

Satu Rantala

Taulunkehys ja museo

Kehyksen museoarvo ja asema kokoelmissa



Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitos
Museologia
Kesäkuu 2013

Tiedekunta Humanistinen tiedekunta	Laitos Taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitos
Tekijä Satu Rantala	
Työn nimi Taulunkehys ja museo – kehyksen museoarvo ja asema kokoelmissa	
Oppiaine Museologia	Työn laji Pro gradu -tutkielma
Aika Kesäkuu 2013	Sivumäärä + liitteiden sivut 98 + 12
<p>Tiivistelmä</p> <p>Tutkielman aiheena on taulunkehysten museoarvon muodostuminen ja asema museoiden kokoelmahallinnassa. Tutkielman tavoitteena on tarkastella kehystä aineellisena esineenä ja merkityksenmuodostajana museologian ja esinetutkimuksen näkökulmista, sekä tutkia kehysten tunnistamista, käsittelyä ja arvottamista museaalisisessa viitekehyksessä pohtien näihin vaikuttavia syitä.</p> <p>Keskeiset tutkimuskysymykset ovat: Voiko kehyksellä olla museoarvoa? Kuinka kehyksen museoarvo muodostuu? Kuinka kehyksen museoarvon tunnistaminen vaikuttaa sen käsittelyyn kokoelmahallinnan yhteydessä? Menetelmät perustuvat niin määrälliseen kuin laadulliseen tutkimukseen. Aineistona on kehyksistä kirjoitettu kirjallisuus sekä kyselytutkimuksella tuotettu aineisto. Kirjallisuus painottuu ulkomaisiin teksteihin ja toimii niin analyysin apuna kuin kohteena. Kyselytutkimus teetettiin keväällä 2012 ja kohderyhmänä oli harkinnanvarainen näyte kotimaisia ammatillisesti hoidettuja museoita. Kyselyllä tuotettu aineisto antaa tietoa 73 vastanneen museon kehysten luettelointi- ja dokumentointikäytännöistä, käsittelystä, käytöstä ja arvoista sekä näiden muuttumisesta ajan myötä. Aineistojen analyysi pohjautuu museologian teoriaan, jonka tarkastelukohteena tutkielmassa ovat objekti kulttuuriperinnön osana sekä toiminnot, jotka tähtäävät kulttuuriperinnön suojeluun ja käyttöön.</p> <p>Tutkimusraportissa kuvataan taulunkehysten monitahoisuutta ja liittymäkohtia monenlaisiin kulttuurin ilmiöihin käsityöperinteestä kuvataiteeseen. Kehyksellä todetaan voivan olla museaalista arvoa ja siten pyritään määrittelemään, miten museoarvo rakentuu. Tutkimustulokset osoittavat, että museoarvon rakentumiseen vaikuttavat kehyksen esineelliset ominaispiirteet ja yksilölliset kontekstitiedot, alkuperäisyys, yhteys kehystettävään teokseen tai muuhun objektiin sekä museon kokoelmahallinnan tekijät. Lisäksi siihen vaikuttavat museo- ja käyttöesineajattelu sekä kysymys irrallisista ja kiinteistä kehyksistä. Kehysten tunnistamisessa, käsittelyssä ja arvottamisessa on mainittavia eroja museotyyppien välillä. Eri konteksteissa kehys on merkki erilaisista asioista ja siten museaalinen arvo rakennetaan kyseessä olevan kontekstin lähtökohdista käsin.</p>	
Asiasanat kehykset, taulunkehys, museoarvo, museaalinen arvo, museoesine, museo-objekti, kokoelma, kokoelmahallinta, luettelointi, alkuperäinen	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopiston kirjasto	

UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

Faculty Humanities	Department Art and Culture Studies
Author Satu Rantala	
Title Picture frame and museum – The museal value of frames and status in collections	
Subject Museology	Level Master's Thesis
Month and year June 2013	Number of pages + appendices 98 + 12
<p>Abstract</p> <p>The topic of the thesis is the formation of museal value of picture frames and their status within museums' collections management. The objective of the thesis is to study picture frames as material objects and as generators of meaning from the viewpoints of museology and material culture studies, and to study the identification, management, and the assignment of value to frames in the museal frame of reference, and to assess the factors affecting these processes.</p> <p>The main research questions are: Can a frame have museal value? How is the museal value of a frame formed? How does the recognition of museal value of a frame affect its status within collections management? The research methods are both quantitative and qualitative. The research data comprises literature related to picture frames and data generated by a survey. The literature discusses frames mostly outside Finland, and is utilized both as the object of and an aid to the analysis of data. The survey was conducted in the spring of 2012, and the target group comprised of professional museums in Finland. The data generated by the survey is informative of cataloguing and documentation practices, management, use, and values of frames, as well as possible changes in these matters in the 73 museums that gave their response. The research data is analysed in the context of museological theory, especially within the parameters relating to the cultural heritage object and the functions concerning the preservation and use of cultural heritage.</p> <p>The research report describes picture frames as multifaceted objects that have a connection to various aspects of culture from the history of craftsmanship to fine art. A frame can indeed have museal value, and so the study focuses on determining how the museal value is generated. The results show that factors like the material characteristics and individual context of a frame; the connection of a frame to the framed object; a frame being original; and the features of a particular collection affect the formation of museal value. In addition, it is affected by the divide of frames to primary museums objects and utility articles in museums, as well as the question of separately valued frames and frames connected to artworks. The ways picture frames are identified, managed, and valued are significantly different in cultural history museums and art museums. A frame is a signifier of different matters depending on the context in which it is viewed, and thus the museal value of a frame is generated on the basis of the context in question.</p>	
<p>Keywords</p> <p>frame, picture frame, museal value, museum object, collection, collections management, cataloguing, original</p>	
<p>Depository</p> <p>Jyväskylä University Library</p>	

Sisällys

1. Johdanto.....	1
2. Teoreettinen viitekehys ja ydinkäsitteet.....	2
2.1. Kehys.....	3
2.2. Museoarvo ja sen synnyn mekanismit.....	7
2.3. Kokoelmahallinnan ja museoarvon suhde.....	12
3. Tutkimusmenetelmät ja aineistot.....	16
3.1. Kyselytutkimus.....	17
3.1.1. Kohderyhmän määrittely ja vastaajat	17
3.1.2. Kyselyn heikkoudet, mahdolliset virheet ja vastaamattomuus.....	20
3.2. Kehyksiä käsittelevä kirjallinen aineisto	21
4. Mikä on kehys?	24
4.1. Termistön problematiikka	25
4.2. Kultaa ja koristeita.....	27
4.3. Kehyksellä on aina tekijänsä	33
4.4. Funktiot.....	36
4.5. Kehys ja kuvataiteen esittäminen	40
4.6. Museo kehyksenä	46
5. Kehys museossa – esimerkkejä ulkomailta.....	48
5.1. Omistajansa näköinen kehys	49
5.2. Esimerkkejä inventointiprojekteista	51
5.3. Kehysten arvot kokoelmahallinnassa – merkinä käytänteet ja konservointi	52
5.4. Tapausesimerkki: Rijksmuseum Amsterdam.....	57
6. Kehys Suomen museoiden kokoelmahallinnassa	58
6.1. Luettelointi	59
6.2. Luetteloinnin perusteita	61
6.3. Luetteloimattomuus.....	64
6.4. Dokumentointi.....	64
6.5. Yhteenveto.....	66
7. Kehyksen museoarvon jäljillä.....	67
7.1. Käsittely ja käyttö.....	67
7.2. Arvostuksia	71
7.3. Seitsemän teesiä kehyksen museoarvosta	75
7.4. Yhteenveto: Kuinka kehyksen museoarvo muodostuu?.....	78
8. Kehyksen museoarvon vaikutus kokoelmahallintaan	84
9. Yhteenveto	87
LÄHTEET	90
LIITTEET	
Liite 1 Kyselytutkimuksen online-lomake suomeksi	
Liite 2 Kyselytutkimuksen online-lomake englanniksi	

1. Johdanto

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen taulunkehysten tunnistamista, käsittelyä ja arvottamista museoarvon ja kokoelmahallinnan viitekehyksessä, sekä pohdin näihin vaikuttavia syitä. Tutkimuksen pohjalla on aiemmassa museologian proseminaarityössäni tehty kartoitus kehysten luettelointi- ja dokumentointikäytänteistä. Kokosin kartoituksen tiedot museoille teetetyllä kyselytutkimuksella, jonka tarjoaman aineiston analyysia nyt laajennan ja syvennän.

Kiinnostukseni kehyksiin alkoi vuoden 2009 alussa, jolloin konservoinnin opinnot tutustuttivat minut kehyskonservointiin ja veivät alan työharjoitteluun. Konservointitutkinnon opinnäytteeksi valitsin niin ikään kehysten konservointitapauksen, ja sittemmin olen seurannut ja pohtinut kehyksiin liittyviä ilmiöitä monelta kannalta. Kirjallisuus on johdattanut minut kehysten historiaan ja tyyleihin, konservointityöt ovat antaneet kokemusta kehysten materiaaleista ja arvottamisesta, ja keskustelut kehys- ja museoalan ihmisten kanssa ovat valottaneet suhtautumistapoja kehyksiin museoissa ja niiden ulkopuolella. Kaikkiaan olen yrittänyt luoda kiinnostuksen kohteestani monipuolisen kuvan, jonka nyt yhdistän museologian teoriaan ja erityisesti kokoelmatyöhön. Keskeiset tutkimuskysymykset ovat:

Voiko kehyksellä olla museoarvoa?

Kuinka kehysten museoarvo muodostuu?

Kuinka kehysten museoarvon tunnustaminen vaikuttaa sen käsittelyyn kokoelmahallinnan yhteydessä?

Kehyksillä on kulttuurihistoriallisesti perinnäinen paikkansa taideteosten rinnalla, vaikka kehystämisen funktio ulottuu myös moniin muihin kuviin, objekteihin ja sisustuksen elementteihin. Kehysten ja kehystettävän sekä niiden ympäristön keskinäinen suhde vaikuttaa kehysten asemaan ja käsittelyyn, millä edelleen on vaikutuksensa kehysten museaaliseen tietosisältöön ja arvoon. Esimerkiksi kehysten ja taideteoksen suhdetta on kuvailtu avioliitoksi, joka on valitettavan epätasa-arvoinen ja päättyy harmittavan usein eroon.¹ Kehykset ovat teoksilleen usein alisteisessa asemassa, ja niitä on vaihdettu vaikkapa muuttuneen maun myötä. Vain harvoin kokoelmassa oleva kehys ja teos ovat toisilleen alkuperäinen pari, oli kyseessä sitten yksityinen tai museokokoelma.² Tämä on aiheuttanut kehysten tutkijoille haastetta muun muassa kehysten ajoittamisen ja historiallisen kontekstin määrittelyn suhteen. Museohenkilöstön suhtautumisella kehyksiin sekä kehysten luettelointi- ja dokumentointitavoilla on vaikutuksensa asiaan. Olemassa olevan tiedon määrä vaikuttaa luettelointihalukkuuteen ja luettelointi tallennetun tiedon määrään ja säilymiseen. Museaalisenä toimintona säilyttäminen heijastaa kohteen museoarvoa, ja tutkielmassa onkin tarkoituksena selvittää museaalisen arvon muodostumista kehysten kohdalla teorian sekä museoiden omien käytänteiden ja näkemysten perusteella.

¹ Ks. mm. Penny 2010: 7; Mitchell & Roberts 1996: 8

² Penny 2010: 7.

Luvussa kaksi esittelen tutkimuksen teoreettisen viitekehysten ja ydinkäsitteet kehysten, museologian ja kokoelmahallinnan keskeisestä kirjallisuudesta. Luvussa kolme avaam tutkimusmetodeja ja käytettyä aineistoa. Luvussa neljä tarkastelen kehysten olemusta mahdollisimman monelta kannalta pyrkien määrittelemään tutkimuskohteeni ja erityisesti piirteet, joilla kenties on merkitystä kehysten museoarvon kannalta. Luvussa viisi luon katsauksen kehysten asemaan museoissa ulkomaisen kirjallisuuden pohjalta. Luvussa kuusi avaam perustietoja kehysten luettelointi- ja dokumentointikäytänteistä Suomen museokokoelmissa kyselytutkimusaineiston perusteella. Luku seitsemän on tutkielman tärkein pääluku, jossa jäljitän kehysten museoarvoa kyselytutkimusaineiston ja aikaisempien käsittelylukujen pohjalta. Luvussa kahdeksan teen johtopäätöksiä tutkimustulosten vaikutuksista kokoelmahallintaan. Yhteenvetoluvussa yhdeksän kokoan tutkielman keskeiset tulokset sekä luon katseen menneeseen ja tulevaan: kuinka tutkimusprosessi sujui ja mitä jäi tutkimatta?

2. Teoreettinen viitekehys ja ydinkäsitteet

Tutkielmassani kehys on aineellinen esine ja sellaisena erityisesti konservaattorin kiinnostuksen kohde. Museologiassa ja esinetutkimuksessa kehystä voi tarkastella monenlaisten merkitysten kantajana, jolloin sen liittymäkohdat kulttuuriin moninkertaistuvat. Koska tutkimuskysymykset koskevat museoarvon muodostumista, on tutkielman pääasiallisena perustana museologian teoria. Taiteentutkimus selittää osaltaan taulunkehysten muuttuvia merkityksiä, koska kehykset kiinnittyvät taiteen esittämisen traditioon.

Liikun tutkielmassa kolmella teoreettisella alueella: kehys esineenä ja merkitysten muodostajana; museoarvo ja sen synnyn mekanismit; sekä kokoelmahallinnan ja museoarvon suhde. Ensimmäinen alue koostuu kehyksiä käsittelevästä kirjallisuudesta ja artikkeleista sekä taidehistorian ja -filosofian teksteistä. Nämä auttavat määrittelemään tutkimuskohteeni kehykset mahdollisimman monipuolisesti ja toimivat myös aineistona tarkastellessani kehysten asemaa museoissa. Kahden jälkimmäisen alueen teoria käsittelee museologian peruskäsitteistä kulttuuriperintöä (ja objektia sen osana) sekä toimintoja, jotka tähtäävät kulttuuriperinnön suojeluun ja käyttöön.³ Alueiden kirjallisuus koostuu erityisesti kokoelmia, aineellista kulttuuria ja itse museologiaa käsittelevistä teoksista, jotka muodostavat tutkielman ydinteorian.

Tutkielman keskeiset käsitteet ovat kehys, museoarvo tai museaalinen arvo, museoesine eli museoobjekti tai museologinen objekti, kokoelma, kokoelmahallinta ja luettelointi. Näiden lisäksi olennaisia ovat tarkentavat käsitteet kuten alkuperäinen, aito, käsitteellinen kehys sekä esineellinen eli taulunkehys. Seuraavissa luvuissa 2.1.–2.3. määrittelen kunkin käsitteen piirtäen esiin tutkielman teoreettisen viitekehysten.

³ van Menschin (1992: Luku 11, alaluku *Parameters*) kirjaamana museologian peruskäsitteet ovat: 1) luonnon- ja kulttuuriperintö, 2) toiminnot, jotka tähtäävät kulttuuriperinnön säilyttämiseen, tutkimiseen ja kommunikointiin, 3) institutionaalinen viitekehys ja 4) yhteisö tai yhteiskunta. Jyväskylän yliopiston määritelmä perusparametreista seuraa tätä näkemystä, mutta lisää käsitteiden ympärille ajan ja kulttuurin ulottuvuudet (Vilkuna 2009b: 51).

2.1. Kehys

”But what does it mean to be interested in the frame? Where does this interest stop? That is to say, where does the frame stop? The power of the frame is to a large extent linked to our inability to answer this question, as well as to its invisibility and the continuous transition from the physical to the metaphoric or symbolic that renders the frame limitless.”⁴

Kehyksiä käsittelevä tutkimuskirjallisuus on kahtalaista riippuen siitä, onko valittu näkökulma käsitteellinen vai esineellinen. Käsitteellinen katsantotapa ammentaa taiteenfilosofiasta ja pohtii kehysten, rajojen ja marginaalin määritelmiä suhteessa taiteeseen. Myös käsitteellisen tason pohdinnoissa käytännön esimerkkinä on usein esineellinen kehys. Tietääkseni ainoa suomalainen kehysiä käsitellyt ja akateemisesti vähintään gradutasoinen tutkimus on Outi Finnin taidehistorian pro gradu -tutkielma vuodelta 2003, missä hän tarkasteli kehysten merkitystä ja suhdetta kuvaan historian, havainnoinnin ja tulkinnan näkökulmista.⁵ Varsinaisesti museologisesta näkökulmasta kehysiä ei tietääkseni ole tutkittu, joskin artikkeleissa ja kirjoissa on pohdittu kehysten arvottamista ja kohtelua museoissa ja niiden ulkopuolella. Museokehystämistä koskevissa teksteissä on huomattavaa, että niissä usein problematisoidaan kehysten esteettisyys, ajanmukaisuus ja historiallinen alkuperäisyys maalauksiin nähden, mutta ei suoranaisesti kehysten asemaa museoesineinä. Arvomäärittelyssä olennaiseksi nousee kehysten alkuperäisyys. Määrittelen *alkuperäisen kehysten* vasta seuraavassa luvussa, sillä se vaatii pohjaksi museologian teoriaa. Tässä luvussa esittelen keskeiset käsitteet *esineellinen ja käsitteellinen kehys*.

Outi Finnin pro gradu -tutkielman näkökulma kehysiin on taidehistoriallinen ja esteettinen, ja vaikka kohteena ovat esineelliset kehykset, on ote varsin käsitteellinen. Keskiössä on yhteys kehysten ja kuvan välillä, eikä hän pohdi kehystä siitä irrallaan. Finni kuljettaa kehystä historiallisena esineenä eri aikakausien läpi keskittyen siihen kohdistuviin asenteisiin ja asemaan länsimaisessa ajattelussa. Kehysten vaikutusta kuvien havainnointiin hän pohtii kolmen tekijän – muodon, värin ja sarjallisuuden – kautta. Lopuksi hän yhdistää analyysinsä kehysten historiallisesta ilmenemisestä ja visuaalisesta vaikutuksesta osoittaen, että ne ohjaavat kuvien tulkintaa oli kyseessä sitten maalaus, mainoskuva tai tyhjä tila. Tutkimusaineisto koostuu kehysiä käsittelevästä tyylihistoriallisesta ja taidefilosofisesta kirjallisuudesta, esimerkkikuvista sekä useista kehysiin kohdistuvia asenteita valottavista artikkeleista. Finnin tutkielma on toiminut hyvänä väylänä kehyskirjallisuuden alkuperäislähteille.

Tarkoitan tässä tutkielmassa *esineellisellä kehyksellä* fyysistä taulunkehystä siten kuin se on länsimaisen esinekulttuurin kontekstissa totuttu käsittämään. Yksinkertaisena lähtökohtana voi pitää mielikuvaa öljyvärimaalausta ympäröivästä, nelikulmaisesta tai ovaalista, profiloitusta ja kullatusta kehuksesta (kuvat 1 ja 2). Kutsun taulunkehukseksi kuitenkin mitä tahansa tästä juontuvaa esineellistä kehystä, joten ”taulu” voi olla mikä tahansa ilmaisukeinosta riippumaton kuva, kuten maalaus, kollaasi, grafiikanlehti, valokuva, kartta, kunniakirja tai muu sellainen, mutta myös vaikkapa esinekompositio tai raja-alue interiöörissä. Myös peilien kehykset ovat esineinä taulunkehysten kaltaisia,

4 Lebensztejn 1994 (1987): 118.

5 Finni, Outi 2003: Kehysten merkitys ja suhde kuvaan: historian, havainnoinnin ja tulkinnan näkökulmista. Helsingin yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos, taidehistoria.

mutta niitä en tässä tutkielmassa käsittele.⁶ Sisältö ei siis ole määrittävä tekijä, mutta myöskään vain konkreettisten taulunkehysten kaikkia ilmenemismuotoja ei ole helppo tavoittaa. Kehyksiksi voi käsitellä vaikkapa alttarikaapit ja kiostat,⁷ vaikutusvaltaiset trofée-kehykset⁸ ja yksilölliset taiteilijakehykset,⁹ lasilliset paperipohjaisten teosten kehykset ja kopioiksi teetetyt olosuhdekehykset. Kehykset eivät siis muodosta yhtenäistä esinejoukkoa, mikä heijastuu myös niiden aseman käsittelyyn museoissa. Yksinkertaisimmillaan *esineellisen kehyksen* voisi kuitenkin määritellä kahden tekijän kautta: muoto ja liittyminen kehystettävään teokseen tai kuvaan.



Kuvat 1 ja 2. Klassinen esimerkki taulunkehuksesta: suorakaiteen muotoinen ja ainakin osittain kullattu kehys Berndt Lindholmin maalauksen Rannikkomaisema (sign. Arendal 1879, öljy kankaalle, 50 x 87 cm) ympärillä. Kertaustyyllisen koristemassakehyksen vaihtelevat pintakäsittelyt on toteutettu käsin. Kehyksen yläpuolella on teksti "Lindholm", sekä muita etikettejä. Kuva: Matias Uusikylä. Kuvallähde: Bukowskis 2012: myyntinumero 135.

Kehyksen muoto käsittää runkorakenteen ja näkyvän pinnan sekä maalauksen sovitustilan, niin kutsutun falssin tai huulloksen, yleensä kehyksen kääntöpuolella. Kehyksen liittyminen teokseen antaa perusteen kehyksen olemassaololle; kehys kehystää jotakin. Monia kehyksiä tarkemmin yksilöiviä piirteitä ovat muotoon liittyvät seikat kuten ulkoasu, tyyli, materiaalit, tekniikka ja käsityön jälki. Teosliitos tuo mukanaan lisää piirteitä, kuten erilaiset käyttötavat ja tauluun liittyvien merkitysten maailman. Hyvin usein kehyksen tärkeimpänä tehtävänä nähdään maalauksen suojaaminen, mutta myös kehys lähteenä tai merkinä ja kehyksen vaikutus teoksen tulkintaan ja havaitsemiseen ovat kehyksen ilmeisiä funktioita.¹⁰

Niin kehyksellä kuin teoksella on aina myös syntytarinansa, kuten esineillä yleensä. Joku on valmistanut kehyksen tietyissä ajassa ja paikassa. Kehyksen ja teoksen yhteispeli näkyy myös siinä, että ne ovat usein kulkeneet samaa kulttuurihistoriallista polkua, jolloin tekijät, omistajat ja ajallinen ja paikallinen ilmeneminen ovat myös yhteisiä. Kehykset ovat muokkautuneet osana materiaalista kulttuuria kietoutuen niin taiteeseen, huonekaluihin ja interiööreihin kuin niiden historiaan, tyyliin ja kaiken tämän aikaan saaneeseen sosiaaliseen yhteiskuntaan.¹¹ Kehysten esineellinen tutkimus koskee laajasti niiden materiaaleja, tyylejä, historiaa ja valmistusta sekä konservointia. Lisäksi kehyskirjal-

6 Ks. mm. Powell & Allen 2005

7 Ortodoksisessa uskonnossa ikonit saivat erityisesti 1800-luvulla suojakseen kiotan eli ikonikaapin, jossa on ikonin edessä kehystetty lasilevy (ks. mm. Liene 2011 ja Ortodoksi.net).

8 Trofée-kehys eli teoksen kuva-aihetta attribuuttikoristein korostava kehys. (ks. esim. Lindgren & Laakkonen 2005: 224–231 ja Mitchell & Roberts 1996: 104)

9 Taiteilijan suunnittelemat tai valmistamat kehykset.

10 Ks. mm. Heydenryk 1963: 4; Karraker 2009: 1; Mitchell & Roberts 1996: 8–10.

11 Ks. mm. Heydenryk 1963: 6; Penny 2010: 7.

lisuuteen sisältyy paljon joko suoraa tai välillistä tietoa kehysten asemasta tai asenteista ja arvostuksista niitä kohtaan eri aikoina. Jatkan esineellisen kehyksen määrittelyä ja tarkastelua luvussa neljä ”Mikä on kehys?”.

Käsitteellisen kehyksen anti tälle tutkimukselle on tietoisuus siitä, että jo ajatus kehyksestä sisältää mielikuvia, merkityksiä ja hierarkioita, mikä vaikuttaa esineellisen kehyksen arvioimiseen museologiselta kannalta eli merkityksiä välittävänä objektina. Käsitteellisen kehyksen pohdinta juontuu Immanuel Kantin käyttämästä *parergonin*¹² käsitteestä, jota hän hyödynsi pyrkiessään määrittelemään makuarvostelman puhtaan esteettiseen kohteen. Käytännön esimerkeissään hän liitti *parergonin* esineelliseen kehykseen:

”Even what is called ornamentation (parerga), i.e. what is only an adjunct, and not an intrinsic constituent in the complete representation of the object, in augmenting the delight of taste does so only by means of its form. Thus it is with the frames of pictures or the drapery on statues, or the colonnades of palaces. But if the ornamentation does not itself enter into the composition of the beautiful form – if it is introduced like a gold frame merely to win approval for the picture by means of its charm – it is then called finery and takes away from the genuine beauty.”¹³

Tekstissä Kant siis määritteli *parergonin* ylimääräiseksi lisäksi suhteessa taideobjektiin; koristukseksi, joka ei ole olennainen osa esteettisen muodon tai kohteen esittämistä; ja samaisti taulunkehyksen tällaiseksi ”hepeneeksi”. Kirjassaan *La vérité en peinture* (Totuus maalaustaiteessa, 1978) Jacques Derrida pyrki dekonstruoimaan Kantin tekstiä tarkoituksenaan purkaa taiteen ja teorian välille taiteenfilosofiassa luotuja rajoja suuntaamalla huomion marginaaliin ja taidefilosofiseen diskurssiin ja ottamalla käsittelyyn Kantin esittelemän kahtiajaon taiteen sisäisen ja ulkoisen välillä.¹⁴ Mukana kulkee esimerkki fyysisestä kehyksestä. Derridan mukaan kehys toimii niin teoksen ja kehyksen rajalla, kuin kehyksen ja ulkopuolisen rajalla, aina taulua ympäröivästä seinästä historialliseen tai muuhun kontekstiin asti. *Parergonilla*, tässä kehyksellä, on aina pinta ja leveys, jotka muodostavat ulottuvuuden näihin kahteen rajapintaan. Derrida toteaa kehyksen kuvastavan filosofiaan kiinnittynyttä taipumusta pyrkiä aina erottamaan sisäinen merkitys empiirisesti todettavasta ulkopuolisuudesta, kun taas hänen mukaansa parergonaalisen kehyksen tunnistaminen näihin kumpaankin kuuluvaksi on olennaista (taiteen)tutkimuksessa.¹⁵ Tässä ei suinkaan ole koko ajan kyse fyysisestä taulunkehyksestä, vaikka se esimerkkinä ja kielikuvana onkin. Derridan mukaan Kant-lähtöisen estetiikan jako muotoon ja materiaan määrittää esteettisen objektin käsitettä missä tahansa taiteenteoriassa.¹⁶ Tämän kahtiajaon taideobjektiin kiinteästi kuuluvan ja sen ulkopuolisen välillä voi tunnistaa yleisesti taulunkehysten ja maalausten välisessä rajanvedossa, ja lukuisat kirjoittajat ovatkin siihen Derridan kautta viitanneet vaikuttaen osaltaan taulunkehysten käsitteellisen viitekehyksen muodostumiseen.¹⁷

12 MOT Collins English Dictionary 2012, MOT English 2012. Etymologisesti sana *parergon* muodostuu kreikan prepositiosta *para* (vierellä, ohella, rinnalla, yli, ulkopuolella) ja kreikan ja latinan sanasta *ergon* (teos, työ).

13 Kant 1793 (1790): 68. Käytössäni on *Arvostelukyvyyn kritiikki* -teoksen englanninkielinen käännös vuodelta 1953.

14 Carroll 1987: 132–133; Derrida 1987 (1978): 37–82; Sivenius 1989: 167. Käytössäni on Derridan kirjan englanninkielinen käännös vuodelta 1987. Teoksen johdannosta ”*Passe-partout*” on olemassa suomenkielinen käännös julkaisussa Sivenius 1989. Ranskan sana ”*passe-partout*” on yhdeltä merkitykseltään yleisesti käytössä myös suomen kielessä tarkoittaen aukkopahvia, jota yleensä käytetään paperipohjaisten töiden kehystämässä.

15 Derrida 1987 (1978): 60–61, 63.

16 Derrida 1987 (1978): 63–64.

17 Derrida 1987 (1978): 64: ”– – the gilding of the frame done in order to recommend the painting to our attention by its attraction. What is bad, external to the pure object of taste, is thus what seduces by an attraction; and the example of what leads astray by its force of attraction is a color, the gilding, in as much as it is nonform, content, or sensory matter.” Mm. Traberin (1995: 221) mukaan kehyksen määritelmä lähtee kehyksestä rajana, joka erottaa kehystetyn

Derrida itse on saanut vaikutteita erityisesti taidehistorioitsija ja -kriitikko Jean-Claude Lebensztejnin kirjoituksista, joissa Lebensztejn tarkastelee kahden tilan välistä peliä; taidekuvan ja todellisen elämismaailman, joita kehys erottaa.¹⁸ Tarkastelussaan hän asettaa rinnakkain taidehistorian ja esineellisten kehysten historian tuoden esiin kehysten rooleja historian eri aikoina, erityisesti taiteilijoiden näkemyksistä ammentaen. Niin Derrida kuin Lebensztejn viittaavat taidehistorioitsija Meyer Schapiron artikkeliin *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs* (1969), jossa hän pohtii kuvien ei-esittävien elementtien kuten kuvakentän, suuntien, rajojen, mittasuhteiden tai koon vaikutusta merkin rakentamiseen, ja käyttää yhtenä esimerkkinään kehystä.¹⁹

Paul Duro toimittama artikkelikokoelma *The Rhetoric of the Frame – Essays on the boundaries of the artwork* (1996) jatkaa ristiin viittausten ketjua kehyskirjallisuuden käsitteellisessä sarjassa. Esitelyluvussa Duro toteaa, ettei yksikään artikkelien kirjoittajista erota esineellistä kehystä käsitteellisestä kehyksestä, vaan he osoittavat kukin aiheensa puitteissa, kuinka erilaiset kehykset vaikuttavat siihen, miten ymmärrämme taideteoksia.²⁰ Kokoelmassa muun muassa Paul Duro, Rico Franses, Wolfgang Kemp ja Shearer West²¹ analysoivat fyysisten kehysten vaikutusta kuviin, kerrontaan ja viestintään. Duro ja West valottavat kehysten ohjelmallista käyttöä aseman ja arvokkuuden julistamisessa, ja Kemp ja Franses kirjoittavat kehysten osallisuudesta kuvalliseen kerrontaan ja kuvien funktioihin eri aikoina. Deepak Ananth, Wolfgang Ernst ja Donald Preziosi²² rinnastavat artikkeleissaan tavalla tai toisella kehyksen ja museon. Louis Marin on lähinnä Derridan näkemystä parergonista ajatellessaan kehystä viitekehystenä.²³

Tässä tutkielmassa taulunkehys siis tarkoittaa *esineellistä kehystä*, jolla on *käsitteellinen* ulottuvuus. *Esineellistä kehystä* määrittää muoto ja sen variaatiot sekä kehystämisen funktio eli suhde kehystettävään teokseen, kuvaan tai objektiin. *Käsitteellinen kehys* juontaa juurensa taiteentutkimuksesta ja havainnoinnin historiasta ja vaikuttaa väistämättä esineellisille kehyksille antamiimme merkityksiin.

alueen sen ulkopuolelle jäävästä. Ks. myös Alabone 2009; Kiilerich 2001; Ortega y Gasset 2008 (1921); Savedoff 1999 ja Savedoff 2001.

18 Derrida 1987 (1978): 78; Lebensztejn 1994 (1987): 120

19 Schapiro 1969: 223–229, 234

20 Duro 1996a: 1–2.

21 Ks. Duro 1996a. Mainittujen kirjoittajien artikkelit: Duro: *Containment and Transgression in French Seventeenth-Century Ceiling Painting*, 44–62; Franses: *Postmonumentality: Frame, Grid, Space, Quilt*, 258–273; Kemp: *The Narrativity of the Frame*, 11–23 ja West: *Framing Hegemony: Economics, Luxury, and Family Continuity in the Country-House Portrait*, 63–78.

22 Mainittujen kirjoittajien artikkelit: Ananth: *Frames within Frames: On Matisse and the Orient*, 153–177; Ernst: *Framing the Fragment: Archeology, Art, Museum*, 111–135 ja Preziosi: *Brain of the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity*, 96–110.

23 Mainittu artikkeli: Marin: *The Frame of Representation and Some of Its Figures*, 79–95. Marin (1996: 82) kirjoittaa mm.: ”This artifact that is the frame is a remarkable polysemy between supplement and complement, gratuitous ornament and indispensable mechanism. – – it faithfully defines the conditions of visual reception and of the contemplation of representation as such.”

2.2. Museoarvo ja sen synnyn mekanismit

Museoarvoa käsittelevä tutkimus ja kirjallisuus kytkeytyvät vahvasti museologian perusteoriaan. Käsite juontuu Zbyněk Stránskýn esittelemänä 1970-luvulta ja vastaa museaalisuuden käsitettä. Myöhemmin Stránský tarkensi sen tarkoittavan arvokategoriaa, joka kuvaa ”ihmisen erityistä suhdetta todellisuuteen, jonka seurauksena objekteja valitaan säilytettäväksi”.²⁴ Tässä muodossa määritelmä pohjustaa nykyistä Jyväskylän yliopiston määritelmää museologisen tutkimuksen kohteesta:

*”Museologia (heritologia) on tiede, joka tarkastelee sitä, kuinka yksilö ja yhteisö hahmottaa ja hallitsee ajallista ja alueellista ympäristöään ottamalla haltuunsa menneisyyden ja nykyisyyden todistuskappaleita. Museologisen tutkimuksen kohteena ei näin ollen ole kaikki menneisyydestä säilynyt tai nykyisyydessä oleva. Kohteena ovat nimenomaan ne kulttuuriset prosessit, joiden avulla jotain on haluttu tai halutaan säilyttää.”*²⁵

Yksi näistä säilyttämisen kulttuurisista prosesseista, joskin alati muuttavana, on museaalisen arvon määrittäminen ja museokokoelmien muodostaminen siihen perustuen. Suomalaisessa museologian tutkimuksessa on tehty yksi väitöstutkimus ja kaksi aiempaa pro gradu -tutkimusta museoarvosta tapaustutkimuksina.²⁶ Tässä luvussa määriteltävät ydinkäsitteet ovat *museaalinen arvo*, *museoarvo*, *museologinen objekti*, *museo-objekti*, *museoesine*, sekä *aitous*, *alkuperäisyys* ja *alkuperäinen kehys*.

Museoarvo viittaa museoinstituutiossa tunnustettuun arvoon, joka perustelee objektin liittäminen museokokoelmaan. Yksinkertaistetusti objektilla katsotaan olevan museaalista arvoa toimiessaan kommunikatiivisesti, eli ollessaan todistusvoimainen jostain kulttuurin ilmiöstä tai kulttuurisesti määritellystä luonnonilmiöstä. Tähän perustuu museologian ensimmäinen peruskäsite kulttuuriperintö ja objekti sen osana. Yksi museologian metodologian kulmakivistä onkin järjestelmällinen tapa jäsentää esineen tietoarvoa, identiteettiä ja merkityksiä, jotka tekevät esineestä kommunikatiivisen.²⁷ Musealisoinnin prosessi tekee esineestä *museologisen objektin*, museokokoelmaan rajattuna *museo-objektin*.²⁸ *Museoesine* on siis museaalisen arvottamisen kohde, objekti, ja sen todistusvoimaisuus perustuu siihen kulttuurisesti liitettäviin arvoihin.²⁹ Museo-objektit voivat olla naturaliaa eli luonnonobjekteja, artefakteja eli ihmisen valmistamia kohteita, tai mentefakteja eli ihmisten tuottamaa

24 van Mensch (1992: Luku 16, alaluku *Museality*) viittaa Stránskýn artikkeliin *Museality as a key concept* (Vlugschrift-bijlage. Leiden: Reinwardt Academie 1986). Lainauksen suomennos pääpiirteittäin Kinanen (2009: 174) mukaan.

25 Vilkuna 2009b: 51. Määritelmässä mainittu ympäristö käsittää niin aineellisen kuin aineettoman ympäristön, ja haltuun ottaminen tapahtuu valikoiden ja rajaten osia todellisuudesta ja ottamalla ne haltuun kulttuuriseksi todellisuudeksi.

26 Valtonen 2006, sekä Lonkila 2005 ja Holma 2011

27 Kinanen 2009: 168–169, 174; van Mensch 1992: Luku 12 alku, sekä alaluku *Categories of objects*

28 Desvallées & Mairesse 2010: 50; Kinanen 2009: 169–170; van Mensch (1992: Luku 12, alaluku *Museum objects*. Desvallées’n ja Mairesse’n mukaan musealisoinnin määritelmä on seuraava: ”Musealisation is the operation of trying to extract, physically or conceptually, something from its natural or cultural environment and giving it a museal status, transforming it into a musealium or ‘museum object’, that is to say, bringing it into the museal field.” van Mensch tarkoittaa termistöä: ”The museum institute represents only a part of the museological context. Accordingly, objects in museums represent only part of the preserved heritage. In this respect it is useful to distinguish between *museum objects* and *museological objects*. The terminology presupposes a conception of museology which transcends the museum institute.”

29 Desvallées & Mairesse 2010: 61: ”In the simplest philosophical sense of the word an object is not in itself a form of reality, but a product, a result, or an equivalence. – A museum object is something which is musealised; a thing can be defined as any kind of reality in general. The expression ‘museum object’ could almost be a pleonasm in so far as the museum is not only the place which shelters objects, but also a place with the principal mission of transforming things into objects.” Van Mensch (1992: Luku 16, alaluku *Museality*) toteaa myös: ”Although the museum object is the carrier of museality, the term refers to an attitude of the observer rather than a quality of the artefact.”

abstraktia tietoaainestoa.³⁰ Tässä tutkielmassa kohteena on artefakti, esineellinen kehys ja sen institutionaalisenä kehyksenä museo ja kokoelma, joten käytän siksi sanoja museoesine ja museo-objekti.

Lynn Marandan sanoin musealisointi tarkoittaa konkreettisten objektien muuttamista tiedoksi, eräänlaisen tietopohjaisen olemassaolon luomista.³¹ Van Menschin mukaan esineen tieto- ja merkityspotentiaali syntyy kolmella tiedon tasolla: rakenteellinen identiteetti, toiminnallinen identiteetti sekä kontekstuaalinen identiteetti.³² Rakenteelliseen identiteettiin kuuluvat esineen aineelliset piirteet ja ominaisuudet, joita ovat materiaalit, rakenne ja suunnittelulliset elementit, kuten muoto, tyyli ja koristeet. Toiminnallinen identiteetti viittaa esineen käytettävyyteen ja on siten osa kohteen merkitystä ja arvoa. Kontekstuaalinen identiteetti kuvaa esineen suhdetta aineelliseen ja käsitteelliseen ympäristöönsä, joka vaikuttaa esineen tietopotentiaaliin.³³ Näitä kolmea identiteettiä voidaan tarkastella myös jäsentämällä ominaisuudet esineen elinkaaren kolmen vaiheen mukaan. Vaiheet ovat: esineidean tasolla eli konseptuaalinen identiteetti, esine valmiin tuotteen hetkellä eli faktuaalinen identiteetti ja esineen nykyhetken tila sisältäen koko elinkaarensa vaikutuksen ja kerääntyneet merkit eli aktuaalinen identiteetti, joka on dynaaminen ja muuttuva.³⁴ Tämä jäsennostapa voi osoittautua hyödylliseksi esinetutkimuksessa ja erityisesti konservoinnissa ja restauroinnissa, joissa väistämättä konkretisoituu valinta aina jostakin identiteetistä ja siten esineen merkityksistä.

Esineen kontekstuaalinen identiteetti näyttäytyy sen suhteessa erilaisiin käsitteellisiin ja aineellisiin ympäristöihin. Esineen arvoasemaa yhteiskunnassa ja kulttuurissa kuvaavat van Menschin kiteyttämät jälleen kolme kontekstia: ensisijainen konteksti, museologinen konteksti ja arkeologinen konteksti. Ensisijaiseksi kontekstiksi katsotaan vallitseva kulttuurinen systeemi, jossa esine valmistetaan, jossa sitä käytetään ja jossa se osallistuu hyödykkeenä taloudellisen vaihdon piiriin. Museologisessa kontekstissa esinettä suojellaan ja sen katsotaan olevan pysyvästi säilyttämisen arvoinen. Tämä käsitteellinen konteksti on museoinstituutiota laajempi, ja sitä leimaa esineen arvostaminen dokumenttina ennemmin kuin hyödykkeenä. Arkeologisessa kontekstissa esine ei osallistu toiminnallisesti kulttuuriin ja se on poissa käytöstä joko väliaikaisesti tai pysyvästi. Objektit voivat siirtyä kontekstista toiseen, mikä kuvaa muutosta objektin arvostuksessa.³⁵

Tieteenalana museologia on kiinnostunut esineestä museologisessa eli säilyttämisen kontekstissa. Musealisessa ympäristössä esineen todistusvoimaisuus kiteytyy käsitteeseen museoarvo, mutta laajemmin heritologian näkökulmasta voidaan tarkastella käsitettä kulttuuriperintöarvo.³⁶ Museo-

30 Kinanen 2009: 170; van Mensch 1992: Luku 12, alaluku *Categories of objects*

31 Maranda 2009: 251, 257. Maranda antaa esimerkiksi dinosaurukset, joita modernin museon aikana ei ole koskaan nähty elävänä. Dinosaurusten aineellisten jäänteiden kerääminen, säilyttäminen, tutkiminen ja siten muuttaminen tiedoksi on luonut kokonaisen uuden olemassaolon dinosauruksille pelkkänä tietona.

32 van Mensch 1992: Luku 12, alaluku *Artefact analysis in an integrated methodology*

33 van Mensch (1992) on käsitellyt näitä kolmea identiteettiä yksityiskohtaisesti tutkimusraporttinsa luvuissa 14, 15 ja 16.

34 Valtonen 2006: 21; van Mensch 1992: Luku 12, alaluvut *Conceptual identity*, *Factual identity* ja *Actual identity*. Suorat suomennokset ”konseptuaalinen”, ”faktuaalinen” ja ”aktuaalinen” identiteetti ovat mielestäni ontuvia käännöksiä, mutta ne vaikuttavat jo vakiintuneen käyttöön (Valtosen lisäksi ks. Husso 2011). Kenties suomen kielellä ymmärrettävämpää olisi puhua vaikkapa ”käsitteellisestä identiteetistä”, ”toteumaidentiteetistä” ja ”nykyidentiteetistä”.

35 Kinanen 2009: 175–176; van Mensch 1992: Luku 15, alaluvut *Primary Context*, *Museological Context* ja *Archaeological Context*, sekä *Context transforms*.

36 Vilkuna 2009b: 51

kokoelmaan liitetyn esineen arvoa ei pitäisi voida mitata rahassa, sillä se on irrotettu ensisijaisesta kontekstistaan hyödykkeiden maailmasta, johon pätevät markkinatalouden lainalaisuudet, ja siirretty museologiseen kontekstiin, jolloin sen arvo määritellään uudella logiikalla kommunikatiivisuutensa perusteella.³⁷ Museoesine ei kuitenkaan koskaan ole täysin irrallaan ensisijaisen kontekstinsa vaikutuksesta. Rahallisen arvon kohdalla tämän osoittavat esimerkiksi museoiden piirissä otetut vakuutukset.³⁸

Myöskään kaikki museossa olevat esineet eivät ole museoesineitä. Museoiden aineistot voidaan jakaa ensisijaiseen museomateriaaliin eli säilytettäviin kohteisiin ja toissijaiseen museomateriaaliin, kuten mallit, kopiot, näyttelytekniset tukimateriaalit ja esitteet. Toissijaisella museomateriaalilla ei ole samaa dokumentaarista arvoa ja asemaa kuin museo-objekteilla, paitsi tieteenalaan ja museoihin kohdistuvassa tutkimuksessa.³⁹ Esimerkiksi kopio voi kuitenkin ajan myötä kiinnittyä osaksi museo-kokoelmaa, kunnes se jonain päivänä tunnustetaan ja tunnustetaan ensisijaiseksi museomateriaaliksi, museoesineeksi. Todistusvoimaisuus ja kommunikatiivisuus juontuvat objektien arvottamisesta merkkeinä ja symboleina: kun esineellä on todellinen yhteys edustamaansa ilmiöön (suhde on metonymyminen), se toimii merkkinä tai dokumenttina; kun yhteys ilmiöön perustuu ainoastaan tulkintaan (suhde on metaforinen), esine toimii symbolina.⁴⁰ Tällöin museoarvon kannalta on tärkeää esineen *aitous* tai *alkuperäisyys*, tai paremmin se, kuinka ne määritellään.⁴¹

Hannu Valtosen väitöstutkimus *Tavallisesta kuriositeetiksi – Kahden Keski-Suomen Ilmailumuseon Messerschmitt Bf 109 -lentokoneen museoarvo* käsittelee museoarvon muodostumista. Valtosen mukaan *aitous* riippuu kohteen suhteesta esittämäänsä asiaan ja *alkuperäisyys* taas on kohteen ominaisuus suhteessa alkuperäänsä, vaikka käytännössä sanoja käytetään myös toistensa synonyymeinä.⁴² Valtoselle museoarvo on ajassa muuttuva käsite, joka voidaan perustella todistamalla kohteen *aitous* suhteessa sen edustamaan asiaan tai ilmiöön kontekstitietojen kautta, eli *aitous* on ennakkovaatimus kohteen museoarvon tunnustamiselle. *Aitous* voidaan arvioida kolmessa suhteessa: esineen ja tekijän välinen suhde, alkuperäisen ja kopion välinen suhde ja esineen aktuaalisen ja faktuaalisen identiteetin suhde.⁴³ Objektin rakenteellisen identiteetin ja *aitouden* suhteen lentokoneet ovat vaikkapa rakennusten kanssa mielenkiintoisessa asemassa, koska niiden elinkaareen kuuluu olennaisesti materiaalirakenteen jatkuva vaihtuminen ja osien kierto.

Valtonen kertoo, että Keski-Suomen Ilmailumuseon kokoelmaluokittelussa Messerschmitt-kone jakautuu kolmeksi museoesineeksi. Kone voidaan käsittää sen lentorangan, moottorin tai potkureiden

37 Kinanen 2009: 176; van Mensch 1992: Luku 15 *Context*, alaluku *Three Basic Contexts*

38 Ks esim. Palmer 2010: 92 ja Galambos & Bergevoet 2010

39 Kinanen 2009: 171; van Mensch 1992: Luku 12, alaluku *Categories of museological objects*. Van Mensch perustaa jaon lähteeseen Tsuruta, S. 1984: *Proposal for the museum material – environment system*. Julkaisussa: Sofka, V. (ed.): *Collecting today for tomorrow*. ICOFOM Study Series 6. Tukholma: ICOFOM, 29–39. Van Mensch kirjoittaa: ”Nevertheless, the importance of didactic materials as documents recording the development of scientific theories or the development of museum work should not be underestimated. This potential source-value extends to copies and reconstructions, documenting not only the original object, but also the history of perception and the social role of copies.”

40 Kinanen 2009: 183–184; Pearce 1992: 27

41 Heinonen & Lahti 2001: 87; Sjöberg-Pietarinen 2004: 37

42 Valtonen 2006: 16; van Mensch 1992: Luku 16, alaluku *Authenticity*

43 van Mensch 1992: Luku 16, alaluku *Authenticity*

identiteettien kautta.⁴⁴ Ennen museoimista lentokone identifioituu ja sen vaiheita seurataan materiaalisesti lähinnä lentorangan suhteen ja kone tunnustetaan kantatunnuksen ja valmistusnumeron kautta.⁴⁵ Voimalaite ja siivetkin saattavat siis vaihtua, mutta kone pysyy edelleen samana. ”Aitous voikin säilyä osien vaihdosta ja rakenteen uusimisesta huolimatta, jos vaihdot ja muuntelut ovat osa esineen oman museointia edeltävän käyttöiän elämää,”⁴⁶ toisin sanoen, kun muutokset tapahtuvat esineen ensisijaisessa kontekstissa. Lentokoneiden kohdalla ennen museointia tehdyt muutokset ovat siis huoltoa, mutta museoimisen jälkeen konservointia ja restaurointia. Koska alkuperäisyys on esineen ominaisuus suhteessa sen alkuperään, Valtonen on osoittanut tutkimuksessaan käsittelemänsä kaksi lentokonetta alkuperäisiksi tietyn tuotantosarjan ja -paikan tuotteiksi. Tämän hän tekee suhteuttamalla koneiden rakenteelliset ominaisuudet niiden elinkaaren kontekstitietoihin. Toisen koneen rakenteellinen aitous- ja alkuperäisyysaste on kuitenkin vähentynyt entisöinnin myötä.⁴⁷ Myös entisöity asu edustaa kuitenkin valittuja seikkoja: Aidosta hävittäjäkoneesta tuli rauhaa ja itsenäisyyttä edustava muistomerkki ja sen seikan suhteen aito museoesine.⁴⁸

Helena Lonkilan (2005) ja Jaakko Holman (2011) museologian pro gradu -tutkielmat käsittelevät kumpikin tapausesimerkkikohteidensa museoarvon muodostumista.⁴⁹ Kummallekin on ollut tärkeää tiedostaa museaalisen arvottamisen muuttuminen esinekeskeisestä, luokittelevasta ja ylhäältä annettusta ilmiökeskeiseen, ymmärtävään ja yhteisöllisempään tai jaetumpaan arvonmuodostukseen.⁵⁰ Vaikka kumpikin käsittelee myös kohteensa rakenteellista identiteettiä, perustuvat käsitykset museoarvosta ja aitoudesta vahvemmin toiminnalliseen ja kontekstuaaliseen identiteettiin. Lonkilan tutkimuksessa peilikäsraanun kulttuurinen ja myöhemmin museaalinen arvo muuttui ja jatkaa muutostaan ajassa, mihin ovat vaikuttaneet muun muassa peilikäsraanun asema valmistus- ja käyttökontekstissaan (ensisijainen konteksti), kansallisen perinneaineiston keruun aika 1800-luvulla ja kotiseututyön ja paikallisuusajattelun nousu 1940–1950-vaihteesta alkaen.⁵¹ Holman tutkielmassa aitouskäsitykset ja museoarvo kulkevat käsi kädessä: Vaikka Aleksis Kiven kuolinmökki ei ole arvokas aineellisen alkuperäisyytensä tai säilyneisyytensä mittapuulla, on se aito ”muistojen paikka”.⁵² Kohteen merkitys syntyy vasta tulkinnassa, jolloin assosiaatioin kohteeseen liitetyt ajatukset synnyttävät sen symbolisen arvon.⁵³ Alkuperäistä materiaalia vähentäneet korjaukset ovat pienentäneet mahdollisuutta tutkia teknisesti mökin aitoutta, minkä myötä sen tietoarvo on laskenut. Tällöin rakennuksen museoarvo eli todistusvoimaisuus ei niinkään perustu sen kyvyllä toimia suoraan dokumenttina ja merkkinä jostakin, vaan sen symboliseen arvoon.⁵⁴

Kehyskirjallisuudessa kirjoitetaan usein *alkuperäisestä kehyksestä*, jolla viitataan ensimmäiseen maalaukselle tai muulle teokselle varta vasten valittuun tai valmistettuun kehykseen, joka useimmiten

44 Valtonen 2006: 43.

45 Valtonen 2006: 35

46 Valtonen 2006: 57

47 Valtonen 2006: 35–39, 74.

48 Valtonen 2006: 82–83.

49 Lonkilan tutkielma kohdistuu kainuulaisen peilikäsraanun kulttuurisen arvon määräytymiseen. Holman tutkimus käsittelee Aleksis Kiven kuolinmökkin (Tuusula) museoarvoa ja aitoutta.

50 Holma 2011: 4, 44, 55; Lonkila 2005: 7

51 Lonkila 2005: 65, 69, 71

52 Holma 2011: 69

53 Holma 2011: 66–67

54 Holma 2011: 67–68; Pearce 1992: 26–27.



Kuva 3. Kuvan kehys on alkuperäinen ainakin suhteessa Albert Edelfeltin maalaukseen Neitsyt Maria ruusutarhassa (1898, maalaus, 46 x 65 cm, yksityiskoelma, kuva: Daniel Nyblin n. 1898, reprokuva: Hannu Aaltonen 2011), mistä kertovat Nyblinin valokuva teoksen valmistumisvuodelta sekä kokonaisuuden visuaalinen yhtenäisyys. Olen rajannut kuvasta pois lasinegatiivin reunat. Kuvalähde: Kuvataiteen keskusarkisto 2013.

on myös saman aikakauden tuotos. Tällöin on kyse kehysten asemasta suhteessa teokseen, eli vain osittain kehysten ominaisuudesta suhteessa omaan alkuperäänsä: kehys voi olla jonkin maalauksen ensimmäinen kehys, vaikka maalaus ei olisi kehysten ensimmäinen maalaus. Alkuperäisyys muodostuu kehysten ominaisuudeksi siinä tapauksessa, kun sen oman historiallisen alkuperän kiinnekohdaksi on valittu suhde teokseen, mikä onkin yleisin alkuperäisyyden tarkastelun lähtökohta (kuva 3).

Museologian teorian valossa kehysten alkuperäisyys syntyy siis sen suhteessa omaan alkuperään, syntyyn ja historialliseen ilmenemiseen. Kehys voi siten olla alkuperäinen suhteessa tiettyyn teokseen, kokoelmaan, suunnittelijaan, valmistajaan, aikaan

tai paikkaan, kun se on kyseessä olevaa teosta tai kokoelmaa varten valittu, valmistettu tai teetetty tai kun se on kyseessä olevan suunnittelijan, valmistajan, ajan tai paikan aito tuote. Kehys on alkuperäinen suhteessa faktuaaliseen identiteettiinsä, kun kehysten aktuaalinen rakenne, materiaalit, ulkoasu ja funktiot ovat sitä lähellä. Näkemykseni mukaan kehys on myös voinut ikään kuin kasvattaa museaalisesti merkittävän alkuperäisyyden esimerkiksi tiettyyn teokseen tai kokoelmaan, jos se on kulkenut teoksen yhteydessä tai kuulunut kokoelmaan historiallisesti pitkään, vaikka alkuperäisyys ei tällöin suhteutukaan kehysten syntykontekstiin. Esimerkiksi renessanssikehysten kopio 1950-luvulta ei ole alkuperäinen, kun se suhteutetaan aitoon renessanssikehykseen, mutta kopiokehys voi olla alkuperäinen maalaukselle, jota varten se on 50-luvulla valmistettu.

Kootusti voidaan siis todeta, että *museoarvo* kuvastaa kulttuurista käsitystä valitun esineen todistusvoimaisuudesta jostakin kulttuurisesta ilmiöstä. *Museaalinen arvo* syntyy museologisessa eli säilyttämisen kontekstissa, museoinstituutioon rajattuna museokokoelmassa, jossa objekti muuttuu merkityksenannon myötä pysyvästi säilytettäväksi *museo-objektiksi* tai *museoesineeksi*. Arvon ja merkityksenannon logiikka on eri kuin ensisijaisessa kontekstissa, jossa esineen arvo syntyy sen asemasta tuotettavana, käytettävänä ja kaupattavana hyödykkeenä. Museologian metodologiassa *museoesineen* arvottaminen perustuu sen tieto- ja symboliarvon, identiteettien ja merkitysten jäsentämiseen. Keskeistä esineen todistusvoimalle on sen *aitous*, joka määräytyy dynaamisesti suhteessa esineen edustamiin ilmiöihin, sekä *alkuperäisyys*, joka on esineen ominaisuus omaan alkuperäänsä nähden.

2.3. Kokoelmahallinnan ja museoarvon suhde

Museologian tutkimuskohteena olevat prosessit näyttäytyvät museaalisisina toimintoina, joiden kautta teoria kytkeytyy käytännön museotyöhön.⁵⁵ Toiminnoillaan museo toteuttaa tehtäväänsä muistiorganisaationa. Vaikka museologiset toiminnot ovat enemmän kuin museoiden toiminnot, on tässä tutkielmassa perusteltua käsitellä juuri museoinstituution puitteissa toteutettavia museaalisia toimintoja. ”Tarkastelemalla objekteihin museossa kohdistettuja toimenpiteitä, kuten luettelointi, tutkimus, konservointi ja näytteille asettaminen, voidaan kertoa jotain sekä objektien että itse museoinstituution luonteesta.”⁵⁶ Esimerkiksi museoarvon tunnustaminen kiteytyy hetkeen, jona päätös objektin museaalisisesta suojelemisesta tehdään. Museoinstituutiossa tämä toteutuu käytännössä kokoelmaan liittämisen, eli luetteloinnin prosessin kautta, minkä myötä esine saa Marandan sanoin osakseen ”ikuisen” materiaalisesta ja intellektuaalisesta säilyttämisestä toiminnot.⁵⁷ Tutkielmani kannalta olennaisia museaalisiin toimintoihin liittyviä käsitteitä ovat *kokoelma*, *kokoelmahallinta* ja *luettelointi*.

Van Menschin mukaan museaalisia toimintoja ovat *säilyttäminen*, *tallentaminen*, *konservointi*, *tutkimus* ja *kommunikointi*.⁵⁸ *Säilyttäminen* toimii tavallaan yläkäsitteenä muille toiminnoille, jotka ovat menetelmiä suojelun toteuttamiselle. Objektin suojelulla pyritään yleensä sen tietoarvon ja merkityksen vaalimiseen. Säilyttäminen ei koske vain museoita, vaan sitä voidaan harjoittaa eri instituutioiden toimesta *ex situ* tai *in situ*.⁵⁹ Olennainen museologinen kysymys onkin, mitä todella halutaan säilyttää ja miksi. Kohteen *tallentaminen* keräämällä johonkin kokoelmaan on yksi tapa säilyttää, mutta se aiheuttaa aina muutoksia kohteen arvossa ja merkityksissä, koska aineellinen ja käsitteellinen konteksti muuttuu. Aineellisten objektien hitaan ja vääjämättömän tuhoutumisen edessä *konservoinnissa* on pohjimmiltaan kyse tasapainottelusta esineen faktuaalisesta ja aktuaalisesta identiteetistä välillä.⁶⁰ *Tutkimus* kiinnittyy vahvimmin museoinstituutioon, jossa tutkimuksen lajeista voidaan erotella ns. substanssitiiteenalojen asiantuntijatieto ja museoiden varsinainen tutkimus. Asiantuntijuus perustuu kohteiden tunnistamiseen ja luokitteluun, kun taas tieteellinen tutkimus museoissa on tulkintaa kohteiden informaatioarvosta ja kulttuurihistoriallisista tekijöistä.⁶¹ Jälkimmäinen on objekteihin ja ilmiöihin kohdistuvaa museologista tutkimusta, joka vaatii monitieteistä ja -menetelmäistä tutkimusotetta.⁶²

Van Mensch listasi vuonna 1992 *kommunikoinnin* pääasiallisiksi väyliksi näyttelyt, julkaisut, opetuksen ja tapahtumat.⁶³ Nykyään kommunikaatio on saanut valtavasti uusia keinoja kehittyneen museopedagogian, virtuaalisen ulottuvuuden ja uusien julkaisukanavien myötä. Näyttelyt ovat vahvoja

55 van Mensch 1992: Luku 17; Vilkkunen 2009b: 51.

56 Kinanen 2009: 169

57 Kinanen 2009: 170–171; Maranda 2009, 256–257.

58 van Mensch 1992: Luku 17 Toiminnot ovat englanniksi: ”preservation”, ”collecting”, ”conservation”, ”research” ja ”communication”.

59 van Mensch 1992: Luku 18 alku.

60 van Mensch 1992: Luku 20 alku

61 Kinanen 2009: 172; van Mensch 1992: Luku 21 alku (van Mensch viittaa lähteeseen: Neustupny, J. 1968: Museum and research. Prague, 24).

62 Kinanen 2009: 173–174

63 van Mensch 1992: Luku 22 alku

visuaalisia viestijöitä, sillä ne esittävät asiat fyysisesti järjestettyinä suhteessa toisiinsa.⁶⁴ Yleensä museokävijä kohtaa ja kokee museo-objektit juuri näyttelyssä. Museo-objekti viestii merkityksenannon rajapinnoissa: näitä ovat muun muassa edellisessä luvussa käsitelty museaalinen arvottaminen, tutkimus, kommunikointiin kuuluva kuratoiminen ja näyttelysuunnittelu, sekä katsojan ja kokijan suunnalta tulevan merkityksenannon synnyttämä viesti.⁶⁵

Menneisyydessä muodostetut merkitykset vaikuttavat nykypäivän museoiden kokoelmiin ja tapaamme ymmärtää ja tulkita esineitä.⁶⁶ Esineiden siirtymistä ensisijaisesta kontekstistaan museologiseen kontekstiin edeltää usein liittäminen johonkin kokoelmaan, minkä taustalla voi olla tarkoituksellinen valinta tai sitten sattuma.⁶⁷ Museossa valinnat voivat pohjautua kirjattuihin kartutusperiaatteisiin, mutta lisäksi esimerkiksi valitsijoiden henkilökohtaisiin näkemyksiin ja kokemukseen, käytettäviin määrärahoihin ja markkinoilla tai lahjoituksissa olevaan tarjontaan.⁶⁸ Jokainen valinta on arvottava, ja siten museologisella mielenkiinnolla onkin tutkittu keräämisen perinteen syntyä ja niin yksityisten kuin institutionaalisten kokoelmakäytänteiden muuttumista.⁶⁹ On jopa todettu, että ”museoiden historia on ennen kaikkea keräämisen institutionaalistumisen historiaa”.⁷⁰

Kokoelma on koottu ja järjestetty joukko aineellisia tai aineettomia objekteja, jotka muodostavat yhteiseen logiikkaan perustuvan kokonaisuuden. Kokoelma muodostuu yleensä keräämisen tuloksena, mikä viittaa kokoelman logiikkaan perustuvaan tarkoituksellisuuteen.⁷¹ Esimerkiksi Ateneumin taidemuseon kokoelmaa yhdistää luonnehdinta kansallisgalleriaksi, joka pyrkii kattavuuteen ja taidehistorialliseen kerrontaan.⁷² Kaikkiaan kokoelma luo kuvan siitä kulttuuriperinnön alueesta, joka on museon vastuulla tai johon sillä on lähin intressi. *Kokoelmahallinta* käsittää nimensä mukaisesti museaaliset prosessit, joilla museon kokoelmaa hallitaan. Kokoelmahallinta on museo-objektien suojelua museografisella tasolla. Kokoelmahallinnan prosesseja ovat muun muassa kartuttaminen, luettelointi, arvottaminen, säilytys, hoito, konservointi ja tutkimus.⁷³ Prosessit ovat ikään kuin rajapintoja, joiden läpi kulkiessaan objekti esimerkiksi saa arvoa ja otetaan museokokoelmaan, pääsee näytteille, valitaan tutkimuksen kohteeksi ja konservoitavaksi, tai päinvastoin. Prosessien tukena on kokoelmahallintajärjestelmä, sähköisenä versionaan kokoelmahallintaohjelmisto, joka perustuu museon diaarioon eli objektien pääkirjaan. Kokoelmatoimintaan liittyy myös kokoelmahallinnan kehittäminen, kuten kokoelmaprofiilin täsmentäminen, kokoelmahallintaprosessien tehostaminen ja kokoelmien liikkuvuuden parantaminen.⁷⁴ Pohjimmalsena tavoitteena on kokoelman käyttöarvon

64 Pearce 1992: 118; Turpeinen 2005: 23 ”Museot ilmentävät ympäröivää maailmankuvaa tuottamalla visuaalisia mielikuvia, jolloin näyttelyn visuaalisuus on osa merkitysten muotoutumista.”

65 Rönkkö 2009: 267–268

66 Pearce 1992

67 Kinanen 2009: 171

68 Jyrkkiö & Liukkonen & Pettersson 2010: 12; Kostet 2009: 152–154

69 Kinanen 2009: 171–172, ks. myös Pearce 2010 ja Meijer-van Mensch & van Mensch 2010

70 Meijer-van Mensch & van Mensch 2010: 34

71 Kostet 2009: 136–137; Desvallées & Mairesse 2010: 26 ”Generally speaking, a collection may be defined as a set of material or intangible objects – which an individual or an establishment has assembled, classified, selected, and preserved in a safe setting and usually displays to a smaller or larger audience, according to whether the collection is public or private. To constitute a real collection, these sets of objects must form a (relatively) coherent and meaningful whole.”

72 Pettersson 2008: 47

73 Pettersson 2009a: 164–165; Desvallées & Mairesse (2010: 65–66) sijoittavat kokoelmahallinnan yhdeksi suojelemisen käytännölliseksi osa-alueeksi, mikä vastaa myös van Menschin (1992: Luku 18) näkemystä.

74 Hagedorn-Saupe & Jyrkkiö & Weij & Pettersson 2010; Knell 2004; Pettersson 2009a: 164–165

lisääminen, toisin sanoen museon ydintoiminta-ajatuksen eli aineettoman kulttuuriperinnön tukeminen valitulla vastuualueella.⁷⁵

Kokoelmapoliittinen ohjelma on perustyökalu museon kokoelmatoimintaan ja antaa siten suunnat kokoelmahallinnalle. Kokoelmapoliittinen ohjelma määrittää museon ja kokoelman suhteen, järjestelee ja älyllistää kokoelmatoimintaa ja linjaa tavoitteita kokoelmahallinnan prosessien toteuttamiselle.⁷⁶ Jotta ohjelmissa kirjatut tavoitteet palvelisivat tarkalleen kunkin museon omaa valikoitunutta tallennusaluetta, on niiden sisältö laadittava museoiden omista lähtökohdista.⁷⁷ Suunnitelmallisuus kuuluu ammatilliseen museotoimintaan, joka on perusteena valtionosuuden saamiseksi Suomessa. Museolain vuoden 2006 alussa voimaan tullessa valtioneuvoston asetuksessa määritetään valtionosuuden saamisen edellytykseksi, että ”museolla on pitkän tähtäimen toiminta- ja taloussuunnitelma, joka sisältää rahoitussuunnitelmien lisäksi museon tavoitteet ja painopisteet sekä suunnitelmat siitä, kuinka tutkimus ja konservointi sekä kokoelmien esittäminen, tallennus, kartuttaminen ja säilyttäminen on museossa järjestetty.”⁷⁸

Luettelointi on osa kokoelmahallintaa ja tarkoittaa museo-objektien yksilöimistä, luokittelua ja dokumentointia. Luetteloidaan esine liitetään kokoelmaan ja yksilöidään inventointinumerolla tunnistettavaksi ja löydettäväksi.⁷⁹ Luetteloinnin voidaan katsoa olevan osa laajempaa ilmiöiden dokumentointia käsittäen esinekokoelmien tapauksessa objektien esine- eli fyysisten tietojen ja taustatietojen eli kontekstin tallentamista museoon. Esinetietoihin kuvaillaan muun muassa objektin nimi, materiaali, väri, tekniikka, tyyli, merkinnät ja esineluokat. Taustatietoihin kirjattavia asioita ovat esimerkiksi esineen ajoitukseen, käyttöön, funktioon, proveniensiin⁸⁰ ja ensisijaisen kontekstin kulttuuriin, tapahtumiin, henkilöihin ja ilmiöihin liittyvät seikat, sekä museaalinen historia saanti-, näyttely- ja julkaisutietoineen. Luettelointi on siis museo-objektien perustutkimusta ja siihen kuuluu kohteen kuvailu ja kontekstien auki kirjoittaminen sekä kuvadokumentointi tai muulla tavalla jäljentäminen.⁸¹ Luetteloinnin prosessi synnyttää ensisijaisesta museomateriaalista suuren määrän hyödynnettävää systemaattista tietoa.⁸²

Luetteloinnin käytänteet eivät ole neutraaleja, vaan luovat merkityksiä. Esimerkiksi Pearcen mukaan hyvin museon luettelointisysteemiin ja luokitteluperusteisiin sopiva esine tuottaa heti alussa paljon tietoa ja siten sitä priorisoidaan jatkossakin tutkimuksessa, näyttelyissä ja konservoinnissa, sekä toisin päin ”vähemmän tärkeiden” esineiden kohdalla.⁸³ Esine ei kerro omaa merkitystään, vaan merkitys annetaan luetteloinnin prosessissa kirjattavien esine- ja kontekstitietojen myötä. Ensimmäinen arvottava päätös tehdään siinä, lasketaanko esine museoesineeksi ja halutaanko se ylittää liittää

75 Meijer-van Mensch & van Mensch 2011: 19–20

76 Järvinen 2010: 5; Knell 2004: 13; Rajakari 2006: 31.

77 Kostet 2009: 150.

78 Valtioneuvoston asetus museoista (1192/2005).

79 Anttonen ym. 2013: 4; Lång & Valanto 2008: 6

80 Provenienssillä tarkoitetaan esineen, yleensä taideteoksen, kronologista omistus- ja haltijahistoriaa (ks. mm. Ketonen 2010: 30). Provenienssi kuvaa teoksen kulkeutumista aikaisempien omistajien, kokoelmien, museoiden, myynti- ja siirtohetkien ja näyttelyiden kautta nykyhetkeen, ja sen kautta voidaan jäljittää ja suhteuttaa teos alkuperäänsä.

81 Heinonen & Lahti 2001: 94–95; Lång & Valanto 2008: 6.

82 Anttonen ym. 2013: 4

83 Pearce 1992: 135

kokoelmaan.⁸⁴ Valintoihin liittyy aina tietynasteinen subjektiivisuus, mitä lisää arvottamisprosessin kirjaamattomuus ja yhdenmukaisten työkalujen puute.⁸⁵ Luettelointityössä museoammattilaiset joutuvat tiedostamaan kohteen eri merkitykset ja kokoelmahallintaan kehitetyt työkalut perustuvatkin usein arvottamiselle pyrkien tekemään siitä strukturoidumpaa ja läpinäkyvämpää. Se taas kertoo kulttuurin rakenteista, ajatellaanko esimerkiksi kaiverrettu miekka aseeksi vai koriste-esineeksi, ryijy käyttöesineeksi vai seinävaatteeksi tai valokuva dokumentiksi vai taiteeksi, ja myös luokittelun puitteet, kokoelmahallintajärjestelmä, ohjaa työtä. Kokoelmahallinta on ikään kuin media tiedolle – ilmaisuväline vaikuttaa viestiin.

Kokoelmapoliittisten ohjelmien suuria linjoja tarkennetaan yleensä yksityiskohtaisemmilla ohjeilla, kuten luettelointiohjeilla.⁸⁶ Tiedon organisoinnin järjestelmät, kuten asiasanastot ja luokitusjärjestelmät ohjaavat luettelointia sekä auttavat järjestämään ja löytämään luetteloinnissa syntyvää tietoa. Asiasanasto on kontrolloitu luettelo sanoista, jotka on valittu tiettyjen sääntöjen mukaan ja esitetty tietyssä muodossa. Asiasanoja käytetään museokokoelmien sisällönkuvailussa, jotta yksittäiset objektit kyettäisiin nimeämään tunnistettavasti, mutta yhdenmukaisesti ymmärrettävällä tavalla.⁸⁷ Luokitusjärjestelmät sen sijaan liittävät esineitä asiayhteyksiin ryhmittelemällä niitä hierarkkisesti, tyypillisesti ylä- ja alaluokkiin jaetuilla koodeilla ja tekstimuotoisilla selitteillä.⁸⁸ Täsmällinen luettelointitapa auttaa tiedon löytymistä, etenkin pohjustettaessa sähköisen tiedonhaun mahdollisuuksia, kun aineistoja ja suoraa tiedonhakua avataan museoammattilaisia laajemmalle käyttäjäkunnalle.

Museoalan asiasanasto MASA:ssa ”kehykset” löytyvät *esineistä*, kuten löytyvät myös taulut, maalaukset, jalustat, peilit ja koristeet. Sen sijaan kehyksiä ei löydy *kirkollisista esineistä*, joissa on mm. alttarilaitteet, ikonikaapit ja ikonostaasit, *huonekaluista*, joissa on mm. peilikaapit, tai *taidehistorias-ta ja koristetaiteesta*, jossa on mm. kipsikoristeet, kultaus, maalaukset, puuleikkaukset, taidekäsityö ja pahkatyöt.⁸⁹ MASA ei ole luokitusjärjestelmä, mutta se kuvaa sitä, kuinka erilaisia kulttuurin osia voidaan ajatella. Kulttuuriaineiston luokitusjärjestelmä KULTU listaa luetteloijan avuksi asiayhteyksiä, mutta ei ohjaa sijoittelua tarkasti esinanimillä. Valtion taidemuseon luettelointiohjeessa kehyksiä ei ole suoraan ohjeistettu asettamaan mihinkään pää- tai erikoisluokkaan. Niitä ei ohjeen mukaan

84 Esimerkiksi Rebecca Duclos on huomionnut, kuinka joudumme luottamaan valintoihin, joita kokoelmanmuodostajat ovat tehneet dokumentoidessaan esineellisesti aikoja, paikkoja ja ilmiöitä, joita emme itse ole olleet kokemassa. Koska voimme tallettaa vain häviävän pienen osan kulttuurimme aineellisesta puolesta, tuhoutuu vastavuoroisesti *melkein kaikki* ja yleensä surutta (Knell 2004: 19). Šolan (2004 [1999]: 255) mukaan näin toimii luonnollisesti myös ihmismieli unohtaessaan: ”To forget is to create hierarchies and classifications by importance, need and potential.”

85 Esimerkiksi Wickham (2004: 222) on todennut: ”A problem at the heart of all collecting is the subjectivity of decisions regarding value” Katso myös mm. Knellin (2004, 1–46) Youngin (2004 [1999], 185–195 ja Bursellin (2004 [1999], 204–210) artikkelit samassa kokoelmassa.

86 Esimerkiksi Valtion taidemuseon laatima luettelointiohje (Ketonen [toim.] 2010) vaikuttaa kansallisesti taideteosten luokitteluun ja luettelointiin ja siten myös taiteen yhteydessä oleviin kehyksiin. Museoviraston puolella vastaavaa ohjeistusta edustaa Museotietojärjestelmä Musketin luettelointiohje (Valanto [toim.] 2013), jossa ohjeet on sidottu tiettyyn ohjelmistoon. Museoviraston, Valtion taidemuseon ja Suomen Museoliiton yhteisessä Museo 2015 -hankkeessa kehitetään kokoelmahallintaa ja luettelointia ja tuotetaan yhteinen kokoelmahallintajärjestelmä (Museoviraston verkkosivut 2013). Helmikuussa 2014 valmistuvat ohjelmistoriippumattomat luettelointiohjeet korvannevat auktoriteetissaan aiemmat kansalliset ohjeet.

87 Lång & Valanto 2008: 4, 6–7; Anttonen ym. 2013: 4–5. Museo 2015 -hankkeen suosituksen mukaan luetteloinnissa tulisi suosia laajasti käytettyjä ja tunnettuja kansallisia ja kansainvälisiä sanastoja, kuten museoalan asiasanastoa (MASA) ja yleistä suomalaista asiasanastoa (YSA).

88 Lång & Valanto 2008: 8; Anttonen ym. 2013: 4, 6. Museo 2015 -hankkeen suosituksen mukaisia luokitusjärjestelmiä ovat Kulttuuriaineiston luokitus – Outline of cultural materials (KULTU – OCM) ja taideteosten ja valokuvien aiheenmukaiseen luokitteluun tarkoitettu Iconclass.

89 Leskinen 2004 (1998).

lueta *veistoksiin*, joihin sisältyvät mm. mitalit, eikä niitä ole mainittu *taideteollisuusesineissä* eli sarjatuotantoon kuuluvissa kohteissa, joista esimerkkinä on annettu mm. huonekalut ja koriste-esineet.⁹⁰ Luettelointiohjeessa kehykset sen sijaan mainitaan erikseen kohdassa 2.13, jossa ne rinnastetaan teoksen jalustaan: ”*Teokseen kuuluva* kehys tai jalusta luetteloidaan osana teosta.”⁹¹ Lisäksi kehyksistä annetaan ohjeita teoksen mittojen, dokumentoinnin ja vauriokartoituksen suhteen. ”Vauriokartoitukseen kirjataan huomiot myös kehyksistä, jalustoista ja muista *kiinteistä teoksen esittämiseen oleellisesti kuuluvista osista*.”⁹² Ainakaan nykyisillä taidemuseopuolen ohjeilla kehykset eivät kannata itseään museoesineinä teoksista irrallaan, eikä niitä sellaisinaan lasketa ”perinteiseksi museoesiner ryhmäksi”, kuten vaikkapa maalaukset, veistokset, julisteet tai perunakapat.

Kokoelma on siis joukko säilytettäväksi valittuja objekteja, joiden paikka kokoelmassa osoittaa niillä olevan museoarvoa. *Kokoelmahallinnan* prosessit toteuttavat museaalisia toimintoja ja niin ikään ilmaisevat esineiden museoarvoa. Konkreettisesti esineen museoarvo tunnustetaan, kun se *luetteloidaan* osaksi kokoelmaa, mihin liittyy diariointiin lisäksi objektin dokumentointi esine- ja kontekstietoiheen, sekä sen suhteen määrittäminen muuhun kokoelmaan nähden asiansanoituksen ja luokittelun kautta. Nämä kaikki heijastelevat esineen kulttuurista arvoa sen suojeltavaksi valinneessa yhteiskunnassa.

3. Tutkimusmenetelmät ja aineistot

Vastatakseni tutkimuskysymyksiin muotoilin monimenetelmäisen tutkimusstrategian, joka sisältää niin määrällistä kuin laadullista tutkimusta. Tutkimusotteessa yhdistyvät survey-tyyppinen tutkimus ja kirjallisuuden analyysi. Kirjallisuus toimii niin analyysin apuna kuin kohteena. Aineiston tuotettu osuus on kerätty kyselytutkimuksella, joka perustuu harkinnanvaraiseen näytteeseen sopivuuden perusteella valittuja museoita.⁹³ Teetin kyselyn keväällä 2012 Valtion taidemuseon Kehittäminen ja yhteiskuntasuhteet -yksikön kautta mahdollisimman monelle Suomen ammatillisesti hoidetulle museolle, jonka kokoelmiin saattoi kuulua kehystettäviä töitä. Kyselyllä saatu aineisto on yhteinen aiemman proseminaaritutkielmani kanssa, jossa kartoitin kehysten luettelointi- ja dokumentointikäytänteitä Suomen museoissa.

Kysely oli mahdollista osoittaa haluamalleni kohderyhmälle, ja pystyin keräämään suurehkon määrän vertailukelpoista aineistoa, jonka avulla tehdä päätelmiä kehyskäytänteiden yleisyydestä ja esiintymisestä, joskin ilman yleistämisen mahdollistavaa satunnaisotantaa. Lisäksi käytin hyväkseni vertailevaa tutkimusta tarkastellessani samojen museografisten toimintojen toteutumista eri museoissa ja museotyypeissä.⁹⁴ Ydinkysymyksenä oli, kuinka kehyksiin käytännössä suhtaudutaan esineryhmänä kokoelmahallinnan yhteydessä ja tulokset ovat luettavissa pääpiirteissään luvussa kuusi ”Kehys suomen museoiden kokoelmahallinnassa”. Tämä pro gradu -tutkielma rakentuu pitkälti proseminaa-

90 Ketonen 2010: 18.

91 Ketonen 2010: 40 (oma kursivointini).

92 Ketonen 2010: 61 (oma kursivointini).

93 Lähdesmäki, Hurme, Koskimaa, Mikkola & Himberg 2012; Kajaanin ammattikorkeakoulun verkkosivut 2012.

94 Hirsjärvi, Remes & Sajavaara 2003: 180–182.

rityölle ja sen tuloksille, koska juuri museografisten toimintojen kautta on nähtävissä museo-objektien kohtaama arvostus. Menetelmissä painotan nyt laadullista analyysia: Avoimet vastaukset antavat lisääaineistoa ja syvyyttä strukturoitujen kysymysten taustojen tarkasteluun ja vastausten tulkintaan sekä niistä välittyvien merkitysten tunnistamiseen.⁹⁵

3.1. Kyselytutkimus

Kyselytutkimus on aineistonhankintamenetelmä, jolla voidaan koota tietoa kentältä, teorian ulkopuolelta. Olennainen piirre on, että kyselylomakkeella kerättävä tieto on halutuilta osin ilmaistavissa numeerisesti. Esimerkiksi suljetut kysymykset pakottavat vastaajat valitsemaan vastauksensa valmiiksi annetuista vaihtoehdoista, jolloin niiden vertailu määrällisesti onnistuu.⁹⁶ Analysoinnin apuna voidaan käyttää vastausten kuvaamista taulukoin ja kaavioin. Täydentävillä ja avoimilla kysymyksillä sen sijaan kannustetaan vastaajaa antamaan ennalta olettamattomia vastauksia ja jakamaan ajatuksia, mielipiteitä ja tuntemuksia, jolloin saatu tieto on luonteeltaan laadullista.⁹⁷

Keräsin aineiston online-kyselylomakkeella. Lomake on toteutettu Webropol 1.0 -ohjelmalla, jota sain käyttää yhteistyössä Valtion taidemuseon KEHYS -yksikön kanssa. Lähetin vastauslinkin sisältävät kyselykutsut museoille henkilökohtaisesti sähköpostikyselynä, ja vastausaikaa oli kaksi viikkoa, 31.1.–10.2.2012. Lomake on jaettu kysymyssidällöiltään viiteen eri teemaan, joiden lisäksi siinä on kolme avointa kysymystä.⁹⁸ Ensimmäisessä osiossa kysytään vastaajia identifioivia tietoja, kuten museotyyppiä, taidekokoelman laajuutta ja vastaajan ammattinimikettä. Toinen osio selvittää kehysten tunnistamisen ja luetteloinnin prosesseja museoissa, kolmas käsittelyä ja hoitoa, neljäs käyttöä ja viides kehyksiin liitettäviä arvoja. Avoimet kysymykset antavat mahdollisuuden tarkentaa annettuja vastauksia ja selvittää lomakkeessa kysytyjen asioiden muuttumista aikojen saatossa. Pro gradu -tutkielman kannalta tärkeää on kyselytutkimuksella saatu laadullinen aineisto; näkemykset, mielipiteet, toimintatavat ja niiden perusteet, mitkä ovat tutkimuksen kannalta mielenkiintoisia ja merkityksellisiä myös ilman määrällistä edustavuutta tai toivetta yleistettävyydestä. Kehyksiin kohdistuvien ajatustapojen erot kertovat tutkimusaiheesta yhtä paljon kuin niiden toistuvuus tai yhtenäisyys.

3.1.1. Kohderyhmän määrittely ja vastaajat

Määrittelin kohderyhmäksi *päätoimisesti museoammatillisesti hoidetut museot*, koska tällaisissa museoissa kokoelmatyö on suunnitelmallista ja ammatillisesti tiedostettua. Kyselyn teettämisaikaan vuoden 2012 helmikuussa Suomessa oli yli tuhat museota, joista päätoimisesti museoammatillisesti hoidettuja hallinnollisia museoyksikköjä oli 158. Näistä 126 museota sai valtiosuutua, 11 oli valtion museoita tai niihin vielä luettavia yliopistollisia museoita ja loput 21 muita päätoimisesti

95 Lähdesmäki ym. 2012

96 Vehkalahti 2008: 11–13, 24.

97 Hirsjärvi ym. 2003: 210–211.

98 Ks. kysely liitteessä 1.

museoammatillisesti hoidettuja museoita.⁹⁹ Kohderyhmän rajautumiseen vaikutti vahvasti tietokanta Museotilasto vuodelta 2011, jonka Museovirasto teettää vuosittain.

Harkitsin myös kohderyhmän rajaamista vain valtionosuutta saaviin museoihin, koska ne täyttävät virallisesti vaaditut kriteerit. Näin rajattuna menettäisin kuitenkin joukon merkittäviä museoita, joilla tiedän olevan suuret kokoelmat kehystettäviä teoksia mutta jotka eivät vielä saa tai eivät ole hakeneetkaan valtionosuutta taikka jotka eivät omistusmuodon, hallinnon tai muun syyn takia voi sitä saada. Tällainen on esimerkiksi Valtion taidemuseo, jonka olen jakanut hallinnollisesta yhtenäisyydestä riippumatta kolmeen osaan: Ateneumin taidemuseoon, Sinebrychoffin taidemuseoon sekä nykytaiteenmuseo Kiasmaan.

Itse rajasin kohderyhmän ulkopuolelle joukon museoita, joissa en kokoelmavastuun takia oletta olevan sellaista määrää kehyksiä, että niiden käsittelyssä olisi syntynyt käytänteitä. Tällaisia olivat muun muassa luonnontieteelliset museot ja teemaltaan maanpuolustukseen liittyvät museot. Toisaalta säilytin kohderyhmässä pienetkin kulttuurihistorialliset ja erikoismuseot, koska niiden kokoelmat ovat hyvin heterogeenisiä. Lopulta kyselyn harkinnanvarainen näyte eli *tavoiteltu kohderyhmä oli 121 museota*, joista vastauksensa antoi *73 museota*.

Vastaajarakenne muotoutui edelleen kyselyä toteutettaessa. Jotkin yhdistelmämuuseot ja hallinnolliset kokonaisuudet oli järkevintä erottaa taide- ja kulttuurihistoriallisiin vastuuosiinsa, mitä olin ennaltakin olettanut. Etukäteen tarkkaa jakoa oli kuitenkin hankala perustella ulkopuoliseen tietoon nojaten, joten tapauksittain museoiden henkilökunta neuvoi asiassa. Tällainen oli esimerkiksi taidemuseoon ja kaupunginmuseoon jakautuva Vantaan kaupungin museot, jolta tuli erilliset omia yksiköitään kuvaavat vastaukset. Samalla logiikalla jotkin kohdemuseot sen sijaan yhdistyivät, koska kokoelmien hallinta ilmeisesti on yhteisten periaatteiden mukaista tai niissä katsottiin, että vain taidepuolen oli mielekästä vastata kyselyyn. Muutama museo ilmoitti selkeästi, että heidän kehystettävien teostensa määrä on niin pieni, ettei kyselyyn vastaaminen ollut mielekästä. Mielestäni tällaiset ilmoitukset eivät vähennä vastausaktiivisuutta vaan olivat apuna kohderyhmän oikeassa rajaamisessa ja laskivat relevanttiuseltaan kyseenalaisten vastausten määrää.

Lisäksi teetin kyselyn yhdelle ulkomaiselle taholle saadakseni vertailuesimerkin museosta, jossa kehykset ovat luetteloituina kokoelmahallintajärjestelmään.¹⁰⁰ Kyseessä on alankomaalainen Rijksmuseum Amsterdam, jonka käytänteitä tunsin myös oman työkokemuksen kautta, ja siten pidin tärkeänä saada kyselytutkimusvastaukset kirjallisena omien muistikuvien rinnalle. Tällä yksittäisellä kyselyllä saatu aineisto on tapausesimerkin asemassa, eikä ole mukana suomalaisen aineiston vastaajatiedoissa tai aineistonkäsittelyssä. Rijksmuseum Amsterdam on tyypiltään taide- ja historiallinen museo, jonka kokoluokka on yli 5 000 taideteosta ja jonka palveluksessa on yksi vakituinen kehyskonservanttori, kyselyyn vastannut Hubert Baija.

⁹⁹ Museotilasto 2010 (2011); Suomen museoliiton verkkosivut 2012.

¹⁰⁰ Ks. englanninkielinen kysely liitteessä 2.

Kotimaiseen kyselyyn vastasi 73 museota, mikä tekee vastausprosentiksi 60,3 %. Tutkimusaineisto kuvaa siis melko hyvin kehysten asemaa vastanneissa museoissa mutta on tilastollisesti epäpätevä kaikkien päätoimisesti hoidettujen museoiden suhteen, vaikka toteutunut vastausprosentti jopa kaikkiin 158:aan ammatillisesti hoidettuun museoon suhteutettuna olisi 46,2 %. Vastaajarakenne museotyypeittäin on seuraava (taulukko 1):

Tavoitellut	121	
Vastanneet	73	~60,3 %
Vastaamattomat	48	~39,7 %
Museotyyppi	Vastaajia	Osuus vastaajista
Valtakunnallinen taidemuseo	3	
Aluetaidemuseo	12	
Muu taidemuseo	23	
Taidemuseot yhteensä	38	~52,1 %
Valtakunnallinen kulttuurihistoriallinen museo	2	
Maakuntamuseo	12	
Muu kulttuurihistoriallinen museo	18	
Kulttuurihistorialliset museot yhteensä	32	~43,8 %
Valtakunnallinen erikoismuseo	2	
Muu erikoismuseo	1	
Erikoismuseot yhteensä	3	~4,1 %
Yhteensä	73	100%

Taulukko 1. Vastaajarakenne museotyypeittäin

Vastaajarakenteesta on huomioitava ainakin seuraavat asiat. Ensinnäkin museotyypittely perustuu vastaajien antamiin vastauksiin. Sijoittuminen tyyppiluokkiin kuvaa siis museoiden omaa näkemystä ensisijaisesta museotyypistä tämän aiheen saralla ja ratkaisee tilanteet, joissa museon voisi vastualueensa puolesta laskea usean tyyppin edustajaksi. Museotilaston¹⁰¹ perusteella olisin itse päätenyt muutaman museon kohdalla erilaiseen tulkintaan nimeämällä esimerkiksi jonkin museon aluetaidete- tai maakuntamuseostatustaan edustavaksi, mikä ei nyt näy kaaviossa. Yksi museo ilmoitti erikseen vastaavansa sekä taide- että kulttuurihistoriallisesta toiminnasta, joskin tyyppi näkyy nyt kaaviossa taidemuseona. Kaikkiaan vastaajarakenne on suuntaa antava, mutta karkeaa jakoa vain taide-, kulttuurihistoriallisiin ja erikoismuseoihin voidaan pitää todellisuutta luotettavasti kuvaavana.

Toisena on hyvä huomata valtakunnallisten museoiden, aluetaidemuseoiden ja maakuntamuseoiden korkea vastausaktiivisuus. Tämä on tutkimuksen kannalta hyvä asia, sillä nämä museot ovat esimerkiksi asemassa ja vaikuttavat toiminnallaan myös alueensa pienempiin museoihin. Jako taidemuseoihin ja kulttuurihistoriallisiin museoihin on lähes tasan, joskin taidepuolen vastaajia oli viisi enemmän. Asetelma tarjoaa mielenkiintoisen lähtökohdan museotyyppien välisten erojen tarkasteluun. Taidemuseoissa keruuvastuu kohdistuu erityisesti ”esteettisiin, yksilöllisiin ja ainutlaatuisiin taideteoksiin”, joihin kehykset usein liittyvät, kun taas kulttuurihistorialliset museot ”ovat kiinnostuneita tyyppillisistä, tavallisista, suurissa määrin esiintyvistä tai tuotetuista esineistä”, jollaisiin moni kehys on niin ikään helppo lukea.¹⁰² Oman ilmoituksensa mukaan kyselyyn vastasi erikoismuseona kolme museota.

101 Museotilasto 2010 (2011).

102 Heinonen & Lahti 2001: 73.

Museotyyppin lisäksi selvitin pohjatietona museon hallinnoiman taidekokoelman laajuutta eli kehystettävien teosten määrää. Käsitteiden määrittely olisi voinut olla tässä kohtaa tarkempi: vaikka kehukset liittyvät useimmiten juuri kuvataiteeseen, voi teos olla myös muu kehystetty kohde. Arvioitu kehystettävien teosten määrä kertoo kuitenkin suuntaa antavasti, mistä lähtökohdista museot ovat kyselyyn vastanneet. Suurten kokoelmien museoissa kehyksiin on varmasti jouduttu useammin ottamaan kantaa tavalla tai toisella. Voisin olettaa, että tällöin vastausten sattumanvaraisuus vähenee ja kehysten käsittelyä on perustellumpaa tarkastella käytänteinä. Kaikkien 73 museon kesken jakauma oli seuraava: 32,9 %:lla museoista oli alle 500 teoksen kokoelma, 50,7 %:lla teoksia oli 500–5 000 ja 16,4 %:lla taidekokoelman laajuus oli yli 5 000 teosta. Vaikka alle 500 taideteoksen museoita on noin kolmannes kaikista vastaajista, nousee suuria taidekokoelmia edustavien vastaajien osuus yli 67 %:iin.

Taustatiedoksi selvitin myös, onko museon palveluksessa konservaattoria. Kehyksistä kirjoitetut julkaisut osoittavat, että niistä kiinnostunut henkilö usein on juuri konservaattori ja että teosten kunto- tarkastusten myötä konservaattori on useimmiten myös se henkilö, josta kehysten dokumentoinnin tarkkuus riippuu. Vastaajamuseoista kolmasosa ilmoitti, että museon palveluksessa on konservaattori.¹⁰³ Museon kenties ainoa konservaattori ei välttämättä kuitenkaan ole erikoistunut taiteen, huonekalujen tai yleensä kovan puolen konservointiin.

3.1.2. Kyselyn heikkoudet, mahdolliset virheet ja vastaamattomuus

Kyselytutkimustulosten luotettavuus muodostuu validiteetista ja reliabiliteetista. Validiteetti syntyy siitä, että lomakkeella on kysytty oikeita asioita tutkimuskysymysten ratkaisemiseksi. Reliabiliteetti kuvaa tulosten tarkkuutta ja vaatii siis mahdollisten mittausvirheiden tunnistamista.¹⁰⁴

Varmistaakseni lomakkeen validiteetin tutkimassani asiassa pyrin muotoilemaan kysymykset mahdollisimman huolellisesti. Testasin kyselylomaketta kehittelyn aikana ulkopuolisilla ja loppuvaiheessa lähetin pilottikyselyt yhdelle aluetaidemuseolle ja yhdelle maakuntamuseolle. Kommenttien perusteella tarkensin lomaketta, joskaan suuria muutoksia ei tullut. Ennalta huoleksi jäi vielä joidenkin kysymysten vastausvaihtoehtojen suuri määrä tai samankaltaisuus, mitkä saattaisivat hankaloittaa ja hidastaa vastaamista. Pyrin kuitenkin tarkoituksella muodostamaan kysymykset hyvin tarkoiksi, jotta saisin vastaajilta juuri tarkoittamani tiedon. Nyanssien tarkkuus ei välttämättä istunut käytännön realismiin museoissa, mitä voidaan pitää lomakkeen heikkoutena.

Paikoin huomaan omassa kysymyksenasettelussani olevan puutteita. Esimerkiksi kehysten käyttöä koskeva kysymysoso on kovin esittämis- ja näyttelykeskeinen ja vain muutama vastausvaihtoehto tunnistaa kehysten museaalisen käytön niiden omaan dokumenttiarvoon perustuen.¹⁰⁵ Lomakkeeseen kohdistuikin aiheellista kritiikkiä sille tarjotussa kohdassa.¹⁰⁶ Kolme vastaajaa oli sitä mieltä, että lomakkeesta ei käynyt tarpeeksi selväksi, oliko kyse *irralisten kehysten* luetteloinnista vai teoksissa

103 Kysymys 1f, n=70

104 Vehkalahti 2008: 40–41.

105 Ks. liitteestä 1 kysymysoso 4. Käyttö.

106 Ks. liitteestä 1 avoin kysymys 8.

olevista kehyksistä. Epäselvyydet tulevat paikoin esiin myös kiertoteitse yksittäisissä kyselyvastauksissa. Väärinymmärrys on vakava tutkimuksen kannalta, sillä vastausten olisi tarkoitus kertoa juuri eri tavoista luetteloida kehyksiä – irrallisena museoesineenä tai tavalla tai toisella teoksen luetteloinnista riippuvaisena – ja siten hahmottaa niiden museaalisen arvostuksen muodostumista museoissa.

Neljä muuta vastaajaa oli sitä mieltä, että kehysten kohtelu tai sen tiedostamisen aste museossa oli niin merkittävästi eri luokkaa kuin kyselyssä esitetty, että sopivia vastausvaihtoehtoja oli hankala löytää. He kokivat esimerkiksi, että mikään vastauksista ei sopinut museon todelliseen tilanteeseen, että heidän oli pakko valita vain lähimpänä oleva vaihtoehto ja että henkilökohtainen haastattelu olisi ollut parempi tapa kertoa museon käytänteistä ja varmistanut yhteisillä käsitteillä puhumisen.

Museoiden kokoelmapainotus on myös vaikuttanut vastaajien näkemyksiin kyselystä. Muutama vastaaja kommentoi avoimissa kysymyksissä esimerkiksi, että heidän taidekokoelmansa painottuu nykytaiteeseen tai usein kevyemmin kehystettäviin paperipohjaisiin töihin, mikä vaikuttaa kehysten asemaan. ”Nykytaiteessa myös kehystämättömyys dokumentoidaan ja se voi olla osa teoksen olemusta; joitakin kaksiulotteisia teoksia ei voi eikä pidä kehystää.”¹⁰⁷ Eräs toinen vastaaja ilmoitti: ”Kehyskysymys ei ole museossamme kovin isossa roolissa, koska meillä on hyvin vähän taidetta kokoelmissa –. Aihe tuntuu aika epärelevantilta.”¹⁰⁸

Muuttujia on lopulta niin paljon, että niiden kaikkien huomioiminen tuloksia tarkasteltaessa on mahdotonta. Olen pyrkinyt luottamaan siihen, että kysymykset olivat kuitenkin kaikille samat, ja näin ajatellen voin käsitellä ainoastaan mitattuja muuttujia. Olen ottanut osoitetut heikkoudet huomioon aineiston analyysissä ja tulkinnassa, sekä tietyissä tapauksissa tarkistamalla ja täsmentämällä tietoja suoraan kyseessä olevista museoista.

3.2. Kehyksiä käsittelevä kirjallinen aineisto

Kehyksiä *tutkimuskohteenani määrittelevä* kirjallisuus ja varsinaisena *aineistona* oleva kehyksiä koskeva kirjallisuus ovat osin samaa ja pyrkivät sekoittumaan. Teen eron niiden välillä kulloinkin käyttämäni näkökulman mukaan: luvussa neljä ”Mikä on kehys?” määrittelen tutkimuksen kohdetta; luvussa viisi ”Kehys museossa” kirjallisuus on aineiston asemassa. Aineistona ovat kirjalliset tekstit koostuvat kehyksiä ja kokoelmia tavalla tai toisella yhdistävästä kirjallisuudesta ja artikkeleista. Tekstien lähiluvun erityisenä kohteena on kehysten museaalista arvottamista koskevat merkinnät. Niiden kautta pyrin hahmottamaan, kuinka kehysten asema museoissa yleensä nähdään ja miten näkemykset ovat muuttuneet ajan myötä.

Outi Finnin varsinaisesti kehyksiä tutkineen akateemisen tutkielman lisäksi Suomesta on löydettävissä joitain julkaisuja, jotka antavat tietoa kehysten tekijöistä. Taidesalonki Strindbergin arkistosta koottu kirja *Salon Strindberg – Helsingin taidegallerian vaiheita* (2004) valottaa hieman kehystoiminnan varhaisia tunnettuja aikoja pääkaupungissa. Samoin tekee Helsingin Annankadulla si-

107 Vastaaja: muu taidemuseo.

108 Vastaaja: muu kulttuurihistoriallinen museo.

jaitsevan Frimodig-kehysten lyhyt historiikki *Frimodig-kehys – 100 vuotta Aquilan talossa* (2010). Se sisältää viittauksia taidekehystämisen historiaan muutenkin, sillä liikkeen juuret risteävät monien helsinkiläiskehystäjien kanssa. Historiikkiin on antanut panoksensa myös Ritva Savolainen, kolmannen polven kultaajamestari, joka on kirjoittanut ja viimeistellyt julkaisuksi isänsä Reino Savolaisen aloittaman *Kultaajan käsikirjan* (1997). Savolaisten kultaajasuvun vaiheita on myös tallennettu Helsingin kaupunginmuseoon ja on sitä kautta esillä melko tuoreessa *Made In Helsinki* -näyttelyjulkaisussa (2011) konservaattori Ritva Mannermaan artikkelissa *Vuosisata mestaritason kultausta*. Suvun ensimmäinen mestari Akseli Savolainen kirjoitti myös aikanaan oman pienen oppaan *Puun kultaus* (1928).¹⁰⁹ Liisa Lindgrenin artikkeli *Hovikuvanveistäjä Burchardt Precht ja loistelijas leijonantalkia-kehys* sekä siihen liittyvä Seppo Laakkosen selvitys kehysten konservoinnista museojulkaisussa *Taiteen muisti – konservoinnin kerrostumia* (2005) on yksittäinen esimerkki perusteellisesta kehysten tapaustutkimuksesta.

Kansainvälisesti on olemassa suurehko määrä kirjallisuutta ja artikkeleita, joissa käsitellään pääasiassa esineellisiä kehystyksiä.¹¹⁰ Hyvin usein kyseessä on museon julkaisu, joka perustuu jonkin valitun teeman ympärille rakennettuun kehystysohjelmaan. Toinen kirjatyyppejä on tyylihistoriallinen katsaus, jossa kehystyksiä esitellään osana taidehistoriallisia tyylikausia lähinnä Euroopassa. Kehystysohjelmat ovat useimmiten runsaasti kuvitettuja ja niissä on tyyppillisesti myös kaavakuvia muotolistojen poikkeuksista, jotka näyttävät niiden profiilin ja rakenteen koristeineen. Esimerkkikehystysohjelmissä pyritään kertomaan tekijästä, liittyvästä maalauksesta, ajoituksesta ja perustietoja rakenteesta ja pintakäsittelyistä sekä provenienssista. Tyylihistoriaankin painottuneissa kirjoissa on usein yksi tai useampi artikkeli, joka käsittelee kehysten paikkaa yhteiskunnassa tai suhdetta maalauksiin. Varsinaiset kausijulkaisuartikkelit ovat vaihtelevampia ja perustuvat usein tapaustutkimuksiin, joiden kohteena on tietyn alueen, ajan, tekijän, taiteilijan tai kokoelman kehystysohjelmat tai yksittäinen kehystysohjelma. Aiheena on hyvin usein myös jonkin kehystysohjelman konservointitapausta, johon sisältyy historiaosuus, materiaalitutkimus ja kuvaus konservointi- ja restaurointitoimenpiteistä.

Olen valinnut tutkielmaan joitakin kirjoja ja artikkeleita, joiden kautta on mahdollista määrittellä tutkimuskohde kehystysohjelmat ja löytää niihin kohdistuvia asenteita ja arvostuksia eri yhteyksissä, lähinnä museoissa. Varhaisimpia kehystysohjelmien historiaan luotuja katsauksia on amerikkalaisen Henry Heydenrykin *The Art and History of Frames. An Inquiry into the Enhancement of Paintings* vuodelta 1963. Siinä Heydenryk esittelee kehystyksiä tyylikausittain keskiajalta oman aikansa amerikkalaisiin kehystysohjelmiin, mutta ei syvenny varsinaisiin tyylipiirteisiin, vaan peilaa kehystyksiä historiaan ja ajan taiteeseen. Vuonna 1996 Paul Mitchell ja Lynn Roberts tekivät suurtyön kuvataiteen yksityiskohtaisesti kehystysohjelmien tyylihistoriaa kirjassaan *A History of European Picture Frames*. Kaksi tuoreahkoa pientä opasta kehystysohjelmien tyylikausien, sanastoon ja materiaaleihin ovat Gene Karrakerin *Looking at European Frames – A Guide to Terms, Styles and Techniques* (2009) ja Nicholas Pennyn *A Closer Look: Frames* (2010), joiden laajaa aihepiiriä havainnollistavat esimerkkikehystysohjelmat ovat peräisin julkaisijamuseoi-

109 Mannermaa 2011: 219, viite 21.

110 Neljän vuoden aikana kokoamassani kirjallisuuslistassa on reilut neljäkymmentä viitettä vuodesta 1861 aina vuoden 2011 uusimpiin julkaisuihin. Artikkeleita on oletettavasti runsaammin, mutta omassa tiedossani on tällä hetkellä niinkään reilut neljäkymmentä kirjoitusta.

den kokoelmista, Los Angelesin J. Paul Getty Museumista ja Lontoon National Portrait Gallerystä (tästä edespäin myös ”NPG”).

Kolme museoiden näyttelyihin perustuvaa julkaisua valaisevat kehyksiä valittujen teemojensa kautta pelkkää tyylipiirteiden listausta monipuolisemmin. Näyttelyprojekteissa on tuotettu suuri määrä uutta tietoa muun muassa inventoimalla kehyksiä ja tutkimalla taiteilijoiden kehys suunnitelmia ja kehystämisen ilmiötä yleensä. Lisäksi kehysfilosofinen ajattelu liitetään kirjoissa tiiviisti fyysisiin kehyksiin. Van Gogh Museumien ja Kunstforum Wienin näyttely-yhteistyön helmenä syntyi Eva Mendgenin toimittama *In Perfect Harmony: Picture+Frame 1850–1920* vuodelta 1995. Kirja keskittyy taiteilijakehyksiin ja omaleimaisiin kehystysratkaisuihin liittäen ne ajan taidekenttään laajemmin.¹¹¹ Valittu aikakausi on mielenkiintoinen, sillä se näki samalla massakehysten valmistuksen alun sekä uusien esittämisen tapojen etsimisen taiteessa, mukaan lukien uudenlaisten kehysten luomisen.¹¹² Jacob Simonin kirjoittama ja Lontoon NPG:n julkaisema *The Art of the Picture Frame*¹¹³ – *Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain* (1996) kuvaa kehysten valmistuksen tekniikoita sekä valmistajien, taiteilijoiden ja tilaajien käytänteitä muotokuvien kehystämisessä Britanniassa. Lisäksi kirja sisältää inventointitiedot 132 valitusta NPG:n kokoelman kehyksestä. Kolmas, tuorein ja meitä maantieteellisesti lähin museojulkaisu on Henrik Bjerren ja Sven Bjerkhofin toimittama *Frames – State of the Art*, joka perustuu Tanskan Statens Museum for Kunstin kehysnäyttelyyn vuonna 2008. Julkaisu käsittelee kehysten valmistusta ja valmistajia, kehysfilosofiaa ja -historiaa, sekä Tanskan valtion kokoelmien kehyksiä. Myös Eli Wilnerin toimittaman *The Gilded Edge – The Art of the Frame* (2000) voisi lisätä tähän listaan, sillä se sisältää monia esimerkkejä suhtautumisesta kehyksiin museoissa muun muassa inventointitapausten yhteydessä. Kirja keskittyy amerikkalaisiin kehyksiin ja sen tarkoituksena oli aikanaan paikata tiedonpuutetta sikäläisistä kehyksistä.

Kuten todettua, kehyksiä käsitteleviä artikkeleita on runsaasti, joten en esittele niitä tässä yksityiskohtaisesti. Artikkelit kuitenkin vaikuttavat viitekehykseen jo yleisellä aiheiden ja näkökulmien jakautumisella. Luokkia voi löytää neljä, ja artikkelit jakautuvat niihin kutakuinkin tasaisesti: taulunkehysten funktiot ja asema, kehysten konservointi ja tapausesimerkit, taidehistoriallinen kehystutkimus (aikakaudet, alueet, termistö, taiteilijakehykset) sekä museokehystys ja kokoelmien kehysinventoinnit. Taidehistoriallinen tutkimus tuntuu painottuvan 1980-luvulle, jolloin taide- ja museoalan lehdissä julkaistiin joitain kehyksiin keskittyviä teemanumeroita, kuten *The International Journal of Museum Management and Curatorship* (1985, vol 4, no 2).¹¹⁴ Konservointiaiheet painottuvat 2000-luvulle, mutta museo- ja kokoelmanäkökulma on ollut mukana tasaisesti 1980-luvulta nykypäivään asti. Niistä uusimmat artikkelit tuntuvat vain kokoavan tuloksia aikaisemmista tutkimuksista tuomatta alalle paljonkaan uutta.¹¹⁵ Niiden antina voi nähdä keskustelun herättämisen kehyksistä museoalalla, kuten kehyskonservaattori Gerry Alabonen artikkelissa *The picture frame: knowing its place* (2009),

111 Kirjan artikkelit etenevät aikausittain esitellen Franz von Lenbachin, Arnold Böcklinin, prerafaeliittien, James McNeill Whistlerin, Franz von Stuckin, Gustav Klimtin, Edgar Degas’n, Camille Pissarron, Georges Seurat’s, Vincent van Goghin ja monen muun kehystyksiä.

112 Mendgen 1995a: 9

113 Tämä englanninkielinen sanailu (variaatioineen), joka leikkii sanojen kehys ja taide merkityksillä, on huvittavuuteen asti tiuhaan viljelty kehyskirjallisuuden nasevissa otsikoissa.

114 Ks. myös *Revue de l’art* 1987, no 76. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

115 Ks esim. Ablett 2002 ja O’Reilly 2007

joka sisältyy alkuperäisyyden käsitettä ja konservointia käsittelevään julkaisuun.¹¹⁶ Alabone pohtii Tate Britainin käytänteiden kautta kehysten konservointia, restaurointia, kopioita ja muita muutoksia suhteessa maalausten esittämiseen museossa. Ollessaankin konservaattori, hänen näkökulmansa on vahvasti taiteen esittämisessä, missä kuviossa kehys on hänelle selvästi maalaukselle alisteisessa asemassa.¹¹⁷ Hänen näkökulmavalintansa saa perspektiiviä seuraavaksi esittelemistäni artikkeleista.

Barbara Savedoffin ja Bente Kiilerichin kolmessa artikkelissa *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* -lehdessä vuosina 1999 ja 2001 kirjoittajat kävivät pienen väittelyn siitä, ovatko kehykset kiinteä osa taideteosta vai eivät, eli onko olennaista, että maalatut teokset ylipäättään on kehystetty, vai että tietyllä teoksella on juuri tietty kehys? Aihe koskee vahvasti kysymystä kehysten asemasta museokokoelmissa. Ensin Savedoff kiinnitti vuoden 1999 artikkelissaan huomiota taiteen esittämisen välittömään fyysiseen kontekstiin antaen esimerkiksi teosten kuvalliset jäljennökset ja fyysiset kehykset. Hänen mukaansa on tärkeää tiedostaa kehyksen vaikutus ymmärtääksemme taideteokset historiallisina kokonaisuuksina, mutta ei pidä kehyksiä oletuksellisesti osana teoksia.¹¹⁸

Kiilerich kirjoitti vuonna 2001 Savedoffille vastineen, jossa hän esittää kehyksen juuri olevan olennainen osa teosta.¹¹⁹ Argumentointinsa tueksi Kiilerich on valinnut *parergonin* käsitteen siten kuten Derrida on sen kuvaillut, ja pyrkii osoittamaan, että koska kehyksen valinta itsessään on esteettinen päätös, ei sitä voi lukea *parergoniksi*, vain koristeelliseksi lisäksi teokselle.¹²⁰ Kiilerich esittää muun muassa, että mikäli fyysinen kehys tosiaan olisi taideteokselle ulkopuolinen *parergon*, ei sen poistaminen tai vaihtaminen maalauksen rinnalta muuttaisi teosta, kuten todellisuudessa kuitenkin tapahtuu.¹²¹ Savedoff vastaa vielä Kiilerichille kolmannessa artikkelissa (2001) vedoten jakoon, että jotkin kehykset on helppo osoittaa olevan osa teosta, mutta ontologisesti kaikkien kehysten kohdalla näin ei kuitenkaan ole, joskin kehys aina vaikuttaa teokseen fyysisenä esittämisen kontekstina. Keskeisimmäksi tutkielmani kannalta nousi Savedoffin kysymys ”onko kehys käsitettävä taideteokselle *kiinteänä* vai *esittävänä* elementtinä?”,¹²² sillä tunnistan tämän kaltaisen kysymyksenasettelun usein olevan pohjalla kehyksiä ajateltaessa.

4. Mikä on kehys?

Christine Traber kiteyttää kehyksen olennaisimman problematiikan toteamalla, että sen merkitykset ja funktiot muuttuvat aikakausten esteettisistä käsityksistä ja tyyleistä tai yksittäisten taiteilijoiden näkemyksistä riippuen.¹²³ Hän lainaa Hilde Zaloscerin vuoden 1974 tekstiä:

”Although the frame remains materially the same, its purport and intellectual status – its ‘iconology’ so to speak – changes in every epoch. The meaning given it is never completely wrong, but it is controlled by the fundamental beliefs of the era. One feature

116 Fiske, Tina & Hermens, Erma (eds.) 2009: Art, conservation and authenticities: material, concept, context. London: Archetype Publications.

117 Alabone 2009: 60–61, 69

118 Savedoff 1999: 345–346, 354.

119 Kiilerich 2001: 320

120 Kiilerich 2001: 321: ”However, this parergonal view entails that frames are neutral entities possessing only decorative qualities. But the very choice of a frame is an aesthetic judgment.”

121 Kiilerich 2011: 323

122 Savedoff 2001: 324, oma kursivointini

123 Traber 1995: 221

*intrinsic to the frame in general is always overstressed. A definition can thus never be comprehensive.*¹²⁴

Traber pyrkii kuitenkin löytämään kehyksille määritelmän, joka vähimmillään pystyisi tavoittamaan niiden olemuksen. Hänen mukaansa on aina lähdettävä siitä perusideasta, että kehys on raja (*frontier*): ”it differentiates between and segregates framed and unframed, characterizing the former as ’belonging’, and opposing it to what is outside.”¹²⁵ Tässä luvussa tarkastelen kehystä mahdollisimman monelta kannalta, niin aineellisena esineenä kuin merkitysten kokoumana, sillä kehyksen kokonaisvaltainen käsittäminen antaa eväät sen tunnistamiseen mahdollisena museo-objektina.

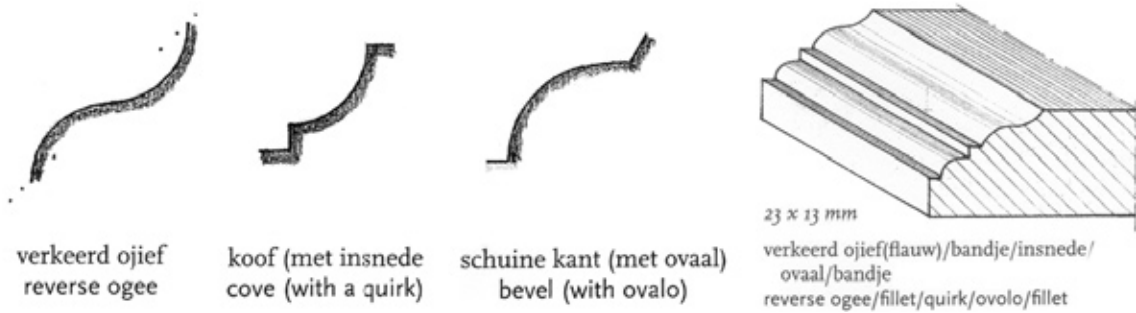
4.1. Termistön problematiikkaa

Haluttaessa luetteloida kehys tarvitaan sanoja sen kuvailuun. Vaikka kaaviot tai valokuvat kertovat kehyksen ulkomuodosta, on kirjoitettu kuvailu tärkeää muiden piirteiden tavoittamiseksi, aivan kuten luetteloitavien museoesineiden kohdalla yleensä. Asiat, joita esineistä kirjataan, luovat merkityksiä. Eri tieteenaloille ominainen kielenkäyttö ja sanasto kaikkiaan mahdollistavat aiheen tutkimisen, käsittämisen ja ymmärtämisen merkityksiä välittävän kielen keinoin. Kielellä on suuri merkitys alojen yhtenäisen diskurssin mahdollistamisessa ja se ikään kuin asettaa tutkittavan kohteen kielelliseen viitekehykseen antaen kohteelle paikan tai aseman tutkimuskentällä. Esimerkiksi taidehistorian tai estetiikan termistö väreistä, merkeistä, tyylikausista, filosofisista suuntauksista tai käsitteistä antaa edellytykset käsitellä näiden alojen moninaisia ilmiöitä, huolimatta kielen vajavuudesta tavoittaa niitä kattavasti. Sekin, kutsutaanko omaa tieteenalaani museologiaksi vai heritologiaksi, on esimerkki sanojen merkityksestä koko alan tutkimuskohteen ymmärtämiseksi samalla tavalla. Tieteellistä diskurssia ei ole olemassa, jos sanat siihen puuttuvat.

Suomessa on hankalaa puhua kehyksistä, sillä niiden kuvailuun tarvittavaa sanastoa ei ole olemassa kirjoitettuna. Tämä johtuu suomenkielisen kehyskirjallisuuden puutteesta: kun mitään ei ole kirjoitettu, ilmiön kielelliseen käsittämiseen ei ole keinoja. Kehysdiskurssin puuttuminen vaikuttaa kehysten arvoon ja asemaan tutkimuskohteina. Ilman sanoja kehysten luetteloijalta puuttuu työkalut käsittää kehys yhtään monimutkaisempana kohteena kuin yksinkertainen toteamus ”kehys” ja mitattiedot. Pois jäävät rakenteen, materiaalien, koristeiden ja ne aikaan kiinnittävien tyylipiirteiden kuvailu. Myös kunnon kuvaileminen täsmällisesti on ongelmallista, jos kehyksen materiaaleihin ja rakenneosiin ei pysty viittaamaan. Sen sijaan esimerkiksi taustan merkinnät ja kehyksen fyysisestä olemuksesta suoranaisesti riippumattomat kontekstiedot on mahdollista kirjata muuta ammattitaitoa hyödyntäen. Kyse ei olekaan ainoastaan kehyksiin liittyvän erityistiedon puutteesta, sillä ilman sanastoa ovat vaikeuksissa kehysammattilaisetkin. Esimerkiksi kehyksiä hyvinkin tuntevat konservatorit joutuvat itse kehittämään kuvailussa käyttämäänsä kieltä soveltamalla vieraskielisiä termejä, keksimällä sanoja itse tai lainaamalla niitä soveltuvilta naapurialoilta, kuten taide- ja tyylihistoriasta, arkkitehtuurista tai käsityöaloilta, lähinnä kultauksesta ja puusepäntyöstä (kuva 4).

124 Zaloscer, Hilde 1974: *Versuch einer Phänomenologie des Rahmens* julkaisussa *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19, no. 2, 222, Traberin 1995: 222 mukaan.

125 Traber 1995: 221.



Kuva 4. Esimerkkejä kehyksen muotolistan profiiliosien nimeämisestä hollanniksi ja englanniksi. Kuvat ovat höylien ja höylääjien historiaa käsittelevästä kirjasta. Termien alkuperä on arkkitehtuurin kielessä ja ne soveltuvat puuntyöstön kautta kehyksiin. Kuvälähde: van der Sterre 2001: 98–99.

Suomessa kehyskieli elää vahvimmin suullisena kehystäjien ja kultaaajien keskuudessa. Konservatorin opinnäytetyöni ohessa haastattelin kahta kultaaajamestaria ja yhtä kultaaaja-konservaattoria kerätäkseni vastineita ulkomaisessa kehyskirjallisuudessa esiintyville kuvailusanoille. Käytin koottua sanastoa opinnäytetyössä osallistuen vähäisen olemassa olevan kehystekstin lisäämiseen.¹²⁶ Tarkkoja vastaavuuksia löytyi hyvin vähän ja vakiintuneita termejä yleensäkin vain kourallinen. Käsityöalalla kohteiden sanallinen kuvaaminen ei ole työn keskiössä ja kieleen ovat vakiintuneet ne termit, jotka todella ovat tarpeellisia alalla toimivien keskinäiselle ymmärrykselle. Kieli keskittyy tekniikoihin ja niiden välittämiseen toisille, kuten myös kehysalan koulutuksessa.

Suomeksi on julkaistu kaksi pientä opasta kultauksesta,¹²⁷ ja aihetta on käsitelty myös restaurointiin¹²⁸ liittyen. Kussakin on kirjoittajina kultaaajamestarit. Alan koulutus on toki yksi foorumi, jossa kehyskieltä tarvitaan. Kehystäjäkoulutuksessa kiinnostus ei niinkään ole vanhojen kehysten liittämässä aikaan tai ilmiöihin kehysten fyysisten ominaisuuksien perusteella, vaan pitää yllä käsityötaitoa. Konservattoreiden koulutuksessa sen sijaan tullaan lähemmäs pyrkimystä tavoittaa kehyksen olemus mahdollisimman monipuolisesti, koska tarkoituksena on dokumentoida kohde. Metropolia Ammattikorkeakoulussa on esimerkiksi kehitetty yksinkertainen lomake kehysten peruspiirteiden dokumentoimiseksi. Museokonservattoreiden tekemä työ kuvailun kehittämiseksi on samalla asialla. Pohjimmainen puute on julkaistun ja siten laajemmin saavutettavan tekstin vähyys.

Ainakin italian, ruotsin, saksan, ranskan ja englannin kielellä on kirjoitettu kehyksistä niiden materiaalien, rakenteiden, koristeiden ja näiden muodostamien tyylien valossa, jolloin tietynasteinen kehyskieli on muodostunut. Kuten edellä totesin, on suuri osa kehysten materiaaleja ja runkorakennetta kuvailevasta kielestä lähtöisin pitkästä käsityön perinteestä. Kehysten muotokieli sen sijaan ammentaa klassisesta arkkitehtuurista ja monet termit on suoraan sovellettavissa rakennustaiteen alalta. Samalla tavalla huonekalujen ja koristetaiteen historia ja elementit tarjoavat sanastoa kehysten koristeiden kuvailuun. Seuraavissa luvuissa osoitan, kuinka sanaston juontuminen muilta aloilta on

126 Rantala, Satu 2010: Alkuperäiskehys Victor Westerholmin maalaukseen *Lehmiä koivumetsässä – kehyksen konservointi ja restaurointi*. [opinnäytetyö] Metropolia ammattikorkeakoulu. Saatavuus verkkojulkaisuna: <http://urn.fi/URN:NBN:fi:amk-2010052410265>

127 Savolainen, Akseli 1928: Puun kultaus, sekä Savolainen, Reino & Savolainen, Ritva 1997: Kultaaajan käsikirja. Helsinki: Painovalmiste Ky.

128 Carlborg, Laura; Hietavuo, Taina; Oksanen, Kimmo & Tähtinen, Hannu 2009: Kunnosta, kultaa ja verhoile – mestareiden opissa. Helsinki: WSOY.

järkeenkäypää siksi, että kehykset eivät luonnollisestikaan ole muokkautuneet irrallaan ympäröivästä visuaalisesta kulttuurista.

4.2. Kultaa ja koristeita

Kehykset voi määritellä konkreettisimmin niiden muodon, materiaalien ja tyylien avulla. Näiden piirteiden kautta ne voi helposti käsittää toisaalta yhtenäisenä esineluokkana, mutta toisaalta valtavasti erilaisina ja kiinnostavina esinetutkimuksen kohteina. Keskityn tässä liikuteltaviin kehyksiin lähinnä keskieurooppalaisessa esinehistoriassa, ja esittelen myös joitakin keskeisiä muutoksia kehysten tyyli- ja valmistuksessa näyttääkseni, kuinka niiden tutkimus voi olla kulttuurihistoriallisesti antoisaa. Klassisista ”vanhoista” kehyksistä puhuttaessa perinteiset käsityömenetelmät ovat hyvä lähtökohta esineelliseen tutkimukseen, vaikka ne eivät yhtenäisistä peruseriaateistaan huolimatta muodosta mitään standardoitua prosessia.¹²⁹ Nykypäivän kehysten materiaalirakenne vaihtelee tunnistamattomuuteen asti, ja silti uudemmat valmistustekniikat usein jäljittelevät juuri laadukasta käsityötä. Klassisetkin kehykset ovat tyypillisesti rakenteeltaan komposiitteja eli koostuvat useista eri materiaaleista. Tässä piilee ristiriita sen suhteen, kuinka niin hienovaraisesti rakennetun ja vaurioille herkän esineen ominaisimpia tehtäviä on suojella jotakin toista esinettä, kuten maalausta.¹³⁰ Kenties syynä on kultauksen ja käsityön perintö ajalta, jolloin kehys ja maalaus olivat yhtä, eikä toinen sen enempää suojellut toista.

Perinteisen kehysten yleisin runkomateriaali on puu. Riippumatta kehysten mallista (suorakaide, ovaali, pyöreä, tempelimäinen, jne.) runko koostuu välttämättä useammasta osasta, jolloin osien liittymäkohdat vaativat jonkinlaisen liitoksen. Liitos voi olla jokin kehittynyt puusepäntekniikka tai yksinkertaisempi nauloin tuettu liitos, usein liimalla vahvistettu. Puuntyöstön tekniikat ja jäljet sekä liitokset ovat keino ajoittaa ja paikantaa kehyksiä. Karkeasti viimeisten sadan vuoden aikana suorasta jiriliitoksesta on esimerkiksi tullut yleinen liitostyyppi, ja sitä on vahvistettu milloin erilaisin kiiloilla, kulmalapuilla, nauloilla tai modernein niitein. Kaikkiaan kehysten puusepäntekniikan valmistus ja työstö eivät juuri eroa puusepäntekniikan menetelmistä, joten esimerkiksi liitosten nimet on löydettävissä puuntyöstöstä.



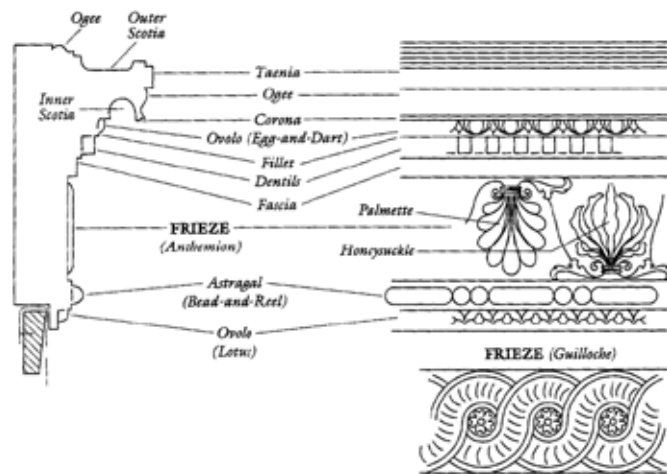
Rungon mallin jälkeen seuraava askel kohti koristeita on muotolistan profilointi (kuva 5), joka niin ikään antaa viitteitä kehysten valmistusajasta ja -paikasta. Kehykset ovat muotoutuneet alun perin osana arkkitehtuuria, joten profiilien lähtökohta on klassisen arkkitehtuurin palkiston muodoissa ja niissä olevissa koristeosissa. Arkkitehtoniset mittasuhteet vaikut-

Kuva 5. Tämän modernin muotolistan runko koostuu vanhoja listoja useammasta osasta. Pinnalla on ohut pohjustus.

129 Green 1991: 239

130 Ablett 2002: 9

tavat siten kehysten mittasuhteisiin.¹³¹ Kehysprofiilia luetaan ulkoa sisäänpäin, jolloin se vastaa palkiston osia ylhäältä alaspäin. Profiili voi olla esimerkiksi yksinkertainen *cassetta* eli laatikkomalli, joka sai alkunsa varhaisrenessanssin Italiassa, ja jossa jäljentyy selvimmin palkiston osat arkkitraavi, friisi ja korniisi eli kattolista.¹³² Myös esimerkiksi sellaiset profiilin osat kuin normaali ja käänteinen s-lista (kyma recta ja kyma reversa, tai engl. ogee ja reversed ogee), munasauva tai hammastus monien muiden ohella tulevat suoraan arkkitehtuurista (kuva 6).



Kuva 6. *Cassetta*-kehysten koristeisia. Kuva: Timothy Newbery. Kuvälähde: Newbery 2007: 443.

Koristeet toteutettiin vielä 1700-luvun loppuun asti kaivertamalla joko runkopuuhun tai erikseen liitettävään koristelistaan tai kulmakoristeeseen. Esimerkkinä tästä ovat rokokoon ilmeisesti leikatut voluutat, rocaillet ja c-kaaret. Vielä varhaisempia koristelutapoja olivat renessanssin *cassetta*-kehysten *sgraffito*-koristeet, joissa kullan päälle maalattuun kerrokseen raaputettiin kuvioita paljastaen alla oleva kulta, tai punsselointi, jossa kultapintaan lyötiin toistuvia kuvioita metallipunsselilla.¹³³ 1800-luvulle tultaessa valmistustekniikat monipuolistuivat ja jouduttivat tuotantoa, ja erityisesti koristeiden aikaansaaminen nopeutui hitaasta ja taitoa vaativasta puun kaiverruksesta koristemassojen, kuten compon,¹³⁴ kipsin tai paperimassan, ja koneellisen työstön käyttöön.¹³⁵ Koristemassoja on valettu muotteihin yksittäin tai puristettu rullamuotilla jatkuvaksi ornamentiksi. Esimerkiksi empire-kehyksissä uutta tekniikkaa hyödynnettiin yhdisteltäessä egyptiläisiä ja klassisia koristeaiheita, joista yleisiä ovat erilaiset lehväkoristeet, kuten palmetit, laakerit ja akantukset, helmi- ja rullalistat, lehden- ja nuolenkärkilistat, ruokolistat ja kaneloinnit (kuva 7). Kehyksissä on käytetty myös symbolistisia trofeita, erityisesti barokin aikana.¹³⁶

Perinteinen kultaus tai hopeointi vaatii alleen huolellisesti toteutetun pohjustuksen, mutta myös metalloitu tai maalattu puukehys on yleensä pohjustettu tasaiseksi. Kullata voi myös paljaalle puulle, kuten taiteilijat 1800-luvulla joskus tekivät.¹³⁷ Muita varhaisia pintakäsittelytapoja ovat maalaus, kultamaali,¹³⁸ vahakiillotus, lakkaus, petsaus ja erilaiset viilut (kuva 8). Pohjustus rakennetaan useasta kerroksesta gessoa, joka on valmistettu joko liidusta tai kipsistä liimasideaineessa. Kiillotettavan

131 Ablett 2002: 10; Heydenryk 1963: 18; Roberts 1995: 60; Sammons 2007: vii–viii; Thau 1995: 207.

132 Karraker 2009: 30; Mitchell & Roberts 1996: 11, 21

133 Karraker 2009: 63, 74; Mitchell & Roberts 1996: 22

134 Compo eli composition on 1700-luvun lopussa kehitetty koristemassa, joka valmistetaan keittämällä eläinliimasta, luonnonhartsista (esim. kolofoni), raa'asta pellavaöljystä ja liidusta, ja sekaan on voitu lisätä kuituja tai muita lisäaineita.

135 Ablett 2002: 10–11; Roberts 1995: 57.

136 Esimerkiksi ruotsalaisen hovikuvanveistäjä Burchardt Prechtin veistämä trofee-kehys Kaarle XI:n muotokuvan ympärillä 1600-luvun lopusta. Teos on Sinebrychoffin museossa. Ks. Lindgren & Laakkonen 2005 ja teoskuva Valtion taidemuseon kokoelmat -verkkopalvelussa: <http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?si=A+1+556>.

137 Mm. Payne 2007: 6; Roberts 1995: 78

138 Nk. simpukkakulta ("shell gold") valmistetaan ylijäämäkultahipuista, joiden sideaineena voi olla arabikumi tai hunaja (Karraker 2009: 75). Suomalainen nimitys "simpukkakulta" Laakkosen mukaan (Lindgren & Laakkonen 2005: 236).



Kuva 7. Tämän hollantilaisen empiretyylisen kehyksen (n. 1824) pinnalla vaihtelevat kiilto- ja mattakultaus (öljykultaus). Kehyksen harja, kapea kouru ja sitä edeltävä askelma sekä sisempi kapea neliskanttinen lista on kiiltokullattu. Palmetti- ja akantuskoristeet pohjineen, helmi-rullalista, leveä kouru ja valoaukkoa kiertävä lehdenkärkistä on öljykullattu. Kuva on vastikään konservoidusta ja restauroidusta kehyksestä.



Kuva 8. Tämän suomalaisen kehyksen (1900-luvun puoliväli) mäntyrungon pinnalla on tammiviilu ja harjan puolipyöreän listan päällä tammenlehti- ja terhoaiheinen koristemassalista. Massa on oletettavasti compoa, ja se on pintakäsitelty lyöntimetallilla sekä sinivihreällä patinalla.

kultauksen tai hopeoinnin alla pohjustuksen ylimpiin kerroksiin lisätään myös hienoa ja muovautuvaa kaoliinisavea ja viimeistelyksi bolussavikerrokset eli polimentti. Polimentti näkyy kultalehden alla useimmiten punaisena ja hopealehden alla mustana kerroksena, mitä vaikutelmaa edelleen jäljitellään ahkerasti moderneissa kehyksissä. Kiillotetuille pinnoille lehdet on laskettu aktivoimalla pohjustuskerrosten liima laskuviinalla, mutta mattapinnoilla lehdet on voitu kiinnittää myös erillisellä kiinnitysaineella, kuten öljykultauksessa, tai erilaisia metallilehtiä, kuten messinkiä tai alumiinia käytettäessä. Päälimmäisenä kehysten pinnoilla voi olla suojakäsittelyjä tai sävytyskerroksia. Kiiltävien ja mattapintojen vaihtelu kehyksen pinnalla on osa kokonaisuuden suunnittelua (kuva 9). Lehden toteutettuja pintakäsittelyitä voi tunnistaa ja eritellä silmämääräisesti polimentin, värin, lehden koon ja saumojen perusteella.

Kaikkiaan materiaalien ja tekniikoiden tuntemus auttaa tutustumaan esineeseen ja sijoittamaan sen valmistustekniseen kontekstiin. Esimerkiksi suomalaisille kehyksille tyypillisenä piirteenä pidetään edullisempien materiaalien kuten lyöntimetallin käyttöä, mikä näkyikin suomalaisissa 1800- ja



1900-lukujen kehyksissä. Piirre liittyy suurelta osin myös aikakauteen, ja seuraavaksi esittelenkin lyhyesti, miten kehysten ulkonäkö ja tyyli näkyvät eri aikoina.

Tyyliltään kehykset ovat seuranneet kiinteiden sisustusten ja huonekalujen suurimpia tyylikausia. Kirjassa *A History of European Picture Frames* seurataan eurooppalaisten kehysten tyylihistoriaa keskiajalta renessanssin, manierismin, barokin, rokokoon, uusklassismin ja historististen tyylien kautta 1900-luvun alun art nouveau kansallisiin variaatioihin. Kehyksiä kuvailaan maantieteellisesti eriteltynä tärkeimpien vaikut-

Kuva 9. Tämän oletettavasti saksalaisen (n. 1886) kertaustyyllisen kehyksen pinnalla on kiiltokultautusta, mattakultautusta (vesikultaus) ja lyöntimetallia. Kiiltokullatussa kulmanauhassa näkyvät aseteltujen kultalehtien rajat.

tajamaiden mukaan, jolloin myös tyylien kansallinen vaihtelu näkyy niissä. Keskeisiä vaikuttajia ovat olleet Ranska, Italia, Alankomaat, Saksa ja Iso-Britannia, mutta myös Espanja ja Pohjoismaat. Lisäksi tyylit yhdistetään kirjassa sosiokulttuurisiin ilmiöihin ja kehyksiä luokitellaan myös muun muassa uskonnollisiin, maallisiin tai valtaa kuvastaviin hovikehyksiin.¹³⁹ Tiivis liitos kuvataiteeseen on aika-ajoin muuttanut kehyksen asemaa ja luonnetta, mutta tätä yhteyttä selvitän tarkemmin luvussa 4.5. ”Kehys ja kuvataiteen esittäminen”.

Kuten todettu, kehysten alkulähde on arkkitehtuurissa ja esimerkiksi keskiajalla ne olivat ensin osa kirkkojen alttarilaitteita. Kehysten irtaantuminen arkkitehtuurista ajoittuu keskiajan loppupuolelle.¹⁴⁰ Varhaisten sisustuksista irronneiden kehysten rakenteessa näkyikin edelleen arkkitehtoniset rakenteet, kuten perustukset, palkit ja pylväät, kuten niin sanotussa *tabernacle* eli temppelimäisessä kehystyyliässä. Goottilaisen kirkon kolmilaivaisuus jäljentyy suippokärkisiin triptyykkikehyksiin.¹⁴¹ Ajan kuvat maalattiin yleensä puupaneelille, jolloin kehys oli osa maalaus pohjaa, koholla oleva reunus, ja mahdollisesti kullattu, kuten myös kuvan tausta. Maalaus pohja, kehys ja tausta toteutettiin siis ennen maalattua kuvaa, mutta kaikkien vaiheiden tekijät edustivat käsityöläisyyttä.¹⁴² Maalattu kuva ei ollut vielä muodostunut taidekuvaksi. Varhaisten maallisten paneelimaalausten kehykset olivat yleensä yksinkertaisia, pieniä ja helposti liikuteltavia ja niissä käytettiin myös tekstejä. Kuva-aiheiden maallistuessa ja kankaan yleistyessä maalaus pohjana syntyivät myös ensimmäiset kuvasta irralliset kehykset. Tämä kehitys ajoittuu varhaisrenessanssiin.¹⁴³

Matkustus, kaupankäynti ja poliittiset yhteydet levittivät uuden irrallisen kehyksen tyyliä Euroopassa alkaen vaikutusvaltaisesta renessanssin Italiasta.¹⁴⁴ Etenevän maallistumisen ja uuden keskiluokan nousun myötä asuintilojen sisustuksista tuli tärkeämpiä ja ne täyttyivät esineillä ja huonekaluilla. Kehykset, jotka ennen olivat samasta puusta maalausten kanssa, siirtyivät nyt enemmän osaksi kiinteätä sisustusta ja irtaimistoa.¹⁴⁵ Barokin ja rokokoon kehystyylien alkulähteinä olivat kuninkaalliset hovit, joissa ajan runsaat kehykset elivät kulta-aikaansa. Etenkin Ranska oli vaikutusvaltainen suunnannäyttävä: kehyksissä Ludvig XIII–XVI:n tyylit ovat hyvin leimallisia ja jälkeempinä ahkerasti kopioituja ja myös uusiokäytettyjä.¹⁴⁶ Ranskalaisvaikutteiset kehystyyli saivat vahvoja kansallisia piirteitä muualla Euroopassa, kuten Saksassa ja Englannissa. Alankomaissa sen sijaan syntyi 1500–1600-luvuilla kaksi varsin omaperäistä ja helposti tunnistettavaa tyyppiä: värelistöin koristellut, eebenpuuviilutetut tai mustaksi värjätyt kehykset sekä *auricular*-tyylin kehykset, joita koristavat korvalehtiä muistuttavat orgaaniset muodot, groteskit ja merelliset aiheet.¹⁴⁷ Napoleonin valloitusten myötä uusklassismin muotokieli levittyi Eurooppaan aiempia yhtenäisempänä kansainvälisenä kehystyylinä.¹⁴⁸

139 Federspiel 2008: 174 (viite 3); Mitchell & Roberts 1996.

140 Heydenryk 1963: 9

141 Heydenryk 1963: 13–15; Karraker 2009: 78; Penny 2010: 38.

142 Heydenryk 1963: 10, 13; Honour & Fleming 2012: 12–13; Mitchell & Roberts 1996: 10.

143 Mitchell & Roberts 1996: 11; Penny 2010: 13–21

144 Mitchell & Roberts 1996: 11

145 Heydenryk 1963: 60–62.

146 Federspiel 2008: 175–177; Mitchell & Roberts 1996: 11, 51; Penny 2010: 33.

147 Baija 2005: 9–10; Mitchell & Roberts 1996: 79–82.

148 Mitchell & Roberts 1996: 11

Kehysten näkökulmasta suuri muutos alkoi karkeasti 1700–1800-lukujen vaihteessa. Uudet koristemassat, halvemmat pintakäsittelymetallit ja koneellinen työstö korvasivat ikaikaisia käsityömenetelmiä edullisuuden nimissä.¹⁴⁹ Materiaalivalikoima laajeni, tyylikaudet sekoittuivat ja ornamenttirakennelmat kasvoivat niin historististen vaikutteiden kuin helposti kopioitavien ja yhdisteltävien muottikoristeiden myötä.¹⁵⁰ Muutoksella oli ainakin kaksi heijastusta yhteiskunnassa: kehysvalmistajien, kaivertajien ja kultaajien ammattikuntien näivettyminen niin pääluvussa kuin taidossa,¹⁵¹ sekä kehysten hyödykeluonteen nousu ja verraten halpojen kehysten määrän lisääntyminen. Uuden porvarillisen keskiluokan myötä edullisemmin tuotetuilla kehyksillä oli kysyntää ja ne täyttivät näyttelyseinät niin kodeissa kuin julkisissa tiloissa kuin ”kultainen laasti” maalauksia sitoen.¹⁵²

Kulta on ollut kautta kehushistorian yleinen pintakäsittelymateriaali. Kultaan liitetään ajatuksia rahallisesta arvosta, sillä kiillotettu lehtikulta jäljittelee umpikultaa, ja ikuisuudesta, koska puhdas kulta säilyy luonnossa muuttumattomana. Taiteilijat ovat pitäneet kultaa väriltään neutraalina ja siten sopivana maalattujen teosten ympärille. Kirkoissa kultainen kehys heijastelee kynttilänvaloa lisäten pyhien kuvien ylimaallista vaikutelmaa, luoden merkityksiä ja lähentämällä pyhyttä ihmiskokijan todelliseen tilaan; valon ohjaaminen oli merkittävä tekijä etenkin ennen sähkövalojen kirkastamia kirkkotiloja.¹⁵³ 1800-luvun puolivälissä niin Pariisiin salongissa kuin Lontoon Kuninkaallisen taideakatemian julkisissa näyttelyissä oli ”kultakehyspakko” ja taiteilijan oli turha kuvitella saavansa työtään näytille muutoin kuin kullattuun kehykseen sijoitettuna.¹⁵⁴

Vastauksena halvoille koristemassakehyksille, mutta myös uusien esittämisen tapojen etsimisen myötä jotkin taiteilijat alkoivat suunnitella itse kehyksiä, elvyttää vanhoja käsityömenetelmiä ja tehdä kokeiluja kehysten rakenteeseen ja pintakäsittelyihin. Esimerkiksi impressionistien keskuudessa heräsi mieltymys erityisesti valkoiseksi mutta myös muilla väreillä maalattuihin kehyksiin.¹⁵⁵ Akatemianäyttelyissä 1800-luvun varhaiset rakenteelliset kehyskokeilut hyväksyttiin vielä kutakuinkin, koska niiden pintakäsittelynä oli useimmiten kultaus tai sen imitaatio, mutta esimerkiksi Lontoon akatemiassa värilliset kehykset hyväksyttiin vasta vuonna 1920.¹⁵⁶ Tyyllillisesti taiteilijoiden uniikitkin kehykset voidaan liittää Arts and Crafts -liikkeen, symbolistien ja art nouveaun muotokieleen, ja aika näkyy omaleimaisuutena myös pohjoismaisissa kehyksissä. Erityisesti Akseli Gallen-Kallelan suunnitteleminen kehysten luontoaiheissa näkyy suomalaisuus ja kansallisromantiikka (kuva 10).¹⁵⁷

1900-luvun kuluessa kehysten valmistustavat ja materiaalit etääntyivät niin kauas perinteisistä käsityömenetelmistä, että niitä on vaikea enää tunnistaa päällisin puolin tarkastellen. Vaikka jotkin kuvataiteen muodot ovat pyrkineet koko lailla eroon kehyksistä, eivät kehykset esineinä ole kadonneet, vaan päinvastoin kasvaneet määrässä halpatuotannon myötä. Suomessa vielä 1900-luvun puolivälissä kehyksiä tehtiin kehysliikkeissä rakentamalla valmiiden puuprofiililistojen päälle koristeet

149 Roberts 1995: 57.

150 Simon 1996: 18–19

151 Roberts 1995: 57

152 Curry 2000: 139; Roberts 1995: 57

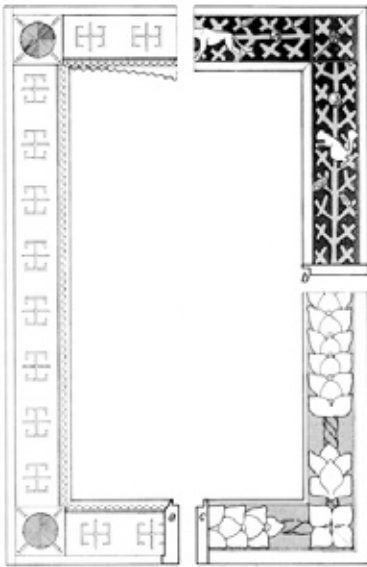
153 Mitchell & Roberts 1996: 9–10, 12; Peers 2004: 107–108; Simon 1996: 16–17; Thau 2008: 206.

154 Mendgen 1995a: 10; Kemp 1995: 17.

155 Penny 2010: 33; Simon 1996: 21–23

156 Roberts 1995: 78; Simon 1996: 23

157 Mitchell & Roberts 1996: 11–12, 113.



Kuva 10. Akseli Gallen-Kallelan maalausten kehyksiä Paul Mitchellin ja Lynn Robertsin kehystistoriaa käsittelevässä kirjassa. He kuvaavat kehyksiä näin: ”Scandinavian symbolist frames: (a) left wing (detail) of artist-designed, inscribed triptych frame with folk art motifs, centre panel 1530x1530 mm, wings 1530x770 mm, w. 220 mm, by Akseli Gallen-Kallela for the Aino Triptych, 1891 (Helsinki, Athenaeum Art Museum); (b) Finnish integral frame painted with stylized pine branches, 1440x890x105 mm, by Akseli Gallen-Kallela for *Great Black Woodpecker (Wilderness)*, 1891 (Helsinki, private collection); (c) Finnish artist-designed frame with stylized leaves, 2700x1560x105 mm, by Akseli Gallen-Kallela for *Waterfall at Mäntykoski*, 1892–4 (Helsinki, private collection)” Elin Danielson on ilmeisesti auttanut Gallen-Kallelaa *Mäntykosken* kehyksen koristeiden toteuttamisessa (Gallen-Kallela 1965: 69). Kuvallähde: Mitchell & Roberts 1996: 113.

ja pohjustuskerrokset, jotka sitten kullattiin, metalloitiin, maalattiin, petsattiin tai muuten pintakäsiteltiin.¹⁵⁸ Myös kokonaan tai osittain puupintaisia ja viilutettuja kehyksiä näkee paljon ajan maalausten ympärillä. Vuosisadan puolenvälin jälkeen alkoi todellinen valmiskehysten aikakausi, joskin valmiita malleja oli

olemassa jo vuosisadan alussa.¹⁵⁹ Valmiskehysten kehyslistat tulevat tehtaalta koristeineen ja pintoi-neen, ja kehystämössä ne leikataan ja kasataan mittojen mukaan kehyksiksi. Listamalleja on lähes rajattomasti, ja niitä valmistetaan niin Suomessa kuin ulkomailla. Nykypäivän kehyslista saattaa olla ohut alumiinikisko tai jopa muovista puristettu. Toisaalta Suomessakin toimii edelleen kourallinen kultaa- jia, jotka tekevät kehykset alusta asti itse perinteisiä käsityömenetelmiä kunnioittaen.

Edellä olen esitellyt vain pintaraapaisun kehysten materiaaleista ja tyylihistoriasta, mutta jo esitel-tyjen piirteiden oikeanlainen dokumentointi museossa voi olla haastavaa. Konservoinnin alalla ke- hyksiä on kuitenkin tutkittu melko paljon ja kirjallisuudesta löytyy useita tapaustutkimuksia, jotka antavat tietoa kehysten materiaaleista ja historiallisista vaiheista.¹⁶⁰ Konservoinnin kannalta onkin hyödyllistä ymmärtää vähintään kehysten kerroksellinen materiaalirakenne, joka on altis vaurioitu- maan kolhuista sekä lämpö- ja kosteusolosuhteiden vaihteluista. Grafiikan, muiden paperipohjaisten töiden ja julisteiden kehystys on fyysistä tukea vaativan pohjan kannalta tärkeää ja tuotteiden suuren määrän takia yleisintä. Paperitöiden kehyslistat ovat usein ohuempia ja yksinkertaisempia kuin maa- lausten, mutta niidenkin tyylejä, valmistusta ja käyttöä on tutkittu.¹⁶¹

158 Ks. Kyynäräinen 2010. Tämän kappaleen suomalaisia kehyksiä koskevat tiedot ovat Frimodig-kehysten historiikka lukuun ottamatta peräisin suullisista lähteistä, keskusteluistani kehystäjien, kultaa- jien ja alaa tuntevien kanssa, tai perustuvat omiin kokemuksiini näkemistäni suomalaisista kehyksistä. Kaikkiaan suomalaiset kehykset ovat tutkimaton alue.

159 Kyynäräinen 2010: 13–16; Paloposki 2004: 10–11

160 Esimerkkejä artikkeleista ovat mm: Baija, Hubert 2005: *Restoring an Auricular Frame. The restoration of a Baroque Dutch Picture Frame at the Rijksmuseum Amsterdam*. CR: *interdisciplinair vakblad voor conservering en restauratie* 2005, vol 6, no 3, 40–42; Dabrowa, Barbara 2004: *The Conservation of Three Gilded Frames for the New paintings Galleries at the Victoria and Albert Museum*. V&A Conservation Journal. Summer 2004 no 46, 6–8; Sawicki, Malgo- rzata 2000: *The Visit of the Queen of Sheba to King Solomon by Edward Poynter, 1884–1890. The Frame Revisited*. AICCM Bulletin, no 25, 21–32; Schmuecker, Emma 2002: *The use and identification of traditional techniques and materials for the conservation and restoration of picture frames*. The Picture Restorer, Spring 2002 no 21, 13–17.

161 Ks. mm. Mason, Pippa 1992: *Framing Prints in England 1640–1820*. Museum Management and Curatorship 1992, vol 11, no. 2, 117–132.

4.3. Kehyksellä on aina tekijänsä

Puuseppä, kaivertaja, kultaaja, kehysmaakari, kehystäjä... Kehysten tekijöille löytyy monta nimikettä. Valmistus on ollut eri aikoina eri ammattikuntien vastuualuetta, kuten myös nykyään. Aivan kuten valmistustavat, myös ammatit, tekijöiden asema ja työnkuvat ovat muuttuneet yhteiskunnallisten muutosten tai materiaalien saatavuuden mukaan. Kehyksellä on kuitenkin aina tekijänsä, joka jättää jälkensä kättensä tuotteeseen. Muun muassa työstötävät, käytetyt materiaalit, ammattikuntayhteydet ja tekijöiden omat elämäntarinat antavat kehykselle kulttuurihistoriallista syvyyttä.

Kultaaja on kehyksiin liittyvistä ammateista vanhin, sillä jo 2000-luvun eaa. Egyptissä osattiin varastaa kultaa ohuiksi lehdiksi ja kultaajien taitoja arvostettiin.¹⁶² Kuten edellisessä luvussa totesin, varsinaisten kehysten valmistus alkoi keskiajalla, josta lähtien se oli pitkään ammattikuntien työ-sarkaa. Keskiajan alttarilaitteita valmistaneet käsityöläiset työskentelivät rintarinnan: kaivertajasta, kultaajasta ja maalarista muodostuneessa työtiimissä kaivertaja oli yleensä korkeimmassa asemassa ja parhaiten palkattu ollessaan useimmiten vastuussa kokonaisuuden suunnittelusta. Renessanssin Italiassa kaivertajat saattoivat olla merkittäviä arkkitehteja tai kuvanveistäjiä, jotka suunnittelivat ja toteuttivat interiöörit, joihin maalareiden työt sijoitettiin. Pikkuhiljaa myös maalarit alkoivat suunnitella kehyksiä, ja 1600-luvun Ranskassa akatemiamaalauksen erottautui maalari- ja veistomestareiden killasta.¹⁶³ Ranskan mestarikaivertajat nauttivatkin mainetta ja menestystä verstaissaan, joissa työskenteli taitavia kuvanveistäjiä, koristeiden suunnittelijoita ja huonekalupuuseppiä. Erityisesti taito leikata paksuista gessokerroksista esiin puuhun kaiverretut koristemuodot nousi huippuunsa.¹⁶⁴ Kehys- ja koristemallit levisivät mallikirjojen avulla ja käsityöläisten liikkua maasta toiseen. Esimerkiksi protestanttiset kehysmaakarit toivat taitonsa Englantiin hakiessaan sieltä suojaa lähtömaansa Ranskan vainolta.¹⁶⁵ Englannissa puuseppä, kaivertaja ja kultaaja valmistivat taulun- ja peilinkehyksiä erityisalanaan 1600-luvulla. 1700-luvulla kehyksiä tekivät myös huonekalupuuseppien verstaat ja toisaalta mestarikaivertajilla oli hallussaan taito toteuttaa myös interiöörien kehystyksiä. Käsien valmistettu, kaiverrettu ja kullattu kehys oli usein jopa maalausta rahallisesti arvokkaampi tuote.¹⁶⁶

Kehysvalmistajien ammatti ja arvostus muuttui ratkaisevasti 1700-luvun lopulla kehitettyjen uusien koristemassojen ja 1800-luvun teollistumisen myötä. Taidokkaita kaivertajia ei enää tarvittu keskiluokan ostaessa lähinnä massatuotettuja kehyksiä, joten käsityömestareiden määrä romahti. Taidemaalarit sen sijaan nauttivat korkeampaa arvostusta käsityöläisiin nähden ja tuotantolinjamallien ulkopuoliset kehyssuunnitelmat siirtyivät myös taiteilijoiden vastuulle.¹⁶⁷ Kaivertajat saattoivat siirtyä veistämään negatiivimuotteja uusia massoja varten.¹⁶⁸ 1800-luvun kehysverstaissa höylättiin muodot puulistaan, valettiin ja puristettiin koristeita rullamuoteilla, pohjustettiin muotolistoja ja pintakäsiteltiin niitä osin kullalla, osin halvemmilla metalleilla ja materiaaleilla. Nykypäivän näkökulmasta käsityön osuus oli tuolloin vielä suuri, ja myös muottimassojen käsittelystä tuli oma arvostettu tai-

162 Hatchfield & Newman 1991: 27–28

163 Duro 1996b: 44–45; Federspiel 2008: 182–183; Mitchell & Roberts 1996: 13

164 Federspiel 2008: 183; Mitchell & Roberts 1996: 13.

165 Mitchel & Roberts 1996: 13; Simon 1996: 131.

166 Simon 1996: 33; West 1996: 64–65.

167 Mitchell & Roberts 1996: 13–14.

168 Payne 2007: 6

tolajinsa vuosisadan edetessä (kuva 11).¹⁶⁹ 1900- ja 2000-luvun ammattikultaajatkin hyödyntävät valmiiksi muotoon höylättyjä puulistoja, vaikka kehys muuten syntyy perinteisenä käsityönä ja korjauksissa saatetaan tarvita veistotaitoja. Muutoin kehystäjän työnkuva on pikkuhiljaa painottunut enemmän visuaaliseen sommitteluun ja ennaltaehkäisevän konservoinnin mukaisten materiaalivalintojen taitamiseen säilyttäen kuitenkin käsityön leiman valmislistojen käsittelyssä ja kokoamisessa.

Kehysvalmistajan kädenjälki näkyy valmiissa kehyksessä. Puuhun leikattujen koristeiden aikana käsihöylät, taltat ja kaivertimet jättivät jälkensä esineisiin. Muottien käyttäjien tuli taitaa myös tarkkakuvioisen muotin valmistus.

Kultaajien välineistö on pysynyt ikiaikoja samankaltaisena ja siihen kuuluvat muun muassa erilaiset siveltimet, hionta- ja kiillotusmateriaalit, kultaustyyny, veitset, kullanlaskulekarit ja kiillotuskivet tai akaatit. Valmislistojen myötä kehystäjä on saanut tottua jälleen uusiin työvälineisiin. Nykyään kehystämöihin kuuluvat jiirileikkurit, kasauskoneet sekä tarkat passe partout- eli paspispahvileikkurit. Työstöjälkien lisäksi valmistajasta kertovat kehyksen malli, luonnokset ja mahdolliset leimat tai muut merkinnät. Esimerkiksi taiteilijoiden suunnittelemat ja sittemmin yleistyneet kehysmallit ovat levittäytyneet suunnittelijansa nimeä kantaen, kuten ”Salvator Rosa -kehys”, ”Lutma-kehys” tai ”Whistler-kehys”.¹⁷⁰ Suomessakin puhutaan niin kutsutusta Kamppurin kehyksestä. Taiteilija Väinö Kamppurin veljen vaimo Evi Kamppuri piti ainakin vielä 1930-luvulla Kamppurin Taidekauppa ja Kehysliikettä Viipurissa ja jatkoi toimintaa lyhyesti Lahdessa 1950-luvulla.¹⁷¹

Kehysvalmistajista on olemassa jonkin verran tutkimusta. Varhaisia tekijöitä on tutkittu esimerkiksi yhteydessä Ranskan ja Englannin hoveihin, ja myös Tanskassa ja Ruotsissa on nostettu esiin hovikultaajia ja -kuvanveistäjiä.¹⁷² Otan monien joukosta esimerkiksi tanskalaisen Christian Damborgin tapauksen. Damborg nousi 1800-luvun alkupuolella hovikultaajaksi kuningas Fredrik VI:n palveluksessa. Verstaineen hän vastasi kaikista hovin kultauksista sekä taideteosten kehystämisestä. Lisäksi hän palveli suurta joukkoa yksityisiä asiakkaita ja taiteilijoita, suunnitteli ja toteutti kehyksiä mallien mukaan hyväksi kutsutulla maullaan ja myös merkitsi kehyksensä valmistajan etiketein.¹⁷³

Lontoossa National Portrait Galleryn Jacob Simon on koonnut suurtyönään listan brittiläisistä kehysvalmistajista vuosilta 1610–1950. Listan kolmas versio on päivitetty tuoreeltaan vuoden 2012 joulukuussa ja se käsittää yli sadan valmistajan osoite-, historia-, toiminta- ja asiakastiedot siinä



Kuva 11. Kipsillä tuettu, kestävä rikkimuotti simpukkakoristeeseen valamiseen.

169 Payne 2007: 4

170 Karraker 2009: 71; Mitchell & Roberts 1996: 13.

171 Kamppurin kehyksen tunnistaa syvästä profiilista ja kourulistasta muotolistan sisäpuolella. Kamppurin Taidekauppa ja Kehysliike sijaitsi Viipurissa Rautatiekatu 5:ssä. (VirtuaaliViipuri 2.9.1939 -verkkosivut 2013; Kamppuri sähköpostiviesti 16.3.2013.)

172 Ks. mm. Mitchell, Paul 1985: *A Signed Frame by Jean Chérin*. The International Journal of Museum Management and Curatorship 1985, vol 4, no 2. Guildford: Butterworth, 147–154; Simon 1996: 129–135; Lindgren & Laakkonen 2005

173 Linnemann 2008: 116–144.

määrin kuin lähteet ovat niitä valottaneet.¹⁷⁴ Australialainen kirja *Framing the Nineteenth Century* keskittyy kuvailemaan vuosien 1837–1935 aikana tehtyjä kehyksiä 55 kehysvalmistajan verstaan kautta. Kehysesimerkit löytyvät National Gallery of Victorian kokoelmista, mutta valmistajaverstaat ovat australialaisten lisäksi brittiläisiä, ranskalaisia ja saksalaisia. Kustakin kehyksestä on esillä valmistajan etiketti osoitteineen, ajoitus-, materiaali-, kunto- ja mittatiedot, sekä tarkentavia kommentteja ja maalauksen tiedot.¹⁷⁵

Suomessa kehysvalmistuksen historiasta on hyvin vähän tutkittua ja julkaistua tietoa, ja harvat kirjallisuusviitteet kotimaisiin tekijöihin alkavat 1800-luvun lopulta painottuen Helsinkiin.¹⁷⁶ Kultaaja Emil Anderssonin opissa ollut Berndt Kahlroth sai kisällinkirjansa vuonna 1884 ja lähti Helsingin Käsityö- ja Tehdasyhdistyksen stipendin turvin työoppiin ulkomaille, muun muassa Ruotsiin ja Yhdysvaltoihin. Palattuaan Suomeen hän perusti kultaajaliikkeen Helsinkiin vuonna 1894 ja liike on sittemmin tunnettu useilla eri nimillä. Kahlroth palveli kultaajana liikkeessään ja sen ulkopuolisissa kohteissa, myi kehyksiä sekä kultaus- ja taiteilijatarvikkeita ja kävi laajaa taidekauppaa.¹⁷⁷

Strindbergin taidesalonki aloitti alkujaan rullakartiinitehtaana vuonna 1896, mutta laajensi toimintansa kultaamo-, kehystys- ja lasiliikkeeksi jo vuonna 1898. Perustajana oli ruotsalainen Sven Strindberg. Vuodesta 1903 lähtien liike toimi nimellä Ab Sven Strindberg Oy, ja sillä oli Helsingissä kehystehdas, jossa höylättiin kehyslistaa sekä koottiin ja kullattiin kehyksiä (kuvat 12 ja 13). Yritys myös toi maahan kehyslistoja ja -malleja.¹⁷⁸ Vuosisadan vaihteen molemmin puolin Helsingissä toimivat myös muun muassa Kalle Kuutolan Taide- ja Kehysliike ja kultaaja Viktor Kårlundin versta.¹⁷⁹



Kuva 12. Strindbergin kehysverstaan tekijöitä (n. 1919) Aleksanterinkatu 21:ssä, Helsingissä. Kuvälähde: Petteri Viljakainen.



Kuva 13. Muotolistoja pohjustetaan koneellisesti Strindbergin kehysverstaassa. Kuvälähde: Petteri Viljakainen.

Parhaiten dokumentoituja kultaajiamme ovat Savolaisen suvun kultaajamestarit kolmessa polvessa. Akseli Savolainen sai kultausoppinsa Viktor Kårlundilta ja perusti oman kultaus- ja kehysliikkeensä vuonna 1911 ensin Viipuriin siirtäen sen kuitenkin pian Helsinkiin. Savolaisen poika Reino ja po-

174 Simon 2012.

175 Payne 2007.

176 Kaikkiaan suomalaisten kehysvalmistajien tutkimus on käytännössä olematonta ja työtä sen parissa olisi siten paljon. Usein kehyksiä käsittelevillä konservaattoreilla, kultaajilla ja kehystäjillä on kenties eniten kokemusta ja hiljaista tietoa vanhoista kehyksistä ja niissä mahdollisesti toistuvista valmistajien merkinnöistä ja vastaavista.

177 Piironen 2000: 40–43, 57–61.

178 Paloposki 2004: 9–13.

179 Paloposki 2004: 12; Mannermaa 2011: 211

jantytär Ritva ovat jatkaneet perheen yritystä käsityöemestareina. Heidän työnsä kultaaajina ei ole toki rajoittunut vain kehyksiin, joskin ovat perinteiden mukaan hallinneet niiden valmistuksen kaikki vaiheet.¹⁸⁰

1900-luvun aikana kehystäjien määrä on moninkertaistunut. Suomessa koulutetaan ammatillisesti kehystäjä-artesaaneja, mutta kultaaajaksi kouluttautuminen käy edelleen oppisopimuksen kautta. Suomessa on toiminut tai toimii edelleen joitakin kehyslistatehtaita, joista mainittakoon Tammisaareen vuonna 1929 perustettu Oy Werner Ab sekä Porvoossa vuonna 1920 alkunsa saanut kultalistatehdas Oy Haikka Ab, jonka osakkaana ja suunnittelijana myös Akseli Gallen-Kallela toimi 1920-luvulla. Mainittujen tekijöiden ja tehtaiden etikettejä ja leimoja on löydettävissä vanhojen kehysten takaa. Merkinnät yhdistettynä arkistolähteisiin ja muistitietoon voisivat avata suomalaisten kehysten historiaa mielenkiintoisella tavalla.

4.4. Funktiot

Tässä luvussa käsittelen kehysten konkreettisia funktioita. Kehyksen tehtävät kuuluvat van Menschin määrittelemään *toiminnalliseen identiteettiin*, joka sisältää esineen käytettävyyden ja siten merkityksen ja kulttuurisen arvon. Funktioiden lähtökohtana voidaan pitää kehystämisen tehtävää, mutta eritoten museossa esineellinen kehys voi toimia muillakin tavoilla. Useimpien kehyksiä käsittelevien tekstien alussa toistuu lista kehysten funktioista, aina hieman eri painotuksin kirjoituksesta riippuen. Funktioita ovat: kehys fyysisenä suojana; kehys merkinä, viitteenä tai lähteenä; sekä kehyksen visuaaliset ja symboliset toiminnot suhteessa kehystämäänsä objektiin ja ympäristöönsä.¹⁸¹

Kehyksen käytännöllinen tehtävä suojata fyysisesti maalausta juontuu kuvien maallistumisesta ja eroamisesta interiööreistä myöhäiskeskiajalla. Irrallinen kuva kaipasi liikuttelun avuksi kehyksen, ja irrallinen kehys suojaasi maalaus pohjaa rakenteellisesti parhaiten mahdollistaen myös sen ripustamisen.¹⁸² Eli niin kauan kuin irrallinen taidekuva on ollut olemassa, on yksi kehyksen tehtävistä ollut suojella sitä lainaten palveluksensa myös esimerkiksi perhevalokuville tai muistoesineille. Suojafunktio ylettyy myös esteettiselle tasolle kun kehyksen nähdään toimivan suojamuurina maalauksen kilpaillessa huomiosta toisten teosten kanssa. Fyysisesti kehys suojaa maalaus pohjan reunoja kolhuilta ja tukevoittaa sitä ehkäisemällä vääntymisiä. Kehys voi suojata maalausta laskeutuvilta pölyltä kuin räystästä tai paremmin lasilla varustettuna. Voidakseen suojella maalausta, on kehyksen oman rakenteen oltava kestävä, jolloin olennaista on hyvät materiaalit ja oikeanlainen valmistus. Tärkeitä ja samalla ongelmallisia kohtia ovat kulmaliitokset, muotolistan horisontaaliset liitokset sekä saumakohdat puun ja koristeiden, koristeiden ja pohjustuksen ja pohjustuksen ja pintakäsittelyjen välillä.¹⁸³ Maalausten taustasuojat kiinnitetään usein kehykseen mahdollisen kiilakehyksen sijaan; taustasuojat ehkäisee kolhuja, tasaa olosuhteita ja suoja pölyltä ja ilman epäpuhtauksilta. Äärimmäinen tapaus

¹⁸⁰ Mannermaa 2011

¹⁸¹ Mm. Ablett 2000; Alabone 2009: 60; Karraker 2009: 1; Simon 1996: 13.

¹⁸² Ablett 2000: 13–14; Simon 1996: 13.

¹⁸³ Ablett 2000: 14–15; Karraker 2009: 3.

suojaavasta kehyksestä on sen rakentaminen olosuhdekehyyksi, jolloin maalaus pakataan lasin ja taustan väliin mahdollisimman tiiviiseen tilaan, johon muodostuu vakaa mikroilmasto.¹⁸⁴

Sitä myötä kun kuvataiteen ennaltaehkäisevään konservointiin on alettu kiinnittää yhä enemmän huomiota, on kehyksen suojarooli korostunut. Ablettin mukaan tähän on vaikuttanut kuvataideobjektien markkina-arvon nousu,¹⁸⁵ ja toisaalta kehyksen tuotannollinen arvo on samaan aikaan vähentynyt halvan teollisen valmistuksen myötä. Toisaalta taas vanhat, alkuperäiset tai maalaukselle ajankäytökäiset kehykset luetaan taidemarkkinoilla jo yhä useammin arvokkaaksi antiikiksi. Pohdinta kehyksen suojaavasta tehtävästä ja toisaalta sen oikeudesta itse tulla säilytetyksi kiteytyy konservointikysymyksiin. Olennaista on kysyä, onko kehys museoympäristössä konservoinnin väline vai sen kohde.¹⁸⁶ Vastaus riippuu toki siitä, onko kehys museoesine vai ei, ja osuu siten tämän tutkielman ytimeen. Vastauksen antaminen ei kuitenkaan ole yksinkertaista, sillä kehystämisen ja siten suojaamisen funktio on niin ontologisesti kehyksessä. On pohdittava, mitä kehyksen piirteitä ja arvoja halutaan painottaa. Eräs kokoelma-ammattilainen viittasi kerran keskustelussamme suuriin, jopa 5 x 10 metrin kokoisiin maalauksiin, joiden massiivisetkin kehykset ovat lähinnä rimoja suhteessa kehystämänsä maalauksen kokoon. Tällöin suojaava funktio on vähäinen.

Kehyksen visuaalisia ja symbolisia funktioita on käsitelty tarkemmin muualla,¹⁸⁷ joten kokoaan ne tähän vain pintapuolisesti. Visuaalisiksi toiminnoiksi luetellaan usein huomion keskittäminen, järjestäminen, erottaminen, kytkeminen ja korostaminen, sekä



ikonografiset funktiot.¹⁸⁸ Lisäksi voidaan ajatella, että tapauksissa, joissa kehys on lähtökohtaisesti itse taidetta¹⁸⁹ tai niin kutsuttu taiteilijakehys, sen visuaaliset toiminnot sulautuvat teoskokonaisuuden esteettisiin funktioihin. Kehys toimii huomiota keskittäen ja järjestäen, kun se ohjaa katseen rajaamaansa tilaan, merkitsee alueen erityisen huomion kohteeksi ja estää katsetta harhailemasta ympäristöön. Muotolistan kehykseen laskeva profiili sekä kulma- ja keskikoristeiden muodostamat akselit vahvista-

Kuva 14. Nassaun kreivi Engelbrecht II:n muotokuva (1487, öljy paneelille, Rijksmuseum Amsterdam). Kuva ja kehys on toteutettu samalle puupaneelille ja siten niillä on vain yksi yhteinen inventointinnumero. Kuva: Carola van Wijk. Kuvälähde: Rijksmuseum Amsterdamin verkkosivut 2013: Zoeken in de collectie.

184 Tuntemani esimerkit olosuhdekehyyksistä ovat peräisin Rijksmuseum Amsterdamista, jossa esimerkiksi näyttelylainoja varten rakennetut olosuhdekehyykset toteutettiin vain uusiin koptokehyyksiin, ei alkuperäisiin kehyksiin.

185 Ablett 2000: 13

186 Finni 2003: 17

187 Ks. Finni 2003

188 Mm. Ablett 2000; Ablett 2002: 9; Alabone 2009: 60; Lebensztejn 1994 (1987): 119–120; Schapiro 1969: 227; Simon 1996: 13

189 Käsitteellisesti tai fyysisesti olennainen visuaalinen elementti, ei lähtökohtaisesti käytänteeseen perustuva. Esimerkiksi Savedoff (1999: 350; 2001: 324) kirjoittaa, että jotkin kehykset on helppo osoittaa olevan osa teosta, mutta ontologisesti kaikkien kehysten kohdalla näin ei kuitenkaan ole. Vaikka toiset kehykset ”eivät ole fyysisesti kiinteästi teoksen osia, tilattu ennen maalauksia niiden perustaksi, eivätkä taiteilijan suunnittelema,” vaikuttavat ne silti hänen mukaansa teokseen fyysisenä esittämisen kontekstina. Kiilerich (2001: 320) sen sijaan on sitä mieltä, että kehys on osa teosta, ei vain fyysisesti, vaan myös käsitteellisesti.

vat tätä toimintoa.¹⁹⁰ Kehys erottaa maalauksen ripustusseinästä ja muista teoksista, ja esittämiseen pyrkivissä teoksissa myös todellisen maailman tilasta. Toisaalta se voi kytkeä maalauksen aineelliseen maailmaan, yhdistää teoksen ympäristöönsä ja interiööriin tai liittää sen teossarjaan tai kokoelmaan.¹⁹¹ Joskus kuva ulottuu kehykseen tai ylittää sen, jolloin kuvan maailma ja todellinen maailma yhtyvät illusorisesti; kuten kehyksen alapuolen päällä lepäävä muotokuvan henkilön käsi saa hahmotamaan kehyksen ikkunana (kuva 14). Samoin tekevät 1500-luvulla usein käytetyt verhot maalausten edessä.¹⁹²

Kehys korostaa¹⁹³ sisältämäänsä teosta monella tavalla: muotolistan kompositio ja erityisesti kullattu pinta ohjaavat valoa maalaukseen. Kehyksen värit voivat harmonisoida tai voimistaa maalauksen värejä ja koristeaiheet heijastella maalauksen kuva-aiheita.¹⁹⁴ Kehyksen koristeet voivat olla ikonografisia, kuten esimerkiksi rakkauteen viittaava auringonkukka taiteilijan omakuvan kehyksessä (kuva 15) tai hieroglyfeihin viittaavat kuviot Egyptiä kuvaavassa imperialistisessa maalauksessa.¹⁹⁵ Symbolisesti kultainen kehys luo uskonnolliselle kuvalle ylimaallisen ja pyhän hohdon tai nostaa esimerkiksi muotokuvatun henkilön tärkeäksi, kuten trofée-kehysten koristeet attribuivat mallin vaikkapa sotaherraksi tai aateliseksi. Kultainen kehys myös merkitsee sisältönsä arvokkaaksi kuvaksi tai jopa taiteeksi, mikä näkyy lukuisissa esimerkeissä museoista mainostuotantoon.¹⁹⁶ Sarjallinen muotokuvakehystäminen voi symbolisesti liittää kuvatut henkilöt arvokkaiden sukuyhteyksien pitkään jatkumoon, tai taiteenkerääjä voi merkitä kokoelmansa yhtenäisellä kehystyksellä.¹⁹⁷

Kehys voi toimia merkinä, viitteenä tai lähteenä myös hyvin konkreettisesti tai museaalisen merkityksenannon kautta. Kehyksen tyyli ja koristeet viittaavat esineen synty aikaan ja -paikkaan, visuaaliseen kulttuuriin ja makumieltymyksiin. Materiaalit ja rakenne kertovat niin ikään valmistuspaikasta ja -ajasta sekä myöhemmistä käsittelyistä ja mahdollisista muutoksista. Työstäjät ovat indeksisiä merkkejä kehyksen tekijästä

Kuva 15. Ferdinand Bolin omakuvan kehyksessä komeilevat auringonkukat symboloivat rakkautta. Niin maalauksen kuin kehyksen ikonografia on liitetty taiteilijan toisen avioliiton solmimisvuoteen 1669. Ferdinand Bol: Omakuva (n. 1669, öljy kankaalle, 128 x 104 cm) ja alkuperäinen kehys (n. 1665–1670, kullattua lehmusta, 170 x 130 cm), Rijksmuseum Amsterdam. Kuvallähde: van Thiel & de Bruyn Kops 1995: 109.



190 Kiilerich 2001: 321; Lebensztejn 1994 (1987): 119–120; Marin 1996: 82; Mitchell & Roberts 1996: 9; Traber 1995: 221. Mm. Schapiro (1969: 227) kuvaa kehystä sanoin ”finding and focussing device”.

191 Kiilerich 2001: 321; Simon 1996: 13; Traber 1995: 226

192 Kiilerich 2001: 322; Lebensztejn 1994 (1987): 120–121; Simon 1996: 13–14. Esimerkkinä Meester van de Vorstenportretten: Nassaun kreivin Engelbert II:n muotokuva, 1487, Rijksmuseum Amsterdam.

193 Englanninkielinen paljon käytetty sana on *enhance*, joka sisältää myös merkitykset lisätä, tehostaa ja parantaa (MOT English 2012).

194 Ablett 2002: 9; Lebensztejn 1994 (1987): 128–129; Mitchell & Roberts 1996: 9–10.

195 de Jongh : 159–160 (Ferdinand Bol: Omakuva n. 1669 ja todennäköisesti alkuperäinen kehys n. 1665–1670, Rijksmuseum Amsterdam); Ananth 1996: 162–163, 175 (Jean-Léone Gérôme: Plain of Thebes, 1857, Musée des Beaux-Arts de Nantes). Symbolistisista kehyksistä ks. myös mm. Mendgen (ed.) 1995.

196 Finni 2003; Mitchell & Roberts 1996: 12; Thau 2008: 204–206; Turpeinen 2005: 170, 188–189.

197 Heydenryk 1963: 105; West 1996: 72–73; van Tilborgh 1995: 175–176.

sekä ajan käsityömenetelmistä ja työkaluista, samoin kuin kolhut, vauriot, patina ja restauroinnit ovat merkkejä kehysten elinkaaren tapahtumista ja iästä. Näitä merkkejä ja viittauksia tunnistamalla ja lukemalla kehykseen tai muuhun esineeseen tulee liitettyä kulttuurista merkitystä.

Usein kehys itse on hyvä tiedonlähde omaan historiaansa ja kehystämiensä maalausten jäljittämiseen ja ajoittamiseen.¹⁹⁸ Konkreettisimmillaan kehys toimii lähteenä merkintöjen, mittatietojen, signeerausten, etikettien, näyttelynumeroiden, tullileimojen, maalauskylltien ja muiden vastaavien avulla. Ne kertovat valmistajista, omistajista, maalauksista, kokoelmista, rajanylityksistä ja näyttelyistä (kuva 16). Hieman enemmän perehtyneisyyttä ja ammattitaitoa vaativat esimerkiksi puulajin, naulojen tai muotolistan profiilin hyödyntäminen ajoituksessa tai alkuperän paikantamisessa.¹⁹⁹ Toisin sanoen kehys voi olla aineellinen dokumentti kehystämiensä maalauksen provenienssista, mutta kiistattomasti se on sitä oman provenienssinsa kohdalla. Taidehistoriallisesti voisi olla siis yhtä mielenkiintoista rakentaa maalauksen elinkaari eri kehyksissä, kuin kehysten elinkaari eri maalausten ympärillä.²⁰⁰



Kuva 16. Berndt Lindholmin *Rannikkomaisema* (sign. 1882, öljy kankaalle, 35 x 51 cm) kehyksineen. Taustalla on göteborgilaisen kehys- ja kultausliikkeen ”Rambröderna” leimat sekä etiketit kahdesta huutokaupasta. Kuva: Matias Uusikylä. Olen muokannut kuvaa yksityiskohdan näyttämiseksi. Kuvälähde: Bukowskis 2012: myyntinumero 123.

Tutkimusta tukevat useat yleisesti käytetyt arkistolähteet, kuten puhelin- ja elinkeinoluettelot, valmistajien yrityskirjanpidot, näyttelyluettelot, taiteilijoiden ja muiden henkilöiden kirjeenvaihto, kerääjien omaisuusluettelot ja ostokuitit, interiöörien muutostöiden tositteet, näyttely-, koti- ja ateljeevalokuvat, sekä luonnollisesti toiset maalaukset kehyksineen.²⁰¹ Kehyksistä saatava konkreettinen tieto ei kuitenkaan rajaudu kehysten tai maalauksen alkuperän selvittämiseen. Kehysten tutkimus voi esimerkiksi museossa tuottaa tietoa lahjoittajien, kuraattorien, konservaattoreiden ja museonjohtajien valinnoista ja koko kehystämisen historiasta kyseisessä instituutiossa.²⁰²

Kehysten erilaiset funktiot tuovat mieleen muita esineitä, joita tarkastelemalla kehysten tehtävät saavat yhtäältä vertailukohdan ja toisaalta sen erityispiirteet tulevat esille. Vitriinin ja teoksen jalustan voi ajatella samanlaisena esittämiseen liittyvänä historiallisena käytäntönä kuin kehys. Jalusta korostaa ja tukee teosta, ja sen kuulumisesta osaksi teosta voidaan argumentoida samaan tyyliin kuin kehystenkin kohdalla. Vitriinin tehtävä on suojata taideteoksia tai kulttuurihistoriallisia esineitä, ja sen kautta objekti nousee erityisen huomion ja katseen kohteeksi. Vitriinejä on myös tutkittu mer-

198 Barratt 2000: 159

199 Flaherty 2000: 55–57; Newbery 1985; Newbery 1986.

200 Mm. Finni 2003: 65

201 Mm. Karraker 2009: 3; Payne 2007: 7–8; Penny 2010: 51

202 Barratt 2000: 161–162.

kityksenmuodostajina museoissa. Kummallakin on tekijänsä, kumpikin saattaa joissain tapauksissa historiallisesti liittyä osaksi kantamaansa teosta tai esinettä ja kumpaankin tallentuu materiaalien, työstön ja elinkaaren jälkiä tulkittaviksi.

Jalustojen tai vitriinien ympärille ei kuitenkaan ole muodostunut samantasoista tyylihistoriaa tai käsityöammattiperinnettä kuin kehyksillä, eivätkä niiden visuaaliset, ikonografiset tai symboliset funktiot ole verrattavissa kehyksiin. Jalustoihin tai vitriineihin ei tallennu itsestään tai teoksesta kertovia merkintöjä, etikettejä ja leimoja siinä määrin kuin kehyksellä on potentiaalia toimia lähteenä. Teoskohtaisissa jalustoissa merkinnät voivat vielä ollakin keskeinen lähde, mutta sen sijaan vitriinien yhteys sisältämäänsä teokseen tai esineeseen ei poikkeustapauksia lukuun ottamatta ole yhtä vahva kuin kehyksen. Toki kehystenkin ongelmana on ollut suuri vaihtuvuus ja siten alkuperäisyyden hankala todentaminen, mutta lähtökohtaisesti kehys on kiinteämmin teostaan varten luotu. Liikuttavuutensa takia kehys siirtyy teoksen mukana omistajalta ja paikasta toiseen, ja hyödykkeenä altistuu ja osallistuu kulutusyhteiskunnan muutoksiin paljon voimakkaammin kuin vaikkapa staattiset vitriinit.

Taidemarkkinoilla ja huutokaupoissa hyödynnetäänkin kaupallisiin tarkoituksiin kaikkia kehysten kolmea funktiota. Useimmissa taidejulkaisuissa ei vielä näe kehyksiä, mutta huutokaupoissa kehyksiä on ryhdytty kuvaamaan maalauksen kanssa niin edestä kuin takaa²⁰³ ja myös pelkkien kehysten huutokaupat ovat yleistyneet.²⁰⁴ Jälkimmäisissä kehys ei ole vain suojaava käyttöesine, vaan itse huomion kohteena oleva kauppatavara. Huutokaupakatalogien visuaalinen kieli on vahva, ja sen läpinäkyvänä tavoitteena on nostaa esineen houkuttelevuutta ja siten perustella taloudellista arvoa. Edustava kehys tekee kuvasta arvotaidetta.²⁰⁵ Museoissa välitettyjen arvojen skaala on valtavasti laajempi ja moninaisempi, mutta toisaalta huutokauppojen kuvat taulujen taustoista antavat tietoa myös kehysten dokumenttiarvosta, ja etupuolen kuvat kiinnittävät kehyksen yhä tiukemmin taidekuvan esittämisen kontekstiksi. Ne ikään kuin totuttavat näkemään kehyksen maalauksen ympärillä kuvissa, kuten ne ovat todellisuudessa. Kenties kehysten funktioiden välineellistäminen huutokaupoissa avaa näkökulmia myös niiden potentiaalille museaalisisessa käytössä.

4.5. Kehys ja kuvataiteen esittäminen

On olennaista tiedostaa, kuinka kehyksen asema on kehittynyt suhteessa taiteeseen ja maalattuihin kuviin. Kehyksen asemaa on kuvailtu alisteiseksi taidekuvaan nähden. Alisteisuus näkyy muun muassa siinä, kuinka kehykset ovat olleet alttiina muodin mukaisille muutoksille tai jopa hylkäämiselle, eikä kehyksiä ole kuvattu tai kuvailtu samaan tapaan kuin niiden kehystämiä kuvia.²⁰⁶ Alisteisuus on siis räikeintä suhteessa taidekuvan kunnioitettuun koskemattomuuteen, mistä kertoo nykyinen maalausten selvä ja kehysten epäselvä asema museoiden kokoelmahallinnassa. Vaikka kehyksen

203 Suomessa esimerkiksi Bukowskis huutokaupan katalogit.

204 Esimerkiksi Sotheby's pitää kehyshuutokauppoja ja julkaisee niistä kuvakatalogeja lyhyin materiaali-, tyyli- ja provenienssitiedoin.

205 Finni 2003: 36, 65

206 Finni 2003: 64; Penny 2010: 7.

ominaisuuksiin kuuluu kehystä taidetta, on sen asema kuvan suhteen vaihdellut taide- ja kulttuuri-käsitysten mukaan eikä ole aina ollut alisteinen.

Kehyksen merkitys kuvalle ja taiteelle on muuttunut koko visuaalisen kulttuurin kehityksen ja vallitsevien ajattelutapojen myötä eri aikakausina. Oikeastaan kehys on mainio esinetutkimuksen kohde, sillä se tuntuu nostavan esille monia maailmankuvaan tai yhteiskunnalliseen tilanteeseen liittyviä murroksia, lähinnä visuaalisen kulttuurin kautta. Toki taide ja kuva itsessään voi kertoa samoista asioista, mutta siinä missä taide syntyy joko pyhän välikappaleeksi, illuusioksi, representaatioksi, aineelliseksi ajatukseksi luovuuden kautta tai pelkäksi taiteilijan herättämäksi käsitteeksi, on kehys enemmän osa esinemaailmaa ja siten konkreettisesti lähempänä aineellista todellisuutta, jota elämme. Siten kehukseen myös vaikuttavat aineellisen maailman muutostekijät selkeämmin kuin taiteeseen, jolloin tutkiminen ja ilmiöiden lukeminen sen kautta on konkreettisempaa. Kehys on linkki taiteen ja maailman välillä, ja siten myös museologisesti erittäin mielenkiintoinen kohde.

Meyer Schapiro totesi 1960-luvun lopussa mielenkiintoisesti, kuinka tasaiselle pohjustetulle pinnalle laadittu kuva on jo kehittynyt artefakti kuvan tekemisen historiassa. Siinä missä epätasaisille pinnoille toteutetut kalliomaalaukset levittäytyivät rajoittamattomina ylä-, ala- ja sivusuunnissa sekä jopa kerroksittain, on säännöllisen muotoinen, tasainen ja yhtenäinen kuvapinta luonut itselleen erityisen suljetun tilan.²⁰⁷ Kehyksiä tuskin olisi olemassa ilman tätä keksintöä. Jo varhaisten korkeakulttuurien, kuten muinaisen Egyptin rakennusten sisäänkäynneissä on nähtävissä idea kehystävästä elementistä ja sen pysty- ja vaakalinjoin rajaamasta näkymästä.²⁰⁸ Kehysten rakenteella ja koristeosilla on vahva kytkös antiikin Kreikan temppelien muotokieleen, ja hellenistisissä ja roomalaisissa mosaiikeissa ja seinämaalauksissa kehystävillä kuvapinnoilla on niin ikään keskeinen rooli. Ne jäsentävät tilaa toistamalla arkkitehtonisia rakenteita, laajentavat tilan tuntua ja luovat kuvilla ja tilalla leikkiviä taidokkaita illuusioita.²⁰⁹

Keskiajalle tultaessa antiikin taiteen naturalistiset periaatteet muuttuivat luonnollisten muotojen ekspressiiviseksi vääristelyksi.²¹⁰ Gene Peers kirjoittaa kehysten merkityksestä keskiaikaisiin ja erityisesti bysanttilaisiin kuviin todeten keskiajan olleen kehysten kulta-aikaa. Hänen mukaansa Bysantin kehys oli portti läsnäoloon; aivan kuten pyhien kuvien ei tarvinnut jäljitellä todellisuutta, vaan olla läsnä kaikessa aineellisuudessaan, sillä niiden *tiedettiin* olevan elollisia, läpeensä ylimalaisia ja vuorovaikutuksessa katsojansa kanssa. Kiinteänä osana aineellista kuvaa kehys johdatti ihmisen konkreettiseen yhteyteen pyhyden kanssa sen sijaan, että olisi etäännyttänyt kuvan visuaaliseksi illuusioksi korostaen sen representatiivista (ei todellista) luonnetta.²¹¹ Kehys *oli* teos, osa kuvakulttuuria, käsityötä, ja osallistui sanomaan siinä missä kuvatkin. Kuva oli käyttöesine, ei taideteos, jonka erillisyyttä elämästä olisi tarvinnut alleviivata.

Keskiajalla kehys muodostui myös kuvatarinoita ja kerrontaa jäsentäväksi elementiksi kirkollisissa kuvaseinissä. Kehysten tehtävä perustui yhtäältä kuva-aiheiden erottamiseen ajallisesti erillisiksi ta-

207 Schapiro 1969: 223–224, 241.

208 Honour & Fleming 2012: 64–65; Schapiro 1969: 224.

209 Honour & Fleming 2012: 186–189; Thau 2008: 206–207.

210 Peers 2004: 2

211 Peers 2004: 2, 6.

pahtumiksi ja toisaalta yksittäisten kuvien liittämiseen toisiinsa kerronnalliseksi rakenteeksi.²¹² Franses antaa esimerkiksi Giotton kuvauksen Pyhän Fransiskuksen tarinasta Assisin Pyhän Fransiskuksen kirkon maalauksiin 1300-luvun alussa. Pyhän Fransiskuksen legenda oli tuore, eikä ikonografinen kuvaperinne vielä ollut sen osalta kehittynyt niin, että kaksi toisiinsa yhtyvää kuvaa olisi voitu ymmärtää erillisiksi. Aiheet erottava kehuselementti oli siis tärkeä kuvauksen kerronnallisen luonteen ymmärtämiseksi.²¹³ Keskiajan loppupuolella kuva-aiheet monipuolistuivat lisäten kehysten käyttöä ja tehden niistä pikkuhiljaa käytänteen.²¹⁴

Varhaisrenessanssin murroskauden myötä antiikille ominainen luonnonjäljittely palasi taiteen ihanteeksi ja kehysten asema muuttui visuaalisempaan suuntaan. Kehyksestä tuli kuvan illusorisen vaikutelman tukija. Leon Battista Alberti kirjoitti vuonna 1435 taideteoreettiseen kirjaansa *Maalaustaiteesta*, että maalausta voi verrata ideaaliseen näkymään ikkunan läpi, jolloin keskeisperspektiivi oli parhaiten hahmotettavissa. Tästä tuli yleinen maalaamisen lähtökohta 1400-luvun toisella puoliskolla. Ikkunaksi ajatellun maalauksen kehys muodostaa kuvaan johtavan kolmiulotteisen reunuksen, joka vaikuttaa kuvan syvyysvaikutelmaan ja siten luotavaan illuusion.²¹⁵ Myös Schapiro on todennut kehysten vaikuttavan kuvan syvyysvaikutelmaan juuri silloin, kun maalaus ajatellaan illusorisena kolmiulotteisena tilana, kuin ikkunankehysten läpi nähtynä.²¹⁶ Ikkunavertausta on käytetty vielä 1900-luvun alussa, kun kehyksistä filosofoinut José Ortega y Gasset kuvaili kehystä ikkunaksi, jonka läpi maalaus näyttää katsojalle palan ideaalista maailmaa näyttelyseinän todellisuuden keskellä, kuin ”kuvitteellinen kelluva saari, jota todellisuus ympäröi”.²¹⁷

Barokki vei illusionismin huippuunsa, ja esimerkiksi interiöörimaalausten kehykset osoittavat, kuinka ne osallistuivat maalatun kuvan ja tilan sekoittamiseen, maailman lavastamiseen yhdeksi suureksi trompe l’œil’ksi.²¹⁸ Ranskassa taiteen kannalta merkittävä tapahtuma oli *Académie royale de peinture et sculpture* perustaminen vuonna 1648. Akatemiaan kiteytyi taiteen tekemisen arvonnousu käsityöstä akatemiseksi oppialaksi ja kehitys koulutuksen myötä, ja sen johtaja Charles Le Brun ajoi eroa akatemialaadun ja maalari- ja veistomestareiden killan välille. Hankala taiteen alue oli kuitenkin interiöörimaalaus, kuten kattomaalaukset, joissa Le Brunin korkeimmaksi taiteenlajiksi nostama historiamalaus joutui rinnakkain käsityöläismaalareiden toteuttaman koristemaalauksen kanssa.²¹⁹ Hän esimerkiksi kieltäytyi tilauksesta Louvren Galerie d’Apollon etuhuoneen kattomaalauksiksi, sillä työnjaon mukaan hän olisi toteuttanut keskeiset historiamaalaukset, mutta silloinen kilpailijansa Charles Errard koristemaalaukset sekä kehysosiot. Täten historiamaalaukset olisi pitänyt mahduttaa ennalta luotuihin kehyksiin, mikä olisi ollut muistutus aikaisemmista käsityöläisyyden ajan työjärjestyksistä.²²⁰ Sen sijaan Versailles’n palatsiin Le Brun suunnitteli kuvakompositioita, joissa kehysten ja kuvien tekninen toteutus rakentaa hierarkioita. Sisäkaton keskialueen historiamalaus on toteutettu

212 Franses 1996: 263–266; Kemp 1996: 14

213 Franses 1996: 263–265.

214 Franses 1996: 266

215 Honour & Fleming 2012: 425; Lebensztejn 1994 (1987): 120–121; Thau 2008: 207–208.

216 Schapiro 1969: 227

217 Ortega y Gasset 2008 (1921). Teksti ilman tarkkaa viitettä vuoden 1921 alkuperäisjulkaisusta kirjassa Bjerre & Bjerkhof 2008: 16–17.

218 Thau 2008: 209, ks myös viite 6

219 Duro 1996b: 44–45.

220 Duro 1996b: 49–50.

väreissä ja kehystetty oikealla kolmiulotteisella stukkokehyksellä korostaen kuvan todellisuutta, kun taas mytologia-aiheet on maalattu harmaasävyskaalalla ja niiden kehykset on maalattu kaksiulotteiseksi pinnaksi ja lisäksi toteutettu vähemmän todentuntuisesti.²²¹

Erityiseen tietoisuuteen ja kiistelyn aiheeksi kehys nousi 1700-luvun jälkipuoliskolla taiteellisen autonomian käsitteen myötä.²²² Julkinen näyttelytila, eturivin esimerkkeinä Pariisin salonki ja Lontoon Kuninkaallisen taideakatemian näyttelyt, asetti taiteilijoiden työt kilpailuasemaan keskenään. Ruuhkaisilla näyttelyseinillä kehyksen tehtävänä oli taistella sisältämänsä maalauksen huomion puolesta muita taideteoksia vastaan, korostaa sitä ja vahvistaa sen asemaa itsenäisenä, yhtenäisenä ja ainutlaatuisena taideteoksena, jollaiseksi se vallitsevan esteettisen käsityksen mukaan ajateltiin.²²³ Itsenäinen taideteos muodosti nyt pienen ideaalimaailmansa, ja kehykset sen ympärillä kasvoivat kokoa kuin panssari suojaten maalauksen erikoisuutta ja erillisyyttä.²²⁴ Kehys oli selkeästi erottuva, jäljittelyyn pyrkimätön, itsenäinen kokonaisuus, joka merkitsi katsojalle saumakohdan, jossa kuvan representatio päättyy ja todellisuus alkaa.²²⁵

Kritiikin ja kiistelyn aiheena oli, tarvitseeko autonominen taideteos tällaista korostajaa: Miksi taiteen piti suojautua muita teoksia vastaan? Didier Maleuvre ei näe tilannetta taiteen heikkoutena ympäröivän museokontekstin uhatessa sen sisäistä tilaa, ei ulkoa annettuna autonomiana, vaan tunnistaa ainakin Ranskassa vallankumousta palvelleelle ajalle vielä tunnusomaisena uskon taiteen idealismiin. Taide oli sittenkin jotakin ylevää, jota esineellisyys ei voinut vangita tai esteettinen etäännyttäminen hiljentää, ja siten oli vielä olemassa jotain, mitä puolustaa. Toisaalta juuri asemansa uhatuksi kokeva rajapinta joutuu kiillottamaan panssariaan – komeasti kehystetty taide sijoittui dynaamiselle taistelukentälle omasta paikastaan. Itse esteettiseksi vyöhykkeeksi nouseva kehys todisti taiteen ylimaallisuuden puolesta, vihjaten kauneudellaan, että kanto sisällään jotain vielä kauniimpaa ja poikkeuksellisempaa.²²⁶



1800-luvulle tultaessa alkanut halpojen kehysten vallankumous sai vastalauseen niin sanottujen taiteilijakehysten yleistymisestä. Teostensa ilmaisusta yhä tietoisemmiksi tulleet taiteilijat ryhtyivät kompensoimaan tusinakehysten laatua suunnittelemalla kehyk-

kuksia. Itse esteettiseksi vyöhykkeeksi nouseva kehys todisti taiteen ylimaallisuuden puolesta, vihjaten kauneudellaan, että kanto sisällään jotain vielä kauniimpaa ja poikkeuksellisempaa.²²⁶

Kuva 17. Ensimmäisenä varsinaisena taiteilijakehyskokonaisuutena pidetään Caspar David Friedrichin Risti vuorilla -maalausta ja sen kehystä (1807–1808, öljy kankaalle, 115 x 110 cm; kullattu puu, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Galerie Neue Meister). Kehys on Friedrichin suunnitteleman ja Gottlieb Christian Kühnin valmistama. Kuva: Staatliche Kunstsammlungen. Kuvallähde: Mendgen (ed.) 1995: 14.

221 Duro 1996b: 53–54.

222 Kemp 1995: 13

223 Maleuvre 1999: 91; Kemp 1995: 13

224 Maleuvre 1999: 91; Traber 1995: 226

225 Traber 1995: 226

226 Maleuvre 1999: 92.

siään itse.²²⁷ Ensimmäinen varsinainen 1800-luvun taiteilijakehys oli keskustelua herättänyt Caspar David Friedrichin *Risti vuorilla (Tetschenin alttari, 1807–08)*, joka oli Friedrichin itsensä suunnittelema ja kuvanveistäjä Gottlieb Christian Kühnin valmistama (kuva 17). Maalauksen uskonnollisen merkityksen hahmottaminen nojaa vahvasti kehysten alttarimaiselle arkkitehtoniselle muodolle ja symbolisille koristeille, kuten enkelinpäille ja jumalan kaikkinäkevälle silmälle. Uniikki kehys ja maalaus ovat kokonaisuus, eivätkä olisi ymmärrettävissä erillään toisistaan.²²⁸ Taiteen autonomian puolustajat kritisoivat tällaista kehysten käyttöä, mutta Friedrichin alttarikehys oli kuitenkin lähtölaulus maalauksen aihetta ja vaikutelmaa tukeville kehyksille romantiikan taiteilijoista lähtien.²²⁹ Myöhemmin 1800-luvulla esimerkiksi amerikkalainen James McNeill Whistler loi itselleen hyvin tyypillisen kehysmallin, jonka muotolistaan hän usein liitti omista nimikirjaimistaan muodostuneen pienen perhoskuvion. Perhonen toimii siten koko kehys-maalaukokonaisuuden signeerauksena, kuin tavaramerkkinä.²³⁰ Whistlerin kehysmalli tuli suosituksi myös laajemmin ja sitä kopioitiin.²³¹

Myös muiden taiteilijoiden suunnittelemat kehukset kokivat samankaltaista suosiota laajemmassa käytössä.²³² Vaikka taidemaalarit olisivat aiemminkin olleet tarkkoja kehyksistään ja vaikuttaneet siten teostensa kokonaisvaikutelmaan, ei varhaisempia voi laskea taiteilijakehysiksi samassa mielessä. Aiemmin kehukset perustuivat perinnäisille koriste- ja profiilimalleille sekä pintakäsittelyille, mutta 1800-luvulla jotkin taiteilijat ajattelivat kehysten ja maalauksen suhteen uusiksi. Jo Franz von Lenbachissa ja Whistlerissä, kuten esimerkiksi prerafaeliiteissa, Arts and Crafts -liikkeessä ja sesesionisteissa, on nähtävissä pyrkimys kokonaistaideteokseen. Kehysten ja maalauksen tuli muodostaa yhtenäinen kokonaisuus, joka on edelleen harmoniassa tilan estetiikan kanssa, erottamattomasti, kuten seinämaalaus.²³³ Ajan kehukset perustuvat ennen kaikkea pinnan ja värin tutkimukselle, estetiikka pääosin muodolle.²³⁴ Jo impressionisteille oli tärkeää esittää teoksensa harmonisessa näyttelytilassa, joskin heidän maalatut kehyksensä kohtasivat hyväksyntää vasta 1900-luvun puolella. Vastalauseena akateemisille ripustuksille impressionistit ryhtyivät itse suunnittelemaan näyttelytilojaan ja ripustuksiaan, joissa teos, kehys ja ympäröivä tila sopivat yhteen.²³⁵ Tila tietysti muuttui ostajan myötä, mutta taiteilijat usein toivoivat uusien omistajien pitäytyvän edes alkuperäisissä kehyksissä.²³⁶ Kiinnostus yksilöllisiin kehysiin heräsi myös Suomessa kokonaistaideteosajattelun aikoihin, etunenässä Akseli Gallen-Kallelan yhdistäessä taiteensa taideteolliseen suunnitteluun 1800-luvun lopulla (kuva 18).²³⁷

Ajattelu edelsi ja pohjusti 1900-luvun murrosta, jossa taiteen uudet muodot ja käsitetaide saivat aikaan kehyksistä irrottautumisen. Joissain taidepiireissä kehys hylättiin, tai ainakin sen vaikutus

227 Ablett 2002: 9; Roberts 1995: 57.

228 Kemp 1995: 13–15; Mitchell & Roberts 1996: 98; Thage 2008: 150–151.

229 Kemp 1995: 15

230 Kemp 1995: 19; Mendgen 1995c: 88, 90–94: ”Whistler here made his clearest statement about the unity of picture and frame. He also made it impossible for a collector to change the frame without devaluing the work, both aesthetically and monetarily.”

231 Mendgen 1995c: 90–91

232 Kemp 1995: 17

233 Mendgen 1995a: 10; Mendgen 1995b: 42; Mendgen 1995c: 91–94.

234 Kemp 1995: 21–22

235 Cahn 1995: 129–134; Waschek 1995: 139. Cahn ja Waschek esittelevät artikkeleissaan Edgar Degas’n ja Camille Pissarron kehystyksiä, mutta kehysten muodonmuutos jatkuu monien muidenkin ajan taiteilijoiden kohdalla, kuten Georges Seurat’lla ja Vincent van Goghilla vain muutamain mainitakseni.

236 Curry 2000: 137; Thau 2008: 204; van Tilborgh 1995: 176

237 Suhonen 1989: 4

Kuva 18. Akseli Gallen-Kallelan maalauksen ”Lumipälvii kallioilla / Kalela” (sign, Kalela 1901, öljy kankaalle, 81 x 55 cm) kehys on esimerkki komeasta yksilöllisestä kehuksestä, jonka mallissa näkyy jugendin muotokieli. Kuva: Matias Uusikylä. Kuvallähde: Bukowskis 2012: myyntinumero 146.



yritettiin kieltää. Samalla kun vanha kehysperinne nähtiin taidetta rajoittavana, nousi kehys keskustelun välineeksi, jonka kautta itse taiteen asemaa saatettiin käsitellä. Esimerkiksi kubistisessa kollaasissaan *Piippu ja nuottilehdet* (1914) Pablo Picasso kommentoi aineellisen todellisuuden ja taiteellisen illuusion suhdetta irvailemalla konventionaalisille kehyksille.²³⁸ Kehys tai sen puute saattoi siis olla avantgardistinen kannanotto tai korostaa teoksen aineellisuutta. Kenties 1900-luvun kehuksetömyys tulisikin ymmärtää taiteen pyrkimyksenä välittömyyteen ja integroitumiseen arkipäivän maailmaan ilman erillisyyden ja erityisyyden korostamista.²³⁹ Esimerkiksi Frank Stellan kehysmaalauksissa kehys yhtyy maalauksen sisäiseen tilaan, koko taideteos on yhtä rajapintaa maailman kanssa. Etäännyttävä estetisoiva toiminta on tuotu näkyville teoksessa, joka on itsessään rajanvedon näyttämö. Stellan teokset vastustavat omaa etäännyttämistään uhotessaan rajalla, ollen itse oma rajansa, ollen itse erillisyyden ja esittäen omaa esittävyyyttään.²⁴⁰ Maleuvre mukaan taiteen kehystäminen ilmentää sitä, kuinka taiteen erillisyyden on jatkuva väittelyn- ja huolenaihe. Kulttuurinen tapamme sijoittaa (tai olla sijoittamatta) taide kehukseen konkretisoi tapamme suhtautua taiteeseen, ja kuinka taide asemoituu omassa elämässämme.²⁴¹

Kehyksen ja taidekuvan keskinäisessä suhteessa historian aikana käyty rajanveto on jättänyt kehykselle perinnöksi voimakkaan visuaalisen merkityksenannon vallan. On suorastaan mahdotonta välttää kehysten roolia merkityksenmuodostajana kulttuurissamme.²⁴² Esimerkiksi Thau on kuvailut kultaisen kehysten ”aateloivan” kehystetyn työn, eikä hän ole näkemysessään ainoa.²⁴³ Sisustuksista irrallisten kehysten ja maalausten yhteys taidekaupan syntyyn ja taiteen maallistumiseen 1600-luvulla,²⁴⁴ kehysten nousu keskiluokkaiseksi arvoesineeksi 1700-luvulla²⁴⁵ ja ulos kehyksistä murtautuneen postmodernin taiteen sisältämä taistelusta taiteen kaupallisuutta vastaan 1960–70-luvuilla antavat Finni mukaan perusteen pitää kehyskäsitteitä ”taiteen kaupallisuuden symbolina”.²⁴⁶ Kaupalli-

238 Traber 1995: 230, 235–238

239 Lebensztejn 1994 (1987): 137–138; Traber 1995: 226.

240 Maleuvre 1999: 94. ”The work of art becomes its own marginal difference from the world and from the space of art itself: it is an endless negotiation between the two, the antagonistic interzone of their entanglement.”; Marin 1996: 92–95. ”If the frame is one of the means by which representation presents itself representing something, Stella’s picture represents its own representation.”

241 Maleuvre 1999: 94. ”...the history of framing art no doubt contains the history of the anxiety concerning difference: it is about how we stand before art and where art stands in our lives.”

242 Koenigsberg 2000: 25; Finni 2003

243 Thau 2008: 206

244 Federspiel 2008: 174–175; Honour & Fleming 2001: 579

245 West 1996: 64–66 ”The empty frame became a signifier for the commodity culture of which it was a component.”

246 Finni 2003: 33

suuden takia hän kutsuu kehystä taiteen merkiksi johtuen eritoten sen kiinteästä suhteesta ”ns. arvo-taiteeseen”,²⁴⁷ mutta täsmällisemmin tämän mekanismin taustalla ovat kaikki ne Finnin todentamat tavat, joilla kehys vaikuttaa kuvien tulkintaan.

4.6. Museo kehiksenä

Koska tutkielman aiheena ovat kehukset museossa, on vaikea vastustaa käänteistä vertausta museosta kehiksenä. Erityisen antoisaa kehysten museoarvon pohtimiselle on se, kuinka museo kehiksenä luo merkityksiä, mistä museotilat ja interiöörit tarjoavat parhaat esimerkit. Museo kehikstää kokoelmansa ja näyttelykokemukset samoin kuin taulunkehys maalauksen – se luo sisällölleen fyysinen ja käsitteellisen kontekstin.²⁴⁸ Suhteessa sisältöönsä museo jakaa kehiksen kolme funktiota, rajoittumatta kuitenkaan niihin. Museo säilyttää ja suojaa aineellista kulttuuriperintöä; museon toiminta konkreettisenä ja symbolisena merkityksenmuodostajana on museologiassa keskeinen tutkimuksenaihe; ja kontekstien dokumentoinnin kautta museo toimii tietopankkina kulttuuriesineille kokoelmissa ja niiden ulkopuolella.

Museo kehikstää esineet ja ihmiset osaksi historiankerrontaa. Ennen modernia museota uskonnollisia syntytarinoita kerrottiin esimerkiksi kirkollisissa kuvaohjelmissa, joissa kehukset järjestivät tarinan kronologiaa, tai maailmankuvaa hahmotettiin yksityisissä esinekokoelmissa kuten renessanssin ”muistiteatteri”-kabinetteihin, joissa esineiden ja kuriositeettien sijainnit palvelivat kerrontaa ja muistamista.²⁴⁹ Esimerkkinä modernin museon samasta toiminnosta on varhainen yleisölle avoin Louvre, jonka kokoelmat ja näyttelyohjelma valjastettiin ajamaan vallankumouksen ideologian tarkoitusperiä.²⁵⁰ Vaeltaessaan 1700-luvun lopulla Louvren gallerioissa saattoi yksittäinen ihminen asemoida itsensä näyttelyn esittämän järjestyksen mukaisesti kansakunnan suureen tarinaan. Näin uusi moderni yksilö tiedosti itsensä ja paikkansa historiassa, ja hänen elämäntarinaansa saattoi lukea kuin itseisarvoista taideteosta.²⁵¹ Ihmiselämä vertautui taiteeseen, jota museo kehiksti visuaalisen järjestämisen funktion kautta.

”What the subject sees in museological space, in the ‘picture’ or in the ‘frame’ of museum, is a series of possible ways in which it can construct its own life as some kind of centered unity or perspective that draws together in a patterned and telling order all (subject’s) diverse and contradictory experiences and desires.”²⁵²

Aivan kuten kehys arvon merkinä voi ohjata tulkitsemaan kuvan taiteeksi, myös museokonteksti nostaa esineitä arvostuksen kohteeksi, joskus taiteen asemaan. Wolfgang Ernst on kirjoittanut, kuinka museoiden esteettisen eheissä esillepanoissa arkeologiset fragmentit ovat päätyneet aukottoman tarinan kehiksiin, toimimaan muistomerkkeinä historiankertomuksen hetkistä, kuten Parthenonin niin kutsutut Elginin marmorit British Museumissa vuonna 1816. Ernstin antamassa rinnakkaismerkissä Münchenin Glyptothekissa arkkitehtoninen näyttelyinteriööri sen sijaan viittasi symboli-

247 Finni 2003: 65

248 Mm. Ernst 1996: 114

249 Franses 261–266; Hooper-Greenhill 1992: 97–98

250 Hooper-Greenhill 1992: 167–168

251 Preziosi 1996: 105

252 Preziosi 1996: 106.

sesti esittämiensä kreikkalaisten marmoriveistosten alkuperäiseen sijaintipaikkaan Aiginan Afaiian temppeleissä tehden veistoksista merkkejä taidehistorian kehityksestä.²⁵³ Arkeologisista fragmenteistakin on tehty taidetta museokontekstissa. Esimerkit perustuvat tiettyyn aikaan kiinnittyvästä museoajattelusta, johon kriittinen museologia on sittemmin tuonut muutoksia.

Vaikka museoita on kritisoitu säilyttämiensä esineiden elämän ja alkuperäisen kontekstin riistämisestä, on taiteen päätyminen museoon jopa toivottavaa ainakin taiteen instituutioteorian mukaan. Kokoelmaan liittäminen myötä alkuperäinen konteksti vain korvautuu uudella viitekehyksellä, joka tuo taideteokselle uusia tarkastelukulmia.²⁵⁴ Deepak Ananth näkee taideteosten tyypillisesti kulkevan modernina aikana kolmen diskursiivisen tilan läpi: taiteilijan ateljee, myyntipaikka galleria ja museo, joista viimeinen on ikään kuin se lopullinen tavoittila. Esimerkiksi taiteilijan tai hänen perikuntansa lahjoittaessa suoraan teoksia museoon voi tavoitteena olla teosten säilymisen varmistaminen, julkinen esittäminen, arvonnosto ja tekijän nimen luominen. Ananth kertoo, että Henri Matissen tiedetään ostaneen erään maalauksensa takaisin asiakkaaltaan lahjoittaakseen sen museoon aivan kuin olisi tarkoituksella halunnut säilöä mielestään edustavan työnsä paikkaan, jossa se todistaisi hänestä taidemaalarina.²⁵⁵

Mestarteosten tallentamisen lisäksi taidemuseot toimivat kuvataiteen muistiorganisaatioina, jolloin alkuperäisen kontekstin museaalinen tiedostaminen on tärkeää ja taideobjektit toimivat myös kulttuurihistoriallisina dokumentteina.²⁵⁶ Maalausta ympäröivä kehys voi tukea kontekstistaan irrotettua teosta luomalla sille pienoiskontekstin, viittaamalla teoksen sisältöön tai luomalla yhdyssiteen alkuperäiseen kontekstiin. Aineellisuudessaan kehys on linkki taiteen ja maailman välillä.

Museot ovat vaikuttavia visuaalisia tiloja ja vertautuvat myös siten kehykseen. Kehys on maalauksen tila samoin kuin näyttelytila on koko taulun kehys ja niin edelleen museo rakennuksena ja instituutiona kehystää säilyttämiään ja esittelemiään kohteita tilana ja arvomaailmana. Museo rajaa sisälleen valittuja osia kulttuurisesta maailmasta kuten kehys rajaa kuvateoksen esitysmaailmaa. Arkkitehtonisissa tiloissa kehykset ovat alati läsnä. Museotilat toteuttavat edelleen arvottavia mekanismeja, joille löytyy juuret historiallisista rakennuksista ja interiööreistä, jotka ensisijaisessa kontekstissaan saattoivat toimia vaikkapa arvovallan palvelijoina. Esimerkiksi Versailles'n palatsi kokonaisuudessaan nähtiin 1600-luvulla suorastaan kuninkaan merkinä, mitä korosti Ranskan tuoreen kuninkaallisen taideakatemian johtajan Charles Le Brunin palatsiin toteuttamat kuvaohjelmat ja erityisesti niiden kehykset, joihin viittasin edellisessä luvussa. Le Brunin interiöörisuunnitelmissa kehyslaitteiden ohjaama havainto kokonaisuudesta johdattelee katsojan tulkintaa ohjelmallisesti.²⁵⁷

1700-luvun Britanniassa yhteiskunta oli muutoksessa: aristokraattinen luokka sai rinnalleen nousevan porvariston, jonka asema perustui rahan valtaan suvun ja perityn arvovallan sijaan. Talouden kehitys ja merkantilististen arvojen nousu näkyi sosiaalisten luokkien tasoittumisena, minkä aatelisto koki uhkaksi asemalleen. Luokkajakoa tukevan erottelun vertauskuvana voidaan nähdä ero kiinte-

253 Ernst 1996: 118–122.

254 Pettersson 2009b: 187, 196–199.

255 Ananth 1996: 153–154.

256 Pettersson 2009b: 196–197.

257 Duro 1996b: 52–54.

den arkkitehtonisten kehysten ja uusien hyödykkeinä nähtyjen irrallisten kehysten välillä. Aatelisten kartanoissa kehykset olivat merkittävä osa arkkitehtien laatimia sisustusten kokonaissuunnitelmia. Kehykset olivat näin osa rakennusta itseään, kun taas muut huonekalut olivat luonteeltaan liikuteltavia ja siten vaihdettavissa.²⁵⁸ Arkkitehtuuriin kiinteästi kuuluviin kehyksiin kiteytyi kolme pysyvyyttä julistavaa tekijää: peritty kartanorakennus, rakennukseen sidotut muotokuvat ja sukuvaakunat, joihin erityisesti muotokuvia ympäröivät ovaalit kehykset loivat miellelyhtymän. Muotokuvasarjojen sijoittelu kiinteisiin kehyksiin pönkitti aatelisten uskoa sukuvaltansa jatkumiseen, jota kulutusyhteiskunnan uudet lainalaisuudet eivät heilauttaisi.²⁵⁹

Museovertaus jatkuu nykypäivässä. Esimerkiksi Outi Turpeinen on tutkinut museotilojen visuaalista näyttelysuunnittelua taiteilijan ja muotoilijan näkökulmasta ja kokeillut visuaalisia keinoja vaikuttaa museoesineistä tehtäviin tulkintoihin.²⁶⁰ Amsterdamin Rijksmuseumissa viime vuosien aikana toteutetussa suurremontissa päärakennuksen moniin näyttely-, eteis- ja porrastiloihin palautettiin arkkitehti P. J. H. Cuypersin suunnitteleman mukaiset vuonna 1885 valmistuneet interiöörimaalaukset. Katolilainen Cuypers suunnitteli rakennuksen hollantilaisen taiteen pyhätöksi ja monumentiksi uusgotiikan- ja renessanssin hengessä, mikä näkyy koko rakennuksessa. 1900-luvulla koristeellinen interiööri kuitenkin maalattiin piiloon ajan ihanteiden nimissä. Nyt yli puoli vuosisataa vaikuttanut ilme vuorostaan piilotetaan ja alkuperäinen ulkonäkö nostetaan näkyviin.²⁶¹ Arvojen muutos konkretisoituu fyysisiin muutostöihin, joiden kohteena museorakennus rinnastuu taulunkehykseen niin museaalisesti monitulkintaisessa asemassaan kuin vaikuttavana kulttuurihistoriallisena viitekehystenä.

5. Kehys museossa – esimerkkejä ulkomailta

Tutkielmani ydinkysymyksenä on kehysten arvo ja asema museoissa, mihin liittyvää kotimaista kyselytutkimusaineistoa käsittelen kahdessa seuraavassa luvussa. Tässä luvussa tarkastelen tutkimuskysymystäni ulkomaisen kirjallisen aineiston ja vertailutapausten pohjalta, sillä vastaavaa suomalaista aineistoa en ole löytänyt. Edellisessä luvussa määritelty moniulotteinen kehys on kokoelma-toiminnan ja sen puitteissa tehtyjen valintojen ja prosessien aineellinen kohde, mutta sen museoarvo ei synny esineessä sisäisesti. Kehyskirjallisuus on jo lähtökohtaisesti kehyksiä korostavaa, mutta kuinka niissä näkyy kehysten museaalinen kohtelu? Luetteloidaanko kehyksiä museoesineiksi kirjojen esimerkkimuseoissa? Entä kuinka kehyksiä arvotetaan museoissa, jos niitä ei ole luetteloitu?

Kehyksiin on ollut kiinnostusta ja kehyskirjoja on tuotettu pääasiassa taidemuseoissa, joten kirjoista välittyvä museonäkökulma on väistämättä taidemuseokeskeinen.²⁶² Tämä on luonnollista kehysten ja taiteen kiinteän suhteen takia, mutta koska esineellisillä kehyksillä on kosketuspintansa niin kuviin,

258 West 1996: 70.

259 West 1996: 72–73.

260 Turpeinen 2005. ”Tila on se tekemisen rajaava kehys, jonka sisälle teos suunnitellaan ja jonka sisällä se koetaan.” (Turpeinen 2005: 209)

261 Rijksmuseum Amsterdamin verkkosivut 2013.

262 Tähän lukuun valitsemani kirjallisuusaineisto antaa tietoa mm. seuraavista museoista, joiden julkaisut ovat vuosilta 1995–2010: National Gallery, Lontoo; National Portrait Gallery, Lontoo; Tate Britain, Lontoo; Detroit Institute of Art; J. Paul Getty Museum, Los Angeles; The Metropolitan Museum, New York; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond; National Gallery of Victoria, Melbourne. Taideteollisuuden museona Lontoon V&A Museum eroaa heti taidemuseoiden linjasta, sillä sen kokoelmassa on museoesineinä kehyksiä ilman maalauksia.

huonekaluihin kuin sisustukseen, ovat ne olleet monien muutosvoimien kohteina, ja myös museoissa niihin vaikuttavat erilaiset kategorisoinnit.²⁶³ Useimmiten museoiden kehyskysymyksissä problematisoidaan kehysten rooli taiteen esittämisessä ja siten taidekokoelmien kehystämisen ”oikealla” tavalla, mutta ei itse kehysten asemaa museoesineinä kokoelmassa: on kyse kehystamisestä (tai uudelleenkehystamisestä), ei kehyksistä. Tämä ei tarkoita, etteikö kehysiä olisi inventoitu, listattu ja laajasti tutkittu museoyhteisissä, mutta lähtökohtaisesti kehukset eivät kirjallisuusesimerkeissä vaikuta olevan ensisijaista museomateriaalia, vaan palvelevat maalausten esittämistä ja käsittelyä, kuin huolto- tai käyttövaranto. Inventoinnit eivät liitä kehysiä museokokoelmaan. Esille nousee iso joukko arvoja ja asenteita, jotka ohjaavat kehysten kohtelua niiden ristiriitaisessa asemassa keskeisinä esittämisen elementteinä ilman museaalisen luetteloinnin tuomaa suojaa. Tilannetta valaisee sivusta Rijksmuseum Amsterdamin vertailutapaus museoesineiksi luetteloiduista kehyksistä. Näkemykset ovat muuttuneet 1980-luvun esimerkeistä nykypäivään, mutta ydinkysymys museoarvosta on edelleen keskeisen huomion ulkopuolella.

5.1. Omistajansa näköinen kehys

Maku ja markkinavoimat ovat ohjanneet yksityisomistuksessa olevien maalausten ja yksityiskokoelmien kehystyksiä. Maalauksen vaihtaessa omistajaa se useimmiten saa uuden kehysten; kehysvalinta on merkki omistajuudesta ja omistajasta. Uudella kehyksellä omistaja ennen kaikkea sovittaa maalauksen kotinsa ajanmukaiseen sisustukseen sekä osaksi kokoelmaansa, minkä myötä on syntynyt tyypillisiä yhtenäisiä kokoelma- ja galleriakehystyylejä, ”house-styles” tai ”gallery frames”.²⁶⁴ Vaihtelevan elinkaaren omaavilla maalauksilla on siis harvoin ympärillään ensimmäinen kehysensä. Esimerkiksi 1800–1900-luvuilla italialaisia paneelimaalauksia irrotettiin myyntimielessä goottilaisista kehysistään, jotka poltettiin kullan talteen ottamiseksi. Muualla Euroopassa sekä Yhdysvalloissa paneelimaalaukset saattoivat päätyä lyöntimetallituihin uusgoottilaisiin koristemasakehysiin.²⁶⁵ Toisaalta esimerkiksi 1700-luvun käsin kaiverrettu ja kullattu kehys oli omistajalleen jopa maalausta arvokkaampi tuote, joka saatettiin ostaa sen oman arvon takia, ja kehukset näkyvätkin ajan omaisuusluetteloissa.²⁶⁶ Joskus harvinaiseen kehysten luettelointiin kannusti taiteilijan näkemys: Franz von Lenbachin vaimo Charlotte von Hornstein luetteloi miehensä kuoleman jälkeen koko yhteisen huvilansa irtaimistoineen ja antoi samalla kaikille kehyksille ja maalauksille yhtenevät inventointinumerot. Hän myös testamenttasi kokonaisuuden Münchenin kaupungille vuonna 1925,

263 Curry 2000: 137; Koenigsberg 2000: 35; Mitchell & Roberts 1996: 14. David Park Curry mm. kirjoittaa: ”Traditionally, paintings and decorative arts are cared for by separate curatorial departments. Picture frames fall into a somewhat gray area,” ja jatkaa: ”Objects that fall firmly into a clearly defined curatorial area have increased chances of survival without deliberate alterations on the grounds of changing taste.”

264 Karraker 2009: 1; Mitchell 1985: 147; Mitchell & Roberts 1996: 8; Penny 2010: 7. Alankomaalaisessa Kröller-Müller museossa törmäsin aikoinani hyvään esimerkkiin kokoelmakehystyksestä. Ripustuksessa oli rivissä Vincent van Goghin teoksia yhdenmuotoisissa puukehysissä, joiden yksinkertainen profiili viettää kouruna kohti maalausta ja joiden kulmissa on ruudunmuotoiset korostukset. Museon perustana olevan kokoelman muodostaja rouva Helene Kröller-Müller tilasi 1900-luvun alkupuolella maalauksilleen yhtenäiset kehukset arkkitehti H. P. Berlagelta, joka suunnitteli myös Kröller-Müllerin pariskunnan asuinkiinteistöt Otterlossa, jossa museo sijaitsee (van Tilborgh 1995: 175–176).

265 Mitchell & Roberts 1996: 8

266 West 1996: 64–65.

minkä myötä von Lenbachille tärkeä pyrkimys kokonaistaideteokseen taiteensa esittämisessä on välittynyt nykypäivään.²⁶⁷

Kirjallisuuden perusteella vaikuttaa siltä, että kehysten käsittely museoissa on pitkälti samansuuntaista kuin niiden ulkopuolisessa, ensisijaisessa kontekstissa. Museot eivät kehysten omistajina ole poikenneet yksityisistä tahoista, vaan kuraattorien ja museonjohtajien vaihtuvat näkemykset ovat pitäneet kehukset jatkuvassa liikkeessä. Kuten todettu, suuri osa kirjallisuudestakin koskee kehysvalintoja ja uudelleenkehystämisen tarvetta, jonka puitteissa tehdyt päätökset ovat aina subjektiivisia.²⁶⁸ Henrik Bjerren kuvaus Tanskan Statens Museum for Kunstista on ulotettavissa muihinkin museoihin:

”Museum’s directors in the 20th century have all had an attitude to the question, each and every one.” “[Director Jørn Rubow] was quite consistent in removing frames that did not live up to his classicistic ideal of style. This happened quite often in connection with new acquisitions which immediately made a trip to the Museum’s then sophisticated cabinetmaker’s workshop with a view to replacing or modifying the frame before the picture could be exhibited. In this way, the collection of Danish Golden Age art in particular gained a certain elegant uniformity in its presentation, but one can of course question the method – –.”²⁶⁹

Vuonna 1985 The International Journal of Museum Management and Curatorship -lehden pääkirjoitus seurasi tuoreeltaan New Yorkin MoMAN 1984 aiheuttanutta kuohuntaa, kun maalaus- ja veistososaston johtaja William Rubin oli päättänyt korvata joukon 1800-luvun lopun taulunkehyksiä maalauskankaan reunat paljastavilla ohuilla listakehyksillä. Rubin perusteli ratkaisua muun muassa toteamalla, että ”museotila on neutraali”, ja listaamalla muiksi syiksi tilatehokkuuden näyttelytiloissa, ripustuksen selkeyden ja kaikkiaan modernin näkemyksen maalauksesta esineenä ikkunan sijaan. Tempauksen vastustajat taas näkivät Rubinin alistavan maalaukset ja niiden merkityksen modernille arkkitehtuurille ja koko modernistiselle ”oppisaarnalle”. He totesivat, ettei museotila tosiaankaan ole neutraali, ja että moderni kehystys saa maalaukset näyttämään jäljennöksiltä.²⁷⁰ Vastaavia esimerkkejä löytyy muitakin,²⁷¹ ja ne kuvastavat sitä suurta vaikutusta, joka kunkin ajan kehystysvalinnoilla on ollut kokoelmiin, tässä tapauksessa vahvasti modernilla näkemyksellä. Edelleen kyse on pitkälti taiteen esittämiseen perustuvista kehystysvalinnoista, ei museaalaisesta arvosta, vaikka vaikutus koko kokoelmaan on keskeinen.²⁷²

267 Mendgen 1995b: 29, 42.

268 Payne 2007: 8; Simon 1996: 27, 29: ”-- curators and collectors have to decide whether to accept the frame in which a work comes to them or to select another more pleasing frame (necessarily a subjective judgement) or a more historically accurate frame (apparently an objective judgement but one which time often proves to have been more subjective than was first thought).”

269 Bjerre 2008: 79.

270 International Journal of Museum Management and Curatorship 1985: 115–116.

271 Samassa vuoden 1985 pääkirjoituksessa (ed. viite: 117) viitataan myös Franco Albiniin, joka laati vaikutusvaltaisia moderneja museotilasuunnitelmia ja joka tahollaan päätti esittää Genovan Palazzo Biancon maalaukset täysin ilman kehyksiä. Vanhojakin maalauksia esitettiin paljain valkoisilla seinillä tai jopa metallipaalujen nokissa, jolloin niiden muoto kirjoittajan mukaan korostui ja itse maalausaiheen merkitys väheni. Thau (2008: 234) kertoo, kuinka New Yorkin Guggenheimin johtaja James Sweeney niin ikään riisui museonsa maalauksia kehyksistään vuonna 1948. Kehyksiä töissään muuten kritisoinut taiteilija Barnett Newman paheksui Sweeneyn ratkaisua kirjeessään New York Timesiin sanoin: ”- - showing Cézanne’s A Watchmaker without a frame is to disturb its historical meaning - -.” Myös kokoelman taidetta lahjoittanut taidekauppias ja kerääjä Heinz Berggruen vastusti riisumista Guggenheimissa sanoin: ”The pictures looked bare and no longer had their previous character.” (Simon 1996: 26)

272 Payne (2007: 8) on kirjoittanut: ”Our current approach to framing, based on historical precedent and a growing body of practical and aesthetic development married to meticulous research, has the capacity to define the collection for years to come.” Hänen sanansa kuvaavat juuri kehystyksen vaikuttavuutta ja samalla esittämiseen perustuvan lähtökohdan haavoittuvuutta koko kokoelman kannalta. (oma kursiivini).

5.2. Esimerkkejä inventointiprojekteista

Artikkeleista löytyvät kaksi esimerkkiä 1980-luvun inventointiprojekteista sijoittuvat historiallisia rakennuksia Britanniassa suojelevan National Trustin kohteisiin yleensä sekä tarkempaan esittelyyn Lontoon Ham Housesta. National Trust ryhtyi luetteloimaan kehyskokoelmiaan vuonna 1982 saadakseen tietoa kehysten historiasta ja auttaakseen maalausten provenienssien selvittämisessä, mutta lisäksi määrittääkseen prioriteetteja konservoinnille.²⁷³ Kohteissa kehysten kuuluminen museoituun kokonaisuuteen leimaa niiden kulttuuristen arvojen muodostumista ja siten oli oleellista dokumentoida kehysten paikat rakennusten sisustuksessa. Laadun, harvinaisuuden ja ko. talolle erityislaatuisuuden perusteella vain jotkin kehykset valittiin kuvattaviksi, ja myös niiden muotolistojen poikkileikkaukset piirrettiin, sillä profiilin syvyysulottuvuus ei tallennu valokuviin. Inventoinnin kypsyttämättömyys tosin tuli esiin kirjoittajan todetessa, että joskus myös kehyksen taustan kuvaaminen oli tarpeellista.²⁷⁴ Ham Housen tapauksessa talon 1600-luvun sisustus ja maalaukset olivat pysyneet muihin kartanokohteisiin verraten lähes muuttumattomina, mikä teki kehyksistä mielenkiintoisen tutkimuslähteen ulkopuolisista vaikutteista, joita saattoi lukea esimerkiksi tiettyjen aikojen uudelleenkehystyksistä.²⁷⁵ Inventoinnin yhteydessä kehyksistä saatiin tietoa ja merkittiin ylös muun muassa ajoitus (kerääjät ja uudelleenkehystykset), sijoittelu sisustukseen, materiaalit, koristeet ja tyyli.²⁷⁶

Esimerkkeiksi 1990-luvun kehysinventoinneista kuvailen New Yorkin Metropolitan Museumin ja Lontoon National Portrait Galleryn tapaukset. Kumpikin kohdistui museoiden kokoelmien kaikkien kehysten kartoittamiseen ja tuotti aiheeseen keskittyneen näyttelyn.²⁷⁷ Metropolitanissa inventointiin ryhdyttiin uuden amerikkalaisen taiteen siiven rakentamisen myötä, mihin liittyi uuden tutkimuskeskuksen perustaminen vuonna 1988 ja siirtyminen sähköiseen kokoelmahallintaohjelmaan, mikä vaati kokoelman tarkkaa läpikäyntiä. Säilytystilassa odottaneet yli kaksisataa irrallista ja luetteloimatonta kehystä osoittivat museon epäselvän suhtautumisen esinejoukkoa kohtaan.²⁷⁸ Irralliset kehykset inventoitiin ensin, jonka jälkeen edettiin maalausten yhteydessä oleviin kehyksiin mittaamalla ja kuvailemalla ne sanallisesti sekä yrittämällä selvittää niiden käyttöhistoria. Inventointitekniikka kehittyi tarkistuslistojen myötä, jotka standardisoivat tavan kirjata kehyksen rakenne, koristeet, kunto, merkinnät ja etiketit. Jo yksinkertaisimmillaan työ oli arvottavaa: Jos kehystä esimerkiksi arvos-tettiin vain potentiaalinsa takia kehystää maalaus, riitti että sen päivämitta kirjattiin ylös, mutta jos kehys oli itsessään arvokas, olivat kokonaismitat tärkeitä koko esineen hahmottamiseksi.²⁷⁹

Kehysten alkuperän ja museoontuloajan päättelemisen sekä maalausyhteyksien jäljittäminen olivat vaikeita, koska kehyksiä ei oltu virallisesti liitetty museokokoelmaan eikä niissä siten ollut minkäänlaisia yksilöiviä tunnisteita. Luetteloinnin edetessä museossa syntyi pyrkimys maalausten uudelleenkehystämiseen niiden alkuperäisiin tai ajanmukaisiin kehyksiin.²⁸⁰ Tutkimus myös tuotti tietoa

273 Sandwith 1985: 173, 177

274 Sandwith 1985: 174. (oma kursiivini).

275 Tomlin 1985: 129, 131.

276 Tomlin 1985: 129–140

277 Metropolitan Museum: *American Frames*, kesä 1990, ja National Portrait Gallery: *The Art of the Picture Frame*, 5.11.1996–9.2.1997.

278 Barratt 2000: 157.

279 Barratt 2000: 159.

280 Barratt 2000: 159, 166

kehystämisen historiasta museossa: irrallisten kehysten varasto oli muodostunut säästettäessä kuraattorien maun muuttumisen tai poistojen takia maalauksistaan irrotettuja kehyksiä, eikä suinkaan suunnitelmallisen kartutuksen myötä.²⁸¹ Inventointiprojektin pohjalta järjestettiin amerikkalaisiin kehyksiin keskittynyt näyttely, jossa kunkin kohteen tiedot ja alkuperä avattiin museovieraille, ja nykyään museon kokoelmahallintaohjelmistosta löytyy amerikkalaisen taiteen kokoelman osalta tietoja myös kehyksistä, joskaan kohteiden tiedoissa ei ole merkintää niihin liittyvistä maalauksista.²⁸²

National Portrait Galleryn kehysnäyttely 1990-luvun puolivälissä tarkoitettiin aluksi pieneksi opetukselliseksi näyttelyksi, mutta kasvoi pian koko museon kehykset kattavaksi inventointiprojektiksi, johon osallistui kehysasiantuntijan johdolla suuri joukko vapaaehtoisia. Projekti kesti kolme vuotta ja käsitti laajasti arkistotutkimusta ja muun muassa vanhojen näyttelyripustusvalokuvien läpikäyntiä. Itse näyttely siirrettiin pienestä studiosta isompaan näyttelytilaan, jossa se toi näyttävästi esiin museotutkimuksen uusia tuloksia, ja lisäksi muihin näyttelytiloihin ulotettiin kehyspolku, joka valotti näyttelyyn valitsematta jääneiden kehysten suhteita maalauksiinsa.²⁸³

Myös tämä projekti toi tietoa museon kehystyshistoriasta. Ensimmäisen maailmansodan aikana maalauksia siirrettiin suojaan ilman kehyksiä ja jälkeempäin niitä yhdisteltiin väärin. Aateliskartanoista tulleiden maalausten näyttäviä kehyksiä on korvattu yksinkertaisemmilla ja maalauksen ajankohtaan paremmin sopivilla, mikäli kehysten ajallinen tyyli on tullessaan ollut pielessä. Museon aikaiset aiemmat kehystykset ovat myös olleet vaihdettavissa aina uuden kuraattorin näkemyksen myötä. Kaikkiaan yleisölle haluttiin näyttää kehystyshistoriaa opetusmielessä virheineen kaikkineen.²⁸⁴ Näyttelyjulkaisussa annetaan esimerkit 132 valitun kehyksen luettelointitiedoista, mutta taidekokoelman mukaisia esinenumeroita niillä ei ilmeisesti ole ja kehysarkisto on muusta kokoelmatietokannasta erillään.²⁸⁵

5.3. Kehysten arvot kokoelmahallinnassa – merkinä käytänteet ja konservointi

Arvot ja asenteet, joilla kehyksiä hallinnoidaan kirjallisuuden museoesimerkeissä, ovat hyvin samansuuntaisia keskenään. Siitä lähtien kun kiinnostus kehystutkimukseen nousi 1990-luvulla, on alkuperäisistä tai maalauksen ajanmukaisista kehyksistä tullut tavoiteltavia. Lontoon National Portrait Galleryssä kuraattorien tiedetään ostaneen joukoittain halpoja maalauksia niiden kehysten takia 1930–1950-luvuilla.²⁸⁶ Vuonna 1987 erään museoalan lehden toimittajat tekivät Yhdysvalloissa museokierroksen, jonka aikana he kiinnittivät huomionsa kehysten käytännön problematiikkaan museoissa. Vierailujen pohjalta syntyneessä pääkirjoituksessa kirjoitettiin muun muassa, että antiikkikehysten hankinta on monesti siirtynyt korkean hintansa takia kokoelmanhoidon budjetista varsinaisten

281 Barratt 2000: 157

282 Barratt 2000: 161–162; The Metropolitan Museum of Art 2013, verkkosivujen kokoelmahaku hakuehtoina ”frames” ja ”paintings”. Esimerkkinä Amsterdamin Rijksmuseumin kokoelmatietokannassa on merkintä kehykseen kuuluvasta maalauksesta, mikäli tämä on tiedossa. Toisaalta tietoa ei löydy verkossa toisin päin, maalauksesta kehykseen, vaikka varsinaisessa tietokannassa tämäkin on mahdollista.

283 Smith 1996: 6; Simon 1996: 8. Paul Mitchell ja Lynn Roberts (1996: 14) huomauttavat, että yleistyvistä kehysnäyttelyistä huolimatta pysyvät kehyksiä esittelevät ripustukset ovat hyvin harvinaisia.

284 Simon 1996: 8, 29.

285 Simon 1996: 149

286 Simon 1996: 25 ”Carved frames were prized but nineteenth-century frames, and in particular compo frames, despised.”

ostojen puolelle, mikä on lisännyt museoiden suunnannäyttäjän roolia ”merkittävänä ja vastuullisena ostajana” ja siten tuonut esille puutteen luotettavasta kehystuskimuksesta ja alan ammattitaidosta.²⁸⁷ Näiden varhaisten esimerkkien vastapainona Gerry Alabonen artikkeli vuodelta 2009 tuo jo esiin kehysten monet funktiot sekä alkuperäisen kehyksen monimutkaisen määrittelyn ja merkityksen kehyksen asemaa punnittaessa. Hänen äänensä poikkeaa hieman muiden esimerkkimuseoiden kehystenhallintaperiaatteista, mutta sananmukaisesti kyse on silti kehysten hallinnoimisesta funktionaalisina esineinä.²⁸⁸

Yhdessä museossa halutaan esittää taidekokoelma antiikkikehyksissä, jotka sopivat piirteiltään maalaukseen.²⁸⁹ Toisessa museossa pyritään liittämään vanhoihin maalauksiin niin ikään vanhoja kehyksiä, parhaassa tapauksessa alkuperäisiä, jotta niiden välinen harmonia tukisi toisiaan, ja koska kauniit kehykset tulevat parhaiten esille myös sellaisten maalausten yhteydessä, joihin ne on tarkoitettu. Tämän saavuttamiseksi museon kehystysosasto aktiivisesti korjaa, mukauttaa ja hankkii kehyksiä, sekä luo replikoita.²⁹⁰ Kolmannessa museossa aikakauden mukaisen kehystämisen painottaminen on ollut suoranaista ”kampanja” ja museon tavoitteena on lopulta kehystää kaikki kokoelman maalaukset ajanmukaisiin kehyksiin.²⁹¹ Neljännessä museossa on tietoinen pyrkimys palata kehystyksessä maalauksen luomisajankohtaan jopa siinä määrin, että hyvin tehdyt kopiokehykset voivat ajaa asian. Kehystettäessä maalauksia uudelleen ei vanhoista kehyksistä kuitenkaan hankkiuduta kokonaan eroon. Museon kuraattorin mukaan paras tapa hallinnoida perittyä ”vanhaa kultaa” olisi kaivaa varastojen kätköistä vanhoja kunnan kehyksiä näyttelytiloihin vanhojen mestareiden rinnalle.²⁹² Viidennessä museossa



Kuva 19. Lontoon Guildhall Art Galleryssa erääseen massiiviseen, mustaksi maalattuun kehykseen oli tehty väriportaikko alla olevien kultauskerrosten tutkimiseksi. Väriportaikko oli jätetty esiin, mikä kenties tuntui sovelialta kehyksen suuren koon ja kuvan dokumentaarisen luonteen takia. John Michael Wright: *Sir Hugh Wyndham, Kt., Judge of the Common Pleas 1603–1684* (1670, öljy kankaalle, korkeus 221 cm, Guildhall Art Gallery).

287 International Journal of Museum Management and Curatorship 1987: 227. Näitä asioita oli tuonut esille mm. Art Institute of Chicagon vuonna 1986 järjestämä kehysnäyttely *The Art of the Edge: European Frames 1300–1900*, jonka perusteella julkaistiin myös samanniminen kirja Richard R. Brettellin toimittama.

288 Alabone (2009: 64) käyttää sanoja ”management of frames”. Henkilökohtaisessa keskustelussa Alabone kertoi, että edustamansa Tate Britainin kehykset on numeroitu ja ne on luokiteltu museossa termillä ”collections management items”. Numerot eivät siis viittaa museaaliseen arvoon, vaan ne on annettu käytännön syistä. Numerointi auttaa yhdistämään maalaukset ja kehykset toisiinsa sekä identifioimaan ja dokumentoimaan kehyksiä. Numeroinnilla kehysten statusta on nostettu siis juuri sen verran, että niitä huollettaisiin ja konservoitaisiin paremmin. Lähde: vierailu museoon kesäkuussa 2012.

289 Karraker 2009: 1 Esimerkki J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

290 Penny 2010: 11, 76. Esimerkki National Gallery, Lontoo.

291 Curry 2000: 137 Esimerkki Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.

292 Bjerre 2008: 83–84. Esimerkki Statens Museum for Kunst, Kööpenhamina

on tunnistettu esteettisesti yhtenäisten kehystysten vaarat ja perätty kehysvalintoihin tutkimukseen, kokemukseen ja selkeään järjenkäyttöön perustuvaa harkintaa.²⁹³ Museossa kehysten merkitys kumpuaa sen suhteesta museokokoelmaan: mistä maalauksen nykyinen kehys kertoo, mitä se edustaa kokoelmassa ja kuinka se suhteutuu maalauksen, kokoelman ja omaan historiaansa? Näiden perusteella sitten tehdään päätös, korvataanko maalauksen kehys toisella paremmalla.²⁹⁴ Kaikkiaan alkuperäinen tai aikakauden mukainen kehys, joka esiintyy itsensä, maalauksen ja ympäristönsä eduksi, ja jonka materiaalit ovat kestävä ja kunto hyvä, on kokoelmissa etusijalla. Selkeästi todettavan alkuperäisyyden ja taiteellisen ”auran” ansiosta taiteilijakehyksillä (kuva 20) on kokoelmissa erikoisasema. Kehysten asema riippuu sen kyvystä täyttää suojaava ja visuaalinen funktionsa suhteessa tiettyyn maalaukseen; kehysten arvoa ei punnita irrallaan maalauksista.²⁹⁵

Alkuperäisyyden määrittäminen ja kehysten ajoittaminen on kuitenkin hankalaa tiedon ja dokumentoinnin puutteen vuoksi. Täsmälliseen esittämiseen ei helposti kyetä, eivätkä edes taiteilijakehykset ole ”varmoja tapauksia”.²⁹⁶ Gerry Alabone nostaakin kehysajatteluun kerroksellisuuden. Hänen mu-



kaansa on olennaista pystyä määrittelemään, millä tavalla kehys on maalaukselle alkuperäinen: ”One needs to consider if the frame supports the story of the painting, and how changing the frame changes the story.” Alkuperäisyys riippuu valitusta tarinasta (esimerkiksi taiteilijan intentio tai kuuluvuus yksityiskokoelmaan), ja myös ei-alkuperäinen kehys voi olla osa maalauksen provenienssia.²⁹⁷ Jos esimerkiksi nykyinen kehys vaihdetaan johonkin maalauksen aikakauteen sopivaan, niin samalla ”vali-

Kuva 20. Dante Gabriel Rossetti on tunnettu yksilöllisistä kehystyksistään, kuten *La Ghirlandata* (1873, öljy kankaalle, korkeus 124 cm, Guildhall Art Gallery) ympärillä. Prerafaeliittien kehukset ovat usein profiililtaan tasaisia, jatkavat siten maalauksen kuvapintaa ja kantavat symbolisia merkkejä (Kemp 1995: 22–23). Kuva: Kaisa Kannus.

293 Simon 1996: 29 Esimerkki National Portrait Gallery, Lontoo. ”How then should one tackle the subject of framing in museums today, and for that matter in private collections? Firstly there is a need to accept that there may be more than one valid approach. If, for example, some great museums and collectors have decided to adopt a uniform framing method – then this results in a clear aesthetic whether one likes it or not. But in most situations a less dogmatic approach will be appropriate, one which is based on research, experience and a clear rationale. Though much reframing goes on in museums, few have explained what they are about.”

294 Simon 1996: 29 ”The foundation of any framing policy should be an informed understanding of the museum’s collection.”

295 Alabone 2009: 60 ”In contrast to most museum objects, frames still have to fulfil their practical function of protecting paintings.” ja ”Frames have been routinely fashioned in *anti-utilitarian* ways, sometimes appearing to *defy* their *practical function* in order to better satisfy their *aesthetic role*.” (oma kursiivini) Bjerren (2008: 81) mukaan Statens Museum for Kunstissa 1800-luvun lopun kipsikoristeisia kehysiä on jouduttu hylkäämään yksinkertaisesti siksi, että ne eivät ole kestäneet rankkaa näyttelyelämää, ja Paynen (2007: 7) mukaan koristemassaornamenttien vaurioituminen on osaltaan vaikuttanut teollisen ajan kehysten arvostukseen yleensä.

296 Mendgen 1995c: 70, 91 Vahvoista kehystysnäkemyksistä huolimatta on taiteilija itse voinut olla valinnoissaan oikeas, kuten Whistler, jonka kehysten ajoittaminen on osoittautunut vaikeaksi: hänen tiedetään vaihtaneen kehysiään usein näyttelyidensä myötä. Whistler vaihtoi esimerkiksi teoksensa *Symphony in White No. II: The Little White Girl* (1864) uniikisti maalatun, ja teokseen viittaavalla sonetilla koristellun, kehysten myöhemmin urallaan suosimaansa ruokokehykseen (ns. Whistler-kehys).

297 Alabone 2009: 60.

koivasti unohdetaan” monia sen historiaan kuuluvia seikkoja.²⁹⁸ Alabonen argumentointi liittää kehysten arvon maalauksen tarinan esittämiseen:

”Rather than ideally unchanging, should we not consider frames as evolving testimonies of the history of a painting? Interlocking narratives between paintings, frames and settings can be considered the ‘whole’ from which shifting meanings and values are perceived.”²⁹⁹

Kehysten ja maalausten kulttuurihistoriallisuus tulee näyttelyissä esille silloin, kun niistä kerrotaan yleisölle. Penny huomauttaa, että kävijät eivät yleensä tunnista ripustuksen vanhoja kehyksiä, saati sitten niitä alkuperäisiä, vaikka kehystyksen eteen olisi tehty tutkimusta.³⁰⁰ Curry muistuttaa tiedonjakamisen tärkeydestä myös kehysten kohdalla. Hänen mukaansa hieman epäsopivakin kehys voi olla hyvä opetuksen väline, mikäli näyttelytekstit ovat ajan tasalla ja avaavat maalauksen ja kehysten ristiriidan yleisölle.³⁰¹ Lontoon Tate Britain on vuodesta 2008 alkaen antanut Frame Stories -nimeä kantavissa näyttelyteksteissä lyhyitä selityksiä valittujen kehysten ja maalausten suhteesta, mutta muuten kehystietouden jakamisesta näyttelyissä, verkkosivuilla tai luetteloissa ei vielä ole tullut vakiintunut tapa. Esimerkkinä Frame Stories -näyttelytekstistä on seuraava *The Harvey Family* -maalauksen (Godfrey Kneller, 1721) kopiakehysten teksti (kuva 21):

*”This portrait was originally unframed, in the plastered interior of the rooms at the Harvey family home of Rolls Park, Chigwell. When it was transferred to the Tate collection, research was undertaken to make a new frame. The design is based on the original frame for Kneller’s *The Coningsby Family* (signed and dated 1722) on display at the Tower of London. Over the past six months Adrian Moore, a frames conservation technician at Tate, hand-carved this new frame from Russian pine, which he then gilded. This is the first time the framed work has been displayed.”³⁰²*

Kuva 21. Gerry Alabone antoi artikkelissa esimerkikseen Godfrey Knellerin maalauksen *The Harvey Family* kirjoittaessaan Tate Britainin tavoista käsitellä kehyksiä ja kertoa niistä yleisölle. Kuvälähde: Alabone 2009: 66.



Figure 7 Room 3, Tate Britain. Centre, a replica frame made at Tate in 2008 for Godfrey Kneller (1646–1723), *The Harvey Family*, 1721, Tate T07615. Left, a non-original frame on Isaac Fuller (ca. 1606–1672), *Portrait of an Unknown Man*, ca. 1660, Tate T00056. Right, the frame restored after accession in 1987 and probably original for Godfrey Kneller, *Portrait of John Banckes*, 1676, Tate T05019.

298 Alabone 2009: 62 ”Therefore the value and meaning of frames is not dependent primarily upon their material quality or condition and indeed valued frames may be anachronistic to their paintings. A non-original but historical connection between frame and painting, or group of paintings, is frequently considered significant enough to preclude reframing.”

299 Alabone 2009: 68.

300 Penny 2010: 11

301 Curry 2000: 147.

302 Alabone 2009: 66–67, sekä viite 1.

Teksti kuvaa myös museon tapaa hallinnoida kehyksiään, osin konservoiden ja restauroiden, osin tehden uusia koptiokehyksiä.³⁰³ Alabonen mukaan kopiot ovat rehellisiä esityksiä maalauksen ajalle tyypillisestä kehyksestä ja tarjoavat toteutusmahdollisuuksia myös sopivuuden suhteen, joskin jokainen kopio on tutkimukseenkin perustuessaan tietoisesti subjektiivinen näkemys.³⁰⁴ Tatessa käytetään perinteisiä valmistustekniikoita, joiden ikääntymisen tuomat muutokset ulkonäössä tunnetaan, ja toisaalta ne näyttävät, miltä nyt vanhat kehykset ovat valmistushetkellään näyttäneet. Alkuperäisen kehyksen kokoa ei Tatessa muuteta maalaukseen sovittamiseksi, mutta muutoksia niihin tehdään suojafunktion takia.³⁰⁵ Konservointikäytänteet kertovat kehysten asemasta kokoelmassa ja muutokset asenteista. Aiemmin huonokuntoisen kehyksen pois heittäminen tai täydellinen uudelleenkuultaminen oli tavanmukaista, mutta kehystietouden lisääntyttä ja alkuperäisten kehysten arvostuksen myötä niitä konservoidaan yhä useammin. Konservointi saattaa sisältää runsaasti restaurointia, sillä kehyksiltä vaaditaan kestävyyttä ja ulkonäön eheyttä aivan eri tavalla, kuin säilytettäviltä museoesineiltä.³⁰⁶

Philip Zimmermann kirjoitti kullatun puun konservointiin keskittyneessä kirjassa kulttuurihistorioitsijan näkökulmasta kuinka konservointipäätökset tulisi tehdä tutkijan ja konservattorin yhteistyönä, jotta esineen tiedostettu ja välttämättä ulkoa annettu kulttuurinen merkitys säilyisi valitun konservointitekniikan myötä. Mainitessaan kehykset, hän kuitenkin kompastuu niiden oman historian kerroksellisuuden säilyttämisen ja funktioiden ristiriitaan: ”Those frames, having now acquired another layer of change due to time and use, represent a complicated problem. – – This problem of *surface presentation* will expand as cultural and museum interest in frames increases.”³⁰⁷ Kun kehys nähdään maalauksen esittämisen kontekstina, ulkonäkövaikutelma ohjaa konservointia maalaussuhteen ehdoilla eikä museaalista arvoa tuovaa kerroksellisuutta tunnusteta. Karraker kuvaa J. Paul Getty Museumin muuttaneen konservointitapojaan laajoista uudelleenkuultauksista modernien ja perinteisten menetelmien yhdistämiseen, eikä periaatteena enää ole tehdä kehyksistä uuden näköisiä, vaan stabiloida niiden kunto ja ulkonäkö.³⁰⁸ Omasta mielestäni Karrakerin näkökulma lähentää kehystä museoesineen asemaan, sillä harkitut konservointimateriaalit yhdistettynä hyvään dokumentointiin ja tiedottamiseen auttavat säilyttämään kehyksen rakenteellisen identiteetin alkuperäisyyttä ja vähentävät virhetulkintoja pelkän ulkonäön perusteella.

303 Tate Britainissa on erikseen koptiokehysverstaas ja kehyskonservointistudio, sekä lisäksi John Anderson Frame Archive käsittää kymmeniä tuhansia kuvia kehyksistä maalarin, tyylin, maantieteellisen alueen ja ajoituksen mukaan järjestettynä. Lähde: Alabone 2009, 67; vierailu museoon kesäkuussa 2012.

304 Mm. Muñoz-Viñas (Alabonen 2009: 57 mukaan) on todennut: ”True recreations are not possible, but pure creations are – –.” (Muñoz-Viñas, S. 2005: *Contemporary theory of Conservation*. Oxford: Elsevier, 150.)

305 Alabone 2009: 64, 67. Suojausfunktion täyttämiseksi kehyksiin lisätään mm. laseja, sisälistoja, korotuslistoja, taustasuojia ja ripustuslaitteita.

306 Alabone 2009: 64; Karraker 2009: 7; McGrath 1991: 362–363; Simon 1996: 8; Zimmermann 1991: 236. Mm. Alabone kysyy paljastavasti: ”When is it appropriate to conclude that a frame has fallen below a threshold of *usefulness* for its painting or setting?” (oma kursiivini) Poistokunnon mittapuu on kehyksen kohdalla sekundaarisen museomateriaalin aseman mukainen.

307 Zimmermann 1991: 231–232, 236. (oma kursiivini) Kenties yhteys maalaukseen korostaa kehyksenkin ulkonäköä, sillä maalauskonservoinnissa painottuu ulkonäön eheyden takaaminen.

308 Karraker 2009: 7

5.4. Tapausesimerkki: Rijksmuseum Amsterdam

Rijksmuseum Amsterdamin³⁰⁹ kokoelman kehukset on luetteloitu museoesineiksi lukuun ottamatta joitakin yksittäistapauksia.³¹⁰ Luettelointi sai alkunsa kehyskonservaattorin aloitteesta ja toteutettiin kuuden kuukauden aikana vuonna 2003 projektissa, joka tähtäsi kokoelman kehystysten yleiseen parantamiseen ennaltaehkäisevän konservoinnin kannalta.³¹¹ Tehokkuuden vuoksi 4 000–5 000 luetteloitavasta kehuksesta dokumentoitiin lyhyesti ulko- ja valomitat sekä kirjattiin luonnehtiva tunnistesana (puu, kulta, musta, muu). Lisättyjen taustasuojien alle mahdollisesti jäävät merkinnät jäljennettiin taustaan valokopiolla. Kullekin kehykselle annettiin oma inventointinumero, joka alkaa tunnuksella ”SK-L-” viitaten sanoihin ”schilderkunst” (kuvataide) ja ”lijst” (kehys). Luetteloi- tu kehys on kirjattu kokoelmahallintaohjelmistossa myös teoksen tietoihin, ja teoksen alla voi olla merkintä useammastakin kehuksesta, jolloin esiin piirtyy teoksen proveniensi eri kehyksissä. Teok- sen numero on merkittynä myös kehukseen, mutta on olemassa tapauksia, joissa kehys voi siirtyä maalaukselta toiselle. Silloin kun kuva ja kehys ovat fyysisesti yhtä, on kokonaisuudella yksi inven- tointinumero. Kyselyvastauksessa luetteloinnin perusteiksi oli listattu kaikki annetut vaihtoehdot,³¹² koska mikä tahansa niistä voi tulla tapauskohtaisesti kyseeseen siksi, että museossa yksinkertaisesti luetteloidaan kaikki maalausten yhteydessä olevat kehukset.



Kuvat 22, 23 ja 24. Amsterdamin Rijksmuseumissa dokumentointikuvataan maalaukset ja kehukset yhdessä ja erikseen. Georgius Jacobus van Osin kevään allegoriamaalaus *Stilleven met bloemen in een Griekse vaas: allegorie op de lente* (1817, öljy kankaalle, 149 x 116 cm, inv.no. SK-A-1105) sekä maalauksen alkuperäinen empiretyylinen kehys (n. 1824, kiilto- ja öljykultausta pohjustuksen ja compo-koristeiden päällä, runko oletettavasti haapaa, 177,4 x 144,3 x 13,0 cm, inv.no. SK-L-6033, kuva: Carola van Wijk, Rijksmuseum Amsterdam). Kuva: Carola van Wijk. Viimeinen kuva on itseni yhteen muokkaama, sillä verkkokokoelmassa kehuksen ja maalauksen yhteiskuvaa ei ole saatavilla. Kuvälähde: Rijksmu- seum Amsterdamin verkkosivut 2013: Zoeken in de collectie.

Kehukset dokumentoidaan luetteloitaessa ainakin vähimmäistiedoiltaan,³¹³ ja ne kuvataan erikseen ja yhdessä maalausten kanssa (kuvat 22, 23 ja 24). Kehyksiä säilytetään ja käsitellään niiden museo- arvon mukaisesti. Kehyksiä muun muassa tutkitaan niiden museaalisen arvon lisäämiseksi konser-

309 Lähteenä koko luvun sisällölle on Kyselytutkimus Rijksmuseum Amsterdam joulukuun 2012, Baija sähköpostiviesti 2013, sekä oma työkokemukseni museossa vuosina 2009 ja 2010.

310 Yksittäistapaukset ovat niin kutsuttuja matka- tai lainakehyksiä, ”travel frames”. Matkakehukset teetetään uutena tarpeen mukaan maalauksia varten ja yleensä myös ne luetteloidaan, kuten kokoelman muutkin kehukset.

311 Maalausten taustat puhdistettiin irtopölystä, kuhunkin lisättiin taustasuojia ja teosten kiinnitykset uusittiin.

312 Kysymys 2c. Ks. liite 2 sekä luku ”6.2. Luetteloinnin perusteita” koskien kotimaisen kyselytutkimuksen tuloksia ko. kysymykseen.

313 Kysymys 3b: ”at least minimally documented at time of cataloguing”

voinnin tai teoksen tutkimuksen yhteydessä, jolloin luettelointitiedot täydentyvät. Kaikki kehyksille tehdyt toimenpiteet dokumentoidaan. Kehyksen rakenteeseen tehdään muutoksia vain poikkeustapauksissa, mutta niihin voidaan lisätä osia, kuten taustasuojia.³¹⁴ Kehyksiä käytetään museaalisesti kokoelman tutkimuksessa ja yleisölle jaetaan niistä myös tietoa, joskaan ei näyttelyissä, vaan lähinnä tieteellisten julkaisujen kautta. Samalla kehyksiä hyödynnetään teosten suojina ja näyttelysuunnittelussa tiedostaen niiden visuaaliset funktiot. Kehykset ovat myös itse museaalisessa käytössä, näytillä museoesineinä: ”Frames are enjoyed for their beauty and brilliance.”

Rijksmuseumissa kehyksen tunnistamiseen, käsittelyyn ja käyttöön vaikuttavat seikat keskittyvät kehyksen esine- eli fyysisiin tietoihin. Tähän saattaa vaikuttaa vastaajan konservattoritausta. Myös kehyksen ajallinen tai maantieteellinen harvinaisuus tai tyypillisuus vaikuttavat käsittelyyn, kuten myös etikettien, leimojen ja merkintöjen välittämä konkreettinen tieto. Lisäksi kehyksen arvoa nostaa tieto suunnittelijasta tai tekijästä, kuten myös alkuperäisyys maalaukseen tai yhteys taiteilijaan taiteilijakehyksenä. Myös kehyksen suojafunktio on tunnustettu kehyksen arvoa nostavaksi, mutta kunto sinällään ei vaikuta arvoon.³¹⁵ Muodostamistani seitsemästä museoarvohypoteesista³¹⁶ keskeisimmiksi kehyksen museoarvoiksi nousivat taiteellinen arvo (taiteilijakehys, käsityötaidetta tai osa teosta), informaatioarvo (materiaalit, työstö, merkinnät, välittää konkreettista tietoa) ja funktionaalinen arvo (kehystämisen funktio, suoja, havainnon ohjaaminen). Museoesineenä Rijksmuseumissa kehyksen määrittelee parhaiten nimitys taideteollisuusesine (engl. käännöksessä ”object of design / applied art”).

Hubert Baija on toiminut Rijksmuseumin kehyskonservattorina 23 vuoden ajan ja todistanut siten monia muutoksia kehysten käsittelyssä museoissa myös kansainvälisesti. Hänen mukaansa kehyksiä ei enää nähdä esineinä, joita voidaan yksinkertaisesti sovittaa maalauksiin, ja teoksen alkuperäisellä kehyksellä on nykyään tunnustetumpi asema, kuin vielä muutama sukupolvi sitten. Hän näkee, että konservointikoulutuksen vaatimustaso on noussut myös kehyskonservoinnissa. Esimerkiksi kehysten alkuperäiset kultauskerrokset saavat nykyisellään osakseen enemmän tutkimusta ja niiden restaurointitoimenpiteitä harkitaan tarkkaan. Hän tunnistaa myös antiikkikehysten arvon nousseen. Tulevaisuutta ajatellen Baija toivoisi alalle kehyksiin erikoistuneita kuraattoreita, joita ei vielä ole muutamaa kiinnostunutta taidehistorioitsijaa lukuun ottamatta, vaikka konservoinnin puolella on jo kehyspuolen ammattilaisia ja koulutuksessa kiinnitetään niin ikään huomiota myös kehyksiin.

6. Kehys Suomen museoiden kokoelmahallinnassa

Tässä luvussa käsittelen kotimaisille museoille teetetyyn kyselytutkimuksen aineistoa ja tarkastelen sen valossa museoiden luettelointi- ja dokumentointikäytänteitä. Luvun sisältö esittelee siten aiemman proseminarityöni puitteissa tehdyn kartoituksen tuloksia. Kuten aiemmin totesin kyselyn heikkouksia käsittelevässä luvussa, on vastauksissa ja vastaajamäärissä epä johdonmukaisuutta, mikä

314 Kysymys 3c: ”The structure of a frame is only altered in exceptional cases.”

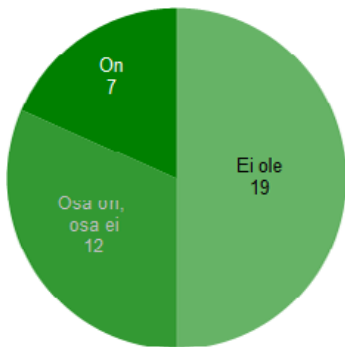
315 Huonokuntoinen kehys restauroidaan maalaukselle turvalliseksi, mutta mikäli tämä ei ole mahdollista, kehys voidaan irrottaa maalauksesta, säilyttää ja mahdollisesti konservoida.

316 Kysymys 5c. Ks. liite 2 ja luku ”7.2. Arvostuksia”, jossa kirjoitan arvot auki ja käsittelen kotimaisen kyselytutkimuksen tuloksia ko. kysymykseen.

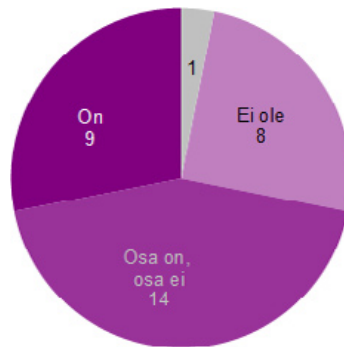
heijastuu tuloksiin. Otan epätarkkuudet huomioon ja kirjoitan ne auki olennaisissa kohdissa, mutta totean samalla kyselyn annin olevan sen laadullisessa sisällössä, ei niinkään tilastollisessa tarkkuudessa. Prosenttiosuuksina ilmoitetut vastaukset on aina suhteutettu koko 73 museon kokonaisvastaajamäärään ja kunkin kysymyksen todellinen vastaajaluku on ilmoitettu merkinnällä ”n=”. Kaavioissa on merkittynä harmaalla vastaamattomien museoiden lukumäärä.

6.1. Luettelointi

Kysymykseen ovatko museokokoelman kehukset luetteloitu tavalla tai toisella kokoelmahallintaohjelmistoon vastasi 72 museota. Yksi vastaaja näyttää jättäneen kysymyksen vastaamatta vain epähuomiossa. Kuusitoista museota (21,9 %) ilmoitti, että kokoelman kehukset *on* luetteloitu, 28 museossa (38,6 %) *osa* kehyksistä *on ja osa ei ole* luetteloitu, ja niin ikään 28 (38,6 %) ilmoitti, että kehysiä *ei ole* luetteloitu. Yhteensä siis 44 museossa (61,1 %) edes osa kehyksistä on luetteloitu. Museotyypeittäin eriteltynä luettelointikäytännöt näyttävät tältä (kaaviot 1–3):



Kaavio 1. Kehysten luettelointi taidemuseoissa (n=38).



Kaavio 2. Kehysten luettelointi kulttuurihistoriallisissa museoissa (n=31).



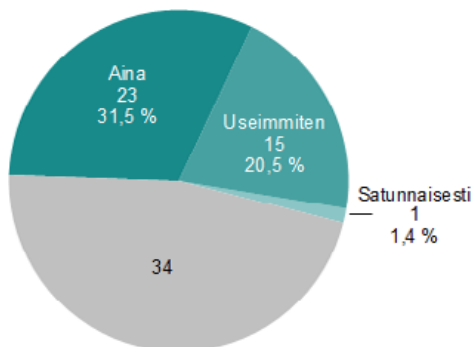
Kaavio 3. Kehysten luettelointi erikoismuseoissa (n=3).

Tulosten perusteella vaikuttaa siltä, että kehysten luettelointi on kulttuurihistoriallisissa museoissa yleisempää kuin taidemuseoissa tai että ainakin taidemuseoissa on useammin selkeä käytännöksi olla luetteloimatta kehysiä, koska puolet taidemuseoista ilmoitti yksiselitteisesti näin olevan. Kehysten luettelointikäytännöissä näyttää myös olevan paljon vaihtelua, jonka takia vain osa kehyksistä on luetteloitu. Osittain tätä voi selittää kysymyksen 2d avoimista kommentteista esille nousseella ajatuksella niin kutsutuista ”vaihtokehysistä”, joilla ei katsota olevan luetteloiminnan perustelevaa museaalista arvoa. Käsittelen vaihtokehysistä ja luetteloimattomuutta tarkemmin luvussa ”6.3. Luetteloimattomuus”.

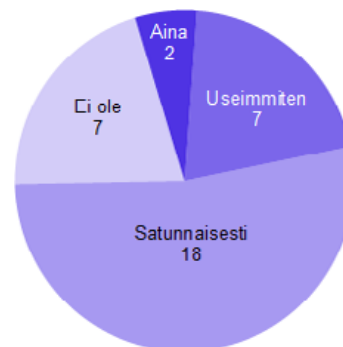
Millä tavalla kehukset sitten on luetteloitu niissä 44 museossa, joissa edes osa kehyksistä on luetteloituna kokoelmahallintaohjelmistoon? Olen asettanut mittariksi tavan merkitä kehukseen ja teokseen inventointinumerot. Vastaajat arvioivat eri käytänteiden yleisyyttä museoissaan neliportaisella asteikolla, jonka kuvailusanat tukevat arvion tekemistä, vaikka tarkkaa mielikuvaa asiasta ei olisi. Ensimmäinen asteikkokysymys selvitti, kuinka usein kehykselle on annettu oma inventointinumero. Yksikään museo ei ilmoittanut, että kehyksille annettaisiin *aina* oma inventointinumero. Yksi museo ilmoitti näin toimitun kuitenkin *useimmiten*. Kyseessä on pieni kulttuurihistoriallinen museo, jonka

avoin kommentti selitti luetteloinnin liittyvän siihen, että kehys ylipäättään on osa alkuperäisen kerääjän keräämää esineistöä. Yksitoista museota (15,1 %) kertoi kehysten saaneen oman inventointinumeron *satunnaisesti*. Näistä museoista kaksi on erikoismuseoita ja yhdeksän kulttuurihistoriallisia museoita, joista neljä on lisäksi maakuntamuseoita. Täten neljäsosassa niistä museoista, joissa edes osa kehyksistä on luetteloitu, on kehykselle annettu oma inventointinumbero korkeintaan satunnaisesti. Museoista 29 (39,7 %) ilmoitti, että kehyksellä *ei koskaan* ole inventointinumberoa.

Selvästi yleisempää on nähdä kehys ja teos kokonaisuutena, jolla on yksi yhteinen inventointinumbero (kaavio 4). Kuvaaja näyttää, että yli puolet kaikista 73:sta vastaajasta oli tätä mieltä edes *useimmiten*. Toisaalta kukaan ei ilmaissut, että kehystä ja teosta *ei koskaan* ole numeroitu kokonaisuutena. Jatkokysymyksenä selvitin, kuinka usein kehys-teoskokonaisuuden yhteinen inventointinumbero on merkitty fyysisesti molempiin osiinsa (kaavio 5). Valtaosassa numero on merkittynä myös kehukseen vain *satunnaisesti*, jos ollenkaan. Tulokset voi tulkita kahdella tavalla. Yhtäältä kehys ja teos saatetaan useimmiten nähdä kyseenalaistamatta niin kiinteäksi kokonaisuudeksi, että pelkoa niiden joutumisesta erilleen ei kyseisessä museossa ole, jolloin kaksoismerkintä on tarpeeton. Toisaalta voidaan ajatella, että *vain* satunnaisesti kokonaisuuden säilyminen on turvattu fyysisellä kaksoisnumeroinnilla.

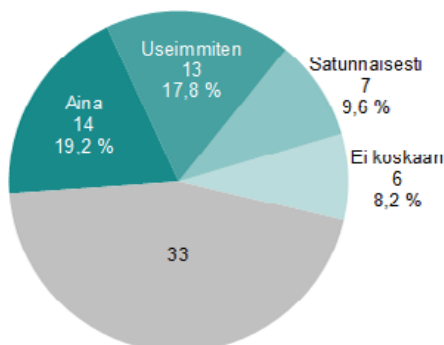


Kaavio 4. Kehys ja teos on luetteloitu kokonaisuutena yhdellä inventointinumerolla (n=39).

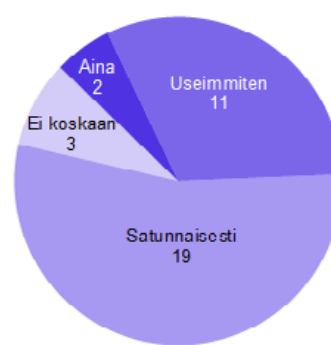


Kaavio 5. Tällöin kokonaisuuden inventointinumbero on fyysisesti myös kehyksessä (n=34).

Toiseksi yleisintä on luetteloida kehys *teoksen* inventointinumeron alle (kaavio 6). Tämä käytäntö ilmenee *aina* tai edes *useimmiten* 27 museossa. Tällöin teos ja kehys eivät ole museaalisesti samassa asemassa, mutta kehys on kuitenkin ajateltu pidettävän teoksen yhteydessä. Tämäkin käytäntö voi tuki esiintyä rinnakkain muiden käytänteiden kanssa. Näistä museoista vain kahdessa numero on merkitty fyysisesti *aina* myös kehukseen, mutta 11 museossa kuitenkin *useimmiten* (kaavio 7).

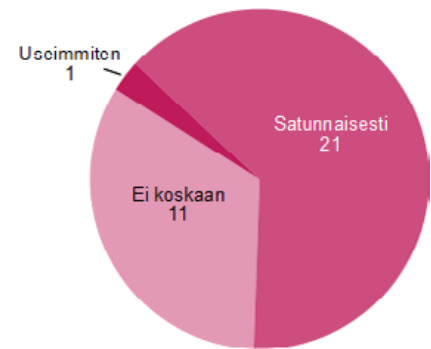


Kaavio 6. Museot, joissa kehykset on luetteloitu teoksen inventointinumeron alle (n=40).



Kaavio 7. Tällöin teoksen inventointinumbero on fyysisesti myös kehyksessä (n=35).

Tämän luettelointitavan heikkous kehysten suhteen selviää tarkentavasta kysymyksestä, jossa selvitin, kuinka usein teoksen inventointinumeron alle luetteloitu kehys voidaan jostain syystä erottaa teoksesta. Jopa 21 museossa tämä on mahdollista ainakin *satunnaisesti* (kaavio 8). Toisaalta kolmasosassa tapauksista kehystä *ei koskaan* voida erottaa teoksesta silloin kun se on luetteloitu teoksen numeron alle. Kysymyksenasettelu ei selvittänyt saako kehys oman inventointinumeron erottamisen yhteydessä ja kuinka sen asema määräytyy teoksesta irrallaan.



Kaavio 8. Teoksen inventointinumeron alle luetteloitu kehys voidaan erottaa teoksesta (n=33).

Kaikkiaan selvitys numerointitavoista luetteloinnin yhteydessä kertoo vaihtelusta museoiden käytänteissä. On hyvä huomata, että kysymyksissä on selvitetty eri käytänteiden yleisyyttä museoiden sisällä, ja siten on paljon mahdollista, että useat numerointitavat elävät museoissa rinnakkain. Ainnostaan vastaukset ”aina” ja ”ei koskaan” sulkevat pois muut käytänteet. Käytänteiden vaihteluun on oletettavasti monta syytä, joista kirjattujen ohjeiden puute, museon kokoelmahallinnan erilaiset käytännön tilanteet ja kehysten yleinen huomioimattomuus vaikuttanevat asiaan.

”Tarkkaa ohjeistusta luetteloinnista ei ole tehty minkään esineryhmän osalta, joten siksi luettelointikäytännöt ovat kovin kirjavia tällä hetkellä. Parhailtaan suoritamme kokoelman läpikäyntiä ja tietojen tarkastusta, joten myös kehysten osalta muutamme luettelointia niin, että jokainen kehys saa oman tunnustenumeron ja jokaisesta tehdään kuvaus.”³¹⁷

”– museon kokoelmat koostuvat useista alakokoelmista, joiden kehyskäytännöt ovat poikenneet toisistaan.”³¹⁸

Karkeana yhteenvedona voi todeta, että vaikka suurimmassa osassa (61,1 %) vastanneista museoista edes osa kehyksistä on luetteloitu, niin yleensä itse kehys ei saa omaa inventointinumeroa. Useimmiten kehys ja teos nähdään luetteloitaessa yhtenä kokonaisuutena ja joissain tapauksissa se halutaan merkitä teoksen alle, mutta kehysten luettelointia on harvemmin vahvistettu merkitsemällä numero fyysisesti myös siihen.

6.2. Luetteloinnin perusteita

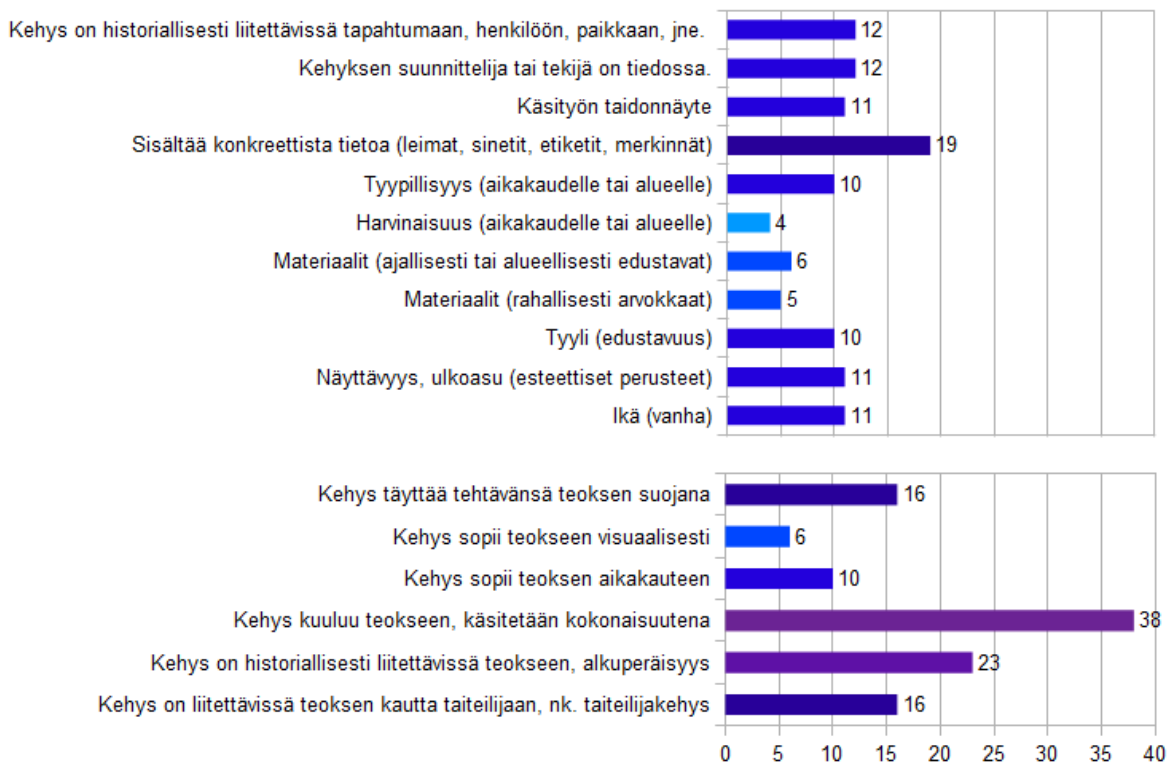
Kysymyksessä 2c kartoitin syitä, joiden perusteella kehysiä on museoissa luetteloitu. Vastaajat saivat valita vastauksena useasta valmiiksi annetusta vaihtoehdosta tai muotoilla oman perusteen. Jaoin perusteet karkeasti kehyksestä ja teoksesta kumpuaviin tekijöihin, joiden kannatus jakautui määrällisesti lähes tasan (50,5 % kehys / 49,5 % teos). Tasaisuus syiden jakautumisessa osoittaa kehysten tiiviin suhteen teokseen. Vaikka kyse on kehysten luettelointiperusteista, vaikuttaa teos siis merkittävästi asiaan. Mikäli olisin kysynyt kehysten luettelointiperusteita täysin irrallisina teosyhteydestään, olisivat tulokset näyttäneet puhtaasti kehysiin liittyvät syyt. Kehysiin liittyä kuitenkin ominaisesti kehystämisen funktio ja kehystetty teos, joten oli perusteltua kysyä asiaa näin, valottaen kummasta-

317 Vastaja: muu kulttuurihistoriallinen museo.

318 Vastaja: muu taidemuseo.

kin nousevia syitä. Kysymyksenasettelu sisältää luonnollisesti myös irralliset kehykset, kun on kyse yleensä kehysten luettelointiperusteista.

Kaavio 9 kuvaa kunkin perusteen yleisyyttä kertomalla, kuinka monta kertaa se on kaikkiaan valittu listasta. Painokkaimmin kannatusta on saanut kehyksen ja teoksen käsittäminen kokonaisuutena. Tämä korreloi numerointikäytänteiden kanssa, joiden mukaan kehys-teoskokonaisuus useimmiten luetteloidaan yhdellä yhteisellä inventointinumerolla. Huomattavaa on myös tieto siitä, että aina kun museo valitsi listasta vain yhden vastausvaihtoehdon, se oli juuri tämä peruste. Ajatuksellisesti samaan suuntaan viittaa toiseksi yleisin peruste eli kehyksen liittyminen teokseen historiallisesti, toisin sanoen tieto tai oletus kehyksen alkuperäisyydestä teokseen. Vastauksista nousee melko tärkeäksi luetteloinnin syyksi myös taiteilijakehyksen asema, jolloin kehys on joko taiteilijan itsensä valitsema, suunnittelema tai jopa valmistama. Nämä kaikki luettelointiperusteet nojaavat kehyksen ja teoksen vahvalle yhteiselle, jossa teokselta ikään kuin tihkuu kehykselle arvoa.



Kaavio 9. Perusteita, joilla kehykset on luetteloitu museoissa (n=43).

Eniten painotettu kehyksestä itsestään löytyvä peruste on kehyksen kantama konkreettinen tieto, kuten merkinnät ja leimat. Kohteiden museoarvoon vaikuttaa vahvasti niiden tietosisältö, mikä tekee tästä perusteesta museaalisesti huomioitavan. Merkinnät voivat vaikkapa paljastaa, mitä teosta kehys on ympäröinyt huutokaupoissa tai kokoelmissa, kuka kehyksen on tehnyt tai kuka sen on ostanut kehystäjältä. Toisaalta merkinnät eivät välttämättä kerro kehyksestä itsestään, jolloin kehys jää vain niiden fyysiseksi kantajaksi. Peruste voi siis olla vahva kehyksen museoarvon puolestapuhuja tai sitten

luonteeltaan kehystä välineellistävä. Jälkimmäistä on ainakin kehysten kyky suojata teosta, mikä sai luettelointiperusteena mainittavaa kannatusta. Harvassa muussa tapauksessa esine museoidaan sillä perusteella, että se suojaa jotakin toista museoesinettä. Entä jos kehys ei enää täytä kunnan puolesta tehtävänsä suojata teosta, voidaanko sen luettelointi tällöin ”perua”?

Avoimessa kohdassa nousi esiin viisi muuta syytä luetteloida kehys. Yksi niistä on jo aiemmin mainittu pienen kulttuurihistoriallisen museon tapaus, jossa kehykset on luetteloitu alkuperäisen kerääjäkokoelman mukana siinä missä muutkin esineet. Perusteena on siis liittyminen kokoelmakokonaisuuteen. Yhtenä syynä mainittiin kehysten kunto.³¹⁹ Tämä voi liittyä joko kehysten kykyyn suojata teosta tai kyse voi olla yleisestä periaatteesta, jonka mukaan kunto vaikuttaa kaikkien esineiden liittämishalukkuuteen kokoelmaan. Eräs vastaaja antoi perusteeksi sen, että ”tietyn ajan maalaukset ovat kehystettyjä”.³²⁰ Tämä viittaa kehysten kulttuurihistorialliseen ulottuvuuteen ja kunnioittaa muun muassa kehystystä, jossa teos on tullut museoon. Yhtenä perusteena mainittiin ”tutkimukselliset syyt”.³²¹ Tämä voi mielestäni viitata joko jo listattuun perusteeseen, että kehys on hyödyllinen konkreettisen tiedon lähteenä tutkimuksessa, tai sitten siihen, että tutkimuksen kautta juuri tietyistä kehyksistä on saatu enemmän tietoa ja niiden liittyminen laajempiin esine- tai ajatuskokonaisuuksiin on tiedossa. Viides vastaajan muotoilema syy on käytännöllinen: Kehysten mittatiedot on kirjattu kokoelmahallintajärjestelmään, jotta ne olisivat näyttelymestareiden käytössä.³²² Ilmeisesti syy perustelee tässä tapauksessa sitä, että kehys on luetteloitu osana teosta.

Luettelointiperusteissa näkyvät myös museokäytänteiden ajalliset kerrokset, mitä kuvastaa hyvin seuraava vastaajan tarkennus:

”Meillä lähes kaikki museon taulut kehyksineen ovat luetteloitu jo kauan ennen nykyistä museohenkilökuntaa, joten kehysten ottaminen yhdeksi kokonaisuudeksi teoksen kanssa on jo pidempiaikainen ratkaisu. Museomaailmassa käytänteet ovat muuttuneet paljon aikojen saatossa. Aiemmin on ollut käytäntö, että esineitä on haalittu, eivätkä kontekstietiedot ole olleet niin merkittävässä osassa kuin aiemminkin. Siksi esimerkiksi meillä on irtonaisia kehyksiä luetteloituna, ilman sen suurempaa varsinaista syytä.”³²³

Vastaukset luettelointiperusteita kartoittavaan kysymykseen olivat samansuuntaiset niin taidemuseoissa kuin kulttuurihistoriallisissa museoissa. Taidemuseoissa valittiin kuitenkin hieman useammin monta eri luettelointiperustetta museota kohti,³²⁴ mikä saattaa kertoa joko usean perusteen yhtäläisestä tärkeydestä tai käytänteiden epäselvyydestä. Molemmissa kärkipaikkaa piti kehysten ja teoksen käsittäminen kokonaisuutena. Kolmen perusteen kohdalla oli kuitenkin mainittava suhteellinen ero museotyypin välillä. Taidemuseoiden vastauksissa niin taiteilijakehykset, tieto kehysten suunnittelijasta tai tekijästä kuin kyky suojata teosta saivat yli kaksinkertaisen määrän kannatusta kuin kulttuurihistoriallisissa museoissa. Mielestäni tämä kertoo taidemuseoiden tavasta painottaa taiteilijaa niin tekijänä kuin näkemyksen luojana tai taideteosta etusijalla suhteessa sattumanvaraisesti valittuun kehykseen. Vastaukset saattavat myös sisältää tapauksia, joissa kehys nähdään taiteellisenä teoksena, jolloin tekijä korostuu.

319 Vastaaja: aluetaidemuseo

320 Vastaaja: muu taidemuseo.

321 Vastaaja: muu taidemuseo.

322 Vastaaja: muu taidemuseo

323 Vastaaja: muu kulttuurihistoriallinen museo.

324 Taidemuseoissa keskimäärin 6,3 perustetta per museo, kulttuurihistoriallisissa keskimäärin 4,6 perustetta per museo.

6.3. Luettelomattomuus

Hahmottaakseni kaikkiaan kehysten käsittelyä museoissa selvitin myös luetteloinnin kääntöpuolta eli sitä, miksi kehyksiä *ei* ole luetteloitu. Edellisissä kysymyksissä muodostunut kuva luetteloinnin yleisyysasteesta voi siis saada selityksen ”takaoven kautta”. Kysymykseen vastasi 63 museota, joihin kuuluvat kaikki ne museot, jotka *eivät* yleensääkään ole luetteloineet kehyksiään millään tavalla, mutta lisäksi vastaukset kuvaavat *luettelomattomien* kehysten tilannetta tapauksissa, joissa *osa* kokoelman kehyksistä on luetteloitu. Vajaa puolet vastaajista ilmoitti luettelomattomuuden syiksi joko resurssien puutteen tai sen, että kehyksistä yleensä esineinä ei ole tarpeeksi tietoa.³²⁵ Kolmetoista museota ilmoitti, että kehysten säilyminen kokoelmassa ei ole tärkeää ja ne ovat vaihdettavissa esimerkiksi visuaalisin perustein. Tämän syyn antoi vain kolme niistä 28 museosta, jotka *eivät* ole luetteloineet kehyksiään mitenkään. Suurin syy heidän joukossaan oli resurssien puute, mikä on hyvin käytännöllinen syy eikä suoraan kerro kehyksistä muuta kuin priorisoinnin suuntautumisesta toisaalle.

Avoimista vastauksista nousi selkeitä yhteneviä syitä olla luettelomatta kehyksiä. Yksi niistä on ajatus niin kutsutuista ”vaihtokehyksistä”, ”käyttökehyksistä” tai ”näyttelykehyksistä”, joilla viitataan uusiin kevyisiin kehyksiin, kuten grafiikantöiden ympärillä usein on, tai sitten reservinä oleviin tyylikehyksiin, joita voidaan sijoittaa tarvittaessa sopivan aikakauden maalauksiin. Tähän liittyy käytänteitä semanttisesti jakava näkemys, että joko kehys on museaalisesti arvokas tai osa teosta ja siten luetteloitava, tai sitten se on vaihtokehys, sekundaarista museomateriaalia. Ajatus vaihdettavista kehyksistä näkyy erityisesti nykytaiteessa, jossa kehykset ovat uusia ja kevyitä tai sitten teoksissa ei ole lainkaan kehystä. Näihin syihin viittasi tavalla tai toisella kymmenen vastaajaa. Tämä selittää myös sitä, miksi niin moni edes osan kehyksistään luetteloanut museo ilmoitti, että kehysten säilyminen kokoelmassa ei ole tärkeää tai ne ovat vaihdettavissa. Syy voi siis viitata joko vaihtokehyksiin tai siihen joukkoon kehyksiä, joiden tosiaan ei ole katsottu olevan luetteloinnin arvoisia syystä tai toisesta. Avointen vastausten perusteella luettelomattomuutta selittää myös käytänteiden muuttuminen museoissa ajan saatossa, jolloin luetteloinnin prosessi saattaa vielä olla kesken osan kokoelmasta kohdalla.

6.4. Dokumentointi

Kyselyssä selvitin luettelointiin läheisesti liittyviä dokumentointi- ja dokumentointivalokuvauskäytänteitä museoissa. Niiden kautta piirtyy kuva tarkkuudesta, jolla kehyksiä käsitellään kokoelmahallinnassa. Kysymystä 3a laatiessa olen tehnyt oletuksen, että kehysten luettelointi johtaa sen dokumentointiin kokonaisuudessaan. Luettelointia koskevat tulokset kuitenkin osoittivat, että käytänteissä on hyvin paljon vaihtelevuutta ja käytännön museomaailmassa asiat eivät mene aivan niin johdonmukaisesti: Aiemmin kyselyssä 44 museota ilmoitti, että kokoelman kehyksistä edes osa on luetteloitu kokoelmahallintaohjelmistoon, mutta vain 16 museossa on käytänteenä dokumentoida kehys luetteloinnin yhteydessä kokonaisuudessaan. Syynä voi olla kysymyksenasettelun aikakäsitys,

³²⁵ Syyn ”resurssien puute inventointityössä” valitsi 30 museota ja syyn ” kehyksistä yleensä esineinä ei ole tarpeeksi tietoa” valitsi 26 museota.

jossa luettelointikysymys koskee olemassa olevaa kokoelmaa ja dokumentointi nykyhetken käytänteitä. Tällaista ristiriitaa en kysymystä laatiessani tajunnut huomioida. Toisaalta en edes sisällyttänyt dokumentointikysymykseen 3a sellaisia vastausvaihtoehtoja, joissa kehyksen luettelointi johtaa vain osittaiseen dokumentointiin tai lyhyeen mainintaan. Jos taas tarkastelen määrällisesti museoita, joissa kehykselle annetaan oma inventointinumero (16), ja niitä, joissa kehys dokumentoidaan kokonaisuudessaan luetteloitaessa (16), voisi kuvitella vastaajien täsmäävän. Tarkempi ristiintaulukointi kuitenkin osoittaa, että vain kuusi vastaajaa jakaa nämä kaksi näkemystä.

Jatkan siis dokumentointikäytänteiden tarkastelua siltä pohjalta, että osa museoista on ollut pakotettuja valitsemaan huonosti käytänteitään kuvaavan vaihtoehdon, ja että vastaukset siten kuvaavat niin luetteloitujen kuin luetteloimattomien kehysten dokumentointikäytänteitä, vaikka kysymyksenasettelussa toisin oletinkin. Kysymykseen 3a vastasi 71 museota (taulukko 2):

	Vastaukset kpl, n=71	Osuus kaikista vastanneista %, n=73
Kehyksiä ei dokumentoida.	11	15,1%
Kehys dokumentoidaan kokonaisuudessaan luetteloitaessa.	16	21,9%
Luetteloimaton kehys dokumentoidaan osaksi teoksen tietoja.	18	24,7%
Luetteloimaton kehys mainitaan lyhyesti teoksen tiedoissa.	19	26,0%
Muita käytänteitä	7	9,6%

Taulukko 2. Kehysten dokumentointitapoja museoissa (n=71).

Yksitoista vastaajaa (15,1 %) ilmoitti, ettei museossa dokumentoida kehyksiään mitenkään. Näistä suurin osa on taidemuseoita.³²⁶ Avoimeen kenttään sai antaa syyn dokumentoimattomuudelle. Kolme vastaajaa vetosi tässä resurssien puutteeseen ja kaksi viittasi kehystämättömiin teoksiin, jolloin dokumentoitavia kehyksiä ei luonnollisesti ole. Avoimet vastaukset myös osoittavat, kuinka dokumentointi kietoutuu luettelointiin, siinä missä merkitykset ja arvot näyttäytyvät näiden toimintojen kautta. Joidenkin vastaajien mukaan kehyksiä ei dokumentoida, koska kehyksistä ei usein ole tarpeeksi tietoa, jotta niitä pystyttäisiin dokumentoimaan teosten tapaan. Parin vastaajan mukaan kehyksiä ei dokumentoida, sillä vaikka ne nähdään osana teosta, ne ovat vaihdettavissa tai niillä itsellään ei ole museaalista arvoa, kuten kevyiden ”vaihtokehysten” kohdalla on jo aiemmin todettu.

Kaikkiaan 16 museota (21,9 %) ilmoitti siis käytänteenään olevan kehysten dokumentointi kokonaisuudessaan luetteloinnin yhteydessä. Näistä kymmenen on kulttuurihistoriallisia museoita, viisi taidemuseoita ja yksi erikoismuseo. Kulttuurihistoriallisten museoiden hallitsevuus tässä saattaa kieliä tottuneisuudesta heterogeenisempiin esinekokoelmiin kuin taidemuseoissa, jolloin esimerkiksi resurssien tai tiedon puute ei kohdistu sen erityisemmin kehyksiin kuin muihin esineisiin. Tällöin kehysten dokumentointiin kokonaisina esineinä pyrittäisiin siinä missä muidenkin mitä erilaisimpien kohteiden kohdalla.

³²⁶ Yhdestätoista museosta, joissa ei dokumentoida kehyksiä, taidemuseoita on kahdeksan ja kulttuurihistoriallisia kolme.

Kahdeksantoista museota (24,7 %) ilmoitti, että luetteloidun kehys dokumentoidaan osaksi kehysten tietoja. Tämä käy kyllä yksiin sen kanssa, kuinka kehys ja teos usein nähdään kokonaisuutena, jolloin ne myös luetteloidaan sen mukaisesti, mutta toisaalta juuri tällä kohdalla saattaa olla, että vastaaja ei ole tehnyt eroa luetteloidun ja luetteloiduttoman kehysten välillä. Yhdeksätoista museota (26,0 %) ilmoitti, että luetteloidun kehys mainitaan vain lyhyesti teoksen tiedoissa. Tämä taas voi hyvinkin olla luotettava tieto ottaen huomioon viittaukset resurssien ja tiedon puutteeseen kehysten kohdalla inventointityössä. Lyhyt maininta voi esimerkiksi käsittää kehysten mitat tai olla pelkkä toteamus ”kehys: on”, mutta näitä tietoja en valitettavasti tarkentanut tämän tai edellisen vastausvaihtoehdon kohdalla.

”Muista käytänteistä” nousee jälleen esille kehysten dokumentointi osana teoskokonaisuutta, minkä ilmoittivat käytänteeseen kaksi museota. Toinen heistä totesi, että koska kehys on osa kokonaisuutta, riittävät siitä tiedoiksi mitat. Yksi vastaaja kertoi, että kehyksistä on mahdollista merkitä vain perustiedot, ja toinen tähdentää, että kehysten tiedot dokumentoidaan uusien luetteloitavien teosten kohdalla. Lisäksi oletus konservaattoreiden osuudesta kehysasiaan sai vahvistusta kahdesta avoimen kentän kommentista, joissa ilmoitettiin konservaattorilla tai kehystäjällä olevan hallussaan dokumentointitiedot ja listaus kehyksistä.

Kaikkiaan valokuvauskäytännöt ovat museoissa yhdenmukaisemmat kuin dokumentointikäytännöt yleensä, onhan kyse yksittäisestä toiminnosta (taulukko 3). Jopa 49 museota (67,1 %) ilmoitti niillä olevan tapana kuvata kehys teoksen kanssa. Näistä museoista 28:ssa tämä on ainoa kuvauskäytäntö. Tuloksen valossa kehysten dokumentointi kuvin on siis hyvällä mallilla vastaajamuseoissa. Vain neljässä museossa (5,5 %) kehys ei kuvata ollenkaan, ja kymmenessä museossa (13,7 %) käytännöt vaihtelevat niin paljon, ettei mikään annetuista vaihtoehdoista kuvannut tarpeeksi hyvin kuvauskäytänteitä. Monessa tapauksessa käytännöt elävät rinnakkain. Esimerkiksi missään museossa ei ole ainoana käytäntönä kuvata kehystä yksinään tai dokumentoida pelkästään yksityiskohtia, vaan näiden rinnalla kehys ja teos on kuitenkin useimmiten kuvattu myös yhdessä.

(Sai valita useita vastausvaihtoehtoja.)	Ainoana käytäntönä museoissa	Kokonaiskannatus kpl, n=66
Kehystä ei kuvata.	4	8
Kehys kuvataan teoksen kanssa.	28	49
Kehys kuvataan itsenäisesti.	0	4
Kehyksestä kuvataan vain yksityiskohtakuvia (merkinnät, vauriot, tms.).	0	8
Käytännöt vaihtelevat.	10	26

Taulukko 3. Kehysten dokumentointivalokuvaustapoja museoissa (n=66).

6.5. Yhteenveto

Kyselytutkimuksen perusteella kehysten luettelointi- ja dokumentointikäytännöt vaihtelevat eivätkä ole suurimmassa osassa museoita johdonmukaisia, mutta joitakin päälinjoja aineistosta on kuitenkin löydettävissä. Suurimmassa osassa (61,1 %) vastanneista museoista edes osa kehyksistä on luettelo-

tu kokoelmahallintaohjelmistoon, mutta yleensä itse kehys ei saa omaa inventointinumeroa. Hyvin yleistä on nähdä kehys ja teos luetteloitaessa yhtenä kokonaisuutena. Joissain tapauksissa kehys on luetteloituna teoksen inventointinumeron alle, mutta harvemmin luettelointia on vahvistettu merkitsemällä numero fyysisesti myös kehykseen.

Yleisin luetteloinnin peruste on juuri kehyksen käsittäminen osana kehys-teoskokonaisuutta, minkä näkemyksen jakoi yli puolet kaikista vastanneista museoista. Seuraavaksi yleisintä on luetteloita kehys, koska se on alkuperäinen teokseen tai se kantaa konkreettista tietoa merkintöjen, leimojen tai vastaavien muodossa. Verraten usein luetteloinnin perusteena on asema taiteilijakehyksenä tai kehyksen kyky suojata teosta. Kaksi viimeksi mainittua perustetta saivat suhteessa enemmän kannatusta taidemuseoissa kuin kulttuurihistoriallisissa museoissa. Suurimmat syyt luetteloimattomuuteen olivat valmiiksi annetut vaihtoehdot resurssien ja kehyksiin liittyvän tiedon puutteesta. Lisäksi esille nousi kehysten semanttinen jaottelu museaalaisella mielenkiinnolla kohdeltaviin kehyksiin ja niin kutsuttuihin vaihtokehyksiin, jotka ovat enemmän sekundaarista museomateriaalia.

Valtaosassa museoita (50,7 %) kehykset dokumentoidaan osaksi teoksen luettelointitietojä tai niistä mainitaan vain lyhyesti esimerkiksi merkitsemällä mitat. Dokumentointivalokuvauskäytänteet ovat museoissa melko yhdenmukaisia, sillä kaksi kolmasosaa vastanneista kuvaa kehyksen ja teoksen yhdessä. Toisaalta neljäsosa museoista ilmoitti käytänteiden myös vaihtelevan.

7. Kehyksen museoarvon jäljillä

Tässä luvussa jatkan kyselytutkimusaineiston tarkastelua, mutta painotan edellistä lukua enemmän laadullista analyysia. Lisään omaa pohdintaa ja pyrin luomaan kuvan kehysten museaalaisesta arvomuodostuksesta peilaamalla kyselyvastauksia museologian teoriaan ja kehyskirjallisuuteen. Arvot rakentuvat ja näkyvät erilaisissa prosesseissa osin tiedostamattomina, osin tunnustettuina arvostuksina, joiden hahmottamiseen kysely tarjosi hyvin soveltuvan ja laajan aineiston. Kuinka kehyksiä käsitellään ja käytetään vastaajamuseoissa? Minkälaiset arvot käsittelyä ja käyttöä ohjaavat? Voiko kehyksellä olla museoarvoa, ja mihin se voisi perustua? Viimeisessä alaluvussa teen aiheesta oman synteisin kokoamalla ajatukset kehysten mahdollisesta museoarvosta ja sen muodostumisesta museologian teorian ja kyselynäkemyksen tukemana.

7.1. Käsittely ja käyttö

Kehysten käsittelyä ja käyttöä selvittävät kysymykset osoittautuivat hyvin kehysten asemaa kuvaaviksi. Ne myös heijastavat ulkomaisen kehyskirjallisuuden ja museoesimerkkien tapaa pitää kehyksiä esittämisen ja kehystämisen välineinä. Liitos kehystettävään teokseen on vahva, mikä on samalla uhka ja suoja kehykselle. Käsittely ja käyttö ovat myös erilaisia kulttuurihistoriallisissa ja taidemuseoissa.

Erilaisia kehysten käsittelytapoja selvittävään kysymykseen 3c vastasi kaikkiaan 71 museota (taulukko 4):³²⁷

(Sai valita useita vastausvaihtoehtoja.)	Osuus kaikista vastanneista % n=73	Kannatus kult.hist. museoissa n=30	Osuus khm vastauksista %	Kannatus taide-museoissa n=38	Osuus tdm vastauksista %
Kehyksiä käsitellään hansikkain ja muuten huolellisuutta noudattaen.	89	26	86,7	36	94,7
Kehyksiin voidaan lisätä osia teoksen tarpeiden mukaan. (esim. taustasuojia)	69,9	18	60,0	32	84,2
Kehyksiä konservoidaan ja restauroidaan.	65,8	20	66,7	28	73,7
Kaikki kehyksille tehdyt toimenpiteet dokumentoidaan.	46,6	16	53,3	17	44,7
Kehysten materiaalirakenne huomioidaan säilytysolosuhteiden säätelyssä.	24,7	7	23,3	10	26,3
Kehysten ominaisrakennetta voidaan muuttaa teoksen tarpeiden mukaan. (esim. koko)	20,5	4	13,3	11	28,9
Kehyksiä tutkitaan niiden museaalisen arvon lisäämiseksi.	11	6	20,0	2	5,3
Muita olennaisia käytänteitä		5		5	

Taulukko 4. Yleisiä kehysten käsittelytapoja museoissa (n=71).

Lähes 90 % kaikista vastaajista ilmoitti kehynsä käsiteltävän hansikkain ja muuten huolellisuutta noudattaen. Annetun vastausvaihtoehdon sanavalinta on kenties arvomaailmallisesti ohjaava ja esineiden hyvä kohtelu yleensä jo kuuluu museoon, etenkin kun kehystä käsiteltäessä ollaan usein tekemisissä myös taideteoksen kanssa, mikä näkyy vastausvaihtoehdon lähes sataprosenttisessa kannatuksessa taidemuseoiden keskuudessa. Toisaalta kaikissa museoissa vastausvaihtoehto ei kuitenkaan saanut täyttä kannatusta, mikä avointen vastausten perusteella kertoo luultavimmin eri tyyppisistä ja eri asemassa olevista kehyksistä tai sitten suoraan siitä, että kyseisessä museossa käsittelyyn ei ole kiinnitetty huomiota.

Useissa museoissa (65,8 %) kehynsä konservoidaan ja restauroidaan, ja taidemuseoissa tämä on niin ikään hieman yleisempää kuin kulttuurihistoriallisissa museoissa. Neljäsosassa museoista kehysten materiaalirakenne otetaan huomioon säilytysolosuhteiden säätelyssä, mutta kahdessa avoimessa vastauksessa tuotiin esiin myös se, että säilytysolosuhteet määräytyvät kehystetyn teoksen vaatimusten mukaan.³²⁸ Eräs vastaaja kuvailee, että museon tapauksessa kehyksillä ei ole museaalista arvoa, mutta niiden kunto tarkastetaan silti säännöllisesti teosten säilymisen vuoksi.³²⁹ Lähes 70 %:ssa vastanneista museoista kehukseen voidaan lisätä osia, kuten taustasuojia, mikä aina kajoaa kehysten fyysiseen olomuotoon, mutta toisaalta tukee sen toiminnallista identiteettiä.³³⁰ Osien lisäämisen kysymys ei siis ole yksinkertainen, sillä taustasuojat ja lasitukset ovat tärkeä osa teoksen ennaltaehkäisevää konservointia. Kehysten huoltamisella on käänköpuolensa: viidesosassa museoista kehysten ominaisrakennetta, esimerkiksi kokoa, voidaan muuttaa maalauksen niin vaatiessa.

On huomattava, että samoihin vastauksiin sisältyy näkökulmia niin museoista, joissa kehukset on luetteloitu kuin niistä, joissa näin ei ole. Luettelointi näyttäisi vaikuttavan konservointi- ja restaurointiaktiivisuuteen jonkin verran. Kehyksensä edes osittain luetteloineista museoista 70,5 % konservoi

327 Kaksi puuttuvaa vastausta olisivat olleet kulttuurihistoriallisia museoita.

328 Vastaajat: muu taidemuseo ja maakuntamuseo

329 Vastaaja: muu taidemuseo

330 Osien lisääminen voi tarkoittaa myös vaikkapa lasituksen tai sisälistan asentamista.

kehyksiään, kun luetteloiattomista näin tekee 60,7 %.³³¹ Osien lisäämisen kohdalla luetteloinnin vaikutus on hieman suurempi: osia on mahdollista lisätä 82, 1 %:ssa museoista, joissa kehyksiä ei ole luetteloitu, mutta vain 63,6 %:ssa museoista, joissa edes osa kehyksistä on luetteloitu.³³² Osien lisäämisen kysymyksellä näyttää siis olevan jonkinlainen yhteys kehyksen koskemattomuuden kunnioittamiseen museaalista syistä. Käytännössä tapa, jolla vaikkapa taustasuojat lisätään, vaikuttaa asiaan: esimerkiksi kuinka monta uutta ruuvireikää kehykseen on suotavaa porata.

Täsmällisemmin kehysten museoarvosta kertoo kehysten museaalinen tutkimus sekä niille tehtyjen toimenpiteiden dokumentointiaste. Lähes puolessa vastanneista museoista kaikki kehyksille tehdyt toimenpiteet dokumentoidaan, mikä kertoo arvioni mukaan siitä, että kyseisissä museoissa kehyksen rakenteellinen identiteetti tunnustetaan tärkeäksi tiedon tasoksi ja siitä halutaan pitää kirjaa, vaikka muutoksia tehtäisiin. Sen lisäksi, että konservaattorin läsnäolo museossa lisää luonnollisesti kehysten konservoinnin ja restauroinnin määrää, se vaikuttaa selkeästi myös dokumentointiin.³³³ Museoissa, joiden palveluksessa on konservaattori, dokumentoidaan selvästi useammin kaikki kehyksille tehtävät toimenpiteet.³³⁴ Myös luettelointi näyttää vaikuttavan dokumentointiin: 54,5 % edes osan kehyksistään luetteloineista museoista dokumentoi kaikki kehyksille tehdyt toimenpiteet, kun taas luetteloiattomista vastaava osuus on 32,1 %.³³⁵ Oletettavasti toimenpiteiden dokumentoituus koskee yhtä lailla kaikkia museon esineitä.

Paljastavaa on, että vain kymmenesosassa vastanneista museoista kehyksiä tutkitaan niiden museaalisen arvon lisäämiseksi. Tässä on huomattavissa ero taide- ja kulttuurihistoriallisten museoiden välillä: kulttuurihistoriallisista museoista viidennes ilmoitti tutkivansa kehyksiä, kun taas taidemuseoista näin tehdään vain 5,3 %:ssa. Jo kehysten tunnistamiseen ja ominaisuuksien luokitteluun tähtäävä tutkimus vaikuttaa kehysten tietovaroon ja siten käsittelyyn, mutta vasta tietovarvon tulkinta kulttuurisessa kontekstissa tunnustaa niiden museaalista arvoa.³³⁶ Museoissa saattaa olla vain vähän resursseja kattavaan tutkimukseen yleensä, mutta luetteloinnin yhteydessä tehtävä perustutkimus tai esineiden taustojen selvittäminen näyttelyitä varten ovat jo tutkimusta, joka lähentäisi kehyksiä ensisijaisen museoesineistön asemaan. Tuloksia vertailtaessa luettelointi ei kuitenkaan näytä suuremmin vaikuttavan tutkimusaktiivisuuteen kehysten kohdalla.

Kysymys neljä selvitti edelleen kehysten tarkoituksellista käyttöä museoissa.³³⁷ Kuten totesin kyselyn heikkouksia käsittelevässä luvussa, keskittyvät kysymyksen vastausvaihtoehdot liiaksi kehyksen välineellistämiseen. Kysymys tunnistaa kehyksen funktioista fyysisen suojan sekä visuaaliset ja symboliset toiminnot, mutta kehys merkinä, viitteenä tai lähteenä omasta, teoksesta riippumatto-

331 Konservointi- ja restaurointiaktiivisuus tarkemmin luetteloinnin mukaan: on luetteloitu – 75 % konservoi; osa on, osa ei – 68 % konservoi; ei ole luetteloitu – 60,7 % konservoi.

332 Osien lisäämisen mahdollisuus luettelointiin verrattuna tarkemmin: on luetteloitu – 56,3 % voi lisätä osia; osa on osa ei – 67,9 % voi lisätä osia; ei ole luetteloitu – 82,1 % voi lisätä osia kehyksiin.

333 Palveluksessa olevan konservaattorin ja kehysten konservoinnin suhde tarkemmin: on konservaattori – 90,5 % vastanneista konservoi kehyksiä; ei ole konservaattoria – 60 % vastanneista konservoi kehyksiä.

334 Palveluksessa olevan konservaattorin ja dokumentoinnin suhde tarkemmin: on konservaattori – 76,2 % vastanneista dokumentoi kaikki kehyksille tehtävät toimenpiteet; ei ole konservaattoria – 37,8 % vastanneista dokumentoi toimenpiteet.

335 Luetteloinnin ja dokumentoinnin suhde tarkemmin: on luetteloitu – 75 % dokumentoi toimenpiteet; osa on, osa ei ole – 43 % dokumentoi; ei ole luetteloitu – 32,1 % dokumentoi kaikki kehyksille tehdyt toimenpiteet.

336 Tutkimuksesta museaalisenä toimintona ks. luku 2.3. ”Kokoelmahallinnan ja museoarvon suhde”.

337 Vastaamatta jättäneet viisi museota ovat kulttuurihistoriallisia museoita.

masta kontekstistaan jää liian vähälle huomiolle.³³⁸ Esimerkiksi kehysten museaalinen tutkimus olisi voinut olla vastausvaihtoehtona mieluummin tässä käyttöä, kuin edellisessä käsittelyä koskevassa kysymyksessä. Kysymyksen tulokset olivat silti kaikkiaan selkeät (taulukko 5).

(Sai valita useita vastausvaihtoehtoja.)	Osuus kaikista vastanneista % n=73	Kannatus kult.hist. museoissa n=27	Osuus kkm vastauk- sista %	Kannatus taide- museoissa n=38	Osuus tdm vastauk- sista %
Kehyksillä suojataan teoksia.	79,5	17	63,0	38	100,0
Kehyksellä viitataan teoksen eri konteksteihin (mm. aikakausi ja tyyli, aiheisältö, taiteeksi tunnistaminen).	39,7	10	37,0	20	52,6
Kuraattorit käyttävät kehynä näyttelyriipustusten suunnittelussa.	27,4	7	25,9	14	36,8
Kehyksellä kytketään teos ympäristöönsä (tilaan tai toisiin teoksiin).	26	4	14,8	15	39,5
Kehynä hyödynnetään kokoelmien tutkimuksessa.	23,3	8	29,6	9	23,7
Kehyksellä erotetaan teos ympäristöstään (suljetaan jotain pois tai korostetaan erillisyyttä).	21,9	5	18,5	11	28,9
Kehyksistä ja/tai niiden suhteesta teoksiin kerrotaan näyttelyissä yleisölle.	20,5	6	22,2	8	21,1
Kehyksellä ohjataan katsojan huomio teokseen.	20,5	5	18,5	9	23,7
Kehynä käytetään muilla tavoilla.	13,7	4	14,8	6	15,8
Kehyksellä ohjataan teoksen tulkitsemista ja havaitsemista.	8,2	6	22,2	2	5,3
Museopedagogit käyttävät kehynä näyttelyriipustusten suunnittelussa, viestinnän välineinä tai opetuksessa.	8,2	3	11,1	3	7,9

Taulukko 5. Kehysten käyttötapoja museoissa (n=68).

Lähes 80 %-ssa vastanneista museoista kehynä käytetään suojaamaan teosta. Käyttö suojana on kehysten funktioiden mukaista, mutta missä määrin museossa on perusteltua pitää yllä ensisijaisen kontekstin funktioita? Soittimia ei yleensä konservoida soittokuntoon, kellot eivät käy ja tuolin ei ole tarpeen kestää istumista. Yleensä riittää, että esineen rakenne viittaa toiminnalliseen identiteettiin ensisijaisessa kontekstissa. Rinnastuuko suojaus funktio välineelliseen käyttöön vai kuuluuko se myös museon osana kehysten identiteettiä? Näkemykseni mukaan kehys voi välittää museossa tietoa toiminnallisesta identiteetistään myös ilman, että suojaus funktiota ylläpitämällä vähennetään kehysten rakenteellista alkuperäisyyttä. Toisin sanoen, mikäli kehys on museoesineen asemassa, ei siihen tulisi tehdä rakenteellisia muutoksia teoksen suojaamisen takia. Kyselyvastauksista nousi esille teoksen ja kehysten käsittäminen yhtenä kokonaisuutena, ja käyttökysymyksen avoimissa vastauksissa painotettiin, että kehystä myös käytetään kokonaisuuden mukaisesti: Teoksen yhteydessä kehystä käytetään museaalisesti kuten taideobjekteja ja muita museoesineitä.³³⁹ Paradoksaalisesti kehys siis suoja teosta, jonka osa se itse on.

Kyselyvastauksissa kolme seuraavaksi yleisintä tapaa käyttää kehynä on hyödyntää niitä näyttelyriipustuksen suunnittelussa (27,4 %); viitata teoksen eri konteksteihin, kuten aikakauteen, tyyliin tai aiheisältöön (39,7 %); ja kytkeä teos ympäristöönsä, joko tilaan tai toisiin teoksiin (26 %). Vi-

338 Ks. luku 4.4. ”Funktio”.

339 Kokonaisuuteen viitattiin tässä yhteydessä kolme vastaajaa, joista yksi kirjoitti: ”Kehykset ovat osa kokonaisuutta ja niitä käytetään näyttelyssä museoesineen tavoin kaikilla edellä olevilla tavoilla.” (Vastaaja: muu kulttuurihistoriallinen museo) Sanamuoto paljastaa, kuinka jo kysymyksenasettelu ohjasi käyttöön esittämisen välineenä näyttelyissä.

desosassa museoista käytetään kehyksiä myös erottamaan teos ympäristöstään tai ohjaamaan siihen katsojien huomio. Nämä käyttötavat nojaavat pitkälti kehyksen visuaalisiin ja symbolisiin funktioihin. Oikeastaan kysymyksenasetteluni mittaa enemmän sitä, missä määrin museoissa on tunnistettu nämä funktiot, kuin millä tavoin käyttö ilmaisee museaalista arvoa. Toisaalta taideobjektien voidaan nähdä toimivan museologisessa kontekstissa esteettisesti pitkälti samalla tavalla kuin ensisijaisessa kontekstissaan ja taiteen museaalinen käyttö on lähellä taiteellista käyttöä yleensä. Tällöin kehyksen visuaalisten ja symbolisten funktioiden hyödyntäminen samaistuisi teoskokonaisuuden museaaliseen käyttöön. Kaikki edellä mainitut käyttötavat osoittautuivat taidemuseoissa suhteellisesti yleisemmiksi kuin kulttuurihistoriallisissa museoissa.

Vain kaksi käyttötavoista hyödyntää varsinaisesti kehysten omaa tietoarvoa ja merkityksiä: kehysten käyttö kokoelmien tutkimuksessa ja kehyksistä kertominen yleisölle. Kumpaakin käyttöä esiintyi reilussa viidesosassa kaikista vastaajamuseoista, mutta tutkimusta hieman yleisemmin kulttuurihistoriallisissa kuin taidemuseoissa. Tutkimus ja tiedonvälitys tunnistavat siis kehyksen potentiaalin toimia merkinä, viitteenä tai lähteenä, siis kehyksen mahdollisen museaalisen merkityksen.

7.2. Arvostuksia

Seuraavaksi tarkastelen tekijöitä, jotka vaikuttavat edellisen luvun mukaiseen kehysten käsittelyyn ja käyttöön, vaikka ei puhuttaisi varsinaisista luettelointiperusteista. Aiemmin esitetyt tulokset ovat antaneet viitteitä siitä, että niin luetteloidut kuin luetteloimattomat kehykset rinnastuvat tapauksittain toissijaiseen museomateriaaliin.³⁴⁰ Käytännössä kehykset ovat hyvin heterogeeninen esinejoukko, ja tuloksista luettavat arvostukset jakavat kehyksiä eri arvoluokkiin. Jotkin arvostukset perustuvat museaaliseen arvottamiseen, kun taas toiset pitävät kehyksiä museografisten toimintojen välineenä. Luku perustuu kysymyksen 5d kehysten kuvailusanoihin ja saman kohdan avoimista vastauksista nousseisiin kolmeen erityisteemaan, sekä kysymyksessä 5a selvitettyihin arvotekijöihin.³⁴¹

Kysymyksessä 5d pyysin vastaajia kiteyttämään, mikä sana kuvailee parhaiten kehystä museossa (taulukko 6).³⁴² Selkeästi eniten kannatusta sai sana käyttöesine, jonka oli valinnut 38,9 % museoista. Vastaukset jakaantuivat lähes tasan kulttuurihistoriallisten ja taidemuseoiden välillä ja myös kaksi

	Kokonaiskannatus museoissa, n=72	Osuus kaikista vastanneista %, n=73	Kannatus kult.hist. museoissa %, n=31	Kannatus taide- museoissa %, n=38
Käyttöesine	28	38,9	35,5	39,5
Käsityesine	13	18	22,6	15,8
Taide-esine	9	12,5	6,5	18,4
Koriste-esine	5	6,9	16,1	0
Taideteollisuusesine	4	5,6	3,2	7,9
Muu sana	13	18	16,1	18,4

Taulukko 6. Kysymys 5d selvitti kehystä parhaiten kuvailevia sanoja museoissa (n=72).

340 Esimerkiksi ajatukset kehyksestä esteettisenä ja käytännöllisenä näyttelykehystämisen välineenä ilman virallista asemaa museoesineenä tai luettelointitavat, jotka eivät todenna kehyksen pysyvää säilyttämistä.

341 Ks. liite 1.

342 Vastaamatta jätti yksi kulttuurihistoriallinen museo.

kolmesta erikoismuseosta kannatti luonnehdintaa käyttöesineeksi. Sen sijaan luettelointi teki eroa tähän näkemykseen: kehykset edes osittain luetteloineista museoista 29,5 %, mutta luetteloimattomista jopa 50 % kutsuisi kehystä käyttöesineeksi.³⁴³ Kysymyksessä on jälleen varaa tulkinnalle, sillä sanojen voi käsittää viittaavan joko kehyksen asemaan museossa (käyttöesine) tai sen luokitteluun kokoelmassa (muut vaihtoehdot).³⁴⁴ Toki sana käyttöesine voi viitata myös esineen rooliin ensisijaisessa kontekstissaan, mistä esine on museossa enää merkki, mutta juuri suhteutus luettelointiin antaa olettaa käyttöesineen tarkoittavan kehystä toissijaisena museomateriaalina.

Toiseksi yleisintä on nähdä kehys käsityöesineenä, mitä vaihtoehtoa kannatti vajaa viidennes vastanneista. Kannatus jakautui jälleen melko tasaisesti museotyyppien välillä, joskin se oli suhteessa hieman suurempi kulttuurihistoriallisissa museoissa. Käytänteiden muutosta kuvaavissa avoimissa vastauksissa todettiin myös, että juuri ”vanhojen, käsityönä valmistettujen kehysten arvostus on noussut”.³⁴⁵ Näkemykseni mukaan sana käsityöesine sisältää myös käsityön taiteellisen tai laadullisen arvioinnin, mutta en voi väittää kaikkien vastaajien tulkinneen luonnehdintaa samoin. Kolmanneksi yleisintä oli nähdä kehys taide-esineenä, mikä painottui selvästi taidemuseoihin.³⁴⁶ Tulos kuvastaa luettelointiperusteistakin nousevaa näkemystä siitä, että kehys on osa teoskokonaisuutta, jolloin se yhdistyy taidemuseossa taide-esineeseen. Tulkinnanvarana tässäkin on juuri taiteellisesti arvokkaan käsityöesineen lukeminen taide-esineeksi. Kehys taideteollisuusesineenä tai koriste-esineenä sai vain vähän kannatusta; koriste-esineenä ei taidemuseoissa ollenkaan.

Vajaa viidennes museoista antoi kehykselle oman, tarkemman määritelmän, mikä kenties kertoo annettujen vaihtoehtojen riittämättömyydestä tavoittaa se olennaisin piirre, joka yhdistää kehyksiä kyseessä olevassa vastaajamuseossa. Avoimista vastauksista saattoi lukea kuitenkin keskenään samansuuntaisia näkemyksiä, jotka niputin seuraavasti: kehys museoesineenä (kolme vastaajaa), kehys osana taideteosta (viisi vastaajaa) ja kehys suojana tai ”tarkoituksenmukaisuutena” (neljä vastaajaa). Museot, jotka nimesivät kehyksen museoesineeksi tai taideteoskokonaisuuteen kuuluvaksi, ovat kaikki luetteloineet edes osan kehyksistään. Kehyksen suojaksi nimenneistä museoista missään yhtä lukuun ottamatta kokoelman kehyksiä ei ole luetteloitu. Kuinka esine käsitetään ja nimetään näyttää siis vaikuttavan sen asemaan museokokoelmassa.

Kuten olen todennut, kehykset ovat moninainen esineryhmä, johon mahtuu hyvin erilaisia ja eri tavalla kohdeltavia esineitä, eikä kyselyni erottele näitä kovinkaan hyvin. Avoimet vastaukset valottavat parhaiten todellisuutta museoissa. Yhden museon edustaja muotoili kehykselle parhaan kuvauksen näin: ”[Kehys] voi olla taide-esine (esim. taiteilijan rakentamat, veistämät), taideteollisuusesine (mm. ranskalaiskehykset), grafiikan selkeästi käyttöesineen asemassa olevat metritavarakehykset. Kehykset [ovat] yksilötapauksia, arvot sen mukaiset.”³⁴⁷ Kyselytutkimuksen voima on luonnollisesti suurien linjojen ja yhtenevien näkemysten löytäminen museoiden käytänteistä, vaikka todellisuus onkin niitä monimuotoisempi, kuten edellinen lainaus osoittaa. Lainaus myös viittaa yhteen kolmes-

343 Luetteloinnin vaikutus kehyksen käsittämiseen käyttöesineenä tarkemmin: on luetteloitu – 12,5 % kutsuu käyttöesineeksi; osa on, osa ei – 39,3 % kutsuu käyttöesineeksi; ei ole luetteloitu – 50 % kutsuu kehystä käyttöesineeksi.

344 Ks. liite 1.

345 Esimerkkipoiminto. Vastaaja: aluetaidemuseo.

346 Lisäksi yksi kolmesta erikoismuseosta valitsi sanan taide-esine.

347 Vastaaja: aluetaidemuseo.

ta kehysten arvostuksia käsittelevästä teemasta, jotka nousevat esiin avoimista vastauksista: vaihtotai näyttelykehykset, kehysten vaihtaminen yleensä sekä nykytaiteen kehystämättömyys.

Vaihto-, näyttely- tai käyttökehykset ovat selkeästi toissijaista museomateriaalia, ja niitä käytetään esimerkiksi mahdollistamaan ylipäättään paperipohjaisten teosten, kuten grafiikan esittäminen, tai ne voivat olla irrallisia vanhoja kehyksiä, joita vaikkapa ajanmukaisen sopivuuden vuoksi väliaikaisesti käytetään näyttelyissä. Vaihtokehysten käyttöön on ohjeistettu myös museotoiminnan oppaissa.³⁴⁸ Usea vastaaja mainitsee juuri grafiikan kohdalla standardikehykset tai alumiini- tai muut yksinkertaiset listakehykset, joiden kohdalla myös aukkopahveja vaihdetaan turvallisiin happovapaisiin materiaaleihin. Lähetettäessä teoksia museon ulkopuolisiin lainoihin kehyksen suojafunktiota korostuu ja myös tällöin saatetaan käyttää vaihtokehyksiä. Teoksen oma kehys saattaa olla liian herkkä matkustamaan ja sitä halutaan varjella. Vaihtokehysten asema on siis yksiselitteisesti museaalisen arvostuksen ulkopuolella. Joissain tapauksissa ja ajan myötä myös tällaiset kehykset voivat kerätä museaalista arvoa, jolloin niiden asema saatetaan arvioida uudelleen.

Toinen kehysten arvostuksista kertova seikka on niiden vaihtamiseen liittyvät käytänteet. Kehyksen alkuperäisyys suhteessa teokseen on nähty tärkeänä niin kirjallisuudessa museokehystyksistä kuin kyselytutkimustulosten toiseksi yleisimpänä luettelointiperusteena, ja kehys lasketaan useimmiten osaksi teos- tai objektikokonaisuutta. Joskus kehys saatetaan kuitenkin irrottaa teoksen yhteydestä, jolloin se ”tipahtaa” museoesineen asemasta, mikäli kehystä ei ole erikseen numeroitu tai tilanteeseen ei ole muuta sovitua toimintatapaa. Vaihtaminen ja erottaminen kertovat, syntykö kehyksen museaalinen arvostus teosyhteydessä vai itsenäisenä esineenä. Tästä syystä on mielenkiintoista tutkia vaihtamiseen liittyviä kommentteja avoimista vastauksista.

Kaikkiaan alkuperäisiksi tiedetyt kehykset pyritään säilyttämään teosten yhteydessä. Kehys voi tässä olla alkuperäinen myös suhteessa museoon tulohetkeensä, jolloin hankinnan yhteydessä tullutta kehystystä ei kyseenalaisteta, vaan paketti käsitetään kokonaisuutena. Monet vastaajat kuvailevat, että aiemmin on ollut yleistä erottaa kehyksiä teoksista dokumentoimatta, mutta nykyään kokonaisuutta kunnioitetaan enemmän ja siten kehyksen arvostus liittyy sen paikkaan teosyhteydessä. Toisaalta alkuperäisten kehysten löytyminen ja palauttaminen teoksiin, mikä yleensä sisältää kehyksen vaihdon, koetaan hyvin myönteisenä ja hyvänä käytänteenä. Onko poistettavalla tai lisättävällä kehyksellä museoesineen asemaa ja muuttuuko se vaihdoksen myötä? Kokonaisuuden tai alkuperäisen kehystyksen säilyttämiseen vaikuttaa kehyksen kunto, ja usea vastaaja toteaa vaihtamisen olevan mahdollista vain, kun kehys on niin huonokuntoinen, että sitä ei voida konservoida tai se on kuntosaa puolesta uhka teokselle. Kehysten vaihtamisessa voi olla perusteena myös ajanmukaisuus ja esteettinen sopivuus. Esimerkiksi jos aiemman omistajan valitsema kehys ei sovi teoksen aikakauteen tai taiteilijan näkemykseen, se voidaan vaihtaa paremmaksi arvioituun kehykseen.

Seuraavassa poimintoja kehysten vaihtamiseen liittyvistä käytänteistä ja näkemyksistä:

348 Ks. esim. Thompson 1992: 269 ”It may suit a collection better to have a system of framing that will enable the curator to rotate the collection on view with ease. A number of frames should be made to fit the mount sizes of the collection.”

”Ennen – – alkuperäiskehyksiä – – vaihdettiin uudempiin, kun niiden kulttuurihistoriallista arvoa ei arvostettu. Nykyään emme vaihda alkuperäiskehyksiä jollei ne ole todella huonossa kunnossa, mikä on hyvin harvoin. Nehän ovat useimmiten taiteilijan itse tekemät tai valitsemat ja kuuluvat taulun kokonaisuuteen. Nykyään yritämme löytää alkuperäiskehykset museon kellarista tai vintiltä, jonne ne muinoin on jätetty. On mahtava tunne löytää vanhan kehyksen (inv.nron tai koon mukaan) ja pukea maalaus alkuperäiseen kuntoon!”³⁴⁹

”Teoksiin on vuosien saatossa vaihdettu ja tehty paljon uusia kehyksiä. Vanhat kehykset on säästetty, mutta tieto siitä mihin teokseen ne ovat alun perin kuuluneet, on saatettu jättää kirjaamatta. Uusien kehysten osalta ei ole järjestelmällisesti kirjattu tekijää. Kun teos on konservoitu, myös sen kehys on konservoitu, mikäli se on ollut huonokuntoinen. Teokselle on voitu teettää kokonaan uusi kehys, mikäli vanha on ollut teosturvallisuuden kannalta ongelmallinen, vaikeasti korjattavissa tai teokseen esteettisesti täysin sopimaton.”³⁵⁰

”Museossamme kehykset kuvaillaan ja niiden kunto tarkastetaan luetteloidessa taideteosta, mutta niille ei anneta omaa numeroa. Huonokuntoisetkin kehykset, joista teos on purettu esim. arkistokansioon, on säilytetty historiallisen arvon vuoksi. Kehysten leimat ja merkinnät antavat usein arvokasta tietoa itse teoksen historiasta.”³⁵¹

”– – kulttuurihistorialliselle museolle tulevat taideteokset ovat enemmän dokumenttiluonteisia ja emme katso niitä taidearvojen näkökulmasta. Varsinaiset taideteokset menevät taidemuseolle. Taideteoksen kehys on osa esinettä. Emme kehystä taideteoksia uudelleen vaan teos on siinä kehystyksessä, jossa se on meille tullut. Kehystä ei siis käsitetä omaksi kokonaisuudekseen, vaikka sen tiedot luetteloidaan taideteoksen tietoihin.”³⁵²

Eräs vastaaja pohti vaihtamisen problematiikkaa todeten, ettei tällaisiin kysymyksiin ole kentällä yleisiä käytänteitä:

”Itse taideteos saattaa olla erinomaisessa kunnossa. Työn esillä pitämisen tai lainaamisen näyttelyyn estää huonokuntoinen kehys, joka on oleellinen osa teoksen aikakautta ja teosta. Teosta suojaava tai ”kehystävä” rakenne ei ole kehys vaan esim. pleksilaatikko, jota käsitellään oleellisena teoksen osana. Saako työn irrottaa kehyksestä, säilyttäen vanhan ja korvaten modernilla kehyksellä?”³⁵³

Kolmas kehysten arvostukseen liittyvä teema on nykytaiteen erityisasema kehystämisen suhteen. Lähes kymmenes kaikista vastaajista viittasi nykytaiteen erityispiirteisiin kehystämisessä. Yhden museon edustaja tähdensi nykytaide-termin merkitystä ”esteettisenä kategoriana epookkitermin sijaan”, jollaisena se on ohjannut museon kokoelmaprofiilin muodostumista.³⁵⁴ Muutaman vastaajan mukaan kehyskysymykset ovatkin relevantimpia vanhoja, koristeellisia ja paljon merkintöjä sisältäviä kehyksiä käsittävässä kokoelmissa, kuin nykytaiteen kokoelmissa. Jos katsotaan koko tämän hetken taidekenttää, ei kehyksettömyys koske kaikkea taidetta, vaan erityisesti estetiikaltaan uudenlaisia ilmaisukeinoja käyttävää taidetta. Nykymaalustaiteelle on tyypillistä, että teos tulee museoon joko kehystämättömänä tai taiteilijan kehystämänä, mihin viittasi kahdeksan vastaajaa. Mikäli tarkoituksenmukaista, museo valitsee tällöin kehystämättömään työhön kehyksen, jolla ei yleensä ole minäänlaista museaalista arvoa. Hyvin vahva näkemys on kunnioittaa taiteilijan kehystysvalintaa, oli se sitten osa teoskokonaisuutta tai valittu kehyksettömyys. Kummassakin tapauksessa tieto kirjataan yleensä kokoelmahallintajärjestelmään. Kehyskysymys muodostuu haastavaksi tapauksissa, joissa joko kehyksettömyys tai taiteilijan valitsema kehys uhkaa teoksen turvallisuutta.

349 Vastaaja: aluetaidemuseo/maakuntamuseo.

350 Vastaaja: muu taidemuseo.

351 Vastaaja: muu kulttuurihistoriallinen museo.

352 Vastaaja: maakuntamuseo.

353 Vastaaja: muu taidemuseo.

354 Vastaaja: aluetaidemuseo

Edellä olen kuvannut kehyksiin kohdistuvia arvostuksia kiteytykseen pyrkivien sanojen ja kolmen kehysten erityispiirteitä valottavan teeman avulla. Tämän luvun lopuksi tarkastelen vielä tarkemmin tekijöitä, jotka vaikuttavat edellä oleviin arvostuksiin silloinkin kun ne eivät ole luetteloinnin perusteena. Asiaa kysyttiin kysymyksessä 5a, johon vastasivat kaikki 73 museota eli myös ne, jotka eivät ole luetteloineet kehyksiään. Vaikka kysymyksenasettelussa pyydettiin valitsemaan vain viisi olennaisinta tekijää, valitsivat monet vastaajat useampia vaihtoehtoja, kun taas toiset pitäytyivät viidessä. Tämä vääristää tuloksia, sillä jotkin vaihtoehdot ovat keränneet tarkoitettua enemmän osumia ja lisäksi taidemuseoiden ääni painottuu tuloksissa.³⁵⁵ Vain viitteellisinäkin tulokset osoittavat, että kehysten tunnistamiseen, käsittelyyn ja käyttöön vaikuttavat tekijät ovat pääosin samat kuin luettelointiperusteet. Myös erot taide- ja kulttuurihistoriallisten museoiden välillä olivat selkeämmät kuin luettelointiperusteissa, mutta tähän saattaa vaikuttaa juuri edellä mainittu kyselytekniinen epätarkkuus.

Tärkeimmät arvostukseen ja kohteluun vaikuttavat tekijät olivat niin taide- kuin kulttuurihistoriallisissa museoissa kehyksen käsittäminen teoskokonaisuuden osana (74 %) sekä kehyksen kantama konkreettinen tieto (65,8 %). Kehyksen alkuperäisyys vaikuttaa taidemuseoissa kehysten kohteluun jopa 81,6 %:n suhteellisella painoarvolla, kun taas kulttuurihistoriallisissa museoissa tämä vaihtoehto valittiin 56,3 %:ssa vastauksista. Luettelointiperusteissa alkuperäisyys sai yhtä suuren kannatuksen eri museotyypeissä. Niin taiteilijakehyksen asema kuin suojafunktion täyttäminen vaikuttavat kehysten käsittelyyn selvästi enemmän taidemuseoissa kuin kulttuurihistoriallisissa museoissa.³⁵⁶ Kehyksen näyttävyys ja ulkoasu, visuaalinen sopivuus tai sopimattomuus teokseen, sekä tieto kehyksen tekijästä tai suunnittelijasta painottuivat niin ikään taidemuseoissa suhteellisesti hieman enemmän.³⁵⁷ Kehyksen ikä, edustava tyyli, kunto, ja harvinaisuus tai tyypillisuus tietylle alueelle tai aikakaudelle huomioidaan noin kolmanneksessa kaikista museoista käsittelyyn vaikuttavana tekijänä. Kun ei puhuta varsinaisista luettelointiperusteista, on ymmärrettävää, että suojaus, visuaalisuus ja taiteilijan vaikutus korostuvat taidemuseoissa. Niissä esteettiset tekijät ja teosten ennaltaehkäisevä konservointi ovat tärkeitä näyttelytoiminnassa, jonka yhteydessä kehykset nousevat keskustelun kohteeksi. Kulttuurihistoriallisissa museoissa kehys-teoskokonaisuus vaikuttaa olevan dokumentaarisempi ja se otetaan valmiimmin pakettina kyseenalaistaen vähemmän visuaalista sopivuutta ja taiteellisia tekijöitä.

7.3. Seitsemän teesiä kehyksen museoarvosta

Kahdessa kyselytutkimuksen kohdassa pyydettiin suoraan näkemystä kehyksen museoarvosta. Ensimmäinen kohta (5b) pyysi ottamaan kantaa väittämään ”kehyksellä voi olla museoarvoa”. Vastanneista 70 museosta kaikki kahta lukuun ottamatta vastasivat myönteisesti. Kuten edellisissä luvuissa

355 Viittä useamman tekijän valitsi jopa 20 museota, joista 14 on taidemuseoita, viisi kulttuurihistoriallisia museoita ja yksi erikoismuseo.

356 Taidemuseoista 68,4 % valitsi tekijän ”liittyminen teoksen kautta taiteilijaan, nk. taiteilijakehys” ja kulttuurihistoriallisista museoista vain 18,8 %. Kehyksen ”tehtävä teoksen suojana” vaikuttaa sen tunnistamiseen ja käsittelyyn 57,9 % taidemuseoista ja 21,9 % kulttuurihistoriallisista museoista.

357 ”Näyttävyys ja ulkoasu (esteettiset perusteet)”: taidemuseoista 39,5 %; kulttuurihistoriallisista museoista 18,8 %. ”Sopivuus/sopimattomuus teokseen visuaalisesti”: taidemuseoista 34,2 %; kulttuurihistoriallisista museoista 12,5 %. ”Tieto kehyksen suunnittelijasta tai tekijästä”: taidemuseoista 36,8 %; kulttuurihistoriallisista museoista 18,8 %.

analysoidut tulokset kertovat, kuvastaa myönteinen vastaus sen potentiaalinen tunnustamista, että jotkin kehykset tapauskohtaisesti tarkasteltuna ovat museaalisesti arvokkaita, oli perusteena sitten kehyksen historiallinen elinkaari, kuuluvuus lahjoituskokoelmaan, taiteilijan valinta, tyyllinen edustavuus tai muu seikka. Kaksi kieltävää vastausta saivat selityksen avoimista vastauksista ja museoiden kokoelmapainotuksista, sillä kyselyn oli tarkoituskin selvittää kehysasiaa museokohtaisesti, vaikka analyysissä niputan vastauksia museotyypeittäin tai muilla perusteilla. Toinen kieltävästi vastannut on kulttuurihistoriallinen museo, jonka taidekokoelma koostuu nykytaiteesta, minkä perusteella kehyskysymys ei ollut museolle relevantti. Toinen on taidemuseo, jonka kokoelma painottuu niin ikään nykytaiteeseen, minkä myötä museon kehykset ovat joko selkeästi vaihdettavia käyttökehyksiä tai sitten teoksen osia eikä kehyksiä tällöin luetteloida erikseen. On huomattava, että vastaukseen vaikuttaa kyselyn moniselitteisyys ja siten vastaajan tulkinta siitä, tarkoitinko kehyksen museaalisuutta arvioitavan ainoastaan teoksesta irrallaan.

Toista museoarvoa koskevaa kysymystä varten muotoilin seitsemän hypoteesia kehyksen museoarvoksi ja pyysin vastaajia osoittamaan niistä kolme keskeisintä kehyksiin sopivaa arvoa museossaan.³⁵⁸ Hypoteesit kohdistuvat kehysten tieto- ja merkityssisällön arvioimiseen museologisesta näkökulmasta, mutta ottavat huomioon esineellisen kehyksen yleisen määritelmän ja ominaispiirteet muihin esineryhmiin verrattuna. Arvomuodostelmat ovat taiteellinen arvo, esteettinen arvo, historiallinen arvo, kulttuurihistoriallinen arvo, informaatioarvo, symbolinen arvo ja funktionaalinen arvo.

Taiteellinen arvo tarkoittaa kehystä käsityötaiteen tuotteena, taiteilijan valinnan, suunnittelun tai valmistuksen tuloksena tai osana taideteosta. *Esteettinen arvo* tunnistaa kehyksen muodon, esteettisen vaikutelman ja viestin. *Historiallinen arvo* viittaa kehykseen konkreettisena todisteena elinkaarensa historiallisista tapahtumista, paikoista ja henkilöistä, ja *kulttuurihistoriallinen arvo* kehyksen potentiaaliin välittää tietoa esimerkiksi käsityöammattista ja ympäröivästä visuaalisesta kulttuurista, kuten ajan tyylistä. *Informaatioarvo* tunnistaa kehyksen konkreettisena tiedonlähteenä sen materiaalien, työstön ja merkintöjen luennan kautta, ja *symbolinen arvo* osoittaa, kuinka kehys voi auttaa tulkitsemaan teoksen kulttuurista kontekstia ja toimia siten taiteen viitekehyksenä.³⁵⁹ *Funktionaalinen arvo* sisältää hypoteesini mukaan kehyksen toiminnallisen identiteetin ytimen, eli kehystämisen toiminnon, johon kuuluvat niin suojaaminen kuin havainnon ohjaaminen.

Tutkimuksen kannalta tämä kysymys on varsin olennainen, joten olin sen kohdalla tiukempi oikean vastaustavan suhteen. Kaikkiaan 71 vastauksesta mitätöin kahdeksan, sillä vastaajat joko eivät olleet ilmoittaneet kantaansa ensimmäiseen väittämään ”kehyksellä voi olla museoarvoa” tai olivat valinneet enemmän kuin kolme vastausvaihtoehtoa. Toimin näin siksi, että saisin äänestystulosmaisesti esiin kehysten museoarvon ”kolmen kärjen”. Ymmärrän useamman vaihtoehdon valinnan olevan joko huolimattomuutta tai viittaavan tarkoituksella siihen, että tapauskohtaisesti mikä tahansa arvohypoteesi voi pätevästi perustella kehyksen museoarvoa, tai että museaalista arvottamista on kyseen-

358 Kysymys 5c, n=63.

359 Muodostamani *symbolinen arvo* mukailee hieman huonosti museologian teoriaa, sillä hypoteesissani kiinnitin symboliikan pitkälti maalauksen tulkintaan (ks. luku 3.1.2. ”Kyselyn heikkoudet, mahdolliset virheet ja vastaamattomuus”). Museologian teoriassa esine voi olla symbolinen asioista, joihin sillä ei ole todellista suhdetta, mikäli esine niin tulkitaan (ks. luku 2.2. ”Museoarvon synnyn mekanismit”), missä merkityksessä ajatus sisältyy useaan laatimistani museoarvohypoteeseista.

alaista sitoa johonkin yksittäiseen esinelähtöiseen arvomuodostelmaan. Laadin teesit lähinnä selvittääkseni, millaisia näkökulmia museovastaajilla on kehysten museaaliseen arvottamiseen. Ne ovat ajattelun herättelyä ja tiivistystä, mikä auttaa lopulta oman synteesini laatimista tässä tutkielmassa. Kaikkiaan tulokset ovat selkeydessään hyvin mielenkiintoisia: kolmen kärki on taiteellinen arvo, historiallinen arvo ja kulttuurihistoriallinen arvo, mutta informatiivisempaa on tarkastella tuloksia museotyypeittäin (taulukko 7):

(Kysymyksessä tuli valita kolme keskeisintä kehyksiin liitettävää arvoa ko. vastaajamuseossa.)	Osuus kaikista vastanneista % n=73	Kannatus kult.hist. museoissa n=29	Osuus khm vastauksista %	Kannatus taide-museoissa n=31	Osuus tdm vastauksista %
Taiteellinen arvo	63,5	12	41,4	26	83,9
Historiallinen arvo	55,6	23	79,3	11	35,5
Kulttuurihistoriallinen arvo	47,6	21	72,4	7	22,6
Informaatioarvo	41,3	12	41,4	14	45,2
Funktionaalinen arvo	38,1	3	10,3	19	61,3
Esteettinen arvo	28,6	4	13,8	13	41,9
Symbolinen arvo	15,1	8	27,6	2	6,5

Taulukko 7. Laitimieni museoarvohypoteesien saama kannatus museotyypeittäin (n=63).

Kulttuurihistoriallisissa museoissa kaksi museoarvotteesiä, historiallinen arvo ja kulttuurihistoriallinen arvo, nousivat ylitse muiden. Kolmannella sijalla ovat yhtäläisellä kannatuksella taiteellinen arvo ja informaatioarvo. Symbolinen arvo sai reilun neljänneksen kannatuksen, mutta esteettisellä tai funktionaalaisella arvolla ei ole paljon painoa kulttuurihistoriallisissa museoissa. Taidemuseoiden vastaukset ovat täysin erilaiset. Niissä korostuu selvästi kehysten taiteellinen arvo, ja toisella sijalla on merkittävällä kannatuksella funktionaalinen arvo. Seuraavaksi taidemuseoissa nousivat esiin melko tasaisina informaatioarvo, esteettinen arvo ja historiallinen arvo. Kulttuurihistoriallinen arvo sai reilun viidenneksen kannatuksen, mutta symbolinen arvo jäi lähes huomiotta. Vähemmistössä olevissa kolmessa erikoismuseossa taiteellinen, kulttuurihistoriallinen ja funktionaalinen arvo saivat tuplaosumat ja esteettinen, historiallinen ja symbolinen arvo yhden äänen kukin.

On loogista, että tulosten valossa kulttuurihistoriallisissa museoissa painottuvat historiallinen ja kulttuurihistoriallinen arvo ja taidemuseoissa taiteellinen ja funktionaalinen arvo. Vastausten ilmentämät arvottamisen logiikat noudattavat vastaajamuseoiden kokoelmaperiaatteita, vaikka kehykset eivät ole selkeä ja helposti arvoitettava esineryhmä. Eräs vastaaja muun muassa kirjoittaa:

”Kulttuurihistoriallisena museona emme ole kovin paljon pohtineet kehyksiin liittyvää problematiikkaa. Kehyksellä voi toki olla itse teosta suurempi museoarvo. Nykyisessä tallennuspolitiikassamme taide ei painotu, vaan otamme sitä tarpeen mukaan kokoelmiimme kulttuurihistoriallisen merkityksen perusteella.”³⁶⁰

Taidemuseoissa kehyksen suhde teokseen on määrittävä tekijä, jolloin arvo riippuu yhteydestä kokonaisuuteen ja siten taiteellinen arvo painottuu. Arvottamisen logiikka liittyy taiteenfilosofiaan ja sen myötä taiteilijan näkemyksellä on erityinen merkityksensä. Esimerkiksi Susanna Pettersson on kuvaillut taidemaailman vaikutusta teosten arvottamiseen museoissa ja viitannut muun muassa taiteilijan näkemyksen korostumiseen valistuksen aikakaudella: ”Taideteos ei ollutkaan enää virtuoosimai-

360 Vastaaja: maakuntamuseo.

sen *käsityöläisen* taidonnäyte, vaan siihen hitsautui ajatus neroudesta.”³⁶¹ Myös käsityötä arvioidaan kenties herkemmin taiteellisen laadun kautta.

Museoarvon perusteena funktionaalinen arvo on jokseenkin kyseenalainen. Museologian teoriasta on vaikeaa löytää perustelua sille, että museaalinen arvo nojaa niin vahvasti käytännölliselle käytettävyydelle. Eräs vastaaja arvioi arvoissa tapahtunutta muutosta näin: ”Ehkä esteettinen arvo [on] kriteerinä saanut painavammin rinnalleen myös hist[oriallista ja] kultt[uuri]hist[oriallista] arvoa. Suojaava arvo [on] jo aika itsestäänselvyys.”³⁶² Kommentti kuvaa yhden museon osalta näkökulman laajentumista kehysten suhteen ja toisaalta kertoo, että funktionaalinen arvo on lähinnä sama kuin suojaava arvo. Suojaava arvo on siis tärkeä piirre museossa olevalla kehyksellä, mutta se istuu vaikeasti museaalisen arvon perusteeksi, joka teorian mukaan nojaa kommunikatiivisuudelle.

Erityinen esimerkki kehyksestä tiedon- ja merkityksenvälittäjänä perustuen historialliselle ja kulttuurihistorialliselle arvolle löytyy eräästä avoimesta kyselyvastauksesta. Kuvaus ilmentää hyvin, kuinka museoesineillä on kyky kutkuttaa mielikuvitusta ja kertoa menneisyydestä, kuinka kehys voi olla merkityksellinen kun sen kontekstitiedot ovat rikkaat, ja kuinka esineiden aitoudella on tässä suuri rooli ja siten syvempi tutkimus on tärkeää :

”Kehykset eivät ole yleensä kiinnittäneet huomiotani mitenkään, mutta erästä mielikuvitusta ruokkinutta poikkeusta en malta olla kertomatta: Tornionlaakson maakuntamuseossa työskennellessäni vastaan tuli huomattavan vanhalta vaikuttava taulu, jonka museo oli saanut Tornion seurakunnalta. Tarkemmassa tutustumisessa taulu osoittautui Narvan taistelun muistoksi julkaistuksi ylistysrunoksi, jollaisia oli kaiketi jaettu ympäri Ruotsin valtakunnan seurakuntia. Tornion kirkko oli valmistunut v. 1686 ja samoihin aikoihin Narvan taistelun kanssa kirkko sai nykypäivään säilyneen upean barokkisisustuksensa. Sisustuksen teki Nils Fluur -niminen puuseppä. Runoa ympäröi siro kehys, joka ainakin minun silmissäni vaikutti olevan barokin ajalta ja aika lailla alkuperäiskuntoiselta. Saatoin spekuloida, että kehyksessä näkyi autenttisena saman puuseppämestarin kädenjälki, joka oli tehnyt kirkon sisustuksen. Kehyksen ja runon muodostaman kokonaisuuden dramaattisuutta lisäsi se, että Tornion kaupunki tuhoutui myöhemmin samassa sodassa käytännössä maan tasalle lukuun ottamatta kirkkorakennusta. Jos venyttää totuutta, voi kuvitella Narvan taisteluun osallistuneen venäläisen sotilaan tutkineen taulua autiossa kirkossa. Joskus siis kehyskin voi säväyttää paatunutta 'kokoelmamekaanikkaa'.”³⁶³

7.4. Yhteenveto: Kuinka kehysten museoarvo muodostuu?

Tämä luku on tutkielman olennaisimman kysymyksen äärellä: Vedän yhteen teorian, kehyskirjallisuuden ja kyselytutkimusaineiston tarjoamat ajatukset ja pyrin omaan synteisiin kehysten mahdollisen museoarvon muodostumisesta. Vastauksena ensimmäiseen tutkimuskysymykseen totean, että kehyksellä todella voi olla museoarvoa; aivan kuten lukuisilla rukiinlavoilla, luonnospiirroksilla, täytetyillä tiikereillä ja sisältöineen säilytetyillä roskapaperikoreilla voi olla museoarvoa tiedon ja merkitysten välittäjinä. Objektityyppi sinänsä ei ole museoarvon peruste ja näyttöiden lukuisuus voi olla lähinnä rasite. Kehysten suuri määrä, läsnäolo eri museotyyppien kokoelmissa ja vaihtelevat käytänteet kuitenkin kannustavat asian huomioimiseen ja kehysten arvioimiseen museoissa: tuloksena voi olla suuri museaalinen ja sisällöllinen hyöty sekä lisääntyvä selkeys kokoelmahallinnassa.

361 Pettersson 2009b: 188.

362 Vastaaja: muu taidemuseo.

363 Vastaaja: maakuntamuseo. Kokemuskuvaus kuuluu Kymenlaakson museon intendentille Vesa Alénille.

Kehyksen museoarvoa punnitessa on kestäväntä keskittyä museaaliseen laatuun museologian teorian perusteella kuten muidenkin esineryhmien kohdalla. Tutkimusaineistoni on osoittanut, että kehykset voivat olla museaalisesti hyvin mielenkiintoisia, kun niitä tarkasteltaessa osataan kysyä oikeita kysymyksiä. Tiedyt erityispiirteet, kuten sijoittuminen taiteen ja käyttöesineiden välimaastoon, asettavat kuitenkin haasteita arvioinnille, ja arviointinäkökulma onkin ratkaiseva tekijä museoarvon muodostumisessa – tai *muodostamisessa*, sillä museaalinen arvolauselma on aina museotyyppistä, objektiyksilöstä, kontekstitiedoista ja käytännön luettelointitilanteesta riippuva rakennelma. Liittäminen museokokoelmaan luetteloinnin prosessin kautta on merkki museoarvon tunnustamisesta.

Seuraavaksi tiivistän päätelmät kehysten museoarvon muodostumiseen vaikuttavista seikoista. Ensin käsittelen kehyksille ominaisia ongelmakohtia museotarkastelussa: niitä ovat irrallisen tai kiinteän kehyksen problematiikka, museo- ja käyttöesineajattelu sekä museotyyppin vaikutus. Lopuksi keskityn kehysten museaalisen potentiaalin esille tuomiseen.

Irrallisena arvostettavan kehyksen ja kiinteästi kehystettävään objektiin kuuluvan kehyksen ero museaalisisessa arvottamisessa on olennainen. Valtaosa kehyskirjallisuuden esimerkeistä ja kyselytutkimusvastauksista painottavat kehyksen saavan arvoa yhteydestään kehystettyyn kuvaan tai muuhun objektiin, joka on luetteloitu museoesineeksi. Kehys ja kehystetty objekti voivat olla periaatteellisesti kyseenalaistamaton kokonaisuus,³⁶⁴ teoskokonaisuus³⁶⁵ tai fyysisesti kiinteä kokonaisuus.³⁶⁶ Kaikkiaan kehys kytetään ja taivutaan yleensä kuitenkin nimeämään visuaalisesti omaksi elementikseen: kehys on *osa* kokonaisuutta. Museoiden kokoelmahallinnassa kokonaisuuden luettelointi on yleistä, mutta vaikuttaa useimmiten enemmän ajatukselliselta ratkaisulta kuin viralliselta päätökseltä kehyksen museoarvon tunnustamisesta osana kokonaisuutta.³⁶⁷ Niin kehyskirjallisuuden kuin kyselytutkimuksen perusteella uudelleenkehystäminen on myönteisenä pidetty käytänte, mikä myös vähentää kokonaisuusajattelun perusteltavuutta kehyksen museoarvoa määriteltäessä. Erot taidemuseoiden ja kulttuurihistoriallisten museoiden välillä ovat tässä mainittavat, mihin palaan myöhemmin.

Käytännön todellisuudessa on kuitenkin niin lukuisia määriä erilaisia kehyksiä, samoin kuin kehystettäviä objekteja ja teoksia, että kunkin kehyksen kohdalla on arvioitava erikseen sen suhdetta kokonaisuuteen. Asian hahmottamista helpottaa, kun kokonaisuus ajatellaan kehyksen välittömänä fyysisenä ja käsitteellisenä kontekstina, eli niin kutsuttuna mikrokontekstina. Museologiassa puhutaan artefaktikokonaisuuksista eli toisiinsa kiinteästi liittyvistä objekteista, jotka eivät kuitenkaan fyysisesti ole toisissaan kiinni.³⁶⁸ Tällöin kehykselle tärkeä välitön konteksti voi olla arvokas taideteos samoin kuin vaikkapa historiallisen kokoelmanmuodostajan kokoama valokuvasarja. Toisin päin tarkasteltuna alkuperäinen kehys voi olla olennainen mikrokonteksti esimerkiksi muotokuvamaala-

364 Esimerkiksi lahjoituksena yhdessä paketissa museoon tullut valokuva ja sen kehys.

365 Esimerkiksi taiteilijan tekemä kehys, joka kuuluu taideteoksen käsitteeseen, tai teokselle historiallisesti alkuperäinen kehys.

366 Esimerkiksi paneelimaalaus ja sen tappiliitoksin kiinnitetty kehys, joilla on yhteinen pohjustus ja väripinta.

367 Ks. luku 6.1. ”Luettelointi”. Luetteloitu kehys-teoskokonaisuus ei toki aina ole tietoinen ratkaisu, vaan voi olla vaikkapa perittyjen luettelointien tulosta, sattumaa tai käytännön sanelemaa, kuten kokonaisuuden säilyttäminen uudelleenkehystysvarojen puutteessa.

368 van Mensch 1992: Luku 15 *Context*. ”A material micro-context may consist of closely related objects intended to form a whole. The term artefact set (ensemble) will be used here for that (limited) number of objects that are intentionally connected, like a painting and its frame, a diner service, a violin and bow, etc.”

ukselle tai historialliselle ylistysrunolle. Jos ajattelu irrotetaan kehystämisen funktiosta, voi kehyksen mikrokontekstiksi laskea esimerkiksi paikan historiallisessa interiööriässä tai huonekalupuusepän valmistamassa kalustossa.

Näkemykseni mukaan kehyksen museoarvo ei siis ole lähtökohtaisesti riippuvainen kokonaisuudesta, vaan sitä voidaan tarkastella irrallaan. Riippuu näkökulmasta ja tapauksesta kuinka vahvasti kehys kantaa itsensä museaalisesti arvokkaana yksikkönä tai kuinka vahvasti sen arvo kiinnittyy johonkin artefaktikokonaisuuteen. Museoarvon kannalta kokonaisuudesta tulee merkittävä, kun kehyksen ja kokonaisuuden suhde jäsennetään tietoisesti. Kokonaisuus on peruste kehyksen museoarvolle, kun se ilmaisee tahtoa suojella ja säilyttää kehystä, minkä tulisi näkyä kokoelmahallinnassa.

Näkemykset kehysten museaalisesta arvosta eroavat taidemuseoiden ja kulttuurihistoriallisten museoiden välillä. Museoarvo ei riipu vain tarkasteltavasta kehyksestä ja sen kulttuurisesta kontekstista, vaan myös museoympäristöstä, josta käsin arvoa punnitaan. Erilaiset kokoelmapolitiikat vaikuttavat asiaan, kuten muidenkin tallennettavien esineiden ja ilmiöiden kohdalla, mutta kehysten suhteen erot liittyvät tiettyihin tekijöihin. Taidemuseoissa taiteellinen arvo on keskeinen tekijä, jolloin myös kehysten arviointiin vaikuttaa jako taiteeseen ja ei-taiteeseen sekä taide-esineisiin ja funktionaalisiin esineisiin. Esimerkiksi taiteilijan suunnittelema kehyksellä on taidemuseossa selkeästi museoarvoa ja alkuperäisenkin kehys katsotaan helpommin osaksi taideobjektia. Taidemuseoiden kyselyvastauksissa taiteellinen ja funktionaalinen arvo eivät sulkeneet toisiaan pois, vaan ne ilmeisesti elävät museoissa rinnakkain jakaen kehyksiä taideobjekteiksi ja käyttökehyksiksi, ja ulkomaisissa kirjallisuusesimerkeissä kehykset ovat tietyin poikkeuksin inventoituinakin toissijaista museomateriaalia tai niiden museaalinen asema on määrittelemätön. Väittelyä on käyty muun muassa siitä, onko kehys taideteokselle kiinteä vai esittävä elementti. Kulttuurihistoriallisissa museoissa kehystetyt teokset tai muut objektit ovat vahvemmin historiallisia ja kulttuurihistoriallisia artefaktikokonaisuuksia, ja niitä arvioidaan harvemmin taiteellisen arvon perusteella.

Kehysten arvottamisen tekee siis ristiriitaiseksi samanaikainen läheisyys ja etäisyys kuvataiteeseen. Se, että kehys on taiteilijan suunnittelema tai jopa valmistama ja lasketaan siten itse taideteokseksi, on kehykselle käytännössä harvinainen ominaisuus. Alkuperäisyys voi niin ikään liittää kehykseen taiteellista auraa, jolloin sillä nähdään olevan museoarvoa teosliitoksen myötä. Selkeän taiteellisen arvon ulkopuolella kehyksen asemaan vaikuttaa kokoelmassa sen funktionaalisuus eli kyky suojata teosta. Vaikka täytetty tiikeri museossa ei ole tiikeri, vaan täytetty tiikeri museossa,³⁶⁹ niin kehys tuntuu olevan museossa edelleen kehys: se on museossakin ensisijaisessa kontekstissaan, ei museologisessa kontekstissa. Taidemuseoissa funktionaalinen arvo on toiseksi merkittävin tekijä kehyksen museoarvon muodostumisessa. Näkemykseni mukaan käyttökelpoisuus suojana ei kuvasta museaalista arvoa eli kykyä toimia kommunikatiivisesti jostakin ilmiöstä: Kehyksen käyttö suojana kertoo kyllä toiminnallisesta identiteetistä, mutta mikäli kehyksen suojauskykyyn perustuva funktionaalinen arvo menee muiden arvojen edelle, on kyse käyttö-, ei museoesineestä. Kokoelmanhoidon käytänteet kuvastavat tässäkin arvoja: huonokuntoisten kehysten konservointi hylkäämisen sijaan

369 Hudson 1977: 7 Vilkkunan (2009a: 16, viite 11) mukaan

auttaa säilyttämään taideobjektien kerroksellisuutta. Kehyksen funktionaalinen arvo, kehystämisen funktio, sisältää myös kehyksen merkityksen, joka ensisijaisessa kontekstissa vastaa hyödykkeen käyttöarvoa. Museaalisisessa säilyttämisen kontekstissa objekti on kuitenkin funktionaalinen ja käytökelpoinen eri logiikalla kuin museon ulkopuolella. Onko kehyksen museoarvon kannalta taidemuseossa siis olennaista pystyä määrittelemään sen kuuluminen taiteellisen arvon piiriin?

Taiteen autonominen asema on tärkeä, mutta esineellisessä muodossaan taideobjekti on silti aina historiallinen ilmentymä, tai vähintään ilmentää jotakin historiallista hetkeä. Kulttuuri, museo, ripustus, katsomistraditio, kehys ja muodon konventiot ovat taiteen kokijalle esineellisesti luettavaa tekstiä, ja ne pakostakin ohjaavat konkreettisen muodon saaneen taiteen tulkintaa. Olen taipuvainen ajattelemaan, että kehys on taiteen konkreettisin ankkuri aikaan ja kulttuuriin. Se on kuin ”kulttuurinen lätkä”, joka maalaukseen liitettynä kiinnittää teoksen tapaan esittää ja katsoa taidetta tietyssä ajassa, paikassa ja kulttuurissa. Kehys voi siis sijoittua taiteellisen arvon skaalalla taideobjektien luokkaan joko teosyhteytensä takia tai omilla ansioillaan, mutta sen kulttuurihistoriallinen ulottuvuus tulisi tiedostaa taidemuseoissakin.

Taidemuseot ovat kuvataiteen muistiorganisaatioita ja tallennettava taidekin on jaettu hierarkkisesti erilaisiin ryhmiin.³⁷⁰ Monet vastaajat viittasivat kokoelmien painottuvan nykytaiteeseen ja siten teosten kehystämättömyyteen. Nykytaide viittaa tällöin esteettiseen kategoriaan, mutta suuri osa aikamme kuvataiteesta on edelleen ilmaisumuodoltaan ”perinteistä”, jonka ympäriltä kehykset eivät ole kadonneet. Kehyksillä edelleen korostetaan, erotetaan ja ohjataan havaintoa. Kehys on edelleen eräänlainen taiteen viitekehys, jota käytetään (vaikka tiedostamatta) maalausten korottamiseen erityisen huomion kohteiksi. Kehysten ja kehystämisen kulttuuri ulottuu niin poikkeuksellisen hyviin, keskivertoihin kuin dokumentoiviin kuvataideteoksiin, joten ajattelen, että myös tätä kulttuurista ilmiötä olisi perusteltua dokumentoida ja valottaa museoissa tietoisesti.

Kehys on raja, vaikka onkin pinta ja leveys, esineellinen massa. Ei siis ole kaukaa haettava, että kehysten museoarvoa määriteltessä tulee tehtyä erilaisia rajanvetoja. Onko kehys kiinteä osa taide-teosta vai ei, onko kehys käsityötä vai taidetta, on kehys museoesine vai käyttöesine, onko kehys osa artefaktikonaisuutta vai irrallaan museaalisesti arvokas? Seuraava vertailuesimerkki kuvastaa rajanvedon vaikeutta ja monitahoisuutta: Kenties lähimmäs klassisia kehyksiä niin visuaalisesti, funktioiltaan kuin etenkin historialtaan tulevat ortodoksi-ikonien riisat, ikonikehykset ja kiotat eli ikonikaapit (kuva 25).

Ikoni on yleensä maalattu puupohjalle, jonka keskelle veistetään syvennys tai *arkku*, jolloin sen ympärille muodostuu kehystävä *reunus*. Kuva-aihe, tausta ja tekstit ylettyvät paneelin koko pinnalle, joskus jopa sen kääntöpuolelle. Yleensä hopeinen metallivaippa *riisa* asetetaan kuvan päälle jättäen näkyviin kuvattujen hahmojen kasvot ja kädet. Lähimpänä ikonipaneelia oleva kehys on nimeltään *ikonikehys*, joka tehdään suoraan kutakin ikonia varten. *Kiota* eli ikonikaappi tulee kaiken tämän ympärille ja rakennetaan myös suoraan kutakin ikonia ja sen ikonikehyksiä varten.³⁷¹

370 Pettersson 2009b: 196–197

371 Arseni 1995: 44–45, 167–169; Liene 2011: 35–36.



Kuva 25. Marttyyrit Veera, Nadežda ja Ljubov ja heidän äitinsä Sofia -ikoni, kiiltokullattu ikonikehys ja yksinkertainen kiota (mahd. 1800–1900-luvun vaihteesta, jolloin hankittu Kiovasta, 28,5 x 24,5 x 6 cm). Kiota on kokenut pahoja hyönteisvaurioita ja sittemmin maalattu paksusti vaurioiden peittämiseksi. Yksityisomistuksessa.

ja ”ylempiarvoiseen” kuvataiteeseen, mikä on leimannut taidekäsityksen muodostumista ja vaikuttanut kehystenkin asemaan jo varhain. Kirkollisella esineistöllä on teologista arvoa esinetyypistä riippumatta, mutta vain osa nostetaan (kirkko)taiteeksi.³⁷⁴ Ikoni-kiotakokonaisuuden toiminnallinen identiteetti ja siten funktionaalinen merkitys on joka tapauksessa jo muuttunut sen siirryttyä museoinstituution piiriin, museotyyppistä riippumatta: pyhyys ja käyttöesineen asema on korvautunut museaalisella funktionaalisuudella.

Alkuperäisyyttä ajatellen koko ikonin ja kehyskerrosten muodostama paketti on merkittävä artefaktikokonaisuus, koska niin riisa, ikonikehys kuin kiota valmistetaan suoraan kutakin ikonia varten. Kokonaisuudesta on luettavissa tietoja muun muassa luostari-, ikoni- ja puusepänverstasyhteyksistä, paikasta kirkkointeriöörissä, ajan mieltymyksistä ja käytöstä, myös yleisistä kehystyyleistä, valmistuksesta ja työnjaosta sekä valtion ja uskonnon valtasuhteista.³⁷⁵ Museossa osien joutuminen erilleen johtaisi siten huimaan museaalisen arvon menetykseen, jos taiteellisen arvon perusteella tehtäisiin eroa esimerkiksi kuvapaneelin, kehysen ja kiotan välillä. Jo alkujaan irrallisten esineiden arvottaminen voi ohjautua enemmän esinetyypin ominaisuuksien mukaan. Suomen ortodoksisen kirkkomuseon kyselyvastauksessa kiostat vertautuvat kehysiin:

”Ne suojaavat ikonia, mutta ne myöskin korostavat ikonia. Museossa on aika vähän kiotallisia ikoneja, mutta museon kokoelmiin on saatu kiotakaappeja, joista ikoni puut-

372 Mm. Peers (2004: 106–108 ja koko luku *Silver Cladding and the Assimilation of Bodies and Faces*) on kirjoittanut, kuinka riisojen ikonografia jatkaa maalatun kuvan kertomusta viittauksilla pyhiin teksteihin ja taivaallisiin hahmoihin. Hänen mukaan riisan ja kultakehysen heijastama valo tekee pyhästä kokonaisuudesta todellisen ja kolmiulotteisen, ei vain illuorisesti kolmiulotteisen representaation.

373 Piispa Arseni Sinebrychoffin taidemuseossa Helsingissä 3.4.2013

374 Husso 2011: 25–30; Pettersson 2009b: 188; Arseni 1995: 91–93.

375 Liene 2011: 35–39; Arseni 1995: 38–80.

Ensinnäkin voisi kysyä, mihin vetää raja teoksen ja lisätyn elementin välille tässä tapauksessa. Esittävän kuvan ja paneelin reunuksen välille, ikonin ja riisan välille, riisan ja ikonikehysen välille vai ikonikehysen ja kiotan välille? Esimerkiksi riisa on fyysisesti irrotettava, mutta esittämisen kannalta erottamattoman osa ikonia. Monissa tapauksissa riisan alla oleva kuva on maalattu vain niiltä osin, jotka näkyvät riisan aukoista, ja riisan esittämät osiot vaatteista, sädekehistä, ympäristöstä ja taustasta jatkavat maalatun kuvan esitystä.³⁷²

Pohdinta kuvaa uskonnollisten ”kestokulutushyödykkeiden”³⁷³ arvottamista taiteena. Laadun ja toimivuuden mittarina ei tällöin ole kyky välittää rukouksellista yhteyttä ja todistaa uskonsanomaa, vaan modernistisen taidehistorian luoma taiteen määritelmä ja tyylikriittinen arvostelu. Ajatteluun heijastuu jako ”vähempiarvoiseen” käsityöhön

*tuu. Ne on luetteloitu itsenäisinä esineinä. Ikoni ja siihen kuuluva kiotakaappi on luetteloitu aina samalle numerolle.*³⁷⁶

Lopuksi pohdin kehyksen potentiaalia museoesineenä. Kehyksen museoarvo muodostuu tapauskohtaisesti ja arvoa on usein perusteltua tarkastella irrallisena esineenä. Yhteys kehystettyyn objektiin tai interiööriin voidaan käsittää tärkeänä mikrokontekstina, joka vaikuttaa arvoon olennaisesti, mutta josta arvo ei ainoastaan riipu. Mikäli kehystä tarkastellaan selkeästi artefaktikonaisuutena, eli kehys on tutkitusti osa taideteosta, kulttuurihistoriallista kuvaa tai kokoelmaperusteisesti siihen kiinteästi liittyvää objektia, voi museoarvo muodostua tämän kokonaisuuden näkökulmasta. Irrallisesti tarkasteltavan kehyksen museaalinen potentiaali syntyy kehysten ominaispiirteistä ja yksilöllisistä kontekstitiedoista.

Ominaispiirteistä tyyllinen ja valmistustekninen ajoittaminen antavat paljon tietoa kehyksistä ja auttavat liittämään ne laajemmin kulttuurin ilmiöihin. Valmistajien jäljittäminen ja tutkiminen voi olla museaalisesti erityisen hedelmällistä. Näkemykseni mukaan sana käsityöesine on käyttökelpoinen ja tunnistaa kehystä monta puolta: materiaalin, työstön, näkemyksen, tekijän, taidon sekä yhteyden käsillä tekemisen perinteeseen. Kehys teollisesti valmistettuna esineenä kertoo samoista asioista, mutta yhteydessä toisenlaisen ajan kulttuuriin. Kehykset keräävät tyypillisesti merkintöjä, joita ei haluta kiinnittää fyysisesti itse maalaukseen, ja jotka ovat arvokkaita lähteitä kehyksen ja teoksen alkuperien ja liikkeiden jäljittämiseen. Historiallinen yhteys tai jopa alkuperäisyys teokseen tai kuvaan on tärkeä kontekstityö, kuten on myös kuuluminen johonkin kokoelmaan. Tarkasteltaessa kehystä sen rakenteellisen, toiminnallisen ja kontekstuaalisen identiteetin keskinäisten suhteiden kautta voidaan luoda kuva kehyksen omasta elinkaaresta ja sen varrella vallinneista arvoista, muun muassa kehystysvalinnoista. Kehyksen todellinen suhde elinkaarensa tapahtumiin syventää sen museaalista arvoa.

Eräs kyselyyn vastannut kiteytti ajatuksensa kehysten museoarvosta näin:

*”Näkisin kuitenkin, että kaikkein olennaisinta kehysten dokumentointi ja pysyvä säilyttäminen olisi tapauksissa, joissa kehys liittyy olennaisesti itse teokseen, kantaa mukanaan tärkeitä tietoja teoksen historiasta (merkinnät ym.) tai liittyy olennaisesti oman aikansa ja teoksen valmistusajan kontekstiin.”*³⁷⁷

Kehyksen museaalisen arvon tunnistaminen edellä kuvattua merkitys- ja tietopotentiaalia jäsentäen ei kuitenkaan onnistu ilman tutkimusta. Kyselyn avoimista vastauksista nousee yhtäältä halu kehysten dokumentointiin, mutta toisaalta tarve enemmän tiedolle, ammattitaidolle ja tutkimusresursseille. Kehysten kuvailutietojen lisäksi kaivataan tietoa ”kehystystrendeistä” ja kehysvalmistuksesta yleensä, jotta ajoittaminen ja yleinen kontekstiin liittäminen olisivat mahdollisia. Myös Jacob Simon totesi vuonna 1996, että tietous kehysten historiasta on lapsenkengissä ja asenteet tulevat muokkautumaan tutkimuksen kerryttämän tiedon myötä.³⁷⁸ Museoarvon kannalta olisi olennaista kehysten todellisen ja tiedollisen kerroksellisuuden vaaliminen, eivät niinkään esittämiseen pohjaavat perusteet. Perusdokumentointi luo pohjan tietouden lisääntymiselle, minkä myötä museoarvoon vaikuttavia

376 Vastaaja: valtakunnallinen erikoismuseo, Suomen ortodoksinen kirkkomuseo.

377 Vastaaja: muu taidemuseo.

378 Simon 1996: 29 ”Our knowledge of the history of picture framing is in its infancy. As research continues, attitudes to framing and reframing will continue to evolve.”

tekijöitä on mahdollista lähteä arvioimaan. Seuraavassa luvussa tarkastelen kokoelmahallintaa suhteessa kehysten museoarvoon.

8. Kehyksen museoarvon vaikutus kokoelmahallintaan

Kyselyssä selvitin, kuinka kehysten käsittelyyn liittyvät asiat ovat muuttuneet aikojen saatossa ja millaisia muutoksia on odotettavissa. Muutoskysymyksillä luodaan jatkumo ja ilmiön näkyminen ajassa; miten kehyksiin liittyvät käytänteet ja asenteet ovat muodostuneet ja missä niiden suhteen nyt ollaan. Nykyiset käytänteet voivat juontua kehysten tietoisesta arvioinnista tai ne määrittyvät museon yleisestä kokoelmahallinnasta käsin. Kokoelmahallintajärjestelmä, objektien luettelointitavat ja etenkin luettelointitiedot ovat usein perittyjä.

”Kokoelmissamme olevista irtokehyksistä vain harvat on luetteloitu kokoelmanhallintajärjestelmään, osa on luetteloitu manuaalisesti ja osaa ei ole luetteloitu ollenkaan. Meillä on näistä irtokehyksistä kovin vähän kontekstietoa. Voi olla, että joskus vuosikymmeniä sitten museossamme on esim. vaihdettu taideteosten kehyksiä ja nämä ovat irrotettuja ja säilytettyjä. Tietoja ei kuitenkaan juuri ole, minkä voi tietysti tulkita siten, että irtokehyksillä ei ole aina katsottu olevan kovin suurta museoarvoa kun tietoja ei ole kirjattu ylös ollenkaan tai niiden säilymisestä ei ole huolehdittu.”³⁷⁹

*”Kehykset alettiin luetteloita osaksi teostietoja vuodesta 1989, jolloin – – museo alkoi hoitaa taidekokoelmia. Sitä ennen kehyksiä ei luetteloitu systemaattisesti; joistakin kirjattiin teostietojen yhteyteen mitat ja joistakin satunnaisesti muita tietoja.”*³⁸⁰

Aiemmin tehtyjä luettelointitietoja on työlästä palata muokkaamaan ja sen myötä esineiden virallinen asema pysyy helposti perityn kaltaisena. Käytännössä kokoelmahallintaan vaikuttaa esimerkiksi resurssien puute, mikä yleisestä kielteisestä kaiuistaan huolimatta on ollut kehysten kohdalla usein myönteinen asia. Varojen vähyydestä johtuen uudelleenkehystäminen on nimittäin vähäisempää, mikä on suojellut alkuperäisten kehys-teoskokonaisuuksien säilymistä. Vastauksista nousee esiin lisäksi se, että kokoelmahallinnan kehittämis- ja muutostilanteissa on sauma katsoa uudelleen kehysten luettelointitapoja.

*”Kokoelmiamme on luetteloitu moneen otteeseen monen eri ihmisen toimesta, kriteerit eri esineiden kuten myös kehysten osalta ovat muuttuneet. Tarkkaa ohjeistusta luetteloinnista ei ole tehty minkään esineryhmän osalta, joten siksi luettelointikäytännöt ovat kovin kirjavia tällä hetkellä. Parhailaan suoritamme kokoelman läpikäyntiä ja tietojen tarkastusta, joten myös kehysten osalta muutamme luettelointia niin, että jokainen kehys saa oman tunnistenumeron ja jokaisesta tehdään kuvaus.”*³⁸¹

Kokoelmahallinnan prosessit toteuttavat kokoelmaan kohdistuvia museaalaisia toimintoja, kuten tallentamista ja säilyttämistä, ja ilmaisevat esineiden museaalista arvoa. Luettelointi on päätös esineen suojelusta ja sen perusteena on tunnustettu museoarvo. Esine- ja kontekstitiedoiltaan laadukas kohde on museaalisesti funktionaalinen kulttuuristen ilmiöiden tiedon- ja merkitystenvälittäjänä. Kehyksiä on monenlaisia, eivätkä kaikki museossa olevat kehykset ole museologisessa eli säilyttämisen kon-

379 Vastaaja: maakuntamuseo.

380 Vastaaja: muu kulttuurihistoriallinen museo.

381 Vastaaja: muu kulttuurihistoriallinen museo.

tekstissa. Seuraavaksi esitän näihin näkemyksiin perustuen joitakin omia johtopäätöksiä museoarvon vaikutuksesta kehysten käsittelyyn kokoelmahallinnassa.

Mikäli kehyksellä todetaan olevan museoarvoa joko itsessään tai osana artefaktikokonaisuutta, on sen luettelointi museaalisen hyödyn kannalta johdonmukaista. Kehykset vaikuttavat tiedostamattakin merkittävästi maalausten ja muiden kuvien havaitsemiseen ja tulkintaan, joten on motivoitua arvioida niiden museaalista potentiaalia jo siltä pohjalta. Jo kysymyksen kysyminen voi tuoda esiin uusia näkökulmia kehyksestä ja teoksesta. Mikäli kehys on luetteloitu kehys-teoskokonaisuuden yhteisellä inventointinumerolla tai teoksen alla sen inventointinumerolla, ei kehysten periaatteessa tulisi olla erotettavissa suojellusta asemasta. Siinäkin on ero, onko luettelointikysymyksen kohteena kehysten mahdollinen alkuperäinen suhde maalaukseen vai itse kehysten arvo. Mikäli kysymys kehysten museoarvosta nousee esiin ensimmäisen kerran, on asia hyvä ratkaista kyseessä olevan kehysten tulevan aseman ja käsittelyn selkeyttämiseksi.

Arvioinnin pohjana on perusdokumentoinnin rakentaminen. Noin 81 % kyselytutkimukseen vastanneista museoista merkitsee kehyksistä ylös jo ainakin mitat, ja hieman harvempi myös kuvaa kehysten tai kuvailee sitä ainakin lyhyesti. Mitat ja kuva palvelevat kehysten tunnistamista ja näyttelykäyttöä. Yhtään syvempi kehysten museaalinen hyödyntäminen edellyttäisi tarkasteltavien ominaisuuksien lisäämistä. Perusdokumentoinnin rakentaminen resurssien puitteissa loisi tiedollista pohjaa museoarvon punnitsemiselle. Esimerkiksi Amsterdamin Rijksmuseumin tapausesimerkissä kaikki kokoelman kehykset luettelointiin ensin minimitiedoin muuttoinventoinnin yhteydessä, ja esine- ja kontekstitiedot ovat sittemmin täydentyneet konservointi-, näyttely- ja kokoelmakatalogitutkimuksen myötä. Syvempi tutkimus siis vaatii tiedollisia, ajallisia ja rahallisia resursseja, mutta tuloksena voi olla palkitseva ymmärrys kehysvalmistuksesta, kehystämisestä, käsityöläisyydestä, yksittäisistä teoksista tai vaikkapa paikallisten taiteilijoiden, kehystäjien ja kerääjien suhteista.

Rijksmuseumin massaluettelointi liitti kaikki kehykset museon kokoelmaan, mutta nykyisten kokoelmatoiminnan periaatteiden mukaan on kestävämpää tarkastella esineitä yksilöllisemmin museaalisen laadun pohjalta, etenkin kun tarkastelunäkökulmaksi otetaan itse kehys. Selkeyden vuoksi kannustaisin arvioimaan kehysiä niiden omista lähtökohdista, kun kyse ei ole tutkitusti taiteen asemassa olevasta teoskokonaisuudesta tai fyysisesti kiinteästä kehyksestä. Tällöin todetun museoarvonsa perusteella luetteloitavalle kehykselle voidaan antaa oma inventointinumero. Teosliitos voi olla keskeinen luetteloinnin peruste ja kirjattava kontekstittieto. Kehysten ja maalauksen suhteen mahdollisesti muuttuessa tulevaisuudessa tutkimuksen ja uudelleenarvioinnin myötä ei kehysten todettu museoarvo ja säilyminen olisi uhattuna. Tarkastelu voi tapahtua myös artefaktikokonaisuuden näkökulmasta, mutta tällöin museoarvon toteaminen ja luettelointi esimerkiksi kehysten ja teoksen yhteisen elinkaaren perusteella tulisi konkretisoida museoesineen asemana myös kehysten osalta. Kokonaisuudella olisi yksi inventointinumero tai kehys voitaisiin luetteloida artefaktikokonaisuuteen alanumerolla. Siten periaatteellisesti esimerkiksi kehysten huono kunto olisi peruste konservoinnille, ei teoksesta irrottamiselle, tai myöhemmin todettu tyyllinen epäsovelius osa kehys-teoskokonaisuuden kulttuurista kerroksellisuutta.

Tuodakseni edellä kuvatut näkemykset käytännön tasolle, kuvailen tuoreen tapausesimerkin kehysten luetteloinnista yhdessä taide- ja kulttuurihistoriallisessa museossa. Gallen-Kallelan Museossa Espoossa toteutettiin tammikuussa 2013 yhteistyöprojekti Metropolia Ammattikorkeakoulun kanssa. Kyseessä oli maalaustaiteen konservoinnin ensimmäisen vuoden opiskelijoiden käytännönprojekti liittyen museologian opintoihin ja tavoitteena oli saada tuntumaa luetteloinnin prosessiin ja museoesineiden käsittelyyn. Kohteena oli joukko irrallisia kehyksiä, jotka olivat olleet varastoituna historiallisen museorakennuksen näyttelytilassa sijainneella parvella. Avoin parvi oli ollut samantapaisessa kiilakehysten, kankaiden, luonnosten ja kehysten säilytyskäytössä jo Gallen-Kallelan aikana, mutta sen sisältöä tai järjestystä ei koskaan oltu dokumentoitu, ne eivät olleet alkuperäisessä asussaan ja kehyksiä oli nostettu alas vain harvoin aiemmin. Museon taidekokoelmaan liittyvistä muista kehyksistä vain pieni osa on luuteloitu, joko yhteisellä inventointinumerolla teoksen kanssa tai teoksen inventointinumeron alla.

Nyt luuteloitavien kehysten luuteloitiperuste nousi ensisijaisesti niiden kuulumisesta museorakennuksen mahdollisesti alkuperäiseen irtaimistoon ja sen myötä museokokoelmaan. Aiemmin parvi sisältöineen oli ajateltu osaksi sisustusta, eikä sisältöä oltu eritelty. Tarkkoja luuteloitiperusteita ei kirjattu, mutta luuteloinnin aikana esille nousseihin arvotekijöihin kuuluivat ainakin historiallinen yhteys Gallen-Kallelaan, merkinnät viitaten maalauksiin, valmistajiin ja näyttelyihin ja ilmentäen kulttuurihistoriallista ja informaatioarvoa, kehysten tekninen toteutus aikansa kuvana ja mahdollisuus liittymisestä Gallen-Kallelan taideteolliseen tuotantoon joko suunnittelun tai itse valmistuksen kautta.



Kuvat 26 ja 27. Maalaustaiteen konservoinnin ensimmäisen vuoden opiskelijat Metropolia Ammattikorkeakoulusta luuteloivat ja dokumentoivat irrallisia kehyksiä Gallen-Kallelan Museossa tammikuussa 2013.

Projektiin sisältyi kehysten siirtäminen alas, kevyt puhdistus irtopölystä, kuvaaminen edestä ja takaa, inventointinumeroiden antaminen ja nopea, mutta suhteellisen kattava esinetietojen kirjaaminen oppilaitoksella luotuun kehysten dokumentointikaavakkeeseen (kuvat 26 ja 27). Dokumentointikaavaketta käytetään koulussa konservoinnin pohjadokumentointiin, eikä se vastaa museon kokoelmahallintajärjestelmän tietokenttärakennetta, mutta projektia varten siihen oli lisätty ainakin kohta museokokoelman juoksevalle inventointinumerolle. Lisäksi kirjattaviin tietoihin kuuluivat mitat, lyhyt yleiskuvaus kehyksen rakenteellisista piirteistä, mahdollinen ajoitus, rasti ruutuun -kuvaus kehyksen

rakenneosista (arvio liitoksista ja rungosta koristemassoihin ja pintakäsittelyyn) ja niiden vaurioista ja yleiskunnosta, sekä tiedot merkinnöistä, merkintätavoista ja sijainnista esineessä. Taustatutkimukseen ja kontekstitietojen selvittämiseen ei syvennytty. Museon henkilökunta tulee jälkeinpäin viemään tiedot sähköiseen kokoelmahallintajärjestelmään.

Kehysten dokumentoinnissa pääsee siis alkuun jo minimitiedoilla, kuten Rijksmuseumin tapauksessa, tai mahdollisuuksien mukaan laajemmilla perustiedoilla, kuten Espoossa. Kontekstitietojen syventäminen vaatii usein enemmän tutkimusta, joskin kehys voi mahdollisilla merkinnöillään tai osana saatavaa lahjoitusta antaa jo hyvän pohjan. Dokumentointikuvat edestä ja takaa ovat ensiaskel dokumentointiin: ne tavoittavat kehoksen visuaalisesti, säästävät sanallisen kuvailun tarvetta ja palvelevat tutkimusta.³⁸² Merkinnöistä on järkevää ottaa mahdollisuuksien mukaan lähikuvia. Esinetietoja kirjatessa kannattaa kiinnittää huomiota mittoihin,³⁸³ rungon rakenteeseen ja liitoksiin, muotolistan profiiliin,³⁸⁴ koristeiden toteutustapaan ja materiaaleihin, lisättyihin osiin, koristeaiheisiin ja tyyliin. Kunnan puolesta voi merkitä muun muassa käsittelyyn vaikuttavia seikkoja, mahdollisia rakenteellisia ongelmia ja alkuperäisrakenteeseen ja -viimeistelyihin tehtyjä muutoksia. Merkinnät on hyvä tulkita yksityiskohtakuvien lisäksi sanallisesti. Kehysten näkökulmasta kiinnostavia kontekstitietoja ovat muun muassa valmistusaika ja -paikka; tiedot suunnittelijasta, valmistajasta ja tilaajasta sekä tilaustapahtumasta; yhteys teokseen, kuvaan, kokoelmaan tai interiööriin; kehoksen oma proveniensi, proveniensi eri maalauksissa ja alkuperäisyyden määrittely. Kyseessä olevan kehoksen todellinen suhde historian ja kulttuurin ilmiöihin on oma tarkasteltava kokonaisuutensa, ja sen asema kokoelmaan ja läheisiin objekteihin nähden on myös hyvä määrittellä. Tallennusprosessi saa museaalisen viimeistelynsä, kun luetteloitavan kehoksen merkitys ja museoarvo kirjoitetaan auki perusteluineen.

9. Yhteenveto

Tutkielman keskeiset tutkimuskysymykset olivat: Voiko kehyksellä olla museoarvoa? Kuinka kehoksen museoarvo muodostuu? Kuinka kehoksen museoarvon tunnustaminen vaikuttaa sen käsittelyyn kokoelmahallinnan yhteydessä? Tutkimuksen teoriapohja rakentui museologian teoriasta ja tutkimusaineistona oli kehymiä käsittelevä kirjallisuus sekä laaja kyselytutkimus, joka antoi tietoa suomalaisten ammatillisesti hoidettujen museoiden käytänteistä ja näkemyksistä kehymiin liittyen.

Tutkimusraportissa olen kuvannut taulunkehysten monitahoisuutta ja liittymäkohtia monenlaisiin kulttuurin ilmiöihin käsityöperinteestä kuvataiteeseen. Kaikkiaan on ilmeistä, että kehyksillä voi olla museaalista arvoa, mutta olennaisempaa on ollut pyrkiä määrittelemään, miten museoarvo rakentuu. Olen tarkastellut, kuinka kehyksistä kirjoitetaan erityisesti ulkomaisissa museoyhteyksissä ja kirjoittanut kyselytutkimuksen avulla kehysten luettelointi- ja dokumentointikäytänteitä kotimaassa. Yli puolessa museoista edes osa kehyksistä on luetteloitu kokoelmahallintajärjestelmään. Luetteloidtaessa kehys ja teos nähdään usein yhtenä kokonaisuutena, ja yleisimmät luetteloinnin perusteet ovat

382 Dokumentointikuvat edestä ja takaa, teoksen kanssa ja ilman, mahdollisuuksien mukaan ilman taustasuojaa.

383 Ulkomitat (lev. x kork. x syv.) ja valomitta (lev. x kork.).

384 Piiirretty poikkileikkauskaavio muotolistan profiilista kertoo myös paljon.

juuri käsitys kehys-teoskokonaisuudesta, kehyksen alkuperäisyys teokseen tai konkreettinen tieto merkintöjen ja vastaavien muodossa. Taidemuseoihin painottuvia luettelointiperusteita ovat asema taiteilijakehyksenä tai kyky suojata teosta.

Museaaliset prosessit kuvastavat niiden kohteena olevien objektien arvoa. Taulunkehysten kohdalla esineellisten ominaispiirteiden ja elinkaaren lisäksi museoarvon rakentumiseen vaikuttaa leimallisesti kysymys irrallisista ja kiinteistä kehyksistä sekä museo- ja käyttöesineajattelu. Kehys voidaan arvottaa museossa kiinteänä osana teos- tai esinekokonaisuutta, jolloin arvottaminen tapahtuu tämän artefaktikokonaisuuden näkökulmasta. Näkemykseni mukaan useassa tapauksessa on kuitenkin informatiivista tarkastella kehystä irrallaan, arvioida sen museoarvoa yksilönä ja perustellen jäsentää sen suhdetta kehystettyyn kohteeseen, mikä voidaan ajatella keskeisenä kontekstietona. Tällainen käsittely selkeyttää kehyksen asemaa kokoelmahallinnassa.

Kehyksille on leimallista myös funktionaalisuus teoksen suojana, mikä vaikuttaa niiden merkitykseen etenkin taidemuseoissa ja asettaa ne usein käyttöesineen ja siten toissijaisen museomateriaalin asemaan. Poikkeuksena on käsittäminen selkeästi taiteena. Näin kehys voi siis olla museossa joko museologisessa eli säilyttämisen kontekstissa tai edelleen ensisijaisessa eli käyttökontekstissaan, ja kyse on funktionaalisuuden logiikan eroista kontekstien välillä. Käyttökelpoisuus suojana ei kuvasta museaalista arvoa, mutta sen sijaan kehyksen tieto- ja arvopotentialin tunnistaminen kuvastaa. Potentialiaali voidaan tuoda näkyville tutkimuksen kautta, joka lisää ymmärrystä kehyksen rakenteellisesta, toiminnallisesta ja kontekstuaalisesta identiteetistä, kuten esimerkiksi alkuperästä, valmistuksesta ja tekijästä, liittymisestä visuaaliseen kulttuuriin eri aikakausina, kehystä kohdanneista arvoista ja valinnoista sekä kehyksen todellisesta suhteesta elinkaarensa tapahtumiin.

Etsiessäni tapaa jäsentää kehysten museoarvon muodostumista päädyin tarkastelemaan niitä erilaisissa konteksteissa. Aloitin kehyksestä kokoelmahallinnan viitekehyksessä, mutta päädyin näkemään kokoelmahallintaan ja yleensä museaalisiin toimintoihin vaikuttavia tekijöitä. Kyselytutkimusaineisto ohjasi tällaisen tarkastelunäkökulman suuntaan osoittaen kehysten käsittelytapojen eroja taide- ja kulttuurihistoriallisten museoiden välillä. Taidemuseoissa kehyksiin näyttivät vaikuttavan useammin taidemaailman logiikat, kun taas kulttuurihistoriallisissa museoissa museaalinen logiikka. Taidemuseoissa kehyksiä tarkastellaan lähinnä taiteen kontekstissa ja kulttuurihistoriallisissa museoissa tapauskohtaisesti tallennuksen kohteena olevan ilmiön kontekstissa. Kirjallisuusesimerkit olivat yksi tarkasteluympäristö, joka tosin ilmaisi lähinnä taidemuseoiden katsantokantaa noin kolmen vuosikymmenen aikaperspektiivissä, ja tutkimuskohdetta määriteltessäni tarkastelin kehystä pitkälti sen ensisijaisessa kontekstissa, jossa eri käyttöyhteyksien ja aikakausien vaikutus näkyi suhtautumisessa kehyksiin ja jatkaa vaikuttamistaan myös museaalisisessa ympäristössä oleviin kehyksiin. Kehyksen oma elinkaari vaikuttaa sen tieto- ja merkitysisältöön, mutta eri konteksteissa kehys voi olla merkki hyvin erilaisista asioista ja siten sen museaalinen arvo rakennetaan kyseessä olevan kontekstin lähtökohdista käsin.

Kehysten museoarvon ja aseman tutkiminen pro gradu -tutkielman puitteissa oli mahdollisuus syventyä itseäni pitkään kiinnostaneeseen aiheeseen. Varsinainen museologinen näkökulma kehyksiin

oli pitkälti aiemmin tutkijatonta eikä kehyskirjallisuus tarjonnut suoria ajatuskuvioita tähän katsantokantaan, mutta museologian metodologiasta ja käsitteistöstä löysin hyvä tuen ja keinot aiheen jäsentämiseen. Laajahkosta kirjallisuudesta huolimatta kyselytutkimuksella saatu aineisto oli tutkimukselle ensiarvoisen tärkeä. Aloittelevalle museologille se oli kaikkiaan tehokas opetus ”ideaalisen” teorian suhteesta vallitsevien arvojen ja toimintatapojen kirjoon ja rakentumiseen käytännön museotyössä. Aineistosta nousi myös esiin vahva kiinnostus kehysaihetta kohtaan, mitä en ollut ennalta osannut odottaa ja mikä tuki tutkielman eteenpäin viemistä kiitollisesti. Juuri kyselyssä olisi kuitenkin ollut eniten parannettavaa tutkimusprosessia ajatellen. Muotoilin kysymykset koko tutkimuksen suhteen melko aikaisessa vaiheessa ennen perusteellista teoriaosuuden rakentamista, mikä näkyy niiden kypsymättömyytenä, ja käsitteiden moniselitteisyys sekä paikoin tekemäni oletukset tekivät kysymyksistä monitulkintaisia, epäselviä ja huonosti käytännön museomaailmaan istuvia. Toisaalta saadun aineiston laajuus ja näkökulmien erilaisuus ohjasi välttämään lukittuja ennakkokäsityksiä, opetti tutkimusetiikkaa ja vaati aiheen avoimempaa käsittelyä kannustaen kuitenkin omien johtopäätösten pitävämpään ja asianmukaisempaan perusteluun.

Johtopäätökseni taulunkehysten museoarvon rakentumisesta ovat lopulta johdattelua erilaisiin tapoihin, joilla kehyksiä on mahdollista ja toivottavaakin tarkastella museoiden kokoelmatyössä. Ne kannustanevat kehysten tarkempaan tutkimiseen, minkä tähdellisyyteen tietysti vaikuttaa kunkin museon oma kokoelmapainotus. Jatkossa olisi mielenkiintoista ja museaalisesti motivoitua tutkia suomalaisia kehysvalmistajia ja kehysvalmistusta, minkä kautta olisi mahdollista muodostaa käsitys suomalaisista kehyksistä ja niiden mahdollisista tyypillisyyksistä eri aikoina. Tutkimus voisi tuoda tietoa aiemmin tuntemattomista käsityöläisistä ja heidän yhteyksistään taiteilijoihin ja kerääjiin; Suomessa käytetyistä materiaaleista, ominaisista tekniikoista ja vaikutteiden kulkeutumisesta maahan; sekä tarjota kiinnostavan tietopankin kehysten, maalausten ja muiden kehystettyjen objektien provenienseihin. Taidehistoriallisesti ja museologisesti voisi olla valaisevaa tutkia edelleen kehysten vaikutusta teoksiin vaikkapa kolmannen representaation näkökulmasta. Kehysten museaalisella tutkimuksella olisi mahdollista lisätä jo olemassa olevien kokoelmien tuntemusta.

Kulttuurihistoriallisten ja taidemuseoiden lähtökohtaerot museaalisisessa arvottamisessa piirtyivät tavallaan sattumalta niin selkeästi esiin kehysesimerkin kautta. Taulunkehukset toimivat tässä siis väylänä nähdä, mikä vaikutus tarkastelukontekstilla yleensä on objektien museoarvon rakentumiseen. Tässä suhteessa tutkielmani ja sen tulokset sijoittuvat lopputulemiltaan samansuuntaisesti aikaisempien museoarvoa koskevien pro gradu -tutkimusten kanssa Suomessa ja tutkielmani tarjoama uusi tieto kohdistuu lähinnä kehysten museaalisen aseman selkeyttämiseen ja museologiseen tutkimiseen. Jatkossa voisi olla kiintoisaa katsoa, löytyykö muiden esineryhmien kohdalla vastaavankaltaisia eroja museaalisisessa käsittelyssä ja asemassa museotyyppien välillä. Minkälaisia arvottamisen lähtökohtaeroja ne mahdollisesti toisivat näkyviin, ja milloin, miten ja missä arvottamisen tavat ylipäänsä kehittyvät? Kuinka museoiden työntekijät omaksuvat arvomaailmat? Onko arvottamisen lähtökohtaeroilla merkitystä sen suhteen, kuinka museot hoitavat tehtävänsä muistiorganisaatioina? Ainakin itse opin tutkielman myötä näkemään entistä selkeämmin museokokoelmiin vaikuttavien arvojen moninaisuuden ja siten kokoelmatyön keskeisyyden kulttuuriperinnön kuvaa rakennettaessa.

LÄHTEET

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Baija, Hubert sähköpostiviesti 29.5.2013: Last revision of facts on the frame questionnaire. [Viitattu 29.5.2013]

Kamppuri, Hannu sähköpostiviesti 16.3.2013: Viipuri ja Kamppurit. [Viitattu 16.3.2013]

Kyselytutkimusaineisto. Kyselytutkimus kehyksistä museokokoelmissa. 73 vastaajaa. Tuotettu 31.1.–10.2.2012. Tutkielman tekijän hallussa.

Kyselytutkimusaineisto. Survey on picture frames in museum collections. Rijksmuseum Amsterdam. Tuotettu 5.–10.12.2012. Tutkielman tekijän hallussa.

PAINETUT JA VERKKOLÄHTEET

Ablett, Annie 2000: *The Frame: Its Purpose to Protect*. *The Picture Restorer*, Spring 2000, no 11, 13–16.

Ablett, Annie 2002: *The Frame: Its Purpose to Enhance*. *The Picture Restorer*, Spring 2002, no 21, 9–12.

Alabone, Gerry 2009: *The picture frame: knowing its place*. Julkaisussa: Fiske, Tina & Hermens, Erma: *Art, conservation and authenticities: material, concept, context*. London: Archetype Publications, 60–69.

Ananth, Deepak 1996: *Frames within Frames: On Matisse and the Orient*. Julkaisussa: Duro, Paul (ed.) 1996: *The Rhetoric of the frame – Essays on the boundaries of the artwork*. Cambridge University Press: Cambridge, 153–177.

Anttonen, E., Ekosaari M., Furu, L., Kettula, S., Savia, S., Seppälä, K., Valanto, S. & Vuola, K. 2013: Suositus asiasanastojen, luokitusjärjestelmien ja ontologioiden käytöstä luetteloinnissa Suomen museoissa. Museo 2015 -hanke. Helsinki: Museovirasto.

Arseni 1995: *Ikonikirja. Historiaa, teologiaa ja tekniikkaa*. Helsinki: Otava.

Baija, Hubert 2005: *Original Gilding on Auricular Frames*. Unusual gilding techniques practiced in Holland, 1640s–1970s. *Art Matters – Netherlands Technical Studies in Art*, vol 3, 9–19.

Barratt, Carrie Rebora 2000: *American Frames in the Metropolitan Museum of Art – Choices and Changes*. Julkaisussa: Wilner, Eli (ed.) 2000: *Gilded edge: Art of the Frame*. San Francisco, CA: Chronicle Books, 156–177.

Bjerre, Henrik 2008: *Picture Frames in the Old Royal Collections*. Julkaisussa: Bjerre, Henrik & Bjerkhof, Sven (eds.) 2008: *Frames – State of the Art*. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 58–86.

Bursell, Barbro 2004 (1999): *Professionalising collecting*. Julkaisussa: Knell, Simon, J. (ed.) 2004: *Museums and the future of collecting*. 2nd edition. Aldershot: Ashgate, 204–210.

Cahn, Isabelle 1995: *Edgar Degas – Gold or Colour*. Julkaisussa: Mendgen, Eva (ed.) 1995: *In Perfect Harmony: Picture+Frame 1850–1920*. Zwolle: Van Gogh Museum, Kunstforum Wien, Waanders uitgevers, 129–138.

Carroll, David 1987: *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. London: Methuen & Co.

Curry, David Park 2000: *What's in a Frame?* Julkaisussa: Wilner, Eli (ed.) 2000: *Gilded edge: Art of the Frame*. San Francisco, CA: Chronicle Books, 134–155.

- Derrida, Jacques 1987 (1978): *The Truth in Painting*. (La vérité en peinture, 1978, Paris: Flammarion) Transl. Bennington, Geoff & McLeod, Ian. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Desvallées, André & Mairesse, François (eds.) 2010: *Key Concepts of Museology*. Armand Colin & ICOM. [verkkodokumentti] Saatavuus: <<http://icom.museum/professional-standards/key-concepts-of-museology/>> [Viitattu 8.4.2013]
- Duro, Paul (ed.) 1996a: *The Rhetoric of the frame – Essays on the boundaries of the artwork*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Duro, Paul 1996b: *Containment and Transgression in French Seventeenth-Century Ceiling Painting*. Julkaisussa: Duro, Paul (ed.) 1996: *The Rhetoric of the frame – Essays on the boundaries of the artwork*. Cambridge University Press: Cambridge, 44–62.
- Ernst, Wolfgang 1996: *Framing the Fragment: Archeology, Art, Museum*. Julkaisussa: Duro, Paul (ed.) 1996: *The Rhetoric of the frame – Essays on the boundaries of the artwork*. Cambridge University Press: Cambridge, 111–135.
- Federspiel, Beate Knuth 2008: *Decoration Techniques on Picture Frames*. Julkaisussa: Bjerre, Henrik & Bjerkhof, Sven (eds.) 2008: *Frames – State of the Art*. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 171–199.
- Finni, Outi 2003: Kehysten merkitys ja suhde kuvaan: historian, havainnoinnin ja tulkinnan näkökulmista. [pro gradu, mikrokortti] Helsingin yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos, taidehistoria.
- Flaherty, Kevin 2000: *On Verso – Observations on the Back of the Frame*. Julkaisussa: Wilner, Eli (ed.) 2000: *Gilded edge: Art of the Frame*. San Francisco, CA: Chronicle Books, 54–59.
- Franses, Rico 1996: *Postmonumentality: Frame, Grid, Space, Quilt*. Julkaisussa: Duro, Paul (ed.) 1996: *Rhetoric of the frame – Essays on the boundaries of the artwork*. Cambridge: Cambridge University Press, 258–273.
- Galambos, Henrietta & Bergevoet, Frank 2010: *Prevention or Compensation? Alternatives to Insurance*. Julkaisussa: Hagedorn-Saupe & Jyrkkiö & Weij & Pettersson (ed.) 2010: *Encouraging collections mobility – A Way forward for museums in Europe*. Valtion taidemuseo, Erfgoed Nederland and Insitut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin, 174–183.
- Gallen-Kallela, Kirsti 1965: *Isäni Akseli Gallen-Kallela. 2, Elämää isän mukana*. Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Green, Malcolm 1991: *Thirty Years of Gilding Conservation at the Victoria and Albert Museum*. Julkaisussa: Bigelow, Deborah; Cornu, Elisabeth; Landrey, Gregory J.; van Horne, Cornelis 1991: *Gilded Wood – Conservation and History*. Madison, CT: Sound View Press, 239–248.
- Hagedorn-Saupe & Jyrkkiö & Weij & Pettersson (ed.) 2010: *Encouraging collections mobility – A Way forward for museums in Europe*. Valtion taidemuseo, Erfgoed Nederland and Insitut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin.
- Hatchfield, Pamela & Newman, Richard 1991: *Ancient Egyptian Gilding Methods*. Julkaisussa: Bigelow, Deborah; Cornu, Elisabeth; Landrey, Gregory J.; van Horne, Cornelis 1991: *Gilded Wood – Conservation and History*. Madison, CT: Sound View Press, 27–47.
- Heinonen, Jouko & Lahti, Markku 2001: *Museologian perusteet. 3. uud. laitos*. Suomen museoliiton julkaisuja 49. Helsinki: Suomen museoliitto.
- Heydenryk, Henry 1963: *The Art and History of Frames. An Inquiry into the Enhancement of Paintings*. New York: James H. Heineman, Inc.
- Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula 2003: *Tutki ja kirjoita. 6. uud. laitos, 9. painos*. Helsinki: Tammi.

- Holma, Jaakko 2011: *Totta vai tarua? Aleksis Kiven kuolinmökin museoarvo ja aitous*. [pro gradu -tutkielma] Jyväskylän yliopisto: Jyväskylä.
- Honour, Hugh & Fleming, John 2012 (2001): *Maailman taiteen historia*. (A World History of Art, 2001, kolmas painos) Käänt. Itkonen-Kaila, M., Kokkonen, J., Mattila, R., Palin, T. & Sauri, S. Helsinki: Otava.
- Hooper-Greenhill, Eilean 1992: *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge.
- Hudson, Kenneth 1977: *Museums for the 1980s: a survey of world trends*. Paris: Unesco.
- Husso, Katariina 2011: *Ikkunoita ikonien ja kirkkoesineiden historiaan. Suomen autonomisen ortodoksisen kirkon esineellinen kulttuuriperintö 1920–1980-luvuilla*. [väitöskirja] Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 119. Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistys ry.
- International Journal of Museum Management and Curatorship 1985: *Editorial*. Vol 4, no 2. Guildford: Butterworth, 115–117.
- International Journal of Museum Management and Curatorship 1987: *Editorial*. Vol 6, no 3. Guildford: Butterworth, 227–228.
- de Jongh, E. 1981: *Bol vincit amorem*. Julkaisussa: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, vol. 12, no. 2, 1981–82. Amsterdam: Stichting voor Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, 147-161.
- Jyrkkiö, Teijamari & Liukkonen, Eija & Pettersson, Susanna 2010: *Lukijalle*. Julkaisussa: Jyrkkiö, T. & Liukkonen, E. (toim.) 2010: *Museologia 4. Kokoelmalla on tekijänsä! Ateneumin kokoelmatoiminnan vaikuttavuus*. Valtion taidemuseon julkaisusarja. Helsinki: Valtion taidemuseo / KEHYS.
- Jyväskylän yliopiston verkkosivut 2013: *Mitä museologia on?* Saatavuus: <<https://www.jyu.fi/hum/laitokset/taiku/opiskelu/museologia/esittely>> [Viitattu 8.4.2013]
- Järvinen, Outi (toim.) 2010: *Suomen kansallismuseon kokoelmapoliittinen ohjelma*. Museovirasto. [verkkodokumentti] Saatavuus: <<http://www.nba.fi/fi/File/911/km-kokoelmapol-ohjelma-2010.pdf>> [Viitattu 18.1.2012]
- Kajaanin ammattikorkeakoulun verkkosivut 2012. *Opinnäytepakki*. Perusjoukko, otanta, otos ja näyte. Saatavuus: <<http://193.167.122.14/Opari/ontTukiOtanta.aspx>> [Viitattu 17.3.2012]
- Kant, Immanuel 1953 (1790): *The Critique of Judgement (Kritik der Urteilskraft, 1790)* Transl. James Creed Meredith. Oxford: Oxford University Press.
- Karraker, Gene 2009: *Looking at European Frames – A Guide to Terms, Styles and Techniques*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Kemp, Wolfgang 1995: *A Shelter for Paintings – Forms and Functions of 19th-Century Frames*. Julkaisussa: Mendgen, Eva (ed.) 1995: *In Perfect Harmony: Picture+Frame 1850–1920*. Zwolle: Van Gogh Museum, Kunstforum Wien, Waanders uitgevers, 13–25.
- Ketonen, Helka (toim.) 2010: *Museotyöntekijän käsikirja 6: Taideteosten luettelointiohje*. Valtion taidemuseo, Kehittäminen ja yhteiskuntasuhteet KEHYS.
- Kiilerich, Bente 2001: *Savedoff, Frames, and Parergonality*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 3. Blackwell Publishing, 320–323.
- Kinanen, Pauliina 2009: *Museologiset objektit*. Julkaisussa: Kinanen, Pauliina (toim.) 2009: *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. 2. korjattu painos. Helsinki: Suomen museoliitto, 168–186.
- Knell, Simon J. 2004: *Altered values: searching for a new collecting*. Julkaisussa: Knell, Simon, J. (ed.) 2004: *Museums and the future of collecting*. 2nd edition. Aldershot: Ashgate, 1–46.

- Koenigsberg, Lisa 2000: *How the Edge Became a Center: The Rise of Interest in American Frames*. Julkaisussa: Wilner, Eli (ed.) 2000: *Gilded edge: Art of the Frame*. San Francisco, CA: Chronicle Books, 24–45.
- Kostet, Juhani 2009: *Kokoelmien muodostuminen*. Julkaisussa: Kinanen, Pauliina (toim.) 2009: *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. 2. korjattu painos. Helsinki: Suomen museoliitto, 136–162.
- Kyynäräinen, Antti 2010: *Frimodig-kehys – 100 vuotta Aquilan talossa*. Helsinki: Frimodig-kehys.
- Lebensztejn, Jean-Claude 1994 (1987): *Starting Out from the Frame (Vignettes)*. (À partir du cadre, 1987. Katalogijulkaisussa *Le Cadre et le socle dans l'art du XXe siècle*. Dijon et Paris: Université de Bourgogne et Musée national d'art moderne.) Transl. Lynne E. Johnson. Julkaisussa: Brunette, Peter & Wills, David (ed.) 1994: *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 118–140.
- Leskinen, Riitta-Liisa (toim.) 2004 (1998): *Museoalan asiasanaston (MASA) systemaattinen osa*. Päivitetty 22.11.2004. Helsinki: Museovirasto. Saatavuus: <http://www.nba.fi/fi/tietopalvelut/tietojarjestelmat/museoalan_asiasanasto> [Viitattu 18.1.2012]
- Liene, Timo 2011: *Kiota – ikonin suoja*. Ikonimaalari 1/2011. Helsinki: Suomen ikonimaalarit ry, 34–39.
- Lindgren, Liisa & Laakkonen, Seppo 2005: *Hovikuvanveistäjä Burchardt Precht ja loistelijas leijonantaljakehys, sekä kehysten konservointi*. Julkaisussa: Kuojärvi-Närhi, R., Santala, M. & Tanhuanpää, A.: *Taiteen muisti – konservoinnin kerrostumia*. Sinebrychoffin taidemuseon julkaisuja 1459–1197. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo, 224–237.
- Linnemann, Jannie Henriette 2008: *The Ideal Craftsman*. Julkaisussa: Bjerre, Henrik & Bjerkhof, Sven (eds.) 2008: *Frames – State of the Art*. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 117–144.
- Lonkila, Helena 2005: *Peilikäs peilinä*. [pro gradu -tutkielmaan perustuva julkaisu] Kainuun museon julkaisuja 2005 / Jyväskylän yliopiston Kulttuuri, Tiede ja Teknologia -muutokoulutuksen julkaisuja nro 7. Artes Librales.
- Lång, Reija & Valanto, Sirkka 2008: *Museoalan asiasanaston uudistaminen*. Esiselvitys. Museoalan asiasanaston (MASA) uudistamishankkeen ensimmäisen vaiheen loppuraportti. Helsinki: Museovirasto. [verkkodokumentti] Saatavuus: <<http://www.nba.fi/fi/File/775/masa-uudistaminen.pdf>> [Viitattu 9.4.2013]
- Lähdesmäki, Tuuli, Hurme, Pertti, Koskimaa, Raine, Mikkola, Leena & Himberg, Tommi 2012: *Menetelmäpolkuja humanisteille*. Jyväskylän yliopisto, humanistinen tiedekunta. Saatavuus: <<http://www.jyu.fi/mehu>> [Viitattu 17.3.2012]
- Maleuvre, Didier 1999: *Museum memories: history, technology, art*. Stanford: Stanford University Press.
- Mannermaa, Ritva 2011: *Vuosisata mestaritason kultausta*. Julkaisussa: Haga, Marcus et al. (työryhmä) 2011: *Made in Helsinki – helsinkiläisen työn helmiä kolmelta vuosisadalta*. Helsinki: Helsingin kaupungin museo, 204–219.
- Maranda, Lynn 2009: *Museology: back to the basics – Musealization*. Julkaisussa: Desvallées, André & Mairesse, François (ed.) 2009: *ICOFOM Study Series 38 – Museology: Back to basics*. Morlanweltz: ICOM ja Musée royal de Mariemont, 251–258.
- Marin, Louis 1996: *The Frame of Representation and Some of Its Figures*. Julkaisussa: Duro, Paul (ed.) 1996: *The Rhetoric of the frame – Essays on the boundaries of the artwork*. Cambridge University Press: Cambridge, 79–95.

McGrath, Mary 1991: *Conservation of an Important Eighteenth-Century Frame*. Bigelow, Deborah; Cornu, Elisabeth; Landrey, Gregory J.; van Horne, Cornelis: Gilded Wood – Conservation and History. Madison, CT: Sound View Press, 357–366.

Meijer-van Mensch, Léontine & van Mensch, Peter 2010: *From Disciplinary Control to Co-creation – Collecting and the Development of Museums as Praxis in the Nineteenth and Twentieth Century*. Julkaisussa: Hagedorn-Saupe & Jyrkkiö & Weij & Pettersson (ed.) 2010: Encouraging collections mobility – A Way forward for museums in Europe. Valtion taidemuseo, Erfgoed Nederland and Insitut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin, 33–53.

Meijer-van Mensch, Léontine & van Mensch, Peter 2011: *New Trends in Museology*. Celje: Muzej novejše zgodovine.

Mendgen, Eva 1995a: *Johdanto*. Julkaisussa: Mendgen, Eva (ed.) 1995: *In Perfect Harmony: Picture+Frame 1850–1920*. Zwolle: Van Gogh Museum, Kunstforum Wien, Waanders uitgevers, 9–10.

Mendgen, Eva 1995b: *Patinated and Burnished – Picture and Frame in the Work of Lenbach and Böcklin*. Julkaisussa: Mendgen, Eva (ed.) 1995: *In Perfect Harmony: Picture+Frame 1850–1920*. Zwolle: Van Gogh Museum, Kunstforum Wien, Waanders uitgevers, 29–54.

Mendgen, Eva 1995c: *James McNeill Whistler – "... carrying on the particular harmony throughout"*. Julkaisussa: Mendgen, Eva (ed.) 1995: *In Perfect Harmony: Picture+Frame 1850–1920*. Zwolle: Van Gogh Museum, Kunstforum Wien, Waanders uitgevers, 87–95.

van Mensch, Peter 1992: *Towards a methodology of museology*. [Väitöskirja] Zagreb: Zagrebin yliopisto. Saatavuus: <http://www.muuseum.ee/et/erialane_areng/museoloogialane_ki/ingliskeelne_kirjand/p_van_mensch_towar> [Viitattu 24.5.2013]

Metropolitan Museum of Art 2013. *Kokoelmahaku*. Hakusanat ”frames” ja ”paintings”. Saatavuus: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections>> [Viitattu 17.1.2013]

Mitchell, Paul 1985: *A Signed Frame by Jean Chérin*. *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 1985, vol 4, no 2. Guildford: Butterworth, 147–154.

Mitchell, Paul & Roberts, Lynn 1996: *A History of European Picture Frames*. London: Merrell Holberton Publishers Ltd.

MOT Collins English Dictionary 2012. Kielikone Oy ja HarperCollins Publishers. Saatavuus: <<http://mot.kielikone.fi.ezproxy.jyu.fi/mot/jyu/netmot.exe>> [Viitattu 23.1.2013]

MOT English 2012. Kielikone Oy ja Gummerus Kustannus Oy. Saatavuus: <<http://mot.kielikone.fi.ezproxy.jyu.fi/mot/jyu/netmot.exe>> [Viitattu 23.1.2013]

Museotilasto 2010. 2011. Helsinki: Museovirasto.

Museoviraston verkkosivut 2013: *Museoalan kehittäminen. Museo 2015 -hanke*. Saatavuus: <http://www.nba.fi/fi/museoalan_kehittaminen/museo_2015> [Viitattu 25.5.2013]

Newbery, Timothy J. 1985: *Towards an Agreed Nomenclature for Italian Picture Frames*. *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 1985, vol 4, no 2. Guildford: Butterworth, 119–128.

Newbery, Timothy J. 1986: *Towards an Agreed Nomenclature for English Picture Frames: 1530–1795*. *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 1986, vol 5, no 4. Guildford: Butterworth, 357–366.

Ortega y Gasset, José 2008 (1921): *Thoughts on Art and Philosophy*. Julkaisussa: Bjerre, Henrik & Bjerkhof, Sven (eds.) 2008: *Frames – State of the Art*. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 17–18.

O'Reilly, Matthew 2007: Museums, Frames and Context: Thinking through the picture frame. Te Ara Journal of Museums Aotearoa 32 (1&2), 16–22. [verkkodokumentti] Saatavuus: <http://www.museums-aotearoa.org.nz/Site/publications/Te_Ara_On-line/Back_issues/Contents_32_1-2.aspx> [Viitattu 9.11.2012]

Ortodoksi.net. Suomen ortodoksisen kirkon yksityisten jäsenten ylläpitämä verkkosivusto. Saatavuus: <<http://www.ortodoksi.net/tietopankki/esineet/kiota.htm>> [Viitattu 22.3.2012]

Palmer, Norman 2010: *Value, Verity, and Validation: The Interplay of Legal and Economic Factors on the Security and Mobility of Art and Antiquities*. Julkaisussa: Hagedorn-Saupe & Jyrkkiö & Weij & Pettersson (ed.) 2010: Encouraging collections mobility – A Way forward for museums in Europe. Valtion taidemuseo, Erfgoed Nederland and Insitut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin, 86–106.

Paloposki, Hanna-Leena 2004: *Rullakartiinitehtaasta taidekaupaksi: Ab Sven Strindberg Oy 1896–1912*. Julkaisussa: Anttonen, Erkki (toim.): Salon Strindberg – Helsinkiläisen taidegallerian vaiheita. Kuvataiteen keskusarkisto 10. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 9–19.

Payne, John 2007: *Framing the Nineteenth Century – Picture Frames 1837–1935*. Victoria: The Images Publishing Group Pty Ltd.

Pearce, Susan 1992: *Museums, Objects and Collections: a cultural study*. Leicester museum studies. London: Leicester University.

Pearce, Susan M. 2010: *The Collecting Process and the Founding of Museums in the Sixteenth, Seventeenth, and Eighteenth Centuries*. Julkaisussa: Hagedorn-Saupe & Jyrkkiö & Weij & Pettersson (ed.) 2010: Encouraging collections mobility – A Way forward for museums in Europe. Valtion taidemuseo, Erfgoed Nederland and Insitut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin, 12–33.

Peers, Glenn 2004: *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Penny, Nicholas 2010: *A Closer Look: Frames*. London: The National Gallery.

Pettersson, Susanna 2008: *Museokokoelmat ja ostamisen käytännöt*. Julkaisussa: Rajakari, Päivi (toim.) 2008: *Museologia 2. Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Kokoelmatoiminnan vaikuttavuus*. Valtion taidemuseon julkaisusarja. Helsinki: Valtion taidemuseo / KEHYS, 39–52.

Pettersson, Susanna 2009a: *Jakamisen etiikka*. Julkaisussa: Kinanen, Pauliina (toim.) 2009: *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. 2. korjattu painos. Helsinki: Suomen museoliitto, 163–167.

Pettersson, Susanna 2009b: *Taideteokset museokokoelmina*. Julkaisussa: Kinanen, Pauliina (toim.) 2009: *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. 2. korjattu painos. Helsinki: Suomen museoliitto, 187–201.

Piironen, Taito 2000: *Entistä Helsinkiä Pietarinkatu 3:sta nähtynä*. Helsinki: Yliopistopaino.

Powell, Christine & Allen, Zöe 2005: *Picture and mirror frames: Reflections on treatment past, present and future*. *Conservation Journal*. Summer 2005, issue 50, 43–45. [verkkójulkaisu] Saatavuus: <<http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-50/>> [Viitattu 18.1.2012]

Preziosi, Donald 1996: *Brain of the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity*. Julkaisussa: Duro, Paul (ed.) 1996: *Rhetoric of the frame – Essays on the boundaries of the artwork*. Cambridge: Cambridge University Press, 96–110.

Roberts, Lynn 1995: *Victorian Frames – Pre-Raphaelites, Victorian High Renaissance and Arts and Crafts*. Julkaisussa: Mendgen, Eva (ed.) 1995: *In Perfect Harmony: Picture+Frame 1850–1920*. Zwolle: Van Gogh Museum, Kunstforum Wien, Waanders uitgevers, 57–86.

- Rajakari, Päivi 2006: Taidemuseoiden kokoelmapolitiikka ja resurssit. Helsinki: Valtion taidemuseo / KEHYS.
- Rijksmuseum Amsterdamin verkkosivut 2013: Over de verbouwing. Saatavuus: <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/verbouwing/over-de-verbouwing>> [Viitattu 29.3.2013]
- Rönkkö, Marja-Liisa 2009: *Museo mediana*. Julkaisussa: Kinanen, Pauliina (toim.) 2009: *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. 2. korjattu painos. Helsinki: Suomen museoliitto, 246–278.
- Sammons, Richard 2007: *Esipuhe*. Julkaisussa: Walker, Charles Howard 2007 (1926): *Theory of Moldings*. (Cleveland, OH: J.H. Jansen 1926) New York and London: W. W. Norton & Company, vii–xiii.
- Sandwidth, Hermione 1985: *National Trust Picture Frame Survey*. *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 1985, vol 4, no 2. Guildford: Butterworth, 173–178.
- Savedoff, Barbara E. 1999: *Frames*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 3. Blackwell Publishing, 345–356.
- Savedoff, Barbara E. 2001: *More on Frames*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 3. Blackwell Publishing, 324–325.
- Schapiro, Meyer 1969: *On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle in Image-Signs*. Julkaisussa: Sebeok, Thomas A. (ed.): *Semiotica – Revue publiée par l'Association internationale de semiotique*, vol. 1, no 3 (1969–). La Haye: Mouton, 223–242.
- Simon, Jacob 1996: *The Art of the Picture Frame – Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*. London: National Portrait Gallery.
- Simon, Jacob 2012: *British picture framemakers, 1610–1950*. 3rd edition, December 2012. London: National Portrait Gallery. [verkkojulkaisu] Saatavuus: <<http://www.npg.org.uk/research/conservation/directory-of-british-framemakers.php>> [Viitattu 13.3.2013]
- Sivenius, Hannu (suom.) 1989: Jacques Derrida: Totuus maalaustaiteessa (Derrida, Jacques 1978: *Passe-Partout*, johdanto julkaisuun *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.) Julkaisussa: Lintinen, Jaakko (toim.) 1989: *Modernin ulottuvuuksia: fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Taide, 167–187.
- Sjöberg-Pietarinen, Solveig 2004: *Museer ger mening: friluftsmuseerna Klosterbacken och Amuri som representationer*. [väitöskirja] Åbo: Åbo Akademi.
- Smith, Charles Saumarez 1996: *Foreword*. Julkaisussa: Simon, Jacob 1996: *The Art of the Picture Frame – Artists, Patrons and the Framing of Portraits in Britain*. London: National Portrait Gallery, 6.
- Šola, Tomislav 2004 (1999): *Redefining collecting*. Julkaisussa: Knell, Simon, J. (ed.) 2004: *Museums and the future of collecting*. 2nd edition. Aldershot: Ashgate, 250–260.
- Suhonen, Pekka 1989: *Akseli Gallen-Kallela. Käsiyöläinen ja osallistuja*. Espoo: Gallen-Kallelan museo.
- Suomen Museoliiton verkkosivut 2012: *Museolaitos Suomessa*. Saatavuus: <<http://www.museot.fi/museolaitos>> [Viitattu 19.1.1012]
- Thage, Jacob 2008: *On Artists' Use of Frames in the 19th Century*. Julkaisussa: Bjerre, Henrik & Bjerkhof, Sven (eds.) 2008: *Frames – State of the Art*. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 147–169.
- Thau, Carsten 2008: *Murder Incorporated: The Frame in Works of Art from Matisse to Microsoft Windows*. Julkaisussa: Bjerre, Henrik & Bjerkhof, Sven (eds.) 2008: *Frames – State of the Art*. Copenhagen: Statens Museum for Kunst, 202–241.

- Thompson, John M.A. (ed.) 1992: *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*. 2nd ed. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- van Tilborgh, Louis 1995: *Framing van Gogh 1880–1990*. Julkaisussa: Mendgen, Eva (ed.) 1995: *In Perfect Harmony: Picture+Frame 1850–1920*. Zwolle: Van Gogh Museum, Kunstforum Wien, Waanders uitgevers, 163–180.
- Tomlin, Maurice 1985: *Picture Frames at Ham House*. *The International Journal of Museum Management and Curatorship* 1985, vol 4, no 2. Guildford: Butterworth, 129–140.
- Traber, Christine 1995: *In Perfect Harmony? Escaping the Frame in the Early 20th Century*. Julkaisussa: Mendgen, Eva (ed.) 1995: *In Perfect Harmony: Picture+Frame 1850–1920*. Zwolle: Van Gogh Museum, Kunstforum Wien, Waanders uitgevers, 221–247.
- Turpeinen, Outi 2005: Merkityksellinen museoesine: kriittinen visuaalisuus kulttuurihistoriallisen museon näyttelysuunnittelussa. [väitöskirja] Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Valanto, Sirkka (toim.) 2013: *Musketti-sovellus*. Helsinki: Museovirasto. [verkkodokumentti] Saatavuus: <<http://www.nba.fi/fi/File/1796/musketin-luettelointiohje-2013-01-04.pdf>> [Viitattu 27.5.2013]
- Valtioneuvoston asetus museoista (1192/2005). Opetusministeriö. Saatavuus: <<http://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2005/20051192>> [Viitattu: 22.3.2012]
- Valtonen, Hannu 2006: Tavallisesta kuriositeetiksi – Kahden Keski-Suomen Ilmailumuseon Messerschmitt Bf 109 -lentokoneen museoarvo. [väitöskirja] Jyväskylä Studies in Humanities 49. Jyväskylän yliopisto.
- Vehkalahti, Kimmo 2008: *Kyselytutkimuksen mittarit ja menetelmät*. Helsinki: Tammi.
- Vilkuna, Janne 2009a: *Yhteinen kulttuuriperintömme*. Julkaisussa: Kinanen, Pauliina (toim.) 2009: *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. 2. korjattu painos. Helsinki: Suomen museoliitto, 12–41.
- Vilkuna, Janne 2009b: *Museologian vaiheita*. Julkaisussa: Kinanen, Pauliina (toim.) 2009: *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. 2. korjattu painos. Helsinki: Suomen museoliitto, 44–65.
- VirtuaaliViipuri 2.9.1939 -verkkosivut 2013. TAMK. Saatavuus: <<http://www.virtuaaliviipuri.tamk.fi>> [Viitattu 13.3.2013]
- Waschek, Matthias 1995: *Camille Pissarro – From Impressionist Frame to Decorative Object*. Julkaisussa: Mendgen, Eva (ed.) 1995: *In Perfect Harmony: Picture+Frame 1850–1920*. Zwolle: Van Gogh Museum, Kunstforum Wien, Waanders uitgevers, 139–148.
- West, Shearer 1996: *Framing Hegemony: Economics, Luxury, and Family Continuity in the Country-House Portrait*. Julkaisussa: Duro, Paul (ed.) 1996: *The Rhetoric of the frame – Essays on the boundaries of the artwork*. Cambridge University Press: Cambridge, 63–78.
- Wickham, Martin 2004: *Ranking collections*. Julkaisussa: Knell, Simon, J. (ed.) 2004: *Museums and the future of collecting*. 2nd edition. Aldershot: Ashgate, 222–234.
- Young, Linda 2004 (1999): *Collecting: reclaiming the art, systematising the technique*. Julkaisussa: Knell, Simon, J. (ed.) 2004: *Museums and the future of collecting*. 2nd edition. Aldershot: Ashgate, 185–195.
- Zimmermann, Philip D. 1991: *Priorities in Gilding Conservation from a Curatorial Perspective*. Bigelow, Deborah; Cornu, Elisabeth; Landrey, Gregory J.; van Horne, Cornelis: *Gilded Wood – Conservation and History*. Madison, CT: Sound View Press, 231–237.

KUALÄHTEET

Muut kuin alla listatut kuvat ovat kirjoittajan ottamia.

Kuvat 1, 2, 16, 18: Bukowskis 2012. Syksyn klassinen huutokauppa 12.–13.12 2012, Helsinki, F165. Huutokaupan online-luettelo. Kuvat: Matias Uusikylä. Saatavuus: <<http://www.bukowskis.com/auctions/F165>> [Viitattu 29.5.2013]

Kuva 3: Kuvataiteen keskusarkisto 2013. Daniel Nyblinin taideteoslasinegatiivit -verkkosivusto. Saatavuus: <<http://www.lahteilla.fi/nyblin-data/>> [Viitattu 9.1.2013]

Kuva 4: van der Sterre, Gerrit 2001: Vier eeuwen Nederlandse schaven en schavenmakers / Four Centuries of Dutch Planes and Planemakers. Leiden: Primavera Pers, 98–99.

Kuva 6: Newbery, Timothy 2007: Frames – in the Robert Lehman Collection XIII. New York: The Metropolitan Museum of Art, 443.

Kuva 10: Mitchell, Paul & Roberts, Lynn 1996: A History of European Picture Frames. London: Merrell Holberton Publishers Ltd, 113.

Kuvat 12, 13: Petteri Viljakainen.

Kuvat 14, 22, 23, 24: Rijksmuseum Amsterdamin verkkosivut 2013. Zoeken in de collectie. Saatavuus: <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken>> [Viitattu 13.5.2013]

Kuva 15: van Thiel, Pieter J. J. & de Bruyn Kops, C. J. 1995: Framing in the Golden Age: Picture and Framing in the 17th-century Holland. Transl. Andrew P. McCormick. Zwolle: Waanders uitgevers, 109.

Kuva 17: Mendgen, Eva (ed.) 1995: In Perfect Harmony: Picture+Frame 1850–1920. Zwolle: Van Gogh Museum, Kunstforum Wien, Waanders uitgevers, 14.

Kuva 20: Kaisa Kannus.

1. Vastaajan tiedot (aihealue 1/8)**1a) Museon nimi:****1b) Museotyyppi:**

- Kulttuurihistoriallinen, valtakunnallinen
- Kulttuurihistoriallinen, maakuntamuseo
- Kulttuurihistoriallinen, muu
- Taidemuseo, valtakunnallinen
- Taidemuseo, aluetaidemuseo
- Taidemuseo, muu
- Erikoismuseo, valtakunnallinen
- Erikoismuseo, muu

1c) Taidekokoelman laajuus (kehystettävät teokset)

- alle 500 teosta
- 500 - 5 000 teosta
- yli 5 000 teosta

1d) Mikä kokoelmahallintaohjelmisto museollanne on käytössä?**1e) Vastaajan ammattinimike:**

- Amanuenssi
- Intendentti
- Konservattori
- Museonjohtaja
- Tutkija
- Muu nimeke

1f) Onko museon palveluksessa konservattoria?

- Kyllä
- Ei

1g) Saako antamiinne vastaajatietoihin ja vastauksiin viitata tutkielmassa?

- Kyllä
- Ei

1h) Oletteko käytettävissä mahdolliseen jatkohaastatteluun?

- Kyllä
- Ei

1i) Yhteystiedot, mikäli toivotte tulosten raportoimista suoraan museollenne tai olisitte halukas haastatteluun (tietoja ei missään vaiheessa julkaista tai käytetä muihin tarkoituksiin):

2. Tunnistaminen ja luettelointi (aihealue 2/8)**2a) Onko kokoelmanne kehukset luetteloitu kokoelmahallintaohjelmistoon?**

- Kyllä
- Osa on, osa ei
- Ei (Siirry kysymykseen 2d seuraavalla sivulla.)

2b) Arvioi kuinka usein seuraavat luettelointikäytännöt ilmenevät museossanne.

	Aina	Useimmiten	Satunnaisesti	Ei koskaan
b1. Kehyksellä on <u>oma</u> inventointinumero.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
b2. Kehys ja teos ovat <u>kokonaisuus</u> , jolla on yhteinen inventointinumero. (Jos vastasit "Ei koskaan", siirry kohtaan b4.)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
b3. Kehys-teos <u>kokonaisuuden yhteinen</u> inventointinumero on merkitty fyysisesti molempiin osiinsa.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
b4. Kehys on luetteloitu <u>teoksen</u> inventointinumeron alle. (Jos vastasit "Ei koskaan", siirry kysymykseen 2c seuraavalla sivulla.)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
b5. <u>Teoksen</u> inventointinumero on merkitty fyysisesti myös kehykseen.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
b6. <u>Teoksen</u> inventointinumeron alle luetteloitu kehys voidaan jostain syystä erottaa teoksesta.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

2. Tunnistaminen ja luettelointi (aihealue 2/8)

2c) Millä perusteilla kehukset on pääsääntöisesti luetteloitu museossanne? (voi valita useita)

Peruste löytyy itse kehyksestä:

- Ikä (vanha)
- Näyttävyyys, ulkoasu (esteettiset perusteet)
- Tyyli (edustavuus)
- Materiaalit (rahallisesti arvokkaat)
- Materiaalit (ajallisesti tai alueellisesti edustavat)
- Harvinaisuus (aikakaudelle tai alueelle)
- Tyypillisuus (aikakaudelle tai alueelle)
- Sisältää konkreettista tietoa (leimat, sinetit, etiketit, merkinnät)
- Käsityön taidonnäyte
- Kehyksen suunnittelija tai tekijä on tiedossa.
- Kehys on historiallisesti liitettävissä tapahtumaan, henkilöön, paikkaan, jne.
- Peruste löytyy kehystettävästä teoksesta:
- Kehys on liitettävissä teoksen kautta taiteilijaan, nk. taiteilijakehys
- Kehys on historiallisesti liitettävissä teokseen, alkuperäisyys
- Kehys kuuluu teokseen, käsitetään kokonaisuutena
- Kehys sopii teoksen aikakauteen
- Kehys sopii teoksen visuaalisesti
- Kehys täyttää tehtävänsä teoksen suojana
- Muu peruste:

2d) Mikä on mielestänne syynä siihen, että jokin kehys/kehukset eivät ole museossanne luetteloitu? (saa valita useita)

- Kehysten säilyminen kokoelmassa ei ole tärkeää. Ovat vaihdettavissa esimerkiksi visuaalisin perustein.
- Resurssien puute inventointityössä
- Kehyksistä yleensä esineinä ei ole tarpeeksi tietoa.
- Mikään kysymyksen 2c perusteista (ks. yllä) ei täyty.
- Muu syy:

2e) Mihin perustuu kehysten säilyminen kokoelmassa niissä tapauksissa, kun niitä ei ole luetteloitu kokoelmahallintaohjelmistoon? (saa valita useita)

- Säilyminen kokoelmassa ei ole tärkeää.
- Säilyminen on sattuman varassa.
- Säilyminen on henkilökunnan arvostuksen varassa.
- Jokin kysymyksen 2c perusteista (ks. yllä), joka löytyy itse kehyksestä. Yleisimmin (voi listata usean):
- Jokin kysymyksen 2c perusteista (ks. yllä), joka löytyy kehystetystä teoksesta. Yleisimmin (voi listata usean):
- Muu peruste:

3. Käsittely ja hoito (aihealue 3/8)

3a) Mikä seuraavista kuvaa parhaiten museonne dokumentointikäytänteitä?

- Kehyksiä ei dokumentoida. Syy: [\(Siirry kysymykseen 3c.\)](#)
- Kehys dokumentoidaan kokonaisuudessaan luetteloitaessa.
- Luetteloimaton kehys dokumentoidaan osaksi teoksen tietoja.
- Luetteloimaton kehys mainitaan lyhyesti teoksen tiedoissa.
- Muita käytänteitä:

3b) Mitkä seuraavista pitävät paikkansa dokumentointivalokuvauskäytänteissä (voi valita useita):

- Kehystä ei kuvata.
- Kehys kuvataan teoksen kanssa.
- Kehys kuvataan itsenäisesti.
- Kehyksestä kuvataan vain yksityiskohtakuvia (merkinnät, vauriot, tms.).
- Käytänteet vaihtelevat.

3c) Kuinka kehyksiä yleensä käsitellään museossanne? (voi valita useita)

- Kehyksiä konservoidaan ja restauroidaan.
- Kehysten materiaalirakenne huomioidaan säilytysolosuhteiden säätelyssä.
- Kehyksiä käsitellään hansikkain ja muuten huolellisuutta noudattaen.
- Kaikki kehyksille tehdyt toimenpiteet dokumentoidaan.
- Kehysten ominaisrakennetta voidaan muuttaa teoksen tarpeiden mukaan. (esim. koko)
- Kehyksiin voidaan lisätä osia teoksen tarpeiden mukaan. (esim. taustasuoja)
- Kehyksiä tutkitaan niiden museaalisen arvon lisäämiseksi.
- Muita olennaisia käytänteitä:

4. Käyttö (aihealue 4/8)

Kuinka kehyksiä käytetään tarkoituksellisesti museossanne? (voi valita useita)

- Kehyksillä suojataan teoksia.
- Kehyksiä hyödynnetään kokoelmien tutkimuksessa.
- Kehyksistä ja/tai niiden suhteesta teoksiin kerrotaan näyttelyissä yleisölle.
- Kuraattorit käyttävät kehyksiä näyttelyripustusten suunnittelussa.
- Museopedagogit käyttävät kehyksiä näyttelyripustusten suunnittelussa, viestinnän välineinä tai opetuksessa.
- Kehyksellä ohjataan katsojan huomio teokseen.
- Kehyksellä ohjataan teoksen tulkitsemista ja havaitsemista.
- Kehyksellä erotetaan teos ympäristöstään (suljetaan jotain pois tai korostetaan erillisyyttä).
- Kehyksellä kytketään teos ympäristöönsä (tilaan tai toisiin teoksiin).
- Kehyksellä viitataan teoksen eri konteksteihin (mm. aikakausi ja tyyli, aiheisältö, taiteeksi tunnistaminen).
- Kehyksiä käytetään muilla tavoilla:

5. Arvot (aihealue 5/8)

5a) Riippumatta siitä ovatko kehykset luetteloitu kokoelmahallintaohjelmistoon, näyttäytyy niiden arvostus museossa tunnistamisen, käsittelyn ja käytön kautta.

Mitkä seuraavista tekijöistä vaikuttavat kehysten tietoiseen tunnistamiseen, käsittelyyn ja käyttöön museossanne? Valitse viisi (5) olennaisinta.

- Ikä
- Näyttävyyys, ulkoasu (esteettiset perusteet)
- Tyyli (edustavuus)
- Materiaalit (rahallisesti arvokkaat/arvottomat)
- Materiaalit (ajallisesti tai alueellisesti edustavat/edustamattomat)
- Harvinaisuus tai tyypillisuus (aikakaudelle tai alueelle)
- Konkreettinen tieto kehyksessä (leimat, sinetit, etiketit, merkinnät)
- Tieto kehyksen suunnittelijasta tai tekijästä
- Käsityötaidon tunnistaminen
- Liittyminen tapahtumaan, henkilöön, paikkaan, jne.
- Liittyminen teoksen kautta taiteilijaan, nk. taiteilijakehys
- Liittyminen teokseen, alkuperäisyys
- Kuuluminen teokseen, käsitetään kokonaisuutena
- Sopivuus/sopimattomuus teoksen aikakauteen
- Sopivuus/sopimattomuus teokseen visuaalisesti
- Tehtävä teoksen suojana
- Kunto
- Muu tekijä:

5. Arvot (aihealue 5/8)

5b) Kehyksellä voi olla *museoarvoa*.

- Kyllä
- Ei (Siirry kysymykseen 5d seuraavalla sivulla.)

5c) Alla on seitsemän muodostamaani hypoteesia kehyksen museoarvoksi. Mitkä ovat museossanne kolme (3) keskeisintä kehyksiin liitettävää arvoa?

- Taiteellinen arvo (taiteilijakehys, käsityöaidetta tai osa teosta)
- Esteettinen arvo (muoto, esteettinen vaikutelma, viesti)
- Historiallinen arvo (konkreettinen todiste elinkaarensa historiallisista tapahtumista, paikoista ja henkilöistä)
- Kulttuurihistoriallinen arvo (kertoo käsityöammattista ja visuaalisesta kulttuurista, tyylistä)
- Informaatioarvo (materiaalit, työstö, merkinnät, välittää konkreettista tietoa)
- Symbolinen arvo (auttaa tulkitsemaan teoksen kulttuurista kontekstia, taiteen viitekehys)
- Funktionaalinen arvo (kehystämisen funktio, suoja, havainnon ohjaaminen)

5. Arvot (aihealue 5/8)**5d) Museossa kehystä kuvailee parhaiten sana:**

- Taide-esine
- Käsityöesine
- Taideteollisuusesine
- Koriste-esine
- Käyttöesine
- Kehystä kuvailee parhaiten jokin muu
sana:

6. Ovatko jotkin kyselyssä käsitellyistä asioista muuttuneet aikojen saatossa? Miten? (6/8)**7. Uskotteko kyselyssä käsiteltyjen asioiden muuttuvan tulevaisuudessa? Miten? (7/8)****8. Antakaa tässä kommentteja tai lisäyksiä yksittäisiin kysymyksiin tai kertokaa vapaasti kyselyn teissä herättämiä ajatuksia yleensä! (8/8)****Kiitos paljon arvokkaista vastauksista!****Lähetäkää kysely alla olevasta Lähetä-painikkeesta.**

1. Respondent information (theme 1/8)**1a) Name of museum:****1b) Type of museum:** Cultural-historical museum Art museum Other**1c) An estimate of size of museum's art collection (only artworks in a format which is valid for framing)** < 500 works 500 - 5 000 works 5 000 < works**1d) Professional title of respondent:** Curator Conservator/restorer Director Other**1e) Does your museum employ a conservator/restorer?** Yes No**1f) May I refer to your respondent information and answers in the thesis?** Yes No**1g) Contact information, in the case that you wish to receive an abstract of the final results in English (the information will never be published or used for any other purpose):**

2. Identification and cataloging (theme 2/8)

2a) Have the frames in your collection been cataloged into your collections management system?

- Yes
 Some are, some are not
 No (Proceed directly to question 2d on the next page.)

2b) Estimate how often the following cataloging practices are followed in your museum.

Always Often Occasionally Never

b1. A picture frame has its own inventory number.

b2. A frame and an artwork are an ensemble, that has a joint inventory number. (If you chose "Never", proceed to b4.)

b3. The inventory number of the ensemble is physically marked on both of its parts.

b4. A frame is cataloged under the inventory number of an artwork. (If you chose "Never", proceed to question 2c on the next page.)

b5. The inventory number of the artwork is physically marked also on the frame.

b6. The frame that is cataloged under the inventory number of the artwork may for some reason be separated from the artwork.

2. Identification and cataloging (theme 2/8)

2c) On what grounds are picture frames most often cataloged in your museum? (you may choose multiple answers)

The grounds are based on the frame itself:

- Age (old)
- Appearance (aesthetic reasons)
- Style (representative)
- Materials (financially valuable)
- Materials (representative of a time or region)
- Rarity (period or region)
- Typicality (period or region)
- Contains concrete information (labels, inscriptions, marks, hallmarks)
- A show of skilled craftsmanship
- The designer or maker of the frame is known.
- A frame can be linked historically to an event, person, place, etc.

The grounds are based on the framed artwork:

- Through an artwork a frame can be linked to an artist (artist designed frame).
- A frame can be linked historically to an artwork (original frame).
- A frame belongs to an artwork (are perceived as an ensemble).
- A frame fits the period of an artwork.
- A frame fits visually to an artwork.
- A frame fulfills its function as a shield for an artwork.
- Other grounds for cataloging:

2d) In your opinion, for what reason is a frame/frames not cataloged in your museum? (you may choose multiple answers)

- The preservation of frames is not important in the collection. A frame may be replaced for aesthetic reasons, for example.
- Lack of resources in registration work
- There is not enough information on frames as objects in general.
- None of the grounds listed in question **2c** (see above) are fulfilled.
- Other reason:

2e) For what reasons do frames remain in the collection in those cases that they are not cataloged in the collections management system? (you may choose multiple answers)

- Preservation is not important.
- Preservation is up to chance.
- Preservation is dependent on the appreciation of the museum staff.
- For a reason stated in question **2c** (see above), that is based on the frame itself. Most often (you may list multiple):
- For a reason stated in question **2c** (see above) that is based on the framed artwork. Most often (you may list multiple):
- Other reason:

3. Management and care (theme 3/8)

3a) Which of the following best describes documentation practices in your museum?

- Frames are not documented. Reason: [\(Proceed to question 3c.\)](#)
- A frame is fully documented at time of cataloging.
- A frame, that is not catalogued, is documented as a part of the artwork's data
- A frame, that is not catalogued, is mentioned briefly in the artwork's data.
- Other practices:

3b) Which of the following apply to documentation photography practices in your museum? (you may choose multiple answers):

- A frame is not photographed.
- A frame is photographed together with the artwork.
- A frame is photographed independently.
- Only detail shots are taken of a frame (marks, damages etc.)
- Practices vary.

3c) How are frames managed in your museum in general? (you may choose multiple answers)

- Frames are conserved and restored.
- The material structure of frames is taken into consideration in matters of climate control.
- Frames are handled with gloves and with care in all respects.
- All treatments and alterations to frames are documented.
- The characteristic structure of a frame may be altered according to the needs of the artwork. (e.g. size)
- Parts may be added to a frame according to the needs of the artwork. (e.g. backing board)
- Frames are researched in order to enhance their museal value.
- Other essential practices:

4. Use (theme 4/8)

How are frames used in your museum? (you may choose multiple answers)

- Frames are used to protect artworks.
- Frames are utilized in the research of collections.
- In exhibitions the public is given information on frames and/or their relationship to artworks.
- Curators utilize frames in designing exhibitions.
- Museum educators utilize frames in designing exhibitions, as instruments of communication or in education.
- A frame is used to direct the viewer's attention to an artwork.
- A frame is used to guide the reading and perception of an artwork.
- A frame is used to separate an artwork from its surroundings (something is shut out or separateness is emphasized).
- A frame is used to link an artwork to its surroundings (to exhibition space or other artworks).
- A frame is used to refer to the different contexts of an artwork (e.g. period and style, subject of the image, recognition as art).
- Frames are utilized in other ways:

5. Values (theme 5/8)

Regardless of whether pictures frames are cataloged into a collections management system, the way that they are valued in a museum shows in their identification, handling and use.

5a) Which of the following factors affect the identification, handling and use of picture frames in your museum? Please choose the five (5) most crucial factors.

- Age
- Appearance (aesthetic reasons)
- Style (representative/not representative)
- Materials (financially valuable/not valuable)
- Materials (representative/not representative of a time or region)
- Rarity or typicality (period or region)
- Concrete information/lack of information on the frame (labels, inscriptions, marks, hallmarks)
- Knowledge of the designer or maker of a frame
- Recognition of craftsmanship
- A historical link/no link to an event, person, place, etc.
- A link/no link to an artist through an artwork (artist designed frame)
- A link/no link to an artwork (original/not original frame)
- A frame belongs/does not belong to an artwork (are perceived/not perceived as an ensemble).
- A frame fits/does not fit the period of an artwork.
- A frame fits/does not fit visually to an artwork.
- The function as a shield for an artwork
- Condition
- Other factor:

5. Values (theme 5/8)

5b) A picture frame can have *museal value*.

- Yes
- No ([Proceed to question 5d on the next page.](#))

5c) Below are seven hypotheses for the museal value of a picture frame. Which of the following best encompass the values attached to frames in your museum? Please choose the three (3) best applicable.

- Artistic value (artist designed, craft art or ensemble with the artwork)
- Aesthetic value (form, aesthetic impression, visual message)
- Historical value (concrete evidence of the historical events, places and people in the frame's lifetime)
- Cultural-historical value (communicates of the craftsman's profession and visual culture, style)
- Information value (materials, traces of tooling, marks, conveys concrete information)
- Symbolic value (aids at interpreting the cultural context of an artwork, the frame of reference for art)
- Functional value (the function of framing, protection, guiding the viewer's perception)

5. Values (theme 5/8)

5d) In a museum the term that best describes a picture frame is:

- Work of art
- Handicraft
- Object of design / applied art
- Ornament
- Utility article
- A frame is best described by an other word:

6. Have some of the issues discussed in this survey changed as times have passed? How? (6/8)

7. Do you expect the discussed issues to change in the future? How? (7/8)

6. Have some of the issues discussed in this survey changed as times have passed? How? (6/8)

Thank you for your invaluable answers!

Submit your answers by clicking the Submit-button below.

Break