

Marianne Miettinen

INSTALLAATIO MUSEO-OBJEKTINA JA  
KONSERVOINNIN KOHTEENA – MITÄ SÄILYTÄMME?

Metropolia Ammattikorkeakoulu  
Konservointi YAMK  
Konservoinnin koulutusohjelma  
Opinnäytetyö  
25.5.2015

Tekijä Otsikko  Sivumäärä Aika	Marianne Miettinen Installaatio museo-objektina ja konservoinnin kohteena - mitä säilytämme? 68 sivua + 2 liitettä 25.5.2015
Tutkinto	Konservointi YAMK
Koulutusohjelma	Konservoinnin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Maalaustaiteen konservointi
Ohjaajat	Päivi Ukkonen Heikki Häyhä
<p>Opinnäytetyön tutkimuskohteena on museon kokoelmaan kuuluva installaatio ja sen museouran eri vaiheet. Installaatiota tarkastellaan biografisesta näkökulmasta edeten vaiheittain installaation museouran alusta sen mahdolliseen päättymiseen asti. Museokontekstissa installaatio on dokumentoinnin, uudelleeninstalloinnin ja muiden konservoinnin toimenpiteiden sekä erilaisten museokäytäntöjen kohteena. Tutkimuksen tarkoituksena on pohtia miten nämä eri käytännöt ja interventiot mahdollisesti muuttavat installaation luonnetta.</p> <p>Tutkimus on luonteeltaan laadullinen, ja se kerää useita installaation esittämiseen, uudelleeninstallointiin ja tulkintaan sekä säilyttämiseen liittyviä näkökulmia yhteen. Opinnäytteen kysymyksenasettelut kumpuavat konservoinnin etiikan ja konservoinnin nykyteorian tarjoamasta viitekehystä. Tästä viitekehystä nousevat tulkinnan kohteeksi keskeiset autenttisuuden ja taiteilijan intention käsitteet.</p> <p>Modernin taiteen ja nykytaiteen taidemuotona installaatio on konservoinnin näkökulmasta haasteellinen siksi, että sen ominaisuuksiin kuuluvat olennaisesti tilallisuus, prosessimaisuus, tai jopa väliaikaisuus ja katsojan kokemuksellinen läsnäolo. Installaatiolle luonteenomainen määrittelemättömyys tai muutosalttius on haaste nykytaiteen museolle. Jotta katsojan elämys voidaan säilyttää autenttisenä, joudutaan usein turvautumaan ratkaisuihin, jotka ovat ristiriidassa konservoinnin klassisten periaatteiden kanssa. Installaation säilymisen kannalta olennaiseen rooliin nousevat monipuoliset dokumentointimetodit, toimiva vuorovaikutus ja yhteistyö eri osapuolien välillä sekä hyvä tiedonhallinta. Konservattorin roolin monipuolistuminen edistää osaltaan installaation säilymistä.</p> <p>Opinnäytteen tarkoituksena ei ole antaa yleispäteviä ohjeita installaation säilyttämisen tai uudelleeninstalloinnin kysymyksiin, vaan tuoda esiin niitä näkökohtia, jotka tulisi ymmärtää ja huomioida installaation museokäytössä ja mahdollisen konservointistrategian suunnittelussa. Installaatioita koskevaa konservoinnin metodologiaa tai sen kriteerejä kehitellään konservointialalla edelleen.</p>	
Avainsanat	installaatio, installaatiotaide, autenttisuus, taiteilijan intentio, museoimisprosessi, museo-objekti, dokumentaatio, konservoinnin nykyteoria, konservoinnin etiikka

Author Title Number of Pages Date	Marianne Miettinen Artists' Installation as a Museum Object and as an Object of Conservation – What Do We Preserve? 68 pages + 2 appendices 25 May 2015
Degree	Master of Culture and Arts
Degree Programme	Master's Programme in Conservation
Specialisation option	Paintings Conservation
Instructors	Päivi Ukkonen Heikki Häyhä
<p>The subject of this thesis is an artists' installation as a part of museum collection and its different stages during this museum career. The installation is examined using a biographical approach starting from the acquisition of the artwork and proceeding into its possible termination as a museum object. In a museum context an installation artwork is subject to various actions; documenting, reinstallation or other conservation procedures and several other museum practices. This study aims to investigate the possible changes or alterations which might be brought to the installation due to museum practices and interventions.</p> <p>The thesis relies on the qualitative methodologies and addresses the issues which stem from the ethics of conservation and the contemporary theory of conservation. From this theoretical framework emerge the key concepts of authenticity and artist's intention, which are interpreted.</p> <p>Installation art is a modern and contemporary art genre which has in terms of conservation proved to be challenging due to its characteristic qualities of temporality, space and viewer experience. Presentation and preservation of this kind of profoundly unfixed and changing artwork poses problems for contemporary art museum. In order to preserve the authentic viewer experience it's often necessary to apply unorthodox methods which may be in conflict with the classical conservation principles. In terms of preservation of an installation, the relevance of multiple documentation methods, interaction and co-operation of all the stakeholders and a good information management is stated. The preservation of installation profits by the expanding of conservator's role.</p> <p>The study is not intended to give protocols or best policies about how to re-install or preserve an installation artwork but instead it focuses on the aspects which should be considered when an installation artwork is used in a museum or when a conservation strategy is planned. Methodological issues and conservation criteria concerning installation art are still evolving field of study in conservation.</p>	
Keywords	artist's installation, installation art, authenticity, artist's intention, musealization, museum object, documentation, contemporary theory of conservation, ethics of conservation

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	KONSERVOINNIN TEORIA MURROKSESSA: NYKYTEORIAN AVAINKÄSITTEITÄ JA KONSERVOINNIN PARADIGMAMUUTOS	8
	2.1 KONSERVOINNIN NYKYTEORIAN AVAINKÄSITTEITÄ	8
	2.1.1 Konservoinnin kohde	9
	2.1.2 Taiteilijan intentio	11
	2.1.3 Autenttisuus ja kriteerien muutokset	12
	2.1.4 Autenttisuuden pluralistisuus	14
	2.2 KONSERVOINNIN PARADIGMAMUUTOS	16
	2.2.1 Kommunikatiivinen käänne	16
	2.2.2 Konservointi kestäväenä kehityksenä	18
3	INSTALLAATIO MUSEO-OBJEKTINA JA KONSERVOINNIN KOHTEENA	20
	3.1 INSTALLAATIOTAITEEN MÄÄRITTELY JA ERITYISPIIRTEET	20
	3.1.1 Installaation tilallisuus	22
	3.1.2 Katsojan läsnäolo	25
	3.1.3 Installaation prosessimaisuus ja ajallisuus	26
	3.2 INSTALLAATION MUSEOURAN VAIHEET	27
	3.2.1 Museoimisprosessi	28
	3.2.2 Installaation hankintaa edeltävä vaihe	29
	3.2.3 Installaatio museo-objektina	30
	3.2.4 Installaation dokumentointiprosessi	30
	3.2.5 Installaation esilläpito museossa	32
	3.2.6 Konservointi ja muut mahdolliset interventiot	33
4.	INSTALLAATIO INTERVENTION KOHTEENA: DOKUMENTOINNIN JA KONSERVOINNIN HAASTEET	35
	4.1 INSTALLAATIO JA TIEDONHALLINTA	36
	4.1.1 Dokumentointiprosessi ja uudelleeninstallointi	36
	4.1.2 Taiteilijan intention selvittäminen	37
	4.1.3 Taiteilijan sanktio ja lailliset sekä moraaliset oikeudet	38

4.2	INSTALLAATION KOHTALONHETKET	39
4.2.1	Väärintulkinnat installaation uudelleeninstalloinnissa ja esittämisessä	39
4.2.2	Muutosten hallinta: hyväksyttävät ja ei-hyväksyttävät muutokset	41
4.2.3	Installaation jäädytys ja kuolema	43
4.3	INSTALLAATION KONSERVOINTIMALLIN TAVOITTEISTA JA LÄHTÖKOHDISTA	44
4.3.1	Taiteilijahaastattelut ja päätöksentekomallit	45
4.3.2	Konservoinnin metodeista installaation funktion toteuttamiseksi	47
4.3.3	Konservoinnin etiikan uudelleentulkintaa	48
4.3.4	Etiikkaan ja metodologiaan kohdistettua kritiikkiä	50
5.	KONSERVAATTORIN ROOLI MUUTTUMISEN TILASSA	52
5.1	KONSERVAATTORIN VELVOITTE JA KONTEKSTI	52
5.2	KONSERVAATTORI MERKITYSTEN VÄLITTÄJÄNÄ JA TAITEELLISEN PROSESSIN MODERAATTORINA	54
5.3	KONSERVAATTORI TULEVIEN KÄYTTÄJIEN PUOLESTA-PUHUJANA	55
6.	YHTEENVETO	57

## LÄHTEET

## KUVALÄHTEET

## LIITTEET

Liite 1. Sanasto

Liite 2. Tutkimusprojekteja ja konferensseja

## KIITOKSET

Työn ohessa suoritettavat opinnot vaativat paljon monenlaisia järjestelyjä ja organisointia, jotta opinnäytteentekijä saa järjestettyä aikaa ja tilaa keskittymiselle. Ilman työnantajan ja työtoverieni tukea ja kannustusta en olisi siinä onnistunut, joten suuret kiitokset työnantajalleni EMMAlle ja kollegoilleni Katja Oijusluomalle, Saara Sassille ja Suvi Kerviselle.

Erityiset kiitokset kohdistan kuitenkin ohjaajalleni Päivi Ukkoselle, joka jaksoi kannustaa minua, vaikka oma uskoni välillä loppuikin. Innoittavat vuoropuhelut ohjasivat opinnäytettäni näkökulmiltaan ehdottomasti hedelmällisempään ja itseänikin kiinnostavampaan suuntaan. Samoin annan kiitokseni toiselle ohjaajalleni Heikki Häyhälle, joka Kokoelmapolitiikka-kurssin toisena vetäjänä - Jorma Lehtisen ohella - loi vuorovaikutukselle antoisan ilmapiirin. Kurssilla käytyt innoittuneet keskustelut olivat tärkeitä tilaisuuksia ajatusten ja kokemusten vaihdolle, josta harvoin pääsee nauttimaan näin keskitetysti. Siksi kohdistan kiitokset kannustavasta ja avoimesta ilmapiiristä - lehtorien lisäksi - myös kaikille opiskelutovereilleni.

Opinnäytteeni lähtökohtana olleet installaatiot ovat edelleen kiinnostuksen kohteeni, ja onneksi teosten säilyttämiseen liittyvät haasteet eivät estä niistä nauttimista. Uskon myös edelleen, että konservaattorin työn yksi antoisa ja oleellinen aspekti on yhteistyö taiteilijan kanssa. Ilman tätä vuorovaikutusta installaatiot eivät varmasti säily niin elinvoimaisina kuin niiden toivoisi säilyvän. Lopuksi haluan osoittaa rakkaat kiitokset lapsilleni, Volterille ja Rakelille, että osoititte ihailtavaa kärsivällisyyttä opiskeluni suhteen.

# 1 JOHDANTO

*...Furthermore, with installation art, there really is no actual object to be conserved; often the preservation of the work is based more around its presentation and execution than its actual objects. The changing needs and definition of the conservation object have thus necessitated a consideration of new approach and changing conservation principles in practice as well as in theory. (Frasco 2009:26).*

*Unfortunately, museums are most often seen by those outside the profession as display and interpretation centres –the cultural guardianship role of the museum is usually overlooked.*

(Knell 1994:2)

Yllä mainitut lainaukset johdattavat opinnäytteeni keskeisiin teemoihin; ensimmäinen, Lizzie Frascon tekstinkappale tiivistää mielestäni osuvasti sen miten suhtautumistapamme niin konservoinnin kohteeseen kuin itse toimintaan on muuttunut. Nykytaiteen ja modernin taiteen teosten säilyttämistehtävässä olemme konservaattoreina joutuneet tilanteeseen, jossa konservoinnin klassisia periaatteita noudattamalla ei mahdollisesti tavoitetaakaan toivottua päämäärää. Simon Knelliltä lainattu sitaatti muistuttaa puolestaan siitä valitettavasta tilanteesta, jossa museoille annettu velvoitus kokoelmien säilyttämisestä eli kokoelmanhoidosta ei aina - syystä tai toisesta - toteudu niin hyvin kuin sen pitäisi.

Museon institutionaaliseen määritelmään sisältyvä velvoite kokoelmien säilyttämisestä on nykytaiteen ja modernin taiteen kokoelmien näkökulmasta erittäin haastava, erityisesti siksi, että osalla näistä teoksista on erittäin heikko tulevaisuusennuste säilyvyyden suhteen. Monien materiaalien tiedetään muuttuvan ja ikääntyvän - tai jopa tuhoutuvan - usein ennustamattomasti, kaikista varotoimista ja olosuhteiden säätelystä huolimatta. Näihin tilanteisiin on

jouduttu soveltamaan *elinkaaren* (liite 1) käsitettä, jolloin museo-  
kokoelmaan otetun teoksen tiedostetaan olevan elinkaareltaan  
lyhytikäisempi. Tällöin teoksen elinkaarta pyritään ennalta arvioi-  
maan määrittelemällä niitä mahdollisia muutoksia tai kriteereitä,  
joiden toteutuessa teos on esittämiskelvoton.

Opinnäytteeni alkuperäisenä tavoitteena oli tarkastella ja arvioida  
erilaisia lähtökohtia ja näkökulmia kokoelmien hoidon suunnitte-  
luun ja *konservointistrategiaan* (liite 1), jossa määritellään miten  
kokoelmien tai tietyn teosryhmän konservointi toteutetaan. Näkö-  
kulmani kuitenkin vaihtui kirjoitusprosessin aikana, tutustuttuani  
uudempaan teoreettiseen keskusteluun, mm. Salvador Muños  
Viñasin teoksen *Contemporary Theory of Conservation*<sup>1</sup> (2005)  
kautta. Teos johdatti minut pohtimaan yleisemmin nykytaiteen  
konservoinnin kysymyksiä ja niitä muutospaineita, joita nykytai-  
teen konservoinnin haasteellisuus nostanut esille. Konservoinnin  
kentällä näistä kysymyksistä on käyty vilkasta keskustelua jo parin  
vuosikymmenen ajan - ja osin myös saatu aikaan paljon - kuten  
mm. taiteilijahaastattelu- ja konservoinnin päätöksentekomallit.  
Kansainvälisten konferenssien, tutkimusprojektien ja verkkoaineis-  
tojen sekä tietokantojen ohella tutkimustuloksia on levitetty myös  
vilkkaan julkaisutoiminnan avulla (ks. liite 2).

Tämän opinnäytteen suurimpina innoittajina toimineet julkaisut –  
ja ensiksi mainitun Muños Viñasin teoksen sekä hänen Metropolia-  
liassa 2013 pitämänsä kurssin ohella – liittyvät juuri installaatioiden  
ja nykytaiteen konservointikysymyksiin. (Muños Viñas 2013.) –  
Tärkeimpinä niistä voin mainita Vivian van Saazen teoksen  
*Installation Art and the Museum* (2013) ja Iwona Szmelterin  
toimittaman artikkelikokoelman *Innovative Approaches to the*

---

<sup>1</sup> Huom. käänös kirjoittajan; englanninkielisessä käännöksessä Muños Viñas  
käyttää termiä *contemporary theory of conservation*, jossa *contemporary* voidaan  
kääntää usealla tavalla; paitsi *nyky-* ja *nykyinen* sekä *nykyajan*, niin myös *tämän-*  
tai *samanhetkinen*. – Kirjansa johdantoluvussa Muños Viñas viittaa 1980-lukuun  
yhtenä virstanpylväänä, jolloin uudemmat konservoinnin teoriat alkoivat kehittyä.  
(Muños Viñas 2005:xi-xii).



*Complex Care of Contemporary Art* (2012). Installaatiotaidetta ja nykytaiteen säilyttämisen haasteita käsittelevää kirjallisuutta on ilmestynyt suhteellisen runsaasti jo vuosituhaten vaihteesta lähtien, joten mahdollisia lähde- teoksia aiheesta on runsaasti.

Installaatiotaiteen valitsin käsittelemäni aihepiirin ja teorian eräänlaiseksi käsitteelliseksi peiliksi mm. siksi, että installaatioiden konservoinnissa ja käsittelyssä joudumme väistämättä kohtaamaan monia metodologisia ja eettisiä kysymyksiä, joihin ei vielä ole olemassa vastauksia. Silti installaatioiden konservoinnissa on jo otettu käyttöön uusia vaihtoehtoisia näkökulmia ja metodeja, jotka haastavat konservoinnin klassisille periaatteille pohjautuvaa eettistä perustaa. Näissä lähestymistavoissa kiteytyvät mielestäni mahdollisimman rikkaasti niin modernin taiteen kuin nykytaiteenkin konservointiin liittyvät eettiset ja teoreettiset kysymyksenasettelut.<sup>2</sup>

Konservoinnin etiikka onkin mielestäni nykytaiteen kiperien konservointihaasteiden myötä noussut alamme yhdeksi tärkeimmäksi osa-alueeksi. Etiikka toimii siksi tutkielmani eräänlaisena selkärangan, josta muut teemat kumpuavat. Tässä seuraan Muños Viñasin (2010:9) käsitystä siitä, että vaikeimmat haasteet modernin taiteen ja nykytaiteen konservoinnissa ovat perimmäiseltä luonteeltaan eettisiä tai teoreettisia. Muños Viñasin mukaan konservoinnin teoria liittyykin enimmäkseen etiikkaan vaikka termejä ei tulekaan käsittää toistensa synonyymeinä. (Muños Viñas 2005:xii.) Epästabiileista ja ennustamattomasti käyttäytyvistä materiaaleista ja tekniikoista juontuvat haasteet edustavat Muños Viñasille - vaikeudestaan huolimatta - nykytaiteen konservoinnin teknistä puolta. – Oma näkökulmani on, ettemme voi välttyä eettisiltä pohdinnoilta käsitellessämme näitä aineettomalta ja materiaaliselta olemukseltaan häilyviä nykytaiteen teoksia.

---

<sup>2</sup> Huom. tämän opinnäytteen kannalta ei ole relevanttia määritellä modernin taiteen ja nykytaiteen eroavaisuuksia, mutta perinteisesti niiden välisenä ajallisenä rajapyykkinä on pidetty 1960-lukua.

Yhtenä motiivina opinnäytteen aihevalinnalle on toiminut myös oma kiinnostukseni siihen, minkälainen elämä tai ura taideteoksella on museossa. Pidän teoksen *museoimisprosessia* (liite 1) koskevaa teemaa aiheeni kannalta erittäin hedelmällisenä, sillä se tarjoaa uusia perspektiivejä myös konservoinnin kohteen tarkastelulle. Installaatiot toimivat opinnäytteessäni esimerkkinä siitä kuinka taidekokoelmaan hankitusta teoksesta tulee *museo-objekti* (liite 1), ja mitä tämä statuksen muutos saattaa sen kannalta tarkoittaa.

Teoksen tullessa osaksi kokoelmaa siitä tulee osa *kulttuuriperintöämme* (liite 1), minkä vuoksi sitä kohdellaan - perustellusti - eri tavoin kuin esimerkiksi yksityisen keräilijän kokoelmaan kuuluvaa teosta.

Opinnäytetyöni edustaa laadullista tutkimusta, jonka alkuvaihetta luonnehtii pyrkimys koota yhteen tutkimusaiheeseen oleellisesti liittyvää tietoa. Kerättyyn aineistoon kohdistetun analysoinnin ja tulkinnan kautta on tarkoitus päätyä perusteltuihin päätelmiin ja yleistyksiin. (Hirsjärvi; Remes & Sajavaara 1997:253–256).

Opinnäytteeni varsinainen tutkimuskysymys jakautuu kolmeen toisiinsa linkittyvään aiheeseen; ensimmäinen ja tärkein kohdistuu installaation esittämisen ja säilyttämisen haasteisiin museokontekstissa. Toiseksi haluan tarkastella installaation identiteettiä ja sen mahdollisia muutoksia museokokoelman osana. Kolmas tutkimuskysymys liittyy installaation elinkaareen ja siihen vaikuttavien osapuolien, kuten taiteilijan ja konservاتورin sekä muiden tahojen vuorovaikutukseen.

Tarkastelen tutkimusaiheestani keräämää kirjallista aineistoa *konservoinnin nykyteoriasta* johdettujen näkökulmien ja ideoiden valossa. Temaattisesti tutkielmani voi katsoa liittyvän konservoinnin nykyteoriassa kuvattuun problemaattiseen tilanteeseen, jossa konservoinnin klassisten opinkappaleiden käytäntöön soveltaminen ei enää tuo toivottua lopputulosta, kun konservoinnin kohteena ovat

aikakautemme merkityksiltään ja materiaaliselta kokonaisuudeltaan monisyiset taideteokset.<sup>3</sup>

Varsinaisen tapaustutkimuksen päätin kuitenkin rajata tutkielmani ulkopuolelle, vaikka kuvituksen ja kuvatekstien kautta viittaankin esimerkinomaisesti joihinkin EMMAn kokoelmissa oleviin installaatioihin. Vaikka tapaustutkimus olisi ehkä elävöittänyt aiheeni käsitteellisyyttä, olisi se todennäköisesti kasvattanut liikaa opinnäytteeni laajuutta. Tästä huolimatta uskon, että työkokemukseni installaatioiden parissa on vaikuttanut sekä aiheenvalintaan että sen käsittelyyn.

Installaatiotaiteen laajasta ”genrestä” tai taiteenmuodosta rajaan puolestaan käsittelyn ulkopuolelle mediataiteen - ja muut uusia teknologioita käyttävät taidemuodot - sillä niiden mukaanotto olisi edellyttänyt aiheeni laajentamista hyvin toisenlaisiin teemoihin ja kysymyksenasetteluihin.

Johdannon jälkeen etenen ensimmäiseen varsinaiseen sisältölukuun, jossa esittelen konservoinnin klassisia opinkappaleita haastanutta konservoinnin nykyteoriaa ja sen suhdetta konservoinnin eettiseen perustaan. Aiemmin mainitsemani Muños Viñasin teos *Contemporary Theory of Conservation* toimi yhtenä herättäjänä 2000-luvun puolivälissä, tilanteessa, jossa konservoinnin keskeisten opinkappaleiden koettiin menettäneen perustavaa merkitystään juuri nykytaiteen asettamien haasteiden vuoksi. Teorian ja sen soveltamisen välille näytti nousseen ylitsepääsemätön kuilu, jota kuvattiin termillä *paradigmamuutos* (liite 1). (Muños Viñas 2005:177–181).

---

<sup>3</sup> Huom. merkittävä osa modernin taiteen ja nykytaiteenkin teoksista on toteutettu perinteisiä tekniikoita ja/tai materiaaleja käyttäen. Tässä opinnäytteessä keskityn kuitenkin erityisesti installaatioon, joka sekatekniikkana on niin materiaaleiltaan kuin tekniikoiltaan haastava kokonaisuus; mutta jonka tärkeimmät aspektit liittyvät kuitenkin materiaalien ja/tai tekniikoiden merkityksiin ja konnotaatioihin kokonaisuutena.

Tässä teoriataustaani kuvailevassa luvussa käsitelen niin konservoinnin teoriaan kuin käytäntöönkin läheisesti liittyviä käsitteitä, kuten *autenttisuus* ja *taiteilijan intentio sekä* Muñoz Viñasin nimeämiä konservoinnin *kommunikatiivista käännettä* ja *kestävän kehityksen konservointia*. Näiden monimerkityksellisten ja osin problemaattistenkin käsitteiden (uudelleen-) tulkinnan kautta saattaa olla mahdollista ymmärtää paremmin sitä viitekehystä, joka vaikuttaa konservointipäätöstemme ja toimintamme taustalla.

Kolmas luku alkaa installaation määrittelyllä, jonka jälkeen keskityn museokokoelmaan hankitun installaation museouraan tai -elämänkaareen - ja sen eri vaiheisiin. Mielenkiintoni kohdistuu siihen, mitä mahdollisia muutoksia installaatiolle aiheutuu sen tullessa osaksi taidemuseon kokoelmaa? Samalla pohdin niitä toimia, joita museo kohdistaa installaatioon ja mitä nämä toimenpiteet merkitsevät installaation statuksen ja merkitysten kannalta. Installaatiotaiteen historiaan ja taidehistorialliseen merkitykseen en tässä yhteydessä perehdy tarkemmin, sillä siitä löytyy runsaasti muuta lähdekirjallisuutta. – Taidemuodon historiaa ja kehityskaarta on käsitellyt ansiokkaasti mm. Claire Bishop (2005) teoksessaan *Installation Art: A Critical History*.

Neljännessä luvussa jatkan installaation museouran selvittelyä, mutta painopiste siirtyy siinä niihin haasteisiin, joita museossa toimiva konservaattori voi kohdata pyrkiessään pidentämään installaation elinkaarta ja käytettävyyttä. Aluksi tarkastelen installaatioiden uudelleeninstallointia museon tiedonhallinnan ja dokumentaation näkökulmasta, jonka jälkeen siirryn pohtimaan mm. kommunikaation merkitystä taiteilijan intention ja teoksen kantamien merkityssisältöjen selvittämisessä. Luvun lopuksi hahmottelen millainen dokumentointi- ja/tai konservointimalli tarvittaisiin installaation autenttisuuden säilyttämiseksi.

Moninaisten merkitysverkkojen, arvojen ja käsitteellisten aspektien tunteminen on paitsi installaatioiden dokumentoinnin, niin myös niiden konservoinnin edellytyksenä. Nämä prosessit eivät nykyä-sityksen mukaan ole käsitteellisesti oikeastaan edes erotettavissa, sillä molempien päämääränä on tehdä teoksen uudelleeninstallointi mahdolliseksi. (Jadzinska 2012:94; van Saaze 2013:114). Neljän-nen luvun lopuksi esittelen joitakin kriittisiä puheenvuoroja, joita on viime aikoina kohdistettu alallamme käytössä olevaan metodo-logiaan ja metodeihin.

Viidennessä luvussa pohdin nykytaiteen konservaattorin roolien laaja-alaista skaalaa installaation saavutettavuuden ja säilymisen takaajana. Konservaattorin työn haasteellisuus muodostuu paitsi ammatin mukanaan tuomista velvoitteista, myös niistä odotuksista ja osin ristiriitaisistakin haasteista, joita konservointiin kohdistuu. Tämän lisäksi saatamme teosten hoidosta ja esitettävyydestä vas-taavana ammattikuntana kohdistaa myös itseemme haasteita, tie-toisesti tai tiedostamatta. Omaa asiantuntijuuteen ja ammattimi-nään palaan yhteenvedossa.

Opinnäytteeni päättävässä, kuudennessa luvussa päätarkoitukse-nani on koota käsittelemiäni teemoja yhteen ja vetää johtopäätök-siä siitä, miten ammattikuntamme tulisi toimia vastatakseen muse-oille asetettuun hoidon ja säilyttämisen velvoitteeseen niin, että huomaamme annetut nykytaiteen hauraat teokset ovat koettavissa mahdollisimman autenttisina ja elävinä meidän jälkeemmekin.

## 2 KONSERVOINNIN TEORIA MURROKSESSA: NYKYTEORIAN AVAINKÄSITTEET JA KONSERVOINNIN PARADIGMAMUUTOS

Esittelen tässä luvussa konservoinnin nykyteoriaa, joka toimii tutkielmani teoreettisena viitekehystenä. Keskityn tarkastelussani etiikan teorioissa yleisesti esiintyvään kahteen avainkäsitteeseen, eli autenttisuuteen ja taiteilijan intentioon. Käsitteet toimivat johdatuksena installaatioiden konservoinnin haasteisiin, joita tarkastelen myöhemmin luvussa neljä. – Käsitteiden tulkinnan jälkeen siirryn tarkastelemaan nykyteorian käsitystä konservoinnin kohteesta, ja viittaan myös lyhyesti siihen kritiikkiin, jota nykyteorian piirissä on kohdistettu konservointietiikan klassiseen perustaan.

Tämän kritiikin on katsottu nousevan konservoinnin teorian ja käytännön välille kehkeytyneestä jännitteestä, tilanteessa jossa alan eettisiä periaatteita joudutaan nykytaiteen konservoinnissa ainakin osin rikkomaan. Lopuksi viittaan tämän konservoinnin paradigman mahdollisiin ratkaisuehdotuksiin, joita Muños Viñas on kuvaillut termeillä *kommunikatiivinen käänne* ja konservoinnin *kestävä kehitys*.

### 2.1 KONSERVOINNIN NYKYTEORIAN AVAINKÄSITTEITÄ

*Meaning is a pivotal notion in contemporary theory of conservation.*  
(Muños Viñas 2005:177.)

Merkityksen käsitteen nostaminen konservoinnin teorian keskiöön kiteyttää hyvin Muños Viñasin kokoaman konservoinnin teoreettisen viitekehysten idean. Hänen mukaansa yhteiskunnat suojelevat tiettyjä objekteja, eivät objektien itsensä vuoksi, vaan siksi, että niitä suojelevat subjektit eivät halua objektien muuttuvan niiden

sisältämien aineettomien ja symbolisten arvojen vuoksi. – Kulttuuriperinnön kohteina nämä objektit ovat laillisen suojeluksen alaisia, mikä kertoo siitä, että merkittävä määrä yhteisön ihmisistä pitää näitä objekteja *merkityksellisinä* (liite 1). (Muños Viñas 2005:160).

Muños Viñas (2005: 57, 64) pitää kohteen kykyä välittää tai tuottaa monimutkaisia merkitysverkkoja niin oleellisena, että ilman tätä kykyä sitä ei konservoida. Tämä kehitys on saanut aikaan sen, että kulttuuriperintömme säilyttämisessä painopiste on väistämättä siirtynyt materiaalisista objekteista perinnön aineettomiin tai immateriaalisiin aspekteihin. (Muños Viñas 2005:44–45).

Kulttuuriperinnön hoidon ja konservoinnin kohteena ovat siis yhtäläillä teosten materiaaliseen kuin käsitteelliseenkin kokonaisuuteen sisältyvät arvot. Iwona Szmelterin (2010:101) mukaan monet – sekä modernin taiteen että nykytaiteen teosten - säilyttämistä koskevat eettiset dilemmat ovat peräisin juuri tästä dikotomisesta asetelmasta.

Konservoinnissa merkityksellisyyden käsitteen korostaminen liittyy myös laajempaan yhteiskunnalliseen muutokseen, jossa toiminnan tavoitteena on kohdetta koskeva tieto ja sen uudelleentulkinnat. – Yhtenä merkinä tästä muutoksesta ovat mm. konservoinnin määrittelyssä tapahtuneet painotuksen muutokset esinekeskeisyydestä aineettomaan. Esimerkiksi Museo 2015 -projektin julkaisemassa sanastossa konservointi on yhtä kuin *objektin tai kokoelman ja siihen liittyvän tiedon säilyttäminen*. (Ekosaari ym. 2013:17; liite 1.)

#### 2.1.1. KONSERVOINNIN KOHDE

*The problem of conserving the intangible... cannot be solved with simply safeguarding artistic material.* (Schinzel 2012:113.)

*Art-material is just a carrier of content. Without sense it is empty, as many a contemporary art-movement wanted to show and still shows, most convincingly by using ephemeral material and processing procedures. (Schinzel 2012:112).*

*Bearing in mind the co-existence of the heritage of traditional and modern art, we should evaluate the character of specific art works individually, taking into account the concepts they each embody and assessing their various values. (Szmelter 2012:12.)*

Nämä ylläolevat kolme sitaattia kertovat taideteoksia kohtaan tuntemastamme arvostuksesta, ja siitä, kuinka näitä objekteja ei voida tarkastella pelkästään materiaalisina objekteina, vaan objekteina joilla on kyky kantaa merkityksiä, viestejä ja arvoja.

Tämän vuoksi konservointia ei nähdä nykyteoriassa päämääränä sinänsä, vaan välineenä jonka avulla on mahdollista ylläpitää tai vahvistaa kohteeseen sisältyviä merkityksiä, niin yleisölle kuin yksilölle. Juuri tästä syystä konservaattorin on tärkeää kysyä *miksi ja kenelle kohde konservoidaan*. (Muños Viñas 2005:213–214). – Muños Viñas (2005: 57, 64) pitää kuitenkin jossain määrin mahdolltomana arvioida miksi jostakin kohteesta tulee konservoinnin kohde ja toisesta ei.

Korkean arvostuksen vuoksi kulttuuriperintöön sisältyvien objektien hoitoa on pyritty ohjaamaan yhteisesti hyväksytyjen, kansainvälisten sopimuksien ja kulttuuriperinnön eettisten ohjeistojen avulla. Kapelouzou (2010:10) ilmaisee mm. konservoinnin eettisten koodien merkitystä näin:

*Conservation is also an activity that is framed by a set of values and principles, expressed in various national and international Codes of Ethics. These are meant to guide decisions in conflicting situations, where the issues that arise do not concern so much what conservators can do, but rather what they should or should not do. (Kapelouzou 2010:10).*

Iris Stavroula Kapelouzoun (2010:10) mukaan ristiriitatilanteissa näiden ohjeiden perimmäisenä tarkoituksena ei ole ohjeistaa toi-



mintaamme siinä merkityksessä, mitä voimme tehdä, vaan pikemminkin niiden tehtävänä on muistuttaa rajoista, eli siitä, mitä emme saa tehdä.

Muños Viñas (2005:65–66,192) näkee kulttuuriperinnön hoitoa ohjaavien klassisten periaatteiden muodostavan jonkinlaisen konservoinnin infrastruktuurin, jonka perustaan kätkeytyvät oletukset voivat kuitenkin helposti jäädä peittoon. Yksi näistä vääristä oletuksista perustuu mm. käsitykseen konservointikohteen integriteetistä tai *todellisesta luonteesta*, jonka saavuttamista tulisi pitää konservoinnin päämääränä.

Eettisiin koodeihin sisältyy myös se vaara, että niistä saattaa tulla totuudenkaltaisia, jolloin niiden kulttuurista ja sosiaalista rakentamista ei välttämättä ymmärretä. (van de Wetering 2012:247.)

### 2.1.2. TAITEILIJAN INTENTIO

*An artwork is made with the intention to have an effect, which presupposes a certain vitality of the work. Its raison d'être and function is to communicate.* (Schinzel 2012:104).

*Instead of consolidating the artwork's 'original' materials, the conservator is now concerned with ascertaining the artist's intentions in order to understand the significance of the artwork's materials and whether or not they should be preserved. This intention can be gauged through artists' statements, contracts, supporting documentation and artist interviews or questionnaires.* (Gordon & Hermens 2013: kappale 12)

Taiteilijan intention selvittäminen on yksi konservaattorin tärkeimmistä velvoitteista. Teoksen säilyttämistä tai konservointia koskevassa päätöksenteossa on tarpeen tuntea taiteilijan intentio, jotta voidaan valita tätä intentiota parhaiten kunnioittava lähestymistapa. (Nurminen 2009:24–25.) - Konservaattorin velvollisuuksia tarkemmin määrittäviin tekijöihin palaan luvussa viisi.

Konservaattorin pääasiallisena tiedonlähteenä teoksen ohella on taiteilija. Mikäli taiteilija ei ole käytettävissä, on konservaattorin esittävä muita taiteilijan tarkoitusta mahdollisesti selventäviä tahoja tai kirjallisia ja suullisia lähteitä (ks. ylläoleva Gordonin & Hermensin sitaatti).

Taiteilijan intention selvittäminen voi kuitenkin osoittautua mahdollottomaksi, kun kohteena on esimerkiksi joka esityskerralla muuttuva installaatio. Rebecca Gordon & Erma Hermens (2013: kappale 3) kysyvät taiteilijan intentiota käsittelevässä artikkelissaan voidaanko taiteilijan intentio tunnistaa silloinkin kun teoksen piirteet ovat jo muuttuneet tai niitä on tarkoituksella muutettu? He myös kyseenalaistavat sitä yleistä käsitystä, jonka mukaan taiteilijan intention parhaiten paljastava hetki olisi sama kuin teoksen syntyhetki (so. autenttisin hetki). Näin Gordon & Hermens (2013: kappale 10) ilmaisevat kantansa:

*Should we move away from our understanding of the original intent and preferred authentic state of an artwork being the moment of its production?*

Installaation museouran yhteydessä täksi autenttisimmaksi hetkeksi voi teoksen syntyhetken sijasta muodostua myös se tila, jossa installaatio joko saapui museoon tai jolloin se installoitiin sinne. Glenn Wharton & Harvey Molotch (2009:211) huomauttavat myös, että installaatioiden yhteydessä harvoin on mitään yhtä alkuperäistä kappaletta, joka voidaan "ikuisistaa".

### 2.1.3. AUTENTTISUUS JA KRITERIEN MUUTOKSET

Perinteisesti autenttisuudella on taideteoksen yhteydessä viitattu materiaaleiltaan alkuperäiseen ja ainutkertaiseen taideobjektiin, joka on aito ja väärentämätön. Taideteoksen autenttisuuden ideaan on kuulunut myös oletus teoksen *todellisesta olemuksesta* ja

sen materiaalisesta integriteetistä, minkä ansiosta taiteilijan intentio ja teoksen idea voivat teosta tarkastelevalle katsojalle välittyä. Teoksella on siis oltava aito yhteys taiteilijaan - teoksen luojaan - ja tiettyyn historiaan, joka sillä autonomisena teoksena välttämättä on. (Taiteilijan signeeraus voi esimerkiksi toimia yhtenä merkinä taiteilijan ja teoksen aidosta yhteydestä.) – Taideteoksen autenttista tilaa koskevan olettamuksen on väitetty edelleen vaikuttavan konservoinnin teorian ja käytännön taustalla. Olettamuksen logiikkaa seuraten konservoinnin tehtäväksi muodostuu siten joko teoksen aidon tilan ylläpitäminen tai siihen palaamisen mahdollistaminen, mm. tieteellisiä metodeja käyttämällä. Tämän kaltaista materiaalien ja merkityksen yhteyttä ei kuitenkaan ole aina arvostettu, ja esimerkiksi Platon julisti taideteoksen materiaalin välttämättömäksi pahaksi ja sen alhaisimmaksi osaksi. (van Saaze 2013:74–75; Scheidemann 2009:6; Muñoz Viñas 2005:90).

Christian Scheidemann (2009:6) toteaa tämän kaltaisen ”muodon ja ”sisällön” välisen dialektiikan olleen taiteenteoriassa ja estetiikassa vallitsevana jopa 1800-luvun puoleenväliin saakka. Vasta 1900-luvun alun taidesuunnat - kuten konstruktivismi ja dadaismi - ja myöhemmin 1960-luvulla Fluxus-liike siirsivät painotusta taideteoksen materiaaliseen luonteeseen. Nykytaidetta käsittelevässä akateemisessa diskurssissa ei Scheidemannin mukaan tulla enää toimeen ilman materiaalien ikonologiaa tai ikonografiaa, eli tulkittaa materiaaleihin liittyvistä merkityksistä. (Scheidemann 2009:6; Chiantore & Rava 2012:48; Sassi 2014:6).

Konservointi- ja museoalalle autenttisuuden käsite on ollut - ja on - niin perustavanlaatuinen arvo, että sen määrittelyyn palataan yhä uudelleen. Autenttisuuden käsitteen avulla on arvioitu niin taideteoksen arvoa kuin konservointitoimenpiteitä, ja se on edelleen tärkeässä roolissa konservoinnin teoriassa ja historiassa. Museokoelman arvo palautuu kokoelmateosten autenttisuuteen, joten ilman kokoelmiin tai teokseen yhdistettyä aitouden tai autenttisu-

den arvoa, kokoelman ja lopulta museoinstituutionkin käsitteellinen perusta hajoaisi. Aitous tai autenttisuuden arvoilla on merkitystä myös kokoelman tai teoksen elämyksellisen potentiaalilta. (Häyhä ym. 2015:12.)

Autenttisuuden käsitteen evoluutiota voi seurata myös museo- ja konservointialan merkittävimpien konferenssien tuloksena syntyneistä kansainvälisistä sopimuksista, kuten vuonna 1964 syntyneestä Venice Charterista ja Nara Documentista (vuodelta 1994). – Venice Charterissa kulttuuriperinnön autenttisuus määriteltiin lähinnä sen materiaalisen integriteetin kautta, jolloin kohde on autenttinen, jos se on mm. säilytetty tuleville polville *kaikessa rik-kaudessaan*. Tosin puuttuvien osien täydentämistä ei sopimuksessa kielletty, mikäli ne ovat tasapainossa kokonaisuuden kanssa ja ovat erotettavissa alkuperäisestä. (Kowalski 2012:37).

Naran konferenssissa, vain 15 vuotta myöhemmin, autenttisuuden periaatetta muutettiin jo holistisemmaksi, täydentämällä käsitettä immateriaalisilla tiedon, idean ja tulkinnan merkityksillä. Kirjoittajat tähdensivät myös uusina piirteinä kulttuurista diversiteettiä ja tulkinnan kontekstia. Kyseinen kohta kuuluu näin:

*...the respect due to all cultures requires that heritage properties must be considered and judged within the cultural contexts to which they belong.*  
(Nara Document 1994, kohta 11; Kowalski 2012:39)

Molempia näitä sopimuksia pidetään edelleen alamme virstanpylväinä, vaikka autenttisuuden käsite on muuttunut yhä moniarvoisemmaksi.

#### 2.1.4. AUTENTTISUUDEN PLURALISTISUUS

Autenttisuuden uudelleentulkinnat korostavat autenttisuuden käsitteen pluralistisuutta ja monikerroksisuutta. Konservoinnin nykyteo-

riassa ei pidetä mahdollisena autenttisuuden palauttamista yhteen tiettyyn tilaan, so. taideteoksen syntyprosessiin. "Autenttisimpana" hetkenä tai *ideaalitulana* (liite 1), on perinteisesti pidetty juuri teoksen syntyhetkeä, koska perinteisten teorioiden mukaan juuri se tila tai hetki paljastaa parhaiten tekijänsä intention. Nykyteorian mukaisessa tulkinnassa myös taideteoksen muut tilat voivat olla yhtä autenttisia. (Gordon & Hermens 2013: kappale 2; Irvin 2005:317).

Artikkelissaan *Beyond Authenticity* Muños Viñas (2009) palaa autenttisuuden rooliin poleemisesti, nimittäen sitä konservointiteorioiden käsitteelliseksi fiktioksi. Autenttisuus ei Muños Viñasin mukaan voi olla konservoinnin päämääränä, sillä konservoinnilla emme voi tehdä konservoinnin kohteestamme enemmän tai vähemmän autenttista. Jokainen objektin tila on yhtä autenttinen, joten esimerkiksi vaurioitunut tai vahingoitettu teos on yhtä autenttinen kuin ennen vaurioitumista. Vaikka konservoinnilla voimme muuttaa teosta, emme kuitenkaan saa sillä aikaan muutosta autenttisuudessa. Muños Viñas argumentoi, että itse asiassa käytämme käsitettä eräänlaisena jalostuneena naamiona, jonka avulla peitämme sen, että konservointia ohjaavat pääasiassa muut tarpeemme tai mieltymyksemme. (Muños Viñas 2009: 36–38).

Autenttisuuden käsitteen painottamien konservoinnin yhteydessä liittyy Muños Viñasin mukaan perinteisten teorioiden jakamaan totuuskäsitykseen, jonka mukaan konservoinnilla tavoitellaan totuutta tai sen toteutumista. Autenttisuuden käsitettä on siksi käytetty useissa teorioissa konservointitoimenpiteen arvottajana - ja perustana - luokittamalla toimenpiteet hyväksi tai vääriksi sen mukaan kunnioittavatko ne totuutta vai eivät. Huono, totuudesta poikkeava konservointi ei täytä samoja piirteitä kuin hyvä, eli se epäonnistuu kohteen ulkonäön, materiaalien ja taiteilijan intention sekä muiden tärkeiden seikkojen kunnioittamisessa. Ilman pyrkimystä totuuteen konservointi voi siis vain vääristää kohdettaan. – Nykyaikaisena

vastineena tälle totuuden tavoittelulle Muños Viñas pitää käsitystä, että konservointitoiminta voisi itsessään olla tieteellistä, eikä vain toimintaa, joka käyttää hyväkseen tieteen tuloksia. (Muños Viñas 2009: 33).

## 2.2 KONSERVOINNIN PARADIGMAMUUTOS

Iwona Szmelterille (2012:30–31) konservoinnin paradigmanmuutos merkitsee uuden käsitteellisen viitekehyksen luomista nykyisen kulttuuriperinnön säilyttämiseksi. Tämän viitekehyksen ja innovatiivisten lähestymistapojen tulisi hyödyttää paitsi konservoinnin teoreettista perustaa, niin myös kokoelmanhoidon ja konservoinnin käytäntöjä. Viitekehyksen tulisi myös olla entistä laajempi tai kattavampi, jotta se pystyisi tavoittamaan kulttuurimme visuaaliset muodot kaikessa rikkaudessaan.

### 2.2.1 KOMMUNIKATIIVINEN KÄÄNNE

Muños Viñas sijoittaa *kommunikatiivinen käänne* 1900-luvun viimeiseen vuosikymmeneen, jolloin kommunikatiivisuuden tunnus-tettiin olevan konservoinnin kohteen tunnusomainen piirre. – Tosin jo aikaisempien vuosikymmenten kansainvälisissä museoalan sopimuksissa - kuten *Venetsian (1964) ja Burran sopimuksissa (1979)* - oli ollut viitteitä konservoinnin objekteihin liitetystä oleellisesta *merkityksellisyyden* (engl. *significance*) käsitteestä. (Muños Viñas 2005:44–45; liite 1).

Kommunikatiivinen käänne kääntää konservoinnin logiikan siten, että pääpaino ei olekaan enää objektin ominaisuuksissa vaan niissä merkityksissä - tai viesteissä - joita konservoinnin kohteesta on johdettavissa. Muños Viñasille (2005:147) kommunikaatio on siten

subjektin kykyä saada tietoa kohteestaan. (Muños Viñas 2005:106,147).

Tällä näkökulman vaihdoksella on kauaskantoisia seurauksia esimerkiksi autenttisuuden käsitteen määrittelyssä; autenttisuus ei ole enää objektin ominaisuus vaan subjektin näkökulmasta riippuvaa. Objektilla on siten useita "autenttisuuksia", eikä sen autenttisuutta voida palauttaa vain yhteen, todeksi koettuun "alkuperäiseen" tilaan. (Muños Viñas 2005:106). Merkitysten olemassaolon perustaa Muños Viñas (2005:152) kuvailee näin:

*Meanings, it must be stressed, exist because subjects interpret them; meanings depend on subjects and are produced by subjects.*

Myös Daniel Cull (2010: 7–8) on tuonut esiin konservointipäätöstemme subjektiivisen aspektin, joka ei ole vältettävissä. Tämän subjektiivisuuden myötä saamme kuitenkin konservaattoreina yksilöllisen ja kollektiivisen toimijuutemme takaisin. Päätöstemme taustalla vaikuttavat subjektiivisuudesta huolimatta kuitenkin myös muut, tietoomme, taitoihimme tai kokemukseemme perustuvat tekijät. Näin Cull ilmaisee subjektiivisuuden osuuden päätöksenteossamme:

*It's clear that conservation choices are subjective; albeit based on particular scientific, artistic, and craft knowledge, as well as experience and past precedent. (Cull 2010: 7–8).*

Autenttisuuden tulkinnallista tai subjektiivista luonnetta korostaessaan kommunikatiivinen käänne voi tuoda kuitenkin mukanaan uuden, auktoriteettiin liittyvän ongelman. Van Saaze (2013:76–77) on mm. kysynyt kenen näkökulmalla on ratkaiseva auktoriteetti esimerkiksi silloin, kun teoksen esittämistä tai konservointia koskevat näkemykset menevät ristiin. Museossa teokseen liitetyt arvot voivat erota taiteilijan tai hänen edustajiensa arvoista, ja arvoissa on yhtäläillä eroavaisuuksia myös museon sisällä toimivien eri tahojen kesken. Yksi mahdollinen kiistanlähde kuraattorien ja kon-

servaattorien välillä voi koskea mm. teoksen materiaalista autenttisuutta, jota kuraattori ei todennäköisesti painota yhtäläillä, koska saattaa nähdä teoksen enemmän nykyajan tuotoksena kuin historiallista arvoa kunnioittava konservaattori. (van Saaze 2013:77.)

Muños Viñas (2005:180–181) ei myöskään kiellä kiistojen ja kompromissien roolia konservoinnin päätöksenteossa. Hänen mukaansa konservoinnin etiikkaan ja päätöksiin sisältyy väistämättä kompromisseja; konservoimalla kohteen kohotamme joitakin sen arvoja, ja samalla saatamme häivyttää muita sen merkityksiä. Toimintaamme luonnehtivat tämän vuoksi aina jonkinlaiset käytännölliset ja eettiset kompromissit, jotka ovat dialogin ja *kaupankäynnin* tulosta (engl. *negotiation*).

Päätöksentekotilanteissa myös sattumanvaraisuudella voi olla oma roolinsa, kompromissien ohella. Wharton & Molotch (2009:211) kuvaavat installaation kokoamisprosessin kontekstia näin:

The conservator works with others, and series of physical, institutional and technical contingencies ...to arrive at decisions about how the art work can continue.

## 2.2.2 KONSERVOINTI KESTÄVÄNÄ KEHITYKSENÄ

Muños Viñasille (2005:196) kestävä kehitys tarkoittaa konservoinnin yhteydessä pitkän tähtäimen näkökulmaa, joka ottaa huomioon konservointikohteidemme tulevat käyttäjät ja mahdolliset käyttötavat. – Tässä mielessä käsite rinnastuu hyvin niihin konservoinnin etiikan klassisiin periaatteisiin, jotka varoittavat aktiivisen konservoinnin käytöstä tilanteessa, jossa se ei ole välttämätöntä (so. minimaalisen intervention periaate). Näin Muños Viñas (2005:196) luonnehtii kestävä kehityksen sovellettavuutta konservointiin:



*The principle of sustainability is a caveat for conservators, decision-makers and users alike: it asks them not to abuse the object so that future users are not deprived of its ability to function in a symbolic, meaningful way.*

Kestävyyden käsitteen yhdistäminen teoriaan estää Muños Viñasin (2005:195–196) mukaan konservointia ajautumasta radikaalin subjektiivisuuden tilanteeseen, jossa *kaikki käy*. – Ilman tätä pitkän tähtäimen näkökulmaa, riskinä voisi olla konservointikohteen subjektiivinen hyväksikäyttö yhden sukupolven tarpeisiin, niin että kohde joko käytettäisiin ”loppuun”, tai sitä muokattaisiin loputtomiin, jolloin teoksen alkuperäiset merkitykset menetettäisiin. Tämä ilmiö ei ole ennenkuulumaton, sillä Muños Viñas muistuttaa aikakausista, jolloin mm. kirkkoja muokattiin uusien, sen aikaisten arkkitehtuurimieltymysten mukaisiksi.

Konservaattorien ammattikunnalla on Muños Viñasin mielestä merkittävä rooli tulevaisuuden käyttäjien oikeuksien puolustajana. Samasta konservaattorien tulevaisuuteen kohdistuvasta vastuusta - ja anakronismin vaarasta - on van de Wetering (1999:247) todennut näin:

*... we have a responsibility for the future in allowing upcoming generations to have a past as we ourselves have had one, and that we do not have the right to interpret their past irreversibly on the basis of our own anachronistic interpretations.*

### 3 INSTALLAATIO MUSEO-OBJEKTINA JA KONSERVOINNIN KOHTEENA

Installaation määrittelemisen ja sen sille ominaisten piirteiden kuvailun jälkeen aion käsitellä tässä luvussa installaation museoelämää tai -uraa, ja tämän elämän tiettyjä vaiheita, kuten kokoelmaan liittämistä, dokumentointiprosessia ja esillepanon valmistelua. Kuvailen myös alustavasti esittämisen tai konservoinnin mukanaan tuomia mahdollisia interventioita, joilla voi olla merkitystä installaation tulevaisuuden ja sen kokemuksellisuuden kannalta. Museoura alkaa museoimisprosessista ja installaation - niin kuin muidenkin museo-objektien – museoelämässä voidaan erottaa kaksi päävaihetta, jotka ovat hankintaa edeltävä vaihe (engl. *pre-acquisition phase*) ja sen jälkeinen vaihe (engl. *post-acquisition phase*). – Dokumentoinnin ja esillepanon haasteisiin sekä teoksen *jäädättämiseen* ja museouran mahdolliseen päätepisteeseen paneudun perusteellisemmin vasta seuraavassa luvussa.

#### 3.1 INSTALLAATIOTAITEEN MÄÄRITTELY JA ERITYISPIIRTEET

Installaatio on modernin ja nykytaiteen yhtenä taidemuotona - tai tekemisen tapana – kiinnostava esimerkki mm. siksi, että se jakaa yhteisiä piirteitä myös muiden 1960-luvulla syntyneiden uusien taidemuotojen kanssa. Installaation ohella niin performanssi, maataide kuin käsitetaidekin hyödyntävät eri tavoin tilaa yhtenä ilmaisukeinonaan. Oleellista näille kaikille taidemuodoille on myös katsojan ja teoksen välinen vuorovaikutteinen suhde, ja erityinen, perinteisemmistä taidemuodoista poikkeava katsoja- tai vastaanottokokemus teoksen muodostamassa kokemuksellisessa tilassa. Installaatiossa katsojaa voidaan pitää jopa yhtenä taideteoksen tilan elementtinä. (Karhunen 2011:4).

Alun perin termiä installaatio tai installointi (engl. *installation*) käytettiin 1960-luvun amerikkalaisissa taidelehdissä kuvaamaan tapaa, jolla teokset, kuten maalaukset ja/tai veistokset oli aseteltu tai ripustettu näyttelytilaan. Myöhemmin käyttöyhteys laajentui myös erityiseen taiteen tekemisen tapaan, jossa teos syntyy eri materiaalien tai elementtien esillepanosta ja tilan muodostamasta kokonaisuudesta.

Installaatioiden historian voidaan katsoa ulottuvan modernismin alkuun, ja monia *avant garden* suuria nimiä - kuten Marcel Duchampia ja Kurt Schwittersiä - voidaan pitää installaatiotaiteen varhaisina innoittajina, joiden esine- tai ready-made -teoksilla on myös käsitteellisiä yhtäläisyyksiä nykytaiteen installaatioiden kanssa. (Jadzinska 2012:88; Bishop 2005:8).

1960-luvulla syntynyt käsite installaatio tai installaatiotaide viittaa siis johonkin tilaan tai paikkaan tehtyyn taiteen muotoon, joka käyttää hyväkseen ko. tilan ominaisuuksia. Tähän tilaan tuodut esineet, materiaalit ja/tai siihen yhdistetyt immateriaaliset tekijät (kuten valo, äänet, hajut, projisoinnit jne.) muodostavat yhdessä tilan ja katsojan kanssa teoksen. Tilan moniaistisen kokemuksellisuuden sekä katsojan ja teoksen välisen vuorovaikutuksen ohella installaatiolle on erityistä se, että sen "sisään" voi astua. (Bishop 2005:6.)

Määritelmällisesti installaatio on väljä termi, eikä se ole sidottu vain tiettyyn taiteen tekemisen välineeseen tai mediumiin, tai tiettyihin materiaaleihin. Perinteisten taidemuotojen termeillä luokiteltuna installaatiota voitaisiin kutsua sekatekniikaksi, mutta tämä nimitys ei juurikaan tavoita sen luonnetta. (Marçal 2012:41; Karhunen 2011:3).

Myös nykykuvanveistolla on monia yhtäläisyyksiä installaatioiden kanssa, mikä tekee niiden käsitteellisestä erottelusta vaikeaa, tai

paikoin jopa mahdotonta. 1960-luvun jälkeistä taidetta luonnehtivat uudet taiteen tekemisen muodot, jotka ovat tulleet vanhojen taidemuotojen rinnalle ja lomaan. Taiteen tekemisen lähtökohtana ei välttämättä ole enää väline itsessään, vaan taiteilijalle on olennaista se, mitä eri välineillä voidaan saavuttaa tai aikaansaada. Siksi nykytaiteessa perinteiset taiteen rajat ovat liudentuneet ja määritelmät ovat menettäneet merkitystään, koska niiden kuvailevuus on kadonnut. (Karhunen 2011:4).

Nykyisessä muodossaan installaatio on Whartonin & Molotchin (2009:210) mukaan hävittänyt alkuperäiset, vastakulttuuriin liittyneet ideaalinsa, samoin kuin kriittiset, anti-institutionaaliset asenteensa museota kohtaan. Whartonin & Molotchin (2009:210) mielestä kyseessä on kaksisuuntainen sopeutumisilmiö, jossa museolaitos ja muu taidekenttä mukautuu uuteen taidemuotoon, ja installaatio puolestaan sopeuttaa itseään taidemuotona tälle taidekentälle sopivammaksi. Alun perin installaatiolla oli myös väliaikaisempi status; se saattoi olla kertaluonteinen – tai väliaikainen – julkiseen tilaan rakennettu ”tapahtuma”, joka samoin kuin performanssi tapahtui yleisön edessä. Tilan julkisuus mahdollisti näille radikaaleille taidemuodoille vuorovaikutuksen yleisön kanssa. (Wharton & Molotch 2009:210).

### 3.1.1 INSTALLAATION TILALLISUUS

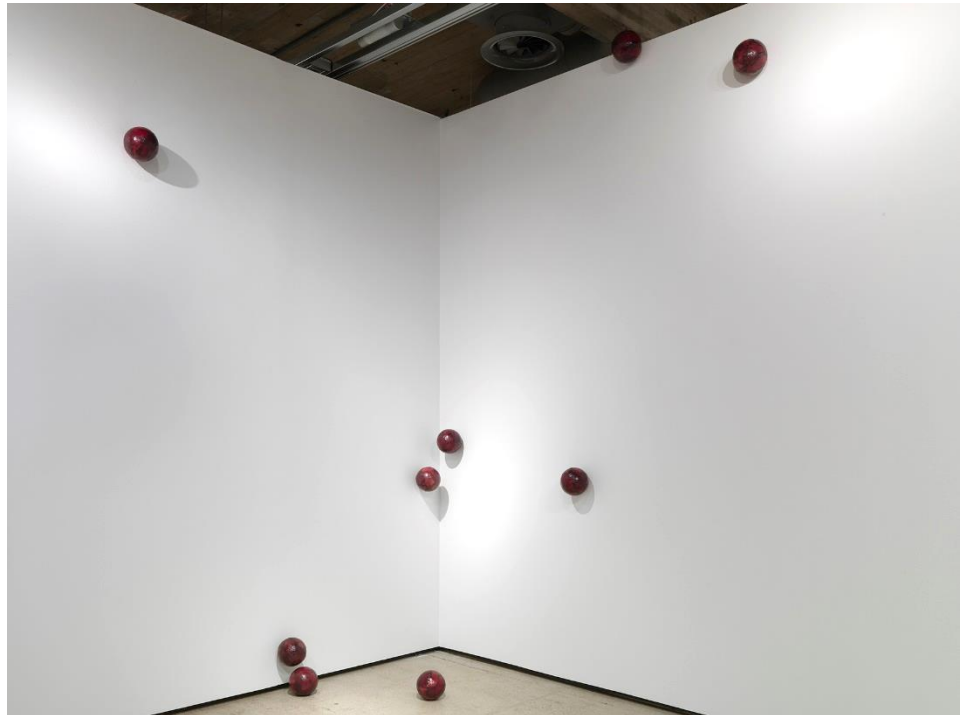
Samankaltaista teoksen tilan ja merkityksen yhteensulautumista sekä paikkaspesifisyyttä kuvailee filosofi Sherri Irvin (2005:315) seuraavasti:

*...many contemporary works are site specific; essentially responsive to their environments in such a way that context is incorporated into the work's meaning.*

Installaatiotaiteen tulkinnassa ja analysoinnissa katsojan aistimellista osallistumista ja vuorovaikutusta teoksen kanssa pidetään merkittävänä piirteenä. Teoksen tilaan astuminen (fyysisesti) ei

kuitenkaan ole installaatioille ehdoton määre, sillä on myös installaatioita, joita katsojan on tarkoitus kiertää tai katsoa kauempaa. Näissä tapauksissa teoksen fyysinen kokeminen voi mahdollistua muiden aistien välityksellä, kuten hajua- tai kuuloaistin avulla.

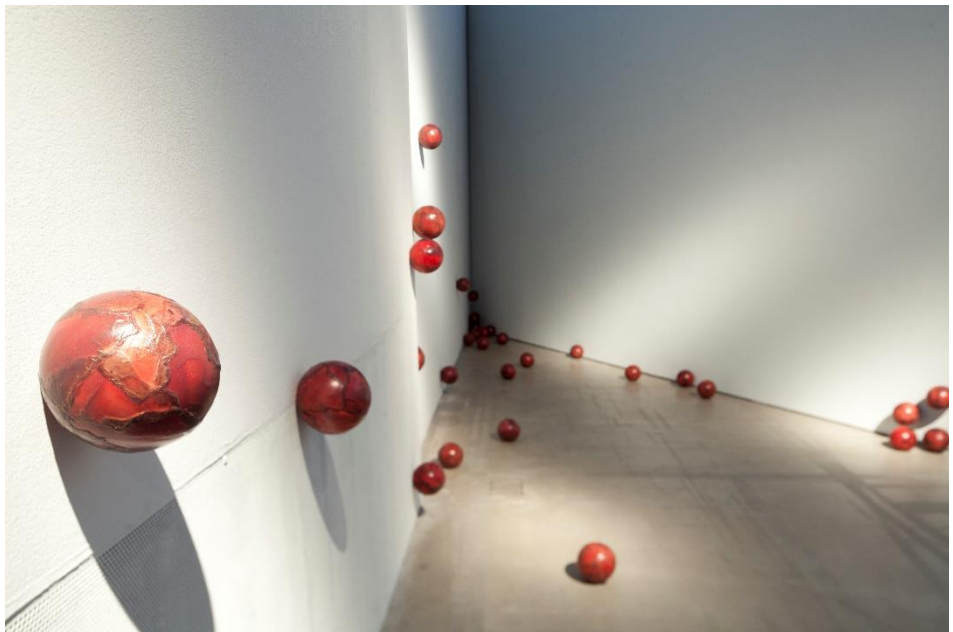
Installaation fyysiset rajat tai ääriviivat saattavat myös olla epä-määräiset tai määrittämättömät, jolloin se mukautuu joustavasti tilaan ottaen tilan ominaisuudet osaksi omaa ilmaisuaan. (Wharton & Molotch 2009:211).



Kuva 1. Timo Heinon installaatio *Valtimo* EMMAn kokoelmanäyttelyyn installoituina vuonna 2009. Teos käsittää kymmenen häränveden ja sideaineen sekoituksella värjättyä lasipalloa. – Taiteilijaa oli läsnä teoksen installoinnissa. Vrt. kuva 2. ja 3.



Kuva 2. Timo Heimon *Valtimo* installoituina taiteilijan yksityisnäyttelyyn Tennispalatsissa (13.9.–17.11.2013, Helsingin taidemuseo). Installointiin yhdistettiin myös taiteilijan omistuksessa olevia teososia. – Vrt. kuva 1. ja 3.



Kuva 3. Lähikuva Timo Heimon *Valtimo*-installaatiosta, Tennispalatsin installoinnista. Vrt. kuvat 1 ja 2.

### 3.1.2 KATSOJAN LÄSNÄOLO

Katsojan läsnäoloa pidetään installaatiotaiteen yhtenä ominaisena avainpiirteenä, ja piirteenä joka erottaa sen monista muista taiteen tekemisen muodoista. Taidehistorioitsija Claire Bishop (2005:6) määrittelee teoksessaan *Installation Art: A Critical History* installaation katsojan läsnäolon tietynlaiseksi, ei vain "ruumiista irtaantuneiksi tarkkaileviksi silmiksi" vaan kirjaimelliseksi läsnäoloksi, jossa installaation näkeminen tai kokeminen saa aistit tehostumaan. Näin Bishop kuvaa installaation kokemisen eroa taiteen perinteisiin genreihin verrattuna, ja katsojan läsnäolon erityistä laatua:

*Installation art...differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space. Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from distance, installation art presupposes an embodied viewer whose sense of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. This insistence on the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art. (Bishop 2005:6).*

Installaatio on mm. Bishopin (2005:8) mukaan ymmärrettävä nykytaiteen edelleen kehittyvänä ja rajoiltaan epäselvänä taiteen muotona tai genrenä. Installaatioiden historiaa ei Bishopin mielestä tule lähestyä minkään mediumin tai välineen - tai ylipäätään materiaalin tai teemojen kautta - vaan oleellisinta on tulkita sitä erilaisten katsojakokemusten tyyppien kautta. (Marçal 2012:41.)

Monika Jadzinska (2012:87) puolestaan kuvaa installaatiota hybridimäisenä taidemuotona, jolle on merkityksellistä katsojan fyysinen osallistuminen ja vuorovaikutteisuus suhteessa teokseen.

### 3.1.3 INSTALLAATION PROSESSIMAIUUUS JA AJALLISUUUS

Installaatioiden syntyyn liittyy usein prosessimaisuus; taiteilija saattaa esimerkiksi luoda teoksensa pystytyksen aikana, alustavan suunnitelman pohjalta. Tämä suunnitelma tarkentuu vähitellen - pystytyksen edetessä - ja muokkautuu mm. paikan luonteen pohjalta. Taiteilija ei myöskään välttämättä pidä installaatiota missään vaiheessa valmiina vaan saattaa nähdä teoksensa jatkuvana prosessina, jota aika ajoin muutetaan ja päivitetään, toisinaan myös muiden kuin hänen itsensä toimesta.

Esimerkkinä tällaista monimuotoista, prosessimaista työskentelytapaa käyttäneestä taiteilijasta on saksalainen *Joseph Beuys*. Hänellä oli tapana palata tunnetun keräilijänsä omistamien teosten pariin tekemään muutoksia, mm. lisäämällä ja karsimalla installaatioidensa elementtejä sekä muuttamalla osien keskinäistä sijaintia. Tällä toiminnallaan Beuysin voidaan katsoa ylläpitäneen keräilijän kokoelmaa autenttisenä ja elävänä. – Taiteilijan ja keräilijän kuoltua, kokoelman pelättiin vähitellen muuttuvan ja menettävän kosketuksensa taiteilijan intention ja näkemykseen, esimerkiksi teosten myymisen tai lainauksen vuoksi. Kokoelman hajoaminen tai pilkkoutuminen olisi vääjäämättä merkinnyt taiteilijan suhteen katkeamista teostensa yhteen merkittävään kokonaisuuteen. – Darmstadtin kaupunginmuseo esti kuitenkin kokoelman pilkkoutumisen hankkimalla sen itselleen. (Chiantore & Rava 2012:155). – Beuysin edesmenon myötä näiden installaatioiden prosessimaisuus silti päättyi, joten niiden voidaan katsoa *jäätyneen* siihen tilaan mihin ne taiteilijalta viimeksi jäivät.

Installaatio voi siis olla jatkuvassa muutoksen tilassa, jolloin taiteilija voi muuttaa installaation elementtejä jokaisen esityskerran yhteydessä. Tällaisen siirrettävän installaation on sopeuduttava joka esityskerralla uuteen tilaan, kontekstiin ja aikajanaan. (Jadzinska 2012:89).



Nykytaiteen teoksille olennainen prosessimaisuus ja katsojan läsnäolon vaatimus merkitsee Hiltrud Schinzelin (2012:113) mukaan sitä, että teos on aina jollain tavoin riippuvainen inhimillisestä toiminnasta, oli se sitten katsojan, taiteilijan tai konservاتورin toimintaa.

Installaation ajallisen ja performatiivisen luonteen vuoksi on myös ehdotettu, että installaatiota kannattaisi mieluummin tarkastella tapahtumana kuin staattisen objektina. Tämä näkökulma voisi helpottaa päätöksentekoa siitä, mitkä installaation elementeistä ovat säilytyksen kannalta oleellisimpia. (Chiantore & Rava 2012:163).

### 3.2 INSTALLAATION MUSEOURAN VAIHEET

Vivian van Saaze (2013:26) on tähdentänyt, että museo ei ole neutraali paikka, vaan sen toimijat ja museokäytännöt muovaavat museon hallussa olevia teoksia. Nykytaiteen - ja etenkin installaatioiden yhteydessä - voidaan jopa sanoa, että teos ei ole erikseen ymmärrettävissä ilman ymmärrystä museon toimijoista ja sen käytännöistä. Näin van Saaze (2013:26) ilmaisee installaation ja museon suhteen:

*Installations can not be understood separately from the actors and museum practices in which they circulate.*

Paikkasidonnaisena taidemuotona installaatio on alun perin luotu tiettyyn paikkaan, ja sisätilaan, yleisemmin väliaikaiseksi kuin pysyväksi teokseksi. (Wharton & Molotch 2009:210.) – Museokoelmaan tullessaan installaation status muuttuu tämän alkuperäisen tilayhteyden katkettua. Uudelleenpystytyksen myötä se siirtyy uuteen pysyvämpään tilaan, museossa, johon sitä ei ole alun perin suunniteltu. Juuri tämän vuoksi installaation on väitetty menettävän tehoaan ja alkuperäisiä merkityksiään tai arvojaan. – Tämän

ohella museoita on syytetty myös paikkasidonnaisten teostensa petttämisestä, kun ne siirtävät tai lainaavat näitä teoksia muualle. (Chiantore & Rava 2012:157.)

### 3.2.1 MUSEOIMISPROSESSI

Museoimisprosessi voi olla installaatiolle kohtalokas, mikäli sen merkitykset oleellisesti muuttuvat tilasta toiseen siirrettäessä. Väliaikaiseksi aiotut teokset voivat hankinnan jälkeen muuttua statukseltaan pysyviksi ja muuttumattomiksi. – Tosin installaatioon voi myös kohdistua uusia vaatimuksia, jotka saattavat muuttaa sen alkuperäistä luonnetta tai ontologista statusta. Alkuperäiseen tilaan liittyvät merkityssuhteet kuitenkin väistämättä katkeavat, ja ne ovat harvoin sellaisinaan toistettavissa.

Toisaalta omistajuuden siirtymisen jälkeen teos saa museossa toisenlaisen koskemattomuuden. Tätä *museaalista* koskemattomuutta Susanna Pettersson (1999:17) kuvailee seuraavasti:

*Teos alkaa nauttia instituution suojaa, joka takaa museaalisen koskemattomuuden. Siihen kuuluvat esiintymiset näyttelyissä ja kokoelmaripustuksissa, tutkimuskohteena olo ja säännöllinen konservointi.*

Museokokoelman osana teoksen museoelämää määrittävät museon sisäiset lait, ja sen arvoa ja merkityksiä arvioidaan myös suhteessa kokoelmaan, eikä vain suhteessa taiteilijan tuotantoon. Teoksen suhde sitä hallinnoivaan ja hoitavaan instituutioon on lisäksi pysyvä, sillä museoimisprosessin jälkeen omistussuhteessa ei todennäköisesti tapahdu enää muutoksia. (Pettersson 1999:16–17).

Museoimisprosessin kautta teokseen syntyy uusia arvoja ja merkityksiä, joita sillä ei ollut ennen museosuhdetta. Petterssonin mukaan teosta tarkastellaan museoon saapumisen jälkeen osana kokoelmaa; ja se saa siirtymäriitin myötä uusia suhteita tai yhteyksiä siirtyessään suuremman teosjoukon eli kokoelman osaksi. (Pettersson 1999:17).

Musealisaation prosessiin liittyy myös teoksen käytön ja säilytyksen kriteerien arviointia. – Teokselle voidaan määrittää mm. *ideaali- tai tavoitetila* (liite 1), joka mahdollistaa sen käytön ja hyödynnettävyyden sekä kunnon, jossa se pystytään museossa parhaiten säilyttämään.

Teoksen ja museon institutionaalista suhdetta on kritisoitu monien taiteilijoiden toimesta, esimerkiksi viittaamalla teoksen museossa kohtaamaan *kuolemaan* tai *jäädyttämiseen*. Yksi poleemisimmista on taiteilija Sol LeWitt, jonka mukaan taiteilijoilla tulisi olla oikeus museokokoelmissa olevien teostensa muuttamiseen, tai jopa tuhoamiseen. (Pettersson 1999:17).

### 3.2.2 INSTALLAATION HANKINTAA EDELTÄVÄ VAIHE

Museon prosessien kannalta olisi toivottavaa, että kokoelmiin hankittu installaatio pystyttäisiin dokumentoimaan kirjallisesti ja kuvallisesti alkuperäisessä paikassaan, tai vaihtoehtoisesti paikassa, johon taiteilija on sen viimeksi installoinut (kuten työhuone, galleria tai jokin muu esillepano). Myös aiempia esillepanoja koskeva dokumentaatio helpottaisi museossa tehtävää teosdokumentaatiota ja installaation uudelleen kokoamista sekä sen uudelleen esittämistä tulevaisuudessa.

Hankintaprosessin aikana hankittu informaatio on elimellisen tärkeää teoksen myöhemmän käytön kannalta, eikä informaatioaukojen täydentäminen ole aina edes kaikilta osin myöhemmin mahdollista. Yleisesti ottaen tiedonhankintaa pidetään sitä vaivalloisempana mitä pidempi ajallinen etäisyys teoksen syntyprosessista on.

”Retrospektiivisesti” hankittu tieto on luonnollisesti myös tuoretta tietoa epäluotettavampaa, sillä niin taiteilijan kuin mahdollisten avustajien ja esillepanoon osallistuneiden muistikuvat voivat ajan

mittaan muuttua tai vääristyä. – Taiteilija voi myös taiteellisista syistä haluta jälkikäteen muuttaa installaation luonnetta tai sen elementtejä. Teoksen syntyvaiheessa, tai mahdollisimman pian hankinnan jälkeen tehty dokumentaatio antaisi museolle tarvittaessa referenssin tämän kaltaisia muutoksia vastaan. Museon käytäntöjen kannalta installaation ideaalitulana pidetään useimmiten sitä tilaa, jossa teos saapui museoon. Installaatioiden muuttaminen taiteilijan toimesta on harvinaista sen jälkeen kun teoksesta on tullut osa museokokoelmaa.

### 3.2.3 INSTALLAATIO MUSEO-OBJEKTINA

Installaation museoon tulon jälkeen sen viitekehys muuttuu vääjäämättä. Teosta käsitellään museo-objektina ja omistajuuden muututtua taiteilijan oikeudet teokseensa eivät ole enää samat kuin ennen. Taiteilijan oikeuksia määrittelevät paitsi museon ja taiteilijan – tai taiteilijan edustajan – väliset sopimukset, niin myös lakiin perustuvat lailliset ja moraaliset oikeudet, joista tekijänoikeus on tärkein. Oikeuksiensa kautta taiteilija voi vaikuttaa paitsi teoksen esillepanoon, niin myös sen käsittelyyn museossa. (Kowalski 2012:48–50). – Tekijänoikeutensa nojalla taiteilija voi esimerkiksi estää kaikki teoksensa integriteettiä uhkaavat muutokset, olivat ne sitten materiaalsiin tai immateriaalsiin piirteisiin kohdistuvia. (Kowalski 2012:50.)

### 3.2.4 INSTALLAATION DOKUMENTOINTIPROSESSI

Kokoelman osaksi tullessaan teos dokumentoidaan saapumiskunnossaan ja varmistetaan, että teos on saapunut kokonaisuudessaan museoon. Teoksen käytön ja säilytyksen takaamiseksi teos dokumentoidaan mahdollisimman monipuolisesti. Van Saazen (2013:114) mukaan mahdollisimman laaja-alainen ja eri dokumentointimethodien avulla tuotettu installaatiohjeistus on välttämätön perusta teoksen uudelleeninstalloinnille ja konservointipäätöksille.

Installaation yhteydessä mm. kirjallisen ja kuvallisen dokumentointiaineiston ohella on usein tarpeen kuvata liikkuvaa kuvaa teoksen installoinnista ja valmiista kokoonpanosta.

Dokumentaatioaineiston monipuolisuus taataan kokoamalla yhteen mm. teosta koskevat kirjalliset ohjeet, suunnitelmat, eri vaiheita ja esillepanoja koskevat kuvalliset dokumentaatiot ja taiteilijan haastattelut sekä taiteilijan työskentelytekniikoita koskeva informaatio. Erityisen tärkeäksi taiteilijan intention eri lähteistä kartoittaminen nousee niissä tapauksissa, joissa itse installaatioiden materiaalisesta olomuodosta ei ole johdettavissa vastauksia konservoinnin päätösten ja uudelleen kokoamisen tueksi. (van Saaze 2013:114–115; Hiiop 2012:208).

Taiteilijan intention selvittämiseksi taiteilijahaastattelut ovat ehkä tärkein tiedonhankinnan muoto. Niiden yhteydessä voidaan installiohjeistuksen ohella käsitellä ennakoivasti myös monia muita teoksen käyttöön ja säilyttämiseen liittyviä teemoja, kuten teosien korvattavuutta ja teoksen elinkaareen vaikuttavia kriteereitä. – Installaatioita ja muita nykytaiteen muotoja koskevia haastattelumalleja on kehitetty useiden museoiden, tutkimuslaitosten ja kansainvälisten konservointiyhteisöjen yhteistyönä 1990-luvulta lähtien. Tällä hetkellä ehkä monipuolisin taiteilijahaastatteluita käsittelevä julkaisu on *The Artist Interview*, joka on suunnattu niin konservaattorien, kuraattorien kuin tutkijoidenkin käyttöön. (Beerkens 2012:9.)

Chiantore & Rava (2012:44) painottavat taiteilijan oleellista asemaa teoksensa tiedonlähteenä. Heidän mukaansa taiteilijalta tulisi tiedustella mm. teoksen elinkaarta kartoittava kysymys siitä haluaako hän teoksensa säilyvän nykyisessä muodossaan tuleville polville. Sen ohella tulisi selvittää taiteilijan suhtautumista teoksensa materiaalien mahdolliseen muuttumiseen ja ikääntymiseen, sillä esimerkiksi värimuutokset voivat oleellisesti heikentää tai vääristää

teoksen ilmaisua. – Chiantoren & Ravan (2012:44) mukaan taiteilijoiden asennoitumista ja mielipiteitä teostensa materiaalsiin muutoksiin tutkitaan liian vähän, aiheen merkittäväydestä huolimatta. – Seuraavassa luvussa palaan vielä muutoksiin liittyvään problematiikkaan.

### 3.2.5 INSTALLAATION ESILLÄPITO MUSEOSSA

Mikäli taiteilijalta ei ole saatu teoksen installointiohjeita hankinnan yhteydessä häneltä pyritään saamaan ne mahdollisimman pian hankinnan jälkeen. Teoksen dokumentoinnin ja kokoamisen yhteydessä voi myös paljastua installointiohjeiden viitteellisyys tai jopa puutteellisuus, jolloin taiteilijaan pyritään ottamaan yhteyttä tietojen täydentämiseksi. Monimutkaisempien installaatioiden yhteydessä taiteilijan läsnäoloa toivotaan, ja usein taiteilija myös ilmaisee halunsa osallistua installointiin kun häneltä tiedustellaan täydentäviä tietoja. Taiteilijan osallistumisesta on se etu, että hänen installoimanaan installaatiosta tulee *sanktioitu*, jolloin teoksen piirteet voivat toimia mallina tulevaisuudessa tehtäville installoinneille.

Installaation esilläpitoa säätelevät myös muut mahdolliset sopimukset taiteilijan ja museon välillä. Teoksen mukana tulevaan sopimukseen tai sertifikaattiin on yleensä kirjattu teoksen käyttöä koskevat ehdot, jotka taiteilija on antanut esimerkiksi teoksen installoinnin suhteen. Sopimus on eräänlainen auktorisoitu lähde tai väline, jonka avulla taiteilija voi tehdä oman intentionsa tiettäväksi ja vaikuttaa samalla teoksen käsittelyyn ja esilläpitoon museossa. Sopimuksen liitteenä voi olla myös esillepano-ohjeita, teknisiä piirustuksia, valokuvia installaatiosta ja sen osista sekä kuvia installointi- tai purkutoimenpiteistä. (Gordon & Hermens 2013: kappaleet 15–17).

Museon suojissa installaation status muuttuu oikeastaan välttämättä pysyvämmäksi, mutta roolin muutoksesta voi olla myös muita

seuraamuksia, joita taiteilija ei välttämättä tule ajatelleeksi etukäteen. Monet näistä muutoksista liittyvät esillepanoon, tai sen turvallisuuteen, yhtä lailla teoksen kuin kävijöiden kannalta. Museoiden näyttelytiloissa vieraillee monihenkisiä, eri-ikäisistä ja myös liikunta- tai aistirajoitteisista kävijöistä koostuvia ryhmiä, minkä vuoksi on varmistettava, että näyttelytilassa on turvallista kulkea. Installaatioiden osalta tämä voi tarkoittaa esimerkiksi kulkuesteiden lisäämistä teoksen ympärille tai installaation sijoittamista jalustalle tai muulla tavoin rajattuun tilaan. Usein saatetaan myös joutua kiinnittämään joko teoksen osia tai koko teos, jotta installaatio ei liikkuisi tai kaatuisi tahallisesta tai tahattomasta kosketuksesta. Yleisön turvallisuuden vuoksi tehdyt välttämättömät varotoimet voivat kuitenkin vaikuttaa installaation piirteisiin, ja muuttaa ainakin osittain sen kokemista ja/tai saavutettavuutta. Riskejä vähentämällä ja hallitsemalla voidaan kuitenkin saattaa installaatio yleisön koettavaksi.

### 3.3.6 KONSERVOINTI JA MUUT MAHDOLLISET INTERVENTIOT

Installaation kokoonpanoa joudutaan museossa toisinaan muuttamaan tai karsimaan myös joidenkin siihen alun perin yhdistettyjen aineettomien elementtien vuoksi. Näitä riskitekijöitä voivat olla vesi, tuli, äänet, tai muut sellaiset tekijät, jotka voivat aiheuttaa vaaratilanteita tai häiriötä joko museon työntekijöille tai kävijöille.

E erityisen haastavaksi konservoinnin kannalta ovat osoittautuneet vuorovaikutteisia elementtejä tai teknologiaa sisältävät installaatiot, sillä niiden ylläpito syö paljon kokoelmanhoidon resursseja, ja vaatii monen erityisalan asiantuntijuutta. Teoksen huollon tai toiminnan varmistamiseksi voidaan joutua konsultoimaan tai käyttämään monia tekniikan alan asiantuntijoita. – Ongelmia tuottaa myös tekniikkaan liittyvien osien korvaaminen ja materiaalien hankinta tai saatavuus.

Muutosten tai lisäysten ohella myös teokseen kohdistettua aktiivista konservointia voidaan pitää interventiona. – Hyvän käytännön mukaista on konsultoida tai haastatella taiteilijaa sitä ennen, jotta taiteilijan intentio saadaan tarkoin selvitettyä. (Harva 2007: 8.)

Haastattelun tarkoituksena on saada syventävää tietoa paitsi teoksen materiaalisesta kokoonpanosta, niin myös tietoa teoksen immateriaalisista merkityksistä ja arvoista taiteilijalle. Haastattelussa taiteilijalle myös kerrotaan suunnitelluista toimenpiteistä ja niiden perusteista sekä tavoitteista, mutta konservointia koskeva lopullinen päätösvalta säilytetään museolla. Teokseen kohdistetut *aktiiviset konservointitoimenpiteet* (liite1) toteutetaan joko museon oman konservaattorin tai ulkopuolelta hankitun asiantuntijan toimesta.

Vaikka taiteilijan ei ole tarkoitus määritellä miten teos konservoidaan, on hänellä tietoa teoksen eri osien merkitys- ja hierarkiasuhteista. Tämä informaatio voi olla päätöksenteossa tarpeen, kun on päätettävä mitkä piirteet ja elementit ovat installaation esittämisen ja säilyttämisen kannalta merkittävimpiä.

Gordon & Hermens (2013: kappaleet 20–22) muistuttavat kuitenkin, että taiteilijan voi olla vaikea ottaa tarvittavaa taiteellista etäisyyttä teokseensa. Hän voi haluta muuttaa teoksen piirteitä jälkikäteen tai vaihtaa teoksensa materiaaleja tai elementtejä, jotta teos vastaisi paremmin hänen nykyistä taiteellista prosessiaan tai näkemystään.



#### 4. INSTALLAATIO INTERVENTION KOHTEENA – DOKUMENTOINNIN JA KONSERVOINNIN HAASTEET

Konservaattoreiden velvollisuus elinkaaren pidentämisestä voi tuntua paradoksaaliselta tavoitteelta, tilanteessa, jossa nykytaiteen konservointikohteet ovat osoittautuneet yhä vaikeammin säilytettäviksi.

Konservoinnin uutta lähestymistapaa edustaa huomion kohdistaminen teosten materiaaleista sen aineettomiin elementteihin, kuten arvoihin tai merkityksiin. Installaatioiden säilyttämisessä tämä tarkoittaa paitsi teoksen fyysisten piirteiden dokumentointia, niin myös siihen liittyvän aineettoman tai käsitteellisen puolen tallentamista. Installaation aineettomaan puoleen liittyvät sen merkitykset ja funktiot, josta tärkein on sen kyky tuottaa katsojalleen elämyksiä.

Installaatian funktion tai kyvyn vuoksi konservoinnin ja dokumentoinnin perimmäisenä päämääränä pidetään nykykäsityksen mukaan tämän elämyksen uudelleen tuottamista, mahdollisimman autenttisessa, taiteilijan määrittämässä muodossa. Wharton & Molotch (2009:214) ovat ilmaisseet konservoinnin painopisteen siirtymisen pois teoksen materiaalisesta puolesta näin:

*Installation art shifts attention from the artifact towards sustaining the capacity to replicate the event as specified by the artist.*

Johdannon alussa lainaamassani kohdassa Lizzie Frasco (2009:26) toteaa konservoinnissa olevan kyse pikemminkin installaation esittämisestä ja täytäntöönpanosta kuin sen varsinaisten materiaalien säilyttämisestä. Hänen näkemyksensä on siis hyvin samankaltainen kuin Whartonin & Molotchin (2009:214) kanta.

#### 4.1. INSTALLAATIO JA TIEDONHALLINTA

Dokumentoinnin kasvavan roolin vuoksi museoille kertyy kokoelmistaan yhä enemmän tietovarantoa. Internetin myötä myös konservointiyhteisöjen keräämän informaation ja tutkimustulosten levittäminen on entistä tehokkaampaa. (Hummelen & Scholte 2004: 209–212). Eri tutkimusprojektien työn tuloksena kehitetyt menetit ja toimintatavat - kuten taiteilijahaastattelut ja päätöksentekomallit - ovat tuottaneet hyviä käytäntöjä ja tehneet tiedonkokoamisesta ja käytöstä varmasti helpompaa. Mutta vielä on ratkaisematta se, miten tätä tietovarantoa voitaisiin hallita niin, se hyödyttäisi vielä paremmin museoammattilaisia ja -yleisöä.

##### 4.1.1 DOKUMENTOINTIPROSESSI JA UUELLEENINSTALLOINTI

Dokumentoinnin tavoitteena on dokumentoida teos niin hyvin, että se voidaan tulevaisuudessa esittää uudelleen (so.rekonstruoida). Tämä tavoite ulottuu määrittämättömään tulevaisuuteen, sillä oleellista on siirtää installoimista koskeva tieto niille, joilla ei ole mahdollisuutta saada ensikäden tietoa suoraan taiteilijalta. Stringari (2004:279) kuvaa tätä dokumentointiprosessin perustavaa tavoitetta näin:

*...the ultimate challenge will be to pass this on to our successors who will not have the artist's input. (Stringari 2004:279.)*

Tiedon mahdollisen häviämisen ehkäisemiseksi installaatio tulisi mieluiten dokumentoida mahdollisimman monipuolisesti joko teoksen syntyvaiheessa, tai sen hankinnan yhteydessä. (Beerkens ym. 2012:42.) – Dokumentoinnin ajoitus on tärkeä, sillä puutteet tiedoissa voivat estää uudelleeninstalloinnin. (Chiantore & Rava 2012:190.)

Käytännön dokumentointityössä konservaattori joutuu kuitenkin usein myös tilanteeseen, jossa on resurssien valossa tarkkaan mie-

tittävä mikä on riittävä määrä relevanttia tietoa, jotta esimerkiksi pitkäaikaissäilytykseen menevä installaatio voidaan myöhemmin esittää uudelleen. Kysymys on erityisen kiperä siksi, että useimmiten teoksen dokumentaatio - ja sen laajuus ja monipuolisuus - on riippuvainen yksittäisen konservaattorin työpanoksesta ja käytettävissä olevista resursseista. Dokumentoinnin avulla saatavalla tiedolla on joka tapauksessa ratkaiseva ja kauaskantava merkitys teoksen tulevaisuudelle. Tulevilla konservaattoreilla ei ole mahdollisuutta konsultoida taiteilijaa, joten kerätyn tiedon pitäisi olla välitettävissä myös heille. (Davies & Heuman 2004: 32).

Dokumentoinnin ehkä vaikein vaihe on installaatioon sisältyvien merkityssuhteiden selvittäminen. Tätä prosessia Ijsbrand Hummelen ja Tatja Scholte (2004:208) ovat kuvanneet analogialla, jossa osiinsa purettu installaatio vertautuu arkeologiseen kaivaukseen. Molemmissa tapauksissa osien keskinäiset merkityssuhteet ovat kadonneet, ja sen myötä myös kokonaisuuden merkitys on tavoittamattomissa. Arkeologisen kaivauksen paljastamiin fragmentteihin sisältyy kuitenkin menneiden kulttuurien traditioita tai tunnistettavia muotoja, joiden perusteella ne voidaan tunnistaa. – Hajalleen levinneen installaation tapauksessa tilanne on toinen. Sen osien keskinäinen yhteys on käsitteellinen, ja taiteilijan ennalta päättämä. Siksi installaation osat eivät merkitse erillään mitään.

#### 4.1.2. TAITEILIJAN INTENTION SELVITTÄMINEN

Kommunikaatiolla on tärkeä rooli taiteilijan intention ja kullekin installaatiolle ominaisten merkitysten selvittämisessä. Hummelenin ja Scholten (2004:208) mukaan tiedonhankinta edellyttää niin konservaattorin kuin kuraattorinkin sitoutunutta vuorovaikutusta taiteilijan kanssa. Näin he kuvaavat konservaattorin ja kuraattorin yhteistä tiedonhankkijan roolia:

*The role of conservators and curators of contemporary art is to document the rationale behind the relationships and idiosyncratic meanings in*

*installations by an engaged communication with the artist.* (Hummelen & Scholte 2004:208.)

Installaatioiden usein monimutkaisen luonteen vuoksi taiteilijan läsnäololle on hyvät perusteet, ei vain teoksen dokumentoinnin vaan myös taiteilijan intention toteutumisen vuoksi. Teoksessaan *Installation Art and the Museum* (2013) Vivian van Saaze pohtii taiteilijan läsnäolon tarpeellisuutta installoinnin uudelleen pystytyksessä. Nykytaiteen käytännöt ovat hänen mukaansa tuoneet mukanaan uusia, dialogia ja yhteistyötä korostavia toimintatapoja museoon. Sekä museolla että taiteilijalla on installoinnissa yhteinen intressi, so. installointiohjeiden tai -protokollan tuottaminen. Taiteilijan kannalta nämä ohjeet ovat merkitykselliset siksi, että niiden avulla hänen on mahdollista delegoida ainakin osa omista tehtävistään museon vastuulle. Museolle installointi-ohjeiden rooli on monipuolisempi, sillä ne toimivat mm. teoksen installoinnin referenssinä ja sen käyttöä ohjaavina periaatteina. (van Saaze 2013:121).

Installointiohjeiden voidaan katsoa myös ehkäisevän museoammatilaisten epätietoisuutta, koska niiden avulla on mahdollisuus jakaa taiteilijalta peräisin olevaa tietoa ja välittää sitä edelleen museon henkilökunnalle, sekä teosta mahdollisesti lainaaville museoille. (van Saaze 2013:121.)

#### 4.1.3. TAITEILIJAN SANKTIO JA LAILLISET SEKÄ MORAALISET OIKEUDET

Taiteilijan intention ja sen toteutumiseen liittyvää sanktion käsitettä on käsitellyt filosofi Sherri Irvin (2005:315–316) artikkelissaan *The Artist's Sanction in Contemporary Art*. Irvinin mukaan taiteilijan julkisia lausumia, haastatteluja ja toimintaa tutkimalla voidaan päätellä mitä fyysisiä piirteitä tai ominaisuuksia taiteilija pitää teoksensa kannalta relevantteina. Nämä taiteilijan sankti-

oimat piirteet ovat teoksen tulkinnan kannalta olennaisia ja toimivat siksi teosta määrittävinä ominaisuuksina.

Vivian van Saaze (2013:122) pitää Irvinin näkemystä taiteilijan sanktiosta poikkeuksellisenä, koska se painottaa museon aktiivista roolia teosta koskevan tiedon kokoamisessa ja tuottamisessa. Taiteilijan ja kuraattorin välinen dialogi ja yhteistyö edesauttavat teosta koskevan esillepano-ohjeistuksen ja dokumentoinnin syntymistä. Siksi museon eri toimijoiden voidaan katsoa osallistuvan yhdessä taiteilijan kanssa - teoksen piirteiden sanktiointiin.

Taiteilijan laillisista oikeuksista tärkein on tekijänoikeus, jonka mukaan taiteilija voi vaatia teoksensa integriteetin kunnioittamista, senkin jälkeen kun teos on uudella omistajalla. Teokseen ei saa mm. tehdä muutoksia tai esittää sitä taiteilijaa tai teosta halventavassa yhteydessä. (Kowalski 2012:46).

## 4.2. INSTALLAATION KOHTALONHETKET

Installaation kohtalonhetkillä viitataan niihin hetkiin tai tilanteisiin, joissa teoksen statuksen vaihtuminen, tai muutokset siinä, aiheuttavat muutoksia myös teoksen merkityksissä tai arvoissa. Näillä elinkaaren kulminaatiopisteillä on merkitystä myös installaation tulevaisuuden kannalta.

### 4.2.1 VÄÄRINTULKINNOISTA UUELLEENINSTALLOINNISSA JA ESITTÄMISESSÄ

Installaation esillepanoon liittyvät ongelmat voivat museon käytännöissä tulla esiin kouriintuntuvasti esimerkiksi silloin kun tietoa on teoksesta liian vähän. – Tiedon puuttumiselle voi olla useita syitä, esimerkiksi taiteilijan edesmeno tai vakava sairaus, minkä vuoksi esillepano-ohjeet voivat puuttua, tai ne ovat puutteelliset.

Installaation uudelleen kokoaminen aloitetaan silloin dokumentoinnilla, mutta ongelmaksi voi muodostua teoksen merkitysten kiinnittyminen pelkästään sen fyysisiin tai materiaalisiin ominaisuuksiin. Tätä tilannetta kuvataan merkityksen ”fiksoitumiseksi” tai kiinnittymiseksi. (van Saaze 2009:116; Marçal 2012:18–19).

Installaatioiden uudelleenesittämiseen liittyy myös muita harhautumisen mahdollisuuksia. Hélia Pereira Marçal (2012:19) mm. muistuttaa installaatioiden uudelleen kokoamiseen sisältyvästä vääristymisen riskistä, etenkin silloin kun teoksen installointitapaan ei ole saatu taiteilijan hyväksyntää (so. sanktiota). Jokainen teoksen uudelleeninstallointi kuitenkin toteutuessaan ikään kuin *validoi* itseään. Esillepanon dokumentoinnin välityksellä siitä tulee ”hyväksyttävä” tai todennettu ja - uusien installointien seurattessa toistaan - teos vääristyy edelleen. (Marçal 2012:19).

Installaatio voi korruptoitua monestakin syystä. Taiteilijan ohjeiden tai hyväksynnän puuttumisen ohella, tärkeimpiä syitä ovat todennäköisesti esittämisen tapaan liittyvät kompromissit. Esimerkiksi eri osapuolten väliset näkemyskiistat tai installaation joidenkin osien puuttuminen tai niiden muutokset voivat johtaa installaation epäautenttiseen esittämiseen.

Installaation paikkasidonnaisuuden vuoksi kaikki muutokset sen ympäristössä vaikuttavat oleellisesti teoksen piirteisiin ja merkityksiin. Sen vuoksi installaation alkuperäiseen kontekstiin liittyvät merkitykset on syytä ymmärtää ennen uudelleeninstallointia. Teoksen syntykontekstin merkitysten dokumentointia pidetään usein jopa uudelleeninstalloinnin edellytyksenä. Tällä, mieluiten taiteilijan kanssa yhteistyönä tehdyllä selvityksellä estetään taiteilijan intention vääristyminen uudelleeninstalloinnissa. (Chiantore & Rava 2012:154,156).

Tiziana Caianiello (2009:155–159) on esittänyt yhden esimerkin alkuperäisen yhteyden täydellisestä katkeamisesta. Hän tarkaste-

lee artikkelissaan alun perin diskoon rakennetun sisustuksen muuntumista museon omistamaksi ja esittelemäksi installaatioksi. Siirron myötä taiteilijoiden 1960-luvun lopulla suunnittelema kokonaisuus muuttui radikaalisti sekä merkityksiltään että statuksestaan. Museossa tästä diskointeriööristä tuli eräänlainen näyttämö, jolla ei kuitenkaan ollut enää mitään yhteyksiä alkuperäiseen tilaansa, joitakin materiaalisia jäänteitä lukuun ottamatta. (Caianiello 2009:162–163).

Esilläpidon haasteeksi voi muodostua myös yleisölle jaettavan kontekstiedon jakaminen, etenkin silloin kun installaation vauriot tai muutokset voivat johtaa katsojan tulkintaa harhaan. Nykytaiteen ja installaatioiden yhteydessä nämä kysymykset ovat vaikeita, mm. siksi, että on vaikea tietää kuinka paljon, ja minkälaista tietoa yleisö tarvitsee teosta vastaanottaessaan. – Museon vastuulla on joka tapauksessa laittaa teos esille siten, ettei sen autenttisuus tai integriteetti häiriinny tarpeettoman tai harhaan johtavan informaation vuoksi. (Kowalski 2012:46–48).

#### 4.2.2. MUUTOSTEN HALLINTA: HYVÄKSYTTÄVÄT JA EI-HYVÄKSYTTÄVÄT MUUTOKSET

Muutosten hallinnalla (engl. *management of change*) viitataan tavallisesti siihen nykytaiteen konservoinnin aspektiin, jonka mukaan konservoinnilla voidaan estää tai minimoida taideteosten ei-hyväksyttäviä muutoksia. Nykytaiteen yhteydessä muutosten määrittely hyväksyttäväksi tai ei-hyväksyttäväksi ei kuitenkaan ole yksinkertaista vaan edellyttää aina tapauskohtaisen tulkinnan ohella teoksen piirteiden ja viestien ymmärtämistä, jotta muutokset voitaisiin luokitella jompaankumpaan kategoriaan.

Kulttuuriperinnön säilyttämisen yhteydessä muutos on yleensä mielletty negatiiviseksi tekijäksi, minkä vuoksi näitä käsitteitä on käytetty lähes synonyymisesti. Muutoksen ja vaurion käsitteelli-

sestä sekaantumisesta kirjoittanut Jonathan Ashley-Smith (Muños Viñas 2005:101) purkaa tätä väärinymmärrystä jakamalla objektin muutokset kolmeen eri luokkaan; patinaan, restaurointiin ja vaurioitumiseen. Vaikka kaikki nämä käsitteet viittaavat kohteessa tapahtuneisiin muutoksiin, ne eroavat mm. muutoksen aiheuttaneiden tekijöiden tahallisuudessa tai tahattomuudessa.

Patinan Ashley-Smith luokittelee ei-haluttavaksi muutokseksi, joka voi kuitenkin myötävaikuttaa objektin arvonnousuun. Restauroinnilla vaikutetaan samoin objektin arvoon, mutta toimintana se on luonteeltaan tarkoituksellista. Kolmas muutostyyppi, eli vaurioituminen kuuluu puolestaan niihin ei-haluttuihin muutoksiin, jotka alentavat objektin arvoa. Mielenkiintoista Muños Viñasin (2005:102) mukaan on se, että mikään näistä muutoksia luokittelevista kriteereistä ei ole pohjaltaan materiaallinen tai tieteellisesti määritettävissä, vaan ne perustuvat subjektiiviseen arviointiin.

Muutosten toleranssi vaihtelee myös kohteen mukaan. Meillä voi olla eri kriteerit mm. ikääntymismuutosten hyväksymiselle riippuen siitä onko kyseessä nykyaikaisen teoksen vai vanhempiä, perinteistä taidetta edustava teos. Perinteisessä öljymaalauksessa voidaan Chiantoren & Ravan (2012:190–191) mukaan jopa arvostaa ikääntymisen merkkejä, vaikka teos näyttäisikin hyvin erilaiselta kuin syntyessään. Szmelter (2010:117) puolestaan toivoo, että teosten ikääntymisprosessien annetaan näkyä. Museon ei pitäisi hänen mukaansa hyväksyä taideteoksen esittämistä siten, että ikääntyminen peitetään.

Kulttuurinen konteksti määrittää siis osaltaan teokseen liittyvien muutosten sietämistä ja sen autenttisuuden tulkintaa. – Chiantore & Rava (2012:160) ovat omaksuneet autenttisuuden suhteen hyvin relativistisen näkemyksen, sillä he ovat todenneet, että installaation autenttisuus voi säilyä, vaikka sen materiaalit tuhoutuisivatkin. Teoksen uudelleenrekonstruoinnin - ja autenttisuuden - eh-



tona on se, että teoksen oleelliset piirteet säilyvät selvinä ja ymmärrettävinä.

#### 4.2.3 INSTALLAATION JÄÄDYTYKSI JA KUOLEMA

Museoon on kohdistettu syytöksiä, joiden mukaan museo instituutiona aiheuttaa installaatioiden - tai ylipäätään taideteosten - jäädyttämisen siihen tilaan, missä teos on museoon saapunut. Installaation luonteen muuttuminen uudelleeninstalloinnissa - mm. taiteilijan intention väärintulkinnan vuoksi - on siksi oleellinen riskitekijä, joka voi johtaa sen *jäädyttämiseen* tai jopa *kuolemaan*.

Installatation jäädyttämisestä tiettyyn keinotekoiseen tilaan varoittaa myös Jadzinska (2012:92). Hänen mukaansa liikaa yhden tilan autenttisuuteen keskittymällä voidaan saada aikaiseksi teoksen pysähtyminen tuohon tilaan. Silloin on vaarana, että tästä autenttiseksi oletetusta tilasta tulee eräänlainen "fetissi", ja installaatio menettää sekä alkuperäisen identiteettinsä että vaikutuksensa katsojaan. Jadzinskan (2012:92) mielestä konservoinnin tehtävänä ei ole luoda "kuvaa" teoksen tietynhetkisestä tilasta, vaan teoksen identiteetin säilyttäminen. Tähän identiteettiin kuuluvat olennaisesti mm. vuorovaikutteisuus ja prosessimaisuus.

Reliikiksi kuvataan teosta, jonka yhteys omaan alkuperäiseen kontekstiin on syystä tai toisesta kadonnut. Chiantoren & Ravan (2012:154) mukaan installaatiosta voi tulla reliikki, jos väliaikaisesti tarkoitetun installaation jäänteitä yritetään elvyttää. Jäänteiden elvytys ei tuo teosta eloon, vaan itse asiassa korostaa näiden materiaalien jäänteiden suhdetta historiaan ja menneeseen (so. installaation alkuperäiseen tapahtumaluonteeseen). – Elvytys tuottaa siten paradoksaalisen tuloksen, eli historiallisen objektin.

Museouran päätepisteenä voidaan puolestaan pitää tilannetta, jossa kokoelmaan kuuluva teos on menettänyt *museoarvonsa* (liite

1). – Silloin teos ei enää pysty välittämään niitä merkityksiä, joiden vuoksi se valittiin kokoelmaan (Häyhä ym. 2015:8.) – Syitä tähän merkitysten katoamiseen voi olla useita, esimerkiksi edellä kuvattu reliikiksi muuttuminen, jolloin teos on lähinnä historiallinen todiste, eikä siksi toimi taidemuseokontekstissa funktionsa mukaisesti.

#### 4.3 INSTALLAATION KONSERVOINTIMALLIN TAVOITTEISTA JA LÄHTÖKOHDISTA

Installaatioiden uniikkiudesta johtuen myös niiden hoitoa ja konservointia koskevien strategioiden tai mallien on lähtökohtaisesti oltava tapauskohtaisia. Kirjallisuudessa esitellyille malleille on yhteistä se, että ne perustuvat kohteen monipuoliseen, eri metodeilla toteutettuun dokumentointiin sekä monialaiseen yhteistyöhön. Kohteen luonteesta ja toteutustavoista riippuen dokumentoinnin osapuolina voivat konservaattorin ohella toimia mm. taiteilija, taiteilijan assistentit ja eri alojen tekniset asiantuntijat.

Jadzinska (2012:94–97) on artikkelissaan *Back to the Future: Authenticity and Its Influence on the Conservation of Modern Art* hahmotellut installation konservointiprosessin kolmiportaista analysointimallia, jossa edetään teoksen aineellisista piirteistä sen aineettomiin aspekteihin ja lopuksi tulkintaan. Hänen mukaansa installaation elinvoimaisuus ja identiteetti eivät säily ellei autenttista katsojakokemusta pystytäkään herättämään. Näin Jadzinska (2012:94) kuvaa konservointistrategian tavoitetta:

The aim of chosen strategy is the preservation of the identity of the work for the evoking of the authentic experience of the viewer, which is treated as an act of fulfilment and integral element.

Jadzinskan (2012:96–97) mukaan konservoinnin lähestymistavassa säilyttämiseen on tapahtunut muutos, mm. siinä kuinka tärkeän aseman annamme alkuperäiselle materiaalille. Näkökulman vaihdosta luonnehtii myös se, että konservoinnissa on tarkasteltava

teoksen yksittäisten elementtien merkitystä teoskokonaisuuden kannalta. Installaatioiden identiteetin ja autenttisuuden säilyttämisen haaste merkitsee teoksen materiaalisten ja aineettomien tekijöiden sekä niiden välisten suhteiden tunnistamista. Niiden ohella on ymmärrettävä myös installaatioon sisältyviä prosesseja ja sensuaalisia elementtejä sekä tilaan ja kontekstiin liittyviä arvo- ja merkityssuhteita. Jadzinska (2012:97) luonnehtii teoksen identiteetin säilyttämistä näin:

The preservation of the identity of installations involves the balanced preservation of these relationships in the same degree which the artist intended, which leads to the creation of the original aesthetic situation, in which the viewer can participate.

#### 4.3.1. TAITEILIJAAASTATTELU JA PÄÄTÖKSENTEKOMALLIT

Yksittäisten konservaattorien ja museoiden tai tutkimuslaitosten hallitsemista projekteista on siirrytty tällä vuosituhanella kansainvälisiin, useaa alaa edustavien asiantuntijoiden ja yksityisten konservaattorien yhteistyönä keräämään tietoon, jota voidaan tallettaa helposti saavutettavissa oleviin tietokantoihin.

Kommunikoinnin ja laadullisten metodien korostaminen ei ole kovinkaan uusi tema nykytaiteen konservoinnin metodologisissa painatuksissa, mutta kommunikaation muodot ja tavat ovat todennäköisesti ajan myötä monipuolistuneet. Konservoinnin metodologiassa ja tiedonkeruussa taiteilijan ja instituution välisen dialogin merkitykseen on joka tapauksessa kiinnitetty huomiota jo 1990-luvulta lähtien, jolloin mm. Carol Mangusi-Ungaro käynnisti ohjelman, jonka tarkoituksena oli tallentaa aikalaistaiteilijoilta kerättyä informaatiota. Ohjelman avulla tuotetun tiedon piti tulevaisuudessa ohjata konservaattoreita heidän yrityksissään *elvyttää* teoksia. (Marçal 2012:18).

Van Saaze (2013:114) painottaa dokumentoinnin merkityksellistä asemaa osana konservointistrategiaa. Dokumentoinnin tuloksena syntyneiden installaatio-ohjeiden merkitys on oleellinen, koska ne määrittävät installaation tulevaisuutta museossa. Dokumentointi tarjoaa siten perustan, jonka pohjalta voidaan aloittaa varsinaisen konservoinnin suunnittelu. Näin van Saaze perustelee dokumentoinnin painoarvoa installaatioiden konservoinnissa:

*More than traditional artworks, installation artworks depend heavily on documentation as conservation strategy because the works, after dismantling, need to be installed or re-executed in order to be presented.*  
(van Saaze 2013:114.)

Konservoinnin päätöksentekomallit rakentuvat usein monivaiheisten ja eri metodeja yhdistävien tiedonhankintaprosessien perustalle. – Esimerkkinä tällaisesta systemaattisesta lähestymistavasta on Szmelterin (2010:103–106) kuvaama kolmivaiheinen prosessi, jossa edetään vaihe vaiheelta, siten että alustavat tiedonhankinta- ja tutkimusvaiheet on läpikäyty ennen seuraavaan siirtymistä. Vastuksen jälkeen on mahdollista aloittaa konservoinnin tai konservointistrategian suunnittelu.

Päätöksentekomallin kolmesta metodologisesta päävaiheesta ensimmäinen liittyy Szmelterillä (2010:103–106) teoksen materiaalien tunnistamiseen ja taiteilijan idean sekä teoksen viestin ymmärtämiseen. Seuraava vaihe kohdistuu teoksen kontekstiin, kuten mm. teoksen järjestäytymiseen tilassa ja sen suhteeseen sitä ympäröivään arkkitehtuuriin, sekä teoksen sosiohistorialliseen kontekstiin.

Viimeisessä perustavassa tutkimusvaiheessa kiinnostuksen kohteena on materiaalien ja käytettyjen tekniikoiden sekä taiteilijan intension välinen suhde. Tässä vaiheessa on pystyttävä myös erottamaan mitkä piirteet teoksissa ovat tarkoituksellisia ja ilmaisuun kuuluvia ja mitkä vaurioita tai materiaalien ikääntymiseen liittyviä piirteitä.

Uusien strategioiden ja mallien suunnittelua ei hänen mukaansa tulisi kuitenkaan rajoittaa vain yhteen alueeseen, vaan niiden kehittämisen pitäisi kohdistua kaikille museokäytäntöjen eri osaluueille; kuten teoksen hankintaan, konservointisuunnitelmaan, aktiiviseen ja *ennaltaehkäisevään konservointiin* (liite 1), esillepääntöön, ylläpitoon ja hoitoon, dokumentointiin, pakkaamiseen, siirtoon ja kuljetuksiin. (Szmelter 2010:103–106, 117–118).

#### 4.3.2 KONSERVOINNIN METODEISTA INSTALLAATION FUNKTION TOTEUTTAMISESSA

Installaatioiden konservoinnin ja säilyttämisen yhteydessä on usein turvaututtava epäortodoksisiin menettelytapoihin, jotka tuntuvat olevan ristiriidassa konservoinnin eettisten periaatteiden kanssa. Näiden menettelytapojen oikeutusta on perusteltu teoksen elinkaaren ja esitettävyyden jatkamisella, sillä pahimmassa tapauksessa teosta ei voida laittaa ollenkaan esille, jolloin se menettää saavutettavuutensa kokonaan.

Nykytaiteen teosten konservoinnissa on teosten elinkaaren pidentämiseksi otettava usein käyttöön alkuperäisiä osia korvaavia osia tai rekonstruoituja elementtejä. Vaikka nämä toimenpiteet rikkovat konservoinnin perinteistä etiikkaa vastaan, teos ei välttämättä selviä ilman näitä toimia. (Kapelouzou 2010:50).

Taiteilijan intentio voi siis määrittää teoksen elinkaarta ja aikasuhdetta. Silloinkin on Jadzinskan (2012: 92–93) mukaan erittäin tärkeää ymmärtää teoksen eri parametrien (so. tilan ja muiden aistimellisten tekijöiden) merkityksellisyys installaation funktion kannalta. Hänen mielestään erilaiset visuaaliset apuvälineet ovat hyväksyttäviä jos niiden avulla voidaan varmistaa teoksen käytettävyys.

- Alkuperäisiä materiaaleja ja osia tulisi myös tarvittaessa voida korvata, mikäli se on taiteilijan intention mukaista.

Taiteilijan intention toteuttaminen voi muodostua myös probleemattiseksi, esimerkiksi silloin, kun taiteilijan intentio on vastakkainen kuin museon. Mikäli taiteilija haluaa teoksensa materiaalien tuhoutuvan tai häviävän, miten museon tulisi silloin toimia? (Marçal 2012:1)

Mikäli väliaikaisuus kuuluu teoksen luonteeseen - ja on taiteilijan tarkoituksen mukaista - on materiaalien vaurioituminen silloin hyväksyttävää. Näin Jadzinska (2012:93) kuvailee elinkaareltaan lyhemmiksi tarkoitettujen installaatioiden haastetta:

*In installation art there exists objects which were created in order to be preserved in a given moment, for the purposes of a specific exhibition. The character of these works requires allowance for the degradation of the material, and then perhaps (according to the intention of the artist) a replacement of the original elements...* (Jadzinska 2012:93).

Replikan käyttöä museossa on ehdotettu myös toisesta näkökulmasta. Tiziana Caianiello (2009:159) siteeraa artikkelissaan kuraattori Sebastian Barassia, jonka mukaan toisinnon käytöllä voitaisiin saada yleisö paremmin tiedostamaan joidenkin nykytaiteen teosten väliaikaista, katoavaa luonnetta. Toisintojen läsnäolo museossa saattaisi vahvistaa teokseen liittyvää menetyksen tunnetta, korostaen samalla museon taistelua alkuperäisen menetystä vastaan. – Esillepanon on Barassin mukaan oltava kuitenkin tarkkaan toteutettu, jotta yleisö pystyisi erottamaan toisinnon alkuperäisestä.

#### 4.3.3 KONSERVOINNIN ETIIKAN UDELLEENTULKINTAA

Konservoinnin eettisten periaatteiden kyvyttömyys toimia konservointipäätöstemme viitekehyksenä on synnyttänyt tarpeen ottaa käyttöön uusia lähestymistapoja. Vaihtoehtoisten dokumentointi- ja konservointistrategioiden kehittäminen on ollut yksi tapa ratkaista nykytaiteen konservoinnin haasteita. – Kehitystyö jatkuu kuitenkin edelleen, sillä esimerkiksi installaatioiden konservointia kos-

keviä yleispäteviä kriteereitä ei vielä ole. Mitään vakiintunutta mallia ei ole myöskään konservointistrategialle. (Marçal 2012:24).

Nykytaiteen taiteen muotona installaatiot edustavat vieläkin monella tapaa problemaattista konservointikohdetta, sillä niiden käsittelyssä risteytyvät useat kiistanalaiset eettiset ja käsitteelliset teemat. Konservoinnin etiikan ja teorian kannalta installaation erityisyys, tai jopa määrittelemättömyys tekevät tästä taidemuodosta ehtymättömän tutkimuskohteen.

Nykytaiteen konservointikäytännöissä joudutaan toimimaan vastoin konservoinnin klassisia periaatteita, koska nämä periaatteet eivät sellaisinaan sovellu konservointikäytäntöihin. Jadzinskan (2012:92–93) mukaan installaatioiden konservoinnissa tai ylläpidossa saatetaan rikkoa ainakin seitsemää eri periaatetta, kuten velvoitetta alkuperäisen materiaalin säilyttämisestä, alkuperäisten materiaalien korvaamisen kieltoa, minimaalisen intervention periaatetta ja toimenpiteiden palautettavuuden vaatimusta sekä velvoitetta teokseen lisättyjen materiaalien tai osien tunnistettavuudesta.

Minimaalisen intervention periaate on yksi esimerkki eettisestä ohjeesta, jota on vaikea toteuttaa silloin kun installaatioon joudutaan lisäämään osia, tai muuttamaan teosta siten, että toimenpide ei ole enää purettavissa/palautettavissa. Myös visuaalista integriteettiä pidetään installaation yhteydessä niin oleellisena, että teokseen lisättyjä, ei-alkuperäisiä osia ei ole tarpeen tunnistaa. Silloin kuitenkin rikotaan väistämättä tunnistettavuuden periaatetta. (Jadzinska 2012:92–93).

#### 4.3.4 ETIIKKAAN JA METODOLOGIAAN KOHDISTETTUA KRITIIKKIÄ

H. N. Pereira (2007:16) on kritisoinut konservointietiikan taustalla olevien kansainvälisten sopimusten asemaa tai roolia. Hänen mukaansa sopimusten johtopäätöksiin suhtaudutaan alalla jonkinlaisina suosituksina ja ohjeina, joita on sokeasti seurattava. Tämä suhtautumistapa lamauttaa Pereiran mielestä konservoinnin teorian ja käytännön kehitystä. Sopimuksissa ilmaistut periaatteet tulisi mieluummin nähdä avoimina ja kehittyvinä paradigmoina, joita voidaan kyseenalaistaa.

Pereiran mukaan sopimuksia voidaan tarkastella historiallisina dokumentteina, joihin ovat tiivistyneet niin konservointialan menneet ja nykyiset saavutukset kuin kulloisenkin ajan kiistankohteet ja konfliktit. Luonnollisesti sopimukset ovat myös kontekstisidonnaisia, koska nämä saavutukset ja kiistanalaiset seikat olivat tärkeitä vain tietyille määrälle ammattilaisia ja instituutioita. (Pereira 2007:16, 23).

Myös Kapelouzou (2010:180) esittää, että konservoinnin etiikkaa ja sen klassisia periaatteita pitäisi ajatella uudesta näkökulmasta, ei toiminnan ohjeistona, vaan eräänlaisena konservoinnin kontrollimekanismina. Nykytilanteessa riskinä voi olla etiikan kahtia jakautuminen siten, että meillä on kaksi eettistä ohjeistoa, toinen nykytaiteelle ja toinen perinteiselle taiteelle.

Alamme yhdeksi tärkeimmäksi tiedonhankintametodiksi vakiintunut taiteilijahaastattelua on puolestaan kritisoitu mm. tulosten subjektiivisuudesta ja vaihtelevuudesta. Tätä kritiikkiä Gordon & Hermens (2013:kappale 3) pitävät toisaalta ymmärrettävänä, koska konservointialan historiallisessa kontekstissa tieteellinen objektiivisuus oli oleellinen perusvaatimus.



Taiteilijahaastatteluilla tuotetun tiedon tulkinnassa on myös subjektiivisuuden ongelma. Marçalin (2012:19–20,24) mukaan tämän kaltainen laadullinen aineisto vaatisi tulkinnan metodia, joka täyttäisi ainakin neljä kriteeriä. Tärkeimmäksi niistä hän asettaa aineiston validoinnin. Loput kolme vaatimusta koskevat metodin riittävää laajuutta (engl. *ample*), taiteilijan intention ja ajatusten huomiointia sekä lopuksi kommunikointavuutta. Haastatteluanalyysin metodologia pitäisi Marçalin (2012:24) mukaan rakentaa refleksiivisyyden ja sisältöanalyysin perustalle. – Tällainen etnografian haastattelumetodeja lainaava lähestymistapa lisäisi analyysin paikansäilytävyyttä. Lisäksi se tunnustaisi johdonmukaisesti taiteilijan diskurssin, menettämättä kuitenkaan metodista joustavuuttaan.

Kulttuurisosiologi Jan Marontate (2013: kappale 31) on polyseemisten merkitysten tutkimusta käsittelevässä artikkelissaan esittänyt myös merkitysten tutkimiseen liittyvän oleellisen, mutta todennäköisesti ratkaisemattoman kysymyksen. Kysymys koskee sitä, kuinka merkitysten tulkitsemisesta voidaan johtaa mitkä teoksen piirteet säilytetään? Merkitysten tulkinnan avulla emme hänen mukaansa vielä tavoita kriteerejä, joilla ratkaisisimme mikä vaihtoehdoista menettelytavoista on paras teoksen konservoinnin kannalta.

## 5. KONSERVAATTORIN ROOLI MUUTTUMISEN TILASSA

Tarkastelen tässä luvussa konservaattorin työnkuvan muotoutumista nykyaikaisen taiteen kontekstissa, jossa konservaattorin työhön ja/tai rooliin kohdistetaan uudenlaisia odotuksia. – Ennen sitä selvitän kuitenkin lyhyesti konservaattorin ammatin velvoitetta ja työn kontekstia.

### 5.1. KONSERVAATTORIN VELVOITTE JA KONTEKSTI

Konservaattorin toiminnan taustalla vaikuttavat monenlaiset arvot, jotka kytkeytyvät paitsi itse toimintaan, niin myös meidän käsittelemiiimme kulttuurisesti merkittäviin objekteihin. Ammattietiikkaamme liittyvien arvojen ja periaatteiden tulisi ohjata päätöksenteoamme ja toimintaamme kulttuuriperinnön parissa. (Muños Viñas 2005:178–179).

Taiteilijan intention selvittäminen on konservaattorin velvollisuus, sillä konservoinnin toimenpiteet eivät saa vaarantaa teoksen autenttisuutta. Museossa työskentelevän konservaattorin tavoitteena on saada teos säilymään siinä kunnossa, missä se on kokoelmaan saapunut. – Tämän ohella konservaattorin tulisi keskustelemalla ja suostuttelemalla saada myös muut tahot museossa toimimaan siten, että kokoelmateosten säilyminen toteutuu mahdollisimman hyvin. Konservaattorin ammatillista käytöstä ja toiminnan rajoja määrittävät mm. E.C.C.O.:n ammatilliset ohjeet. (Kowalski 2012:48.; E.C.C.O. 2002/2004).

Konservaattorin toiminnan tulokset ovat - samoin kuin taiteilijan - tekijänoikeuden suojaamia. Tähän konservaattorin intellektuaaliseen omaisuuteen kuuluvat siis niin kirjalliset kuin kuvalliset raportit sekä muu dokumentaatio. Konservoinnin tulokset kuuluvat

myös joissain maissa konservattorin tekijänoikeuden alaan. (Kowalski 2012:48).

Konservattorin ammatillinen konteksti ei kuitenkaan koostu ainoastaan eettisestä ohjeistosta, vaan subjekteina olemme väistämättä myös omasta viitekehystä käsin toimivia yksilöitä. Konservattorin kontekstisidonnaisuuteen ei oikeastaan ole aiemmin kiinnitetty huomiota, ja vasta vastikään on tunnustettu mm. dokumentointimethodeihimme sisältyvä subjektiivisuuden elementti. – Dokumentointi ei kuitenkaan voi koskaan olla täysin neutraalia havainnointia, vaan siihen vaikuttavat mm. havainnoitsijan sokeat pisteet, taipumukset ja mieltymykset. – Barry Knightin (2007:76) näkemys on vielä radikaalimpi, sillä hänen mukaansa konservattorista tulee toimiensa ja interventiensa kautta myös osa kohteensa historiaa:

*...they do not stand apart from the object they are treating, but by intervening become part of its history.*

Knight ei suinkaan ole ainoa, joka näkee konservattorin toimijuuden kontekstisidonnaisuuden vaan myös Marçal (2012:7) esittää, että konservattorin tulisi tunnistaa toimivansa omasta näkökulmastaan käsin, ja ymmärtää samalla perspektiivinsä seuraukset jokaisessa teossaan. Konservattorin näkemyksen subjektiivisuuden Marçal ilmaisee seuraavasti:

*Conservators can no longer consider themselves as neutral, but should recognize and acknowledge their own horizons and perspectives, as well as the consequences of each one of their acts.* Marçal (2012:7.)

Van Saaze (2013:187) on tuonut esiin myös museoinstituution käytäntöjen vaikutuksen sen hallussa oleviin teoksiin. Nämä käytännöt muokkaavat teoksia ja "tekevät" niitä, samoin kuin museoiden käytäntöihin vaikuttavat ulkopuoliset tekijät. Näin van Saaze (2013:187) kuvaa museokontekstin vaikutusta teoksiin:

*Seemingly extraneous factors such as difference in size, finances, communication flows, work dividing arrangements, architecture and other organizational structures in museums have an effect on how artworks are done and what they are made into.*

## 5.2. KONSERVAATTORI MERKITYSTEN VÄLITTÄJÄNÄ JA TAITEELISEN PROSESSIN MODERAATTORINA

Hiltrud Schinzel (2012:103) siteeraa artikkelissaan "*Info-virus*" *Art and Restoration: Some Reflections* Ursula Schädler-Saubin (2010:159) haastattelua, jossa hän kertoo näkevänsä - yksilöllistä eroista huolimatta – jonkinlaisen kuilun vallitsevan taiteilijoiden ja tiedemiesten sekä yleisön välisissä ajattelutavoissa. Schädler-Saubin mielestä konservaattoreilla on hyvän havaintokykynsä vuoksi muita ammattikuntia paremmat edellytykset toimia taiteilijan välittäjinä yleisön ja tiedemiesten välillä.

Schinzelin mukaan konservaattorien ammattikuntaa voidaan tämän lisäksi pitää vuorovaikutteisuutta korostavassa aikakaudessamme *ajan mukaisena* myös siksi, että konservaattorin työnkuvaan kuuluu oleellisesti yhteistyö ja vuorovaikutus eri alojen asiantuntijoiden kanssa. Ammatin vuorovaikutteisuus liittyy myös muuntautumiskykyyn. Konservaattori muuntautuu vaurion estäjäksi taiteilijan aktiiviseksi assistentiksi, ja sen jälkeen taas tiedon tallentajaksi tai arkistojaksi. Schinzel (2012:104) varoittaa kuitenkin konservaattoria muuttumasta pelkäsi arkistojaksi hänen hankkiessaan ja organisoidessaan tietoa useasta eri lähteestä.

Konservaattorin välittäjäroolia on lähestytty myös taiteilijan ja katsojan välisen tunneyhteyden välittämisen näkökulman kautta. Monika Jadzinskan (2009:171) mukaan konservaattorin on ymmärrettävä se erityinen yhteys joka vallitsee katsojan ja taiteilijan välillä:

*Preserving the unity of significance and material is essential to the existence of authenticity of experience as a form of empathy between the artist and the viewer. This unity must be grasped by the conservator...*

Jadzinska tuntuu pitävän empatiaa autenttisen kokemuksen muotona, joka ei voi syntyä ilman materiaalisena ja merkityksellisenä kokonaisuutena säilynyttä teosta. Oman toimintansa kautta konservaattori siten edesauttaa katsojan kokemuksen syntymistä.

Konservaattorin asiantuntijuuden yhtenä aspektina on myös ns. hiljainen tieto, jonka rooli ja vaikutukset ovat suurelta osin jääneet huomiotta. Muñoz Viñasin (2005:197) mukaan *hiljainen tieto* on yksi osatekijä konservaattorin laaja-alaisissa taidoissa. Sen lisäksi konservaattorin olisi hyvä ymmärtää myös laajemmin konservointikohteisiin kohdistuvia tarpeita ja tunteita, joita yhteiskunnassa valitsee.

Nykytaiteen konservointihaasteiden myötä konservaattorin työkenttä on laajentunut, ja samalla konservaattorit on asetettu myös harvinaislaatuiseen moderaattorin asemaan. Moderaattorikonservaattori ei välttämättä ”korjaa” vaurioita, vaan osallistuu taiteelliseen prosessiin ensin avustamalla, ja sitten jakamalla eteenpäin teosta koskevaa kokemustaan ja ymmärrystään. Schinzel (2012:114–115) toteaa ”tekemällä oppimisen” lähestymistavan olevan konservaatторille erityisen hedelmällinen metodi, etenkin prosessimaisesti rakentuvien ja muuttuvien installaatioiden dokumentoinnissa. Eryistaitojensa vuoksi konservaatторit myös sopivat moderaattorin tehtävään muita paremmin. (Schinzel 2012:114–115).

### 5.3. KONSERVAATTORI TULEVIEN KÄYTTÄJIEN PUOLESTA PUHUJANA

Konservoinnin *kestävän kehityksen* tavoitteen pitäisi olla kaikille kulttuuriperinnön osapuolille yhteinen; niin käyttäjille, huoltajille

kuin päätöksentekijöille. Kulttuuriperinnön kohteet eivät säily tulevaisuuden käyttäjille ellemmme kohtelee niitä hyvin. Periaatteen vastaisesti toimimalla sen sijaan vaarannamme kulttuuriperinnön symbolisen ja merkityksellisen toimintakyvyn. Konservattorin haasteena voidaan pitää jatkuvaa tasapainoilua kohteiden säilyttämisen ja niiden saavutettavuuden takaamisen välillä.

Saavutettavuuden varmistaminen ei koske ainoastaan aikalaisiamme, vaan myös tulevaisuuden käyttäjiä. Siksi saavutettavuuden soveltamisessa on oltava tarkkana, ettei toimita itsekkäästi vain nykyisen käyttäjäpolven ehdoilla ja käytetä teosta niin sanotusti *loppuun*. – Teoksesta voi silloin jäädä jäljelle vain reliikki tai materiaali jäänteet, joilla ei ole enää mitään suhdetta taiteilijan intentiin. (Muños Viñas 2005:196.)

Konservattorin rooli nykytaideteosten tulevien käyttäjien puolesta puhujana edellyttää kommunikointia niin taiteilijan kuin asiantuntijoiden sekä yleisön kanssa. Tämä haaste ei ole pelkästään ajallisesti kunnianhimoinen, vaan myös siksi, ettemme tiedä keitä nämä käyttäjät ovat, tai mihin ja miten he haluavat teoksia käyttää. Siksi konservoinnin nykyteoriassa esitetty eettinen velvoite tuntuu mahdottomalta toteuttaa. Näin Muños Viñas (2005:214) muotoilee päättäjille suunnatun haasteen eri ryhmien merkitysverkkojen yhdistämisestä:

*Contemporary ethics asks them [decision-makers] to consider the different meanings that an object has for different groups of people, and to decide not just which meanings should prevail, but also how to combine them to satisfy as many views as possible.*

Teoria tai etiikka ei Muños Viñasin (2005:212–214) mukaan tule antamaan helppoja vastauksia konservoinnin päätöksenteon tueksi, ja siksi etiikan on oltava käyttäjiensä tarpeisiin mukautuvaa ja vuorovaikutukseen yllyttävää. Tässä kontekstissa käyttäjien tarpeet ovat hänen mielestään relevantimmat kuin esimerkiksi tietee-

liset periaatteet, joiden merkityksellisyys tai objektiivisuus perustuu yhtä lailla yhteisön sopimukseen tai hyväksyntään.

## 6 YHTEENVETO

Tutkimuskohteenani oli museon kokoelmaan liitetyt installaatiot, joita tutkin kahdesta näkökulmasta, museo-objektina ja konservoinnin kohteena. Installaatiot ja niiden elämä museossa ovat kiinnostaneet minua jo pitkään, ja olen myös kokoelmakonservaattorin työssäni päässyt työskentelemään installaatioiden esilläoloon ja säilyttämiseen liittyvien kysymysten parissa. Näkökulmani painottui konservoinnin etiikkaan ja siitä kumpuaviin teoreettisiin kysymyksiin, jotka ovat edelleen ajankohtaisia niin nykytaiteen kuin modernin taiteen konservoinnissa.

EMMAN omassa kokoelmassa - eli entisessä Espoon kaupungin taidekokoelmassa - ja Saastamoisen säätiön talletuskokoelmassa on lukuisia installaatioita. Osalla niistä on puutteelliset konteksti- ja esillepanotiedot, joten teosten dokumentaatioita ja taustatietoja on jouduttu täydentämään jälkikäteen joko teosten esille tullessa tai ennen lainaan antoa. Uushankintojen yhteydessä installaatioiden dokumentointia on kuitenkin pyritty museossamme viime vuosina parantamaan mm. siten, että konservaattorilla olisi mahdollisuus dokumentoida installoitu teos jo hankintapaikassaan. Etuna tässä hyvässä käytännössä olisi se, että teos voitaisiin tallentaa joko taiteilijan itsensä installoituina, tai ainakin hänen sanktioimana. Installointiohjeiden tarkentaminen olisi tuolloin myös todennäköisesti helpompaa, koska teoksen installointiprosessi olisi ajallisen läheisyyden vuoksi paremmin sekä taiteilijan että mahdollisten avustajien muistissa.

Konservointistrategian suunnittelua koskeva alkuperäinen tutkimusaiheeni kytkeytyy luontevasti myös installaatioihin, sillä niiden

esilläpidon ja konservointiin liittyviä haasteita, joihin konservointistrategialla mahdollisesti voitaisiin vastata. Koin kuitenkin hyödyllisimmäksi tutustua ensin installaatioita käsittelevään teoreettiseen keskusteluun, sillä näin spesifeille ja mitä moninaisimmalla tavoilla ja materiaaleilla toteutetuilla teoksilla ei mielestäni ole mahdollista aloittaa konservointimallin suunnittelua ellei ensin tunne tämän taitteen muodon - tai tekemisen tavan - erityisvaatimuksia ja sen laajempaa viitekehystä. Opinnäytteeseeni sisältyy kuitenkin jo siemenet mahdollisen konservointistrategian tai -mallin työstämiseen neljännen luvun lopussa.

Opinnäytteeni tekeminen on ollut pitkä prosessi, johon sisältyi myös monia viivästyksiä ja taukoja, mutta näin jälkikäteen ajateltuna niistä saattoi lopulta olla hyötyäkin näkökulman tarkentumisen vuoksi. Tutkielman kirjoittamisjaksolle osui myös museomme laajin kokoelmauudistus sitten museon avautumisen jälkeen. Uuden kokoelmanäyttelyn installaatiot pitivät kuitenkin mielenkiintoani yllä, ja onnistuivat myös aika ajoin koettelemaan päätöksentekoa.

EMMAN kannalta opinnäytteeni merkitsee varmasti selkeämmän lähestymistavan ja näkemyksen mahdollistamista suhteessa kokoelmiemme installaatioihin. Kehitysehdotuksia ei ole vaikea keksiä; seuraava looginen askel on installaatioiden dokumentoinnin puutteiden korjaaminen, ja vaihtoehtoisten dokumentointimethodien sekä konservointimallien kehittäminen. Tutkimuksellinen jatkoideani liittyy puolestaan installaatioiden muuttumisen analysointiin taustatutkimuksen metodia käyttäen.

Kirjallisiin lähteisiin tutustuminen - ja jopa itse kirjoitusprosessikin - avasivat silmiäni useampaan otteeseen, sillä en ollut ennen tätä syventynyt näin perusteellisesti konservattorin roolia käsittelevään lähteisiin. Kirjoittamisen aikana tajusin myös kommunikaation merkityksen vielä konkreettisemmin kuin ennen, ja aloin siksi miet-



tiä miksi museon eri asiantuntijat todellakin aika harvoin pohtivat yhdessä nykytaideteosten säilyttämisen tai esittämisen problematiikkaa ja museon roolia siinä.

Lähinnä englanninkielistä referenssikirjallisuutta tutkiessani aloin myös epäillä, että eri aloja edustavien museoammattilaisten yhteistyö ja tiedonvaihto saattaa muualla olla arkipäiväisempää ja läheisempää kuin meillä. Jäin myös miettimään sitä, miksi konservattorin roolimme näyttäytyy muille museon asiantuntijoille usein paljon kapea-alaisempana kuin itsellemme? Kokemukseni mukaan konservattorin asiantuntijuuden ei yleensä katsota ulottuvan teosten ilmaisemiin merkityksiin ja arvoihin, tai ylipäänsä sisältöihin. – Vaikutammeko omalla toiminnallamme tahattomasti siihen? Miten itse näemme konservattorin roolimme jokapäiväisessä työssämmme museoympäristössä? Näiden asianlaitojen reflektointi on varmasti tarpeen, jos ei muuten, niin ainakin oman asiantuntijuuden haastamiseksi. Yksi edistysaskel monipuolisemman dialogin syntymiselle saattaisi olla uudenlaisten yhteistyömuotojen tai -prosessien kehittäminen.

Museossa toimivana konservattorina joudun toisinaan myös tilanteisiin, jossa huomaan konservoinnin lähestymistapojen eroavan esimerkiksi kokoelmaa hallinnoivien kollegoiden näkökulmista. Nämä toisistaan eroavat suhtautumistavat - esimerkiksi teoksen käyttöön ja saavutettavuuteen liittyen - saattavat olla seurausta siitä, että museon eri ammattiryhmät joko näkevät saman objektin eri tavoin, tai ehkä pikemminkin näkevät ne toisenlaisten merkitysverkkojen ja arvojen kautta. (Appelbaum 2008:4; van Saaze 2013:77.)

Yksi syy tähän eri tavoin näkemiseen voi olla koulutuksemme ja konservoinnin käytäntöön läheisesti liittyvä ammattietiikka, museoetiikan ohella. Niiden ansiosta olemme konservattoreina ehkä siinä erityisasemassa, että tiedostamme museo-objektien erityi-

syiden osana kulttuuriperintöömme, vaikka nämä objektit olisivatkin aikalaistemme luomia.

Konservointiohjelmien tai -strategioiden laatiminen - ainakin elinkaareltaan todennäköisesti lyhemmille teoksille - voi joka tapauksessa tarjota museoille tarpeellisen foorumin säilyttämisen haasteiden ja hoidon periaatteiden pohtimiselle ja kirjaamiselle. Parhaimmillaan strateginen hoidon suunnittelu joka tapauksessa edesauttaa ymmärryksen syventämistä - niin museon sisällä kuin ulkopuolellakin – nykytaiteen teosten ylläpidon ja kokoelmanhoidon välttämättömyydestä.

Nykytaidetta ja modernin taiteen kokoelmia hoitavien museoiden olisi mielestäni aika aloittaa laajempi dialogi mm. eri aloja edustavien museoammattilaisten kesken, ja tuoda nykytaiteen säilyttämisen paineet myös suuremman yleisön tietouteen. Ilman tämän tiedon jakamista ei ole mahdollista saada aikaan ymmärrystä siitä, että näitä teoksia ylipäätään tarvitsee säilyttää tai hoitaa. Informaation jakamiseen tarvitaan kuitenkin ensin itsereflektiota, jonka harjoittaminen on alallamme vasta alkanut.

Museoissa pyritään jo tällä hetkellä vastaamaan nykyisten ja tulevien käyttäjien toiveisiin, myös kehittämällä uusia toimintatapoja, jotka mahdollistavat kokoelmien laajemman käytön. Nämä odotukset voivat olla ristiriidassa ammattikuntamme päävastuun, eli teosten pitkäikäisyyden takaamisen kannalta, mikä ei voi olla aiheuttamatta hämmennystä ja jännitettä museon eri asiantuntijoiden kesken.

Oleellisimpia lähtökohtia nykytaiteen säilyttämistehtävässä on kysymys siitä mitä me itse asiassa haluamme säilyttää ja miksi? Eli mikä tai mitä on konservoinnin kohteena ja kuinka me kokoelmanhoidon ammattilaisina voimme vastata tähän haasteeseen? Konservattorina tulkitseen vastauksen olevan riippuvainen viitekehyk-

sestämme, josta emme voi hypätä pois, sillä subjekteina meihin vaikuttavat samat arvot ja arvostukset kuin aikalaisiimme.

Itse olen taipuvainen etsimään vastausta juuri tulkinnan ja ymmärtämisen prosessista, toiminnasta, jonka avulla meidän on mahdollista nähdä ympärillämme olevissa teoksissa merkityksiä. Oleellista on ehkä säilyttää teoksen *mahdolliset maailmat* – filosofian käsitettä lainatakseni – ja olla tietoinen omasta tulkintahorisontistaan, joka on auttamattoman subjektiivinen. Hélia Pereira Marçal (2012:31) ilmaisee saman näkemyksen näin:

*The conservator, as other stakeholders, need to be aware of their own subjectivity, their relative position towards a given object, their inevitable intervention into the artwork's trajectory, and adopt strategies to control them and make them visible. This is meant to avoid the risk of cutting the diversity of interpretations short by communicating his/her own and also, to make the audience aware that his/her perspective is not devoid of subjectivity.*

## LÄHTEET

### PAINETUT LÄHTEET

ART, CONSERVATION AND AUTHENTICITIES. MATERIAL, CONCEPT, CONTEXT 2009. Erma Hermens & Tina Fiske (toim.), Proceedings of the International Conference, University of Glasgow, 12–14 September 2007. Archetype Publications: London.

THE ARTIST INTERVIEW, 2012. For Conservation and Preservation of Contemporary Art. Guidelines and Practice. Lydia Beerkens; Paulien't Hoen; Ijsbrand Hummelen; Vivian van Saaze; Tatja Scholte & Sanneke Stigter (toim.), Japsam Books: Heijningen.

ASHLEY-SMITH, Jonathan 2009. The Basis of Conservation Ethics. Alison Richmond & Alison Bracker (toim.), *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. Elsevier Ltd: Oxford & the Board of The Victoria & Albert Museum: London, 6–24.

ASHLEY-SMITH, Jonathan 1994. The ethics of conservation. Simon Knell (toim.), *Care of Collections*. Routledge: London and New York, 11–20.  
BISHOP, Claire 2005. Installation Art. A Critical History. Routledge: New York.

BRADLEY, Susan M. 1994. Do objects have a finite lifetime? Simon Knell (toim.), *Care of Collections*. Routledge: London and New York, 51–59.

CAIANIELLO, Tiziana 2009. Creamcheese: from disco to museum installation. Erma Hermens & Tina Fiske (toim.), *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*. Proceedings of the International Conference, University of Glasgow, 12–14 September 2007. Archetype Publications: London, 155–164.

CHIANTORE, Oscar & RAVA, Antonio 2012. Conserving Contemporary Art. Issues, Methods, Materials and Research. The Getty Conservation Institute: Los Angeles.

DAMME, Claire van & SCHINZEL, Hiltrud 1999/2005. Ethics and the Theory of Conservation of Contemporary Art. Ijsbrand Hummelen & Dionne Sillé (toim.) *Modern and Contemporary Art: Who Cares?* An Interdisciplinary Project and International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Archetype Publications Ltd.: London, 308–319.

DAVIES, Laura & HEUMAN, Jackie 2004. Meaning Matters: Collaborating with Contemporary Artists. Ashok Roy & Perry Smith (toim.), *Modern Art*,

*New Museums*. Contributions to the Bilbao Congress 13–17 September 2004. IIC: London, 30–33.

EKOSAARI, Maija; JANTUNEN, Sari & PAASKOSKI, Leena 2013. Kokoelmapolitiikan muistilista museoille. Museoviraston ohjeita ja oppaita 3. Museo 2015 & Museovirasto: Helsinki.

HARVA, Kirsti & RAJAKARI, Päivi (toim.) 2007. Teesejä kokoelmanhoidosta. Museotyöntekijän käsikirja 5. Taidemuseoalan kehittämissyksikkö Kehys ja Konservointilaitos, Valtion taidemuseo: Helsinki.

HIIOP, Hilka 2012. What Is to Be Preserved in Contemporary Art? A Question for the Curator or the Conservator? Iwona Szmeltzer (toim.) *Innovative Approaches to the Complex Care of Contemporary Art*. Archetype: London, 140–149.

HIRSIJÄRVI, Sirkka; REMES, Pirkko & SAJAVAARA, Paula 1997. Tutki ja kirjoita. Kirjayhtymä Oy: Tampere.

HUMMELEN, Ijsbrand & SCHOLTE, Tatja 2004. Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing Roles in a Museum without Walls. Ashok Roy & Perry Smith (toim.) *Modern Art, New Museums*. Contributions to the Bilbao Congress 13–17 September 2004. IIC: London, 208–212.

HÄYHÄ, Heikki; JANTUNEN, Sari & PAASKOSKI, Leena 2015. Merkitysanalyysimenetelmä. Suomen museoliiton julkaisuja 64. Suomen museoliitto: Helsinki.

INNOVATIVE APPROACHES TO THE COMPLEX CARE OF CONTEMPORARY ART. Iwona Szmeltzer (toim.), Archetype: London.

IRVIN, Sherri 2005. The Artist's Sanction in Contemporary Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4 (63): 315–326.

JADZINSKA, Monika 2012. Back to the Future: Authenticity and Its Influence on the Conservation of Modern Art. Iwona Szmeltzer (toim.), *Innovative Approaches to the Complex Care of Contemporary Art*. Archetype: London, 82–99.

JADZINSKA, Monika 2009. 'The voice of things': Koji Kamoji and authenticity in installation art. Erma Hermens & Tina Fiske (toim.), *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*. Proceedings of the International Conference, University of Glasgow, 12–14 September 2007. Archetype Publications: London, 165–173.

KAPELOUZOU, Iris Stavroula 2010. *Harming Works of Art. The Challenges of contemporary conceptions of the artwork*. A Thesis. The Royal College of Art.

KNELL, Simon 1994. *Care of Collections*. Routledge: London.

KNIGHT, BARRY 2007. Review of the Object in Context: crossing conservation boundaries. *The Conservator* 30 (2007), 76.

KOWALSKI, Wojciech W. 2012. Legal Framework of the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art. Iwona Szmeltzer (toim.) *Innovative Approaches to the Complex Care of Contemporary Art*. Archetype: London, 34–53.

LAURENSEN, Pip 2004. The Management of Display Equipment in the Time-Based Media Installations. Ashok Roy & Perry Smith (toim.), *Modern Art, New Museums*. Contributions to the Bilbao Congress 13–17 September 2004. IIC: London, 49–53.

MANCUSI-UNGARO, Carol 1999. Original Intent: The Artist's Voice. Ijsbrand Hummelen & Dionne Sillé (toim.), *Modern Art: Who cares?* Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage: Amsterdam, 392–393.

MARÇAL, Hélia Pereira 2012. Embracing transience and subjectivity in the conservation of complex contemporary artworks: contributions from ethnographic and psychological paradigms. Dissertation. Universidad Nova de Lisboa.

MODERN ART: WHO CARES? 1999/2005. An Interdisciplinary Project and International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ijsbrand Hummelen & Dionne Sillé (toim.), Archetype Publications Ltd.: London.

MORTALITY IMMORTALITY? : THE LEGACY OF 20<sup>TH</sup>-CENTURY ART, 1999. Miguel Angel Corzo (toim.), The Getty Conservation Institute: Los Angeles.

MUÑOS VIÑAS, Salvador 2010. The artwork that became a symbol of itself: reflections on the conservation of modern art. Ursula Schädler & Angela Weyer (toim.), *Theory and Practice in the Conservation of Modern and contemporary Art. Reflections on the Roots and the Perspectives*. Proceedings of the International Symposium held 13–14 January at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim, Archetype Publications Ltd.: London, 9–20.

MUÑOS VIÑAS, Salvador 2009. Beyond Authenticity. Erma Hermens & Tina Fiske (toim.), *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*. Proceedings of the International Conference, University of Glasgow, 12–14 September 2007. Archetype Publications: London, 33–38.

MUÑOS VIÑAS, Salvador 2005. Contemporary Theory of Conservation. Elsevier Butterworth-Heinemann: Oxford.

MUSEOTYÖN AMMATTIEETTISET SÄÄNNÖT, 2005. ICOM - Suomen komitea ry.

PETTERSSON, Susanna 1999. Taideteos museokokoelmassa - asema ja hierarkiat. Helka Ketonen (toim.), *Nykytaiteen keräämisestä*. Valtion taidemuseon julkaisusarja. Museologia 1. Valtion taidemuseo: Helsinki, 8–29.

SAAZE, Vivian van 2013. Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks. Amsterdam University press: Amsterdam.

SAAZE, Vivian van 2009. Doing Artworks. An Ethnographic Account of the Acquisition and Conservation of *No Ghost Just a Shell*. Krisis. Journal for Contemporary Philosophy. 1/2009, 20–32.

SCHEIDEMANN, Christian 2009. Authenticity: how to get there? Erma Hermens & Tina Fiske (toim.), *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*. Proceedings of the International Conference, University of Glasgow, 12–14 September 2007. Archetype Publications: London, 3–12.

SCHINZEL, Hiltrud 2012. "Info-virus" Art and Restoration: Some Reflections. Iwona Szmeltzer (toim.) *Innovative Approaches to the Complex Care of Contemporary Art*. Archetype: London, 100–118.

STRINGARI, Carol 1999/2005. Installations and Problems of Preservation. Ijsbrand Hummelen & Dionne Sillé (toim.) *Modern Art: Who Cares?* An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art. Archetype Publications: London, 272–281.

SZMELTZER, Iwona 2012. An Innovative Approach to Visual Art Preservation. Iwona Szmeltzer (toim.) *Innovative Approaches to the Complex Care of Contemporary Art*. Archetype: London, 10–33.

SZMELTZER, Iwona 2010. A new conceptual frame for the preservation of the heritage of modern and contemporary art. *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Reflections on the*

*Roots and Perspectives*. Ursula Schädler & Angela Weyer (toim.), Proceedings of the International Symposium held 13-14 January at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim, Archetype Publications Ltd.: London, 33–49.

THEORY AND PRACTICE IN THE CONSERVATION OF MODERN AND CONTEMPORARY ART. Reflections on the Roots and Perspectives. Ursula Schädler & Angela Weyer (toim.) Proceedings of the International Symposium held 13-14 January at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim, Archetype Publications Ltd.: London.

WHARTON, Glenn & MOLOTCH, Harvey 2009. The Challenge of Installation Art. Alison Richmond & Alison Bracker (toim.), *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. Elsevier Ltd: Oxford & the Board of The Victoria & Albert Museum: London, 210–222.

VAN DE WETERING, Ernst 2005. Conservation-Restoration Ethics and the Problem of Modern Art. Ijsbrand Hummelen & Dionne Sillé (toim.), *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*. Archetype Publications Ltd.: London, 247–249.

#### PAINAMATTOMAT LÄHTEET

KARHUNEN, Saara 2011. *Nykyveistoksen, katsojan ja tilan vuorovaikutteisuudesta. Markus Copperin, Markus Kåhren ja Kimmo Schroderuksen teokset nykyaiteen välineproblematiikan valossa*. Pro gradu-tutkielma, Taidehistorian oppiaine, Helsingin yliopisto.

NURMINEN, Siukku 2009. *Taideteoksen elinkaari nykyaiteessa*. Konservoinnin opinnäytetyö (YAMK), Metropolia ammattikorkeakoulu: Vantaa.

SASSI, Saara 2014. *Lumpeenlehtilaukku ja pajunkissakengät. Kasvimateriaalit nykyaiteen teoksissa*. Konservoinnin opinnäytetyö (YAMK), Metropolia ammattikorkeakoulu: Vantaa.

#### VERKKODOKUMENTIT

APPELBAUM, Barbara 2008. Conservation Treatment and the Custodian/Conservator Relationship. CeROArt 2/2008 [verkkoaineisto]. Saatavissa: <http://ceroart.revues.org/445>.



ASHLEY-SMITH, Jonathan 1995. Definitions of Damage. Saatavissa: <http://palimpsest.stanford.edu/byauth/ashley-smith/damage.html>

CULL, Daniel 2010. Conserve or Destroy? e-conservation, the online magazine No.15 (2010) [verkkoaineisto]. Saatavissa: [www.acro.ro/pdf/biblioteca-virtuala/surse/reviste/e-conservation%20the%20Magazine%2015,%20jul%202010.pdf](http://www.acro.ro/pdf/biblioteca-virtuala/surse/reviste/e-conservation%20the%20Magazine%2015,%20jul%202010.pdf)

E.C.C.O. (European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations). Ammatillinen ohjeisto 2002/2004. Saatavissa: [http://www.konservaattori.fi/images/stories/pdf/SuomECCOGuideline\\_slopullinen\\_versio.pdf](http://www.konservaattori.fi/images/stories/pdf/SuomECCOGuideline_slopullinen_versio.pdf)

FRASCO, Lizzie 2009. The Contingency of Conservation: Changing Methodology and Theoretical Issues in Conserving Ephemeral Contemporary Artworks with Special Reference to Installation Art. Visual studies Thesis, University of Pennsylvania. Saatavissa: [http://humanities.sas.upenn.edu/08-09/fellows\\_uhf.shtml](http://humanities.sas.upenn.edu/08-09/fellows_uhf.shtml)

GORDON, Rebecca & HERMENS, Erma 2013. *The Artist's Intent in Flux*. CeROArt 9/2013 [verkkoaineisto]. Saatavissa: <http://ceroart.revues.org/3527>

MARONTATE, Jan 2013. Strategies for Studying Multiple Meanings in Conservation Research. CeROArt. Saatavissa: <http://ceroart.revues.org/3560>

MUSEO 2015 -hankkeen verkkosivut [verkkoaineisto]. Saatavissa: [http://www.nba.fi/fi/museoalan\\_kehittaminen/museo\\_2015](http://www.nba.fi/fi/museoalan_kehittaminen/museo_2015)

MUSEO 2015. KOKOELMAPOLITIIKAN MUISTILISTA. Museoviraston ohjeita ja oppaita 3. Saatavissa <http://www.nba.fi/fi/tietopalvelut/julkaisut/museologia>

Museoalan lainsäädäntöä. [verkkoaineisto]. Saatavissa Museoliiton verkkosivuilta: <http://www.museot.fi/museoala/lainsaadanto>

PEREIRA, H. N. 2007. Contemporary trends in conservation: culturalization, significance and sustainability. *City & Time* 3 (2): 2. Saatavissa: <http://www.ct.ceci-br.org>

## SUULLISET LÄHTEET

MUÑOS VIÑAS, Salvador 2013. Seminaari konservoinnin historiasta ja filosofiasta 2.–5.12.2013, Metropolian ammattikorkeakoulu: Vantaa.

Museoliiton Kokoelmapolitiikkakoulutus, 2.–3.10.2013 Karjala-talo, Helsinki, Museoliitto: Helsinki

## KUVALÄHTEET

Kuva 1 (s. 23) Katja Oijusluoma / EMMA

Kuvat 2-3 (s.24) Maija Toivanen / HTM

## SANASTO

### AKTIIVINEN KONSERVOINTI

*Aktiivisella konservoinnilla pyritään pysäyttämään materiaalien tuhoutuminen tai vahvistamaan objektin rakennetta. Toimenpiteet kohdistuvat suoraan objektin materiaaleihin, minkä seurauksena objektin ulkonäkö voi muuttua. (Ekosaari 2013:14).*

### DOKUMENTOINTI

*Museointiprosessissa museoitava kohde dokumentoidaan. Dokumentoinnilla tarkoitetaan tällöin objektin tutkimista ja kuvailua, objektiin liittyvien kontekstien hahmottamista ja tiedonkeruuta. Kontekstit voivat olla objektikohtaisia tai laajempia... (Häyhä ym. 2015:9).*

*Objektin, tiedon tai ilmiön tallentaminen. (Ekosaari 2013:15.)*

### ELINKAARI; FYYSINEN JA KULTTUURINEN

*FYYSINEN elinkaari: objektin aika fyysisenä kappaleena sen valmistumisesta tuhoutumiseen.*

*KULTTUURINEN elinkaari: objektin aika kulttuurisena entiteettinä. Kulttuurisen elinkaaren vaiheissa objekti ilmenee ideana, valmiina mutta käyttämättömänä objektina, jolla on käyttöhistoria ja lopuksi tuhoutuneena mutta dokumentoituna tai muistettuna objektina. (Ekosaari 2013:15).*

### ENNALTAEHKÄISEVÄ KONSERVOINTI

*Ennaltaehkäisevällä konservoinnilla pyritään minimoimaan objektin tuleva vaurioituminen tai tuhoutuminen. Toimenpiteet ovat epäsuoria, eivätkä ne muuta objektin materiaaleja. Ennaltaehkäisevässä konservoinnissa paneudutaan kokoelmien säilytys-, ja kuljetusolosuhteisiin sekä turvallisuuteen ja objektin asianmukaiseen käsittelyyn museotyön eri vaiheissa. (Ekosaari 2013:15).*

### IDEAALITILA

*Objektin (fyysinen) tila, jota objektin hallinnoija (museo) pitää merkityksellisimpänä. Ideaalitila on aina jokin objektin todellisista historiallisista tiloista. (Ekosaari ym. 2013:15).*

*Ideaalitila on se analyysikohteen tila, jossa siihen liitetyt merkitykset tulevat parhaiten esiin. Ideaalitila on valinta, ja se on aina jokin kohteen todellisista historiallisista tiloista. Ideaalitilan käsite sopii sekä aineellisiin että aineettomiin kohteisiin. (Häyhä ym. 2015:13).*

### KOKOELMA

*Yhteen koottu ja järjestetty joukko objekteja ja niihin liittyvää tietoa tai muuten dokumentoitua aineistoa, jonka säilytyksestä, hoidosta ja tutkimuksesta museo vastaa. (Ekosaari 2013:18.)*

#### KOKOELMAHALLINTA

*Museoiden toimintamalli, joka kattaa tallennuksen, kokoelmien hallinnan, kokoelmienhoidon ja kokoelmien käytön. Kokoelmahallinta kuvataan kokoelmapolitiikassa. (Ekosaari ym. 2013:16). Ks. kokoelmapolitiikka.*

#### KOKOELMAPOLITIikka

*Kokoelmapolitiikka on museon laatima asiakirja kokoelmapoliittisista tavoitteista, linjauksista ja periaatteista sekä näiden toteuttamiseen käytetyistä toimintatavoista ja menetelmistä. Kokoelmapolitiikassa kuvataan museon kokoelmahallinta ja siihen liittyvät prosessit. (Ekosaari ym. 2013:16).*

#### KOKOELMIEN HALLINTA

*Objektien, kokoelmien ja niihin liittyvän tiedon hallinta. (Ekosaari 2013:17).*

#### KONSERVOINTI

*Objektin tai kokoelman ja siihen liittyvän tiedon säilyttäminen. (Ekosaari ym. 2013:17.) Vrt. aktiivinen ja ennaltaehkäisevä konservointi.*

#### KONSERVOINNIN TAVOITETASO

*Objektin fyysisen kunnon taso, jolla objekti konservointitoimenpiteillä halutaan säilyttää tai jolle se halutaan saattaa, jotta objektin käyttö mahdollistuisi. (Ekosaari ym. 2013:17).*

#### KONSERVOINTISTRATEGIA

Konservointistrategialla viitataan systemaattiseen, nykytilanteeseen ja tulevaisuuteen kohdistuvaan kokoelmanhoidon suunnitelmaan, jossa kokoelman - tai sen osan - säilyttämisen strategiset periaatteet ja tavoitteet sekä kokoelman nykytila on määritelty.

#### KONTEKSTUALISOINTI

*Kontekstualisoinnilla selvitetään analyysikohteen ja sitä ympäröivän maailman ja siihen liittyvien muiden elementtien välisiä suhteita. Analyysikohteen kontekstit voivat olla kerrostuneita ja niitä voi olla useita. (Häyhä ym. 2015:11).*

Kontekstualisointi on objektiin liittyvien kontekstien hahmottamista ja tiedonkeruuta. *Kontekstualisoimalla dokumentoinnissa otetaan kantaa siihen, miksi objektista on tehty museo-objekti. (Häyhä ym. 2015:9).*

#### MERKITYSANALYYSI

*Museo-objektiin tai museokokoelmaan kohdistuva jatkuva prosessi, jossa tutkitaan ja selvitetään kohteen arvoja ja merkityksiä mahdollisimman laaja-alaisesti ja monista näkökulmista ja joka täydentyy tiedonkartunnan ja tutkimuksen kautta. (Ekosaari ym. 2013:18).*

#### MUSEOARVO

*Museoarvolla tarkoitetaan objektin tai kokoelman arvoa museotyön kohteena, museolle ja museon käyttäjille, koko yhteiskunnalle. Museoarvo perustuu siihen, miten hyvin objekti tai kokoelma välittää niitä merkityksiä, joiden välittäjäksi se on museointiprosessissa valittu. Merkitysten määrittelyyn ja museoarvon määrit-*

tämiseen voidaan käyttää esimerkiksi merkitysanalyysimenetelmän merkityksen arviointikriteereitä. Yksittäisen museon näkökulmasta myös objektin sopivuus museon kokoelmaprofiiliin nostaa sen museoarvoa. (Häyhä ym. 2015:8). Ks. merkitysanalyysi.

#### MUSEOIMISPROSESSI / MUSEOINTIPROSESSI

*Prosessi, jossa objektista, tiedosta tai ilmiöstä tunnistamisen, eristämisen ja merkityksellistämisen kautta tehdään kulttuuriperintöä.* (Ekosaari ym. 2013:19).

*Museoissa kulttuurin ilmausten tunnistamista, eristämistä ja merkityksellistämistä nimitetään museointiprosessiksi, joka tuottaa museo-objekteja.* (Häyhä ym. 2015:8.) Ks. museo-objekti.

#### MUSEO-OBJEKTI

*Museo-objekti ei ole vain fyysinen kappale, vaan valittu tiedon, merkitysten ja aineellisen tai aineettoman kulttuurin ilmauksen muodostama kokonaisuus. Museo-objektilla on sekä fyysinen että kulttuurinen elinkaari. Objektin aika fyysisenä kappaleena kestää sen valmistumisesta sen tuhoutumiseen. Kulttuurisen elinkaaren näkökulmasta objekti ilmenee ideana, valmiina mutta vielä käyttämättömänä objektina, objektina, jolla on käyttöhistoria ja lopuksi tuhoutuneena mutta dokumentoituna tai muistettavana objektina. Kulttuurisen elinkaaren näkökulmasta objektiin liittyvät merkitykset ovat olennaisia.* (Häyhä ym. 2015:8).

*Museo-objekti on museon tallennuksen, tutkimuksen, hallinnan, säilyttämisen ja käytön kohteena oleva kulttuurin ilmaus, joka on museossa osa kulttuuriperintöä.* (Ekosaari ym. 2013:19). Vrt. objekti.

#### OBJEKTI

*Mikä tahansa fyysisen maailman osa, joka voidaan ja halutaan säilyttää omassa ympäristössään, siitä poistettuna tai dokumentoituna. Objekti voi olla digitaalinen. Objektit voivat olla yksittäisiä kappaleita, koostua useista osista tai muodostaa kokonaisuuksia.* (Ekosaari ym. 2013:19). Vrt. museo-objekti.

#### YHTEISÖLLINEN TIEDONTUOTTAMINEN / JOUKKOISTAMINEN

*Hajautettu ongelmanratkaisu- ja tuotantomalli, jossa toimeksiantaja (museo) hyödyntää suuren yleisön tai tuntemansa yhteisön osaamista rajattua tehtävää varten, esimerkiksi museokokoelmien kontekstitiedon hankkimisessa.* (Ekosaari ym. 2013:21).

## TUTKIMUSPROJEKTEJA JA KONFERENSSEJA

## TUTKIMUSPROJEKTEJA TAI -OHJELMIA

- The Foundation for the Conservation of Modern Art (INCCAn edeltäjä)
  - The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art
  - The Model for Data Registration
  - The Model for Condition Registration
- Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art (2004–2007)
- PRACTICs of Contemporary Art (2009–2011)
- The Variable Media Network
  - The Variable media Questionnaire (2000)
- INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art, [www.incca.org](http://www.incca.org))
  - The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art
  - Guide to good practice: Artists' interviews
  - Concept Scenario Artists' interview
- NeCCAR (Network for Contemporary Art Conservation and Research) (2012–2014)

## KONFERENSSEJA JA SYMPOSIUMEJA

- Modern Art: Who Cares? (1997)
- Modern Art, New Museums (Bilbao, 2004)
- The Object in Transition Conference (Los Angeles, 2008)
- Modern Art: Who Cares II (Amsterdam, 2010)
- Performing Documentation in the Conservation of Modern Art (Lissabon, 2013)
- Authenticity in Transition: Changing Practices in Contemporary Art Making and Conservation (Glasgow, 2014)