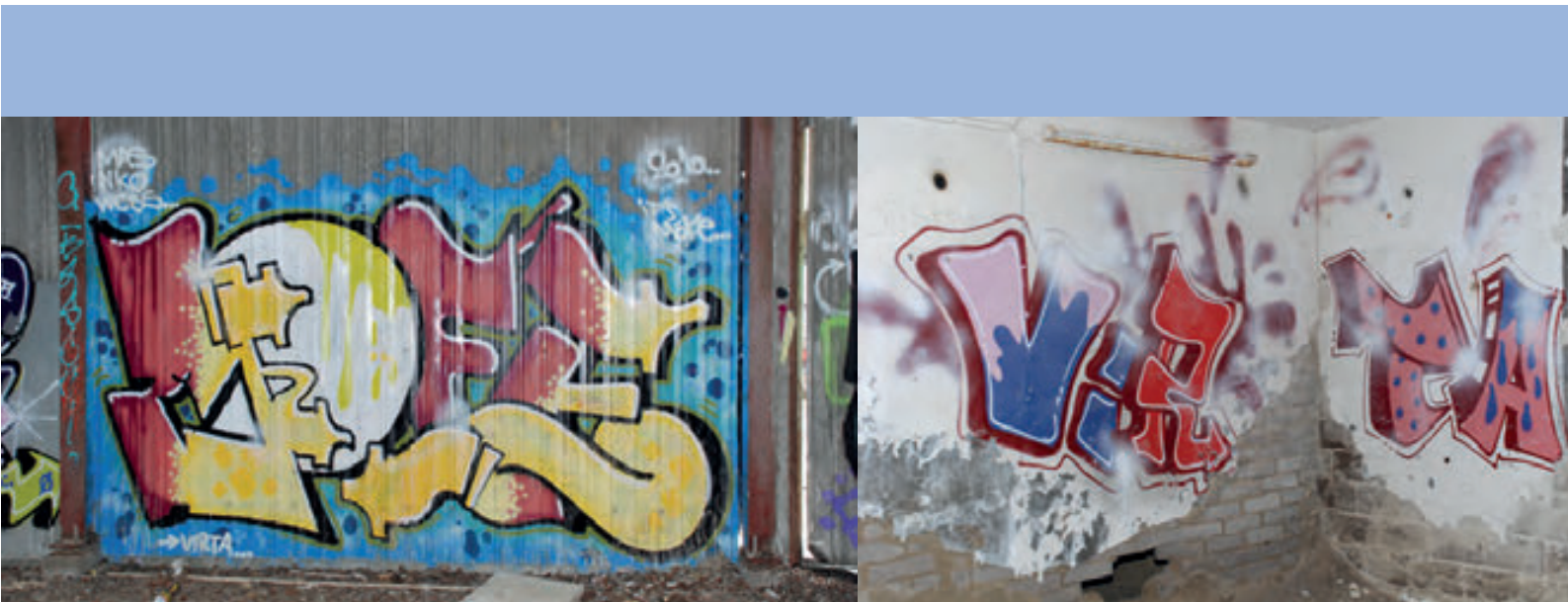
opettajille että jopa sille ”muulle maailmalle”, jotta ymmärrys, miksi graffiteja tehdään, lisääntyisi. Tiedon tuottamisella tarkoitan, että pyrin avaamaan graffitimaailman ovea, jotta jokaisella on mahdollisuus muodostaa siitä oma käsityksensä.

Anonymiteetin kysymys on tärkeä. Monessa suhteessa tutkimukseni on paljolti kyse kanssatutkijuudesta, erityisesti omien oppilaideni kohdalla. Toisaalta graffitin tekijät ovat oman alansa asiantuntijoita, joten tietyissä tilanteissa on perusteltua kyseenalaistaa anonymiteetti. He ovat olleet hyvin voimakkaasti läsnä aineistonhankinnassa ja avainasemassa luodessani yhteyksiä muihin haastateltaviin ja hankkiessani kuvamateriaalia, joten voidaan myös ajatella periaatteella ”kunnia sille, kelle se kuuluu”. Monissa julkaisuissa ja haastatteluissa graffitintekijät esiintyivät omilla nimimerkeillään tai ryhmiensä nimillä. Graffitikulttuurissa on voimakkaasti läsnä nimimerkkikulttuuri: heidän tuottamiensa graffitien kuvat ovat internetissä tiettyjen nimimerkkien takana, eikä omia nimiä juuri mainita.

Aineistossa esiintyvien tutkimuksessa mukana olevien nimien vaihtaminen on anonymisoinnin minimitaso, josta päästään seuraavalle tasolle paikakuntien, koulujen ja työpaikkojen nimien vaihtamisella (Kuula 2006, 133). Olen tehnyt tietoisien valinnan olla kirjoittamatta tunnistetietoja haastateltavieni sitaateissa. Haastattelusitaateissa on tuotu numeroinnilla esiin, milloin on kyse saman henkilön kommentista. En myöskään ole tehnyt haastateltavista profiileja, joista selviäisi tarkka ikä, koulutus tai asuinkunta, sillä se oli joidenkin haastateltavien toive. On huomioitava, että osa tutkimuksessa mukana olevista on haastatteluajankohtana ollut varsin herkässä elämänvaiheessa, johon kuuluu myös graffitikulttuuriin olennaisesti liittyvän ”feimin” (famen, maineen) saavuttaminen. Teen tutkijana eettiset valinnat sen suhteen, mitä tuon julki ja mikä taas on sellaista tietoa, että se saattaa myöhemmin vahingoittaa tutkimuksessa mukana olevia tai olla jollain tapaa nöyryyttävää. Oman lisänsä tutkimuksen anonymiteettiongelmaan tuo haastateltavien vähäinen määrä. Tutkimus on monivuotinen prosessi, joten mukana olevat ovat myös muuttaneet mieltään siitä, kuinka näkyvästi he ovat valmiita olemaan tutkimuksessa esillä.

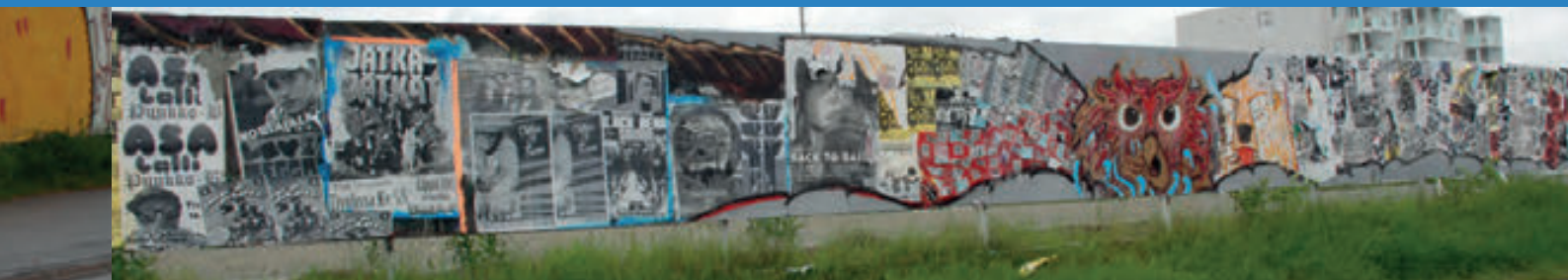
Koen anonymiteetin varmistamisen suhteen suurempaa lojaalisuutta tutkimuksessa mukana olevia graffitintekijöitä kuin tutkimusta lukevia tai tiedeyhteisöä kohtaan. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, etten voi tuoda täysin julki, millaisissa tilanteissa olen haastatellut tutkimuksessa mukana olevia, sillä se selvittäisi henkilöllisyyttä. En voi myöskään selvittää tarkkaa profilia haastattelusitaattien yhteydessä. Se voi joidenkin mielestä olla rike, mutta toivottavasti ymmärrettävissä. Aineistosta on osuuksia, joista en halua tuoda suoria sitaatteja, vaikka ne voisivatkin olla kiinnostavia ja tarkentavia. Kuvista joudun peittämään kaikkein olennaisimmat tunnistamisen merkit pois. Olen silti hyväksyttänyt kaikkien kuvien käytön tutkimuksessa mukana olevilla, joilla on

ollut mahdollisuus olla hyväksymättä joidenkin tutkimustilanteissa otettujen kuvien julkaisua. Kuten Kuula (2006, 137) toteaa, on tutkimukseen suostuminen eräänlainen lahja tutkijalle.





# MITEN MÄÄRITELLÄ GRAFFITIA?





## MITEN MÄÄRITELLÄ GRAFFITIA?

Teoksessa *Betoni kukkii, kirjoituksia nykyperinteestä* Heikki Jokinen on artikkelissaan *Onni on suuri valkoinen seinä* (1989) määritellyt graffitia erityisesti seinäkirjoituksena, mihin termi graffiti alun perin viittaakin. Hän käsittelee graffiteja kenen tahansa tekemänä sellaisena viestintänä, jolla saatetaan ottaa kantaa, kertoa kirjoittajan olleen tiettyssä paikassa, jakaa henkilökohtaisia tunteita tai kehottaa toimintaan. Jokisen mukaan kirjoittajan ja lukijan suhde on oleellinen graffitissa, vaikka sosiaalinen kontakti puuttuukin heidän väliltään. (Jokinen 1989, 201-203.)

Termiä graffiti käytetään kuvaamaan niin seiniin kirjoitettuja tai piirrettyjä yksinkertaisia merkkejä kuin monimutkaisia, -kerroksisia, -tulkintaisia ja visuaalisesti näyttäviä maalauksia. Tutkimuksessani käsittelem graffitit Yhdysvalloissa syntyneenä erityisesti visuaalisuuteen perustuvana alakulttuurisena ilmenemismuotona. Ennen Yhdysvaltain itärannikolta levinnyttä graffitikulttuuria muualla maailmassa kuten Euroopassa seinäkirjoittelu ja kuvat olivat 1900-luvulla melko poliittista. Vaikka graffitissa saattaa edelleenkin olla olennaista viestin sisältö, graffitintekijöiksi määrittäyty graffitimaailman sisällä erityisesti henkilöt, jotka toteuttavat tiettyjä visuaalisia ilmenemismuotoja toteuttavaa graffitit. Kuka tahansa henkilö, joka kirjoittaa naistenhuoneen seinään, ei tästä näkökulmasta määrity graffitintekijäksi.

Seliger (2008) käyttää kaupunkimainontaa käsittelevässä väitöskirjassaan<sup>10</sup> termejä katugalleriat ja kaupunkigrafiikka. Seligerin väitöskirjassa katugallerioilla tarkoitetaan tietyn perustein valittuja paikkoja, joihin on keskittynyt pysyvässä rakenteissa olevaa vaihtuvaa ulkomainontaa. Kaupunkigrafiikkaa Seliger ei määrittele muuten, kuin että hänen tutkimuksessaan käsittelemänsä luvallisesti julkiseen katutilaan asetetut ulkomainokset sekä tutkimuksessa ulkopuolelle jätetyt liikkeiden kyltit, valomainokset ja liikennemerkit ovat katugrafiikkaa. (Seliger 2008, 11, 61-70.) Mielestäni graffitit voidaan nähdä osana katugrafiikkaa, vaikkei niiden tekijöinä aina olekaan ammattigraafikoita kuten mainosten tai liikennemerkkien. Graffitigallerioista on puhuttu niin kauan kuin graffiteja on tehty keskitetysti tiettyihin paikkoihin. Tekemisen muotojen laajentuessa myös muunlaiseen katutaiteeseen voidaan mielestäni termiä katugalleriat käyttää myös paikoista, joihin on erityisesti keskittynyt katutaide. Katutaide käsitettä puolestaan käytetään yleisesti kuvaamaan nimenomaan ei-tilattuja, ei-ammattimaisesti toteutettuja visuaalisia merkkejä.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Katujen galleriat – Ulkomainonnan visuaalista retoriikkaa Helsingissä vuosina 2004-2005.

<sup>11</sup> ks. esim. Manco (2004) *Street Logos*, Blackshaw & Farrelly (2009) *The Street Art Book*, Lewisohn (2008) *Street Art The Graffiti Revolution* tai Stahl (2009) *Street Art*.

Jopa tekijöiden on vaikea määritellä graffitiä. Samoin on hankalaa perustella, miksi joku on hyvä graffiti ja toinen ei. Monille haastateltaville onkin helpompi osoittaa maalausta ja sanoa, että kyseessä joko on tai ei ole graffiti. Eräs haastateltu kuvailee ensin graffitiin liittyvää vapautta:

*--- se graffitissa on hienointa, ettei siinä oo oikeesti mitään sääntöjä. Sä voit oikeesti tehdä mitä sä haluat, silti se on oikein. (M4) Kuitenkin myöhemmin, kun kysyn, onko hänen kynäruiskulla maalaamansa kuva graffiti, hän toteaa, ettei se ole graffiti perustellen: ---Graffitissa nyt periaatteessa ehkä, jos nyt jotenkin määrittelee, niin pitäis olla kirjaimia, et siitä se on lähtösin, että sä muotoilet kirjaimia eri muotoon ja yrität siinä kehitellä jotain uutta. Tossa nyt ei näy kirjaimia...[hän pohtii myös, miten olisi tilanne, jos olisi maalannut hirviön osaksi toista graffitiksi määrittelemäänsä maalausta ja toteaa, että silloin kyseessä olisi graffiti] No joo, ehkä mä puhuin nyt itteni pussiin siitä sääntöhommasta. (M4)*

Jostain syystä on helpompi määritellä, mikä ei ole graffitiä. Tekniikasta se ei edellä siteeratun haastatellun mielestä ole kiinni. Hänenkin graffitiksi määrittelemässään maalauksessa on käytetty sprayta, kynäruiskua, akryylimaalia ja vahaliitua. Tekniikka ei varsinaisesti määritä myöskään muiden mielestä graffitiä, vaikka joillakin haastatelluilla ensimmäinen ajatus graffitista liittyy spraymaaliiin.

Graffitikulttuurin sisällä on näkemuseroja siitä, kuuluvatko kaikki seinille tehdyt merkit graffitiin vai tarkoittaako graffiti yksinomaan piisiä eli kokonaisvaltaisempaa tai viimeistellympää maalausta. Jyrkkiäkin mielipiteitä on siitä, onko graffiti maalaus *seinässä*, tietyllä *tyylillä* tehty kirjoitus vai tietyllä *tekniikalla* toteutettu maalaus. Graffiti saattaa määrittäytyä tekniikan, tyylin tai tekopaikan suhteen.



Kuvat 1. ja 2. Hämeenlinnan Keinusaaren graffitigalleria

## Graffitiin liittyviä käsitteitä

Graffitiin liittyy paljon termejä, joita graffiteja tekevätkin käyttävät ristiin ja määrittelevät eri tavoin. Määritelmät olen muodostanut haastattelujen, käytyjen graffitikeskustelujen sekä graffitikirjallisuuden avulla.

Graffiteja tekevästä henkilöstä käytetään englanninkielestä suoraan lainattuja sanoja, joiden merkityksissä on vivahde-eroja:

**Peinttari** on graffitimaalajaa kuvaava termi, joka viittaa to *paint* –verbiin, mutta sitä ei ole ulkomaisten graffitikirjojen sanastoissa. Peinttaria käytetään erityisesti suomalaisissa internet-keskusteluissa.

**Writer, wraitteri, writeri:** (johdannaiset sanasta *to write*) puolestaan on määriteltä myöskin ulkomaisen graffitikirjallisuuden sanastoissa, mutta hieman vaihtelevasti tarkoittamaan ylipäätään ”graffitia harjoittavaa henkilöä” (Stewart 2009) tai ”graffititaiteilijaa, joka keskittyy pääasiallisesti kirjaimiin” (Ganz 2006) tai ”graffitimaalajaa” (Bogdanoff 2009). Wraitteria käytetään Suomessa paljon. Vaikka wraitteri sanana viittaa kirjoittajaan, ei wraitteri aina viittaa pelkkään kirjoittamiseen.

**Töhryillä** (kuva 3.) viitataan graffitikulttuurin sisällä merkkeihin, joilla ei ole tekijälleen juuri merkitystä, niitä ei yleensä ole harjoiteltu, eikä niiden katsota olevan visuaalisesti kiinnostavia, vaikka kannanottona tai sisällöltään ne saattavatkin olla mielenkiintoisia. Sanaa töhry käyttävät kuitenkin jotkut ulkopuoliset tahot synonyymina graffitille. Käyttö on vuosien saatossa aiheuttanut paljon keskustelua ja voimakkaita kannanottoja sekä ristiriitaisia mielikuvia. Sanan käytön vakiintumiseen on vaikuttanut Helsingin Rakennusviraston alaisuudessa toiminut Stop töhryille –projekti. Erityisesti vuosina 2005-2007 kirjoitetut lehtiartikkelit käyttivät käsitettä töhry graffiteista kirjoittaessaan. Töhryiksi saatetaan kutsua jotain, mikä graffitin tekijälle on taidetta. Toisaalta esimerkiksi haastattelemani graffitintekijät puolestaan kritisoivat sitä, että graffiteiksi kutsutaan töherryksiä, joita he eivät pidä graffiteina, vaan töhryinä. Töhry on käsitteenä arvottava ja käytöltään ristiriitainen.

**Tagi** -sanalla on graffitikulttuurin sisällä kaksi rinnakkaista, osittain sisäkkäistä merkitystä. Tagilla viitataan kirjoittajan nimimerkkiin, vaikkapa KGA on ollut graffitimaalarin tagi, ja toisaalta tagilla tarkoitetaan seinässä olevaa kuvaa nimimerkistä. Tagit ovat usein muutaman kirjaimen yhdistelmiä tai sanoja, joissa jokaisella kirjaimella on mahdollisesti oma merkityksensä. Tagia yleensä harjoitellaan oman näköiseksi, lennokkaaksi ja nopeasti toteutettavaksi. (Kuva 4.)



Graffitiworld –teoksessa (Ganz 2006) määritellään, että tag on ”striking signature of a graffiti artist”. Määritelmä sisältää ajatuksen sekä mieleenpainuvasta nimikirjoituksesta että taiteilijasta tagin tekijänä. Yhdellä tekijällä saattaa olla useita tageja, riippuen muun muassa siitä, harrastaako laitonta tagien bommaamista. Hieman epätyypillisemmin tagin määrittelee Matthew Lunn (2006, 80), jonka mielestä tagi voi olla symboli, joka ei perustu kirjaimiin. Hän huomauttaakin, että allekirjoitus ja tagi eivät tarkoita samaa, koska allekirjoitusta käytetään virallisissa tilanteissa henkilön identifioimiseen toisin kuin tagia.

**Throw up** kuvaa nopeampaa ja viimeistelemättömämpää maalausta, mutta se ei ole sanana niin yleisessä käytössä kuin tagi tai piissi. Throw upissa on usein kirjainten ääriiviivat, mutta täytöt ovat yksinkertaisempia ja tausta on viimeistelemätön. (Kuva 5.)

**Piissillä** (piece) puolestaan viitataan graffitikulttuurin sisällä kokonaisvaltaisempaan maalaukseen, jossa on käytetty useita värejä, kirjainten täyttöjä ja rajauksia. (Kuva 6.) Joissakin yhteyksissä piissi määritellään olevan lyhenne sanasta masterpiece (Ganz 2006, 374). Piissejäkin on varsinkin aikaisemmin jaoteltu esimerkiksi sen perusteella, ovatko ne junan koko kyljen kokoisia tai esimerkiksi ikkunasta alas. Piissi sisältää usein tagin.



Kuva 3. Töhry

Kuva 4. Tagi

Kuva 5. Throw up

Kuva 6. Piissi

Kun halutaan tehdä hienovaraisempaa jakoa maalausten ja piissien suhteen, käytetään muun muassa seuraavia käsitteitä:

**Masterpiissi** (Masterpiece) on alun perin tarkoittanut samaa kuin piece (eli piece on lyhennelmä masterpiecestä). Masterpiississä on kolme ominaisuutta: suuri koko, kirjainten rajaukset ja koristeelliset täytöt rajausten sisällä (Stewart 2009, 62). Nykyään masterpiissillä viitataan myös kookkaaseen viimeistellympään graffitiin, joka on omaperäisellä tyyllillä toteutettu tai poikkeuksellisen hyvin onnistunut teknisesti. Useimpien graffitikirjojen sanasto-osioissa ei ole määritelty masterpiece sanaa, mutta kirjoissa kuitenkin käytetään termiä.

**Top-to-bottom** tarkoittaa junan vaunun ylälaidasta alalaitaan jatkuvaa maalausta.

**Whole car** puolestaan on koko junan vaunun peittävä maalaus.

**Kicksit** (kicks) tarkoittavat maalaamisesta saavutettavia hyvänolontunteita.

**Feimillä** (fame) viitataan maalaamisesta saavutettavaan maineeseen.

**Respectiä** eli respectiä (to respect) käytetään, kun halutaan kunnioittaa jotakuta graffitin tekijää tai tämän teosta. Itselleni on muodostunut haastattelemieni graffitimaalareiden vahvistama käsitys, että laittomasta maalaamisesta saavutetaan feimiä, mutta respectillä viitataan tyyliin ja visuaalisuuteen. Toki feimiä voi saavuttaa myös laillisilla maalauksilla.

**Bommata** (to bomb) –sanasta käytetään joskus suomenkielistä versiota pommittaa. Pommittaminen ja bommaaminen viittaavat tagin tai muiden merkkien tekemiseen laittomasti mahdollisimman moneen paikkaan. Joskus samasta toiminnasta käytetään myös sanaa taggaaminen.

**Crew** tarkoittaa graffitijengiä eli ryhmää, joka toteuttaa maalauksia yhteistyössä; ryhmä maalaa yhteisiä tai samantyyllisiä ja toisiinsa yhteydessä olevia piissejä sekä vartioi toistensa maalaustapahtumaa. Suomenkielisen puheen joukossa käytetään sekä crewiä että jengiä.

**Graffitisodalla** terminä viitattiin aikaisemmin eri graffitijengien väliseen maalauksilla käytyyn vuoropuheluun ja kilpailuun. Sittemmin erityisesti media on alkanut käyttää sota-loppuisia termejä (töhry- ja graffitisota) kuvaamaan puhdistajien ja maalajien välisiä kamppailuja.

**Baitata, baittaaminen** (to bite, biting) tarkoittaa tyyllisten piirteiden lainaamista toisista maalauksista. Baittaamista käytetään suomenkielisessä puheessa.

**Buffaaminen** on graffitien puhdistamista.

**Toy** (lelu) viittaa aloittelevaan tai taidoiltaan heikkotasoiseen maalariin. Sanaa käytetään niin suomenkielisenä kuin englanninkielisenä.

**Kannu** on spraymaalipurkki (spraycan).

**Käppi** (cap) on kirjassa *Graffiti No Name No Fame* (Bogdanoff 2009, 188) määriteltä tussiksi, mutta englanninkielisessä graffitikirjallisuudessa cap tarkoittaa spraymaalipurkkiin vaihdettavaa suutinta. Myös graffitin tekijöiden puheessa käppi yleensä viittaa suuttimiin.

Graffitin määrittelypyrkimyksissä törmätään väistämättä ristiriitaisuuksiin. Graffitintekijätkin määrittelevät graffitin eri tilanteissa eri tavoin. Graffitiin liitetään joissakin yhteyksissä hyvin monenlaisia julkiseen paikkaan tehtyjä merkkejä, maalauksia, jopa neuleita. Graffitintekijät saattavat kuitenkin rajata graffitin hyvinkin tarkkaan tietyllä tyyllillä toteutetuksi kirjoitukseksi, kuvaksi tai kuvaa ja sanaa yhdistäväksi merkiksi.

Graffiti on monikko italiankielisestä sanasta *graffito* (kirjoitus, raaputus, jälki), vaikka siitä on tullut myös yksikkömuodossa käytettävä sana. Lewisohnin (2009) määritelmä graffitista poikkeaa suomalaisen graffitikeskusteluun liittyvistä käsitteen määrittelyistä. Hänen mukaansa 'graffiti writing' eli graffitien kirjoittaminen on hiphop-kulttuuriin linkittyvä muusta graffitista erillään oleva ilmiö, jossa olennaista on tagien tekeminen. (Lewisohn 2009, 15.) Suomalaisessa kielenkäytössä graffitikirjoitusta ei juuri käytetä. Graffitilla voidaan viitata samaan kuin piissillä, kun taas erityisesti ulkopuoliset käyttävät käsitettä graffiti kuvaamaan mitä tahansa seinään tehtyä merkkiä tai katutaidetta. Toisaalta graffitilla sanana viitataan kuvan lisäksi myös alakulttuuriseen ilmiöön, tuolloin voidaan puhua myös graffitikulttuurista, vaikka kukaan ei liene määritellyt tarkalleen, onko kyseessä oma kulttuurinsa vai alakulttuuri.

Graffitiin liittyy myös käsitteitä, joiden käyttämiseen sisältyy arvotamista ja hierarkioita. Tiettyjen käsitteiden käytöllä halutaan myös määritellä rajaa graffitikulttuurin ja ulkopuolisen maailman välillä. Julkisessa keskustelussa puhutaan lähinnä töhryistä, tageista, piisseistä ja graffiteista. Tutkimuksessani noudatankin pitkälti tätä jaottelua, joka on karkea, eikä esimerkiksi ero hyvin toteutetun tagin tai huonosti toteutetun piessin välillä ole yksiselitteinen. Arkipuheessa puhutaan useimmiten yksiselitteisesti töhryistä tai graffiteista tai ainoastaan töhryistä tai ainoastaan graffiteista, ilman erotteluja. Antti Berg (2008) käsittelee pro gradu -työssään *Urbaania Kalligrafiaa* termien ongelmallisuutta erityisesti töhry-sanankäytön näkökulmasta. Bergin mielestä töhry on käsitteenä asenteellinen ja arvottava. Hänen mielestään myös tagi voi olla kaunis ja so-

pia kaupunkikuvaan. Tosin hän toteaa pitävänsä itse bommaamisesta esteettistä puolta olennaisimpana: tagin on syytä näyttää hyvältä ja sovittava ympäristöönsä. (Berg 2008, 7-8, 64)

## Voidaanko puhua graffitikulttuurista?

Käsitettä kulttuuri käytetään mitä moninaisimmissa yhteyksissä. Toisinaan kulttuuri mielletään samantyyppiseksi kuin sivilisaatio, jolla on jossain määrin korvattu kulttuurin alkuperäistä merkitystä (cultura = viljely). Sivilisaation ja kulttuurin merkityseroa tähdennettäessä painotetaan kulttuuriin liittyvää henkisyttä. Sivistys on niinkään kulttuuria lähellä oleva termi, mutta sillä tarkoitetaan yleensä sisäistä kehittyneisyyttä tai jalostuneisuutta. Erilaisissa käyttöyhteyksissä kulttuurin käsitteeseen liitetään ajatus kulttuurista yhteisöllisenä ilmiönä, jolloin sen syntyminen ja eläminen on mahdollista ainoastaan ihmisten keskinäisissä yhteenliittymissä. Kulttuuriin liittyy myös ihmisten tietoinen aktiivisuus ja siihen yhteydessä olevat aikaansaannokset. Kulttuuria yleisesti luonnehtiva toteamus on, että kulttuurinen toiminta pyrkii johonkin, mikä ei luonnostaan vallitse. Kaikki kulttuuriin liitettävä toiminta ei kuitenkaan ole tiedostettua eikä suunnitelmallista. (Rauhala 2005, 13-15.) Kulttuureja ei tule mieltää stabiileina ja muuttumattomina, vaan on huomioitava kulttuurien prosessinomaisuus. Olemisen ohella kulttuuri on tekemistä. Kyse on myös kokemusten kasautumisesta ja näiden kokemusten vaihdosta, jolloin merkitykset ja käytännötkin voivat muuttua. (Hannerz 2003, 228-229.) Nykyään kulttuuriin liittyvissä keskusteluissa tiedostetaan ja myönnetään myös se, että tiettyyn kulttuuriin kuulumisen ei sulje pois toiseen kulttuuriin kuulumista.

Hall (2003, 85) toteaa: ”Kulttuurilla tarkoitamme yhteisten merkitysten järjestelmiä, joita samaan yhteisöön, ryhmään tai kansakuntaan kuuluvat ihmiset käyttävät saadakseen tolkkua maailmasta. Nämä merkitykset eivät ole vapaasti leijuvia ideoita, vaan osa materiaalista ja sosiaalista maailmaa. Termi ’kulttuuri’ sisältää merkityksiä tuottavat sosiaaliset käytännöt sekä myös ne käytännöt, joita nuo yhteiset merkitykset ohjaavat ja organisoivat. Yhteinen merkityskartta antaa meille tunteen kuulumisesta johonkin kulttuuriin, se luo yhdistävän siteen, tunteen yhteisestä identiteetistä ja kuulumisesta yhteisöön. --- Kulttuuri on näin eräs keskeisimmistä identiteetin muodostamisen, ylläpitämisen ja muuttamisen tavoista.”

Kulttuurin käsitettä voi käyttää laajassa merkityksessä, jolloin kulttuurilla tarkoitetaan tietyn yhteiskunnan kokonaista elämäntapaa, mukaan luetuna tämän elämäntavan materiaaliset, älylliset ja henkiset ulottuvuudet. Tuolloin kulttuurin käsite on sidoksissa termiin yhteiskunta, jolla voidaan tarkoittaa

ryhmää ihmisiä, jotka kokonaisuudeksi organisoituneina pystyvät tyydyttämään yksilöiden aineelliset ja henkiset tarpeet ja joita asuinpaikan lisäksi yhdistää yhteenkuuluvuuden tunne. Kulttuureiksi saatetaan nimittää myös suppeita ilmiöitä, jolloin puhutaan usein alakulttuureista. Kulttuurissa on kysymys sosiaalisesta, ei biologisesta perimästä: ihminen perii uskontonsa, kielensä ja käyttäytymistapansa eri tavalla kuin ihonväriensä, nenänsä muodon tai hiustensa laadun. (Alho 1994, 69-71.)

Graffitikulttuuri näkyy ulkopuolisille lähinnä artefaktien, graffitimaalausten kautta. Graffitikulttuurin aineellista, näkyvää tasoa ovat myös erilaiset graffiteja käsittelevät julkaisut. Kulttuurin ilmiasuun kuuluu myös graffitikieli, jolla tarkoitan edellä esittelemieni termien käyttöä ja sitä tosiseikkaa, että graffitikulttuurissa kielellä tehdään erottelua meihin ja muihin. Kulttuureilla on usein myös asenteisiin ja arvoihin liittyvä näkymättömämpi taso, jonka olemassaolo graffitikulttuurin suhteen ei ole yksiselitteinen. Kaikkia graffiteja maalaavia eivät suinkaan yhdistä tietynlaiset asenteet tai arvot, mutta aineistoni haastatteluista sekä graffitikirjallisuudessa olevista graffitintekijöiden haastatteluista ja kertomuksista käy selkeästi ilmi, että graffiti-identiteetti on monilla tekijöillä erittäin voimakas. Se luo yhteisöllisyyden tunnetta, määrittää jopa senhetkistä olemassaoloa. Graffitien tekeminen saattaa määrittää myös sosiaalisia käytänteitä: miten hankitaan maalit, sovitaan maalaustapahtumista, maalataan, dokumentoidaan, asetetaan maalauksista otetut kuvat esille ja vaihdetaan mielipiteitä. Graffiteja tekevät käyttävät omaa kieltänsä, tiettyjä termejä, jotka eivät avaudu muille. Monien kohdalla graffitien tekeminen määrittelee sitä, kuinka suhtaudutaan kaupunkitilaan, paikkoihin, yhteiskunnan järjestelmiin tai mitä lehtiä ja kirjoja luetaan. Graffitilla on myös tietyt perinteensä, tyypilliset ilmenemismuotonsa, kielenkäyttönsä ja tyyllilliset piirteensä, jotka säilyvät melko muuttumattomina huolimatta yksittäisen graffitintekijän ratkaisuksista. Mielestäni nämä lähtökohdat huomioiden voidaan puhua graffitikulttuurista.

Kaikki graffiteja tai graffitityylisiä teoksia tekevät eivät välttämättä katso kuuluvansa tai heidän ei katsota kuuluvan graffitikulttuuriin, mutta sama koskee monia muitakin kulttuureiksi määriteltyjä ilmiöitä. Graffitilla on juuret alakulttuurissa, mutta yleisesti puhutaan mieluummin graffitikulttuurista kuin graffitialakulttuurista, joten käytän graffitikulttuuri sanaa kuvaamaan sitä muuttuvaa ja rajaamispyrkimyksissä lähes mahdottomaksi osoittautuvaa ilmiötä, johon kuuluvat graffitien tekemiseen liittyvät merkitykset kaikessa kokonaisvaltaisuudessaan. Minun näkemykseni on, että kaikki graffitikulttuuriin kuuluvat tekevät graffitia. Vaikka tiedän paljon graffitista ja se on ollut olennainen osa elämäni tutkimusprosessin ajan eli monta vuotta, en itse katso kuuluvani graffitikulttuuriin.

Graffitikulttuurin lisäksi puhutaan usein graffitimaailmasta. Graffitimaailmaan kuulumista kuvailee eräs haastatteleman graffitin tekijä:

*---kun me oltiin porukalla maalaamassa näitä, mä huomasin, että mä oon vähän ulkopuolella graffitimaailmasta. Ensinnäkin mä asun --- [kaupunki maakunnassa], mä en oo tarpeeksi iso nimi, mä en tunne tarpeeksi kovia, mä en asu Helsingissä. Jos sä asut maakunnassa, et sää tiedä mitä tapahtuu, helsinkikeskeisyys. [jatkaa liittyen keskusteluun, mitä tietää esimerkiksi Joanna Bogdanoffin kirjaprojektista] --- Suomessakin on osa ihan hissun kissun, on semmosiakin, jotka eivät halua nimeänsä mihinkään. Ei haluta, että missään tapauksessa viranomaiset sais tietää. Suomessa tää on tällä hetkellä niin underground. Pieni sisäpiiri tietää, mitä tapahtuu. (M3)*

## Graffitin ja kuvataiteen kosketuspinta

Graffiti maalauksena perustuu tekstiin tai visuaalisuuteen. Haastateltavien puheessa graffiti määrittäytyy erityisesti katutaiteena, mutta haastatteluissa nousee selkeästi myös esille ajatukset graffitin ja kuvataiteen yhteisestä kosketuspinnasta.

*Perinteisestihän nyt graffiti on lainannu kuvataiteesta elementtejä ja myös toisinpäin, aika vahvasti. Et kai ne nykyään alkaa oleen aika sekottunu. (M4)*

Mailer (2009) muistuttaa kirjan *The Faith of Graffiti* esipuheessa, että mainonnan, kustomoitujen autojen, sarjakuvastriippien ja television lisäksi graffitiin ovat vaikuttaneet kaikki graffitimaalareiden näkemät taideteokset. On myös huomioitava, että vaikkeivat maalarit olisikaan nähneet Jackson Pollockin, Hans Hofmannin, Henri Matissen tai Stuart Davidin teoksia itse, kuvataide vaikuttaa graffitiin myös välillisesti, muiden toteuttamien pastissien kautta. (Mailer 2009, 18.)

Medialla on lisäksi tietty asema määrittää graffitipuhetta ja samalla graffitiä. Graffitista voidaan kirjoittaa Helsingin Sanomien kulttuuriosassa katutaiteena, museossa olevana nykytaiteena tai kaupunkiosiossa töhrysdolan näkökulmasta. On huomioitava, että monien graffitikulttuurissa olevien mielestä graffiti ei tarvitse median tai minkään muunkaan tahon legitimoitua tai määrittelyä taiteeksi. Graffitilla ja kuvataiteella on selkeästi yhteinen maaperä ja graffitiä voidaan tarkastella kuvataiteen kontekstissa, mutta ongelmatonta se ei ole. Sanan alkuperässä (kirjoitus, raaputus), graffiti määrittäytyy muuten kuin

taiteena. Graffitin suhteen mielipiteet jakautuvat jo termin käytön tasolla selkeästi. Joillekin graffiti on synonyymi termiparille graffititaide, toisille graffiti on ensisijaisesti merkki tai kirjoitus, jolloin sitä pidetään seinäkirjoituksena, jolla ei välttämättä katsota juuri olevan tekemistä esteettisyyden kanssa. Toisaalta myös monet graffitimaailman ulkopuoliset tahot käyttävät käsitettä graffititaide. Ulkopuolisten näkökulmasta voisikin olla yksinkertaisempaa, jos graffiti jaoteltaisiin graffitiin ja graffititaiteeseen, vaikka toki jaottelun periaatteisiin sisältyisi ongelmia. Osa graffitien tekijöistä sanoutuu irti taiteesta, osa painottaa, että graffiti on taidetta.

Ympäristötaiteen säätiön sanakirja (2010) määrittelee sanat kaupunkitaide ja katutaide seuraavasti: ”Taide kaupunkitiloissa ja -rakenteissa kuten valaisinpylväissä, rakennusaidoissa, mainostiloissa jne.; usein lähtökohteisesti tilapäistä”. Seliger (2008) jättää väitöskirjansa kaupunkitaidetta ja kaupunkigrafiikkaa käsittelevässä luvussa graffitin systemaattisesti käsittelemättä. Vaikka hän pohtii populaarikulttuurin ja niin kutsutun korkeakulttuurisen taiteen vaikutuksia mainontaan, hän ei mainitse lainkaan katutaidetta käsittelevien kirjojen katutaiteeksi mieltämää taiteen muotoa tai graffitiä eikä näiden vaikutusta median graafiseen suunnitteluun (Seliger 2008 esim. 93-97). Graffitien ja muun katutaiteen sekä median kuvastojen vuorovaikutus on mielestäni päivänselvä; kuvastoja, typografiaa, merkkejä ja tyylejä hyödynnetään puolin ja toisin. Graffitin määrittäminen kaupunkitaiteeksi tai katutaiteeksi on sidoksissa taide-sanan määrittelyyn. Institutionalinen taiteenteoria ei juuri antaisi sijaa ajatukselle, että kaupunkiympäristöön luvattomasti tehdyt kuvat tai kirjoitukset olisivat taidetta, mutta harva mieltää minkään taiteeksi katsotun määrittävän ainoastaan taidemaailman instituutioiden näkökulmasta.

Graffitiä voi tarkastella taiteenteoreettisista lähtökohdista institutionaalista tai intentionaalista taiteenmäärittelyä mukaillen tai esteettisiä lähtökohtia tarkastellen. Graffitintekijöiden toteuttamia maalauksia, joista puhutaan graffiteina, on toisinaan esillä gallerioissa, jopa taidemuseoissa. Silloin graffiti on melko yksiselitteisesti niiltä osin saavuttanut taiteen määritelmät myös institutionalistisessa mielessä. Mutta miten puhutaan graffitista, joka on sillä paikalla, johon graffitikulttuuri on alun perin syntynyt eli seinässä julkisella paikalla keskellä kaupunkikuvaa? Onko kyse taiteesta, jos maalauksen on tilannut jokin taiteen instituutio tai sitä on tarkastellut ja arvioinut taiteen instituutioima media? Haastatteluissa nousi selkeästi esiin se, että graffitintekijät pitävät graffitiä taiteena. Intentionalistiseen taiteen teoriaan nojaten kyse on silloin taiteesta; riittää, kun tekijät itse katsovat tekevänsä taidetta. Jotkut määrittelevät sen enemmänkin katutaiteena, toiset eivät halua tehdä edes sitä rajausta. Taidetta esittelevissä teoksissa graffiti määritellään pääsääntöisesti nykykansantaiteeksi, mutta graffiti ei juuri saa jalansijaa nykykansantaidetta käsittelevissä teoksissa.

Graffitikulttuurissakin on tietynlaiset institutionaalisia rakenteita muistuttavat toimintatapansa ja hierarkiansa. Periaatteessa julkisuutta voi graffitipiireissä saavuttaa tekemällä määrällisesti paljon ja kuvaamalla työnsä ja julkaisemalla ne internetissä. Respektiä eli kunnioitusta/arvostusta saavutetaan yleensä oman tyylin kehittämisellä ja taidokkaiden piissien tekemisellä. Graffitikulttuurin sisäiseksi ratkaisun kysymykseksi jääkin, kuka ja miten saavuttaa feimiä tai respectiä. On hankala määritellä hyvää graffitiä, kun graffitille ylipäättään ei ole tyhjentävää tai ongelmatonta määritelmää, vaikka graffitikulttuurissa on tietyt konventionsa ja sääntönsä, joita toiset tuijottavat hyvinkin tarkkaan. Periaatteessa hyvän graffitin voi tehdä toteuttamalla tai jättämällä toteuttamatta kaikkia kirjoittamattomia (ja kirjoitettujakin) sääntöjä. Yltääkö kuitenkaan niin kutsutun feimin tai puhumattakaan respectin saavuttamiseen, ei olekaan lainkaan yksiselitteistä.

New Yorkissa sanomalehdet käyttivät jo vuonna 1973 termiä graffiti-artistit. Samoihin aikoihin perustettiin United Graffiti Artists, mutta jäsenten alkaessa maalata irrallisille maalauspohjille ja järjestää näyttelyitä, graffiti menetti heidän osaltaan hohtoaan. Stewartin mielestä he eivät tehneet enää graffitiä vaan maalauksia graffiti-artistista. (Stewart 2009, 83-84.) Haastatteluissa, internet-keskusteluissa ja graffitikirjallisuudessa asiaa ei nähdä näin jyrkästi. Myös levyllä toteutettu tai gallerian seinään tehty maalaus voi olla graffitiä.

Lewisohn (2009) muistuttaa, että graffiti on käsitteellisellä tasolla laaja ilmiö, siihen voi sisältyä monenlaisia ideoita, tyynejä ja liikkeitä, joten graffitilla on kyky olla samaan aikaan sekä taidetta että taiteen ulkopuolella. Graffitilla ei ole ulkoista tehtävää tai muuta merkitystä kuin sen olemassaolo. Kyseinen piirre vahvistaa ajatusta graffitista solipsistisena taiteen lajina. Taiteelle on tyypillistä oletus itseisarvosta. Lewisohnin mukaan monet graffitintekijät haluavat tuhota ja sotkea. He ylenkatsovat taidetta ja ovat tyytyväisiä tullessaan tunnetuiksi vandaaleina. (Lewisohn 2009, 18-19.) Osa graffitintekijöistä loukkaantuu, jos heidät mielletään automaattisesti laittomasti maalaaviksi, joillekin laittomuus on itsestään selvä osa graffitiä. *Art Inconsequence, advanced vandalism* -teoksessa Robert Kaltenhäuser toteaa, että jotkut toimet ovat alun perin demonisoituja, mutta taiteilijan tullessa tunnustetuksi ne esitetään positiivisessa valossa. Siten laillinen/laiton vaikuttaa olevan muuntuva vivahte-eroa. (Kaltenhäuser 2007, 21.)

Taidemaailma on valmis ottamaan graffitin siipiensä suojaan ja määrittelemään taiteeksi, mutta toisaalta kaikkea graffitiin kuuluvaa ei suinkaan haluta lukea taiteeksi. Alakulttuurin tutkimuksen näkökulmasta puolestaan ei edes haluta ilmiölle instituutioiden suojaa. Sederholm (2000) toteaa nykytaidetta ja taiteen raja-aitoja käsittelevässä teoksessaan, että ”on vaikea sanoa, miten suoraan punk vaikutti sellaisiin ilmiöihin kuin graffitin siirtyminen laittomasta sotkemisesta arvostettuihin gallerioihin 1980-luvulla” (Sederholm 2000, 93).



Kommentista tulee tietty mielikuva graffitin oletetusta arvonnoususta taiteeksi määrittelyn ansiosta: taiteen muotojen muuttuessa ja raja-aitojen hälvetessä graffiti hyväksytään yhä useammin gallerioihin. Tosin Stewartin (2009) kuvailun mukaanhan gallerioissa on ainoastaan kuvia tai maalauksia graffiteista ei graffiteja. Graffiti on oiva esimerkki siitä, miten ilmiön taiteeksi määrittely on edelleen voimakkaasti sidoksissa tiettyihin korkeakulttuurin, alakulttuurin ja populaarikulttuurin välillä olemassa oleviin, mutta vaikeasti määriteltäviin raja-aitoihin.



Kuva 7. Helsinki hiphop-festivaaleille 2008 oli graffitien maalaamisen lisäksi koottu graffitimaalareiden nykytaidetta, kuvassa Samu Nyholmin teos

Modernissa maailmassa toimiva taiteilija pyrkii uskomaan ominaisuuteensa raja-aitojen rikkojina ja kyseenalaistajina, toisin kuin entisaikain käsityöläisenomaisesti työskentelevät taiteen tekijät. Taiteilijat olettavat rikkovansa ja spontaanisti muokkaavansa sääntöjä, mutta todellisuudessa he toimivat kuitenkin tiettyjen sosiaalisesti luotujen rajojen puitteissa. (Harrington 2004, 97.) Graffitin määrittely on sidoksissa tiettyihin sosiaalisiin olettamuksiin, jopa sosiaalisiin ryhmittymiin. Taideteollisessa korkeakoulussa graafista suunnittelua opiskelevan graffitimaalarin piissi hyväksytään taiteeksi, mutta pintakäsittelijän visuaaliselta tasoltaan vastaava laitton piissi alikulun seinässä saa todennäköisesti

enemmän hyväksyntää alakulttuurin omissa keskustelufoorumeissa. Ryynänen (2005) esittelee graffitin esimerkkinä korkeakulttuurin ja populaarikulttuurin väliin ja samalla molempien vastavoimaksi nousevasta nobrow-ilmioistä, jonka on terminä alun perin ottanut käyttöön John Seabrook (2003). Ryynänen viittaa graffitimaalareiden kommentteihin, joiden mukaan graffitilla ei ole tarkeitakaan haastaa taidetta, eikä taide ole arvokkaampi nimi toiminnalle. Hän esittää kysymyksen, miten toistaiseksi epäkaupallisena ja luonnollisesti lainsuojattomana säilyneen graffitin käy. (Ryynänen 2005, 156-167.)

Kaltenhäuserin (2007) mielestä sosiaalisen kritiikin piirissä graffitia käsitellään lähinnä laillisuuden tai tarkoituksellisuuden näkökulmasta, kiellettyinä, tiettyyn paikkaan sovittuna tai ei-haluttuna. Edes taidemaailmassa ja taidehistorioitsijoiden keskuudessa ei olla yksimielisiä siitä, onko graffiti taidetta vai ei. Mieliä vaihtelevat: graffitia käsitellään tunnustettuna taiteen muotona, kansantaiteena, toisarvoisena tarkoituksettomana seikkailuna ja lapsellisena humpuukina, joka saattaa saada aikaan myös sosiaalista vastustusta. Graffitipiis-sejä voidaan pitää taiteena silloin, kun niiden tavoite on olla taiteellisia mielenilmauksia ja kun ne ovat niin sisällöltään kuin tyylieltään harkittuja. Silloin ei taiteellisen laadun kannalta ole merkitystä sillä, onko graffiti spontaanisti toteutettu vai luonnosteltu. (Kaltenhäuser 2007, 125.) Asiaa ei tee lainkaan yksinkertaisemmaksi se, että moni graffitintekijä tekee niin taiteellisia intentioita ja visuaalista kehittymistä ilmentäviä kuin mielenilmauksena toimivia maalauksia, mutta myös omaa harjoiteltua tagiaan toistavia nopeita bommauksia. Graffittille on tyypillistä oma tyyllillinen maailmansa, joka ei välttämättä aukea muille. Usein graffitin mielenilmaukset jäävätkin sisäpiirin huomioiksi. Laajeneva katu-taiteen kirjo on tuonut muutosta tähän.

## Graffiti - juuret muraalimaalauksessa

Wimsatt (2000, 55) kirjoittaa kirjeessään aloittelevalle graffitin tekijälle:

”Luolamiehet tekivät niin, niin tekivät myös roomalaiset ja egyptiläiset. Inkatkin tekivät sitä, samoin kreikkalaiset ja alkuperäiset amerikkalaiset. Graffitia oli New Yorkin metrossa vuosi sen valmistumisen jälkeen. Graffitia on kuussa. Jos graffiti on vandalismia ja vandalismi roskaa, ihminen on jättänyt jälkensä roskana kaikkialle universumissa. Joten sinä ja säälittävä halusi tulla muistetuksi, olette hyvässä seurassa.”<sup>12</sup>

12 Suomennos kirjoittajan: “Cavemen did it, so did Romans and Egyptians. The Incas did it, so did Greeks and Native Americans. There was graffiti on the New York Subway a year after it was built. There’s graffiti on the moon. If graffiti is vandalism, and vandalism is garbage, then man has left his mark with garbage all over the universe. So you, with your pathetic desire to be remembered, are in good company.”

Seinien maalaaminen ja oman merkkinsä tekeminen asuinympäristöönsä kirjoittamalla tai raaputtamalla seinään ei ole mikään uusi ilmiö. Graffiti täyttää ihmisen tarpeen tulla nähdyksi (Jacobson 2003, 6). Graffitin historiallisten juurten seinämaalauksena ja –kirjoituksina voidaankin katsoa olevan jo esihistoriallisissa luolamaalauksissa yhtä hyvin kuin vaikkapa Pompeiin seinissä olleissa kirjoituksissa ja merkeissä. Todennäköisesti jokainen koululainen näkee kuvataiteen tai historian tunnilla kuvia Lascaux'n tai Altamiran kiehtovista seinämaalauksista tai muinaisen Egyptin upeista hieroglyfeistä kertomassa haudattujen tarinaa. Yhteys tämän hetken graffitiin ei kuitenkaan ole selkeää. Jokaisessa kulttuurissa yhtä hyvin kuin jokaisella tekijällä on omat erityistarpeensa seiiniin kirjoitettujen tekstien ja piirrettyjen kuvien suhteen. Jotain yhtäläistä taustalla on kuitenkin todennäköisesti aina ollut. Esihistoriallisten luolamaalauksen tutkijat ovat selittäneet maalauksen olemassaoloa luonnon ja ihmisen yhteydellä: kuvien tekemiseen liittyi toisaalta kunnioitus luontoa kohtaan, toisaalta toive metsästysonnesta. Kuvien tekeminen saattoi olla jonkinlainen riitti tai rituaali. Myös nykyisten graffitien tekemisellä on tekijälleen jonkinlainen rituaalinen merkitys. Graffitit käsittelevät paikkaa ja rakennettua ympäristöä. Metsästysonnea niillä ei pyritä saavuttamaan, mutta mainetta kyllä.

Lewisohn (2009) painottaa graffitin luonnetta laittomana merkkinä ja muistuttaa, että luolamaalauksen, Egyptin hieroglyfien ja monien muiden seinämaalauksen tarkoitus ja merkitys yhteisössä on ollut erilainen kuin graffitin. Mikäli merkit ovat olleet julkisesti hyväksytyjä, joissakin tilanteissa jopa tilattuja, niiden lähtökohta on toisenlainen kuin graffitin. Omistaminen on ollut esimerkiksi antiikissa erilaista: orja tai vaasi ymmärrettiin jonkun omistuksessa olevaksi, mutta seinä ja tila miellettiin yhteiseksi omaisuudeksi ja näin ollen seiiniin kirjoittaminen ja merkitseminen ei ollut nykyisen graffitin tavoin yleisesti paheksuttua. (Lewisohn 2009, 26.)

Graffiti seinään tehtynä raaputuksena tai kirjoituksena on ihmiskunnan historiassa ollut pitkään yhteydessä politiikkaan tai sosiaaliseen protestiin. 1960-luvun puolivälissä Yhdysvaltain Philadelphiassa alkoi kuitenkin toisenlaisen graffitin näkyminen. Sieltä levisi graffiti, jossa ei ollut ideologista taustaa. Kyseessä oli graffiti, jolla jengit merkitsivät alueitaan ja reviirejään. 1960-luvun puolivälin jälkeen rinnakkain oli jengien ja jengeihin kuulumattomien kirjoittajien merkkejä. Enää ei merkattu reviiriä tai alueiden rajoja, vaan haluttiin saada omaa nimeä esille. Yksittäiset graffitien raaputtajat ja kirjoittajat halusivat osoittaa, että olivat uskaltaneet olla kyseisellä paikalla. (Stewart 2009, 13-14.) Yleisesti ajatellaan, että graffiti on merkki siitä, että tekijä uskaltaa tehdä merkkinsä tiettyyn paikkaan. Suomessa on harvoin kyse siitä, että graffiti tehtäisiin näyttääkseen, että uskaltaa olla jossain paikassa, vaan että uskaltaa maalata tiettyyn paikkaan.

Kirjoituksista kehiteltiin näyttävämpiä ja kiinnostavampia: käytettiin kookkaampia kirjaimia, haluttiin parantaa kirjainten tyyliä ja etsittiin paikkoja, joissa mahdollisimman monet näkisivät graffitin. Philadelphiasta ilmiö levisi New Yorkiin ja erityisesti sen metroihin sekä juniin 1970-luvulla. (Stewart 2009, 14-15.) Stewart toteaa, että harvoin on mikään spontaani virallisten tahojen vastustama joukkoaktiviteetti levinnyt niin laajalle ja saavuttanut niin paljon ihmisiä kuin graffiti. Aluksi se vaikutti olevan lähinnä vandalismia, mutta kirjoittajien halutessa kehittyä ja kehittää tyyliään, graffiti muutti muotoaan kiinnostavammaksi, kuvallisemmaksi ja värikkäämmäksi kuin aiemmin. Kesällä 1969 New Yorkissa nähtiin jo monia eri nimiä seinille raaputettuina. Yksi kuuluisimmista tagien tekijöistä oli Taki 183, joka yhdessä muutaman muun kirjoittajan kanssa aloitti nimimerkin perään lisätyn kotikadunnumeron merkitsemisen. (Mt., 19-20.) Vuonna 1972 graffiti alkoi toden teolla muuttua raaputetuista kirjoituksista monimutkaisiksi spray-maaleilla tehdyiksi masterpiisseiksi, joiden myötä graffiti-sanan merkitys laajeni. Monista tuon ajan graffititekijöistä tulikin legendoja. (Mt., 41.)

Berliinin muurin läntiselle puolelle ilmestyi 1980-luvun alussa kannanottoja muurin olemassaoloon ja kommentteja vieraileville poliitikoille, mutta myös esimerkiksi *Subway Art* –teoksesta virikkeitä saaneita graffiteja. Berliinin muurissa yhdistyivät poliittiset kannanotot, populaarikulttuuri ja –taide sekä Yhdysvalloissa virinnee graffitikulttuurin vaikutukset. Kommentteineen, kasvojen kuvineen, viesteineen, maisemamaalauksineen, sarjakuvamaisine piirroksineen ja tageineen muurista tuli elävä ja alati muuttuva nykytaiteen näytelytila, jossa oli graffiteja monessa kerroksessa valtavista monen metrin maalauksista pieniin ”xx was here” -kirjoituksiin<sup>13</sup>. Lähes viisi metriä korkea ja yli 160 kilometriä pitkä muuri oli valtava sosiaalinen maalauspinta. (Waldenburg 1991, 11-14.)

## Kuva, sana ja niiden yhdistelmät: graffitikieli

Mailer (2009) vertaa graffitia kiinalaiseen, arabialaiseen ja heprealaiseen kalliografiaan, sillä kirjainten muodolla on olennainen merkitys kaikissa. Mailerin mukaan graffitissa kirjainten visuaalisen ilmenemisen merkitys yhdistyy lapsenomaiseen tarpeeseen saada oma nimi esille mahdollisimman suurena, mikä on myös jonkinlaisen oman olemassaolon ja identiteetin rakentamisen väline. (Mailer 2009, 31) Tekstin merkitys on pysynyt graffitissa yhtenä olennaisena elementtinä, vaikka käsitykset vaihtelevat siitä, sisältääkö graffiti aina välttämättä tekstiä vai ei.

<sup>13</sup> Tarkoitin seinäkirjoituksen muotoa, jossa paikassa kävijä on raaputtanut tai kirjoittanut käyneensä ko. paikassa. Englanninkielinen Piritta was here on yleinen maailmanlaajuisesti. Suomessakin erityisesti wc-tiloissa on ikuistettuna teksti Piritta kävi täällä –muotoisena.

Graffitiä voidaan tarkastella kuvana tai tekstinä. Ilmiönä graffitille tekee oikeutta ajatus graffitista kuvan ja sanan yhdistelmänä. Yksittäinen maalaus tai merkki voi olla kumpi tahansa tai tyypillisesti niiden yhdistelmä. Graffitin juuret ovat kirjoituksessa, mutta erityisesti piissit voidaan mieltää kuvina. Kuvaa ja sanaa erottamattomasti yhdistävä ikonoteksti on ontologinen ikonoteksti silloin, kun tilallisuuden ja ajallisuuden lisäksi on kyse myös käsitteellisesti ja kokemuksellisesti taiteidenvälisestä yhdistelmästä (Mikkonen 2005, 55). Mielestäni graffiti toteuttaa usein ontologisen ikonotekstin määritelmää; teko hetki on moniaistillinen, kehollisuutta ja visuaalisuutta yhdistävä tilanne, joka toisinaan on myös performatiivinen. Graffiti lienee oivallinen esimerkki kuvan ja sanan kietoutumisesta toisiinsa. Graffitissa sana kehittyy monilla tekijöillä kuvaksi siten, että sana pysyy samana, kun visuaalisuutta kehitellään. Kun on keksitty tai pohdittu oma tagi eli nimimerkki, sen visuaalista ilmenemismuotoa saatetaan kehitellä vuosikausia, kuten kuvasta 8. ilmenee.



Kuva 8. Tampere Turnin Fest, Cons

Eräs haastattemistani graffitintekijöistä on esimerkki siitä. Hän on toteuttanut omaa tagiaan ja ryhmänsä eli crewn merkkiä vuosia kehitellen sitä tyyllisesti niin, että itse sana on lähes hukkunut kirjainten eläessä elämäänsä kolmiulotteisina villeinä muotoina. Sanan merkityksestä kertoo se, että sana yleensä kirjoitetaan kuvaan mukaan myös kirjaimilla, jotka ulkopuolinenkin ymmärtää, mikä on tyypillinen piirre graffitissa. ”Selvennys” on tosin kooltaan huomattavasti huomaamattomampi.

Haastattelutilanteen ulkopuolella eräs peruskoululainen graffitintekijä huomauttaakin ulkopuolisille kyselijöille, miksi TRIBEn (kuva 9.) alla lukee

luettavammilla kirjaimilla tribe, että *se aukeis tollasillekin*.



Kuva 9. Tribe



Kuva 10. Lire

Peruskoululainen määritteli haastattelussa kuvan ja sanan suhdetta siten, että virike tulee juuri jostain englanninkielisestä, vierasperäisestä tai slangisanasta, joka tuottaa visuaalisen mielikuvan tai värejä (kuva 10). Värien sopiminen saanaan on hänelle tärkeämpää kuin värien pohdinta esimerkiksi suhteessa paikkaan. Tagille ei kuitenkaan aina voida olla uskollisia. Erityisesti paljon laittomia maalauksia tekevien on hylättävä tietyt nimimerkit tai käytettävä monia nimimerkkejä, jottei maalauksia pystytä jäljittämään tietyn tekijän tekemiksi. Bogdanoff (2009) käsittelee teoksessaan *Graffiti No Name No fame* graffitikäsialojen tunnistamiseen liittyviä ongelmia. Oikeudessa on käytetty todisteina graffitin tekijän tunnistamista maalauksiin liittyvien kädenjälkien perusteella. Bogdanoff on huomionnut, ettei sellaiseen tunnistamiseen voida aukottomasti luottaa. (Bogdanoff 2009, 44-45)

Tekstiä ja kuvaa yhdistävät ilmaisumuodot ovat tulleet keskeiseksi osaksi taidetta postmodernina aikana. Kuvaan liittyy aina tietynlainen merkkiluonne, joten kuvakaan ei kykene koskaan olemaan sanaton, vaan sisältää viitauksia. Kuvan ja sanan suhteen tutkimuksessa on ollut erilaisia suuntauksia ja tapoja käsitellä rinnastumista, tekstuaalisuutta, kontekstuaalisuutta ja kuvan merkkiluonnetta. Kuvan kieltä pohtineet teoreetikot Nelson Goodman ja W. J. T. Mitchell ovat molemmat sitä mieltä, että kuvan tulkintaan ja tarkastelemiseen liittyy konventionalismia: kuvia opitaan lukemaan tietyllä tavalla. Goodmanin mukaan kuvallinen kieli eroaa kuitenkin muista merkkijärjestelmistä jatkuvuutensa takia. Kuvaa ei voida jakaa erillisiin yksiköihin samalla tavoin kuin tekstiä. Joissakin kuvallisissa esityksissä kuvat ja sanat näyttävät kietoutuvan toi-

siinsa muodostaen jonkinlaisia hybridejä. (Lukkarinen 1998, 101-110). Seliger (2008) käyttää termiä visuaalinen kieli kuvaamaan sellaista kuvallista ilmaisua, joka perustuu merkkijärjestelmään, jonka rakenteet ja toimintaperiaate poikkeavat verbaalin kielen periaatteista. Seliger käsittelee tutkimuksessaan mainonnan visuaalista kieltä. Hän toteaa, että käyttötarkoitus määrittää visuaalisen kielen rakennetta enemmän kuin yleispätevä kielioppi. (Seliger 2008, 37.)

Seliger esittelee graafiseen suunnitteluun ja visuaaliseen kieleen liittyviä keskeisiä piirteitä. Ensinnäkin informaation vastaanotto ei ole lineaarista, vaan jokin kohta vetää katseita puoleensa. Toiseksi symbolit ja kuvat kantavat merkityksiä, jotka saavat mahdollisesti uuden merkityksen riippuen esittämisen yhteydestä ja tulkitsijasta. Kolmantena piirteenä on, että valinta ja yhdistäminen vaikuttavat uudenlaisen kokonaisuuden muodostumiseen. (Seliger 2008, 42.) Seligerin erittelemät visuaaliseen kieleen liittyvät piirteet kuvaavat hyvin graffitia.

Kupiainen (2007) liittää Mary Hamiltonin (2006) esittelemän lukutaitojen jaon myös graffitiin. Graffitien tekemistä ja niiden lukemista voidaan pitää eräänlaisena kansakielisenä lukutaitona, joka ei sisälly opittuun institutionaaliseen lukutaitoon. Graffitilukutaito edellyttää tietynlaisten merkkien ja tyylien osaamista. Siten se voi myös hyödyntää omia semioottisia potentiaalejaan. Kuvan ja sanan erottelussa ja tarkastelussa voidaan käyttää apuna myös kuvallisuuden ja tekstuaalisuuden tyypillisten piirteiden vertailua. Kirjoitettu teksti etenee lineaarisesti, kun taas kuvalle on tyypillistä, että rakenne on avoimempi ja kuva rakentuu tilallisesti eri kuvayksiköiden suhteesta toisiinsa. (Kupiainen 2007, 45, 51.)

Graffiti tyypillisimmillään etenee lineaarisesti. Piessin näkevät ihmiset tietävät, että sitä tarkastellaan vasemmalta oikealle, kuten tekstiä luetaan, vaikka graffitinlukutaito ei riittäisikään ymmärtämään kirjaimia ja siten niiden muodostamaa viestiä. Graffitia voi kuitenkin ihailta visuaalisten elementtien summana, vaikkei sen tekstin viestiä hahmottaisikaan. Kuvaa ilman tekstiä ei ole määritelty graffitin ulkopuolelle, mutta harvoin näkee suurikokoisia piisseyä ilman mitään tekstiä tai tekstuaalisena pidettäviä merkkejä. Niin sanotun stencil-graffitin eli sabluunalla toteutetun graffitin yleistyessä graffiti on kuvallistunut. Graffiti on osa katutaidetta, mutta kaikki graffiti ei ole katutaidetta eikä kaikki katutaide ole graffitia. Selkeämpää erottelua haluavat määrittelevätkin graffitin tekstin kautta.

Mielestäni voidaan puhua graffitikielestä, jolla on useampi taso. Graffitikielellä tarkoitan kahta eri tasoa: niin maalatuissa graffiteissa olevaa merkkien summaa, jonka ymmärtämiseen tarvitaan tietynlaista graffitien tuntemista kuin graffitipuhetta eli alakulttuurin omaa kielenkäyttöä. En tarkoita tässä ainoastaan termejä, joita graffitikulttuurin keskuudessa käytetään, vaan miellän graffitikielen eräänlaiseksi sekoitukseksi perinteistä puhuttua kieltä, englantia,

slangia, lyhennelmiä yhdistyneenä kuvan kieleen sekä perinteisiksi muodostuneisiin merkkeihin. Graffiteilla on omat koodistonsa ja merkkijärjestelmänsä, jotka aukeavat vaikeasti ulkopuolisille. Kirjainten lukutapaan kuuluvat omat tulkintansa ja tunnistamisprosessinsa. Erilaisille merkeille, kuten tuikkeille, kruunuille, spray-kannuille, sateenkaarille, pisaroille, pilville ja monille muille on tiettyjä merkityksiä. Melbournelaisia graffiteja kuvannut Matthew Lunn (2006, 103) huomauttaa, että graffitien lukeminen voi myös tarkoittaa tietyn tyylin tunnistamista, taiteilijan tunnistamista tai merkkien tunnistamista, vaikka kirjaimet itsessään voivatkin olla niin monimutkaisia, ettei niistä ole tarkoituskaan saada selvää.

Tekstin villi kehittyminen kuvaksi on selkeä osa graffitin estetiikkaa. Viestin perille meno on monissa teksteissä kyseenalaista. Teoksessa *Overground* tuodaan esille suomalaisen graffitintekijän EGSin ajatus, että suuren yleisön on vaikea hyväksyä graffiteja, koska se ei pysty lukemaan niitä, eikä näin ollen ymmärrä niiden viestiä. Hänen mukaansa ulkopuoliset pitävät graffitimaalauksissa usein enemmän tiettyjä hahmoja esittävästä kuvasta kuin teksteistä. Kuvaa on helpompi tarkastella kuin tekstiä, jota ei ymmärrä, vaikka graffitintekijälle itselleen graffiti on nimenomaan tyyli tehdä tekstiä ja mahdolliset hahmot ovat ainoastaan dekoraatiota tai illustraatiota tekstiin liitettynä. (Kimwall 2003, 37)

EGS on yksi Suomen kuuluisimmista graffitimaalareista. Hän perustelee tekstin merkitystä sillä, että pelkän kuvan sisältäviä graffiteja ei arvosteta graffitikulttuurin sisällä. Hän määrittelee graffitin tyyliksi kirjoittaa. Kuvat ympärillä ovat ainoastaan kuvitusta tekstille. Kuvat tosin saattavat helpottaa tulkintaa. (Kimwall 2003, 36.) Eräs haastateltavani huomioi myös, että characterin lisäksi tehdään usein tagi, jotta tekijä käy graffitipiirissä oleville ilmi ja tekijä saavuttaa feimiä. Graffitikulttuurin sisällä puhutaan usein tiettyjen graffitin tekijöiden tyyleistä.

Graffitintekijöitä ja ulkopuolisia erottaa myös erilainen tapa katsoa ja samalla arvottaa graffitia. Ulkopuoliset pitävät tiettyjä merkkejä arvottomina töherryksinä, sillä he eivät näe tyylien merkityksiä, nimikirjoitusten ja tagien kirjoitustapojen eroja. Graffitikulttuurissa sisällä olevalle puolestaan tietyt käsitteet ja hiotut tyylit kirjoittaa saavat tyystin toisenlaisia merkityksiä. (Mailer 2009, 24.) Tosin myös graffitikulttuurissa sisällä olevilla on erilaisia näkemyksiä esimerkiksi tagien ja pelkkien kirjoitusten arvosta graffitina tai töherryksinä.

## Old schoolista wild styleen: tyylien kehittyminen

Graffitikulttuurin sisällä vaalitaan yllättävän voimakkaasti perinteitä. Kruunut, tuikkeet, täytöt, rajaukset ja kirjainten kolmiulotteisuus ovat säilyneet tyyppillis-



nä piirteinä vuosikymmeniä eri puolilla maailmaa, vaikka on lukuisia tyylejä tehdä graffiteja: kuplamaisista pyöreistä kirjaimista ja sarjakuvahahmoista villeihin kolmiulotteisiin wild style –graffiteihin (Kuvat 11. ja 12.), joissa visuaalisuus on huomattavasti tärkeämpää kuin kirjainten tunnistaminen. Graffitintekijä saavuttaaakin feimiä ja respectiä omalla tyyllillään, mutta samalla kulttuurin sisäinen kritiikki saattaa olla negatiivista graffitin tyyppillisistä piirteistä erottuville.



Kuva 11. Peruskoululaisen graffitintekijän graffitikulttuuria ja -tyylejä käsittelevän portfolion kansi



Kuva 12. Erilaisia tyylejä Rovaniemellä

Tyylin käsite on hankala määritellä täsmällisesti. Tyyllillä voidaan tarkoittaa esimerkiksi toistuvia malleja tai tapoja tehdä tiettyjä valintoja. Tyyli voi olla myös yleinen kehys, jolloin tyyllillä voidaan tarkoittaa yhteisöllistä ja sosiaalista tapaa. Taiteenkin kyseessä ollessa tyyllillä tarkoitetaan varsin usein tekotapojen tai

teoksen ulkoisten piirteiden toistettavuutta, jolloin tyyllillä viitataan formaaliin tasoon: visuaalisiin elementteihin. (Kallio 1998, 59.) 1700-luvulta lähtien tyyli-  
sanaa on käytetty yksilöllisen tyylimerkityksen ohella kuvaamaan tietyn aika-  
kauden tai tyylikauden luokittelua. Relativistinen tyylikäsitys huomioi, että ym-  
päristötekijät ja historia vaikuttavat sekä muuttavat tyyliä. Winckelman jakoi  
tyylin korkeaan, ideaalisen taiteen tyyliin sekä aineellisesti kauniiseen tyyliin.  
Goethelle tyyli merkitsi objektiivisempaa lähestymistapaa: tyyli ei ole yksilöl-  
listä, vaan kuvauskohteen luonteenomaisia muotoja jäljittelevää ja olemuksen  
tavoittavaa, ei kuitenkaan suoraan luontoa jäljittelevää. Eri teoretikot ovat  
painottaneet tyyliä määritellesään niin tunteiden merkitystä, näkemistä kuin  
teoksen formaalisia seikkoja. (Kallio 1999, 26-33.) Graffitin yhteydessä tyylistä  
puhuttaessa voidaan viitata tyyliin niin henkilökohtaisina tiettyjen tekotapojen  
tai visuaalisten merkkien valintoina kuin graffitityyliin yleensä. Lisäksi tyyliä  
voidaan käsitellä alakulttuurisista lähtökohdista. Graffitintekijät puhuvat omas-  
ta tyylistään viitaten itselle tyypillisen tekemisen piirteisiin sekä yleisemmin  
graffitityyliin, jolla tarkoitetaan graffitille ominaisia kuvaamisen tapoja.

Vaikka graffiti muuttaa muotoaan ja maalareiden keskuudessa kehi-  
tellään jatkuvasti erilaisia tyylejä tehdä graffitia, siihen liittyy tietty vanhojen pe-  
rinteiden noudattaminen. Gombrich (1960) kuvailee tyyleihin liittyvää odotus-  
horisonttia eräänlaisena mielipideilmastona, joka luo tietyt odotukset ja johon  
liittyvät poikkeamat aiheuttavat reaktioita. Odotushorisontti vaikuttaa myös  
havainnointiin. (Gombrich 1960, 53) Taiteen historiassa on esimerkkejä siitä,  
kuinka muutokset tyyliissä saattavat järkyttää vakiintunutta odotushorisonttia  
(Kallio 1998, 63). Graffitien tyyliin liittyy tietynlaisia odotushorisontteja, jotka  
vaikuttavat, miten uusiin tyyllisiin piirteisiin suhtaudutaan. Odotushorisontit  
saattavat muodostaa skeemallisia kuvauskonventioita sekä vaikuttavat siihen,  
miten eri tyyleihän suhtaudutaan (Mt., 63).

Graffitimaalauksessa / -kirjoituksessa tyyllillä tarkoitetaan niin kir-  
jainten muotoa kuin tapaa, jolla kirjaimet yhdistyvät ja liittyvät toisiinsa, jo-  
ten tyyli on hyvin konkreettinen asia. Tyylien kategorioita on lukuisia erilaisia,  
muun muassa vanhoista yksinkertaisemmista tavoista tehdä esimerkiksi kupla-  
maisista tai muuten tyylieltyjä, mutta luettavissa olevia kirjaimia, aina wildstyle-  
kirjoitukseen. Wild style viittaa hyvin villisti kehittyneisiin, usein vaikeasti lu-  
ettaviin kirjaimiin, joissa on hahmottamista vaikeuttava tapa liittyä ja sulautua  
toisiinsa. Rakenne ja kirjainten muoto luovat voimakkaan energisyyden ja lii-  
keen vaikutelman. Wild style oli myös New Yorkin graffitimaailmasta kertoneen  
kulttielokuvan nimi. Wraittereiden ja graffitijengien lisäksi tyyli on saattanut  
Yhdysvalloissa vaihdella juna- ja metrolinjojen välillä. Jotkut toteuttavat hel-  
pommin luettavia ja selkeämpiä graffiteja halutessaan suuren yleisön ymmärtä-  
vän viestin ja vaikeasti tulkittavia wild style -kirjoituksia silloin, kun haluavat  
suunnata viestin sisäpiirille. Tyylien kuninkaaksi kutsuttu Kase2 kuvailee tyy-

liään viisiulotteiseksi tietokonetyyliksi, jossa on voimakkaasti monta tilallista ulottuvuutta. (Cooper & Chalfant 2003, 66-71.)



Kuva 13. Old school throw up, Cinque Terre Italia



Kuva 14. Perinteitä kunnioittava, Lammi



Kuva 15. Kolmiulotteisuus selkeästi mukana, Turnin Fest, Tampere



Kuva 16. Wild style, Turnin Fest, Tampere

Graffitin alkujuurilla Yhdysvalloissa oli 1970-luvun alussa tyylin perusteella mahdollista määritellä tekijän asuinpaikka tai vaikutuksia antanut alue. Bronxin tyyliin kuuluivat kuplamaiset kirjaimet. Brooklynin alueen graffiteille oli ominaista paljon nuolia ja koristeita sisältävä kirjoitus. Broadwayn alueen tapa tehdä korkeita ja kapeita kirjaimia oli philadelphialaista alkuperää ja Queensin tyyli puolestaan lähellä wild styleksi kutsuttua, vaikeasti hahmotettavaa ja luetavaa tyyliä. Tosin jo tuolloin tyylit jakoivat mielipiteitä. Liian vaikeaselkoista tyyliä saatettiin karsastaa, koska tuolloin tekijän nimi saattoi jäädä hämäräksi ja feimi siten saavuttamatta. (Mailer 2009, 8)

New Yorkissa 1970-luvun alussa piissejä tehnyt All Jive 161 tuli ilmeisesti vahingossa luoneeksi yhden graffiteille edelleenkin ominaisen piirteen. All Jive teki masterpiissiiään niin, että maalasi rajaukset ensin. Hän ei välttämättä edes tietoisesti pyrkinyt kolmiulotteisuuden vaikutelmaan, josta kuitenkin tuli yksi olennainen graffitityylin elementti. (Stewart 2009, 63.) Varsinaisina kolmiulotteisen tyylin kehittäjinä voidaan pitää muun muassa Priest167, Christ167 sekä Flint707 piissejä tehneitä newyorkilaisnuoria. Heidän tavoitteenaan oli

saada kirjaimet näyttämään siltä, kuin ne olisivat esineitä vaunun alareunalla. (Mt., 119.)

Monet graffiteille edelleenkin tyypilliset piirteet ovat peräisin 1970-luvun New Yorkista. Kova kilpailu tyylien kehittämisessä sai aikaan kunnianhimoisia maalareita, joille pelkkä kirjainten nopea tyyllittely ei riittänyt. Kesään 1973 mennessä osa graffitintekijöistä olikin ottanut käyttöönsä luonnoskirjat. Erilaisia värikokeiluja ja yksityiskohtaisia luonnoksia sisältävistä luonnoskirjoista tuli olennainen osa graffitintekijöiden työskentelyä, mikä edesauttoi yhä monimutkaisempien mallien ja kirjaintyylien toteuttamista. Kehitystä seuranneesta New Yorkin graffitisuuntauksesta käytetään nimitystä synteettinen kausi. (Stewart 2009, 137.)

Varhaisina vuosina graffitintekijät omaksuivat vaikutteita lähinnä tv-sarjoista, sarjakuvista ja toisiltaan. Graffitintekijöiden iän karttuessa graffitin merkitys heidän elämässään kuitenkin muuttui. Enää ei ollut kyse reviirin merkitsemisestä tai siitä, että haluttiin näyttää olevansa kyllin rohkeita maalaamaan tiettyyn paikkaan. Vaikutteita alettiin omaksua laajemmin. Watergate-oikeudenkäynnit, politiikka, saippuaopperat ja muut ympäröivässä yhteiskunnassa meneillään olevat asiat vaikuttivat yhtä hyvin kuin muun muassa Roy Lichtensteinin pop-taide, art deco sekä Mad –aikakauslehden julkaiseminen. (Stewart, 139-140.) Stewart mainitsee kirjassaan *Graffiti Kings* (2009) ainakin seuraavat graffitityylit: kupla, blockbuster, wildstyle, marshmallow ja cartoon style.

Teknisesti eräs perinteisin ja siten monesti olennaisin hyvän graffitin merkki on ollut maalin valumattomuus. Muita graffitissa arvostettuja piirteitä ovat olleet kirjainten linjassa olo, esteettinen jatkuvuus ja loogisuus kirjainten välillä. Perinteisiä hyvän graffitin piirteitä on alettu myös kyseenalaistaa, ja erityisesti pitkään tehneet graffitintekijät hyödyntävät graffitiin liittyviä vanhojen sääntöjen rikkomista. Tekemisen edetessä pidemmälle, erityisesti graffitin tekijän sitoutuessa muutenkin taiteen tekemiseen, saatetaan graffitin konventioita ja sääntöjä rikkoa ja käsitellä nykytaiteen postmodernien ajatusten kaltaisesti, ikään kuin meta-graffitina tai post-graffitina. Isomursukin (1998) muistuttaa, että hyvä graffiti noudattaa aina kulloistakin tyyliä. Maalareiden tulee ensin kyetä osoittamaan, että hallitsevat tuottamisen säännöt. Sen jälkeen he voivat alkaa kehittämään omaa tyyliään. Paradoksi onkin, että liian yksilöllinen työ tuomiin, mutta toisaalta toisen tekemän maalauksen kopiointia eli baittausta halveksitaan. Ilmiö on tyypillinen kansantäiteessä yleensä: perinne sanelee pitkälti teoksen muodon, mutta jotakin omintakeista pitäisi teoksessa olla. (Isomursu 1998, 30.)

Tyylin tai ideoiden varastaminen eli baittaaminen (biting) oli jo graffiti-ilmiön alussa yleistä myös New Yorkissa. Erityisesti kun kyseessä oli jonkin idean soveltaminen omaan käyttöön, baittaaminen oli hyväksyttyä. Niin henkilökohtaisesti kuin kollektiivisesti graffitien kirjoittajat omaksuivat vaikut-

teita, tyylejä, väriyhdistelmiä ja malleja joka paikasta. Baittaaminen oli yleistä ja suurin osa hyväksyivät sen, toki toiset kokivat sen negatiivisena. Oman tyylin tai ideoiden hyväksikäyttämisen saattoi myös kokea kunnianosoituksena. (Stewart 2009, 47.)

Osa ei hyväksy baittaamista ja haastateltava toteaa yksiselitteisesti:

*Matkiminenhan on tietenkin täysin poissuljettu juttu. Baittaa ei saa ja jos baittaat, niin et saa kyl respectii. (M6)*

Wimsatt (2000) kirjoittaa *Bomb the suburbs* teoksessaan löyhästi viitaten Stewe Powersiin kirjeen aloittelevalle graffititekijälle aloittelevalla graffitintekijälle ja toteaa graffitin säännöistä: ”Voit rauhassa varastaa ideoita, lainata ajatuksia, ryöstää kokonaisia kirjoitustyylejä, me taputamme itseämme selkään ja olemme ylpeitä siitä, että olemme vaikuttaneet jälkipolviin. Muista kuitenkin, ette voi vain nojata toisen luomaan tyyliin. On ymmärrettävä, miksi tyyliissä tai tekstissä on liikettä ja lennokkuutta. Tyyli on prosessi hyvään lopputulokseen, kun olet opetellut sitä, voit luoda oman tyyliä. Ja kohta voit huomata jonkun muun varastavan sinun salaisen onnistumisen reseptisi ja kiertokulku jatkuu.”<sup>14</sup> Wimsatt muistuttaa myös, että vaikka tekijä olisi graffarina hyvä, ei tämän ole syytä tuudittautua siihen ajatukseen ja tulla itseriittoiseksi. Pitää tehdä töitä. Liian usein graffitista tulee tylsää, konventionaalista, irrelevanttia. Pahimmillaan graffiti edesauttaa julkisen liikenteen ja julkisen elämän huonontumisessa kaupungeissa. Wimsatt vetoaa tiettyihin yhdysvaltalaisesta näkökulmasta isänmaallisiin tunteisiin ja haluaa pitää yllä kaupunkien asuttavuutta, ei alentaa sitä ja ajaa ihmisiä pois kaupungeista. Niinpä hän muistuttaa, että graffitia tehdessä huomiota tulisi kiinnittää niin sisältöön, paikkaan kuin prosessiin. (Wimsatt 2000, 55-56)

Kruunu on yksi graffiteissa usein nähty merkki. Kruunun tekeminen levisi Philadelphiasta New Yorkiin ja sieltä ympäri maailmaa. Mikäli graffitintekijä uskalsi tehdä haastavia graffiteja vaikeisiin paikkoihin ja vaativilla tavoilla, häntä alettiin kutsua kuninkaaksi. ”King of the Walls”, ”Seinien Kuningas” saattoi alkaa käyttää kruunua symbolina ansioitumisestaan. (Stewart 2009, 14.) Nykyään kruunun käyttö on löyempää, se kuuluu monien graffitintekijöiden peruskuvastoon. Liian varhaisessa vaiheessa käyttöön otettu kruunu saattaa tosin aiheuttaa kommentointia muiden tahoilta.

Kruunulla ei tarkoiteta ainoastaan seinien kuningasta, vaan sillä viitataan myös laajemmin graffitin kuninkuuteen. Kruunuja yleisempi lienee nuoli:

<sup>14</sup> Teksti on kirjoittajan vapaasti suomentama huomattavan slangipainotteisesta ja lennokkaasta tekstistä.

*Jokaisella on varmaan jossain vaiheessa elämää ollu, joka graffitia on tehny, niin nuoli. SE on aika ehdoton. Jokaisella on oma versio siitä (nauhrahtaen). Se on niinku huh, niin älytön määrä nuolia, ja jonkun tyyppin huomaa, et jos et muuten tunnista jotain valokuvassa olevaa tekstii graffitiks tai, että siinä on graffitin vaikutteita, niin jos siin on nuoli, niin se jo kelpaa. Se on oikein semmonen, emmä tiedä, miksi se on semmonen juttu täällä ja maailmalla. (M6)*

Eräs graffiteissa edelleenkin näkyviin merkkeihin ja kuvastoihin vaikuttanut newyorkilainen oli Phase2, joka otti käyttöön huomiota herättäviä kuplakirjaimia, nuolia, silmukoita, laajennuspalkkeja, kasvoja kirjaimina, pilviä ja tarkoituksella tehtyjä maalin valumamerkkejä. (Stewart 2009, 71.) Phasen kuvissa tyyllinen kehitys käy hyvin ilmi. Kuplatyyli pyörityi ja muuntui alkuperäisistä isosta kirjaimista, joiden inspiroijana toimivat mainostekstit. Koristeet, pullistumat ja liioitellut päällekkäisyydet johtivat wild stylen kehittymiseen. Tälle on syntynyt vanhaa old school peruskirjaimia korostavia vastatyylejä. (Stahl 2009, 166.) Piirteitä omaksuttiin niin mainoksista kuin sarjakuvista. Kun tila junien kyljissä alkoi olla vähissä, alettiin kehitellä edellisen graffitin peittäviä taustoja. Sarjakuvista lainattu pilvikuvio sekä liekit olivat keinoja saada pohja siistiksi omalle piissille. Graffitintekijät kokivatkin, että oli toisen työlle kunnioittavampaa peittää se ennen omaa piissiä niin, ettei sitä näkynyt lainkaan. (Stewart 2009, 95.)

Nykyään kokonaisvaltaisena ja taidokkaina pidetyissä piisseissä onkin useimmiten kiinnostava tai luovasti toteutettu tausta, joka mukailee tai korostaa itse kirjoitusta. Monet graffiteille tyypillisinä pidetyt piirteet ovatkin syntyneet jonkinlaisen käytännöllisyyteen liittyvän kehityksen tuloksena. Eräs haastateltu kuvailee, että jotkut jutut voivat syntyä ihan *kynän vikana (M6)*, sillä graffitin linjojen luominen on spontaania ja pieni ”väärä” liike voi aiheuttaa kiinnostavan efektin.

1990-luvun alussa suomalainen graffiti alkoi erkaantua eurooppalaisesta tyylistä. Kehittymiseen vaikuttivat yleistyneet graffitilehdet. Esteettisesti suomalainen graffitityyli palasi graffitin juurille New Yorkin junien vaunuihin tehtyjen maalausten kirjaimiin perustuvaan tyyliin. Kyse ei ollut tyylin kopiointista vaan hyödyntämisestä oman tyylin kehittämiseen. (Kimwall 2003, 33) Stencilgraffiteihin liittyvä tapa yhdistää sabluunalla toteutettua, toistettavaa kuvaa ja tagia tai muuta kirjoitusta on ollut yleistä Euroopassa jo pitkään. Eurooppalaisessa graffitissa on ollut myös runsaasti kannanottoja, kommentteja ja poliittisia mielipiteitä. Suomalaisten graffitien tyyli on ollutkin perinteisempää, lähinnä tageista muodostettuja piissejä.



Kuva 17. Tyylin kehittymiseen vaikuttavat tekotapa ja tekniset ratkaisut, Suvilahden graffitaidan avajaiset toukokuussa 2009



Kuva 18. Esimerkki nuolista piississä, Keinusaari 2011

### Ilmiö laajenee: stencil-, reverse- ja neulegraffiti

Graffitikulttuuriin ja graffitien tekemiseen liittyviä piirteitä ovat omaksuneet henkilöt ja ryhmät, jotka eivät perinteisessä mielessä kuulu graffitin alakulttuuriin. He haluavat mahdollisesti toteuttaa graffitinomaisia merkkejä ympäristöön, vaikkeivät haluakaan tehdä pysyviä tai puhdistamista vaativia spraymaalauksia. Spraylla maalaaminen on pitkään ollut Helsingissä kriminalisoitu niin perinpohjaisesti, että graffiteja taiteellisista lähtökohdista tekevien on ollut vaikeaa toteuttaa perinteistä graffitia, joten osa graffitintekijöistä on hakenut uudenlaisia tapoja. Keski-Euroopasta ja katutaiteesta on graffitien tekemiseen levinnyt sabluunoiden käyttö, joka on Suomessa yleistynyt vasta 2000-luvulla. Sabluunoiden käyttö on muuttanut graffitien yleisilmettä, vaikka moni maalari perustaa maalaamisensa samoille graffitin perusprinsipeille kuin maalarit New Yorkissa kolmekymmentä vuotta sitten.

Nopeasti toteutettava sabluuna- eli stencil-graffiti ei ole maailmanlaajuisesti mikään uusi ilmiö. Esimerkiksi Berliinin muuriin alkoi 1980-luvun lopulla ilmestyä maalauksia, joissa käytettiin sabluunoita ja siten pystyttiin toteuttamaan nopeita ja toistettavia elementtejä (Waldenburg 1991, 43-109.) Jokinen kirjoittaa 1980-luvun lopulla, että suuremmissa kaupungeissa esimerkiksi Ranskassa on nähtävissä taiteellisesti korkeatasoisia sabluunoilla tehtyjä graffiteja. Hän huomioi populaarikulttuurista ja joukkotiedotuksesta kuvamaailmansa lainaavien sabluunagraffitien olevan usein taustan ja sijoittelun suhteen tarkkaan harkittuja. Jokinen toteaa, että sabluunagraffiteja yhdistää pyrkimys taiteelliseen ilmaisuun, tietty herkkyys ja lyyrisyys, joka on hänen mukaansa esteettisiltä lähtökohdiltaan täydellinen vastakohta amerikkalaistyyllisille nimi- logoille. (Jokinen 1989, 210.)



Kuva 19. Portugalissa useissa paikoissa nähty stencil



Kuva 20. Stencileitä Rovaniemellä



Kuva 21. Tarroja, stenciliä ja perinteisempiä graffititekniikoita yhdistyy urheilukentän aidassa Rovaniemellä

Melbournin graffiteihin perehtynyt Matthew Lunn (2006, 21) kirjoittaa, että stencil on korvannut perinteisen graffitin poliittisesti kantaaottavissa graffiteissa (kuva 19). Sabluuna on helposti toteuttavissa esimerkiksi poliitikkojen muotokuvista kuvankäsittelyohjelmalla muokkaamalla. Stencil-graffiteja on helppo toteuttaa useita samanlaisia. Myös perinteistä graffitia pidemmät ja monimutkaisemmat tekstit on helpompi toteuttaa sabluunan avulla.

Eräänä uutena graffitista puhuttuna ilmiönä on ollut niin sanottu neulegraffiti, jossa neulottuja tai virkattuja tekstiilejä on ommeltu tai neulottu kiinni julkiseen katukuvaan tai esimerkiksi julkisten liikennevälineiden sisätiloihin. Neulegraffitista nimitystä graffiti käyttävät tosin lähinnä perinteisen graffitikulttuurin ulkopuolella olevat. Kyse on niinkään julkisen tilan haltuun ottamisesta. Internet -tietosanakirjan (ks. [www. http://fi.wikipedia.org/wiki/Neulegraffiti](http://fi.wikipedia.org/wiki/Neulegraffiti)) mukaan neulegraffiti on levinnyt Suomeen vuoden 2008 tienoilla Yhdysvalloista ja saattaa olla myös esimerkiksi jokin käyttöesine. Poliisi ei pidä



helposti poistettavaa neulegraffitia rangaistavana rikollisuutena, koska se ei jätä puhdistettavaa jälkeä.

Myös niin kutsuttu reverse-graffiti on näkyvissä jo ainakin internet-sivuilla. Siinä mustuneeseen ja nokeentuneeseen seinäpintaan toteutetaan jälki poistamalla nokea. Menetelmän periaate on tuttu kuvataideopettajille valöörin käytön harjoittelun yhteydessä. Reverse-graffiti saattaa kestää jopa kuukausia, riippuen muun muassa paikan sääolosuhteista. Tekniikkaa käytetään esimerkiksi mainonnassa, jota markkinoidaan edullisena ja ekologisena vaihtoehtona (ks. [www.reversegraffiti.co.uk/](http://www.reversegraffiti.co.uk/)). Reverse-graffiti haastaa myös päättäjät ja menetelmän vastustajat, sillä se ei aiheuta vahinkoa, joten niiden kieltäminen tai vastustaminen perustuu yksilön ilmaisun vapauden rajoittamiseen (ks. [www.inhabitat.com/2007/01/11/reverse-graffiti/](http://www.inhabitat.com/2007/01/11/reverse-graffiti/))

Graffiti Research Lab on omistautunut kehittämään ja tarjoamaan avoimen lähdekoodin teknologisia mahdollisuuksia toteuttaa graffiteja uudellisilla, ei fyysisillä tekniikoilla, kuten silmillä ohjautuvilla laservaloilla. GRL on järjestänyt erilaisia työpajoja julkisiin seiniin heijastettavien maalausten toteuttamiseksi. (ks. esim. <http://graffitiresearchlab.com/>)

Haastateltu kuvailee sähköisen viestin välityksellä graffitiin liittyvien ilmiöiden monimuotoisuutta:

*Stencils/sabluuna ym ym on minun mielestäni katutaidetta kyllä ja minun mielestäni graffitille ei ole vielä tiettyjä määritelmiä. Onneksi. Ja kyllähän kaikki kehittyy, niin minun mielestä tämä on tiettyä kehitystä graffitille ainakin Suomessa. Mutta kyllä pidän kumminkin enemmän arvossa perinteistä graffitia niinkuin varmaan suurin osa ainakin kokeneemmista maalareistakin. En ole itse perehtynyt hirveemmin sabluunoihin enkä muuhunkaan (uuteen) katutaidetyyliin, mutta usein sabluuna tyypit on ainakin omistautunut sabluunoille eikä sille oikeelle graffitille. Minun mielestäni graffitiin ei tarvita aina spraymaalaa. Olen nähnyt moniakkin hienoja graffiti töitä kuten Konsta Ojalan useat työt veistokset, tussipirokset, ym ym... ja se on vain yksi esimerkki elikkä minun mielestä graffiteja voi tehdä kaikella, mitä mielikuvitus itselleen antaa. Mutta itselleni spraymaalin käyttö on olennainen osa graffitia. (M1)*

## Graffiti - Alakulttuuriset juuret hiphopissa

Alakulttuurisena ilmiönä graffitin juuret ovat yhteydessä hiphopiin, vaikka graffiti onkin muotoutunut omaksi kulttuuriseksi ilmenemismuodokseen. Julkisiin paikkoihin kirjoittelua on tietenkin ollut muutenkin kuin hiphopin yhteydessä. Nykyään voidaan puhua hiphop-kulttuurista, johon monien kohdalla kuuluu graffitin tekeminen, mutta toisaalta voidaan puhua graffitikulttuurista, johon saattaa kuulua hiphop. Osa graffitintekijöistä sanoutuu nykyään irti hiphopista, mutta toisaalta vielä reilu vuosikymmen sitten tehdyissä nuorisotutkimuksissa hiphop on määritelty lähinnä graffitin kautta ja päinvastoin. (ks. esim. Lähteenmaa 1991.)

Edelleenkin graffiti määritellään yhdeksi hiphopin neljästä elementistä, joihin graffitin lisäksi kuuluvat: dj (levyjen soittaminen), mc (master of ceremony) eli rapin tekeminen ja laulaminen sekä breakdance. Tosin graffitin, breikin ja rapin kolmiyhteydestä ei käytetty nimeä hiphop ennen 1980-lukua. (ks. esim. Tuittu & Isomursu 2005, 17.)

Hiphopiin on eri vaiheissa liittynyt erilaisia ideologisia lähtökohtia. Erään haastateltavan mukana olleen kaverin kommentti hiphop-kulttuurin asenteista kuvastaa yksilön valtaan ja vapauteen liittyviä ajatuksia.

*Aatteellisesti hiphopissa on tärkeitä se, et saa oman sanansa kuuluville ja omat mielipiteet esille. Ja saadaan ihmiset sidottu yhteen ja voidaan osoittaa, kuinka värikästä se on. Joillakin voi olla omia mielipiteitä joita-kin vastaan, mut ei sillee yleisesti.<sup>15</sup>*

Hiphopille on vaikea kirjoittaa yhdenlaista historiaa, sillä se on monimuotoinen ilmiö, joka muotoutuu sosiaalisesti tuotettuna jokaisessa käyttö- ja kertomusyhteydessä. Hiphop edustaa nuorison ikäaikaista aikalaiskapinaa ollen myös esteettisen itseilmaisun muoto. Hiphopissa on mukana niin materialismia ihannoivaa kaupallisuutta kuin valtarakenteita tarkastelevaa yhteiskuntakritiikkiäkin. (Suoranta 2005, 191-197.)

Hiphopin lähtökohdat ovat syvällä New Yorkin ghetoissa, joissa syntyi uudenlainen dj-kulttuuri, joka kehitti edelleenkin voimakasta suosiota nauttivan rap-musiikin. Rap on poiminut vaikutteita reaggae-musiikista erityisten puhejaksojen suhteen ja funkysta. Rap-musiikin tahdissa tanssimiseen kehittyi perinteisistä tanssin tyyleistä poikkeava akrobatiaa lähenevä, yksin tanssittava breakdance. Rap-musiikki toi musiikin soittamisen ja tanssimisen myös ulos kaduille. Rapista kehittyi 1970- ja 1980 -lukujen vaihteessa hiphop-musiikki, jonka mukaan koko dj- ja mc -toimintaa, breakdancea ja graffitiä sisältävä nuorisokulttuurinen ilmiö on saanut nimensä.

<sup>15</sup> Haastattelutilanteeseen peruskoululainen otti mukaansa kaverin, joka ei itse tee graffiteja, mutta on osa kaveripiiriä, jossa niitä tehdään.

Hiphopin aatteellisesti merkittävä avainhenkilö oli dj Afrika Bambaataa (rakastava johtaja), jonka ideologiaan kuului muuttaa väkivaltaiset jengitappelut taisteluiksi feimin hankkimisesta parhaana tanssijana tai näyttävimmän ja uhkarohkeimman graffitin tekemisellä. Aggressiivinen energia nuorison keskuudessa haluttiin saada purkautumaan muuten kuin väkivaltaisesti, ja väkivallan, rasmin ja huumeiden vastaisen sanoman oli tarkoitus pelastaa nuoret. (Isomursu & Jääskeläinen 1998, 17, Jacobsson 1990, 69.)

Hiphop-musiikin ideologisesti rajumpaa versiota kutsutaan gangstara-rapiksi. Rapin rajuja sanoituksia voidaan pitää milloin yhteiskuntakritiikkinä, milloin purkautumiskeinona väkivallan sijaan. Joidenkin tekijöiden kohdalla rap-musiikkiin kuuluu myös materiaalisesti komean elämäntavan ihailu. (ks. esim. Kuivas 2003.) Ideologiset ja kauniit ajatukset ovat kuitenkin jääneet monessa suhteessa pimentoon, ja hiphop-kulttuurista on aatteellisesti monien kohdalla melko vähän jäljellä alkuperään nähden. Hiphop-musiikki lisää jatkuvasti suosiotaan nuorten keskuudessa tämän päivän Suomessa. Aikaisemmin hiphop-tyylisinä pidetyt vaatteet, kuten suoralippaiset lippalakit, graffitihenkisillä kuvioilla tai logoilla varustetut hupparit, löysät farkut ja paksupohjaiset tennarit ovat nykyään valtavirtamuotia nuorten keskuudessa.

Nuorten parissa pitkään työskennellyt Kempainen (1998) antoi 1990-luvun hiphoppareista melko negatiivisen mielikuvan nuorina, jotka elävät hetkessä, ovat suhteellisen veltoja ja joiden elämä pyörii itsekeskeisesti oman napansa ympärillä. Hän kirjoittaa hoppersien myöhästelevän koulusta, soittelevan toisilleen kännyköillä ja katselevan televisiota nojatuoliin lysähtäneinä ja muutenkin Kempainen antaa kuvan hemmotelluista haihattelijoista. (Kempainen 1998, 11.) Hän onkin epäilemättä oikeassa käsitellessään hoppareita rennon letkeinä hetkessä eläjinä, mutta kukapa nuori ei myöhästeli koulusta, soittelisi kännykällään tai katselisi televisiota? Kempainen kirjoittaa myös hoppersinuorten tahdosta olla jatkuvassa liikkeessä, mikä sinänsä on ristiriidassa velttouden kanssa. Huomio kuluttamisen merkityksestä hiphop-kulttuurin keskuudessa osuu epäilemättä oikeaan, mutta kuluttaminen ei ole ainoastaan hoppersien ominaispiirre, vaan tyypillistä monille nuorille yleensä. Kuvaus hoppersikulttuurin liikkuvuudesta varmasti osuu oikeaan. Kempainen toteaa hiphoppersien olevan spontaaneja ja hiphop-kulttuurin aidoimmillaan olevan vastakulttuuria kilpailu- ja suoristuspaineiselle keskiluokkaiselle kulttuurille, josta hän katsoo suurimman osan hiphoppersista olevan lähtöisin. Hän toteaa hiphoppersien olevan kansainvälisesti ajattelevia antirasisteja, jotka suhtautuvat alkuperänsä vuoksi myönteisesti värillisiin kulttuureihin. Hoppersiajatteluun kuuluu hänen mukaansa ihanne boheemista, rennosta, ajattomasta ja huolettomasta elämäntavasta. (Kempainen 1998, 55.)

Haastateltava kuvailee hiphopin lähtökohtia ja muutosta seuraavasti:

*Joo, se on antirasistinen lähtökohta. Ja se, että pidetään hauskaa ja ollaan ilosii. Sit jossain vaiheessa tuli tää, että siirryttiin niinku, just Jenkeissä siirryttiin itärannikolta länsirannikolle ja sit tuli niinku rasistisii sanotuksii ja väkivaltasii. Se ensimmäisen aallon suomalainen hiphop kuunteli sitä itärannikon hiphoppii, mikä syntyy siellä New Yorkissa, Bronxissa. Sehän oli niinku tämmöstä lähinnä diskohittien muunteluu, baitattiin, sekasin niitä erilaisia ja tanssittiin ja sit oli hauskaa ja MC huuteli mikkiin jostain huvittavan kuulosii riimei ja kaikilla oli hauskaa. Sit ihannoitiin sitä, vaikka mä olin sitä nuorempaa sukupolvee, mä en missään nimes ihannoi sitä, et hoetaan niinku suomihiphopissa biiseissä, että vittu kun meitsi sitä ja vittu kun meitsi tätä. Tietää, ettei niis jätkis kumminkaa oo sit munaa oikeesti, ne on ihan nössöjä. Selittää kovan jätkän maineesta jotain.--- Mä oon ihan varma, ettei kukaan niistä jotka maalaa graffitei, ni pukeudu sennäköisesti, sellasii vaatteisiin, et näyttää et olis laihtunut kakssataa kiloo tai jotain. Et jos mä meen dj- hommiin, en laita vaatteita niin, et näyttää, kun ois revästy jostain musatoivemainoksista. --- Sit ne on silleen, et HEI TÄÄ ON HIPHOPPII... (M6)*

Kun hiphopista alkoi kiinnostua myös suurempi (valkoinen) yleisö, alettiin ilmiötä kaupallistaa ja markkinoida, mikä on onnistunut varsin hyvin, sillä monessa suhteessa hiphopin voidaan katsoa olevan laajimmalle levinnyt nuorisokulttuurin muoto. Isomursu ja Jääskeläinen (1998) toteavatkin, että median, managerien, levy-yhtiöiden, taidemarkkinoiden ja muiden ammattilaisten sekä eri instituutioiden otettua ohjat käsiinsä hiphopista alettiin tehdä kansainvälistä populaarikulttuuria, minkä takia sitä on ollut välttämätöntä standardisoida, tuotteistaa ja saada suuri yleisö kiinnostumaan siitä. Samalla, kun rap-musiikkia on muuteltu kulloisellekin kohderyhmälle soveliaammaksi, on siihen lisätty myös kantaottavia sanomia. Sen lisäksi, että breikkauskilpailujen ajateltiin vähentävän konkreettisesti väkivaltaisuutta, samaa sanomaa haluttiin levittää myös musiikin kautta. Hiphopissa onkin samankaltaisia rauhanaatteen piirteitä kuin hippikulttuurissa 1960-luvulla. Hiphopiin alun perin kuului olennaisesti myös afroamerikkalaisen kulttuurin ihailu. Hiphopista voikin katsoa eriytyneen kaksi erilaista versiota: idealistinen, suurista tuotannoista riippumaton indie-versio ja muoti-ilmion tyyppinen suurella rahalla markkinoitu versio. Hiphopin ovatkin kaupallistaneet ja tuotteistaneet niin muoti- ja musiikkiteollisuus, lehdet ja muu media kuin tanssikoulutkin. (Isomursu ja Jääskeläinen 1998, 19-20.) Toisille hiphop saattaa merkitä suuntausta, jonka mukaisen pukeutumisen he ovat omaksuneet, toisille tietynlaisen musiikin kuuntelua, mutta on kuitenkin monia, jotka ainakin itse määrittelevät hiphopin olevan heille elämäntapa.

## Hiphop Suomessa

Tuittu & Isomursu (2005) toteavat, että 1980-luvulla erityisesti break-tanssi toimi suomalaisen hiphopin jäänmurtajana. Moni ensimmäisen polven hiphoppareista aloitti breikkaamalla, vaikka myöhemmin huomasivat graffitin tai musiikin tuottamisen olevan kyvyilleen sopivampaa kuin akrobatiaa hipovan tanssityylin. (Tuittu & Isomursu 2005, 22.) Hiphopin rantautuessa Suomeen sen kulttuuriset piirteet omaksuneet nuoret olivat alakulttuurissa mukana paljon nykyistä kokonaisvaltaisemmin.

Ennen 1980-luvun puoltaväliä hiphopin omaksunut haastateltava, joka on tapahtumien järjestämisen ja musiikin kautta edelleen sidoksissa hiphop-kulttuuriin, kuvailee:

*Mulla on vanhankoulun näkemys näihin. Silloin, kun me alotettiin, kaikki tehtiin kaikkea. Mäkin maalasin, oon breikannu ja olin dj:nä, räpänny en kyl ole.--- Kaheksankytluvun lopulle mentäessä se alko eriytyyn, yksi teki vaan tiettyä. Se alko meneen niin vaativaksi se juttu, ettei voinu keskittyä liian moneen.---Meit oli Hesas ehkä 30-40 hiphopjengiläistä, melkei kaikki teki kaikkee. Sit oli 5-10 jätkeä, jotka vaan maalas.—Nykyään voikin sanoo, että jos puhutaan kulttuurina graffitista tai hiphop-kulttuurista se on ihan eri juttu. On ihmisiä, jotka tekee graffitia, mutta ei halua lokeroitua tähän kulttuuriin. (M5)*

Tätä näkemystä vahvistavat tutkimuksessa mukana olevat voimakkaasti grafitiin tekemisensä sitovat henkilöt, jotka eivät kuitenkaan määrittele itseään hiphop-kulttuuriin kuuluviksi.

Lähteenmaa (1991) käyttää suomalaisia nuorisokulttuureja käsittelevässä tutkimuksessaan hiphoppareista termiä bombaajat (Lähteenmaa 1991, 50-56). Siitä voisi vetää johtopäätöksen, ettei 1990-luvun alussa hiphop-kulttuuria esiintynyt pääkaupunkiseudullamme juuri muussa muodossa kuin grafitien maalaamisen yhteydessä. Toinen tulkinta on, että tutkija on tehnyt tietoisin rajauksen puhuessaan alakulttuureista eikä katso hiphopiin alakulttuurin muotona kuuluvan muita kuin maalaamisen omaksuneita nuoria.

Tutkimuksessani haastateltu tapahtumien järjestäjä ei allekirjoita ajatuksia siitä, että hiphoppia oltaisiin missään vaiheessa määritelty bommauksen kautta. Määrittelyn yksioikoisuuden tuomitseminen tutkimuksessa mukana olevan taholta on ymmärrettävää: hän itse on katsonut kuuluvansa hiphop-kulttuuriin jo ennen 1980-luvun puoltaväliä ja jätti melko nopeasti graffitien maalaamisen. Tosin hän toteaa myös, että ---sillon 80-luvulla se oli ihan erilaista. *Steissilleki kun meni, porukka bommaili ja maalas. (M5)* Hän kuvailee ja toteaa olleensa usein mukana maalausporukoissa, vaikkei itse enää juuri maalanutkaan. Maalaaminen ja bommaukset olivat pitkään näkyvin muoto ja sik-

si hiphop todennäköisesti yhdistettiin niin voimakkaasti juuri niihin, vaikka hiphop viittaakin mielikuvan tasolla musiikkiin.

Hiphoppari-sanan käytöstä hän toteaa: *Mä en kyl tykkää siitä sanasta: hiphoppari---* [pohdimme sanalle korvaavaa termiä, hiphop-kulttuurissa mukana, hiphop-orientoitunut jne. ] *---se et sä kuuntelet suomi-räppii, ni et sä voi sanoa, et sä oot hiphop-kulttuurissa mukana. (M5)* Selkeän eron hän myös tekee toteamalla: *Bommaus ei ole graffitia. (M5)*

Vuonna 2007 haastattelemani graffitintekijä, joka toimii myös musiikkialalla, kuvailee hiphop-kulttuuria Suomessa:

*Suomessa on niin kaksi erilaista hiphop-kulttuuria: ensimmäisen aallon hiphop-kulttuuri ja sit on tää, mikä on nyt tällanen Suomi-hiphop-kulttuuri. Mä en missään nimessä haluis olla siin Suomi-hiphop-kulttuurissa mukana. Mun mielestä se on niinku jotenkin keskenkasvusten räkänökien touhuu. Siin näytetään tyhmiltä niis valtavis vaatteissa ja riemunkirjavis väreis. En tiiä, johtuuko se siitä, et itellä on lähtökohta graffitis, ei ikinä sellasis vaateis voi maalata graffitia. Mä oon aina valmis, jos tulee sellanen, et lähetään bommaa, ni huppu päähän. Sit mua ei seurata eikä huomata. Eikä jossain kanarialinnunkeltasis, liikennevalon värisis vaateis, yritä siinä nyt viel karkuun. Tuntomerkit on vähän liian taattu siinä vaiheessa. Mut kyl mä katon et suomalainen hiphop-kulttuuri on jotenkin kriisis tällä hetkellä. Kaikkee, mikä on oikeesti erittäin kaukana hiphopin alkuperäisestä ajatuksesta pidetään nykyään kuitenkin hiphoppina. (M6)*

Erilaisia hiphop-tapahtumia, joissa erityisen olennaisena osana on breakdance ja hiphop-musiikki sekä mahdollisena sivujuonteena graffitimaalaus järjestetään eri puolilla Suomea. Toki graffitia painottaviakin tapahtumia on, mutta todennäköisesti käytännön järjestelyiden hankaluuden ja kustannuskysymysten takia graffitimaalaus ei ole läheskään kaikissa tapahtumissa mukana. Tapahtumia järjestämässäkin mukana ollut haastateltava tuo esille järjestäjien näkökulman ja toteaa, ettei haastatteluajankohdan tienoilla<sup>16</sup> juuri hiphop-festareillekaan oteta graffitimaalausta mukaan.

*Se on se radikaali vastustus. Stop-töhryille kaverit soittelee jo Kiasman porukoillekin [viittaa Kiasman katutaidetta käsittelevään näyttelyyn ja tapahtumaan], ni mitä järkee. Ei kukaa enää haluaa järjestää mitään, niin paljo stressiä. ---Tulis kyllä porukkaa maalaan, jos järjestettäis.—Tulee turhaa huomioo ja hirvee homma. Tavallaan pitäs tehdä siitä huolimatta, mutta Nosturi ei ainakaan*

<sup>16</sup> Haastattelu tapahtui maaliskuussa 2006, jonka jälkeen tilanne maalaustapahtumien järjestämisessä on jonkin verran muuttunut.

*haluu missään nimessä niit sinne pihalle, koska siinä tärvellään viis kilometriä joka suuntaan.--- Nää nuoret ei ajattele, et ne tuhoo sen jutun.—Ei ne ole samoja tyyppejä, ketkä maalaa ja sotkee, vaan ne nuoret, jotka tulee kattoon, sotkee. Ne saa kaljaa ni tulee näyttämisenhalu. Tulee liian iso lasku. Jos jengi tosiaan osais maalata festareilla ja lopettais siihen, niin se toimis. (M5)*

Lähteenmaa (1991) toteaa 1990-luvulla hiphoppareiden näyttävän varsin tavallisilta nuorilta, joilla saattoi olla yli-isot farkut, huppari, kengännauhat auki tai töhritty reppu, mutta jotka varsinkin maalaustilanteissa pukeutuivat huomiota herättämättömästi. Hän kirjoittaa, ettei hiphoppareilla ollut myöskään yhtä tiettyä rockmusiikin lajia, vaikka useimmat pitivät rap-musiikista. (Lähteenmaa 1991, 55.) Lähteenmaa (1991) on varsin pienen otoksen perusteella sekä tanskalaiseen 1980-luvun lopulla tehtyyn tutkimukseen liittyen tehnyt huomion, että hiphopparit olivat pääasiallisesti keskiluokkaisia nuoria, joista monilla oli luovissa ammateissa työskentelevät vanhemmat. Hän kiinnittää tutkimuksessaan huomiota myös siihen, että ”hiphoppariuden etujoukkona toimivat erään tietyn helsinkiläisen luovuutta korostavan erityiskoulun oppilaat”. (Lähteenmaa 1991, 50-51.) Nykyisin niin hiphoppareiden kuin graffitimaalareiden yhteiskunnallinen tausta on kirjava, eikä yleistyksiä tiettyyn sosiaaliseen luokkaan kuulumisesta voi tehdä.

## Hiphop ja graffitit - miesten maailmaa?

Alkujuuriltaan alakulttuurisina ilmiöinä graffitia ja hiphop-kulttuuria on pidetty varsin miehisenä. Kuuluisien graffitien tekijöiden joukossa on hyvin vähän mainintoja tytöistä tai naisista. Myös dj-kulttuuri ja breakdance ovat olleet varsin miesvaltaisia, vaikka on joitakin kuuluisia naisrap-artistejä. Naispuolisia graffitien tekijöitä kyllä on, mutta harvassa yksittäisinä tapauksina, eikä erityisiä tyttöporukoita ole. Haastateltavat kuvailevat, että he tietävät joitakin tyttöjä, mutta eivät juuri tunne heitä. Eräs haastateltavista toteaa, etteivät tytöt uskalla tehdä. Toinen haastateltava on sitä mieltä, että tyttöjen on vaikea saada itseään esille, eivätkä tytöt omaksu graffitikulttuuria. Yhdessäkään graffititapahtumassa, jossa kutsutut maalarit tekivät luvallisia maalauksia, ei ollut naispuolisia graffitin tekijöitä.

Mahdollisesti kyse on jonkinlaisesta itseään ruokkivasta ilmiöstä. Graffitin alakulttuurisena ilmiönä sanotaan syntyneen jengitappelujen vaihtoehdoksi. Jengitappelut puolestaan käytiin ainakin kuvailujen perusteella lähinnä miesten keskuudessa. Naisten / tyttöjen on epäilemättä helpompaa pysytellä

taustalla kuin mennä mukaan miehisenä pidettyyn kulttuuriin. Kokonaisvaltaisena alakulttuurisena ilmiönä graffiti on miehistä, mutta taiteen tekemisen tyylinä graffitista ottavat piirteitä myös tytöt ja naiset. Merkittävin ero lienee siinä, että laittomista maalauksista edelleen suurin osa on poikien ja miesten tekemiä. Tytöt tekevät graffitityylillä laillisia maalauksia, jotkut myös laittomia graffiteja ja ihailevat graffiteja, mutta graffitimaailmaan kuuluminen ei ole niin näkyvää tai kokonaisvaltaista.

New Yorkissa graffiteja tekivät myös tytöt. Tyttöjen nimien ilmaantuminen graffiteihin ja tageihin ei kuitenkaan aina tarkoittanut sitä, että kirjoitusten tekijät olisivat olleet naispuolisia. Pojat kirjoittivat usein tyttöystävänsä nimiä kunnianosoituksena rakkailleen. Siksi oli hankalaa määritellä, kuinka paljon tyttöjä todellisuudessa teki graffiteja. Osa pojista rohkaisi tyttöjä maalaamaan, mutta osa pelkäsi tyttöystävänsä puolesta eivätkä halunneet näiden maalaavan. (Stewart 2009, 49.) Lähteenmaa (1991) toteaa, että graffitien maalaamiseen alkuperäisessä merkityksessään laittomana ilmiönä liittyy selkeä riskinotto. Riskikäyttäytyminen on tyypillisempää pojille kuin tytöille. Hän tuo esille haastattelemiensa tyttöhoppareiden näkökulman siitä, että pojat ovat uskaliaampia ja piittaamattomampia kuin tytöt. (Lähteenmaa 1991, 54-55.) Laitonta, kapinoivaa ja yhteiskunnallisesti kuritonta käyttäytymistä siedetään mahdollisesti niin yhteiskunnan tasolla kuin koulun, kodin ja jopa kaveripiirin sisällä poikien suhteen enemmän kuin tyttöjen. Tyttö rikkomassa sääntöjä ja kapinoimassa näkyvästi yhteiskuntajärjestelmiä vastaan aiheuttaa yleensä pahennusta, pojalta sitä saatetaan jopa odottaa. Opettajan kokemukseni on osoittanut, että esimerkiksi tyttöjen tappeleminen ja kiusaaminen tapahtuu monissa tilanteissa pinnan alla ja huomaamattomammin.

Lähteenmaa (1991) toteaa poikien ottavan tyypillisesti alakulttuurisamastumisensa vakavammin kuin tyttöjen. Poikien tiettyyn alakulttuuriin liittyvä musiikkimaku on usein puristisempaa kuin tyttöjen. Lähteenmaan tutkimus Helsingin nuorisoryhmistä käsittelee myös tyttöhoppareita, mutta tutkimuksessa on huomioitu tyttöjen olevan selkeä vähemmistö ja varsinkin graffitien maalaaminen ja tagien tekeminen / bommaaminen ovat tyttöjen keskuudessa paljon harvinaisempia ilmiöitä. (Lähteenmaa 1991, 54.) Vaikka tytöt ovatkin perinteisesti enemmän sidoksissa tiettyihin paras-kaveri-suhteisiin, lienee tyttöjen liikkuvuus eri ryhmittymien välillä joustavampaa. Ehkä se on juuri seurausta siitä, että paras kaveri säilyy usein rinnalla, vaikka esimerkiksi poikaystävä edustaisikin tiettyä alakulttuurista ryhmittymää, johon tyttö ei muuten olisi sidoksissa.

Voidaan pohtia, kumpi on syy ja kumpi seuraus: vetääkö graffitikulttuuri siksi poikia, että siihen kuuluu tiettyä riskin ottoa, vai ruokkiiko graffitikulttuurin riskien ottamisen korostumista se, että siinä on mukana lähinnä poikia. Kuvataideluokassa on graffitiorientoitumista osoittavia tyttöjä, mutta



pääsääntöisesti he sanoutuvat irti laittomasta maalaamisesta. Graffiti- ja katu-  
taidetyylisten kuvien toteuttaminen on kohtuullisen suosittua tyttöjen keskuu-  
dessa.

Helsingin Suvilahdessa toukokuussa 2009 järjestetyssä graffitimaalaustapahtumassa ei ollut yhtään tyttöä tai naista maalaamassa. Maalarit olivat kutsuttuja. En tosin tiedä, kuinka monta naispuolista maalasi aitaa sitten, kun se annettiin julkiseen käyttöön. Myöskään koululla järjestämäni pienimuotoiset graffitimaalaustyöpajat eivät juuri ole vetäneet tyttöjä puoleensa. Ilmeisesti graffitikulttuurin poikavaltaisuus on niin sisään rakentunutta, että vaatii tytöltä erityisolosuhteita ja erityistä kiinnostusta olla mukana. Haastateltavani kommentoivat graffitikulttuurin brutaalisuutta yhtenä syynä miesvaltaisuuteen. Haastateltavilla on myös näkemyksiä siitä, että tyttömaalareista melko monet ovat tutustuneet graffitikulttuuriin poikaystäviensä kautta ja siten alkaneet tehdä graffiteja. Hiphopiin yleensä ja musiikillisiin suuntauksiin tytöt kyllä tuntuvat osoittavan kiinnostustaan.

Lähteenmaa (1991, 55) toteaa kuitenkin, että hiphopparikulttuurissa vaikutti 1980-luvun lopulla olevan sukupuolten tasa-arvo siinä suhteessa, ettei tyttöjä suljettu toiminnoista ulos, eivätkä pojat ilmaisseet halveksivaa tai yliolkaista suhtautumista tyttöihin. Omat havaintoni ovat samankaltaisia: graffitintekijöiden keskuudessa tyttöjä jopa ihaillaan, heistä puhutaan ihailevaan sävyyn, jopa jonkinlaisina karismaattisina ja uskaliaina hahmoina, joiden maalausten maine kiirii poikien onnistuneiden piissien kuvailuja pidemmälle. Monet miespuoliset graffitin tekijät kunnioittavat ja ihailevat niitä tyttöjä, jotka ovat uskaltaneet graffitien tekoon ja sisään miesvaltaiseen kulttuuriin. Graffitien tekeminen vaatii tiettyä fyysisyyttä, maalin haju tuntuu sieraimissa, suuri koko on tyypillistä graffitimaalauksille ja erityisesti laittomia maalauksia tehdessä joutuu pakotilanteisiin sekä hankaliin paikkoihin.





# NUORI GRAFFITINTEKIJÄ OSANA YHTEISKUNTA





## NUORI GRAFFITINTEKIJÄ OSANA YHTEISKUNTAA

Suhtautuminen graffitiin on muuttunut aikana, jolloin se on ollut Suomessa, sallivasta nollatoleranssiin ja takaisin suvaitsevaisemmaksi. Ilmiön yksi indikaattori lienee lehdissä kirjoitetut artikkelit<sup>17</sup>. Toki suuntaa antaa myös luvallisten paikkojen määrä, mutta sitä ei kukaan ole käsittäkseni kartoittanut. 1980-luvulla graffittille annettiin tilaa luvallisten maalauspaikkojen ja tapahtumien muodossa. Graffiti todellakin otti tilansa; luvallisten paikkojen sekä hylättyjen rakennusten lisäksi graffiteja oli alikuluissa, metroissa, raitiovaunuissa ja junissa. Helsingissä oli runsaasti näyttäviä piissejä, mutta myös paikkoja, jotka oli bom-mattu täyteen tageja ja kirjoituksia. 1990-luvun lopulla suhtautuminen alkoi kiristyä, ja Stop töhryille –projektin toimesta myös luvallisia ja tilattuja graffiteja poistettiin. Projektin myötä Helsinkiin lanseerattiin niin kutsuttu nollatoleranssi, jota graffitikulttuurin piirissä on jyrkästi vastustettu ja kommentoitu.

Graffitimaalaustapahtumissa otetaan monesti kantaa vartiointifirmojen toimintaan. Kuvassa 22. näkyy Tampereen Turnin Festin 2005 piisseissä tekstit ”Snitches are Bitches” (snitch viittaa henkilöön, joka paljastaa: ”vasikkaan”) sekä ”Lokka you Fuck Eat A Dick”. Tekstillä lähetetään terveisiä vartiointiliikkeelle ja erityisesti tämän johtajalle.



Kuva 22. Kannanotto: ”Snitches are bitches. Lokka You Fuck Eat a Dick.” Tampere, Turnin Fest

<sup>17</sup> Artikkelien termien käyttöön liittyvää ohipuhumista tarkastelen Nuorten elinolot vuosikirjassa 2010 (Malinen 2010).

Helsinki on ollut selkein nollatoleranssin kaupunki. Siellä oli pitkään linjanveto, ettei laillisia graffitipaikkoja ollut lainkaan. Monissa muissa kaupungeissa on ollut tapahtumia tai paikkoja tilatuille graffiteille. Stop töhryille –projekti toi mukanaan lehtikirjoittelua, jossa käsiteltiin töhrysoita, töhryjen poistokustannuksia sekä vartiointiliikkeiden ja graffitimaalareiden yhteenottoja. Monet laillisia graffiteja puolustavat tahot huomioivat graffitin visuaalisen tason laskun, sillä mahdollisuutta harjoitteluun ei juuri ollut. Stop töhryille -projekti alettiin julkisesti kyseenalaistaa varsinkin vuoden 2005 jälkeen, ja se lopetettiin vuonna 2008 oltuaan voimassa kymmenen vuotta. Projektin kymmenvuotisjuhlat saivat aikaan melkoisen mediamylläkän, sillä yhtä aikaa suljetun kutsuvierastapahtuman kanssa järjestettiin vastamielenosoitus. Samoihin aikoihin Helsingin Sanomissa alettiin käsitellä graffitia laillisten tapahtumien valossa sekä taiteen muotona. Helsingin Suvilahdessa on ollut laillinen graffitiaita, joka avattiin toukokuussa 2009 ja oli kaikkiaan satojen, todennäköisesti jopa tuhansien, maalausten pohjana kesän 2009 aikana. Suvilahden graffitiaita valittiinkin tammi-kuussa 2010 Helsingin kaupungin kulttuuriteoksi.

Ziehe (1991) kuvailee perinteiden murtumista eräänlaisena kulttuurisena vapautumisena, joka aiheuttaa myös ongelmia esimerkiksi nuorten ja muun yhteiskunnan välillä. Kulttuuriseen vapautumiseen on liittynyt uutta etsiviä liikkeitä ja erilaisia identiteettikokeiluja, jotka pyrkivät ottamaan haltuunsa niin sananmukaista kuin symbolista tilaa. Tilan valtaamisesta ja käyttöoikeuksista on tullut poliittisia kiistakysymyksiä, sillä tilan käyttö ei ole enää yksiselitteistä: katujen, aukoiden ja oleskelupaikkojen käyttämiseen liittyy paljon nuorison ja erilaisten instituutioiden välistä kitkaa. (Ziehe 1991, 56.) Konkreettisia esimerkkejä 2000-luvun nuorten ja erilaisten tahojen välisistä tilaan liittyvistä ongelmatilanteista ovat olleet muun muassa ostoskeskusten nuorisonkarkotusmusiikki sekä yön yli auki olevien huoltoasemien pääsykiellot nuorille.

Graffitista käytävään julkiseen keskusteluun liittyy tällä hetkellä olennaisesti käsitykset nuorten osallisuudesta yhteiskunnassa ja toisaalta nuorten oikeudesta vaikuttaa ympäristöönsä. Graffitin puolustajat vetoavat siihen, että kaupunkitilaa ottavat visuaalisesti haltuun - toisinaan jopa luvottomasti - myös monet kaupalliset tahot. Tämän hetkiseen graffitiin liittyy vastakulttuuriluonnetta erityisesti tilan käyttöoikeuden lähtökohdista. Siinä missä muutama vuosi sitten graffiti oli useimmiten vielä linkittynyt hiphop-kulttuuriin, on graffiti nykyään läsnä talonvaltauksissa, katutaiteeksi muuntautuneena, kannanottoina ja jopa yhteiskunnallisten keskustelujen avaajana. Graffitia tekevät monen ikäiset ihmiset; ensimmäisen aallon graffitintekijät ovat jo nelikymppisiä. Graffiteja tekevät/tehneet aikuiset ymmärtävät graffitien maalaamiseen liittyviä merkityksiä ja sen, ettei kaikki graffiti ole itsetarkoituksellista vandalismia. Muutokset yleisessä suhtautumisessa graffitiin ovat olleet osittain heidän äänekkyytensä ansiota.

Kasvatussosiologian ja nuorisotutkimuksen parissa on käyty keskustelua siitä, onko nuoriso yhteiskunnallisen positiivisen muutoksen aikaansaaja. Nuoret voivat ilman kokemuksen tuomaa painolastia kritisoida ja siten muuttaa yhteiskuntaa. Nuoret saatetaan nähdä esimerkiksi kasvatussosiologian klassikon, Mannheimin, tavoin yhteiskunnan valoisan tulevaisuuden luojina, mutta esimerkiksi nuorisojengejä on tarkasteltu myös yhteiskunnan rapautumista ilmentävien sosiaalisten ongelmien indikaattoreina. (Puuronen 1997, 7.)

Graffiti on ilmiö, jossa yksilön, yhteisön ja yhteiskunnan sille antamat merkitykset voivat poiketa toisistaan hyvinkin rajusti kuitenkin vaikuttaen toinen toisiinsa: kuinka yksilö kokee graffitin voi vaikuttaa laajemmin yhteisöön ja yhteiskuntaan sekä päinvastoin. Graffitin ymmärtäminen vaatii myös nuorisokulttuurien synnyn ja tutkimuksen tarkastelua ja pohdintaa siitä, miten nuoren identiteetti alakulttuurin jäsenenä tai nuorena rakentuu.

## **Nuori, nuoruus, nuorisokulttuuri - erilaisia lähtökohtia määrittelyille**

Nuori käsitteenä on erittäin moniulotteinen. Ikinuori, nuori aikuinen, nuori ihminen ja varhaisnuori saavat erilaisissa yhteyksissä hyvin erilaisia tulkintoja. Ongelmana lieneekin, että kielemme ei tunne ikään liittyvää määritelmää, joka olisi nuoren ja vanhan välissä. Aikuinen ja keski-ikäinen tarkoittavat jollain tasolla eri asiaa. Nuori substantiivina puolestaan merkitsee eri asiaa kuin nuori adjektiivina, mikä on omiaan sekoittamaan sanan käyttöä. Nuoruutta ja nuorisoa määriteltessä törmää monenlaisiin ongelmiin. Määritelmät vaihtelevat väistämättä sukupolvittain. Lisäksi jokaisella on oma henkilökohtainen näkemysensä nuoruudesta. 28-vuotias helsinkiläinen yökerhoja kiertävä bailaava opiskelija ei välttämättä eroa elintavoiltaan ja yhteiskuntaan liittyviltä asenteiltaan juurikaan 18-vuotiaasta, mutta toisaalta 25-vuotias opettaja puhuu oppilaistaan nuorisona, johon ei itse katso kuuluvansa.

Mäki-Kulmala (1989) on todennut, että nuorisoon katsotaan juridisesti ja kansalaisvelvollisuuksien ja -oikeuksien mukaan Suomessa yleisesti kuuluvaksi 15-24 -vuotiaat. Koska rajat kuitenkin todellisuudessa ylittyvät toistuvasti, nuorison ikärajoja tarkistetaan jatkuvasti. Nuorisopolitiikan ja tutkimusten kannalta ikärajoja onkin venytetty ja eri yhteyksissä nuorisoon katsotaan kuuluvaksi noin 7-30 -vuotiaat. (Mäki-Kulmala 1989, 11.) Esimerkiksi Nuorisobarometrissa nuorella tarkoitetaan 15-29 -vuotiaita, joiden keskuudessa kysely on toteutettu (Myllyniemi 2009, 12). Hieman ironisesti voisikin todeta, että nuoret taiteilijat määritellään pääsääntöisesti alle 35-vuotiaiksi, mutta senioriurheilijoita ovat monissa joukkueissa jo yli kolmekymppiset. Erilaisten

kehitysvaiheiden määrittely tiettyinä vuosiin perustuvina ikinä onkin äärimmäisen hankalaa ja lähes aina sidoksissa kulttuuriseen ja sosiaaliseen kontekstiin. Graffitikulttuurista puhutaan nuorisokulttuurina, mutta graffitin tekijöissä on kolmenkymppin ylittäneitä perheellisiä maalareita.

Teoksessa *Nuoren aika* Aaltonen ym. (2003) tarkastelevat nuorta holistiseen ihmiskäsitykseen nojaten niin, että nuori käsitetään fyysisenä, psyykkisenä ja sosiaalisena kokonaisuutena. Teoksessa määritellään nuoruus elämänvaiheeksi ja nuoriso kyseistä elämänvaihetta tietyssä yhteiskunnassa, ajassa ja paikassa eläväksi sukupolveksi. Nuoruutta ja nuoren toimimista voidaan tarkastella esimerkiksi ekologisen sosiaalistumisteorian mukaisesti, jolloin korostetaan nuoren suoraa tai epäsuoraa vaikutusta ympäristössään. Nuoruutta ja nuorisoa määritellessä on myös huomioitava, että kyseinen kulttuuri määrittelee pitkälti sen, miten kauan ympäröivän yhteiskunnan mielestä on hyväksyttävää viettää nuoruuttaan. Avoimessa kulttuurissa, jossa esimerkiksi avioliittoon astumisen ikää ei ole tarkkaan määritelty ja jossa ympäristö tarjoaa monia eri vaihtoehtoja maailmakuvaksi ja elämän tavoitteiksi, nuoruuden sisältö ja pituus voivat vaihdella hyvinkin merkittävästi. Tutkijat ovat alkaneet kiinnittää huomiota siihen, että tämän hetkessä länsimaisessa yhteiskunnassa nuoret tulevat puberteettiin entistä varhemmin ja toisaalta pidentyneet ammattiin kouluttautumisaikat sekä median ja muun yhteiskunnan luoma kuva nuoruuden kaikkivoipaisuudesta ovat aiheuttaneet sen, että nuoruus elämänvaiheena kestää monilla entistä pitempään. (Aaltonen ym. 2003, 13-14.)

Määritellessään nuoruutta ja sen historiallisia juuria tutkijat ovat käyttäneet erilaisiin sosiaalistumisprosesseihin ja työntekoon liittyvää tietoa sekä kielen ja termien käyttöön ja esimerkiksi nuorten ihmisten pukeutumiseen liittyvää tutkimusta. Tiettyjen sosiaalistumiseen liittyvien prosessien ilmentymänä nuoruuden voidaan eri lähteisiin vedoten kuvata alkaneeksi niin 1700-, 1800- kuin 1900-luvuilla. Jotkut tutkijat väittävät nuoruutta vietettäneen jo antiikin aikoina. (Puuronen 1997, 16-44.) Suomalaisessa nuorisotutkimuksessa katsotaan nuorison, siinä määritelmässä kuin se nykyään ymmärretään, synnyin sijoituvan noin 1950-luvulle ja äänilevyteollisuuden syntyvaiheeseen. Kevyen musiikin kulutuksen kasvu aiheutti nuorisokulttuurin nousun. (Aaltonen ym. 2003, 29.) Nuoruuden käsitettä pohdittaessa on huomioitava, että monissa yhteisöissä lapsuudesta on siirrytty suoraan aikuisuuteen mikäli lapsuuden mielletään loppuvan siihen, kun yksilö aloittaa lähes täysiaikaisen työntöön. Teollistumisen alkuvaiheissa lapsityövoimaa käytettiin siinä missä maatalousyhteiskunnassakin, mutta lapsiin liittyvien työsuojelullisten rajoitteiden yleistyessä nuoriso väestöryhmänä alkoi kehittyä.

Teollistumisen myötä uudenlaisten ja monipuolisempien osaajien tarve ja muodollisen koulutuksen piteneminen myötävaikuttivat nuoruuden pitenemiseen ja nuorison säilymiseen erityisenä yhteiskunnallisena ryhmänä. Kou-

lutuksen kestäessä pidempään nuoruudesta tuli legitiimisti tuotannosta vapaa elämänvaihe ja toisaalta avioitumiseen liittyvät sidokset elämisen ehtona erityisesti tyttöjen osalta alkoivat poistua. (Puuronen 1997, 38-39.)

Aaltonen ym. (2003) kirjoittavat nuorisohistorian tutkijan Gillisin sijoittavan eurooppalaisen nuorison synnyn 1800-luvulle englantilaisiin sisäoppilaitoksiin, vaikka nuoruudelle tyypillisiä käyttäytymismuotoja kuten bohemisuutta ja jengiytymistä Gillisin mukaan on ollut jo satoja vuosia sitten. Monet tutkijat ovatkin nykyään sitä mieltä, että nuoruutta ja nuorisoa on esiintynyt lähes kaikissa yhteiskunnissa ja kaikkina aikoina. (Aaltonen 2003, 29.) Mäki-Kulmala (1989) puolestaan esittää, että nuoriso alkoi vakiintua omaksi väestöryhmäkseen 1800-luvulta lähtien, jolloin tosin nuorison määrittely yhtenäiseksi ryhmäksi perustui lähinnä ajatukseen biologisen kypsymisen prosessista. Kypsymiseen perustuva nuorison määrittely toimi 1900-luvun Amerikassa, Britanniassa ja Saksassa universalisoivana, mutta samalla demokratisoivana korvaten nuoruuden määrittelyn keskiluokkaiseen kulttuuriin ja arvomaailmaan liittyvänä. (Mäki-Kulmala 1989, 9.)

Nuorten ihmisten elämää nuorisona tarkastellessa täytyykin muistaa, että porvaris-, säätyläis- ja ylipäätänsä varakkaammissa perheissä nuorilla on ollut erilainen asema kuin köyhissä perheissä, oli sitten kyse talonpoikaiskulttuurista tai teollistumisen varhaisvaiheista. Suomalaisen nuorisokulttuurin katsotaan virinneen silloin, kun myös yhteiskunnallisesti vähäisemmässä asemassakin olevat nuoret henkilöt ovat saattaneet elää lapsuuden ja aikuisuuden välissä vaihetta, johon kuuluvat tietynlaiset rituaalit, aatteet ja sosiaalinen kanssakäyminen erityisesti oman ikäisten kanssa. Tosin erilaisista nuorten ihmisten sosiaalisista tapahtumista, riittimenoista, ja siinä mielessä erityisestä asemasta, on ilmentymiä lähes kaikissa kulttuureissa. Puuronen (1997) kirjoittaa Sarmelan tutkimuksiin viitaten, että suomalaisilla nuorisoryhmillä on ollut esiteollisessa yhteiskunnassa rikas ja monivivahteinen juhla- ja leikkiperinne. Nuorten kyläkulttuuri kukoisti Pohjanmaalla 1700- ja 1800-luvuilla kylätanssien ja yöstelyn muodossa. Suomalaisessa agraariyhteiskunnassa nuorilla voidaankin katsoa olleen varsin omaehtoinen ja itsenäinen kulttuuri jo 1600-1700-luvuilla. Nuorten elämään liittyi toimintatapoja ja initaatiomenoja, jotka olivat sallittuja vain nuorille. (Puuronen 1997, 19 ja 32-36.)

1800-luvulta asti nuoruutta ja nuorisoa ovat käsitelleet erilaiset yhteiskuntaa ja ihmistä käsittelevät tieteet, erityisesti psykologia ja kasvatustiede. Ideologisten nuorisokäsitysten juuret ovat vielä varhemmassa. 1700-luvulta asti nuorison ja nuoruuden muotoutumisen asemaan ovat vaikuttaneet teoreettisten ja ideologisten ajattelijoiden kuten Rousseau'n ja valistusajattelijoiden näkemykset. Rousseau vaati, että kasvatukseen käytetään pidempi ajanjakso, sillä lapsuus ja nuoruus olivat hänen mukaansa vähiten vieraantuneita ajanjaksoja. Valistusajattelijat puolestaan vaikuttivat uudella luottamuksella ihmisjärkeen



myös asennoitumiseen lapsiin ja nuoriin. (Puuronen 1997, 40.)

Olennaista erityisten nuorisokulttuurien synnyn ja lähtökohtien tarkastelussa on tietyn ikäryhmän asenteiden peilaaminen suhteessa vallitseviin yleisesti luotuihin yhteiskunnallisiin arvojärjestelmiin. Nuorisotutkimuksessa tavalla tai toisella luodaan aina tutkimuskohteiden suhteet yhteiskunnan rakenteisiin; vaikka ne jätettäisiin huomioimatta, niihin muodostuu joka tapauksessa tietynlainen suhde. Aina on olemassa tietynlaisia säännönmukaisuuksia ja pysyvyyttä taloudellisissa, lainsäädännöllisissä, diskursiivisissa tai kulttuurisissa rakenteissa, mitkä väistämättä vaikuttavat. Nuorisokulttuurin tutkimukseen liittyen tulee huomioida, että tutkimuksessa tutkijan on kyettävä käsittelemään, onko kyse sosiaalisesti konstruoidusta nuoren ja nuoruuden ideasta vai nuoresta fyysisenä, kulttuurisena ja sosiaalisena olentona. Monesti tutkimuksissa puhutaan olemassa olevista ”olioista”, vaikka todellisuudessa tutkitaan ideaa nuoresta ja siitä, mitä he tekevät. (Puuronen 2006, 24-25.)

## Alakulttuuri - vastakulttuuri

Nuorisokulttuureihin on liitetty käsitteet alakulttuuri ja vastakulttuuri. Nuorison alakulttuurien tutkimuksen merkityksellinen keskus oli Birminghamin yliopiston kulttuurintutkimuksen keskus CCCS<sup>18</sup>. Monet muuallakin tehdyt nuorison alakulttuureja käsittelevät tutkimukset ovat saaneet voimansa joko keskuksen luomien teorioiden ja näkökulmien puolustajina tai kyseenalaistajina. Alakulttuuritutkimus tuli nuorisotutkimukseen kansainvälisesti 1970-luvulla vastauksena aikaisempaan metodisesti objektivoidaan tutkimukseen (Puuronen 2006, 105-113). Keskuksessa tehdyt tutkimukset käsitelivät lähinnä Lontoon valtakulttuuriin sopeutumattomien työläispoikien muodostamia ryhmittymiä, joihin liitettiin käsite alakulttuuri, jolla on alunperin viitattu hierarkkisesti rakentuneisiin rikollisjengeihin. Keskuksen tutkimuksissa alakulttuuri-termiä käytettiin myös kuvaamaan löyhempää koostumaa, ei välttämättä rikollisesti organisoitua koplää. (Hoikkala 1989, 25)

Nuorison alakulttuurien ja nuorisokulttuurien tutkimuksella onkin ollut pitkään perinne ongelmallisten miespuolisten yhteiskunnan jäsenten tutkimisessa. Juuret lienevät 1920-luvulla alkaneessa yhdysvaltalaisessa etnografiassa rikollisuus- ja nuorisojengitutkimuksessa. Tämän sosiaalisten ongelmien ja ”jengitutkimisen” perinne näkyy myös CCCS:n tutkimuksissa. Kulttuuri on ryhmäilmiö, jota ei voida tarkastella ryhmästä irrallisena olevan yksilön kautta. Nuorisoryhmän merkitysten ymmärtämiseksi ryhmää on tarkasteltava mahdollisimman läheltä ryhmän omien vuorovaikutussuhteiden merkityksistä käsin. (Hoikkala 1989, 33)

**Alakulttuurit** ovat CCCS:n tulkinassa **työväenluokan** nuorten (miesten) kulttuurisia reaktioita. **Keskiluokan** kulttuurin ollessa osa hallitsevaa järjestelmää, sen sisällä viriävät, keskiluokkaisista nuorista kehkeytyvät, erityyppiset boheemeihin ja radikaaleihin traditioihin perustuvat nuorisokulttuurit (kuten hippiliike, ylioppilasliike) saavat alakulttuurista poikkeavan muodon ja käytännön, jota kuvaa käsite **vastakulttuuri**. Hoikkala kuitenkin esittelee muun muassa Hebdigen näkemyksen, joka ei perustu ajatukselle alakulttuurit = työväenluokka, vastakulttuurit = keskiluokka: esimerkiksi punkissa tämä jaottelu ei enää toteutunut. Punk on Hebdigen käsityksen mukaan ollut ensimmäinen alakulttuurinen muodostelma, jonka luokkasisältö olisi ollut ambivalentti ja epäselvä; punk on koonnut yhteen nuoria monista eri sosiaalisista lähtökohdista. Vastakulttuuria voidaan pitää hegemoniakulttuurin sisäisenä katkokseksi, johon liittyy yritys kehittää yhteiskuntakriittisiä ei-aluesidonnaisia, ei-ryhmäkeskeisiä, diffuuseja vaihtoehtoja, käytäntöjä ja miljöitä. Alakulttuurien sijoittuessa lähinnä vapaa-aikaan, vastakulttuurissa mukanaolo ylittää normaaliyhteiskunnan työ-vapaa-aika-jaottelun. Vasta- ja alakulttuurien erona Hoikkala käsittelee myös sitä, että vastakulttuurin ilmaisu on ekspressiivisen ja symbolisen ilmaisun lisäksi usein rationaalia kirjallista ja sanallista argumentointitapaa ja viestintää, toisin kuin alakulttuuri, jonka viestintä perustuu fyysiselle ei-verbaalille viestinnälle. (Hoikkala 1989, 25-32.)

Ala- ja vastakulttuurien käsitteet ovat pulmallisia sovellettuna britti-kulturalismista suomalaiseen yhteiskuntaan. Suomessa ei tiukassa mielessä toteudu ehto alakulttuureista työväenluokkaisen emokulttuurin paikallisine perinteineen ja ryhmänmuodostuksen malleineen. Yleisimminkin alakulttuurin käsite on hankala ja jäykkä kuvaamaan mediayhteiskunnan nuoruutta sekä jäsentämään monimutkaisia nuorten ryhmittymien sisäisiä dynaamisia prosesseja. Alakulttuuri – vastakulttuuri -jaottelu ei onnistu perinteisissä merkityksissään tämän päivän globaalissa yhteiskunnassa, jossa nuorison kanssakäymiselle eivät muodosta vastusta edes maanosien rajat. Nuorten keskuudessa on myös paljon erilaisia ryhmittymiä, jotka eivät vastaa perinteisiä näkemyksiä sen paremmin ala- kuin vastakulttuuristakaan tai vastaavasti sisältävät piirteitä molemmista. Tuollaisia ryhmittymiä ovat vaikkapa erilaiset harrastuksista muodostuneet ryhmät, joihin perinteisenä pidetyn harrastuneisuuden lisäksi kuuluu tietyn tyylinen pukeutuminen, tietynlaiset kuvat tai visuaaliset koodistot.

Ala- ja vastakulttuurin käsitteiden perinteisellä käytöllä ei saa otetta modernista ja kaupunkimaiselle yhteiskunnalle ominaisesta liikkuvasta ja nopeasti muuttuvasta yhteisönmuodostuksesta. Osallistumisasteet saattavat vaihdella, ryhmittymät ovat harvoin puhtaita, staattisia kokonaisuuksia. Ryhmät ovat pikemmin löyhiä sekoittumia, joiden rajat ja tyyli eivät ole yhdenmukaisia ja selkeitä. Nuorisokulttuurin käsitteeseen ja tutkimiseen liittyy olettamuksia ja sitä kautta muodostuvia ongelmia. Yhteiskunnan konstruoimat ja ylläpitämät

nuorisokuvat vaikuttavat väistämättä käsityksiin ja mielipiteisiin, jopa nuorisokulttuuria käsitteleviin tutkimuksiin. Ongelmallista on myös mediayhteiskunnan nuorisosta luomat käsitykset sekä puhettavat, joita sosialisointin ja kasvatuksen alan ammattilaiset nuorista käyttävät. (Hoikkala 1989, 9-11)

Luokkaperustaisuutta ei nuorisokulttuureihin liittyen tämän päivän Suomessa juuri ole, ainakaan perinteisessä mielessä. Suomalaisessa yhteiskunnassa ei voida puhua työväenluokan sisällä viriävistä alakulttuureista tai keskiluokan sisällä muodostuvista vastakulttuureista, vaikka esimerkiksi Jääskeläinen ja Isomursu (1998, 10) väittävätkin graffitikulttuurissa mukana olevien olevan keskiluokkaisia nuoria, jotka hakevat jännitystä suunnitelmallisen itseilmaisun kautta. Graffitikulttuurin keskiluokkaisuutta en ainakaan nykyisen yhteiskunnan näkökulmasta allekirjoita. Graffiti mielletään useimmiten alakulttuuriksi, vaikkei siitä käytetä käsitettä graffitialakulttuuri. Se sisältää usein myös vastakulttuurisina pidettäviä piirteitä.

Käytänkin alakulttuurin, vastakulttuurin, nuorisokulttuurin lisäksi käsitettä orientoitumisryhmä, jolla viitataan löyhemmin määriteltävissä olevaan ryhmittymään, mutta jolla kuitenkin on tiettyjä perusteita pukeutumiseen, kuvallisiin merkistöihin tai tyyllisiin piirteisiin. Nuorisokulttuureista on tullut hybridejä alati muuttuvia ja sekoittuneita ryhmittymiä, joiden välillä nuoret saattavat sukkuloida kuuluessa useisiin ryhmittymiin tai sosiaalisiin verkostoihin yhtä aikaa. 2000-luvun alun keskustelussa mielletään alakulttuuri perinteistä merkitystä laajemmin eräänlaisena orientoitumisryhmänä, vastakulttuuri puolestaan kantaaottavana sekä yhteiskunnan rakenteita ja periaatteita kyseenalaistavana.

Alakulttuurit voivat osoittaa pinnan alla kyteviä asenteita ja ajatuksia, mutta saattavat toisaalta olla jonkinlaisia jäänteitä tai reliikkejä siitä, mitä alun perin on haluttu viestittää. Hiphopin syntyyn liittyvät aatteet ja arvot voivat olla varsin kaukana siitä, mitä tämän hetken hiphopparit ajattelevat. Yhteiskunnallinen ajattelu saattaa laimentua ja jäljelle jää vain tietty pukeutumistyyli tai musiikkimaku.

Graffitintekijät määrittelevät itsensä graffitikulttuuriin kuuluvaksi myös silloin, kun laittomia graffiteja ei tehdä. Kyseessä ei ole perinteisessä mielessä arvopohjan tai aatteiden suhteen elämäntapa, ainakaan läheskään kaikilla. Niin tutkimuksessa kuin muissa eri lähteissä haastatellut kuvailevat, että graffiti on elämäntapa, elinehto. Useimmiten sillä viitataan nimenomaan maalaamiseen, ei niinkään tiettyihin arvoihin tai aatteisiin. Graffitintekijöiden keskuudessa arvomaailmat saattavat olla hyvinkin erilaisia, ja graffiti on mahdollisesti ainoa yhdistävä tekijä. Yhä lisääntyvässä määrin graffitiin liittyy kuitenkin myös kannanottoa, Suomessa ei niinkään sisällön suhteen, vaan erityisesti luvattomaan paikkaan maalaamalla. Moni katsoo graffitinsa olevan kommentti ympäristö-yksilö-suhteeseen. Graffiti puolustavat vetoavat usein siihen, että graffite-

ja vastustetaan, vaikka samaan aikaan rahan voimalla jylläävät kaupalliset tahot saavat turmella visuaalista ympäristöä mielin määrin. Suomalaisissa graffiteissa kantaa ottaminen tarkoitti erityisesti 2000-luvun alussa yleisimmin graffitien ja puhdistajien välisten suhteiden kommentointia, ei niinkään kannanottoa laajempiin yhteiskunnallisiin valtarakenteisiin tai ongelmiin.

Klassisiin alakulttuureihin liittyy kaksoisartikulaatio-oletus, joka kuvaa nuorten alakulttuurin paikkaa yhteiskunnan kulttuurisella kentällä. Alakulttuuri sijoittuu kaksoisartikulaatio-oletuksen mukaan luokkaperusteisen emokulttuurinsa ja valtakulttuurin väliin ottaen vaikutteita molemmilta. Ongelmalliseksi tämän oletuksen kannalta nousee kysymys sijoittumisesta, mikäli kulttuuri ei olekaan enää luokkaperusteista. Alakulttuuritutkimuksen teoreettisena lähtökohtaoletuksena on ollut myös, että nuorisokulttuurit voivat marginaalisuudestaan huolimatta paljastaa yhteiskunnasta jotain olennaista ja yleistä. Alakulttuurit voivat toimia tietynlaisina yhteiskunnallisina seismografeina. Nuorten on taipumus tehdä äärimmäisiä johtopäätöksiä asioista. (Puuronen 2006, 113.)

Tosin Hoikkala (1989) toteaa, että ”ajatus, että tutkimalla eksoottista ja shokeeraavaa saadaan itse asiassa parhaiten ja parasta tietoa ei-poikkeavasta, siis normaaliyhteiskunnasta, ei saa kannatustani”. Tutkijakin on yhteiskunnan eri toimijoiden ylläpitämien nuorisokuvien ja konstruktoiden sisällä ja armoilla. Hoikkala pitää tärkeämpänä hahmottaa sitä, miksi joku asia shokeeraa, miksi nuorista puhutaan tietyillä konventioilla ja miten erilaiset sosialisointi ja kasvatuksen ammattilaiset nuorista puhuvat. (Hoikkala 1989, 10.)

## Arvot ja tyyli alakulttuurissa

Alakulttuurien tyylin muodostumiseen pyrkivät vastaamaan teoriat bricolage- ja homologiaoletuksesta. Bricolage-oletukseen kuuluvat tietyn tyylisten esineiden, vaatteiden ja symbolien käyttö, mahdollisesti (ja useimmiten) tietynlaisen musiikin kuuntelu ja lähes kaiken materiaalin tyylittely. Alakulttuurin tyyli perustuu merkitysten muokkaamiseen ja muuntamiseen. Lähtökohtana on kyseisen alakulttuurin diskurssi, merkitysyhteys, johon tietyt merkit viittaavat ja jonka kautta ne tulevat ymmärrettäväksi sekä sitouttavat edustajansa ryhmään. (Puuronen 2006, 113-114, ks. myös esim. Hoikkala 1989, 26-29.) Hoikkala (1989, 27-28) toteaaakin alun perin Lévi-Straussin myyttiseen ajattelun logiikkaan liittäneen bricolage-termin käyttöön ja bricolage-ilmioon liittyen, että alakulttuurien nähdään tuovan, varastavan, siirtävän ja lainaavan yhtä hyvin merkkejä kuin symboleja muiden sosiaalisten ryhmien tyyleistä, historiasta sekä kulttuuriteollisuuden tarjonnasta tuomalla ne omiin yhteyksiinsä ja uudelleen merki-

ten ne. Hoikkala määrittelee sen kulttuurin varastojen sisältämien objektien uudelleen koodaamiseksi, aktiiviseksi ja luovaksi toiminnaksi.

Alakulttuurien perinteistä ajatellen voidaan katsoa, että pääsääntöisesti ensin tulee tietty alakulttuuri, jonka myötä sitoudutaan tiettyyn tyyliin. Tämän hetken nuorison orientaatioryhmiin kuuluu kuitenkin, että ensin saattaa olla tyyli, joka yhdistää nuoria. Nuorten ryhmittymässä tietyn erityisesti visuaalisiin ilmenemispirteisiin liittyvien tyyllisten seikkojen myötä syntyy myös joitakin yleisempiä arvoja ja asenteita, jotka yhdistävät ja luovat oman kulttuurillisen ominaisleimansa. Siksi alun perin kuvallisista tai visuaalisista, ehkäpä melko löyhästi aatteellisesti yhteydessä olevista ryhmittymistä saattaa muovautua alakulttuurin kaltainen kulttuurinen ilmenemismuoto. Tyylin, identiteetin, arvojen ja alakulttuurin suhde onkin monimutkaistunut entisestään. Nuorison kulttuurisiin ilmiöihin liittyy myös se, että liika huomio tai määrittelyyrkimykset saattavat vesittää perusajatusta. Valtamediakin pyrkii aina silloin tällöin käsittelemään nuorisokulttuureihin liitettäviä ilmiöitä; useimmiten se tapahtuu kyselemällä nuorilta itseltään määritelmiä pissiksistä, ernuista, peikkiksistä, fruiittareista, hoppareista ja muista näkyvistä ryhmistä.

Tutkimuksen myötä on ilmennyt, että hiphopparit ja graffitikulttuurissa mukana olevat nuoret käyvät niin ikään itsetutkiskelua ja pohdiskelua omasta ja muiden alakulttuuriin kuulumisesta. Toiset saattavat tuomita hyvinkin jyrkästi toisen yksilön hiphoppiin tai graffitikulttuuriin kuulumattomaksi. Wannabe –termiä käytetäänkin monissa yhteyksissä kuvaamaan henkilöä, jonka ulkopuoliset määrittelevät kyseiseen kulttuuriin kuulumattomaksi. Hiphoppiin ja graffitiin liittyen vaikuttavana tekijänä voi olla graffitien maalaamiseen liittyvät seikat, pukeutumistyyliä koskevat asiat tai ylipäätänsä se, että lähes jokaisella alakulttuurin edustajalla tuntuu olevan oma näkemyksensä siitä, mitä on hiphop-kulttuuri tai graffiti-kulttuuri.

Tietynlaisen tyylin omaksumiseen liittyy niin kutsuttu homologiaoletus, joka pyrkii vastaamaan kysymykseen, miksi tietty nuorisoryhmä omaksuu tietynlaisen tyylin, esineet ja symbolit käyttöönsä antamalla niille myös tietyt merkitykset. Oletukseen liittyy, että identiteetti muodostuu juuri tietyistä esineistä ja tyylistä tai ainakin niillä on yhteys. Identiteetin muotoutumisella ja esineistöllä ja symboleilla on aivan luonnollisesti oltava yhteys. Homologiaoletukseen liittyy ulkoisten seikkojen eli tyylin lisäksi myös yhteiset arvot. (Puuronen 2006, 114-115.) Juuri yhteiset arvot vaikuttavat tämän hetken nuorten alakulttuureissa olevan hämärtyviä ja hukkuvan ulkoisten piirteiden alle. Onko se seikka, joka erottaa alakulttuurit muista ryhmäytymisen muodoista? Voidaanko puhua alakulttuurista, jos sen jäsenillä ei vaikuta olevan juuri mitään yhteistä arvoperustaa, vai onko sellaisia ilmiöitä syytä käsitellä nuorisoryhminä?

Alakulttuureiden tavoitteisiin liittyy usein julkisen tilan haltuunotto. Tilan haltuunotto eri muodoissa näyttäytyykin hiphop-kulttuurissa erityi-

sen selkeästi. Siinä mielessä hiphop-kulttuurissa mukana olevilla on tietynlainen suhtautuminen ympäröivään yhteiskuntaan ja ehkä siten myös eräänlainen arvo- tai asenneperusta, vaikka hiphopin muut arvot olisivatkin suomalaisessa hiphop-kulttuurissa hämärtyneet. Hiphopin alkuperäisten arvojen sumentuessa alakulttuurin eräs tyypillisistä kaikkia yhdistävistä piirteistä on se, että julkisia tiloja ja yleensä paikkaa käsitellään rennommin kuin valtakulttuurissa. Hiphopiin kuuluva dj-kulttuuri ja musiikki on eräänlaista paikan haltuunottoa: rentoa ja letkeää meininkiä viestitetään musiikkiin liittyvällä kielellä, joka ei parhaalla tahdollakaan mahdu tiukkapipoisten lyyrikoiden tai äidinkielen opettajien hyvän kielen kategoriaan. Breakdancen on tilan käsittelyä ja graffitien maalaaminen on selkeä kannanotto paikkaan ja tilaan, oikeuteen käsitellä jotain paikkaa ja oikeuteen käsitellä ympäristöä.

Markkinavoimilla ja kuluttamisella on merkittävä roolinsa tyylien, alakulttuurien ja identiteettien muovautumisessa. Käsitykset omasta kuluttajan roolista trenditietoisena, ympäristötietoisena tai kulutuskriittisenä vaikuttavat niin ikään minuuden rakentumiseen ja näkemyksiin itsestä osana yhteiskuntaa. (Myllyniemi 2009, 50.) Hiphop -tyylisten vaatteiden muodikkuus on ollut korkeassa nousussa nuorten keskuudessa jo monia vuosia. Markkinavoimat ovat todella saaneet lyötyä läpi graffitityyliset logonsa, löysähköt hupparinsa, paksupohjaiset tennarit ja muut aikaisemmin hiphoppareiden vaatetuksessa olleet tyypilliset piirteet.

### **Nuoruus kehitysvaiheena: kriisejä, haasteita ja kehitystehtäviä?**

Nuoren asema yhteiskunnassa on selkeästi muuttunut. Nyky-yhteiskunnassa nuori ei ole jotain, jolle aikuinen voi opettaa tiedot ja taidot ja samalla suojella saavutettavan tiedon laatua. Nopeasti ja perinpohjaisesti muuttuvassa yhteiskunnassa vanhempien on yhä vaikeampi saada lapsensa vakuuttuneeksi siitä, että he ymmärtäisivät todellisuutta lapsiaan paremmin, eikä pitkä elinikä enää takaa yleispätevyyttä ongelmien ratkaisuun liittyen. Vanhempien oppimat taidot ja tiedot eivät välttämättä päde alati muuttuvassa yhteiskunnassa; siten vanhempien auktoriteetti ei voi rakentua enää asioiden tietämiselle ja opettamiselle samaan tapaan kuin aikaisemmin. Sen sijaan osa vanhemmista voi jopa kokea kodin ulkopuolisen elämän lähes uhkaavana, sillä vanhempien osuus tiedonjakajina vähenee median laajentaessa jatkuvasti osuuttaan. Vanhempien reviiri saattaa pienentyä siinä missä nuorten kasvaa, ja nuorten kokemukset voivat siten olla monipuolisempia, julkisempia ja kommunikatiivisempia. (Puuronen 1997, 146.) Tuttuus usein lisää turvallisuutta. Turvallisuus on siinä mielessä vähen-

tynyt. Vanhemmat sekä kasvattajat ovat joutuneet kohtaamaan sen tosiseikan, etteivät he kykenekään säätelemään tai hallitsemaan nuorten omaksumaa tietoa tai sosiaalistumisen prosesseja.

Samalla kun nuoruus ikävaiheena pidentyy, ei siirtymä ikävaiheesta toiseen välttämättä helpotu. Nuori elää tiettyssä mielessä itsenäisesti ja irrallaan perheestään pidempään. Lapsuuden kodista irrottaudutaan, jotta voitaisiin elää itsenäisesti, mutta toisaalta ilman vastuuta perheestä. Itsenäisesti asuvien nuorten määrä kasvaa väistämättä. Nuorilla saattaa olla paremmat taidot tietoyhteiskunnan tekniikan hallitsijoina, muttei välttämättömiä perustaitoja siivouspäivästä tai ruoanlaitosta selviämiseen. Tätä ilmiötä voidaan pitää yhtenä nuoruuden elämänhallintaan liittyvistä ongelmista. (Paju 2001, 74-75.)

Nuoruuteen on monien kehitysteorioiden mukaan määritelty kuuluvaksi erityisiä kriisejä, kuohuntaa ja itsensä etsimistä. Milloin on vedottu äärimmäisen voimakkaisiin ja silti kehittymättömiin sukupuolivietteihin, milloin läheisyyden ja eristyneisyyden perusristiriitaan. Nuoruutta ovat kehityspsykologian tutkijat myös pitäneet eräänlaisena toisen syntymisen aikana, johon liittyy voimakasta identiteetin etsimistä, mahdollisesti vaellushalua tai itsetehostusviettiä. Vasta uudempi kehityspsykologian kontekstia painottava suuntaus pitää tärkeänä nuoruuden historiallisten ja yhteiskunnallisten ehtojen sekä olosuhteiden tutkimista, jonka mukaan nuoren kehitykseen vaikuttavat yhteiskunnan, kulttuurin, instituutioiden, normien ja käytäntöjen kehitys. Enää nuoruutta ei tarkastella ainoastaan deterministisesti eikä kuohuntaa perustella pelkästään fysiologisiin muutoksiin ja vietteihin perustuen. Eivät läheskään kaikki nuoret koe nuoruudessaan erityisen syviä kriisejä suhteessa itseensä tai vanhempiinsa, vaan kehitys on jatkuvaa. (Puuronen 2000, 45-63)

Syitä nuorten pahoinvointiin on selitetty ulkoisilla takijöillä. 1980-lukulaiseen nuorisotutkimukseen liittyi myös oletus arvoyksimielisyydestä, mikä näkyi siinä, että nuorten oletettiin tavoittelevan yhteiskunnassa yleisesti asetettuja menestymisen kriteereitä: korkeaa palkkaa, hyvää koulutusta ja siten tiettyä taloudellista turvaa. Nuorten väkivaltaisuus ja osallistumattomuus tulkittiin eräänlaiseksi osoitukseksi koko sukupolven läpäisevästä turhautumisesta tulevaisuuden epävarmojen koulutus- ja työolosuhteiden ja siten menestymisen suhteen. Ongelmainen käyttäytyminen tulkittiin jonkinlaisena hätähuutona: ilkkivalta saatettiin mieltää läheisyyden kaipuuksi tai punkkarin värjätyt hiukset merkiksi hellyystaseen vajeesta. (Vehviläinen 2001, 38-40.) Ziehe (1991) toteaa, että nuoret kokevat kulttuurisen vapautumisen seuraukset selvempinä kuin aikuiset, koska heillä on vähemmän mahdollisuuksia peittää muutosprosesseja erilaisilla arkipäiväisillä, elämän myötä kehittyneillä rutiineilla. Aikuisen on helpompi keskittyä arjen puuhasteluun kuin elämän mielekkyyden puutteen tuntemusten tarkasteluun. (Ziehe 1991, 51.)

Nuorten ongelmien jonkinlaisesta ylyymmärtämisestä ja hätähuu-

to-ajattelusta on siirrytty käytännön tasolla kovempiin otteisiin. Hyvinvointivaltion rakenteiden natistessa liitoksissaan niin kutsuttujen moniongelmaisten nuorten yhteiskunnalle aiheuttamien laskujen määrään on alettu kiinnittää huomiota. Nollatoleranssia on alettu noudattaa monissa nuorten yhteiskunnan ongelmakäyttäytymiseksi mieltämässä piirteissä, muun muassa alkoholinkäytön valvonta on selkeästi tiukentunut ja joissakin kunnissa on puuhattu yhteisiä kotiintuloaikoja. Graffitien suhteen oli pitkään selkeä kielteinen linjaus. Toisaalta nyky-yhteiskunnassa kohdennetaan huomiota uudenväliseltä tuntuviin nuorten ongelmiin, kuten monella tavoin yhteiskunnallisesti aktiivisten ja koulunsa tunnollisesti suorittavien nuorten jaksamiseen.

Vehviläinen (2001) kyseenalaistaa 2000-luvun tyypilliseksi piirteeksi määrittelemäänsä moniongelmaisuuuden käsittelemistä. ”Välihuomauksena voidaan ajatella myös, etteivät nuoret ole sen moniongelmaisempia kuin koskaan aikaisemminkaan. Nuorten elämäntilannetta on tutkittu entistä tarkemmin ja kokonaisvaltaisemmin. Esimerkiksi syrjäytymisen käsitteen käyttökelpoisuus tulee herkästi kyseenalaistettua, jos käyttää laadullisia tutkimusmenetelmiä ja pieniä aineistoja: elämäntavan moninaisuudesta alkaa löytyä selviytymisen elementtejä, jotka eivät sovi yhteen syrjäytymiskäsitteen stereotypian kanssa.” (Vehviläinen 2001, 50.) Työttömyyden ja syrjäytymisen katsotaan monesti olevan yli sukupolvien jatkuvaa, ja jatkumon katkaisemiseksi pyritään määrittelemään nuoren niin kutsuttu kokonaiselämäntilanne. (Vehviläinen 2001, 49) Vehviläinen ei varsinaisesti ota kantaa syrjäytymisen sukupolviseen tai asuinpaikkaan liittyvään mahdolliseen jatkuvuuteen. Nuoret, joilla oman käsityksensä mukaan ei ole juuri menetettävää tai odotettavaa, eivät toisaalta pelkää riskeerata jo olemassa olevaa. Esimerkiksi laittomien graffitien tekeminen on suurempi kynnyksellinen sellaiselle, joka katsoo mahdollisen sakkorangaistuksen tai rikosrekisterin muuttavan tulevaisuuden kuvaa ratkaisevasti.

Nuoruuden tarkastelu osana yhteiskunnallista kontekstia on johtanut siihen, että nuoruuden määrittelyyn liittyvät niin kutsutut kehitystehtävät saavat varsin yhteiskunnallisen sävyn. Nurmi esittelee Havighurstin teorian nuoruusiän kehitysvaiheista, joita Havighurstin mukaan säätelevät biologisen kasvun ja sosiaalisen ympäristön vuorovaikutus. Kehitystehtäviin kuuluvat hänen mukaansa uusien suhteiden luominen ikäkumppaneihin, sukupuoliroolien tai sukupuolisopimusten omaksuminen, oman fyysisen olemuksen hyväksyminen, emotionaalinen riippumattomuus omista vanhemmista ja muista aikuisista, valmistautuminen eri elämäntilanteille (muun muassa parisuhteeseen, perhe-elämään ja työelämään), ideologian ja maailmakatsomuksen kehittäminen sekä sosiaalisesti vastuullisen käyttäytymisen omaksuminen. (Nurmi 1995, 257-259.)

Kehitystehtävät vaikuttanevat monista tämän hetken nuorista vanhanaikaisilta ja sitovilta. Ne ovat kuitenkin tietynlaista yhteiskunnallista piilopetussuunnitelmaa. Esitellyistä kehitystehtävistä ainoastaan kolmas, eli oman



fyysisen olemuksen hyväksyminen, ei viittaa kehitystehtävänä sosiaalisen verkoston tai ympäröivän yhteiskunnan ja nuoren väliseen vuorovaikutukseen. Tosin nykyisessä länsimaisessa yhteiskunnassa myös oman fyysisen olemuksen hyväksymiseen mitä todennäköisimmin liittyy muitakin kuin nuoren oma sisäinen käsitys itsestään ja olemuksestaan. Oletus siitä, millainen on kaunis tai hyväksyttävä fyysinen olemus muokkautuu varsin pitkälti juuri ympäröivän yhteiskunnan luomien mielikuvien perusteella. Ensimmäisten kehityspsykologien ajatukset nuoresta itsensä kanssa kamppailevana oliona ovatkin varsin kaukana siitä tosiseikasta, että moni tämän päivän nuori käy identiteetin etsintänsä kamppailuna mediayhteiskunnan ja kaveripiirin luomien mielikuvien ja odotusten kanssa.

Kehityskriisi – termiä käytetään nuorisotutkimuksessa, kun määritellään normaaliin elämäntapaan kuuluvaa tapahtumaa, jonka aikana ja avulla yksilö hakee omia voimavarojaan ja tarpeitaan suhteessa ympäristöönsä. Kehityshaasteeksi puolestaan määritellään nuoren ja hänen ympäristönsä yhdessä asettamia tavoitteita, jotka ovat jonkinlaisia kompromisseja omien ja yhteiskunnan asettamien tavoitteiden välillä. Ympäristön palaute ja erilaiset elämäkokemukset saavat nuoren jatkuvasti muokkaamaan näkemyksiään itsestä, ympäristöstä ja kehityshaasteista. Nuoruuteen kuuluvat myös erilaiset eettiset kyseenalaistukset ja oman ajatusmaailman reflektointi suhteessa kodin ja vallitsevan aikuiskulttuurin arvoihin ja normeihin. Normien vastustaminen on nuoruuteen kuuluva luonnollinen kehityshaaste, ja normeja vastaan taistelemalla nuori muodostaa vähitellen oman maailmankatsomuksensa. (Aaltonen ym. 2003, 14-19) Tosin normien vastustaminen ei ole yksinomaan nuoruuteen kuuluvaa, vaan sitä tekevät myös aikuiset, eivätkä kaikki nuoret kyseenalaista ulkopuolelta asetettuja normeja.

Tutkimukseni näkökulmasta onkin kiinnostavaa pohtia, mitä tapahtuu, kun aikuisten normikulttuuri alkaa taistella nuorisokulttuuria vastaan. Pääsääntöisesti ajatellaan nuorisokulttuurien olevan kapinaa tai kritiikkiä yhteiskunnan luomia arvoja vastaan. Niin tapahtuu juuri silloin, kun vallitseva yhteiskuntajärjestys pyrkii kaikin tavoin pyyhkimään näkyvistä tietyn nuorisokulttuurin jäljet. Helsinki jatkoi pitkään nollatoleranssilinjaa graffiteihin. Yhteiskunnan palaute graffitien osalta oli tuolloin melko selkeä: niitä ei hyväksytä. Tosin muutosta on alkanut tutkimukseni edistyessä olla myös toiseen suuntaan. Enää eivät ainoastaan vihreät tai vasemmisto pyri suojelemaan nuorten mahdollisuutta toteuttaa itseään graffitin keinoin. Helsingin kaupunginvaltuusto päätti lokakuussa 2008 luvallisen graffitiaidan puolesta. Samaan aikaan Stop töhryille –projektia vastustavan mielenosoituskulkueen aggressiivisuutta arvostelivat myös monet graffitin tekijät. Syksyn 2008 aikana mediassa käydyissä graffitikeskusteluissa oli lähinnä kaksi päätemaa: miten määritellä graffiti eli miten erotella töhryt ja graffitit ja mikä on graffitin tekijän oikeus ympäristöön. Vilkkaana

käydyn nuorisoon liittyvän keskustelun ydin kulminoituukin ajatukseen: miten nuori on yhteiskunnan jäsen.

Teoksessa *Nuoren aika* (2003) muistutetaan, ettei nuoruus ole ainoastaan siirtymävaihe aikuisuuteen tai välitavoite ennen ”täydellistä” aikuisuutta, vaan elämänvaihe, jolloin nuori kasvaa fyysisesti, psyykkisesti ja sosiaalisesti. Tosin kirjassa esitetty lause ”hänelle (nuorelle) tarjoutuu mahdollisuus muokata itseään ja ympäristöään aikuisuuteen sopivaksi” (ks. s. 14), vie jollain lailla nuoruuden itseisarvoa elämänvaiheena, joka on vähintään yhtä arvokas elämänvaiheena kuin mikä muu tahansa. Ehkä siinä piilee tiettyä arvostiriitaa, nuoruutta pidetään nimenomaan hyvään aikuisuuteen valmistavana ajanjaksona, jonka merkitystä tarkastellaan aikuisuuden näkökulmasta. Kirjassa todetaan, että nuoruuden kognitiiviseen kehitykseen kuuluu loogisen ja abstraktin ajattelun taitojen kehittyminen samalla sosiaalisen kehityksen johtaessa oman sosiaalisen ja kulttuurisen pääoman saavuttamiseen ja yhteiskuntaan integroitumiseen sekä myöhemmin ammatti-identiteetin löytymiseen (Aaltonen ym. 2001, 14-18). Puuronen (1997) kritisoikin psykoanalyttisia nuorisoteorioita biologistisesta ja universalistisesta näkökulmasta sekä siitä, että aikuinen ihminen koetaan jonkinlaiseksi ideaaliksi, johon nuoruusiässä tapahtuva yksilön kehitys tähtää. Hänen mukaansa selitys, joka hakee syitä nuoruudessa tapahtuville psyykkisille muutoksille seikoista, jotka seuraavat nuoruusikää, on takaperoinen. Sen lisäksi nykyään on asetettu kyseenalaiseksi käsitys aikuisen eheästä, kypsästä ja muuttumattomasta identiteetistä. (Puuronen 1997, 63)

Graffitintekijöihin liittyvä tyypillinen väärinymmärtämisen muoto on ajatus siitä, että he olisivat pahoinvoivia nuoria, jotka purkavat ahdistustaan graffitin tekemiseen. On nuoria, joilla graffiti on yksi keino hallita ahdistustaan, päästä siitä ulos, mutta haastatteluissa korostui enemmän tekemisen ilo ja positiivisuus. Haastattelussa mukana olevat ovat kuvailleet, että graffitien maalaminen ja osallisuus graffitikulttuurissa on ollut keino selviytyä, keino käsitellä ulkopuolisuutta, elämäntapa. Haastatteluissa kävi myös selväksi, että graffitintekijät eivät miellä itseään rikollisiksi, vaikka maalaisivatkin laittomasta. Berg (2008) toteaa, ettei varsinkaan vanhemmilla maalareilla motiivina yleensä ole ”vandaaliromantiikka”. (Berg 2008, 8) On kuitenkin totta, että osalla graffitintekijöistä esimerkiksi maalien hankinta aiheuttaa varastamista. Graffitintekijöiden elämänkaaret eivät suinkaan aina ole onnellisia: laittomista maalauksista saadut sakot aiheuttavat toivottomuuden tunnetta ja toisinaan uhmaa, joskus maalien varastamiskierre alkaa joka tapauksessa odottavista sakoista. Kyse on myös tulevaisuuden odotuksista ja tavoitteista. Yhteiskunnan ja varsinkin yksilön kannalta epäonnistuneista valinnoista ei kuitenkaan ole syytä syyllistää koko graffitikulttuuria. Elämönhallinnan ja yhteiskunnan näkökulmasta graffiti saattaa olla yksilölle negatiivinen asia. Silti graffitikulttuuriin kuuluvat mieltävät sen perusluonteeltaan positiivisena: graffitin tekeminen ja graffitiin liittyvät koke-

mukset tuottavat hyvänolontunnetta. Se käy ilmi niin haastatteluista, havainnointimateriaalista kuin graffitikirjojen haastatteluistakin.

## Yhteiskunta vaatii elämänhallinta – nuori haalii elämää ja rakentaa identiteettiään

Paju ja Vehviläinen (2001) käsittelevät teoksessaan nuoren elämänhallintaa, jolla tarkoitetaan kykyä selviytyä elämästä ilman valtiollisia erityistukitoimia. Paju (2001) toteaaakin, että elämänhallinnalla viitataan yleisesti mutta eri tavoin rahan, ajan, tarpeen tyydytyksen, nautinnon ja vaivannäön henkilökohtaisiin budjetoinnin ja säätelyn tekniikoihin ja näiden vaatimaan itsekuriin. He toteavatkin, että elämänhallinnan ongelmat tulevat vastaavasti esille, kun pitkäjänteisyys ei riitä, jotta pysyisi kouluopetuksessa tai työssä, kun budjetointikyky ei anna myöten pitää matkapuhelinlaskua maksukyvyyn rajoissa tai kun tarpeen tyydytys alkaa etsiä ratkaisua vain kemiallisista pikaratkaisuista. Yleisesti elämänhallintaan katsotaan siis myös kuuluvaksi varsin tavallisia perusvalmiuksia ruoanlaitosta ja siivoamisesta lähtien. Tiettyjen perusvalmiuksien lisäksi elämänhallinnan ongelmiksi katsotaan myös ongelmat oman persoonaan tuntemisessa ja kyvyttömyys ilmaista omia tarpeitaan. Elämänhallintaan kuuluu myös se, että kykenee tarkastelemaan itseään realistisesti osana yhteiskuntaa ja näin ollen pystyy tekemään suunnitelmia, sitoutumaan tiettyihin asioihin ja ylipäättensä hallitsemaan arkielämäänsä. (Paju 2001, 69-70.)

Ongelmien ilmenemismuodot saattavat nuoren kohdalla olla hyvin arkipäiväisiä ja toisaalta pieneltä vaikuttavia. Matkapuhelinten yleistyessä lähes jokaisen nuoren arkipäivän kommunikointivälineeksi löysivät vanhemmat itsensä maksamasta käsittämättömän suuriksi kasvaneita matkapuhelinlaskuja. Tämän hallintaan kehitettiin apuväline: saldorajat ja puheajat. Ruoanlaittotaidottomuus ei ole enää sinänsä mikään ongelma: kukaan ei kuole nälkään, vaikkei osaisikaan kokata. Siitä pitävät ruokajalosteiden valmistajat huolen. Ongelmia poistetaan, muttei varsinaisesti ratkaista. Voimme tarkastella tosi-tv-sarjaa, jossa supernanny auttaa äitiään laittamaan lapset kuriin tai siivojatäti käy opastamassa uusavutonta pesemään kalsarinsa. Miten auttaa nuorta, jonka tietokoneaddiktio vie yöunet, jaksamisen ja lopulta ehkä elämänhalun? Kasvattajien ja vanhempien näkökulmasta mahdollisesti vaikeimmin ratkaistavia ongelmia lienee, että matkapuhelinten avulla saatetaan pysyä hyvin selvillä nuoren fyysisestä olinpaikasta lähes reaaliaikaisesti, mutta aikuisilla ei välttämättä ole mitään käsitystä, millaisissa ympäristöissä tai tiloissa nuoret virtuaalisesti liikkuvat tai viettävät aikansa. Opetussuunnitelmat, instituutiot ja yhteiskunnan rakenteet olettavat nuorilta elämänhallintaa samalla, kun tosi-tv, extremeduudsonit, virtuaaliyhteisöjen live-videot ja lukemattomat muut nuorten itse sisällöllisesti

tuottamat tahot kuvaavat elämänhaalintaa. Rajakokemuksia ja läheltä-piti-tilanteita suorastaan haalitaan. Moniin nykyisiin nuorten keskuudessa leviäviin ilmiöihin verrattuna graffitien maalaaminen vaikuttaa jopa kesyltä ja kohtuullisen turvalliselta.

Elämönhallintaan liittyvässä tarkastelussa on toki huomioitava myös, että kautta aikain on vanhempi sukupolvi pitänyt omaa elämönhallintaansa parempana. Arvot muuttuvat ja nuorison kiinnittyminen edeltäneen ikäluokan arvoihin ei koskaan ole ollut mutkatonta. Pajukin (2001, 68) muistuttaa kultainen nuoruus -ajattelusta, johon kuuluu vanhempien lausahdukset siitä, että ”meidän aikanamme oli toisin”. Tämän hetken nuoria syytetään kaikki-tänne-mulle-heti -ajattelusta samalla, kun yritetään miettiä keinoja, joilla nuoret saataisiin opiskelemaan ja valmistumaan nopeammin. Itsetuntemus on päivän sana samalla, kun yliopistossa lorvailu julistetaan pannaan. Aktiivisuutta perätään samoilta ihmisiltä, jotka kokevat, ettei heillä ole mitään sananvaltaa oman ympäristönsä suhteen.

Toimijuudella tarkoitetaan yksilöiden kapasiteettia tehdä päätöksiä ja vaikuttaa omaan elämäänsä. Toimijuuteen liittyy tiettyjä rajoituksia ja mahdollisuuksia. Nuorilla on hyvin erilaisia käsityksiä itsestään toimijoina: toisiin vertaaminen, oletus ympäröivän yhteiskunnan odotuksista, omat odotukset, päätöksentekoon liittyvät pelot ja olettamukset vaikuttavat siihen, miten he käsittelevät omia vaikuttamisen mahdollisuuksiaan. Toimijuuteen liittyy käsitteitä, kokemuksia ja tunteita, jotka liittyvät taloudellisiin, kulttuurisiin ja sosiaalisiin vaikuttimiin. (Gordon 2005, 114-115.) Aikuisten voi olla vaikea hahmottaa nuorten elämän toimijuuden todellisia merkityksiä.

Tutkimuksellisessa mielessä toimijuuden tarkastelu on monimutkaista, graffitin tekemistä ja graffitikulttuuriin kuulumista voi käsitellä toimijuuden näkökulmasta ja se antaa välineitä pohtia graffitikulttuurissa toimimiseen liittyviä merkityksiä. Koulussa toimijuuden kannalta passiivisina näyttäytyvät saattavat olla muissa elämänpiireissä hyvinkin aktiivisia toimijoita. Graffitin tekijät eivät tyypillisesti ole koulun näkökulmasta kaikkein aktiivisimpia. Koulumaailmassa viettämieni vuosien perusteella en tiedä yhtäkään oppilaskunnan hallituksen aktiivista, joka olisi (ainakaan avoimesti) graffitikulttuurissa. Tosin koulu-yhteisössä aktiivisesti puuhaavat eivät vaikuta olevan muutoinkaan voimakkaasti alakulttuurisesti orientoituneita. Tämä ei välttämättä päde esimerkiksi taidelukioihin. Graffitintekijöissä on kuitenkin aktiivisesti omaan yhteisöönsä suhtautuvia toimijoita, jotka järjestävät tapahtumia, pyrkivät saamaan luvallisia maalauspaikkoja ja organisoimaan graffitikatselmuksia esimerkiksi internetissä. Tuohon toimijuuteen liittyvää turhautumista syntyy silloin, kun yhteiskunnasta ei löydy ymmärrystä tai kiinnostusta esimerkiksi luvallisten paikkojen järjestämiselle.

Rakenteellinen syrjäytyminen näyttää usein ulkoisesti merkittävä-

tä; yksilö jää pois tietyistä yhteiskuntaan liittyvien normien mukaisista rakenteista. Yksilön kannalta merkittävämmäksi osoittautuu kuitenkin, jos tämä syrjäytyy itsestä ja omasta arvokkaaksi kokemastaan elämästä. Omista tunteistaan, arvoistaan ja itsestään vieraantuminen vaikeuttaa myös itsestä huolehtimista. Aktiivinen ja rohkea omaan elämään vaikuttaminen hankaloituu. Sosiaalinen yhteisö saattaa osoittaa yksilön eristämistä vieraaksi ja oudoksi, jolloin tämä mahdollisesti toimii siten, että kadottaa itsensä vastaamalla ja sopeutumalla ulkopäin tuleviin vaatimuksiin. Itsensä löytäminen voi olla myös sitä, että on ennestä tietoisempi omasta toiminnastaan. (Sava 2004, 36-39.)

Samaan asiaan kiinnittää huomiota myös Ziehe (1991) nuorisotutkimuksen klassikkoteoksessaan *Uusi nuoriso, epätavanomaisen oppimisen puolustus*. Hän kuvailee yhteiskuntaan ja yksilöön liittyvien odotusten muutosta vaatimuksella subjektivoinnista, jolla hän tarkoittaa lisääntyntä kaipuuta kokea tilanteet emotionaalisesti. Subjektivoinnin vaatimus voi parhaimmillaan tarkoittaa sitä, että henkilön odotusten ja arjen välinen kuilu osoittautuu positiiviseksi muutosvoimaksi, mutta voi toisaalta aiheuttaa lamaannusta. Ristiriita todellisen elämän ja elämään kohdistuvien odotusten välillä voi kasvaa liian suureksi. Ziehe huomioi, että elämäntilanteeseen liittyvien ulkoisten tekijöiden rankkuus eli objektiivinen raskaus ei ole riittävä mittapuu arvioida subjektivistista kuormitusta. Onkin merkityksellisempää arvioida objektiivisesti olemassa olevien ongelmien suhdetta kulttuurisesti mahdollisiksi käyneisiin odotuksiin ja unelmiin, joita ihminen pitää itselleen kuuluvina. (Ziehe 1991, 29-31.)

Identiteettiä tai identiteettejä voidaan pitää tärkeänä osana niitä prosesseja, joiden kautta omaa elämää määritellään ja asemoidaan (Valtonen 2000, 54). Tämän hetken mediyhteiskunnassa elävä nuori ei voi muodostaa käsitystään aikuisuudesta eheänä ajanjaksona, jossa yksilö olisi jollain tapaa löytänyt itsensä, mihin nuorisoteorioiden itsensä etsiminen viittaisi. Lööpit toivotavat jatkuvasti julkisten henkilöiden edesottamuksista, suhteiden käsittelemisestä ja henkilökohtaisista kriiseistä tapaan, joka ei vakuuta ketään sen suhteen, että aikuisena ihminen olisi juurikaan ”valmiimpi” kuin nuorena. Oman identiteetin etsimisestä on länsimaisessa yhteiskunnassa tehty läpi elämän jatkuva seikkailu, jonka media on tuotteistanut. On muotia löytää kuusikymppisenä itsestään uusia puolia ja niin sanotusti toteuttaa itseään ennen kokeilemattomilla keinoilla. Siinä suhteessa ajatukset nuoruudesta oman identiteetin löytymisen vaiheena voi kai heittää romukoppaan, tai ainakin on todettava identiteetin mahdollisesti saavan uudenlaisia muotoja moneen kertaan myöhemminkin elämässä. Elinikäisen oppimisen periaate on omaksuttu varsin kokonaisvaltaisesti.

Modernien identiteettien onkin ajateltu elävän ja uusiutuvan median teksteissä. Median identiteettejä muokkaava voima on yhteydessä vallankäyttöön. Mediatekstit saattavat tarjota erilaisia todellisuusstrategioita tai diskursseja, joiden puitteissa esimerkiksi kansalaisuuksia ja ”meitä” rakennetaan

ja joita kansalaiset voivat käyttää oman identiteettityönsä rakennusaineina. Klassisten identiteettiteorioiden valossa identiteetillä tarkoitetaan kollektiivista minuutta. Uudemmat teoriat puolestaan käsittelevät identiteettiä yksilön ja yhteiskunnan välisenä dialektiikkana – yhteispelissä tuotetut identiteetit vaikuttavat yhteiskunnan rakenteisiin joko niitä tukien taikka murtaen samalla sitoen yksilöä rakenteisiin. Kollektiivisen identiteetin perusainekset ovat esimerkiksi suomalaisille olleet pitkälti samanakaltaisia, mutta suomalaiset identiteetit ovat individualisoitumassa, sillä suomalaisuus tai identiteetin perustaminen sen sosiaalisiin representaatioihin ei enää määritä yksilöä yhtä kattavasti kuin aikaisemmin. (Valtonen 2000, 53-56.) Kivikuru (2000, 47) toteaa, että viestinnällä on ollut oma merkityksensä siinä, että mahdollisuudet yksilölliseen minuuteen ovat standardoituneet ja muuttuneet kaavamaisemmiksi, mutta toisaalta viesinässä piilee myös mahdollisuus vapautumiseen.

1980-luvulle tyypillistä nuorisotutkimusperinnettä edustavat Ziehen diagnoosit ja tulkinnat nuorison pahoinvoinnin taustalla olevasta elämän teknokratisoitumisesta ja kaupallisuuden lisääntymisestä myös perinteisesti tunteisiin pohjautuvilla elämänalueilla. Ziehen näkemys olikin se, että nuorille tarjottiin kaupallistumisen ja tiedotusvälineiden keinoin liian paljon liian varhain, jolloin yhteiskunnasta on muodostunut vaihtoehtoisten identiteettien osto- ja myyntiliike, jossa nuoret shoppailevat ja kokeilevat erilaisia elämäntavan mahdollisuuksia ilman, että heillä on psyykkistä tasapainoa ja valmiuksia kohdata yhteiskunnan moninaisuus. Traditionaalisen ja perhekeskeisemmän yhteiskunnan katoamiseen liittyy se, että perheen ulkopuolinen maailma on yhä voimakkaammin mukana lapsen kasvatuksessa. Perinteiden katoaminen on Ziehen mukaan johtanut siihen, että identiteettejä voi kokeilla, muuttaa, sommitella ja perua. (Ziehe 1991, 26-27.)

Erilaisten perinteiden hajoamisen mukanaan tuoma kulttuurinen vapautuminen on johtanut nuorten sosiokulttuuriseen varhaiskypsyyteen: omaa identiteettiä tarkastellaan seksuaalisuuden näkökulmasta, rahan käyttö on autonomisoitunut ja esimerkiksi kulutus muovaa identiteettiä. Lapsi ja nuori saattaa kohdata itsetunto-, ihmissuhde- ja identiteettiongelmia, joita ei vielä ole valmis käsittelemään. Siinä mielessä nuoruus aikuisuudesta kulttuurisesti ja psyykkisesti selvästi erottuvana vaiheena on lyhentynyt. Nuorilla tuntuu lisäksi olevan halu päästä käsiksi aikuiselämän mahdollisuuksiin niin varhain kuin mahdollista. (Ziehe 1999, 57-58.)

Tässä tutkimuksessa identiteettiä on kiinnostava tarkastella niin yksilön oman minuuden kautta kuin ryhmään kuulumisen näkökulmasta. Monissa kielissä yksilön identiteetti ja yhteisön yleinen identiteetti on eroteltu jo termin tasolla, mutta suomen kielessä varsinkin arkikielenkäytön tasolla eroa ei ole (Kivikuru 2000, 21). Vuorinen (2000) painottaa yksilön identiteetin olennaisena piirteenä pyrkimystä pysyvyyteen, samana pysymiseen. Hän määritte-

leekin identiteetin seuraavasti: oman minuuden ja yksilöllisyyden suhteellisen pysyvä kokemistapa, johon sisältyvät itselle omaksutut sosiaaliset roolit. (Vuorinen 2000, 298.) Minään liittyvistä käsitteistä identiteettiä käytetään erityisesti silloin, kun korostetaan minäkokemuksen niitä sisältöjä, jotka riippuvat ympäristössä vallitsevista oloista. ”Minä” voidaan kehityspsykologian kannalta mieltää suppeassa mielessä psyyken perusstruktuurina tai laajassa merkityksessä tarkoittamaan psyykeä kokonaisuutena. Minäkokemuksella puolestaan tarkoitetaan itseä ja itselle tärkeitä ihmissuhteita koskevien ajatusten, käsitysten, mielikuvien, tunteiden, halujen, toiveiden ja kuvitelmiin kokonaisuutta. Minäihanne määrittää, millaisia haluaisimme olla ja se toimii eräänlaisena psyyken voimanlähteenä. Identiteetti sitoutuu minäihanteeseen, koska jos minäkokemusta järkytetään, yksilö pyrkii palauttamaan minuutensa ”olemalla identtinen itsensä kanssa”. (Vuorinen 2000, 136-141.)

Kansallisen, uskonnollisen ja kulttuuris-sosiaalisesti rakentuneen etnisen identiteetin lisäksi nykyään käsitellään yhä enemmän eriytyneitä sosiaalisia identiteettejä, joilla voidaan tarkoittaa esimerkiksi naisen identiteettiä, ammatti-identiteettiä tai seksuaalista identiteettiä. (Kivikuru 2000, 14.) Yhteisen historian lisäksi identiteetin tärkeä pohja on kieli, joka tarjoaa yhteisyyden sekä ilmaisulle että kulttuurille. Identiteetti on muuttuva ja prosessinomainen. Kieli sekä kulttuurinen ympäristö antavat sille merkityksen. (Tapper 2000, 5-6.) Identiteettiä voi tarkastella kollektiivisena minuutena, yhteisöllisyytenä, joka ilmenee yksilöissä. Identiteetit eivät kehity passiivisesti, vaan ne kehitetään, olipa sitten kyse etnisistä, uskonnollisista, kansallisista, luokka-, kulttuurisista tai sosiaalisista identiteeteistä. Nykyään tiedostetaan, että yksilöllä voi olla monta identiteettiä, joista toiset voivat elää muutoksissa ja murroksissa toisten ollessa jäykempiä ja muuttumattomampia. (Kivikuru 2000, 11, ks. myös Valtonen 2000, 61.)

Valtonen (2000) muistuttaa diskurssien merkityksestä identiteetin rakentumisessa. Hän käsittelee artikkelissaan erityisesti kansallisen identiteetin rakentumista erilaisten mediassa ilmenevien diskurssien kautta, mutta diskurssin identiteettiä muovaavaa ajatusta voidaan soveltaa myös graffitikulttuuriin. Diskurssilla tarkoitetaan lausumia, jotka tarjoavat tietystä aiheesta ja tiedosta puhumiselle kielen ja merkitysyhteydet. Diskurssi ilmentää ja rakentaa identiteettiä samuuden ja eron tuottamisella, mutta diskurssin tuottama identiteetti ei ole yksinäinen, vaan saattaa sisältää keskenään risturiitaisia ääniä ja tarinoita. Oleellista on, että diskurssit luovat tietyt kehykset keskusteluille. (Valtonen 2000, 61-63.) Graffitikulttuurin sisällä käydään paljon soraäänisiä keskusteluja muun muassa laittomuudesta, luvallisista maalauspaikoista, tyyleistä, maalauksen tavoitteista, motiiveista ja tarpeista. Vaikka keskusteluista ilmenee, kuinka eri mieltä kulttuurin sisälläkin ollaan asioista, niiden voidaan katsoa käytävän tiettyjen diskurssien puitteissa. Ulkopuolisille keskustelut eivät välttämättä edes

avaudu. Keskustelujen ymmärtäminen onkin eräs graffiti-identiteettiä rakentava tekijä.

## Kuluttaminen identiteetin rakentumisessa

Kuluttaminen ei ole enää tärkeä ainoastaan omistamisen näkökulmasta, vaan se voidaan nähdä yrityksenä löytää pitkälle eriytyneitä keinoja itsensä kokemiseen ja ilmaisemiseen. Kuluttamisella on myös minuutta muokkaava vaikutus. (Ziehe 1991, 36.) Nuorten läsnäolo yhteiskunnassa on monimutkaistunut viimeisen parinkymmenen vuoden aikana. Kapitalismi- ja globalisaatiokriittiset näkemykset eivät ole enää pienten kansanjoukkojen tai tiettyjen yhdistysten julkaisujen tiedottamisen varassa, vaan media on pullollaan käsityksiä siitä, miten ihmisen toimet vaikuttavat toisaalta toisiin ihmisiin ja toisaalta ympäröivään luontoon. Opettajalta oletetaan jo opetussuunnitelman tasolla kriittiseen kansalaisuuteen kasvattamista. Yksiselitteisesti oikeita vastauksia ei luonnollisesti ole. Moni nuori painiskeleekin oman identiteetin kehittymisen lisäksi jonkinlaisessa maailmantuskassa ympäristön suhteen. Vielä muutama vuosi sitten nuoret vaikuttivat opettajan silmin jakaantuvan nuorisokulttuurisen orientoitumisen lisäksi myös kuluttamisen ja yhteiskunnallisen välittämisen suhteen kahteen vastakkaiseen joukkoon: trendejä seuraaviin ja shoppaileviin nuoriin sekä yhteiskunnallisesti valvetuneempiin maailmanparantajiin, jotka vastustavat kuluttamista, haluavat huolehtia ympäristöstä ja muista ihmisistä. Nykyään nuori kuin nuori joutuu kohtaamaan ajatuksen ilmastonmuutoksesta, lihan syönnin ja kuluttamisen vaikutuksista. Vaikka tieto oman toiminnan vaikutuksista ympäristöön ja ympäröivään yhteiskuntaan on saavuttanut kaikki, suuri osa lukiolaisista kulkee kouluun skoottereilla ja haikailee hiihtolomareissua lentomatkan päähän. Monet kuitenkin tiedostavat ongelmat ja painivat sen tosiasian kanssa, että esimerkiksi perheen kulutustottumusten ja elämäntapojen muuttamiseen ei teini-ikäisen sananvalta monesti riitä.

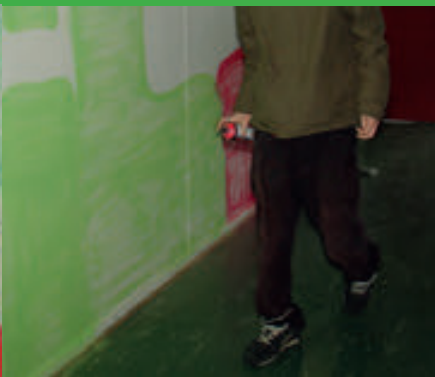
Enemmistö nuorista kokee voivansa kuluttamalla ja ostamalla toteuttaa myös luovuuttaan. Nuorisobarometrin kyselystä ei tosin selviä, mitä tarkoittaa luova kuluttaminen. Kuluttamiseen liittyvät luovuus lienee osa kuluttamiseen liittyvien valintojen merkitystä identiteetin rakentumisessa. (Myllyniemi 2009, 49-50.) Puuronen syyttää kulutus-kulttuuria, jonka nuoret ovat omaksuneet arjen vastapainoksi, jopa välineeksi rakentaa ja muokata omaa persoonallisuuttaan. Arvojen ja kulttuurin siirtymiseen nuorten- ja aikuisten kulttuurien välille eli sosialisatioon on tullut murtumia ja katkoksia, joita paikkaamaan saatetaan omaksua myös tietyn tyyppiset kulutustottumukset. Uusi tilanne heijastuu myös koululaitoksiin, perheisiin ja nuorisotyöhön velvollisuuden ja työetiikan vapautumisena. (Puuronen 1997, 147.)



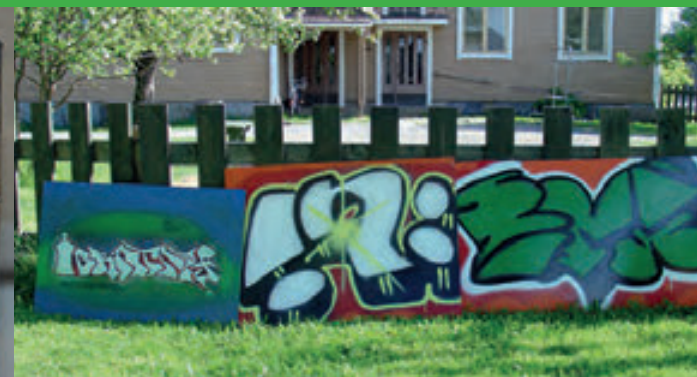
Markkinataloutta, kapitalismia ja kulutuskulttuuria ovat vuosikymmenten saatossa kritisoineet erilaiset nuorisoryhmittymät hipeistä punkkareihin. Vaatteiden tuunaamista ja kierrätyshenkistä aikaisempien sukupolvien kultustuotteiden hyödyntämistä on toteutettu niin pakon sanelemana kuin muoti-ilmiöinäkin. 1980-1990-lukujen materialismihuuman jälkeen kulutustottumuksista ja kuluttamisesta ja markkinatalouteen suhtautumisesta on tullut yksi 2000-luvun alun nuorisoa erilaisiin ryhmittymiin jakava piirre. Samaan aikaan, kun nuorten keskuudessa on yleisesti omaksuttu termi pissis määrittelemään tietyn brandin farkkuihin ja takkiin sonnustautunutta ja erityisten kulutustottumusten omaksunutta naispuolista nuorta, yhä useampi nuori tekee tietoisemmän valinnan pukeutumalla kierrätysvaatteisiin, vaikkei siihen taloudellisesti olisi erityistä syytä. Viimeisten pukeutumistrendien mukaan pukeutuminen ei toisaalta enää vaadi välttämättä korkeita tuloja, mutta halpatuontiliikkeen muotivaatteiden jättäminen kauppaan saattaa joillekin nuorille olla selkeä eettinen valinta. Kulutustottumusten kautta kannan ottaminen yhteiskuntaan lienee selkeämmin osa tyttöjen kulttuuria kuin poikien, vaikka poikien selkeät käsitykset omasta vaatemausta ovat yleistyneet äidin ostamiin vaatteisiin pukeutumisen ohella. Vaatteilla kantaa ottaminen tai ulkoisten seikkojen merkityksen vähätteleminen ovatkin selkeitä piirteitä tietyissä nuorten alakulttuureissa. Vaatteiden tuunaaminen, käsillä tekeminen ja kirpputorilöytöjen muokkaaminen oman näköisiksi ovat yleisiä ja muodikkaita ilmiöitä erityisesti tyttöjen ja nuorten naisten keskuudessa.



Kuva 23. Luonnos sukupuolta käsittelevästä lukiodiplomityöstä



# NUORISOKULTTUURIT JA KUVATAIDEOPETUS





## NUORISOKULTTUURIT JA KUVATAIDEOPETUS

Opetushallituksen internet-sivuilla Liisa Piironen on tiivistänyt kuvataideopetuksen olemuksesta, että kuvataideopetuksessa opetellaan katsomaan ja tekemään kuvia. Kuvan katsomiseen liittyvät taidot ovat taiteen tuntemusta ja kulttuurista osaamista sekä median kuvaviestien tulkintakykyä. Varsinaisessa opetussuunnitelmatekstissä kulttuuriseen osaamiseen ei ole määritelty kulttuurisen identiteetin vahvistamista, mutta opetushallituksen internet-sivuilla on kuvataiteen alaisuuteen kuuluvan kulttuurisen osaamisen vahvuutena luonnehdittu, että kulttuurinen osaaminen vahvistaa oppilaan identiteettiä. Samalla kehittyy myös suvaitsevaisuus ja ymmärrys kulttuurieroja ja niiden taustoja kohtaan. (Piironen 2010 /www.edu.fi.) Forsman ja Piironen (2006) aloittavat julkaisunsa *Kuvien kirja, Kuvataideopetuksen käsikirja perusopetukseen* käsittelemällä kuvia kansallisen identiteetin rakentajina muistuttaen kuvataideopettajia, että nuorten oman kulttuurin vastapainoksi on tärkeää, että jokaisella syntyy yhteys omaan kulttuuriseen menneisyyteen ja perinteisiin. Lapsi ja nuori etsii vastausta kysymyksiin: kuka minä olen ja minkälainen on ympärilläni oleva maailma? (Piironen & Forsman 2006, 8.)

Lukion kuvataiteen opetussuunnitelman sisällössä painotetaan, että kuvataideopetuksen avulla nuori oppii tulkitsemaan, arvottamaan ja arvostamaan omaa sekä muiden kuvallista kulttuuria. Opetussuunnitelman mukaan lukion kuvataideopetuksessa tulee myös käsitellä esteettisten ja eettisten arvovalintojen vaikutusta ja yhteiskunnassa vallitsevien arvojen ja merkitysten ilmenemistä taiteessa ja visuaalisessa ympäristössä sekä omassa elämässä. (Lukion opetussuunnitelman perusteet 2003.) Aikuisten lukiokoulutuksen opetussuunnitelmassa visuaalisiin ilmiöihin määritellään kuvataide, rakennettu ympäristö ja median kuvat. (Aikuisten perusopetuksen ja lukiokoulutuksen opetussuunnitelman perusteet 2004.)

Myös perusopetuksen kuvataiteen opetussuunnitelman yleisissä tavoitteissa kaikille vuosiluokille on määritelty, että kuvataiteen opetus luo perustaa suomalaisen ja oppilaan oman kulttuurin sekä hänelle vieraiden kulttuureiden visuaalisen maailman arvostamiselle ja ymmärtämiselle. Myös henkilökohtaisen taide- ja kulttuurisuhteen kehittymistä painotetaan. Erityisesti perusopetuksen opetussuunnitelmassa painottuu kuvataideopetuksen ytimenä oleva nelijako: 1. kuvailmaisuus ja kuvallinen ajattelu, 2. taiteen tuntemus ja kulttuurinen osaaminen, 3. ympäristöestetiikka, arkkitehtuuri ja muotoilu sekä 4. media ja kuvaviestintä. (Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2004). Keskeisissä sisällöissä ei kuitenkaan ole määritelty, miten oman kulttuurin ja visuaalisen

maailman arvostaminen ja ymmärtäminen käytännössä rakentuu. Tavoitteiden perusteella voidaan kuitenkin ajatella, että kuvataideopetuksen peruslähtökohta on pyrkiä auttamaan oppijaa muodostamaan omaa kulttuurista identiteettiään.

Suomalaista ja ruotsalaista opetussuunnitelmaa erityisesti kuvataideopetuksen näkökulmasta tutkineen Apuli-Suurosen (1999) mukaan identiteetti ymmärretään usein jollain tavalla homogeenisena rakenteena, jonka muodostumisen kompleksisuutta ei ole joko tiedostettu tai haluttu tarkemmin ottaa esille. Identiteettiin liittyvät ainakin tasa-arvokysymykset, sukupuoliroolit, monikulttuurisuus, nuorisokulttuurien heterogeenisyys ja yksittäisen ihmisen identiteetin monet mahdollisuudet. Hän toteaa vuoden 1994 lukion opetussuunnitelmiin liittyen, että kummankin maan opetussuunnitelmat korostavat yhteiskunnassa vallalla olevan kulttuuriperinnön siirtämistä. (Apuli-Suuronen 1999, 105-106.) Myöskään vuoden 2004 lukion tai perusopetuksen opetussuunnitelmien perusteissa ei mainita esimerkiksi nuorisokulttuureja, vaan monikulttuurisuus mielletään erityisesti etnisyyden näkökulmasta ja kulttuurinen ymmärrys nähdään rakentuvan erityisesti perinteistä ja korkeakulttuurista muodostuvana.

Nuoren kulttuuriseen identiteettiin voi syntyperän luomien puitteiden sekä maantieteellisen tai etnisen taustan lisäksi liittyä olennaisesti myös hänen senhetkinen alakulttuurinen orientoitumisensa. Onko nuori graffitintekijä vai ei, ei välttämättä ole kovin merkitsevä asia esimerkiksi ruotsin tai matematiikan tunnilla. Kuvataidetunnilla oppijan omilla kuvaamisen tavoilla, kuvallisella tai alakulttuurisella orientoitumisella on merkitystä. Hybridimäisyystään huolimatta nuorisokulttuureihin kuuluminen on monille nuorille hyvin kokonaisvaltaista. Kahdessa haastattelussani ilmeni, että mikäli graffitin tekijän kuulumista omaan alakulttuuriinsa ei koulussa kunnioiteta, voi kiinnostus kuvataideopetukseen vajota pohjalukemiin. Esimerkiksi graffitikulttuuri on nuorelle mahdollisesti merkityksellisempi kuin kouluinstituution puitteissa oleva kuvataideopetus, vaikka peruslähtökohta olisikin molemmissa kuvan tekeminen. Graffitikulttuuriin kuuluminen on kuvataideopetuksen näkökulmasta ristiriitaista: graffiti on alkujuuriltaan laiton, mutta samalla luovuutta ja teknistä taitoa kehittävä sekä identiteettiä määrittävä, erittäin visuaalinen ilmiö.

Identiteetti muodostuu kertomuksista, joita kehitellään läpi elämän erilaisten elämysmaailmojen ja kulttuuristen kohtaamisten pohjalta. Nuorten yksilöllisyyden tukeminen on yksi kuvataideopetuksen tavoitteista. Lapsen ja nuoren tulisi voida tuntea, että on lupa erottua joukosta. Omien valintojen perustelu auttaa tiedostamaan erilaisten valintojen ja näkökantojen taustalla olevaa ajattelua. (Forsman & Piironen 2006, 24.)

Räsänen (2008) toteaa, että valitettavan usein koulun edustama kulttuuri ei kohtaa oppilaiden arkea, eikä koulussa tehdyillä kuvilla ole todellista kosketuspintaa tai yhteyttä oppilaiden arjen kanssa. Hän määrittelee, että

koulutaide on usein tietynlainen itseisarvoinen institutionaalistunut taidetyyli, jonka tulokset sopivat esiteltäviksi ulkopuolisille. Koulutaide on tietysin perustein tuotettua ja toteutettua, näennäisen yksilöllistä. Nykyään koulutaiteessa pyritään usein etsimään jonkinlaisia siltoja populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin välille. Räsänen ehdottaa esimerkiksi kuvisläksyjen ja kotiluonnoskirjan pitämistä ratkaisuna koulutaiteen ja kotitaiteen välisen raja-aidan rikkomiseksi. (Räsänen 2008, 66-69.)

Nuoren tulkitessa itselleen merkityksellistä ja omaa maailmaansa koskettavaa kuvaa, on hänen ymmärryksensä syvempi kuin tulkitessa kuvaa, johon hänellä ei ole tarttumapintaa tai kiinnostusta. (Koivurova 2010, 44.) Kyse ei ole ainoastaan Räsänen koulutaiteeksi ja kotitaiteeksi määrittelemistä ilmiöistä: kuvataideopettajan on syytä pohtia koulumaailman raja-aitoja laajemminkin. Koivurovan (2010) eläytymismenetelmällä keräämissä seitsemäsluokkalaisten kuvataidetuntitarinoissa oppilas näyttäytyy lähinnä opettajien antamien tehtävien suorittajana, joka täyttää tietyt ylhäältä annetut ja sosiaalisen viitekehysten luomat vaatimukset. Oppilaat tuntuvat sopeutuvan tilanteeseen, jopa kaipaavan tiettyä kontrollointia. (Mt., 209)

Kuvataideopetuksessa on edelleenkin tiettyä kahtiajakoisuutta: toisaalta arvostetaan yksilön luovuutta toisaalta taas korostetaan taiteen ja luovuuden merkitystä yhteiskunnallisena voimavarana sekä mahdollisuutena muutokseen. Sava (2007) käsittelee kuvataideopetuksen sekä luovuuden erilaisten painotusten suhdetta teoksessaan *Katsomme – näemmekö? Luovuudesta, taiteesta ja visuaalisesta kulttuurista*. Hän huomauttaa, että 1970-luvun jälkeen piirtyi kaksinainen käsitys luovuudesta: luovuus yhteiskunnallisen toiminnan ilmentymänä ja toisaalta yksilöllisenä itseilmaisuna (Sava 2007, 27). Sava käsittelee myös luovuuden valjastamiseen liittyviä ongelmakohtia. Ajatus luovasta ihmisestä on nykyisin monesti sidottu ajatukseen innovaatiosta, joka puolestaan mielletään olevan sidoksissa jonkin yhteisen hyvän tuottamiseen: luovuus on tuotesuunnittelua, muotoilua, kehittäviä ideoita. Sava pohtiikin, miten kasvatuksellisesti ylläpitää luovuuteen liittyvää yksilön ja maailman dialektista ja dynaamista vuoropuhelua. On ongelmallista, mikäli luovuus toteutuu liikaa ulkoisten vaatimusten pohjalta tai toisaalta jatkuvasti täysin yksilön sisäisenä prosessina. Vaikka jälkimodernissa yhteiskunnassa esitetään erilaisia luovuuden lisäämiseen liittyviä tavoitteita, kuten Savan käsittelemä suomalainen luovuustrategia, refeksiivisyyteen ei kannusteta, koska luovuuden hyödyntämisen kriittinen tarkastelu saattaisi johtaa ristiriitaisiin näkemyksiin kapitalistisen talouskasvun näkökulmasta. (Mt, 47-48.)

Graffitin ja kuvataideopetuksen suhde on voimakkaasti linkittynyt käsityksiin luovuudesta, itsensä ilmaisusta sekä yksilön ja yhteiskunnan suhteesta. Luovuutta yksilön sisäisenä prosessina korostavan kuvataideopettajan opetuksessa nuoren omiin kiinnostuksen kohteisiin liittyvät kuvaamisen tavat

ovat mukana luontevammin, mutta saattaa muodostua tilanne, jossa nuori ei kuitenkaan reflektoi omaa kuvamaailmaansa ympäröivään kulttuuriin tai kehitä omaa tekemistään. Sava (2007) kirjoittaa, että luovuudessakin on kysymys vuorovaikutuksesta minän ja maailman välillä, tai muuten se olisi vain sisäisen levottomuuden aiheuttamaa ajelehtimistä, jolloin luova prosessi ja sen taideteoksena näkyvä tulos olisi tavallaan autismia ja luovan prosessin merkitys olisi terapeuttisuudessa. (Sava 2007, 47.)

Nuorisobarometri 2009 kuvaa melko karusti luovuuden vähyyttä koulussa. Kysymykseen, kuinka paljon itse voi toteuttaa luovuutta nykyisessä koulu- tai opiskelupaikassaan, valitsi yli 30 % nuorista vaihtoehdon ”ei lainkaan” tai ”vähän”<sup>19</sup>. (Myllyniemi 2009, 45.) Nuorten mielipiteisiin vaikuttaa todennäköisesti, mitä he itse kokevat luovuudella ja mitä koulu instituutiona haluaa luovuudelta, millaisissa muodoissa luovuuttaan voi koulussa toteuttaa. Kyse ei ole ainoastaan taideaineiden vähäisistä oppimääristä esimerkiksi peruskoulussa. Ongelma koskee koko koulumaailmaa yleisesti, sillä luovuuden olisi syytä olla merkityksellinen osa koko koulunkäyntiä. Mikäli nuorten vaaliman luovuuden ilmentymät saavat näkyä, on todennäköisempää, että nuoret pystyvät kunnioittamaan myös muunlaista luovuutta.

## Koulutaide ja oman orientoitumisen taide

Mistä johtuu, että koulussa toteutetaan taidetta, joka on oppilaiden omiin ajatuksiin ja kokemusmaailman nähden usein kaukaista tai ainakin melko näennäistä? On ymmärrettävää, että oppilaat kokevat teennäisenä, jos heidän maailmansa, ajatuksensa ja tekemisen tapansa otetaan käyttöön vain niissä tilanteissa tai ilmenemismuodoissa, kun ne palvelevat koulun, opettajan tai opetussuunnitelman tarpeita tai tavoitteita. Haluan laajentaa Räsäsen käyttämää termiä kotitaide käsittämään laajemmin nuorten omaehtoista, omiin kuvaamisen tapoihin tai kuvalliseen kulttuuriin kiinnittyvää taidetta ilman mielikuvaa tietystä paikasta, sillä varsinkaan graffitiin sana kotitaide ei sovellu. Sellaista kuvan tekemistä kutsun kotitaiteen asemesta oman orientoitumisen taiteeksi. Oman orientoitumisen taiteella en viittaa viattomaan silmään, johon eivät vaikuttaisi ulkoa tulevat vaikutteet, vaan oman orientoitumisen taiteella haluan ilmentää sitä, että nuorilla on kuvaamisessaan tiettyjä suuntauksia. Joillakin oma orientoituminen voi olla hyvinkin vahvana, kuten graffitin tekijöillä tai vaikkapa japanilaisesta sarjakuvasta kuvaamisen tapansa omaksuvilla. Toisilla kuvan tekemiseen ei ole mitään erityistä omaa orientoituneisuutta. Oman orientoitumisen taide ei ole yksilön kohdalla muuttumaton ilmiö. Räsäsen ehdottoma kuvisläksyjen antaminen ei todennäköisesti riko raja-aitoja oman orientoitumisen taiteen ja

19 Nuorisobarometriä 2009 varten haastateltiin 1900 15-29-vuotiasta nuorta.

koulutaiteen välillä, jos ainoastaan kuvan tekemisen paikka muuttuu. Mikäli halutaan poistaa raja-aitoja koulutaiteen ja oman orientoitumisen taiteen välillä, on niistä löydettävä yhtäläisyyksiä tai suotava mahdollisuuksia samankaltaisuuksien syntymiselle.

On vaikea täysin tunnistaa, mistä aineksista oppilaat kuvansa rakentavat. Manga-kuvaston suosio on lähes globaalia ja piirteet kohtuullisen helposti tunnistettavissa. Sarjakuvailmaisuus ja animaatioelokuvat näkyvät aihevalintoihin liittyvissä ratkaisuuksissa ja ilmaisullisten keinojen käytössä. Sähköisen viestimisen myötä myös kirjainyhdistelmät ja erilaiset hymiöt ovat tulleet niin nykytaiteeseen kuin kuvataiteen oppitunnilla toteutettaviin töihin. (Koivurova 2010, 257.) Piirteitä omaksutaan mutkattomasti niin mainosmaailmasta, internetin virtuaalitodellisuuksista, sarjakuvista, elokuvista kuin vieruskavereiden kuvista. Toisaalta oppilaan omaehtoinen kuvantekeminen voi olla hyvin sitoutunutta tiettyyn alakulttuuriin. En tarkoita oman orientoitumisen taiteella yksittäisen merkin käyttöä tai satunnaisesti toteutettua sarjakuvahmoa, vaan eräänlaista emotionaalista sitoutumista tiettyihin kuvaustapoihin tai periaatteisiin. Tuon sitoutumisen periaatteelliset lähtökohdat voivat olla ulkopuoliselle hämääviä, mutta monille nuorille ne vaikuttaisivat kohtuullisen selkeiltä.

Eivät myöskään erilaisissa kuvataiteeseen liittyvissä harrastuksissa toteutettavat kuvat vastaa kaikilta osiltaan nuorten ”omaa” taidetta. Tarkoitankin oman orientoitumisen taiteella sellaisia kuvan tekemisen periaatteita, jotka ovat lähellä lapsen tai nuoren omia senhetkisiä kiinnostuksia, harrastuksia tai alakulttuurisia lähtökohtia. Tyylielityt sydämen kuvat, pikkupalleroiset, heviestetiikka tai manga-naiset esimerkiksi elävän mallin piirustustuokiossa eivät todennäköisesti vastaa mielestäni opetussuunnitelman tavoitteita sen paremmin kuin muidenkaan opettajien mielestä, joten tiedostan lähestymistapaani liittyvät ongelmat ja ristiriitaisuudet. Vaatii opettajalta todellista ammattitaitoa sekä ymmärrystä, jotta oppijat kokisivat kaikki kuvan tekemisen tyyli- ja tavat arvokkaiksi, mutta oppisivat silti samaan aikaan jotain uutta, kehittyisivät teknisesti, sisällöllisesti tai käsittelemään omaa kuvan tekemistään osana laajempaa kokonaisuutta sekä kuvallista identiteettiään. Kysymys on myös joustavuudesta: millaisiksi arviointiperusteet ja tavoitteet on asetettava, millaiseksi kurssien sisällöt muotoiltava, mitä työskentelyltä vaaditaan, jotta jokainen voisi olla yksilö, mutta työskentelyssä ei vajottaisi kuvataideopettajien monesti kammoksumaan löysyyteen. Luovuuden toteuttamisen ja teknisen taidon opettamisen suhde onkin eräs kuvataideopetuksen peruskysymyksistä.



## Kuvallisia orientoitumisryhmiä nuorten keskuudessa

Nuorten kuulumisen erilaisiin kulttuurisiin tai orientoitumisryhmiksi mieltämiini ryhmittymiin elää jatkuvassa muutoksessa niin yhteiskunnan kuin yksilön näkökulmasta. Yksilötasolla orientoitumisryhmästä toiseen liikkuminen ja liukuminen voi tapahtua tietoisesti tai huomaamatta. Yhteiskunnan ja yhteisön tasolla tietyt alakulttuuriset liikehdinnät ovat usein myös kiinni senhetkisistä median luomista mielikuvista tai vertaisryhmien orientoitumisesta.

Kaksi nuorten alakulttuurista ryhmää ovat aatteellisista ja ilmene-  
mismuotoihin liittyvistä eroavaisuuksistaan huolimatta monessa suhteessa samankaltaisia. Heavy- ja hiphop-kulttuuri kaikkine vastakohtaisuuksineenkin ilmenevät monella tapaa samansuuntaisina suomalaisen nuorison alakulttuurin muotoina. Hiphop ja heavy ovat molemmat varsin voimakkaasti sidoksissa tiettyyn musiikilliseen tyyliin ja ovat alakulttuurin muotoja sen lisäksi, että niihin liittyy voimakas kuvallinen orientaatio kuvataideopetuksen näkökulmasta. Heavy -kulttuuriin liittyvät alakulttuurin tutkimukset antavat mielestäni välineitä tarkastella ja ymmärtää myös hiphop-kulttuuria, joka puolestaan on graffitin alakulttuurinen lähtökohta.

Heavy-kulttuuriin pohjautuva kuvaaminen on varmasti ehkä yksi pisimpään nuorten keskuudessa ilmenneistä kuvaamisen tyyleistä. Usein heavy-kuvien tekijät ovatkin muutenkin orientoituneet heavy-kulttuuriin, mikä näkyy vaatetuksessa tietynlaisena synkkyytinä ja omanlaisten koristeiden käyttönä. Erilaiset pakanallisuuteen viittaavat merkit saattavat kuulua joidenkin suuntausten käyttämiin merkkeihin ja vaatetukseen. Ehrnrooth (1988) on tutkimuksessaan käsitellyt heavy-kulttuuria ja jaottelee siihen liittyviä myyttejä elämän hallintaan erilaisten hyvien tai pahojen voimien avulla liittyvän tason, itsetuhon pyhittävän myytin ja miehen voimasta aggressiivisena ja ylivoimaisena seksuaalisena olentona erityisesti naiseen nähden liittyvän tason. Myytit eivät ole muuttumattomia. Ehrnrooth totesi hevin myyttien muutoksesta, että miehen seksuaaliseen ylivaltaan viittaavan machismo-myytin aikakausi enteili tutkimuksen aikoihin loppuaan. Hevin macho-sankareiden rinnalle olivat jo tuolloin astumassa androgyyniset mies- ja naistähdet hevin yleisön samanaikaisesti muuttuessa sukupuolen kannalta moninaisemmaksi. (Ehrnrooth 1988, esim. 39 tai 85, 96.) Myös hiphop-kulttuurin joihinkin ilmenemismuotoihin liittyy miehen ylivoimaa korostavia piirteitä. Myyttien läsnäolo näkyykin nuorten kuvissa, mahdollisesti joidenkin nuorten kohdalla ilman varsinaista tietoisuutta itse myyttien merkityksestä.

Kuvakulttuurit ovat monien nuorten kohdalla itseään ylläpitäviä pelkästään nimenomaan kuvakulttuureina. Tarkemmat tiedustelut merkkien merkityksistä tai käydyt keskustelut paljastavat, että varsinkaan yläkouluikäisillä ei välttämättä ole vielä kovin voimakasta itsetietoisuuden astetta merkkien

yhteydestä itse myytteihin. Lukioikäiset ja alakulttuurisesti valveutuneimmat nuoret tosin epäilemättä ovat hyvinkin selvillä monista merkkien symbolisista merkityksistä. Merkkien merkitykset niinkään uusiutuvat.

Heavy-kulttuuriin vaikuttaisi usein ulkopuolisin silmin kuuluvan aggressiivisuus ja jopa väkivalta. Ehrnrooth (1988) muistuttaakin, että hevikkulttuurissa saatanalla on mahdollisesti merkitys rappiollisen pahuuden ilmaisuna, symbolisena irtiottona vallitsevasta ja kontrolloivasta aikuisyhteiskunnasta. Toisaalta sopimus saatanan ja pahan kanssa tarkoittaa vakiintuneessa länsimaisessa kulttuurisessa konnotaatiossa sitä, että yksilö pyrkii takaamaan itselleen valtaa ja maagisia voimia. Saatana merkkinä saa merkityksiä myös kristinuskon valossa. Ehrnrooth toteaa kristinuskon ja hevin osoittavan yhdessä, että kaksi toisistaan täysin poikkeavaa merkkisysteemiä voi käyttää samoja ilmaisuja. (Ehrnrooth 1988, 80) Monet heavy-muusikot muistuttavat musiikin olevan heille keino käsitellä tunteita, eikä musiikki ilmennä sitä, miten he suhtautuvat muihin ihmisiin. Myös rap-musiikista on puhuttu jonkinlaisena tämän ajan protestilauluna. Niin heavyille kuin rapille onkin melko tyypillistä, että ulkopuolisen korviin tietyt muodot ja artistit kuulostavat uhoavilta, väkivaltaisilta, jopa raaoilta.

Jokaiseen alakulttuuriin kuuluu lähes aina erilaisia suuntauksia, ja määritelmät ryhmittymiin tai alakulttuureihin kuulumisesta ovat veteen piirrettyjä viivoja. Heavyyn ja hiphopiin liittyy alakulttuurisina ilmenemismuotoina myös toiseuttavia piirteitä. Pehmeämpi heavy saatetaan kuvailla täysin genren ulkopuolelle, wanna be-hevareista ja wanna be-hoppareista puhutaan paljon, kun halutaan kuvailla sitä, että joku olettaa kuuluvansa tai haluaa kuulua tiettyyn alakulttuuriin toisen kuvaillessa tämän olevan kyseisen alakulttuurin laitamilla tai ulkopuolella.

Heavy-orientoituneiden kuvissa vaikuttaa ulkopuolisten silmissä olevan synkkyyttä niin värien kuin aiheiden suhteen, kun taas esimerkiksi graffiteista vaikutteita saavat käyttävät usein kirkkaita värejä, sarjakuvamaisia muotoja ja tietyllä tavalla huolettomuutta kuvastavia kuvaamisen tapoja. Kuolemaa ja sotaa kuvaavat myös nuoret, jotka eivät ainakaan ulkoiselta olemukseltaan osoita kuuluvansa hevareihin. Nuorten kuvallisena ryhmittymänä voi katsoa olevan tietokonepeleihin, liveroolipeleihin eli larppaamiseen ja fantasia-kirjallisuuteen ja tietyn tyyppisten fantasiasarjakuviin omien kuvien tekemisensä pohjaavat nuoret. Heidän kuvissaan on vallitsevana piirteenä taisteluiden, sotimisen ja tuhon kuvaaminen yksityiskohtaisen tarkasti, joissakin tilanteissa julmasti ja pelottavasti, toisinaan taas ironisella ja humoristisella otteella, yleensä harvoin kuitenkaan realistisesti, vaan jollain tapaa karrikoiden, tyylitellen tai sarjakuvamaisesti tai ylipäättään fantasiakuvina. Yksittäisiä viikatemiehiä ja pirujen kuvia vilahtelee varmasti melkein jokaisen nuoren töissä (varsinkin poikien), mutta selkeästi edellä mainitun kaltaiseen kuvaamiseen orientoituneita nuoria on ny-

kyään varsin paljon.

Tyttöjen keskuudessa selkeitä alakulttuureja on perinteisesti ollut vähemmän. Hevarityttöjä toki on, mutta erityisen selkeästi japanilaisen sarjakuvan ja animaation anime ja magna ovat vieneet tyttöjä mukanaan. Suurisilmäiset, pienisuiset ja luonnottoman seksikkäällä vartalolla varustetut hahmot eivät sinällään ole mikään uusi ilmiö tyttöjen kuvissa, mutta magnaan orientoitumisen tunnistaa yleensä heti tiettyyn tapaan piirretyistä hiuksista ja useimmiten erityisestä vauhdikkuudesta kuvattujen henkilöiden / olioiden olemuksessa. Suurisilmäisiä, kapeakaulaisia ja –vyötäröisiä naishahmoja on toki ollut paljon ennen magnan ja animen rantautumista Suomeen, varmasti vähintään yhtä kauan kuin Barbie-nukke on ollut olemassa. Tietynlaisiin kuvaamistapoihin sitoutumista voi havaita muutenkin: tyttöjen keskuudessa juuri erilaiset sinäminä-kuviksi kutsumani harjoitellut, teknisesti tarkkaan toteutetut söpöt örkien kuvat ovat olleet suosittuja jo kymmeniä vuosia. Lisäksi oman kuvaamisryhmänsä muodostavat hevostytöt, joita on lähes mahdoton saada unohtamaan hevosen kuvaamista yhdessäkään työssään. Kohtuullisen uusi ilmiö Suomessa on sarjakuva- tai elokuvahahmoiksi pukeutuminen joko tietyissä tilaisuuksissa tai ryhmän kulkiessa julkisilla paikoilla. Tämä niin sanottu cosplay liittyy yleensä erityisesti japanilaiseen sarjakuvaan ja elokuvaan.

Kuvaamisen tyylejä omaksutaan ristiin ja myös siten, ettei varsinaisesti kuuluta tiettyyn alakulttuuriin. Kuvissa on graffitityyliä, vaikkei graffiteja maalaisikaan, heavy-tyyliä, vaikkei nuori ulkopuolisen silmin olisi sen hevarimpi kuin muutkaan. Punk, goottius ja goottien eri alalajit kuten cybergoottit ovat usein ulkopuolisen silmin vaikeasti erotettavissa. Kuvataidetoissa näkyy usein samoja piirteitä kuin pukeutumisessa: hahmot näyttävät pukeutumiseltaan samoilta, mustan käyttö, toisinaan myös ulkopuolisen silmin säväyttävät ja rankat kuvat kuvaavat tiettyä pohdintaa kuolemanjälkeisyydestä. Myös aikaa ja paikkaa käsitellään valtavirrasta poikkeavalla tavalla. Opettaja voi siis ymmärrettävästi olla niin sanotusti hukassa yrittäessään päästä selville erilaisten ryhmittymien identiteettiä rakentavista merkityksistä.



Kuva 24. Graffitityyliä ja tribaali-kuviota sekoittava luonnos kuvataidetyöhön

## Visuaalinen kulttuuri kuvataideopetuksessa: sekoitus koulu-, nuoriso-, korkea-, media- ja populaarikulttuuria?

Eri aikoina vallitsevissa taidekasvatuksen eetoksissa taidehistoria ja korkeakulttuuriksi mielletty taide on saanut erilaisia merkityksiä, mutta aina sitä on pidetty jollain tavoin merkittävänä osana taideopetusta. Taidekasvatuksen piirissä on totuttu erilaisiin paradigmanyllerryksiin sekä siihen, että tiettyä kasvatussuuntausta pidetään juuri sillä hetkellä yliverlaisena muihin nähden. Efland (2004) kuvailee paradigmaa sosiaalisesti konstruoituneeksi järjestelmäksi, jonka tietty yhteisö jakaa. Paradigmat eivät ole pysyviä tai absoluuttisia. Kasvatuksellinen paradigma kattaa ideat koulutukseen liittyvistä realiteeteista: oppilaat, opettajat, opetussuunnitelman sekä opetukselliset puitteet. Paradigma myös määrittää tavoitteet ja arvot. Visiot ja taidekasvatusmallit eivät kuitenkaan ole sama kuin paradigma. Visio voi olla paradigman alkulähtökohta, mutta yksittäisen opettajan tai koulutuksen toteuttajan tahon visio ei ole paradigma, jolle vaaditaan tiettyä yleistä hyväksyttävyyttä. Opetukseen liittyvä malli puolestaan tarkoittaa kokonaisuutta, joka toimii periaatteellisena lähtökohtana arjen käytäntöihin liittyvissä ratkaisuisissa. Tietyn kasvatustavan omaksumiseen liittyy usein taidenäkemyks: luovuutta korostava taidenäkemyks painottaa itseilmaisua myös taiteen opettamisessa, kun taas luonnon jäljittelyä korostavan taidekäsityksen perusteella toimiminen tuottaa kopioivia tehtäviä. (Efland 2004, 692-693.) Taidekasvatuksen käytännössä ja toisaalta teoreettisissa pohdinnoissa yhtyvät usein kunkin ajan kasvatusihanteet kyseisen aikakauden vallitseviin taidenäkemyksiin.

Koivurovan (2010) tutkimus osoittaa seitsemäsluokkalaisten taidekäsitysten olevan varsin modernistisia. Kuvataiteessa onnistuminen on yksilöllinen kokemus, johon liittyy vaatimus toteuttaa uniikki ja omaperäinen työ, joka vastaa tiettyjä oikein piirtämisen oletuksia samalla, kun kopioimista tulee välttää. Koululaitoksen uudistumishitausta ja sinne juurtuneet modernistiset taidekäsitykset vaikuttanevat, oppilaiden lähellä olevien aikuisten taidenäkemyksien lisäksi, heidän oletuksiinsa toivotuista kuvataidetoista. Koulumaailmassa usein vallitseva tavoitteellinen suorittamiskulttuuri ja kuvataiteen kanssa heikosti yhteen sopivat arviointikäytännöt ovat omiaan lisäämään tiettyyn tulokseen tuijottamista myös oppilaiden osalta. Koulun yleiset suorittamiseen liittyvät tavoitteet ovat usein ristiriidassa kuvataideopetuksen perustavoitteiden kanssa. (Koivurova 2010, 272-274.)

Freedman ja Stuhr (2004) toteavat, että muutokset taidekasvatuksen tieteenalassa eivät riitä vastaamaan visuaalisen kulttuurin muutokseen tuomiin haasteisiin. Koulun tulee vastata myös olemista ja identiteettiä koskevien näkemysten muutokseen. Kyse ei ole enää niinkään siitä, mitä tiedämme, vaan keitä me olemme. He painottavat, että postmodernin visuaalisen kulttuurin koko-

naisvaltaisuus edellyttää perinteisen tietoajattelun kyseenalaistamista kouluissa. Tarvitaan representaatioiden muotojen uudistamista sekä ihmisten, kulttuurien ja tieteenalojen välistä vuorovaikutusta. Oppilaat ja opettajat ovat tietoisia visuaalisen kulttuurin mielipiteisiin vaikuttavasta voimasta. Visuaalinen kulttuuri muokkaa dynaamisella, mutta koulumaailmalle epätyypillisellä tavalla, miten tarkastelemme itseämme. Freedmanin ja Stuhrin mielestä opettamisen keinoin voidaan saavuttaa yksi viimeisistä julkisista vapaan kritiikin tiloista: oppilaat voivatkin tarkastella omia visuaalisen kulttuurin tuottamisen ja kuluttamisen tapoja. (Freedman & Stuhr 2004, 819-821.) Yksilön ja yhteiskunnan suhteen voi nähdä dialektisena, jolloin sosiaalinen maailma vaikuttaa meissä muokaten myös identiteettiämme. Samalla me omalla toiminnallamme vaikutamme, vahvistamme ja muutamme yhteiskuntaa. (Koivurova 2010, 25.)

Kuvataideopetuksen lähtökohtana on visuaalinen kulttuuri. Kuvataidekasvatuksen kentällä on oppiaineen nimeksikin ehdotettu visuaalista kulttuuria. (ks. esim. Pohjakallio 2005, 25.) Opettaja joutuu pohtimaan ja osittain päättämään, mitä visuaalisella kulttuurilla kussakin tilanteessa tarkoitetaan. Koivurova tiivistää kuvataidetunnin sosiaalista tilaa rakentavia tekijöitä käsittelevässä kaaviossaan visuaalisen kulttuurin kuvatradiitioihin, kuvataiteeseen ja mediakulttuuriin. (Koivurova 2010, 54.) Mielestäni kyseinen tiivistys jättää varsin paljon erityisesti oppilaiden visuaaliseen kulttuuriin kuuluvista ilmiöistä pois. Esimerkiksi lukioissa yleisesti käytetty *Kuvataide – visuaalisen kulttuurin käsikirja* (Töyssy, Vartiainen & Viitanen 2007) ei käsittele nuorison omia kulttuureja. Pohjakallio (2005) toteaa kuvataideopetuksen perusteluita käsittelevässä väitöskirjassaan, että vuoden 1970 peruskoulukomitean mietintötekstin välistä on luettavissa, että visuaalinen kulttuuri viittaa artesaanitaitoihin, taloudelliseen ja tekniseen hyötyyn. Kuvataideopetuksen ammattilaiset puolestaan vetoavat visuaalisen kulttuurin näkökulmasta kriittiseen ajattelun taitoihin ja sivistyneen ihmisen kasvattamiseen. (Pohjakallio 2005, 94-95.) Kiil (2009, 39) huomioi, että käytännössä visuaalisen kulttuurin tutkimuksen tiedonintressi on kuvassa tai kuvallisuudessa ja sen esityksen tutkimuksessa. Apuli-Suuronen (1999, 311) puolestaan huomauttaa, että koko kulttuurimme on visuaalinen; olemme jo siirtyneet visuaaliseen kulttuuriin. Hän toteaa visuaalisen kulttuurin olevan elämäntapa, joka koostuu arvoista, asenteista ja käyttäytymismalleista, joiden perustana on visuaalinen ajattelu.

Pohjakallio (2005) huomauttaa useisiin taidekasvatuksen tutkimuksiin viitaten, että monien mielestä taideopetuksessa on tapahtunut perustavanlaatuinen siirtyminen institutionaalisesta taidemaailmasta kaikkialle ulottuvaan visuaaliseen kulttuuriin (Pohjakallio 2005, 28). Tosin ajatus siitä, että tämän päivän nuoret eläisivät poikkeuksellisen visuaalisessa maailmassa, ei saa täysin varauksetonta hyväksyntää. Erilaisten kuvamaailmojen käyttämiseen ja tulkitaan opettamista tukee se, että kasvattajien ja vanhempien on helppo olla selvillä

lasten ja nuorten fyysisistä olinpaikoista samaan aikaan, kun virtuaalinen olinpaikka on mahdollisesti täysi mysteeri. Käytännön kuvataideopetuksessa painottuu usein visuaalisesta kulttuurista mediakulttuurin, institutionalistuneen taiteen, muotoilun ja arkkitehtuurin osuus, kuten myös opetussuunnitelmassa, joita käsittelevin tämän pääluvun alussa. Nuorten omaa visuaalista kulttuuria pidetään helposti itsestäänselvyytenä siinä mielessä, ettei siihen juuri kiinnitetä huomiota. 2000-luvun alun opetussuunnitelmatekstit sekä taidekasvatuspuhe painottavat median vastaanottamista ja kriittistä tarkastelua eli niin kutsuttua medialukutaitoa.

Monissa medialukutaitoon liittyvissä malleissa korostuvat mediaesitysten vastaanotto ja analyysi mediakasvatuksen toisen osa-alueen eli tuottamisen jäädessä vähemmälle. Sosiokulttuurisen medialukutaidon malli huomioi, että oppilas voi uudistaa kulttuuria ja tuoda keskusteluun ja julkisuuteen omat merkityksenantonsa ja kokemuksensa tilanteissa, joissa oppilaan esteettinen, emotionaalinen ja sosiaalinen tieto kiinnittyy yksilöllisiin, aistillisiin ja ruumiillisiin kokemuksiin sekä kulttuurin muotoihin. (Kupiainen & Sintonen 2009, 128-131). Oma tuottaminen on olennainen osa kuvataideopetusta, myös mediakasvatuksen ollessa kyseessä, mutta silti opetussuunnitelmateksteissä ja mediakasvatustutkimuksessa korostuu erityisesti nuori median tarkastelijana ja vastaanottajana.



Kuva 25. Sukupuoli diplomityössä



Kuva 26. Nykytaiteen työpajassa toteutettu kommentti nuorten diskokäyttäytymiseen

Visuaalinen kulttuuri nähdään usein kuten Freedmanin ja Stuhlin artikkelissa, joka käsittelee visuaalista kulttuuria identiteetin muokkaajana, mutta nimenomaan siitä näkökulmasta, että visuaalinen kulttuuri on ulkopuolisen tuottamaa. Se muokkaa vastaanottajaansa, mainoksia näkevää, tuotteita ostavaa, elokuvia katsovaa ja internetissä seikkailevaa nuorta. Identiteetin rakentumisen kannalta on mielestäni välttämätöntä huomioida nuoret visuaalisen kulttuurin tuottajina. Tutkimukseni puitteissa väittäisin graffitikulttuuria hyvin visuaaliseksi kulttuurin muodoksi, mutta sen identiteettiä muokkaava asema on erilainen kuin kuvataideopetuksessa on totuttu mieltämään. Graffiti muokkaa tekijänsä identiteettiä, ei niinkään vastaanottajansa.

### **Kriittinen pedagogiikka vai virallinen opetussuunnitelma: opettaja arvovalintojen edessä**

”Kouluelämä on parasta mieltää keskenään ristiriitaisten diskurssien melskeiseksi kamppailuareenaksi, maaperäksi jolla koulukulttuuri ja katujen arki törmäivät toisiinsa.” (McLaren & Giroux 2001, 43). Kriittisen pedagogiikan periaatteisiin liittyy yleisesti näkemys siitä, että koulussa ei opita eikä koeta oppimista mielekkääksi, koska se on omaan elämään nähden niin kaukaista. Opettajan onkin pohdittava, kieltäytyykö uskomasta tuota väitettä tai kuinka purkaa väitettyä asetelmaa. McLarenin ja Girouxin mainitsema katujen arki ei suomalaisissa kouluissa tarkoita samaa kuin monissa amerikkalaisissa kouluissa, joissa on epäilemättä enemmän jengitappeluita, voimakkaita alakulttuurisia suuntauksia ja äärimmäisiä sosiaalisia luokkaeroja. Suomalaisessakin koulussa on monessa tilanteessa kaksi eri maailmaa: nuorten maailma ja virallisen konsensuksen maailma, jota edustavat opetuksen järjestäjät ja opettajat.

Kriittisen pedagogiikan juuria voidaan tarkastella latalalaisamerikkalaisesta lähtökohdasta (Freire), pohjoisamerikkalaisesta näkökulmasta (erityisesti Giroux ja McLaren) sekä eurooppalaisen marxilaisuuden perinteistä. Eroja on painotuksissa: kytkeytyvätkö ideat kriittisestä kasvatuksesta erityisesti poliittisten valtarakenteiden kyseenalaistamiseen ja vähäosaisten äänen kuuluville saamiseen vai vapaa-ajan, populaarikulttuurin ja kulttuurintutkimukseen. Koulun kehittämiseen liittyvät kysymykset ovat erilaisia silloin, kun kansasta kohtuullisen mittavalla osalla ei ole luku- ja kirjoitustaitoa kuin niin sanotusta hyvinvointivaltiosta puhuttaessa, jolloin rakenteelliset ongelmat ovat erityyppisiä eivätkä niin helposti havaittavissa. (ks. esim. Herkman 2007, 18.)

Kriittistä kasvatusta ei voida niinkään pitää muoti-ilmiönä monien muiden kasvatussuuntausten joukossa, sillä siinä missä monet uudet oppimiskäsitykset ja –ympäristöt ovat perusluonteeltaan monesti didaktisia ja keskittyvät

opettamisen käytäntöihin, kriittinen kasvatus tarjoaa laajemman pedagogisen näkökulman. Kriittiselle kasvatukselle on selkeä yhteiskunnallinen tilaus, sillä se tarjoaa välineitä nykykulttuurissa toimimiseen. (Herkman 2007, 10.) Kriittisen pedagogiikan periaatteisiin kuuluu, että koululaisia pyrittäisiin opettamaan yhteiskunnan valtarakenteiden ja arvokysymyksiä tunnistamiseen ja kyseenalaistamiseen. Kriittinen pedagogiikka pyrkii tuomaan arvokysymykset näkyviksi myös vähäosaisten näkökulmasta. Se haastaa ajatuksen koulutuksen neutraalista ja puolueettomasta luonteesta huomioimalla kasvatuksen, koulujärjestelmän ja tiedon kietoutumisen yhteiskunnan arvojärjestelmiin ja valtaan. Kriittinen pedagogiikka olettaa, että koulutuksessa on tapa hiljentää erilaisia näkökulmia ohjaamalla oppijoita tottelevaisuuteen ja kyseenalaistamattomuuteen pienin ja huomaamattomin vallankäytön menetelmin. Ihanteena olisi mahdollistaa yhteiskunnallinen moniäänisyys ja monimuotoisuus osana opetustilanteita, joissa ihmisiä ei johdateta omaksumaan yhtä yleisesti hyväksyttyä näkökulmaa. (Vuorikoski & Kiilakoski 2005, 310.)

Monet kriittisen pedagogiikan kehittäjistä julistavat politiikan, rahavirtojen ja koulun valtasuhteiden kyseenalaistamista oletuksenaan, että koulumaailma on vaikutuksille erittäin altis. Suomalaiseen koulumaailmaan kriittinen pedagogiikka on sovellettavissa jonkin verran lievempänä. Myös suomalaisessa yhteiskunnassa toteutuu McLarenin ja Girouxin (2001, 31) toteamus: ”Koulutusjärjestelmä heijastaa aina sosiaalisen elämän muotoja ja siihen kytkeytyy aina valtasuhteita sekä yhteiskunnallisia käytäntöjä. Se myös suosii tietynlaisia tiedonlajeja, jotka tukevat tiettyä käsitystä menneisyydestä, nykyhetkestä ja tulevaisuudesta.”

Peruskoulu ja lukio tuntuvat kovin usein junnaavan tiukasti paikallaan monissa asioissa. Arvoista päättäminen on usein helpompaa antaa muille. Koulumaailmaan kuuluu usein tietty kulttuurin hitaus ja konservatiivisuus, joka on kiinnittynyt traditioiden ylläpitämiseen ja kyseenalaistamattomuuteen. Koulujen arvopohja nojaa usein myös tiettyihin karismaattisiin vaikuttajiin, joita ovat uskonto, asiantuntijat ja tiede. Muutosten hitauteen ja arvojen muuttumattomuuteen vaikuttavat myös lainkuuliaisuus eli sääntöjen noudattaminen kyselemättä ja kyseenalaistamatta. Koulujärjestelmään kohdistuu erilaisia valtapyrkimyksiä ja intressejä. Koulutuspoliittisia puheita kriittisten ja ajattelevien kansalaisten kasvattamisesta voidaankin joissain tilanteissa pitää pelkkänä puheverhona ilman, että niitä olisi syytä ottaa vakavasti otettavina tavoitteina. (Vuorikoski 2003, 25.) Sääntöjen noudattaminen ja monet traditioista helpottavat opettajan käytännön työskentelyä. Koulumaailmaan liittyy muuttumattomuutta, mutta se ei ole aina yksinomaan päättäjien syytä. Monesti kouluissa on voimakas sisäinen muutosvastarinta niin oppilaiden, opettajien kuin vanhempien taholta.

Koivurovan (2010) tutkimusaineistossa on runsaasti tarinoita, jois-



sa kuvataidetunnin sisältöä ja kulkua sävyttää tietty pakko ja rutiini. Koulun valtahierarkiat ovat oppilaalle itsestäänselvyys, joten tämä nielee annetut vallan mallit pitkälti sellaisenaan. Kuvataidetunti voisi tarjota puitteet ilmaisunvapautta testaaville prosesseille ja mahdollisuuksia lähes anarkistiseen, rajoittamattomaan visuaaliseen vapauteen ja kokeilevaan toimintaan, mutta Koivurovan analyysin perusteella oppilaat itse asettavat itselleen tiukat rajat. Hän perustaa näkemyksensä tutkimusaineistonsa tarinoihin, joista välittyy kuva koulusta, jossa rajojen ja organisoinnin merkitys turvallisuuden takaajana on olennainen. Aineiston tarinoita hän pitää puolustupuheenvuorona säännöille ja rutiineille, sillä selkeät tuntitavoitteet, toistuvat tehtävät ja sovitut toimintamallit voivat vapauttaa huomiota vaativammille, voimaa vieville, aistillisesti palkitseville tai kriittisille kokemuksille. Tärkeätä on emotionaalinen turvallisuus. (Koivurova 2010, 286-287.)

Millaisissa olosuhteissa luokkatilanteen turvallisuus antaa puitteet anarkistiselle ilmaisunvapaudelle tai aistillisesti palkitseville sekä kriittisille kokemuksille? Kokemukseni on osoittanut, että oppilaat tulevat lukion kuvataidetunnille ja esittävät muun muassa kysymyksiä: Kelpaako tämä? Minkä kokoiselle paperille tämä pitää tehdä? Onko pakko tehdä tausta? Mikäli koulussa on yhdeksän vuotta opetettu olemaan tekemättä omia valintoja arkipäiväisissä asioissa, onko oppilaalla saman tien kompetenssia käsitellä mitään kriittisesti tai kantaaottavasti? 2000-luvun alun opetussuunnitelmiin on ladattu runsaasti niin teknisiä kuin sisällöllisiä tavoitteita, jotka saattavat olla hyvinkin ristiriidassa käytössä olevien resurssien ja ajan kanssa. Miten oppilaita ohjataan itsenäisiksi ajattelijoina, jos muun muassa kuvataidetyöt toteutetaan tiukkaan rajatulla muotilla, kuten kokemukseni kouluikäisen lapsen äitinä on osoittanut? Opetussuunnitelman asettama tavoite vastuullisesta kansalaisuudesta toteutuu kriittisen pedagogiikan näkökulmasta silloin, kun opetetaan huolehtimaan vähäosaisimmistakin, tarkastelemaan kriittisesti valtasuhteita ja ymmärtämään ympäristö, koulu, yhteiskunta ja yksilö kokonaisuutena, jossa kaikki vaikuttaa kaikkeen. Se edyllättää kuitenkin sitä, että oppilas ymmärtää omat mahdollisuutensa vaikuttamiseen. Emotionaalisesti turvalliseen ilmapiiriin liittyä, että oppilas voi tietää, ettei opettaja väheksy, parjaa tai kiellä omasta ajattelutavastaan, ennako-odotuksistaan tai maailmankatsomuksestaan poikkeavia ratkaisutapoja tai kuvataidetoita.

Nykytaiteessa on helppo hyväksyä Haapalaisen (2007, 222) ajatus, että ”paras” taideteos ei välttämättä ole sellainen, jota olisi helppo tai nautinnollista katsoa tai jonka ehdottaman maailmankuvan ja ihmiskäsityksen voisi itse täydellisesti hyväksyä. Koulussa kuitenkin vaalitaan ja osittain vaaditaan tiettyjä konsensuksen hyväksymiä periaatteita ja toteuttamistapoja, jotka eivät välttämättä auta moniarvoisen ja –mutkaisen maailman hahmottamisessa ja ymmärtämisessä.

Suomalaisessa yhteiskunnassa eletään koulutuksen näkökulmasta jonkinlaista murroskautta. Monet koulut, erityisesti lukiot, profiloituvat ja luovat brändiään. Rahoituspohja muuttuu yhä enemmän kuntien yhteisten perusteiden mukaan jaetuista rahoista erilaisten hankkeiden ja yhteistyötahojen mukanaan tuomaksi rahaksi. Profiloituminen puolestaan johtaa pääsykoejärjestelmiin, joissa skeptisimmin ajateltuna nuoren lahjakkuuden tai potentiaalisen luovuuden sijaan mitataan kykyä olla hyvä ja tunnollinen oppilas murrosiän myllertäessä. Koulujen saadessa rahoitusta ulkopuolisilta, usein yritysmaailmaan vähintään linkittyneiltä tahoilta, kriittisen pedagogiikan ajatus tarkastella kriittisesti opetuksen ja taloudellisen vallan suhteita on tervetullut.

Kriittisen pedagogiikan ydinajatuksia voidaan kiteyttää seuraavasti: 1. rakennetaan monitieteistä ymmärtämistä luomalla uusia tiedon muotoja, jotka rikkovat vakiintuneita tiedon muodostumia (kuten tieteenaloja) 2. esitetään kysymyksiä valtasuhteista kouluissa tarkastelemalla historiaa osana laajempaa pyrkimystä määritellä uudelleen valta ja identiteetti etenkin rodun, sosiaalisen sukupuolen, luokan ja etnisyyden näkökulmasta 3. hylätään jaottelu populaari- ja korkeakulttuuriin, jotta saataisiin ihmisten arkitietoon perustuvaa koskettavuutta opetussuunnitelmaan 4. painotetaan eettisen kysymyksenasettelun merkitystä määriteltäessä kieltä ja toimintatapoja. (Aittola & Suoranta 2001, 23-24.) Kuvataideopetuksen käytännön valintoja ja työskentelyä koskettaa erityisesti populaari- korkeakulttuuri –jaottelun hylkääminen. Nykytaide ja tämän hetkinen media leikittelevät niin kutsutun korkeakulttuurin, yleensä taidehistorian, ja populaarikulttuurin rajapinnalla jatkuvasti. Ylitetäänkö rajoja todellisuudessa vai ei, onkin aivan toinen kysymys. Näkemykseni mukaan tietyt asiat ovat edelleen Kiasmassa, tietyt asiat mainoksissa ja tietyt skeittiramppien reunoilla. Vuorovaikutus jää yleensä lähinnä ideoiden lainauksien ja pastissien tasolle.

Suoranta (2005) nimeää koko koulutusjärjestelmän haasteeksi sen, kuinka populaarikulttuurin tuotteet voidaan ottaa mukaan opetukseen ja opettaa ihmiset ymmärtämään niiden monikerroksisia merkityksiä. Suoranta vertailee hiphopia ja koulukulttuuria löytäen sieltä useita vastinpareja. Hiphopin toimiessa omaehtoisesti ja autonomisesti koulu on valtiokoneiston hallinnassa. Hänen mukaansa hiphopiin liittyykin siten itsemääräytyneisyyttä koulukulttuurin ollessa vierasmääräytynyttä. Koulukulttuurin opettajajohtoinen monologi vertautuu hiphopissa kavereiden välillä käytyyn kulttuuriseen dialogiin ja hiphopin vastarinta koulukulttuurin myötävirtaan. Suoranta näkeekin, että koulu toteuttaa usein tietynlaista traditioita suojaavaa säilyttävää tehtävää, kun taas hiphopin tehtävä koetaan uutta luovaksi ja kriittiseksi. Hän vertaa myös koulun julkisen palvelun ajatusta hiphopin kaupallisuuteen. Suorannan mielestä kyseinen vertailu sopii kuvaamaan myös muiden alakulttuurien merkityksiä ja suhdetta valtakulttuuria edustavaan koulutusjärjestelmään. (Suoranta 2005,

199.) Jaottelu tekee karkeaa yleistystä niin opetuksen kuin hiphopin suhteen. Hiphopiin liittyy toki yhteiskuntakriittisyyttä ja autonomisuutta, mutta samalla Suorannankin myöntämää kaupallisuutta, joka osittain vesittää autonomisuuden.

On eri asia toteuttaa Suorannan (2005, 199) ajatusta populaarikulttuurin tuotteiden mukaan ottamisesta opetukseen kuin hylätä jaottelut populaari- ja korkeakulttuurin välillä. Suorannan näkemys edustaa tyypillistä mediakasvatusajattelua siinä, että ihmiset tulee opettaa tolkullistamaan populaarikulttuurin monikerroksisia merkityksiä. Populaarikulttuurin tuotteiden mukaan ottaminen voi tarkoittaa opettajalle sarjakuvatehtävän toteuttamista puolivuositain tai elokuva-analyysia kotitehtävänä. Populaari- ja korkeakulttuurin jaottelun hylkääminen puolestaan vaatii jonkinlaista ajattelumallien, jopa ideologian muutosta. Rynnäsen (2005) tarjoama, alun perin John Seabrookin esiin nostama nobrow –käsite, voi kuvata ilmiöitä, jotka ovat muodostuneet korkeakulttuurin ja populaarin välimaastoon, osittain niiden vastavoimaksi ja niitä kyseenalaistamaan. Graffiti voisi Rynnäsen mukaan olla myös nobrowta, sillä graffiti ei varsinaisesti ole valtavirtaista populaarikulttuuria, muttei suoraanaisesti korkeakulttuuriakaan. (Rynnänen 2005, 155.) Kuvataideopetus voisi olla kriittisen pedagogiikan ja nobrow-ajattelun periaatteiden mukaisesti tila, jossa tietyt perinteiset rajat ja jaottelut voitaisiin taiteen osalta hylätä. Siten päästäisiin helpommin kosketuksiin nuorten omien kokemusmaailmojen kanssa.

### **Graffiti osana osallistavaa taidekasvatusta?**

Opetuksellisesti ja poliittisesti nuorille tulisi antaa mahdollisuus tuottaa itse omia kertomuksiaan heidän omista kokemuksistaan ja päivittäisestä elämästään käsin. Opettajille onkin haaste opastaa oppijoita pukemaan sanoiksi heille keskeisiä asioita ja samalla opastaa heitä pitämään puoliaan heidän elämäänsä vaikuttavissa ruumiillisissa, sosiaalisissa, yhteiskunnallisissa ja poliittisissa kysymyksissä. Eräs tärkeä tehtävä opettajille ja taiteilijoille onkin kehittää sellaisia opetuskäytäntöjä, joiden avulla teini-ikäiset oppivat reflektoimaan omaa itseään suhteessa toisiin ja ympäröivään maailmaan. (Giroux 2001, 228-229.)

Esimerkiksi Sava (2007) toivoo kuvataideopetukselta osallistavaa taidekasvatusta, johon liittyy taidekasvatukselle tyypillisten piirteiden ja keinojen hyödyntäminen sellaisessa toiminnassa, joka ohjaa oppijoita ottamaan aktiivista roolia yhteiskunnassa ja rohkaisee osallistumaan. Tuolloin lapsille ja nuorille osoitetaan näiden oman elämämaailman yhteydet yhteiskunnalliskulttuuriseen todellisuuteen ja he saavat valmiuksia suodattaa sen vaikutuksia omaan elämäänsä. Siten heillä on mahdollisuus kasvaa valppaiksi kysymään esimerkik-

si, kenen näkökulmaa erilaiset visuaalisen kulttuurin käytännöt edustavat. Osallistavaan taidekasvatukseen liittyy jaettu kokemus, joka auttaa tarkastelemaan kriittisesti kulttuuria ja harjaannuttaa pukemaan sanoiksi ja kuviksi lapsille ja nuorille tärkeitä asiat. Niin ikään tärkeää on myös tarjota tietoa sekä sellaisia henkisiä, kulttuurisia ja sosiaalisia edellytyksiä, jotka mahdollistavat itselle hyvän elämisen ja toimimisen henkilökohtaisesti, yhteisöllisesti ja yhteiskunnallisesti tärkeiksi mieltämien asioiden puolesta. (Sava 2007, 193-195)

Kriittisen pedagogiikan peräänkuuluttama yleisten valtarakenteiden kyseenalaistaminen sopii hyvin ajatukseen kuvataideluokasta kulttuurien välisenä kohtaamispaikkana. Merkittävää on myös kriittisen pedagogiikan peräänkuuluttama solidaarisuus käsitellä eri ihmisryhmien näkemystä kulttuurista ja tiedosta sekä huomioida mahdollisuus erilaisten äänten sekoittumiseen opetuksen maailmassa (ks. McLaren ja Giroux 2001, 41-45).

Erityisesti lukion opetussuunnitelman perusteisiin<sup>20</sup> liittyy ristiriitaisuutta kriittisen pedagogiikan näkökulmasta. Perusteissa painotetaan perinteistä valistusajattelua laajasta yleissivistyksestä ja lukiolaisten toivotaan kasvavan kriittisiksi kansalaisiksi, jotka pitävät huolta lähimmäisistään, ympäristöstään ja tarkastelevat mediaa kriittisesti, arvostavat luontoa ja kohtelevat lähimmäisiään kunnioittavasti. Samaisessa opetussuunnitelmassa kuitenkin tähdätään selkeästi siihen, että lukiolaisista kouliintuisi markkinatalouteen soveliaita valtiontaloutta tukevia kansalaisia ja kunnon veronmaksajia, jotka ovat yritteliäitä tietoyhteiskunnan osaajia. (Herkman 2007, 29-31.)

Lukion opetussuunnitelman perusteisiin on opetuksen yleisinä tavoitteina määritelty aihekokonaisuudet, joiden tulisi läpäistä kaikkia oppiaineita. Aihekokonaisuuksissa on kirjattuna muun muassa teemat aktiivinen kansalaisuus sekä teknologia ja yhteiskunta. Molemmissa painottuu opiskelijan opettaminen tuntemaan yrittäjyyttä ja elinkeinoelämää. (ks. Lukion opetussuunnitelman perusteet, 24-25.) Yrittäjyyden ja omatoimisuuden painottaminen tukevat suomalaisen lukion tämän hetken toimintamallia, jossa lähes kaikki oppiaineet opiskellaan tiiviinä kursseina yhden jakson aikana. Taideaineissa se kuitenkin tarkoittaa usein prosessoimisen, luovien ratkaisujen kehittämisen ja yhteistyömuotojen hakemisen sijasta kurssien sisältöjen puristamista tiiviiksi paketeiksi.

Osallistava taidekasvatus perustuu aidolle ja ymmärtävälle dialogisuudelle, jolloin oppijat tuntevat osallisuuden kokemuksen ja kokevat, että omat työt ovat arvokkaita. Oppimistilanne perustuu ”keskinäisen kunnioituksen tilaan” ja osapuolille tulee tunne, että he voivat olla myös rikastamassa muiden kokemusta ja luovaa tekemistä. (Sava 2007 174-176.) Graffitin ymmärtäminen olennaisena osana graffitikulttuuriin kuuluvien nuorten kokemusmaailmaa ja identiteettiä on sidoksissa ajatukseen osallistavasta taidekasvatuksesta niin idean tasolla kuin konkreettisesti. Tunne siitä, että oma tekeminen on merkityk-

<sup>20</sup> ks. Lukion opetussuunnitelman perusteet vuodelta 2003

sellistä ja itsensä näkeminen osana kulttuurista jatkumoa auttaa arvostamaan muiden tekemistä. Tämä ajattelu painottuu taidekasvatuksessa, jonka perustana on oppijoiden osallisuus. Lisäksi erilaisten graffititapahtumien järjestäminen, lupien hankkiminen, mahdollisten sponsoreiden löytäminen, oman alakulttuurisen taiteen julkituominen, yhteiskunnallisten asioiden käsittely kuvissaan ja kommentointi sekä yksilön ympäristösuhteen käsittely ovat kaikki asioita, jotka voivat tehdä graffitin ja kuvataideopetuksen vuorovaikutteisesta suhteesta merkityksellistä osallistavaa taidekasvatusta.

Julkinen graffitikeskustelu koskettaa myös tämän hetken Suomessa mitä suuremmassa määrin ympäristön määräämisoikeutta sekä vallan ja rahan jaon suhteita. Internet-keskusteluissa graffitia syytetään ghettojen muodostumisesta ja pahoinvoivien teinien kapinasta. Stop töhryille –kampanjan kaltaisten projektien syytetään aikaansaavan moniongelmaisia nuoria, joiden hetkellinen sprayjaamisena purkautunut luovuus tai ahdistus, näkökulmasta riippuen, saa virkavallan ja vartiointiliikkeiden toimesta aikaan ylipääsemättömän velkavankouden. Graffitikeskustelua käytiin erittäin kiihkeästi myös valtamediassa syyskuussa 2008, jolloin Stop töhryille –kampanjan kymmenvuotisjuhlia vietettiin suljetuin ovin. Määräysvallan ja rahan keskittymistä tiettyjen suvaitsemattomien henkilöiden käsiin kritisoitiin myös Helsingin Sanomien sivuilla (Jokinen HS 16.9.2008, Salonen 18.9.2008 ja Jokinen 18.9.2008). Graffiteista keskustellaan julkisesti erityisesti Helsingin näkökulmasta ja mielipiteiden vaihtona laittoman töhrimisen putsauskustannusten määrästä. Kriittisen pedagogiikan ajatusten avulla voidaan tarkastella graffitiin liittyvää yksilön ja yhteiskunnan välistä eturistiriitaa. Yhteiskunnan näkökulmasta graffiti on helppoo nähdä ongelmana, mutta yksilön näkökulmasta siihen liittyy monia positiivisia puolia.



Kuvat 27. ja 28. Osia katukulttuuria kommentoivasta luki-odiplomityöstä. Tekstit: “Kuulin kerran hyvän biitin” ja “Tunnen oloni hermostuneeksi”

## Toisen kohtaaminen ja kulttuuriset rajapinnat koulussa

Tutkimusnäkökulmani lähtökohtaan liittyy tietty toiseuttava ja rajaa korostava asetelma: nuorisokulttuurien ja kuvataideopetuksen vuorovaikutuksen käsitteleminen ja sen lisäämisen pyrkiminen sisältävät perusajatuksen siitä, että on olemassa minun kulttuurini / koulun valtarakenteinen kulttuuri ja oppilaiden kulttuuri. Toisen kohtaaminen on ollut tutkimukseni alkusysäys, sillä halusin tarkastella, miten minä opettajana kohtaan minulle täysin vieraaseen graffiti-kulttuuriin kuuluvan oppilaan. Koulumaailmassa on melko selkeä kahtiajakoisuus: opettajat ja instituutio vastassaan oppilaat ja nuorten maailma. Kriittinen pedagogiikka pyrkii rikkomaan koulumaailmassa vallitsevia toiseuteen liittyviä arvorakenteita. Niin opettajien kuin oppilaiden puheen tavat ilmentävät tiettyä toiseuttamista jatkuvasti. Monesti tietty molemminpuolinen arvostuksen puute vaivaa niin perusrakenteissa kuin arkipäivän puheen ja käyttäytymisen tasolla. Arvostuksen puutetta on myös oppiaineiden välisten merkitysten käsittelemisessä. Moni kuvataideopettaja on todennäköisesti kokenut, että oppiaineen arvostus ja merkitys koetaan olevan eri tasolla kuin esimerkiksi niin kutsuttujen lukuaineiden. Toisaalta kuvataideopetuksen tärkeyttä kiitellään niissä yhteyksissä, jolloin muissa oppiaineissa heikosti onnistuva oppilas kokee pärjäävänsä kuvataidetunnilla.

Koulumaailmassa monikulttuurisuuden toteuttaminen tapahtuu usein erityisesti maantieteellisesti tai ajallisesti kaukana olevien kulttuurien tarkastelulla. Käytännössä monikulttuurisuus mielletään lähinnä etnisyyden kautta, vaikka monikulttuurisuutta ei siten määriteltäisikään. Yksinkertaisimmillaan monikulttuurisuus sisältää ajatuksen yhteiskunnasta, jossa elää rinnakkain useita, kulttuurisesti toisistaan eroavia ryhmiä (Huttunen, Löytty & Rastas 2005, 19-20). Kouluelämässä nuorisokulttuurit usein vain ovat, pahimmissa tapauksissa niitä väheksytään tai halveksitaan. Tietämättömyyden lisäksi kitkaa aiheuttaa myös se, että nuorisokulttuureihin liittyy piirteitä, jotka ovat ristiriidassa opettajan omien arvojen kanssa. On huomioitava myös, että monet sellaiset seikat, joita pidetään yhteiskunnan normatiiviseettisten periaatteiden vastaisena, eivät ole sidoksissa tiettyyn alakulttuuriin, vaan liittyvät yksilön omiin valintoihin. Toki on olemassa vastakulttuureja ja alakulttuurisia ryhmittymiä, joiden peruslähtökohta sotii esimerkiksi vallassa olevia eettisiä ja moraalisia asenteita ja arvoja vastaan. Helve (2002) kysyy osuvasti, tarkoittaako monikulttuurisuuskasvatus esimerkiksi kouluissa sitä, että kaikki kulttuurisen moninaisuuden aspektit tulisi suvaita, vaikka arvot olisivat ristiriidassa kasvattajien omien arvojen kanssa (Helve 2002, 21–22). Monikulttuurisuus ja toiseuden tarkastelu kietoutuvat hyväksymiseen, suvaitsemiseen, arvostamiseen ja toisen mielipideoikeuden kunnioittamiseen. Opetukseen liittyvissä keskusteluissa unohtuu usein, että on eri asia hyväksyä, suvaita, arvostaa ja kunnioittaa.

Hermeneutiikan ydinkysymykseksi on 1800-luvun alusta lähtien muodostunut kysymys toiseudesta, jonkin toisen tuottaman tekstin tai toisen yksilön ymmärtämisestä. Ajatus toiseudesta on olennaisesti sidoksissa ajatukseen, miten ymmärtäminen tapahtuu ja onko se ylipäätään mahdollista. (Oesch 2005, 23-31.) Niin ikään kriittisen pedagogiikan ajatuksiin liittyy olennaisesti ajatus perinteisten hierarkioiden kyseenalaistamisesta, toisen ymmärtämisestä ja kunnioittamisesta, valtarakenteissa näkymättöminä, mutta sitäkin vaikuttavampina olevien periaatteiden näkyväksi tuomisesta ja toisenlaisten kertomusten huomioimisesta. Useimmiten toiseutta käsitellään sukupuolikysymyksenä tai globaalilla tasolla kulttuuriantropologian tutkiessa rajoja erilaisten etnisten ryhmittymien välillä. Kuvataideopetuksen näkökulmasta eri kulttuurien rajoilla tapahtuva kanssakäyminen on kuitenkin pääasiallisesti näistä näkökulmista poikkeavaa. Se ei välttämättä yksinomaan liity edes sukupolvien välisyyteen, vaikka koulumaailmassa yleisesti toiseuttavat piirteet ovatkin sidoksissa myös sukupolvien välillä tapahtuvaan vuorovaikutukseen.

Olli Löytty (2005) kirjoittaa vierauden kohtaamiseen liittyvästä epävarmuuden tunteesta, josta käytetään käsitettä toiseus: ”Tutkimuskirjallisuudessa toiseudella tarkoitetaan sitä, kuinka joku tai jokin ”itsestä” poikkeava merkitään ja ymmärretään itseä tai normaalia vähempiarvoiseksi.” Näin ymmärrettynä kyseessä on silloin jonkinlainen valtasuhde itsen ja toisen välillä. Tosin tarkastelukulmaa vaihtaessa myös arvojärjestys voi muuttua. Tietynlaiset toiseuden valtasuhteen ja hierarkkisisuuden merkit tulevat usein ilmi sellaisissakin kommentteissa, joissa niiden sanoja ei sitä välttämättä tunnusta tai tiedosta. Toisen määrittely määrittää samalla myös itseä. Oman identiteetin rajaaminen ja vahvistaminen tapahtuu käytännössä usein toisesta puhumalla tai toiseen liitettävien ominaisuuksien määrittelemisellä. (Löytty 2005, 9.)

Koivurovan (2010) tutkimusaineisto osoittaa koulumaailmaan liittyvien valtahierarkioiden toiseuttavan asetelman. Siinä missä useissa tarinoissa on nähtävissä oppilasta kunnioittava ja tämän taitoja arvosta kannustava pedagogi, leimallista aineiston tarinoille on, että opettaja edustaa institutionaalista oppimislaitosta. Tutkimusaineiston tarinoissa opettaja käskee, mitä pitää tehdä ja oppilaan oletetaan noudattavan ohjeita kyselemättä tai kyseenalaistamatta. Kieltoja ja käskyjä jaetaan runsaasti. (Koivurova 2010, 285.) Koivurovan peräänkuuluttaman turvallisen emotionaalisen tilan kehittymisen kannalta on mielestäni tärkeä pohtia, millaisia käskyjä ja kieltoja jaellaan, millaisissa tilanteissa opettaja käskee, mitä pitää tehdä. Varsinkin peruskoulussa käskyjä ja kieltoja jaellaan monesti puhtaasti tilanteen hallintaan liittyen: hakekaa värit, ottakaa paperit, keskustelkaa hiljempaa.

Käskemiseen liittyy toiseuttava asetelma kuvataideopetuksen näkökulmasta erityisesti silloin, jos käskyt ja kiellot liittyvät kuvaamisen tapoihin, tyyliin tai tekemisen rytmiin. Toisen kohtaamiseen liittyvien ongelmien iden-

titeettiä muokkaava merkitys saattaa kärjistyä tilanteissa, joissa väheksytään ja aliarvioidaan yksilölle merkityksellisiä seikkoja, kuten kuvaamisen tapoja, jotka liittyvät kulttuuriseen identiteettiin. Auktoriteettiaseman ongelmallisuus nousee esille myös tilanteissa, joissa opettaja kieltää puhumisen tai keskustelunaiheet, kun oppilaiden kuvan tekemiseen liittyy tarinoiden kerrontaa tai kokemusten ja näkemysten vaihtoa, mikä on mielestäni olennainen osa kuvataidettun roolia identiteetin rakentajana. Vapaassa keskusteluilmapiirissä on toki myös ongelmansa: puheenaiheet ja jutut voivat rönsyillä myös toisia loukkaaviin aiheisiin. Pohjakallio (2005, 234) esittää taidekasvatuksen merkityksestä koulussa, että kuvataideopetus voi ohjata vastaamaan ”keitä me olemme ja mihin menemme?” kysymysten lisäksi myös käsittelemään kysymyksiä ”keitä meistä voi tulla ja millaisen tulevaisuuden voimme luoda?”.

Kiil (2009) toteaa kuvataideopettajien ja yläkouluikäisten nuorten parissa keräämänsä aineiston perusteella, että moralismi ankarana ja ahtaana moraalikäsitteenä ilmenee haastateltavien kuvataideopettajien puheessa ja nuorten piirustuksissa. Kuvataidetuoteihin liittyy niin konkreettisesti kiellettyjä kuva-aiheita kuin olettamuksia kielletyistä. Kiellettyä tuotetaan ja ylläpidetään niin paikallisesti kuin tapauskohtaisesti. Koulutodellisuuden arvot näyttävät olevan edelleen tiivisti kytkeytyneitä kielletyn määrittelemiseen, kuviteltuihin tai tiedettyihin ajatuksiin kielletystä. Yllättäväksi kiellettyjen aiheiden ryhmäksi Kiil tulkitsee niin sanotut söpöt –aihepiirin, johon kuuluu niin lemmikkien kuvia kuin tyylieltyjä ”kevyitä” aiheita kuten kukkia. Eroottisten aiheiden kuvaaminen kiellettyjen kuvien joukossa ei yllätä. Kiil tulkitsee söpöjen rakkautteen liittyvien aiheiden oletettua kieltämistä siten, että koulumaailmassa omien mielialojen ja oikkujen esittäminen on kiellettyä. Liikaa söpöilyä pidetään taas liian kevyenä, kun tarkoitus on tehdä vaativampaa ”taidetta”. Kiil toteaaakin, ettei nuorella ole mitään mahdollisuutta horjuttaa opettajansa mahdollisesti vähättelevää ja halveksunutta suhtumista esimerkiksi hellyyden kaipuuta osoittavien kuvien suhteen. (Kiil 2009, 214-223, 247-248.) Samaan aikaan, kun avoin toisenlaisen vihaaminen on kuvallisena esityksenä opettajien mielestä kiellettyä, esimerkiksi normatiivisesta heteroseksuaalisuudesta poikkeavan seksuaalisuuden kuvaaminen oletetaan automaattisesti kielletyksi aiheeksi. Koulumaailma vaalii samanlaisuutta, sillä nuorten oletetaan olevan mahdollisimman samankaltaisia, ennustettavia ja helppoja. Väistämättä on niitä, jotka eivät asetu muottiin. Heille jää kokemus sivullisuudesta, syrjinnästä ja torjutuksi tulemisesta. Myös kieltäminen toteuttaa siten ulkopuolisuutta. (Mt., 210-211.)

Feministiselle tutkimukselle on ominaista toiseuden mieltäminen osana omaa identiteettiä. Tuolloin toiseutta ei huomioida vain muissa vain myös meissä itsessämme. Itsemme liittyvää toiseutta, muukalaisuuden tunnistamista omassa itsessämme, on käsitelty myös Julia Kristeva, joka käyttää termiä yhteismitattomuus. Yhteismitattomuudella tarkoitetaan sitä, kun tunnistetaan



erot kahden ihmisen ja toisilleen vieraiden ryhmien välillä. Yhteismitattomuuteen sisältyy myös ajatus mahdollisuudesta luoda yhteisöjä, kommunikoida ja huomioida eroja. Toiseutta ei silloin mielletä jonain, mikä on vain ulkopuolella itsestä, vaan toisen kanssa eläminen on kaksisuuntaista liikettä. Muukalaisuuden huomioiminen meissä itessämme auttaa olemaan vainoamatta tai epäilemättä erilaisuutta itsemme ulkopuolella. (Krappala 2004, 104-105.) Monikulttuurisuuden käsittely ja nuorisokulttuurien kohtaaminen koulussa vaatii toisen kohtaamista, jonkin itsestä poikkeavan hyväksymistä tai ainakin pyrkimystä ymmärtämiseen. On helpompi arvostaa muiden erilaisuutta kuin tunnustaa, tunnistaa ja tiedostaa itse olevansa erilainen suhteessa muihin. Krappala (2004, 102) esittää kysymyksen, joka on koko tutkimukseni kannalta olennainen: ”Miten taide voi tehdä näkyväksi toista kunnioittavaa yhteismitattomuutta?”

## Graffitintekijän ja kuvataideopettajan kohtaaminen

Kaksi kuudesta tutkimukseni haastatteluihin osallistuneesta huomautti kuvataideopettajan negatiivisen asenteen graffiteihin vaikuttaneen omiin käsityksiinsä graffitista ja graffitien maalaamisesta. Vaikutus oli ainakin yhteiskunnan näkökulmasta negatiivinen, sillä kapinahenkisyys graffitien tekemisessä oli kasvanut ja kiinnostus koulun puitteissa tapahtuvaan kuvan tekemiseen laskenut. Kuudesta haastateltavasta kaksi on omia oppilaitani, negatiivisen suhtautumisen kuvataideopettajan puolelta kokeneita oli siten puolet muista haastateltavista (heillä ei ole ollut samaa kuvataideopettajaa). Mitään varsinaisia johtopäätöksiä ei tietenkään tämän tutkimuksen yhteydessä voi tehdä, eikä sellainen ole ollut tutkimukseni tarkoitus. Väkisin kuitenkin herää ajatus, että esimerkiksi graffiteista käytävä rakentava keskustelu jää erittäin todennäköisesti tapahtumatta, mikäli graffitintekijä ei saa minkäänlaista ymmärrystä tai edes yritystä siihen kenenkään taholta. On mielestäni oikeutetumpaa ääneen kyseenalaistaa laittomien töhryjen tekeminen, jos samalla osoittaa arvostavansa graffitintekijän oikeutta omaan alakulttuuriseen sitoutumiseensa.

Graffitimaalarit eivät kaipaa päähän taputtelua. Graffitimaalareiden keskuudessa korostuu ajatus, ettei maalaaminen tapahdu sen takia, että he voisivat pahoin. Teoksessa *Rajanylityksiä, tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen* (toim. Löytty, 2005) Lehtola kuvaa kolttasaamelaiden ja muiden pohjoisessa elävien yhteentörmäyksiä *Mosku-lajinsa viimeinen* -elokuvan luoman mielikuvan pohjalta. Samassa teoksessa Jalagin käsittelee toiseutta Japaniin suuntautuneen lähetystyön näkökulmasta. Molemmissa toiseus nousee esiin ajatuksena meistä valkoisista, kristityistä, länsimaalaisen kulttuurin edustajista ylempiarvoisina ja jalompina. Pakanoiden riitit ja rituaalit ovat osoitus siitä, että nii-

hin on syytä puuttua, niiden toteuttajat kaipaavat parannuksen. Myös monissa internet-keskusteluissa ja lehtien yleisönosastojen kyselyissä nousee esiin mielipiteitä siitä, että sivistyneempien tulee hoitaa ja varmistaa, etteivät pahoinvoivat graffitientekijät tekisi graffiteja.

Olennaista tämän tutkimuksen ja toisaalta koko opettajana toimimiseni näkökulmasta on Löytyn esittämä ajatus siitä, että toiseuttava ajattelu ei tunnista saati tunnusta yhteisiä piirteitä tai ominaisuuksia. Toiseus-käsitteen käyttöön analyttisenä apuvälineenä liittyy pyrkimys paitsi osoittaa, myös purkaa toiseuttavia vastakohtaisuuksia. (Löytty 2005, 9-10.) Tavoitteena on löytää yhteisiä piirteitä ja ominaisuuksia. Kuvataideopettajan on helppo ihailla graffitintekijää. Monet heistä ovat kiinnostuneita visuaalisesta viestinnästä kuten graafisesta suunnittelusta, sarjakuvista, elokuvista ja ainakin omien maalaustensa tasolla kolmiulotteisuuden kuvaamisesta. Graffiteja tekeville tyypillinen nopea ja varma kynän liike tuottavat kuvataideluokassa yleensä ihastusta ja ihmetystä. Kuvataideopetuksella ja graffitilla on paljon yhteisiä piirteitä ja tavoitteita, yhtymäkohtia, jotka helpottavat toisen arvostamista. Useiden muiden nuorten alakulttuurien tai orientoitumisryhmien ja kuvataideopetuksen raja on huomattavasti selkeämpi ja ehkä vaikeampi ylittää.

Järjestäessäni graffitimaalaustilanteita ja kuvatessani niitä huomasin astuvani pois omalta mukavuusalueeltani. Tutkimuksessa mukana olevat oppilaani olivat luonteeltaan hyvin erilaisia ja suhtautuivatkin eri tavalla siihen, että teimme yhteistyötä graffitin puitteissa. Toisen kanssa työskennellessä tuli selkämmin ilmi, että asiantuntijuusasetelma oli kääntynyt pääläelleen. (ks. liite 3, kuvailua eräästä maalaustilanteesta). Eräänlainen oman alansa asiantuntijuuden ja osaamisen käsittely kuvataidetunnin puitteissa voi olla merkittävä osa graffitista muodostuvaa kokemusta ja identiteetin rakentumisprosessia.

Eräs haastattelemanani kehotti minua kysymään Helsingin ”kovapäisiä” graffitintekijöitä haastatteluihin. Sanoin olevani enemmän kiinnostunut graffitin esteettisestä kokemuksesta kuin laittomaan maalaamiseen liittyvästä tunnelmasta. Kysyessäni kuvataideopetuksen ja graffitimaalauksen suhteesta haastateltavani totesi: *Mä luulen, että siin tulee kaikki noi junanmaalausadrenaliinit ja muut.* (M4) Hänkin oli kuitenkin kuvaillut graffitissa itselleen tärkeäksi aivan muut seikat kuin junanmaalausadrenaliinit, joten ilmeisesti kyse on enemmänkin muiden motiiveihin liittyvistä oletuksista. Haastattelemanani graffitintekijät pitivät kaikki mahdollisena kuvataideopetuksen tai muiden instituutioiden ja graffitikulttuurin yhteistyötä, mutta kuten sama haastateltava muistutti, hän ei halua:

*myydä itseään mihinkään kaupalliseen hommaan, vaikka tietenkin mä oisin tyytyväinen, jos mä pystyisin näillä hommilla elättään itteeni. Mut sit se pitäis tehdä mun omilla ehdoilla. Et voisit tehdä, mitä mä haluan. Siihen mä en lähtis, että mä olisin jonkun*

*tahon koira, että mulle sanottais, että sä maalaat nyt vaikka kissan tohon ja sit siinä pitäisi olla vaikka Niken merkki. Siihen mä en näe itteeni oikein. (M4)*

Usein myös kuvataideopetuksen puitteissa toteutetaan jotain tilattua, tiettyyn paikkaan sopivaa ja vähintään kuvataideopettajan ennalta visioimaa.

Jo Lowenfeld ja Brittain (1970) painottavat taidekasvatuksen klassikkokirjassaan *Creative and Mental Growth* ajatusta yksilön luovuuden ilmaisuista kuvataideopetuksen perustana. 12-14-vuotiaiden taidemotivaatiota kuvaillessaan he toteavat, että teini-ikäiset rakentavat käsityksiä itsestään ja ovat täynnä ideoita. Niin ikään 14-17-vuotiaiden opetuksessa tulisi painottaa oppilaiden omien tarpeiden huomioimista. Koulumaailman psyykkisen ja henkisen ilmapiirin tulisi antaa rajoittaa metodien, materiaalien ja ajatuksellisten valintojen tekemistä niin vähän kuin mahdollista. (Lowenfeld & Brittain 1970, 270 ja 296.) Lähestymistapaa voidaan kutsua itseilmaisua korostavaksi taidekasvatusmalliksi. Siihen tukeutuva opettaja ottaa huomioon oppilaiden erilaiset taustat ja tähtää persoonallisuuden kasvuun luomalla luottamuksellisen ilmapiirin välttämällä liiallisten vaatimusten asettamista ja rohkaisemalla tunteiden esittämistä. (Räsänen 2008, 82.) Tämänkaltaisen kuvataideopetuksen toteuttamisessa on vaarana, tai ainakin usein pelätään, että vajotaan löysyyteen tai tavoitellaan katteetonta terapeuttisuuksi. Räsänen (2008, 82) huomauttaa, että itseilmaisua korostavassa taidekasvatusmallissa oppimisen tavoitteena on psyykkinen tasapaino. Eipä siis ihme, että opettajat saattavat kavahtaa ajatusta itseilmaisullisesta taidekasvatusmallista, sillä ilman taideterapian opintoja tai psykologin koulutusta on ensinnäkin kovin vaikeasti määriteltävissä, milloin psyykkinen tasapaino toteutuu ja toisaalta, millaisilla keinoilla siihen voidaan päästä.

Pidän itseilmaisuuksi perustuvaa taidekasvatusmallia kaiken kuvataideopetuksen pohjana. Mielestäni kaikki oppisisällöt, tekniset taidot ja taiteen ymmärtäminen voidaan saavuttaa siten, että kunnioitetaan oppijan oikeutta tehdä omia valintoja. Miellänkin oman lähtökohtani jonkinlaiseksi itseilmaisua korostavaksi sovellukseksi Räsänen esittelemästä integroivasta taideopetuksesta, jossa itseilmaisuus, jäljittely, visuaalisen kulttuurin ilmiöiden tarkastelu ja taiteen formaalisten seikkojen hyödyntäminen yhdistyvät. Todennäköisesti näkökulmani on hyvin samankaltainen kuin monilla muilla kuvataideopettajilla. Tätä taustaa vasten hämmennyn itekin siitä, että koen edelleenkin jotkin tekemisen tavat negatiivisessa mielessä maneerisiksi. Taito hyödyntää ja samalla kehittää jokaisen oppilaan henkilökohtaisia vahvuuksiä tilanteessa, jossa nuoria kuvantekijöitä on 25-40 on opettajalle vähintäänkin haasteellinen. Oheisissa kuvissa 29. ja 30. oppilas on käyttänyt omia graffitin mukanaan tuomia kuvaamisen erityispiirteitä kuten tuikkeitä, viivojen kieltä ja selkeitä väripintoja ääriviivoineen koulutaiteen kontekstissa tehdessään maisemamaalausta ja graafista suunnitelua lehden kanteen.



Kuva 29. Graffitintekijän maisemamaalaus 8. lk  
 Kuva 30. Graffitintekijän graafista suunnittelua 9. lk



Itseilmaisun korostaminen ei minulle tarkoita kuitenkaan sitä, että kaikkia tilanteessa olevia oppilaita edellytettäisiin tekemään saman verran valintoja tai että oppilaat tekisivät kuvataidetunnilla niin sanottuja vapaa-aiheita, joita opettajat pelkäävät ja oppilaat haluavat. Opetan tällä hetkellä ainoastaan lukiossa, joten tilanne on eri tyyppinen kuin perusasteella. Lukiossa on helppo muotoilla kurssin sisältöön sopivia tarkemmin rajattuja niin sanottuja tehtävänantoja ja antaa vaihtoehdoksi teemoja soveltavan portfolion tai omaehtoisemman työsarjan toteuttamisen sekä käydä yhteisiä keskusteluja, esitellä teknisiä esimerkkejä, näyttää kuvia sopivissa tilanteissa eikä toteuttaa tarkkaan strukturoitua suunnitelmaa kuin perusasteen oppitunneilla. Toisena ääriesimerkkeinä olen nähnyt monet kerrat koululuokkien seinillä ryhmällisen samalla tavalla sommiteltuja, samoin värein toteutettuja ja samansisältöisiä kuvataidetoita.

Kuvataideopettaja joutuu pohtimaan, milloin kyse on opettajan luomasta viitekehyksestä tai visioista, joita oppilas toteuttaa, milloin puolestaan toteutuu aitoa vuorovaikutusta. Kohtaako hiphop Kalevalan oppilaan vai opettajan ehdoilla, jos tehtävänä on kuvata oma näkemys Kalevalasta? (kuvat 31. ja 32.) Kuvataideopettajalla on luonnollisesti tiettyjä ennakkokäsityksiä niin tuntitilanteisiin, tehtäviin töihin kuin erilaisiin järjestettäviin tapahtumiin liittyen. Niitä oli myös minulla ideoissamme yhdessä graffitimaalareiden kanssa vanhaan koulurakennukseen työpajapäivänä järjestettävää graffitimaalaustyöpajaa. Niin ohjaavien maalareiden kuin minunkin pettymys oli suuri, kun työpajan väliajalla paikalle jääneet spray-maalit saivat koululaiset tekemään kaikenlaisia merkkejä vanhan koulurakennuksensa seinille. Jouduinkin kohtaamaan omien odotusteni tietynlaisen elitistisyyden suhteessa niihin realiteetteihin, joita vapaana olevat spray-maalit ja seinät aiheuttivat, jälkeen päin ajateltuna täysin odotettavis-

sa olevalla tavalla. Työpajaa ohjanneet graffitimaalarit halusivat pitää graffitin mainetta yllä ja maalasivat pahimpien sprayjailujen päälle. Kuvat 33.- 35. ovat yhdessä järjestämämme maalaustapahtumasta, joka sittemmin poiki myös rakennuksen ulkopuolelle luvan kanssa maalattuja graffitimaalauksia (kuva 36).

Kuvataideopettajan ja graffitintekijän kohtaamisessa voi myös korostua se, että opettaja edustaa instituutiota. Järjestämissäni maalaustilanteissa ei juuri tapahtunut niin lukuunottamatta tilannetta, jossa graffiteja tekevä oppilaani opetti graffitimaalaamista toiselle oppilaalleni (liitteessä 3 on kuvailu / muistelu tapahtumasta).



Kuva 31. Sammon puolustus koulun lehden kanteen muokattuna



Kuva 32. Näkemys Kalevalasta graffitintekijän toteuttamana



Kuva 33. Työpaja yläkoululla 2007



Kuva 34. Työpaja yläkoululla 2007



Kuva 35. Työpaja yläkoululla 2007, erään ohjaajaksi kutsutun graffitintekijän mukana tulleen kaverin keskeneräinen piisi



Kuva 36. Purettavan koulurakennuksen seinä 2007

## Kuvataideluokka kulttuurien rajoilla toimivana hybridinä?

Anne Rossi-Horto (2009, 84) kuvailee omaa kokemustaan kulttuurin ja nuorten suhdetta käsittelevässä artikkelissaan: ”Kuvallisesta ilmaisustani saamani mielihyvä alkoi loksahdella paikoilleen maailmakäsitykseeni.” Lauseessa kiteytyy taiteen merkitys identiteetin rakentajana sekä omakohtaisen kuvallisen tekemisen merkitys maailmasuhteen luomisessa. Melko vähäinenkin taidehistoria on suurimmalle osalle nuorista melkoista pakkopullaa: nimiä, vuosilukuja ja tyyliisuuntia, kunnes se mahdollisesti yhdistyy omakohtaiseen tekemisen kokemukseen ja itseä kiinnostaviin kuvakulttuureihin. Kuvataideluokassa niin nuoren kuin opettajankin voi olla vaikea ymmärtää toisen edustaman kuvakulttuurin merkityksiä.

Nylén (2009) syyttää opettajien ja opetustilanteiden jäykkyyttä siitä, ettei nuorisoa kiinnosta korkeakulttuuriksi mielletty taide. Onkin merkitystä, miten taideteoksia esitellään nuorille. Taidemuseot, yhtä lailla kuin maailmankirjallisuuden klassikot, herättävät usein vastustusta nuorissa, koska niihin on joko pakko tutustua tai niitä suositellaan opettavaisesti. Ratkaisuna Nylén pitää esimerkiksi suurten taiteilijoiden anarkististen luonteiden esittelyä ja kapi-nallisuuden korostamista, koska taiteen tehtävänä on lietsoa epäsopua ja rikkoa rajoja. Hänen mielestään taiteen käyttämiseen ja tuottamiseen on nuorille osoitettava teitä, mutta epävirallisesti ja kiinnostavasti, huomioiden myös taiteeseen liittyvä radikaalius. (Nylén 2009, 18-20.)

Räsänen (2008) esittelee integroivan taideopetuksen mallia, jossa formaali kuvataidekasvatus, itseilmaisun korostaminen, visuaaliseen kulttuuriin tutustuminen ja hyödyntäminen sekä jäljittelevä taidekasvatusmalli yhdistyvät. Hänen integroivan kuvataideopetuksen mallissaan huomioidaan monikulttuurisuuden merkitys, mutta lähinnä etnisistä lähtökohdista tai niin sanottujen vähäosaisien, vammaisten tai fyysisiltä ominaisuuksiltaan oppilaiden valtaosasta poikkeavien näkökulmasta. Hän muistuttaa, että suvaitsevaisuuteen tähtäävien, koulun ulkopuolisten yhteisprojektien lisäksi näköpiiriä voidaan laajentaa erilaisilla projekteilla myös Suomen ulkopuolelle, mikä kasvattaa monikulttuurisuuden ja yhteisöllisyyteen. (Räsänen 2008, 281.)

Ydinongelmana on mielestäni, että opetuksessa pyritään suvaitsevaisuuteen, yhteisöllisyyteen ja kokonaisvaltaisuuteen ulkoapäin tulevien projektien ja ideoiden avulla. Monikulttuurisuutta käsitellään etnisten ryhmien tai maantieteellisesti tai ajallisesti kaukaisiin ryhmiin liittyen tai niin kutsutusta normaalista poikkeavien ryhmien kanssa toteutettujen yhteistyöprojektien avulla. Populaarikulttuuria kyllä käsitellään, mutta myös muu visuaalinen kulttuuri, johon nuorten omat kuvamaailmatkin kuuluvat, olisi tärkeä saada luontevaksi osaksi kuvataideopetusta. Ongelmallista on nuorten näkökulmasta, mikäli oppilaiden oman orientoitumisen taide asetetaan pimentoon tai jollain tavalla

vähempiarvoiseksi tai mitättömäksi.

Nykyisessä maailmantilassa on yhä selvempää, että tiettyyn kulttuuriin kuulumisen rajat ovat käyneet yhä epäselvemmiksi. Perinteiset antropologiset oletukset kulttuurin yhtenäisyydestä ja selvärajaisuudesta on jouduttu purkamaan monissa tilanteissa. Usein ihmisten elämänvaiheissa on toisiaan leikkaavia sitoumuksia, jolloin he jakavat eri osia henkilökohtaisista kulttuurisista repertuaareistaan erilaisten ihmisryhmien kanssa. Tiettyjä kulttuurisen repertuaarin osia saatetaan arvostaa muita korkeammalle, jolloin identifioidutaan mieluummin ja helpommin niiden ihmisten kanssa, joilla on samanlaiset kulttuuriset repertuaarit. (Hannerz 2003, 225-226.) Mahdollisesti myös samankaltaiset tavoitteet suhteessa noihin kulttuuriin repertuaareihin vaikuttavat.

Identifioituminen muuttuu elämän eri vaiheissa. Tietty kulttuurinen elämänpiiri voi olla korostuneempi nuoruudessa ja maantieteelliseen synnyinseutuun liittyvä identifioituminen on taka-alalla, esimerkiksi alakulttuuriseen orientoitumiseen nähden, tiettyyn elämänvaiheeseen asti. Hämmäläinen nuori ei pidä hämmäläisyyttä kovin merkittävänä identiteettinsä kannalta, vaan kokee kuuluvansa esimerkiksi graffiti-, hihop- tai heavykulttuuriin, mutta myöhemmin hämmäläinen kulttuuritausta nousee identiteetin kannalta tärkeäksi. Monimutkaiset kulttuurisen identiteetin prosessit tulisikin huomioida kuvataideopetuksen monikulttuurisuudessa mahdollisimman laajasti ja moniulotteisesti. Hannerz (2003, 230) huomauttaakin, että kulttuurin prosessimaisuus merkitsee yksilön näkökulmasta sitä, että tällä on oikeus muuttaa, jopa hylätä kulttuuri, jolloin se ei enää ole ”oma kulttuuri”.

Erilaisten kulttuurien vuorovaikutuksessa on melko harvoin kyse ainoastaan yhdensuuntaisesta toiseuden korostumisesta ja korostamisesta. Toiseutta on mahdotonta paikantaa vain yhteen ihmisryhmään tai kulttuuriseen tilanteeseen kaikkien toimijoiden tuottaessa sitä omista asemistaan, sillä toiseuttaminen on kahden toisilleen vieraan kulttuurin edustajan kohtaamisessa käynnistyneen prosessin mahdollinen tulos. Keskeistä on se, pyritäänkö ainoastaan korostamaan eroja vai etsimään yhteisiä tekijöitä. Omien kokemusten, tunteiden, tietojen ja ominaisuuksien peilaaminen toisen kulttuuriin muokkaa ja rakentaa myös omaa identiteettiä tarkemmaksi. (Jalagin 2005, 65-66.) Oman identiteetin määrittely yhteisöllisesti tai yksilön tasolla on jatkuvaa erontekoa ja muista erottautumista. (Löytty 2005, 89) Nuorisokulttuurien synty on sidoksissa rajojen korostumiseen: oman identiteetin rakentamiseen suhteessa toiseen ja oman ryhmän tyypillisten piirteiden korostaminen suhteessa muihin, mistä nuorisokulttuurien yhteydessä usein käsiteltävä bricolage-ilmio on esimerkkinä<sup>21</sup>.

Kahdensuuntainen toiseuden korostaminen tuottaa ja vahvistaa nuorisokulttuurien ja muun yhteiskunnan välisiä ristiriitoja. Osa nuorison ala-

21 Bricolage-ilmiota on käsitelty tarkemmin alakulttuurien yhteydessä sivulla 83



ja vastakulttuureista on syntynyt nuorison kokiessa tullessa väheksytyksi valtakulttuurin edustajien suunnalta. Lehtola (2005) toteaa konfliktien tuovan näkyviksi ”kulttuurisia rajoja”, jolloin hänen mielestään voidaan yksittäistapauksesta tehdä johtopäätöksiä myös laajemmin yhteiskunnallisista prosesseista. Äärimmäiset reaktiot paljastavat monimutkaisia kehityskulkuja, jotka ovat seurausta erilaisten intressien törmäämisestä. (Lehtola 2005, 47.) Nuorisotutkimuksen parissa on kiistelty siitä, tuleeko tiettyjen ääri-ilmioiden ja valtakulttuurin yhteentörmäyksistä tehdä laajempia tai syvällisempiä yhteiskunnan tilaa koskevia johtopäätöksiä.

Toiseuden kohtaamista voi tapahtua ainakin kahdella tasolla, niin sosiaalisesti konkreettisissa vuorovaikutustilanteissa kuin representaatioina, kuten kielenkäytössä ja mediassa. Transkulturaatio on kahden tai useamman kulttuurin kohtaaminen, jolle usein ominaista on toisen kulttuurin arvohierarkisesti korkeampi asema. Siinä on kuitenkin mahdollista syntyä kulttuurinen hybridi, joka kyseenalaistaa kulttuurien välisen nokkimisjärjestyksen. Merkityksellistä prosessin kannalta on, ettei oleteta ainoastaan toisen ottavan piirteitä omasta kulttuurista, vaan se on molempien kulttuurien sekoitus nimenomaan niin, että molemmat ylittävät rajan: kohtaavat toisen. Toiseuden hedelmällisiä tutkimuskohteita ovatkin rajanylityspaikat ja erilaiset risteämiskohdat. Rajaseudulla tapahtuvat rajanylitykset mahdollistavat kulttuuristen hybridien muodostumisen, jolloin syntyy uudenlaisia yhdistelmiä ja sekoituksia. Toisaalta kahden eri kulttuurin rajalla toimivat ovat eräänlaisia tulkkeja, jotka välittävät ja tulkaavat tietoa eri osapuolille. (Löytty 2005, 89 ja 14-20.)

Kahden kulttuurin rajaseutu voi ilmetä yhteiskunnan pienimmästä yhteisöllisestä yksiköstä eli perheestä aina maanosien välisiin rajoihin. Kulttuurillisista rajoista puhuttaessa on toki ymmärrettävää, että rajojen veto on viivan piirtämistä veteen, mutta silti kuvataideluokan ominaisuus erilaisten kulttuurien vuorovaikutus- ja kohtaamispaikkana on mielestäni luonteva ja toisaalta ehkä liian ilmeinen, jotta siihen kiinnitettäisiin riittävästi huomiota. Ilmeistä ei kuitenkaan läheskään aina ole kulttuurisen hybridin muodostuminen kuvataideluokassa. Siihen tarvitaan avointa suhdetta ilman arvottavia hierarkioita.

Erilaisten kulttuurien kohtaamiseen liittyy monesti tietynlaista kulttuurista fundamentalismia, johon sisältyy oletus tietyn kulttuurin suhteellisen stabiilista olemuksesta, jota ulkoapäin tulevat saattavat uhata. Kulttuurinen fundamentalismi näyttäisi painottavan sitä, että kulttuurin rakenteille annetaan toimijuutta suurempi painoarvo. Kulttuurin pysyvyys ja myös sen muuttuminen ovat sidoksissa inhimilliseen toimintaan. Näin on tilanne erityisesti silloin, kun kulttuuria ei tarkastella sivilisaationa, vaan ymmärretään sen prosessinomainen ja muuttuva luonne. (Hannerz 2003, 224) Graffitikulttuuriin kuulumiseen liittyy voimakkaasti toimijuuden näkökulma. Siihen kuulumisen vaatii aktiivisuutta: kukaan ei synny graffitikulttuuriin eikä todennäköisesti voi

edes katsoa kuuluvansa siihen ilman vähintään kohtuullisen aktiivista osallistumista. Graffitikulttuurin sisälläkin pelätään jossain määrin muutoksia. Kaikkein tiukimmin graffitikulttuuria määrittelevät haluavat rajata graffitin ulkopuolelle monet sellaiset ilmiöt, jotka toteuttavat monessa suhteessa graffitin määritelmää, kuten sabluuna- eli stencilgraffiti, tarrataide ja neulegraffitit.

Tilakurittomuudella viitataan siihen, kun kulttuurissa mukana olevat tekevät rajanylityksiä, joita heidän ei oleteta tekevän. Ei pysytä tietyissä merkityissä tiloissa ja kyseenalaistetaan yhteiskunnallisen vallan arkkitehtuuria. Populaarimusiikissa tilakurittomuutta on monenlaista. (Löytty 2005, 21.) Tilakurittomuus voisi kuvata graffitikulttuuria monessakin mielessä, niin Löytyn kuvailemassa metaforisessa merkityksessä kuin aivan sananmukaisesti. Mikä voisi olla sananmukaisesti tilakurittomampaa kuin tiettyyn kaupunkitilaan luvattomasti tehty kannanotto graffitin keinoin? Voidaanko puolestaan ajatella, että tietyn kulttuurin sisällä kulttuurisia sääntöjä rikkovat ovat tilakurittomia suhteessa omaan kulttuuriinsa? Useat jo villeimmät teinivuotensa eläneet haastatellut graffitintekijät osoittavat selvää närkästystä siitä, että nykyään ei välttämättä kunnioiteta graffitikulttuurissa pitkään vallinneita tiettyjä sääntöjä siitä, millaisia maalauksia saa toteuttaa ja mihin. Tilakurittomuus siis vaikuttaa tietenkin kulttuuria muuntavasti. Vielä vuosikymmen sitten graffitikulttuuriakin määriteltiin kulttuurin sisältä päin voimakkaasti nimenomaan luvattomien graffitien tekemisen suhteen. Nykyään, kun sellaiset paikat, joihin periaatteessa voi tehdä, vaikkei niihin varsinaista lupaa olekaan, ovat hyvin vähissä, ovat ennen laittomien graffitien kannattajina vannoutuneet alkaneet suoda ymmärrystä lailliselle maalaamiselle ja jopa tehdä luvallisia graffiteja. Kuvataideopetuksen merkitys voi kuitenkin olla antaa lupa ja mahdollisuus olla tilakuriton suhteessa vallitsevaan korkeakulttuuriin, populaarikulttuuriin kuin alakulttuuriseen suuntautumiseen nähden. Itseen liittyvien, tuttujen kulttuuristen piirteiden käsittely eri näkökulmista auttaa myös ymmärtämään muiden kulttuurien piirteitä, kyseenalaistamaan ja arvioimaan, toisaalta myös luomaan uutta.

Erityisesti murrosikäisillä nuorilla on monesti taipumus korostaa orientoitumisryhmäänsä ja alakulttuurista identiteettiään. Yläkoulussa erilaisen kulttuurien yhteentörmäykset ovat monesti ilmeisempiä kuin lukiossa. Lukiolaiset pääsääntöisesti toteuttavat melko kyseenalaistamatta annettuja tehtävänantoja, jotka puolestaan noudattavat virallista opetussuunnitelmaa. Yläluokkalaisten töistä on helppo huomata erilaiset alakulttuuriset ja visuaaliset orientoitumisryhmät, lukiolaiset saattavat jopa piilotella omia tekemisen tapojaan. Opetuskokemus on osoittanut, että lukio-opiskelijoilla saattaa olla hyvin vahvoja kokemuksia siitä, että tietyt kuvaamisen tavat nähdään manereiksi, vaikka ne liittyisivätkin alakulttuuriseen orientoitumiseen.

Oppilaiden käsityksiin siitä, mikä on toivottua tai torjuttua kuvaaamista, vaikuttavat ristiriitaiset normit: yksilöllistä, muttei liian poikkeavaa, luo-

vuotta toivotaan, kavereiden matkimista paheksutaan, mutta toisaalta luokassa imitoidaan ja poimitaan ideoita toisten tekemisestä jatkuvasti. (Koivurova 2010, 296.) Monista taidemaailmaan sisään rakentuneista sekä kuvataideopetuksen koulutukseen liittyvistä syistä kuvataideopettajilla on tietty maneerien pelko. Samat tyyllilliset piirteet ja tavat kuvata, merkit ja merkitykset, jotka alakulttuurille ovat tyyppillisiä ja tärkeitä ovat kuvataideopetuksen eetoksen näkökulmista tulkittavissa maneereiksi, joista pitäisi päästä eroon. Ristiriita on ilmeinen. Kyse ei olekaan siitä, etteikö kuvataideopettaja saisi kyseenalaistaa, jos jokainen kuvataidetyö sisältää tietylle henkilölle tyyppillisiä piirteitä, liittyivät ne sitten manga-tyyliseen ihmiskuvaukseen, graffitille ominaisiin merkkeihin tai heavyyn kuvastoihin. Tärkeää on, että ymmärretään alakulttuurin tai tiettyjen kuvastojen merkitys yksilölle, pohditaan yhtymäkohtia erilaisten kuvakulttuurien välillä, toteutetaan töitä, joissa opiskelija saa oikeasti tehdä omia valintoja ja perehtyä haluamiinsa kuvallisiin maailmoihin ja niiden merkityksiin lisää.

Koivurova (2010) tiivistää tutkimuksensa perusteella eräänlaisen ihanteellisen sosiaalisen tilan, johon liittyy oppilaan viihtymisen kannalta turvallinen ja kannustava ilmapiiri. Luovuuden edellytyksenä on psykologinen turvallisuus, oppilaan ihmisarvon hyäksuminen, arvostelusta vapaa ilmapiiri ja empaattisuus. Senkaltaisessa kuvataideluokan sosiaalisessa tilassa oppilas ymmärtää kuvataideopetuksen tavoitteita ja niiden merkityksiä itselleen. Olennaista on myös, että oppimisen tilassa opettaja tavoittaa oppilaan maailman ja kykenee luomaan sillan sen ja oppimistavoitteiden välille. Koivurova käyttää tutkimuksessaan niin sanottuja katseen kategorioiden jaottelua ilmentämään kuvan tekemiseen ja kuvaan suhtautumiseen liittyviä arvopohjia. Hän toteaaakin, että mikäli opettaja kykenee hahmottamaan oppilaiden ja oppilasryhmien katseiden suuntaa, hän voi suunnata opetuksensa opetussuunnitelman yleisten tavoitelausemien rinnalla nuorelle merkityksellisiin seikkoihin. (Koivurova 2010, 296-297.)

Tutkimuksen alkuvaiheessa halusin vastausta kysymyksiin, milloin jotkin merkit tai kuvaamisen tavat tulisi tulkita maneereiksi, joista olisi syytä ohjata oppilasta eroon. Milloin ne puolestaan ovat niin olennainen osa alakulttuurista suuntautumista, että minun tulisi kunnioittaa niiden olemassaoloa? Kuvataideopetuksen tarkastelu kriittisen pedagogiikan ja toiseuden tutkimuksen näkökulmasta on auttanut minua ajattelemaan asiaa toisella tavoin. Ei ole yksilön tai taidekasvatusidean toteutumisen kannalta juurikaan merkityksellistä pohtia tiettyjen merkkien mahdollista maneerisuutta. Paljon tärkeämpää on etsiä keinoja, joiden avulla kuvataideluokassa erilaiset kulttuurit ja kulttuuriset ryhmittyvät toimivat vuoropuhelussa keskenään, jakavat mielipiteitään, käsittelevät erilaisiin kulttuureihin ja kulttuurisiin ryhmiin liittyviä kuvaamisen tapojaan ja merkityksiä, joita erilaiset kuvat ja symbolit kullekin ryhmittymälle antavat. Kukaan ei ole kyseenalaistamassa muinaisen egyptiläisen ihmisen ku-

vaamisen kaanonina, mutta itsekin olen melko kärkkäästi kyseenalaistanut ihmisen kuvaamista elävän mallin tunnilla japanilaisen sarjakuvakulttuurin luomien kuvausperiaatteiden mukaan.

Kulttuurisen hybridin muodostumisessa merkityksellistä on se, että suvaitsemisen lisäksi on kyky arvostaa toisen kulttuurista identiteettiä. On helppo suhtautua myötämielisesti ideaan, että jokaisella on ”oikeus omaan kulttuuriinsa”. Sille idealle monikulttuurisuuden politiikkaa voidaankin perustaa. Oikeuteen liittyy kuitenkin myös ongelmia, sillä erilaisissa sosiaalisissa konteksteissa on tietyt rajansa. Silloin on muodostettava oikeudenmukaisuuteen perustuvat pelisäännöt. Merkittävää on myös, miten kulttuurista puhutaan ja millaisina kulttuuriin liittyvät oikeudet ja velvollisuudet mielletään. (Hannerz 2003, 230-231.)

Vuorovaikutuksen syvempi taso on dialogi, joka voi Varton (2007) mukaan tapahtua vain silloin, kun paikalla on ihmisiä, joilla on erityinen syy ja valmius jakaa keskenään koettuja asioita. Siihen vaaditaan luottamusta, antautumista ja tiettyjä yhteisiä päämääriä. Luottamuksen lisäksi myös usko koetun voimaan kuuluu dialogiin, sillä kokemustaan jakava ihminen uskoo, että yhteisessä maailmassa olevat merkitykset ovat tärkeitä. Varto toteaa: ”Dialogissa on tilaa toisille olla toisia ja minulle tilaa olla minä.” Ajatukset dialogista palaavat myös kysymykseen kommunikaation muodoista. Voidaanko yhteistä maailmaa ymmärtää myös taideteoksia tuottamalla ja kokemalla. Tarvitaanko dialogiin sanoja ja puhuttua tai kirjoitettua kieltä, vai voiko dialogi perustua taideteokselle. (Varto 2007, 62-64.) Kuvataideopetuksen näkökulmasta kysymys dialogin tavoista on olennainen: usko dialogin syntymiseen myös kuvia tehdessä, yhteiseen tekemiseen liittyviä kokemuksia jakaessa, on osa identiteetin rakentumista eli itsen ja toisen kohtaamista.

Jalagin (2005, 67) kysyy: Miksi toiseus korostuu kohtaamisessa ja onko se erityisesti länsimaalaiselle tyypillinen tapa kohdata vieras? Kuvataidealuokka on väistämättä paikka, jossa erilaiset kulttuuriset näkemykset kohtaavat. Matematiikan laskuja tehdessä tai ruotsin kielen kielioppisääntöjä opetellessa ei välttämättä kuuluminen tiettyyn ryhmään ilmene kovin voimakkaasti, vaikka tokihan erilaisia kulttuurisia ilmiöitä käsitellään myös muissa oppiaineissa kuin kuvataiteessa. Kuvataiteessa yksilö kuitenkin tuo oman luovuutensa ja tiettyjen kuviansa toteuttamiseen liittyvien valintojen kautta esille kulttuurista orientoitumistaan, asenteitaan ja arvojaan. Kuvataidealuokka on otollinen maaperä mitä erilaisimmille arvokeskusteluille. Kuvataidealuokassa saattavat törmätä opettajan ja oppilaan odotukset ja käsitykset siitä, mikä on kulttuurisesti merkittävää ja oppimisen arvoista, vaikka törmääminen ei olisikaan näkyvää ja konkreettista, sillä Koivurovan tutkimuskin osoittaa oppilaiden mukautuvan koulumaailman normeihin.

Kuvataiteen ja kulttuurin ilmiöihin liittyvään opetukseen ja kasvatukseen

yleensä on sidoksissa useita monisyisiä toisen kohtaamiseen liittyviä seikkoja. Koulumaailman valtarakenteisiin liittyy toiseuttavia piirteitä niin oppilaiden kuin opettajien keskuudessa kuin heidän välillään. Arvohierarkioiden purkaminen tai kyseenalaistaminen ei ole ongelmatonta ja toisaalta siihen liittyy myös jatkuvasti esiin tuleva kysymys opettajien arvostuksesta oppilaiden keskuudessa ja sen puutteen mukanaan tuomista mahdollisista kurinpidollisista ongelmista. Ideaalitalanne olisi tietenkin sellainen kouluyhteisö ja opetustilanne, jossa opettajan ei tarvitsisi rakentaa omaa identiteettiään ja auktoriteettiaan alentamalla ja osoittamalla vähäpätöisemmäksi muita.

### Miten kuvataideopettaja käsittelee merkkejä?

Mediateknologian hallinta ja kuvaviestinnän erilaiset tekniikat sekä kuvien analysointi ovat perusopetuksen kuvataiteen opetussuunnitelmassa<sup>22</sup>. Alakulttuurien ja populaarikulttuurin huomioimista ei kuitenkaan ole erikseen mainittu. Lukion opetussuunnitelmassa populaarikulttuurin käsittely on merkitty yhteen valinnaiseen mediakurssiin, muttei ole määritelty kuvataiteen kokonaistavoitteissa tai sisällöissä.

Koivurovan (2010, 276) tutkimuksen mukaan näyttäisi siltä, etteivät oppilaat arvosta sitä ilmaisua, johon he ovat harjaantuneita, kuten populaarikulttuurin aineisten käyttöä taiteellisesti arvokkaana ilmaisumuotona. Oma kokemukseni on päinvastainen. Lukion ykkösvuosikurssilaisten valitessa mielestään hyvää taideteosta ja antaessaan perusteluja valinnalleen, tulee toistuvasti esille ihailu taidokkaasti toteutettuihin levynkansisiin, sarjakuvamaista ilmaisua sisältäviin taideteoksiin sekä juliste- ja fantasiakuvastoista kumpuaviin nykytaiteen teoksiin. Luokassa esimerkiksi Contemporary Illustration ja graffitikirjat ovat hyvin luettuja ja arvostettuja, fantasia-tyylisiä kuvia ihaillaan ja monet oppilaat niin tekevät kuin ihailevat graafisen suunnittelun, sarjakuvan, graffitin, elokuvien ja videopelien piirteitä sisältäviä kuvia. Kokemukseni on ollut samankaltainen myös yläkoulussa työskennellessäni ja kotona alakouluikäisten lasten kuvantekemistä seurattaessa.

Koivurova (2010) viittaa Räsäseen todetessaan, että opettajan yritäessä päästä lähelle oppilaan jokapäiväistä elämää, oppilaat eivät tunnu ottavat tätä tosissaan. Oppilaan oppimisprosessiin vaikuttaa väistämättä myös tämän koulun ulkopuolinen elämä, josta oppilas Koivurovan näkemyksen mukaan kertoo opettajalle pitkälti sitä, mitä olettaa tämän haluavan kuulla. Hän huomioikin, että kuvataideopetuksessa on kuvan tekemisen kautta mahdollista tavoittaa epäviralliseen kouluun liittyviä ja koulun ulkopuolisia oppilaalle merkit-

22 Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2004, 237-240.

täviä tekijöitä. (Koivurova 2010, 55-56.) Jostain syystä olen graffitiin liittyvää tutkimustani esitellessäni esimerkiksi kuvataideopettajille törmännyt taidekasvattajien oletukseen, etteivät graffitintekijät edes halua vuorovaikutusta instituution suojissa olevan kuvataideopetuksen kanssa ja että nuoriso haluaa pitää nuorisokulttuurinsa omanaan. Graffitintekijöiden ja omien oppilaiden keskuudessa olen törmännyt päinvastaiseen ajattelutapaan. Nuoret ovat olleet innoissaan siitä, että heidän kulttuuriseen omistautumiseensa kiinnitetään huomiota. Koivurovankin tutkimuksessaan huomioima kuvataideopetuksen tietynlainen modernistisuus ja hänen aineiston analyysissään painottama oppilaiden oletus opettajasta kaiken arvioinnin guruna arvostamassa tietyn tyyppistä modernistisen kriteerit täyttävää työtä on mahdollisesti eräänlainen itseään toteuttava kierre.

Oletus oppilaiden haluttomuudesta ylittää raja-aitoja lienee eräs syistä, miksi koulussa toteutettu taidekasvatus ei kohtaa nuorten omaehtois-ta taiteen tekemistä. Ongelman ytimessä ollaankin silloin, jos nuorten oman orientoitumisen taide tai alakulttuurinen suuntautuminen valjastetaan kuvataideopetuksen käyttöön ainoastaan tilanteissa, joissa se sopii opettajalle ja tavoilla, jotka antavat viittauksen siitä, että opettaja opettaa nuorille näiden omia alakulttuureja. Vastareaktio on melko luonnollinen, mikäli vuosia mangaa harrastaneelle aletaan ylhäältä päin opettaa japanilaisen sarjakuvan saloja tai jos opettaja kertoo seuraavan tunnin sisältävän graffitin tekoa ja nuori peinttari viedään neulomaan koristeita kaupungintalon kaiteisiin. Kyse on siis myös hierarkisuuden muodoista ja niiden purkamisesta.

Kuvataideopettajan voi olla vaikeata hahmottaa, missä määrin kuvataideopetus voi pohjata nuorten omille kuvakulttuureille ja missä määrin oppilailta tulisi vaatia irtiotta omaksumastaan kuvamaailmasta. Opettaja kuvittelee käyvänsä läpi ihmisen kuvaamista realistisesta näkökulmasta ja silti töissä näkyvät selkeästi tietyt populaari- tai alakulttuuriset piirteet. Ongelmana onkin, että kuvataideopettajan vahva käsitys siitä, mitä on hyvä kuvan tekeminen, ei välttämättä kohtaa oppilaiden kuvaamistapoja.

Eräs tämänkin tutkimuksen aloittamiseen johtavista peruskysymyksistä oli, miten kuvataideopettaja kohtaa erilaiset merkit, symbolit ja kuvaamisen tavat. Miten kuvataideopettaja voi käsitellä töissä jatkuvasti toistuvia hakaristejä, pentagrammeja ja kirkkoveneitä? Pitäisikö jokaisesta hampunlehden kuvasta seurata huumeiden vaaroihin liittyvä moraalisaarna? Onko jokaisen kirkkoveneen piirtäjän seksuaalinen identiteetti niin hakusessa, että tilanne vaatii yhteistä keskustelua? Vastaus näihin kysymyksiin saattaa joidenkin kuvastoihin tottumattomampien mielestä olla ilmiselvä: hakaristiä ei koulu-yhteisössä eikä juuri edes koko yhteiskunnassamme kuvata ilman sen merkitysten perinpohjaista käsittelyä. Merkkeihin saattaa kuitenkin toisaalta turtua, toisaalta oppia huomaamaan (toivottavasti), milloin on syytä huolestua niiden käytöstä,

milloin koululaiset vain kokeilevat rajojaan koulumaailman konventioiden rikkojina. Useimmiten hakaristin käyttö tai hampunlehden piirtäminen on osoitus enemmänkin näyttämisen halusta tai kapinoinnin rajojen testailusta. On kuitenkin myös tilanteita, jolloin tietyt merkit saattavat olla oikeiden asenteiden tai aatteiden ilmentymiä. Silloin opettaja joutuu monimutkaisten moraalisten ja eettisten periaatekysymysten eteen.

Kaikkein eniten tunteita varmasti herättää juuri hakaristin käyttö. Kaikki opettajat ja jokseenkin kaikki oppilaat tuntevat merkin merkityksen natsi-Saksan käyttämänä symbolina. Lähes kaikki opettajat tietävät myös, ettei merkki suinkaan ole natsien suunnittelema, vaan itse asiassa merkki on ollut yhtä hyvin muinaisen Egyptin kuvastoissa kuin Suomen sotalentokoneissa. On kuitenkin väistämätön tosiasia, että hakaristin avoin hyväksyminen osana kuvataidetyötä aiheuttaa ulkopuolisille hämmennystä. Lukiolaisen maalaus erään antiikkisen hakaristin sisältäneen maalauksen pohjalta sai aikaan paljon kyselyjä, kummeksuntaa ja paheksuntaa niin luokassa työskenteleviltä seiskaluokkaisilta kuin ranskalaisvierailijoilta. Sinänsä hakaristin kuva ei siis aiheuttanut hämmästyttä, vaan symbolin oleminen yhdessä kuvataideluokan seinälle ripustetuista maalauksista. ”Miksi kuvistiluokassa on hakaristi seinällä?” kysyi yksi seitsemännen luokan oppilas. Hän selkeästi kaipasi selitystä sille, että symbolin käyttö on ikään kuin hyväksytty. Sieltä se tuntui tuijottavan ja herättävän kaikkien huomion, musta hakaristi, jonka ympärillä oli muita muinaisia merkkejä ja hautamaalaus, joka vähänkin taidehistoriaa tietävälle osoitti heti, että kyseessä oli versio aikoja ennen Hitlerin ja natsien olemassaoloa olleesta teoksesta. Oppilaan huomion kyseinen taidehistorian kirjan sivu oli todennäköisesti saavuttanut juuri hakaristin tunnetuimman merkityksen takia.

Useimmiten erilaiset kiellettyinä pidetyt merkit aiheuttavat suurta huomiota, hihittelyä, kummeksuntaa ja toisaalta tuovat tekijälleen jonkinlaista mainetta ja kunniaa oppilaiden keskuudessa tai vähintään huomiota. Itse olen huomannut parhaaksi keinoksi sanoa heti, että hakaristit, kirkkovenet, pentagrammit ja hampunlehdet on jo nähty, joten erikoisuuden ja huomion tavoittelun takia niitä ei kannata kuvistoihin tehdä. Olen kohdannut niin henkilökohtaisessa elämässäni kuin työni kautta tilanteita, joissa opettajat ovat kieltäneet lapsia ja nuoria kuvaamasta, kertomasta, kirjoittamasta tietynlaisia tilanteita ja tiettyjä kuvia. Kieltoja on perusteltu jonkinlaisella ”pään piiloon laittamisperiaatteella”, eli ikään kuin väkivalta, kuolema, seksuaalisuus, raakuus ja rivos katoaisivat lasten ja nuorten elämästä, mikäli heitä kielletään käsittelemästä niitä koulutöissään. Tapausesimerkkejä 2000-luvun koulumaailmasta olisi useita.

Ajatus siitä, että tiettyjä asioita ei vain yksinkertaisesti ole soveliaasta käsitellä koulussa on täysin vastoin kriittisen kasvatuksen periaatteita. En toivo väkivallalla mässäilyä, enkä välttämättä haluaisi nähdä lasten kuvissa viittauksia päihteiden käyttöön tai liian nuorena seksuaalisia virityksiä, mutta asioiden kä-

sittelemineen on silti parempi vaihtoehto kuin silmänsä sulkeminen ilmiöiden olemassaololta. Mikäli oppilasta kielletään kirjoittamasta *Karhuretellä* aineessaan, kuinka karhu tappaa oravan, tai videoita kuvaaville nuorille annetaan tiukat strukturoidut raamit, joissa heidän mediatyönsä saa liikkua, ei ole ihme, että oppilaat kokevat koulun muusta elämästä vieraaksi linnakkeeksi. Törmäyksiä maailmojen välillä alkaa tulla niissäkin asioissa, joista periaatteessa oltaisiin yhtä mieltä. Voiko oletetun törmäyksen muuttaa vuoropuheluksi? Onko kuvataide- luokankin oltava taisteluareena?

Kiilin (2009) tutkimus koulun kielletyistä kuvista osoittaa, että oppilaiden käsitykset ja kokemukset kielletyistä kuvista ovat paljon laajemmat kuin hänen tutkimuksessaan mukana olevien opettajien. Oppilaiden kielletyiksi kuviksi toteuttamisessaan piirroksissa on sellaisiakin kuva-aiheita, joita opettajat eivät haastatteluissaan kuvailleet. Kuvastoon liittyviä kieltoja tuotetaan ja ylläpidetään paikallisesti ja tapauskohtaisesti. Kiil pitää nuorten ja opettajien näkemyseroa kielletystä osoituksena nuorten ja opettajien maailmojen vieraudesta. Kiellettyjä aiheita syntyy, kun kasvatustapahtumasta puuttuu kunnioitus toista kohtaan. Kielletyn aiheen kuvaaminen on myös uhon ja uhan merkki. Opettajan on vaikea kohdata esimerkiksi nuoren haluja osoittavia seksuaalisia kuvia tai kuvia, jotka aiheuttavat hankalia tilanteita. (Kiil 2009, 249-260.)

Mikäli opettaja suoraan kieltää tietynlaisten kuvien tai tiettyjen kuva-aiheiden käsittelyn kuvataidetoissa, on kysymys todennäköisesti joko halusta hallita ja valvoa tai kyvyttömyydestä tai kiinnostuksen puutteesta käsitellä kuvissa mahdollisesti ilmeneviä epämiellyttäviä asioita. Kiilin (2009) tutkimus todistaa, että suurin osa kielletyn käsityksestä on muodostunut muuten kuin suorina kieltoina. Opettajat arvottavat rutiininomaisesti kuvien esitystapoja samalla tuoden käsityksensä esille tietyillä puheen tavoilla. Samaan aikaan opettajat joutuvat arvioimaan suoritusta, mikä vaikuttaa kuvankatsomisen tapoihin. Kieltoja tuottavat ja määrittävät opettajan oman arvomaailman lisäksi kouluympäristö ja nuoret itse. (Kiil 2009, 86-89.)

Merkkien käsittelemisen ongelmallisuuteen ei liity ainoastaan opettajan suhtautuminen erilaisiin merkkeihin ja symboleihin, vaan muiden oppilaiden/opiskelijoiden ja kouluyhteisön sekä koko ympäröivän yhteiskunnan suhtautuminen merkkeihin. Kriittinen pedagogiikka perää ulkoapäin ja ylhäältä tulevien normien kriittistä tarkastelua. Siitä lähtökohdasta mitään merkkejä ei ilman arvokeskustelua voida kieltää. Kieltäminen tai rajoittaminen eivät muutenkaan yleensä luo kovin hedelmällistä pohjaa kuvien merkitysten, syntymisen ja symbolien käsittelylle. Opettajankaan ei voi olettaa tietävän kaikkien nuorten käytössä olevien merkkien taustoja tai merkityksiä. Olennaisempaa onkin käsitellä niitä yhteisesti. Se ei käytännössä ole kovin helppoa.

Rankkoja tai vaikeita aiheita ei ole syytä rajata pois, sillä ne sisältyvät niin taiteen luonteeseen kuin nuorten luonnolliseen kehitysvaiheeseen liit-

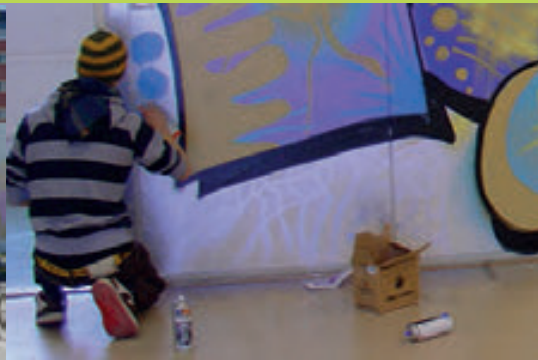


tyvään pohdiskeluun. Myös opettajan yhteys nuoreen voi olla parhaimmillaan silloin, kun työskentelyssä uskalletaan rohkaista oman identiteetin pohtimiseen. (Rossi-Horto 2009, 87.) Oman identiteetin tarkastelu tai vaikeiden asioiden käsitteleminen on usein erilaista kuin itsetarkoituksellinen tiettyjen symbolien kuvaaminen. Kyseessä saattaa olla myös opettajan liika yliherkkyys tietynlaisille kuville tai kuvaustavoille sekä symboleille.

Esimerkkinä kerron, kuinka entisessä koulussani tein salapoliisintyötä erääseen minulle aiemmin tuntemattomaan merkkiin liittyen. Sinnikkäiden kyselyjen jälkeen sain kuulla kuvistöihin, pulpetteihin ja katuun ilmestyneen merkin olleen erään pienemmän maalaiskylän poikien yhteisölleen luoma merkki. Keskustellessamme merkistä ja kysyessäni myös muilta ryhmiltä, sain odottamatontakin palautetta: minua ei pidettykään tietämättömänä ulkopuolisena, vaan halu oppia merkkiin liittyvää tarinaa otettiin oppilaiden keskuudessa vastaan osoituksena kiinnostuksesta, tosin tietysti joltain osin huvittuneena.

Nuoret käyttävät merkkejä ja toteuttavat kuvia, joiden merkitykset ovat erilaisia eri ihmisille kulttuurisesta kontekstista, sukupuolesta ja iästä riippuen. Tietynlaisten kuvakoodistojen tarkastelun ja läpikäymisen tulisi mielestäni olla luonteva osa oppimistapahtumaa eikä niinkään irrallinen etukäteen valmisteltu luento-osuus. Dokumenttikamera ja dataprojektori ovat hyödyllisiä työkaluja kuvataideopettajalle, sillä niiden avulla on helppo näyttää mitä tahansa kuvia ilman etukäteisvalmisteluja niin oppilastöistä, kirjasta kuin internetistä. Se helpottaa huomattavasti erilaisten kuvien tarkastelua luentavana osana erilaisia opetustilanteita. Kuvien erilaisista merkityksistä keskustelemisen ei siis ole syytä rajautua perinteiseen kuva-analyysiin tai loppukeskusteluihin, vaan se on mielestäni hedelmällisimmillään melko spontaania ja tapahtuu työskentelyn lomassa aina tilanteen ollessa otollinen. Juuri sellaisten keskustelujen ja näkökulmien vaihtamisen avulla voimistuu kunkin käsitys erilaisista kuvallisista kielistä sekä ymmärrys siitä, että kuvalliset merkit tulkitaan eri tavoin.

Graffitikulttuuri on oivallinen esimerkki oman merkkikielensä luoneesta (nuorten) kulttuurista, jota ulkopuolisen on lähes mahdoton täysin ymmärtää. Graffiti on usein merkki, nimimerkki tai sisältää viestin, jota ulkopuolinen ei ymmärrä. Monesti graffitin tekijät eivät pohdiskele tekemiensä tagien tai maalausten mahdollisia semioottisia tai symbolisia merkityksiä, mutta hyödyntävät omaa koodistoaan. Lisäksi graffiteihin liittyvät kruunut, tuikkeet ja kannujen kuvat, joista on tullut graffitikulttuuriin kuuluvia symboleita. Kruunu kuvastaa kuninkuutta, itsevarmuutta oman graffitiosaamisen suhteen. Tuike on korostuksen merkki, mutta samalla saattaa olla muussa yhteydessä osoitus kuvan tekijän tietoisuudesta tai kuulumisesta graffitikontekstiin. Spray-pullon kuvalla kommentoidaan usein töhrynpöistokampanjoita.



# GRAFFITI KOKEMUKSENA





## GRAFFITI KOKEMUKSENA

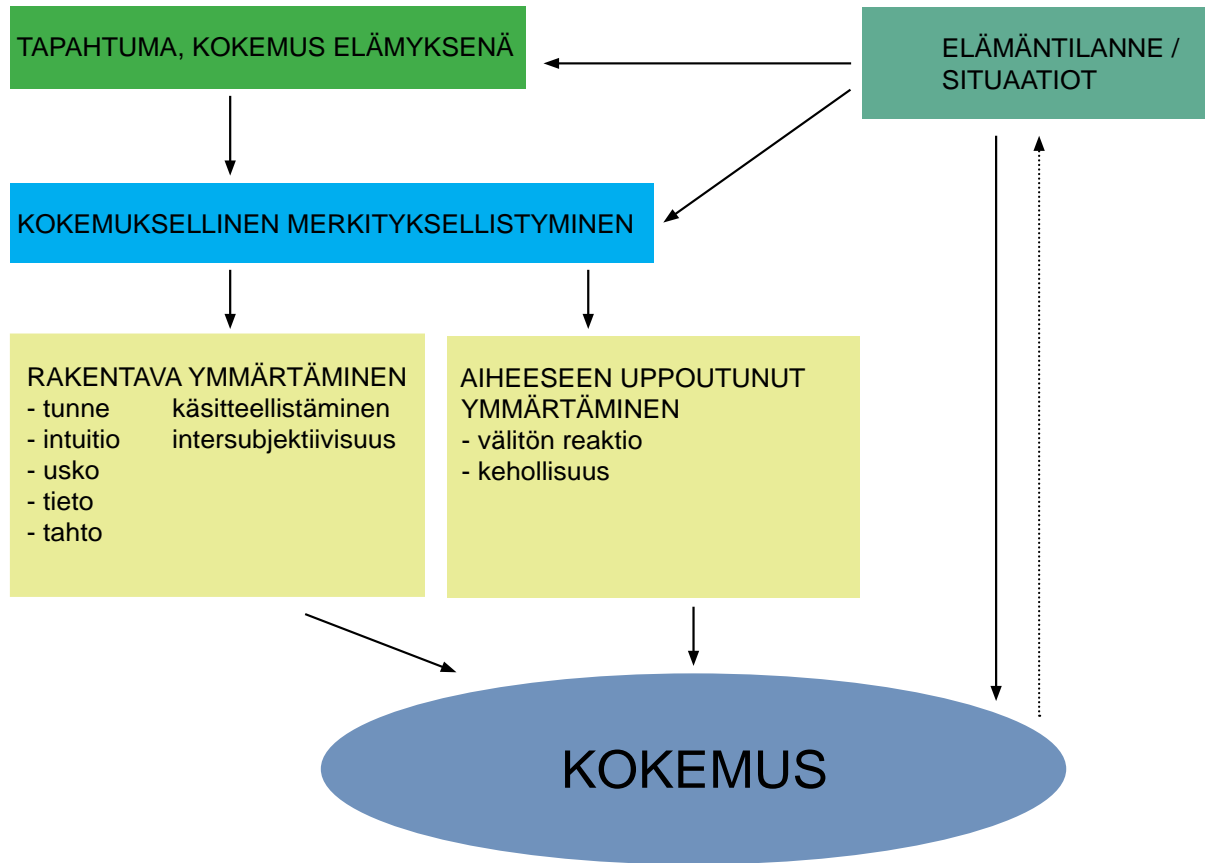
Vaikka graffiti näyttyy ulkopuolisille lähinnä tietyn tyylinä maalauksena tai kirjoituksena julkisella paikalla, tekijälleen graffitiin sisältyy kokonainen kokemusmaailma, joka muokkaa ja rakentaa elämää, maailmankuvaa ja identiteettiä. Käsitelen graffitikokemusta sosiaalisena kokemukseksi, paikkaan, ympäristöön ja tilaan liittyvänä kehollisena ja liikkeen kokemukseksi sekä esteettisenä/taiteellisenä kokemukseksi. Myös graffitien maalaamisen motiivit liittyvät graffitikokemukseen olennaisesti. Käytän käsitteitä graffiti-identiteetti esittäessäni, kuinka graffitikokemus vaikuttaa graffitintekijän identiteettiin. Luonnollisesti kyse on kahdensuuntaisesta ilmiöstä. Graffiti-identiteetti rakentuu graffitikokemuksen kautta vaikuttaen graffitikokemukseen. Erittelen graffitiin liittyviä kokemuksen osatekijöitä siitäkin huolimatta, että kyseessä on tekijälle hyvin kokonaisvaltaisesti merkityksellinen ilmiö, jossa erittelemäni osa-alueet linkittyvät tietenkin toisiinsa. Erittely auttaa hahmottamaan graffitikokemuksen eri merkityksiä. Toisille eri osa-alue on painottuneempi kuin toisille.

**Graffitintekokokemuksella** tarkoitan graffitin tekemiseen liittyvää kokemusta: siihen mahdollisesti liittyvää suunnitteluvaihetta, paikan etsimistä tai päättämistä, maalaamista, mahdollisesti pakenemista paikalta sekä graffitiin olennaisesti liittyvää valmiin tuotoksen dokumentointia. **Graffitikokemuksella** puolestaan tarkoitan koko sitä kokemusmaailmaa, joka graffitin tekijällä graffiteihin liittyy: graffitien tekemistä, ympäröivän maailman suhtautumista, hänen käsityksiään ympäröivän maailman suhtautumisesta, eri vertaisryhmien<sup>23</sup> suhtautumista häneen graffitin tekijänä ja hänen omaa suhdettaan vertaisryhmiin.

Tutkimuksessani käyttämäni termi graffitikokemus viittaa ensimmäiseen kappaleessa *Kokemuksen ymmärtäminen* esittelemistäni Kotkavirran (2002, 15-17) tiivistämistä määritelmistä: kokemuksesta jonkinlaisena laajempaan elämäkokemuksen kaltaiseen graffititietoutena. Graffitikokemuksessa kietoutuvat yhteen kaikki kokemukset ja niiden myötä tullut tieto ja taito, jotka graffitintekijällä liittyvät graffitin maalaamiseen ja graffitikulttuurissa mukana olemiseen. Kokonaisvaltaisemmillaan graffitikokemukseen voidaan katsoa kuuluvan myös muiden suhtautuminen graffitintekijään ja tämän suhtautuminen muihin graffitintekijöihin. Ne vaikuttavat siihen, mitä merkityksiä graffitintekijä antaa graffitimaalaamiselle. Graffitikokemus on siis elämäkokemusta vastaava graffitiin liittyvä kokemuspiiri. Graffitintekokokemuksella tarkoitan (Kotkavirran jälkimmäisenä mainitsemaa) yksittäistä elämystä, maalauselämystä.

<sup>23</sup> Graffitintekijän näkökulmasta vertaisryhmistä olennaisimpia lienevät muut graffitintekijät sekä muut ikätoverit.

Kuviossa 4. hahmotan kokemuksen muodostumista Rauhalan ja Perttulan fenomenologisen kokemuksen merkityksellistymiseen liittyvän prosessin kuvaukseen pohjautuen.



Kuvio 4. Kokemuksen muodostuminen Rauhalan ja Perttulan fenomenologiseen näkemykseen pohjautuen

Perttulan (2005) mukaan kokemuksen muodostumiseen vaikuttavat elämäntilanne, eli tilanne ja merkityksenantoprosessi, joka voi olla luonteeltaan tiedostamatonta eli psyykkistä tai tajuavaa sekä käsitteellistä eli henkistä. Merkityksellistymiseen vaikuttavat myös kielen ja sosiaalisen maailman luomat puitteet, jotka mahdollistavat kokemuksen kuvailun muille. (Perttula 2005, 115-123.)

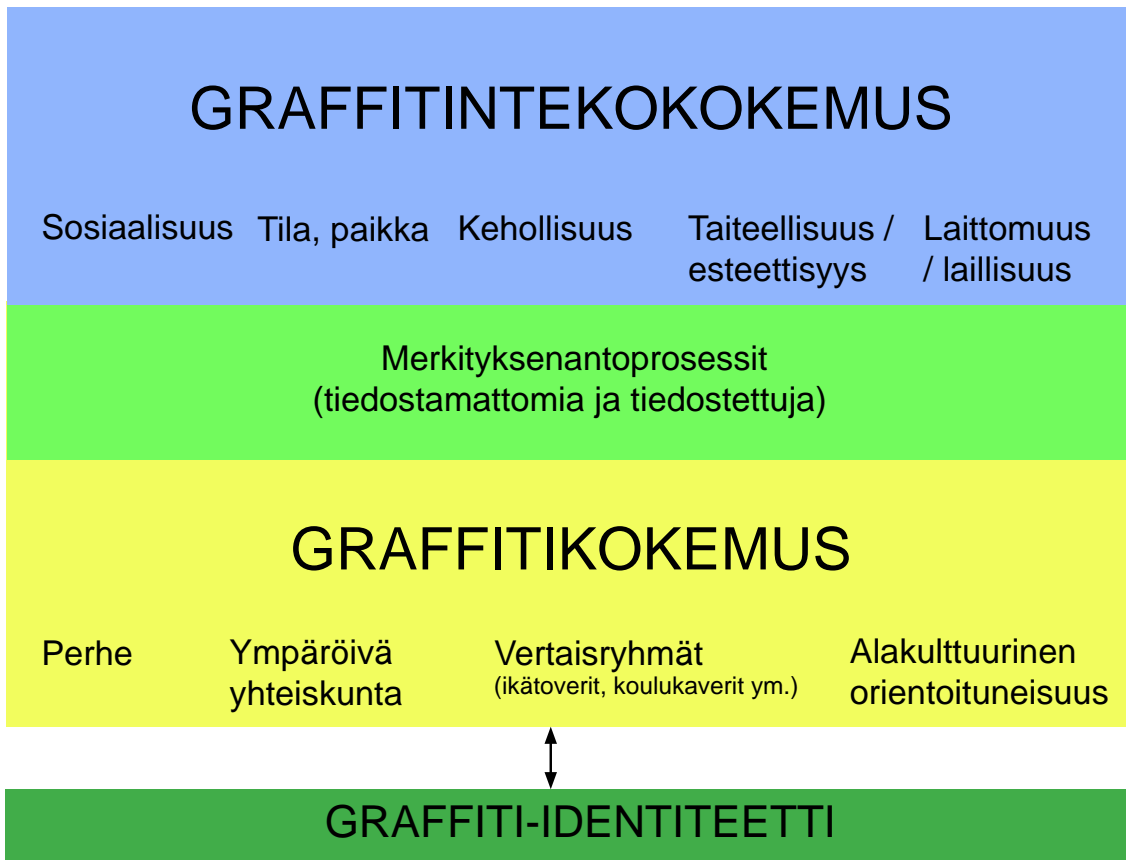
Yksinkertaistettuna graffitikokemuksen syntyprosessin voidaan siis mieltää tapahtuvan seuraavasti: graffitintekokokemus, graffitista puhuminen tai graffitin näkeminen (kuviossa tapahtuma / kokemus elämyksenä) yhdistyy elämäntilanteen eli tilanteiden vaikutukseen kokemuksellisessa merkityksellistymisprosessissa, joka voi tapahtua psyykkisesti tai henkisesti. Elämäntilanne ja tilanteet vaikuttavat siten niin hetkelliseen kokemukseen, siihen, miten tuo hetkellinen kokemus merkityksellistyy kuin kokemukseen kokonaisvaltaisesti. Kokemuksellinen merkityksellistymisen voi pohjautua rakentavaan ymmärtämiseen tai aiheeseen uppoutuneeseen ymmärtämiseen. Rakentava ymmärtäminen on tunnetta, intuitiota, uskoa, tietoa, tahtoa tai käsitteellistämistä ja inter-

subjektiivisuutta. Aiheeseen uppoutunut ymmärtäminen puolestaan viittaa välittömään reaktioon ja kehollisuuteen. Sen lisäksi, että eri situaatiot vaikuttavat kokemukseen, kokemus muokkaa, rakentaa ja luo situaatioita ja elämäntilanteita osittain myös johtuen yksilön taipumuksesta pyrkiä kohti ideaalia elämäntilannetta ja situaatioita.

Holistisessa ihmiskäsityksessä kokemuksen ja kulttuurin tutkiminen perustuu ajatukseen ihmisen kokemuksesta situaation, kehollisuuden ja tajunnallisuuden muodostamasta kolmiosta. Situaatioilla ei tarkoiteta samaa kuin fyysinen ympäristö, vaan kaikkea sitä, mihin ihminen on suhteessa. Kokemuksessa kaikki koettu tulee osaksi ihmisen situaation rakennetta. Situaatio on näin ollen aina yksilöllinen, vaikka niissä yksilöiden välillä on yhteisiäkin komponentteja. (Rauhala 2005, 26-39.)

Holistisen ihmiskäsityksen mukainen kokemuksen tarkastelu soveltuu niin graffitikokemuksen kuin graffitintekokokemuksen pohtimiseen; molemmat voidaan jakaa situaatioihin, kehollisuuteen ja tajunnallisuuteen sekä tajunnallisuuteen usein liittyvään käsitteellistämiseen. Graffitintekotilanteiden muutokset muuttavat graffitikokemuksen luonnetta. Graffitikokemus on situaatioiltaan paljon laajempi kuin graffitintekokokemus. Graffitintekokokemuksen situatioon liittyvät laittomuus/laillisuus, maalaustilanteessa olevat muut henkilöt, paikka, mutta erityisesti myös se, millaiseen kontekstiin graffitintekijä kokemustaan peilaa. Graffitin tekemisen situatioon vaikuttaa myös, tekeekö hän maalauksensa salaa muilta, niin lähimmäisiltään kuin graffitimaailmaan kuuluvilta kavereiltaan. Merkitys muodostuu osittain myös siitä, miten hänen maalaamiseensa suhtaudutaan, kokeeko hän onnistuvansa visuaalisesti vai tavoitteleeko onnistumista ainoastaan sillä, ettei jää kiinni.

Kuviossa 5 esitän graffitintekokokemukseen ja graffitikokemukseen liittyviä merkityksiä. Eli edelliseen kuvioon nähden tarkastelen lähemmin tapahtumaa / kokemusta elämyksenä ja siihen vaikuttavia mahdollisia situaatioita sekä kokonaisvaltaisemman kokemuksen situaatioita. Graffitintekokokemuksen merkitykset pohjautuvat mahdolliseen kavereiden läsnäoloon eli sosiaalisuuteen, tilaan ja paikkaan liittyviin merkityksiin, maalaamiskokemukseen taiteellisena tai esteettisenä kokemuksena sekä laittomuuden mukanaan tuomiin jännitteisiin tai kickseihin eli hyvän olon tunteisiin. Kaikki nämä vaikuttavat kokonaisvaltaisempaan kokemukseen graffitista eli graffitikokemukseen erilaisten tiedostettujen ja tiedostamattomien merkityksenantoprosessien kautta. Graffitikokemukseen puolestaan vaikuttavat myös perheen, ympäröivän yhteiskunnan ja vertaisryhmien suhtautuminen sekä suhteet ja alakulttuurinen orientoituneisuus. Alakulttuuriin kuuluminen tuo graffitikokemukseen mukanaan monenlaisia jännitteitä: graffitikulttuurin osaksi hyväksyminen, oletukset graffitikulttuurin odotuksista, feimin ja respectin saavuttaminen sekä alakulttuuriset perinteet vaikuttavat kaikki graffitikokemukseen.



Kuvio 5. Graffitintekokokemukseen ja graffitikokemukseen vaikuttavat tekijät

Konseptualistisen eli kognitivistisen kokemuskäsityksen mukaan kokemuksella on aina käsitteellinen sisältö, jolloin kokemuksessa on kysymys uskomuksen tai arvostelman muodostumisesta kokemuksen kohteesta. Jos kokemuksessa on jotain annettua tai ei-käsitteellistä, on kyse aistimuksesta. Kokemus voi siis sisältää käsitteellisen ja aistimuksellisen puolen. Aistimus ei kuitenkaan oikeuta kokemuksessa syntyvää uskomusta (ilman käsitteellistämistä). (Lammenranta 2002, 53.) Perttula (2005) huomauttaa fenomenologisen erityistieteen käsitykseen ja Rauhalaan viitaten, että kaikki merkityssuhteet eivät täydenny elämyksellisesti valmiiksi. Elämyksellisesti täydentymättömät merkityssuhteet ovat siis tiedostamattomia kokemuksia. Perttula kuitenkin muistuttaa, että ”tiedostamattoman ja tiedostetun kokemuksen ero on elämyksellisesti yhtä hämärä kuin on rakenteellisesti keskeneräisen ja täydentyneen merkityssuhteen välinen ero”. Teoriassa kyse on merkityssuhteen täydentymisen asteesta, siitä, kuinka selkeän merkityksen tajunta on muodostanut. Kokemuksen merkittävyys ei ole riippuvainen merkityssuhteen täydentymisen asteesta. (Perttula 2005, 117-119.)

Merkityssuhteiden tarkastelu sopii niin graffitikokemukseen kuin graffitintekokokemukseen, vaikka käsittäkseni Perttulan kuvailema kokemus

viittaa nimenomaan yksittäiseen elämykseen, jolla on merkitys yksilölle. Graffitikokemus rakentuu mahdollisesti graffitin tekijälle osittain tiedostamattomana: yksilön, tässä tapauksessa nuoren graffitin tekijän, saattaa olla vaikea hahmottaa tai tiedostaa, mitkä kaikki seikat vaikuttavat hänen kokemukseensa graffitista. Maalaustapahtuma on luonnollisesti tiedostettu kokemus, mutta merkityksellisemmäksi graffitikokemuksen kannalta voi joissain tilanteissa silti muodostua esimerkiksi maalauspaikalta pakeneminen tai valmiin maalauksen näkeminen kuin esimerkiksi kokemus kehon liikkeestä maalatessa.

### Onnistumisen kokemus?

Graffiti- ja graffitintekokokemuksesta saatavat hyvänolon tunteet voivat olla tekijälle hyvin merkityksellisiä. Eräs haastateltu kuvaili, että graffiti on tapa elää. Graffiti aiheuttaa myös turhautumista kulttuuriin kuuluville ja niitä tekeville. Videoidessani kuvataidetunnilla järjestettyjä maalaustilanteita, kameran läsnäolo tuntui unohtuvan erityisesti silloin, kun maalaaminen sujui: se oli lennokasta eikä tullut tunnetta epäonnistumisesta. Kamera alkoi ärsyttää graffitia maalatessa niissä tilanteissa, joissa maalari koki epäonnistuvansa (ks. liite 3, kuvailu maalaustapahtumasta). Maalaamisessa tavoiteltiin tilaa, jossa ulkouoliset häiriötekijät unohtuvat.

Vaikka olisikin valmis jättämään luvattoman maalaamisen, luvallisia paikkoja ei aina ole saatavilla. Graffitintekijän tekemiseen ei välttämättä vaikuta, vaikka tekemiseen liittyisi mahdollisuus rakenteellisesta syrjäytymisestä: laittomasta maalaamisesta tuleva tuomio tai sakko saattavat haitata esimerkiksi työ- tai opiskelupaikan saamista, mutta laittomia maalauksia tehdään silti. Graffitikulttuuriin kuulumisen ja graffitien maalaaminen voivat ehkäistä Savan käsittelemää itsestä syrjäytymistä. Graffitikokemus voi hetkittäin olla se ainoa onnistumisen kokemuksia tuottava asia tai graffitikulttuuriin kuulumisen tarjota vastauksen sosiaaliselle tyhjiölle.

Näin kuvailee sähköpostin välityksellä tutkimuksessa mukana oleva henkilö suhdettaan graffitiin neljä vuotta haastatteluhetken jälkeen, aikuisemmasta näkökulmasta:

*Graffiti on vaikuttanut elämäni melkein aina jollain tapaa yleensä onneksi positiivisesti elikkä yleensä sitä kautta on pystynyt unohtaan kaiken muun ympäriltä ja saamaan mielen rauhaa ja mukavaa virikettä kesäpäiviin ja muutenkin onhan siihen tainnut vähän addiktoitua =). Sillä on myös pystynyt ilmaisemaan jollain tapaa itseensä ja käyttämään luovuutta. Ja onhan graffiti periaat-*



*teessa vaikuttanut esim; koulupaikan ja varmasti myös työpaikan hakuun. (M1)*

Kun kokemus itsessään tuottaa niin suurta iloa, että ihminen on valmis maksamaan jopa suuren hinnan voidakseen tehdä tuota mielihyvää tuottavaa toimintaa, voidaan tilaa kutsua flowksi. Silloin yksilö on syventynyt toimintaansa niin voimakkaasti, ettei mikään muu tunnu merkitsevän mitään. Kyse on optimaalisesta kokemuksesta. Flow-kokemus voi liittyä esimerkiksi urheiluun, peleihin, taiteeseen tai harrastuksiin. Flow-tilaan pääsyä voi seurata onnellisuus, erityisesti, jos tietoisuudessa vallitsee järjestys niin, että kokemukset voivat liittyä yhteen mielekkääksi kuvioksi. (Csikszentmihalyi 2005, 19-23.) Haastattelut osoittavat, että graffiti- ja graffitintekokokemus voivat aiheuttaa kuvaillun kaltaisen flow-tilan. Muu maailma unohtuu, tekee hyvää itselleen, ei pysty olemaan jatkamatta maalaamista. Tämä tuli esille myös maalaamista seuratessa eri tapahtumissa. Uppoutuminen oli ilmiselvää myös ulkopuoliselle. Yksi flow-kokemuksen ulottuvuuksista onkin, että sen jatkuessa ihminen pystyy unohtamaan elämän kaikki ikävät puolet (Mt., 94).

Iloa tuottava toiminta sisältää usein jonkin seuraavasta kahdeksasta osatekijästä: tehtävä on mahdollista suorittaa loppuun, keskittyminen on mahdollista, tehtävästä saa välitöntä palautetta ja siihen liittyy selkeitä tavoitteita, keskittyminen ei vaadi liikaa ponnistelua, toiminta koetaan olevan omassa hallinnassa, huoli itsestä katoaa ja tietoisuus itsestä palaa entistä voimakkaampana. (Csikszentmihalyi 2005, 82.) Luvattoman graffitin maalaamisen voi olla hankalaa nähdä toteuttavan ainakaan kaikkia edellä mainittuja, sillä maalaaminen saattaa keskeytyä, jos sen näkee ei-toivottu ulkopuolinen, eikä maalaamisesta välttämättä saa välitöntä palautettakaan. Kuitenkin maalaustilanteessa on täysin mahdollista päästä tilaan, jossa keskittyminen ei vaadi liikaa ponnisteluja, siihen liittyy selkeitä tavoitteita ja arjen huolet katoavat, jolloin tietoisuus itsestä, omista taidoistaan ja identiteetistään graffitimaalarina vahvistuvat. Graffitintekijät kuvailivat ideaalia graffitin maalauspaikkaa siten, ettei siinä häiritä; joko paikka on luvallinen tai sitten sellaisessa paikassa, ettei siihen maalamista keskeytetä.

Flow-tilan kokeminen saattaa joskus aiheuttaa ristiriitoja yleisten normien ja tavoitteiden suhteen. Flow on usein toimintaan motivoiva tekijä, muttei takaa sitä, että flown saavuttavat olisivat yhteisön kannalta moraalisempia tai paremmin toimivia ihmisiä. (Csikszentmihalyi, 127-128.) Tämä ajatus flow-kokemuksesta pätee erittäin hyvin graffitiin, jonka perusolemukseen kuuluu yksilön ja yhteisön välinen ristiriitaisuus. Graffitiin liittyvään onnistumisen kokemukseen linkittyy mielenkiintoisella ja tekijälleen osittain ristiriitaisella tavalla sosiaalisuus. Jos tekijä on itse tyytyväinen maalaukseensa ja on sitä tehdessään saavuttanut flow-kokemuksen kaltaisen tilan, on haastavaa käsitellä graffitikulttuurin sisältä tulevaa kritiikkiä ja negatiivista palautetta, joka on usein ilmeisimmillään, kun maalauksen päälle tehdään surutta toinen maalaus.

## Kicksit, feimi ja fiilis: graffitimaalaamisen motiivit

Ulkopuolisen on huomattavasti helpompi ymmärtää piissien maalaamista kuin tagien tekemistä. Jokaisella graffitimaalarilla, wraitterilla ja graffiteja tekevällä on erilaiset motiivit tekemiseensä. Tutkimuksen edetessä yhdeksi kysymykseksi niin yksilön, kuvataideopetuksen kuin yhteiskunnankin näkökulmasta on selkiytynyt: miksi ja miten osa tagien tekijöistä pyrkii kehittämään maalaustensa visuaalisuutta tavoitteenaan saavuttaa esteettinen kokemus. Toisille taas tekeminen jää lähinnä reviirin merkitsemisen tasolle. Eräs pääkaupunkiseudun graffitikulttuurissa mukana oleva haastateltu kiteyttää oman näkemyksensä: *Bommaaminen, se on alkuvaiheen juttu, kun ei osaa tehdä piissei kunnolla.* (M6) Antti Berg (2008) puolestaan perää esteettistä oikeutusta nimenomaan tageille. Hän käsittelee pro gradu -työssään tageja, nimimerkkejä ja raaputuksen omaisia viestejä ja haluaa kiinnittää huomiota tagien vauhdikkaassa bommaamisessa vaadittavaan tekniseen taitoon.

Suomalainen graffitintekijä EGS luettelee ironisoiden erilaisia graffitin tekemiseen liittyviä motiiveja, joita yleisessä keskustelussa tuntuu olevan jonkinlaisina yhteiskunnan kauhukuvina: tuhota kaikki junat, bommata koko kaupunki, saada nimeä ympäri maailmaa ja tulla paremmaksi kuin yksikään toinen wraitteri. Vaikka nämä olisivatkin ainoastaan karrikoituja esimerkkejä, EGSin mielestä taustalla on kuitenkin viime kädessä kaipuu yksilön valtaan ja vapauteen. Toisaalta hän rinnastaa graffitin merkitsevän ihmiselle mahdollisesti samaa kuin uskonto tai poliittinen liike, kyse on siis siitä, mitä graffitista saa. (Kimvall 2003, 39-40)

Tutkimuksen edetessä on väistämättä vahvistunut myös media-keskusteluiden pohjalta noussut ajatus siitä, että graffiti ilmiönä jakautuu joidenkin tekijöiden osalta kahteen tietyllä lailla erilaiseen suuntaukseen. On graffitia, jota voidaan tarkastella eräänlaisena taiteenlajina tai ainakin taiteellisten ominaisuuksien kautta, ja on graffitia, joka määrittyy nimenomaan laittoman seinäkirjoituksen näkökulmasta. Jaottelun, määrittelyn ja tutkimisen kannalta moniulotteisuus tulee siitä, että monesti tekijät ovat tai ovat olleet mukana molemmissa ilmiöissä. Joidenkin tekijöiden kannalta jaottelu on kuitenkin hyvinkin selkeä, sillä he haluavat sanoutua irti mielivaltaisesti seiiniin kirjoittelusta, vaikka olisivatkin tehneet laittomia graffiteja. Lähes kaikilla graffitien tekeminen on saanut alkunsa tageista.

Vaikka kaikki tutkimukseen osallistuneet ovat jossain vaiheessa tehneet laittomia graffiteja, heidän orientoitumisensa on kääntynyt selkeästi laittomien graffitien tekemisestä visuaalisen kehittymisen saavuttamiseen. Tutkimukseni näkökulmasta on tullut esille, että kuvallisesti orientoituneet tekijät, joilla on ollut innokkuutta, mahdollisuutta ja toisaalta rohkaisua ja tukea kehittää graffitiensa visuaalisuutta, alkavat painottaa nimenomaan esteettistä

kokemusta laittomuutta merkittävämpänä tekijänä. Motiiveina graffitien tekemiseen on kaikilla edelleenkin niin kutsutut kicksit, monilla myös näyttämisen halu, yhteiskuntaan tai tiettyihin ryhmiin kohdistuva kritiikki sekä feimin tai/ ja respektin saavuttaminen. Se, mikä kyseisten motiivien taustalla on, miten ne saavutetaan, vaihtelee laittomaan tekemiseen orientoituneella ja visuaaliseen kehittymiseen pyrkivällä graffitin tekijällä. Motiivit saattavat vaihdella kulloisenkin tilanteen mukaan ja motiivien muuttumiseen vaikuttaa oman identiteetin muotoutuminen graffitintekijänä.

*Graffiti on tärkein yksittäinen juttu mun elämässä. (M4)* Näin toteaa näyttelynsä avajaisissa maalari, jonka elämässä on mukana myös tuotesuunnittelua sekä graffitin ulkopuolelle määriteltävän taiteen tekemistä. Vaikka usealla tutkimuksessa mukana olleista laittomien graffitien tekeminen on jäänyt tai ainakin huomattavasti vähentynyt esteettisen kokemuksen noustessa merkittävämmäksi, tuo yksi haastatelluista esiin eron taiteen tekemisen motiivien ja graffitien välillä. Jo pitkään muutakin taidetta tehnyt toteaa:

*Taulujen maalaaminen on semmonen, et sitä voi kuka tahansa tehdä, kuka tahansa uskaltaa tehdä, siin ei todista ittelleen mitään, et maalasin nyt tämmösen taulun. Paitsi ehkä sen, että mä osaan tehdä taulun. Se on ainut, mitä sä todistat siinä. Se graffitis tekee aika pitkälle sen, että sulla on niinku munaa tehdä se, mennä sinne ja tehdä se. (M6)* Tosin hän on myös hetkeä aikaisemmin huomauttanut: *No, varmasti taiteilijana tiedät sen, että kun sä teet jotain, niin sulla on tietynlainen paine siitä hommasta. Se on yksi tunnelma. Sitten se valmiin työn näkeminen, et sä välttämättä näe sitä heti uudestaan. Siinä voi mennä vuorokausikin ja kun sä palaat kattomaan, ky siitä tulee aika himmeet kicksit. Sä oot jo melkein unohtanut, että onnistukohan se ja sit ei ole edes ihan varma, et minkälainen se oli. Ihan sama, jos maalaa taulun ja laitat komeroon pois näkyvistä ja katot sitä seuraavana päivänä. Niin kyl siit tulee semmonen, jos se on onnistunut, että on tää hyvä, joo kyl tää niinkun kelpaa. Siin tulee tietynlaiset tunnetilat. (M6)* Lisäksi hän toteaa: *No kylhän jos niitä (laittomia) tekee, niin siit tulee enemmän kicksejä. Mut ei se omalta osalta oo se, mitä siit hakee kuitenkaan. (M6)* Kaikki tutkimuksessa mukana olevat tuovat esille, että laittomuus ei lopulta olekaan itsetarkoitus.

*Siin kulttuuris [graffitikulttuurissa] on kyse siit, et halutaan feimiä. Ja sen näkee muut ihmiset. (M4)* huomauttaa haastateltu graffitintekijä yksiselitteisesti. Toinen haastateltu puolestaan kuvailee: *---graffitissa suuri osa on sitä yhteisöllisyyttä, kuulumista johonkin, saa hyväksyntää muilta maalareilta. Sen takiahan siihen*

*ihmiset jää tekemään sitä. (M3)*

*No, on siinä tiettyä vapauden halua. Tai siitä tulee semmonen vapauden tunne, huomattavasti. Mun mielestä se tunne tulee, kun ylipäättänsä harrastaa tätä, tavallaan laittaa ittensä peliin tietyllä tavalla. Se vaikuttaa muutaman, aika monen ihmisen, elämän laatuun. Siinä tulee semmonen vapauden tunne ja siinä rentoutuu tosi hyvin. (M3)*

Ehkäpä kaikkien aikojen kuuluisin graffitivraitteri Taki183 kertoo motiiveistaan, että hän oli kyllästynyt, eikä halunnut olla tekemisissä huumeiden kanssa, joten hän alkoi kirjoittaa nimeään ympäri kaupunkia. 1960-luvulla Philadelphiassa graffiteillaan kuuluisuutta saanut Cornbread kuvaili motiivinsa olevan hyvin samankaltaisia. (Stewart 2009, 20.) *They call us vandals* -teoksen esipuheessa graffitivraitteri ja toimittaja Tarik Saleh toteaaakin, että oletus pahanilkiyydestä tai halusta tuhota motiivina graffitien tekemiseen on myytti. Hän painottaa, että he rakastavat kaupunkia, eivätkä pidä toimintaansa vandalismina, sillä he eivät revi rakennuksia alas, vaan ”rakentavat” niihin lisää. (Saleh 2000, 4.)

Eräässä haastattelutilanteessa oli mukana peruskoululainen graffitimaalari ja tämän mukana tullut ystävä. Tilanteessa esitettyyn kysymykseen, ollaanko valtakulttuurista vastaan, molemmat haastattelutilanteessa mukana olevat antavat kielteisen vastauksen. Tosin toinen haastateltavani muistuttaa graffitiin liittyen:

*Toki graffitiin nyt tiettyssä määrin kuuluu tällanen anarkia ja pieni kansalaistottelemattomuus. Mutta hänkin kuvailee omaa henkilökohtaista suhdettaan:*

*Graffiti on se mun juttu, graffiti nimenomaan taiteena. Eikä minään kauheen anarkistisena meininkinä. (M4)*

Motiivit tehdä graffiteja ovat osittain samankaltaisia tämän hetken suomalaisille graffitintekijöille kuin ilmiön aloittaneille newyorkilaisille ja philadelphialaisille, mutta kicksien, feimin ja fiiliksen syyt ja seuraukset ovat myös muuttuneet. Alakulttuurin muotona graffitissa oli alun perin olennaista se, että hyvä graffari teki maalauksensa hankalaan, julkiseen paikkaan, jossa kiinnijäämisen riski ja paikan vaarallisuus määrittivät sen, kuinka suuren feimin, kunnian, graffari osakseen sai. Graffitilla merkittiin myös jengien rajoja ja osoitettiin, että oli ylipäättään uskallettu olla jossain paikassa. Nyt graffitin maalaaja kokee ja kuvailee onnistumisen kokemuksia, saa kicksejä ja pääsee fiilikseen myös maalaamalla luvallisen graffitin, josta ottaa kuvan ja laittaa sen internettiin ja saa siten feimiä. Julkisuus on edelleen olennainen osa, mutta sitä on mahdollista saavuttaa ja

tavoitella monella eri tavalla.

Niin haastatteluaineistosta kuin graffitikirjallisuudessa olevista maalareiden haastatteluista käy ilmi, että graffitin motiiveihin liittyy olennaisesti ajatus tietynlaisesta anonyymista julkisuudesta. Feimiä tavoitellaan, jotta tultaisiin tunnetuksi, mutta ei omilla kasvoilla tai nimellä, vaan nimimerkillä. Norman Mailer (2009) painottaa nimen merkitystä graffitimaailman merkkiteoksessaan *The Faith of Graffiti*. Hän kuvailee: ”they adopt a name”, ”they talk about the name”. Lisäksi hän muistuttaa, että ”it is not MY NAME but THE NAME”. Hän tarkoittaaakin, että nimi on ikään kuin logo, jota yritetään saada mahdollisimman moniin paikkoihin. (Mailer 2009, 5-7.)

Graffitia on useissa yhteyksissä verrattu mainontaan. Kimwall (2003, 38-39) siteeraa kuuluisaa suomalaista graffitimaalaria EGSiä: mainostaminen perustuu pitkälti samaan ajattelutapaan kuin graffiti, sillä molemmissa pyritään luomaan tiettyä brändiä. Brändi on samalla tagi, graffitin tekijän alter ego ja tapa, jolla tämä suhtautuu muihin maalareihin sekä tuo tekemisensä esille. Myös Berliinin muurin graffiteista kirjan toteuttanut Waldenburg (1991) huomauttaa, että graffitin luonne ja sisältö ovat samankaltaisia kuin mainosmaailman. Waldenburgin mielestä graffitia ilmentää hyvin amerikkalaisen politiikan tutkijan Harold D. Lasswellin kuvailu mainosviestintään liittyen: kuka sanoo mitä ja kenelle, missä foorumissa ja miten vaikuttaen<sup>24</sup>. (Waldenburg 1991, 12.) On monia graffitin tekijöitä, jotka eivät halua tulla tunnetuksi kasvoillaan edes graffitipiireissä. Eikä se aina liity kiinnijäämisen pelkoon. Lindblad (2003) on haastatellut graffitimaalari ANCEA, jonka mielestä graffitiin liittyvä mystisyys ja mielenkiintoisuus katoaa, mikäli graffitin tekijä paljastuu. Hänen mielestään kiinnostavuus perustuu suurelta osin anonyymiteettiin. (Lindblad 2003, 15-16.)

Feimin saavuttaminen saattaa tarkoittaa myös sitä, että tekijän tyyliä aletaan matkia tai jopa kopioida, mitä eräs haastateltu kuvailee seuraavasti:

*No, se luulis, et se vois tuntuu hyvältä, mut emmä tiiä, kun joskus se tuntuu vähän tyhmältä, että MULTA ottanut vaikutteita. --- Sillon kun sitä alko hahmottaa, et mä haluun feimiä, ei sit ikinä kelannu, et mitenhän se sit ilmenee myöhemmin. Sit vaan kelas, et haluu sitä feimiä, mut ei sit ikinä tajunnu. Mut feimi on yks aspekti. Jotkut ei koko ikänään haluu tehdä sellasia mestoja, mitä muut näkee. Ne vaan haluu tehdä rauhas niit omii kuvii, käyttää 6-8 tuntii, jotkut kymmenenkin tehdessään sitä. (M6)*

Tosin hetkeä aikaisemmin hän on kuvaillut omaa oppimisprosessiaan.

*Idoleja, joo, löytyy kyllä. Kaikki on kyllä ihan ite opittu. Aluks opetellaan vähän matkimalla muita tietysti, sellasii, joita ei kehtaa edes näyttää kavereille. Sit kun aletaan oppii se idea ja logiikka,*

24 ”Who Says What In Which Channel To Whom With What Effects?”

*alkaa tekeen omaa juttuu, niin sit kehtaa jo kavereillekin näyttää. Kyl niis näkee kuitenkin sillain, kun on tutustunut muihin artisteihin ja niiden työn jälkeen, niin kyl niis saattaa nähdä pieniä yhtäläisyyksiä. ”Hei, toi näyttää tosi DONKilta”, joiltain jää selvästi vaikutteita. (M6)*

Totta kai tekemisen jatkuessa pidempään myös kokemus, tavoitteet ja motiivit muuttuvat. Feimillä voidaan viitata niin huimapäisyydestä tai moniin paikkoihin maalaamisesta saavutettuun maineeseen kuin oman tunnistettavan ja ihailun tyylin kehittämiseen liittyvään arvostukseen. Ihailtu tyyli saattaa saada osakseen myös respectiä (respect), joka jo sanana viittaa kunnioitukseen toisin kuin feimi eli maine. Toiset hakevat erityisesti kuvan tekemisen taidokkuuteen liittyvää arvostusta toiset kaipaavat feimiä bommaamalla tagejaan mitä vaarallimpiin paikkoihin. Haastatteluajankohtana kaikki haastatellut käyttivät erityisesti sanaa feimi kuvaamaan toisaalta niin mainetta kuin kunniaakin. Kunniaa kuvaava respect eli respecti on kuitenkin sanan yleistynyt huimasti.

Alun perin laittoman maalauksen tuoma jännitys ja kapinallisuus muuttuu monella graffitintekijällä tavoitteellisemmaksi taiteen tekemiseksi, josta he silti puhuvat edelleen graffitien tekemisenä. *Ilman sitä hyväksyntää (julkisuutta / muiden näkemistä) tavallaan se ei eläis, ei siinä olis kiinnostusta varmaan.* (M3) Haastateltava toteaa ja selventää myöhemmin laittomuuden ja feimin yhteyttä:

*Nykyään kyl, kun puhutaan, että feimiä ei saa laillisilla duuneilla, ei feimi oo sitä. Feimi on sitä, että saa nimensä mahdollisimman moneen paikkaan.--- kunhan ne julkaistaan jossain, niin feimiä tulee siitä. Mitä useempi ihminen näkee ne, mitä useammassa paikassa sun juttuja on, niin sitä isompi nimi sä oot. (M3) Tosin vähän myöhemmin hän lisää: *Kun puhuttiin feimistä ja feimin saamisesta ja laillisesti feimin saavuttamisesta, et sä sillä saa sitä feimiä. Sä saat yhteiskunnan hyväksynnän. Graffitin tekijöiden maailmassa pelataan aika yksselitteisillä säännöillä, että kovimman feimin saa sellaiset kaverit, ketkä on kaikista kylmäpäisimpiä. Ja kenellä on mahdollisimman vähän menetettävää. Ne ketkä jaksaa juosta tuolla junien perässä, ne ketkä jaksaa kiertää päivästä toiseen Helsingin ja pääkaupunkiseudun alueella olevia metrotunnelleita, niitten pohjalta nykyään aika paljon määritellään, sit ne ketkä jaksaa kiertää yöllä katuja tussi tai maalipurkki kädessä kirjoittelemassa. Mut sekin on taas, jos rupee järjellä miettimään sitä touhua, kuinka paljon riskejä siihen sisältyy, niin sillä maineella voi ittersä pilata. (M3)**

Feimin tavoittelu ja mahdollinen saavuttaminen eivät ole yksiselitteisiä asioita. Feimin saavuttamisen tapa on tärkeä niin yksilön graffitinkokemuksen kannalta kuin yhteiskunnan näkökulmasta, mutta erityisesti yksilölle on myös merkityksellistä, mitä tunteita feimin saavuttaminen aiheuttaa. Eräs haastateltava kuvailee: *Jakaa, ihan samalla lailla niinku taiteessa yleensäkin, sä jaat sitä muille, että sä saat hyvän idean.--- Lopputulosta mä en tee pelkäästään itelleni. Se motiivi, miks mä teen sitä on se, että mä pystyn todistamaan itelleni jotain, mut lopputulos on yleisölle. (M6)*

Aineistoa analysoidessa sekä peilattaessa sitä muun muassa erilaisiin internet-keskusteluihin ja graffitikirjallisuuteen nousi esille kaksi olennaisinta graffitimaalaamisen motiiveihin vaikuttavaa seikkaa: Onko tekijällä mahdollisuutta ja intoa kehittää graffitiensa visuaalisuutta saavuttaakseen esteettisen kokemuksen tai kokeakseen, että voi tarjota sen muille? Onko graffitien tekijällä jo valmiiksi niin kielteiset elämänodotukset ja näkemykset omasta tekemisestään, että laittomasti tehdyistä graffiteista saatu sakkorangaistus ei haittaa? Monien tutkimuksessa mukana olleiden haastatteluista sekä havainnointitilanteisiin liittyvistä kommentteista voi päätellä myönteisten tulevaisuuden odotusten vaikuttavan siten, ettei laittomia graffiteja enää tehdä. Niin sanottujen ongelmanuorten keskuudessa monesti eräs keskeinen ongelma on, ettei heillä ole myönteisiä odotuksia elämälleen. Näin ollen heidän näkökulmastaan ei ole juurikaan väliä, tekeekö laittomia graffiteja vai ei.

Monessa suhteessa graffitien tekemisen motiivit voivat olla yksilöllikin jossain määrin selittämättömiä, jopa käsittämättömiä. Joissakin tapauksissa riskit tiedostetaan ja silti tehdään laittomia graffiteja. Toisissa tapauksissa yksilö ei halua ottaa riskiä laittomista graffiteista, mutta katsoo silti tekevänsä graffitia. Suhteellisen paljon lienee tyyppejä, jotka tekevät joitakin laittomia graffiteja, mutta ovat tulokseen, ettei laittomuudesta tulevat kicksit ole sen arvoisia, että kannattaisi jatkaa ylenmääräistä riskinottoa, vaan tekevät graffiteja myös luvallisiin paikkoihin. Vaikka motiiveja on epäilemättä yhtä monenlaisia kuin on tekijöitäkin, jotain yhteistäkin on. Moni haastateltavista kuvaili kiinnostuksen graffitiin heränneen hienoja graffiteja nähdessä jo lapsena.

Myönteinen asenne omaan tekemiseen, ja tunne mahdollisesti taitteen, kuvien tai muun luovan toiminnan avulla omaan elämään vaikuttamiseen, määrittää osittain myös suhtautumista laittomien graffitien tekemiseen. Haastateltujen kommentit viittasivat siihen, etteivät he halua saada maalauksesta suuria sakkorangaistuksia, koska eivät halua niiden pilaavan tulevaisuuttaan. Näin ollen voidaan melko suurella varmuudella todeta, että suuret sakot saanut yksilö voi myös menettää myönteiset odotukset tulevaisuuden suhteen. Sakkorangaistukset eivät tekijän kohdalla siis välttämättä vähennä maalaamista, vaan pikemminkin lisäävät laittomien maalausten tekemistä.

*...ei uskalla ottaa nyt riskejä. (M1)* Toteaa peruskoululainen graffitinte-

kijä laittomien graffitien tekemisestä. Hänen elämäntilanteeseensa liittyy haastatteluhetkellä positiivinen odotus ja ajatus siitä, ettei halua laittoman graffitin tekemisen pilaavan mahdollisuuksia elämäntilanteen korjaantumiseen. Haastateltavan myönteiset odotukset oman elämän järjestymisestä toteutuvatkin. Itse asiassa myös näkemykset laillisten graffitien maalaamiseen muuttuvat entistä myönteisemmiksi, vaikka haastattelussa hän onkin myöntänyt, ettei luvallisen graffitin maalaamisesta tule samanlaista kokemusta kuin laittoman maalaamisesta. Haastattelusta parin vuoden päästä graffitimaalaustapahtumassa koululla haastateltava osoittaa selkeästi innokkuuttaan maalata nimenomaan laillisia graffiteja.

### Graffiti sosiaalisena kokemuksena

*Joo, joku on joskus verrannu sitä tällaseen partiopoikameininkiin, silleen, että tosiaan on sellaista yhteisöä, joka kerääntyy. Ne, ketkä pitkään tekee ja sillai, et diggaa niitten tyylistä, et halutaan tehdä yhdessä. Mennään yhdessä ja piirretään yhdessä ja tehään se ja se. Sit saatetaan kattoo, et tee sä toi ja mä teen ton ja sit paikataan yhdessä niitä. Kun ei itte oo ikinä harrastanu mitään joukkuelajia, niin on sitä oppinu sillai tiimipelaajaksi tollasist jutuist. Yhdessä mennään ja tehään jotain. Tullu mukaan sellanen ryhmähenki. (M6)*

Graffiteihin liittyvä sosiaalisuus on monikerroksista: maalataan kavereiden kanssa, kaveri voi toimia vartijana luvattomassa maalaustilanteessa, järjestetään maalauspaikkoja tai –tapahtumia yhteisesti ja kuulutaan tiettyyn crewiin eli jengiin. Myös graffitikulttuuriin kuulumiseen liittyy monenlaisia sosiaalisia verkostoja ja merkityksiä, joita ulkopuolisen on vaikea ymmärtää. Graffitiin liittyvä kieli luo omalta osaltaan sosiaalisuutta, joka ei liity tiettyyn hetkeen tai kaveriin, jonka todellisuudessa tuntee tai joka on fyysisesti läsnä.

Kielen avulla voimme ymmärtää eroja maailman kokemisessa. Eri yksilöiden kokemusten identifioiminen erilaisiksi vaatii kuitenkin toisen ihmisen esittämiä kielellisiä kuvailuja kokemuksesta. Derridan mukaan kieli voi toimia merkitysten peilinä, jolloin on mahdollisuus myös etäisyyden ottamiseen ja itsereflektioon. Vain kielen ja kuvailun avulla voimme muodostaa käsityksiä erilaisista kokemuksista ja siten kuvata yleisiä ja yksilöllisiä piirteitä. ”Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettei olisi mitään subjektiivisuutta tai kokemusta ennen kieltä, se on vain absoluuttisesti mennyttä ja ilmenee jäljen kaltaisesti.--- Toisin sanoen ideat subjektiivisuudesta ja kokemuksesta ovat luonteeltaan tekstuaalisia. Ne osallistuvat loputtomaan intertekstuaaliseen leikkiin, joka tarjoaa



erilaisia tapoja ymmärtää sitä, mitä näillä käsitteillä tarkoitetaan.” (Tuohimaa 2002, 360-361.).

Kuten tekstin ja kuvan suhdetta käsittelevässä kappaleessa esitän, graffitientekijöille teksti ja kuva yhdistyvät kieleksi. Tuolle graffitikielelle on ominaista myös, että se yhdistää heitä ja toisaalta erottaa ulkomaailmasta. Graffiteihin liittyy myös sellaista sosiaalisuutta, joka ei liity kahden henkilön väliseen puhumiseen tai kirjoittamiseen. Graffiteilla viestitään hyödyntäen graffitikulttuurin graffitikieltä. Vaikka itse maalauskokemus joissakin tilanteissa olisikin henkilökohtainen, graffiteilla halutaan pääsääntöisesti aina viestittää jotain: uskalsin olla tässä paikassa, uskalsin tehdä maalauksen tähän paikkaan, tämä on nimimerkkini, tällaisen tyylin olen kehittänyt, mitä mieltä olette tästä tyylistä, puhumattakaan varsinaisesti kantaaottavista graffiteista. Graffiteilla käydään vuoropuhelua ja keskustelua, jonka ei ole tarkoituskaan aueta ulkopuolisille. Tulkinnasta tekee hankalaa ja mielenkiintoista graffitien monikerroksellisuus: maalataan päälle, jolloin alempi näkyy vain osittain, kommentoidaan alle jäänyttä tai ympärillä olevaa, kommentoidaan jotain tekijää ja teksti sisällytetään kuvaan.



Kuva 37. Graffitikieli yhtenä sosiaalisuuden muodoista. Tulkinnan kiinnostavuutta lisäävää monikerroksellisuutta Hämeenlinnan Keinusaassa. ”Rest in peace Guru” -terveiset jo edenneelle maalarille.

Eräs graffitimaalari kuvailee:

*No, tietynlaisia sisäpiirin vitsejä saattaa esiintyä. Sillain, mut ne on niin vaikeita selittää. Pitäis olla jo niinku tosissaan sisällä siinä, ensinnäkin graffitimaailmassa täysin mukana, et ymmärtää ne kaikki läpät ja sitte pitäs tuntee vielä niitä henkilöitäkin, ketkä niit tekee. Koska kyl se yleensä tulee niinku omistettuu silleen tavallaan lainausmerkeissä jollekin kavereille tai joilla on piissejä. Mulla ainakin on usein joku vitsi, ainakin jos mä oon hyväl tuulel, paitsi jos mua vituttaa, sit saattaa laittaa, että vittu kun vituttaa. (M6)*



Kuva 38. Kehotus maalaamisen jatkamiseen, Hämeenlinnan Keinusaari

Kuvan tekeminen on monille henkilökohtainen prosessi, jota ei juuri käsitellä tai käsitteellistetä tekemisen yhteydessä eikä välttämättä sen jälkeenkään. Graffitin tekeminen poikkeaa siitä olennaisesti. Se on monissa tilanteissa hyvin sosiaalinen tapahtuma: laittomien maalausten tekeminen vaatii yhteistyötä ja useimmiten maalaaminen tapahtuu jonkinlaisissa porukoissa. Graffitien kuvista käydään jatkuvaa keskustelua ja sanallista arviointia. Todennäköisesti lähes kaikille graffiteja tekeville tai ainakin niille, jotka katsovat kuuluvansa graffitimaailmaan, graffiteista käytävät yhteiset keskustelut ja mielipiteenvaihdot ovat tärkeitä. Luvallisissa ja järjestetyissä tapahtumissa kanssakäyminen on toisentyyppistä kuin laittomasti maalatessa, mutta niissäkin vuorovaikutus on olennainen osa maalaustapahtumaa. Myös yksin toteutetut maalaukset asetetaan yleensä muiden nähtäville esimerkiksi internet-foorumeissa. Graffitikokemuksen merkittävä osa on maalauskokemuksen käsittely ja kuvailu: monilla se on sosiaalista toimintaa, joka liittyy graffitikuvien julkaisemiseen, omien maalausten esittelemiseen ja vertailemiseen. Graffitintekokokemukseen liittyvä kielellinen vuorovaikutus vaikuttaa siihen, että graffitikokemus on monille hyvin kokonaisvaltaista.

Kaikki graffitikokemuksen sosiaalisuuden muodot eivät luonnollisesti liity graffitikieleen, arviointeihin tai kokemusten vaihtamiseen kielellisesti.

Merkittävä osa sosiaalisuudesta on yksinkertaisesti yhdessä olemista, yhdessä tekemistä ja erilaisiin crew-ryhmiin kuulumista. Kuvista 37 ja 38 Helsingin Suvilahden ensimmäisen graffitiseinän avajaistilaisuudesta keväällä 2009 näkyy graffitimaalaustapahtumille tyypillistä tekemistä: osa maalaa, osa katsoo, kommentoidaan, kysytään ja keskustellaan. Graffitissa on master-oppipoika –oppimista (kuvat 39.- 41.), jolloin oppiminen tapahtuu osittain myös muita seuraamalla kuten vuonna 2008 Helsinki Hiphop-festareilla, joissa kutsutut maalasivat muiden katsoessa. Suurin osa omaksumisesta tapahtuu kirjojen, lehtien, internetissä julkaisujen kuvien ja tapahtumien välityksellä.



Kuvat 39. ja 40. Maalaustapahtuma Suvilahdessa 2007





Kuva 41. Helsinki Hiphop-festarit 2008

Myös kuvataidetunneilla maalatessa piisseejä levyille käydään keskustelua, katsotaan toisen tekemistä ja kommentoidaan, mielestäni se tapahtuu vapaammin ja estottomammin kuin tavallisessa kuvallisessa tuntityöskentelyssä. (Kuva 42.)



Kuva 42. Peruskoululaiset maalaavat kuvataidetunnilla

## Graffitintekijän kehittyminen ja graffiti-identiteetti

Haastatteleman graffitintekijä toteaa, että graffitintekijyydellä on ollut hänen identiteettiinsä suuri merkitys. Hän arvioi sen merkitsevän minuuteensa yhtä paljon kuin esimerkiksi koulutustaso ja huomauttaa, että graffiti on todennäköisesti vaikuttanut siihen, millaisia työtehtäviä hän tekee.

*---vaikka aktiivinen maalaaminen onkin jo takana, pidän silti itseäni writerina ja olen ylpeä siitä. Se on semmoinen asia jossa mä olin tosi hyvä.(M6)*

Eräs haastateltu kuvailee kuulumistaan hiphopkulttuuriin ja graffitin tekemistä:

*Oon mä ollu siinä (hiphop-kulttuurissa) mukana, käytin jo paljon aikaisemmin isoja lökäpöksyvaatteita ja mä oon silleen vanhempänä miettiny, että miksi mä lähdin siihen. Se oli mulle sellanen keino ilmasta erilaisuutta. Mä asuin pienellä paikkakunnalla, jossa oli hirveen paljon kapeakatseisia ja muutenkin sisäänpäinlämpeäviä ihmisiä. Kaikki muut halus olla samanlaisia kuin kaikki muut nuoret. Se oli sit tapa ilmasta sitä erilaisuutta ja myöhemmin mä oon sit graffitin kautta lähteny tekeen sitä (ilmaisemaan erilaisuutta), koska esimerkiksi isot housuthan oli siihen aikaan tosi yleiset. (M3)*

Toki graffiteja tai graffitinomaisia kuvia sekä kirjoituksia tekevät myös sellaiset, joilla ei voida katsoa olevan graffiti-identiteettiä, jolla tarkoitan graffitikulttuurin myötä rakentuvaa sosiaalista identiteettiä. Ulkopuolisille graffiti-identiteetti ilmenee muun muassa siten, että yksilö puhuu itsestään graffitintekijänä, graffarina, wraitterina tai peinttarina ja haluaa tuoda esille graffitintekemisensä sekä ymmärryksensä graffiteista ja graffitikulttuurista. Graffiti-identiteetti rakentuu monen eri tekijän summana, yhteisen kielen lisäksi sen muodostumiseen vaikuttavat sosiaalinen kanssakäyminen ja tunne kuulumisesta graffitikulttuuriin. Toisaalta graffiti-identiteetin rakentuminen on eräänlaista rajanvetoa muihin, jotka eivät ymmärrä graffitikieltä. Graffitikulttuuriin voi mieltää kuuluvansa, vaikkei enää tekisikään aktiivisesti graffiteja.

Kemppinen (1998) kuvaa graffarin kehityskaarta nimeten ensimmäiseksi alkuvaiheen kiinnostuksen, joka alkaa yleensä noin 12 –ikävuoden vaiheilla oman ympäristöön tehdyillä tageilla. Hän toteaa jo alkuvaiheeseen liittyvän paljon tagien harjoittelua paperilla: luonnoksia näytetään Kemppisen yleistyksen mukaan kavereille, opettajille, jopa vanhemmille. Aloittelijoiden samaistuessa vanhempiin bommaajiin omaksuvat he tietyt tyyliinsä idoleiltaan. Kemppinen kirjoittaa alkuvaiheeseen liittyvän myös sen, että graffarit erottaa vaatetuksen perusteella. (Kemppinen 1998, 62.)

Kemppinen kuvailee alkuvaihetta seuraavan innostusvaiheen, johon

kuuluu jatkuva harjoittelu koulukirjoihin, ilmaan, työpöytään. Hän toteaaakin innostusvaiheen graffitiorientoitumisen näkyvän kaikessa nuoren käyttäytymisessä. Vaiheeseen kuuluu myös tutustuminen spraymaaleihin ja graffitikulttuurin ajattelumalleihin, käytänteisiin ja tapoihin. Kemppinen kirjoittaa myös, että tässä vaiheessa oleva nuori nostaa itsetuntoaan töhrimällä. Innostusvaihetta seuraa kehitysvaihe, jolloin maalari kulkee reppu selässä iltaisin tekemässä graffiteja aina, kun maaleja saadaan jostain hankittua. Hän toteaa, että yleensä tässä vaiheessa kuulutaan johonkin graffitijengiin. Jengit kilpailevat keskenään tuotosten määrällä samalla, kun graffitikeskustelu, menetelmien hiominen ja identiteetin luominen yhdistävät jengiä. Kehitysvaiheeseen kuuluu myös, että kannuihin laitetaan tarpeen mukaan erilaisia suuttimia. Olennainen tekninen seikka on myös maalin valumisen estäminen. Kemppinen kuvaa kehitysvaihetta myös niin, että tässä vaiheessa yleensä jäädään jo kiinni ja joudutaan korvaamaan töherryksiä. Omien maalausten valokuvaaminen liittyy myös kehitysvaiheeseen. Hänen kuvaamansa graffarin kehityskaaren viimeinen vaihe on mestarivaihe, jolloin hallitaan jo vaativampien graffitien tekeminen: värien, linjausten, taustojen ja varjojen käyttö. Kemppinen toteaa ykskantaan parhaimpien graffitien olevan kolmiulotteisia. Hän huomauttaa myös maalajille tässä vaiheessa jo kehittyneen oman tyylitajun. Mestarivaiheeseen kuuluu pyrkimys toteuttaa myös niin kutsuttuja burnereita, jolla viitataan värien tunnelmaan ja niiden aiheuttamaan vaikutelmaan. Kemppinen toteaa lopuksi: ”Viimeistelyjen ja taidolla tehtyjen töiden näyttävyys tunnustetaan myös aikuisten taholta.” (Kemppinen 1998, 62-63)

Nykyään erityisen tärkeä graffitikeskustelujen paikka on internet, joka helpottaa kuvien levittämistä huomattavasti. On huomioitava, että monet nuoret ottavat kuviaan myös muista taiteellisista tuotoksistaan kuin graffiteista tai tageista, joten omien kuvien levittäminen ja niistä saadut kommentit kuuluvat monien muidenkin nuorten elämään kuin graffitien tekijöiden. Graffitintekijöillä on kuitenkin edelleen omat tietyt keskustelutapansa ja kulttuuriset koodistonsa siitä, missä, miten ja millaisia kuvia levitetään. Keskustelupalstoilla käydään monesti karkeaa ja jopa julmaa kädenvääntöä siitä, kuka tekee ”aitoa” tai ”oikeaa” graffitia tai millainen tekijä ansaitsee feimiä ja respektiä.

Vaikka Kemppisen nuorille suunnattu kirja tekeekin karkeita yleistyksiä ja toteaa monia kyseenalaistettaviakin seikkoja lähes yksiselitteisinä, sisältää se epäilemättä paljon piirteitä monien graffitintekijöiden kehitymisestä. Graffitikulttuurissa selkeää lähes kaikkien lähteiden ja haastattelujen perusteella on se, että tyylin kehittymiseen vaikuttavat esikuvat, joita nähdään elävän elämän lisäksi tietyissä merkittävissä graffitielokuvissa<sup>25</sup>, lehdissä, kirjoissa ja luonnollisesti internetissä. Siinä mielessä ei olekaan mikään ihme, että tyyli on säilynyt tietyiltä osin suhteellisen muuttumattomana. Yksilöllisyys ja oman

<sup>25</sup> Style Wars, ohj. Tony Silver ja Wild Style, ohj. Charlie Ahearn

tietyntyylin brändin luominen on kuitenkin olennainen osa graffitikulttuuria ja siksi joidenkin piirteiden säilyessä samana osa muuttuu. Graffitikulttuuriin kuuluukin tietynlainen kahtiajakoisuus: toisaalta tulee säilyttää tietyt piirteet, jotka määrittävät graffitia, on osoitettava osaavansa tehdä hyvän graffitin kriteerit täyttäviä maalauksia, mutta samalla on kehitettävä omanlainen ja juuri hänen tekemäksi tunnistettava tyyli.

Kemppinen tarkastelee graffitimaalarin kehittymistä 1990-luvun kontekstista. Nykyään graffitimaalaamiseen suhtaudutaan huomattavasti jyrkemmin. Luvattomia maalauksia tekevät halutaan saada kiinni ja vastuuseen teoistaan. Vaikka osa kaupungeista pyrkii noudattamaan rangaistuksen suhteen sovittelevampaa linjaa, monet tuomitut tapaukset osoittavat sakkojen olevan usein nuorten näkökulmasta kohtuuttoman suuria. Sen takia ongelmaksi muodostuu se, voiko tagien tekijästä kehittyä muutakin kuin bommaajaa eli kehitymis- tai mestarivaiheessa olevaa tekijää. Graffarin kehityskaari voi toki nykyäänkin olla Kemppisen kuvaileman kaltainen, mutta olennaista tämän tutkimusaineiston valossa on huomioida syitä ja toisaalta mahdollisuuksia tagien tekijän kehittymiselle mestariksi.

*Se mitä mä olen graffitin kautta oppinut, mitä enemmän sulla on itseluottamusta siinä omas tekemisessä, sitä paremmin sä kestät sen kritiikin. Esimerkiksi nuorempana kaverina mulle tuli yks jannu sanomaan suoraan, että tietsä mitä, noi sun työt on ihan perseestä. Mä olin silleen, että kiitti vaan, kerroit rebellisesti. Se kolautti. Sen jälkeen ei oo tullu noin. Ehkä silloin oppi, se laitto sut ittes liikkeelle ymmärtämään enemmän sitä sun tekemistä ja kyseenalaistamaan sitä, että mitä mä nyt oikeen teen. (M3)*

Graffitimaailmassa toimivat, graffiteistansa kuvia internetiin laittavat tai julkisille paikoille maalaavat, asettavat itsensä alttiiksi kritiikille ja kommentoinnille. Arvostelut ja arvioinnit voivat olla hyvinkin julmia ja karuja. Osa esimerkiksi internetin foorumeissa annetuista kommentteista vaikuttaa siltä, että toisen kritisoiminen tai asettaminen jopa graffitin ulkopuolelle on itsetarkoituksellista. Suurin osa palautteesta, jolla on graffitintekijälle todellista merkitystä, annetaan todennäköisesti pienemmän piirin keskuudessa. Sen lisäksi, että omasta työstä saatu palaute auttaa kestäämään kritiikkiä ja mahdollisesti kehittämään tyyliään, se auttaa myös refleктоimaan omaa tekemistään ja tekemisen motiiveja. Tutkimukseen liittyvissä maalaustilanteissa sekä haastatteluissa kävi ilmi myös, että graffitia tehdessä epäonnistumisesta voi myös syyttää ulkoisia seikkoja, mikä auttaa kestäämään kritiikkiä tai epäonnistumista. Jäinen maalauspinta, maalien jähmettyminen, laittomuuden mukanaan tuoma kiire, paikan hankaluus, maalauspinnan toimimattomuus ja suutinten tukkeutuminen ovat seikkoja, jotka

vaikuttavat graffitin onnistumiseen, joten jälki ei aina ole omista taidosta tai näkemyksestä kiinni.

Useilla tutkimukseen osallistuneilla graffiti on myös ollut olennainen osa taiteilijaidentiteetin kehittymistä. Maalaamista ja taiteen tekemistä on laajennettu ja näyttelyihin on osallistuttu, mutta silti graffitille annetaan kunnia kaiken lähtökohtana. Samalla tavalla kuin media saattaa määrittää tai rakentaa muitakin identiteettejä, sillä voi olla myös merkitys graffiti-identiteetin rakentumis- ja muuttumisprosesseissa. Internet –keskusteluthan ovat osa mediaa ja siten luonnollisesti vaikuttavana mediana. Myös graffitimaailman ulkopuolella käydyt mediakeskustelut vakiinnuttavat tapoja kuvailla ja käsitellä graffitiä ja samalla luovat tietynlaista diskurssia graffitista. Mitä sitoutuneempi graffitien tekijä on graffitikulttuuriin, sen henkilökohtaisempana tämä kokee niin graffitiin liittyvän yleisen keskustelun kuin omiin graffiteihinsa liittyvät kommentit. Kuten Kivikuru (2000, 44) muistuttaa, media vakiinnuttaa kielen tasolla erilaisia asioiden tarkastelutapoja ja synnyttää eräänlaista diskurssivaltaa. Tietynlaisiksi muodostuneet diskurssit mahdollistavat ilmiöiden näkemisen tietyllä tavalla ja synnyttää erontekoja `meihin` ja `muihin`.

## Graffitiin liittyvä ohipuhuminen

Graffiteihin liittyy monensuuntaista ja -tasoista ohipuhumista, jonka piirre on usein toisen näkökulman huomiotta jättäminen tai oletus toisen näkökulman ymmärtämisestä ilman todellista perehtymistä. Graffitimaailmaa tuntemattomien kommentit liittyvät usein oletuksiin pahoinvoivista nuorista tai loputtomasta halusta merkitä reviiriä. Tämä ilmenee erityisesti internet-keskusteluissa ja mielipidepalstoilla. Monet graffitintekijät puolestaan ajattelevat, että ulkopuoliset eivät voi eivätkä halua ymmärtää graffitimaailmaa tai graffitien tekemisen motiiveja.

Ulkopuolisille näkyvin taso on ohipuhuminen käsitteiden tasolla. Merkitysten tasolla käytävä ohipuhuminen vaikuttaa yksilön graffitikokemukseen todennäköisesti voimakkaammin, sillä erilaisten kokemusten eri yksilöille tuotamiin merkityksiin liittyvä ohipuhuminen on sidoksissa muun muassa maalaamisen motiiveihin. Ohipuhumista on myös graffitikulttuurin sisällä, jossa keskustelupalstojen kommentteihin kuuluu monesti varsin toiseuttavia piirteitä: lelu-sanan käytöllä viitataan aloittelevaan tai taidoiltaan heikompaan tekijään, epämielekkäisiin paikkoihin maalaavista voidaan käyttää muun muassa nimitystä terroristi tai ironisoiden voidaan jotakuta maalaria kutsua esimerkiksi taiteilijanaluksi (ks. esim. Basso.fi 26.2.2007).



Ohipuhumisessa esille tulevia vastinpareja voidaan tiivistää karrikoiden seuraavasti: vastustajat–puolustajat, nuorisokulttuurit–korkeakulttuuri, luvallisesti maalaavat graffitimaalarit–laittomasti töhrijät, instituutiot–anarkiahenkinen tilan käyttö. Kyse ei suinkaan ole ainoastaan asetelmasta, jossa graffitintekijät ovat ulkomaailmaa vastaan, vaan myös graffitikulttuurin sisäisestä keskustelusta. Graffitikirjojen nimet kuten *Art Inconsequence, advanced vandalism* (Kaltenhäuser 2007) ja *They Call Us Vandals* (Jacobson 2000) osoittavat, että myös graffitikulttuurin sisällä käsitellään vandalismi-taide -dikotomiaa ja ulkopuolisten suhtautumista graffitin tekijöihin. Graffitin tekeminen voi auttaa yksilöä kokemaan itsensä arvokkaaksi ja graffitien tekemisen itselle hyvin merkitykselliseksi, mutta tekemiseen liittyy väistämättä ulkopuolisen maailman asennoituminen.

Basso-lehden internet-palstalla käydyssä graffitikeskustelussa otettiin syyskuussa 2008 kantaa ohipuhumiseen ja kommentoitiin toiseuttavien termien käyttöä: ”On se elämä synkkää tässä maassa; kun maalaa lupapiissin paikalliselle urheiluseuralle, niin siitä kannattaisi olla hipihiljaa tai on ”vanerivinguttaja” tai ”nostaa itsensä ylemmälle jalustalle.” Niitä t-paitajuttujakaan ei saisi tehdä, koska tosi taiteilijat syö näkkileipää eikä edes pyri elättämään itseään. Kiip it riil. ---herra tuntematon suuruus voi seuraavan kerran tulla avautumaan sitten ihan kasvotusten. Bitch please’ on aika helppo sanoa internetissä, mutta muualla se ottaa jo vähän kulkusia.” (Basso.fi)

Paikkaan liittyvän kommentoinnin lisäksi yleisin ohipuhumisen aihe on taidetta vai töhryjä –keskustelu, jota on käyty jo vuosia niin lehtiartikkeleissa, internetin keskustelupalstoilla kuin graffitikirjallisuudessa. Erityisesti sanan töhry käyttöön on liittynyt paljon kitkaa, ohipuhumista ja toiseuttamista. Nykysuomen sanakirjan slangiosuus vuodelta 1989 ei vielä määrittele töhry sanaa (Karttunen 1989). Sen sijaan *Uusi suomen kielen sanakirja* (Nurmi 1998, 1180) määrittelee töhriä, töhriä ja töhriintyä verbit likaantumisen näkökulmasta, esimerkkilauseissa käytetään useammassa kohdassa esimerkkinä lasta. Määritelmässä ei ole mainittu esimerkiksi seinään kirjoittamista, joka puolestaan Suomen kielen perussanakirjassa (Haarala et al. 1994) on mainittu töhrimisen yhteydessä. Painotus on sanakirjoissa erilainen. *Suomen kielen perussanakirjassa* on kuvailtu töherrys `rumaksi kuvaksi seinässä, ja töhrijä määritelty seinien töhriäksi. Nurmen (1998) *Uusi suomen kielen sanakirja* määrittelee graffitin `rakennuksen seinään tai muuriin luvatta piirretyksi kuvaksi tai kirjoitetuksi tekstiksi’. Graffitintekijöiden kommenteista käy ilmi, että he haluavat sanoutua irti töhryistä; eivät halua tulla leimatuksi töhriäiksi. Se on täysin ymmärrettävää. Ohipuhumisen tekee kuitenkin monitasoiseksi, että myös graffitintekijät käyttävät käsitettä töhry kuvaillessaan graffitien ulkopuolelle rajaamiaan seinäkirjoituksia tai sprayjauksia.

*Sekin on hassu Suomessa, kun täällä graffitimaalareita pidetään ihan pohjasakkana. Sit taas muissa maissa monet maalarit on tyyliin kuin jotain rokkistaraja. (M4)* Näin totesi vuonna 2006 haastatteleman graffitintekijä. Lehtiartikkeleiden ja internet-keskustelujen perusteella vaikuttaa siltä, että graffitimaalareita on alettu parin viimeisen vuoden aikana arvostaa silloin, kun heillä on taiteellisia lähtökohtia tai intohimoja. Graffitikeskustelua käydään eri tavoilla eri keskustelufoorumeissa. Lehtiartikkeleihin valitaan tietty, kulloiseenkin tilanteeseen rajattu näkökulma. 2000-luvun puolivälissä graffiteihin liittyneet artikkelit käsittelivät lähinnä niiden puhdistukseen liittyneitä kustannuksia ja kamppailuja vartiointiliikkeiden ja graffitin tekijöiden välillä. Joitakin yksittäisiä artikkeleita oli myös taideinstituutioiden suojaan siirtyneistä graffitinäyttelyistä tai -taiteilijoista. Vuonna 2008 Stop töhryille –projektin kymmenvuotisjuhlat ja niihin liittyneet vastamielenosoitukset synnyttivät luonnollisesti vilkkaan keskustelun niin lehdissä kuin internetissä. Vuonna 2009 ja 2010 lehtiartikkeleissa jalansijaa ovat saaneet myös erityisesti Helsingin seudun muuttuneet mahdollisuudet maalata laillisia graffiteja. Lehtitekstit ja internet-keskustelut vaikuttavat käsityksiin graffiti-ilmioistä ja siten mahdollisesti muokkaavat myös graffitin olemusta. Mediapuhe ei välttämättä ole ainoastaan ohipuhumisen foorumi, vaan synnyttää sitä. Ohipuhumista tapahtuu termien ja merkitysten tasolla.

## Graffitikokemus esteettisenä ja taiteellisena kokemuksena

Graffitintekijöiden puhetta kuunnellessa käy selväksi, että heille tuottaa mielihyvää niin graffitien tekeminen kuin niiden katsominen. Ihailtuja graffiteja hehkutetaan ja sana niistä saattaa kiiriä kauas.

*Mulle graffitilla ei ole muuta merkitystä kuin se estetiikka. Ei mulle oo mitään väliä, vaikka toi jätkä ei ois tehny koskaan mitään laitonta, vaikka se olis tehnyt autotallissa jotain törkeen hienoja, niin sama se mulle on. Kunhan on vaan hienoja. (M3)*

Näin toteaa haastateltava, jonka mielestä feimiä saavat lähes yksinomaan Helsingissä laittomasti maalaavat.

Pyrkimyksiä taiteen ja estetiikan määrittelemiseen on monia. Arkikielessä esteettisellä saatetaan viitata niin taideteoksen johonkin määrittelemättömään taiteellisuuteen yhtä hyvin kuin jonkin luonnossa esiintyvän ilmiön kauneuteen. Haapala toteakin (1993, 12) olevansa taipuvainen rajaamaan esteettisen aistillisesti miellyttävään, joka siten rajaisi esteettisen tiettyjen tunne-elämään liittyvien ominaisuuksien ulkopuolelle. Haapala jaottelisi esteettisen ja taiteellisen sillä perusteella, että esteettinen on aistein havaittavissa olevia seikkoja, jotka eivät varsinaisesti vielä kosketa tunne-elämää.

On kuitenkin huomioitava, että esteettisellä kokemuksella esimerkiksi taidekasvatuksen piirissä varsin yleisesti viitataan nimenomaan kokemukseen, johon kuuluu tunteita, tulkintoja ja ymmärrystä aistein saavutetun havainnon lisäksi. Kuten Haapalakin (1993, 12) toteaa: ”Taideteokset mahdollistavat ymmärryksen käytön ja kun ymmärrys löytää etsimänsä, koetaan mielihyvää ja asiaa pidetään arvokkaana.--- samalla tavalla kuin taide voi kehittää älyllisiä kykyjä se voi edesauttaa myös tunne-elämän kehittymistä.” Tämänkaltaisista taideteoksiin liittyvistä kokemuksista käytetään monesti käsitteitä esteettinen kokemus. Siitä lähtökohdasta ajatellen myös esteettisyyden määrittelyä voidaan laajentaa käsittämään Haapalan esteettisen ja taiteellisen käsitteet.

Käsitys kauneudesta ja taiteellisuudesta on kulttuurisidonnaista, vaikka taiteen historiaan perehtynyt voikin olettaa pystyvänsä ymmärtämään, mikä eri kulttuureissa ja tyyliuunnissa on voimakasta, hienostunutta, esteettisiä piirteitä sisältävää ilmaisua. Eri tyyliuuntia vertaillessaan ja taidetta tarkastellessaan voi oppia tuntemaan merkityksellisiä piirteitä eri tyyliuuntien kannalta, minkä periaatteessa oletetaan auttavan ammattilaista määrittelemään esteettistä tai taiteellista. (Haapala 1993, 10.) Toisaalta hyvältä taiteilijalta vaaditaan omaperäisyyttä ja luovuus määritellään niin taiteessa kuin yleisesti uuden keksimisen tai uudenlaisten tulkintojen esille tuomisen näkökulmista. Graffitikulttuurissa on hyvin voimakkaasti sisään rakentuneena tietyt hyvän graffitin kriteerit. Toisaalta niiden voidaan olettaa helpottavan graffitimaalaria hänen kehittäessään itseään maalarina, mutta toisaalta myös todellisen feimin saavuttamiseen tarvitaan niiden rajojen rikkomista. Taiteessa on yleistä, että kyetäkseen kunnolla rikkomään tiettyjä kuvauskonventioita ja sääntöjä pitää ensin opetella kunnolla toteuttamaan ja ymmärtämään niitä. Monille nuorille on yllätys, että kubistit ja abstraktin taiteen mestarit ovat olleet mestareita myös realistisessa ihmisen kuvaamisessa.

Graffitin määrittelemisen esteettisistä näkökulmista tai taiteellisista lähtökohdista vaatiikin sitä, että määrittelijä ensin tekee selväksi itselleen, pyrkii hän tarkastelemaan graffitia yleisten taiteen konventioiden lähtökohdista vai graffitikulttuurin sisäisten määritelmien kautta. Graffitikulttuurissa tiettyä taisteluaan käy kuitenkin koko ajan kaksi linjausta: teknisesti taidokas, graffitin perinteitä kunnioittava, mutta silti omaperäisyyteen pyrkivä suuntaus (joka ulkopuolisen näkökulmasta voitaisiin kai oikeutetusti määritellä taiteelliseksi graffitiksi) ja suuntaus, jossa toteutetaan graffitin ajatusta mahdollisimman moneen paikkaan toteutettavasta nimimerkistä tai kommentista, jossa olennaisempaa on paikan tiettyyn haltuunottoon, reviirin merkitsemiseen ja ulkopuolisille oman kulttuurin osoittamiseen liittyvät piirteet. Myös sen tyyppiseen graffitien tekemiseen voi kuitenkin liittyä monia piirteitä, jotka on määriteltävissä esteettisen kokemuksen, käsitetaiteen tai tilataiteen näkökulmista.

Perinteinen estetiikan teoria mieltää esteettisen kokemuksen läh-

tököhdäksi erityisen esteettisen asenteen, joka syntyy tietynlaisesta etäisyydestä havainnoitavaan objektiin sekä irrottautumisesta käytännöllisistä, tieteellisistä tai muista intresseistä ja tekijöistä (Rantala 2002, 158). Dewey (1980) edustaa toisenlaista näkemystä painottaessaan, ettei kokemuksessa ole mahdollista erotella käytännön seikkoja emotionaalisista tai järjellisistä. Hän mieltääkin esteettisen kokemuksen puhtaana ja aitona kokemuksena, sillä esteettisessä kokemuksessa eivät kokijan ja objektin ominaisuudet ole irrallisina. (Dewey 1980, 55, 249, 274). Tässä holistisessa näkemyksessä kognitiivisuus ei korostu. Kokemukseen liittyy olennaisesti kognitiivisena prosessina myös havaitseminen, joka on riippuvainen kontekstista, kokemuksista, uskomuksista ja tiedosta, joten siitä näkökulmasta ajateltuna puhdasta havaintoa tai kokemusta ei ole. (Rantala 2002, 159.)

Estetiikka on käsitellyt esteettistä kokemusta erityisesti havainnon näkökulmasta, tietynlaisena vastaanottamisena. Dewey (1980) toteaaakin, että estetiikka sanana viittaa arvostavaan, ymmärtävään ja nauttivaan kokemukseen, joten siihen sisältyy ajatus pikemminkin vastaanottamisesta kuin tuottamisesta. Kuitenkin esimerkiksi taiteen tekemisessä nivoutuu yhteen vastaanottaminen ja toteuttaminen siten, että on vaikea määritellä, milloin on kyse taiteellisesta tai esteettisestä kokemuksesta. (Dewey 1980, 47.) Erityisesti ympäristöön liittyvään estetiikkaan on sisällytetty paljon pohdintoja yksilöstä ei ainoastaan havaittajana ja kokijana, vaan myös moniaistisesta osallistujana. Esimerkiksi Berleantin näkemyksen mukaan esteettinen kokemus on näin ollen tilannesidonnaista. Siihen vaikuttavat myös vallitsevat olosuhteet ja kulttuurisena tuotteena syntyvä havaintomme. (Forss 2007, 54, Berleant 1992, 157-159.)

*Tekee hyvää itelleen, sekä tekeminen että valmiin työn näkeminen.* (M2) kiteyttää peruskoululainen graffitin tekemisen liittyviä motiiveja. Lause kertoo maalausprosessiin liittyvästä mielihyvän saavuttamisesta. Kysyttäessä liittykö tekemisestä saatu mielihyvä laittomuuteen hän vastaa, että ei välttämättä. Maalaamiseen liittyekin hänellä selkeästi voimakas tunnelataus, vaikka tekisi kuvataideluokassa luvallisesti levyille tai seinälle. Epäonnistuminen aiheuttaa voimakkaan reaktion. Tilanteessa ilmenee myös, että yrittäessäni sanoa, että ei-hän se nyt lainkaan pilalle mennyt, oppilas tekee selväksi selkeästi ja voimakkaasti, että prosessi on henkilökohtainen eivätkä ulkopuoliset voi sitä ymmärtää. Mitään opettajan pääntaputuksia ei siis kaivata. Toisaalta seinälle maalaamiseen luvan saaminen jo sinänsä aiheuttaa voimakkaan odotuksen latauksen. Maalaamistilanteessa hän nauttii silminnähdessä mukanaan tuomansa kaverin huomiosta ja ihailusta. Eikä läsnäolonikaan vie kokonaan graffitintekokokemuksen merkittävyyttä.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Videoidessani tapahtumaa, keskustelua käydään vilkkaasti, eikä minua opettajana ja ulkopuolisena suljeta ulkopuolelle tapahtumasta ainoastaan havainnoijana tai videokameran käyttäjänä, vaan minulle kommentoidaan ja minun oletetaan kommentoivan.

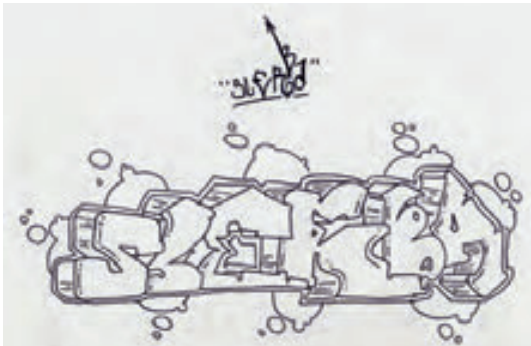
*Sekä että. Mä nautin siitä, kun mä maalaan. Mä tykkään siitä tekemisestä tosi paljon. Ilman muuta, kun kattoo valmista työtä, niin ilman muuta siitä nauttii. Mikäli se on onnistunut. Kyllähän joskus käy niinkii, ettei olekaan niin tyytyväinen, sit ei välttämättä edes ota kuvaa. Sit maalaa uudestaan siihen päälle, sit saattaa myöhemmin harmittaa, että miksei ottanut kuvaa. (M4)*

Sama graffitimaalari kertoo tekevänsä paljon graffiteja freestylena eli ilman luonnostelemista. Luonnostelemisesta hän huomauttaa:

*En mä oikein enää jaksa. Se on vähän sitten sellasta. Mä oon miettiny tota aika paljon, jos mulla on joku valmis luonnos, jonka mä oon himassa piirtänyt, ja mä maalaan sen pohjalta, niin ei se oo sit enää niin taiteellista. Se nyt on vain jotain monistamista. Sit sä katot, et nyt tekee tollain. Se on ehkä vähän tylsääkin. Mut jossain tilanteessa, totta kai käytän luonnoksia. Jos joskus saa piirretty jotkut hienot, ihan hullut linet, niin tietty silloin tekee. Se vaihtelee. (M4)*

Toinenkin tekijä kuvailee luonnostelemista:

*Jossain vaiheessa mä piirsin tosi kauan, mitä kauemmin on tehny, siitä tekemisestä lähtee se tietty ilo, turha liian yksityiskohtasesti on luonnostella. Ei siin olis mitään järkee enää tehdä sitä, jos luonnostelee liikaa. Siitä puoli nautintoa putois pois. (M3)*



Kuvat 43. ja 44. Peruskoululaisten graffitiluonnoksia

Larsson (2003) toteaa Ikaroz-nimisestä maalariasta, että tämän työskentelyä ohjaa tarve kehittää ja kehittyä, viedä oma tekemisensä aina askeleen eteenpäin ja uudistua, joten hänen motiivinsa poikkeavat niistä, joilla laittoman graffitin tekemiseen liittyvä adrenaliinin kohoaminen ja jännitys toimivat motivaattoreina. Ikaroz toteaaakin, että huolimatta siitä, että monien kohdalla motivoivan tekijän ollessa laittomuuden mukanaan tuoma jännitys, hänen kohdallaan kyse on esteettisestä puolesta. Hän haluaa saavuttaa aina vain korkeamman tason ja siksi

tekee laillisia maalauksia. Niitä tehdessä on ”mukava olla mukavien ihmisten keskellä, kuunnella hyvää musiikkia ja ottaa olutta”. (Larsson 2003, 53)

Ideali graffitintekotilanne on hyvin samankaltainen kuin useilla haastattelemillani henkilöillä: rento meininki –periaatteella tekemiseen liittyy kuitenkin selkeitä tavoitteita. Ikaroz toteaaakin graffitissa olevan kyse ongelmien ratkomisesta, sillä siihen sisältyy niin monia ulottuvuuksia. Hän haluaakin saada mahdollisimman paljon informaatiota teoksiinsa, yleisön tulisi saada niistä jotain uutta. Yksityiskohtien moninaisuus on niinikään tärkeätä. Ikaroz kuvailee hyvää graffitiä: ” Sen tulisi näyttää yksinkertaiselta, mutta olla monimutkainen, mikä pitäisi ilmetä sinulle katsottuasi sitä jonkin aikaa.” Kovan työn pitäisi näyttää helposti toteutetulta, yksikään viiva ei saisi tosin olla väärässä paikassa. Samaa aikaan liikaa täydellisyyttä tulisi pyrkiä välttämään, täydellisyys on tylsää. Hän siis pyrkii täydellisyyteen siten, ettei se saisi näyttää täydelliseltä. (Larsson 2003, 55) Tekemiseen liittyy siis selkeitä esteettisiä tavoitteita niin oman teko-tilanteen ja kehittymisen suhteen kuin yleisön vastaanottokokemusta ajatellen.

*Huipentuma on se kun sen saa tehtyä ja sit tosiaan, kun ite ymmärtää, et missä paikassa se on. Tossa oli hyvä esimerkki tosta, et kuinka suuri nautinto se on, kun kaverin kans tehtiin semmonen, oisko sillä seinällä ollu vajaa 20 metriä pituutta ja se onnistu silleen suht hyvin, kaveri tykkäs siitä tosi paljon ja kaverin kans ihailtiin sitä varmaan kuus tuntia sen tekohetken jälkeen. (M3)*

## **Liike, tila, paikka ja keho graffitikokemuksessa**

Graffitiin liittyy olennaisesti tilallisuus, kehollisuus, paikan merkitys ja liike sekä siten myös erilaiset fyysiset ja sosiaaliset ympäristöt. Graffitintekokokemuksessa ne kietoutuvat usein erottamattomasti toisiinsa muodostaen perustan graffitikokemuksen rakentumiselle. Graffiti ilmiönä ja maalauksena on kaikkea muuta kuin pysyvää ja muuttumatonta. Graffitimaalauksen syntyyn vaikuttavat liike ja tilallisuus: maalarin on liikuttava päästäkseen maalauspaikalle, itse maalaus-tapahtumaan liittyy liike ja suurin osa maalauksista tullaan näkemään katsojan ollessa liikkeessä: ohi ajavassa autossa, junassa tai kävellen. Graffitimaalaukset muuttuvat alati, niitä putsataan, niiden päälle saatetaan maalata tai maalauspin-tana ollut seinä puretaan.

Mäkinen ja Mäntymäki (2007) toteavat myös postmoderniin taiteeseen liittyen, että taide on liikkeessä, koska se ei asetu tulkintojen avulla paikalleen. Postmodernissa maailman hahmottaminen tapahtuu liikkeen kautta eivätkä taideteoksen merkitykset ole stabiileja, vaan hahmottajasta riippu-

en muuttuvia ja laajenevia. (Mäkinen & Mäntymäki 2007, 8.) Ollaan sitten postmodernin käsitteestä mitä mieltä tahansa, kuvataiteessa on jatkuvasti pyrkimyksiä fyysisesti paikallaan pysyvän kuvan vallan rikkomiseen. Performatiiviset teokset, ympäristö- ja mediataide ovat itsestään selviä esimerkkejä. Graffitin muuttuvuus ja liikkuvuus on niin ikään monitasoista: maalaus muuttaa muotoaan, mutta myös siihen liittyvät tulkinnat ja graffitin hahmottaminen kuvaksi, taideteokseksi tai tilaa laittomasti runtelevaksi rikollisuudeksi aiheuttavat ilmiöön liittyvien tulkintojen jatkuvan pysymättömyyden ja epävakauden. Maalarille on saatettu maksaa tilatusta graffitista, joka toisena hetkenä tulkitaan putsattavaksi Stop töhryille -kaltaisen projektin puitteissa.

Fenomenologia erottaa usein objektiivisen tilan, jolla tarkoitetaan fyysistä mitattavissa olevaa tilaa, ja subjektiivisen tilan, jolla tarkoitetaan tilan havaitsemista ja kokemusta siitä. Tilan jakaminen ainoastaan objektiiviseen ja subjektiiviseen ei kuitenkaan riitä kuvailemaan tilakokemuksia nykymaailmassa. Suhde tilaan on monimutkaistunut; myös virtuaalisilla tiloilla on olennainen merkitys ihmisten tilakokemuksissa. Haastetuksi joutuu perinteinen käsitteiden käyttö ja ajatus tilasta sekä paikasta, joka on mielletty olemaan merkityksiä saanut tila. Kokemuksellinen tila ei ole mitattavissa, vaan se on kehon muodostava ja kehosta avautuva tila. Tilaratkaisut ohjaavat monesti tilojen käyttämistä ja toisaalta sosiaalista kanssakäymistä tilassa. (Parviainen 2007, 39-44.) Tiedostamattamme kehomme mukautuvat myötäilevästi turvatakseen kokemuksen ja ympäristön yhteyden. Jatkuvasti käynnissä oleva ei-tahdonalainen prosessi vaikuttaa myös havaintoihimme. (Merleau-Ponty 2008, 110.) Keho ei näin ajateltuna ole paikka, jossa koetaan tai kokemisen kohde, vaan aktiivinen vaikuttaja kokemisessa. Kehon voidaan siten katsoa olevan kokemus.

Merleau-Ponty (2008) ymmärtää havaitsemisen, tilan käsittämisen ja asioiden tilallisen hahmottamisen kokonaisuutena. Hän toteaaakin, että miellettiinpä keho sitten motorisena tai havaitsevana systeeminä, se ei ole objekti ajatteluun ”minä ajattelen”, vaan ryhmittymä elettyjä merkityksiä, jotka liikkuvat kohti tasapainotilaansa. (Merleau-Ponty 2008, 177.) Havaitseminen, kehollisuus ja tilallisuus ovatkin olennainen osa kokemista ja olemassaolon ymmärtämistä. Havainto objektista tulee tilahavainnon kautta. Kokemus kehosta ohjaa meitä ymmärtämään, että olemassaoloon liittyy tilan tunteminen ja havainto tilasta. (Merleau-Ponty 2008, 171; Carman 2008, 109-110.) Tila vaikuttaa myös muistamiseen ja tiloja koskeviin ratkaisuihin liittyy valta. Kaupunkiarkkitehtuuri ei ole arvovapaata, vaan rakentamisen tavoilla on merkitystä tilan jäsentymisen ja tilassa tapahtuvien asioiden kautta. Tilajäsentelyillä ja tilaa koskevilla päätöksillä määritellään tilan käyttäjien ja ympäröivän maailman suhteita. Rakennetuilla tiloilla on merkitys identiteetin muotoutumisessa, muistojen säilymisessä. (Saarikangas 1999, 259-260.)

Graffiti on alun perin syntynyt erittäin voimakkaasti suhteessa ih-

misen kokemukseen fyysisestä tilasta. Se on ollut tilan käsittelemistä, reviiirin merkitsemistä, oman uskalluksen osoittamista tilan haltuun ottamisen kautta tai tiettyyn paikkaan uskaltautumista. Graffiti voi olla kannanotto tilan käyttöoikeuteen, mutta se voi olla myös kannanotto tilan valtasuhteisiin. Tyypillisimpiä esimerkkejä lienevät koulujen seiniin tai lähirakennuksiin tehdyt kirjoitukset, joihin sisältyy selkeä viesti: tätä instituutiota emme pelkää. Graffitin olemassaololle ei enää kuitenkaan ole välttämätöntä kokemus tietystä fyysisestä tilasta, paikasta. Graffiteja syntyy myös levyille ja maalausten kuvat valtaavat oman tilansa internetissä.

Haastattelemieni graffitintekijöiden graffitin määritelmät eivät perustu yksinomaan tiettyyn tekniikkaan tai paikkaan, johon maalaus tehdään. Kuitenkin pääsääntöisesti aina graffitista puhuttaessa viitataan suhteellisen kookkaaseen maalaukseen. Suureen kokoon liittyy fyysisenä liikkeenä suurempia linjoja. Myös ne haastateltavat, jotka määrittelevät graffitin voivan olla vaikka pienehkökin maalaus, toivoivat ja halusivat voivansa tehdä suurempia ja kookkaampia maalauksia. Se ilmeni niin oppilaiden keskuudessa kuin muiden tutkimuksessa mukana olleiden haastatteluissa. Tapahtuipa maalaaminen sitten levyille tai seinälle, koko olisi syytä olla kohtuullisen suuri. Poikkeuksellista ja merkittävää se on kuvataideopetuksen näkökulmasta erityisesti siksi, että varsin usein kuvataideluokassa oppilaat haluaisivat mahdollisimman pieniä papereita. Voisinkin määritellä yhdeksi graffitintekokokemukseen liittyväksi tekijäksi maalauksen suuren koon tai ainakin sen tekemiseen vaadittavan tietyn kehollisuuden.

Katutaiteen arvostuksen perässä Keski-Eurooppaankin lähtenyt haastateltava kertoo tilan kokemisesta ja sosiaalisuudesta:

*Se on vahvistanut tekemisen halua, kun on tavannut ulkomailla jengiä, se on oma fiilis ja mieleton se tiedon määrä, mitä pystyy ammentamaan omasta genrestä. Tarina etenee sitä mukaa, kun katuja kävelee ja tapaa ihmisiä, joiden kanssa ei muuten olis mitään tekemistä, mutta ne pystyy kertoon mielettömiä juttuja maalausten taustalla. (M3)*

Tilan kokeminen ja kehollisuus eivät siis liity ainoastaan oman maalauksen tekemiseen, vaan muiden tekemien graffitien tarkastelemiseen. Paikat alkavat elää, kun kuulee toisen graffitimaalarin tarinaa kyseisestä kaupungista, korttelista tai maalarista kuvan tekijänä. Kaipuu tilan haltuun ottamiseen tai ainakin enemmän fyysisyyttä vaativien suurempien maalausten tekemiseen käy selväksi graffiteja tekevien oppilaiden puheessa jatkuvasti. Paperille tai kansion kanteen tehdään kommentteja kuten ”kuva on teksti”, mutta sitä tarkastellessa huomautetaan, että ”olis kyllä parempi päästä tekeen maalaten”.<sup>27</sup>



## Kehollisuus graffitintekokokemuksessa

Väittäisin, että joissain tilanteissa kehollisuus on merkityksellisempi osa graffitintekokokemusta kuin maalauksen kielellinen viesti tai maalauskokemukseen liittyvä puhe. Alkuperäiskansojen kulttuuria tarkastellessa huomio kiinnittyy usein erilaisiin riittimenoihin, joihin sisältyy kehollisuuteen voimakkaasti liittyvä jonkinlaiseen transsinomaiseen hurmioon vaipuminen rummutuksen, liikkeen, tanssin ja oman äänenkäytön avulla. Taiteen tekemisen kehollisuudessa on joissakin tilanteissa kyse samankaltaisesta ilmiöstä. Sellaiseen taiteen tekemisen tilaan pääsyä varmasti moni taiteilija tavoittelee ja siihen pääsyä ja siinä syntyviä taideteoksia ihaillaan. Useimmiten kuvataiteen tekijät ovat kuitenkin tilanteessa yksin ja tekevät teoksensa yksityisesti. Graffitintekokokemuksessa on ajoittain kyse samankaltaisesta tietynlaiseen hurmukseen tai ulkopuolisen maailman poissulkemiseen liittyvästä tilasta, jossa kehollisuus on läsnä erittäin voimakkaasti. Siitä konkreettisen osoituksen sain tutkimusta tehdessäni, kun tutkimuksessa mukana oleva poika sai maalata vanhassa varastorakennuksessa olevaan kuvataideluokkaan graffitin. Maalattuaan yhden maalauksen hän halusi maalata toisen, kolmannen ja olisi maalannut epäilemättä vaikka koko tilan, jollei opettajan auktoriteetti olisi ollut kyllin vahva ja julma katkaisemaan selkeää jonkinasteista maalauksen hurmostilaa. Maalaaminen tapahtui ilman mitään suunnitelmia, spontaanisti, nopeasti ja varmasti, hyvin voimakkaasti kehollisena kokemuksena.

Graffitintekijän tunnistaa luokassa usein juuri kehollisuuteen liittyvästä tekemisestä. Suuriakaan pintoja ei arastella, tietynlainen linjojen käyttö on monesti muita nuoria varmempaa. Tussi istuu graffitin tekijän käteen, jäljen lopullisuutta ei pelätä.

*Kaikki on lihasmuistissa, kaikki linjat. Ne tuli niinku hyvin nopeesti. Joskus jotkut on ihmetelly sitä, semmoset, jotka ei oo tajunnu, et miten se tehään. Mä oon ollu yhden musiikkivideon kuvauksissa joskus. Ne oli varannu siihen aikaa. Mä sanoin, et kyl siin meneekin aikaa, mut sit ne tajus sen, että mä halusin sen ajan vaan siihen värittämiseen. Sit kun ne tuli ne lopulliset linjat ja kirjaimet, niin se oli kymmenen minuutin homma. Ne oli sit siit ihan äimänkäkenä.--- Se on se graffitin linjojen luominen, se on niin spontaani, et jotkut siistit jutut saattaa syntyä ihan ”kynän” vikana, et vähän liikuttaa väärin. Ja sit huomaa sen, et toihan on ihan siistii, ja sit alkaa korostaa sitä. (M6)*

Graffitintekijät eivät käsittele kehollisuutta haastatteluissa yksiselitteisesti. Kehon käyttö liittyy enemmän haastateltavien esittämiin kommentteihin kuten

*kannu vie(M2)*, tai *vaikka puhuu sotkemista vastaan, joskus itekin huomaa, että omaa tagia lähtee vaan tekeen (M6)*. Fyysisyys on itsestään selvä osa graffitin toteuttamista, eikä sitä ilman erikseen kysymistä kuvailla merkittäväksi osaksi ideaalia graffitintekotilannetta. Graffitin maalaamista kuvaillaan nautinnolliseksi tilanteeksi, mutta haastatteluissa ei puhuta graffitin tekemisestä fyysisenä suorituksena. Fyysisyyden merkitys kävi kuitenkin minulle ulkopuolisena selväksi viimeistään maalaustilanteita seurattaessa. Purkutuomion saaneelle koululle järjestämässäni työpajassa vuonna 2007 spray-maalaamisen fyysisyys tekniikkana sai ulkopuolisen silmissä hämmentäviä piirteitä: sprayjaamista oli vaikea pysäyttää, myös tekijän itsensä, ja ulkopuolisen vaikea estää.

Kokemuksen tutkimuksessa on erilaisia näkemyksiä siitä, milloin kokemus on ihmiselle merkityksellinen. Kokemusta käsitellessä on pohdittava, milloin on kyse aistimuksesta, milloin puolestaan kokemuksesta, johon liittyy aistimus. Tarvitaanko käsitteellistämistä, ajatusta, voiko keho itsessään kokea? Pohdinta kehon ja mielen suhteesta kokemuksessa on kiinnostavaa myös oman tutkimukseni kannalta, sillä graffitintekokokemuksessa kehollisuus on olennaista. Graffitintekijät puhuvat lihasmuistista. Tämän tutkimuksen puitteissa en pyri antamaan tyhjentävää vastausta siihen, voiko graffitimaalauskokemuksessa olla joskus kyse ainoastaan lihasmuistista, vai onko aina mukana mielen ja tietoisuuden taso. Olennaista tutkimuskysymykseni kannalta on huomioida, että kehollisuus on merkittävä osa maalauskokemusta, mikä esimerkiksi saattaa hankaloittaa graffitintekokokemuksen saavuttamista kuvataideluokassa. Toisaalta kehollisuuden korostuminen mieleen ja käsitteellistämiseen nähden vaikuttaa graffitintekokokemuksesta saavutettavaan hyvinolontunteisiin eli kickseihin.

Rauhala (2006) toteaa kokemukseen liittyvän kehollisuuden ontologiaa pohtiessaan, että länsimaissa kehoa kokemuksen osana on aliarvioitu esimerkiksi itämaisiin elämänfilosofioihin verrattuna. Hän esittelee näkemystä, jossa kaiken sisäisen tajunnan ehtona on ihmisen kehollisuus ja erityisesti aivot. Näin ollen kehollisuuden osuus myös kulttuuria edustavien merkitysten muodostumisessa on välttämätöntä, mutta toisaalta ainoastaan edellytyksiä antavaa. Pelkästään omien fyysisten suoritusten varaisesti kehollisuus ei luo välittömästi kulttuuria. Viitattaessaan kulttuurin ja taiteen lajeihin, joissa keho on muutenkin läsnä kuin ainoastaan välineellisessä merkityksessä (kuten tanssi, laulu, soitto, näytteleminen), Rauhala kuitenkin huomioi, ettei kyseessä ole ainoastaan lihassuoritus tai elintoiminta, vaan ihmisen persoonan henkinen panos taitona, joka toimii kehollisuudessa ja sen avulla. Rauhala käyttää myös käsitettä kehon muisti, joka toimii kaikissa vastaavanlaisissa kokemuksissa takaamassa harjoitusten edistymistä ja kumuloituvaa oppimista. Kehollisuuden liittymistä luovaan toimintaan sen edellytyksenä on vaikea tutkia, koska ne ovat monimutkaisella tavoilla välillisiä. (Rauhala 2006, 35-39.)

Reuter (2002) vertailee Descartesin ja Merleau-Pontyn kokemuk-

seen liittyvää filosofiaa ja erottelee kahdentyyppisiä ruumiillisia kokemuksia. Ruumiillisiksi kokemuksiksi voidaan käsittää ruumiin aiheuttamat kokemukset, mutta toisaalta myös sellaiset kokemukset, jotka me paikannamme ruumiiseen. Vaikka Descartesin tulkitaan toisinaan pitäneen aistikokemuksia epäluotettavina, hän käsitteli passioiden ymmärtämistä (passiolla viitataan sielun kokemuksiin, ajatuksiin, joita ruumis on tavalla tai toisella aiheuttanut) ja huomioi, että kokemuksina aistimukset ovat yhtä päteviä ja keskeisiä kuin muutkin ajattelun muodot. (Reuter 2002, 262-265.) Merleau-Ponty vie kehon, aistien, havaitsemisen ja tilan yhteyden äärimmilleen toteamalla, ettei kosketuksessa saatua tietoa käännetä katseen kielelle tai päinvastoin: kehon osien kesken ei suoriteta yhteyksien tekoa erikseen, vaan yhteys ja yhteen sulautuminen tapahtuu kerralla, se on keho itsessään. (Merleau-Ponty 2008, 173). Uskonkin, että graffitintekokokemus on hyvä esimerkki kehon, tilan ja havaitsemisen kokonaisvaltaisuudesta ja erottamattomuudesta.

Haastateltavan kuvailu maalaustilanteen spontaanista kehollisuudesta sanoilla ”kannu vie” ilmentää graffitin fyysisyyttä. Kannu (spraypurkki) vie, kuvaa kommentissa sitä, että etukäteen maalaaja ei välttämättä tiedä, millainen maalaus tulee olemaan, vaikka sitä on luonnosteltu. Todellisuudessaan kyse ei ole siitä, että kannu vie, vaan siitä, että kannu stimuloi kehon osana olevaa kättä, joka vie. Käden liikkeeseen puolestaan vaikuttaa myös paikka ja samaan aikaan tapahtuvat havainnot ympäristöstä. Erityisesti tageja bommauksessa eli omaa nimimerkkiä laittomasti mahdollisimman moneen paikkaan maalattaessa kehollisuus ja lihasmuisti ovat olennaisia asioita. Käden liikkeen tulee olla nopea, spontaani ja harjoiteltu. Antti Berg käsittelee *Urbaania kalligrafiaa* Pro gradu -työssään bommaamista ja huomauttaa bommaamisen vaativan hyvää taitoa ja nopeaa toimintaa, ja hyvien tagien nopean tekemisen vaativan enemmän taitoa ja kehon hallintaa kuin luonnostellun ja moneen kertaan maalatun piessin toteuttaminen (Berg 2008).

Kirjan nimessäkin siteerattu lausahdus *Kannu vie (M2)* kuvaa myös hyvin niitä tilanteita, joissa maalaaminen niin sanotusti riistäytyy käsistä. Eräs tutkimuksessa mukana olevista oppilaistani sai pitkän keskustelun jälkeen maalata silloisen kuvataideluokan sisäseinään piissinsä. Kuvataideluokka toimi tuolloin väliaikaisrakennuksessa, eikä maalauksen voinut katsoa ainakaan vähentävän rakennuksen arvoa. Luonnos oli tehty ja maalaus syntyi nopeasti. Tekijällä maalaamisen polte kuitenkin jatkui. Minun kääntäessä selkäni tageja tuli myös paikkoihin, joihin ei ollut tarkoitus maalata. Kannu vei. Maalari teki jopa omaa tunnistettavissa olevaa tagiaan, jota oli maalannut myös luvattomasti kaupungissa. Hieman naureskellen hän toi julki pelkonsa siitä, että joku saisi melko helposti selvitettyä luvattomien piissien tekijän, jos sattuisi poikkeamaan kuvistalokassamme. Rationaalisuus siis katosi, kun spraypurkin huuma vei mennessään.

Kannu vie -tyyppistä flow-kokemusta kuvailee myös suomalainen

graffitintekijä EGS: ”I just go with the flow. This I can’t do in anything else. suom. Annan virran viedä, niin en voi tehdä missään muussa yhteydessä.” Hän tekee myös mainoksia ja kuvailee graffitin tekemiseen liittyvää kokemusta niin ikään teknisistä lähtökohdista huomauttaen, että graffitia tehdessä ja spray-maalaa käyttäessä on aivan eri tavalla kosketuksissa tekemisensä kanssa kuin esimerkiksi tietokoneella tehdessä. Tekeminen on fyysisempää, käsinkosketeltavampaa. (Kimvall 2003, 40.)

Käsinkosketeltavuuden lisäksi graffitin tekemiseen liittyy yleensä nopeus ja vauhdikkuus, joka tuottaa erilaisen onnistumisen tunteen kuin pitkään työstetty taideteos. Graffitejakin luonnostellaan ja harjoitellaan, mutta useimmiten varsinaisen teoksen tekemiseen liittyy nopeus, erityisesti laittomasti toteutettuihin. Onnistuminen palkitsee, toisaalta epäonnistuminen saattaa olla lähempänä. Maalauksilanteet ovat monesti julkisia: graffiteja maalataan myös festareilla, joissa saman seinän kimpussa ahertaa kymmeniä maalareita. Kannu vei ja spraypurkin huuma valtasi myös järjestämäni graffityöpajaan osallistuneet nuoret keväällä 2007.

Ympäristötaiteeseensa liittyvä fyysisen työn merkitys voi pohjautua siihen, että kehollinen ympäristösuhteemme on muuttunut viimeisen sadan vuoden aikana merkittävästi. Normaali eläminen ei juuri vaadi fyysisiä ponnisteluja. (Jokela 2008, 9) Varusmiehiä syytetään huonokuntoisuudesta ja nuoria soimataan vähäisestä arkiliikunnan määrästä, mutta graffitintekijät tuskin tarvitsevat askelmittareita. Kehollisuus ja liikkuminen paikassa on heille itsestäänselvyys.

## Ohikiitävä intercity tai mikä tahansa mesta – paikan merkitys maalarille

*Bussissa se [graffiti] näyttää ihan hölmöltä: bussi kiertele ja koukkii, sit se graffiti kulkee ja tekee tämmöstä liikettä. Junassa se esitäytyy sit se katoaa. (M6)*

Haastateltavan kuvailu bussiin maalatusta graffitista kuvaa hyvin sitä, että graffiti koetaan näyttävän erilaiselta eri paikoissa. Muullakin on merkitystä kuin paikan julkisuudella tai uskaliaisuudella. Myös Mailer (2009) kuvailee junan liikettä tärkeänä osana 1970-luvun yhdysvaltalaisista graffitista. Liikkuvat kuplakirjaimet saavat ylimaallisia voimia liikkeessä olevan metron tai junan kyljessä. Graffitin liikkeen lisäksi myös laaja näkyvyys on osa juniin ja metroihin tehtyjen graffitin hohdokkuutta. Mailer viittaa graffitin tekijän kertomukseen kuvaillessaan, kuinka harmaa ja ankea asemaympäristö herää eloon ja kirkastuu ohikul-

kevan graffitin vaikutuksesta. (Mailer 2009, 13 ja 23.)

Graffitin tekijät tuntevat ympäristönsä. Heillä onkin mahdollisuus tulla poikkeuksellisella tavalla tietoisiksi kaupunkiympäristöstään. Tietoisuuden ja kaupungin tuntemisen rakentumiseen vaikuttaa, että graffiti on kyennyt ylittämään lain ja virkavallan asettamat esteet. Erityinen kokemus muodostuu graffitin tekijän kyvyistä ja toisaalta kokemuksen emansipatorisuudesta. Graffitit vaikuttavat myös graffitimaailman ulkopuolella olevien paikkakokemuksiin ja mielikuviin. Graffitit muodostavat uudelleentyöstettyjä tiloja ja paikkoja, joissa maali peittää, mutta samalla se avaa näkymän johonkin uuteen kaukana olemissa olevaan. (Kaltenhäuser 2007, 13.)

Erityisesti fenomenologia on alkanut työstää paikan käsitettä uudestaan. Antiikin filosofiassa paikan käsitteellä oli keskeinen sijansa, kun taas uusplatonistit nostivat paikan rinnalle tarkastelun kohteeksi tilan käsitteen. Keskiajalla ja renessanssin aikakaudella painopiste siirtyikin paikasta tilaan ja moderni filosofia sulautti paikan tilan käsitteeseen. 1900-luvun alussa Heideggerin ja Caseyn johdolla paikka on nostettu uudelleen tarkastelun keskiöön. Fenomenologisessa traditiossa paikan käsitettä käsitellään kolmesta toisiinsa kietoutuvasta näkökulmasta: asumisen, kokemuksen ja rakentamisen kannalta. Vaikka ihmisen suhde paikkaan on muuttunut liikkuvuuden kautta, asuminen nähdään yhä käsitteenä, joka sitoo ihmisen identiteetin paikkoihin. Paikoilla on ihmisen identiteetille edelleen suurta merkitystä, eikä olekaan yhdentekevää, millaisia paikkoja rakennetaan ja jätetään tuleville sukupolville. (Forss 2007, 11-12.)

Kaivola ja Riekinen (2003, 25) ovat tutkineet lasten ja nuorten kokemusmaailmaa, suhdetta ympäristöön ja ympäristömielikuviin. He muistuttavat, että niin kutsuttuun elettyyn sijaintiin eli ihmisen ja paikan väliseen suhteeseen vaikuttavat lukemattomat seikat, joista keskeisimpiä ovat paikkakunnalla asumisaika ja siihen liittyneet elämänkaaren vaiheet. Lisäksi on selvää, ettei ihminen koe ympäristöään ainoastaan fyysisinä rakenteina, vaan mielikuviin ja kokemuksiin vaikuttavat myös paikkoihin liittyvät toiminnalliset, sosiaaliset, historialliset ja taloudelliset merkitykset (Kaivola & Riekinen 2003, 49). Ihminen voidaan mieltää aktiivisena ja subjektiivisena elinympäristöstään välittyvän informaation prosessoijana. Ajatusmalli on sovellettavissa ympäristösuhteeseen yleensä, ei ainoastaan yksilön suhteessa tuttuun elinympäristöönsä. Sosiaalisten ja kulttuuristen tekijöiden vaikuttaessa ympäristömielikuvien syntymisen kognitiivisiin prosesseihin (kuten aistiminen, havainnointi ja oppiminen) liittyvät luonnollisesti myös persoonalliset tekijät kuten motivaatio ja tunnetila ympäristökäsitysten syntymiseen. Prosessissa merkittäviä ovat myös yksilön ennakkokäsitykset ja aikaisemmat tiedot ja kokemukset. Ympäristömielikuvat puolestaan ohjaavat yksilön päätöksentekoa ja siten käyttäytymistä suhteessa ympäristöön, joka voi olla toisaalta tila, paikka tai alue tai määriteltävissä ekologisteksi, sosi-

aaliseksi, taloudelliseksi tai kulttuuriseksi ympäristöksi. (Kaivola & Rikkinen 2003, 24-25)

Tutkimuksessa ympäristön tarkastelun merkitys kiteytyy erityisesti ajatukseen paikasta, johon graffiti maalataan tai johon se voitaisiin tai halutaisiin maalata. Haastattelussa ei suoranaisesti nimetä tiettyjä paikkoja, joihin halutaan maalata, vaan puhutaan yleisimmin julkisista paikoista tai näkyvillä olevista paikoista. Graffiti ottaa tilaa haltuun, vaikkei graffitin tyyli tai tekotapa useimmiten määritykään suhteessa paikkaan: graffitin sisältöä tai värejä ei juuri suunnitella paikan ominaisuuksia huomioiden. Muoto kuitenkin suunnitellaan toisinaan käytännöllisten seikkojen näkökulmasta eli paikan mahdollisuudet huomioiden. Oma lukunsa ovat kutsutapahtumat, joihin graffitit usein varta vasten suunnitellaan kantaaottaviksi tai jossain suhteessa kyseiseen paikkaan tai tapahtumaan. Kiinnostava on myös paikan ja tilan suhde graffitin kannalta niissä tilanteissa, joissa graffiti maalataan levyille, joka sijoitetaan johonkin tilaan. Onko kyse samankaltaisesta tilan haltuun ottamisesta kuin minkä tahansa suuren maalauksen kohdalla, vai liittyvätkö graffitin tarkasteluun myös tietyt ajatusrakenteet ja tarkastelukonventiot, jotka ohjaavat katsomaan graffitia enemmän osana tilaa kuin jonkin muun tyyppisen maalauksen ollessa kyseessä?

Vaikka maalaustilanteeseen liittyvän paikan merkitys tiettyinä paikkana tai tilana olikin haastattelussa yllättävän vähän korostunut, paikalla on merkitystä, tiedostettuna tai tiedostamattomana. Kaikki haastateltavat graffitin tekijät muistavat tarkkaan, mihin ovat tehneet ensimmäisen (luvattoman) graffitinsa, mikä kuvastaa mielestäni paikan merkitystä jossain määrin ja tietenkäin tapahtuman merkittävyyttä. Ideaaligraffitintekopaikaksi kuvaillaan kuitenkin aina paikkaa, jossa graffiti tulee nähdyksi. Peruskoululainen tekijä kuvailee parasta mahdollista paikkaa: *Iso alikulkutunneli, josta kulkee paljon porukkaa, et ne näkee sen, silleen et se on muitten nähtävillä.* (M1)

Kommentit ideaalista graffitintekotilanteesta antavat selkeän viitteen siitä, ettei ideaaliin tilanteeseen liity ajatus tietystä paikasta, vaan ajatus yleensä kohtuullisen julkisesta paikasta, johon saa rauhassa maalata. Sekin saattaa olla tietynlainen tietoinen valinta, että graffitin tekijä omassa puheessaan korostaa, ettei paikalla ole merkitystä. Lindblad (2003) siteeraa graffari Ancea tämän todetessa, että joillekin tekijöille paikalla saattaa olla erityinen merkitys: vaikeisiin paikkoihin tehty graffiti tuo lisäarvoa niin tekotapahtumalle kuin graffitille. Ance kuitenkin selventää omaa tekemistään, ettei halua tulla keskeytetyksi tehdessään graffitia. Tärkeämpää on saada tehdä rauhassa. (Lindblad 2003, 15.) Rauhassa tekeminen vaikutti olevan monille haastatelluille tärkeämpää kuin laittomaan paikkaan tekemiseen liittyvät kicksit. Rauhassa tekeminen ei kuitenkaan monien kohdalla tarkoita yksin tekemistä, vaan nimenomaan maalaamiseen keskittymistä. Kaunis kesäpäivä, sopivasti seuraa, hyvää musiikkia eli leppoisa tunnelma vaikutti olevan yllättävän yleinen mielipide ideaalista

graffitimaalaustilanteesta, mikä samalla määrittää omalla tavallaan myös paikan merkitystä.

Sekä ensimmäisen paikan että ideaalin paikan määrittelystä puuttuu selkeästi yksi piirre kaikkien haastateltavien kohdalla. Paikkaa, johon graffiti on tehty tai johon se mieluiten tehtäisiin, ei määritellä osana omaa asumisympäristöä. Viitteitä kodin läheisyyteen tai omaan elämisen arkeen ei haastatteluissa juuri ilmene. Tosin 1980-luvun ensimmäisessä aallossa mukana ollut maalari määrittelee tarkemmin tiloja ja paikkoja muistellessaan tietynlaisella kaiholla tiettyjä helsinkiläisiä paikkoja, joissa hylättyjen rakennusten seiniin maalaaminen muodosti jonkinlaisia kuvagallerioita. Senkaltaiset paikat puuttuvat Suomesta nykyään lähes tyystin. Haastatteluissa ilmeni kuitenkin myös viitteitä siitä, miten graffitientekijät käsittelevät maalauspaikkojen tuhoamista. Oikeus tiettyyn paikkaan omien hengentuotteiden säilyttämisen suhteen loppuu monien maalareiden kohdalla silloin, kun kaupunki tarvitsee tontin tai rakennuksen taloudelliseen hyötykäyttöön. Niin kävi yhdelle graffitigallerialle esimerkiksi Hämeenlinnassa, jossa vanhoja teollisuusrakennuksia koristavat luvalliset maalaukset eivät saaneet kovinkaan paljon arvoa puskutraktoreiden tullessa paikalle.

”Yksi graffititaiteeseen liittyvä myytti koskee maalauspaikkoja. Itse asiassa suurin osa graffiteista on aina tehty erilaisille kaupungin reuna-alueille, joutomaille, hylättyihin rakennuksiin tai muuten vaan paikkoihin, joihin lopulta muut kuin maalarit itse eivät useimmiten eksy”, toteavat Karri Kuoppala ja Timo Vaittinen Ex Vandals -näyttelyn näyttelyluettelossa. He peräänkuuluttavatkin luvallisia paikkoja ja toteavat, että sopivia paikkoja ovat purkutuomion saaneet talot, rakennustyömaiden suoja-aidat ja alikulkutunnelit. Näyttelyluettelon esipuheessa todetaan myös ykskantaan, ettei graffiti ole luonteeltaan laitonta. (Kuoppala & Vaittinen, 2008)



Kuva 45. Keinusaaren graffitigalleria, Hämeenlinna 2011



Kuva 46. Keinusaaren graffitigalleria ulkoapäin, Hämeenlinna



Kuvat 47., 48. ja 49. Keinusaaren graffitigalleria aidan ulko- ja sisäpuolelta, Hämeenlinna

Usein luvallisten graffitipaikkojen eväämistä perustellaan sillä, että graffiti leviää ympäristöönsä töhryinä. Hämeenlinnan Keinusaaren graffitigalleria on hyvä esimerkki siitä, ettei niin välttämättä tapahdu. Aitojen ulkopuolelta ei pysty mitenkään arvaamaan, mitä vanhan tehdasrakennuksen sisällä on: kymmeniä piisseyä sekä seinillä käytyjä keskusteluja ja terveisiä.







Kuva 50. Graffitintekijöiden seinäpressu Hämeenlinnassa syksyllä 2005. Kommentteina “Kulttuuria kaikille” ja “Tämäkö taidetta?”

## Graffiti osana kulttuurista ja sosiaalista ympäristöä?

*Nuoren aika* –teos käsittelee nuoren erilaisia sosiaalisia verkostoja, jotka voidaan nimetä mikro-, meso-, ekso- ja makrosysteemeiksi. Mikrosysteemillä tarkoitetaan nuoren välitöntä lähiympäristöä: kotia, koululuokkaa, kaveripiiriä tai harrastusyhteisöä. Mesosysteemi koostuu suhteista, joita nuorella ja mikroympäristöllä on keskenään. Olennaista onkin näiden systeemien vuorovaikutussuhteet: tukevatko eri mikrosysteemit toisiaan vai onko niissä ristipaineita odotusten ja arvostusten suhteen, odotetaanko ja vaaditaanko eri mikroympäristöissä erilaisista käyttäytymistä. (Aaltonen ym. 2001, 21.)

Moniin nuorisokulttuureihin liittyy se piirre, että niissä on yhteisenä erilaisia odotuksia ja vaatimuksia kuin nuoren kotiin tai kouluympäristöön liittyvät normit ja tavoitteet edustavat. Nuorisokulttuuri, alakulttuuri ja vastakulttuuri lähtevät jo määritelmän tasolla siitä oletuksesta, että ne edustavat jotain muuta, yleensä vastakkaista, kuin niin sanotut yhteiskunnan valtakulttuurit. Nuorison tehdessä jotain pahaa kuulee varsin usein lausuttavan, että joukossa tyhmyys tiivistyy, millä viitataan erilaisissa nuorisojoukoissa olevan voimakkaita paineita näyttämiseen, oman paikan lunastamiseen ja oman uskalluksen todistamiseen. Aina ei välttämättä ole kyse edes laittomista tai moraalittomista seikoista: erisuuntaisia odotuksia mikrosysteemien välillä voi muodostua niinkin yksinkertaisissa asioissa kuin koulussa menestymisessä tai ylipäättänsä arvoissa. Kovin vähän näkee pohdintaa siitä, mitä graffiti merkitsee yhteisölle tai yhteiskunnalle. Onko graffitilla mitään merkitystä muille kuin graffitintekijöille itselleen?

Graffitikulttuuriin kuuluminen on monelle graffiteja maalaavalle nuorelle merkittävin yksittäinen mikrosysteemi, vaikka se ei olisikaan fyysisesti jokapäiväisessä elämässä läsnä. Koululuokassa ei välttämättä ole muita graffitintekijöitä, mutta graffitimaailma on monelle graffitintekijälle se tärkein yhteisö, jonka avulla myös identiteetti rakentuu. Graffitiä kuvaillaan elämän tärkeimmäksi asiaksi ja yhdessä maalaamista merkittävämmäksi kokemukseksi. Perheen ja koulun luomat mikrosysteemit ovat monilla graffitintekijöillä kuitenkin ristiriidassa graffitikulttuurin kanssa, jolloin vuorovaikutussuhteen kitkat voivat johtaa ongelmatilanteisiin.

Eksosysteemillä tarkoitetaan niitä elämään vaikuttavia ympäristöjä, joiden kanssa ei olla suorassa vuorovaikutuksessa, mutta jotka tavalla tai toisella ovat merkityksellisiä (esim. vanhempien työolosuhteet). Makrosysteemillä viitataan yhteiskunnan aineellisiin ja ideologisiin järjestelmiin, jotka vaikuttavat nuoren kehityksen edellytysten turvaamiseen, kuten sosiaali- ja koulutuspalveluihin tai lainsäädäntöön. Nämä yhteiskunnassa vaikuttavat asiat ovat suoraan yhteydessä siihen, millaisia arvostuksia ja asenteita nuoriin kohdistuu ja milloin henkinen ilmapiiri on myönteinen tai kielteinen. Näihin makrotasolla vaikut-

taviin normeihin liittyvät myös sukupuoliodotukset. Makrotason tekijöihin vaikuttaminen tuntuu usein nuorista lähes toivottomalta ja ainakin vaikealta, kaukaiseksi ja vieraaksi jäävältä asialta. (Aaltonen ym. 2001, 21-22) Nuorison alakulttuurien ja erityisesti vastakulttuurien synty on alun perin ollut juuri makrotason tekijöihin vaikuttamiseen pyrkimistä. Monissa yhteyksissä esille tuleva ajatus nuorten arvostamisesta ja nuorten omien ajatusten huomioimisesta vaikuttaa tietyssä tilanteissa hiukan sanahelinältä. Nuorten tekemistä ja nuorisokulttuureja arvostetaan ja heitä kuullaan silloin, kun se meille aikuisille sopii ja kun se ei ole ristiriidassa omien asenteidemme ja arvokäsitystemme kanssa. Todellisuudessa melko usein eri mikro-, makro-, ekso- ja mesosysteemien väliset kitkat pyritään ratkaisemaan niin, että nuori joustaa.

Kaivola ja Rikkinen (2003) toteavat Saarikankaaseen viitaten, ettei ihmisten elämä tapahdu tyhjiössä, vaan tilajärjestelyt ovat keskeinen osa rakennetussa ja sosiaalisessa ympäristössä elämistä. Sen huomioimiseen pyrkivät arkkitehdit ja kaupunkisuunnittelijat. Päivittäiset käytänteet ja liikkuminen muotoutuu suhteessa tilaan ollen kaksisuuntaisessa vuorovaikutussuhteessa; tilan käyttö muotoutuu tilasta, mutta toisaalta tilan<sup>28</sup> on muotouduttava käyttäjilleen ja asukkailleen sopivaksi. Nuorten tilakokemukseen liittyvään keskusteluun teoksessa kommentoidaan, että tarve nuorentaa julkisia tiloja, lisätä osallistumista ja ajatella uudelleen yleisten toimintatapojen periaatteita on kirjoittajien mukaan ollut viime vuosina enenevässä määrin mukana yhteiskunnallisessa keskustelussa. (Kaivola & Rikkinen 2003, 31-33) Teoksessa esitelläänkin useita tutkimuksia lasten ja nuorten paikkakokemuksista suhteessa esimerkiksi ympäristökasvatukseen ja maantiedon opetukseen: lasten tai nuorten tarve muokata tai käsitellä tilaa sen sijaan jää tutkimuksissa vähemmälle huomiolle. Kulttuuriympäristöstä puhuttaessa graffiti harvemmin on ensimmäisenä mielessä. Kuitenkin seinämaalaukset tuhansien vuosien takaa saa kiistattoman kulttuurihistoriallisen merkityksen. Mikä on graffitin arvo osana tämänhetkistä kulttuuriympäristöä tai graffitin tekijöiden kulttuurista ympäristöä? Varsinkin niiden kaikkien poistettujen graffitien?

<sup>28</sup> Tila on aikaisemmin kyseisessä teoksessa määritelty kooltaan kaikeksi mahdolliseksi nojatuolin ja kansallisen tilan välillä.

# SUVILAHDEN GRAFFITISEINÄ

SUVILAHDEN GRAFFITISEINÄ ON AINUTLAATUINEN MAHDOLLISUUS PEINTATA LUVALLISESTI STADISSA. SEINÄN TULEVAISUUS RIIPPUU SIITÄ MITEN HYVIN JA MOITEETTOMASTI PROJEKTITOIMII. OLLAAN SIIS FIKSUSTI NIIN SEINÄ SÄILYY JA STADIIN SAADAAN USEAMPIA KIN SEINIÄ.

## SÄÄNNÖT:

- EI MAALATA MUITA SEINIÄ KUIN GRAFFITIAITAA.
- EI MAALATA AIDAN TOISELLE PUOLELLE.
- ÄLÄ HÄIRITSE NAAPURIMAALARIA, AITA ON KAIKILLE.
- VOIT MAALATA MIHIN KOHTAAN AITAA JA MINKÄ PÄÄLLE HALUAT (MUTTA ÄLÄ SOTKE MAALAUKSIA PELKILLÄ TÄGEILLÄ. BURNAA.)
- TYHJÄT MAALIT NIILLE VARATTUUN ROSKIKSEEN.
- ÄLÄ RIKO PULLOJA TAI LASEJA.
- MUUT ROSKAT ROSKAPURISTIMEEN ELI PIDETÄÄN AIDAN YMPÄRISTÖ SIISTINÄ KAIKESTA ROSKASTA.
- EI HÄIRITÄ RAKENNUSTEN VUOKRALAISIA.
- EI LIIALLISTA DOKAILUA JA SEKISTELTÄ.
- AITA PURETAAN JA POLTETAAN, JOS VÄÄRINKÄYTÖKSIÄ ILMENEE.
- LATAA KUVAT JA KLIPIT MAALAUksestasi VIMEOON TAI FLICKRIIN JA TAGAA SANALLA SUVILAHTI. KUVAT JA KLIPIT POIMITAAN SUVILAHDEN SAITILLE.

## YLEISTÄ INFOA:

- GRAFFITIAITAA KUVAA SUVILAHDEN OMA NETTIKAMERA. SE KUVAA VAIN SITÄ OSAA AIDASTA, JOKA NÄKY Y NETISSÄ (WWW.SUVILAHTI.FI). EI MUUTA. NETTIKAMERAN IDEA ON TALLENTAA HENNOJA MAALAUKSIA JA KULTTUURIHISTORIAA SUVILAHTI.FI:IN. KAMERA EI OLE VALVONTAA, TUKAROINTIA TAI PYTE-ROINTIA VARTEN.
- ALUEELLA ON MUITA KAMERAITA, JOTKA KUVAAVAT RAKENNUKSIA. VARTIAT KÄYVÄT ALUEELLA TASA-SIN VÄLEIN JA KAIKKI VÄÄRÄÄT, JOTKAAN MAALAAVAT ILMOITETAAN POLIISILLE.
- SÄHKÖPISTE MANKALLE JA VALOJA, ETÄ NÄKKE MAALAA PIMEÄSSÄKIN TULEE KESÄKSI 2010, JOS HOMMA TOIMII TÄNÄ KESÄNÄ.
- VARAA AITA TAPAHTUMAASI, SUVILAHTI@KAAPELIYHDYS.FI
- AITA SULJETTU TAPAHTUMIEN AIKANA, TAPAHTUMAT LÖYTYY NETISTÄ WWW.SUVILAHTI.FI

WWW.SUVILAHTI.FI

Kuva 51. Suvilahden graffitiseinän säännöt 2009

## Käyttäytymiskehys ja konventiot määrittelemässä, mihin maalataan ja mihin ei

*Se paikan merkitys mulle on sellainen, jos tekee ilman lupaa, ettei tavallaan vahingoita ketään ihmistä henkilökohtaisesti. Että jos se on, niin sillain yhteiskunnallista instituutiota vastaan, sillä on mulle aika suuri merkitys, mulla on sillai herkkä itsetunto. Ehkä tollasten asioiden kautta niille pystyy tekemään jotain. --- Ei sillä paikalla sillai oo väliä. Pääasia, että pystyy rauhassa tekemään. Jotkut tekee kyllä sillai, et halua vahingoittaa sillä. (M3)*

Näin kuvailee graffitintekijä, joka on saanut järjestettyä ja maalannut monia luvallisia paikkoja, mutta maalaa toisinaan myös luvattomasti.

Graffitipaikan valintaan liittyy satunnaisten tekijöiden lisäksi myös pohdintaa maalaamisen vaikutuksista niin itselle, ympäristölle kuin muille ihmisille. Toinen graffitintekijä kuvailee:

*Mä en lähtis missään nimessä tekeen yksityistaloihin, kirkkoihin, mihinkään niinku kulttuurillisesti tärkeisiin tai historiallisiin tai tommosiin, ei tehä. Mut kylhän joskus mieltii, et Eduskuntataloon ois ihan hyvä kirjoittaa jotain, tiettyjä epäkohtia. (M6)*

Graffitimaailmaan liittyy paljon sisäisiä käsityksiä ja odotuksia siitä, miksi maalataan tai miten saadaan feimiä.

*Kun puhuttiin feimistä ja feimin saamisesta ja laillisesti feimin saavuttamisesta, et sä sillä saa sitä feimiä. Sä saat yhteiskunnan hyväksynnän. Graffitintekijöiden maailmassa pelataan aika yksiselitteisillä säännöillä, että kovimman feimin saa sellaiset kaverit, ketkä on kaikista kylmäpäisimpiä. Ja kenellä on mahdollisimman vähän menetettävää. Ne ketkä jaksaa juosta tuolla junien perässä, ne ketkä jaksaa kiertää päivästä toiseen Helsingin ja pääkaupunkiseudun alueella olevia metrotunneleita, niitten pohjalta nykyään aika paljon määritellään, sit ne ketkä jaksaa kiertää yöllä katuja tussi tai maalipurkki kädessä kirjoittelemassa. Mut sekin on taas, jos rupee järjellä miettimään sitä touhua, kuinka paljon riskejä siihen sisältyy, niin sillä maineella voi ittersä pilata. (M3)*

Kaivola ja Riekkinen (2003) käyttävät useisiin lähteisiin viitaten Barkerin kehittämää käsitettä käyttäytymiskehys (behaviour setting) käsitellessään sitä konkreettista ympäristöä, jossa käyttäytyminen tapahtuu. Yksilöllä on useita päällekkäisiä ja rinnakkaisia käyttäytymiskehyksiä, jotka määrittelevät sitä, miten tämä eri rakennetuissa tiloissa ja paikoissa käyttäytyy. Käyttäytymiskehys voi

kirjoittajien mukaan olla esimerkiksi luokkahuone, aseman odotushuone tai kadunkulma nuorten kokoontumispaikkana. Tiloihin liittyvät käyttäytymismallit voivat olla tiedostettuja tai tiedostamattomia, mutta yleensä monimutkaisuudesta huolimatta suhteellisen pysyviä, jolloin käyttäytymiskehysten tunnistaminen antaa mahdollisuuden käyttäytymisen ennustamiseen. Päivittäisessä toiminnassaan ihminen siirtyy käyttäytymiskehyksestä toiseen. (Kaivola & Riekinen 2003, 31.)

Käyttäytymiskehys auttaa määrittelemään myös graffitiin liittyvää paikan kokemista ja paikkaan liittyvää käyttäytymistä. Vaikka käyttäytymiskehys onkin määritelty yksilön näkökulmasta, voidaan laajentaa ajatusta myös tietyn yhteisön käyttäytymiskehysten tarkasteluun. Kiinnostavaa on myös pyrkiä ymmärtämään, miksi kuitenkin tietty käyttäytymiskehys muuttuu, sillä siitähän on kyse, kun yksilö alkaa muokata julkista tilaa, tai toisaalta, kun tämä lopettaa julkisen tilan muokkaamisen. Monilla graffitintekijöillä on tietynlainen julkiseen paikkaan suhtautumiseen liittyvä kaari; ensimmäisen maalauksen suhteen on tietty kynnyks. Kun kynnyks on sitten ylitetty, suhtautuminen ympäristöön on jossain määrin pysyvästi muuttunut. Monet tarkastelevat ympäristöään potentiaalisten maalauspaikkojen kannalta. Toisaalta tietyn ajan päästä monilla maalareilla luvattomien graffitien tekeminen hiipuu, koska maalaamisessa paikan merkitys ja luvattomuuden merkitys osana maalauskokemusta vähenee.

Peruskoululainen haastateltava toteaa, ettei tekisi *ihan sellaseen julkiseen, niinku Eduskuntataloon. Ja sit kyl vähä niinku pois pääkaupunkiseudulta.* [Tarkoittaen Helsingin ydinkeskustaa.] (M1) Yksityisistä rakennuksista hän toteaa: *No, eihän niihin nyt tule vedettyä, eihän nyt kenenkään talon seinään.* (M1) Kommentit edustavat varsin selkeästi yleistä mielipidettä haastateltavien keskuudessa. Tiedyt rakennukset jätetään yleensä rauhaan.

*Graffitissahan on tällaset kirjoittamattomat säännöt periaatteessa, että mihinkään vanhoihin puutaloihin, kallioihin tai yksityisomaisuuteen sitä ei tulis tehdä. Mut nykyään kun kattoo ympärille, osa jengistä ei välitä siitäkään.* (M4)

Ovatko siis yhteiskunnan ottaessa tiukemman linjan suhteessa graffiteihin kulttuurin sisäisetkin säännöt ja koodistot lopullisesti hylätty? Ilmeisesti niin on käynyt ainakin tagien ja töhryjen suhteen. Käyttäytymiskehysten rakentumiseen vaikuttavat tässä tilanteessa paikkakäsityksen lisäksi myös nuoren elämään liittyvät muut seikat, jotka joko vahvistavat käyttäytymiskehysten luomaa ajatusta kaupungin tietyistä paikoista maalausten paikkoina tai ovat vastaavasti ristiriidassa nuoren hiphop-kulttuuriin sitoutumisen myötä tulleen graffitikiinnostuksen kanssa ja siten estävät tätä toteuttamasta maalauksia. Graffitien tekemisen määrittely yksinomaan siitä näkökulmasta, että nuoret haluavat muokata ja merkata ympäristöään on harhaanjohtavaa ja liian yksioikoista. Kyse on monimutkaisemmasta prosessista.

Moniulotteista ja ulkopuolisen silmin vaikeasti määriteltävää on myös graffitikulttuurin sisällä olevat ajatukset paikoista, joihin ei maalata ja paikoista, joihin maalaamisella saa feimiä. Hankaluus tulee osittain siitä, että kulttuurin sisällä tagien ja töhryjen välille halutaan tehdä selkeää eroa ja toisaalta niiden ja ”kunnollisten” graffitien välille eroa halutaan tehdä sitäkin enemmän. Ero ei todellakaan varsinkaan yhteiskunnan silmissä ole kristallisoitunut. Sakko on yhtä suuri, on kyseessä nopeasti töherretty sotku tai esteettisesti kiinnostava, huolellisesti toteutettu maalaus. Eräs kiinnostava ja toisaalta varmasti yhteiskunnan kannalta merkittävä ilmiö on toisten maalausten päälle maalaaminen. Siihen liittyvät tietyt sääntönsä ja konventionsa. Toisaalta graffitiryhmien välille on syntynyt hyvinkin kiihkeitä taistelunomaisia tilanteita, kun on maalattu toisten teosten päälle, toisaalta on tilanteita, joissa päälle ei yksinkertaisesti maalata lainkaan. Päälle maalaamiseen suhtautuminen ilmenee monissa paikoissa siten, että on selvästi osoitettavissa, että useimmiten suunnitellut ja hyvin toteutetut graffitimaalaukset jätetään töhryiltä rauhaan. Esimerkkejä paikoista, joissa maalatut aidanpätkät ja alikulkutunnelit ovat saaneet olla töhrimiseltä rauhassa vuosikausia, on paljon.

Yhdysvaltalaisen graffitimaalarin ja toimittajan William Uppski Wimsattin (2000) ohjeistuksessa aloittelevalle graffitintekijälle tulee myös selkeästi esille paikan julkisuus. Paikka olisi hyvä valita niin, että hyvät puolet vaikutuksen maksimaalisuuden ja huonot puolet riskien minimoinnin suhteen olisivat mahdollisimman kohdallaan. Wimsattin mielestä ehdottomasti kannattaa pyrkiä tekemään graffitinsa mahdollisimman julkiseen paikkaan, jossa samalla yhdistyy yllätyksellisyys ja rohkeus kuitenkin mahdollisimman vähiin yhteiskunnallisiin vaurioihin tai ihmisten loukkaamiseen. Hänellä onkin selkeä näkemys, että graffitin tulee lisätä kaupunkien viihtyisyyttä, eikä aiheuttaa lisää huolta ihmisille. (Wimsatt 2000, 56-57.)

Wimsattin kohtuullisen idealistinen näkemys liittyykin aikakautteen ja kulttuuriin, jossa graffiteja pidettiin / pidetään kuitenkin suhteellisen luonnollisena osana kaupunkiympäristöä. Sitähän se ei tämän hetken Suomessa suinkaan ole. Samaan aikaan, kun hän kirjoittaa, että on syytä välttää yksityistä omaisuutta tai paikkoja, joissa graffiti aiheuttaa erityistä harmia ja keskittyä mieluummin hylättyihin rakennuksiin, kattoihin ja lähiöiden luvallisiin seiniin, pitäisi myös toisaalta välttää ”hall of fame” –tyyppisiä paikkoja ja harjoitteluseiniä, joissa Wimsattin mukaan graffiti menettää merkitystään julkisena maalauksena tai elämyksellisyyttään. Kuitenkin paikka pitäisi toisaalta valita niin, ettei maalaus tuota kerrannaisvaikutuksia. Alueille, joissa köyhät joutuisivat kustantamaan maalausten poiston, ei pidä maalata. Hän toteaaakin, että parhaita paikkoja ovat vauraat alueet. (Wimsatt 2000, 57.)

Wimsattin ohjeistus sisältää selkeän ajatuksen kulttuurisen ja ekologisen ympäristön tarkastelusta ja on selkeästi sidoksissa yhdysvaltalaiseen graf-

fitikulttuuriin. Suomalaisen graffitikulttuurin tarkasteluun voidaan kuitenkin soveltaa myös ajatusta kulttuurisesta tai sosiaalisesta ympäristöstä, vaikka ympäristö tässä tutkimuksessa merkitseekin erityisesti paikkaa ja tilaa.

Kulttuuriympäristöksi erityisesti mielletään yleensä valtakulttuurin ja yhteiskunnan merkittävänä pitämiä rakennettuja ympäristöjä, joihin usein liittyy arkkitehtuurisesti merkittävät tai tietyn suunnittelijan suunnittelemat kohteet tai erityisen vanhat rakennukset. Vähättelemättä lainkaan sellaisia kohteita, täytyy pohtia myös muunlaisia kulttuurihistoriallisia arvoja ja merkityksiä. Postmoderniksi määritellyn ajattelutavan peräänkuuluttama pienten kertomusten huomioiminen tarkoittaa varsin usein omasta näkökulmasta eksoottisten kulttuurien huomioimista. Autenttisuutta arvostetaan yleensä silloin, kun se on joko ajallisesti tai paikan suhteen kyllin kaukana omasta valtakulttuurista.

Kaupunkitilaa voidaan tarkastella myös yhteisöjen eli kulttuurien tuottamisen näkökulmasta, sillä kaupunkien tilat luovat merkityksiä. Yhteisöjä ovat kaupunkitilojen käyttäjien muodostamien etnisten, kielellisten, ikään tai sukupuoleen sekä asuinpaikkaan liittyvien yhteisöjen lisäksi myös esimerkiksi erilaiset asukasryhmät, asiantuntijayhteisöt kuten suunnittelijat ja yritykset, kiinteistönomistajat, sijoittajat ja puolueet. Monesti yhteisöllä on tietyt näkemyksensä ja olettamuksensa yhtenäisistä tilan laatutekijöistä tai kuvitelma kaupunkikuvan yhtenäisyydestä. Hermeneuttisessa mielessä onkin tulkittu, että pyrkimykset toteuttaa tiettyä näkemystä kaupunkitilan käytöstä osoittavat halua ilmaista valtaa. Siten voidaan ajatella, että kyse on yrityksestä pakottaa erilaiset yhteisöt hyväksymään tietyt merkitysjärjestelmät. (Kervanto Nevanlinna 1999, 236.) Saarikangas (1999) huomauttaakin, että tilajäsentelyillä säädellään ja määritellään käyttäjien keskinäisiä ja tilan käyttäjien, tilan ja ympäröivän maailman välisiä suhteita. Tilajäsentelyillä voidaan myös tuottaa ja ylläpitää käsityksiä tilan käyttäjistä määrittelemällä samalla myös sitä, mitä pidetään normaalina. Muistin, tilan ja vallan suhteet kietoutuvat yhteen, sillä tila auttaa muistamaan, mutta myös pakottaa muistamaan ja estää unohtamasta. (Saarikangas 1999, 260)

Peruskoululainen tekijä puolestaan ilmaisee näkemyksensä toisten graffitien päälle tekemisestä: *Ei oo mitään järkee pilata toisten työtä. Valitsis paikan, johon ei ole tehty.* (M2) Ilmeisestikään yksikään hänen tekemistään (kuvailee laittomasti tekemiensä graffitien määrää: kymmeniä) graffiteista ei ole tehty toisen graffitin päälle. Hiphop-kulttuurissa jo pitkään mukana ollut sen sijaan muistelee 80-lukua ja kuvailee: *Siel Hertsikas, siel Siilitien metros tehtiin päälle aina isompii, piti saada tehtyä aina vaan isompii.* (M5)

Wimsattkin (2000) muistuttaa, että olisi syytä etsiä maalaamattomia seiniä. Jos vain on mahdollista, toisen graffitin päälle maalaamista tulisi välttää. Hän huomauttaa myös, että kuolleen maalarin työn päälle ei maalata, paitsi jos tekijä on ystävä, jonka teos ikään kuin ”rekonstruoidaan”. Jos kuitenkin tehdään toisten töiden päälle, on syytä huomioida tietty arvojärjestys: piissit



menevät tagien ja throw-upsien päälle. Tägeja ja throw-upseja ei koskaan tehdä piissien päälle. Piissien tekemistä piissien päälle on syytä välttää tai ainakin päälle tehtävän on syytä olla parempi kuin alle jäävä. (Wimsatt 2000, 57) Ulkopuoliselle voidaan yksinkertaistaa, että pääsääntöisesti kulttuurin sisäinen kunnioitus toteutuu niin, että maalauksen päälle tehdään vain, jos tiedetään tulevan maalauksen olevan hienompi, kookkaampi tai monimutkaisempi.

Paikan luvallisuuden suhteen Wimsattilla on kohtuullisen jyrkkä näkemys. Hänen mielestään luvallisille paikoille tehdään vain, jos tarvitaan rahaa tai on jotain erityisen merkittävää viestitettävää. Hän toteaa, että suurin osa ihmisistä, jotka vaikuttavat hyväntahtoisilta antaessaan paikan luvalliselle maalaukselle itse asiassa käyttävät ainoastaan hyväkseen maalaria. (Wimsatt 2000, 57) Näin idealistista ajatusta ei juuri voi suomalaisessa graffitikulttuurissa viljellä. Monet graffitintekijät ovat kiitollisia, mikäli heille osoitetaan paikka, johon maalataan. Eivätkä he kyllä sinänsä koe itseään hyväksikäytetyiksi siinä suhteessa. Haastateltava (M4) kertookin haikeudella niistä ajoista, jolloin sai julkisia paikkoja maalaukseen, eikä pidä itseään millään lailla riistettynä taiteilijana, mutta muistuttaa, ettei halua ryhtyä kenenkään pompoteltavaksi.

Suhteellisen kunnianhimoisesti Wimsatt toteaa myös prosessiin liittyen, että prosessissa tulisi yhdistyä tekninen taidokkuus suurempaan hiphop-visioon. Graffitin teossa kunnianhimo, luovuus, taitavuus ja riskinotto palkitaan samoin kuin luovuus tilan käytössä. Graffitissa pitäisi näkyä paikan huomioiminen, miten maalaus sopii seinään ja miten eri seinien maalaukset yhdistyvät. Sen lisäksi pitäisi graffitin tekijän muistaa kysyä itseltään: ketä on yleisössäni ja miten voin yleisööni tehdä vaikutuksen? (Wimsatt 2000, 57) Nämähän ovat peruskysymyksiä missä tahansa taiteen tekemisessä.

Hyödyntäessäni Merleau-Pontyn ajatusta kokemuksesta kokonaisuutena, jossa yhdistyy tila, keho ja havainto, saan teoreettista tukea käsitellä maalauspaikan merkitystä graffitikokemuksen ja graffitintekokokemuksen kokonaisvaltaisuuden näkökulmasta. Haastatteluissa monet kuvailivat, että tekeminen on erilaista laittomasti tehdessä. Luvattomien maalausten tekemiseen liittyy toisaalta tietynlainen kuumotus, mutta erityisesti uskon laittomuuden olevan tärkeää kokonaisvaltaisemman graffitikokemuksen näkökulmasta. Erityisesti ennako-oletus luvattomaan tilanteeseen liittyvistä kickseistä on erilainen. Todennäköisesti päästessään maalauskokemuksessa kokonaisvaltaiseen flow-tilaan, laillisuuden tai laittomuuden merkitys katoaa, jolloin paikan merkitys niin ikään muuttuu. Paikka tai ympäröivä tila on yhteydessä kehon kokemukseen, mutta tiedostava ajatus laittomuudesta ei olekaan niin olennainen. Maalaustilanteissa, joissa olin mukana, näin maalaamisen vievän mukanaan. Itse maalaushetkessä ei välttämättä ollutkaan merkityksellistä, oliko paikka sallittu vai kielletty. Mikäli maalaustilanteessa saavuttaa flow-tyyppisen kokonaisvaltaisen kokemuksen, joka on kehollinen kokemus, tilassa olevana havaintojen ja liik-

keiden summana ilman hetkeen liittyvää käsitteellistämistä, laittomuus-aspekti katoaa.

Graffitintekijöiden kanssa keskustellessa internet-foorumeissa sekä graffitikirjallisuudessa vilahtelee ajatus semilailisista paikoista tai paikasta, joka on laitton, mutta, johon voi periaatteessa maalata. Sen tyyppisiä paikkoja oli erityisesti 1980-luvulla ja 1990-luvun alussa. Lammenranta (2002) käsittelee kokemukseen liittyvää tiedon rakentumista sekä kokemukseen liittyviä uskomuksia. Hän haluaa myös erotella kokemuksen kokemusta koskevasta uskonnuksesta. (Lammenranta 2002, 51)

Ajatukseen kokemukseen liittyvistä uskomuksista ja toisaalta kokemuksen merkityksenantoprosesseista voidaan liittää ajatus graffitintekijöiden toivomista puoliluvallisista paikoista. Monet esittävät toiveen, että saisivat keskittyä maalaamiseen, mutta kuitenkin nimenomaan luvattomien maalausten tekemiseen liittyviä kicksejä kuvaillaan erilaisiksi, kuumottavammiksi, uskaliaammiksi ja siten jopa todellisemmiksi. Puolilaillisia paikkoja toivoessaan graffitintekijät tulevat esittäneeksi ajatuksen siitä, että ei ehkä olekaan väliä, onko paikka todellisuudessa laitton. Periaatteessa riittää se, että se mielletään laittomaksi, sen oletetaan maalaushetkellä olevan laitton ja muille voidaan kertoa sen olevan laitton. Kicksit voidaan siis periaatteessa saavuttaa myös paikassa, joka on erilaisen instituutioiden, esimerkiksi poliisien ja vartiointiliikkeiden, kesken sovittu rangaistusvapaaksi vyöhykkeeksi. Paikan laillisuudesta ei tarvitsisi toivottaa, eivätkä kaupunginvaltuutetut saisi siitä gloriaa nuorten keskuudessa, mutta graffitintekijät saisivat paikkoja, joissa voisivat keskittyä maalausten visuaalisuuteen, tekniikan kehittämiseen ja samalla saavuttaisivat graffitin tekemiseen liittyviä kicksejä. On yleisesti tiedossa, että graffitit leviävät ja poikivat lisää maalauksia, joten paikat olisi hyvä valita esimerkiksi purettavaksi tuomituilta tehdasalueilta tai rajatummilta alueilta. Tämän kaltaisia paikkoja on ollut ja toivottavasti niitä tulee olemaan. Niiden merkitykseen ja hyötyihin sekä mahdollistumiseen kannattaisi kiinnittää paljon enemmän huomiota.

Nuorisobarometri 2009 selvitti halukkuutta luvallisille graffitipaikoille. 80 prosenttia 15-29 -vuotiaista oli sitä mieltä, että graffitin tekijöillä pitäisi olla laillisia paikkoja tehdä graffiteja. Nuorten lisäksi myös yli 70 prosenttia keski-ikäisestä verrokkiryhmästä kaipasi luvallisia paikkoja. Nuorisobarometrin kyselyyn vastanneista yllättävän moni toi esille, että maalaisi graffiteja, jos olisi laillisia paikkoja. (Myllyniemi 2009, 80.) Tutkimuksessa mukana olevat ovat kaikki yhtä mieltä siitä, että laillisia paikkoja tarvittaisiin lisää. Luvattomuus ja laittomuus ei siis ole graffitin elinehto.

Graffitissa kietoutuvat hämmentävällä ja monilta osin ehkä ristiriitaisellakin tavalla paikan kokeminen ja ympäristön sekä paikan suhde identiteettiin, anonyymin kuuluisuuden mahdollinen saavuttaminen, sosiaaliseen yhteisöön kuuluminen ja samalla yhteiskunnan muodostaman yhteisön ulko-

puolelle jättäytyminen. Graffiti voi olla yksittäinen merkki seinässä, joka ärsyttää, pilaa rakennuksen arvoa ja aiheuttaa puhdistuskustannuksia, jopa vetoaa muitakin toteuttamaan merkkinsä seinään. Graffiti voi kuitenkin olla myös kaikkein olennaisin identiteettiä määrittävä tekijä, sosiaalisten suhteiden ylläpitäjä, esteettisten kokemusten aikaansaaja ja merkki siitä, että tekijällä on ainakin hetkellisesti ollut joku merkityksellinen suhde kyseiseen paikkaan.





# LOPUKSI





## LOPUKSI

### **Toteutuiko refleksiivinen visuaalinen etnografia? Metodien reflektointia**

Tutkimukselleni on ollut leimallista kuvataideopettajana toimimisen ja tutkimuksen teon vuorovaikutus sekä tutkimusprosessiin liittyvä refleksiivisyys. Tutkimusprosessin joustavuus, monien artikkelien kirjoittaminen ja opettaminen ovat toisaalta vahvistaneet kokonaisvaltaisuutta, mutta tuoneet myös hankaluutta pitää kaikki langat käsissä. Alussa esittelemäni Pinkin refleksiivinen visuaalinen etnografia toteutui tutkimuksessani erityisesti kokonaisymmärrystäni lisäävänä. Tutkimuksessa mukana olevien oppilaiden kanssa yhdessä dokumentointi, maalaustilanteiden kuvaaminen ja videointi sekä kuvista keskustelu auttoivat graffitista muodostuvan kokonaisnäkemys hahmottamisessa.

Kuvaaminen oli kuitenkin satunnaista, koska päätyöni tilanteissa oli opettajana tai ohjaajana toimiminen. Esimerkiksi tuntitilanteeseen liittyvän graffitimaalaushetken kuvaaminen saattoi keskeytyä hyvin arkisesta syystä: opettajaa tarvittiin muualla, eivätkä maalaamassa olleet opiskelijat huomanneet akun loppumista. Visuaalinen aineistoni ei ole systemaattinen tai kovin laaja. Visuaalisen aineiston merkitys jäikin vähäisemmäksi kuin olin alun perin tarkoittanut.

Videomateriaalin tai kuvien analysointi ei perustunut esimerkiksi tiettyjen asioiden toistuvuuden tarkasteluun, vaan lähinnä huomioihin siitä, millaisia uusia piirteitä graffitikokemuksesta nousi esiin tai mitkä haastatteluissa ilmenneet asiat näkyivät myös esimerkiksi videoilla. Videoaineiston analyysissä en tehnyt sen paremmin luokittelua, teemoittelua kuin tyypittelyä, vaan analyysi jäi haastatteluaineistoa tukevaan, vahvistavaan ja siitä uusia piirteitä näyttävään asemaan, vaikka se ei olekaan Pinkin visuaalisen etnografian lähtökohta.

Visuaalisen aineiston hankintatilanteet sen sijaan toteuttivat monia visuaalisen ja refleksiivisen etnografian ydinajatuksia. Kuvien, kuvaamisen ja kuvien tarkastelun avulla vaihdoimme tutkimuksessa mukana olevien kanssa näkemyksiä, tulimme tutummiksi ja vahvistimme yhteisymmärrystä muun muassa erilaisista maalaustyyleistä ja graffitin vaihtelevista olemuksista maalauksena ja jälkenä / merkkinä. Kuvaaminen vahvisti ymmärrystäni tallenteiden merkityksestä olennaisena osana graffitikulttuuria, joka perustuu pitkälti keskusteluun kuvilla ja kuvista.

Olen pohtinut, olisiko haastatteluiden suurempi lukumäärä ja niihin keskittyminen sekä visuaalisen aineiston poisjättäminen mahdollistanut pa-

remman tutkimuksellisen yleistettävyyden ja systemaattisemman teemoittelun analyysissa. Aineiston analyysi olisi todennäköisesti ollut siinä mielessä helpompaa, että olisin saattanut keskittyä tiettyjen tekijöiden poimimiseen, sillä kuten Tuomi ja Sarajärvi (2004, 94) muistuttavat yksi laadullisen tutkimuksen aineiston analyysin pullonkauloista saattaa olla ongelma karsia ja pysytellä rajatussa kiinnostuksen kohteissa aineistoa käsitellessä.

Visuaalisen aineiston jättäminen pois ja keskittyminen haastatteluihin olisi tuottanut erilaisen näkemyksen, sillä varsinkin kokemuksen kehollisuus ja flow-tila sekä sosiaalisuus todentuivat minulle erityisesti graffitimaalaustilanteita seurattaessa ja kuvattaessa. Myös graffitikulttuurin hierarkisuus nousi esille tapahtumia nähdessä ja kuvattaessa. Koska tutkimuksen kohteena oli graffitikokemus ja tarkoituksena oli kuvailla sen eri puolia sekä käsitellä graffitikokemusta suhteessa kuvataideopetukseen, monipuolinen ote oli perusteltu. Etnografisuus toteutui nähdäkseni myös paremmin, kun aineisto koostui muustakin kuin haastatteluista. Kulttuuriin sisään uppoutuminen, niin hyvin kuin se ulkopuoliselle on mahdollista, vaati tässä tutkimuksessa muutakin kuin haastatteluaineiston. Haastattelututkimuksena ei olisi mielestäni ollut kyse etnografiasta, kun tutkin kulttuuria, johon ei voi fyysisesti mennä sisälle.

Opettajana toimiminen teki mahdolliseksi saavuttaa sellaista tietoa, mikä koulun ulkopuoliselle tutkijalle olisi todennäköisesti jäänyt saamatta. Yksi silloisessa työpaikassa järjestämäni isompi graffitimaalaustapahtuma<sup>29</sup> konkretisoi pienessä mittakaavassa, kuinka graffiti ilmiönä näyttäytyy. Vasta-alkajat innostuivat kannuineen valtaamaan tilaa visuaalisesti suhteellisen alkeellisilla merkeillään samalla, kun harjoitelleet taitavat tekijät turhautuivat heidän töherryksiinsä ja maalasivat omia piisseejään kokonaisvaltaisemmalla otteella. Osa merkkien spreijailijoista halusi kehittää taitojaan ja tyyliään, osa otti mallia ja ihaili taitavampia tekijöitä ja harjoitteli, osa kyllästyi, töherteli aikansa ja lopetti. Jo yhden päivän tapahtumassa näkyi myös, että kiinnostus graffitin visuaalisuuteen ja kehittyneempien maalareiden ohjaaminen vaikuttavat aloittelevien graffitin tekijöiden motivaatioon kehittää omaa tekemistään. Työpajaa ohjanneet vahvistivat käsitystä, että siten graffiti yksinkertaistettuna toimii, ilmenee ja näyttäytyy. Kyseisen tapahtuman järjestäminen saikin minut pohtimaan entistä tarkemmin graffitikokemuksen erilaisia ulottuvuuksia: mitä ovat ne seikat, jotka vaikuttavat graffitikokemusten vaihtelevuuteen.

Haastatteluaineiston analysoinnin monivaiheisuus toteutti refleksiivisen etnografian ajatusta siitä, että analyysiin vaikuttaa syventävästi pitkäkestoinen kanssakäyminen tutkimuksessa mukana olevien kanssa. Jos jokin asia jäi askarruttamaan, saatoinkin kysyä sitä uudestaan. Sen mahdollisti tutkimuksessa

<sup>29</sup> Järjestin graffitimaalaustyöpajan uuden koulurakennuksen avajaisiin liittyneessä vanhan rakennuksen valtaamisessa keväällä 2007. Työpajassa oli ohjaajina tutkimuksessa mukana olevia; oppilaitani sekä ulkopuolisia. Työpajaan osallistui yli 20 nuorta, suurin osa yläkoululaisia ja muutama lukiolainen.

mukana olevien pieni määrä sekä tuttuuden aste. Tutkimuksessa oli mukana kuusi haastateltavaa, joten haastatteluaineiston analyysiä ei voida tieteellisen perustein pitää yleistettävänä totuutena graffitikokemuksesta. Tutkimukseni tarkoitus olikin rakentaa tarinaa ja kuvailua graffitikokemuksen eri puolista. Mielestäni yleistettävissä ovat graffitikokemuksen yleiset piirteet: kokemuksen sosiaalisuus, taiteellisuus, kehoisuus, paikkaan sitoutuneisuus ja laillisuus-laittomuus -näkökulman vaikutus, jotka tarkentuivat minulle aineiston analyysin, graffitikeskustelujen seuraamisen ja graffitikirjallisuuden avulla. Samoin muodostunut näkemys motiivien muuttumisesta näyttäisi ulottuvan haastateltavien kokemuksia laajemmaksi ilmiöksi.

Kaikissa haastatteluissa oli sama haastattelurunko (ks. liite 1), mutta haastatteluiden lopulliset ilmiöt olivat erityyppisiä: eripituisia, hieman eri asioihin kesittyviä ja erilaisissa tilanteissa saavutettuja. Oppilaani olivat nuorimpia ja osittain haastattelutilanteesta johtuen melko lyhytsanaisia, toinen toi haastatteluun mukanaan myös kaverinsa. Oppilaiden kanssa olin kuitenkin jatkuvassa yhteydessä muutaman vuoden ajan. Yhden haastateltavan kanssa kävin haastattelun ulkopuolisia keskusteluja maalaustyöpajan järjestämisen yhteydessä, toisen kanssa nauhoitin haastattelurungon ulkopuolisen keskustelun näyttelyn rakentamisen yhteydessä. Oppilailleni lähetin jatkokysymyksiä sähköpostitse, koska he olivat haastatteluajankohtana selkeästi muita nuorempia ja nykyään lähempänä aikuisuutta. Pidän haastatteluaineiston ja tutkimusprosessin aikaisen vuorovaikutuksen monivivahteisuutta refleksiivisen etnografian näkökulmasta vahvuutena, joka toi aineiston analyysiin tasoja, jotka strukturoidummissa haastatteluaineistossa olisivat jääneet saavuttamatta.

Aineiston moniulotteisuus ja tutkimusprosessin refleksiivisyys ovat tutkimukseni vahvuus ja heikkous. Tutkimukseni ytimessä oleva graffitikokemus oli minulle vieras ennen tutkimuksen aloittamista, joten minulla ei ollut siitä juurikaan ennakkokäsityksiä. Ennakkokäsitykseni koskivat graffitin julkitulomuotoja: maalauksia, merkkejä ja graffitityylisiä kuvataideteitä. Tutkimusongelmiin vastaaminen ei ollut puhtaasti aineistolähtöistä, vaan perustui myös graffitikirjallisuudesta, graffitikeskusteluiden seuraamisesta ja tapahtumien järjestämisestä muodostuviin näkemyksiin.

Kvalitatiivisen tutkimuksen luotettavuus perustuu siihen, että tutkija tuo esille tutkimuksen kohteen ja tarkoituksen, omat sitoumukset ja kiinnostuksen kohteet, aineistonkeruun niin menetelmänä kuin tekniikkana, tutkimuksen tiedonantajien valintaan liittyvät seikat, tutkija-tiedonantaja -suhteen arvioinnin, tutkimuksen keston ja kertoo aineiston analyysin vaiheista. (ks. esim. Tuomi & Sarajarvi 2004, 135-138.) Näitä seikkoja olen käsitellyt tarkemmin kirjan alussa, jotta lukijalle selviää jo mahdollisimman varhaisessa vaiheessa tutkimusprosessin kulku, tutkimuksessa olevien valintaan vaikuttaneet tekijät ja oma positioni tutkijana ja kuvataideopettajana. Tutkimusta aloittaessani



mielsin tutkimuksen tarkoituksiksi kuvataideopetuksen ja nuorisokulttuurien, erityisesti graffitikulttuurin, vuorovaikutuksen tutkimisen. Se pysyi perimmäisenä tarkoituksena, mutta tutkimuksen konkreettista esitysmuotoa läheisempi tarkoitus on kuvailla graffitin merkityksiä suhteessa yksilöön ja yhteiskuntaan. Graffitikokemus tutkimuksen kohteena tarkentui minulle hieman myöhemmin, kun ymmärsin, että graffitista jää usein tarkastelematta juuri tekijän saavuttama monivivahteinen kokemus. Graffitin näkijän näkökulma jää tutkimuksessani selkeästi vähäisempään osaan, koska olen tietoisesti rajannut ulkopuolelle esimerkiksi graffitimaalausten tarkan analysoinnin. Graffitikirjallisuus painottuu erityisesti graffitiin merkkinä seinässä, eri maiden tai paikkakuntien graffiteihin ja eri tyylien tarkasteluun. Miellänkin tutkimukseni vahvuudeksi juuri graffitikokemuksen avaamisen, sillä julkinen keskustelu graffitista pyörii varsin pitkälti maalausten eli jaottelun taidetta vai töhryjä ympärillä (ks. Malinen 2010).

Omat sitoumukset ja kiinnostuksen kohteeni ovat koko tutkimuksen ajan olleet voimakkaasti sidoksissa kuvataideopetukseen, mikä on vaikuttanut niin aineistonkeruumenetelmien valintoihin kuin tutkimuksessa mukana olevien valikoitumiseen. Yksi tutkimukseen haastatelluista tuli mukaan, kun soitin hänelle lehtiartikkelin perusteella, kaksi oli oppilaitani ja loput kolme osallistui- vat suosittelujen ja erilaisten kontaktien kautta. Haastatteluaineisto olisi muodostunut toisenlaiseksi, jos olisin esimerkiksi päättänyt haastatella tietyn ikäisiä, tietyltä paikkakunnalta kotoisin olevia tai esimerkiksi tiettyyn tapahtumaan osallistuneita. Haastateltavien suuri ikähaarukka ja lähtökohdat eri paikkakunnilla toimivat mielestäni tämän tutkimuksen näkökulmasta näkemystä laajentavana pikemmin kuin luotettavuutta vähentävänä tekijänä. Koin tärkeäksi, että haastatellut luottavat minuun ja ymmärtävät tutkimuksen teon motiivini.

Haluan tutkimuksellani tuoda kuvataideopetukseen liittyvään keskusteluun vahvempaa käsitystä nuoresta aktiivisena visuaalisen kulttuurin tuottajana, nuorisokulttuurien nuoren identiteettiin vaikuttavan merkityksen ja kuvataideopetuksen mahdollisuuden erilaisten kulttuurien kohtaamispaikkana. Menetelmällisesti en pystynyt haastatteluaineiston perusteella tutkimaan tai analysoimaan kuvataideopetuksen ja nuorisokulttuurien vuorovaikutusta niin syvällisesti kuin olisin toivonut. Kuvataideopetusta käsittelevän aineiston olisi tullut olla laajempi tai systemaattisempi sekä yhdessä järjestettyjen tapahtumien dokumentointi olisi pitänyt olla kattavampaa, jotta aineiston analyysin olisi voinut toteuttaa niiltä osin syvällisemmin. Haastattelun kysymys ”Miten olet kokenut kuvataideopetuksen ja graffitien tekemisen, liittyvätkö ne toisiinsa, ovatko ne vaikuttaneet toisiinsa, miten ne voisivat liittyä toisiinsa enemmän?” tuotti lopulta melko vähän analysoitavaa aineistoa. Graffitikokemukseen keskittyminen aineiston analyysissa onkin siksi mielestäni perusteltu ratkaisu.

Niin menetelmien kannalta kuin metodologisena kokonaisuutena visuaalinen ja refleksiivinen etnografia on eräänlaista jouston ja linjausten rajanve-

toa. Vuorovaikutuksellisuus ja refleksiivisyys saattaa tuottaa aineiston analyysin kannalta melkoisia haasteita. Tutkimuskirjallisuus ei kerro, kuinka toimia moniulotteisen ja vivahteikkaan aineiston kanssa, vaan analyysikeinot on ratkaistava itse. Toisaalta juuri monitasoinen vuorovaikutuksellisuus: joustavuus ja reflektointi niin minun ja tutkimuksessa mukana olevien välillä kuin tutkimusaineiston ja graffitimaailmaan sukeltamisen<sup>30</sup> välillä todensi ja vahvisti niin analyysia kuin kokonaisymmärrystä ja tekee siten tutkimustulosten tarkastelusta luotettavamman.

### Tulisiko kannun viedä kohti taidetta? Tutkimuksen johtopäätöksiä

Tutkimukseni alussa kuvittelin tekeväni väitöskirjaa, jossa käsitellään ”esteettisiä pyrkimyksiä sisältävää graffitia” tai ”visuaalisesti kiinnostavaa graffitia”. Kohutuullisen pian opin ymmärtämään, että lähtökohtani oli paitsi moralisoiva myös kovasti elitistinen. Tutkimuksessani mukana olleet henkilöt tekevät visuaalisesti kiinnostavaa graffitia, jossa on mukana esteettisiä tavoitteita. Graffitin perusolemuksen kuuluu kuitenkin tietty kapinahenkisyys, graffiti on lähtökohdiltaan julkista katutaidetta. Tuskin kukaan kutsuu itseään graffitimaalariksi, jos ei ole tehnyt ainuttakaan julkisessa paikassa olevaa teosta. Vaikka lähtökohtani oli perehtyä graffitikokemukseen esteettisistä lähtökohdista, törmäsin graffitin laittomuus-laillisuus –ulottuvuuteen ja erityisesti ajatukseen julkisuudesta jatkuvasti.

Huomasin graffitia tutkivana henkilönä olevani jossain määrin puun ja kuoren välissä ainakin ulkoisiin käsityksiin ja oletuksiin nähden. Toisella puolella olivat ne, jotka kommentoivat tutkimusaiheeni ajatuksenaan, että toivottavasti et tutki mitäänsanomattomia töhryjä, vaan väitöskirjasi käsittelee niitä oikeita ja hienoja graffiteja. Toisella puolella taas oli graffitikulttuuri, jonka sisälläkin käydään keskusteluja ja mielipidekiistoja siitä, voiko oikeaa graffitia olla instituutioiden järjestämissä tapahtumissa tai taidenäyttelyissä. Mieleeni heräsi monesti myös kysymys, tuleeko graffitista puhuttaessa edes pohtia sen suhdetta taiteeseen, sillä graffiti on lähtökohdiltaan alakulttuurinen. Kyse ei kuitenkaan ole joko-tai -ilmiöstä.

Tämän kappaleen otsikko oli tutkimusprosessin loppumetreille asti muotoiltu kysymään, millaisin ehdoin kannu voisi viedä kohti taidetta. Otsikkoon sisältyi näkemys, että lähtökohtaisesti pitäisi pyrkiä siihen, että mahdollisimman suuri osa graffiteista voidaan katsoa taiteeksi. Graffiteista käyty keskustelu on monessa suhteessa modernistista. Graffitia arvostetaan ja sitä on lupa

<sup>30</sup> Graffitimaailmaan sukeltamisella tarkoitan tapahtumien seuraamista, niiden järjestämistä, graffitin tekijöiden opettamista, graffitikeskustelujen seuraamista, aiheeseen liittyvien artikkelien kirjoittamista ja graffitikirjallisuuteen perehtymistä.

arvostaa silloin, kun se täyttää ajatuksen visuaalisesta näyttävyydestä tai tietystä esteettisestä arvosta, joka määrittyy tekijän teknisen taidon perusteella. Pidän tutkimukseni tärkeimpänä antina graffitin tekijän kokemuksen esiin nostamista, sillä kuvakirjoja graffiteista riittää. Tutkimuksen myötä olen myös oivalta-  
nut, että niin kutsuttu postmoderni taidekasvatus ja kriittinen pedagogiikka itse asiassa vaativat graffitin tarkastelua tekijän ja graffitiyhteisön lähtökohdis-  
ta. Graffitien visuaalisen ilmeen analysointi olisi lähtökohtana modernistinen. Nuorisotutkimuksen näkökulmasta graffitin arvo ei nouse, vaikka graffiti mää-  
ritellään taiteeksi tai kannu veisi kohti taidetta. Taidekasvatuksen näkökulmasta kappaleen otsikon kysymys on olennainen, sillä graffitilla on kiistämättömiä  
liittymäkohtia taidekasvatukseen erityisesti taiteeseen sidoksissa olevien ominai-  
suuksiensa puolesta.

Efland, Freedman & Stuhr (1998, 51) toteavat, että kontekstin vai-  
kutuksen ymmärtäminen oman itsen kehityksessä voi olla askel kohti muiden  
erilaisuuden ymmärtämistä ja huomioimista. Ajatus kiteyttää tutkimukseni yti-  
men ja tutkimuksessani olevan toiseuden kohtaamisen. On luontevampaa opet-  
taa aitoon erilaisten kulttuuristen taustojen ymmärtämiseen tai arvostamiseen,  
kun opetuksessa huomioidaan mahdollisimman laajasti erilaisten kulttuuristen  
piirteiden merkitys ja arvo sekä erilaisten kulttuuristen tekijöiden vaikutus yk-  
silön identiteettiin. Ryhdyin tekemään tutkimusta, koska voidakseni käsitellä  
omaa suhtautumistani graffitin tekijään ja nuorisokulttuurien edustajiin ylipää-  
tänsä, minun on ymmärrettävä paremmin graffitiin liittyviä merkityksiä. Ha-  
lusin niin ikään ymmärtää paremmin myös nuorisokulttuurien ja kuvataide-  
opetuksen vuorovaikutukseen liittyviä mahdollisuuksia. Olen nähnyt kuvatai-  
deluokassa tapahtuneissa kohtaamisissa myös kitkaa.

Graffitiin paneutuessani huomasin tarpeen käsitellä erityisesti graf-  
fitikokemusta ja siihen liittyviä merkityksiä. Tutkimukseeni on liittynyt mo-  
nia sivupolkuja; ne ovat ehkä jossain vaiheessa vaikuttaneet sivupoluilta, mutta  
ovat kuitenkin osoittautuneet olennaisiksi palikoiksi oman kokonaisvaltaisen  
ymmärryksen rakentumisessa. Toiseuden tutkimus, kulttuuristen rajapintojen  
tarkastelu, monikulttuurisuuden merkitysten pohtiminen ja kriittisen pedago-  
giikan ajatukset ovat linkittyneet toisiinsa ja muodostaneet vähintään yhtä tär-  
keän tukirangan ajatuksilleni kuin nuorisotutkimuksen historian sekä ala- ja  
vastakulttuureihin liittyneet teoriat ja taidekasvatuksen tutkimus. Kokemuksen  
merkitysten tarkastelu on vaikuttanut väistämättä siihen, mitä pidän tärkeänä  
kuvataideopetuksessa.

Tutkimukselleni ominainen piirre on ajatus ihmisen ymmärryk-  
sestä, tiedosta, oppimisesta ja kokemuksesta konstruoituna ja kognitiivisena.  
Miellän niin oppimisen eli tässä tapauksessa kuvataideopetuksen, tutkimuksen  
tekemisen eli tämän tutkimuksen toteuttamisen sekä kokemuksen eli graffiti-  
kokemuksen rakentuneena reflektioiden ja erilaisten tiedollisten sekä tiedosta-

mattomien rakenteiden kautta kaiken eletyn ja koetun pohjalta. Tutkijan ja tutkimuksessa mukana olevien vuorovaikutus toisiinsa ei ole ainoa tutkimuksessa saavutettuun tietoon vaikuttava vuorovaikutussuhde. Käsitykseni graffitikokemuksesta on rakentunut minun ja tutkimuksessa mukana olevien kommunikation lisäksi myös kummankin osapuolen ja muiden tekijöiden vuorovaikutuksessa, sillä ymmärrykseeni graffitista ovat vaikuttaneet myös muun muassa mediassa käydyt keskustelut. Graffitintekijän näkemyksiin puolestaan vaikuttavat graffitikulttuurin sisäiset keskustelut ja tapahtumissa mukana olo sekä muu graffitintekijän ja hänen sosiaalisten verkostojensa välinen kanssakäyminen.

Yksi tutkimuskysymys on ollut, voidaanko graffitikokemuksen kaltaista kokemusta saavuttaa kuvataideopetuksen puitteissa. Graffitikokemuksen jakaminen osiin, graffitintekokokemukseen ja kokonaisvaltaiseen graffitikokemukseen on auttanut toisaalta selvittämään vastausta, mutta se on johdattanut asettamaan myös jatkokysymyksen. Tarvitseeko kuvataideopetuksen puitteissa saavuttaa samantyyppistä kokemusta? Vaikka tutkimusaineistoni liittyy graffitiin ja tutkimuskysymykset ovat sidoksissa graffitikulttuuriin ja graffitikokemukseen, tutkimuksen taustalla vaikuttaa laajempi taidekasvatuksellinen näkemys. Kysymys tarvitseeko kuvataideopetuksen puitteissa saavuttaa graffitikokemuksen kaltaista kokemusta, voidaan laajentaa käsittämään muitakin nuorisokulttuureja: missä määrin kuvataideopetuksessa saavutettavat kokemukset voivat olla kytköksissä nuorten omaan kokemismaailmaan. Graffitikokemukseen perehtyminen ja oman taidekasvatuskäsitykseni pohtiminen ovat syventyneet ajatukseksi siitä, että kuvataideopettajalla on toisaalta mahdollisuus, mutta myös velvollisuus huomioida nuorten kuvakulttuurit kuvataideopetuksessaan. Eikä ainoastaan huomioida, vaan arvostaa niitä osana kulttuurista vuoropuhelua. Kuvataideluokka voi olla paikka, jossa oppilaille hahmottuu käsitys itsestä osana tiettyä kulttuurista jatkumoa ja suurempaa kokonaisuutta, mutta se ei onnistu ilman hierarkioiden yli pääsevää vuorovaikutusta.

Tutkimuksen kuluessa olen ymmärtänyt, ettei vuorovaikutuksen merkitys olekaan ainoastaan siinä, saavuttaako vaikkapa graffitintekijä kuvataideopetuksen puitteissa samankaltaista kokemusta kuin graffitia tehdessään, vaan olennaista on se, että graffitikokemukseen liittyviä merkityksiä ylipäättään arvostetaan ja käsitellään. Kokemus on jokaisessa tilanteessa yksilöllinen ja saa erilaiset merkityksensä. Maalari voi saavuttaa kuvataideopetuksen puitteissa graffitia maalatessaan jotain sellaista, joka muuttaa käsityksiä itsestä, kuulumisesta graffitikulttuuriin ja on siten yhtä merkityksellinen kuin autenttisenä pidettävät graffitimaalaustilanteet.

Tutkimukseni avulla ja tutkimukseni edetessä muuttuneen opettajaideologiani myötä olen lähes varma siitä, että voidakseen vaatia kuvataideopilasta vastaanottamaan ajatuksia kuvamaailmasta kuvataideopettajan on oltava valmis käsittelemään tämän omaa kuvamaailmaa. Kyse on vuorovaikutuksesta

ja vuoropuhelusta, jossa kumpikin on valmis vastaanottamaan ajatuksia toisen maailmasta. Kuulostaa yksinkertaiselta. Yli kymmenen vuotta kuvataideluokassa opettaneena tiedän kuitenkin, että arkeen ja oppimistilanteisiin liittyvät haasteet ja käytännön seikat hankaloittavat monien kauniiden ajatusten toteuttamista.

Tutkimukseni alkuperäinen lähtökohta sisälsi toiseuttavia piirteitä. Halusin selvittää, miten kohdata kuvataideluokassa ilmenevät maneereina pitämäni kuvaamisen tavat: graffitintekijöiden loputtoman halun tehdä kolmiulotteisia kirjaimia, tuikkeitä ja kruunuja, manga-orientoituneiden ylipääsemättömältä tuntuvat kiinnostuksen suuria silmiä ja pitkiä kauloja kohtaan, larppaajien tai roolipelaajien kiihkeän kiinnostuksen tiettyihin hahmoihin, hevareiden liekit ja tribaalit, goottien koristeellisen kuvaston. Olen huomannut, että mitä enemmän luokassa keskustellaan, käsitellään ja arvostetaan erilaisia kulttuureita ja kuvamaailmoja, sitä helpompi on arvostaa muiden tapoja toteuttaa kuvia ja käsitellä asioita. Toki ajattelutapaan sisältyy karikoita, eikä yhteiselo aina suju ongelmitta; ristiriitaisten mielipiteiden esittäminen on olennainen osa toisen mielipiteen kunnioittamista ja kriittistä pedagogiikkaa. Merkityksellisintä lienee, että kohdatessani oppilaan, opiskelijan, oppijan, kunnioitan hänen kuvamaailmaansa, edustamaansa kulttuuria siinä määrin kuin aidosti pystyn. Tai ainakin kunnioitan hänen oikeuttaan edustaa valitsemaansa kulttuuria.

Tutkimukseni myötä opin tuntemaan graffitikulttuuria. Graffitin tekijän kohdatessani tiedän ainakin, että todennäköisesti hän käy itsekin jonkinlaista sisäistä kamppailua graffitikulttuurin julkisuustavoitteen, laittoman maalaamisen aiheuttamien kicksien, niskaan mahdollisesti painavien sakkojen, yhteiskunnan moraalisten sääntöjen ja omien esteettisten tavoitteidensa ristipaineissa. Haastatteluaineistosta ja videomateriaalista kävi yksiselitteisesti ilmi, että graffiti kokonaisuudessaan tuottaa yksilölle mielihyvää. Sen saaminen voi olla sidoksissa maalaustapahtumaan, tuotosten näkemiseen, palautteen saamiseen tai graffitimaailmaan kuulumiseen.

Ne graffitintekijät, joille graffitikokemuksen merkitys perustuu maalaustapahtumaan, voivat saavuttaa graffitikokemuksensa vaikkapa kuvataideluokassa tai järjestetyssä tapahtumassa. Heille maalaaminen on niin merkityksellinen osa, että muu graffitiin liittyvä saattaa muuttua lähes yhdentekeväksi (ainakin maalaustilanteessa). Puolestaan ne maalarit, joille graffitikokemuksen ydin on graffitikulttuuriin liittymiseen kuuluvat sosiaaliset suhteet, paikkakokemus, anarkismihenkinen kyseenalaistaminen ja tilan käyttöoikeuteen liittyvät seikat, eivät voi eivätkä todennäköisesti koe tarpeellisenakaan saavuttaa graffitikokemusta esimerkiksi kuvataideluokassa. Heidänkin kohdallaan kuvataideluokan tapahtumilla ja siellä koetulla on merkitystä. Ymmärrys kulttuurista ja muiden tekemästä taiteesta liittyy ymmärrykseen itsestä tekijänä.

Aineistoa analysoidessa ja tutkimuksen edetessä selkiytyi myös

graffitien maalaamisen ja kuvataideopetuksen suhteeseen liittyviä konkreettisia piirteitä: maalaamisen motiivien ollessa visuaalisuudessa ja oman tyylin sekä tekniikan kehittämisessä, yhteiskunnan näkökulmasta sotkuisiksi töherryksiksi luokiteltavien merkkien tekeminen vähentyy. Motiivien muuttumiseen laittomuudesta visuaaliseen suuntaan tarvitaan kuitenkin harjoitusta, palautetta ja reflektointia. Siihen on mahdollisuus myös kuvataideluokassa. Kuvataideluokassa on myös mahdollisuus rakentaa identiteettiä kuvantekijänä ja osana tiettyä kulttuurista jatkumoa.

Graffiti on eräänlainen urbaani paradoksi. Graffiteja tekevän yksilön näkökulmasta on ristiriitaista, että graffiti voi samaan aikaan olla tärkein asia elämässä, oman itsen eheyttäjä, sosiaalisten suhteiden ylläpitäjä ja silti yhteiskunnallisesti syrjäyttävä. Oman identiteetin kannalta on ristiriitaista, jos itselle henkilökohtaisesti todella tärkeä ja identiteettiä määrittävä asia tuomitaan tai se saa ulkopuolisilta ainoastaan negatiivista palautetta. Graffitikirjoissa ja joissakin haastattelutilanteissa graffitin tekijät ovatkin kuvailleet esimerkiksi laittomien maalauksien tekemiseen liittyvää ristiriitaisuutta: ymmärretään toiminta laittomaksi, tiedostetaan siitä itselle mahdollisesti koituvat haitat, mutta toisaalta paine maalata laittomia näyttäviä maalauksia tulee sekä itsestä sisältä että graffitikulttuuriin kuuluvilta.

Aivan tutkimusprosessin loppumetreillä minulle kristallisoitui se moninaisuus, millä tavoin graffiti vaikuttaa tekijänsä identiteettiin. Kysymys identiteetin rakentumisesta on luonnollisesti osa ajatusta toiseudesta, rajanvedosta muiden ja itsen välille, mutta toisaalta myös muiden ymmärtämisestä. Graffitin tekeminen rakentaa monille eräänlaista taiteilija-identiteettiä. Sen lisäksi, että maalaamisprosessissa kehittyy teknisesti, tarkastelee ympäristöään kuvan tekemisen näkökulmasta ja on osana katutaidemaaailmaa, voi graffiti *avartaa estetiikantajua huomattavasti* (M6). Henkilökohtaisen minuuden muodostumisessa graffitilla on tekijälleen merkitystä myös itsetuntemuksen kehittymisen näkökulmasta: graffiti auttaa saavuttamaan onnistumisen kokemuksia, mutta myös kohtaamaan epäonnistumista ja käsittelemään kritiikkiä. Graffitilla on monille tekijöilleen ollut vaikutusta koulutuspaikan saannissa ja ammatinvalinnassa. Noiden henkilökohtaista yksilöidentiteettiä muodostavien tekijöiden lisäksi graffiti vaikuttaa monella tasolla myös sosiaaliseen identiteettiin. Tunne ryhmään kuulumisesta voi muodostua niin pienempien graffiticrewien kautta kuin kokonaisvaltaisemmin graffitikulttuuriin kuulumisen myötä. Lisäksi graffiti eräänlaisena alakulttuurina ja monesti vastakulttuurisia piirteitä saavana muodostaa ja muokkaa myös käsitystä itsestä yhteiskunnassa toimijana.

Graffitimaalaaminen ei ollut minulle ennestään tuttua, joten graffitiin liittyvän kokemuksen monisyiset merkitykset yllättivät. Graffitista käytävien julkisten keskustelujen tyyppillinen piirre on jonkinlainen yksioikoisuus. Lehtiartikkeleissa valittu näkökulma keskittyy monesti joko graffitiin taiteena

tai töhryongelmaan. Viralliset tahot tai mediakeskustelu lähestyvät useimmiten graffitia sen näkemisen näkökulmasta. Myös graffitintekijöiden välillä käydyt mielipiteenvaihdot internetissä keskittyvät maalauksiin, maalauspaikkoihin ja laillisuuteen. Kokemus graffitien tekemisestä tai graffitikulttuuriin kuulumisesta jää huomiotta. Tekijälle maalaus voi olla sadas tai jopa tuhannes, hetken olemassaoleva, onnistunut tai epäonnistunut työn tulos. Kokemus jättää jäljen ja muokkaa käsitystä itsestä ja suhteesta ympäröivään. Ei olekaan yhdentekevää, miten graffitista kirjoitetaan ja puhutaan. Graffitintekijöitä ei voi yksiselitteisesti mieltää sen paremmin vandaaleiksi kuin taiteilijoiksikaan.

Monet graffitintekijät haluaisivat pitää graffitien tason korkealla niin, että se ikään kuin sulautuu kaupunkikuvaan sopivasti. Hekään eivät kuitenkaan voi tehdä mitään tageille, jotka leviävät ympäristöön. *Kannu vie (M2), kynän vikana (M6)* saattaa syntyä asioita ja *huomaa, että omaa tagiaan lähtee vaan tekeen (M6)*. Graffitissa on kuvataideopettajan näkökulmasta niin monia yksilölle merkityksellisiä ja kuvataideopetuksen tavoitteisiin liittyviä positiivisia piirteitä, samaan aikaan, kun jokainen yksityisessä ovenpielessä tai kulttuurihistoriallisesti merkittävän talon kivijalassa nähty tagi saa palan nousemaan kurkuun. Puolustanko minä jotain, mitä en missään nimessä saisi puolustaa? Jos puolustan visuaalisesti korkeatasoisia, luvallisesti maalattuja graffiteja, olenko jeesustelija?

Eräs tutkimukseen osallistunut kiteyttää lähes viisi vuotta haastattelun jälkeen lähettämässään viestissä:

*---kaupungit saisi ainakin yhden laillisen seinän, tunnelin tai jonkun maalaamiseen tarkoitettun seinän laillistaa tai rakentaa. Silläkin saataisiin pois ainakin jonkin verran sitä graffareiden turhautumista ja silloin vähenis ainakin ne nopeet töhryt ja spagetit ja silloin saataisiin myös näkyvyyttä niille kunnon graffiteille ja siten ymmärrettäis ehkäpä paremmin tätäkin kulttuuria.--- Yksi syy on varmasti juurikin stoptöhryille jutut ja nollatoleranssi ja muutenkin paska ja yksinkertainen suhtautuminen tähän hommaan. (M1)*

Maalaustapahtumat vetävät väkeä, niissä maalataan taidokkaita ja viimeistelyjä teoksia. Tapahtumissa maalaamisen merkitys korostuu, mutta mukana ovat myös sosiaalisuus, kunnian ja maineen saavuttaminen ja hierarkioiden osoittaminen, tosin ei ehkä tarkoituksellisesti. Myös vuorovaikutus on tärkeää. Maalaustapahtumana kuvataideopetuksen puitteissa järjestetty mahdollisuus tehdä graffitia voi lähestyä graffitintekokokemusta. Graffitikokemuksen kokonaisvaltaisuudesta jää kuitenkin väkisin jotain olennaista pois. Graffitikokemukseen liittyvä urbaanin kaupunkitilan käsittely on vaikeasti järjestettävissä koulukon-

tekstissa. Vertaisryhmä on luokkatilanteessa todennäköisesti toisentyyppinen kuin luokkatilanteen ulkopuolella tapahtuvassa graffitimaalaustilanteessa. Maalaustilanteeseen liittyviä esteettisen kokemuksen piirteitä on toki mahdollista saavuttaa myös instituution järjestämässä maalaustilanteissa.

Maalaustilanteiden ja maalausten dokumentointi voisivat toimia eräänlaisena linkkinä kuvataideopetuksen ja graffitimaailman välillä. Jälkeenpäin olen huomionnut, että koulukontekstissa järjestettävien maalaustapahtumien dokumentointi esimerkiksi www-sivuilla ja/tai blogissa, voisi näyttää, kuinka alakulttuurin ja kuvataideopetuksen vuorovaikutus toimii alakulttuurin maailmassa. Oma ajattelutapani oli alun perin painottunut siihen, että toimintaan lähinnä kuvataideopetuksen tiloissa, enkä tarkoita tilalla tiettyä paikkaa. Vuorovaikutus voisi olla erityisen hedelmällistä silloin, kun myös kuvataideopetus jättäisi turvallisen koulumaailman ja oikeasti astuisi graffitinäyttämöille, sillä huolimatta monesti kohtaamistani ulkopuolisten ennakkokäsityksistä, suurin osa tapaamistani graffitin tekijöistä ovat ottaneet ilolla vastaan niin graffitituttikijan kuin instituutioiden järjestämät maalausmahdollisuudet. Kuvataideopettajan on siis turha vetäytyä sen ajatuksen taakse, että nuoret vastustaisivat instituutioiden mukaantuloa alakulttuuristen tapahtumien järjestämiseen. Kyse on siitä, kenen visioita toteutetaan ja millaisilla ehdoilla. Luonnollisesti kaikki ylhäältä päin annettu aiheuttaa vastareaktioita.

Tutkimukseni auttaa minua käsittelemään kuvataideluokan sisäisiä kohtaamisia, minun ja nuorten sekä nuorten erilaisten ryhmittymien välisiä vuorovaikutuksia. Rajojen tiedostaminen ja käsitteleminen saattaa tuntua tarkoituksenhakuiselta konfliktien metsästykseltä, sillä eihän rajoja tarvitse välttämättä korostaa. Toivoisin, että erilaisilla rajapinnoilla toimiminen, toisaalta niiden huomioiminen tai toivottavasti mahdollisimman usein niistä välittämättä jättäminen auttavat oppilaita ymmärtämään, ettei erilaisten kulttuuristen rajojen ylittäminen ole ainoastaan mahdollista, vaan auttaa oppimaan suvaitsevaisuutta sekä erityisesti toisen arvostamista. Idealistina toivon, että tutkimuksessani esittelemät ajatukset kulttuurien kohtaamisesta tarjoaisivat keinoja käsitellä myös esimerkiksi erityisesti vuonna 2011 esiin nostettua vihapuhe -ilmiötä. Tunteita ja arvoja on kuvien avulla käsitelty lähes kautta aikojen, joten siinä mielessä kyse ei ole uudesta ajatuksesta, mutta koen opettajana meidän tarvitsevan asiasa rohkaisua ja jopa neuvoja.

Tiedostan, että koulussa toimiessani olen jossain määrin ideologian ja instituution välissä. En ehkä samalla tavalla kuin aloittaessani tutkimustani, jolloin koin edustavani instituutiota ja oppilaiden omia ideologioitansa ja orientoitumisryhmiänsä. Huomaan omaksuneeni kriittisen pedagogiikan periaatteita yhä voimakkaammin. Graffitintekijän kokemusmaailmaan syventyminen on vahvistanut haluani toteuttaa kokonaisvaltaista, nuoren kokemusmaailmaa kunnioittavaa ja erilaisia kulttuurisia raja-aitoja rikkovaa oppimisenäkemyksiä. Se on



kuitenkin varsin haastavaa 75 minuutin tiukkaan rajatuissa jaksoissa koulumaa-  
ilmassa, jossa yhä voimakkaammin pätevät markkinoinnin ja tuloksellisuuden  
lait ja arviointi annetaan kullekin suoritusten mukaan tiukkaan määriteltyinä  
arvosanoina. Itselleen haasteen asettaminen ei helpota arjessa kuvataideopetta-  
jana toimimista. En halua vajota kuvataideopettajien koulutuksessa peloteltuun  
löysään askartelemiseen, vaan tietenkin haluan kuvataideopetuksen olevan mer-  
kityksellistä, kiinnostavaa ja mukaansatempaavaa ja tietenkin haluan opetuksen  
toteuttavan opetussuunnitelmaa. Vai haluanko?



## Lähteet:

Aaltonen, Marjo, Ojanen, Tuija, Vihunen, Riitta & Vilén, Marika (2003). Nuoren aika. Porvoo: WSOY.

Aittola, Tapio & Suoranta, Juha (2001). Henry Giroux ja Peter McLaren toivon, kriittikin ja muutoksen pedagogiikan lähettiläinä. Teoksessa: Aittola Tapio & Suoranta Juha (toim.) 2001. Henry Giroux & Peter McLaren Kriittinen pedagogiikka. Suomentanut Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino. 7-28.

Alho, Olli (1994) Kulttuuristen erityispiirteiden syntyminen. Teoksessa: Alho Olli, Lehtonen Jaakko, Raunio Aino, Virtanen Matti (toim.) 1994. Ihminen ja kulttuuri. Suomalainen kansainvälistyvässä maailmassa. Helsinki: Fintra Kansainvälisen kaupan koulutuskeskus. 67-104.

Apuli-Suuronen, Rita (1999). Kuvataiteen silmin. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, julkaisu A26.

Berleant, Arnold (1992). The Aesthetics of Environment. Philadelphia: Temple University Press.

Blackshaw, Rick (2008). Intorduction. Teoksessa: Blackshaw Rick ja Farrelly Liz (2008). The Street Art Book. 60 artists in their own words. New York: HarperCollins Publishers. 6.

Blackshaw, Rick & Farrelly, Liz (2008). The Street Art Book. 60 artists in their own words. New York: HarperCollins Publishers.

Bogdanoff, Joanna (2009). Graffiti – No Name no Fame. Tampere: Nikita Kulmala.

Carman, Taylor (2008). Merleau-Ponty. London 6 New York: Routledge Classics

Csikszentmihalyi, Mihaly (2005). Elämän virta Flow. Tutkimuksia onnesta, siitä kun kaikki sujuu. Helsinki: Rasalas.

Cooper, Martha & Chalfant, Henry (2003). Subway Art. Lontoo: Thames & Hudson. [First edition published 1984]

Dewey, John (1980). Art as experience. New York: Perigee Books. [First edition published 1934]

Efland, Arthur D. (2004). Emerging Visions of Art Education. Teoksessa Eisner Elliot W. & Day Michael D. (toim.). 2004. Handbook of Research and Policy in Art Education. London: Lawrence Erlbaum Associates. 691-700.

Ehrnrooth, Jari (1988). Hevirock ja hevarit: Myytit, tyyli ja alakulttuuri. Tapaustutkimus hevareista Joensuun nuorisotaloyhteisössä. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Eskola, Jari, Koski-Jännes, Anja, Lamminluoto, Eija, Saaranen Anita & Saastamoinen, Mikko (2004). Tutkimusmenetelmällisiä reflektioita. Kuopio: Kuopion yliopisto.

Forss, Anne-Mari (2007). Paikan estetiikka. Eletyn ja koetun ympäristön fenomenologiaa. Helsinki: Yliopistopaino.

Freedman, Kerry & Stuhr, Patricia (2004). Curriculum Change for the 21st Century: Visual Culture in Art Education. Teoksessa Eisner Elliot W. & Day Michael D. (toim.). 2004. Handbook of Research and Policy in Art Education. London: Lawrence Erlbaum Associates. 815-828.

Ganz, Nicholas (2006). Graffiti world, Street art from five continents. UK: Thames & Hudson. [First edition published 2004]

Gombrich, E. H. (1960). Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation. London: Phaidon.

Gordon, Tuula (2005) Toimijuuden käsitteen dilemmoja. Teoksessa: Meurman-Solin, Anneli & Pyysiäinen, Ilkka (toim.) Ihmistieteet tänään. Helsinki: Gaudeamus, 114–130

Haapala, Arto & Lammenranta, Markus (toim.), Kauneudesta kauhuun. Taide ja filosofia 2. Gaudeamus, Helsinki 1993.

Haapalainen, Riikka (2007). Taidetta elämän vuoksi. Teoksessa: Bardy Marjatta, Haapalainen Riikka, Isotalo Merja & Korhonen Pekka (toim.) 2007. Taide keskellä elämää. Helsinki: Kiasma, Like. 221-226.

Haarala, Risto & Lehtinen, Marja-Leena & Grönros, Eija-Riitta & Kolehmainen, Taru & Nissinen, Irma & Eronen, Riitta & Suorsa, Minna (1994). Suomen kielen perussanakirja. Kolmas osa S-Ö. Helsinki: Painatuskeskus.

Hall, Stuart (2003). Kulttuuri, paikka, identiteetti. Teoksessa: Lehtonen Mikko & Löytty Olli (toim.) Erilaisuus. Tampere: Vastapaino. 85-130.

Hammersley, Martyn & Atkinson, Paul (2005). Ethnography. Principles in Practice Second Edition. London & New York: Routledge. [First edition published 1995]

Hannerz, Ulf (2003). Kulttuurin määritelmien yhteentörmäys. Teoksessa: Lehtonen Mikko & Löytty Olli (toim.) Erilaisuus. Tampere: Vastapaino. 213-232.

- Harrington, Austin (2004). *Art and Social Theory*. Cambridge: Polity.
- Helve, Helena (2002). *Arvot, muutos ja nuoret*. Helsinki: Yliopistopaino
- Herkman, Juha (2007). *Kriittinen mediakasvatus*. Tampere: Vastapaino.
- Himanka, Juha (2002). Ajattelun ajattelemisen kokemisesta: Hegel ja Aristoteles. Teoksessa Haaparanta Leila & Oesch Erna (toim.) 2002. *Kokemus. Acta Philosophica Tamperensia*. Tampere: Tampere University Press. 37-46.
- Hoikkala, Tommi (1989). *Nuorisokulttuurista kulttuuriseen nuoruuteen*. Gaudeamus, Helsinki.
- Huttunen, Laura, Löytty, Olli & Rastas, Anna (2005) *Suomalainen monikulttuurisuus. Paikallisia ja ylikansallisia suhteita*. Teoksessa Rastas Anna, Huttunen Laura & Löytty Olli (toim.) *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Helsinki: Vastapaino, Helsinki.
- Isomursu, Anne (1998). *Tekstiosuus teoksessa: Isomursu Anne ja Jääskeläinen Tuomas (1998)*. Helsinki Graffiti. Kustantaja Matti Pyykkö, Helsinki.
- Isomursu, Anne & Jääskeläinen, Tuomas (1998). Helsinki Graffiti. Kustantaja Matti Pyykkö, Helsinki.
- Jacobson, Malcolm (2000). *Dom kallar oss klottare. They call us vandals*. Svensk/Swedish graffiti. Stockholm: Dokument Förlag.
- Jacobson, Malcolm (2003). Foreword. Teoksessa Jacobson Malcolm (toim.), *Overground, 9 Scandinavian Graffiti Writers*. 6-7.
- Jacobson, Malcom ja Linblad, Tobias Barenthin (2003). *Overground, 9 nordiska graffiti målare*. Stockholm: Dokument Förlag.
- Jacobsson, Staffan (1990 ). *Spraykonst: graffiti från tecken till bild*. Åhus: Kalejdoskop.
- Jalagin, Seija (2005). *Japanilais-suomalainen rakkaustarina. Etnisyyden rajankäyntiä lähetystyössä*. Teoksessa: Löytty Olli (toim.) 2005. *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Helsinki: Gaudeamus. 64-86.
- Jokela, Timo (2008). *A Wanderer in the Landscape: Reflections on the relationship between Art and Northern Environment*. Teoksessa: Coutts Glen & Jokela Timo (toim.) 2008. *Art, Community and Environment. Educational Perspectives*. Bristol 6 Chigago: Intellect. 3-29.

Jokinen, Heikki (1989). Onni on suuri valkoinen seinä. Teoksessa: Pöysä Jyrki (toim.) 1989. Betoni kukkii. Kirjoituksia nykperinteestä. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 199-214.

Jokinen, Riku (2008). Graffiteja siistivä Stop töhryille -kampanja ei kutsunut nuorisotointa syntymäpäivilleen. Helsingin Sanomat 16.9.2008

Jokinen, Riku (2008). Stop töhryille maalasi itsensä nurkkaan. Näkökulma Helsingin Sanomat 18.9.2008.

Järvinen, Annikki ja Järvinen, Pertti (2000). Tutkimustyön metodeista. Tampere: Opinpaja.

Kaivola, T. ja Rikkinen, H. (2003) Nuoret ympäristöissään. Lasten ja nuorten kokemusmaailma ja ympäristömielikuvat. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Nuorisotutkimusverkosto, Helsinki

Kallio, Rakel (1998). Tyyli – taiteen näennäinen itsestäänselvyys. Teoksessa: Elovirta Arja & Lukkarinen Ville (toim.) 1998. Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. Jyväskylä: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 59-76.

Kallio, Rakel (1999). Manierasta ajan tyyliin. Tyylin käsitteen historiallista tarkastelua. Teoksessa: Saarikangas Kirsi (toim.). Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Tampere: Vastapaino. 19-57.

Kaltenhäuser, Robert (2007). Art inconsequence, advanced vandalism. Mainaschaff: Publikat.

Karttunen, Kaarina (1989). Nykysuomen sanakirja. Osa V: uudissanat, slangisanat. Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Kemppinen, Pertti (1998). Nuoruuden taikaa. Kurkistuksia nuorisokulttuureihin. Kannustusvalmennus Oy.

Kervanto Nevanlinna, Anja (1999). Kaupunki taidehistoriassa. Tilan käsitteistä. Teoksessa: Saarikangas Kirsi (toim.). Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Tampere: Vastapaino. 227-246.

Kettunen, Kaisa, Hiltunen, Mirja, Laitinen, Sirkka & Rastas, Marja (2006) (toim.). Kuvien keskellä. Helsinki: Like.

Kiil, Karoliina (2009). Kielletyt kuvat. Suomalais- ja virolaisnuorten piirtämällä esittämät kielletyt aiheet. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu Taidekasvatuksen osasto.

Kimwall, Jacob (2003). Graffiti är ganska själviskt. Teoksessa: Jacobson Malcom ja Linblad Tobias Barenthin (toim.) 2003. Overground 9 Nordiska graffitimålare. 9 Scandinavian graffiti writers. Stockholm: Dokument förlag. 30-41.

Kivikuru, Ullamaija (2000). Kanssalaisten yhteisyys ja ”he”. Teoksessa: Tapper Helena (toim.) 2000. Me median maisemissa. Reflektioita identiteettiin ja mediaan. Helsinki: Helsingin yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia. 11-46.

Koivurova, Anniina (2010). Kuvien rajat. Toivotut ja torjutut kuvat kuvataidettunin sosiaalisessa tilassa. Rovaniemi: Lapin Yliopistokustannus.

Kotkavirta, Jussi (2002). Kokemuksen ehdot ja hahmot. Teoksessa: Haaparanta Leila ja Oesch Erna (toim.) 2002. Kokemus. Tampere: Tampere University Press. Acta Philosophica Tamperensia Vol 1. 15-37.

Krappala, Mari (2004). Miten me voimme elää eron kanssa? Teoksessa Krappala Mari ja Pääjoki Tarja (toim.) 2004. Taide ja toiseus: Syrjästä yhteisöön. Jyväskylä: Sosiaali- ja terveysalan tutkimus- ja kehittämiskeskus. 103-120.

Kuivas, Saija (2003). Avainkokemuksesta Avaimeen. Suomalaisen hiphop-genren mannheimilainen sukupolviaalyysi. Nuorisotutkimuslehti Populaarikulttuuri 1/2003. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.

Kupiainen, Reijo (2007). Voiko kuvaa lukea? Visuaalisen lukutaidon kysymyksiä. Teoksessa: Rossi Leena-Maija ja Seppä Anita (toim.) 2007, Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin käsikirja. Helsinki: Gaudeamus. 36-55.

Kupiainen, Reijo & Sintonen, Sara (2009). Medialukutaidot. Osallisuus. Mediakasvatus. Helsinki: Palmenia, Helsinki University Press.

Kuula, Arja (2006). Yksityisyyden suoja tutkimuksessa. Teoksessa Hallamaa, Launis, Lötjönen & Sorvali (toim.) 2006. Etiikkaa ihmistieteille. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 93-108.

Kyrö, Paula (2004). Tutkimusprosessi valintojen polkuna. Tampere: Tampereen yliopisto, ammattikasvatuksen tutkimus- ja koulutuskeskus.

Lammenranta, Markus (2002). Kokemus tiedon lähteenä. Teoksessa: Haaparanta Leila & Oesch Erna (toim.) 2002. Kokemus. Tampere: Tampere University Press. 47-61.

Lappalainen Sirpa, (2007). Johdanto, mikä ihmeen etnografia?. Teoksessa: Lappalainen, Hynninen, Kankkunen, Lahelma & Tolonen (toim.) 2007. Etnografia metodologiana. Lähtökohtana koulutuksen tutkimus. Tampere: Vastapaino. 9-15.

Larsson, Sara (2003). Ikaroz. Teoksessa: Jacobson Malcolm & Lindblad Tobias Barenthin (toim.) 2003 Overground. 9 Nordiska Graffitimålare. Stockholm 2003: Dokument Förlag. 46-65.

Lehtola, Veli-Pekka (2005). Mielikuvien rajasota. Kiistoja koltanmaan ja kolonialismin maastossa. Teoksessa: Löytty Olli (toim.) 2005. Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen. Helsinki: Gaudeamus. 46-63.

Lewisohn, Cedar (2009). Street art, the graffiti revolution. Lontoo: Tate Publishing

Lindblad, Tobias Barenthin (2003). Ance. Teoksessa: Jacobson Malcolm & Lindblad Tobias Barenthin (toim.) 2003 Overground. 9 Nordiska Graffitimålare. Stockholm 2003: Dokument Förlag. 8-27.

Lowenfeld, Viktor & Brittain, W. Lambert (1970). Creative and Mental Growth 5<sup>th</sup> edition. London: The Macmillian Company.

Lukkarinen, Ville (1998). Taiteen kielet. Teoksessa: Elovirta Arja & Lukkarinen Ville (toim.) 1998. Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa. Jyväskylä: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 95-114.

Lunn, Matthew (2006). Street art uncut. United Kingdom: Craftsman House.

Lähteenmaa, Jaana (1991). Hip-hoppareita, lähiöläisiä ja muita kultturelleja: nuorisoryhmistä 80-luvun lopun Helsingissä. Helsingin kaupunki.

Lähteenmaa, Jaana (2000). Myöhäismoderni nuorisokulttuuri: tulkintoja ryhmistä ja ryhmiin kuulumisen ulottuvuuksista. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.

Löytty, Olli (2005). Johdanto. Toiseuttamista ja tilakurittomuutta. Teoksessa: Löytty Olli (toim.) 2005. Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen. Helsinki: Gaudeamus. 7-26.

Manco, Tristan (2004). Street Logos. London: Thames & Hudson.

Mailer, Norman (2009). The Faith of Graffiti. New York: Icon !t, Itbooks, Harpercollins publishers. [the first edition published 1974]

Malinen, Piritta (2010). Graffiti - taideteos vai rangaistava teko. Teoksessa: Anttila Anu-Hanna, Kuussaari Kristiina & Puhakka Tiina (toim.) 2010. Ohipuhuttu nuoruus? Nuorten elinolot vuosikirja. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto, Terveystieteiden ja hyvinvoinnin laitos ja Valtion nuorisosiain neuvottelukunta. 62-77.

McLaren, Peter & Giroux, Henry A. (2001). Radikaali pedagogiikka kulttuuripoli-

tiikkana. Teoksessa: Aittola Tapio & Suoranta Juha (toim.) 2001. Henry Giroux & Peter McLaren Kriittinen pedagogiikka. Suomentanut Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino. 29-72.

Merleau-Ponty, Maurice (2008). *Phenomenology of Perception*. London & New York: Routledge Classics.

Mikkonen, Kai (2005). *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

Myllyniemi, Sami (2009). *Taidekohtia. Nuorisbarometri 2009*. Helsinki: Opetusministeriö, Nuorisotutkimusverkosto, Nuorisoasian neuvottelukunta.

Mäki-Kulmala, Airi 1989. *Nuoruus on nuoruus, Kirjoituksia nuoruudesta, kulttuurista, yhteiskunnasta ja tutkimuksesta*. Tutkijaliitto.

Mäkinen, Olli & Mäntymäki, Tiina (2007). Johdanto. Teoksessa: Mäkinen Olli ja Mäntymäki Tiina (toim.) 2007. *Taide ja liike. Keho – Tila – Ääni – Kuva – Kieli*. Vaasa: Vaasan yliopiston julkaisuja, Tutkimuksia 282, Kulttuurintutkimus I Taiteen tutkimus. 7-13.

Nikander, Ismo (2005). *Dialogin mahdollisuus ja mahdottomuus – Gadamerin ja Derridan ”epätodennäköinen kiistely”*. Teoksessa: Tontti Jarkko (toim.) 2005. *Tulkinnasta toiseen. Esseitä hermeneutiikasta*. Tampere: Vastapaino. 241-265.

Nurmi, Jan-Erik. (1995). *Nuoruusiän kehitys: etsintöjä, valintoja ja noidankehää*. Teoksessa: Lyytinen Paula, Korhokangas Mikko & Lyytinen Heikki 1995. *Näkökulmia kehityspsykologiaan: Kehitys kontekstissaan*. Porvoo: WSOY.

Nurmi, Timo (1998). *Uusi suomen kielen sanakirja*. Jyväskylä: Gummerus

Nylén, Antti (2009). *Taidetta ei saa opettaa*. Teoksessa: Myllyniemi Sami 2009. *Taidekohtia. Nuorisobarometri 2009*. Helsinki: Opetusministeriö, Nuorisotutkimusverkosto, Nuorisoasian neuvottelukunta. 18-20.

Oesch, Erna (2005). *Hermeneutiikka tiedonalueiden järjestelmässä*. Teoksessa: Tontti Jarkko (toim.) 2005. *Tulkinnasta toiseen Esseitä Hermeneutiikasta*. Vastapaino, 2005. sivut 13-34.

Paju, Petri (2001). Luvut 4, 6 ja 7 Teoksessa: Paju, Petri & Vehviläinen Jukka (2001). *Valtavirran tuolla puolen. Nuorten yhteiskuntaan kiinnittymisen kitkat 1990-luvulla*. Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 18. Helsinki: Nuorisotutkimusseura



Paju, Petri & Vehviläinen, Jukka (2001). Valtavirran tuolla puolen. Nuorten yhteiskuntaan kiinnittymisen kitkat 1990-luvulla. Nuorisotutkimusseuran julkaisuja 18. Helsinki: Nuorisotutkimusseura

Parviainen, Jaana (2007). Tila avautuu toiminnaksi: leikkipuistosta tietokonepeleihin. Teoksessa: Mäkinen Olli & Mäntymäki Tiina (toim.) 2007. Taide ja liike. Keho – Tila – Ääni – Kuva – Kieli. Vaasa: Vaasan yliopiston julkaisuja, Tutkimuksia 282, Kulttuuritutkimus I Taiteen tutkimus. 39-58.

Perttula, Juha (2005). Kokemus ja kokemuksen tutkimus: Fenomenologisen erityistieteen tieteenteoria. Teoksessa Perttula ja Lomaa (toim.) Kokemuksen tutkimus. Merkitys – tulkinta – ymmärtäminen. Dialogia, Helsinki. s. 115-158.

Perttula, Juha & Lomaa, Timo (2005). Kokemuksen tutkimus. Merkitys – tulkinta – ymmärtäminen. Helsinki: Dialogia.

Pink, Sarah (2001). Doing Visual Ethnography. Lontoo: Sage Publications.

Pohjakallio, Pirkko (2005). Miksi kuvista? Koulun kuvataideopetuksen muuttuvat perustelut. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. A60.

Puuronen, Vesa (1995). Nuoret maailmansa tuottajina? Tutkimus nuorisosiologian metodologiasta ja nuorten keskusteluista. Joensuu: Joensuun yliopiston yhteiskuntatieteellisiä julkaisuja N:O 21.

Puuronen, Vesa (1997). Johdatus Nuorisotutkimukseen. Jyväskylä: Nuorisotutkimusseura.

Puuronen, Vesa (2006). Nuorisotutkimus. Tampere: Vastapaino.

Raatikainen, Panu (2004). Ihmistieteet ja filosofia. Helsinki: Gaudeamus.

Raatikainen, Panu (2006). Voiko ihmistiede olla arvovapaata? Teoksessa: Hallamaa Jaana, Launis Veikko, Lötjönen Salla & Sorvali Irma (toim.) 2006. Etiikkaa ihmistieteille. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 93-108.

Rantala, Veikko (2002). Esteettinen kokemus ja metaforat. Teoksessa: Haaparanta Leila & Oesch Erna (toim.) 2002. Kokemus. Acta Philosophica Tamperensia. Tampere: Tampere University Press. 157-167.

Rauhala, Lauri (2005). Ihminen kulttuurissa – kulttuuri ihmisessä. Helsinki: Yliopistopaino.

Reuter, Martina (2002). Ruumiillinen kokemus Descartesin ja Merleau-Pntyn filosofiassa. Teoksessa: Haaparanta Leila & Oesch Erna (toim.) 2002. Kokemus. Acta Philosophica Tampereusia. Tampere: Tampere University Press. 261-271.

Rossi-Horto, Anne (2009). Kulttuuria nuorille – millä ehdoilla, kenen toimesta?. Teoksessa: Myllyniemi Sami 2009. Taidekohtia. Nuorisobarometri 2009. Helsinki: Opetusministeriö, Nuorisotutkimusverkosto, Nuorisoasian neuvottelukunta. 82-87.

Ryynänen, Max (2005). Nobrow. Teoksessa: Levanto Yrjänä, Naukkarinen Ossi & Vihma Susann (toim.) 2005. Taiteistuminen. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 79. 154-175.

Räsänen, Marjo (2008). Kuvakulttuurit ja integroiva taideopetus. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Saleh, Tarik (2000). Förord. Teoksessa: Jacobson Malcolm (2000). Dom kallar oss klottare. They call us vandals. Svensk/Swedish graffiti. Stockholm: Dokument Förlag. 4.

Saarikangas, Kirsi (1999). Tila, konteksti ja käyttäjä. Arkkitehtonisen tilan, vallan ja sukupuolen suhteista. Teoksessa: Saarikangas Kirsi (toim.). Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään. Tampere: Vastapaino. 247-298.

Saastamoinen, Mikko (2004). Tunnustaminen, refleksiivisyys ja representaatiot haastattelututkimuksessa. Teoksessa Eskola Jari, Koski-Jännes Anja, Lamminluoto Eija, Saaranen Anita, Saastamoinen Mikko & Valtanen (toim.) 2004. Tutkimusmenetelmällisiä reflektioita. Kuopio: Kuopion yliopisto. 11-29.

Salonen, Juha (2008). Poliisi torjuu syytökset liiasta voimankäytöstä graffitimarssilla. Helsingin Sanomat 18.9.2008

Sava, Inkeri (2004). Olet hyvä hänelle. Puhetta välittämisen taiteesta. Teoksessa: Krapala Mari ja Pääjoki Tarja (toim.) 2004 Taide ja toiseus, syrjästä yhteisöön. Jyväskylä: Sosiaali- ja terveystieteiden tutkimus- ja kehittämiskeskus. 35-53.

Sederholm, Helena (2000). Tämäkö taidetta? Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Sederholm, Helena (2007). Taidekasvatus – samassa rytmissä elämän kanssa. Teoksessa: Bardy Marjatta, Haapalainen Riikka, Isotalo Merja & Korhonen Pekka (toim.) 2007. Taide keskellä elämää. Helsinki: Kiasma, Like. 143-149.

Seliger, Maija (2008). Katujen galleriat – Ulkomainonn visuaalista retoriikkaa Helsingissä vuosina 2004-2005. Helsinki: Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A85.

Suoranta, Juha (2005). Hiphopin poliittinen epäpuhtaus. Teoksessa: Hoikkala Tommi, Laine Sofia & Laine Jyrki (toim.) 2005. Mitä on tehtävä? Nuorison kapinan teoriaa ja käytäntöä. Helsinki: Loki-Kirjat. 183-203.

Syrjäläinen, Eija (1994). Etnografinen opetuksen tutkimus: kouluetnografia. Teoksessa: Teoksessa Syrjälä, L., Syrjäläinen, L. & Ahonen, S. (toim.) 1994. Laadullisen tutkimuksen työtapoja. Helsinki: Kirjayhtymä, 68-113.

Stahl, Johannes (2009). Street Art. Potsdam: h.f.ullman-publishing.

Stewart, Jack (2009). Graffiti kings. New York: Melcher Media.

Tomperi, Tuukka, Vuorikoski, Marjo ja Kiilakoski, Tomi (2005). Kenen kasvatus? Teoksessa: Kiilakoski Tomi, Tomperi Tuukka, Vuorikoski Marjo (toim.) 2005. Kenen kasvatus? Kriittinen pedagogiikka ja toisinkasvatuksen mahdollisuus. Tampere: Vastapaino. 7-28.

Tuittu, Nina & Isomursu, Anne (2005). Breikkaus on mun elämäntapa. Helsinki: Maahenki Oy.

Tuohimaa, Marika (2002). Kokemuksen käsitteen dekonstruktio Jacques Derriran kirjoituksissa. Teoksessa: Haaparanta Leila & Oesch Erna (toim.) 2002. Kokemus. Acta Philosophica Tampereusia. Tampere: Tampere University Press. 349-369.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli (2004). Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Töyssy, Seppo, Vartiainen, Liisa & Viitanen, Pirjo (2007). Kuvataide – visuaalisen kulttuurin käsikirja. WSOY.

Valtonen, Sanna (2000). Mikä suomalaisissa on vikana? Tapaustutkimus työttömyysaiheisten kirjoitusten kansallisesta ulottuvuudesta. Teoksessa: Tapper Helena (toim.) 2000. Me median maisemissa. Reflektioita identiteettiin ja mediaan. Helsinki: Helsingin yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia. 51-73.

Varto, Juha (2007). Dialogi. Teoksessa: Bardy Marjatta, Haapalainen Riikka, Isotalo Merja & Korhonen Pekka (toim.) 2007. Taide keskellä elämää. Helsinki: Kiasma, Like. 62-65.

Vehviläinen, Jukka (2001). Luvut 2, 3, 5 Teoksessa: Vehviläinen Jukka & Paju Petri, 2001. Valtavirran tuolla puolen: nuorten yhteiskuntaan kiinnittymisen kitkat 1990-luvulla. Helsinki : Nuorisotutkimusseura.

Vuorikoski, Marjo (2003). Opettajan yhteiskunnallinen valta ja vastuu. Teoksessa: Vuorikoski Marjo, Törmä Sirpa & Viskari Sinikka (toim.) 2003. Opettajan vaiettu valta. Tampere: Vastapaino. 17-53.

Vuorikoski, Marjo & Kiilakoski Tomi (2005). Dialogisuuden lupaus ja rajat. Teoksessa: Kiilakoski, Tomperi, Vuorikoski (toim.) 2005. Kenen kasvatus? Kriittinen pedagogiikka ja toisinkasvatuksen mahdollisuus. Tampere: Vastapaino. 309-335.

Waldenburg, Hermann (1991). The Berlin Wall Book. London: Thames and Hudson.

Wimsatt, Upsi William (2000). Bomb the Suburbs. Brooklyn: Publisher Group West

Ziehe, Thomas (1991). Uusi nuoriso, epätavanomaisen oppimisen puolustus. Tampere: Vastapaino.

#### **Julkaisemattomat lähteet:**

Kuoppala, Karri & Vaittinen, Timo (2008). Ex vandals. Helsingissä (neljässä eri näyttelytilassa 1.-17.8.2008) järjestetyn Ex Vandals -näyttelyn esittelylehtinen.

Berg, Antti (2008). Urbaania kalligrafiaa. Pro gradu -tutkielma. Taideteollinen Korkeakoulu, Helsinki.

#### **Internet-lähteet:**

<http://www.basso.fi/keskustelu/> (keskustelupalstalla käyty keskustelu 26.2.2007)

<http://www.basso.fi/keskustelu/30606/yleinen-graffiti-keskustelu-topic-vol-2/v/1366040> (keskustelupalstalla käyty keskustelu 8.9.2008)

<http://graffitiresearchlab.com/> (luettu viimeksi 13.3.2010)

[www.inhabitat.com/2007/01/11/reverse-graffiti/](http://www.inhabitat.com/2007/01/11/reverse-graffiti/) (luettu viimeksi 9.10.2010)

Ympäristötaiteen säätöön sanakirja (2010). [http://www.yts.fi/ymparistotaide/sanakirja\\_html](http://www.yts.fi/ymparistotaide/sanakirja_html) (luettu viimeksi 31.3.2010)

Aikuisten perusopetuksen ja lukiokoulutuksen perusteet 2004:  
<http://www.edu.fi/lukiokoulutus>

Lukion opetussuunnitelman perusteet 2003: [http://www.oph.fi/saadokset\\_ja\\_ohjeet/opetussuunnitelmien\\_ja\\_tutkintojen\\_perusteet/lukiokoulutus](http://www.oph.fi/saadokset_ja_ohjeet/opetussuunnitelmien_ja_tutkintojen_perusteet/lukiokoulutus) (luettu viimeksi 4.11.2010)

Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2004:

[http://www.oph.fi/saadokset\\_ja\\_ohjeet/opetussuunnitelmien\\_ja\\_tutkintojen\\_perusteet/perusopetus](http://www.oph.fi/saadokset_ja_ohjeet/opetussuunnitelmien_ja_tutkintojen_perusteet/perusopetus) (luettu viimeksi 4.11.2010)

Piironen Liisa (2010): [http://www.edu.fi/perusopetus/kuvataide/kuvataideopetuksen\\_olemus](http://www.edu.fi/perusopetus/kuvataide/kuvataideopetuksen_olemus) (luettu viimeksi 4.11.2010)

[www.reversegraffiti.co.uk/](http://www.reversegraffiti.co.uk/) (luettu viimeksi 9.10.2010)

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Neulegraffiti> (luettu viimeksi 10.11.2010)

## Liitteet:

### Liite 1. Haastattelurunko

- Mitä graffiti tarkoittaa sinun mielestäsi?
- Määrittele graffiti
- Mitä graffiti merkitsee sinulle?
- Kerro miten, miksi ja milloin aloit tehdä graffiteja

#### Paikan merkitys:

- Muistatko ensimmäistä paikkaa?
- Millaiseen paikkaan haluaisit tehdä?
- Millaisissa paikoissa ihaillet, arvostat graffiteja?
- Mihin paikkaan et tee?

#### Tyyli ja visuaalisuus

- Miten päätät, millaisen graffitin teet?
- Mistä olet saanut vaikutteita?
- Miten olet harjoitellut?
- Onko oppi-isiä tai mestareita, joita olet joskus jäljitellyt tai joita ihaillet?
- Mikä merkitys on esimerkiksi väreillä, miten päätät värit?
- Liittyvätkö tyyli tai värit paikkaan?
- Liittyykö graffiteihisi sana vai teetkö myös kuvia? Kuvaile tyyliäsi.
- Kumpi on mielestäsi tärkeämpi graffitin ulkonäkö vai viesti, joka siinä on?

#### Motiivit

- Miksi teet graffiteja?
- Mitä mieltä olet yhteistyöstä, voivatko yhteisö, kunta, kaupallinen taho ja graffitin tekijät olla yhteistyössä?
- Mitä mieltä olet laittomuudesta, onko laillisia graffiteja vai liittyykö se aina laittomuuteen?
- Käyttekö keskustelua graffiteilla toisten graffitintekijöiden tai ryhmien kanssa?
- Kerro mielipiteesi graffitisodasta, käydäänkö sitä mielestäsi Suomessa / lähikaupungeissa?

#### Kokemus, kerro graffitin tekemisestä kokemuksena

- Harjoitteletko / luonnosteletko paljon, miten ja miksi?
- Miltä tuntuu tehdä graffiti?
- Haluatko mieluummin tehdä yksin vai porukassa?

- Kuvaatko graffitejasi, miten ja milloin?
- Kuvaile ideaalista graffitin tekotilannetta.
- Millaisia tavoitteita sinulla on tehdessäsi graffiteja tai graffitikulttuuriin kuulumisessa?

Pidätkö graffiteja taiteena, milloin sanoisit sen olevan taidetta?

Tunnetko tyttöjä, jotka tekevät graffiteja?

Sidokset hiphop –kulttuuriin:

- Mitä hiphop –kulttuuri merkitsee sinulle? Teetkö jotain muuta hiphopiin liittyvää? Haluatko pukeutua tietyllä tavalla, kuunteletko hiphop / rap –musiikkia?

Tulevaisuus / historia / suhde taiteeseen ja kuvataideopetukseen

- Oletko harrastanut, tehnyt muuta kuvataiteeseen liittyvää?
- Miten olet kokenut kuvataideopetuksen ja graffitien tekemisen, liittykö ne toisiinsa, ovatko ne vaikuttaneet toisiinsa, miten ne voisivat liittyä toisiinsa enemmän?
- Miten näet tulevaisuutesi graffitin tekijänä? Aiotko jatkaa tekemistä? Mikä saisi sinut lopettamaan niiden tekemisen?
- Millaisesta ammatista haaveilet?

**Joulukuussa 2009 pyysin sähköpostilla entisiä oppilaitani vastaamaan esimerkiksi näihin kysymyksiin:**

- Kerro nykyisestä suhteestasi graffitiin, katutaiteeseen tai kuvataiteeseen liittyviin ilmiöihin. Mikä merkitys graffitilla on sinulle tällä hetkellä?
- Mitä mieltä olet graffitiin liittyvien ilmiöiden muuttumisesta esim. stencil/sablunagraffitista? Onko graffitille mielestäsi edelleen olennaista spray-maalin käyttö vai voidaanko muidenkin tyyppisten katutaideosten ollessa kyseessä puhua graffitista?
- Miten graffiti on vaikuttanut elämääsi?
- Haluatko kommentoida luvallisten graffitipaikkojen määrää, tilannetta tai niiden käyttöä?
- Pystytkö kuvailemaan kuulumistasi graffitikulttuuriin, mitä graffitikulttuurissa oleminen mielestäsi merkitsee tai tarkoittaa?

## **Keväällä 2011 esitin identiteettiä koskevia jatkokysymyksiä sähköpostitse:**

Heippa,

Vielä kiitos, että olet osallistunut graffitia ja graffitikokemusta käsittelevään tutkimukseeni. Väitöskirjani on saanut julkaisuluvat, joten tällä hetkellä yritän viimeistellä sitä taittokuntoon. Väitöskirja julkaistaan vasta 12.11., koska vastaväittäjäni ja omat aikatauluni olivat haasteellisia synkronoitavia, osittain nelikuisten kaksospoikieni takia. Haluaisin kuitenkin ennen julkaisua vielä tarkentaa erästä asiaa.

Tutkimuksen myötä minulle on tullut käsitys, että monille graffitimaalareille muodostuu tietynlainen graffiti-identiteetti. (Identiteetti voidaan määrittää muun muassa siten, että se on oman minuuden ja yksilöllisyyden kokemistapa, graffitin ollessa kyseessä se sitoo yhteen tietyllä lailla: ”me” ”graffitintekijät, mutta toisaalta voi olla yksilöllisempi kokemus ja vaikuttaa siihen, miten maalari kokee itsensä.) En tietenkään oletta, että graffiti olisi ainoa identiteettiä määrittävä tekijä.

Olisinkin todella kiitollinen, jos ehtisit vastata omin sanoin johonkin seuraavista kysymyksistä tai kommentoida muuten tätä graffiti-identiteetti –asiaa. Ymmärrän tietenkin, jos et ehdi!

Millainen merkitys graffitien tekemisellä ja graffitikulttuuriin kuulumisella on mielestäsi ollut identiteettiisi? Eli onko graffitilla esimerkiksi samalla tavalla merkitystä kuin muilla identiteettiin vaikuttavilla tekijöillä kuten synnyinpaikalla, sukupuolella tms.? Koetko kuuluvasi tai kuuluneesi graffitikulttuuriin tai graffitintekijöiden porukkaan? Miten kuvailisit kuulumistasi graffitikulttuuriin? Onko graffitilla jossain elämäsi vaiheessa ollut esimerkiksi itsetuntoa kohottava vaikutus? Oletko joskus tuntenut olevasi huono graffitimaalari? Osaatko kertoa jotain muuta, miten graffiti on vaikuttanut siihen, millaisena yksilönä pidät itseäsi?

Tuhannesti kiitos, jos jaksoit lukea tänne asti

Piritta



## Liite 2. Kuviot ja kuvat

- Kuvio 1. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys s. 26
- Kuvio 2. Tutkimukselliset lähtökohdat s. 35
- Kuvio 3. Tutkimuksen ajallinen jatkumo ja analyysivaiheet s. 52
- Kuvio 4. Kokemuksen muodostuminen Rauhalan ja Perttulan fenomenologiseen näkemykseen pohjautuen s. 165
- Kuvio 5. Graffitintekokokemukseen ja graffitikokemukseen vaikuttavat tekijät s. 169

- Kuva 1. ja 2. Hämeenlinnan Keinusaaren graffitigalleria (keväällä 2011) s. 63
- Kuva 3. Töhry s. 65
- Kuva 4. Tagi s. 65
- Kuva 5. Throw up s. 65
- Kuva 6. Piissi s. 65
- Kuva 7. Helsinki Hiphop-festivaalien nykytaidenäyttely: Samu Nyholmin teos s. 73
- Kuva 8. Tampere Turnin Fest, Cons s. 77
- Kuva 9. Tribe s. 78
- Kuva 10. Lire s. 78
- Kuva 11. Graffitintekijän graffitikulttuuria ja tyylejä käsittelevän portfolion kansi s. 81
- Kuva 12. Erilaisia tyylejä Rovaniemellä s. 81
- Kuva 13. Old school throw up, Cinque Terre, Italia s. 83
- Kuva 14. Old school perinteitä kunnioittava, Lammi s. 83
- Kuva 15. Kolmiulotteisuus selkeästi jo mukana, Turnin Fest, Tampere s. 83
- Kuva 16. Wild style, Turnin Fest, Tampere s. 83
- Kuva 17. Tyylin kehittymiseen vaikuttavia teknisiä ratkaisuja, Suvilahti s. 87
- Kuva 18. Esimerkki nuolista piississä, Keinusaari s. 87
- Kuva 19. Portugalissa useissa paikoissa nähty stencil s. 88
- Kuva 20. Stencileitä Rovaniemellä s. 88
- Kuva 21. Tarroja, stenciliä ja perinteisempiä graffititekniikoita yhdistyy urheilukentän aidassa Rovaniemellä s. 88
- Kuva 22. Kannanotto, Turnin Fest, Tampere s. 100
- Kuva 23. Luonnos sukupuolta käsittelevästä lukiodiplomityöstä, Maria Niemi s. 121
- Kuva 24. Tribaali- ja graffitityylistä kuviota yhdistävä luonnos s. 131
- Kuva 25. Sukupuoli diplomityössä, Varpu Palkki s. 134
- Kuva 26. Nykytaiteen työpajassa toteutettu kommentti nuorten diskokäyttytymiseen, Aliisa Lahti s. 134
- Kuvat 27. ja 28. Osia katukulttuuria kommentoivasta lukiodiplomityöstä, Miina Aho s. 141
- Kuva 29. Graffitintekijän maisemamaalaus 8. luokalla s. 148
- Kuva 30. Graffitintekijän graafista suunnittelua 9. luokalla s. 148
- Kuva 31. Sammon puolustus koulun lehden kanteen muokattuna s. 149
- Kuva 32. Näkemys Kalevalasta graffitin tekijän toteuttamana. s. 149

- Kuva 33. Työpaja yläkoululla 2007 s. 150  
Kuva 34. Työpaja yläkoululla 2007 s. 150  
Kuva 35. Työpaja yläkoululla 2007, s. 150  
Kuva 36. Purettavan koulurakennuksen seinä 2007 s. 150  
Kuva 37. Graffitikieli yhtenä sosiaalisuuden muodoista s. 177  
Kuva 38. Kehotus maalaamisen jatkamiseen, Hämeenlinnan Keinusaari s. 178  
Kuvat 39. ja 40. Maalaustapahtuma Suvilahdessa 2007 s. 179  
Kuva 41. Helsinki Hiphop-festarit 2008 s. 180  
Kuva 42. Peruskoululaiset maalaavat kuvataidetunnilla s. 180  
Kuvat 43. ja 44. Peruskoululaisten graffitiluonnoksia s. 189  
Kuva 45. Keinusaaren graffitigalleria, Hämeenlinna 2011, s. 199  
Kuva 46. Keinusaaren graffitigalleria ulkoapäin, Hämeenlinna s. 200  
Kuvat 47., 48. ja 49. Keinusaaren graffitigalleria aidan ulko- ja sisäpuolelta, Hämeenlinna, s. 200  
Kuva 50. Graffitintekijöiden seinäpressu Hämeenlinnassa syksyllä 2005. s. 201  
Kuva 51. Suvilahden graffitiseinän säännöt 2009, s. 203

Vaalealla väripohjalla tekstisivuilla olevat kuvituskuvat ovat kaikki kesällä 2011 Hämeenlinnan Keinusaaren vanhan tehdasrakennuksen sisäpuolelta kuvattuja.

Värillisten välisivujen kuvat ovat Tampere Turnin Festistä 2005, Helsinki hiphop-festareilta 2008, Suvilahden laillisesta graffitiaidasta, Keinusaaren graffitigalleriasta, Rovaniemen keskustentän aidasta sekä kuvataideopetuksen puitteissa kuvaamiani töitä.

### Liite 3.

#### **Kuvailu kuvataideopetuksen puitteissa tapahtuneesta maalaustilanteesta. Nimet keksittyjä.**

24.4.2006

On yhdeksännen luokan lopputöiden aika. Kaksi lahjakasta, mutta täysin erilaista tekijää ovat kuluttaneet monta viikkoa tiettyyn kulttuuriin tai alakulttuuriin tutustumiseen varattua aikaa lähinnä lorvailuun ja mietiskelyyn: hengailuun ja chillailuun.

Sami on graffitintekijä, joka on koko peruskoulun kuvataiteen opiskelun ajan ja muidenkin oppiaineen tuntien aikana käyttänyt huomattavan määrän energiaa erilaisten graffitiluonnosten, graffitinomaisten piirrosten tekoon, vaikka opettajan tavoitteena olisi ollut ruotsin kielioppisääntöjen opettelu tai ihmisen anatomiaan tutustuminen. Nyt, kun on tullut aika toteuttaa portfolio jonkin kulttuurin visuaalisesta ilmeneemisestä, Sami päättää tehdä sen samurai-kulttuurista. Ei hiphopista, joka on hänelle jonkinlainen elämäntapa, ei graffitista, joka on toistaiseksi ollut lähes ainoa kuvallisen ilmaisun muoto, jota hän on suostunut toteuttamaan. Olen hämmentynyt ja hämmästynyt.

Jani on kuvallisesti lahjakas niin sanottu kunnon oppilas, kiltti ja rauhallinen tuleva lukiolainen. Jani ei ole koskaan tehnyt graffitia, eikä näin ollen koskenut spray-pullloon ottaakseen tilan haltuun, paikan omaan käyttöönsä, seinän julistukselleen, niin kuin Sami on tehnyt satoja kertoja. Jani ei ole anarkistinen, kyseenalaistava tai huomionhakuinen, mutta haluaa perehtyä graffitikulttuuriin.

Jani on selaillut graffiti-kirjojani tuntitolkulla, matkinut joihinkin piirroksiin niiden kirjaimia ja pyöritellyt papereita. Sami on googlannut netistä samurai-kulttuuriin liittyviä tietoja, häärännyt ja häsännyt kuvataideluokassa saamatta kuitenkaan kovin paljoa konkreettista aikaiseksi, paitsi tulevalle portfoliolle komean kansion leikaten ja piirtäen. Molemmat pojat ovat kuluttaneet kylliksi aikaa ihmettelyyn, on opettajan intervention aika. Sitä ei tarvitakaan, minun ei tarvitsekaan yrittää piristää työprosessia, houkutella ja uhkailla: pojat ovat keksineet yhdistää osaamisensa. Jossain vaiheessa Janille heittämani kommentti, että Samihan on graffitin asiantuntija, on poikanut idean: Sami opettaa Janille graffitin tekemistä. He tekevät yhdessä maalauksen, graffitin, jossa lukee samurai. Siitä tulee osa molempien portfolioita.

Graffitintutkijana en voi kuin innostua.

#### **Kuvailu ja ensimmäiset muistiinpanot videota katsellessa 9 kuukautta myöhemmin (tammikuu 2007):**

Sami ja Jani maalaavat keväisessä ulkoilmassa. Luonnos on tehty yhteistyössä valmiiksi. Alustaksi on saatu suuri kovalevy, jonka toinen puoli on melko liukas maalaa-

miseen. Jani luonnostelee tussilla ja Sami kommentoi. Seinä on peitetty muovilla ja levy on seinää vasten. Käyn keskustelua kaasunaamareiden käytöstä. Pohdin, tuuleeko tarpeeksi, ettei niitä tarvitsisi käyttää ym. Sami kommentoi ajatustani tuulesta naureskellen.

- Samin otteet ovat selkeästi ronskimmat. Hän yrittää opettaa Janille lennokasta maalipurkin käyttöä.
- Sami seuraa pääsääntöisesti vierestä, mutta hetkittäin ottaa purkin itselleen ja joko korjaa jotain Janin tekemää tai tekee jonkin kohdan itse.
- Sami kommentoi levyn huonoutta maalauspintana.
- tämä on Samille tyypillistä levyllä maalatessa
- Sami ei malta katsella ja neuvoa, vaan tarttuu itsekin toimeen monissa kohdissa, ei kuitenkaan yhtä aikaa Janin kanssa.
- Pojat eivät puhu kovin paljon keskenään.
- Sami ikään kuin sieppaa välillä pullon ja alkaa maalata, näyttää hetken mallia.
- Janin kommentti: ”Tää valuu. Onko paskat maalit vai tekijät?”
- Sami nauraa kommentille ja toteaa: ”Vähän kummatkin.”
- Molemmat pojat käyttävät välillä vasenta kättä. Ilmeisesti käsi väsyi, koska maaliin koskemisesta ja leviämisen pelosta ei liene kyse.
- Samikin alkaa maalata löytämäänsä levyä, pyytää minulta uutta levyä ja tarjolla olevia levyvaihtoehtoja käydään läpi myös vahtimestarin kanssa.
- Jossain määrin levyistä valittaminen, suuttimista ja maaleista kommentoiminen tuo mieleen (on tuonut jo aikaisemminkin useaan otteeseen), että varsinkin Samilla on tapana pistää huonojen materiaalien piikkiin: pinta on huonoa, suuttimet tukossa jne.
- Se on sinänsä mielenkiintoista, että monesti graffitia kuitenkin tehdään tietyllä lailla ääriolosuhteissa.
- Sami: ”Kyllä ku kaukaa kattoon ni se on hyvä.”
- Sami kommentoi muutenkin kyselijöille ja muille oppilaille, joita pyörii yllättävän vähän ympärillä, että maalaus on Janin.
- Sami sanoo siis itsensä irti työstä, vaikka kuitenkin laittaa lopulta siihen myös oman taginsa.
- Homma etenee melko verkkaisesti, Samin tehdessä yksin koulun purettavaan rakennukseen, tapahtuman tyypillinen piirre oli vauhdikkuus ja nopea toiminta.
- Minä tulen ja menen, sitä ei välttämättä edes näy tai kuulu jalustalla olevaan kameraan, olenko paikalla vai en. Suurimman osan ajasta olen tunnilla, mutta pojat puhuvat ehkä enemmän minun läsnä ollessani.
- Sami keskittyy vähäksi aikaa oman levynsä tekemiseen, jolloin Jani jää enemmän oman onnensa nojaan.
- Sami tekee ilman suunnitelmaa, levykin on melko pieni.
- Ajattelen videota tarkastellessani, että Janin tekemisen vauhdilla ei paljon laittomia graffiteja tehtäisi.
- Pojat maalaavat melko lailla hiljaisuuden vallitessa.
- Kysyn Janilta tuntumaa, johon hän vastaa: ”Ei oo mun juttu.”

- Minä totean, että vaatii se nyt harjoittelu, kuten mikä tahansa.
- Janin työskentely vaikuttaa hivenen takkuiselta.
- Todennäköisesti ei oikein uskalla pistellä omalla tuntumalla, koska Sami on mestarina ja ohjaajana vieressä, muttei toisaalta saa Samilta ehkä niin paljon apua, mitä kaipaisi. Todellinen vuorovaikutus on vähäisempää, mitä minä oletin. Puuha hiljaisempaa kuin kuvittelin.
- Sami toteaa Janin verkkaisuuteen liittyen: ”Mieti, että poliisit on puolen tunnin päästä paikalla, ni mitä sä teet?”
- Sami vastaa: ”En mitään, maalaan.”
- Koulutunnilla levyllä luvallisesti tehdessäkin Samilla on ajatus graffitista ja luvattomuudesta, paikalle tulevista poliiseista. Janin kommentti sisältää tietynlaisen vitsin, ei hänen tarvitse tehdä mitään koulutunnilla maalatessaan, vaikka poliisit tulisivatkin paikalle. Hän ei edes kuvittele olevansa laittomasti maalaamassa.
- Samin sanoessa edellä mainitun kommentin, hän näyttää keskisormea kameralla ja sen takana minulle (olen taas saapunut paikalle) ja sanoo: ”Vittuun siitä.”
- Sami osoittaa ensimmäisen ja ainoan kerran ärsyyntymistä siitä, että kamera ja minä (aika ajoin) olemme paikalla. Ennen tuota hetkeä, hän on itsekin kuvannut kameralla ja muutenkin kamera on ollut kohtuullisen luonnollisen osa tilannetta.
- Minä kommentoin: ”Älä nyt Janille opeta mitään laittomien tekoa.”
- Sami: ”Vähän painetta pitää olla.”
- Samia tuntuu ärsyttävän Janin tietty hidastempoisuus työskentelyssä: hän ottaa silloin tällöin pullon ilman mitään kommenttia Janin kädestä ja alkaa maalaata nopeasti joitakin kohtia ”korjaten” tai tehden kokonaan uusia paikkoja. Myös kommentti poliiseista ja paineesta kertoo siitä. Minä yritänkin keskittyä kommentoimissani lailliseen puoleen.
- Minä muistutan ajasta: ”No sanotaan näin, että mitä tässä nyt on, puoli tuntia jäljellä, eli nyt hopi hopi. Ei vaiteskaan, ei sitä nyt tarvii valmiiksi saada.”
- Oma kommenttini vertautuu videota katsellessa poliisin rooliin Kallen kommentissa. Kommentti vittuun siitä ja ärsyyntyminen paikalla olosta vaikuttaa nopealta muistutukselta, että edustan instituutiota.
- Maalatessa pojat eivät huomaa akun loppumista, itse olen luokassa.

## Käsittehakemisto:

- Alakulttuuri s. 105-107  
Anonymiteetti s. 58  
Arvoksimielisyys s. 111  
Bricolage-oletus s. 108  
Dialogi s. 156  
Diskurssi s. 119  
Elämönhallinta s. 115-116  
Esteettinen s. 186  
Esteettinen kokemus s. 186-188  
Fenomenologia s. 40  
Flow-kokemus s. 169  
Graffiti s. 62-64, 67, 71, 75-76, 102, 222  
Graffiti-identiteetti s. 25, 164, 181, 184  
Graffitikieli s. 79, 177  
Graffitikokemus s. 164-165, 223  
Graffitintekokokemus s. 164-167  
Graffitikulttuuri s. 68-69, 72, 96, 154-155, 161  
Graffityyli s. 82-85  
Hermeneutiikka, hermeneuttinen kehä s. 41-42  
Heavy-kulttuuri s. 129  
Hiphop s. 90-91, 93, 97, 101, 110, 129  
Holistinen ihmiskäsitys s. 166  
Homologia-oletus s. 108-109  
Horisonttien sulautuminen s. 56  
Identiteetti, rajaidentiteetti, kulttuurinen identiteetti s. 25, 109, 110, 117-120, 125, 135, 145  
Katugrafiikka s. 62  
Katutaide s. 32, 71  
Kaupunkitaide s. 71  
Kehitystehtävä s. 112-113  
Kehityskriisi s. 113  
Kehollisuus s. 191, 194  
Kielletty (kuvaaminen) s. 144, 160  
Kokemus s. 38-40, 165, 167, 188, 209  
Koulutaide s. 22-23, 126  
Kokemuksellinen merkityksellistyminen s. 165  
Konstruktivistinen paradigma, konstruktivismi s. 35-36  
Kotitaide s. 22-23, 126  
Kriittinen pedagogiikka s. 21, 22, 25-27, 135, 140  
Kulttuuri s. 68, 153  
Kulttuurinen hybridi s. 153  
Kuluttaminen s. 120  
Kuvaneuvottelu s. 22  
Käyttäytymiskehys s. 205-206  
Medialukutaito s. 134  
Mikrosysteemi s. 202  
Mesosysteemi s. 202  
Monikulttuurisuus s. 142, 151  
Motiivi s. 172-173, 176  
Neulegraffiti s. 88  
No brow –ilmiö s. 74  
Nollatoleranssi s. 101, 112  
Nuori, nuoruus s. 102-105, 110-111, 113-114  
Odotushorisontti s. 82  
Ohipuhuminen s. 184  
Old school s. 81  
Oman orientoitumisen taide s. 23, 127-128  
Opetussuunnitelma s. 124, 137, 140  
Osallistava taidekasvatus s. 139-140  
Paikka s. 197  
Paradigma s. 132  
Populaarikulttuuri s. 21, 139  
Postmoderni taide s. 21, 190  
Postmoderni taidekasvatus s. 21, 24-26  
Rakentava ymmärtäminen s. 165  
Refleksiivinen etnografia s. 43-44, 215  
Reverse-graffiti s. 89  
Sosiaalinen tila s. 22, 143, 155  
Sosiokonstruktivistinen kasvatus, -taidekasvatus, -oppimiskäsitys s. 21, 25-26  
Stop töhryille –projekti s. 19, 55, 101, 113, 141  
Stencil s. 86-88  
Syrjäytyminen s. 112, 116  
Taidekasvatusmalli, taideopetuksen malli s. 147, 151

Tila s. 191, 203, kaupunkitila s. 208  
Tilakurittomuus s. 154  
Transkulturaatio s. 153  
Toimijuus s. 116  
Toiseus, toiseuden tutkimus s. 27, 142-  
143, 146, 153, 156  
Tyyli s. 81-82, 109  
Töhry s.64, 185  
Vastakulttuuri s. 106-107  
Visuaalinen aineisto s. 47-48, 214  
Visuaalinen kulttuuri s. 21, 132-133,  
135, 151  
Wild style s. 82

## Graffitiin liittyviä käsitteitä

**Baitata, baittaaminen** (to bite, biting): tyyllisten piirteiden lainaaminen toisista maalauksista. Baittaamista käytetään suomenkielisessä puheessa.

**Bommata** (to bomb, pommittaa): tagin tai muiden merkkien tekeminen laittomasti mahdollisimman moneen paikkaan. Joskus samasta toiminnasta käytetään myös sanaa taggaaminen.

**Buffata:** graffitien puhdistaminen.

**Crew:** graffitijengi eli ryhmä, joka toteuttaa maalauksia yhteistyössä; ryhmä maalaa yhteisiä tai samantyyllisiä ja toisiinsa yhteydessä olevia piissejä sekä vartioi toistensa maalaustapahtumaa. Suomenkielisen puheen joukossa käytetään sekä crewiä että jengiä.

**Feimi** (fame): maalaamisesta saavutettava maine.

**Graffitisota:** aikaisemmin eri graffitijengien välinen maalauksilla käyty vuoropuhelu ja kilpailu. Sittemmin erityisesti media on alkanut käyttää sota-loppuisia termejä (töhry- ja graffitisota) kuvaamaan puhdistajien ja maalajien välisiä kamppailuja.

**Kannu:** spraymaalipurkki (spraycan).

**Kicksit** (kicks): maalaamisesta saavutettavat hyvänolontunteet.

**Käppi** (cap): yleisemmin käytettynä maalipurkkiin vaihdettava suutin, joissakin lähteissä myös tussi.

**Masterpiissi** (masterpiece): teknisesti taidokas maalaus, alun perin tarkoittanut samaa kuin piece (eli piece on lyhennelmä masterpiecestä). Kookas, viimeistellympi maalaus, jossa usein ominaisuuksina suuri koko, kirjainten rajaukset ja koristeelliset täytöt rajausten sisällä.

**Old school:** perinteisenä pidetty, Yhdysvaltain itärannikolla kehitetty tai sitä mukailtava graffitityyli, jossa kirjaimet ovat mahdollisesti kolmiulotteisia, mutta teksti hahmotettavissa.

**Peinttari:** graffitimaalajaa kuvaava termi, joka viittaa to paint –verbiin, ei ole ulkomaisten graffitikirjojen sanastoissa. Peinttaria käytetään erityisesti suomalaisissa internet-keskusteluissa.

**Piissi** (piece): maalaus, jossa on käytetty useita värejä, kirjainten täyttöjä ja rajauksia. Joissakin yhteyksissä piissi määritellään olevan lyhenne sanasta masterpiece. Piissejä-



kin on jaoteltu esimerkiksi sen perusteella, ovatko ne junan koko kyljen kokoisia tai esimerkiksi ikkunasta alas. Piissi sisältää usein tagin.

**Respect, respekti** (to respect): kunnioitus maalarin tyyliä, visuaalisuutta tai muita saavutuksia kohtaan.

**Reverse-graffiti:** nokiseen tai muutoin likaiseen pintaan likaa poistamalla toteutettu merkki tai kuva

**Stencil:** sabluunan avulla toteutettu maalaus, käytetään suomenkielisessä puheessa

**Tagi:** kaksi rinnakkaista, osittain sisäkkäistä merkitystä: nimimerkki ja toisaalta kuva nimimerkistä.. Tagit ovat usein muutaman kirjaimen yhdistelmiä tai sanoja, joissa jokaisella kirjaimella on mahdollisesti oma merkityksensä. Tagia yleensä harjoitellaan oman näköiseksi, lennokkaaksi ja nopeasti toteutettavaksi.

**Throw up:** nopea ja viimeistelemätön maalaus, jossa yleensä vain ääriviivat ja yksivärinen täyttö.

**Top-to-bottom:** junan vaunun ylälaidasta alalaitaan jatkuva maalaus.

**Toy, lelu:** aloitteleva tai heikkotasoinen maalari. Sanaa käytetään niin suomenkielisenä kuin englanninkielisenä.

**Töhry:** (graffitikulttuurin sisällä) merkki, jolla ei ole tekijälleen juuri merkitystä, niitä ei yleensä ole harjoiteltu, eikä niiden katsota olevan visuaalisesti kiinnostavia, vaikka kannanottona tai sisällöltään ne saattavatkin olla mielenkiintoisia. Ulkopuoliset käyttävät sanaa töhry laajemmin, myös synonyymina tagille taigrafittille.

**Whole car:** koko junan vaunun peittävä maalaus.

**Wild style:** tyyli, jossa kirjaimet ja niiden yhdistyminen ovat kehittyneet moniulotteiseksi, jopa plastisen oloiseksi ja usein vaikeasti hahmotettiksi.

**Writer, wraitteri, writeri:** graffitintekijä, toisissa yhteyksissä käytetään kuvaamaan tekijää, joka tekee ainoastaan tekstiin perustuvaa graffitia tai tageja, mutta myös laajemmin kenestä tahansa graffiteja tekevästä. Usein wraitteri määrittyy graffitikulttuuriin kuuluvaksi henkilöksi.