

Taidemuseo taideteoksen aiheena ja materiaalina

Tapausesimerkinä Hannele Rantalan ja Elina Salorannan

teos *Taidemuseo. Materiaaliluettelo*

Pirkko Siitari

Sivututkielma

Taidehistoria

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto

2016

Sisällysluettelo

1. Johdanto ja kysymyksen asettelu.....	3
2.1. Museologian vaikutus nykyaiteeseen.....	5
2.2. Hannele Rantalan ja Elina Salorannan yhteiset teokset.....	7
2.3. Keravan taidemuseo.....	9
3. <i>Taidemuseo. Materiaaliluettelo</i> -teoksen valmistusprosessi ja valmiin teoksen kuvaus.....	11
3.1. Teoksen valmistusprosessi.....	11
3.2. Valmis teos.....	12
Ohessa <i>Taidemuseo. Materiaaliluettelo</i> -installaation seinälaattojen sisältämät tekstit:.....	14
4.1. Vitriini museossa.....	17
4.2. Vitriinit nykyaiteessa.....	18
4.3 Vitriinit <i>Taidemuseo. Materiaaliluettelo</i> -installaatiossa.....	20
6. Kieli ja kuva.....	25
7. Päätäntö.....	28
Lähteet.....	32
PRIMÄÄRILÄHTEET.....	32
PAINAMATTOMAT LÄHTEET.....	32
ONLINE-AINEISTO.....	33
PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS.....	34
Liite 1 HAASTATTELUKYSYMYKSET.....	36

1. Johdanto ja kysymyksen asettelu

Hannele Rantalan ja Elinan Salorannan teos *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* oli esillä Keravan taidemuseossa vuonna 2005. Teos koostui installaatiosta ja saman nimisestä kirjasta. Toimin tuolloin kyseisen taidemuseon johtajana ja taiteilijat tarjosivat minulle näyttelyideaa, joka liittyisi taideinstituution toimintaan. Teoksen lähtökohdaksi taiteilijat asettivat intervention taidemuseoinstituution ja sen konkreettiseksi materiaaliksi Keravan Taidemuseon. Päätin toteuttaa näyttelyn ja tarjosin taiteilijoille mahdollisuuden koota tarvitsemansa materiaalit taidemuseosta. Olin aloittanut vuotta aikaisemmin museon johtajana ja pohtinut mielessäni paljon museon ja taiteilijoiden välistä suhdetta sekä taidemuseon merkitystä taiteen ja kokoelmien esittämisen paikkana. Vuonna 1996 olin nähnyt taiteilija Hans Haacken kuratoiman näyttelyn Rotterdamin Boijmans-Van Beuning museon kokoelmista. Kyseinen näyttely oli jäänyt hyvin mieleeni ja olin siitä erityisen innostunut. Se laajensi käsitystäni taiteilijan roolista museossa ja oli mielestäni onnistunut esimerkki taiteilijasta museokokoelmien kuraattorina. Hannele Rantalan ja Elina Salorannan ehdotus käyttää taidemuseota aiheena ja materiaalina muistutti minua tästä Haacken teoksesta ja olin halukas toteuttamaan taiteilijoiden näyttelyn.

Päätöstäni toteuttaa taiteilijoiden interventio taidemuseoon, ohjasi myös haluni käsitellä Keravan taidemuseon historiaa ja sen nykyyttä sekä suhdetta museon perustajaan ja hänen tapansa johtaa museota taiteen harrastajana. Keravan taidemuseo oli toisaalta arvostettu museo, mutta toisaalta sillä oli myös ristiriitainen julkisuuskuva. Taidemuseota ja sen aikaisempaa johtajaa käsiteltiin säännöllisesti lehtien sivuilla kahden säätöön kysymyksestä.¹

Rantala ja Saloranta olivat minulle entuudestaan tuttuja taiteilijoita. Olin kiinnostuneena seurannut heidän aikaisempaa yhteistä projektiaan nimeltään Helene vuodelta 2003. Olin myös tehnyt yhteistyötä heidän kanssaan toteuttamalla molempien yksityisnäyttelyt Suomen valokuvataiteen museossa: vuonna 2002 Hannele Rantalan näyttelyn *Passikuvia* ja Elina Salorannan näyttelyn *Puhdas* museon Projektitilassa.

Tutkielmassa kuvailen *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -teosta ja analysoin sen muotoja ja sisältöjä. Käsittelen museologisten lähestymistapojen käyttöä niin *Taidemuseo. Materiaaliluettelo*

¹ Keravan taidemuseosta enemmän myöhemmin.

-teoksessa kuin nykytaiteessa yleisemmin. Kiinnitän huomioni teoksen esittämisen tapoihin, erityisesti vitriineihin ja niiden luomaan merkitykseen sellaisenaan ja tässä teoksessa erityisesti. Pohdin miten taiteilijat käsittelevät teoksessaan kielen ja kuvan välistä suhdetta sekä käyttävät museokokoelmia teoksen lähtökohtana.

Luon *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -teokselle kansainvälisen taidehistoriallinen kontekstin. Monet taiteilijat ovat olleet kiinnostuneita museosta käsitteenä: instituutiona, ideana ja käytäntönä sekä taiteilijoiden ja museoiden välisestä suhteesta. Pohdin teoksen taidehistoriallista taustaa ja sen yhteyttä käsitetaiteen ja ready-made-taiteen traditioihin ja rinnastan teoksen muihin nykytaiteen teoksiin.

Tutkielman lähdemateriaalina olen käyttänyt alan kirjallisuutta, taiteilijoiden teoksia – sekä installaatioita että julkaisuja, taiteilijoiden haastatteluja ja näyttelyä dokumentoivia valokuvia.

Haastattelumetodina olen käyttänyt puolittain avointa eli puolistrukturoitua haastattelua. Haastattelun runkona olivat viisi kysymystä, joiden tavoitteena oli selvittää taiteilijoiden teokselleen antamia merkityksiä ja tavoitteita sekä sitä miten he positioivat itsensä ja teoksensa taidehistoriassa ja toisaalta nykytaiteessa. Haastattelut olivat luonteeltaan keskusteleuvia ja haasteltavat saivat vapaasti käyttää aikaa vastauksiin niin paljon kuin halusivat.

Käyttämästäni alan kirjallisuudesta keskeinen lähde on James Putnamin *Art and Artifact. The Museum as Medium* (2001). Teos tarjoaa laajan katsauksen kuvataiteeseen, joka viittaa museokäytäntöihin ja siihen kuinka museologiset periaatteet ovat vaikuttaneet konsepteina ja estetiikkana nykytaiteeseen.

Toinen tärkeä kirjallisuuslähde on suomalaisen tutkijan Outi Turpeinen teos *Merkityksellinen museoesine. Kriittinen visuaalisuus kulttuurihistoriallisen museon näyttelysuunnittelussa* (2005). Teoksessa pohditaan semioottisen viitekehyksen kautta taidemuseoiden ja historiallisten museoiden välisiä eroja ja yhteyksiä. Teos tarjoaa esimerkkejä siitä kuinka kuvataidetta on esitetty historiallisissa museoissa ja kuinka taide saa tämän kontekstin kautta uusia merkityksiä. Tukeudun tutkielmassani muun muassa Turpeisen analyysiin vitriinien käytöstä ja niiden luomista merkityksistä teoksille ja museoesineille.

2. Taustat

2.1. Museologian vaikutus nykytaiteeseen

Museologiset periaatteet ovat vaikuttaneet konsepteina ja estetiikkana nykytaiteeseen. James Putnam, joka on tutkinut museokäytännöistä ammentavaa nykytaidetta, huomauttaa teoksessaan *Art and Artifact. The Museum as Medium* (2001), että taiteilijat ovat yhä enemmän kiinnostuneita tutkimaan museokäytäntöjä sekä museon laajempaa institutionaalista kehystä ottamalla käyttöönsä museologisia periaatteita. Taiteilijat ovat käyttäneet museologisia metodeja taiteensa tuottamisessa ja esittämisessä. He ovat saaneet inspiraationsa mm. museoiden käyttämisestä luokittelujärjestelmistä, esittämisen tavoista, arkistoinnista ja varastoista. Nykytaiteessa näkee käytettävien mm. museoiden vitriinejä, arkistolaatikoita, kuvailevia tekstikylttejä, arkistolaatikostoja ja jopa pakkauslaatikoita. Jotkut taiteilijat ovat erityisen viehättyneitä vitriineistä. Putnamin mukaan tämä on tapahtunut samaan aikaan kun on alettu käyttää yhä enemmän sekatekniikkaa taiteen luomisessa.²

Taiteilijat ovat olleet kiinnostuneita käytännöllisten seikkojen lisäksi myös museon laajemmasta institutionaalista kontekstista ja siitä miten esittäminen museossa vahvistaa esineen tärkeyttä, auraa ja aitoutta. Putnamin mukaan tämän ilmiön historialliset juuret ulottuvat taiteen avantgarde-liikkeisiin ja sitä tulisi tarkastella myös 1960-luvun sosiaalista ja poliittista ilmastoja vasten. Putnam toteaa, että 1900-luvun alusta lähtien on ollut taiteilijoita, jotka ovat kyseenalaistaneet taiteen arvon osana museokulttuuria. Esimerkkinä hän mainitsee avantgarde-liikkeet, jotka julistivat museoiden tylsistyttävän taiteen. Museot nähtiin menneisyyden edustajina ja tuhoavana voimana.³ Muun muassa futuristi Filippo Tommaso Marinetti julisti: ”*Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono*”. Hän jatkoi: ”*Ma noi non vogliamo pi saperne, del passato, noi, giovani e forti futuristi!*”.⁴ Kasimir Malevitš puolestaan haastoi museoiden roolin vanhan taiteen keräilijöinä esseessään ”*Museoista*” väittämällä, että nykyaika ei tarvitse mitään muuta kuin sen mikä siihen kuuluu.⁵

2 Putnam 2001, 34. Putnam mainitsee esimerkiksi Martin Kippenbergin installaation *A Man and His Art* (1994), jossa taiteilija teki pakkauslaatikoita muistuttavia veistoksia. Putnam 2001, 42.

3 Putnam 2001, 25.

4 Museot, hautausmaat! Samanlaisia, todellakin. Niin monien, toisilleen tuntemattomien esineiden outo summittaisuus”. ”Mutta me enää halua tietää siitä, menneisyydestä, me, nuoret ja vahvat futuristit!”. Käännös tekijän. www.italianfuturism.org/manifestos/fondazione-e-manifesto-del-futurismo/Marinetti.

5 Putnam 2001, 25.

Tämä varhaisen avantgarden kritiikki museoita kohtaan jatkui myöhemmin taideinstituutiokriittisissä taideteoksissa. Viitaten Hall Fosterin tekstiin ”*What`s neo and the neo-avantgarde?*”, Putnam kirjoittaa, että 1960-luvulta lähtien esimerkiksi taiteilijat Dan Flavin, Carl Andre, Donald Judd ja vähän myöhemmin Marcel Broodthears, Daniel Buren, Michael Asher ja Hans Haacke kehittivät dadan, konstruktivismin ja muun historiallista avantgarden kritiikkiä ja tutkivat taideinstituutiota ja siihen liittyvää käsitteellistä, tiedollista, rakenteellista ja diskursiivista parametriä.⁶

Putnam tuo lisäksi esille aikakauden poliittiset liikkeet ja niiden vaikutuksen. 1960-luvulla Vietnam-liike, rauhanliike ja kansalaisyhteiskunta liike kyseenalaistivat monia arvoja ja instituutiota sisältäen museoviranomaiset. Ranskassa situationistit sekä teoreetikot kuten Roland Barthes, Michel Foucault, ja myöhemmin Jean Baudrillard, stimuloivat kulttuuri-instituutioiden kriittistä tutkimusta ja liittivät taiteen osaksi sosioekonomista rakennetta.⁷ Minimalismi ja käsitetaide haastoivat myös institutionaalisia konventioita dematerialisoimalla taideobjektin. Esimerkiksi Lawrence Weiner ja Joseph Kosuth olivat 70-luvulle tultaessa päätyneet radikaaliin ajatukseen: sanat itsessään voisivat olla taiteen materiaalia.⁸

Museologian opintojen yleistyminen on ollut katalysaattorina museoiden sosiaalisen ja kulttuurisen merkityksen tutkimukselle. Museoiden tarve tarkastella uudelleen omaa toimintaansa ja esittämisen tapojaan on johtanut aktiiviseen yhteistyöhön museoiden ja taiteilijoiden välillä. Taiteilijoita on pyydetty esimerkiksi tekemään teoksia, jotka saavat inspiraationsa jostakin museon kokoelmasta, tai taiteilijat ovat myös voineet valita kokoelmasta mieleisensä työt näyttelyksi.⁹

1990-luvulla useat museot esittelivät taiteilijoiden kokoelmista kuratoimia näyttelyitä, tai näyttelyitä, joissa taiteilijat tutkivat museon institutionaalista roolia. Esimerkiksi Hans Haacke, joka toteutti useita taideinstituutiokriittisiä teoksia, kutsuttiin kuratoimaan vuonna 1996 näyttely Rotterdamin Boijmans-Van Beuning museon kokoelmista. Haacke valitsi teoksia näennäisen sattumanvaraisesti ja ripusti ne varastoissa käytetyille verkkoseinille. Seinäkkeillä rinnastuivat kuuluisat ja vähemmän kuuluisat ja isot ja pienet teokset eri aikakausilta rinta rintaan. Näyttely muistutti taidemuseon varastoa.¹⁰ Tutkija Miranda Stearnin mukaan teoksen nimi *Viewing Matters*.

6 Putnam 2001, 25.

7 Putnam 2001, 26.

8 Putnam 2001, 27-28.

9 Putnam 2001, 33.

10 Putnam 2001, 142 ja Stearn 2013, 38.

Upstairs Museum viittaa katsojan rooliin arvioida itse kokoelmia ja vetää niistä omat johtopäätökset. Teoksen tarkoituksena oli tehdä yleisö tietoiseksi siitä, että mikään museonäyttely ei ole objektiivinen totuus ja että kaikkea voidaan pitää sattumanvaraisena tai mielivaltaisena.¹¹

Monet taiteilijat ovat myös kiinnostuneet luonnontieteellisestä, arkeologisesta ja etnografisesta esittämisestä ja 1980-luvun puolesta lähtien monet taiteilijat kuten esim. Fred Wilson, Louise Lawler ja Mark Dion ovat tutkineet museoiden oletetun neutraalin fasadin takaa löytyviä sosiaalisia ja poliittisia kysymyksiä. He ovat katsoneet uudelleen museota sukupuolen, luokan tai kulttuurisen epäoikeudenmukaisuuden kautta. Merkittävää on myös se, että monet työskentelevät suoraan muun kuin itse taidekokoelmien kanssa. Putnamin mukaan tämä liittyi osaltaan myös museoiden omaan itsearviointin tarpeeseen ja toisaalta poliittiseen korrektiuden, kuten esimerkiksi rodun ja sukupuolen huomioon ottamisen vaatimukseen.¹²

Taiteilijoiden ja museoiden yhteistyö museoiden kokoelmien parissa on jatkunut myös 2000-luvulla, josta osoituksena esimerkiksi sellaiset näyttelyhankkeet kuten *Banksy versus Bristol Museum* vuonna 2009¹³ ja Grayson Perryn *The Tomb of the Unknown Craftman* British Museumissa 2011.¹⁴ Molemmissa näyttelyissä taiteilijat loivat ja toivat omia teoksiaan museokokoelmien joukkoon.

2.2. Hannele Rantalan ja Elina Salorannan yhteiset teokset

Hannele Rantalan ja Elina Salorannan yhteiset interventioteokset ovat *Helene. Dialogi kahdelle ihmiselle* (2003), *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* (2005) ja *Tietosanakirja* (2006). Intervention he määrittelevät kolmannessa yhteisessä teoksessaan *Tietosanakirja* (2006) seuraavasti: ”INTERVENTIO = Väliintulo; häirintä; sovittelu. Nykytaiteessa sanaa käytetään esimerkiksi sellaisista teoksista, joissa taiteilijat penkovat museoiden komeroita. Interventioiden juuret ovat 1960-luvun käsitetaiteessa.”¹⁵ Tällä määritelmällä he kuvaavat työskentelytapaansa ja samalla asettavat teoksensa taidehistorialliseen kontekstiin.

11 Stearn 2013, 39. Oma kokemukseni näyttelystä ja sen merkityksestä katsojalle vastaa Stearnin näkemystä. Omalla kohdallani kyseinen näyttely vahvisti kiinnostustani taiteilijan rooliin kuraattorina ja toisaalta yleisön omiin tulkintoihin museoiden kokoelmista.

12 Putnam 2001, 30-31.

13 www.bristolmuseums.org.uk/bristol-museum-and-art-gallery/whats-on/banksy-versus-bristol-museum/

14 www.britishmuseum.org/whats_on/past_exhibitions/2012/grayson_perry.aspx.

15 Hannele Rantala ja Elina Saloranta 2006, 13.

Helene-teoksen lähtökohtana oli Helene Schjerfbeckin maalauksista kirjoitetut teostekstit, jotka liittyivät taiteilijan tuotantoa esittelevään näyttelyyn Hyvinkään taidemuseossa vuonna 2002. Taiteilijoiden mukaan heidän kokemuksensa näyttelystä poikkesi teostekstien kuvailuista ja he halusivat tehdä intervention. *Helene*-teokseen kuuluvat sekä kirja että installaatio. Installaatiossa on taidemuseon luomat alkuperäiset teostekstit ja ääninauha, jossa taiteilijat keskustelevat Schjerfbeckin maalauksista sekä seinille piirretyt maalausten ääriviivat ja ripustusnaulat niiden yläpuolella. Kirjassa on alkuperäisiä teostekstejä ja taiteilijoiden keskustelu.¹⁶ *Helene*-teos oli esillä Nykytaiteen museo Kiasmassa vuonna 2003 ja Hyvinkään taidemuseossa vuonna 2004.

Helene-teoksessa kiinnitetään huomiota Schjerfbeckin taiteen tulkintoihin. Näyttelytekstien ja teosten välistä suhdetta pohtiessaan taiteilijat päätyivät museon luomasta taiteilijakuvasta poikkeavaan tulkintaan. Näyttelytekstien tulkinnat perustuivat elämäkerrallisiin tietoihin. Sen sijaan Saloranta ja Rantala tulkitsivat maalauksia katsomisprosessin tuottamasta kokemuksesta käsin. Taiteilijoiden mukaan vakiintuneet tulkinnat Helene Schjerfbeckistä poikkesivat taiteilijoiden omista kokemuksista. ”Kokemuksemme maalauksista poikkesi tekstien tulkinnoista ja meissä heräsi halu tehdä interventio. Päätimme tehdä sen teoksen muodossa”¹⁷ Museoteksteissä Schjerfbeckin teoksia tulkittiin elämäkerrallisten tietojen kautta. Sen sijaan Saloranta ja Rantala tulkitsivat töitä omista kokemuksistaan käsin.¹⁸

Rantalan mukaan *Helene*-teos perustuu taiteilijoiden havaintoon ja katseeseen aivan kuten esimerkiksi perinteinen maalaus. Hänen mukaansa *Helene*-teoksessa on kyseessä katseen tarkkuudesta ja sen tehtävänä on lisätä kaijuuta kuvaan. Paradoksaalisesti teoksen lähtökohtana oli tekstin kritiikki, mutta lopputuloksena on kuitenkin teksti.¹⁹

Riitta Konttinen toteaa kirjassaan *Oma tie. Helene Schjerfbeckin elämä* (2004), että Rantalan ja Salorannan tulkinnat Schjerfbeckin maalauksista rikkoivat taiteilijasta luotuja myyttejä. Esimerkiksi sitä, että Helene olisi ollut henkistynyt maalari ilman ruumiillisuutta, vaikka ruumiillisuus on koko ajan läsnä hänen teoksissaan, ainakin maalaustapahtuman fyysisyytenä. ”Rantalan ja Salorannan tulkinta kumosi myös ajatuksen kärsimyksillä kyllästetystä, yksitoikkoisesta elämästä, sillä Helenen elämän tärkeimmän sisällön, maalaustyön, he ymmärsivät iloksi ja nautinnoksi, ei turhautuneen naisellisuuden

16 Hannele Rantala ja Elina Saloranta 2006, 7.

17 Hannele Rantala ja Elina Saloranta 2006, 7.

18 Hannele Rantalan haastattelu.

19 Hannele Rantalan haastattelu.

ja puuttuvan rakkauden korvikkeeksi.” kirjoittaa Konttinen.²⁰

Taidemuseo. Materiaaliluettelo -teos on taiteilijoiden toinen yhteinen interventio ja se jatkoi taiteilijaparin taideinstituutioon kohdistuvaa kiinnostusta. *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -teos on muodoltaan samanlainen kuin Helene-teos. Se koostuu kirjasta ja installaatiosta ja siinä pohditaan museon toimintatapoja Keravan taidemuseon tarjoamien materiaalien kautta. Teoksen kautta taiteilijat kysyvät mitä museo on, miten museo toimii, miten ja mitä museo esittää, ja millaisia arvoja ja käsityksiä museo edustaa?

Rantalan ja Salorannan kolmas interventio on *Tietosanakirja* -teos vuodelta 2006 ja se perustuu taiteilijaparin tutkimuksiin Lähetysmuseumissa ja Ateneumissa.²¹ Myös tämä teos toteutettiin sekä näyttelynä että kirjana. Teoksen lähtökohtana on Lähetysmuseumon keittiössä sijainnut arkistokaappi, joka sisälsi Lähetysseuran työntekijöiden valokuvia Kiinasta ja Afrikasta 1800- ja 1900-luvuilta. Kirja on kirjoitettu tietosanakirjan muotoon ja sen hakusanat liittyvät arkistokaapista löydettyihin materiaaleihin. Kirjassa on arkistokaapista löydettyjä valokuvia alkuperäisine teksteineen, osan teksteistä taiteilijat ovat kirjoittaneet itse. Taiteilijoiden mukaan teoksessa on kyse kulttuurisista siirtymistä. Teokseen liittyi afrikkalaisen puuveistoksen siirtäminen polkupyörällä Lähetysmuseumosta Ateneumiin. Museoammattilaisia jäljitellen taiteilijoilla oli käsissään valkoiset puuvillahansikkaat, mutta muita taideteoksen kuljettamiseen käytettyjä varusteita ei ollut. Taiteilijat nimesivät yli sata vuotta vanhan, miestä esittävän teoksen *Tuntemattoman afrikkalaisen taiteilijan veistokseksi*. Veistos asetettiin Ateneumin taidemuseoon kansainvälisten veistosten saliin, eurooppalaisten teosten rinnalle ja taiteilijat nimesivät salin uudelleen *Puuttuvien veistosten saliksi*.²²

2.3. Keravan taidemuseo

Keravan taidemuseo avattiin yleisölle vuonna 1990 entisen Nokian Savion kumitehtaan saneerattuihin tiloihin. Museota ylläpitämään perustettiin Keravan Taidesäätiö, jossa edustettuina olivat Keravan kaupunki, Keravan taide- ja kulttuuriyhdistys ja kiinteistön edustaja.²³

²⁰ Konttinen 2004, 25.

²¹ 20 Lähetysmuseumo suljettiin 10.6.2013 ja sen kokoelmat siirtyivät Kulttuurien museolle 1.1.2015. Katso www.suomenlahetykseura.fi/lahetysemuseo/arkisto_

²² Hannele Rantala ja Elina Saloranta 2006, 4.

²³ Nykyisin Keravan taidemuseo sijaitsee Keravan keskustassa museokeskus Sinkassa, jossa toimii myös Keravan museo. Museot ovat kaupungin omistuksessa. Katso www.sinkka.fi/keravantaidemuseo.

Kokoelmien keruu ja museon toiminta perustuivat Kerava-seuran piiristä alkunsa saaneen Keravan taide- ja kulttuuriyhdistyksen vapaaehtoistyölle. Lähtölaukauksena oli 50-vuotisjuhla, jota Keravan kaupunki vietti kauppalaksi tulonsa muistoksi vuonna 1974. Kun taiteen ostamiseen ei ollut varoja, pyydettiin onnittelijoilta lahjoittamaan taidetta kaupungille. Silloin asetettiin konkreettiseksi tavoitteeksi museon perustaminen. Hankkeen primus motorina toimi taiteenharrastaja Aune Laaksonen, joka taitavasti osasi yhdistää eri tahoja hankkeen taakse ennen ja jälkeen museon perustamisen.²⁴

Aunen Laaksonen määritteli museon avajaisissa 11.12.1990 museon seuraavasti: ” Näyttelyissä pyritään jatkuvuuteen ja korkeaan taiteelliseen tasoon. Yhtenä periaatteena on erilaisten taiteen suuntausten esittely. Yhteistyö sekä koti- että ulkomaisten museoiden kanssa kuuluu myös taidemuseon työskentelyyn”²⁵ ja ”Keravan taidekokoelmiin on hankittu ja tullaan hankkimaan korkeatasoista taidetta, myös näyttelytoiminnassa pyritään korkeatasoisuuteen ”.²⁶

Myös tutkija Marja-Liisa Rönkkö kiittelee taidemuseota korkeatasoisuudesta: ”Tuhannen neliömetrin hyvin toimiva näyttelytila ja yli kaksi vuosikymmentä jatkunut korkeatasoisten näyttelyiden ja tilaisuuksien traditio ovat nostaneet Keravan taidemuseon pääkaupunkiseudun tärkeiden toimijoiden joukkoon. ”²⁷

Keravan taidemuseolla oli siis vankka ja arvostettu asema, ja se oli vahvasti henkilöitynyt Aune Laaksoneseen, joka johti taidemuseon toimintaa vapaaehtoisuutena vuodet 1990-2003. Ensimmäiset palkatut museoammattilaiset työntekijät aloittivat vuonna 2004. Olin itse yksi heistä ja aloitin tuolloin museonjohtajana.

Keravan taidemuseolla oli tuolloin ristiriitainen julkisuuskuva. Toisaalta museota arvostettiin, mutta toisaalta museo oli säännöllisesti lehtien palstoilla kahden säätion kysymyksestä. Jopa muistokirjoituksessa viitataan oikeudenkäyntiin, jonka Laaksonen lopulta voitti. Toimiessaan museonjohtajana Aune Laaksonen oli perustanut taidemuseota ylläpitävän säätion rinnalle omaa nimeään kantavan toisen taidesäätion, joka myös keräsi kokoelmaansa nykytaidetta. Kiista koski laillisuutta mutta myös museoettisiä periaatteita.²⁸

24 Rönkkö 1999, 168 ja Peltovuori 1993, 13 ja Peltovuori 2001, 3.

25 Peltovuori 1993, 201.

26 Peltovuori 2001, 12.

27 Rönkkö 1999, 169.

28 Soili Sinisalo, Aune Laaksonen. Laaksonen toiminta ei ollut laitonta, mutta esimerkiksi ICOM:n museotyön eettisissä ohjeissa todetaan, että museon johtaja ei saa kerätä omaa kokoelmaa toimiessaan museonjohtajana. Ja lisäksi: ”Vaikka museoammattilaisilla on oikeus tiettyyn henkilökohtaiseen riippumattomuuteen, yksityistä liiketoimintaa tai ammatillisen edun

Kun kutsuin Rantalan ja Salorannan toteuttamaan teoksensa *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* oli Keravan taidemuseo siirtymävaiheessa. Museotoiminnasta vastanneet vapaaehtoiset paikkakunnan taiteen ystävät olivat siirtymässä syrjään antaen tilaa nuoremmille ja museoammattilaisille. Taiteen hyväksi tehty kansalaisaktivismi jäi elämään taidemuseon kokoelmassa ja museon tunnettuudessa.

3. *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -teoksen valmistusprosessi ja valmiin teoksen kuvaus

3.1. Teoksen valmistusprosessi

Taiteilijat Hannele Rantala ja Elina Saloranta saivat museolta luvan liikkua vapaasti kaikissa taidemuseon tiloissa museon aukioloaikoina ja henkilökunnan avustamana. He tutkivat ja keräsivät materiaalia muutaman kuukauden ajan muun muassa museon säilytystiloista, arkistokaapeista, asiakaspalvelun työpisteestä, museon kahvilasta, kokoelmakortistosta ja museonjohtajan työhuoneesta.

Rantala kuvaa tätä havaitsemisen ja materiaalin keräämisen vaihetta sanalla ”tajunnanvirta” tarkoittaen sitä, ettei heillä ollut tarkkaa ennalta tehtyä suunnitelmaa siitä mitä he oikeastaan etsivät. Vapaaseen assosiaatioon työskentelyn metodina viittaa myös Saloranta haastattelussaan.²⁹

Museonjohtajana kävin säännöllisesti keskustelua taiteilijaparin kanssa heidän työskennellessään museossa. He esittelivät minulle kiinnostuksen kohteiksi nousseita asioita ja esineitä, joten olin tietoinen työn edistymisen vaiheista ja mukana prosessissa koko ajan.

Teoksen lähtökohdaksi taiteilijat olivat asettaneet intervention taidemuseoinstituution ja sen konkreettiseksi materiaaliksi Keravan taidemuseon. Lopullisessa työssään taiteilijat kertovat, että Keravan taidemuseo toimii mallina rakennussarjalle, jonka avulla voi rakentaa oman taidemuseon.³⁰

Taidemuseo. Materiaaliluettelo -installaation ja kirjan tuottaminen oli taiteilijaparin itsensä rahoittama. Taloudellinen itsenäisyys oli heille merkittävä asia teosten toteuttamisessa: ”Se antaa tietyn vapauden”, sanoi Saloranta.³¹ Humoristisesti kustannuksiin viitataan Lähetysmuseoon kohdistuneessa

tavoittelua ei voi täysin erottaa museossa tehtävästä työstä. Heidän ei tule ottaa vastaan muuta palkattua tointa tai ulkopuolista työtehtävää, joka on tai jonka voidaan ajatella olevan ristiriidassa museon etujen kanssa. Katso <http://finland.icom.museum/etiikka.html>.

29 Hannele Rantalan ja Elina Salorannan haastattelut.

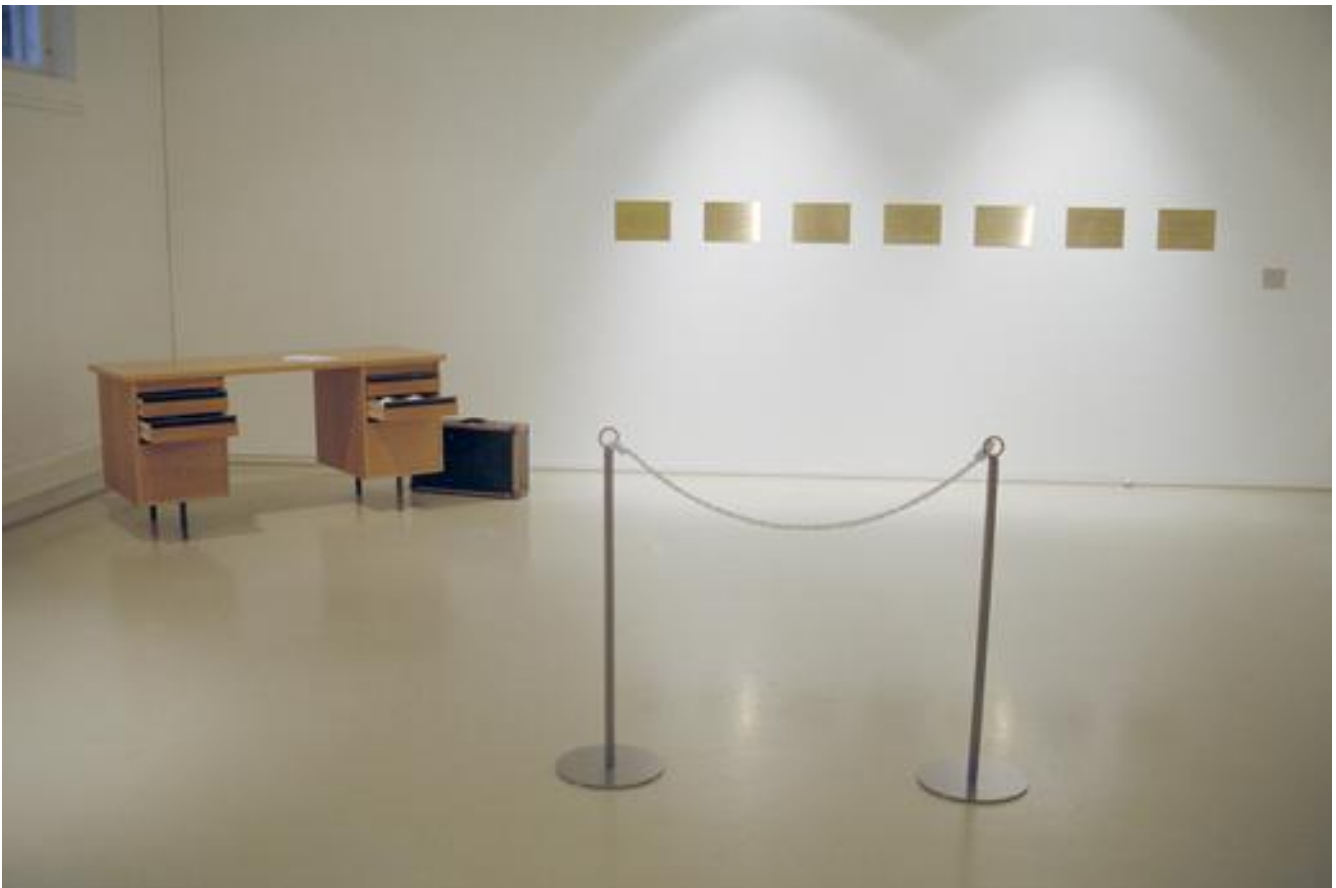
30 Hannele Rantala ja Elina Saloranta 2005, 7.

31 Elina Salorannan haastattelu.

teoksessa. *Tietosanakirjan* takalieveessä on asiaa kuvaava sitaatti: ”Uskomattoman hieno lopputulos ja säästy museon rahat, tyytyväinen museonjohtaja.”

3.2. Valmis teos

Interventiosta Keravan taidemuseoon syntyi lopulta kaksi itsenäistä teosta: näyttely ja kirja. *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* –installaatio täytti museon perustajan Aune Laaksosen mukaan nimetyn tilan, Aunen gallerian, kokonaisuudessaan.³² Kirja ”*Taidemuseo. Materiaaliluettelo*” julkaistiin samaan aikaan. Se on itsenäinen teos, ei näyttelyluettelo.



Kuva: Hannele Rantala

32 Installaatiolla tarkoitan tässä yhteydessä teosta, joka muokkaa koko tilan osaksi teosta.

Taidemuseo. Materiaaliluettelo -näyttelyn yleisvaikutelma oli avara, sillä galleriassa oli runsaasti tyhjää tilaa. Installaatio koostui seinillä olevista messinkilaatoista ja kehystetyistä – eri puolilta museota löydettyistä - muistilapuista, kahdesta vitriinistä esineineen, tuolista ja sen vieressä olevasta sokeankepeistä, kosteusmittarista veistosjalustalla ja kahden pylvään väliin viritetyistä ”museonarusta” sekä Keravan kartasta, johon oli nuppineuloin merkitty kokoelmateosten sijoituspaikkoja. Lisäksi galleriassa oli vanha puinen kirjoituspöytä, jonka kaksi laatikostoa olivat osittain vedetty auki. Toisessa laatikostossa oli punaisia kuminauhoja ja toisessa paperinarukeriä.

Galleriatilan takaseinälle ripustetuissa seitsemässä messinkilaatassa oli tekstit. Messinkilaattojen tekstit perustuivat osittain museon alkuperäisten teoskorttien sanallisiin kuvauksiin kokoelmateoksista. Teoskuvailut noudattivat teoskortteja, mutta sijaintipaikat on kirjattu esimerkiksi muotoon ”tässä sijaitsi”. Keravan taidemuseon kokoelmateosten tiedot olivat tuolloin vielä käsikortistossa. Kortteihin oli kirjattu mm. seuraavia tietoja: taiteilijan nimi, teoksen nimet, tekniikka, valmistumisaika, sijoituspaikka, teoksen kunto, hankintahinta ja lahjoittaja.³³ Messinkilaatat oli alunperin tarkoitettu sijoitettavaksi näyttelyn jälkeen niissä merkittyjen rakennusten ja paikkojen seinille, mutta tämä suunnitelma jäi toteutumatta.

33 Kun esine tulee museoon se luetteloidaan. Luettelointi sisältää käytännössä kaikki mahdolliset tiedot museoon tallennetuista esineistä. Mitä enemmän taustatietoja ja kontekstittietoja esineestä on, sitä arvokkaampi ja käytettävämpi se on museotoiminnan kannalta. Katso Kinanen 2007, 174.



Kuva: Hannele Rantala

Ohessa *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -installaation seinälaattojen sisältämät tekstit:

”Tämän museon varastossa sijaitsee Olavi Vaarulan teos *Serenaadi* vuosilta 1985 - 1987. Maalauksessa on lampaita ja neljä hahmoa jotka katsovat taivaalle.

Tässä rakennuksessa olisi voinut sijaita Outi Heiskasen teos *Tupakoiva enkeli* vuodelta 2001. Ei tietoa sijoituspaikasta eikä kunnosta.

Tässä talossa sijaitsi vuonna 1994 Lilja Malisen teos *Idylli* Keravalta vuodelta 1973. Maalauksessa on kesäinen maisema joen rannalta, puistosta.

Tästä rakennuksesta on varastettu Tuomas Mäntysen teos *Aamukävelyllä* vuodelta 1973. Puistokäytävällä seisoo pariskunta punaista taivasta

vasten. Naisella on yllään punertava iltapuku ja sinivihreärudullinen takki.

Tätä rakennusta edeltävän kirjaston lukusalissa sijaitsi vuosina 1993 - 1994 Eino Ruutsalon teos Kaksipuolinen Zero vuodelta 1971. Teos poistettiin käytöstä koska koneisto kitisi ja häiritsi.

Tässä virastossa sijaitsi vuonna 1994 Aleksanteri Ahola-Valon teos Tilastotaulu: Päiväkotien hoitopaikat vuodelta 1981. Sekatekniikalla toteutetun maalauksen alareunassa on pylväsdiagrammi, vasemmassa yläkulmassa naisfiguuri ja lapsia.

Tässä koulussa sijaitsi vuosina 1993 - 1994 Kauko Räsänen veistos Diagonaali-trio vuodelta 1982. Teos poistettiin käytöstä vaarallisena (vaatii tilaa ja rauhaa).”

Museossa esine on joko säilytystiloissa, näyttelyssä tai sijoitettuna museon ulkopuolelle, kuten esimerkiksi museoiden omistajina toimivien kaupunkien kouluihin ja virastoihin. Näin oli myös Keravan taidemuseossa, jonka kokoelmateoksia oli myös museon ulkopuolella olevissa kaupungin tiloissa. Teosten sijaintipaikat oli asianmukaisesti merkitty teoskortteihin. *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -kirjassa taiteilijat lainaavat tarkasti teoskorttien tekstejä teoksista, jotka on sijoitettu virastoihin tai sijaitsevat museon varastossa.³⁴ Tekstien muotoilut ja asetelut on kopioitu myös alkuperäisistä korteista. Teoskorttien lisäksi kirjassa on luettelomaista tapaa seuraten kirjattu myös muita huomioita museosta. Ohessa muutama esimerkki kirjan teksteistä:

”HUONEESSA
KIRJOITUSPÖYTÄ, joka sijoitettu ikkunan alle, ruskea, kulunut, hankautumia, kunto muuten hyvä
Laatikosto, joko erillinen tai kirjoituspöydän alla;
vetimet kuluneet, avattavissa, kunto hyvä

³⁴ Museoesineet saattavat olla säilytystiloissa vuosikymmeniä, välillä ne tarkastetaan inventaarioissa tai tuodaan tutkijoiden tarkasteltavaksi. Suuren yleisön eteen museoesineet ja kokoelmateokset tuodaan näyttelyissä. Esineet asetetaan usein lasivitriiniin muiden objektien ja tekstien joukkoon edustamaan näyttelyn teemaa tai kertomaan sitä tarinaa, joka on valittu kerrottavaksi. Katso Kinanen 2007, 180.

TUOLI; puuta, neljä jalkaa, istuinosa kulunut

PÖYDÄLLÄ

ARKISTOLAATIKKO, suljettu;

muovia, sininen

MAPPI, TÄYNNÄ;

PAHVIA, tummanvihreä, välilehdet vaalean- ja kirkkaanpunaiset, muut sivut keltaiset

RIKOSTUTKINTARAPORTTI,

valkoinen monistenippu, sidottu muovinaruilla

LEHTILEIKKELEITÄ, joissa selostetaan rikostutkinnan vaiheita;

valkoinen monistenippu, sidottu ohuella villalangalla

LYIJYKYNIÄ; keltaisia, puuta, kumi päässä

KUULAKÄRKIKYNÄ; sininen muste, kunto hyvä

VITRIINEISSÄ

LAINAUSSOPIMUSKAAVAKKEITA, valikoiman tummanvihreästä mapista, keltaisia, kunto hyvä

ARKISTOKORTTEJA, joissa sanalliset kuvaukset teoksista, niiden kunnosta ja sijoituspaikoista, valikoima sinisestä muovilaatikosta, valkoisia, nuhraantuneita, osassa mustavalkoinen

pinnakkaisvalokuva

TAIDETEOSTEN HANKINTA-ASIAKIRJA, käsinkirjoitettu kutsukortin taakse; hankinnat 20 teosta.

Teoksia yht. hankinnat 20, Lahjoitukset 5, Jäsenhint.sisältyvät 6, Yht. 31

MIKROKASSETTEJA

MATKAMUISTO, HYGIEIA, kreikkalainen terveyden jumalatar; kipsipää, käsitelty vanhan näköiseksi, arvo 500 markkaa//

TOISESSA NURKASSA

MUSEOVAHTI, näkymätön

KURAATTORI, sokea

Kuva1

VIHKO, kierresidonta;

kunto erittäin heikko, sisältää käsinkirjoitetut ”Yleiset säännöt”

museon työntekijöille, kuten: ”Työntekijä saa kahvit (Ei pullia)”

KAUPUNGINTALOSSA

Taisto AHTOLA (1917), Kalakauppias 1971

öljy kovalevyille

Puolivartalokuva miehestä, naisesta, väritys sinisävyinen. Kera-
van opettajien lahjoitus 1971. Arvo 7 000 markkaa. Kehyosassa
tahroja.

TERVEYSKESKUKSESSA

Anna-Maria OSIPOW Hygieia, Terveiden jumalatar 1978

Kopio Scopaan (395-350) työstä. Ateenan kansallinen arkeolo-
ginen museo. Arvo 1 000 markkaa. Instrumentarium Oy Metoksen

lahjoitus v. 1978. Kunto hyvä.

VARASTETTU

Tuomas MÄNTYNEN (1932), Aamukävelyllä 1973

öljy kovalevyllä

Punaista taivasta vasten puistonkäytävällä seisova pariskunta.

Naisella on yllään punertava iltapuku ja sini-vihreäruudullinen takki. Arvo 1 200 markkaa. Tehty rikosilmoitus 1986. Hukassa?³⁵ ”

Kirjassa esineiden otsikointi seuraa installaation osia, museon muita tiloja sekä kaupungilla sijaitsevia tiloja. Toisin sanoen luettelossa on listattu ennen kaikkea taiteen sijaintipaikkoja. Luettelossa on edellisten esimerkkien lisäksi mm. Seuraavia otsikoita: Huoneessa, Pöydällä, Sivupöydällä, Seinällä, Vitriinissä, Nurkassa, Toisessa nurkassa, Lattialla, Ovensuussa, Kaupungilla, Kaupungintalossa, Kulttuuritoimenjohtajan kaapissa, Terveyskeskuksessa, Vanhainkodissa, Koulutoimistossa, Opettajainhuoneessa, Museon aulassa, Kassakoneen alapuolella laatikossa, Varastossa ja Taidemuseon johtajan huoneessa.³⁶

Taiteilijoiden valitsemat teoskorttitekstit sisälsivät kirjoitusvirheitä ja olivat kuvailuiltaan arkisia, osin jopa hauskoja, kuten esimerkiksi kuvaus Ruutsalon teoksen poistamisen syistä julkisesta tilasta. Taiteilijoiden kopioimat teoskorttien tekstit myös paljastivat, että kokoelmateokseksi oli liitetty antiikin veistoksen kopio! Tekstit herättävät kysymyksiä museon ammattitaidosta tehdä museon perustyötä, luettelointia ja sitä kautta hoitaa kokoelmiaan.

4. Vitriinin merkityksestä

4.1. Vitriini museossa

Vitriinit ovat keskeinen visuaalinen elementti monissa museonäyttelyissä.³⁷ Useimmiten vitriinejä näkee käytettävän esimerkiksi historiallisten, luonnontieteellisten ja antropologisten museoiden näyttelyissä, harvemmin taidemuseoissa taideteosten esittämiseen. Niitä käytetään myös kaupallisissa yhteyksissä kuten esimerkiksi tavarataloissa ja yksityisissä tiloissa kuten kodeissa. Alun perin vitriinejä käytettiin kirkoissa ja tieteellisissä esittelyissä. Kirkko käytti niitä pyhäinjäännösten

³⁵ Hannele Rantala ja Elina Saloranta 2005, 11, 13, 14, 17, 20, 26.

³⁶ Elina Salorannan mukaan luettelomainen tapa kirjoittaa oli saanut innoituksensa Georges Perec`n teoksesta *Tiloja/Avaruuksia*. Elina Salorannan haastattelu.

³⁷ Turpeinen 2005, 69.

säilyttämiseen ja tieteellisessä esittämisessä vitriinin käyttö yhdistyy lajien säilyttämiseen. Museoissa läpinäkyvä lasivitriini otettiin laajasti käyttöön 1800-luvulla. Vitriinejä edelsivät yksityisten keräilijöiden suljetut kuriositeetikabinetit, joissa esineet olivat piilossa ovien takana.³⁸ Siirtyminen kabineteista vitriineihin merkitsi siirtymää suljetusta avoimeen, tummasta läpinäkyvään³⁹ ja yksityisestä julkiseen tilaan. Vitriinejä käytetään myös esineiden varastoina, ja niiden tarkoitus on suojata esineitä.

Vitriinien luonne ja esille pano osoittivat tiedon järjestystä. Esimerkiksi luonnontieteellinen järjestys ilmeni vitriineissä, jonka läpi kävijä saattoi nähdä sukuja, järjestyksiä ja luokkia. Suljettu, mutta läpinäkyvä tila rajaa halutun asian tarkasteltavaksi. ”Vitriini korostaa museon tekemää valintaa, jossa juuri tämä esine on valittu osaksi museoinstituution luomaa luokittelujärjestelmää. Visuaalisesti kunkin aikakauden maailmankuva, valta ja kategorisointi näyttäytyvät vitriineissä esitetyn museoesineen avulla.” toteaa tutkija Outi Turpeinen.⁴⁰

Vitriini tuo esineen katseen kohteeksi ja pitää katsojan samalla tietyn välimatkan päässä kohteesta. James Putnam toteaaakin, että: ”Vitriini tarjoaa esteettisesti vetoavan tavan esittää esine, erottaa se alkuperäisestä kontekstistaan ja tuoda katseen kohteeksi – mutta ei kosketuksen tai hajuaistin ulottuville.” Putnam pitää valmiin esineen laittamista vitriiniin re-presentaation eleenä.⁴¹

Vitriini suojaa lialta, pölyltä, kosketukselta ja varkaudelta. Esineen laittaminen vitriiniin voi viestiä myös sen hauraudesta, sen vaatimasta erityissuojeluksesta. Vitriini eristää: suojaa varastamiselta ja rikkomiselta sekä luo esineelle oman erotetun tilan. Vitriinin tehtävä museossa on määritellä ideaalit olosuhteet esineen katselemiselle muun muassa etäisyyden suhteen ja turvallisuuden huomioiden. Vitriinissä oleva esine ei ole enää saavutettavissa. Turpeisen mukaan vitriini symbolisoi monia museon edustamia arvoja ja ideologioita ja se kohottautuu merkittäväksi visuaaliseksi elementiksi osana näyttelysuunnittelua.⁴²

4.2. Vitriinit nykyaikaisessa taiteessa

Taiteilijat ovat 1960-luvun lopulta lähtien käyttäneet yhä useammin vitriinejä osana teoksiaan.

38 Turpeinen 2005, 69-70.

39 Turpeinen 2005, 73.

40 Turpeinen 2005, 69.

41 Putnam 2001, 36.

42 Turpeinen 2005, 75- 76.

Vitriini on esittämisen muoto, jolla on kyky muuntaa vaatimatonkin esine joksikin erityiseksi, uniikiksi ja vetoavaksi. Putnam vertaa vitriiniä peep show -tapahtumaan tai näyteikkunaan, jotka keskittävät katseen sellaiseen, jota ei voi koskettaa eikä saavuttaa.⁴³

Voidaan todeta, että toisaalta suurin osa esineistä museonäyttelyissä on aina tässä asemassa – katsottavissa, mutta eivät kosketeltavissa. Vitriinissä esineen status nimenomaan museoesineenä vahvistuu vitriinin luoman rareettiajattelun ja sen tarjoaman suojan avulla. Vitriini itsessään on myös tietynlainen kehys, joka rajaa asian, ja itse esineenä se vetää huomion puoleensa.

Vitriini eristää arkipäivästä – voisi sanoa, että se ylevöittää esineen ja luo sille eri statuksen – ja jopa eri merkityksen. Tämän käsityksen esittää Rantala, joka totesi haastattelussa, että vitriinissä esine on arvokas ja erityinen. Hän myös toteaa että ”leikimme ajatuksella, että vitriiniin laitetaan suojaan ja jotain arvokasta.”⁴⁴ Turpeinen kirjoittaakin, että taiteilijat käyttävät museoissa samoja keinoja kuin museoammattilaiset ja korottavat jotkut esineet merkittäviksi. Näin vitriinitkin toimivat kategorisoinnin ja erottelun välineenä myös taiteessa, mutta esineiden yhdistely vitriineissä poikkeaa usein museoiden perinteestä.⁴⁵

Esineen laittaminen vitriiniin viittaa museaalisiin käytäntöihin, mutta kyseinen ele voi viitata myös kaupalliseen esittämiseen. Esimerkiksi Jeff Koons rinnastaa teossarjassaan *The New* (1980-86) museon ja tavaratalon. Hän esitti teollisia tuotteita kuten pölynimureita vitriineissä ja sai näin arkipäiväiset esineet näyttämään erityisiltä.⁴⁶ Tätä samaa strategiaa on käytetty Salorannan ja Rantalan *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -installaatioissa. Mutta toisin kuin Koons, he eivät viittaa teoksellaan kaupallisuuteen vaan museaalisiin käytäntöihin, mutta jakavat Koonsin tavan ylevöittää jokin arkinen esine asettamalla se vitriiniin.

Yksi kuuluisimmista vitriinejä käytävistä taiteilijoista on Damien Hirst. Hän on käyttänyt luonnontieteen tapaa säilöä lajeja nesteessä ja esitellä ne lasivitriineissä. Tunnetuin tällainen teos on *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1992), joka koostuu formaldehydiliuokseen säilötystä nelimetrisestä tiikerihaista. Hän on myös toteuttanut useita teoksia, joissa vitriineihin on järjestetty muun muassa lääketabletteja tai tupakantumppeja.⁴⁷

43 Putnam 2001, 14- 15.

44 Hannele Rantalan haastattelu.

45 Turpeinen 2005, 113.

46 Putnam 2001, 36.

47 https://en.wikipedia.org/wiki/Damien_Hirst.

4.3 Vitriinit *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -installaatiossa

Hannele Rantalan ja Elina Salorannan *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -installaatiossa oli tekstilaattojen lisäksi kaksi lasista pystyvitriiniä,⁴⁸ joissa oli erilaisia museosta löydettyjä arkipäiväisiä esineitä, kuten mm. likaiset valkoiset käsineet, käsin laadittu pohjapiirros museon näyttelytilasta, käsinkirjoitettu ohjeistus museota valvovalle henkilökunnalle, museokahvilan pulla, lainaussopimuskaavakkeita ja teoskorteja.

Taidemuseo. Materiaaliluettelo -teoksen esineet olivat valittu museon toimistojen pöydiltä, työpöytien laatikoista tai kaapeista. Vitriinit esineineen installaatiossa herättivät kysymyksen siitä, mikä on oikeastaan taidetta? ”Kun tehdään taidetta roinasta, materiaali kohotetaan ja järjestetään ja siihen vaikuttaa esteettinen näkemys ja sublimointi. Tämä ele kyseenalaistaa sen mikä on taidetta ja miksi. Riittääkö taiteilijan kosketus tekemään esineestä taidetta? Nämä ovat myös käsitetaiteen peruskysymyksiä, toteaa Rantala.⁴⁹

Saloranta ja Rantala käyttävät teoksessaan ready made – esineitä. *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -installaatio perustuu museosta kerättyihin esineisiin lukuun ottamatta sokeankeppiä. Yksikään teoksen osa ei ole taiteilijoiden itsensä tekemä vaan valitsema. Esineet ovat olleet käytössä ja olemassa jo ennen taideteosta. Niiden tuominen teoksen materiaaliksi on sukua readymade-taiteen perinteelle, ja teoksen sukulaisuussuhde käsitetaiteen esittämään kysymykseen mitä on taide, on ilmeinen.⁵⁰

Taiteilija Marcel Duchamp on innoittanut jo useita sukupolvia muuntamaan esineitä readymade-taiteeksi. Nimimerkki R. Mutt tarjosi New Yorkissa 1917 näyttelyyn *Fountain* -teosta, joka oli rautakaupasta hankittu pisuaari. Duchamp signeerasi nimimerkillä ostamansa valmisesineen ja toi sen taidekontekstiin. Duchamp istui itse valintalautakunnassa ja kuuli teosta koskevat kommentit. Teosta ei hyväksytty näyttelyyn ja lopulta se katosi. Tällä eleellä ja teoksellaan taiteilija kyseenalaisti

48 Elina Saloranta oli käyttänyt vitriiniä jo aikaisemmassa teoksessaan *Muslimi-housut* (1995). Teoksessa taiteilija asetti omat ns. muslimihousut vitriiniin. Tällä eleellä hän viittasi kulttuuriantropologiseen tapaan esitellä vieraita kulttuureja. Katso Elina Saloranta, *Muslim trousers and the Nun*.

49 Hannele Rantalan haastattelu.

50 Joseph Kosuth esitti esseessään ”*Taide filosofian jälkeen*” käsitetaiteen teesit. Hänen mukaansa taiteen tuli tutkia omaa luonnettaan ja esittää uusia ehdotuksia taiteen luonteesta. Käsitetaiteen puhtain määritelmä hänen mukaansa olisi tutkia pohjia myöten käsitettä taide, sitä mitä se on tullut tarkoittamaan. Käsitetaiteen määritelmä on lähellä taiteen itsensä merkityksiä, toteaa Kosuth artikkelissaan. Katso Kosuth 1990 (suom), 58 ja 65.

perinteisesti taide-esineeseen liitetyn auran, pilkkasi museota ja haastoi aidon museoesineen aitouden ja uniikin käsitteet.

Duchampin toimittama dadaistinen julkaisu *The Blind Man* kirjoitti oheisesta teoksesta: "Whether Mr Mutt made the fountain with his own hands or not has no importance. He CHOSE it. He took an article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view - created a new thought for that object."⁵¹

Tämä työskentelytapa ja kriittinen suhde museoon ja aitoon museoesineeseen on jatkuvasti innostanut taiteilijoita. Taiteilijoiden tapa käyttää löydettyjä esineitä ja muita hylkymateriaaleja tapahtui samaan aikaan toisen maailman sodan jälkeisen kulutustavarateollisuuden kasvun kanssa. 1960-luvun alusta alkaen kirpputorit, kadut ja kaikenlainen jäte tarjosivat loputtomasti materiaaleja sellaisille taiteilijoille kuten esimerkiksi Robert Rauschenberg ja Allan Kaprow. Samalla tavoin löydettyjä esineitä ja jätteitä olivat käyttäneet jo 1930-luvun surrealistit.⁵²

Esineiden ja tekstien keräileminen osaksi installaatioita jatkaa Putnamin mukaan wunderkammer -periaatetta, josta vielä 1900-luvun taiteilijat ottivat oppia. Taiteilijat keräilivät vapaaseen assosiaatioon nojaten esineitä, ilman laskelmoitua järjestystä tai valintaa osaksi teoksiaan. Taiteilijoiden keräily poikkeaa kuitenkin muiden ”vakavien” keräilijöiden työstä sillä taiteilijan keräily liittyy luoviin prosesseihin. Historiallisissa maalauksissa voidaan nähdään taiteilijoiden studioissa kerättyjä esineitä osana still life-asetelmia. 1900-luvulla taiteilija saattoi käyttää keräämänsä esineen suoraan osana teostaan, kuten esimerkiksi kollaaseissa.⁵³

Tähän readymade-traditioon sopii myös Rantalan ja Salorannan työskentely. He kuvailivat omaa esineiden keruun metodologiaan tajunnanvirtana ja vapaana tiukasta etukäteissuunnittelusta. Duchampin ja häntä seuranneiden monien käsitetaiteilijoiden tavoin Rantala ja Saloranta nostavat esille kysymykset siitä mikä on museo ja mikä on taideteos. He poistavat perinteiset museokategoriat ja hierarkiat ja ottavat mukaan kuvitteelliseen museoon arkiset esineet ja tekstit Keravan taidemuseon toiminnasta. Heidän teokseensa valittujen esineiden ja tekstien välillä ei ole hierarkiaa vaan ne ovat kaikki samassa asemassa. *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -installaatioissa ei ole yhtään taiteilijan

51 *The Blind Man* http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/images/blindman_no.2_05.pdf.

52 Putnam 2001, 13.

53 Putnam 2001, 12, Kotimaisen esimerkin ready made-esineisiin pohjautuvista kollaaseista ja esinekoosteista tarjoavat Ismo Kajanderin teokset. Katso esimerkiksi Ismo Kajander, *Anartisti*, 2015.

luomaa esinettä, jossa olisi ns. taiteilijan kädenjälki. Esineet ovat readymade -esineitä, sellaisenaan teokseen käyttöön otettuja tai teetettyjä kuten seinillä olevat metallilaatat. Esineet ja tekstit ovat taiteilijoiden valitsemia ja alkuperäisestä kontekstistaan erotettuja.

Taiteilija Fred Wilson toi uuden näkökulman museokokoelmaan installaatioissaan *Mining the Museum*, joka oli esillä Maryland Historical Societyn museon peruskokoelmana vuosina 1994-2002. Wilson työskenteli museon taiteilijaresidenssissä vuoden ja hän sai käyttöönsä museon yhden kerroksen, oman toimiston ja noin sadan ulkopuolisen asiantuntijan avun sekä mahdollisuuden käyttää kokoelmaesineitä. Teoksesta tuli sukellus 350- vuotta vanhan kaupungin historiaan. Eräs installaation vitriineistä oli nimeltään *Metal Work 1793- 1880* ja se sisälsi koristeellisia hopeisia pikareita ja orjankahleet. Rinnastamalla provokatiivisesti nämä esineet Wilson osoitti, kuinka hopeaesineiden valmistus oli mahdollista nimenomaan orjien avulla. Oli myös mahdollista että sama orja oli tehnyt molemmat esineet; pikarin ja kahleet.⁵⁴

Wilsonin kriittinen ja uusia tulkintoja avaava teos perustuu yksinkertaiseen, mutta konventioista poikkeavaan ja yllättävään rinnastamiseen. Vitriineissä ei esimerkiksi esitelty samoja esineitä samalta aikakaudelta tai saman yhteiskuntaluokan esineitä tai samoja lajeja. Tämän teoksen myötä museo välittää toisenlaisen kertomuksen menneisyydestä tekemällä näkyväksi miten vauraus ja museon hopeaesineet perustuivat orjuudelle.

Myös Rantala mainitsi tämän Wilsonin teoksen haastattelussa. Hän piti sitä erinomaisena esimerkkinä rinnastuksesta ja unohdettujen asioiden ja esineiden nostamisesta hyväksytyjen rinnalle. Tätä rinnastamisen strategiaa Rantala ja Saloranta käyttivät *Tietosanakirja* -teoksessaan siirtäessään Ateneumin kansainvälisten veistosten saliin Lähetysmuseon kokoelmista löytyneen tuntemattoman togalaisen kuvanveistäjän veistoksen. Se oli ensimmäinen afrikkalainen veistos, joka oli esillä kyseisessä salissa.⁵⁵ Taiteilijat toivat esille kuinka muistiorganisaatio voi myös unohtaa tai sivuuttaa omissa kokoelmissaan olevia teoksia ja/tai asioita. Veistoksen siirtäminen oli ele, jossa viitattiin ei-eurooppalaisen esineistön ja erityisesti afrikkalaisen esineistön ja taiteen asemaan kansallisessa museossa.

Taidemuseo. Materiaaliluettelo –teoksessa nostetaan esille ja rinnastetaan myös unohdettuja tai näkymättömiä asioita, mutta päinvastoin kuin Wilsonin teoksessa ei lainkaan ns. aitoja

54 Turpeinen 2005, 123.

55 Rantalan haastattelu.

kokoelmateoksia. Vitriineissä esiteltiin arkisia esineitä, jotka liittyvät kulisseissa tehtävään museutyöhön: hanskat, teoskortit, pohjapiirros, pulla ja ohjeita henkilökunnalle. Huomion arvoista on, että ne olivat käsinkirjoitettuja – osa oli virallisia museodokumentteja kuten teoskortit ja osa taas henkilökunnan muistiinpanoja kuten pohjapiirros. Mielestäni arkisten esineiden esittäminen vitriineissä, niiden kohottaminen joksikin erityiseksi, on nähtävä toisaalta kunnianosoituksena arkiselle, näkymättömälle museotyölle ja toisaalta viittauksena museon historiaan, menneen maailman toimintatapoihin, josta puuttuivat tietokoneet ja digitaaliset tietokannat, ja jonka toimintaa leimasi kotikutoisuus, jota kuvasivat ”kalpea pulla” tai likaiset käsineet.

Kriitikko Jukka Järvinen näkeekin Taide-lehdessä julkaistussa kritiikissään teoksen kunnianosoituksena työlle, joka pitää museot pystyssä: ” Tässä installaatioissa ei niinkään tarkastella tilaa konventioineen, vaan yleisölle näkymätöntä museota. Teoksen voi lukea kunnianosoitukseksi sille hiljaiselle työlle, joka pitää museot pystyssä. Nuhruiset puuvillahanskat, talteen kerätyt narunpätkät ja käytetyt kirjekuoret kertovat tarvittaessa myös ylevien tavoitteiden ja todellisuuden ristiriidasta.”⁵⁶

5. Taiteilijat ja museokokoelmat

Turpeisen mukaan taiteilijoiden ja museoiden välinen vuoropuhelu on lisääntynyt 1990-luvulta lähtien. Monet museot ovat kutsuneet taiteilijoita joko tuottamaan taideteoksiaan museokokoelmien joukkoon tai uudelleen järjestämään kokoelmia. Taideteos on näissä yhteyksissä käsitelty museon sosiaalista, kulttuurista ja poliittista asemaa.⁵⁷ Myös Putnam toteaa taiteilijan museon olevan oleellinen 1900-luvun tendenssi ja hän antaa useita, paljon varhaisempia esimerkkejä, aina 1960-luvulta lähtien.⁵⁸

Turpeinen tuo esille kaksi esimerkkiä laajoista näyttelyistä, joissa museo on taiteen aiheena. New Yorkin MoMa kokosi näyttelyn *The Museum as a Muse: Artists reflect* vuonna 1999 ja Lontoossa esiteltiin V&A Museumin ja Serpentine Galleryn yhteinen näyttely *Give and Take* vuonna 2001. Ensimmäinen näistä käsitteli 60 taiteilijan voimin museokäsitettä ja sen käytäntöjä: kuratointia, hallintoa, näyttelypolitiikkaa.⁵⁹ Jälkimmäinen puolestaan rinnasti kulttuurihistoriaa ja kuvataidetta.

56 Jukka Järvinen 2005, 54.

57 Turpeinen 2005, 111.

58 Putnam 2001, 18.

59 http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/exhibition_check.html.

Hans Haacke kuratoi näyttelyn Serpentine Gallerian osuuden.⁶⁰

Turpeisen mukaan nämä näyttelyt osoittivat miten kulttuurihistoriallisilla museoilla ja taiteella on yhteen kietoutuva historia, 1800 luvulla pääosin eriytyneet kulttuurihistorialliset museot, taidemuseot ja luonnontieteelliset museot lähenivät toisiaan 1900-lopussa yhdistämällä taiteen ja museon toimintamalleja uudenaikaisissa esille panoissa.⁶¹

Taiteilijat museokokoelmien kuraattoreina, museokäytäntöjen tulkkeina ja kriitikoina tai ylipäätään taiteilijoiden museologinen työskentelytapa ei ole uusi ilmiö kuvataiteessa. Yhtenä varhaisimmista esimerkeistä voidaan mainita Andy Warholin teos *Raid the Icebox* vuodelta 1970. Se oli urauurtava teos taiteilijan uudesta roolista museoissa vierailevana kuraattorina ja rikkoi perinteisiä museoinstituution näyttelysuunnittelun käytäntöjä.⁶²

Rhone Island School of Design kutsui Andy Warholin vuonna 1969 kuratoimaan näyttelyn koulun omasta kokoelmasta. Museon toive oli, että Warhol toisi näyttelyyn tuntemattomia ja yllättäviä aarteita museon varastoista, jonne yleisö ei päässyt. Warholia kiinnosti ylevöittää vähempi arvoisena pidettyjä esineitä ja rikkoa siten museoesineiden arvohierarkia. Yksittäisten esineiden sijaan Warhol valitsi näyttelyyn esineryhmiä, jotka oli löytänyt varastosta. Esimerkiksi hän sisällytti museokokoelman kaikki kengät näyttelyyn: ei vain yhtä tai kahta paria vaan kaikki. Myös ripustus oli epätavanomainen. Hän mm. ripusti maalaukset lattialle ja tuolit seinille maalausten tapaan. Museon kuraattori valittikin, että Warhol esitteli varastoa enemmän kuin taideteoksia, ja että nimilaput saattoivat merkitä hänelle enemmän kuin maalaukset, joihin ne viittasivat. Warholin teoksen innostamina muutkin museot alkoivat kutsua taiteilijoita kokoelmiensa kuraattoreiksi.⁶³

Salorannan ja Rantalan *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -teoksessa museon kokoelmia käytettiin teoksessa ikään kuin välillisesti. Teoksen seinille ripustetut metallilaatat ja vitriineissä sijainneet teoskortit kuvailivat kokoelmia sanallisesti. Niissä kuvailtiin teoksien sijaintipaikkoja ja teosten kuntoa. Tekstit perustuivat suurelta osin Keravan Taidemuseon teoskortteihin, ne olivat hauskoja virheineen päivineen ja kuvailuineen.

Myös Salorantaa ja Rantalaa kiinnostivat enemmän teosta kuvailevat tekstit sekä *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* – että Helene –teoksissa. Ja vaikka he nostivat esille esineitä, jotka eivät

60 Katso esimerkiksi Andrian Seartlen näyttelyarvio: <http://www.theguardian.com/culture/2001/jan/30/artsfeatures>.

61 Turpeinen 2005, 111.

62 Putnam 2001, 17 ja 18.

63 Putnam 2001, 18 ja http://www.warhol.org/edu_additional.aspx?id=7011#ixzz3yMYiS9j3.

varsinaisesti ole museokokoelmasta, rikkoivat hekin arvohierarkiaa esittämällä esineitä, joita ei tavallisesti tuoda näyttelyyn – vaan jotka liittyvät museossa tehtävään arkityöhön.

Rantala ja Saloranta halusivat rikkoa Warholin tavoin esineiden välistä hierarkiaa nostamalla katseen kohteeksi esineitä, jotka eivät ole ns. aitoja museoesineitä tai kokoelmataideteoksia, tai edes sekundaarisia museo-objekteja kuten julkaisuja tai julisteita näyttelyistä. Heidän taiteellinen strategiansa muistuttaa Warholin *Raid The Icebox* teoksen työskentelytapaa rikkoessaan esineiden hierarkioita ja esittämällä epätavanomaisia asioita museon toiminnasta.

6. Kieli ja kuva

Museon kokoelmiin liitettävät taideteokset ja esineet luetteloidaan. Luetteloinnin tarkoituksena on antaa mahdollisimman täsmälliset tiedot teoksesta, tekijästä ja teoksen alkuperästä. Kokoelmateoksen tai esineen sijainti varastossa tai sijoituspaikasta merkitään myös luetteloon samoin kuin teoksen tai esineen konservointia koskevat merkinnät. Luettelointi on museoiden jatkuvaa perustyötä, perustutkimusta, jolle museotyö pohjautuu. Museoesineeksi luokitellaan ns. ensisijaiset museo-objektit, jotka on valittu säilytettäväksi. Toissijaisia museomateriaaleja ovat esimerkiksi kopiot, av-materiaalit, näyttelyluettelot, postikortit ja julisteet eli toisin sanoen näyttelyn sanomaa tukeva ja täydentävä materiaali. *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -teoksessa ei ollut kumpaakaan esineistöä lukuun ottamatta muutamia teoskorteja vitriineissä.

Taiteilijat kuitenkin kiinnittävät huomion teoksessaan museon luettelointikäytäntöön ja sen kieleen. He kääntävät huomion siihen prosessiin, jossa objekti siirtyy museologiseen kontekstiin: luettelointiin, esittämistä, säilyttämiseen, tutkimukseen ja tulkintaan.

Taidemuseo. Materiaaliluettelo -teoksessa seinälaattojen ja kirjan tekstit lainaavat teoskorttien luettelomaista kirjoitustapaa. Kirjoitusvirheineen ja arkisine ilmauksineen tekstit osoittavat kuinka vaikeaa teoksen kuvailu on ja kuinka eri tavoin eri ihmiset sanallistavat asioita. Tämän vaikeuden osoittaminen viittaa myös siihen, että museon käyttämä kieli on hyvin ”inhimillistä” eikä tieteellisen tarkkaa tai objektiivista. Tosin on myös huomattava, että Keravan taidemuseon luetteloinnista olivat useimmiten vastanneet muut kuin museoammattilaiset, koska museo oli toiminut vapaaehtoisin harrastajavoimin. Museon luettelointikäytäntö oli myös peräisin ajalta, jolloin luettelointi tehtiin käsin

ilman tietokoneita ja nykyisiä digitaalisia tietokantoja.

Kuten Warholin *Raid the Icebox* -näyttelyssä, myös Salorannan ja Rantalan teoksessa museoiden tuottamat tekstit olivat taiteilijoiden huomion kohteena enemmän kuin varsinaiset teokset, joita ne kuvaavat. Taiteilijoiden katse kohdentuu museoesineestä toisaalle, institutionaaliseen ympäristöön, jossa teos on ja toisaalta instituution tapaan esitellä, luokitella ja luetteloita. Huomion kohteena on myös instituution tuottama kieli, se kuinka taiteesta puhutaan, kuinka teoksia kuvaillaan. Salorannan mukaan heidän yksi metodinsa oli ns. ”vino katse”, joka ottaa tarkasteltavakseen sellaista, joka ei ole itsestään selvää.⁶⁴ Vinon katseen saattelmina taiteilijapari valitsi esineitä, jotka eivät olleet kokoelmateoksia suoranaisesti vaan mm. tekstejä, jotka kuvasivat teoksia.

Varhainen käsitetaide 1960-luvulla ja 1970-luvun alussa otti käyttöönsä kielen taiteen oleelliseksi välineeksi. Kielestä tuli yhtä tärkeä väline kuin esimerkiksi siveltimestä ja maalauskanasta. Kieli nostettiin samaan asemaan muiden taiteen tekemisen välineiden rinnalle. Käsitetaiteessa taideteoksen ideaa ja konseptia sekä prosessia pidettiin tärkeämpänä kuin perinteistä estetiikka ja materiaalisuutta. Käsitetaide kyseenalaisti taiteilijan roolin esineiden tuottajana, teoksen materiaalista osuutta tarvittiin vain viestimään teoksen ideoita. Monet käsitetaiteen teokset saattoi toteuttaa taiteilijan antamien ohjeiden perusteella kuten esimerkiksi Sol DeWitten teokset.⁶⁵

Josep Kosuth esitteli artikkelissaan ”*Art after philosophy*” (1969) käsitetaiteen teesit. Niiden mukaan käsitetaide tutkii käsitettä ”taide”. Taiteen tehtävä oli kyseenalaistaa taiteen luonnetta ja esittää kysymyksiä taiteesta itsestään. Kosuthin mukaan kaikki taide on käsitteellistä, koska taide on olemassa vain käsitteellisesti.⁶⁶ Käsitetaide muutti käsityksen taiteilijan roolista. Taiteilijan tehtävä oli ajatella ja tutkia pikemmin kuin luoda objekteja, kauneutta ja esteettisiä kokemuksia. Ja taiteen itsessään nähtiin olevan enemmän ajattelua kuin aistittavaa kokemusta. Taiteilijasta tuli tutkija, joka huomioi mm. taiteen merkityksiä ja taidemaailman rakenteita⁶⁷.

Rantalan ja Salorannan *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -teos liittyy käsitetaiteen perinteeseen. Sen kysymykset kohdistuvat taiteeseen itseensä ja taiteen instituutioon. Se kysyy mikä on taidetta ja samalla se haastaa taideinstituution käsitettä ja toimintatapoja. Mutta ennen kaikkea taiteilijoiden katse kohdistuu niin *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -teoksessa kuin kahdessa muussakin heidän yhteisessä

64 Elina Salorannan haastattelu.

65 https://en.wikipedia.org/wiki/Conceptual_art.

66 Joseph Kosuth, 1969, 58 ja 65 ja http://www.lot.at/sfu_sabine_bitter/Art_After_Philosophy.pdf.

67 [Plato.stanford.edu/entries/conceptual art](http://Plato.stanford.edu/entries/conceptual_art).

interventiossaan kieleen, siihen miten taiteesta puhutaan ja millaista kieltä museoinstituutio tuottaa taideteoksista.

Taiteilijapari Rantala ja Saloranta nimesivät installaation kaikki esineet kuten museonäyttelyissä on tapana. Irmeli Hautamäki kirjoittaakin, että Duchampista alkaen taiteilijat ovat käyttäneet löytämiään esineitä taiteen kontekstissa ja nimenneet ne: “Näiden teollisvalmisteisten esineiden tarkastelukulmaa on muutettu ja ne on tuotu epätavanomaiseen kontekstiin (paikka, ripustus) ja varustettu nimellä, jonka tehtävä on tuoda “verbaalista väriä esineeseen”. Otsikoiminen tai nimeäminen oli readymadeissa vähintään yhtä keskeistä kuin itse esine.”⁶⁸

Klassisen esimerkin kielen ja kuvan välistä suhdetta museokontekstissa pohtivasta taiteesta tarjoaa Marchel Broodthaersin moniosainen, neljä vuotta kestänyt teosten sarja *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (Modernin taiteen museo, kotkien osasto). Hän tarkasteli kriittisesti museoinstituutiota, sen käyttämiä luokittelujärjestelmiä ja kielen ja teoksen välistä suhdetta. Kuvitteellisista museoista ensimmäinen, *Section XIXeme Siecle*, avautui vuonna 1968 taiteilijan kotona. Museossa oli esillä mm. pakkauslaatikoita ja 1800-luvun maalaustaidetta esitteleviä postikortteja.⁶⁹

Broodthaersin laajin museota käsittelevä teos *Section des Figure* (Veistososasto) esiteltiin vuonna 1972 Dusseldorfissa taidehallissa näyttelyssä ”*La Section des Figures – The Eagle from Oligocene to the Present*”. Tässä ”museossa” oli yli 300 esinettä, jotka kaikki esittivät kotkaa. Esineet oli lainattu neljästäkymmenestä kolmesta ”todellisesta” museosta sekä yksityisistä kokoelmista ja ne olivat vitriineissä tai ripustettu seinille.⁷⁰ Installaatio näytti ”normaalilta” museonäyttelyltä, mutta samalla se kyseenalaisti museoiden tavan esitellä nykytaidetta, luoda järjestyksiä ja tehdä valintoja.⁷¹

Kieli on oleellinen elementti Broodthaersin työssä. Hän kiinnitti huomion teosta kuvaavaan teoskylttiin ja varsinaiseen teokseen. Hän nimesi kaikki ns. teokset näyttelyssään ”tämä ei ole taideteos” -kyltein. Hänen teoksensa ilmaisee halua vapauttaa kirjoitettu sana (teksti) sen alisteisesta roolista ja samalla nostaa se merkityksettömästä merkitykselliseen asemaan. Putnamin mukaan Broodthaers leikki sanan ja kuvan välisellä erolla ja sillä, että museot kielsivät tämän todellisuuden yrittäessään yhdistää sanan ja esineen. Tämä ei ole taidetta kyltti viittaa objektiin, näyttelyyn ja nimikylttiin itseensä. Kyltissä oli myös sisäänrakennettuna kunnianosoitus Réne Magritten ”*Tämä ei*

68 Hautamäki 1997, 73.

69 Crimp 1990, 35.

70 Crimp 1990, 43-44.

71 Putnam 2001, 23.

ole piippu” teokselle.⁷²

Broodthaers toteutti viimeisen museomanifestaationsa Kasselin Dokumentan yhteydessä Neue Gallerie-museossa vuonna 1972. Teos *Musée d'Arte Moderne. Section Publicité* sisälsi muun muassa valokuvia ja luetteloita aikaisemmista museoteoksista ja joitakin tyhjiä kehyksiä sekä teoskylttejä ja nuolia osoittaen ei olemassa oleviin toimistoihin tai vessoihin. Museon ulkopuolelle ikkunoihin oli kirjoitettu Museum/Musée ja näyttelytilan lattialla oli mustalla neliölle teksti ”yksityisomaisuutta” ja se oli rajattu köysin. Crimp tulkitsee teoksen siten, että se ”... viittaavat pessimistisen uuteen, nykyiseen vaiheeseen museon historiassa: näyttelyt yhtyvät eräänlaiseksi pr-muodoksi, taide pelkistyy äärimmilleen yksityisomaisuudeksi, ja taiteen strategiat kehittyvät yhdensuuntaisesti valtastrategioiden kanssa.” Hän toteaa, ettei Broodthaers elänyt niin pitkään että olisi nähnyt synkimpien ennustustensa toteutuvan.⁷³

Samaan tapaan kuin Broodthaersin Kasselin teoksessa Rantalan ja Salorannan *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -installaatiossa jäljiteltiin museota sekä museonäyttelyä. Esittämisen tavat kuten vitriinit, esineiden nimeäminen ja huomion kiinnittäminen museoinstituution toimintatapoihin ja sen luomiin teksteihin ja merkkeihin ovat molemmissa tapauksissa teosten hallitsevia piirteitä. *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -installaatiolla ja kahdella muulla Rantalan ja Salorannan yhteisellä teoksella, *Sanakirjalla* ja *Helenellä*, on nähdäkseni yhtymäkohta Broodthaersin edellä mainittuun teokseen.

7. Päätäntö

Hannele Rantala ja Elina Saloranta työskentelivät Keravan taidemuseossa muutaman kuukauden ajan keräten sieltä materiaaleja teostaan varten. Taidemuseo mahdollisti materiaalin keruun avaamalla taiteilijaparille pääsyn arkistomateriaaleihin, teosten säilytystiloihin ja toimistoihin. Prosessin tuloksena syntyi installaatio *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* ja saman niminen kirja.

Taidemuseo. Materiaaliluettelo -teoksessa museo ikään kuin käännetään sisältä ulospäin eli laitetaan ”nuttu nurin”, kuten Hannele Rantala kuvasi teoksen tekotapaa.⁷⁴ Teos nostaa esillä elementtejä, esineitä ja tekstejä, joita tavallinen museovieras ei koskaan näe. Niiden kautta katseemme

72 Putnam 2001, 24.

73 Crimp 1990, 50- 51.

74 Hannele Rantalan haastattelu.

ohjataan museon kulissemiin kuten varastoihin, toimistoihin, luettelointiin, teosten käsittelyyn ja asiakaspalveluun eli toisin sanoen moniin museoissa tehtäviin tavallisesti näkymättömiin työtehtäviin. Teoksen kautta voi pohtia mitä kaikkea museon kulissemiin on ja mitä siellä tehdään. Se kiinnittää huomion myös siihen mitä teoksia kerätään ja esitetään ja miten museot esittävät kokoelmiaan. Teos nostaa esille kysymyksiä siitä millaisia arvoja ja ajatuksia museot kantavat sisällään ja mikä on museon ideaali ja sen todellisuus.

Taidemuseo. Materiaaliluettelo -installaation estetiikka korosti tyhjää tilaa; harkiten valituille ja asetetuille esineille oli jätetty runsaasti tilaa niiden ympärille. Näin jokainen esine ja asia installaatiossa oli alleviivattu ja ladattu merkityksillä. Minulle näyttelystä välittyi lähes sakraalinen tunnelma. Installointi ilmensi myös ankaraa järjestystä, jossa asioilla oli pysyvä paikka ja merkitys. Näennäisen ankaruuden takaa paljastui kuitenkin nauru. Installaatiosta sekä kirjasta nimittäin välittyi lempeä huumori. Valkoiset suojakäsineet ovat museotyöläisen perusvaruste ja ne symboloivat museota säilyttävänä ja suojaavana instituutiona. Mutta installaatiossa ja kirjan kuvassa hanskat olivat likaiset ja rikki ja sellaisenaan sopimattomat museoon. *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -teos näyttääkin kysyvän huumorin keinoin kuinka museo pystyy toteuttamaan tehtäviään.

Taidemuseo. Materiaaliluettelo -teos esitettiin samassa museossa kuin mitä se tutki. Vaikka teos ei käsitellyt vain Keravan Taidemuseota, vaan pyrki myös yleisempään taideinstituution tulkintaan, kävijä vertasi sitä ympäröivään kontekstiin. Kun mennään museoon katsomaan näyttelyä, josta näyttely osaltaan kertoo, herättää se kysymyksiä: Missä on teoksen rajat? Mikä on ns. normaali museo ja mikä on näyttely? Ja lopulta teos herättää kysymyksen siitä mikä on taidetta.

Tämä käsitetaiteen peruskysymys, joka kohdistuu taiteeseen itseensä, on *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -teoksen punainen lanka. Teos liittyy selkeästi käsitetaiteen traditioon paitsi kysymällä mitä on taide myös kohdistamalla huomion itse kieleen, teoksen keskeiseen elementtiin. Kielen ja kuvan välistä monimutkaista suhdetta käsitellään käyttämällä museon teoskuvailuja ja osoittamalla kuinka vaikeaa, epätäydellistä ja inhimillistä kuvan sanallistaminen on. Lopulta kumpikaan ei ole toistaan parempi kommunikoinnin väline, toteaa Rantala.⁷⁵

Taiteilijoiden haastatteluissa kävi ilmi, että Saloranta ja Rantala olivat erittäin tietoisia taiteen traditioista ja omasta positiostaan siinä. He viittasivat haastatteluissa käsitetaiteeseen ja sen esittämään kysymykseen taiteesta itsestään sekä kielen ja kuvan välisestä suhteesta. Myös Duchampin merkitys

75 Hannele Rantalan haastattelu.

readymade- taiteen esikuvana tuotiin esille haastatteluissa samoin kuin muutama esimerkki taiteilijoista, jotka olivat tehneet vastaavia interventioita, esimerkiksi Fred Wilson. Taiteilijat tunsivat taiteen historian ja leikkittelivät sillä, käyttivät traditioita hyväkseen ja kehittivät siitä oman tekemisen tapansa. Postmodernin ironian sijaan, teos on luonteeltaan hilpeä ja sen huumori on lämmintä.

Taidemuseo. Materiaaliluettelo -teoksessa käytetään museaalisia esittämisen tapoja kuten vitriinejä. Vitriineissä esiteltiin esineitä, jotka eivät olleet museokokoelmasta tai muuten merkittävässä asemassa museoesineiden hierarkiassa. ”Ei kiinnostanut viralliset dokumentit vaan liput ja laput”, totesi Saloranta. Vitriiniin asettaminen antoi arvokkuutta ja merkitystä tavanomaisille esineille. Samalla esineen alkuperäinen merkitys muuttui uuden näkökulman myötä. Teos imitoi tieteellistä ja objektiivista museaalista esittämistä. Se jatkaa kysymystä mitä on taide, kysymällä myös mitä on museo?

Rantalan ja Salorannan *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -teos ja muut heidän interventioksi nimeämänsä teokset käsittelevät museoinstituutiota sekä sitä miten taiteesta puhutaan. Kielen lisäksi teemana on myös säilyttämisen ajatus. Taiteilijat nostavat esiin kysymyksen siitä, millä perusteella esineitä laitetaan museoissa esille ja mitkä esineet jäävät varastoon.

Taidemuseo. Materiaaliluettelo -teos on mielestäni neutraali suhteessa taideinstituutioon eikä sitä voi varsinaisesti pitää instituutiokriittisenä ellei sitten leikkisyys toimi kritiikkinä. Teoksessa museota katsotaan toisin, vinon katseen kautta tuodaan esille arkisia museotyöhön liittyviä kysymyksiä. *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -installaatio on inhimillinen, se toi esille sen miten pieniä museoita pyöritetään arjen tasolla esimerkiksi esittämällä lapulle kirjoitetut ohjeet työllistetyille työntekijöille.

Saloranta kertoi haastattelussa, että heidän keräämänsä materiaali teosta varten vaikutti siltä kuin joku olisi leikkinyt museota. Hän totesi, että museo oli toiminut pitkään vapaaehtoisin voimin ja siksi sen materiaali oli erilaista kuin muissa museoissa. Teoskorttien tekstit redusoivat hänen mukaansa teokset eivätkä ne vaikuttaneet hänestä tieteellisiltä kuvauksilta vaan olivat epätarkkoja.⁷⁶

Sen sijaan taiteilijoiden kaksi muuta interventiota ovat selkeämmin instituutiokriittisiä. *Helene* -teos kritisoi taidemuseon tulkintaa taiteilijasta ja *Sanakirjassa* Ateneumin kansainvälisten veistosten saliin tuotiin tuntemattoman togolaisen taiteilijan veistos ja sali nimettiin uudelleen ”puuttuvien teosten saliksi”. Nämä eleet olivat selkeästi kriittisiä taideinstituution toimintaan kohtaan.

76 Elina Salorannan haastattelu.

Taidemuseo. Materiaaliluettelo -installaation mahdollistaminen kertoo omasta halustani tehdä instituutiosta läpinäkyvä ja käsitellä sen historiaa ja arkea avoimesti. Ottaessani näyttelyn ohjelmistoon en tiennyt vielä millainen siitä tulisi. Oma päätökseni perustui taiteilijoiden arvostukseen ja luottamukseen sekä aikaisempiin kokemuksiini yhteistyöstä samojen taiteilijoiden kanssa. Taustalla oli myös haluni käsitellä museon historiaa ja suhdetta museon perustajaan ja tapaan johtaa taiteen harrastajana museota.

Taiteilijat viittasivat suoraan museon perustajaan ja kahden säätion kysymykseen vain kerran ja hienovaraisesti. Kirjassa *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* mainitaan lehtileikkeet rikosoikeudenkäynnistä.⁷⁷ He eivät kuitenkaan tarttuneet taloudellisiin tai poliittisiin kysymyksiin tätä yhtä viittausta lukuun ottamatta.

Taidemuseo. Materiaaliluettelo -installaation ainoa esine, joka ei ollut peräisin taidemuseosta oli sokeankeppi. Sen arvoitus voi liittyä joko kuraattorin rooliin -olihan kuraattori mainittu sokeana kirjan tekstissä - tai se voi viitata dadaistiseen julkaisuun nimeltä *The Blind Man*, jota Duchamp kumppaneineen toimitti kaksi numeroa keväällä 1917.

Olinko siis itse tuo sokea kuraattori, joka luotsasi museota eteenpäin siirtymävaiheessa ja keskellä kyseenalaisen julkisuuden? Näen oman roolini teoksen mahdollistajaksi. Taiteilijat tarjosivat minulle konseptia, jonka halusin toteuttaa antamalla tilan ja sen kautta erityisen kontekstin. Olin myös keskustelukumppani, jonka kanssa taiteilijat saattoivat pohtia omaa tekemistään prosessin aikana.

Itselleni teos oli epäilemättä tapa käsitellä museon historiaa ja nykyisyyttä. Taiteilijoille se oli tilaisuus jatkaa interventioiden sarjaa ja luoda uusi teos. Samalla se myös vastasi näkemystäni siitä kuinka museot voivat tuottaa uusia, omaa instituutiota käsitteleviä teoksia.

⁷⁷ Hannele Rantala ja Elina Saloranta 2005, 14.

Lähteet

PRIMÄÄRILÄHTEET

Rantala, Hannele ja Saloranta, Elina 2003. *Helene: dialogi kahdelle ihmiselle*. Helsinki: Taide.

Rantala, Hannele ja Saloranta, Elina 2005. *Taidemuseo. Materiaaliluettelo. Art museum. Inventory of materials*. Helsinki: Taide.

Rantala, Hannele ja Saloranta, Elina 2006. *Tietosanakirja : A-V*. Hannele Rantala, Elina Saloranta. Helsinki: Rantala & Saloranta Interventions.

Saloranta, Elina 1997. *Muslim Trousers and the Nun*. Omakustanne.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Hannele Rantalan haastattelu. Suullinen tiedonanto tekijälle 7.4.2008.

Elina Salorannan haastattelu. Suullinen tiedonanto tekijälle 9.4.2008.

ONLINE-AINEISTO

Bristol Museum. www.bristolmuseums.org.uk. Käytetty 30.3.2016.

British Museum. www.britishmuseum.org/whats_on/past_exhibitions/2012/grayson_perry.aspx. Käytetty 30.3.2016.

Seattle, Adrian 2001. *Multicoloured Swap Shop*
<http://www.theguardian.com/culture/2001/jan/30/artsfeatures>. Käytetty 30.3.2016.

The Blind Man, http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/images/blindman_no.2_05.pdf. Käytetty 20.2.2016.

Gayford, Martin 2008. *Duchamp's Fountain, The Practical Joke that launched an artistic revolution*, <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3671180/Duchamps-Fountain-The-practical-joke-that-launched-an-artistic-revolution.htm>. Käytetty 31.3.2016.

ICOM, <http://finland.icom.museum/etiikka.html>. Käytetty 3.3.2016.

Italian Futurism. <http://www.italianfuturism.org/manifestos/fondazione-e-manifesto-del-futurismo/>. Käytetty 31.3.2016.

Keravan taidemuseo, <http://www.sinkka.fi/keravan-taidemuseo/>. Käytetty 22.2.2016.

Kosuth, Joseph 1969. http://www.lot.at/sfu_sabine_bitter/Art_After_Philosophy.pdf. Käytetty 15.2.2016.

Lähetysmuseo, <http://www.suomenlahetysseura.fi/lahetysmuseo/arkisto/>. Käytetty 22.2.2016.

Stanford Encyclopedia of Philosophy, [plato.stanford.edu/entries/conceptual art](http://plato.stanford.edu/entries/conceptual_art/). Käytetty 14.3.2016.

Sinisalo, Soili 2014. Aune Laaksonen, <http://www.hs.fi/muistot/a1305791348524>. Käytetty 3.3.2016.

Stearn, Miranda 2013., *Making Utopia in the Museums: Artists as Curators*, https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/documents/museologicalreview/mr-1777_Stearn_FINAL21Jan2013.pdf. Käytetty 24.2.2016.

Andy Warhol, http://www.warhol.org/edu_additional.aspx?id=7011. Käytetty 2.3.2016.

Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Damien_Hirst. Käytetty 2.3.2016.

PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Crimp, Douglas 1990. *Museon raunioilla*. Suomentanut Timo Saarela. Kustannusosakeyhtiö Taide. Valokuvataiteen museo, Hämeenlinna.

Hautamäki, Irmeli 2010. *Avantgarden katse, Kirjoituksia taiteesta, filosofiasta ja avatgardesta*. Kirjoitukset valinnut Veli-Matti Saarinen, tuottaja: Antti Hautamäki. Espoo.

Hautamäki, Irmeli 1997. *Marchel Duchmap identiteetti ja teos tuotteina*. Gaudeamus.

Järvinen, Jukka 2005. ”Vieraalla maalla.” Taide-lehti 5/05.

Kinanen, Pauliina 2007. ”Museologiset objektit.” Teoksessa *Museologia tänään*. Toimittanut Pauliina Kinanen. Suomen Museoliitto.

Kosuth Joseph 1990. *Art After Philosophy – Taide filosofian jälkeen*, julkaistu Asko Mäkelän toimittamassa Mitä on käsitetaide? Taidehallin vuosijulkaisu 89-90. Helsinki: Painopirtti Oy.

Kosuth, Joseph 1969/2002. *Art After Philosophy*. Reprinted in Peter Osborne, *Conceptual Art: Themes and movements*. London: Phaidon.

Konttinen, Riitta 2004. *Oma tie, Helene Schjerfbeckin elämä*. Keuruu: Otava.

Peltovuori, Sinikka 2001. *Aunen museon kymmenen vuotta. Keravan Taidemuseo 1990- 2000*. Keravan Taidesäätiö. Painojussit Oy.

Peltovuori, Sinikka 1993. *Puolesta taiteen ja kuvan. Keravan Taide- ja kulttuuriyhdistyksen historiikki*. Kerava: Keravan Taide- ja Kulttuuriyhdistys.

Putnam, James 2001. *Art and Artifact. The Museum as Medium*. London: Thames and Hudson.

Rönkkö, Marja-Liisa 1999. *Louvren ja Louisianan perilliset. Suomalainen taidemuseo, Dimensio 2*. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja. Vammala: Vammalan kirjapaino Oy.

Sederholm, Helena 1996. *Vallankumouksia norsunluutornissa. Modernismin synnystä avantgarden kuolemaan*. Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunta. JYY julkaisusarja n:o 37. Jyväskylä: Paino: Korpi-Jyvä.

Sinisalo, Soili 2007. *Taiteen tarhuri. Aune Laaksonen*. Keravan Taide- ja Kulttuuriyhdistys. Kerava: Savion kirjapaino.

Leena Ahtola-Moorhouse, Leena Peltola, Soili Sinisalo 1990. *Taiteen vuoksi. Suomen taidetta Keravan kokoelmasta 1950-1987.* Keravan Taide- ja kulttuuriyhdistys ry.

Turpeinen, Outi 2005. *Merkityksellinen museoesine. Kriittinen visuaalisuus kulttuurihistoriallisen museon näyttelysuunnittelussa.* Taideteollisen korkeakoulun julkaisu a 63.

Liite 1 HAASTATTELUKYSYMYKSET

1. Mitä interventio merkitsee? Mistä käsite on peräisin? Miten määrittelette käsitteen?
2. Mitä edellä mainittu taiteellinen työskentelytapa merkitsee, miten olette päätyneet siihen?
3. Miten näette teoksen suhteessa taiteen historiaan esim. ready made-taiteeseen, käsitetaiteeseen?
Esimerkkejä?
4. *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -installaatiossa käytettiin taidemuseota materiaalina siten, että saitte kerätä kaiken tarvitsemanne museosta. Miksi ette valinneet taideteoksia osaksi installaatiota?
5. Mitä teille merkitsevät sanat/kieli taiteessanne? Entä miten kuvailisit sanan ja kuvan suhdetta *Taidemuseo. Materiaaliluettelo* -teoksessa?