



Taideteosten korvattavuus nykytaiteessa

Konservoinnin koulutusohjelma
YAMK
Maalaustaiteen konservointi
Opinnäytetyö
29.5.2009

Siukku Nurminen

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Metropolia Ammattikorkeakoulu Konservoinnin koulutusohjelma YAMK		Suuntautumisvaihtoehto Maalaustaiteen konservointi	
Tekijä Siukku Nurminen			
Työn nimi Taideteoksen elinkaari nykytaiteessa			
Työn ohjaaja/ohjaajat Tannar Ruuben			
Työn laji Opinnäytetyö YAMK		Aika 29.5.2009	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 67 + 4
TIIVISTELMÄ <p>Opinnäytetyön aiheena on taideteoksen elinkaari. Käsittelen erityisesti nykytaiteen tuomia uusia haasteita taideteoksen elinkaariajatteluun. Perinteisen restauroinnin rinnalle on nykytaiteessa syntynyt korvattavuuden käsite. Olen poiminut esimerkkejä kirjallisuudesta ja Nykytaiteen museo Kiasman kokoelmista, millä periaatteilla ja kuinka teososia on korvattu. Tähän aiheeseen liittyvät myös kopiot ja toisinnot. Lähtökohtana niille ovat olleet tuhoutuneet tai tuhoutumassa olevat taideteokset.</p> <p>Uusien taidelajien kuten installaatioiden, esineiteosten, performanssien, käsitetaiteen ja nykytaiteen valokuvien syntyminen on johtanut haasteelliseen tilanteeseen. Taiteilijan intentio on saanut korostuneemman aseman. Se on lähtökohtana sekä elinkaariajattelussa että korvattavuudessa. Taiteilijahaastatteluiden tarve on kasvanut taiteilijan intension tallentamiseksi ja monipuolistuneiden materiaalien ja tekniikoiden käyttöönoton myötä.</p> <p>Käsittelen myös erilaisia säädöksiä, lakeja ja kokoelmapoliittisia ohjelmia, jotka konservattorit joutuvat ottamaan huomioon ajatellessa taideteoksen elinkaarta.</p>			
Teos/Esitys/Produktio			
Säilytyspaikka Metropolia-ammattikorkeakoulun kirjasto, Tikkurila			
Avainsanat nykytaide, elinkaari, korvattavuus			

Degree Programme in Metropolia University of Applied Sciences		Specialisation
Master of Culture and Art		Art Conservation
Author		
Siukku Nurminen		
Title		
The Lifespan of the Contemporary Works of Art		
Tutor(s)		
Tannar Ruuben		
Type of Work	Date	Number of pages + appendices
Master's Thesis	29 May 2009	67 + 4
<p>ABSTRACT</p> <p>The subject of my thesis is the lifespan of works of art. I am dealing especially with the new challenges of lifespan thinking caused by contemporary art. In contemporary art, the new concept of replacement has arisen beside the restoration tradition. I have collected examples from literature and from the collection of The Museum of Contemporary Art Kiasma to examine what kind of principles have been used and how pieces of the art work have been replaced. This subject is dealing with copies and replacements originating from the artist. The starting point for them has been decaying or destroyed works of art.</p> <p>The birth of the new art movements like installations, object art, performances and contemporary photographs has led to this challenging situation. The intention of the artist has gained more emphasis. The intention is the starting point for the lifespan and replacement of works of art. The need for artist's interviews has increased in order to preserve the intention and in utilizing of versatile materials and techniques.</p> <p>I also address different statutes and laws conservators need to apply when considering the lifespan of a work of art.</p>		
Work / Performance / Project		
Place of Storage		
Metropolia Library/Tikkurila Unit		
Keywords		
contemporary art, lifespan, replacement		

KIITOKSET

Monet ihmiset ovat auttaneet ja tukeneet minua opinnäytetyötäni tehdessä. Erityiset kiitokseni ansaitsevat Valtion taidemuseon johtava konservaattori Kirsti Harva ja opinnäytetyöni ohjaaja Tannar Ruuben runsaista hyvistä sisällöllisistä ja kielellisistä neuvoista. Kollegani Ilkka Heikkinen Valtion taidemuseosta Nykytaiteen museo Kiasmasta ansaitsee suuret kiitokset kärsivällisyydestä ja teknisistä neuvoista, jotka tarvitsin tietokone- ja kuvankäsittelyongelmissani.

Olen keskustellut monien ihmisten kanssa opinnäytetyöhöni liittyvistä asioista ja olen saanut heiltä paljon arvokkaita vihjeitä ja ajattelemisen aihetta. Keskustelukumppaneinani ovat olleet mm. Valtion taidemuseon lakimies Tuula Hämäläinen, Suomen valokuvataiteen museon konservaattori Riitta Koskivirta, Helsingin kaupungin taidemuseon konservaattori Mari Lenck, Nykytaiteen museo Kiasman intendentti Pirkko Siitari ja Taidemuseo EMMA:n konservaattori Jan Förster.

Osoitan kiitokseni myös niille nimeltä mainitsemattomille ihmisille, jotka ovat edes auttaneet opinnäytetyöni synnyssä. Viimeiseksi haluan kiittää Valtion taidemuseon kollegoitani Kirsi Hiltusta ja Päivi Ukkosta, jotka aloittivat kolme vuotta sitten syksyllä 2006 kanssani opiskelut ylempää ammattikorkeakoulututkintoa varten ja valmistuivat kanssani keväällä 2009.

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO.....	2
2 TAIDETEOKSEN ELINKAARI	6
2.1 Taideteoksen elinkaareen vaikuttavia tekijöitä.....	6
2.2 Kokoelmatuntemus: Kriittisten teosten tunnistaminen.....	12
2.2.1 Inventaario: laajat ja suppeat.....	13
2.2.2 Priorisointilista	13
2.3 Taideteoksia Kiasman kokoelmista ja kellastunut maalaus	14
2.3.1 Marianna Uutinen: <i>Jeesus</i>	14
2.3.2 Riiko Sakkinen: Seitsemän teosta (N-2007-40, 41, 42, 43, 44, 45 ja 46)	15
2.3.3 Tiina Ketara: <i>Sinä ja minä</i>	16
2.3.4 Kellastunut maalaus.....	17
2.4 Taideteosten poistaminen kokoelmista	18
2.4.1 Taideteosten dokumentointi ja arkistointi kokoelmista poiston yhteydessä.....	19
2.4.2 Eri kategorisia inventaarioryhmiä.....	19
3 TAIDETEOKSEN KORVATTAVUUS NYKYTAITEESSA	20
3.1. Taiteilijat muuttavat teoksiaan.....	20
3.1.1 Etukäteen sovittuja muutoksia taideteoksissa	21
3.1.2 Ei etukäteen sovittuja muutoksia taideteoksissa	28
3.2 Kopiot, toisinnot, reproduktiot ja multipelit.....	30
3.2.1 Naum Gabon teoksen kopioiminen	31
3.2.2 Taiteilijoiden käyttämiä metodeja.....	32
4 LAKI, ASETTUKSET JA ICOMIN MUSEOTYÖN EETTISET SÄÄNNÖT: Mitä taideteokselle saa tehdä?	40
4.1 Laki ja asetukset Valtion taidemuseosta: taideteoksia koskevat pykälät....	40
4.2 Museolaki.....	41
4.3 Tekijänoikeudet.....	41
4.4 ICOMin museotyön eettiset säännöt.....	49
5 KOKOELMAPOLIITTINEN OHJELMA	52
5.1 Valtion taidemuseon kokoelmasääntö ja kokoelmapoliittinen ohjelma.....	52
5.2 Eri museoiden kokoelmapoliittikkaa: taideteosten elinkaari ja teoksen poistaminen kokoelmasta	56
6 YHTEENVETO	60
LÄHTEET	62

Liite 1: Kuvaluettelo

Liite 2: Tiina Kettera *Sinä ja minä*. Materiaalit

Liite 3: Tiina Kettera *Sinä ja minä*. Tekniikka

1 JOHDANTO

Taideteoksen elinkaari alkaa siitä, kun taiteilija alkaa miettiä teokseen liittyviä asioita ja suunnitella teoksen toteuttamista. Mahdollisesti hän tekee luonnoksia ja kerää materiaalia taideteoksen totuttamiseksi. Tämän jälkeen taiteilija toteuttaa teoksensa. Toteuttamisvaihe saattaa kestää kauan ja siihen voi liittyä erilaisia kokeiluja ja muutoksia. Jossain vaiheessa taiteilija päättää teoksen valmistumisesta. Taideteoksen fyysiseen elinkaareen vaikuttavia asioita ovat mm. kuinka kestävästä materiaaleista se on valmistettu, millaisissa olosuhteissa sitä säilytetään ja kuinka sitä käsitellään. Teos vaatii huoltoa ja konservointia. Toimenpiteillä ei saa muuttaa taideteosta. Merkittävintä on, että taiteilijan intentio otetaan huomioon. Jossain vaiheessa teoksen materiaalit alkavat vaurioitua ja tuhoutua. Huonossa tapauksessa teoksesta jää jäljelle muisto, joka häviää, ja parhaissa tapauksissa teos jatkaa pitkään elämäänsä ja siitä jää jäljelle hyvä dokumentointi.

Nykytaiteessa taideteoksen elinkaariajattelu on saanut paljon huomiota, Taiteilijan intentioon saattaa jopa kuulua taideteoksen tarkoituksellinen tuhoutuminen tai teokset valmistetaan uusista tutkimattomista materiaaleista, jotka osoittautuvat dramaattisen epästabiileiksi (Ethical Dilemmas in the Conservation of Modern and Contemporary Art 3.5.2009: verkkodokumentti). Nämä seikat on pitänyt ottaa huomioon taidemuseoiden kokoelmapolitiikassa. Nykytaiteen museo Kiasman taideteokset eivät tee tässä suhteessa poikkeusta. Opinnäytetyöni yhteydessä olen kartoittanut Kiasman kokoelmateoksia, jotka vaativat erityistä seurantaa ja olen pyrkinyt myös kirjaamaan ja täsmentämään taiteilijoilta saatuja suullisia tietoja.

Perinteisessä taiteessa on jouduttu pohtimaan taideteoksen elinkaarta monelta kannalta. Taideteos on voinut muuttua: haalistua tai tummua niin, että alkuperäistä taideteosta ei ole enää saattanut hahmottaa eikä sitä ole voitu kunnostaa konservoinnin avulla. Tällöin teos on taiteellisessa mielessä kohdannut elinkaarensa loppupään, vaikkakin se on ollut fyysisesti olemassa. Taideteos on saattanut tulla korjauskelvottomaksi tulipalon, vesivahingon tai jonkun muun täydellisen tuhon johdosta.

Materiaalien ennakoimaton käyttäytyminen on koskettanut taiteilijoita aina. James Goddington artikkelissaan *The case against amnesia* kertoo, kuinka paljon Vasarin 1500-luvun puolivälissä kirjoittamassa *Taiteilijaelämäkertoja – Giottosta Michelangeloon* –kirjassa on lainauksia taiteilijoiden yrityksistä löytää ratkaisuja materiaalien käyttäytymisestä johtuviin ongelmiin (Goddington 1999: 19). Korvattavuus on myös vanha käsite, joka nykytaiteessa on saanut erilaiset mittasuhteet. Ennen korvattavuus on ollut osa täydentämistä eli restaurointiperinnettä. Tiukimmat teoriat ovat arvostaneet alkuperäisyyttä, mutta täydentämisen periaatteet ovat levinneet laajalle. Jos maalauksesta on puuttunut osia, restauroinnilla on pyritty täydentämään ne joko neutraalisti tai imitoimalla maalauksen oletettuja menetettyjä alueita. Parhaimmissa tapauksissa teoksesta on ollut valokuva, jota on voitu käyttää apuna jäljittelyssä. Samat lainalaisuudet pätevät myös veistoksiin.

Nykytaiteessa on jouduttu uusien tilanteiden eteen, sillä elossa olevien taiteilijoiden kanssa on ollut mahdollista keskustella heidän teoksiinsa liittyvissä asioissa. On myös syntynyt uusia taidelajeja kuten installaatiot, performanssit ja nykytaiteen valokuvat sekä teoksia, jotka ovat teollisia tuotteita tai joissa on ready-made osia. Klassinen esimerkki on Marcel Duchampin *Pisuaari*-veistos. Valokuvauksesta on tullut nykytaiteenlaji, joka poikkeaa muusta taiteesta toistettavuutensa vuoksi. Grafiikka on ollut monistettava taiteenlaji, mutta taiteilijat ovat perinteisesti merkinneet sarjojensa laajuuden vedoksiinsa. Painolaatan kuluminen on myös vaikuttanut vedoksen laatuun. Valokuvataiteilijat ovat yhä enenemässä määrin alkaneet merkitä editioiden määrät teoksiinsa (Siitari: 18.5.2009). Näin myös teosten arvo on kasvanut. Kuitenkin valokuvauksessa samasta negatiivista tehty uusi erikokoinen ja mahdollisesti eri tekniikalla tuotettu valokuva on voinut saada uuden teoksen statuksen. Sama koskee digitaalista kuvaa.

Taiteilijan intentio on saanut uusia merkityksiä. Tyypillinen nykytaiteen esimerkki on maataide. Teokset on tehty luontoon ja jätetty sen armoille pikku hiljaa muuttamaan sateiden, tuulen, aaltojen ja roudan vaihteluiden varaan. Dokumentointi ja ihmisten muistikuvat ovat jääneet jäljelle teoksesta. Klassikkoesimerkki on Robert Smithsonin *Spiraaliaallonmurtaja*, Rozel Point, Iso Suolajärvi, Utah, huhtikuu 1970. Se oli järveen mudasta, merisuolasta ja kivistä

tehty spiraalinmuotoinen teos, jonka kierteen pituus oli 450 metriä ja leveys 4,5 metriä. Sara Hildénin taidemuseossa vuonna 1983 pidetyn Robert Smithsonin näyttelyn luettelossa on kuvaus teoksesta ja siitä tehdystä filmistä ja esseestä. ”Nyt jo veden alle jäänyt *Spiraaliaallonmurtaja* on muuttunut myyttiseksi. Itse aallonmurtaja on taideteoksena oma kokonaisuutensa, kun taas siihen liittyvä filmi ja essee ovat dokumentaaris-kriittisiä taideteoksia. Niistä muodostuu maateoksen tausta, jolloin ne lisäävät sen mahdollista funktiota taideteoksena.” (Hobbs, R 1983: 106.) Biologinen taide voidaan rinnastaa maataiteeseen siinä mielessä, että sen elinaika on usein rajallinen. Hyvänä esimerkkinä on Antero Kareen homeviljelmistä kasvavat hometaideteokset. Performanssitaide on ääriesimerkki siinä, että se tapahtuu ajassa ja paikassa. Performanssiesityksen jälkeen siitä jää vain dokumentointi ja mielikuvat.

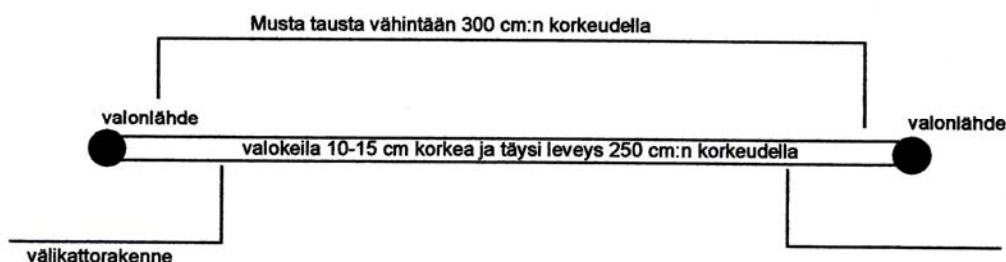
Installaatioiden ja esineteosten ongelmana on usein monimateriaalisuus. Teoksen erilaiset materiaalit saattavat edesauttaa muiden materiaalien vanhenemista. Edellä mainitun kaltaisten installaatioiden, huolellinen säilyttäminen vaatisi eri osien materiaalien analysointia, tarkkaa dokumentointia, installaation purkua osiksi ja eri materiaaleille optimaalisia säilytysolosuhteita sekä rajoitettua esilläpitoaika. Vaikka tämä kaikki toteutuisi, kyseessä saattaa olla vain ”tekohengitys”, joten on varauduttava teososien korvaamiseen uusilla tai jo käytetyillä esineillä. Jos on oletettavaa, että teoksen eri osat vanhenevat eri tahtiin, on hyvä keskustella taiteilijan kanssa, mitä mieltä he ovat teososien mahdollisesta korvaamisesta tulevaisuudessa. Taiteilijakaan ei välttämättä ole ajatellut kokonaisuutta siltä kannalta eikä hänellä ole tarkkaa kantaa, joten keskustelut konservattoreiden, muiden alan asiantuntijoiden ja kuraattoreiden kanssa ovat tällöin välttämättömiä.

Nykytaiteelle on luonteenomaista interaktiiviset taideteokset. Näin taide joutuu koetelluksi fyysisen rasitteen vuoksi. Tällöin teos väistämättä kuluu. Sitä täytyy voida korjata, vaihtaa varaosia ja tärkeää on myös määrittää taiteilijan intentio. Mikä on tärkeää - teoksen käyttäminen, ulkonäkö vai molemmat?

Joskus taiteilijoilta ostetaan tai lainataan ainoastaan teoksen idea (kuva 1). Teos toteutetaan joka esittämisen yhteydessä uudelleen. Museon kokoelmissa on varastointivaiheessa teoksesta vain dokumentointi. Näissä tapauksissa

taideteoksen fyysinen elinkaari rajoittuu esityskertoihin. Taideteos lakkaa olemasta, jos dokumentointi tuhoutuu eikä kukaan muista miten teos toteutetaan.

KÄHRE, MARKUS: *Nimetön* 2000
(tähtitaivas)
N-2004-75 3



KUVA 1: Markus Kähre, *Nimetön (tähtitaivas)* (inv.no N-2004-75). Taitelijan toimittamaa materiaalia teoksen toteuttamiseksi

Kirjoittaessani taideteoksen elämänsäkaaresta huomasin, että eettisen pohdiskelun rinnalle nousi tärkeäksi osaksi erilaiset säädökset, jotka asettavat rajoja elinkaariajattelulle. Opinnäytetyöni koostuu kahdesta osasta, joista ensimmäinen, *2 Taideteoksen elinkaari* ja *3 Taideteoksen korvattavuus nykytaiteessa* käsittelee esimerkkien valossa kirjallisuudesta löytämiäni tapauksia sekä Kiasman kokoelmiin kuuluvien taideteosten ongelmia ja niiden ratkaisuja. Toinen osio *4 Laki, asetukset ja ICOMin museotyön eettiset säännöt* sekä *5 Kokoelmapoliittinen ohjelma* ovat katsaus niihin seikkoihin, jotka tulee ottaa huomioon elinkaarta ja korvattavuutta ajatellessa ja jotka konservattorin on hyvä tietää.

2 TAIDETEOKSEN ELINKAARI

Perinteiselle taiteelle on olemassa ohjeistusta taideteosten esittämistä ja säilyttämistä varten. Tiedämme, että eri materiaalit kestävät eri tavoin valoa. Tietyt materiaalit vaativat säilyttämistä kuivassa paikassa kuten metallit ja tietyt suhteellisen kosteassa kuten paperi. Nykytaiteen uudet ja erilaiset materiaalit asettavat uusia ja usein ennakoimattomiakin vaatimuksia. Miten säilyttää pölyä pölyyntymättä? Miten säilyttää veteen kapseloituja metalliesineitä ruostumatta? Miten estää muovi hajoamasta? Nämä ovat tyypillisiä nykytaiteen ongelmia. Kaikkeen ei varmasti löydetä yksiselitteisiä vastauksia, mutta elinikään voidaan vaikuttaa monella tavalla.

2.1 Taideteoksen elinkaareen vaikuttavia tekijöitä



KUVA 2: Mariele Neudecker, *Ajattele yhtä asiaa*



KUVA 3: Vaurioita maalikerroksessa

Huonot tai yhteen sopimattomat materiaalit

Nykytaiteessa taiteilijat käyttävät usein materiaaleja, joita ei ole tarkoitettu taideteosten valmistamiseen. Näiden materiaalien alkuperäinen käyttötarkoitus määrittää niiden keston. Hyvänä esimerkkinä on Maria Dunckerin *Kansallispuvut III* (inv.no N-1999-18 ja 19). Ne on valmistettu erilaisista muovipusseista ja – kasseista (kuva 4). Monimateriaaliset teokset ovat ongelmallisia, sillä toiset materiaalit saattavat vaikuttaa toista hajottavasti. Perinteisestä taiteesta tyypillinen esimerkki on happaman taustapahvin hajottava vaikutus paperipohjaiseen taideteokseen. Paperi kellastuu ja haurastuu. Nykytaiteessa lukuisten eri materiaalien yhteisvaikutus voi olla arvaamaton. Saara Sassi on käsitellyt

opinnäytetyössään monimateriaalisen teoksen ongelmia Kiasman kokoelmiin kuuluvan Mariele Neudeckerin *Ajattele yhtä asiaa (2002)* –teoksen kautta (inv.no N-2006-22:A-D). Erityisongelmana on se, että vesi on teoksen yksi hallitsevista materiaaleista (Sassi 2008: 1-86) (kuva 2 ja 3).



KUVA 4: Maria Duncker, *Kansallispuvut III*

Fysikaaliset tekijät: valo, kosteus ja lämpötila

Valo on merkittävin taideteoksen elinkaareen vaikuttava tekijä. Keväällä 2009 pidetyssä *Kolmiodraama* seminaarissa (konservaattoreiden, kuraattoreiden ja museopedagogien yhteistyöseminaari) konservaattori Jan Förster esitti alustuksessaan: ”Esittäminen tuhoaa taideteosta. Keitä varten taidetta kerätään, jos ne eivät kestä esittämistä. Jos taidetta esitetään, se ei säily. Jos teosta ei esitetä, sitä ei ole olemassa.” (Förster 3.4.2009: seminaarialustus.) Nämä ajatukset ovat totta, mutta niiden perusteella tulee etsiä ratkaisua, kuinka voimme säästää taideteosta huonoilta olosuhteilta. Valaistuksen määrään ja laatuun sekä esitysjan pituuteen voi vaikuttaa. Valaistuksessa tulee kiinnittää huomiota ultraviolettisäteilyn ja näkyvän valon määrään. Ultraviolettisäteilyä voidaan suodattaa tehokkaasti ja näkyvän valon määrää voidaan säädellä. Jos teos altistetaan hetkellisesti suurelle valomäärälle, on muistettava valon katalyyttinen vaikutus. Kun hajoamisprosessi on kerran lähtenyt käyntiin, se ei pysähdy viemällä esine pimeään, ainoastaan hidastuu (Harva & Rajakari (toim.) 2007: 19). Garry Thomson toteaa osuvasti yhteenvedossaan: Museoissa meidän pitää pärjätä molempien sekä ultraviolettisäteilyn ja näkyvän valon kanssa (Thompson 1986: 16).

Eri materiaalit vaativat erilaisia säilytysolosuhteita. Harvalla museolla on erilaisia materiaaleja varten tehtyjä olosuhteiltaan niille sopivia varasto- ja näyttelytiloja. Nykytaiteen monimateriaaliset teokset tekevät säilyttämisen vielä hankalammaksi. Samassa teoksessa voi olla esimerkiksi puuta ja metallia. Puu vaatii melko korkean suhteellisen kosteuden (50-55 %RH), kun taas metalli alhaisen (30 %RH). Jos teosta ei voida purkaa osiksi tai se on liian hankalaa, ollaan vaikean tilanteen edessä. Metallia ruostuu kosteassa ja puu halkeilee kuivassa. Tärkeää on kuitenkin, että olosuhteet ovat stabiilit. (kuva 5 ja 6)



KUVA 5: Janis Kounellis, *Untitled* (inv.no N-1998-27). Epästabiileissa olosuhteissa säilytetty teos, joka koostuu teräksestä, kivistä, juuttisäikeistä, rautaoksidijauheesta ja kipsistä



KUVA 6: Ruostetta edellisen teoksen teräksestä (kuva 5)

Kemialliset tekijät: ilman saasteet ja happi

Teollisuuden ja autojen pakokaasujen aiheuttamat ilman rikkipitoiset saasteet ovat vaikuttaneet monen vanhan kaupungin ilmeeseen. Rakennukset ja veistokset ovat syöpyneet ja likaantuneet. Ilman saasteet ovat erityinen vaara ulkoilmateoksille. Ulkoa museoon tulevaa ilmaa voidaan kuitenkin suodattaa tehokkaasti. Merkittävimmiä hiukkasiksi jää huonepöly, jota jokainen työntekijä ja asiakas tuovat mukanaan. Happi on ihmiselle elintärkeä aine ja vaaraton useimmille materiaaleille, mutta eräät muovit ja luonnon- ja synteettinen kumi eivät kestä sitä (ks. Kaisu Koiviston *Toimenpidettä* käsittelevää kohta s. 44–45). Useimpiin muovien vaurioitumisreaktioihin liittyy happi. Polymeerit ja lisäaineet voivat reagoida suoraan happimolekyylien kanssa tai jonkin toisen aineen kanssa, joka on hapen johdannainen. Hyvin epästabili ja voimakkaasti reagoiva otsoni on hapen ja ultravioletin yhteisvaikutuksesta syntynyt reaktiotuote ja se aiheuttaa hapettumista (Shashoua 2008: 171). Yleisesti ottaen kaikki materiaalit, joissa on tyydyttämättömiä polymeerejä, ovat alttiita hapen hajottaville vaikutuksille. Kumin hapettuminen on ilmeinen syy sen pehmenemiselle ja haurastumiselle. Vaikuttavina tekijöinä ovat myös kumin rakenne ja säilytysolosuhteet (Shashoua 1999: 881). Happi on yksi pääsyitä muovin hajoamiseen. Tällaisia muoveja ovat mm. polyuretaanivaahdo ja polyvinyylikloridi. Sen sijaan selluloosanitraatti vaatii ilmavan säilytyksen. Tämän vuoksi olisi tärkeää analysoida muovit, jotta tiedettäisiin, millaiset säilytysolosuhteet ne vaativat. (Shashoua 8-12.1.2005: luentomoniste ja –muistiinpanot) (kuva 7).



KUVA 7: Rosa Liksom, *Kreisland, mahtavan maailman alttari* (inv.no N-1996-123). Monimateriaalinen taideteos
Teos koostuu mm. eri muovilajeista

Biologiset tekijät: homeet, sienet ja tuholaishyönteiset

Homeiden ja sienien kasvaminen yleensä suosii kosteita olosuhteita. Homeet ovat kuitenkin sopeutuvaisia ja ne voivat olla lepotilassa pitkiäkin aikoja, mutta aktivoituvat suotuisien olosuhteiden myötä. Museoissa voi olla ongelmana rakenteiden tai taideteosten sienet ja homeet. Kiasmassa lahottajasientä on muutamassa taideteoksessa, joiden osana on puu. Puu on joko melko tuoretta tai vanhaa vedessä ollutta (kuva 8 ja 9). Kohdassa 2.3.1 (s. 14–15) olen käsitellyt Marianna Uutisen *Jeesus* -teosta, johon ilmestyi sienirihmasto.

Tuholaishyönteisiä ja muita hyönteisiä on Kiasmaan kulkeutunut taideteosten mukana. Kohdassa 3.1.1 Simryn Gill: *Itsekylväytyviä* olen kertonut hyönteisongelmasta (s. 21–22). Samoin hyönteisiä on tullut ulkoa tuoduista lähinnä puuveistoksista. Hyönteisongelmista on päästy pakastamalla ja myrkyttämällä.



KUVA 8: Louise Bourgeois, *No Escape* (inv.no N-1998-7)



KUVA 9: Lahottajasientä puupylväessä

Puupylvään korvattavuudesta on keskusteltu taiteilijan kanssa.

Mekaaniset vauriot: käsittelyvauriot ja värinän aiheuttamat vauriot

Mekaaniset vauriot syntyvät yleensä huonosta käsittelystä ja kuljetuksen aiheuttamasta värinästä. Tämän vuoksi on tärkeää, että teoksia käsittelevät ihmiset ovat alansa ammattilaisia, kuljetuskalusto soveltuu taideteosten kuljetukseen ja taideteokset pakataan asiallisella tavalla.

Luonnon voimat ja muut onnettomuudet: tuli- ja vesivahingot sekä sota

Näihin katastrofitilanteisiin voidaan varautua riskien kartoittamisella ja niiden perusteella tehdyillä pelastus- ja evakuointisuunnitelmilla ja -harjoituksilla. Museo- ja varastorakennuksien suunnittelussa ja korjaamisessa pitää tärkeänä osana alueena ottaa huomioon turvallisuuteen liittyvät seikat.

Riittämättömät taloudelliset resurssit

Museoissa ollaan ristiriitaisen tilanteen edessä, kun kestävä kehitys mukaan julkisilla varoilla pitäisi hankkia taideteoksia, jotka säilyvät pitkään esityskuntoisina. Voidaanko ostaa taideteos, jolle ensiavun antaminen vaatii paljon aikaa ja rahaa. Ei myöskään riitä, että museoilla on ainoastaan hankintamäärärahat, sillä taiteen säilyttäminen ja ylläpito vaatii ammattitaitoisia ihmisiä, oikean tyyppiset tilat ja varat esittämiseen sekä konservointiin. Monet museot kärsivät kroonisesti näiden puutteesta. Resurssien puute ei koske ainoastaan taidetta kerääviä tahoja, vaan myös taiteilijat ovat näiden perimmäisten kysymysten armoilla. Kiasman kokoelmissa on suurikokoinen Marja Kanervon installaatio *Ensivedos* (inv.no N-2002-552). Se koostuu 140 vahasta ja parafiinistä valmistetusta painolaatasta, joiden koko on noin 60 x 40 cm. Kokonaismitat ovat korkeus 308 cm, leveys 1250 cm ja syvyys 2 cm (kuva 10). Teos ripustettiin Kiasman näyttelyyn *Oikeilla jäljillä...* maaliskuussa 2009. Tällöin havaittiin, että yksi laatta oli rikkoutunut. Tämän johdosta taiteilijaan otettiin yhteyttä ja hän kertoi, että Nykytaiteen museolle oli *Vuoden taiteilija* -näyttelystä Helsingin taidehallista vuonna 1992 ostettu puolet hänen teoksestaan. Valitettavasti hän oli joutunut hävittämään yli jääneen osuuden tilan puutteen takia. (Kanervo 20.3.2009: puhelinkeskustelu.)



KUVA 10: Marja Kanervo, *Ensivedos*

2.2 Kokoelmatuntemus: kriittisten teosten tunnistaminen

Kokoelman tuntemus on kokoelmanhoidon peruslähtökohta ja edellytys sille, että kokoelman hoito on hallittua ja järjestelmällistä. Jo taideteoksen hankinnan yhteydessä on mahdollisuuksien mukaan pyrittävä keskustelemaan taiteilijan kanssa taideteoksen säilymiseen liittyvistä uhkista. Taiteilijan käyttämät materiaalit ja tekniikat on tärkeää selvittää ja kirjata. On hyvä myös tiedustella, onko taiteilijalla kokemusta materiaaliensa ja tekniikoittensa käyttäytymisestä ja muuttumisesta. Tietojen keräämiseksi on kehitetty haastattelumalleja (esim. INCCA ja Tate Modern). Taiteilijat saattavat kuitenkin kokea laajat kyselykaavakkeet ja haastattelut kiusallisiksi ja rajoittaviksi. Jos taiteilija haluaa, että hänen teostaan pitää esittää esimerkiksi poikkeuksellisen voimakkaassa valossa, jolla on epäsuotuisa vaikutus teoksen elinkaareen, se pitää kirjata. On parasta, että jo ostohetkellä asia selvitetään. On tietysti tärkeää selvittää taiteilijalle esim. valaistusrajoitusten syistä ja vaikutuksista teoksen elinkaareen ja kertoa museon säilyttävästä roolista. Lähtökohtaisesti museossa toimitaan museaalisten olosuhteiden mukaisesti.

Tietyt taideteosten valmistuksessa käytetyt materiaalit ja tekniikat ovat kestävyydeltään heikompia kuin toiset. Erityisesti monimateriaaliset installaatiot, esineet ja valokuvat kuuluvat tähän ryhmään. Valokuvat ovat erityisen arkoja

valolle, mutta myös kehittämisvaiheessa on voinut tapahtua tahattomiakin laiminlyöntejä tai epätarkkuuksia ja vaurioitumisprosessit ovat voineet alkaa salakavalasti. Monet orgaaniset materiaalit ovat myös alttiita hajoamiselle. Epäsuotuisissa olosuhteissa kestäväksikin koettu materiaali hajoaa. Itse asiassa esineet alkavat muuttua ja vaurioitua siitä lähtien, kun ne on valmistettu. Vaurioitumisen eteneminen saattaa olla hidasta, kunnes teos saavuttaa kriittisen pisteen: Tasapainotila häiriintyy ja vaurioitumisreaktio pääsee vauhtiin (Bradley 1994: 54).

2.2.1 Inventaario: laajat ja suppeat

Kokoelmainventaario taidemuseoissa tehdään yleensä viiden tai kymmenen vuoden välein. Tällöin paljastuu suurin osa vaurioista, mikäli inventaario käsittää myös kuntotarkastuksen eikä ainoastaan teoksen sijainnin toteamisen.

”Määräaikaisinventointiin yhdistetty kuntokartoitus on erinomainen tapa seurata kokoelmien tilaa ja siinä tapahtuvia muutoksia” (Harva & Rajakari (toim.) 2007: 6).

Laajojen määräaikaisinventointien perusteella voidaan laatia kuntoluokituksia, joiden perusteella voidaan tarvittaessa tehdä suppeita täsmäinventaarioita.

Joissakin museoissa resurssien puutteiden vuoksi erillisiä kuntoinventointeja ei tehdä, vaan kuntotarkastus tapahtuu näytteille asettamisen yhteydessä, siis sattumanvaraisesti.

2.2.2 Priorisointilista

Jo hankintojen yhteydessä on hyvä kerätä huomiolistaa niistä taideteoksista, jotka asetetaan erityisen tarkkailun alaiseksi. Valokuvat, monimateriaaliset installaatiot ja esineteokset kuuluvat tähän ryhmään. Orgaanisista materiaaleista kokonaan tai osittain muodostuvat teokset ovat tuholaisille, sienille ja homeelle alttiita.

Orgaanisten pigmenttien valonsietokyky on hyvin rajallinen. Teokset, joiden yhtenä osana on vesi, ovat erityisen vaurioalttiita (ks. s. 6 ja s.14–15). Metalliteoksille ei useinkaan ole valittavissa kuivaa taideteosvarastoa, joten metalleille liian kosteissa tai alati kosteudeltaan vaihtelevissa tiloissa ne korrodoituvat helposti.

Muovista ja kumista koostuvien teosten kannalta on tärkeää, että vaurioituminen käynnistyy mahdollisimman hitaasti, sillä vaurioituminen on autokatalyyttinen prosessi. Edellä olen maininnut muutamia teosryhmiä, jotka voi kategorisoida herkästi vaurioituvien materiaalien listaan (ks. s. 12–13). Oman ryhmänsä muodostavat mekaanisille vaurioille alttiit ja käytettävät interaktiiviset teokset.

Määräaikaisinventointien yhteydessä paljastuvat usein ne ryhmät ja yksittäiset taideteokset, joiden tulee olla erityisen tarkkailun alaisena.

Ennaltaehkäisevä konservointi nousee ratkaisevaan asemaan. Hyvään kokoelman hoitoon kuuluu kirjata, kuinka pitkiä aikoja ja millaisissa olosuhteissa teosta on esitetty. Tiukka esityskielto pitkien näyttelyjaksojen jälkeen voi sosiaalisessa paineessa olla kiusallista, mutta taidemuseossa on kysymys taideteoksen hyvinvoinnista.

2.3 Taideteoksia Kiasman kokoelmista ja kellastunut maalaus

Kiasman kokoelmissa on muutamia teoksia, joissa on tapahtunut peruuttamaton muutos tai teos on esityskiellossa tai jatkuvan tarkkailun alaisena. Esittelen tässä yhteydessä muutamia teoksia: Marianne Uutisen *Jeesus*-teoksen (s. 14–15), Riiko Sakkisen seitsemän huonolaatuisella paperille maalattua teosta (s. 15–16) ja Tiina Ketaran *Sinä ja minä* (s. 16–17). Yksi esiteltävistä teoksista on Pohjois-Amerikasta (s. 17–19). *Tekijänoikeuskappaleessa* on esitelty Kaisu Koiviston *Toimenpide* (s. 44–45).

2.3.1 Marianna Uutinen: *Jeesus*

Marianna Uutisen *Jeesus*-teos (inv.no N-2002-552) koostuu valkoisesta muovipesuvadista, vedestä ja rantasandaalien pohjista, joiden yläpinta on käsitelty punaisella akryylimaalilla ja jossa on kuplamuovin struktuuri. Vedellä täytetty pesuvati sijaitsee lattialla ja siihen on asetettu sandaalit vierekkäin, samansuuntaisesti punainen maalipuoli ylöspäin (kuva 11). Teos oli esillä Kiasmassa ensimmäistä kertaa *Rakastaa ei rakasta* –näyttelyssä vuonna 2004 kolmen kuukauden ajan. Kiasman näyttelyn aikana havaittiin, että sandaaleista kasvoi mustaa rihmastoja ja sandaalien pohjat olivat alkaneet haurastua. Sandaaleita yritettiin desinfioida mekaanisesti harjaamalla ja etanolikäsittelyllä ja vesi vaihdettiin. Seuraavalla kerralla pohjat hajosivat oman painonsa ja lahottajasienen (sientä ei ole analysoitu) yhteisvaikutuksesta ja teos jouduttiin poistamaan näyttelystä (kuva 12). Tapauksen johdosta tapasin taiteilijan vuonna 2007. Tällöin taiteilija oli ensiksi sitä mieltä, että ready-made teokselle voi käydä niin. Hän myös hyväksyi, että teoksen saa korjata ja sandaalien pohjan saa korvata uudella materiaalilla (Uutinen 7.5.2007: haastattelu). Toistaiseksi on tehty

ainoastaan suunnitelmia ajatuksen ja keskusteluiden tasolla teoksen korjaamiseksi.

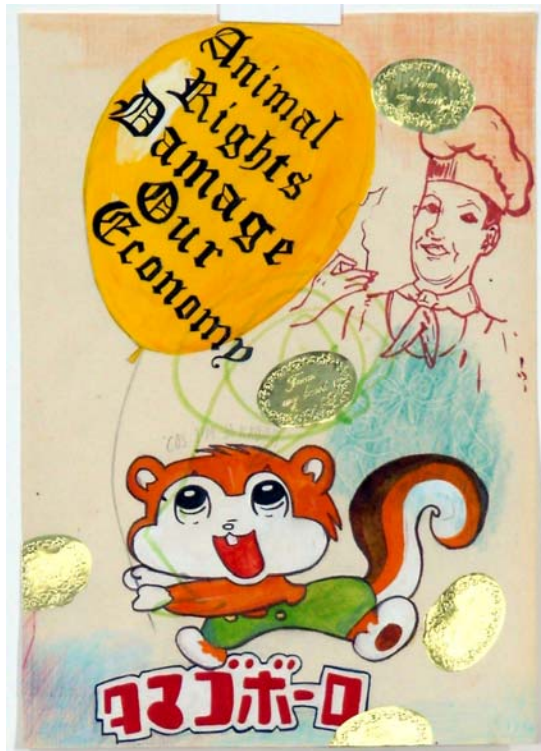


KUVA 11: Marianna Uutinen, *Jeesus*



KUVA 12: Vaurioitunut teos

2.3.2 Riiko Sakkinen: Seitsemän teosta (N-2007-40, 41, 42, 43, 44, 45 ja 46)



KUVA 13: Riiko Sakkinen, *Animal Rights Damage Our Economy*. (inv.no N-2007-40). Edestä



KUVA 14: Takaa

Riiko Sakkiselta ostettiin vuonna 2007 seitsemän teosta, jotka oli maalattu huonolaatuiselle, happamalle makulatuuripaperille (kuva 13 ja 14). Taiteilijan

kanssa sovittiin, että puolet niistä asetetaan näytteille Kiasman kokoelmanäyttelyn ensimmäisen vaiheen ajaksi osaksi seinämaalausta. Myöhemmin näytteille vaihdetaan loput teoksista. Näin huonolaatuiselle paperille maalattuja teoksia voidaan asettaa alttiiksi valolle vain lyhyeksi ajaksi. Taiteilija maalasi seinämaalausta varten lisää maalauksia, jotka hän lainasi Kiasmalle näyttelyn ajaksi. Taiteilijalla oli varma käsitys siitä, että paperi oli hyvää ja sopivaa juuri näitä teoksia varten, mikä oli totta taiteilijan lähtökohdista katsottuna. Hänen mielestään paperin ikääntyminen oli vain eduksi taideteokselle (Sakkinen 22.10.2008: haastattelu).

2.3.3 Tiina Ketara: *Sinä ja minä*



KUVA 15: Tiina Ketara, *Sinä ja minä*. Teosta konservoidaan

Tiina Ketaran, taiteilijaa itseään kuvaava, *Sinä ja minä* –teos (inv.no N-1996-137) on nukke, joka on hänen kokoisensa ja näköisensä monimateriaalinen taideteos (liite 2 ja 3). Nukke makaa lattialla ja puhuu kehottaen nostamaan itsensä ylös. Taideteos oli esillä Nykytaiteen museossa *Dialogeja* -näyttelyssä vuonna 1996. Asiakkaat ymmärsivät näyttelyn interaktiivisen luonteen ja uskoivat *Sinä ja minä* –teoksen pyyntöä. Museovalvojat kertoivat, että jotkut asiakkaista olivat ymmärtäneet pyynnön väärin ja jopa pahoinpitelivät nukkea. Näyttelyn aikana

teosta jouduttiin korjaamaan useita kertoja: silmäripset sekä hiukset irtosivat ja iho rikkoontui.

Teos asetettiin esille Kiasmaan *Politiikkaa ja Popcornia* -näyttelyyn 2002–2003. Tällöin voitiin havaita, että maalattu silikoni, josta iho oli tehty, oli alkanut haurastua ja repeillä. Jopa toinen käsi repeytyi irti ranteesta. Ranteen sisään laitettiin metallivahvike ja ranteeseen injektoidiin muottisilikonia. Teoksen iho kiinnitettiin kirkaalla eristesilikonilla. Rikkoutunut ranne tuettiin joustositeellä silikonien kuivumisen ajaksi (kuva 15). *Sinä ja minä* jatkoi ikääntymisen ja rasituksen vuoksi vaurioitumistaan, ja teokseen koskeminen piti kieltää. Teoksen alkuperäisen ajatuksen välittämiseksi tehtiin katsojille video, jossa näytettiin nuken nostaminen, ja monitori asetettiin teoksen läheisyyteen.

2.3.4 Kellastunut maalaus

Peter Paul Rubensin kirje Justus Sustermansille, Antwerpen 12.3.1638:
Pelkäänpä, että uusi maalaus, joka on jätetty niin pitkäksi ajaksi laatikkoon, saattaa kärsiä värimuutoksista. Erityisesti ihonvärit ja valkoinen saattaa muuttua kellertäväksi. (Zeskoski-Bogovic 2000: 49.) Seuraavassa tapauksessa käsitellään valkoisen värin muuttumista noin 350 vuotta myöhemmin.

Kanadalaisessa ja USA:laisessa taideyhteisössä syntyi kuohunta taideteoksen alkuperäisen värin muutoksesta 1990-luvun taitteessa. Taiteilija Allan Hooperille annettiin vuonna 1987 tehtäväksi maalata 1,2 x 2,4 metrin suuruinen, voimakastekstuuri ja täysin valkoinen maalaus. Kolme vuotta myöhemmin työn teettäjä (omistaja) valitti, että maalaus oli muuttunut keltaiseksi ja, jos taiteilija ei ottaisi täyttä vastuuta tekemisistään ja kiistäisi sen, tapaus vietäisiin oikeuden päätettäväksi ja näin tapahtuikin (Zeskoski-Bogovic 2000: 49).

Useat taiteen alalla työskennelleet ihmiset osoittivat huolestuneisuutensa oikeudenkäyntiä ja sitä seurannutta julkisuutta kohtaan. Taiteenvälittäjä Olga Korper ajatteli, että omistaja oli saanut huonoja neuvoja asianajajalta: omistaja ei pysty todistamaan, että kodin olosuhteet eivät olisi vaikuttaneet maalauksen värin muutokseen. Kanadan taiteilijoiden edustajiston johtaja (director of Canadian Artists Representation) Garry Convaw piti tilannetta erittäin vaarallisena, kun taas konservoinnin erikoistutkija Scott William CCI (Ottawa) oli sitä mieltä, että

kellastuminen oli luonnollinen ilmiö. Asianajaja Milrad Agnew oli vakuuttunut, että asian kantajalla ei ole asialle perusteluita, sillä kysymys on taiteesta - ei tieteestä. Taiteilija Allan Hooper näki tämän luovuuden loukkauksena, sillä taidehan ei ole teollinen tuote. Tuomioistuin päätti, että teoksen oletettava kymmenen vuoden elinikä (economic life of the painting) ei ollut kohtuuton vaatimus, ja kun teos ei kestänyt alkuperäisessä asussaan edes viittä vuotta, ja tuomitsi kantajapuolen samaan puolel hankintahinnasta ja oikeudenkäyntikulut. (Zeskoski-Bogovic 2000: 50.) Tämä tapaus käsittelee taideteoksen muuttumista ja vastuukysymyksiä. Vastaavia tapauksia ei Suomen oikeusistunnoissa ole käsitelty (Hämäläinen 23.4.2009).

Hollannissa ja Ranskassa on useita tapauksia, joissa oikeus on päättänyt, että mahdollinen materiaalien hajoaminen on taiteilijan vastuulla. Ensimmäinen tapaus Hollannista on vuodelta 1977 Schipholin lentoasemalta. Hans Koetsierin teos, joka on valmistettu korkeapainelaminaattilevystä, irrotettiin seinästä ja se taipui välittömästi. Oikeuden mukaan tämä taipuminen ei johtunut huonosta käsittelystä vaan materiaalin luontaisesta käyttäytymisestä. (Beunen: 229.)

2.4 Taideteosten poistaminen kokoelmista

Kohdassa *Valtion taidemuseon kokoelmasääntö ja kokoelmapoliittinen ohjelma* (s. 52–53) ja *Eri taidemuseoiden kokoelmapoliittikkaa* (s. 56–59) käsittelen museoiden poistopolitiikkaa tarkemmin. Yleisperiaate on, että taideteosta ei saa poistaa eikä myydä kokoelmista. Rikkoutuneita teoksia ei poisteta kokoelmista kuin poikkeustapauksissa. Jos taideteos joudutaan hävittämään pitää se dokumentoida ja tallentaa museoalan standardien mukaisesti. Sama koskee häviävää taidetta. ”Taideteosta hävitettäessä on otettava huomioon myös tekijänoikeuslaki” (Oulun taidemuseo 14.4.2009: verkkodokumentti). Kun taideteos on muuttunut tai vaurioitunut, on ratkaisevaa, kuka päättää ja kenellä on vastuu poistoista. Onko se museolla (omistajalla), taiteilijalla vai asiakkailla (Koskivirta 8.5.2009: suullinen tiedonanto).

2.4.1 Taideteosten dokumentointi ja arkistointi kokoelmista poiston yhteydessä

Dokumentointi on keskeinen osa kokoelmanhoitoa. Kun teos liitetään osaksi kokoelmaa, pitää se dokumentoida mahdollisimman huolellisesti ja mahdollinen taiteilijahaastattelu pitää liittää dokumentoinnin osaksi. Dokumentointi tapahtuu kirjallisesti ja kuvallisesti: valokuvaamalla, videoimalla, piirtämällä sekä äänittämällä. Videointi on kätevää kolmiulotteisissa teoksissa, jotta saadaan mahdollisimman monipuolinen kuva. Samoin liikettä tuottavissa taideteoksissa videon merkitys on tärkeä. Mekaanisten teosten ääni on syytä tallettaa. Taideteosta poistettaessa inventaariosta tai kokoelmasta sen hetkinen kunto pitää jälleen tallettaa ja arkistoida mahdollisimman monipuolisesti. Mahdollisuuksien mukaan taideteos tulee varastoida tutkimuskäyttöä varten.

2.4.2 Eri kategorisia inventaarioryhmiä

Taideteosten ostojen yhteydessä tai myöhemmin voi museoon tulla lahjoituksia, jotka liittyvät taideteokseen, mutta eivät ole varsinaisia teososia. Näillä teokseen liitetyillä osilla pitäisi olla oma vähemmän työtä ja velvollisuuksia vaativa inventaarioaste. Tämä saattaisi koskea myös lahjoituskokoelmia, jossa pitäisi olla mahdollista arvottaa teoksia eri tavalla. Tietysti ongelmaksi jää, kuka arvottaa ja millä perustein. Ei pidä unohtaa, että kokoelmien kerääminenkin on arvottamista, miksei sitä voisi tapahtua myös kokoelmien sisällä. Taidemuseo EMMA:ssa on pedagogisella osastolla erillisessä inventaariossa oma kokoelmansa, jota koskevat erilaiset säännöt kuin varsinaisilla kokoelmateoksilla on (Förster 24.4.2009: haastattelu). Museoiden konservointilaitoksillakin voisi olla omat kokoelmansa esimerkiksi havaintomateriaalia eri tekniikoista, vaurioista ja teoksia, joille voisi tehdä konservointikokeiluja.

3 TAIDETEOKSEN KORVATTAVUUS NYKYTAITEESSA

Lähtökohtana taideteoksen korvattavuutta ajatellessa on selvittää taiteilijan intentio. Parhaiten se selviää haastatteleamalla taiteilijaa. Mitä taiteilija ajattelee teoksensa elinkaaresta ja osien korvattavuudesta. Tärkeää on tietää, mitkä ovat esittämisen periaatteet, mikä on materiaalien merkitys teoksessa. Jos tämä ei ole mahdollista, voidaan kerätä kirjallisuutta taitelijasta, haastatella taiteilijan assistentteja ja muita läheisiä, tutustua taiteilijan muuhun tuotantoon, keskustella kuraattoreiden ja muiden konservaattoreiden kanssa. Vanhempaa taidetta konservoituessa on ollut useampia eri vaihtoehtoja, jotka koskevat taideteoksen intentiota ja kuntoa. Nykyään meillä on kuitenkin mahdollisuus dokumentoida taiteilijan ajatuksia hänen teostensa konservoinnista (Mancusi–Ungaro 1999: 392).

3.1. Taiteilijat muuttavat teoksiaan

Taiteilija valmistaa taideteoksensa niiden tietojen, taitojen ja tahtonsa mukaisesti, jotka hänellä on luomishetkellään. Taloudellisilla seikoilla voi olla merkityksensä teoksen toteutuksessa. Myöhemmin taiteilijan ajatus vanhasta teoksesta saattaa muuttua. Se voi kehittyä uusien mahdollisuuksien ja eletyn elämän vuoksi. Uudet tekniset mahdollisuudet voivat houkutella taiteilijoita tuottamaan uusia versioita teoksistaan. Valokuvaustekniikoiden kehitys on usein koettu uutena mahdollisuutena. Kun taideteos halutaan laittaa esille uuteen ympäristöön, taiteilija joutuu miettimään ripustuksellisia kysymyksiä uudelleen (ks. Silja Rantanen *Toinen pieni näyttely* s. 30). Tällöin voi taiteilijalle tulla uusi näkemys teoksestaan ja sen ripustamisesta. Ripustuksella voidaan käsittää esimerkiksi valaistukseen liittyviä seikkoja, teosten ryhmittelyä tai ripustuskorkeuksia. Edellisen johdosta on tarkkaan haastateltava taiteilijaa etenkin moniosaisten teosten kohdalla, miten teos tulee esittää. Kuinka monta osaa pitää vähintään esittää tai pitääkö kaikkien osien olla samalla kertaa esillä. Ovatko teokset samalla seinällä vai eri seinillä – lattialla vai katossa? Millaisia muodostelmia yksittäisistä teoksista tulee kokonaisuutena - orgaanisia vai geometrisiä muotoja? Ripustetaanko osat riviin horisontaalisesti vai vertikaalisesti ja kuinka moneen riviin? Mikä on teoksen eri osien etäisyys toisistaan? Miten valaistaan – kohdevalo vai pehmeä yleisvalo? Millaiset varjot tai heijastukset halutaan ja ovatko ne osa taideteosta?

3.1.1 Etukäteen sovittuja muutoksia taideteoksissa

Museon kannalta on suotavaa, jos taiteilijan kanssa voidaan etukäteen sopia taideteoksen esittämiseen liittyvistä muutoksista. Muutokset voivat johtua teoksen ikääntymisestä tai mahdollisista teososien lisäämisestä, vähentämisestä tai vaihdosta. Kati Huovinmaa kirjoittaa teoksessaan, joka perustuu pro gradu -tutkielmaan, *Eritteistä etiikkaan – Nykytaiteen vaikutus taidekonservaattorin rooliin*. ”Jotta taiteilijan alkuperäinen idea teoksesta olisi mahdollisimman tarkkaan konservaattoreiden tiedossa, nykytaideteokseen olisi hyvä olla liitettynä jonkinlainen taiteilijan laatima taideteoksen käyttöohje. Ohjeessa tulisi selvittää teoksen idea sekä käytännön ohjeet ripustamisesta, tuhoutuvien osien mahdollisesta korvaamisesta ja niin edelleen. Mitä tarkempi ohje olisi, sitä riippumattomampi taidekonservaattori olisi teoksen hankinnan jälkeen yhteydenpidosta taiteilijaan.” (Huovinmaa 2003: 60–61.)

Simryn Gill: Itsekylväytyviä

Simryn Gillin *Itsekylväytyviä* (inv.no N-1998-413) on taideteos, joka oli ensi kertaa esillä Kiasmassa näyttelyssä 1998, jolloin se hankittiin kokoelmiin. Tämä teos on malliesimerkki taideteoksen osien korvattavuudesta. Se koostuu yli kuudestasadasta siemenestä, palosta ja kävystä, joissa on pienet muoviset leikkiauton pyörät (kuva 16). Alun perin siemenet, palot ja kävyt on kerätty Australiasta, Malesiasta ja Suomesta. Myöhemmin taiteilija lähetti museolle Englannista keräämiään siemeniä. Teososat saapuivat hyväkuntoisina erilaisiin pahviputkiin melko tiukasti pakattuna. Taiteilijan saavuttua Suomeen ennen näyttelyn alkua siemeniin porattiin pienet reiät, joiden läpi työnnettiin akselit ja pyörät asetettiin paikoilleen. Samalla keskusteltiin taiteilijan kanssa teoksen esittämisestä jatkossa: ”Samanhenkiset siemenet asetetaan perheittäin”. Teoksen muoto vaihtelee tilan mukaisesti, mutta ”muodon tulee olla orgaaninen.” Valo tulisi suunnata sivusta yhdestä suunnasta, matalalta niin, että ”varjot antavat teokselle vauhtia”, siis ”näin syntyvät pitkät varjot”. Betonin värinen lattia on optimaalinen, mutta Kiasman silloin vielä syvän musta lattia oli täysin hyväksyttävä väri. (Gill 31.8–3.9.1998: haastattelu.) Kun teosta alettiin installoida, syntyi ongelma -hyönteiset ja hämähäkit olivat matkustaneet teososien mukana Kiasmaan. Pienemmät teososat voitiin laittaa elintarvikepakastimeen, suuremmat osat vietiin

museon parvekkeelle 20 asteen pakkaseen. Käsittelyn jälkeen hyönteisongelmaa ei ole enää havaittu, vaikka teos on installoitu useita kertoja eri paikkoihin. Teoksen ollessa esillä siemenet alkoivat luonnollisesti avautua. Ensimmäisten joukossa avautuivat palot ja näin oli menetetty yksi taideteoksen osa toisensa jälkeen (kuva 17). Taiteilija valtuutti museon konservaatit korvaamaan siemenet vastaavanlaisilla ja lupasi jatkossa muistaa meitä siemenlähetyksillä.

Teososa säilytetään silkkipaperiin käärittynä leivoslaatikoihin pakattuna. Jokaisen leivoslaatikon kannessa on kuva laatikon sisällöstä. Se helpottaa installoimista ja kunnan sekä määrän inventoimista.



KUVA 16: Simryn Gill, *Itsekylväytyviä*.

Osa teosta



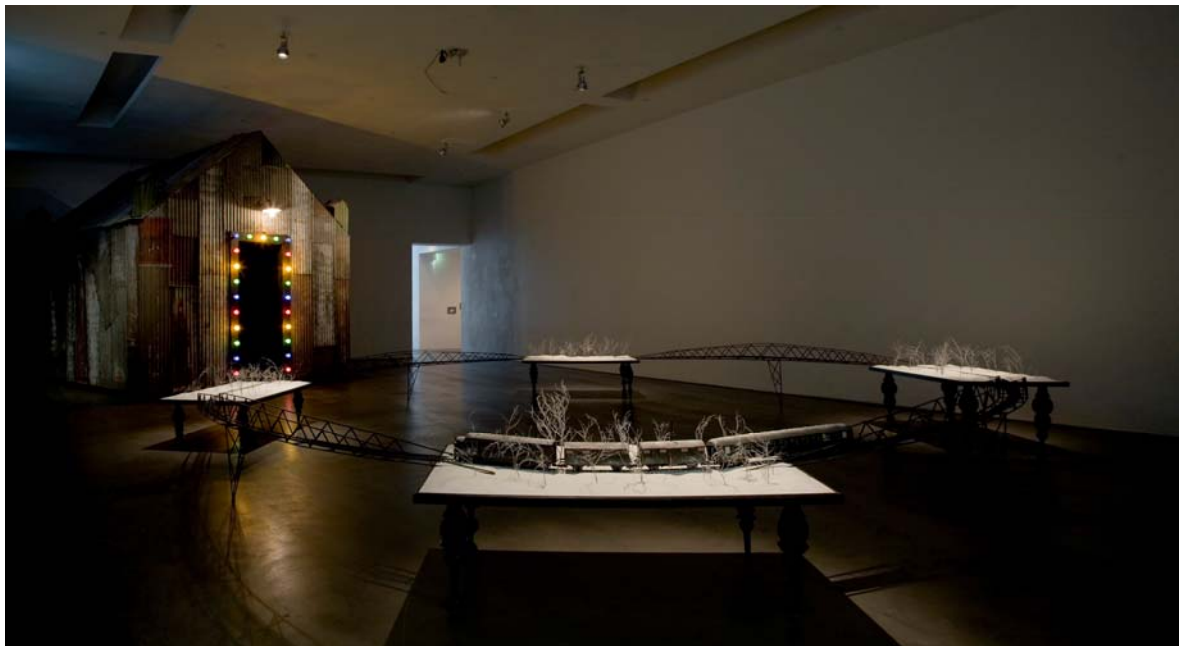
KUVA 17: Avautuneita palkoja

Veli Granö: Saaret

Kokoelmanäyttelyssä *Oikeilla jäljillä...* 2009–2010 on esillä Veli Granön suuri installaatio *Saaret* (inv.no N-2006-65). Teokseen kuuluvat pienehkö elokuvateatterirakennus ja pienoishunaranrata junineen (kuva 18). Junassa on videokamera ja kameran kuvaama ympäristö esitetään teatterin valkokankaalla. Samalla katsoja voi kuunnella viisi tarinaa todellisesta elämästä. Alun perin junarata oli niin suuri, että se ei mahtunut kokonaisuudessaan Kiasmaan. Elokuvarakennus sijaitsi junaradan keskellä ja sinne pääsi portaita pitkin. Nyt elokuvateatterirakennus sijaitsee radan muodostaman kehän ulkopuolella saavutettavuus syistä. Juna on teollisesti tuotettu lelu ja se kuluu käytettäessä. Se

on keräilykappale eikä ole enää tuotannossa. Taiteilija yritti hankkia varakappaleeksi vastaavan junan huutokaupasta onnistumatta siinä. Toistaiseksi jäi ratkaisematta, saadaanko myöhemmin ostetuksi samanlainen juna vai voidaanko se korvata toisella junalla, joka taiteilijalle ei ole niin mieluinen.

Tämän teoksen installoinnin muuttaminen johtuu tilakysymyksestä ja saavutettavuudesta. Nyt teosta ei voida esittää alkuperäisessä laajuudessaan eikä muodossaan, mutta teoksesta pois jätetyt osat on varastoitu ja se on mahdollista esittää alkuperäisen kokoisena myöhemmin. Museon rooliin kuuluvat saavutettavuus ja esteettömyys tärkeinä osa-alueina, joten jatkossakin elokuvateatteri esitetään junaradan ulkopuolella, tai joudutaan kehittämään uusi sovelias ratkaisu.



KUVA 18: Veli Granö, *Saaret*

Tony Cragg: One Space; Four Places

Tony Craggin teos *One Space, Four Places* on vuodelta 1982 ja sen omistaa Van Abbemuseum, Hollanti. Tämä pöytää ja neljää tuolia esittävä teos muodostuu materiaalien kirjosta kuten erivärisistä tiilistä, pahvista, sampoopulloista, litistyneestä muovijalkapallosta, pienestä retkeilykaasupullosta, kumiesineistä, Cola-tölkeistä, sienistä ja rannalle ajautuneista puuesineistä. Ne on pujotettu hitsatun rautatangon läpi, joka toimii huonekalujen runkona. Esineet ovat

eriateisesti vaurioituneita. Tony Cragg oli löytänyt nämä esineet jo elämänsä eläneinä. Teosta tarkasteltaessa vuonna 1989 Van Abbe -museossa huomattiin, että polyuretaanivaahdosieni oli pahoin vaurioitunut ja metallirunko oli tullut näkyviin. Todennäköistä oli myös, että muut pehmeät vaahtomuovit vaurioituisivat lähi tulevaisuudessa. Esineet yksi toisensa jälkeen käpristyisivät, rikkoutuisivat, haihtuisivat, mädäntyisivät tai ruostuisivat. Tämän vuoksi teos valittiin vuonna 1996 pidetyn modernin taiteen konservointiprojektin (Conservation of Modern Art) tutkimuskohteeksi. Ensimmäiseksi kysymykseksi nousi, mitä voidaan tehdä konservoinnin näkökulmasta ja toiseksi taidehistoriallisesta näkökulmasta. Ennen päätöksentekoa on välttämätöntä tutkia, mikä on teoksen ydinajatus. Ennen kaikkea se määrittää teoksen konservointi- ja restaurointitoimenpiteet. Jos ollaan sitä mieltä, että teoksen ydinajatus on katoavaisuus, taidehistoriallisessa mielessä teokselle ei tarvitsisi tehdä mitään. Vai pitäisikö kuitenkin estää tuhoutumisprosessin kulku? Onko museolla aina eettinen velvollisuus mukautua taiteilijan toiveisiin, jotka ovat useinkin kiistanalaisia. (Guldemon 1999: 79.)

Jos ajatellaan, että teoksen olemus on sen muotoa ja ulkonäköä koskevissa ominaisuuksissa, siinä tapauksessa tuho pitäisi häivyttää mahdollisimman tarkasti. Sitten nousee kysymys, miten korvata esineet, mikä on mahdollista ja mikä on luvallista. Lisäksi teoksella voi olla voimakas symbolinen merkitys. Se on saatettu luoda kiihkeänä protestina myrkyllisten jätteiden Rhein-jokeen kaatoa vastaan. Tämä saattaa merkitä sitä, että jos teosasia pitää korvata, pitää muistaa, että Cragg löysi nämä esineet Rheinin varrelta 1980-luvun alkupuolella. Teoksen osat valikoituvat siitä materiaalista, mitä silloin on heitetty jokeen. Toisaalta, jos teos on Craggin konseptuaalinen veistos, jonka tarkoitus oli kuvastaa roskista tehtyä pöytää ja tuoleja, onko saman tekevää, mitä roskaa on käytetty korvaamisen. (Guldemon 1999: 80.)

Kuraattoreille ja konservaattoreille olisi ratkaisevan tärkeää tietää, mikä on taideteoksen ydinajatus. Seuraavaksi on vastattava kysymykseen, kuinka se määritellään. Koska kysymykseen ei ole objektiivista kriteeriä, harkintaan voidaan ottaa useita erilaisia näkökohtia. Ensimmäiseksi - mikä on taiteilijan rooli. Toiseksi - mikä on kuraattorin ja konservaattorin rooli. Vaikka taiteilijan rooli on merkittävä, se ei ole ”pyhä”. Hän voi kertoa, niistä ideoista, ajatuksista ja tekniikoista, joista teos syntyi ja mikä oli teoksen ydinajatus. Taiteilija voi sanoa mielipiteensä,

millaisesta konservoinnista hän pitäisi, jos hän on kiinnostunut keskustelemaan siitä. Niin kauan kuin hän elää ja on kykeneväinen kommentoimaan, hänellä on tärkeä rooli. Mutta ei saa koskaan unohtaa, että taiteilijan ajatukset saattavat muuttua ja todennäköisesti vuosien kuluessa muuttuvatkin. Ja on hyvin todennäköistä, että hänen ajatuksensa ovat muuttuneet luomishetken ja nykyisyyden välillä.

Kuraattori tai konservaattori voi tietenkin ottaa sen näkökulman, että taiteilijalla säilyy taiteellinen vastuu niin kauan kuin hän on elossa. Periaatteessa silloin ei ole mitään merkitystä, poikkeavatko taiteilijan nykyiset ajatukset teoksen alkuperäisestä ideasta. Näin ajatellen vastuu konservoinnista on täysin taiteilijan harteilla, vaikkakin lopputuloksena olisi täysin toinen teos. (Guldemon 1999: 80.) Tällainen oli Henk Peetersin työ (s. 33–36), jonka hän teki kokonaan uudestaan ja vielä huomattavasti suuremmaksi kuin alkuperäinen teos oli.

Toisaalta, kun museo hankkii tietyn teoksen tietyllä hetkellä kokoelmiinsa, tarkoituksena on säilyttää teos sellaisena kuin se on. Jos halutaan, että teoksen säilyttäminen ja restaurointi tekee oikeutta sen alkuperäiselle ajatukselle, kuraattoreiden ja konservaattoreiden ei tulisi seurata taiteilijan uusia ajatuksia. Heidän tulisi yrittää myös ymmärtää teoksen ydinajatus joka kannalta monipuolisesti. Kaiken kerätyn tiedon saatuaan kuraattoreiden ja konservaattoreiden tulisi tarkkaan punnita eri näkökulmia ja laatia konservointi- ja säilyttämisehdotus. (Guldemon 1999: 80-81.)

Craggin teoksen visuaalisen ja sisällöllisen analyysin jälkeen päädyttiin johtopäätökseen, että jos halutaan säilyttää teoksen täydellinen ulkonäkö ja alkuperäisyys, mitään osia ei saisi vaihtaa. Jos kuitenkin jokin osa on täysin hajonnut ja se häiritsee teoksen ulkonäköä, voidaan se korvata. Usein on vaikeaa löytää juuri samanlainen osa. Korvaavan osan ei tarvitse välttämättä olla hylätty jäte, kunhan se muistuttaa mahdollisimman paljon alkuperäistä osaa muodoltaan, väreiltään ja materiaaliltaan. (Guldemon 1999: 81.)

Jossain vaiheessa teososien korvaaminen alkaa vaikuttaa teoksen alkuperäisyyteen. Milloin se tapahtuu, on vaikea ennustaa. Se riippuu myös kuraattoreiden konservaattoreiden ja taiteilijoiden mielipiteestä kunakin aikana.

Muutokset taideteoksessa saattavat vaatia kahdenkymmenen vuoden kuluttua uuden tapaustutkimuksen. (Guldemonnd 1999: 81.)

Tony Cragg ei selvästikään halua sekaantua konservoinnin kysymyksiin. Hän jättää sen konservaattoreille: ”Kaikkien pitäisi vastata omasta alueestaan. Kun taiteilija on kerran luonut taideteoksensa, ei hän voi palata ajassa taaksepäin ja tehdä teostaan uudestaan kahdenkymmenen vuoden kuluttua. Museot ovat kokoelmien asiantuntijoita ja niissä huolehditaan teosten konservoinnista, valvonnasta ja esittämisestä. Kuraattoreille ja konservaattoreille on haasteellista löytää sopivat ratkaisut konservointiongelmiin. Heidän ammattitaidostaan riippuu, kuinka menestyksellisesti tapauksista selvittää. Joskus näen teokseni hyväkuntoisina ja joskus huonokuntoisina. Näin vain on, enkä voi huolehtia kaikesta. Verrataanpa taideteosta vaikka isoäitiin, joka oli kaunis, kun hän oli nuori. Meidän pitää hyväksyä, että taideteokset vanhenevat - kypsyvät” (Beerkens & Berndes 1999: 83). Ja Tony Cragg lisää: ”Taiteilijan vastuu loppuu siihen hetkeen, kun teos viedään pois ateljeesta. Siitä hetkestä lähtien se saa oman elämänsä” (Guldemonnd 1999: 81).

Edellä kirjoitetun perusteella joutuu miettimään, millaiset taiteilijan antamat ohjeet tai niiden puuttuminen helpottaa tulevaisuuden konservoinnin päätöksen teossa. Tarkat ohjeet saattavat rajoittaa ja niissä ei ole voitu ottaa huomioon huomispäivän konservointiteknologiaa. Parempi olisi, jos pysyttäisiin periaatteiden tasolla: mitä saa tehdä ja mitä ei saa tehdä. Myös liian vapaat kädet tekevät konservaattorin ja kuraattoreiden päätöksistä epävarmoja. Onneksi konservaattoreiden kotimainen ja kansainvälinen verkostoituminen on aktiivista. Yhteistyöllä voidaan helpottaa yksilön epävarmuutta ja vastuuta. Se ei kuitenkaan takaa välttämättä parasta mahdollista tulosta. Voidaan joutua tekemään ikäviä kompromisseja. Kuinkahan laaja olisi konservointiratkaisujen kirjo, jos yhteisiä keskusteluja ja ajatusten vaihtoa ei käytäisi. Pekka Nevalainen edusti samaa kantaa Toni Craggin kanssa, kun hän oli ohjeistamassa Kiasman henkilökuntaa installaationsa *Luonto dokumentti* uudelleen ripustamisessa uuteen paikkaan *Maisema*-näyttelyyn vuonna 2006. Hän katsoi, että teos on Kiasman ja ripustusvastuu on siirtynyt sen henkilökunnalle (Nevalainen 21.8.2006: haastattelu).

Ennen *One Space, Four Places* -teoksen konservointia käytiin seuraavaa keskustelua: Eräs teoksen sieniosa oli tuhoutunut. Lyhyellä ajanjaksolla monet muut osat tuhoutuvat materiaalien hajoamisen vuoksi. Teoksen tuhoutumisprosessin näyttäminen ei todellakaan ole taideteoksen tarkoitus. Craggin mielestä metallirungon näkyviin tuleminen oli rumaa. Se ei missään tapauksessa saa olla näkyvässä, mutta hän ei halua ottaa kantaa, miten tämä osa pitäisi täydentää toisella sienellä. Hänen mielestään hänen kannallaan ei ole merkitystä, sillä hän ei osaa palata ajassa taaksepäin vuoteen 1982, kun hän valmisti teoksensa. Jos hänen pitäisi korjata teos nyt, hän tekisi sen tämän hetkisen ajatuksensa mukaisesti. Niinpä teoksen konservointi kuuluu museon konservaattoreille ja heidän tulisi tehdä työnsä niin hyvin kuin mahdollista. (Beerkens & Brendes: 84.) Craggin mukaan suoria ohjeita olivat mm. että käytetään löydettyjä esineitä, joissa on reikä jokseenkin keskellä. Kulmassa pitää olla teknisistä syistä pehmeä esine. Epäsuoria ohjeita olivat, että milloinkaan ei saa asettaa muodoltaan, väriltään tai materiaaliltaan samanlaista esinettä vierekkäin. Lähtökohtana teokselle oli eri muotojen, värien ja materiaalien vaihtelu. Värikkäitä esineitä on käytetty ”maalarimaisella” tavalla. (Beerkens & Berndes 1999: 84–85.)

Cragg ei innostu teososien impregnoimisesta (kyllästämisestä), sillä hänelle se synnyttää ajatuksen muumioinnista. Hänen mielestään pitäisi edellä mainitun mukaisesti voida päätellä materiaalit, ja miten teos on tehty. Siis sieni korvataan sienellä, ja pesuainepullo vastaavalla pesuainepullolla. Mitä enemmän teososia on vaihdettu, sitä enemmän kokonaiskuva muuttuu ja alkuperäisyys vähenee. Vähitellen mahdollisuuksien rajat saavutetaan. Rajana voitaisiin pitää sitä, kun jonkun materiaalityypin esim. muovin kaikki osat ovat tuhoutuneet. Aluksi osat ovat täydellisiä, sitten ”jotakin sinnepäin”. Seuraavaksi osat voivat olla mitä tahansa, mitä on saanut haalituksi käsiin. Joidenkin vuosien jälkeen ei ole enää mahdollista löytää samaa väriä tai materiaalia olevaa esinettä. Museo voi jatkaa parhaan mahdollisen lopputuloksen etsimistä, mutta lopulta teos tulee tiensä päähän. (Beerkens & Berndes 1999: 85.)

Teoksen *One Space, Four Places* konservointityössä käytettiin apuna modernin ja nykytaiteen konservointipäätöksen tekemiseen kehitettyä mallia (decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art), joka

on julkaistu kokonaisuudessaan *Modern Art, Who Cares?* –julkaisussa (© 1999 Foundation for the Conservation of Modern Art 1999: 164-172). Tehdyt toimenpiteet olivat suhteellisen kevyet. Teososia tuettiin kolmesta kohdasta metallirungon ympärille puristetuilla metallirenkailla, niin että raskaammat esineet eivät painaneet toisia osia kasaan. Yhden valkoisen rikkiäisen muovisen pesuainepullon sisään asetettiin polyesterituki. Rikkoutunut kohta paikattiin Filmoplast p 90:llä, joka on eräänlaista valkoista teippiä. Teoksen kulmassa ollut hajonnut sienen pala korvattiin polyuretaanivaahtopalalla, joka maalattiin akryylimaalilla. Rekonstruktiota tehtäessä käytettiin apuna valokuvaa teoksesta ennen vaurioitumista. (Beerkens 1999: 91.)

3.1.2 Ei etukäteen sovittuja muutoksia taideteoksissa

Tekijänoikeuskappaleessa 4.2 käsittelen kahta valokuvataiteen tapausta, joissa taiteilija on halunnut uuden vedoksen Kiasman kokoelmiin: Nämä ovat Harri Larjoston: *Aikalaisia*-valokuvasarjan yksi osa (s. 46-47) ja Heli Rekulan *Untitled ja Body: Untitled (Torso)* (s. 47). Nämä teokset valokuvina kuuluvat uuden tekniikan sallimiin mahdollisuuksiin. Seuraavaksi käsittelen kokoelman muita teoksia, joita taiteilija on muuttanut tai vaihtanut. Niitä ovat Alvar Gullichsenin *Raba Hiff. Dr Yes* (s. 28-29) ja Jussi Heikkilän *Merimaisema* (s. 29-30). Silja Rantasen *Toinen pieni näyttely* (s. 30) käsittelee teoksen ripustamistavassa tapahtunutta muutosta.

Alvar Gullichsen: Raba Hiff: Dr Yes

Alvar Gullichsenin esineteoksessa *Raba Hiff: Dr Yes* (inv.no N-1992-42) tapahtui muutoksia, kun se asetettiin ensimmäistä kertaa Kiasmassa esille *Pohjoinen Postmodernismi* -näyttelyyn 2000-2001. Se oli hankittu kokoelmiin jo vuonna 1992. Taideteos koostui eräänlaisesta autosta, kolmesta valotaulusta, kevytlevyille kiinnitetystä lääkärin kuvasta ja *Raba Hiff* -taulusta sekä kehystetystä kevytlevyille kiinnitetystä ”ennen-jälkeen” -kuvasta (kuva 19). Taitelija ilmoitti, että hän toimittaa uuden ”ennen-jälkeen” -kuvan näyttelyä varten (Gullichsen 14.12.1999: haastattelu). Myöhemmin elokuussa vuonna 2000 teokseen liitettiin kuuluvaksi vielä kaksi teollisesti tuotettua tuolia ja pöytä, jotka taiteilija oli tuonut näyttelyyn teosta installoidessa (Aarnio 31.8.2000: sähköpostiviesti).

Tässä tapauksessa taiteilijan intentio oli muuttunut. Taiteilijalle annettiin käyttöön koko galleria, joka mahdollisti teoksen laajentamisen. Taiteilija oli myös mielessään kehittänyt teostaan ja se toteutettiin sen hetkisen ajatuksen pohjalta.



KUVA 19: Alvar Gullichsen, *Raba Hiff: Dr. Yes*. Osa teosta

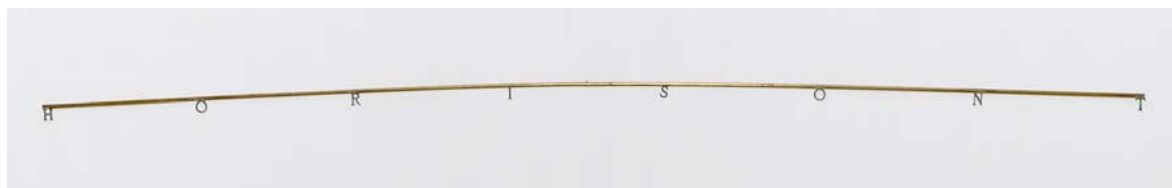
Jussi Heikkilä: Merimaisema

Jussi Heikkilän teos *Merimaisema* (inv.no N-1994-163) on ollut esillä Nykytaiteen museossa kolmena erilaisena versiona. Teos koostuu pitkästä kaarevasta vaakatasossa olevasta messinkitangosta, jonka alareunaan on hitsaamalla kiinnitetty messinkikirjaimia. Tangon keskellä kuuluu olla tappi, jolla se on kiinnitetty seinään ja jonka avulla teos saadaan hieman ulos seinästä. Ensimmäinen versio oli tullut museon kokoelmiin vuonna 1994 talletuksena. Vuonna 1997 teos oli esillä silloisessa Nykytaiteen museossa Ateneum-rakennuksessa ja taiteilija sen nähtyään oli todennut, että teos on puutteellinen. Siitä puuttui tappi, joten taiteilija lainasi omaa hieman erilaista teostaan: *Merimaisema Ahvenanmaalta* vuodelta 1992 näyttelyn ajaksi. Myöhemmin taiteilija toi kolmannen version teoksesta, jolla korvattiin kokoelmista poistettu tapiton *Merimaisema*. Uusi teos kokoelmassa sai vanhan teoksen inventaarionumeron. Aiempi teos verrattuna uudempaan oli kapeampi ja kaari oli jyrkempi. Aiemman kirjaimet olivat suuremmat ja kirjaimista muodostui sana H O R I Z O N (kuva 20),

uudemmassa lukee H O R I S O N T (kuva 21). Taiteilija ei muistanut eikä käsittänyt, miten tapiton teos oli joskus voinut päästä hänen käsistään. Tässä tapauksessa sattumalla oli osuutensa teokseen.



KUVA 20: Inventaariosta poistettu tapiton *Merimaisema*



KUVA 21: Jussi Heikkilä, *Merimaisema*

Silja Rantanen: Toinen pieni näyttely

Silja Rantasen *Toinen pieni näyttely* (inv.no N-1995-37) on teos, joka oli esillä Kiasmassa *Kuvan jälkeen* –näyttelyssä 2008-2009. Teos esittää taiteilijan eräästä näyttelystään tekemää pienoismallia. Teoksessa itsessään ei tapahtunut muutoksia, mutta teoksen esittämisessä taiteilijan haluamalla tavalla tapahtui sarja muutoksia. Aluksi taideteokselle tehtiin matalahko jalusta, jotta se ei sijaitisi suoraan lattialla. Sen nähtyään taiteilija halusi uuden vielä matalamman jalustan. Teosta varten leikattiin vanerista levy, joka maalattiin. Taiteilija ystävällisesti pyysi, voitaisiinko teos esittää lattialla ilman mitään jalustaa. Tähän ehdotukseen suostuttiin tiedostaen siihen liittyvät ongelmat. Eräänä päivänä taiteilija tuli katsomaan avautuvaa näyttelyä ja hän kertoi, että hänelle oli valjennut, että teos pitäisi ripustaa katosta niin, että se riippuisi 30 cm:n etäisyydellä lattiasta ja se jäi lopulliseksi ripustusohjeeksi (Rantanen 8.1.2008: suullinen tiedonanto).

3.2 Kopiot, toisinnot, reproduktiot ja multipelit

Taideteosten kopioilla on kopion asema. Se ei kilpaile alkuperäisen teoksen asemasta. Se on uusi versio alkuperäisestä teoksesta. Teoksen on tehnyt joku muu kuin taiteilija. (Laitinen-Laiho. 2004: 27.) Toisinto on taiteilijan itsensä tekemä teos, joka on lähes identtinen toisen teoksen kanssa. Reproduktio viittaa teolliseen

tuotteeseen. Se on monistettu ja samalla uusi versio aikaisemmasta teoksesta, jonka on tehnyt joku muu kuin taiteilija itse. (Laitinen-Laiho. 2004: 27.) Multippeli on lukemattomina samankaltaisina alkeisosina kertautuva perusyksikkö, jota käytetään esim. sarjallisessa taiteessa (Kallio, Kallio, Kämäräinen, Lahtinen, Mattila & Sakari 1991: 424). Se on monistettua taidetta, jonka ideana on edullinen hinta ja saaminen mahdollisimman monen ihmisen ulottuville (Suomen taide 4.5.2009: verkkodokumentti). Multippelitaide liittyy vahvasti nykytaiteen perintöön.

Taiteilijat ovat jo perinteisessä taiteessa käyttäneet apunaan edellisten polvien taiteilijoiden teoksia. Ne ovat toimineet innoittajina ja uusia teoksia on tehty myös kunnioituksen osoituksena. Nykytaiteessa aiheen lainaaminen toisilta taiteilijoilta on tyypillistä. Taiteilijat ja konservaattorit ovat tehneet myös kopioita. Osittain siihen on ajaututtu uusien tutkimattomien materiaalien hajoamisen tähden. Jos taiteilija tekee teoksestaan kopion, onko se silloin uusi teos vai toisinto. Onko konservaattorin tai jonkun muun asiantuntijan jäljentämä teos tavallinen kopio? Voidaanko kopio esittää alkuperäisen teoksen tai sen dokumentoinnin rinnalla? Onko taideteoksen alkuperäisillä materiaaleilla suurempi merkitys kuin taideteoksen ulkonäöllä? Nämä ovat kysymyksiä, jotka pitää miettiä tapauskohtaisesti.

3.2.1 Naum Gabon teoksen kopioiminen

Mette Carlsen on tutkinut Tateassa Lontoossa Naum Gabon teoksia ja mahdollisuuksia tehdä kopioita niistä. Yksi kohteista oli pienoismalli *La Chatte*-balettiin. *La Chatte* oli baletti, jota varten Gabo teki lavastuksen. Tate hankki vuonna 1987 pienoismallin, joka oli tehty lavastusta varten vuonna 1926–7. Teokseen kuului seitsemän muoviosaa, jotka oli asetettu vanerialustalle. Vuonna 1989 oli kirjattu, että teos ei ole esityskunnossa. Tällöin oli ehdotettu, että teoksesta pitäisi tehdä kopio. Vuodelta 1987 oli tarkat dokumentit, jotka otettiin kopioinnin lähtökohdaksi. Lisäksi tehtiin myös kopio, jonka oli tarkoitus esittää vuoden 1927 alkuperäistä pienoismallia. Laajojen tutkimusten perusteella valittiin tarkoitukseen soveltuvat materiaalit ja tekniikat. Alkuperäistä pienoismallia esittänyt kopio näytti muodoltaan ja tarkkuudeltaan erittäin hyvältä. Vuoden 1987 mallia esittänyt kopio ei näyttänyt väriltään aivan onnistuneelta. (Carlsen 2004: 9-22.)

Kopioiden tekeminen herätti runsaasti kysymyksiä, ideoita ja johtopäätöksiä ja niiden pohjalta järjestettiin myös seminaari. Seuraavaksi ajatuksia kopion tekemisestä: Millaisista taideteoksista voi tehdä kopion? Mikä on kopion tarkoitus? Pitääkö käyttää alkuperäisen materiaalin kaltaisia valintoja? (Carlsen 2004: 5-6.) Kopio ei ole automaattinen valinta, kun teos on vaurioitunut. Yhteistyö taidehistorioitsijoiden ja konservattoreiden välillä koettiin tärkeäksi. Dokumentointi on välttämätön apuväline kopion valmistamiseksi. Mieluiten dokumentointi on tehty silloin, kun teos on vielä vaurioitumaton. Teoksen mitat ovat voineet muuttua materiaalin vaurioitumisen vuoksi. Pitää osata erottaa, mitkä sormenjäljet ja työkalujen jättämät työstäjäljet ovat alkuperäisiä. Gabon sukulaiset pitivät kopioita liian siisteinä. Voiko kopiosta tehdä jo uutena vanhan näköisen? Kuinka tarkkoja kopiot ovat ja kuinka tarkkoja niiden pitäisi olla? Kuinka paljon informaatiota alkuperäisen teoksen pitäisi sisältää, jotta kopion voi tehdä? Kuinka paljon epätietoisuutta ja tulkintaa sallitaan? (Carlsen 2004: 34–35.)

Perinteistä taidetta kopioitaessa ei olla niin tarkkoja kopion suhteen. Nykyaikaisessa kopiolla on eri merkitys. Mahdollisesti tehdään mallikopioita kolmiulotteisista teoksista ja kopioilla pyritään välittämään, miltä taideteos on näyttänyt. Perinteisessä kopioimisessa hyvänä käytäntönä pidetään, että kopioon tulee kirjata merkintä kopioinnista ja että se on erikokoinen kuin alkuperäinen teos. Kopioitsija valitsee materiaalit oman mieltymyksensä mukaan ja toteuttaa teoksensa omia kykyjään vastaavasti.

3.2.2 Taiteilijoiden käyttämiä metodeja

Seuraavaksi käsittelen (s. 33–36) hollantilaista tapausta, jossa yhteistyössä konservattoreiden, teollisuudenedustajien ja taiteilijan kanssa tehtiin toisinto taiteilijan alkuperäisestä teoksesta. Kahdessa muussa käsittelemässäni tapauksessa taiteilija on luovuttanut muotit rikkoutuneiden osien tilalle tehtävien uusien teososien valmista varten.

Henk Peeters: 59–18

Henk Peetersin teos *59–18* on valmistettu vuonna 1959. Se on ollut talletettuna Utrechtiin kekusmuseoon (the Centraal Museum Utrecht) vuodesta 1988 lähtien. Materiaalina on polyuretaanineliö, johon on poltettu kuuteen kohtaan jälki kaasuliekillä. Neljä kohtaa on palanut läpi. Näiden läpipoltettujen reikien kohdalle on teoksen kääntöpuolelle kiinnitetty valkoista kangasta korostamaan vaikutelmaa. Tämän jälkeen taiteilija on kiinnittänyt teoksen kevytlevyille, jonka reunat hän on maalannut valkoisiksi. (Rodrigo & Beerkens 1999: 43.)

Henk Peeters ei ollut erityisemmin ajatellut teoksensa kestävyyttä. Hän oli hollantilaisen taiteilijaryhmän *Zeron* yksi johtohahmoista. Ryhmän jäsenet olivat innostuneita käyttämään teoksissaan uusia teollisia materiaaleja. Peeters oli alun perin geometrinen abstraktikko, mutta 50-luvun loppupuolella hän valitsi modernit epäkonventionaaliset, synteettiset materiaalit: kalvot, muovipussit ja vaahtomuovit. Hän käsitteli näitä materiaaleja voimakkaasti kuten *59–18*-teoksessaan ja yhdisteli kyseisiä materiaaleja. Hän valitsi mielellään myös jokapäiväisiä pehmeitä ”naisellisia” materiaaleja kuten vaahtomuovia, untuvia ja pumpulia yhdistettynä tulen, veden ja ilman kanssa. (Rodrigo & Beerkens 1999: 43–44.)

Kun teosta inventointiin, museon konservattori huomasi vuonna 1995 kuntokortissa merkinnän ”suuria reikiä vaahtokumissa”. Tällaisen huomion jälkeen halkeava ja rutistuva ja silminnähävästi vaurioitunut teos oli syytä ottaa tarkemman selvityksen kohteeksi. (Rodrigo & Beerkens 1999: 44.) Vuonna 1995 tutkimuksen lähtökohdaksi muodostui mustavalkoinen valokuva vuodelta 1965, jonka ansiosta saatiin käsitys teoksen alkuperäisestä ulkonäöstä ja se, että polyuretaanivaaho oli vielä hyvässä kunnossa. Varhaisimmasta värivalokuvasta vuodelta 1984 saattoi havaita jo vaurioitumisen merkkejä, kuten harjanteita vaahdossa ja materiaalin vaalean kellertävän ruskean värin, mutta ei vielä merkkejä murenemisestä. Valokuvasta vuodelta 1996 voitiin havaita useita vaurioita kuten pystysuoria uurteita. Joissain kohdissa polyuretaanivaahdon pinta oli repeytynyt, paloja puuttui ja pinnassa oli paikoitellen valkoinen kalvomainen kerros. Osa vaurioista oli syntynyt tuhohyönteisten syötyä materiaalia. Teoksen vanhenemisvaurioita voitiin siis seurata eri aikoina otetuista valokuvista. (Rodrigo & Beerkens 1999: 45.)

Taideteoksen ongelmia käsittelemään oli perustettu työryhmä. Työryhmä haastatteli taiteilijaa ja hän kertoi näkemyksensä, miksi teos oli vaurioitunut ja harjanteet olivat ilmestyneet. Teos oli ollut pakattuna aaltopahviin ja kosketus pakkaukseen oli aiheuttanut aaltopahvin jäljen polyuretaanin haavoittuvaan pintaan. Taiteilija oli täysin vakuuttunut, että polyuretaani oli alun perin ollut vaalean harmaata. Aiemmin oli ajateltu, että alkuperäinen väri oli ollut vaalean kellertävän harmaa. Jos teos oli alkuaan ollut harmaa, niin se oli muuttunut dramaattisesti 15 ensimmäisen vuotensa aikana. Väriavokuva vuodelta 1984 osoittaa, että teos oli ollut jo silloin kellertävä. Taiteilija ei kuitenkaan ollut välittänyt värinmuutoksesta eikä harjanteista, sillä hän oli myynyt teoksen vaurioitumisen jälkeen. Tutkimusten jälkeen voitiin todeta, että polyuretaani ei koskaan ole voinut olla vaalean harmaata. (Rodrigo & Beerkens 1999: 46.)

Repeämät, urat ja mureneva polyuretaanivahto olivat seurausta kemiallisesta hajoamisesta ja mekaanisesta vaurioitumisesta. Hyönteisten kolot ja urat olisi voitu restauroida, mutta kemiallista hajoamista ei voitu pysäyttää. Työryhmä totesi, että teosta ei voitu enää konservoida. (Rodrigo & Beerkens 1999: 47.)

Nykyisessä muodossaan teos oli menettänyt taiteilijan alkuperäisen intention. Nyt se näytti abstraktilta tyhjältä maisemalta, jonka pinta oli murenevaa ja hiekan väristä. Teos ei ollut enää pehmeään polyuretaanivahtoon poltettujen reikien muodostama horisontaalinen rivi. Taiteilija oli sitä mieltä, että teoksen vaurioituminen vääristi hänen taideteoksensa. Sitä ei enää voitu esittää. Hän jopa sanoi, että hän ei voinut enää tunnistaa teosta omien kätensä tekemäksi. Samoin ajattelivat myös työryhmän kuraattorit. (Rodrigo & Beerkens 1999: 46–47.)

Nämä johtopäätökset synnyttivät uusia kysymyksiä: Jos taideteosta ei enää voitaisi esittää, mikä sen status olisi? Pitäisikö sen jäänteet säilyttää materiaalisena referenssinä kadonneesta työstä vai olisiko parempi tuhota se? Taiteilija oli kertonut, että hän oli tehnyt tämän aikaisista teoksistaan uusia versioita ja 59-18 oli ainut säilynyt alkuperäinen työ tältä ajalta, sillä se oli museon kokoelmassa. Taiteilija oli valmis tekemään uuden version teoksesta, mutta epäili, saisiko hän sellaista polyuretaania, joka palaisi samalla tavalla, kun sitä poltettaisiin bunsenlampulla. Taiteilijan uudet versiot eivät koskaan vastanneet

alkuperäisiä. Taiteilija ehdotti tekevänsä uuden näyttelykopion teoksesta ja ehdotus otettiin ilolla vastaan. Työryhmä ymmärsi, että kyseessä ei ollut eettisesti oikea restaurointimenetelmä, mutta he halusivat tietää, kuinka identtinen kopio voisi olla ja miltä alkuperäinen teos oli näyttänyt vaalean harmaana. (Rodrigo & Beerkens 1999: 47.)

Työryhmä tutki kahta rekonstruktio menetelmää: menetelmää, jossa käytettiin kehittynyttä skannausteknologiaa ja 3D-reproduktiota. Vaihtoehto, jossa käytettiin uusinta teknologiaa, osoittautui hyvin kalliiksi vaihtoehdoksi. (Rodrigo & Beerkens 1999: 46.) Duch Institute of Industrial Technologyssä tietokoneohjatulla laitteilla voitiin tehdä tarkkoja kopioita kolmiulotteisista esineistä, taideteokset mukaan lukien. Toinen työryhmä halusi nähdä uusimmalla teknologialla tuotetun teoksen ja taiteilijan itsensä tekemän jäljennöksen alkuperäisin teoksen rinnalla. Kuitenkin työryhmä ymmärsi, että uusimpaan teknologiaan perustuvalla menetelmällä ei saada välittymään taiteilijan intentiota: yksinkertaista reikien polttamista halpaan materiaaliin. Peetersin menetelmä tuntui yksinkertaiselta, mutta vuoden 1959 jälkeen polyuretaani on muuttunut koostumukseltaan ja siihen on muun muassa lisätty palonestoaineita. Tämä tekee polttamisen vaikeaksi ja lopputuloksen erinäköiseksi. (Rodrigo & Beerkens 1999: 48.)

Teoksen materiaaleja alettiin analysoida ja yritettiin löytää mahdollisimman sopiva materiaali taiteilijan toisintoa varten. Polyuretaanivaahtoa voidaan valmistaa joko polyesterista tai polyeetteristä ja molempiin on lisätty lisäaineita antamaan materiaaleille erilaisia ominaisuuksia. Materiaaliksi valittiin polyeetteri, sillä se oli stabiilimpi vaihtoehto ja luonnollisesti sen piti olla palonestoaineeton. Taiteilija muisti tarkkaan käyttämänsä polttotekniikan saadakseen haluamansa efektin. Väriksi valittiin harmaa taiteilijan tarkan muistikuvan mukaisesti. (Rodrigo & Beerkens 1999: 49.)

Lopulta löydettiin polyuretaanivaahtojen valmistamiseen erikoistunut tehdas. Tehtaan varaston laajassa valikoimassa oli taiteilijaa miellyttänyt tuuman paksuinen tummanharmaa palonestoaineeton polyuretaanivaahto. (Rodrigo & Beerkens 1999: 49.) Taiteilija ei kuitenkaan saanut sitä palamaan haluamallaan tavalla ja se korvattiin vaaleamman harmaalla polyuretaanilla. Vaikka levyssä ei

poikkeuksellisesti ollut palonestoainetta, se ei käyttäytynyt poltettaessa samalla tavalla kuin vuoden 1959 tuote. (Rodrigo & Beerkens 1999: 49–50.)

Tässä monipuolisessa esimerkkitaapauksessa yhdistyvät lähes kaikki oleelliset päättötyötäni koskettavat elementit: elinkaari, alkuperäisyys, korvattavuus, taiteilijan intentio, kuka päättää, kuka tekee ja lopuksi, mikä on uuden teoksen status.

Ulf Rollof: Munarata ja Jiri Geller: Maailmojen ottelu



KUVA 22: Ulf Rollof, *Munarata*

Ulf Rollofin *Munarata* (inv.no N-1997-52) on suurikokoinen installaatio, joka koostuu teräsjaloilla seisovasta kipsisistä vääntyneistä munakennoista sekä valkoisista kananmunista (kuva 22). Teosta installoidessa metallijalat ja kenno-osat yhdistetään hitsaamalla ja purettaessa osat sahataan erilleen. Jokainen esittäminen väistämättä vaurioittaa teosta. Taiteilija on ollut tietoinen asiasta ja näin ollen hän on luovuttanut kipsikennojen silikonimuotit Kiasmalle uusien osien valmistamista varten (kuva 23). Kipsikennot rikkoutuvat installointi- ja purkuvaiheissa sekä värjäytyvät ruosteesta, joka on syntynyt kipsikennojen sisällä

olevista tukirauodoista. Vaikka kipsikennot voidaan vaihtaa, teos muuttuu vähitellen häiritsevällä tavalla johtuen hitsaamisesta ja erilleen irrottamisesta aina uudelleen installoidessa.



KUVA 23: Teoksen inventaario. Silikonimuotteja edessä oikealla

Jiri Gellerin *Maailmojen ottelu* (inv.no N-2000-64) on interaktiivinen taideteos, joka on tarkoitettu yleisön pelattavaksi (kuva 24). Kyseessä on jalkapallopele, jossa hartsista valmistetut jeesukset ja shivat pelaavat jalkapalloa toisiaan vastaan. Teokseen on yhdistetty ääni ja valot. Pallon päätyessä maaliin ääni- ja valoeffektit aktivoituvat.



KUVA 24: Jiri Geller, *Maailmojen ottelu*

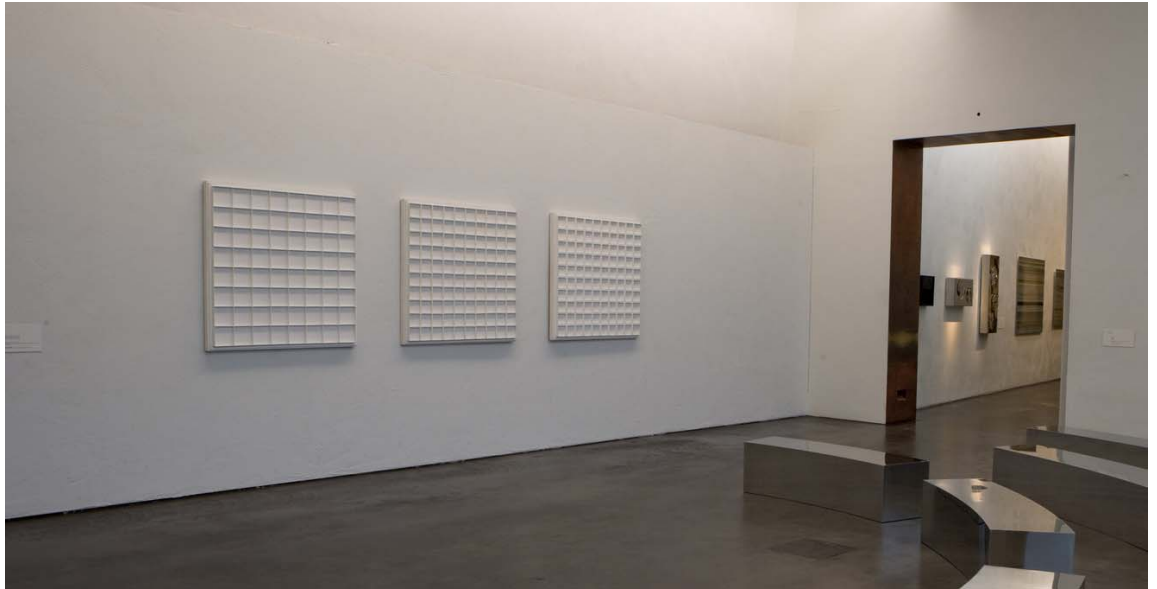
Myös tässä tapauksessa taiteilija antoi oston yhteydessä silikonimuotit ja tarkat ohjeet uusien pelaajien valmistamista varten. Teoksen ongelmaksi osoittautui jeesuksen nilkkojen heikko rakenne (kuva 25). Teosta kehiteltiin yhdessä taiteilijan ja muiden asiantuntijoiden kanssa ja valettiin uudet silikonimuotit. Jeesuksen nilkoista tehtiin aavistuksen paksummat ja niiden sisään valettiin tueksi metallipalat, jotka saatiin sateenvarjosta. Tuotekehittely oli kannattavaa, sillä nyt jeesuksien nilkat kestävät kovaa pelaamista. Teoksessa on erilaisia tarroja, joiden uusimista varten taiteilija on antanut graafisen suunnittelumallin ja valmistusohjeet. Jalkapallo on valmistettu puusta ja se on maalattu esittämään maapalloa. Maapallosapluunat on luovutettu Kiasmalle uusien maapallo-osien maalaamista varten.



KUVA 25: Rikkoutuneita teososia

Nykytaiteen kohdalla joudumme usein miettimään, kuinka kauan ja missä laajuudessa teososia voidaan korvata. Edellä mainituissa tapauksissa silikonimuottien lahjoittaminen teoksen hankinnan yhteydessä oli selvä merkki siitä, että rikkoutuneita osia pitää vaihtaa. Mitä tehdään sitten, kun muotit hajoavat? Valetaanko uudet muotit? Kuinka kauan teos kestää uusien osien valamista ja vaihtamista muuttumattomana? Vastaavana näkisin myös teoksen uudelleen maalaamisen, siis teoksen pinnan korvattavuuden. Aihetta käsittelee Daniela Petovic: Taiteilijat eivät aina käsitä, että uudelleen maalaamalla teoksesta tulee uusi. Kun taiteilija tekee restauroinnin, hänelle saattaa samalla syntyä uusia

ideoita ja taideteoksen alkuperäinen tasapaino horjuu. Taiteilija Henk Peeters kertoi kokemuksestaan Jan Schoonhovenin teosten restauroimisesta, että hän oli Schoonhovenin toiveiden mukaisesti maalannut uudelleen hänen teoksiaan. Peetersin mieli on kuitenkin muuttunut. ”Oivalsin, että jos teosta maalataan aina uudelleen, sen reliefi katoaa.” (Petovic 1999: 397.) (kuva 26)



KUVA 26: Jan Schoonhoven, *Triptychon*, R73-21, R73-23, R74-M2 (inv.no A V 4599:A-C).
Esimerkkityö Kiasman kokoelmasta

4 LAKI, ASETTUKSET JA ICOMIN MUSEOTYÖN EETTISET SÄÄNNÖT: Mitä taideteokselle saa tehdä?

Konservaattoreiden on hyvä tietää, mitä eri laeissa, asetuksissa ja museotyön eettisissä säännöissä sanotaan taideteoksista ja mitä ei sanota. Millaisia ohjeita tai rajoja säädöksissä annetaan taideteosten säilyttämiselle, teososien korvattavuudelle tai taideteosten poistamiselle kokoelmista.

4.1 Laki ja asetukset Valtion taidemuseosta: taideteoksia koskevat pykälät

Laissa tai asetuksessa Valtion taidemuseosta on säädetty hyvin vähän kokoelmiin ja taideteosten säilyttämiseen liittyviä seikkoja. Taideteosten poistoista tai elinkaaresta ei ole mitään mainintoja:

Laissa Valtion taidemuseosta 6 § todetaan, että Valtion taidemuseon hoidossa voi olla sen kokoelmiin kuulumattomia ja muualle sijoitettuja valtion omistamia taidehistoriallisesti arvokkaita teoksia. Valtion taidemuseon hoidossa voi olla myös muita kuin valtion omistamia, sen museoihin sijoitettuja taideteoksia.

Taidemuseolain 7 §:n mukaan valtion taidemuseo voi luovuttaa hoidossaan ja hallussaan olevia taideteoksia muille valtion viranomaisille ja muille taidemuseoille säilytettäväksi ja esillä pidettäväksi.

Valtioneuvoston asetus Valtion taidemuseosta määrittää jo tarkemmin kokoelmapoliittisia tehtäviä:

Sen lisäksi, mitä Valtion taidemuseosta annetun lain 1 §:ssä säädetään, taidemuseon tulee mm.:

- vastata kokoelmien ja tietovarantojen, dokumentoinnista, hoidosta ja konservoinnista.
- seurata alankehitystä, tehdä aloitteita ja esityksiä Suomen kuvataiteen edistämiseksi sekä antaa lausuntoja kuvataiteeseen liittyvistä kysymyksistä ja
- antaa muille viranomaisille sekä mahdollisuuksien mukaan yhteisöille ja yksityisille henkilöille asiantuntija-apua toimialaansa kuuluvissa asioissa.

4.2 Museolaki

Museolaissa kohdassa *Tehtävät ja valtionosuus* 1 § todetaan, että museotoiminnan tavoitteena on ylläpitää ja vahvistaa väestön ymmärrystä kulttuuristaan, historiastaan ja ympäristöstään.

Museoiden tulee edistää kulttuuri- ja luonnonperintöä koskevan tiedon saatavuutta tallentamalla ja säilyttämällä aineellista ja visuaalista kulttuuriperintöä tuleville sukupolville, harjoittamalla siihen liittyvää tutkimusta, opetusta ja tiedonvälitystä sekä näyttely- ja julkaisutoimintaa.

Museolaissa 2 § sanotaan, että valtionosuuden saamisen edellytyksenä on, että museon kokoelmien säilyminen museokokoelmina on turvattu myös museon lopettaessa toimintansa;

1 § Valtionosuuden edellytykset: Sen lisäksi, mitä museolain 2 §:ssä säädetään, valtionosuuden saamisen edellytyksenä on, että museolla on pitkän tähtäimen toiminta- ja taloussuunnitelma, joka sisältää rahoitussuunnitelmien lisäksi suunnitelmat museon tavoitteista ja painopisteistä sekä siitä, kuinka tutkimus ja konservointi sekä kokoelmien esittäminen, tallennus, kartuttaminen ja säilyttäminen on museossa järjestetty.

4.3 Tekijänoikeudet

1 § Suojelun kohde

Ensiksikin on hyvä selvittää, kuka on sellainen ihminen, joka on luonut taideteoksen ja mikä on sellainen teos, jota tekijänoikeudet koskettavat. Sitä käsitellään laissa 1 § Suojelun kohde. Pykälä 1 § mukaan sillä, joka on luonut kirjallisen tai taiteellisen teoksen, on tekijänoikeus teokseen, olkoonpa se kaunokirjallinen tahi selittävä kirjallinen tai suullinen esitys, sävellys-, tai näyttämöteos, elokuvateos, valokuvateos tai muu kuvataiteen teos, rakennustaiteen, taidekäsityön tai taideteollisuuden tuote taikka ilmetköönpä se muulla tavalla. Kirjallisena teoksena pidetään myös karttaa sekä muuta selittävää piirustusta tai graafista taikka plastillisesti muotoiltua teosta sekä tietokoneohjelmaa. ”On huomattavaa, että laki antaa suojaa sekä koko teokselle että sen osille” (Harenko, Niiranen & Tarkela 2006: 13). ”Tekijänoikeussuojan saamisen kannalta tärkeintä on, että henkisen luomistyön tuote on itsenäinen ja

omaperäinen ja että se ylittää teoskynnyksen eli yltää teostasoon. Lain mukaan suojan saamisen kannalta teoksen taiteellisella tai laadullisella arvioinnilla ei ole merkitystä. Huono teos saa samalla tavalla suojaa kuin hyvä teos. Suojaa saa vain se ilmenemismuoto, johon teoksen tekijä on henkisen luomistyön tuotteensa saanut. Kuvataiteen osalta suoja kohdistuu niihin väri-, tekniikka ja muihin valintoihin, joilla tekijä on teoksensa luonut.” (Harenko ym. 2006: 15.)

”Tekijänoikeuslain 1 §:n nojalla ei voida estää toista luomasta samasta teemasta, aiheesta, ideasta, periaatteesta tai tiedosta omaa teostaan edellyttäen, että luominen tapahtuu itsenäisesti. Uusi, myöhemmin luotu teos ei kuitenkaan saa olla toisen teoksen kopio; kopio ei täytä itsenäisyyden vaatimuksia.” (Harenko ym. 2006: 16.) Tämä tarkoittaa, että tekijän idea ei ole suojattu. Tekijänoikeus on muodon suoja. Esimerkiksi miten tässä suhteessa voidaan arvioida *ARS 01* – näyttelyssä esitetty Santiago Sierran teosta *Henkilö kuopassa?* Teosta varten kaivettiin kuoppa Kiasman takapihalle. Teokseen kuului myös teollisesti valmistettu pöytä ja tuoli sekä työtön ihminen. ”Tekijänoikeus syntyi, jos teos ylittäisi teoskynnyksen. Tässä tapauksessa se voidaan asettaa kyseenalaiseksi esimerkiksi, koska kuoppa ei ollut edes taiteilijan itsensä kaivama.” (Hämäläinen 15.5.2009: suullinen tiedonanto.)

2 § Taloudelliset oikeudet

Tekijänoikeus tuottaa jäljempänä säädetyin rajoituksin, yksinomaisen oikeuden määrätä teoksesta valmistamalla siitä kappaleita tai saattamalla se yleisön saataviin, muuttumattomana tai muutettuna, käännöksenä tai muunnelmana toisessa kirjallisuus- tai taidelajissa taikka toista tekotapaa käyttäen.

”Kappaleen valmistamisena pidetään sen valmistamista kokonaan tai osittain, suoraan tai välillisesti, tilapäisesti tai pysyvästi sekä millä keinolla ja missä muodossa tahansa. Kappaleen valmistamisena pidetään myös teoksen siirtämistä laitteeseen, jolla se voidaan toisintaa.

Teos saatetaan yleisön saataviin, kun:

- se välitetään yleisölle johtimitse tai johtimitta, mihin sisältyy myös teoksen välittäminen siten, että yleisöön kuuluvilla henkilöillä on mahdollisuus saada teos saataviinsa itse valitsemastaan paikasta ja itse valitsemanaan aikana;

- se esitetään julkisesti esitystapahtumassa läsnä olevalle yleisölle
- sen kappale tarjotaan myytäväksi, vuokrattavaksi tai lainattavaksi taikka sitä muutoin levitetään yleisön keskuuteen; taikka
- sitä näytetään julkisesti teknistä apuvälinettä käyttämällä.

Julkisena esittämisenä ja yleisölle välittämisenä pidetään myös esittämistä ja välittämistä ansiotoiminnossa suurehkolle suljetulle piirille.” (Harenko ym. 2006: 20.)

”Tekijällä on oikeus määrätä teoksestaan muuttumattomana ja muutettuna” (Harenko ym. 2006: 24). Tämä tuntuu mielenkiintoiselta kysymykseltä museon omistamien teosten kannalta. Kuinka pitkälle taiteilija voi muuttaa taideteostaan. Mitkä ovat omistajan oikeudet? ”Koska kysymyksessä on tekijän yksinoikeus, tekijänoikeuslain perusteella taiteilijan itsensä suorittama muuttaminen ei ole ongelma. Muiden oikeusperiaatteiden mukaan ostaja voi edellyttää teoksen säilyttämistä alkuperäisenä. Kuitenkin tekijän yksinoikeudesta voidaan johtaa tekijän auktorisoima muuttaminen (ks. Simryn Gill: *Itsekylväytyviä* s. 21–22). Mikäli lupaa ei olisi, teoksen muuttaminen ei olisi luvallista.” (Hämäläinen 13.5.2009: suullinen tiedonanto.)

3 § *Moraaliset oikeudet*

”Kun teoksesta valmistetaan kappale tai teos kokonaan tai osittain saatetaan yleisön saataviin, on tekijä ilmoitettava sillä tavoin kuin hyvä tapa vaatii.” (Harenko ym. 2006: 48.)

”Taideteosten tai käyttötaiteen tuotteiden tekijät voidaan mainita näyttelyluetteloissa tai esitemateriaalissa, jotka ovat saatavilla näyttelypaikassa tai myymälässä” (Harenko ym. 2006: 49). Tekijän nimen mainitseminen luo niin sanotun tekijäolettaman. TekijäL 7 § mukaan tekijänä pidetään, jollei toisin näytetä, sitä, jonka nimi taikka yleisesti tunnettu salanimi tai nimimerkintä yleiseen tapaan pannaan teoksen kappaleeseen tai ilmaistaan saatettaessa teos yleisön saataviin.

TekijäL 3 §:n 2 momentissa säädetään respekti- eli kunnioittamisoikeudesta (droit au respect). Säännöksen mukaan teosta ei saa muuttaa tekijän taiteellista arvoa

tahi omalaatuisuutta loukkaavalla tavalla.” Sääntelyn taustalla on suojata tekijän persoonaa ja integriteettiä (koskemattomuutta). Säännös kieltää sellaisen teoksen muuttamisen, joka loukkaa tekijän persoonaa. Muutoin muuttamisoikeus kuuluu TekijäL 2§:n mukaisesti tekijän taloudellisiin oikeuksiin. Lakia valmistellut tekijänoikeuskomitea ilmaisi asian seuraavasti: ”Selvää on, että vähäpätöisten muutosten yleensä ei voida katsoa loukkaavan tekijän droit moraalia, vaan tarkoittaa kysymyksessä oleva suojasääntö lähinnä törkeänlaatuista muuttamista, vandalisointia, typistämistä ja muuta sellaista. Myös oikeuskäytännössä on katsottu ainoastaan törkeänlaatuinen muuntelu respektioikeutta loukkaavaksi.” (Harenko ym. 2006: 51.)

Lähtökohtana on siis, että teosta ei saa muuttaa. ”Teosta älköön muutettako tekijän kirjallista tai taiteellista arvoa tahi omalaatuisuutta loukkaavalla tavalla, älköönkä sitä myöskään saatettako yleisön saataviin tekijää sanotuin tavoin loukkaavassa muodossa tai yhteydessä.” (Harenko ym. 2006: 48) Onko teoksen huono kunto este esittämiselle? Ikääntyminen saattaa muuttaa teoksen ulkonäköä tai taiteilijan intentiota.

Seuraavassa tapauksessa teos on itse muuttunut, mutta kysymys on myös yleisön saataville saattamisesta. Kaisu Koiviston *Toimenpide*-teos (inv.no N-1996-75) on valmistettu luonnonkumista, jouhesta ja teräksestä ja siinä on neljä kumipyörää. Korkeutta sillä on 230 cm, leveyttä 45 cm ja syvyyttä 45 cm. Korkean teräksisen tangon puolivälissä on metallirengas, josta riippuu luonnonkumista tehdyt kolmilahkeiset housut. Housun puntteihin on lävistämällä ommeltu hevosen jouhia niin, että jouhen toinen pää on housujen sisäpuolella ja toinen pää on ulkopuolella. Teoksen alaosa haarautuu neljäksi jalaksi, joissa on kumipyörät (kuva 27). Teos hankittiin kokoelmiin vuonna 1996 *Vuoden nuori taiteilija* –näyttelyn jälkeen. Se on dokumentoitu vuonna 1997. Silloin teos oli moitteettomassa kunnossa. *Toimenpide* oli esillä yli vuoden *Pohjoinen postmodernismi* –näyttelyssä 2000-2001. Teoksesta on maininta diariossa: ”Pöksyjen kumi on repeytynyt takaa läheltä kiinnityskohtaa, taka- ja pystysaumasta ja sen molemmin puolin ja housujen vyötärösaumasta. Murtumia on myös etuosan vyötäröllä.” Taiteilijan vierailun yhteydessä Kiasmassa maaliskuussa 2003 hänelle näytettiin teosta ja hän hyväksyi sen esittämisen, vaikka vaaleankeltainen joustava luonnonkumi oli kovettunut, murtunut, tummunut ja muuttunut läpikuultavaksi. Taiteilija oli myös

iloinen siitä, että hän ei ollut käyttänyt luonnonkumia muissa töissään (Koivisto 29.3.2004: haastattelu). Edellisessä tapauksessa asia on selvä, mutta joissakin tapauksissa joudutaan pohtimaan teosta 3 § perusteella.



KUVA 27: Kaisu Koivisto,
Toimenpide



KUVA 28: Vaurioitunut teos
(yksityiskohtia)

”Teoksen muuttaminen voi tapahtua tekemällä muutoksia teokseen tai yksittäiseen teoskappaleeseen, esimerkiksi taideteokseen tai käyttötaiteen tuotteeseen. Teosta voidaan muuttaa valmistamalla uusia teoskappaleita tai esittämällä teosta muutetussa muodossa. Mustavalkoinen elokuva voidaan muuttaa värilliseksi, kirjallisen teoksen pohjalta voidaan tehdä lyhennetty versio, valokuva voidaan muokata digitaaliseksi, laulun sanoja voidaan muuttaa tai sävellystä yksinkertaistaa tekemällä sinfoniasta kännykän soittoaäni.” (Harenko ym. 2006: 51.)

Valokuvista kuten muistakin originaaleista toistettavissa taideteoksista voi suhteellisen helposti tehdä uusia alkuperäistä varioivia teoksia. Näin taiteilijoille syntyy houkutteleva mahdollisuus muuttaa alkuperäistä taideteosta. Kokoelmissamme on muutamia hyviä esimerkkejä tällaisista valokuvista. On tietenkin tarkkaan harkittava, mikä on korvattavissa uudella työllä. Kuitenkin kokoelmiin on aikoinaan hankittu juuri se alkuperäinen. Kuinka kauan ja kuinka paljon on mahdollista muuttaa taideteosta? Ilmeisen selvää lienee, että haalistunut tai muuten vaurioitunut kuva voidaan tuottaa uudestaan, mutta milloin esimerkiksi valokuva on liian haalistunut. Kuka asiasta päättää? Jos taiteilija on elossa, on luonnollista, että häntä kuunnellaan. Museon taidehistorioitsijoilla ja konservaattoreilla voi olla myös omat mielipiteensä. Tuleeko uusi teos liittää inventaarioon vai kuten seuraavassa tapauksessa tapahtui – rinnakkaisteokseksi inventoidulle työlle?



KUVA 29: Harri Larjosto, *Aikalaisia-*
valokuvasarjasta (inv.no N 1993-146:6)



KUVA 30: Uusi vedos

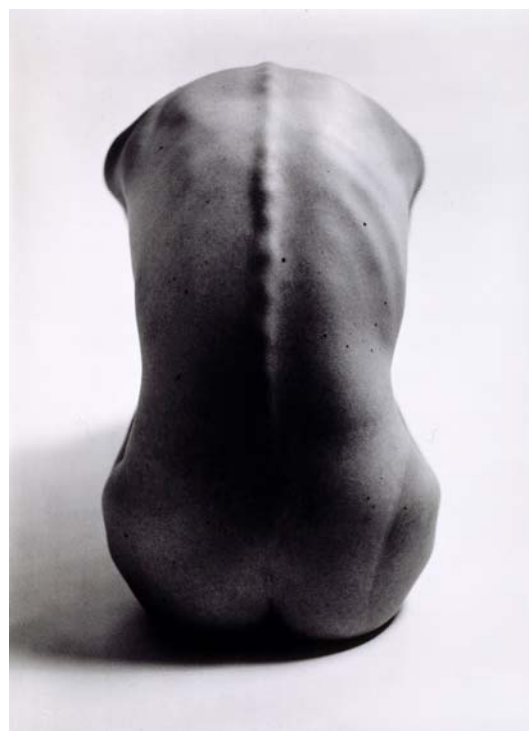
Vuonna 1999 taiteilija Harri Larjosto oli tuomassa museoon uutta kokoelmiin hankittua teosta *Paimenkirje kuninkaille ja muille päämiehille* (inv.no N-1999-89). Tällöin ilmeni, että hän toivoi *Aikalaisia* -valokuvasarja – teoksensa (inv.no N-1993-146:1-7) yhdestä osasta uutta vedosta. Sarjaan kuului seitsemän osaa. Taiteilijan mielestä vuoden 1999 vedostustekniikalla saataisiin värillisesti parempi versio kuin vuonna 1993, jolloin valokuvat oli tehty (Larjosto 22.10.1999: haastattelu). Kiasman hankintalautakunta päätti hankkia uuden vedoksen, jota ei kuitenkaan liitetty inventaarioon (Aarnio 6.10.1999: sähköpostiviesti). Taiteilijan

toivomus oli, että uudempi versio olisi esillä teosta esitettäessä (Larjosto 22.10.1999: haastattelu) (kuva 29 ja 30).

Toinen mielenkiintoinen valokuvaa koskeva kuvaus käsittelee Heli Rekulan teosta, jossa toimittiin kylläkin loogisesti, mutta toisin kuin edellä. Taiteilijalla oli laaja takautuva näyttely *Autioma*, teoksia vuosilta 1989-2004 Kiasmassa vuonna 2005. Vuonna 1995 Kiasman kokoelmiin oli hankittu teos nimeltä *Untitled* (inv.no N-1995-158), joka oli ehdolla taiteilijan näyttelyyn (kuva 31). Taiteilija ei kuitenkaan kelpuuttanut naarmuuntunutta teosta esitettäväksi, joten hän toimitti uuden vedoksen valokuvasta tällöin nimeltään *Body: Untitled (Torso)* (Inv.no N-2005-29), joka siis hankittiin Kiasman kokoelmiin (kuva 32). Aiempi vedos oli mustavalkoinen valokuva ja kooltaan 72 x 53 cm, kun taas uudempi vedos oli digitaalinen värivedos kooltaan 100 x 75 cm. Uudempi vedos siis liitettiin kokoelmiin eikä vanhempaa poistettu inventaariosta. Näin kokoelmissa on kaksi erilaista versiota, mutta taiteilijan toive oli, että vanhempaa vedosta ei esitettäisi.



KUVA 31: Heli Rekula, *Untitled*



KUVA 32: *Body: Untitled (Torso)*

Teoksen muunteleminen voi tapahtua tekemällä teokseen lisäyksiä, poistamalla siitä osia tai tekemällä siihen tyyllisiä muutoksi (Harenko ym. 2006: 57). Outi Heiskanen *Muuttokuorma* (inv.no. N-1991-190) (kuva 33) ja Pekka Nevalaisen *Luontodokumentti* (inv.no. N-1996-1) (kuva 34) ovat suuria installaatioita. Teokset kokonaisuudessaan täyttävät suuret tilat, joten molemmat taiteilijat ovat antaneet luvan, että teoksesta esitellään vain osa. Outi Heiskanen on valinnut pienempiä kokonaisuuksia, joita voidaan esittää pienemmissä tiloissa. Pekka Nevalainen on löyhästi ohjeistanut teoksen koostamista: Teosta voi varioida melko vapaasti: Siitä voi irrottaa erilaisia yksityiskohtia esim. pelkät pikku kuuset vitriineissä ovat riittävä kokonaisuus tai auton renkaat, tukki ja video tai pleksilasit, propellit ja video. Propellit ovat toiminnassa osan ajasta esim. 15 minuuttia päällä ja 15 minuuttia pois päältä. "Kunhan välillä pärähtää päälle". (Nevalainen 21.8.2006: haastattelu.)



KUVA 33: Outi Heiskanen, *Muuttokuorma* (osa teosta)



KUVA 34: Pekka Nevalainen, *Luontodokumentti* (osa teosta)

Museon henkilökunta ei voi oma aloitteisesti muuttaa teosta. Teoksen formaatin muuttaminen taiteen tapauksessa voi täyttää myös teoksen muuttamisen edellytyksen. Esimerkiksi Lisa Robertsin mediainstallaatiossa *Trap door* on esityksen ehtona, että se pitää näyttää 16 mm elokuvana projektoreilla. ”Ellei ole itsestään selvää, että formaatin muuttamisella ei ole merkitystä, asia joudutaan arvioimaan muuttumisen kategorian kautta. Selvyiden vuoksi on tärkeää tehdä näistä sopimukset taiteilijoiden kanssa.” (Hämäläinen 13.5.2009: suullinen tiedonanto.)

4.4 ICOMin museotyön eettiset säännöt

”ICOMin eettisten sääntöjen mukaan museoiden tehtävänä on säilyttää, tutkia, ja edistää ihmiskunnan luonnon- ja kulttuuriperintöä.” Museot ylläpitävät kokoelmiaan yhteiskunnan ja sen kehityksen hyväksi. Säännöissä määritellään ne periaatteet, jotka koskevat kokoelmien hankkimista, poistoja kokoelmista sekä kokoelmista huolehtimista. Museoiden tulee tutkia ja huolehtia kokoelmiaan ja niiden tulee olla kaikkien saavutettavissa. (Kinanen 2007: 133.)

Olen koonnut ICOMin museotyön eettisistä säännöistä kohtia, jotka koskevat poistoja museon kokoelmista. Taideteosten elinkaaresta tai ylipäätään elinkaariajattelusta ei ole mainintaa. Eettisistä säännöistä on museolle hyötyä kokoelmapoliittista ohjelmaa laadittaessa.

ICOMin museotyön eettiset säännöt on hyväksytty yleiskokouksessa Soulessa vuonna 2004. Säännöissä korostetaan, että museolla tulee olla kirjallinen ja julkaistu ohjesääntö tai vastaava julkinen asiakirja, joka on sopuoinnussa kansallisen lainsäädännön kanssa. (Museotyön eettiset säännöt 15.3.2009: verkkodokumentti.)

Museotyön eettisten sääntöjen asema

Nämä Museotyön eettiset säännöt on laatinut Kansainvälinen museoneuvosto ICOM (International Council of Museums). Kyseessä on järjestön ohjesäännöissä mainittu eettinen säännöstö, joka heijastaa kansainvälisen museoyhteisön yleisesti hyväksymiä periaatteita. ICOMin jäsenyys ja jäsenmaksun vuosittainen suorittaminen ovat osoitus Museotyön eettisten sääntöjen hyväksymisestä. (Museotyön eettiset säännöt 15.3.2009: verkkodokumentti.)

Kokoelmapoliittikka

Jokaisen museon hallintoelimen tulee laatia ja julkistaa kirjallinen toimintaohje, joka koskee kokoelmien hankkimista, hoitamista ja käyttöä. Siinä tulee selvittää kaiken sellaisen aineiston asema, jota ei luetteloida, konservoida tai aseteta näytteille. (Museotyön eettiset säännöt 15.3.2009: verkkodokumentti.)

Lailliset ja muut valtuudet poistamiseen

Jos museolla on lailliset valtuudet poistaa esineitä kokoelmistaan tai kokoelmiin on saatu esineitä, joita sillä on oikeus poistaa, lain edellyttämiä ja muita vaatimuksia ja käytäntöjä on noudatettava täydellisesti. Alkuperäiseen saantiin liittyviä määääviä tai muita rajoituksia on noudatettava, jos ei voida selvästi osoittaa, että rajoitusten noudattaminen on instituutiolle mahdotonta tai oleellisesti haitallista ja niihin voidaan sillä perusteella saada laillista tietä helpotusta. (Museotyön eettiset säännöt 15.3.2009: verkkodokumentti.)

Poistot museokokoelmista

Esineen tai näytteen poistaminen museon kokoelmasta edellyttää täyttä ymmärrystä sen merkityksestä, luonteesta (korvattavissa oleva vai ei) ja oikeudellisesta asemasta sekä toimenpiteen mahdollisesti aiheuttamasta julkisen luottamuksen menetyksestä. Päätös poistamisesta kuuluu johtoelimelle yhdessä museonjohtajan ja kyseisestä kokoelmasta vastuussa olevan henkilön kanssa. Käyttökokoelmiin voidaan soveltaa erityisjärjestelyjä. (Museotyön eettiset säännöt 15.3.2009: verkkodokumentti.)

Jokaisella museolla tulee olla vahvistetut ohjeet, joissa määritellään sallitut keinot poistaa esine pysyvästi kokoelmista lahjoittamalla, siirtämällä, vaihtamalla, myymällä, palauttamalla tai tuhoamalla, ja jotka sallivat omistusoikeuden täyden siirtämisen vastaanottajalle. Kaikki poistamiseen liittyvät päätökset sekä kyseiset esineet ja niitä koskevat toimenpiteet on dokumentoitava täydellisesti. Ohjeissa on myös selvästi edellytettävä, että poistettavaa esinettä tarjotaan ensisijaisesti toiselle museolle. (Museotyön eettiset säännöt 15.3.2009: verkkodokumentti.)

Ammatilliset säännöt

Nämä säännöt eivät ohita lakia, silti niillä voi olla lain kaltainen asema tapauksissa, joissa lain soveltaminen on ongelmallista tai tapaukseen soveltuvaa lakia ei ole. (Museotyön eettiset säännöt 15.3.2009: verkkodokumentti).

5 KOKOELMAPOLIITTINEN OHJELMA

Kehittämispäällikkö Susanna Pettersson Valtion taidemuseon Taidemuseoalan kehittämissyksiköstä on kirjoittanut teoksessa *Huomioita kokoelmapoliittisen ohjelman kirjoittamisesta*: ”Kokoelmapoliittinen ohjelma määrittää museon suhteen kokoelmaansa.” Siihen kirjataan museon velvollisuudet kokoelmaa kohtaan, määritellään kokoelman sisällön suunta ja kirjataan kokoelmien hoitoon liittyviä käytännön seikkoja. Kokoelmapoliittisessa ohjelmassa määritetään kokoelman kartuttamiseen liittyvien tietojen dokumentoiminen (hankintoja koskevat perusteet). (Pettersson 2005: 1.) Tämä teos on ollut apuna muille museoille kokoelmapoliittisen ohjelman laatimiseksi. Osittain myös tästä syystä eri museoiden ohjelmat muistuttavat toisiaan. Olen tutustunut useiden lähinnä taidemuseoiden ohjelmiin ja tutkinut, miten museot ottavat kantaa poistoihin ja elinkaariajatteluun.

5.1 Valtion taidemuseon kokoelmasääntö ja kokoelmapoliittinen ohjelma

Valtion taidemuseon kokoelmasäännössä *Esilläpito, säilytys, hoito ja konservointi* otetaan kantaa teosten esittämisolosuhteisiin ja samalla annetaan ohjeita mahdollisimman hyvistä säilytysolosuhteista. ”Museoyksiköiden kokoelmat ovat yleisön nähtävänä valon, lämmön ja kosteuden suhteen hyväksyttävät olosuhdevaatimukset täyttävissä vartioiduissa tiloissa säännöllisinä julkisesti ilmoitettuin aikoina.” (Arkio & Pettersson 2006: 4.)

Kohdassa *Katsastus ja valvonta* kerrotaan taideteosten poistamisesta kokoelmista, mutta vain kadonneitten teosten osalta. ”Puuttuviksi todetuista teoksista ilmoitetaan välittömästi toimintayksikön johtajalle, joka tekee päätöksen katoamisen merkityksestä kokoelmanhallintaohjelmistoon ja keskusarkiston tietokantoihin.” Jos kysymyksessä on rikosepäily, siitä tulee välittömästi ilmoittaa ylijohtajalle, viestintäpäällikölle ja ko. museon viestintävastaavalle. Jos teos on varastettu tai anastettu, tulee siitä ilmoittaa poliisille. Toimintayksikön johtaja yhdessä ylijohtajan kanssa päättää rikosilmoituksen tai tutkintapyyynnön tekemisestä.” (Arkio & Pettersson 2006: 6.) Kokoelmapoliittisessa ohjesäännössä annetaan ohjeita puuttuvia teoksia koskeviin menettelytapoihin (Arkio & Pettersson 2006: 25). Jos teos on rikkoutunut, sitä ei hävitetä. Kokoelmanhallintaohjelmistoon

merkitään tieto teosten tuhoutumisesta sekä lisämääre, että teosta ei saa esittää julkisesti. Teos voidaan kuitenkin hävittää, jos siitä on vaaraa ja haittaa työntekijöille tai muille teoksille. Hävittämispäätös tehdään yhdessä ylijohtajan ja museojohtajan ja konservاتورin kanssa. (Arkio & Pettersson 2006: 26.)

Kohdassa *Yleinen oletamus kokoelmien pysyvyydestä* sivutaan edelleen poistoja. Melkein kaikkien museoiden keskeinen tarkoitus on hankkia esineitä ja säilyttää ne jälkipolville. Näin ollen täytyy aina periaatteessa suhtautua kielteisesti siihen, että kokoelmista poistetaan esineitä, jotka museo on ottanut omistukseensa.

”Kysymyksessä voi olla lahjoittaminen, vaihto, myyminen tai tuhoaminen ja se vaatii ammatillista harkintaa korkealla tasolla.” (Arkio & Pettersson 2008: 49.)

Kohdassa *Lailliset ja muut valtuudet kokoelmista poistamiseen* kerrotaan eri museoiden käytännöistä: Säädökset, jotka koskevat museokokoelmien suojelua ja säilyttämistä ja museoiden valtuuksia poistaa niistä aineistoa, vaihtelevat suuresti eri museoiden kesken. Eräät museot eivät salli poistoja, paitsi silloin kun kyseessä on aineisto, joka on vaurioitunut vakavasti luontoperäisistä syistä tai vahingon takia. ”Poistoille ei ole mitään selvästi määriteltyjä rajoituksia. Vaikka aineisto voitaisiin poistaa laillisesti, museo ei ehkä ole täysin vapaa poistamaan aineistoa, joka on hankittu ulkopuolisella taloudellisella tuella.” (Arkio & Pettersson 2006: 50.)

15 § Kokoelmien hoitoa ja kartutusta koskevat tarkemmat menettelyohjeet on kirjattu Valtion taidemuseon kokoelmapoliittiseen ohjelmaan (Arkio & Pettersson 2006: 6).

Kokoelmapoliittisen ohjelman kohdassa *Kokoelmapoliittinen ohjelma lain ja asetuksen sekä valtion taidemuseon työjärjestyksen valossa* kerrotaan, että kokoelmapoliittinen ohjelma on menettelytapaohjeisto, joka perustuu Valtion taidemuseon kokoelmasääntöön. ”Ohjelmalla säädellään taidekokoelmien kartuttamista, esillepanoa, lainaus- ja talletustoimintaa, konservointia, inventointia ja katsastusta, menettelyä puuttuviksi todettujen taideteosten suhteen sekä kokoelmatoiminnan dokumentointia.” Tämä ohjelma sisältää myös eettiset toimintaohjeet. (Arkio & Pettersson 2006: 8.)

Kokoelmapoliittisessa ohjelmassa todetaan myös, että kokoelmatyötä säätelevät Museolaki, laki- ja valtioneuvoston asetus Valtion taidemuseosta ja Valtion taidemuseon työjärjestys (Arkio & Pettersson 2006: 8).

Kohdassa *Etiikka* korostetaan museotyön kansainvälisiä eettisiä normeja. Ammattieettiset normit koskevat Valtion taidemuseota laitoksena ja sen henkilökuntaa yksilöinä. ”Taidemuseotyössä noudatetaan Suomen lakia ja asetuksia ja muita Valtion taidemuseota sitovia normeja. Ammattietiikka korostaa museon ja sen henkilökunnan luottamuksellista ja puolueetonta roolia ja siinä viitataan ICOMin *Museotyön ammattieettisiin sääntöihin*, joka on liitteenä *Valtion taidemuseon kokoelmasäännössä ja kokoelmapoliittisessa ohjelmassa*.” (Arkio & Pettersson 2006: 8-9.) ICOMilta on ilmestynyt tämän jälkeen kolmas suomenkielinen versio, jonka ICOM – Suomen komitean hallitus on hyväksynyt 6.9.2005 pidetyssä kokouksessa.

Nykytaiteen museo Kiasman hankintapolitiikan periaatteet (2006) kohdassa *Hankintalinjaukset* käsitellään myös katoavaa taidetta ja sen taltiointia. Hankintalinjauksissa ei kuitenkaan käsitellä poistoja yleisemmin. ”Kiasman hankinnat jakautuvat periaatteessa kahteen pääsuuntaan: taiteilijoiden uusimpiin teoksiin sekä takautuvaan kartuttamiseen. Hankintapolitiittisia periaatteita tarkistetaan tarpeen mukaan.” (Arkio & Pettersson 2006: 15.)

”Kokoelman uusimman kerrostuman kartuttamisen kannalta on välttämätöntä ymmärtää nykytaiteen luonne. Kartuttamisen suuntaa eivät määrää taiteenalojen jaottelu, ismit, tekniikat tai dokumentaarisuus vaan teosten taiteellinen sisältö ja ilmaisullinen merkittävyys. Keskeisiä kysymyksiä ovat taiteen irtautuminen esinekeskeisyydestä, visuaalisen kulttuurin ja kuvankäytön laajeneminen sekä taiteen tulkinta ja määrittely laajempina filosofisena kysymyksenä.” Hankintojen osalta oman ajan ymmärtäminen, rohkeat kannanotot ja reagoitiherkkyys ovat museolle asetettavia vaatimuksia myös. (Arkio & Pettersson 2006: 15.)

”Kokoelmiin hankitaan perinteisempien esineellisten taidelajien lisäksi myös mm. verkkoteoksia, videoteoksia, mediataidetta, populaarikulttuurin alueelle luettavia teoksia sekä ns. katoavaa taidetta ja sen taltiointeja.” Kokoelmiin voidaan hankkia myös teoksia, jotka voidaan taltioida vain käsitteellisinä konsepteina tai suunnitelmina ja jotka ovat toteutettavissa tilan ja paikan ehdoin mahdollisesti vain lyhyen aikaa kestävinä kokonaisuuksina. (Arkio & Pettersson 2006: 15.) (kuva 1)

Rajamaastossa liikkuva taide, johon kuuluu esimerkiksi maataide, ympäristötaide, performanssitalkiointit ja muut 1970- ja 1980-lukujen katoavan taiteen teokset, on otettava huomioon hankintoja tehtäessä (Arkio & Pettersson 2006:15) (ICOMin museotyön eettiset säännöt).

Kohdassa *Kokoelmien turvaaminen ja säilyttäminen* käsitellään konservointipoliittikkaa, rakennusolosuhteiden määrittelyä ja taideteosten varastointia ja sijaintitietoja, jotka tähtäävät taideteosten menestykselliseen elämään, sekä puuttuvia taideteoksia koskevia menettelytapaoheita (Arkio & Pettersson 2006: 23). Tässä kohdassa ei kuitenkaan oteta kantaa taideteosten elinkaareen: kerrotaan ainoastaan puuttuvien ja tuhoutuneiden teosten kohtalosta.

Valtion taidemuseon konservointilaitos vastaa kokoelmien konservoinnista sekä kokoelmien muusta hoidosta ja säilytyksestä museoyksiköiden ja museotekniikan kanssa. ”Kokoelmien kuntoa arvioidaan jatkuvasti osana kokoelmien hoitoa. Konservointipoliitikassa noudatetaan alan kansainvälisiä eettisiä normeja.” (Arkio & Pettersson 2006: 23.)

”Valtion taidemuseo korostaa konservaattoreiden asiantuntemuksen kuulemisen merkitystä kokoelmien hankintaa, esillepanoa sekä laina- ja talletustoimintaa koskevassa päätöksenteossa” (Arkio & Pettersson 2006: 23). Liitteessä kohdassa *Konservointi ja kokoelmat* kerrotaan tarkemmin konservaattorin roolista teoksia hankittaessa: ”Taideteosten hankkimisen yhteydessä konservointilaitos antaa arvion teoksen kunnosta ja siinä käytettyjen materiaalien säilyvyydestä. Tavoitteena on tuottaa tietoa hankintapäätöksen tueksi.” Nykytaiteen museon konservaattori kartoittaa myös taideteosten materiaaleja sekä arvioi niiden säilyvyyttä. Nykytaiteen kokoelman ostopäätösten yhteydessä teosten myyjältä / taiteilijalta edellytetään, että teoksista toimitetaan ripustusohjeet ja dokumentaatio installoinnista. Samalla varastointiin liittyvät erityisvaatimukset selvitetään. (Arkio & Pettersson 2006: 38.)

Kokoelmapoliittisessa ohjesäännössä määritetään varasto-olosuhteita seuraavasti: ”Taideteokset on varastoitava asianmukaisiin tiloihin, jotka täyttävät olosuhdevaatimukset” (Arkio & Pettersson 2006: 24). Liitteessä 6 *Ennaltaehkäisevä konservointi ja museo-olosuhteet* kerrotaan museoiden

olosuhdearvoista. ”Ennaltaehkäisevän konservoinnin päämääränä on vaurioiden ehkäiseminen ja varsinaisten konservointitoimenpiteiden vähentäminen.”

Ennaltaehkäisevällä konservoinnilla pyritään takaamaan turvalliset ja vakaat olosuhteet kokoelmien säilyvyydelle ja että vaurioitumisriski on vähennetty minimiin. Valtion taidemuseon museorakennuksissa noudatetaan kansainvälisesti hyväksytyjä museoiden ohjearvoja suhteellisen kosteuden, lämpötilan, sallittujen valaistustasojen, ilmansaasteiden ja tärinän osalta. Tässä liitteessä on annettu olosuhdearvot lämpötilalle, suhteelliselle kosteudelle, UV-säteilylle, ja valaistusvoimakkuuksille materiaaliryhmittäin. (Arkio & Pettersson 2006: 39.)

Samat ohjearvot on annettu myös liitteessä 7 *Valtion taidemuseon rakennusten olosuhdevaatimusten tavoitearvot*. (Arkio & Pettersson 2006: 42).

5.2 Eri museoiden kokoelmapoliittikka: taideteosten elinkaari ja teoksen poistaminen kokoelmasta

Olen verrannut eri nykytaidetta keräävien taidemuseoiden kokoelmapoliittisia ohjelmia ja kerännyt yhteen museoiden yhteisiä ja toisistaan poikkeavia ohjelmia. Kyseiset museot ovat Aboa Vetus & Ars Nova, Helsingin kaupungin taidemuseo, Kouvolan taidemuseo, Lahden taidemuseo, Tampereen taidemuseo, Oulun taidemuseo ja Rovaniemen taidemuseo. Taidemuseo EMMA:ssa ja Sara Hildénin taidemuseossa ohjelmat ovat tekeillä. Valtion taidemuseon kokoelmasääntöä ja kokoelmapoliittista ohjelmaa olen käsitellyt edellä (s. 52–56). Maamme taidemuseoiden museotyössä ja kokoelmapoliitikassa noudatetaan Suomen lakia, asetuksia ja hallituksen ratifioimia kansainvälisiä sopimuksia, jotka koskevat kulttuuriomaisuutta luonnon- ja ympäristönsuojelua. ICOMin laatimat museotyön eettiset säännöt on kansainvälisestikin hyväksytty peruseriaatteiksi museotyöskentelyssä. Lähes kaikilla taidemuseoilla on yhteinen kanta poistoihin ja myymiseen: Tällä hetkellä museosta ei poisteta eikä myydä teoksia. Taidekokoelman teoksista ei ole eettistä tehdä poistoja laatukriteerein. Christian Hoffman Turun taidemuseosta toteaa: ”Mikä on kerran hankittu tai lahjoitettu kokoelmaan pysyy myös siellä. Taustalla ovat paitsi eettiset, myös uskottavuussyyt. Ainoana poikkeuksena on ´luonnollinen poistuma´, eli teoksen (rajalliseen) elinkaareen liittyvät syyt. On myös muistettava teoksen ainutkertaisuus (grafiikkaa lukuun ottamatta), mikä erottaa sen esimerkiksi sarjoina valmistettavista kulttuurihistoriallisista esineistä.” (Ajankohtaisseminaari museoiden kokoelma- ja poistopolitiikasta 16.4.2009: verkkodokumentti). Yleisesti

on hyväksytty myös, että fyysisesti tai teknisesti rikkoutuneita taideteoksia ei yleensä hävitetä. Niiden hävittäminen voi kuitenkin tulla kysymykseen erityistapauksissa, jos teos tai teoskokonaisuus aiheuttaa välitöntä vaaraa ja vahinkoa työntekijöille tai kokoelman muille teoksille. Ennen hävittämistä teos dokumentoidaan ja tallennetaan museoalan standardien mukaisesti kirjallisesti, kuvallisesti ja sähköisesti. Taideteosta hävitettäessä on otettava huomioon tekijänoikeuslaki. (Oulun taidemuseo 14.4.2009: verkkodokumentti.) Taideteosten poisto kokoelmista tapahtuu yleensä, kun teos on todettu hävinneeksi kahden laajan määräaikaisinventoinnin jälkeen. Tällöin museonjohtaja päättää teoksen poistamisesta. Jos taideteoksen katoamisen yhteydessä epäillään rikosta, tulee siitä välittömästi ilmoittaa taidemuseon johtajalle ja kokoelmavastaavalle. Museonjohtaja päättää rikosilmoituksen tai tutkintapyynnön tekemisestä. (Tampereen taidemuseon kokoelmapoliittinen ohjelma 15.4.2009: verkkodokumentti). Vaurioituneita teoksia ei myöskään hävitetä, mutta niiden tiedostoihin liitetään tieto, että niitä ei voida asettaa julkisesti esille. ”Hävittäminen voi tulla kyseeseen vain erityistapauksessa ja niiden osalta on otettava huomioon tekijänoikeuslaki” (Rovaniemen taidemuseo / kokoelmapoliittinen ohjelma 16.4.2009).

Oulun taidemuseolla, jonka keskeisimpänä hankintakohteena on nykytaide, on selkeä kanta poistoihin ja myös kannanotto taideteoksen elinkaareen. ”Museokäytäntö ei hyväksy kokoelmien myymistä tai teosten tarkoituksellista hävittämistä. Poikkeuksen tähän toimintamalliin muodostavat määräaikaiset teokset tai teoskokonaisuudet, joista on olemassa taiteilijan kanssa tehty kirjallinen elinkaarisopimus, joka kattaa koko teoksen tai sen osien poistamisen.” Dokumentoinnissa kiinnitetään erityistä huomiota niihin teoksiin, joista tiedetään, että ne eivät säily pysyvästi. Jos teoksen ylläpito-, huolto- ja säilytysvastuu aiheuttaa huomattavia taloudellisia kustannuksia, voidaan se poistaa kokoelmista. ”Taloudellisten poistoperusteiden yhteydessä on tarkasti huomioitava teoksen taide-, kulttuuri- ja aluehistoriallinen merkitys sekä sen yksilö- ja ryhmäidentiteetti-arvo kokoelmassa.” Fyysisesti tai teknisesti tuhoutuneiden taideteosten poistoaloitteen tekee kokoelma- ja konservointiyksikkö. Teoksen kokoelmasta poistamisen perusteet kartoitetaan ja sovitaan jatkotoimenpiteistä. Hävittämispäätös tehdään aina kirjallisesti. Teoksen fyysisestä hävittämisestä vastaa konservointi- ja museotekninen yksikkö. (Oulun taidemuseo 14.4.2009:

verkkodokumentti.) Rovaniemen taidemuseon kokoelmapoliittisessa ohjelmassa sanotaan, että tallentaminen voi olla kokoelmaan hankkimista. Se voi olla myös teosten dokumentointia, varsinkin niiden teosten osalta, joiden voi olettaa, etteivät ne tule säilymään tai pysymään esilläpitokuntoisina teoksen materiaalin tai tekniikan takia (Rovaniemen taidemuseo / kokoelmapoliittinen ohjelma 16.4.2009). Lahden taidemuseolla, Tampereen taidemuseolla ja Turun taidemuseolla on kannanotto eloperäisten materiaalien poistoihin: ”Eryteisesti luonnonmateriaaleista valmistetut teokset ovat ongelmallisia, koska niiden säilyminen on rajallista. Lahden taidemuseon kokoelmissa on mm. pajusta tehtyjä teoksia, joilla on tietty elinkaari, minkä jälkeen ne joudutaan poistamaan kokoelmista. Päätöksen teoksen poistamisesta tekee museonjohtaja.” (Lahden taidemuseon kokoelmapoliittisyyttä 14.4.2009: verkkodokumentti.) Tampereen taidemuseon kokoelmapoliittisessa ohjelmassa todetaan, että jos teos koostuu luontoperäisestä aineksesta, jolla on määrätty elinkaari, oikeus sen poistamiseen määritellään jo hankintavaiheessa. (Tampereen taidemuseon kokoelmapoliittinen ohjelma 15.4.2009: verkkodokumentti.) ”Materiaaleiltaan arat teokset kuten tuholaisille alttiit tekstiilit ja ajan kuluessa häviävät teokset voidaan tarvittaessa poistaa kokoelmasta” (Turun taidemuseo – Varsinais-Suomen aluetaidemuseo kokoelmapoliittisyyttä 16.4.2009: 18). ”Rajatun elinkaaren omaavan teoksen hankinnan yhteydessä pyydetty konservaattorin kirjallinen lausunto ja tieto viedään myös teostietokantaan, jonne kirjataan myös tieto mahdollisista erikoisolosuhteista säilytyksen suhteen” (Turun taidemuseo – Varsinais-Suomen aluetaidemuseo kokoelmapoliittisyyttä 16.4.2009: 20). Usean muunkin museon kokoelmapoliittisessa ohjelmassa on mainittu, että konservaattorilta pyydetään tarvittaessa lausunto tai rooli voi olla myös merkittävämpi kuten Helsingin kaupungin taidemuseossa, jossa yhtenä taidehankintaryhmän jäsenenä on konservaattori. Monella museolla ei ole käytettävissä omaa konservaattoria.

Tampereen taidemuseon kokoelmapoliittisessa ohjelmassa otetaan kantaa myös väärnäkseen osoittautuvaan teokseen. ”Jos, teos perusteellisen asiantuntijayhteisön tutkimus- ja arviointiprosessin tuloksena todetaan epäaidoksi tai arvottomaksi, se voidaan siirtää luokkaan luonnokset ja harjoitelmat taidekokoelmakategorian ulkopuolelle.” Teoksen poistamisesta tai siirtämisestä päättää museonjohtaja kuultuaan ensin taidekokoelman hoitajaa ja

taidekonservaattoria. (Tampereen taidemuseon kokoelmapoliittinen ohjelma 15.4.2009: verkkodokumentti.)

Julkinen veistotaide joutuu vaihtelevien sääolosuhteiden vuoksi suurimman rasituksen kohteeksi (kuva 35). Joillakin museoilla on ohjelmassaan maininta hoitovastuusta, mutta taideteosten elinkaaresta ei mainita. Nämä teokset on yleensä hankittu julkisin varoin, joten hienotunteisuus tai poliittisista syistä on ehkä parempi olla ottamatta kantaa niiden elinkaareen. Monien ulkoilmateosten ongelmanahan on, että ne pikku hiljaa muuttuvat ja tuhoutuvat.



KUVA 35: Anders Tomren, *Tilaa* (N-1993-5) installaatio

6 YHTEENVETO

Opinnäytetyössäni keräsin materiaalia kirjallisuudesta ja Nykytaiteen museo Kiasman kokoelmateoksista niistä kysymyksistä, joiden konservoinnin parissa konservaatit joutuvat työskentelemään. Erityiskohteena olivat elinkaariajattelu ja taideteosten osien korvattavuus. Materiaalia kertyi melko paljon ja oli hyvä saada täydennetyksi tietoja kokoelmateoksista, joiden dokumentoinnissa oli ollut puutteita. Kokoelmatuntemus karttui ja samalla kirkastui ajatus siitä, minkälaiset taideteosryhmät vaativat erityistä silmällä pitoa.

Taideteosten elinkaareen voi vaikuttaa, mutta se vaatii taloudellisia resursseja. Tarvitaan oikeanlaiset esitys- ja varastointiolosuhteet sekä ammattitaitoista henkilökuntaa käsittelemään ja konservoimaan taideteoksia. Kestävän kehityksen johdosta yhteisillä varoilla kerätyistä taideteoksista voidaan myös miettiä, kuinka paljon resursseja voidaan käyttää yksittäisten teosten ylläpitoon ja konservointiin. Kokoelmatuntemuksella on tärkeä merkitys kokoelman säilyvyyden kannalta.

Taideteoksen elinkaareessa on kolme vaihetta: 1) taiteilijan suunnittelu- ja toteutusvaihe, 2) teoksen valmistuminen ja siitä syntyvä esittämisvaihe ja lopuksi 3) taideteoksen ”kuolema”. Mielenkiintoiseksi kysymykseksi jää, kuka päättää, milloin taideteos lakkaa olemasta taideteos. *Eri taidemuseoiden kokoelmapolitiikkaa* osuudesta (s. 56–59) voi saada jotain tukea päätöstilanteisiin, mutta yleensä ottaen poistoja ei ole juurikaan käsitellä kuin totaalisen tuhon tai teoksiin kohdistuvien varkauksien yhteydessä. Yhteistyö taiteilijoiden, konservattoreiden, taidehistorioitsijoiden ja muiden asiantuntijoiden kanssa on tärkeää poistopäätöksiä tehtäessä.

Opinnäytetyötä kirjoittaessani vahvistui käsitys taiteilijahaastatteluiden merkityksestä. Kerättyä tietoa voidaan hyödyntää elinkaariajattelussa ja taideteosten korvattavuuskysymyksissä. On siis syytä selvittää, mitä mieltä taiteilija on teoksensa elinkaaresta ja millä periaatteella teosasia voidaan korvata ja konservoida. Jos on oletettavaa, että taideteokseen tulee muutoksia, on tärkeää sopia niistä taiteilijan kanssa jo ostohetkellä. Myöhemmät muutokset, joista ei etukäteen ole sovittu, saattavat muuttaa jopa taideteoksen merkitystä tai ainakin ulkonäköä. On mahdotonta luoda yleispätevää sääntöä teososien korvattavuus

käytäntöön. Jokainen teos tulee käsitellä omana tapauksenaan. Todennäköisesti materiaalia lisää keräämällä voidaan luoda yleisluontoisia ohjeistuksia. Kansainvälistä yhteistyötä hyödynnytetään ohjeistusta laadittaessa.

Oli hyvä tutustua eri säädöksiin ja lakeihin, joilla on merkitystä konservointitoimenpiteitä suunniteltaessa ja toteutettaessa. Erityisen tärkeäksi nousi Tekijänoikeuslaki, sillä siinä käsitellään taideteosten muuttamista. Tekijänoikeuslaissa on myös sanottu, millaisia teoksia tekijänsuoja koskee, joka taidemuseoammattilaisten on hyvä tietää.

Opinnäytetyössäni käsitelin hyvin vähän mediataidetta. Se on täysin oma alueensa. Siinä pitää tuntea mediataiteessa käytetty ja käytettävä tekniikka, sillä mediataide soveltaa ja kokeilee tekniikan mukana tuomia mahdollisuuksia. Mielenkiintoisena jatkotutkimusaiheena voisi olla mediataiteen elinkaari ja kuinka muuttuva teknologia vaikuttaa mediataiteeseen.

LÄHTEET

Painetut lähteet:

BEERKENS, Lydia & BERNDES, Christiane 1999: Interview: Tony Cragg on conservation. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé (toim.) *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art*, s. 82-85. The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam

BEERKENS, Lydia 1999: The actual restoration. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé (toim.) *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art*, s. 91. The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam

BEUNEN, Annemarie 1999: Moral rights in modern art. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé (toim.) *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art*, s. 222-232. The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam

BRADLEY, Susan M. 1994: Do objects have finite lifetime? Simon Knell (toim.) *Care of Collections*, s. 51-59. Routledge, London

© 1999 Foundation for the Conservation of Modern Art 1999: The decision-making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé (toim.) *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art*, s.164-172. The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam

- GODDINGTON, James 1999: The case against amnesia. Miguel Angel Corzo (toim.). *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-century art*, s. 19-24. J. Paul Getty Trust, Singapore.
- GULDEMOND, Jaap 1999: Artificial respiration. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé (toim.) *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art*, s. 79-81. The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam
- HARENKO, Kristiina, NIIRANEN, Valteri & TARKELA, Pekka 2006: Tekijänoikeus –kommentaari ja käsikirja. WSOYpro, Helsinki.
- HARVA, Kirsti & RAJAKARI, Päivi (toim.) 2007: Teesejä kokoelmahoidosta. Konservattorin näkökulma. Taidemuseoalan kehittämissyysikkö KEHYS ja konservointilaitos. Museotyöntekijän käsikirjasto. Valtiontaidemuseo. Yliopistopaino, Helsinki
- HOBBS, Robert 1983: Robert Smithson: retrospektiivinen näyttely. Tampereen kirjapaino Oy Tamprint
- HUOVINMAA, Kati: 2003: Eritteistä etiikkaan – Nykyaiteen vaikutus taidekonservattorin rooliin. Lasipalatsi, Helsinki
- KALLIO, Rakel, KALLIO, Veikko, KÄMÄRÄINEM, Eija, LAHTINEN, Heikki, MATTILA, Tiinaliisa & SAKARI, Marja (toim.) 1991: Taiteen pikkujättiläinen. WSOY, Porvoo, Helsinki, Juva
- KINANEN, Pauliina 2007: ICOMin eettiset ohjeet. Pauliina Kinanen (toim.) *Museologia tänään*, s. 132-134. Suomen museoliiton julkaisuja 34. Gummeruksen kirjapaino, Jyväskylä
- LAITINEN-LAIHO, Pauliina 2004: Taidevääreännökset. WS Bookwell Oy, Porvoo

MANCUSI-UNGARO, Carol: Original intent: The artist's voice. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé (toim.) *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art*, s. 392-396. The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam

PETOVIC, Daniela: The conservator's obligation: to the artist or to the work? : The artist's voice. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé (toim.) *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art*, s. 397. The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam

SHASHOUA, Yvonne 1999: Ageless© oxygen absorber: From theory to practice. Janet Bridgland (toim.) *12th Triennial Meeting Lyon 29 August-3 September 1999*, s. 881-887. ICOM Committee for Conservation, London

SHASHOUA, Yvonne 2008: Conservation of plastics. Materials science, degradation and preservation. Butterworth-Heinemann, Oxford

THOMPSON, Garry 1986: The Museum Environment. Butterworths

RODRIGO, Evert & BEERKENS, Lydia 1999: For the benefit of science. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé (toim.) *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art*, s. 43-50. The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam

ZESKOSKI-BOGOVIC, Srebrenka 2000: When White Becomes Many Colours. *Art et chimie, la couleur. Actes du congrés*, s.49-50. Paris

Painamattomat lähteet:

Kirjalliset lähteet:

AARNIO, Eija: sähköpostiviesti 29.8.2000. Amanuenssi. Valtion taidemuseo

ARKIO, Tuula & PERTTERSSON, Susanna: *Valtion taidemuseon kokoelmasääntö ja kokoelmapoliittinen ohjelma*, diaarionumero 4/500/2006

Helsingin kaupungin taidemuseo: Kokoelmapoliitikka 16.4.2008

CARLSEN, Mette 2004: Replication of modern sculptures. A study of Naum Gabo's work and the process of replicating his artworks. Tate. London

PETTERSSON, Susanna 2005: *Huomioita kokoelmapoliittisen ohjelman kirjoittamiseksi*, Taidemuseoalan kehittämissyksikkö KEHYS. Valtiontaidemuseo

SASSI, Saara 2008: Mariele Neudeckerin Ajattele yhtä asiaa (2002).

Materiaalikartoitus, liimojen vertailu ja konservoinnin vaihtoehtoja, s 1-86. EVTEK-ammattikorkeakoulu. Muotoiluinstituutti. Konservoinnin koulutusohjelma

SHASHOUA, Yvonne 8-12.1.2005: EVTEK-muotoiluinstituutti luentomoniste ja –muistiinpanot.

Rovaniemen taidemuseo. Kokoelmapoliittinen ohjelma

Suulliset lähteet:

FÖRSTER, Jan 3.4.2009: seminaarialustus. Konservattori, EMMA-Espoon modernin taiteen museo

FÖRSTER, Jan 24.4.2009: haastattelu. Konservattori, EMMA-Espoon modernin taiteen museo

GILL, Simryn 31.8-3.9.1998: haastattelu. Kuvataiteilija

GULLICHSEN, Alvar 14.12.1999: haastattelu. Kuvataiteilija

HÄMÄLÄINEN, Tuula 23.4.2009: haastattelu. Lakimies Valtion taidemuseo

HÄMÄLÄINEN, Tuula 13.5.2009: suullinen tiedonanto. Lakimies Valtion taidemuseo

HÄMÄLÄINEN, Tuula 15.5.2009: suullinen tiedonanto. Lakimies Valtion taidemuseo

LARJOSTO, Harri 22.10.1999: haastattelu. Kuvataiteilija

KANERVO, Marja 20.3.2009: puhelinkeskustelu. Kuvataiteilija

KOIVISTO, Kaisu 29.3.2004: haastattelu. Kuvataiteilija

KOSKIVIRTA, Riitta 8.5.2009: suullinen tiedonanto. Konservattori Suomen Valokuvataiteen museo

NEVALAINEN, Pekka 21.8.2006: haastattelu. Kuvataiteilija

RANTANEN, Silja 8.1.2008: suullinen tiedonanto. Kuvataiteilija

SAKKINEN, Riiko 22.10.2008: haastattelu. Kuvataiteilija

SIITARI, Pirkko 18.5.2009: suullinen tiedonanto. Intendentti. Valtion taidemuseo

UUTINEN, Marianna 7.5.2007: haastattelu. Professori, kuvataiteilija

Verkkodokumentit:

Ajankohtaisseminaari museoiden kokoelma- ja poistopolitiikasta 16.4.2009

[verkkodokumentti]. Saatavilla:

<http://www.google.com/search?q=ajankohtais+seminaari+museoiden&sourceid=ie7&rls=com.microsoft:en-US&ie=utf8&oe=utf8>

Ethical Dilemmas in the Conservation of Modern and Contemporary Art 3.5.2009

[verkkodokumentti]. Saatavilla:

http://www.getty.edu/visit/events/ethical_dilemmas.html

Lahden taidemuseon kokoelmapolitiikkaa 14.4.2009

[verkkodokumentti]. Saatavilla: <http://www.lahdenmuseot.fi/main.php?id=96>

Museotyön eettiset säännöt 7.5.2009 [verkkodokumentti]. Saatavilla:

<http://finland.icom.museum/etiikka.html>

Oulun taidemuseo 14.4.2009 [verkkodokumentti]. Saatavilla:

www.ouka.fi/taidemuseo/e_toiminta/Oulun%20taidemuseon%20kokoelmapoliittinen%20ohjelma.pdf

Suomen taide 4.5.2009 [verkkodokumentti]. Saatavilla:

http://www.toukokuu.com/index.php?action=show&id=919&c_id=0&type=1

Tampereen taidemuseon kokoelmapoliittinen ohjelma 15.4.2009

[verkkodokumentti]. Saatavilla:

<http://www.tampere.fi/taidemuseo/kokoelmat/ohjelma/index.html>

Turun taidemuseo – Varsinais-Suomen aluetaidemuseo kokoelmapolitiikka

16.4.2009

[verkkodokumentti]. Saatavilla:

http://www.turunaidemuseo.fi/00arkisto/Turun_Taidemuseon_kokoelmapolitiikka_2006.pdf

LIITE 1: Kuvaluettelo (1/2)

Kuvaluettelo

Lyhenteet: VTM Valtion taidemuseo, KKA Kuvataiteen keskusarkista, KL Konservointilaitos

- 1: Markus Kåhren *Nimetön (tähtitaivas)*. Taiteilijan toimittamaa materiaalia teoksen toteuttamiseksi. VTM, KL, skannaus Ilkka Heikkinen
- 2: Mariele Neudecker, *Ajattele yhtä asiaa*. VTM, KKA, kuva Petri Virtanen
- 3: Mariele Neudecker, *Ajattele yhtä asiaa*. Vaurioita maalikerroksessa. VTM, KL, kuva Ilkka Heikkinen
- 4: Maria Duncker; *Kansallispuvut III*. VTM, KKA, kuva Pirje Mykkänen
- 5: Jannis Kounellis, *Untitled*. VTM, KL, kuva Ilkka Heikkinen
- 6: Jannis Kounellis, *Untitled*. Ruostetta. VTM, KL, kuva Ilkka Heikkinen
- 7: Rosa Liksom: *Kreisland, mahtavan maailman alttari*. VTM, KL, kuva Marko Mäkinen
- 8: Louise Bourgeois, *No Escape*. VTM, KKA, kuva Petri Virtanen
- 9: Louise Bourgeois, *No Escape*. Lahottajasientä puupylväässä. VTM, KL, kuva Siukku Nurminen
- 10: Marja Kanervo, *Ensivedos*. VTM, KKA, kuva Pirje Mykkänen
- 11: Marianna Uutinen, *Jeesus*. VTM, KKA, kuva Petri Virtanen
- 12: Marianna Uutinen, *Jeesus*. Vaurioitunut teos. VTM, KL, kuva Siukku Nurminen
- 13: Riiko Sakkinen, *Animal Rights Damage Our Economy*. VTM, KL, kuva Liisa Valkeapää
- 14: Riiko Sakkinen, *Animal Rights Damage Our Economy*. Tausta. VTM, KL, kuva Liisa Valkeapää
- 15: Tiina Ketara, *Sinä ja minä*. Teosta konservoidaan. VTM, kuva Kati Kivinen
- 16: Simryn, Gillin *Itsekylväytyviä*. Osa teosta. VTM, KKA, kuva Pirje Mykkänen
- 17: Simryn, Gillin *Itsekylväytyviä*. Rikkoutuneita palkoja. VTM, KL, kuva Siukku Nurminen
- 18: Veli Granö, *Saaret*. VTM, KKA, kuva Pirje Mykkänen
- 19: Alvar Gullichsen, *Raba Hiff: Dr Yes*. Osa teosta. VTM, KKA, kuva Pirje Mykkänen

LIITE 1: Kuvaluettelo (2/2)

- 20: Jussi Heikkilä: *Merimaisema*. VTM, KKA, kuva Petri Virtanen
- 21: Jussi Heikkilä: *Merimaisema*. Inventaariosta poistettu teos. VTM, KKA, kuva Antti Kuivalainen
- 22: Ulf Rollof, *Munarata*. VTM, KKA, kuva Nana Hietanen
- 23: Ulf Rollof, *Munarata*. Teoksen inventaario. VTM, KL, kuva Ilkka Heikkinen
- 24: Jiri Geller, *Maailmojen ottelu*. VTM, KKA, kuva Pirje Mykkänen
- 25: Jiri Geller, *Maailmojen ottelu*. Rikkoutuneita teososia. VTM, KL, kuva Siukku Nurminen
- 26; Jan Schoohoven, *Triptychon, R73-21, R73-23, R74-M2*. VTM, KKA, kuva Petri Virtanen
- 27: Kaisu Koivisto, *Toimenpide*. VTM, KKA, kuva Pirje Mykkänen
- 28: Kaisu Koivisto, *Toimenpide*. Vaurioitunut teos (yksityiskohtia). VTM, KL, kuva Siukku Nurminen
- 29: Harri Larjosto: *Aikalaisia* -valokuvasarja. VTM, KKA, kuva Petri Virtanen
- 30: Harri Larjosto: *Aikalaisia* -valokuvasarja. Uusi vedos. VTM, KKA, kuva Petri Virtanen
- 31: Heli Rekula: *Untitled*. VTM, KKA, kuva Petri Virtanen
- 32: Heli Rekula: *Body: Untitled. (Torso)*. VTM, KKA, kuva Petri Virtanen
- 33: Outi Heiskanen: *Muuttokuorma*. Osa teosta. VTM, KKA, Marko Mäkinen
- 34: Pekka Nevalainen: *Luontodokumentti*. Osa teosta. VTM, KKA, kuva Petri Virtanen
- 35: Anders Tomren: *Tilaa*. Installaatio. Kuva Eero Kemilä

Materiaalit ja tekniikka teokseen "Sinä ja Minä"

**(Tiina Ketara- robotti), tilausteos "Dialogeja" -näyttelyyn
Nykytaiteen Museoon 1996.**

Teoksen tekninen suunnittelu ja toteutus: Petri Ryöppy, Devil Design OY, Porvoo

Materiaalit on lueteltu pinnasta alkaen, ellei toisin ole mainittu. Koko mekaniikka on lueteltu omana osionaan, myös robotin sisällä olevat osat.

Pää

Pinta: täysmatta akryylilakka, Rowney Artist's acrylic

Väri: vesiohenteinen retussiruiskuväri, Createx Transparent Airbrush Color

Ohut pintaiho: luonnonlateksikumia

Läpivärjätty ihonsävyyn Rosco lateksipigmenteillä

Ihonalaiset pehmeät osat: Wacker silikonit M3500 (läpikuultava)

Kallon kovat osat: lasikuitua + polyesterihartsia

Suuontelo ja hampaat: Vita kylmävaluakryyliä. Ontelo kaiuttimineen on liimattu kallon sisälle valkoisella Sikaflex -polyuretaanimassalla.

Silmät: keittoakryyliä, öljyvärimalattu (proteesit), tilaustyö

Silmäripset: tavalliset irtoripset, niissä oleva tahmea liima poistettu ja korvattu liimaamalla ne luomiin syanoakrylaatilla

Huukset: luonnonhiusperuukki, tilaustyö, liimattu päänahkaan syanoakrylaatilla

Kaula vahvistettu sisäpuolelta Sikaflex -polyuretaanimassalla (valk.)

Pää liimattu vartaloon edestä syanoakrylaatilla, sivuilta ja takaa mustalla

Sikaflex -polyuretaanimassalla (liima- ja saumaussmassa)

Koko vartalo + kengät, poislukien kädet

Pintakerros (Nahkatakki, farkut, kengät) Rosco -teatteripigmentillä läpivärjättyä luonnonlateksikumia

Pehmeä tukikerros: Wacker teollisuussilikonit (kermanvaalea)

Täyte: valettua pehmeää polyuretaanivaahtoa (kuten patjoissa)

Tukirunko: terästankoa Ø12-15mm, nivelkohdissa ristinivelet. Selkäranka on

kangaskudoksella vahvistettua kumitankoa. Nilkkanivelet ovat samoin kangasvahvisteista kumia. Jalkapohjat ovat n.8x50x150mm teräslattoja, joissa on kolme Ø10 mm reikää alustaan kiinnittämistä varten

Vasemmasta kantapäältä ylös, selkärankaa pitkin sydämen kohdalle, kulkee 13mm muovinen haitariputki sähköjohtoja varten

Kädet

Läpivärjättyä Wacker teollisuussilikonit, ~~M 4502~~ M 4502

Väri: Rosco -teatterilateksipigmenttiä

Käsien sisällä on ranneniveleen M3 -ruuvilla kiinnittyvä teräksinen tukirauta

TEKNIikka

Suu

Kaiutin Sony

Sydänkotelo (rintaontelossa sydämen kohdalla)

12V pietsosähköinen tärähdysanturi Velleman, n. 6x6x3cm

Tärähdysanturin mikropiiri -reed-rele, n. 2x10x15mm

Elohopea-anturi pystyasennon tunnistamiseen, lieriö noin 6x7cm

Ohjauslaatikko:

CD-soitin Technics (Tyyppi tarkistettava laitteesta)

Mikrologiikkayksikkö Mitsubishi (Tyyppi tarkistettava laitteesta)

Kaiuttimen vahvistin (ilman suojakuoria) Sony

Kaukosäädin, CD-soittimelle

Pistorasiamuuntaja Mascot, kaiuttimen vahvistinta varten

KytKentäkaavio: