

MUUTOS TILASSA

Taideteoksen autenttisuuden ja auran merkitykset
installaatiotaiteen esittämisen ja tallentamisen prosesseissa

Rosa Kuosmanen
Pro gradu -tutkielma
Taidehistoria
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
Toukokuu 2015

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Rosa Kuosmanen	
Työn nimi – Title Muutos tilassa: Taideteoksen autenttisuuden ja auran merkitykset installaatiotaiteen esittämisen ja tallentamisen prosesseissa.	
Oppiaine – Subject Taidehistoria	Työn laji – Level Pro gradu
Aika – Month and year Toukokuu 2015	Sivumäärä – Number of pages 83
Tiivistelmä – Abstract <p>Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan taideteoksen autenttisuuden ja auran nykymerkityksiä installaatiotaiteen näkökulmasta. Keskeisenä tavoitteena on selvittää, mistä kontekstisidonnaisen ja prosessuaalisen installaatiotaiteen autenttisuus muodostuu, ja millä tavoin tätä autenttisuutta pyritään taidemuseoissa teoksen esittämisen ja tallentamisen prosesseissa ylläpitämään. Lisäksi tutkielmassa avataan taiteilijan intention ja tekijyyden käsitteitä.</p> <p>Tutkielmassa vuoropuhelua käyvät taidefilosofinen käsiteanalyysi ja taidemuseoiden toimintatapoja kartoittava haastatteluaineisto. Taiteen autenttisuuden nykymerkityksiä peilataan erityisesti Denis Duttonin autenttisuuden teoriaa ja Walter Benjaminin taideteoksen auran käsitettä vasten. Haastatteluaineiston avulla on mahdollista tarkastella paitsi teorioiden ydinajatuksen ilmenemistä käytännön museotyössä, myös pohtia käsitteiden soveltumista nykytaidediskurssiin.</p> <p>Installatiotaiteen nopea yleistyminen on vaikuttanut monin tavoin taidemuseoiden näyttely- ja kokoelmatoimintaan. Teosten esittämisen ja tallentamisen prosesseissa korostuu etenkin merkitysisältöjen ja taiteilijan intention säilyttäminen eri konteksteissa. Tutkielmassa esitetään ajatus installatiotaiteen autenttisuudesta eri tavoin tuotettuna ja rakennettuna kokonaisuutena, joka muodostetaan erilaisin teoksen aitoutta määrittävin attribuutein. Myös instituutiokonteksti vahvistaa käsitystä teosten autenttisuudesta. Tutkimuksesta ilmenee, että vaikka siirtyminen monimuotoisen nykytaiteen edellyttämiin toimintatapoihin on museoissa monella tapaa kesken, teosten autenttisuutta ei niissä juurikaan problematisoida.</p> <p>Tutkimus osoittaa, että perinteinen originaaliin teosobjektiin ja tekijyyteen pohjautuva aitouden määritelmä ei ole installatiotaiteen kohdalla enää relevantti. Autenttisuuden merkitystä teoksen arvon määrittäjänä ei ole installatiotaiteessa ohitettu, mutta fyysisen objektin sijaan teoksen aitous nojaa sen merkitysten ja idean välittymiseen eri esityskonteksteissa. Teosten diversiteetti on kuitenkin niin suuri, että yhtenäistä autenttisuuden määritelmää on vaikeaa muodostaa.</p>	
Asiasanat – Keywords nykytaide, installatiotaide, installatio, autenttisuus, aura, tekijyys, taiteilijan intentio, taidemuseo, kuratointi, Denis Dutton, Walter Benjamin, teemahaastattelu	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuskohde ja kysymykset	2
1.2 Aikaisempi tutkimus	5
1.3 Installaatio taiteena ja käsitteenä	7
1.4 Marginaalista museoon: Installaatiotaiteen taidehistorialliset vaiheet	12
2 TUTKIMUSMETODIT JA AINEISTO	15
2.1 Tutkimusaineisto	16
2.2 Teemahaastattelu tutkimusmenetelmänä	17
3 TAIDETEOKSEN AURA JA AUTENTTISUUS	20
3.1 Denis Dutton ja jakautunut autenttisuus	21
3.2 Walter Benjamin ja taideteoksen auran käsite	25
3.3 Installaatiotaide ja auran nykyolemus	27
4 INSTALLAATIOTEOKSEN AUTENTISOINTI JA JATKOESITTÄMINEN	31
4.1 Autenttisuuden muuttuneet merkitykset	32
4.2 Installaation autentisointi kuratoriaalisessa prosessissa	35
4.3 Tapaus Nam June Paik: One Candle	40
4.4 Tekijyys autenttisuuden määrittäjänä	42
4.5 Kuraattorin rooli ja suhde tekijyyteen	47
4.6 Kuratoriaalisen toiminnan muutos nykytaiteen rinnalla	50
5 INSTALLAATIOTAITEEN TALLENTAMINEN JA DOKUMENTOINTI	53
5.1 Materiaalista muistiinpanoihin: Miten autenttisuus tallennetaan?	54
5.2 Taiteilijan intentio	56
5.3 Mediainstallaatiot ja tekniikan suhde autenttisuuteen	61
5.4 Installaatiotaiteen tutkimisen ja dokumentoinnin kysymyksiä	65
5.5 Hankintapolitiikka	68
5.6 Viime vuosien kehitys ja nykytilanne museokokoelmissa	71
6 PÄÄTÄNTÖ	74
Lähteet	77
Liite 1: Teemahaastattelurunko	

1 JOHDANTO

Nykytaiteen kenttä niin taiteen tekemisen tapojen kuin taideteosten materiaalien ja välineiden osalta, on pirstaloituneempi ja moni-ilmeisempi kuin koskaan. Taide saa uudenlaisia ilmenemismuotoja uusien toimintatapojen, esityskontekstien muuttumisen ja alati kehittyvien tekniikoiden myötä. Perinteisen, stabiilin taideobjektin aseman ovat haastaneet prosessuaaliset, esitystilanteessa muokkautuvat tai lähtökohtaisesti kestäättömistä materiaaleista koostuvat taideteokset. Myös taiteen esittämisen ja tallentamisen parissa työskentelevät instituutiot ovat joutuneet etsimään uusia ratkaisuja vastatakseen uudenlaisen taiteellisen työskentelyn ja taidekäsityksiä laajentavien nykytaideteosten vaatimukseen.

Nykytaidetta esittävät ja tallentavat taidemuseot ovat olleet jo vuosia suurten haasteiden äärellä. Keskeiseksi osaksi nykytaiteen laajenevaa kenttää viime vuosikymmenten aikana juurtunut, rajattoman monimuotoinen installaatiotaide on vakiintunut osaksi taidemuseoiden näyttelyohjelmistoa ja vähitellen myös kokoelmia. Installaatiotaiteella voi katsoa olevan jopa jossain määrin dominoiva asema myös kansainvälisissä suurnäyttelyissä kuten biennaaleissa.¹ Useat kansainvälisestikin menestyneet suomalaistaiteilijat Eija-Liisa Ahtilan johdolla ovat saavuttaneet asemansa nimenomaan installaatiotaiteellaan, ja sen ovat omaksuneet ilmaisumuodokseen muun muassa useat viime vuosien Ars Fennica- ja Vuoden nuori taiteilija -palkintojen saajista.² Tilan ja ajan ominaisuuksia eri tavoin hyödyntävien sekä materiaalisesti haastavien teosten vakiintuminen osaksi kuvataiteen kaanonia on pakottanut taidelaitokset miettimään uudelleen niin kokoelmapoliittisia kuin taiteen esittämiseen liittyviä kysymyksiä.

1 Vuonna 2013 Suomea edustivat Venetsian Biennaalissa installaatiotaiteilijat Antti Laitinen ja Terike Haapoja. Vuonna 2015 Suomea edustaa myös installaation parissa työskentelevä taiteilijaryhmä IC-98.

2 Esimerkiksi Janne Nabb & Maria Teeri (Vuoden nuori taiteilija 2014), Jarno Vesala (Vuoden nuori taiteilija 2013), Markus Kähre (Ars Fennica 2007), Jeppe Hein (Ars Fennica 2013).

Karkeasti arvioiden kolmen viime vuosikymmenen aikana installaatiotaide on siirtynyt marginaalista nykytaiteen valtavirtaan. Installaatioteosten usein kontekstisidonnaisen ja prosessuaalisen luonteen vuoksi ne haastavat objektikeskeisen kokoelmapolitiikan ja konventionaaliset näyttelykonseptit. Esimerkiksi perinteisistä maalauksista ja veistoksista poiketen installaatioteokset kyseenalaistavat koko taiteen säilymisen ja säilyttämisen idean: taiteilijat käyttävät tarkoituksella muuttuvia ja kestäättömiä materiaaleja, tai nopeasti vanhentuvaa tekniikkaa. Teoksen muuttuminen elinkaarensa aikana voi jo lähtökohtaisesti olla keskeinen osa sen sisältöä.

Nykytaide nähdään usein ensisijaisesti esitettäväksi tarkoitettuna, ja sitä tarkastellaan tiiviisti esitys- ja näyttelykontekstinsa kautta.³ Installaatioteos rakentuu usein nimenomaan vasta esitystilan sekä yleisön läsnäolon vaikutuksesta, eikä teosta välttämättä materiaalisesti ole lainkaan olemassa esityskontekstin ulkopuolella. Tilallisuutensa ja kokemuksellisuutensa vuoksi installaatiotaide on vaikuttanut myös taiteen katsomisen ja kokemisen tapoihin. Taidemuseoiden perustoiminnan pohjalla ovat ennen kaikkea niiden omat kokoelmat, joihin tallennetaan taideteosten ja dokumentaation muodossa ilmentymiä kunkin aikakauden merkittävästä taiteesta. Itse säilyttämisen lisäksi kokoelmatyön motiivina on mahdollistaa teosten esittäminen alkuperäismuodossaan myös tulevaisuudessa. Installaatioteosten haastava toisinnettavuus sekä materiaalien että esityskontekstin osalta asettaa museoiden näyttely- ja kokoelmapolitiikalle uusia mielenkiintoisia haasteita.

1.1 Tutkimuskohde ja kysymykset

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen taideteoksen autenttisuuden ja auran käsitteitä nykyinstallaatiotaiteen näkökulmasta. Pohdin, miten teoksen autenttisuus nykyään erityisesti installaatiotaiteessa käsitetään, ja miten tämä käsitys heijastuu taidemuseoiden näyttely- ja kokoelmatoimintaan. Keskeisenä tavoitteenani on selvittää, millä keinoin taidemuseoissa on huomioitu teoksen autenttisuuden säilyminen installaatioteoksen jatkoesittämisen ja tallentamisen prosesseissa. Pyrin samalla problematisoimaan perinteistä materiaaliseen muuttumattomuuteen nojaavaa autenttisuuden käsitettä ja kysyn, minkälainen autenttisuus kontekstisidonnaisen ja myös tekijyyden merkityksiä kyseenalaistavan installaatiotaiteen

3 Aihetta on tarkastellut muun muassa filosofi ja teoreetikko Boris Groys artikkelissaan *Politics of Installation* (2009).

kohdalla ylipäätään koetaan relevantiksi. Tutkimuksessani vuoropuhelua käyvät käsitteisiin nojaava taidefilosofinen pohdinta sekä konkreettisen taidemuseotyön ilmiöiden havainnointi.

Analysoin tutkielmassa installaatiotaiteen autenttisuutta myös tekijyyden uusien identiteettien kannalta. Tekijyyden määrittäminen on perinteisesti nähty taideteoksen autentisoinnin lähtökohtana, mutta nykytaiteessa taiteilijan konkreettinen osallistuminen teoksen fyysiseen rakentamiseen tai tuotantoon ei aina ole välttämätöntä. Tarkastelen erityisesti tulevaisuudessa väistämättä yleistyvää tilannetta, että installaatioteos esitetään uudelleen taiteilijan kuoleman jälkeen. Erittelen, millä keinoin esityskontekstissaan muotoutuva teos autentisoidaan, ja missä määrin teos voi tallennus- ja esitysprosessinsa aikana muuttua, ennen kuin sen tekijyys problematisoituu? Kysyn, onko installaatioteosta ylipäätään mahdollista täydellisesti toisintaa, ja mikä on uudelleen esitetyn teoksen suhde niin sanottuun alkuperäiseen teokseen?

Tutkimuksessani vuorottelevat taideteoreettinen käsiteanalyysi sekä tutkimusaihetta käytännön taidemuseotyön näkökulmasta kartoittava haastatteluaineisto. Tutkimuksen alkupuolisko painottuu taidefilosofiseen näkökulmaan. Lähden liikkeelle pohtimalla installaatiotaiteen autenttisuuden kysymyksiä teoreettisten tekstien ja terminologian kautta, paneutuen erityisesti autenttisuuden, tekijyyden ja taiteilijan intention käsitteisiin. Peilaan installaatiotaiteelle ominaisia piirteitä pääasiassa Denis Duttonin kaksijakoisen autenttisuuden teoriaan, minkä ohella lähiluen Walter Benjaminin luomaa taideteoksen auran käsitettä testaten sen soveltuvuutta installaatiotaiteen analysointiin. Taideteoreettista pohdintaa täydentää jo tässä vaiheessa haastattelumateriaali, jonka avulla on mahdollista tarkastella paitsi teorioiden ydinajatusien ilmenemistä käytännön museotyössä, myös pohtia miten eri käsitteet nykyään ymmärretään, ja miten ne soveltuvat nykytaidediskurssiin.

Tutkimuksen pääosassa on installaatiotaiteen esittämis- ja tallennusprosessien tarkastelu, sekä etenkin autenttisuuden, auran ja tekijyyden merkitysten jäljittäminen näissä prosesseissa. Haastatteluaineiston avulla hahmottelen installaatioiden esittämiseen liittyviä ominaispiirteitä, pääteemana teoksen autentisointi kuratoriaalisesta näkökulmasta. Tässä vaiheessa erittelen lähemmin myös tekijyyden merkityksiä ja kuraattorin roolia kontekstisidonnaisen teoksen esittämisen eri vaiheissa. Kysyn, millä keinoin taiteilijan tarkoittama esitystapa, ja siten teoksen merkityssisällöt, pyritään jäljittämään ja välittämään esitysprosessissa. Huomioni kohteena ovat nimenomaan teosten jatkoesittäminen tilanteessa, jossa taiteilija ei itse osallistu

teoksen konkretisointiin tai installointiin, ja tällä tavoin verifioi teoksen tekijyyttä sen uudessa esityskontekstissa. Haastatteluaineiston kautta palaan taidefilosofisen keskustelun teemoihin luoden samalla ajatusleikkiä siitä, onko kerran esitettyä installaatioteosta edes teoriassa mahdollista toisintaa uuteen kontekstiin, ja ovatko sekä alkuperäinen että uudelleen esitettävä teos samanarvoisesti autenttisia?

Koska nykytaideteoksen tallennusvaiheessa tehtävät valinnat ja päätökset vaikuttavat olennaisesti sen jatkoesittämiseen, luon lisäksi katsauksen installaatiotaiteen tallentamista ja säilyttämistä koskeviin, tutkimusaiheeni kannalta keskeisiin teemoihin. Fyysiseen teokseen keskittyvien, perinteisten tallennus- ja konservointitoimenpiteiden sijaan tarkastelen uusia näkökulmia, jotka ovat nousseet esille materiaalisesti haastavien ja kontekstisidonnaisten taideteosten kohdalla. Näihin kuuluvat muun muassa teoksen autentisoinnin ja esittämisen kannalta keskeinen aihe, taiteilijan intentio ja sen dokumentointi. Pohdin lisäksi, mitä installaatioteoksesta konkreettisesti tallennetaan sen koostuessa esimerkiksi kestäättömistä materiaaleista? Samalla sivuan installaatiotaiteen dokumentoinnin problematiikkaa yleisesti, sillä kontekstisidonnaisen, usein katsojan ja tilan vuorovaikutukseen perustuvan teoksen dokumentointi kuvin tai tekstein ei ole ongelmaton.

Koska installaatiotaidetta tuotetaan ja esitetään nykyään runsaasti, ja se muodostaa kasvavan osan museoiden kokoelmista, on mielestäni tärkeää pohtia jo nyt, miten aikakautemme keskeisten teosten esittäminen myös tulevaisuudessa onnistuu. Odottamattomia ongelmia on kohdattu ainakin ulkomaalaisissa museoissa, kun kuratoidessa installaatioteosta taiteilijan kuoleman jälkeen uuteen näyttelyyn onkin havaittu, että tarpeeksi kattavaa dokumentaarista aineistoa ei löydy edes teoksen omistajataholta.⁴ Uskon, että myös suomalaisella taidekentällä on olennaista pohtia, miten teoksia tulevaisuudessa esitetään, ja miten esimerkiksi sopimus- ja dokumentointikäytäntöjä kehitetään. Samalla on relevanttia kyseenalaistaa, onko kaikki taide poikkeuksetta tarkoitettu säilytettäväksi, tai onko kaikkia teoksia edes teoriassa mahdollista esittää alkuperäisessä muodossaan?

Tutkimuksessani lähdän liikkeelle varovaisesta oletuksesta, että tilallisen installaatioteoksen rakentuessa vasta esityskontekstissaan, sitä ei pysty siirtämään paikasta toiseen kokonaisena

4 Vivian van Saaze käyttää teoksessaan *Installation Art and the Museum* (2013) esimerkkinä Nam June Paikin teosta *One Candle*. Käsittelen tapausta tarkemmin luvussa 4.3.

teoksena. Siksi on mielestäni erityisen tärkeää pohtia, mitä teoksen autenttisuudelle ja identiteetille tapahtuu, kun se tallennetaan kokoelmiin ja esitetään myöhemmin uudessa kontekstissa. Tiedostan, että installaatio on yleisnimitys erittäin laajalle joukolle toisistaan poikkeavia taideteoksia, eikä tulkintoja ja johtopäätöksiä pysty yleistämään koskemaan kaikkia installaatio-termin alla luotuja teoksia. Jotkin teokset ovat helpommin toisinnettavissa tai materiaalisesti vaivattomampia tallentaa. Mielestäni installaatio kuitenkin on, enemmän kuin vaikka perinteinen maalaus tai veistos, jollain tapaa aina vuorovaikutuksessa esityskontekstinsa kanssa, eikä sen arvo ja merkityssisältö ole välttämättä sidoksissa uniikkiin taideobjektiin tai materiaaliseen stabiiliuteen. Käyn installaation käsitettä ja taidemuodolle ominaisimpia luonteenpiirteitä tarkemmin läpi luvussa 1.3.

Taideteoksen autenttisuuden nykymerkitysten jäsentelemisen lisäksi tavoitteenani on havainnoida suomalaisten taidemuseoiden toimintaa ja kartoittaa toimintatapoja, joita museot installaatiotaiteen kohdalla soveltavat. Yhdyn installaatiotaidetta instituutiokontekstissa tutkineen Vivian van Saazen ajatukseen siitä, että nykytaiteen kohdalla on usein keskeistä tutkia myös sitä esittävien instituutioiden toimintatapoja. Hänen mukaansa installaatioita ei voi käsitellä erillisinä niistä toimijoista, joiden alaisuudessa niitä esitetään ja tallennetaan.⁵ Tutkimukseni nostaa esille näkemyksen museon nykyaikaisesta roolista monimuotoisten taideteosten esittäjänä ja säilyttäjänä, ja kritisoi perinteistä käsitystä taidemuseosta muuttumattomien artefaktien tallettajana.

1.2 Aikaisempi tutkimus

Installaatiotaiteen nopea yleistymisen yhdeksi nykytaidekenttää hallitsevista taidemuodoista on synnyttänyt runsaasti ilmiötä avaavaa ja teoretisoivaa tutkimusta. Aihetta eri näkökulmista käsittelevää kirjallisuutta jäljittäneenä totean, että installaatiotaidetta on tarkasteltu erityisen paljon sen tilallisuuden, ja siten teosten vastaanottamisen ja katsomiskokemuksen kautta.⁶ Installaatiotaiteen ”lajeista” varsinkin liikkuvan kuvan installaatiot ja mediataide ovat 2000-luvulla kiinnostaneet tutkijoita niin Suomessa kuin ulkomailla. Arvelen, että keskustelua myös installaatioteosten jatkoesittämisestä ja tallentamisesta on käyty sekä suomalaisissa että

⁵ Van Saaze 2013, 26.

⁶ Kts. esim. Kivinen 2013, Reiss 2001, Suderburg 2000.

ulkomaalaisissa taideinstituutioissa, mutta aiheeseen pureutuvia tieteellisiä tutkimuksia tai artikkeleita on tullut vastaan ainoastaan muutama.

Kansainvälisen taiteentutkimuksen kentällä nykytaiteen esittämisen kysymyksistä ja uusien taidemuotojen konservoinnista on keskusteltu aktiivisesti jo pitkään, ja aiheesta on järjestetty useita kansainvälisiä konferensseja ja symposiumeja. Esimerkkejä näistä ovat Amsterdamissa vuonna 1997 järjestetty *Modern Art: Who Cares?* -symposiumi sekä vuonna 2010 sitä seurannut *Contemporary Art: Who Cares?* -symposiumi. Kokousten teemat ovat keskittyneet nykytaideteosten uusien materiaalien arvottamiseen ja konservointiin, mutta sivunneet myös kysymyksiä installaatiotaiteen dokumentoinnista, taiteilijan roolista ja eettisistä aiheista kuten taiteen säilyttämisen ehdottomuudesta sekä tallentamista koskevasta päätöksenteosta.⁷

Vuonna 2010 symposiumin aiheena oli kiinnostava, kansainvälinen tutkimusprojekti *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art*. Esittelen projektin hieman tarkemmin, sillä se käsittelee useita teemoja, joita itse tutkielmassani tarkastelen. Vuosina 2004–2007 toteutetussa tutkimusprojektissa selvitettiin installaatiotaiteen tallentamiseen ja konservointiin liittyviä haasteita, ja pohdittiin keinoja installaatioteosten esittämisen turvaamiseksi myös tulevaisuudessa. Tutkimuksen kohteena oli yli 30 installaatioteosta, jotka asetettiin esille, tutkittiin ja lopulta dokumentoitiin muun muassa taiteilijahaastattelujen avulla. Viisi päätutkimusaihetta olivat säilytysstrategiat, arkistointi- ja dokumentointikeinot, taiteilijan osallisuus, tiedonvälitys ja tiedonhallinta sekä teoria ja semantiikka. Tutkimusta johti Hollannin kulttuuriperinnön instituutti (*Netherlands Institute for Cultural Heritage, ICN*), ja mukana olivat muun muassa Lontoon Tate Modern, Madridin Reina Sofia sekä Düsseldorfin restaurointikeskus. Projektin tukijana toimi EU:n Culture 2000 -ohjelma.⁸

Inside Installations -projektin tutkimuskohteina olleet 34 installaatioteosta olivat keskenään hyvin erityyppisiä, kattaen laajan skaalan niin materiaalien, esitystapojen kuin tekniikoiden osalta. Vanhin teoksista oli Panamarenkon *Aeromodeller* (1969–1971) ja uusin Artur Barrion *Interminavel* (2005). Suurin osa teoksista oli valmistunut vuosina 1995–2005. Nykytaidetta tallentaville ja esittäville museoille projektin käsittelemät aiheet ovat avainkysymyksiä niiden pohtiessa toimintaansa ja vastuutaan uusien taidemuotojen kohdalla. Jo installaatiotaiteen

⁷ Contemporary Art: Who Cares? -symposiumin internet-sivut.

⁸ Inside Installations -projektin internet-sivut.

materiaalinen moninaisuus vaatii monitieteistä lähestymistapaa ja ammattitaitoa koskien teosten konservointia, esittämistä ja säilyttämistä. Tämä konservoinnin ja kokoelmanhallinnan verrattain uusi aihealue vaatii yhteistyötä useiden eri toimijoiden kesken.⁹

Inside Installations ei ollut ensimmäinen kerta, kun museoammattilaiset ovat kerääntyneet yhteen pohtimaan nykytaiteen esittämiseen ja säilyttämiseen liittyviä haasteita. Tunnettuja instituutioryhmiä ovat muun muassa *Variable Media Network* ja *Media Matters*. Aiemmin mainitun *Modern Art: Who Cares?* -symposiumin tuloksena perustettiin kansainvälinen nykytaiteen konservointiin erikoistunut verkosto INCCA (*International Network for the Conservation of Contemporary Art*). Toimintansa aikana INCCA on esimerkiksi perustanut taiteilijatietokannan ja kehittänyt ohjeita taiteilijahaastattelujen tekemiseen. Vuonna 2007 INCCA:an kuului yli 130 jäsentä 24 maasta ja 84 organisaatiosta. Suomesta joukossa ovat edustajat muun muassa Kiasmasta ja Espoon modernin taiteen museo EMMA:sta.¹⁰

Havaintojeni mukaan kotimaisella taiteiden tutkimuksen kentällä installaatiotaiteesta on usein lähestytty pohtimalla teosten merkityssisältöjä teosanalyysien kautta sekä tarkastelemalla eri tavoin yleisön ja teoksen kohtaamista. Installaatioteoksen jatkoesittämistä käsittelevää tai nykytaiteen autenttisuutta problematisoivaa tutkimusta en sen sijaan ole löytänyt. Kenties ajankohtaista keskustelua käydään internetissä, taidelehdissä tai muilla epätieteellisemmällä foorumeilla. En osaa sanoa, johtuuko tutkimuksen niukkuus siitä, että nykytaidekentällä ja instituutiokontekstissa teosten autenttisuus nähtäisiin itsestäänselvytenä, eikä sen kyseenalaistamista koettaisi relevantiksi. Vai ovatko radikaaleimmat muutokset ja suurimmat haasteet vielä edessä, eikä niihin ole vielä ehditty kattavasti paneutua? Taustoittavan tiedon löytämisen haastavuus on kuitenkin vahvistanut ajatusta, että tuoreelle ja ajankohtaiselle tutkimukselle on tarvetta.

1.3 Installaatio taiteena ja käsitteenä

Installaatitaiteen määrittely on pitkään ja uutterasti keskusteltu aihe jo itsessään, ja kaikkea muuta kuin vaivaton tehtävä. Yleisteosten *Understanding Installation Art*¹¹ ja *Installations for*

⁹ Inside Installations -projektin internet-sivut.

¹⁰ INCCA:n internet-sivut.

¹¹ Rosenthal 2003.

*the New Millennium*¹² perusteella on todettavissa, että selkeä ja aukoton määritelmä edelleen puuttuu. Yhtenäisen käsitteen muodostamista vaikeuttaa ennen kaikkea installaatio-termin alla luotujen taideteosten kirjo niin materiaalien, teknikoiden kuin tilasidonnaisuuden osalta.

Vaikka installaatiotaidetta on haastavaa, ja kenties tarpeetonkin, yrittää mahdollistaa tiukkojen määritelmien sisälle, pyrin tarkastelemaan siihen usein liitettäviä ominaispiirteitä kattavasti kyetäkseen hahmottelemaan, miten itse käsitan installaatiotaiteen tässä tutkielmassa. Tarkoitukseni ei ole käydä läpi installaatiotaiteen koko historiaa, tai kaikkia näkökulmia, joista tätä moniulotteista taidemuotoa on mahdollista tarkastella. Kuitenkin, tutkimusaiheeni kannalta on mielestäni olennaista käsitellä jossain määrin kontekstia, jossa installaatiotaide on syntynyt, sekä paitsi taidemuodon ja nykytaidekentän yleisesti, myös esimerkiksi kuraattorin roolin kokemaa muutosta. Koska tutkimusaineisto koostuu osin haastatteluista, selvitän jo tässä luvussa haastateltavien käsityksiä installaatio-käsitteen nykymerkityksistä. Näin tuon esille, miten haastateltavat itse installaatiotaiteen ymmärtävät, mitä he termillä puheessaan tarkoittavat, sekä miten sen käyttö on suomalaisessa taidemuseodiskurssissa muuttunut.

Yleensä installaatiotaiteella tarkoitetaan 1960-luvulta lähtien tehtyjä taideteoksia, joille on ominaista aika- ja paikkasidonnaisuus, prosessinomaisuus sekä katsojan osallistuva rooli. Installaatioteos voi koostua käytännössä mistä tahansa materiaaleista ja esineistä, tai vaihtoehtoisesti olla täysin immateriaalinen kuten vaikka tietyt valo- ja ääni-installaatit. Installaatioteosta määrittää usein enemmän sen suhde tilaan ja katsojaan, jotka voivat olla olennainen osa teoksen sisältöä. Installaatiotaiteeseen perehtyneet taiteentutkijat korostavat usein eri näkökulmia siinä, mikä on luonteenomaista installaatioille. Usein keskeisimmiksi ominaisuuksiksi nähdään nimenomaan paikkasidonnaisuus¹³ ja katsojan läsnäolon merkitys¹⁴. Installaatiotaide sijoittuu taiteen prosessimaisuutta korostavaan traditioon dadan, fluxus-taiteen, minimalismin, ympäristötaiteen, käsitetaiteen ja performanssin kanssa, joiden tapaan se vieroksuu taiteen autonomista ja objektikeskeistä luonnetta.¹⁵

Claire Bishop käsittelee monipuolisessa teoksessaan *Installation Art: A Critical History*

12 De Oliveira, Oxley & Petry 2003.

13 Esim. Kwon 2000, 2002; Onorato 1997.

14 Esim. Reiss 1999; Bishop 2005.

15 Van Saaze 2013, 17.

(2005) kattavasti sekä installaatiotaiteen historiaa että teoriaa, tarkastellen myös itse termin sisältöä, käyttötapoja ja esiintymistä. Bishopin määritelmän mukaan termi installaatiotaide (*installation art*) viittaa taiteeseen, johon katsoja fyysisesti astuu sisään. Hän liittää installaatiotaiteeseen tiiviisti termit teatterillinen (*theatrical*), mukaansatempaava (*immersive*) sekä kokemuksellinen (*experiential*).¹⁶ Bishop kritisoi, että termin varomaton käyttö on johtanut sen inflaatioon, kun installaatioksi voidaan nykyään kutsua käytännössä mitä tahansa esineasetelmaa missä tahansa tilassa.¹⁷ Myös 2000-luvun installaatiotaidetta käsittelevässä teoksessa *Installation Art in the New Millenium* (2003) todetaan, että lukuisat yritykset määrittellä installaatiotaidetta pelkän materiaalin tai ilmaisutavan perusteella ovat epäonnistuneet, koska sen luonteeseen kuuluu nimenomaan haastaa ja koetella rajojaan. Siten installaatioteos määrittyy usein vasta tekoprosessissa, mikä kyseenalaistaa visuaalisiin taiteisiin perinteisesti liitetyt materiaalit ja metodologian.¹⁸

Taideoreetikko ja kriitikko Rosalind Kraussin mukaan installaatiotaiteessa taiteen medium on laajentunut niin paljon, ettei sitä enää voi tarkastella samojen mediumspezifien määritelmien kautta, jotka soveltuvat esimerkiksi kuvanveiston tai maalaustaiteen analysointiin. Krauss nimittää nykytaiteen perinteisiä välinärajoja kyseenalaistavia mediuumeja ”jälkivälineiksi” (*post-medium*).¹⁹ Tämän määritelmän avulla voidaan paremmin huomioida muun muassa tilallisen taideteoksen konteksti laajasti ymmärrettynä siten, että prosessissa huomioidaan täydemmin teoksen kokemuksellinen luonne ja vastaanottajan merkitys, samoin kuin teoksen tilallista muotoa ja tilasuhdetta korostava näkökulma.²⁰

Alunperin installaatio-termi otettiin käyttöön taidelehdissä 1960-luvulla kuvaamaan taidenäyttelyn ripustusta. Tämän ripustuksen dokumentointia valokuvoin kutsuttiin termillä installaatiokuvaus (*installation shot*), mistä seurasi installaatio-termin juurtuminen kuvaamaan tilaa hyväkseen käyttäviä teoksia. Installaatioteoksia tehtiin kuitenkin jo vuosia aikaisemmin kuin itse termi vakiintui, ja alusta asti käsitteellinen ero taideinstallaation ja installaatiotaiteen välillä on ollut epäselvä.²¹ Taidehistorioitsija Julie Reiss huomauttaa, että

16 Bishop 2005, 6.

17 Bishop 2005, 6.

18 De Oliveira et al. 2003, 14.

19 Krauss 2000.

20 Kivinen 2013, 50–51.

21 Bishop 2005, 6.

verbi ”installoida” kuvasi 1970-luvulla nimenomaan työskentelyprosessia, joka vapautti taiteilijan studiosta pyrkien suoraan kontaktiin yleisön kanssa.²² Tämä katsojan osallisuus teoksessa taas oli yhteydessä poliittisuuteen, jota installaatiotaide alunperin korosti. Se kritisoi institutionaalista kontekstia ainoana taiteen esittämisen muotona, ja pyrki väliaikaisten ja paikkasidonnaisten teosten avulla irrottautumaan kasvavista kaupallisista taidemarkkinoista.

Tutkimusaiheeni painotusten vuoksi en käsittele tutkimuksessani juurikaan katsojan osallisuutta installaatiotaiteessa, vaan keskityn sen sijaan autenttisuuden, tekijyyden sekä kontekstisidonnaisuuden teemoihin. Jonkinlaisena yleistoteamuksena voi kuitenkin sanoa, että installaatiotaide eroaa kuvataiteen perinteisistä ilmaisuvälineistä kuten kuvanveistosta ja maalaustaiteesta, puhuttelemalla katsojaa suoraan tilallisen läsnäolon kautta. Sen sijaan että katsoja tarkastelisi teosta ulkopuolelta ja välimatkan päässä, installaatiotaide edellyttää usein fyysisesti ”sisällä” teoksessa olevan katsojan, joka tarkastelee teosta kehollisen kokemuksen kautta. Katsojan osallisuuden aste kuitenkin vaihtelee suuresti eri teoksissa. Claire Bishopin mukaan pyrkimyksenä on tehostaa katsojan tietoisuutta objektien sijoittumisesta tilassa, ja huomioida ruumiillinen reaktiomme tähän:

--- in a work of installation art, the space, and the ensemble of elements within it, are regarded in their entirety as a singular entity. Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality.²³

Taidehistorioitsija Julie Reiss toteaa kirjassaan *From Margin to Center: Spaces of Installation Art* (2001), että installaatiotaiteessa katsoja usein käsitetään olennaiseksi teoksen toteutumisen kannalta. Katsoja on niin kiinteä osa installaatiotaidetta, että ilman osallistumisen kokemusta teoksen analysointi on vaikeaa, ellei mahdotonta.²⁴ Kiasman kuraattori Kati Kivinen korostaa installaatioteoksessa samalla tavalla fyysisen objektin sijaan nimenomaan sen tilallisuutta ja suhdetta katsojaan. Hän mieltää termin perinteisen määritelmän jo selvästi vanhentuneeksi.

Meillä perinteisesti, jos ajatellaan [Kiasman] kokoelmia ja miten niissä määritellään installaatio, niin se on joku määrittelemättömään tilaan rakennettu, käytetään jopa

22 Reiss 1999, xi; van Saaze 2013.

23 Bishop 2005.

24 Reiss 2001, xiv.

termiä esine-asetelma, joka kalskahtaa nykypäivänä tosi vanhanaikaiselta. Että ehkä se paremminkin voisi olla joku erilaisia materiaaleja hyödyntävä kokooma tai mikä tahansa. Koska esinekin kuulostaa jotenkin oudolta tuossa yhteydessä. Mutta nämä viralliset määritelmät joita meillä on, on jo ehkä vähän vanhentuneita. Että kyllä mä itse miellän installaation, että tärkeintä on sen tilallisuus. Mikä sen teoksen suhde on tilaan, on se sitten joku tietty tila, niin sanotusti site-specific --- . Voihan se olla myös teos joka on sovellettavissa erilaisiin tiloihin. Että silloin se vaan aina määritellään, on se sitten taiteilija itse tai onko siitä sitten sellainen määrittely --- ?²⁵

Toinen mitä korostan paljon, on tietynlainen vuorovaikutteisuus. Vuorovaikutteisuus nyt on jokaisessa taideteoksessa, mutta tietyllä tavalla installaatio vähän enemmän kuin joku maalaus tai staattinen veistos aktivoi vastaanottajaa, vaikkakaan se ei ole välttämättä interaktiivinen niinkuin joku mediataideteos jossa on todellinen interaktiivinen elementti. Sen takia kutsun tällaisia teoksia ja esimerkiksi liikkuvan kuvan installaatioita prosessuaalisiksi, että ne pistää yleisön enemmän työhön. Kehollinen kokemus jota haluan korostaa, tietynlainen moniaistisuus ja kehollinen kokemus installaatiotaiteessa, että se ei ole vain katsottavaa vaan siinä mietitään sitä omaa kroppaa ja sen suhdetta tilaan ja siihen teokseen.²⁶

Myös Helsingin taidemuseon kokoelma-amanuessi Jari Björklövin mielestä installaatio-termin käyttö on parinkymmenen vuoden aikana muuttunut merkittävästi esimerkiksi museon kokoelmissa olevien teosten kohdalla.

Mutta sekin, että miten installaatiota määritellään. Installaatiohan on ollut heti alusta asti mukana [kokoelmissa] kun se on tullut. No se on tietysti ollut pitkään, mutta installaatiotaiteessa on semmoset kiinnostavat tekijät, niin niitä on tullut hankittua. Mutta että jos ottaa meidän taidemuseon järjestelmästä jonkun printtauksen sanalla ”installaatio” niin sinne voi tulla mitä vaan. --- Koska nykyään on installaatioita monet ihan projisoinnit koska taiteilija on miettinyt siinä tilassa miten tehdään. Semmoisethan meni ennen videotaieteeseen, vaikka niissä olisi saattanut ollakin jotain tilaa. Ja nykyään taiteilijat osaa myös enemmän vaatia tilaa. Siinä mielessä ne määritelmät on muuttuneet ja miten täällä taidemuseossakin se on ymmärretty niin se on muuttunut aikojen saatossa.²⁷

25 Kati Kivisen haastattelu.

26 Kati Kivisen haastattelu.

27 Jari Björklövin haastattelu.

Oman tutkimusaiheeni kannalta keskeistä on nimenomaan se, kuinka installaatioteos toteutuu yleensä vasta esityskontekstinsa kautta. Teokset ovat usein vain väliaikaisesti esillä, ja jotkin niistä ainoastaan yhden kerran. Teos voi myös fyysisesti muuttua esitysaikanaan. On erittäin mielenkiintoista pohtia, onko installaatioteosta ylipäätään mahdollista täydellisesti toisintaa, jos esityskonteksti vaikuttaa aina teoksen sisältöön ja katsomiskokemukseen? Voidaan myös kysyä, onko installaatioteosta lainkaan olemassa silloin, kun se ei ole esillä?

1.4 Marginaalista museoon: Installaatiotaiteen taidehistorialliset vaiheet

Installaation juuret taidemuotona ulottuvat pitkälle 1900-luvun puolelle. Sen muotoutumiseen ovat vaikuttaneet useat taidesuuntauksset El Lisitskin avantgardistisista maalauksista Kurt Schwittersin ja Marcel Duchampin tilateoksiin ja ready-made -taiteeseen. Installaatiotaiteen idea katsojan huomion johtamisesta yksittäisistä objekteista katsomistilaan kokonaisuutena, jossa tila käsitetään fyysisenä kontekstina eikä vain taustana teosten esittelylle, näkyi jo dadan ja surrealismin pyrkimyksissä, ja myöhemmin muissa aikansa radikaaleissa suuntauksissa kuten 1960-luvun minimalismissa.²⁸ Kaupallisten gallerioiden ja perinteisten instituutioiden vastustuksesta syntyneet happeningit, ympäristötaideteokset ja esimerkiksi Allan Kaprow'n kokeelliset performanssit muistuttavat jo suuresti installaatioita, vaikka itse nimitystä ei vielä käytettykään. Jo 1950-luvun lopulla tilallisia multimediateoksia tehnyt Kaprow kutsui teoksiaan termillä *environment*, jota alettiin käyttää myös muista samankaltaisista tilallisista teoksista.²⁹ Installaatiotaiteen kehitys nojaa vahvasti yleiseen yhteiskunnalliseen ilmapiiriin, sillä vaatimus katsojan omakohtaisesta kokemuksesta ja läsnäolosta nousi alun perin esiin vastareaktiona ajan kulutuskulttuurille ja käsitykselle taiteesta kulutushyödykkeenä.³⁰

Installaatiotaiteen eriytyminen omaksi taidemuodokseen vauhdittui 1970- ja 1980-luvuilla. Monet taiteilijat kyseenalaistivat edelleen taidemaaailman, museoinstituutioiden ja kaupallisten markkinoiden heille asettamaa roolia, ja tietoisesti välttivät tekemästä yksittäisiä, helposti siirreltäviä teoksia, joista taidemarkkinat olivat riippuvaisia. Useat taiteilijat kääntyivät taiteen esittämisen kysymysten puoleen, pyrkimyksenään tehdä poliittinen kannanotto alistamatta

28 Taylor 2005, 167–168.

29 Reiss 2001, xi.

30 Bishop 2005, 130.

teosta sisällön tasolla avoimelle propagandalle.³¹ Samalla teoksen esityskontekstista tuli ratkaiseva tekijä pohdittaessa taiteen suhdetta markkinoihin ja museoinfrastruktuuriin. Esityskontekstiinsa sidottuina ja vain tietyn ajan kestoisina installaatioteokset olivat hankalia, jopa mahdottomia myydä. Claire Bishopin mukaan kontekstisidonnaisuus ohjasi teoksen sisältöä sen tekijästä kohti vastaanottajaa ja niitä olosuhteita, joissa yleisö teoksen kokee. Tämä katsojan aktiivinen rooli ja läsnäolon vaatimus alettiin nähdä voimaannuttavana vaihtoehtona massamedian passivoivalle vaikutukselle.³²

1970-luvun lopulla monia 1960-luvun vaihtoehtokulttuurin ilmentymiä alettiin kierrättää valtavirran kulutushyödykkeiksi. Museot kiinnostuivat yhä enemmän uuden, aikaisemmin radikaaliksi leimatun taiteen esittämisestä, ja vuosikymmenen aikana myös installaatiotaide alkoi siirtyä marginaalista kohti valtavirtaa. 1980-luvun aikana installaation suurin suosio ehti jo taittua, ja koko taidemuoto ehdittiin julistaa jo lähes kuolleeksi. Kuitenkin, 1980-luvun taidemarkkinabuumin ja maalaustaiteen vahvan uudelleentulon laannuttua, installaatiotaide palasi entistä näyttävämpänä, käyttäen uusia tekniikoita ja ennennäkemättömiä materiaaleja hyväkseen.³³ Vuonna 1992 taidekriitikko Holland Cotter nosti installaatiotaiteen 1980-luvun voitokkaan paluun syyksi ylikaupallistuneen ja politisoituneen taidemaailman kiinnostuksen kentän ulkopuolista taidemuotoa kohtaan. Art in America -lehden artikkelissa *Dislocating the Modern* hän pohtii:

What accounts for [installation art's] return to popularity now? Perhaps its aura of being outside, even beyond, the milieu of the saleable objects makes it attractive to an art world whose mercantile machinery is embarrassingly stalled. Perhaps its elastic nature and its capacity to bridge formal categories suit an art world grown increasingly political over the past few years, where artists seek ever more dynamic ways to amplify their sociopolitical stances. Perhaps it reflects a need on the part of some artists to reclaim a metaphoric density submerged by much of the theory-based work of past ten years.³⁴

1980-luvulla kansainväliset nykytaiteen suurnäyttelyt kuten Venetsian biennaali, Documenta

31 Bishop 2005, 32.

32 Bishop 2005, 32.

33 Reiss 2001, 131–132.

34 Cotter 1992.

sekä São Paolon biennaali alkoivat yhä enemmän tukeutua installaatiotaiteen kykyyn luoda näyttäviä, mieleenpainuvia ja visuaalisesti vaikuttavia kokonaisuuksia suuriin näyttelytiloihin. Monet 1980-luvun installaatioteokset ovat merkittäviä suuren kokonsa vuoksi, ja usein niissä painottuu nimenomaan tilalliset ja fyysiset ominaisuudet, katsojan osallisuuden sijaan.³⁵

Institutionaalisesti hyväksytyksi taidemuodoksi installaatiotaiteen voidaan katsoa nousseen viimeistään 1990-luvun alkupuolella, joskin installaatioteosten määrä keskeisissä nykytaiteen näyttelyissä lisääntyi merkittävästi jo 1980-luvun puolella. Taidekriitikko Roberta Smith kirjoitti vuonna 1993 installaation olevan ”kaikkien suosikkiväline”.³⁶ Viimeistään 2000-luvulla installaatiotaide on lopullisesti vakiinnuttanut keskeisen asemansa nykytaiteen kentällä. Paradoksaalisesti, teosten suosio on vaikuttanut myös taidemuodon keskeisimmän periaatteen eli paikkasidonnaisuuden osittaiseen murenemiseen. Kun teoksen ja sen sijainnin suhde oli aikoinaan taiteilijoille ja yleisölle installaatiotaiteen olennaisin painopiste, nykyään teokset ovat usein siirrettäviä, ja mahdollisesti myös erittäin pitkäaikaisia.

Vaikka 1960- ja 1970-lukujen prosessinomaiset teokset kuuluvat samaan historialliseen jatkumoon kuin nykytaiteen monimuotoiset installaatiot, niiden lähtökohta oli lähes poikkeuksetta ainutkertaisuudessa, eivätkä taiteilijat yleensä tarkoittaneet teoksia esitettäväksi useaan kertaan. Sitä vastoin nykyään installaatiotaidetta hankitaan aktiivisesti museoiden kokoelmiin ja teoksia esitetään uudelleen eri näyttelyissä. Suositut installaatioteokset kiertävät näyttelystä toiseen, ja niitä saatetaan tilanteen mukaan myös muokata sopimaan paremmin kulloiseenkin kontekstiinsa.³⁷ Usein erityisesti teoksen myymiseen pyrkivän taiteilijan on pohdittava jo luomisvaiheessa, mitä teokselle merkitsee, jos se tallennetaan kokoelmiin ja esitetään joskus tulevaisuudessa uudestaan.

35 Bishop 2005, 37.

36 De Oliveira et al. 2003, 13.

37 Reiss 2001, 156.

2 TUTKIMUSMETODIT JA AINEISTO

Tutkielmassani vuoropuhelua käyvät taidefilosofinen käsiteanalyysi sekä haastatteluaineisto. Analyysissä tarkastelen installaatiotaidetta autenttisuuden ja auran käsitteiden näkökulmista, ja samanaikaisesti peilaan pohdintaa installaatiotaiteen parissa työskentelevien ammattilaisten näkemyksiin. Näin pyrin tavoittamaan niitä käsityksiä ja mielipiteitä, joita teosten esittämisen ja tallentamisen prosesseihin osallistuvilla henkilöillä on. Vaikka haastatteluaineistoni on niukka, sen avulla on mahdollista tarkastella, miten installaatiotaiteen autenttisuuteen liittyvät näkökulmat vaikuttavat käytännön taidemuseotyöhön, sekä kartoittaa ongelmia ja haasteita, joita taidemuseot installaatiotaiteen myötä mahdollisesti kohtaavat.

Keräämäni tiedon luonteen takia, ja koska tutkimuksen tavoitteena on kartoittaa kohteena olevaa ilmiötä kokonaisvaltaisesti, oli tutkimusaineisto mielekkäintä koota haastattelujen avulla. Tutkimusaiheeni ollessa toistaiseksi ainakin Suomessa varsin vähän tutkittu, haastattelut ovat mielestäni ainoa keino, jolla asianomaisten henkilöiden asenteisiin, näkemyksiin ja kokemuksiin päästään käsiksi. Haastattelujen analysoinnissa käytin apunani teemoittelua, jonka kautta järjestin haastattelujen sisällöt tarkastelemieni aihepiirien ja käsitteiden mukaan. Koska useat teemat liittyvät tiiviisti toisiinsa, on niitä toisinaan vaikea tiukasti erottaa toisistaan. Aineiston läpikäynnissä käytän myös diskurssianalyysin keinoja. Koska kyseessä on osittain haastatteluaineisto, on luonnollista että tulkintoja tehdään nimenomaan haastateltavien puheesta, ja kiinnitetään huomiota niihin merkityksiin, joita he puheellaan ja kielenkäytöllään tuottavat.

2.1 Tutkimusaineisto

Haastattelemani henkilöt edustavat kahta nykytaiteeseen keskittyvää museota, nykytaiteen museo Kiasmaa sekä Helsingin taidemuseota. Haastatteluja tein lopulta ainoastaan kaksi, mikä johtui pääasiassa siitä, että koin kahden haastattelun sisällön jo erittäin runsaaksi, ja tarjoavan paljon kiinnostavaa pohdittavaa. Haastattelujen suppea määrä mahdollisti antoisalla tavalla niiden syvällisen ja perinpohjaisen tarkastelun. Koska haastattelut muodostavat vain osan tutkimuksestani, niiden määrän kasvattaminen olisi kenties tehnyt aineistosta tarpeettoman laajan ja sekavan. Haastattelujen perusteella ei ole tarkoitus tehdä yleistyksiä suomalaisten taidelaitosten tai kuraattoreiden toiminnasta ja mielipiteistä, vaan käytän aineistoa tuomaan teoreettisen pohdinnan rinnalle käytännönläheisen näkökulman muun muassa teosesimerkkien avulla.

Alun perin tarkoitukseni oli tehdä laajempi haastattelututkimus ja kartoittaa useiden taidemuseoinstituutioiden näkemyksiä installaatiotaiteen esittämisestä ja tallentamisesta. Koska vähitellen mielenkiintoni kohdistui enemmän spesifien käsitteiden nykymerkitysten analysointiin, päädyin yhdistämään teoreettisen lähiluvun rinnalle vain muutamia käytännön näkemyksiä ja kokemuksia suomalaiselta taidekentältä. Tutkimustani varten haastattelin Kiasman näyttelyamanuenssi Kati Kivistä sekä Helsingin taidemuseon kokoelma-amanuenssi Jari Björklövia. Valitsin haastateltavat suurista taidelaitoksista, jotka keskittyvät näyttely- ja kokoelmatoiminnassaan nykytaiteeseen, ja näin ollen sekä esittävät että tallentavat aktiivisesti installaatiotaidetta. Kiasma Suomen ehkä keskeisimpänä nykytaidemuseona sekä Helsingin taidemuseo samoin suurena toimijana tuntuivat luonnollisilta valinnoilta. Ne vaikuttivat myös tahoilta, jotka todennäköisesti ovat kohdanneet monia sekä installaatioteosten esittämiseen että tallentamiseen liittyviä haasteita. Suurten taidemuseoiden piirissä ollaan luultavasti hyvin perillä myös yleisestä tilanteesta suomalaisella taidekentällä, koskien nykytaiteen esittämistä, tallentamista ja konservointia koskevaa keskustelua.

Haastatteluihin valitsin henkilöitä, jotka ovat työskennelleet kuratoriaalisissa tehtävissä, ja runsaasti nimenomaan installaatiotaiteen parissa viime vuosina. Mielestäni on tärkeää ottaa huomioon haastateltavan tausta ja kokemus erityisesti työhistorian osalta. On oletettavaa, että työtehtävien laatu ja esimerkiksi mahdolliset painotukset tiettyihin taidemuotoihin vaikuttavat haastateltavien näkemyksiin ja asenteisiin, ja toisaalta kokemuksen perusteella haastateltavat

pystytään asettamaan validin auktoriteetin ja asiantuntijan asemaan. Luonnollisesti haastateltavan perehtyneisyys ja ammatillinen kokemus tutkittavasta asiasta täytyy huomioida analysoitaessa ja tulkittaessa haastatteluaineistoa. Haastattelujen kautta tarkastelen, miten kuraattorit kokevat oman työskentelynsä ja edustamansa museon toimintatavat suhteessa installaatiotaiteen esittämiseen ja tallentamiseen. Haastateltavat muodostavat mielipiteensä subjektiivisesti yksilöinä, mutta oletettavasti myös käsittäen edustavansa työpaikkaansa, peilaten samalla näkemyksiään ympäröivään todellisuuteen ja omiin kokemuksiinsa.

Kati Kivinen on toiminut Kiasman näyttelyamanuenssina vuodesta 2003, työskennellen alusta asti aktiivisesti installaatiotaiteen ja erityisesti liikkuvan kuvan parissa. Alkuvuodesta 2014 tarkastetussa väitöskirjassaan *Toisin kertoen: Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatiossa* Kivinen tutkii kertomuksen ja liikkuvan kuvan tilallistamisen problematiikkaa suomalaisessa nykytaiteessa.³⁸ Tutkimus tarkastelee millaista totutuista audiovisuaalisen kerronnan muodoista eroavaa tilallista kerrontaa monikuvaiset liikkuvan kuvan installaatiot tuottavat, ja miten näitä kertomuksia vastaanotetaan ruumiillisesti installaation tilassa. Samalla se pohtii liikkuvan kuvan installaation intermediaalista luonnetta spatiaalisen kuvataiteen ja elokuvan välimaastossa toimivana kertovana mediumina.³⁹ Kivisen väitöskirja osoittautui hyödylliseksi taustamateriaaliksi myös omalle tutkimukselleni. Haastateltavana hänellä oli sekä omien tutkimusintressiensä että monipuolisen työnkuvansa kautta kiinnostavia näkemyksiä ja vankkaan kokemukseen pohjautuvaa tietoa jaettavanaan.

Helsingin taidemuseon kokoelma-amanuenssi Jari Björklöv työskentelee museon kokoelmien ja hankintojen parissa sekä toimii erityisesti kokoelmanäyttelyiden kuraattorina. Björklöv on työskennellyt laaja-alaisesti installaatiotaiteen parissa seuraten läheltä sen kehitystä ja yleistymistä. Monipuolisessa kokoelmatyössä hän on osallistunut lukuisten installaatioteosten hankinta- ja tallennusprosesseihin, sekä kuratoinut näitä teoksia myöhemmin eri näyttelyihin.

2.2 Teemahaastattelu tutkimusmenetelmänä

Sekä tutkimushaastattelun eduista että haasteista kirjoittaneet Sirkka Hirsjärvi ja Helena Hurme korostavat haastattelujen vuorovaikutteisuuden huomioimista aineistoa analysoitaessa.

38 Kivinen 2013.

39 Kivinen 2013.

Erityisesti puolistrukturoidussa haastattelussa haastattelija ja haastateltava ovat tiiviissä vuorovaikutuksessa, joka luo jatkuvasti uusia merkityksiä.⁴⁰ Haastattelussa myös tutkimuksen tekijä luo tutkimuskohdettaan ohjailemalla tilannetta tiedostamattaan ja kysymällä tiettyjä, ennalta määriteltyjä kysymyksiä.⁴¹ Teemahaastattelu ottaa huomioon, että ihmisten tulkinnat ja heidän asioille antamat merkitykset ovat keskeisiä, samoin kuin että merkitykset syntyvät vuorovaikutuksessa.⁴² Tiedostan tämän myös omaa tutkimusanalyysiani muodostaessani, samoin kuin tutkimustiedon luotettavuutta arvioidessani. On väistämätöntä, että haastatteluun valitsemani teemat ja tekemäni kysymyksenasettelut, samoin kuin keskustelun ohjaaminen haastattelutilanteessa, vaikuttavat haastateltavien vastaustapaan ja keskustelun painotuksiin.

Haastattelutyypinä käytän puolistrukturoitua teemahaastattelua. Teemahaastattelussa kysymysten teemat ovat haastateltaville samat, mutta vastauksia ei ole sidottu tiettyihin vastausvaihtoehtoihin, vaan haastateltavat saavat vastata kysymyksiin vapaasti omin sanoin. Tekemäni haastattelut ovat varsin keskustelunomaisia. Esitän haastattelujen aikana etukäteen laatimani haastattelurungon lisäksi myös tarkentavia lisäkysymyksiä esiin nousseiden keskustelunaiheiden mukaan. Tästä syystä kaikki kysymykset ja painotukset eivät toistuneet molemmissa haastatteluissa. Tavoitteeni ollessa moniulotteisen tutkimusaiheen syvälinen ymmärtäminen ja eri näkökulmien huomioiminen, on mielestäni ensiarvoisen tärkeää, ettei haastateltaville tarjota vastausvaihtoehtoja eikä vastausten pituutta rajata. Kenties esimerkiksi lomakehaastattelun kautta olisin pystynyt kartoittamaan useampia tahoja ja mielipiteitä, mutta lomakevastaukset eivät luultavasti pystyisi tarjoamaan tarvitsemaani syvällistä tietoa aiheesta tai haastateltavien ajatuksista. Polveilevan pohdinnan ja vapaamuotoisen keskustelun kautta voidaan päästä käsiksi tietoon, jota strukturoitu haastattelu tuskin saavuttaisi.

Kuten usein laadullisessa tutkimuksessa, keskityn tutkimuksessani pieneen määrään tapauksia ja pyrin analysoimaan niitä mahdollisimman perusteellisesti. Tieteellisesti mitattavien tulosten sijaan tavoitteenani on tutkimuskohteen ominaisuuksien ja merkitysten kokonaisvaltainen ymmärtäminen. Aineiston tieteellisyyden kriteeri ei näin ollen ole sen määrä, vaan laatu.⁴³ Yksittäisten henkilöiden mielipiteitä ja kokemuksia, omia tulkintojani sekä subjektiivista

40 Hirsjärvi ja Hurme 2011, 16.

41 Hirsjärvi ja Hurme 2011, 23.

42 Hirsjärvi ja Hurme 2011, 48.

43 Eskola ja Suoranta 1998, 18.

analyysiani tarkastelevat tutkimustulokset eivät ole mitattavissa ja siten tieteellisesti todennettavissa. Tuloksia on kuitenkin mahdollista arvioida intersubjektiivisesti, mikä onkin mielestäni tutkimukseni kohdalla luonnollista ja tuloksellista.

Tutkimuksessani, kuten taiteentutkimuksen kohdalla usein muutenkin, on olennaista taiteen ilmiöiden prosessiluonteen hahmottaminen. Tutkimusta tehdessäni olen pyrkinyt ottamaan huomioon, että tutkimuskohde elää muutoksessa, ja tutkimustuloksia harvoin voi pitää ajattomina ja absoluuttisina. Eskolan ja Suorannan mukaan kvalitatiivisilla menetelmillä saavutetaan juuri tämä ilmiöiden prosessiluonne, jolloin tunnustetaan, että tutkimustulokset ovat historiallisesti muuttuvia ja paikallisia.⁴⁴ Koska tutkimuskohdettani on kartoitettu varsin vähän, minulla ei ole tarkkoja ennakko-oletuksia tutkimuksen tuloksista tai välttämättä edes itse tutkimuskohteesta. Luonnollisesti tutkimusprosessi ja analyysini ovat latautuneet omilla käsityksilläni ja odotuksillani, ja niihin vaikuttaa tutkimuksen myötä keräämäni taustatieto. Uskon, että tutkimus nostaa esille tarpeellisia näkökohtia, ja hyödyttää taidekentän toimijoita kuten taidemuseoammattilaisia ja myös taiteilijoita, jotka pohtivat teosten toisinnettavuuden ja tallennettavuuden kysymyksiä.

44 Eskola ja Suoranta 1998, 16.

3 TAIDETEOKSEN AURA JA AUTENTTISUUS

Autenttisuuden käsitettä on pohdittu ja määritelty moneen kertaan eri aikakausien näkemysten mukaan Jean-Jacques Rousseausta (1712–1778) ja myöhemmin Martin Heideggeristä (1889–1976) lähtien. Perinteisimmin taiteen autenttisuuden käsite on liitetty taideobjektin originaaliuteen eli ajatukseen, että teoksella on suora suhde menneisyyteen ja tekijäänsä. Myös nykyaikaisen käsityksemme taideteoksen autenttisuudesta katsotaan yleisesti olevan osa tätä romantiikan ajan *Zeitgeist*- eli ”ajan henki” -käsitykseen pohjautuvaa perinnettä.⁴⁵ Käsitetaidetta tutkineen Marja Sakarin mukaan sittemmin postmoderni taide on esittämisen ja puhunnan tapoja muokatessaan hylännyt monia taiteeseen aiemmin liitettyjä ideoita kuten juuri ajatuksen auraattisesta, autenttisesta ja yksilöllisestä taiteesta. Tämä on johtunut osittain niiden modernismissa saamista negatiivisista konnotaatioista, ja osittain jälkistrukturalistisen ajattelun vaikutuksesta.⁴⁶

Siinä missä perinteisesti museoiden teoskokoelmat ja toimintaperiaatteet ovat perustuneet nimenomaan aidoiksi todettuihin, ainutlaatuisiin taideobjekteihin ja teoksiin, originaaliuden ja autenttisuuden merkityksiä nykytaiteessa ei ehkä ole pohdittu vielä perusteellisesti. Yleensä autenttisella taideteoksella tarkoitetaan uniikkia ja taiteilijan jollain tapaa signeeraamaa teosta, jonka alkuperäiset materiaalit ja fyysiset ominaisuudet ilmentävät taiteilijan intentiota ja teoksen identiteettiä. Tämä originaaliuden käsitys on vallinnut myös yksittäisen teoksen arvoa korostavilla perinteisillä taidemarkkinoilla. Esineiden ja taideobjektien ainutlaatuisuus ja autenttisuus toimivat perustana myös museoiden taidekokoelmille. Eri museoammattilaisilla on kuitenkin erilaisia painotuksia siihen, miten autenttisuus koetaan ja mitkä ominaisuudet siinä nähdään keskeisimpinä. Taidekonservoinnissa autenttisuus viittaa perinteisesti teoksen

45 Van Saaze 2013, 49.

46 Sakari 2000, 15.

materiaaliseen alkuperäisyyteen, kun taas teosta esittävä kuraattori voi korostaa teoksen historiallisten arvojen sijaan enemmän sen tämänhetkistä taiteellista arvoa.⁴⁷

Pohdin tutkimuksessani, mitä taiteen autenttisuus perinteisessä mielessä on merkinnyt, mitä sillä nykyään tarkoitetaan, ja onko perinteinen autenttisuuden käsite nykytaiteen metodien ja muotojen osalta enää ylipäätään relevantti. Sivuan myös yleisellä tasolla pohdintaa, onko autenttisuudella enää arvoa nykytaiteessa, vai onko sen merkitys teoksen arvon määrittäjänä jo ohitettu. Taideteoksen auran käsitteellä on vahva suhde taiteen autenttisuuden merkityksiin. Koska lähes poikkeuksetta taideteoksen originaali on sidoksissa taiteilijuuden ja tekijyyden käsitteisiin, tarkastelen lisäksi, joskin hieman suppeammin, tekijyyden nykymerkityksiä.

Koska tutkimuksessani vuorottelevat teoreettiset tekstit ja haastattelumateriaali, koen antoisimmaksi ja luontevimmaksi tavaksi rakentaa tutkielma yhdistämällä teoreettinen osuus haastatteluaineistoon, ja kuljettamalla niitä rinnakkain läpi tutkimusanalyysin. Tarkastelen autenttisuuden merkityksiä poimimalla lähilukuun sitä eri näkökulmista käsitteleviä tekstejä, analysoiden etupäässä Denis Duttonin *Authenticity in Art* -artikkelia sekä Walter Benjaminin klassikkoartikkelia *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*⁴⁸. Arvioin, löytyykö teksteistä kiinnekohtia tai määritelmiä, jotka yhä pätevät tilasidonnaisten nykytaideteosten kohdalla, ja toisaalta jotka eivät enää lainkaan sovellu monimediaisten installaatioteosten autenttisuuden määrittämiseen. Tässä luvussa pyrin aukikirjoittamaan Duttonin ja Benjaminin teksteistä rakentuvat teoriat, kuljettaen samalla haastatteluaineistoa niiden rinnalla. Kysyn, miten installaatioteoksen autenttisuus käsitetään, ja miten sen säilyminen on taidemuseoissa turvattu teoksen siirtyessä museokokoelmiin ja myöhemmin kenties uuteen esityskontekstiin.

3.1 Denis Dutton ja jakautunut autenttisuus

Taidefilosofi Denis Dutton jakaa artikkelissaan *Authenticity in Art* (2003) autenttisuuden käsitteen kahteen osaan. Nimellinen autenttisuus (*nominal authenticity*) muodostetaan taideteoksen täsmällisen attribuoinnin kautta eli määrittämällä varmuudella teoksen tekijä,

47 Van Saaze 2013, 74–75.

48 Alkup. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, engl. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. On syytä huomioda, että alkukielen *Reproduktion* viittaa kahteen varsin erilaiseen ilmiöön: *monistamiseen* (teolliseen sarjatuotantoon) ja *jäljentämiseen* (taideteosten levittämiseen reproduktioina).

tekoaika ja proveniensi.⁴⁹ Nimellinen autenttisuus viittaa siis taideteoksen aitouden määrittämiseen perinteisessä mielessä eli esimerkiksi sen varmistamiseen, ettei teos ole väärennös. Nykyaiteen kohdalla muodollinen autenttisuus on usein helppo määrittää, sillä teoksen tekijä ja omistussuhteet ovat yleensä hyvin tiedossa, tai vaivatonta selvittää teoksen lyhytikäisyyden vuoksi. Teoksista on usein myös kattavasti dokumentaatiota ja niitä koskevat sopimukset ovat helposti saatavilla. Kuitenkin myös nimellisen autenttisuuden määrittämiseen liittyy installaatiotaiteen kohdalla mielenkiintoisia kysymyksiä, sillä teokset eivät välttämättä säily fyysisesti muuttumattomina, eikä teoksen tekijyys ole aina sidoksissa konkreettiseen käsillä tekemiseen kuten esimerkiksi perinteisessä maalauksessa.

Duttonin mukaan myös nimellisen autenttisuuden määrittäminen juontuu loppujen lopuksi halusta ymmärtää taideteosta sen alkuperän kautta: mitä se merkitsi tekijälleen, ja mikä oli teoksen suhde aikansa kulttuuriseen kontekstiin?⁵⁰ Duttonin pohdinta liittyy siis tiiviisti taiteilijan intention ja teoksen identiteetin käsitteisiin. Nykyaiteessa autenttisuuden määrittämistä voi vaikeuttaa teosten monistamisen mahdollisuus ja fyysinen muuttuvuus. Yleensä taiteilija määrittää editioiden⁵¹ määrän ennalta, mutta esimerkiksi digitaalisessa muodossa olevien teosten kohdalla kysymys autenttisten kopioiden määrästä ei ole yksiselitteinen.

Ekspressiiviseksi autenttisuudeksi (*expressive authenticity*) Dutton nimittää taideteoksen kykyä ilmentää aidosti yksilön tai yhteiskunnan arvoja ja uskomuksia. Se viittaa myös siihen, kuinka paljon teos omaa auktoriteettia, ja miten vilpittömästi taideteoksen esittäjä tai taiteilija kykenee välittämään taideteoksen arvoja ja merkityksiä. Dutton viittaa artikkelissaan musiikkiesityksiin, mutta ekspressiivisen autenttisuuden määritelmää on kiinnostavaa soveltaa myös esimerkiksi performansitaiteeseen, tai installaatioteoksen jatko-esittämisen prosessiin.⁵² Mielestäni prosessuaalisuudesta ja kontekstisidonnaisuudesta johtuen, installaatioteoksen esittämisessä korostuu esitystahon kyky välittää teoksen alkuperäinen idea ja merkityssisältö. Erityisen paljon sillä on merkitystä, jos teoksessa ei ole eri esityskerroilla aineellisesti mitään

49 Proveniensi tarkoittaa tietoja taideteoksen alkuperästä, sijainnista sekä omistajuussuhteista sen valmistumisajasta nykyhetkeen. Dutton 2003.

50 Dutton 2003.

51 Kirjapainoperinteestä omaksuttua editio-sanaa käytetään yleisesti taidemarkkinoilla ilmaisemaan kunkin teoksen myyntiin autorisoitujen kappaleiden määrä, joka voi installaatiomuotoisten teosten kohdalla olla usein 3-5 kappaletta. Kivinen 2013.

52 Dutton 2003.

samaa. Jos teoksen fyysiset elementit uusitaan, ne eivät ole perinteisessä mielessä enää autenttisia tai alkuperäisiä. Tällöin teoksen autenttisuus on sidoksissa teoksen alkuperäisen idean ja merkitysten säilymiseen, jos ne saadaan välitettyä eri esityskonteksteissa.

Installaatiotaiteen kohdalla voi pohtia, pitäisikö teos aina pyrkiä esittämään täysin alkuperäisen kaltaisissa olosuhteissa, vaikka teosta tulkitaan aina kunkin ajan ja yhteiskunnan, sekä esitystilan kontekstissa. Onko teoksen autenttisuuden kannalta merkitystä, jos teosta ”päivitetään” esittämisaikaansa ja -kontekstiinsa sopivaksi? Dutton käyttää esimerkkinä vanhojen mestareiden maalausten esittämistä museoiden liian kovassa valaistuksessa, joka ei tuo teoksia esille samalla tavalla, kuin ne on alun perin hämärissä sisätiloissa luotu ja esitetty.⁵³ Täysin alkuperäistä vastaavia olosuhteita tuskin pystytään museoissa järjestämään, jos teosten halutaan säilyvän ja yleisön ylipäätään näkevän niitä.

Sekä tekemissäni haastatteluissa että useissa installaatiotaidetta käsittelevissä teksteissä samantyyppinen pohdinta nousi esille erityisesti mediainstallaatioiden kohdalla. Nopeasti vanhentuva tekniikka on jo monille museoille ongelma, sillä esimerkiksi videomateriaalin siirtäminen digitaaliseen muotoon muuttaa usein merkittävästi teoksen esitystapaa ja myös sisältöä. Analogisen ja digitaalisen laitteiston kuva ja ääni eroavat huomattavasti toisistaan ja tekevät teoksen katsomiskokemuksesta erilaisen. Toisaalta siirtäminen digitaaliseen muotoon voi olla ainoa keino säilyttää kuva- ja filmimateriaalia ylipäätään nähtävillä. Molemmat haastattelemani kuraattorit tiedostivat ristiriidan siitä, miten eri tallennusmuodon käyttäminen voi vaikuttaa merkittävästi teoksen ulkonäön ja äänen lisäksi myös sen sisältöihin.

Niissä [mediateokset ja digitaalisuus] on kaikkein suurimmat ongelmat. Että meillä on jotain vanhoja vhs-nauhoja ja se teos on siinä, niillä vhs-nauhoilla kopioina. --- Ja tää tulee yhä vaikeammaksi. Esimerkiksi [Jouni] Kujansuulle on ollut tärkeää ihan se vhs-estetiikka, minkä näköistä se on, jopa ihan ne laitteet ja surina kun se pyörii siellä ja kelaa takaspäin ja se nauha kuluu siinä näyttelyn aikana ja se on jotenkin otettu jo siinä huomioon. Hyvänen aika, mistä niitä nauhureita nyt saa?⁵⁴

Meillä oli viime syksynä esimerkiksi Nam June Paikin TV Cello taas pitkästä aikaa esillä ja se on kanssa juuri semmoinen teos, että siihen on otettu käyttöön digitaalista

53 Dutton 2003.

54 Jari Björklövin haastattelu.

materiaalia. Sehän on alunperin ihan analoginen, mutta se oli vaan pakko uusintaa, koska se oli niin vanha ja epäluotettavassa kunnossa ja jopa ei turvallinen. Että sen takia niitä sitten täytyy, jos niitä haluaa esittää, niin uusintaa, mutta että onko se sitten ihan alkuperäinen vai onko se joku paranneltu versio, niin ne on sitten jännittäviä kysymyksiä. --- Mutta että videossa kuitenkin jollain tavalla se, onko se analoginen vhs-nauha vai digitaalivideo, niin on jotenkin vielä pienempää. Mutta sanotaan sitten, jos se alkuperämateriaali on filmi ja sitä esitetään digitaalimuodossa, niin siinä tulee mun mielestä vähän isompi kysymys, että voiko filmi-installaatiota ihan noin vain lähteä esittämään digitaalikopiolla.⁵⁵

Denis Dutton argumentoi, että taidehistorioitsijoiden, yksityiskeräilijöiden ja kuraattoreiden kiihkeä pyrkimys selvittää taideteosten proveniensi ja nimittää niille tekijä, ei johdu pelkästään taloudellisen hyödyn tavoittelemisesta ja teoksen markkina-arvon kohottamisesta. Hänen mukaansa muodollisen autenttisuuden määrittäminen mahdollistaa teoksen historiallisen kontekstin ymmärtämisen, ja selittää teoksen tehtävää aikansa arvojen ja uskomusten, sekä taiteilijan ja yleisön ideoiden ilmentäjänä.⁵⁶ Tästä syystä Duttonin mielestä teorit, jotka painottavat ainoastaan teoksen esteettistä arvoa, eivät ole riittäviä, vaan taideteokset kaikissa kulttuureissa ilmentävät kulttuurisia arvoja ja uskomuksia. Leo Tolstoi kirjoitti vuonna 1897 julkaistussa esseessään *Čto takoe iskusstvo?* (käännettiin suomeksi vuonna 1898 nimellä *Mitä on taide?*), että teos saavuttaa taiteellisen arvonsa ainoastaan, kun se ilmentää tekijänsä autenttisia arvoja, ja erityisesti kun teoksen yleisö ja taiteilijan yhteisö jakavat nuo arvot. Tolstoin mielestä moderni taide viihdytti ja toi nautintoa, mutta hylkäsi henkiset arvot, jotka tekevät taiteesta merkityksellistä.⁵⁷

Dutton väittää tekstissään, että epäautenttinenkin teos on aina jollain tapaa autenttinen. Hän käyttää esimerkkinä kuuluisaa Hans van Meegerenin tapausta todeten, että van Meegerenin väärentämä Vermeerin teos ei ole autenttinen Vermeer, mutta sen sijaan kuitenkin autenttinen van Meegeren. Voisiko samalla tavalla ajatella, että uudelleen esitettävä installaatioteos ei ole alkuperäisteokseen nähden autenttinen, mutta sen sijaan autenttinen jäljennös tai kokonaan uusi teos, joka saavuttaa uuden kontekstin kautta myös autenttisuuden? Tapaukset toki poikkeavat toisistaan monella tapaa. On silti kiinnostavaa pohtia, mitä ongelmia teoksen

55 Kati Kivisen haastattelu.

56 Dutton 2003.

57 Tolstoi 1960; Dutton 2003.

auktorisointiin ja autentisointiin voi liittyä, jos taiteilija ei osallistu teoksensa esittämiseen, tai esimerkiksi ripustusohjeet ovat puutteelliset? Eikö molemmissa tilanteissa teoksen esittäjä jollain tapaa hyödy siitä, että teos käsitetään alkuperäiseksi, vaikka sen autenttisuus olisi mahdollisesti vaarantunut? Palaan tekijyyden kysymyksiin tarkemmin luvussa 4.4.

3.2 Walter Benjamin ja taideteoksen auran käsite

Saksalainen kirjallisuuskriitikko ja filosofi Walter Benjamin loi taideteoksen auran käsitteen maineikkaassa ja runsaasti tulkitussa artikkelissaan *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella* (1936).⁵⁸ Sekä kielellisesti että teoreettiselta sisällöltään haastavassa tekstissä Benjamin luonnehtii modernin teknologian mahdollistaman teknisen uusinnettavuuden tuhonneen taideteoksen auran, joka hänelle merkitsee alkuperäisen taideteoksen omaavaa autenttisuutta. Benjaminin mukaan taiteen olemus on muuttunut teknologian kehityksen myötä, eivätkä aitous ja autenttisuus enää pysty määrittelemään taidetta, koska on mahdotonta erottaa alkuperäistä ja kopiota toisistaan.⁵⁹

Benjaminin tekstissä toistuvat auran lisäksi kultti- ja näyttelyarvon sekä shokin käsitteet. Niiden kautta pystyy rakentamaan hänen tekstinsä johtoajatuksen: Taideteoksen kulttiarvon vaihtuessa näyttelyarvoon taideteoksen aura katoaa ja tilalle tulee shokkikokemus. Pyrin tutkimuksessani testaamaan, onko kultti- ja näyttelyarvon käsitteitä mahdollista liittää nykyinstallaatioteoksen identiteettiin ja luonteeseen. Benjaminille taideteoksen aura on aina sidoksissa teoksen perinneyhteyteen ja kulttiarvoon. Autenttisen taideteoksen ainutkertaisuus pohjautuu kulttiarvoon ja rituaaleihin siinä yhteisössä, jossa sen alkuperäinen käyttöarvo on todettu. Benjamin käyttää esimerkkinä antiikin Venus-patsasta, joka antiikin aikana kuului hyvin erilaiseen perinneyhteyteen kuin keskiajalla, jolloin se nähtiin epäjumalankuvana. Molemmissa perinneyhteyksissä oli kuitenkin selvää patsaan ainutkertaisuus eli aura. Taideteoksen auraattinen olemus ei Benjaminin mielestä voi vapautua ritualistisuudestaan.⁶⁰ Kun teos uusinnetaan, sen kulttiarvo muuttuu näyttely- tai käyttöarvoksi ja aura katoaa. Benjaminilaisen ajattelun mukaan median ja teknologian luoman uusintamahdollisuuden

58 Tulkintani pohjalla olen lukenut Benjaminin tekstistä sekä suomenkielistä että englanninkielistä käännöstä. Näen kuitenkin ”uusinnos” tai ”uusinnettavuus” -termit hieman puutteellisiksi käännöksiksi ”reproduction” tai ”Reproduzierbarkeit” -ilmauksille erityisesti nykytaiteen kohdalla, sillä ne sisältävät selviä vivahde-eroja. Tutkimuksessani ”reproduction” kääntyy tilannekohtaisesti myös reproduktio-, jäljennös- ja kopio -termeiksi.

59 Benjamin 1989, Kakkori 1999.

60 Benjamin 2002, 105.

seurauksena taideteos vapautuu taideteoksen aitouden ja autonomisuuden vaatimuksiin perustuvasta metafyyysisestä painolastista.⁶¹

Vuonna 1940 kuollut Walter Benjamin ei ehtinyt nähdä taideobjektin ja perinteisen tekijyyden kyseenalaistaneiden nykytaidemuotojen kuten installaation, käsitetaiteen ja performanssin syntyä. Hänen teoriaansa taideteoksen aurasta ja arvoista on kuitenkin kiehtovaa tarkastella nykytaideteosten kautta, ja näkisin, että se tarjoaa erityisen mielenkiintoisia tulokulmia katsojan läsnäolon ja esityskontekstinsa kautta toteutuvan installaatiotaiteen analysointiin.

Tekstissään Benjamin viittaa erityisesti valokuvaan ja elokuvaan, joissa hänen mielestään kuvan reprodusoituessa lukemattomia kertoja, toteutuu radikaaleimmin teoksen auran eli tietynlaisen uniikin ”tässä ja nyt” olemisen katoaminen.⁶² Benjaminin ajattelusta kirjoittanut Leena Kakkori tarkentaa, että Benjamin tarkoittaa uusintamisella saman taideteoksen uudelleen tekemistä, ei olemassa olevan taideteoksen parantamista tai muuttamista.⁶³ Installaatioteoksen kohdalla jako voi olla epäselvä. Toisaalta teosta ”uusinnettaessa” sitä ei yleensä pyritä muuttamaan tai parantamaan, mutta toisaalta teos ei myöskään monistu, sillä normaalisti teoseditioiden määrä on vakio. Useimmiten installaatioteos lienee kerrallaan esillä vain yhdessä paikassa eli teoksia on vain yksi. Esittelen luvussa 4.3 tapauksen, jossa Nam June Paikin installaatioteos oli yhtäaikaaisesti esillä kahdessa eri paikassa, mikä kyseenalaisti teoksen autenttisuuden perustavalla tavalla.

Benjaminin teoriaan haen yhtenevyyttä installaatioteoksen kohdalla juuri teoksen uusintamisesta, jonka voi mielestäni nähdä tapahtuvan joka kerta, kun teos esitetään uudessa kontekstissa. Toki installaation uusintamisen luonteessa on eroa verrattuna tekniseen uusintamiseen, johon Benjamin viittaa. Kakkori toteaa, että myös se, mitä Benjamin kutsuu esimerkiksi kuvan uusintamiseksi, merkitsee jotain muuta, kuin mitä perinteisesti esimerkiksi grafiikan kohdalla. Näin ollen taideteoksesta puhuminen tässä yhteydessä on anakronistista, koska nykyistä taiteen käsitettä ei Benjaminin aikana ollut olemassa.⁶⁴

Benjaminin mukaan valokuvassa teoksen aura katoaa, sillä ”valokuvauksessa on ihmiskäsi

61 Kakkori 1999.

62 Benjamin 1969.

63 Kakkori 1999.

64 Kakkori 1999.

ensimmäisen kerran vapautettu suorittamasta tärkeimpiä taiteellisia tehtäviä kuvallisesta uusintamisprosessissa.”⁶⁵ Valokuvauksen kehitys ja taiteen uusinnettavuus vaikutti hänen mielestään myös suhteeseen olemassa olevien taideteosten ja yleisön välillä. Kakkorin mielestä tämä perustuu ajatukseen, että kokemus on historiallisesti muotoutunut. Kun valokuva ja elokuva mahdollistivat uuden tavan havainnoida, taideteosten uusinnettavuus ja monistaminen muuttivat kokemusta ja käsitystä taiteesta. Käsityksemme vaikuttavat myös teoksessa tapahtuvat fyysiset muutokset kuten materiaalin kuluminen, tai sen historialliset vaiheet kuten omistussuhteet. Kakkorin mielestä teknisesti uusinnetusta taideteoksesta näitä asioita ei voida tutkia, tai paremminkin niiden tutkimisessa ei ole enää mieltä.⁶⁶

Benjamin ei kuitenkaan kokenut, että auran tuhoutuminen tai kulttiarvon katoaminen merkitsisivät autonomisen taiteen loppua, vaan ainoastaan, että taide ja sen tehtävät määritetään uudelleen. Kakkorin mielestä hän päinvastoin näkee sen uutena mahdollisuutena, jonka tekninen uusinnettavuus on taiteelle antanut vapauttaessaan teoksen ensimmäistä kertaa ”loismaisesta rituaalisidonnaisuudesta”.⁶⁷ Myös Benjaminin teorioiden kanssa omassa ajattelussaan keskustellut filosofi Gianni Vattimo toteaa taiteen uudelleenmäärittelyn olevan mahdollista vasta sen vapauduttua perinteisessä estetiikassa taiteeseen liitetyistä arvoista, joista keskeisimmät ovat aitous, alkuperäisyys, ainutkertaisuus ja taiteilijaan liitetty nerous.⁶⁸

3.3 Installaatiotaide ja auran nykyolemus

Taideteoksen benjaminilaisen auran nykyolemusta on teoretisoitu ja tarkasteltu 2000-luvulla erityisesti taidehistorian ja mediatutkimuksen⁶⁹ piirissä. Nykytaiteen ja taiteentutkimuksen kentällä se liitetään hanakasti Nicolas Bourriaudin relaatioestetiikan piiriin eli sosiaalisiin tilanteisiin nojaaviin, osallistaviin ja prosessinomaisiin teoksiin.⁷⁰ Bourriaud kirjoittaa aurasta itsekin teoksessaan *Relational Aesthetics* todeten, että taideteoksen aura on itseasiassa siirtynyt kohti teoksen yleisöä.

Contemporary art thus introduces a radical shift in relation to modern art,

65 Benjamin 1989, 141.

66 Kakkori 1999.

67 Benjamin 1989, 147; Kakkori 1999.

68 Vattimo 1991, 58; Kakkori 1999.

69 Kts. esim. Bolter, MacIntyre, Gandy & Schweitzer, 2006.

70 Kts. esim. Bishop 2004.

insomuch as it does not turn its back on the aura of the work of art, but rather moves its origin and effect.⁷¹

Nykytaiteen kultti- ja näyttelyarvon määrittämiseen ja benjaminilaisen auran heikentymisen teoretisointiin liittyy läheisesti taidemarkkinoiden kasvun myötä taiteelle asetettu taloudellinen arvo, joka liitetään keskeiseksi osaksi auran nykyolemusta (*contemporary aura*). Benjaminin mukaan teoksen äärimmäinen vapauttaminen sen rituaalisidonnaisuudesta sekä näyttelyarvon painottaminen luovat taideteokselle täysin uusia tarkoituksia.⁷² Selkeästi yksi keskeiseksi muodostuneista funktioista on teoksen taloudellinen funktio.

Peilattaessa installaatioteoksen auran suhdetta sen taloudelliseen funktioon vastassa on eräänlainen kaksijakoisuus. Toisaalta installaatioteoksilla on ensisijaisesti näyttelyarvo, mutta niiden koko, prosessuaalisuus ja kontekstisidonnaisuus ovat tehneet niistä perinteisesti haastavia taidemarkkinoille. 1990- ja 2000-luvuilla installaatioita on kuitenkin aktiivisesti alettu hankkia museo- ja yksityiskokoelmiin, ja teokset ovat yleensä myytävissä, vaikka niitä olisi käytännössä mahdotonta siirtää sellaisenaan paikasta toiseen. Kun taideteosten taloudellinen arvo on yleensä sidoksissa niiden ainutkertaisuuteen ja rajattuun saatavuuteen, installaatioteoksella ei välttämättä ole perinteistä fyysiseen taideobjektiin sidottua arvoa. Toisaalta voi arvuutella, laskeeko installaatioteoksen uusinnettavuus sen taloudellista arvoa, jos samasta teoksesta liikkuu esimerkiksi useita editioita?

Mielestäni on merkillepantavaa, että molemmissa tekemissäni haastatteluissa nousi esille itse installaatio-termin mahdollistama teoksen arvon nostattaminen. Siinäkin mielessä installaatiotaide on selvästi menettänyt osan sille alun perin leimallisesta epäkaupallisuudesta.

Tietyllä tavalla siitä [”installaatio”] on tullut taloudellinen termi, ja taidemaailman taloudelliset rakenteet on ottanut sen käyttöön. Voi ihan suoraan sanoa, että se voi olla kalliimpi taideteos, kun jotain kutsutaan installaatioksi. Mutta se voi olla myös taiteilijalle hyödyllisempi käyttää siinä mielessä, että jos teos on installaatio ja me mietitään jotain näyttelyä, niin kyllä sille varataan helpommin oma tila. Eli taiteilija voi määrittellä enemmän sitä tilavaadettaan ja sitä kokoa. Koska jos sulla on videoteos, joka on ”single-screen” niin paljon helpommin sitä ruvetaan asettamaan johonkin

71 Bourriaud 2002, 60.

72 Benjamin 1969.

monitoriin esille. Mutta kun sä sanot että ”tämä on installaatio”, vaikka se olisi vaan yksi screen, mutta jos se on installaatio niin se vaatii tilaa enemmän, että siihen saadaan sitä kehollista kokemusta. --- Niin sillä tavalla se on muotoutunut viime vuosikymmeninä semmoiseksi taloudelliseksi taiteen termiksi.⁷³

Taiteelle asetetut tehtävät ja merkitykset ovat kiistatta muuttuneet sitten Walter Benjaminin aikakauden, eivätkä vähiten hänen ennustamiensa teknologisten ja yhteiskunnallisten muutosten vaikutuksesta. Usein pääasiassa näyttelyarvoon ja esittämiseen perustuvan nykytaiteen ja erityisesti installaatiotaiteen näkökulmasta käsitys taiteen ritualistisuudesta ja kulttiarvosta tuntuu vanhentuneelta (jos nämä ominaisuudet jaetaan tiukasti kahtia kuten Benjamin tekee). Mutta tarkoittaako se poikkeuksetta, että taideteoksen aura on pysyvästi kadonnut ja mahdoton toteutua? Jos tarkastellaan kontekstisidonnaista ja katsojan läsnäolon kautta toteutuvaa installaatioteosta, voidaan pienin varauksin todeta sen arvon ja olemassaolon perustuvan täysin näyttelyarvoon. Installaatiotaiteen kohdalla on mahdollista kyseenalaistaa, onko vasta näyttelytilassa konkretisoituvaa ja toteutuvaa teosta ylipäätään olemassa, kun se ei ole esillä? Museokokoelmiin ei välttämättä tallenneta teoksesta mitään fyysisiä elementtejä, vaan teoksen materiaalit hankitaan vasta kun se asetetaan esille.

Mutta tosiaan, näissä installaatioissa mietitään aina, kun ne voi olla valtavia, että mitä oikeesti näistä hankitaan. Onko kaikki ihan oleellista, voitaisiinko joku tavara sitten, kun teos laitetaan esille, niin jotenkin korvata tai hankkia silloin? Jos se on vaikka iso installaatio. Mun mielestä meillä on jopa joku semmonen valtava installaatio, joka on tehty kokonaan jostain tiiliskivistä. Ja kun se rakennetaan niistä, niin meillä ei oo varastossa toisin sanoen mitään siitä taideteoksesta, vaan sitten me hankitaan.⁷⁴

Benjaminilaisittain ajateltuna taideteoksen tekninen uusintaminen väheksyy taideteoksen ”tässä ja nyt” olemisen arvoa. Hän kuvailee auraa ”teoksen ainutkertaiseksi olemassaoloksi tietyssä paikassa”.⁷⁵ Tämä taideteoksen historialliseen olemukseen kuuluva, ja aitouden käsitteen mahdollistava olemassaolo ”tässä ja nyt”, katoaa teoksen täydellisimmästäkin uusinnoksesta.⁷⁶ Benjamin sanoo: "Mikä oikeastaan on aura? Tilan ja ajan erikoinen

73 Kati Kivisen haastattelu.

74 Jari Björklövin haastattelu.

75 Benjamin 2002, 103.

76 Kakkori 1999.

kietoutuma; ainutkertainen kaukaisuuden tuntu niin lähellä kuin kohde ehkä onkin."⁷⁷ Installaatioteoksen rakentuminen vasta näyttelytilanteessa ja katsojan läsnäoloa edellyttävä kokemuksellisuus muodostavat kuitenkin mitä ilmeisimmin ”tässä ja nyt” läsnäolon. Näin tulkitsisin, että joka esityskerta uusinnettava installaatioteos voi omata myös auran, joka toteutuu ainutkertaisten ajan, paikan ja katsojan kautta.

Benjamin rinnastaa taideteoksen esineeseen, jonka aitous käsittää sen historian syntyhetkestä tähän hetkeen. Uusintamisessa aineellinen kesto menettää merkityksensä, ja esineeseen liittyvä historia, joka todistaa sen aitoutta, menettää myös merkityksensä.⁷⁸ Installaatioteoksen historialliset vaiheet rajoittuvat omassa tulkinnassani toisaalta kussakin esitystilanteessa uusintetun teoksen vaiheisiin (eli tietyn näyttelyn tai esitystilanteen sisältävään ajanjaksoon), ja toisaalta koko siihen ajanjaksoon, jonka aikana saman teoksen ideaa (eli eri versioita samasta teoksesta) on eri konteksteissa esitetty.

77 Benjamin 1989, 130.

78 Kakkori 1999.

4 INSTALLAATIOTEOKSEN AUTENTISOINTI JA JATKOESITTÄMINEN

On selvää, että käsitykset taideteoksen autenttisuudesta ja alkuperäisyydestä täytyy määritellä nykytaiteen kohdalla uudelleen. Taideteokset eivät välttämättä ole muuttumattomia, stabiileja objekteja, eivätkä niiden merkitykset sidoksissa teoksen materiaalisiin ominaisuuksiin. Siinä missä esimerkiksi maalaustaiteessa teoksen autenttisuus perustuu yleensä fyysisen objektin tekijyyden määrittämiseen, installaation autenttisuuden todentaminen on monimutkaisempaa. Taidemuseoissa, joissa installaatiotaide on kiinteä osa näyttelyohjelmistoa ja kokoelmia, tämä on mielestäni erittäin tärkeää huomioida kaikessa toiminnassa siinä vaiheessa, kun taiteilijaa vielä voidaan tarvittaessa konsultoida, tai hän on itse paikalla autentisoimassa teoksen.

Installaatiotaiteen autenttisuutta tarkastellessa, keskeisiä kysymyksiä liittyy muun muassa tekijyyden uudensuun merkityksiin. Perinteisesti taideteosta määrittäneen uniikin teosobjektin usein puuttuessa, tekijyyden ja taiteilijuuden auktorisointia täytyy etsiä muualta. Näen, että vasta esityskontekstissaan rakentuvien teosten kohdalla taiteen esitystahojen ja teoksen esittämiseen osallistuvien henkilöiden täytyy arvioida asemaansa ja vaikutusvaltaansa erityisen huolella. Sekä tarkoituksella että hallitsemattomasti muuttuvat teokset, niiden haastavat materiaalit sekä kokonaan aineettomat tai digitaaliset teokset ovat kääntäneet myös konservaattoreiden työnkuvan pysyvästi pääläelleen. Koska autenttisuuden kysymykset koskettavat niin taiteilijoita kuin useissa eri toimenkuvissa työskenteviä museo- ja taidealan ammattilaisia, tarkastelen tässä luvussa tekstien ja haastattelumateriaalin vuoropuhelun kautta näkökulmia installaatioteosten autentisointiin, tekijyyteen ja esittämiseen liittyen.

4.1 Autenttisuuden muuttuneet merkitykset

Lontoon Tate Modern -museon kokoelmakonservaattori Pip Laurenson on tarkastellut installaatioteosten autenttisuuden merkityksiä monipuolisesti loistavassa artikkelissaan *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations* (2005). Vaikka Laurenson keskittyy tekstissään käsittelemään ennen kaikkea mediainstallaatioita ja nykykonservointia, pohdin hänen ajatuksiaan laajemmin installaatiotaiteen näkökulmasta. Laurensonin mukaan 1960-luvulta alkaneesta taideteosten dematerialisoitumisesta huolimatta, nykykonservoinnissa taideteokset käsitetään yleensä edelleen uniikeiksi, fyysisiksi objekteiksi. Yleinen käsitys taideteoksen autenttisuudesta perustuu hänen mukaansa fyysiseen koskemattomuuteen ja siten teoksen materiaalistien muutosten minimoimiseen.⁷⁹ Ajatus on itsestään selvä, suojellaanhan taide-esineitä ja teoksia yleensä juuri niiden alkuperäisten fyysisten elementtien säilymisen turvaamiseksi. Fyysinen muuttuminen on perinteisesti nähty menetyksenä, joka kyseenalaistaa taideteoksen originaaliuden ja vähentää sen arvoa.

Hollantilainen taidehistorioitsija Nicole Ex on omaksunut taidehistorioitsija Ernst van de Weteringin idean, että teoksen aura (käsitettynä autenttisuuden kokemuksena) on katsojan subjektiivisesti määriteltävissä. Ex erottelee neljä eri autenttisuuden tyyppiä, jotka pätiessään itse taideteoksen kohdalla tekevät siitä autenttisen: teoksen täsmällisyys sen materiaaliseen autenttisuuteen tai oletettuun alkuperäiseen fyysiseen objektiin nähden; taiteilijan intention ja teoksen käsitteellisen autenttisuuden säilyminen; teoksen kontekstuaalisen ja funktionaalisen autenttisuuden säilyminen sekä; historiallinen autenttisuus, joka merkitsee että objektin historiallisuutta arvostetaan ja se on tehty tai jätetty näkyväksi.⁸⁰

Pip Laurenson ehdottaa, että autenttisuutta pitäisi mitata eri kriteereillä, ja installaatiotaiteen kohdalla taiteilijan intention käsite korvata teosta määrittelevillä ominaisuuksilla (*work-defining properties*). Näitä ovat muun muassa taiteilijan antamat ohjeet, taiteilijan hyväksymät mallina toimivat installaatiot, sen kontekstin ymmärtäminen, jossa teos on tehty, sekä teoksen parissa työskentelevien kyky ja halu toimia sensitiivisesti pyrkienään realisoimaan installaation. Laurensonin mielestä taiteilijahaastattelu on taiteilijan keino ilmaista nämä

79 Laurenson 2005.

80 Van Saaze 2013, 50.

ominaisuudet.⁸¹ Vivian van Saazen mukaan perinteisestä autenttisuuden käsitteestä on tullut problemaattinen nimenomaan nykytaiteen myötä. Uusi viitekehys ja teoksia määrittävä uusi terminologia, josta hän mainitsee esimerkkeinä määreet muuttuva, sopeutuva, vaihteleva ja medium-vapaa (*flexible, fluid, variable, medium-independent*), ovat korvanneet vähitellen perinteiset määreet kuten kiinteä, stabiili, materiaallinen autenttisuus ja välinesidonnainen (*fixed, stable, scientific freeze-frame, material authenticity, medium-specific*).⁸²

Kuten edellisessä luvussa Denis Duttonin autenttisuuskäsitettä tarkastellessani totesin, perinteisesti taideteoksen autenttisuus on todennettu sen täsmällisen attribuoinnin kautta. Teosten fyysisen muuttumattomuuden turvaaminen museokokoelmissa on edelleen keskeinen päämäärä, jonka mukaan useimmissa taidemuseoissa toimitaan. Tiettyjen objektikeskeisten taiteenlajien kohdalla tämä luonnollisesti on ainoa oikea tapa toimia. Sekä tekemistäni haastatteluista että useista tarkastelemistani teksteistä käy ilmi, että taideobjektin materiaalista arvoa korostavat toimintatavat eivät ole taidemuseoissa väistyneet, vaikka ne usein eivät nykytaiteen kohdalla enää päde.

Perinteisessä konservoinnissa taideteoksen autenttisuus ymmärretään sen materiaallisen identiteetin kautta. Konservoinnin kohteena on uniikki objekti, joka sisältää autenttisuuden määrittämisen mahdollistavat materiaalliset todisteet. Konservointi pyrkii objektiivisuuteen, eikä määrittämään taideteoksen sisältöä tai arvoa.⁸³ Luonnollisesti esimerkiksi historiallisten objektien kohdalla materiaallisen identiteetin tutkiminen ja suojelutoimenpiteet ovat ensiarvoisen tärkeitä esineen historiallisen todistusvoiman säilymiseksi. Laurensonin mukaan kuvataiteessa autenttisuuskeskustelu liittyy usein väärentämiseen, ja tahallisiin yrityksiin määrittää taideteos väärälle taiteilijalle tai aikakaudelle. Autenttisuuden määrittämisen kautta taideteos halutaan ikään kuin todistetusti jäljittää alkuperäisen taiteilijan käsiin, kun taas nykytaiteessa taiteilijoiden on täytynyt löytää uusia keinoja kuten editiot ja sertifikaatit, säilyttääkseen auktoriteettinsa ja oikeutensa teoksiinsa.⁸⁴ Editio-systeemi on kuitenkin verrattain uusi, ja esimerkiksi vanhojen mediainstallaatioiden kohdalla voi olla vaikeaa määrittää, mikä teoksista on oikeasti alkuperäinen.

81 Laurenson 2006.

82 Van Saaze 2013, 56.

83 Laurenson 2005.

84 Laurenson 2005.

Sen takiahan kaikki viralliset editio-systeemit on nykyään tosi hyviä ja tärkeitä. Samalla tavalla kuin esimerkiksi valokuvassa --- se tietyllä tavalla on ostajalle turva, että tää on nyt virallinen kopio. Koska silloin videotaiteen varhaisessa vaiheessa, sanotaan vielä 80-luvullakin, kun sitä ruvettiin enemmän myymään, niin niitähän myytiin aika laajalti maailmalla museoihin ja ajateltiin, että se on helposti liikuteltavaa ja se ei ollut kauhean kallista. --- Vasta sitten 2000-luvulla, varsinkin kun galleriat on tullut mukaan, niin sitä on alettu hinnoittelee ihan eri tavalla ja ruvettu rakentamaan sitä editio-systeemiä. Tuollaisessa vanhemmassa videotaiteessa on kyllä vaikea mennä sanomaan, että mikä on oikeasti alkuperäinen. Että määritelläänkö se sitten, että oletko ostanut sen taiteilijalta, vai mikä siinä on se virallinen määritelmä. Tai että onko sulla jotkut alkuperäiset putkitelevisiot, mitkä oli silloin 80-luvulla --- ⁸⁵

Mutta muuten tämä autenttisuus-kysymys, niin sehän liittyy hirveän paljon kaikkeen installaatiotaiteeseen varsinkin nykyään, koska siellä käytetään paljon esimerkiksi eloperäisiä materiaaleja, ja tähän aiheuttaa monenlaisia ongelmia. Enemmän niissä on se, miten ne sopimukset tehdään kun teosta hankitaan, että onko siinä kohtaa osattu esimerkiksi sopia tarkkaan tällaisten materiaalien uusimisesta, tai mikä on se korvaava materiaali. Koska välttämättä aina ei enää saada ihan samanlaista. Nykyään varmasti kaikki hankintapaperit tehdään paljon tarkemmin, mutta jos on jotain 80-luvulla hankittuja teoksia. Kyllähän niissäkin otetaan aina jos mahdollista, yhteyttä taiteilijaan tai hänen perikuntaan tai gallerian edustajaan, esimerkiksi joidenkin minimalistien kohdalla, jotka ei välttämättä ole enää hengissä, ja pyritään selvittämään.⁸⁶

Kati Kivisen kommentista on mielestäni tulkittavissa ajatus, että osittain installaatioteoksen autenttisuus perustuu usein nimenomaan yhteisesti tehtyihin ja hyväksytyihin sopimuksiin. Kuitenkin, jos esimerkiksi mainittua materiaalia ei saada hankittua eikä taiteilijaan pystytä ottamaan yhteyttä, kuraattorilla tai muulla henkilökunnalla on valta ja auktoriteetti tehdä päätös teoksen esitystavasta. Jos sopimuksessa mainitut asiat toteutuvat, teos voidaan esittää autenttisenä, vaikka siinä olisi poikkeavuuksia aikaisempiin esityskertoihin nähden. Kivinen muistelee Kiasmassa vuonna 2013 nähtyä Marja Kanervon *Esiinkatoavaa* -näyttelyä, jonka tekstiteokset tehtiin suoraan Kiasman seiniin ja myöhemmin rapattiin päälle. Teos on nykyään dokumentaationa Kiasman kokoelmissa.

85 Kati Kivisen haastattelu.

86 Kati Kivisen haastattelu.

Tietysti tilallisissa teoksissa, että jos se on jotenkin site-specific, niin kyllähän se on tiettyyn tilaan tehty, ja periaatteessahan semmoinen on mahdotonta siirtää muualle. Jos se ei oo ihan eksaktisti johonkin tiettyyn tilaan tehty, niin kyllähän ne pääasiassa on aika hyvin sovellettavissa, mutta se on sitten eri asia että kuinka hyvin se toimii. Viime vuonna kun meillä oli se Marja Kanervon tilallinen interventio, niin hänhän on tehnyt niitä hirveen erilaisiin tiloihin. Mutta toki niissä teoksissa se tila on aina hirveän isossa roolissa, koska hänhän suunnittelee ne nimenomaan siihen. Samat sanat hän voi tehdä johonkin muualle, mutta kyllä mä nään että se on aina aika eri teos.⁸⁷

Taideteoksen aitouden, alkuperäisyyden ja ainutlaatuisuuden todentaminen, sekä yleensäkin autenttisuuden määrittäminen aineellisiin todisteihin perustuen, ei ole enää asianmukaista suuressa osassa nykytaidetta. Pip Laurensonin mielestä tämä korostaa tarvetta uudelle teorialle tai viitekehykselle, joka huomioisi tekijyyden, identiteetin ja autenttisuuden merkitysten muuttumisen ja ulottuisi koskemaan teoksia, joissa perinteinen aitouden määritelmä ei ole enää millään tavalla relevantti.⁸⁸ Mielestäni haastattelumateriaalini vahvistaa monin paikoin käsitystä installaatioteoksen autenttisuudesta jonain rakennettuna ja kollektiivisesti hyväksyttynä, materiaalisen aitouden tai täsmällisen esitystavan kautta ansaitun autenttisuuden sijaan. Koen problemaattisena väitteen, että kontekstisidonnainen teos olisi täysin autenttinen alkuperäiseen teoksen nähden, samalla tavalla kuin esimerkiksi uniikkiin taideobjektiin nojaavissa taidemuodoissa. Vaikka taiteilija osallistuisi teoksen esitysprosessiin, mielestäni jatkoesitettävä teos omaa ainoastaan tätä esityskertaa koskevan autenttisuuden, joka rakennetaan joka kerta joko taiteilijan läsnäolon tai muiden teosta määrittävien ominaisuuksien kautta. On kuitenkin eri kysymys, onko perinteisellä tekijään ja objektiin perustuvalla autenttisuudella vaikutusta teoksen katsomiskokemukseen, ja onko siten itse katsomiskokemus arvokkaampi kuin teokselle määritetty autenttisuus?

4.2 Installaation autentisointi kuratorialisessa prosessissa

Kun muuttumattoman taideobjektin ja konkreettisen tekijyyden merkitykset on nykytaiteessa usein jo ohitettu, näen teoksen alkuperäisen idean ja merkitysten säilymisen ja säilyttämisen ensisijaisena väylänä sen autentisointiin. Laurensonin mukaan fyysisen muuttumattomuuden

⁸⁷ Kati Kivisen haastattelu.

⁸⁸ Laurenson 2005.

sijaan autenttisuus installaatiotaiteen tapauksessa merkitsee museon tai teoksen omistajan vastuuta säilyttää ja toteuttaa teoksen merkityksen muodostumisen kannalta keskeisiä ominaisuuksia. Laajimmassa merkityksessä tähän kuuluu historiallinen täsmällisyys, mutta Laurensonin mielestä kuvataidekontekstissa esteettiset seikat ovat etusijalla historiallisuuteen nähden.⁸⁹ Tällöin kuraattorin ja muun museohenkilökunnan rooli teoksen autentisoinnissa nousee keskeiseksi, erityisesti jos taiteilija ei osallistu teoksen esillepanoon.

Koska installaatioteoksen materiaalit voivat olla vaivatta uusittavissa, tai teoksesta voi liikkua useita editioita, tärkeäksi autentisointiprosessissa nousevat tekijänoikeudet ja esitystaholle myönnetty oikeus esittää teos. Jo eettisesti ajatellen, installaatioteosta ei kuitenkaan voi vain laittaa esille ja väittää sitä autenttiseksi, vaikka teos ulkoisesti vastaisikin ”oikeaa” teosta, ja esitysoikeudet olisivat kunnossa. Installaatioteoksen esittämisessä keskeisintä kenties ei olekaan täsmällinen fyysinen toteutus, vaan taito tulkita ja välittää taiteilijan intentio. Pyrin tutkimuksessani jäljittämään tämän esitysprosessin eri vaiheita, joten tarkastelen seuraavaksi kuratoriaalisia näkökulmia ja haasteita, joita tilasidonnaisten ja prosessinomaisten teosten esittäminen nostaa esiin. Tekemieni haastatteluiden kautta pyrin hahmottelemaan, miten kuraattorit teosta esittäessään pyrkivät säilyttämään sen merkityssisällön ja esitystavan.

Haastatteluissa ensisijaisen tärkeäksi installaatioteoksen kuratointiprosessissa nousi teoksen aiempien esitystapojen tutkiminen, taiteilijan intention jäljittäminen sekä taiteilijan tai hänen edustajansa laatimien ripustusohjeiden huomioonottaminen, ja niiden soveltaminen omiin esitystiloihin sopiviksi. Keskeisiksi koetuista asioista useat olivat siis yhteneviä esimerkiksi Pip Laurensonin hahmottelemien installaatioteosta määrittelevien ominaisuuksien kanssa.

Kyllä me aika paljon [käydään läpi teoksen aikaisempia esitystapoja]. --- Niin sitten kun käy kuvia läpi ja näkee niitä teoksia, niin usein sitä alkaa näkemään että miltä tuo näyttää meidän tiloissa. Ja sitten kun me lähdetään rakentaa näyttelyä, niin mietitään isoimmat tilaa vaativat teokset, mitkä vois hyötyä jostain meidän spesifistä tilasta. --- Vanhoissa teoksissa on haastavaa, että ollaan heikkojen mustavalkoisten valokuvien varassa ja niistä ei välttämättä mitään kovin häävejä ohjeita ole. Tosin joskus löytyy jotain taiteilijan omia piirroksia, mitä saattaa olla kun teos on hankittu kokoelmiin. Se

89 Laurenson 2005.

voi olla tosi pientä, miltä pohjalta sitä lähdetään miettimään.⁹⁰

Erytisesti Kati Kivisen haastattelussa nousi kiinnostavasti esille, että Kiasmassa talon omalla arkkitehtuurilla on suuri rooli teosten esittämisessä. Tällöin teoksen esitystapaa koskevissa päätöksissä voidaan joutua tekemään kompromisseja käytäntöjen tai teknisten vaatimusten vuoksi. Ideaalitulanteessa teoksen ihanteellinen esitystila varmasti valittaisiin pelkästään teoksen ominaisuuksien ja niiden optimaalisen toteutumisen ehdoilla, mutta aina tämä ei ole mahdollista. Voikin pohtia, pitäisikö teos jopa jättää esittämättä, jos esitystilan ominaisuudet eivät riitä vastaamaan teoksen vaatimuksiin, vaan vaarana on, että teosta ei pystytä esittämään mahdollisimman autenttisesti muodossaan? Luultavasti monikaan museo ei luovu tai muuta näyttelyohjelmistoaan, vaikka ilmenisi, että teoksen autenttisuus on vaarantunut.

Itselle aina näyttelysuunnittelussa ja teosten sijoittelussa tärkeää on se, että lähdetään siitä arkkitehtuurista minkä kanssa tehdään töitä. Eli että se sopii sinne, ja mietitään sitten siinä samalla, mikä se kokonaisuus tulee olemaan ja miten yleisö sen kokee. --- Toki tiloja välillä valitaan sen mukaan, että se olisi paras mahdollinen juuri sille kyseiselle teokselle, mutta sitten katsotaan, miten se on aikaisemmin ollut esillä. Jos meillä on jotenkin hirveän erilainen tila ja jos taiteilija on vielä käytettävissä, niin toki sitten keskustellaan. Joskushan taiteilijat tulevat joko valitsemaan tilan, tai jos se on sovittu jo etukäteen, niin sitten keskustellaan, että millä tavoin he mieluiten sen sinne. Meillä usein tilallisissa teoksissa meidän tekniikka tulee mukaan siihen keskusteluun varhaisessa vaiheessa ja heillä on tosi hyviä ideoita. Joskushan täytyy ottaa huomioon ihan tämmöisiä rakenteellisia asioita, että minkälaisen painon lattia tai ripustaminen katosta kestää, että siinä voi tulla tämmöisiä tylsiä realiteettiasioita vastaan, mitä pitää ottaa huomioon.⁹¹

Mutta me on viime vuosina enemmän pyritty käymään keskustelua tämän Hollin arkkitehtuurin kanssa ja suunnittelemaan näyttelyitä suhteessa siihen. Että täällä nyt on oma arkkitehtuurinsa ja kaikille teoksille se ei ole paras mahdollinen. Tää on nyt se tila, jonka kanssa me työskennellään. Jos mahdollista, niin ei aina rakennettais jotain, vaan luotais tähän tilaan se teos, että siitä tulis dialogia sen tilan ja teoksen välille jotenkin kiinnostavalla tavalla.⁹²

90 Kati Kivisen haastattelu.

91 Kati Kivisen haastattelu.

92 Kati Kivisen haastattelu.

Haastatteluvastauksista on tulkittavissa, että esitysprosessissa installaatioteoksen autentisuus rakentuu useista erilaisista osista, joiden arvo vaihtelee teoskohtaisesti. Toisista teoksista on runsaasti taustatietoa ja tarkat ripustusohjeet, kun taas joistain teoksista on erittäin niukasti mitään dokumentaatiota. Toisinaan museon omien tilojen arkkitehtuuri ja tekniset vaatimukset ovat etusijalla itse teokselle parhaiten sopivan esitysympäristön sijaan. Voidaan myös suoraan sanoa, että toisinaan teos on ”paremmin” esillä, ja teoksen kuratoinnissa voidaan myös pyrkiä parantamaan teosta sen aikaisempaan esitystapaan verrattuna.

Sitähän voi ottaa opiksi siitä ensimmäisestä kerrasta [teoksen esitystavasta], että jos on vaikka käynyt katsomassa teoksen jossain ja kokenut, että se oli vähän rauhaton se tila, ajatellen mitä se teos olisi vaatinut, tai valo ei ehkä ollut ihan ideaali. Voi olla, että voi tehdä vielä paremman siitä seuraavasta installoinnista ja siitä teoksesta. Varmasti menee joskus toisinkin päin. Että se on ollut jossain briljantisti esillä, ja sitten joskus on vain joku pienempi tila, mutta se kuitenkin halutaan laittaa esille, eikä se välttämättä ole niin hieno kuin ensimmäisellä kerralla. Niin toki, ei se aina parane, en sitä tarkoita.⁹³

On ehkä idealistista ajatella, että teos pystyttäisiin aina esittämään parhaalla mahdollisella ja ”oikeimmalla” tavalla. On tietyllä tavalla ymmärrettävää, että teoksia muokataan sopimaan paremmin kulloiseenkin kontekstiinsa, tai näyttelytilan vaatimusten ja ominaisuuksien mukaan. Kiireessä teokselle ideaaleinta esitystapaa ei välttämättä ehditä pohtia kaikista näkökulmista, tai sen toteuttaminen voi olla taloudellisesti haastavaa. Tyydytään toiseksi parhaimpaan vaihtoehtoon, tai tehdään esitystavan suhteen kompromisseja, koska teos halutaan kuitenkin esittää. Se, mitkä ominaisuudet ovat merkittäviä säilyttää, ja taas voivat teoksessa muuttua sisällön kärsimättä, on aina teoskohtaista.

On mielestäni merkillepantavaa, että yleensä museokontekstissa kaikki taideteokset kuitenkin esitetään samanarvoisesti autenttisina. On ehkä ymmärrettävää, että taidemuseo ei halua korostaa, jos installoinnissa on ollut jotain epäselvyyksiä tai teoksen kohdalla on täytynyt tehdä kompromisseja esimerkiksi esitystilallisten ja sisällöllisten ominaisuuksien välillä. Institutionaalisessa ympäristössä katsojan voi olla vaikeaa kyseenalaistaa, onko hänen näkemänsä taideteos esillä kuten taiteilija on tarkoittanut. Onko katsojan vastuulla ottaa

93 Kati Kivisen haastattelu.

huomioon, että teos saattaa muuttua sekä materiaalisesti että sisällöllisesti esittämiskontekstin mukaan, eikä esillä välttämättä aina ole se ainoa tai ”paras” versio? Samaan keskusteluun kuuluu myös katsojan kokemuksen näkökulma eli vaikuttaako teoksen todettu autenttisuus katsojan katsomiskokemukseen. Myös perinteisempien taidemuotojen kohdalla on pohdittu, onko katsomiskokemuksissa eroa, jos katsoja tietää teoksen olevan esimerkiksi väärennös, tai vastaavasti aito. En kuitenkaan käsittele tutkimuksessani autenttisuutta kokemuksellisuuden näkökulmasta, joten en syvenny aiheeseen sen tarkemmin.

Vivian van Saazen mielestä installaatiotaidetta ja mediataidetta tarkastellessa käy selväksi, miten perinteiset taiteen autenttisuuden ja originaaliuden käsitteet ovat vanhentuneet. Hän ehdottaa, että sen sijaan että autenttisuus määriteltäisiin taideteoksen tai taiteilijan kautta, tai pelkistettäisiin eri mielipiteiden tuotokseksi, se käsitettäisiin jonain tuotettuna, toteutettuna ja käytännössä rakentuvana. Van Saaze vaatii huomioimaan, miten teoksen aitous on eri keinoin rakennettu kokonaisuus, joka autorisoidaan muuttamalla ja korostamalla teoksen tiettyjä ominaisuuksia, samalla kun tietyt unohdetaan. Hänen mukaansa taideteoksen edes osittaisen koskemattomuuden ja pysyvyyden säilymiseksi täytyy sitä koskevien muutosten tapahtua hitaasti ja asteittain.⁹⁴

Näen myös haastatteluaineistoni jossain määrin vahvistavan samantyyppistä näkemystä. Installaatioteoksen autenttisuus rakennetaan eri ihmisten toimesta ja eri osista, joilla on eri vahvuinen arvo ja uskottavuus. Toisista teoksista on olemassa tarkat ohjeet, dokumentaatiota ja alkuperäismateriaalit, kun taas joidenkin teosten kohdalla tehdään tietoisesti kompromisseja autenttisen esitystavan suhteen. Installaatiossa autenttisuus perinteisesti ymmärrettynä ei mielestäni voi olla täysin absoluuttista, jos teos on ollut aikaisemmin esillä. Toki tässä on asteeroja esimerkiksi tila- ja kontekstisidonnaisuuden suhteen eli miten helposti teos on siirrettävissä, tai käyttääkö se esitystilansa ominaisuuksia keskeisesti hyväkseen.

Jos taiteilija on itse rakentamassa teoksen uudelleen, hän autentisoi sen uudessa kontekstissa, mutta myös taiteilijalla voi olla intressejä muokata teosta, tai se voi tapahtua tiedostamatta. Nähdäkseni teos omaa uuden kontekstinsa myötä ekspressiivisen autenttisuuden, muttei välttämättä historiallista autenttisuutta alkuperäisteokseen nähden. Erityisesti jos taiteilija ei

94 Van Saaze 2013, 104–105.

osallistu esitysprosessiin, teoksen autenttisuus tuotetaan joka kerta uudelleen. Tämä tapahtuu sekä virallisten dokumenttien, esitysoikeuksien ja muodollisen autenttisuuden nimeämisen myötä, että puuttamalla eri tavoin teoksen esittämiseen. Installaatioteoksen autenttisuuden taso voi vaihdella merkittävästi eri esityskertojen välillä, mutta samalla instituutiokontekstin uskottavuus vahvistaa käsitystä autenttisen teoksen esilläolosta.

4.3 Tapaus Nam June Paik: One Candle

Vivian van Saaze analysoi teoksessaan *Installation Art and the Museum* installaatiotaiteen autenttisuutta teosesimerkkien kautta. Erityisen kiinnostava tapaus on Nam June Paikin (1932–2006) teos *One Candle* (1988), joka on pysyvästi esillä Frankfurtin Modernin taiteen museossa MMK:ssa⁹⁵. Taiteilijan kuoleman jälkeen useat hänen monimuotoisista teoksistaan ovat ilmentäneet niitä haasteita, joita installaatioteokset museoille ja gallerioille tuottavat. Palavasta kynttilästä, sitä kuvaavasta videokamerasta ja simultaanisesti tätä videokuvaa projisoivista seitsemästä projektorista koostuva *One Candle* oli ensimmäisen kerran esillä vuonna 1989 Portikus -näyttelytilassa Frankfurtissa. Vuonna 1991 Paik henkilökohtaisesti installoi teoksen sen hankkineen MMK:n näyttelytilaan. Siitä lähtien teos on ollut esillä katkeamatta, ja sitä pidetään yhtenä viimeisistä ”koskemattomista” Paikin installaatioista.⁹⁶ Vuonna 1996 teoksen tekninen laitteisto kuitenkin uusittiin, ja kynttilä luonnollisesti on vaihdettu lukuisia kertoja. Van Saazen kiinnostus teosta kohtaan heräsi, kun hän näki sen vuonna 2004 esillä Berliinin Deutsche Guggenheim -museossa, Paikin *Global Groove 2004* -näyttelyssä⁹⁷. Teos oli ulkoisesti hieman erilainen kuin Frankfurtissa, mutta taiteilija, teoksen nimi ja valmistumisvuosi olivat samat. Ja koska MMK:n alkuperäinen teos on ollut koko ajan paikoillaan, mikä oikeastaan oli Berliinissä esillä ollut *One Candle*?

Taideteoksen autenttisuuden näkökulmasta *One Candlen* tapaus on todella mielenkiintoinen ja tarjoaa erinomaisen esimerkin installaation autenttisuuden määrittämisen haasteeseen. Mikä teoksista on autenttinen vai ovatko ne kaikki: Portikuksessa 1989 esitetty *One Candle*, MKK:ssa vuodesta 1991 esillä ollut *One Candle*, MKK:n *One Candle* sen jälkeen, kun sen

95 Museum Für Moderne Kunst Frankfurt Am Main.

96 Van Saaze 2013, 84–85.

97 Deutsche Guggenheimin internet-sivut.

laitteisto uusittiin vuonna 1996, vai Berliinin *One Candle* vuodelta 2004?⁹⁸ Jo teoksen teknisen laitteiston uusiminen herätti aikanaan runsaasti kysymyksiä. Mikä tekee *One Candle* -teoksesta *One Candlen*, ja mitä fyysinen muuttuminen teokselle merkitsee? Van Saazen mukaan MKK:n esitettyä teosta useita vuosia samassa tilassa pysyvänä eikä siirrettävänä teoksena, sen kontekstista on tullut osa teoksen identiteettiä, teoksen saavuttaessa samalla kontekstuaalista autenttisuutta. Vaikka teos on materiaalisesti muuttunut, se nähdään alkuperäistilassa olevana, ”eheänä” Paikin teoksena.⁹⁹ Kysyttäessä MKK:n museonjohtajalta miksi Paikin teosta ei ole koskaan purettu, hän vastasi:

Yksinkertaisesti koska se on niin hyvä teos. Ja erityisesti, koska taiteilija teki sen itse. Erityisesti *One Candle* -teoksen kohdalla en ole varma, voisiko sitä koskaan tehdä samalla tavalla uudestaan. Claes Oldenburgin *Bedroom*¹⁰⁰? Et voi koskaan onnistua toteuttamaan sitä samalla tavalla. Sillä sen teki Claes Oldenburg. Sama asia Gregor Schneiderin kanssa. Täytyy sanoa, että olen erittäin huolestunut noiden teosten poistamisesta. Koska en voi taata, että ne koskaan näyttäisivät samalta kuin silloin, kun taiteilija teki ne.¹⁰¹

Smithsonian American Art Museumin mediataiteen kuraattori, Paikin teoksia paljon esittänyt ja tutkinut John Hanhardt ehdottaa, että vaikka usein pienet muutokset ovat osa teoksia, olisi tärkeää säilyttää myös historiallisia esimerkkejä installaatioteosten eri installoinneista ja esitysversioneista. Hänen mukaansa olisi mahdollista, että installaatioteoksesta olisi olemassa sekä historiallisesti autenttinen versio että erillinen näyttelyversio. Teoksen aikaisempia versioita voisi näyttelyssä esitellä dokumentaation ja valokuvien kautta.¹⁰² Itse pidän tästä ehdotuksesta, sillä se antaa yleisölle mahdollisuuden arvioida, mikä teoksessa on muuttunut ja miten se on alunperin esitetty. Portikuksessa, Berliinissä ja MMK:ssä esitetyissä teoksissa ei materiaalisesti ole keskenään mitään samaa, mutta ovatko ne silti sama teos? Teostiedoiltaan yhtenevät teoskyltit viittaisivat siihen. Joissain taidemuseoissa on otettu käyttöön kahden eri vuoden ajoitus, jolloin teostiedoissa ilmoitetaan sekä vuosi, jolloin teos on tehty ensimmäisen kerran, että uuden ”version” esitysvuosi.¹⁰³

98 Van Saaze 2013, 73.

99 Van Saaze 2013, 87–88.

100 Claes Oldenburgin *Bedroom Ensemble* -installaatioteos (1963).

101 Van Saaze 2013, 84–85.

102 Hanhardt 2013, 76–77.

103 Esim. ”Nam June Paik: TV Garden, 1974/2000”. Guggenheim -museon internet-sivut.

Paikin kuoleman jälkeen teosten installoinnista ja näyttelykopioiden hyväksymisestä vastaa hänen assistenttinsa, jonka esimerkiksi MMK on hyväksynyt taiteilijan edustajaksi. *One Candles* kohdalla museon lainatessa teosta muualle, laaditaan ainoastaan lainasopimus, joka mahdollistaa väliaikaisen näyttelyversion esittämisen toisessa näyttelytilassa. Mitään fyysistä teosmateriaalia museosta ei kuitenkaan poisteta.¹⁰⁴ Taiteilija itse kommentoi ennen kuolemaansa teostensa autenttisuutta ja originaaliutta:

Jokainen voi tehdä ja rakentaa teokseni, mutta minä signeeraan. Kun kuolen, on teidän ongelmanne selvittää, mikä niistä on alkuperäinen. Itse asiassa teillä on kaksi originaalia: yksi teos ja parempilaatuinen kopio.¹⁰⁵

Usean *One Candle* -teoksen samanaikaisuus kyseenalaistaa käsityksen teoksesta uniikkina taiteilijan luomana taideteoksena. Vaikka teoksen muut versiot ovat väliaikaisia, niiden esilläolo ja väite autenttisuudestaan horjuttavat MMK:n teoksen oikeutta julistautua ainoaksi alkuperäiseksi teokseksi, varsinkin kun materiaalisesti sekään ei ole enää originaali.¹⁰⁶ Näen tämän korostavan MMK:ssa pysyvästi esillä olevan teoksen käsitteellistä luonnetta, ja todentavan teoksen autenttisuuden muodostuvan eri tavoin tuottamalla, ja kollektiivisesti se hyväksymällä. Museoinstituutio kykenee lisäksi voimistamaan autenttisuuden kokemusta käyttämällä terminologialla, ja luomalla käsitystä ainutkertaisesta taideteoksesta. Tämä tapahtuu myös häivyttämällä teoksen aiempien tai samanaikaisten versioiden diversiteetti pois esityskontekstista. Olisi rohkea keskustelunavaus tuoda installaatioteoksen esittämisen yhteydessä ilmi eri esitystapojen mahdollisuus, ja näin avata yleisölle museoiden kohtaamia haasteita teosten esittämisessä, jopa kyseenalaistaen esitettävien taideteosten autenttisuus.

4.4 Tekijyys autenttisuuden määrittäjänä

Taiteentutkimuksen kentällä tekijyyden ja taiteilijuuden merkityksiä on teoretisoitu runsaasti, kirjallisuustieteessä erityisesti Roland Barthesin (1915–1980) ja Michel Foucault'n (1926–1984) jälkistrukturalististen teorioiden jäljissä. Myös kuvataiteessa käsitys taiteilijuudesta on tietyllä tapaa laajentunut perinteisestä taideobjektista ja käsillä tekemisestä irrottautuneiden

104 Van Saaze 2013, 95.

105 Nam June Paikin haastattelu 25.11.1995. Herzogenrath et al. 1997, 107.

106 Van Saaze 2013, 99.

nykytaidemuotojen myötä. Marja Sakarin mukaan postmodernissa taiteessa ja sen tutkimuksessa on ollut keskeistä pyrkimys purkaa perinteisesti taiteeseen liitetyn yksilöllisen tekijyyden tarpeellisuutta, sekä myyttiä eheästä, rationaalisesta ja riippumattomasta tekijäsubjektista. Koska taiteilija tai kuka tahansa muu voi olla teoksen tekijä, taiteilijakeskeisen tuotannon käsitys on murtunut.¹⁰⁷ Tekijyyden ja taiteilijuuden teoreettinen kenttä on laaja, enkä koe päätutkimusaiheeni kannalta sen perinpohjaiseen läpikäymiseen olevan tarvetta, tai mahdollisuuttakaan. Kuitenkin, koska tutkimiini käsityksiin taideteoksen autenttisuudesta kuuluu olennaisesti tekijän roolin, osallisuuden ja merkityksen pohdinta, koen tärkeäksi nostaa esille muutamia tutkimukseni kannalta keskeisiä näkökulmia. Näitä ovat ensisijaisesti taiteilijan läsnäolon ja intention merkitykset teoksen autenttisuudelle, sekä kuraattorin ja muiden teoksen esittämiseen osallistuvien henkilöiden suhde tekijyyteen.

Modernistisen taiteen peruslähtökohtia olivat autenttisuus ja originaalisuus, joiden takaajana toimi individuaalinen taiteilija. Tekijän mieltäminen foucault'laisen tekijäsubjekti-ajatuksen mukaan eräänlaiseksi funktionaaliseksi konstruktioksi ohittaa modernistisen taideteoksen vaatimuksen materiaalisesta autenttisuudesta ja taiteilijan kädenjäljestä. Käsitetaidetta tutkineen Marja Sakarin mielestä taiteilijasubjektin ymmärtäminen tekijäfunktiona (*author-function*) on käsitetaiteen kohdalla mielekästä, koska siinä tekijän intentio on korostetusti esillä.¹⁰⁸ Näin on mielestäni myös installaatiotaiteessa, joskin käsitetaide yleisesti ottaen nojaa installaatiotaidetta vahvemmin erilaisiin merkkijärjestelmiin. Sakarin mukaan subjektiuden identiteetin ymmärtäminen rakentuneeksi, monimuotoiseksi ja muuttuvaksi kokonaisuudeksi ei kuitenkaan merkitse subjekti-toimijan häviämistä tai identiteetin tarpeettomuutta.¹⁰⁹

Tekijyyttä ja taiteilijan intentiota tutkinut Paisley Livingston painottaa, miten monimuotoista ja vaihtelevaa tekijä (*author*) -termin käyttö ylipäätään on, ja ettei sen käytöstä ole selvää konsensusta.¹¹⁰ Livingstonin mukaan taideteoksen tekijyyden selvittämisen taustalla on ennen kaikkea kiinnostus ja tarve tietää, kuka on ”vastuussa” kyseisen teoksen sisältämästä viestistä ja merkitysten luomisesta. Intention arvoa korostaen hän mieltää taiteilijuuden edellyttävän, että teoksen ilmaisu on lähtöisin aikomuksellisesta toiminnasta.¹¹¹ Vaikka Livingstonin

107 Sakari 2000, 94.

108 Sakari 2000, 96.

109 Sakari 2000, 94.

110 Livingston 2005, 63.

111 Livingston 2005, 69.

käyttämät esimerkit kuvaavat tekijyyttä lähinnä tekstin ja kirjallisuuden näkökulmista, hänen ajatuksiaan on mahdollista pohtia myös kuvataiteen osalta. Hän nostaa esille kollektiivisen tai jaetun tekijyyden käsitteen, jota itse sivuan esityskontekstissa rakentuvan installaatioteoksen tapauksessa. On tärkeää tiedostaa, että vaikka teoksen installointiin ja esittämiseen osallistuu useita henkilöitä, tekijyys (*authorship*) teoksen idean ja sisällön tasolla kuuluu ainoastaan taiteilijalle. Livingston korostaa, että tekijyys on kollektiivista tai jaettua vain, jos teoksen idea ja sen luomisen motiivi syntyvät alusta asti yhdessä useamman henkilön toimesta.¹¹²

Denis Duttonin määrittelemän nimellisen autenttisuuden mukaan autenttisella taideteoksella täytyy olla nimetty tekijä. Kuitenkin monien nykytaideteosten kohdalla Duttonin tarkoittama perinteinen tekijyys voidaan katsoa jo ohitetuksi, eikä se enää päde nimellisen autenttisuuden määrittäjänä. Tarvitaan muita autentisointikeinoja, jotta taiteilija säilyttää tekijänoikeutensa, ja jotta teos ylipäätään voidaan esittää taiteilijan teoksena. Taidemuseoille on itsestään selvää, ettei taiteilija välttämättä ole paikalla teoksen installoinnissa, vaan sen tekee hänen ohjeidensa perusteella joku muu. Tekijyys määritetään sen sijaan teoksen idean ja taiteilijan intention ylläpitämisen kautta. Tekemissäni haastatteluissa taiteilijaa teoksen oikeutettuna tekijänä, tai tähän liittyvää autenttisuuskysymystä ei suoranaisesti kyseenalaistettu millään tavalla.

Kyllä minä näkisin, että se on kuitenkin aina taiteilijan teos. Joskushan voi olla, että taiteilijalla on vain idea, ja saattaa olla sataprosenttisesti että se toteutetaan täällä tai jossain muualla. Monet taiteilijathan käyttävät nykyään ihan vaikka jotain firmaa, joka tekee sen fyysisen työn. Tai minä saatan lähettää jonnekin pdf:n ja joku firma tekee sen ja ne tuo sen ja me vain laitetaan sen paikoilleen. Ja se teos on siinä ja silti se on taiteilijan teos. Että sinänsä se tekijyys sellaisessa perinteisessä mielessä, että se on kädentaitoa, niin kyllähän se tietyissä taidemuodoissa on vielä läsnä, mutta monissa se on täysin jo ohitettu ja mennyt. --- Kyllä se on se idea, joka on se kantava juttu.¹¹³

Pip Laurenson nostaa esille ongelman juuri installaatiotaiteen prosessinomaisuuden suhteessa autenttisuuteen ja tekijyyteen. Teoksen installoinnin ja lopullisen muotoutumisen tapahtuessa vasta esityskontekstissaan, teoksen muotoutumiseen vaikuttaa usein taiteilijan lisäksi joukko muita ripustukseen osallistuvia henkilöitä. Kuitenkaan Laurensonin mukaan ei ole olemassa konventioita, miten installointi tapahtuu sen jälkeen, kun taiteilija ei enää pysty osallistumaan

112 Livingston 2005, 75.

113 Kati Kivisen haastattelu.

teoksen esittämiseen.¹¹⁴ Tutkimuksessani asetan kysymyksen, mistä teoksen autenttisuus muodostuu, jos taiteilija ei osallistu millään tavalla teoksen esille asettamiseen, erityisesti jos teoksen sisältö ja identiteetti muuttuvat esityskontekstin myötä?

Tekemissäni haastatteluissa kuraattorit painottivat taiteilijan antamien ripustusohjeiden tärkeyttä installaatioteoksen esitysprosessissa. Useimmiten teoksen esittämistä koskevissa epäselvyyksissä he ovat yhteydessä taiteilijaan tai tämän edustajaan. Sain vaikutelman, että teoksen autentisointia taiteilijan kuoleman jälkeen ei koeta kovin problemaattiseksi, vaan luotetaan, että dokumentaatio nykytaideteoksista on tarpeeksi kattavaa. Museoinstituutioiden ammattitaito takaa, että teos esitetään taiteilijan ohjeiden mukaan, jolloin myös sen tekijyys säilyy taiteilijalla. Toisaalta molemmat haastateltavat myönsivät, että kaikkiin skenaarioihin ja tuleviin haasteisiin ei luultavasti ole vielä osattu varautua. Teoksen tekijän määrittämistä tai autentisointia tekijyyden kautta ei kuitenkaan koettu ongelmaksi, tai olevan sidoksissa taiteilijan fyysiseen läsnäoloon. Yhteys tekijyyteen säilytetään ylläpitämällä niitä teoksen ominaisuuksia, joita taiteilija pitää keskeisinä, sekä pyrkimällä teoksen idean välittymiseen.

Tämän tyyppisiä asioita tietysti tulee vastaan, ja niissä on tiettyjä autenttisuuskysymyksiä, mutta jos se [teos] vaan siinä hankintavaiheessa pystytään hyvin dokumentoimaan sanallisesti ja kuvin, ja mikä se on se materiaali tai korvaava, ja vaatiiko se aina taiteilijan läsnäoloa. Että jotkut teokset on semmoisia, että niin kauan kuin taiteilija elää, niin saattaa olla että hän mieluiten itse, tai joku assistentti tai gallerian edustaja käy sen installoimassa ---. Tai sitten vaan, että on annettu niin spesifit [ohjeet], että me pystytään tekemään se itse. Ja meihin luotetaan, että me voidaan se tehdä, ja tehdään se oikealla tavalla.¹¹⁵

Vakuuttelusta huolimatta kyseenalaistan, saadaanko teos aina esille täsmälleen kuten taiteilija on tarkoittanut? Kuten jo aiemmin toin esille, museokontekstissa teoksia esitettäessä ei luultavasti haluta tuoda ilmi, jos teoksen autenttisuus tai tekijyyden määrittäminen on jollain tapaa prosessissa vaarantunut. Jos museolla on oikeus esittää teos, tai teos on sen omista kokoelmissa ja esitetään noudattamalla taiteilijan ohjeita mahdollisimman tarkasti, teoksen tekijyys tuntuu kuuluvan automaattisesti taiteilijalle. Olisi äärimmäisen mielenkiintoista

114 Laurensen 2005.

115 Kati Kivisen haastattelu.

nähdä taidemuseoiden keskustelevan näyttelyissään nimenomaan taiteilijuuden muuttuvista merkityksistä, esimerkiksi juuri kyseenalaistamalla jonkun muun kuin taiteilijan installloiman teoksen tekijyys ja autenttisuus. Vivian van Saazen mukaan tämän voisi tehdä jo kertomalla museoyleisölle installaatiotaiteen esittämiseen liittyvistä haasteista ja huomioimalla teoksen rakentajat näyttelyteksteissä.¹¹⁶

Haastatteluista käy ilmi, miten suuria eroja toki on sen välillä, miten paljon taiteilijat haluavat jälkikäteen vaikuttaa teostensa jatkoesittämiseen, tai kokevat tarvetta läsnäolon tai tarkan ohjeistuksen kautta vahvistaa auktoriteettiaan ja tekijyyttään. Osa taiteilijoista sisällyttää sopimukseen kohdan, että hänen tai taiteilijan edustajan on aina oltava läsnä, kun teos installoidaan.¹¹⁷ Myös ripustusohjeiden tarkkuudessa on suuria eroja. Erityisesti vanhempien teosten kohdalla, vielä 1980–1990-luvuilla, tarkkoja ripustusohjeita ei usein ole koettu välttämättömiksi. Jari Björklöv kertoo esimerkin:

Tämän *Yksin* -näyttelyn vanhimmat teokset ovat Gun Holmströmin teokset 90-luvun alusta tai puolivälistä. Että vaikka siitä ei ole sen kauemmin, niin ei niistä ripustusohjeista oltu niin tarkkoja tai ajateltu, tai ei ymmärretty, että ne pitäis tehdä. Että katsotaan sitten jos se tulee joskus esille. Eikä niistä ollut mitään erityisen tarkkaa ohjetta. Ja me rakennettiin sille todella erikoinen ympäristö, niin kyllä silloin heti ymmärtää, että nyt on kuitenkin taiteilijan kanssa katsottava tätä. Että vaikka se ei ole antanutkaan mitään ohjeita, vaan tavallaan vapaat kädet --- . Ja sitten, jos huomataan että niitä ei pysty noudattamaan, niin tosi hyvä että taiteilija elää, mutta sehän ei ole enää tulevaisuudessa joskus sitten näin.¹¹⁸

Toisilla, niinkuin Eija-Liisa Ahtilalla, niin sieltä tulee sellanen [ohjeistus], että siitä selviäisi suurin piirtein sokeakin siitä hommasta niiden ohjeiden perusteella, että miten se laitetaan. Mutta sitten toisilla voi olla että ne vähän fiilistelee joka kerta, että miten se laitetaan esille. Että se ei ole niin eksaktia se, mikä on kuvakoko ja onko tilassa jotain tiettyjä värejä, vai voiko se vaihdella vähän mielialan ja näyttelyn mukaan.¹¹⁹

Jälkimmäisenä olevaan Kati Kivisen kommenttiin sisältyy kiinnostava ajatus, että vaikka

116 Van Saaze 2013, 107.

117 Van Saaze 2013, 120.

118 Jari Björklövin haastattelu.

119 Kati Kivisen haastattelu.

taiteilija olisi paikalla teoksen installoinnissa, esitystapa ja teos itsessään voivat olla hyvinkin erilaiset kuin aikaisemmillä esityskerroilla. Tähän oman teoksen muokkaamiseen liittyy tuttuja teoksen autentisointiin liittyviä ongelmia. Kuinka paljon teos voi muuttua, ennen kuin sen autenttisuus vaarantuu, tai siitä tulee kokonaan uusi teos? Onko taiteilijalla oikeus muuttaa teostaan, joka on esimerkiksi museokokoelmissa? Tekijyys toki säilyy taiteilijalla vaikka hän muokkaisi teosta, mutta sen historiallinen autenttisuus suhteessa originaaliin teokseen ei säily koskemattomana. Taiteilijalle voi olla myös vaikeaa luovuttaa määräysvalta koskien taideteoksen esittämistä kenellekään muulle. Laurensenin tekstissä taiteilija Bruce Nauman puhuu irti päästämisen vaikeudesta:

After a time, you train yourself that once the work is out of the studio, it's up to somebody else how it gets shown and where it gets shown. You can't spend all your time being responsible for how the work goes out in the world, so you do have to let go.¹²⁰

Perinteisten, tiukasti tilasidonnaisten installaatioiden sijaan muunneltavat, useaan kertaan esitettävät ja prosessinomaiset nykyinstallaatioteokset ovat pidentäneet taiteilijan ja teoksen suhdetta pakottaen nämä jatkuvaan yhteyteen. Barthesin ”tekijän kuolemaan” viitaten Miwon Kwon puhuu ”tekijän välttämättömästä paluusta”, tarkoittaessaan teoksen riippuvuutta taiteilijasta. Kwonin mielestä taiteilijan puuttuminen tai osallistumattomuus tilallisen teoksen fyysiseen ilmenemiseen on tehnyt taiteilijan läsnäolosta välttämätöntä tilasidonnaisen teoksen toteutumiseksi ja esittämiseksi.¹²¹ Myös Martha Buskirk kirjoittaa, miten erityisesti pysyvän teosobjektin puuttuessa teoksen olemassaolo ja jatkuvuus ovat riippuvaisia tekijän läsnäolosta. Vaikka taiteilija ei konkreettisesti osallistuisi teoksen fyysiseen tai materiaaliseen valmistusprosessiin, teosta koskevan päätöksenteon säilyminen taiteilijalla on ratkaisevan tärkeää joka esityskerta uudelleen rakentuvien installaatioiden autentisointiprosessissa.¹²²

4.5 Kuraattorin rooli ja suhde tekijyyteen

On ilmeistä, että tulevaisuudessa taidemuseoissa ja myös yksityisissä taidekokoelmissa tulee

120 Laurensen 2005.

121 Kwon 2000, 49–52.

122 Buskirk 2003, 16.

olemaan yhä enemmän tarvetta asiantuntijoille, jotka tiedostavat installaatioiden esittämiseen ja tallentamiseen liittyvät ongelmat. Jos päädytään määritelmään, että installaatioteoksen autentisoinnissa sen idean ja sisällön välittyminen on täsmällistä fyysistä toteutusta ja alkuperäisten materiaalien käyttöä keskeisempää, on teoksen esittämisessä myös tekijyyden säilymiseksi pyrittävä taiteilijan intention toteutumiseen. Sen tavoittaminen tuskin aina on vaivatonta, tai välttämättä edes prioriteetti taidemuseoissa, joissa huomioitavana on lukuisia muitakin asioita kuten näyttelykonteksti ja tilan fyysiset ominaisuudet, tekniset ratkaisut, taloudelliset realiteetit sekä henkilökunnan henkilökohtaiset mieltymykset ja näkemykset.

Jos teos on esimerkiksi komissionoitu tai toteutetaan suoraan tiettyyn esitystilaan, yhteistyö kuraattorin, teknisen henkilökunnan tai konservaattorin ja taiteilijan välillä alkaa usein hyvin varhaisessa vaiheessa taiteellista prosessia. Myös nämä tilanteet herättävät paljon eettisiä kysymyksiä, kuten miten laajasti museohenkilökunta voi puuttua teoksen sisältöön ja esittämistapaan, ilman että se vaikuttaa taiteilijan vapauteen?¹²³ Kysymys on laaja, ja koskee muitakin taidemuotoja kuin installaatiotaiteita. Kuraattorit ja galleristit vaikuttavat toisinaan hyvinkin voimakkaasti taiteilijan työskentelytapoihin, eikä ole yksiselitteistä vastausta, kuinka paljon taiteelliseen prosessiin voi osallistua ilman tekijyyden määrittämisen vaarantumista.

Keskustelin haastattelemieni kuraattoreiden kanssa siitä, miten he kokevat roolinsa installaatioteoksen esittämisessä ja vaihteleeko se sen mukaan, millä tavoin taiteilija osallistuu prosessiin. Eri tekijyyksiä ja teoksen esittämiseen osallistuvien henkilöiden roolia pohtimalla pyrin valottamaan sitä vaihetta, kun taiteilija ei enää itse pysty osallistumaan teoksensa esittämiseen. Nyt kun nykytaiteilijoiden konsultointiin ja teosten kattavaan dokumentointiin on usein vielä mahdollisuus, on pohdittava millaiset käytännöt ja sopimukset prosessuaalisten ja kontekstisidonnaisten taideteosten esittämiseen tulevaisuudessa omaksutaan. Kati Kivisellä oli selkeä näkemys omasta roolistaan teosten esillepanossa ja näyttelyiden suunnittelussa.

Vaikka tuon Mikan [Taanila] näyttelyn¹²⁴ kohdalla, että vaikka vaikutinkin siihen esillepanoon, niin en minä silti miellä, että mulla on minkäänlaista sellaista tekijyyttä. --- Tietyllä tavalla mä nään, että mun rooli on se, että mä oon täällä talossa semmoinen välittäjähenkilö, joka välittää tekniikkaan ja eri osastoille että mitä tässä ollaan

123 Van Saaze 2013, 54–55.

124 Videotaiteilija ja elokuvaohjaaja Mika Taanilan *Aikakoneita* -näyttely Kiasmassa 1.11.2013–2.3.2014.

tekemässä ja mistä on kyse. Ja sitten toki me ollaan koko instituutio välittäjänä sinne yleisön suuntaan, taiteilijan ja yleisön välissä. Mutta paljolti mulle kuraattorin työ on olla mahdollistaja. Eli kun taiteilijoilla on jotain ideoita, mutta välillä niillä ei ole hajuakaan miten ne toteutetaan, niin sitten siinä on semmosena keskustelukumppanina ja myös mahdollistajana --- .¹²⁵

Että se taiteilijuus ja tekijyys on taiteilijalla, ja meidän rooli on enemmän luoda sitä tilan käyttäjän, on se sitten me tai yleisö, näkökulmaa siihen. Ja sehän on hyvä usein, jos me tehdään varta vasten komissiona joku teos johonkin näyttelyyn ja me ollaan mukana siinä kehitysvaiheessa, niin sehän on tosi hyvä että sitä voi parantaa jo siinä suunnitella, että pystyy ottamaan huomioon myös sitä yleisönäkökulmaa.¹²⁶

Kuraattorin rooli taidemuodosta riippumatta on usein toimia välittäjänä, ja kuratoriaaliset päätökset koskien teoksen esitystapaa ja näyttelykontekstia, mukaan lukien mahdollisia muita teoksia, vaikuttavat lähes poikkeuksetta jollain tavalla teoksen kokemiseen, olipa kyse sitten maalauksesta tai installaatioteoksesta. Taidemuseo ei myöskään ole neutraali esitysympäristö. Mielestäni kuitenkin installaatiotaiteessa teoksen esittämistä ja myös tallentamista koskevat valinnat ovat vielä suuremmassa roolissa. Myös tilallisen teoksen rinnalla esitettävät muut teokset vaikuttavat mielestäni voimakkaasti katsomiskokemukseen, niiden taistellessa kirjaimellisesti samasta tilasta. Jälleen, eri teosten välillä on tietenkin eroja siinä, miten paljon teos muokkautuu siirrettäessä, tai miten se suhteutuu ympärillään oleviin teoksiin. Kuitenkin, tallennettaessa installaatio kokoelmiin, tehdään jo ensimmäinen valinta ja tulkinta siitä, mikä teoksessa on säilyttämisen arvoista. Kun teos asetetaan uudelleen esille, tehdään jälleen uusi valinta. Näin teoksen läpikäymä alteraatio on moneen kertaan toistuvaa.

Edellisessä kommentissa Kati Kivinen toteaa, että vaikka vaikuttikin teoksen esillepanoon, hän ei koe omaavansa siihen minkäänlaista tekijyyttä. Kuten äsken totesin, tämä kuvaa usein kuraattorien suhtautumista minkä tahansa taidemuodon kanssa työskentelyyn. Jos kuitenkin ajatellaan tilannetta, jossa taiteilija ei enää mitenkään osallistu teoksen esillepanoon tai ole auktorisoimassa tekijyyttään, miten paljon teosta voi muokata, ennen kuin se lakkaa olemasta taiteilijan autenttinen teos? Jari Björklöv pohtii kuraattorin roolia suhteessa teokseen:

125 Kati Kivisen haastattelu.

126 Kati Kivisen haastattelu.

Tämä on kyllä jännää, kun kuraattorina tekee näyttelyä, jossa on ryhmä taiteilijoita ja sitten vielä jokin teema, niinkuin tässä oli tämä yksinäisyys. Ja esimerkiksi tämä Gun Holmströmin teos, niin siinähan on muitakin sisältöjä. Ja nyt kun me otetaan se tähän, ja myös tällä installoinnilla joka me ollaan tehty, niin me halutaan korostaa juuri sitä näkökulmaa tähän teokseen. Ja silloin aattelee, että se on tämän näyttelyn ja tämän aiheen parhaaksi, mutta kyllä sitä joutuu todella miettimään. Tää ois kiinnostavaa just silloin, kun ei vois neuvotella [taiteilijan kanssa]. Että mitä sitä silloin rohkenis tehdä, kun ei voisi tarkistaa niitä ideoita.¹²⁷

Siinä on ihan hirveän iso ero [onko taiteilija läsnä vai ei]. Vitsi kun ei ole semmosta esimerkkiä oikein, että olisi oikeasti jouduttu ratkaisemaan se. Ja miten oikeasti silloin, kun syntyy joku rohkea idea siitä miten teoksen voisi laittaa esille, että se sopisi tähän konseptiin, eikä kuitenkaan tekisi vääryyttä tekijänoikeuksille. Ja sitten ei voisi ottaa yhteyttä. --- Tuli mieleen, että tuommoisia kysymyksiä voi olla jouduttu enemmän miettimään julkisen taiteen osalta. Että joko se pitää siirtää ihan uuteen paikkaan, tai että se ympäristö muuttuu niin paljon.¹²⁸

Björklövin pohdinta kertoo, että tilanteeseen, jossa taiteilijan kanssa ei olisikaan mahdollista keskustella teoksen esittämiseen liittyvistä asioista, ei olla vielä osattu täysin varautua. Entä kuinka toimitaan teosten kohdalla, joita ei ole edes hankittu kokoelmiin ennen taiteilijan kuolemaa? Tällaisten teosten dokumentaatio ja ripustusohjeet voivat olla hyvin puutteellisia. Ratkaistaanko nämä tilanteet vasta niiden tullessa eteen, vai onko niille mahdollista pohtia ratkaisua jo nyt? Miten esimerkiksi teosten taustoista ja esittämisprosessista olisi mahdollista informoida myös yleisöä? Voitaisiinko sen sijaan, että tekijyyttä ja instituutioiden vaalimaa aitoutta yritettäisiin kaikin keinoin olla kyseenalaistamatta, tuoda esille, ettei teos mahdollisesti olekaan alkuperäinen tai esillä taiteilijan intention mukaisesti.

4.6 Kuratoriaalisen toiminnan muutos nykytaiteen rinnalla

Kuratoriaalinen toiminta ja installaatiotaide, sekä laajemmin nykytaide ja sen esittämistavat, ovat kehittyneet viime vuosikymmeninä tiiviisti rinnakkain. Alun perin kuraattori oli nimike henkilölle, joka huolehtii kuninkaan, valtion tai kirkon taidekokoelmasta. Vakiintuneessa

127 Jari Björklövin haastattelu.

128 Jari Björklövin haastattelu.

merkityksessään kuraattorin rooli on mielletty, ja mielletään usein edelleen, nimenomaan taiteen tuntijaksi, joka työskentelee taideteosten parissa niitä tutkien, tulkiten ja valiten esitettäväksi päätyvät teokset. Kuraattori-sanana etymologiasta onkin johdettavissa merkitykset kuraattorista huolehtijana, hoitajana ja vaalijana.¹²⁹ Nykyään taiteen tutkimisen ja kokoelmien hoitamisen ohella kuraattorit työskentelevät monipuolisesti taiteen esittämisen sisältöjen parissa sekä tuottajana että välittäjänä teosten ja yleisön välissä.

Kuraattorin toimenkuva on vähitellen laajentunut nykytaiteen suuntausten kehittyessä. Muutokset taiteen tekemisen ja esittämisen tavoissa, sekä teosten materiaalien ilmenemismuotojen moninaistuminen muun muassa installaatiotaiteen, ympäristötaiteen, performanssin ja mediataiteen myötä, ovat pakottaneet kuraattorit omaksumaan uusia rooleja.¹³⁰ Kuratoriaalisen toiminnan vaikutus taiteen sisältöihin nousi keskusteluun 1960-luvulla, kun taidenäyttelydiskurssi alkoi siirtyä teosta autonomisena objektina arvioivista kritiikeistä kohti kuratoriaalista kritiikkiä, jossa huomion kohteeksi asetettiin näyttelytila itsessään. Kuratoriaalinen kritiikki laajentui länsimaisen taidekritiikin traditiosta poiketen käsittämään taiteilijan ja taideteoksen lisäksi myös kuraattorin roolin näyttelyssä.¹³¹ Myöskään näyttelytila ei enää rajoittunut galleriaan tai museoon, vaan levittäytyi niiden ulkopuolelle. Feministiset ja postkolonialistiset teoriat sekä postmodernismi haastoivat vakiintuneet taideteoriat ja taidehistoriallisen kaanonin. Samaan aikaan taidelaitosten ja gallerioiden kaupallistumista ja rahoitusmenetelmiä alettiin laajasti kritisoida, minkä seurauksena taiteilijat alkoivat perustaa itse gallerioita.¹³²

Erityisesti suurten biennaalinäyttelyiden roolia on tarkasteltu keskeisenä osana kuraattorin roolin muutosta. Viimeisten 30 vuoden aikana, samalla kun kuratoriaalinen toiminta on alettu käsittää taiteellisten prosessien omaisena luovana toimintana, kansainväliset ryhmänäyttelyt ovat vakiintuneet keskeisiksi nykytaiteen esitysareenoiksi. Paul O'Neill tarkastelee kirjassaan *Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, miten kuraattori on suurnäyttelyiden suosiman kontekstisidonnaisen taiteen myötä siirtynyt taustalla vaikuttavasta toimijasta näkyvästi taideteosten esittämistapoihin vaikuttavaksi kulttuurintuottajaksi. Suuri vaikutus on

129 Virtanen 2013, 16.

130 Wade 2000, 30.

131 O'Neill 2007, 13.

132 Wade 2000, 31.

ollut myös sillä, että suurin osa nykytaiteesta nykyään esitetään kuratoiduissa näyttelyissä.¹³³

Kuten edellä on huomattu, kontekstisidonnaisen taiteen tallennus- ja esitysprosessissa kuraattorin rooli on usein hyvin keskeinen. Vaikka oma tutkimukseni käsittelee kuraattorin roolia installaatioteoksen näkökulmasta, mielestäni on tärkeää tuoda esille se laaja konteksti, jossa kuraattorin taiteilijuutta on aikaisemmin pohdittu. *Art Monthly* -lehdessä vuonna 1987 julkaistussa artikkelissa Jonathan Watkins kirjoittaa kuratoinnista taiteen harjoittamisen muotona. Hän rinnastaa kuratoidut näyttelyt Marcel Duchampin ready-made -teoksiin kuvailen, miten ”kuraattori vaikuttaa näyttelyiden esillepanoon manipuloimalla ympäristöä, valaistusta, kylttejä ja muiden taideteosten sijoittelua”.¹³⁴ Michael Berenson toteaa *Curator's Moment* -artikkelissa, että kansainvälisistä nykytaiteen suurnäyttelyistä vastaavien kuraattoreiden päämäärät, metodologiat ja tyylit vaikuttavat yhtä keskeisesti näyttelyiden sisällön muotoutumiseen, kuin yksittäisten taiteilijoiden teokset.¹³⁵ Tämä siirtymä tekijäkeskeisyydestä kohti jälkituotannollista diskurssia, jossa kuratointi on tunnustettu osaksi laajentunutta taiteen tuottamisen kenttää, on vähitellen hämärtänyt kuraattorin ja taiteilijan välistä rajaa.

133 O'Neill 2012.

134 Watkins 1987, 27.

135 Smith 2012, 56.

5 INSTALLAATIOTAITEEN TALLENTAMINEN JA DOKUMENTOINTI

Installaatioteosten materiaallinen monimuotoisuus sekä kontekstisidonnainen luonne ovat vaikuttaneet oleellisesti taidemuseoiden perinteisesti objektikeskeiseen kokoelmapolitiikkaan. Mitä teoksista konkreettisesti säilytetään ja millä keinoin, ovat vain päälimmäisiä niistä monista kysymyksistä, joita kokoelmanhallinnan ammattilaisten täytyy ratkaista pohdittaessa kestävämmistä materiaaleista koostuvien, teknisiä laitteita hyödyntävien, tai jopa täysin immateriaalisten teosten säilyttämistä.¹³⁶ On ilmeistä, että teosten fyysinen tallentaminen sekä niiden esittämisen kannalta korvaamattomien teostietojen, ripustusohjeiden ja dokumentaation kerääminen monimutkaistuu merkittävästi, kun taiteilija ei ole tässä prosessissa enää mukana.

Kuten nykytaiteen tallentaminen ja dokumentointi yleensäkin, myös installaatiotaiteen asema museokokoelmissa on laaja aihe, jos otetaan huomioon näkökulmat teoksen konservoinnista fyysiseen säilytykseen, digitoinnin haasteisiin sekä dokumentoinnin kysymyksiin. Käsittelen tässä luvussa muutamia teoksen autenttisuuden kannalta olennaisia teemoja liittyen installaatiotaiteen tallentamiseen ja dokumentointiin. Näitä näkökulmia tarkastelen erityisesti haastattelemieni kuraattoreiden kokemusten ja näkemysten kautta, pyrkien tunnistamaan ja ehkä myös ratkaisemaan niitä haasteita, joita museoammattilaiset kohtaavat tavoitellessaan taideteoksen autenttisuuden säilymistä. Pohdin luvussa lisäksi, mikä on installaatioteoksen materiaalisen autenttisuuden arvo, ja kuinka teoksen esitystapa ja taiteilijan intentio pyritään tallentamaan ja dokumentoimaan.

136 Van Saaze 2013, 15.

5.1 Materiaalista muistiinpanoihin: Miten autenttisuus tallennetaan?

Tutkimusaiheeni kannalta tärkeimmät kysymykset koskien installaatioteosten tallentamista liittyvät jälleen autenttisuuden teemaan. Teosten fyysisestä monimuotoisuudesta johtuen jokaisen teoshankinnan yhteydessä on mietittävä erikseen, mitä teoksesta materiaalisesti tallennetaan, jotta se voidaan myös jatkossa esittää mahdollisimman autenttisesti. Totuttujen käytäntöjen noudattamista hankaloittaa esimerkiksi teosten mahdollinen fyysinen muuttuvuus; teoksen muuttuminen esitysaikanaan saattaa jo itsessään olla osa sen käsitteellistä sisältöä.¹³⁷ Tämä taas poikkeaa perustavanlaatuisesti museoiden alkuperäisestä toimintaperiaatteesta, joka pyrkii nimenomaan teoksen ”pysäyttämiseen” ja säilyttämiseen alkuperäisessä kunnossa.

Koska installaatioteoksen esittämistä edeltää aina sen jonkinasteinen uudelleen rakentaminen, ovat teosdokumentaatio ja teostiedot kuten ripustusohjeet, valokuvat ja taiteilijahaastattelut, korvaamattoman tärkeitä tallentaa teoksen mukana.¹³⁸ Suuri merkitys on myös taiteilijan intension ymmärtämisellä, etenkin jos materiaallinen teos ei tarjoa riittävästi tietoa sen konservoinnista ja esittämisestä.¹³⁹ Ei ole kuitenkaan itsestään selvää, millä kriteereillä tallennuspäätökset tehdään, tai kuka ne tekee. Tekemissäni haastatteluissa nousi esille esityssopimusten, teosdokumentaation ja ripustusohjeiden tärkeys installaatioteosten tallentamisessa. Haastateltavat myös totesivat, että teosten diversiteetin vuoksi moniin tilanteisiin on usein mahdotonta ennalta varautua. Niinpä jokaisen teoksen haasteet ja vaatimukset ratkaistaan tilannekohtaisesti.

Sitten kun näyttely loppuu, jos me hankitaan vaikka joku teos kokoelmiin, niin mä katson mikä siellä voisi olla sellaista erityisen olennaista jatkossa sen esillepanon kannalta. Ja sitten mä yleensä annan ne meidän kokoelma-amanuensseille, että tämä kannattaa nyt liittää sinne teoksen tietoihin. Joskus se saattaa olla ihan joku taiteilijahaastattelu, että jos siinä käsitellään jonkun teoksen esillepanoa ja muutenkin sen syntytaustaa, niin se voi olla hyvää materiaalia jatkoesittämisessä. Mutta välillä sitten, jos meillä on jotkut tosi hyvät ja yhdessä hyväksi koetut piirustukset että minkälainen sen tulee olla sen installaation, niin sellaisia on tallennettu. Joskus on taiteilijalta saatu jotain listoja, että joko näin tai näin tämmösellä tai tämmösellä

137 Van Saaze 2013, 15.

138 Kts. esim. van Saaze 2013 ja Buskirk 2003.

139 Van Saaze 2013, 114-115.

laitteella, jotain semmosia laitelistoja --- ¹⁴⁰

Aina kaivetaan mahdolliset ripustusohjeet. Silloin kun hankitaan teos, niin mietitään onko siinä jotain joka vaatii ripustusohjeen, että pystytäänkö sitä tulevaisuudessa [esittämään]. Se täytyy ihan tapauskohtaisesti miettiä hankintojen yhteydessä, ja sitten pyytää sitä ripustusohjetta. Tässä me ollaan paljon viisastuttu ja osataan se jo tehdä. Sitten vaan pitää katsoa, että osaako taiteilija sen tehdä ja myös pitää huolta omista tekijänoikeuksistaan. Jos vaikka keskustelussa on tullut esille jotain, mikä tuntuu olevan sille tärkeää ja se ei ole sitten kuitenkaan ohjeisiin muistanut sitä laittaa.¹⁴¹

Pip Laurensonin hahmottelemassa viitekehyksessä installaatioteoksen identiteetti ja sitä kautta autenttisuus todennetaan teosta määrittävien ominaisuuksien perusteella. Kuten luvussa 4.1 totesin, näitä ovat esimerkiksi taiteilijan hyväksymät ohjeet ja malli-installaatiot, teoksen kontekstin ymmärtäminen sekä teoksen parissa työskentelevien kyky toimia herkkätunteisesti teosta esittäessään. Tässä viitekehyksessä määritelmä taideteoksen tilasta (*state of an object*) on korvattu identiteetin käsitteellä (*identity of the work*), joka kuvaa, mitä teoksessa täytyy säilyttää, jotta sen arvo säilyy.¹⁴² On mielenkiintoista, että teosta määrittävien ominaisuuksien joukossa ei ole lainkaan mainintaa teoksen fyysisistä materiaaleista, tai niiden säilyttämisestä edellytyksenä teoksen toteutumiselle. Sain myös haastattelujen perusteella käsityksen, että installaatioteoksen fyysiset materiaalit on usein toisarvoista tallentaa, kun taas ohjeiden ja teosdokumentaation säilyminen, sekä teoksen sisällön ymmärtäminen, on välttämätöntä.

Vaikka semmoinen näyttely kuin *Olkaa kiltisti*¹⁴³, siinä oli esimerkiksi Pekka Sassin valtava installaatio¹⁴⁴, jossa oli ikäänkuin elokuvalavastus olohuoneesta. Oli sohvia ja huonekaluja ja mattoa ja muuta. No silloin aikoinaan ajateltiin, että ei hankita mitään tästä. Se on ääniteos, niin hankitaan vaan se äänitiedosto. Niin sitten jos se tulee esille, niin taiteilijalta vaan hyvät ripustusohjeet. Täähän on aika vanha teos, mutta siitä oli paljon valokuvia ja taiteilija oli kertonut, että tämmöset asiat siellä pitää olla. No nyt taas sitten, kun se laitettiin esille tähän Olkaa kiltisti -näyttelyyn vuosia sitten, niin voitiin olla taiteilijaan yhteydessä. Ja silloin me tehtiin ihan vaan niin, että ”maksetaan sulle palkkaa ja hanki just semmoset ja teet semmosen installaation kun haluat”. Ja

140 Kati Kivisen haastattelu.

141 Jari Björklövin haastattelu.

142 Laurenson 2005.

143 *Olkaa kiltisti – Teoksia kokoelmista*. Helsingin taidemuseo 10.9.–10.11.2002.

144 Pekka Sassi: *Tarinoita valosta* (2000). Installaatio.

sitten taas dokumentoitiin sitä. Kun ei sen sohvan nyt tarvitse olla just se sama, niin ei mielellään hankita. Mutta tässä on sitten aina, että pitää olla tosi hyvä dokumentaatio, että sen voi esittää sitten joskus myöhemmin.¹⁴⁵

Toki Pekka Sassin teoksen tapauksessa on huomioitava, että teoksen uudelleen rakentaminen esittämistä varten tapahtui taiteilijan itsensä toimesta. Taiteilijan valitessa uudet materiaalit ja asettaessaan teoksen esillä, hän autentisoi teoksen alkuperäiseksi. Mutta siitä huolimatta voi mielestäni kyseenalaistaa, onko kyseessä enää sama teos, vai jokin uusi, samanniminen näyttelyversio? Jälleen palataan taideteoksen merkityssisältöjen olennaiseen asemaan. Pip Laurensonin nimeämät installaatioteosta määrittävät ominaisuudet kulminoituvat loppujen lopuksi yhteen kysymykseen, johon vastaaminen luo perustan myös installaatiotaiteen esittämiselle ja autentisoinnille: *Mitä taiteilija teoksella tarkoittaa?* Seuraavassa kappaleessa käsittelen taiteilijan intentiota ja sen tallentamisen keinoja.

5.2 Taiteilijan intentio

Estetiikassa ja taiteiden tutkimuksessa taiteilijan intentio on useimmiten liitetty pohdintaan sen merkityksestä taideteoksen tulkinnassa. Intentio on nähty toisaalta taideteosta määrittämättömänä ja vaikutuksettomana subjektiivisena illuusiona, toisaalta taiteilijan tietoisina valintoina, joiden kautta teoksen merkityksiä pitäisi ainoastaan tulkita. Taiteilijan intention on myös tulkittu olevan teoksen tulkitsijan rakentama, ja siten riippuvainen teoksen vastaanottajan toiminnasta ja kuvitelmissa.¹⁴⁶ Intention merkitys ilmenee kuitenkin teosten tulkinnan ohella niiden luomisen, vastaanottamisen ja arvon määrittämisen prosesseissa.

Tekijän intentiota tutkinut Paisley Livingston määrittelee intention tarkoituksenmukaiseksi toiminnaksi ja ”aikomukseksi tehdä”.¹⁴⁷ Intentiota on tutkittu runsaasti toimintateorian eli teonfilosofian piirissä, Livingstonin mukaan keskittyen kilpaileviin käsityksiin intentiosta yksilöllisenä ja vastaavasti jaettuna tai kollektiivisena toimintana.¹⁴⁸ Taiteen tekeminen jonain ”aiottuna”, tarkoituksenmukaisena toimintana on erittäin kiinnostava ja kiistelty aihe. Taiteen tekemisen prosessi tuskin aina on harkittua ja määrätietoista toimintaa, vaan sisältää myös

145 Jari Björklövin haastattelu.

146 Livingston 2005, viii.

147 Livingston 2005, 2–3.

148 Livingston 2005, ix.

spontaaneja ja tahattomia tekoja, toisinaan jopa suoranaisia vahinkoja. Livingston pohtii, onko intentio ylipäättään välttämätöntä taiteen tekemiselle eli onko taideteos poikkeuksesta tulosta jostain tarkoituksellisesta toiminnasta? Hänen mielestään taideteos ei voi koskaan olla täysin tahattomasti tehty, vaan sen luomiseen liittyy aina jonkinasteinen aikomus.¹⁴⁹

Itseäni kiinnostaa erityisesti taiteilijan intention merkitys teoksen merkityksen muodostajana, ja esimerkiksi installaatioteoksen esitystavan määrittäjänä. Keskeistä on pohtia, onko teoksen sisällön ja merkitysten välittyminen riippuvaista intentiosta? Mielestäni käsitys taideteoksen merkitysten pohjautumisesta yksinomaan taiteilijan intention sulkee liian tiukasti pois esityskontekstin ja vastaanottajan luomat mahdolliset lisämerkitykset. Livingstonin mukaan teoksen merkityssisältö ei rajoitu pelkästään tekijän tarkoittamiin ominaisuuksiin, ja vastaavasti taiteilijan intentio ei aina ole rationaalista tai huolellisen harkinnan tulosta.¹⁵⁰ Hän pohtii, voiko niin sanottu luova ”flow” ylipäättään olla suunniteltua ja laskelmoitua? Teoksen luomiseen liittyvät intentiot tuskin ovat aina selkeitä, tai välttämättä edes tiedostettuja. On myös mahdollista, että teoksen lopputulos ei tyydytä taiteilijaa selkeästä intentiosta huolimatta, siis intention tavoittaminen jollain tapaa epäonnistuu.

Marja Sakarin mukaan taiteen dematerialisoituminen on johtanut teoksen merkitysten ja tekijän intention ymmärtämisen korostumiseen katsomiskokemuksessa. Käsitetaidetta tutkinut Sakari toteaa, että intention huomioiminen tarkoittaa taiteilijan ideoiden ja ajattelun jäljittämistä, ja ne voi artikulaatiosta riippuen lukea teoksen visuaalisista ja tekstuaalisista kerroksista.¹⁵¹ Käsitetaide korostaa teosten merkitysten, tekstin ja älyllisen sisällön rikkautta, mikä johtaa usein teoksen visuaaliseen niukkuuteen. Sakarin mielestä tämä ristiriita johtaa pohtimaan, miten taide toimii havaitsemisen ja ymmärtämisen jännitteessä. Tällöin teoksen merkitysten ja taiteilijan intention ymmärtäminen korostuu katsomiskokemuksessa.¹⁵² Kuten käsitetaiteessa, myös installaatiotaiteessa taiteilijan intentio on korostetusti esillä, koska teoksen merkitystä ei voi täysin lukea sen esteettisestä ilmaisusta tai fyysisestä olemuksesta.

Taiteilijan intention jäljittäminen ei ole ongelmattonta installaatioteoksen esittämisen ja

149 Livingston 2005, 34–35.

150 Livingston 2005, x.

151 Sakari 2000, 96.

152 Sakari 2000, 9.

vastaanottamisen prosesseissa, mutta kontekstisidonnaisessa teoksessa se voi olla ainoa keino, jolla teoksen esitystapa pystytään määrittämään. Mielestäni teoksen esittäminen taiteilijan eksplikoiman intention mukaisesti on ainoa keino säilyttää teoksen autenttisuus, ja välittää tekijän siihen sisällyttämät merkitykset. Tämä ei kuitenkaan sulje pois esityskontekstin ja katsojan vaikutuksesta syntyvien lisämerkitysten mahdollisuutta. Oletettavasti taiteilija ei aina onnistu toteuttamaan teosta aikomuksensa mukaan, tai intentiota ei jostain syystä pystytä esimerkiksi teknisistä syistä esitystilanteessa realisoimaan. Tämän vaikutus teokseen sisällytettyjen merkitysten välittymiseen on teoskohtaista, ja installaatiotaiteessa hyvin kontekstisidonnaista. Teoksen vastaanottamista ja katsomiskokemusta ajatellen on ilmeistä, että teoksen esitystaho luo sille uusia, katsojan omasta positiostaan tulkitsemia merkityksiä. Livingstonin mukaan tulkinnallisiin kysymyksiin teoksen merkityksestä ei voi olla mitään lopullista tai rajattua oikeaa vastausta, vaan tulkitsija aina konstruoi teoksen merkitykset.¹⁵³

Taiteilijan intention asemasta teoksen merkitysten muodostumisessa on erilaisia käsityksiä, joiden välillä on merkittäviä eroja. Äärimmäisessä, absoluuttisessa intentionalismissa teoksen muodostamat merkitykset ja tekijän intentio vastaavat täsmällisesti toisiaan, tarkoittaen että teoksen ainoat oikeat merkitykset ovat ne, mitkä taiteilija on tarkoittanut. Konditionaalinen intentionalismi taas korostaa taiteilijan mahdollisen intention ja otaksuttujen merkitysten asemaa katsojan omien tulkintojen vahvistajina.¹⁵⁴ Arvelen, että installaation esitysprosessissa esimerkiksi ripustusohjeiden tai dokumentaation ollessa puutteelliset, saatetaan turvautua konditionaaliseen intentionalismiin. Teoksen esittäjä otaksuu, mikä taiteilijan intentio on, ja teos esitetään tähän oletukseen perustuen. On ymmärrettävää, että intentiota ei pystytä aina varmuudella tietämään. Voidaan toki kyseenalaistaa, onko intention toteutuminen mahdollista varmistaa aina edes silloin, kun taiteilija on läsnä esitysprosessissa? Nykytaiteen esittämisessä nämä ovat relevantteja kysymyksiä, jotka kuitenkin tuntuvat teoksen esitystilanteessa helposti unohtuvan. Jää yleisön arvioitavaksi, onko teos todella esillä taiteilijan tarkoittamalla tavalla.

Taiteilijan intentioilla, aikomuksilla ja muulla harkitulla toiminnalla on siis suuri vaikutus sekä taideteoksen luomisen että vastaanottamisen prosesseissa. Paisley Livingston vaikuttaa kallistuvan lopulta kannattamaan niin kutsuttua osittaista intentionalismia, joka mielestäni soveltuu varsin hyvin intention käsittämiseen useissa nykytaiteen muodoissa. Osittaisessa

153 Livingston 2005, 137.

154 Livingston 2005, 139–141.

intentionalismissa teoksen merkitykset syntyvät tekijän intention lisäksi myös tahattomasti sekä esityskontekstin ja teoksen vastaanottajan yhteisvaikutuksesta.¹⁵⁵ Livingstonin mielestä teoksen sisältämät epäsuorat ja kätkeyt merkitykset nousevat ideaalitapauksessa esiin vasta tekijän intention ja esityskontekstin välisessä suhteessa.¹⁵⁶ Taideteosta kuten tekstiä tai maalausta, ei voi hänen mukaansa luotettavasti identifioida, jos tekijän intentiota ei pystytä tunnistamaan. Tämä intention tunnistaminen on olennaista ja sivuuttamatonta myös taiteen vastaanottamisessa ja teoksen merkitysten muodostamisessa.¹⁵⁷

Vivian van Saazen mukaan taiteilijan intentio vastaa kysymyksiin ”mitä taiteilija teoksella tarkoittaa?” ja ”miten taiteilija on tarkoittanut teoksensa nähtäväksi?”. Näihin kysymyksiin vastaaminen pitäisi olla hänen mielestään teoksen tulkinnan, konservoinnin ja esittämisen lähtökohta, ja taiteilijalta saatu tieto aina teosta koskevan päätöksenteon taustalla. Nykytaiteen kohdalla tämä tieto voidaan hankkia taideteosta ja taiteellista prosessia tarkastelemalla sekä konsultoimalla taiteilijaa.¹⁵⁸ Yksi yleisimmin käytetyistä ja tehokkaimmista keinoista on haastatella taiteilijaa.¹⁵⁹ Teoksen hankintavaiheessa tehtävien haastattelujen lisäksi taiteilijaa usein haastatellaan, jos esimerkiksi materiaaleihin, säilyttämiseen tai esittämiseen liittyviä odottamattomia ongelmia nousee esiin. Näin päätöksille koskien esittämistä tai konservointia saadaan taiteilijan hyväksyntä, mikä taas vahvistaa teoksen autenttisuutta.

Nykytaiteessa käytettävien välineiden ja materiaalien monimuotoisuus on vaatinut museoita kehittämään uusia keinoja fyysisten kokoelmiensa säilyttämiseksi, mutta samalla myös laajentamaan käsitystään kokoelmasta fyysisen taide-esineen ulkopuolelle. Aiemmin luvussa 1.2 tarkastelemassani *Inside Installations* -projektissa sivuttiin myös taiteilijan osallistumista installaatioteoksen dokumentointiin ja tallennusprosessiin. Projektin tuloksissa todettiin, että taiteilijahaastattelun tavoitteena on selvittää ennen kaikkea taiteilijan näkemyksiä liittyen teoksen säilyttämiseen, jatkoesittämiseen sekä mahdollisiin muutoksiin, joita teoksessa tulevaisuudessa tapahtuu. Samalla havaittiin, että taiteilijan lisäksi kollegat, muut teosta esittäneet tahot ja myös yleisö voivat tarjota arvokasta tietoa teoksesta ja sen esittämisestä.

155 Livingston 2005, 142.

156 Livingston 2005, 150.

157 Livingston 2005, 208–210.

158 Van Saaze 2013, 52–54.

159 Taiteilijahaastattelua metodina käsitellään muun muassa teoksessa *The Artist Interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice.* (Lydia Beerkens et al., 2013) Kts. myös Cornelia Weyer ja Gunnar Heydenrich (1996), Stoner (1984) and Mancusi-Ungaro (1999).

Merkillepantavaa oli myös, miten vuorovaikutus teoksen kanssa sen ollessa osana kokoelmia voi poiketa merkittävästi tilanteesta, jossa teos liitetään osaksi vaihtuvaa näyttelyä. Kuitenkin aina on huomioitava, miten kuvaamme kokemusta, ja kenen kokemusta.¹⁶⁰

Pip Laurensonin mukaan installaatioteosta määrittelevät ominaisuudet, teoksen identiteetin käsite ja taiteilijan intentio liittyvät erottamattomasti toisiinsa. Siten teosdokumentaatio, olipa se valokuvia, haastatteluja tai teoksen teknisten tietojen listaamista, tähtää teosta määrittävien ominaisuuksien ja sitä kautta taiteilijan intention tallentamiseen.¹⁶¹ Vivian van Saaze nostaa Paisley Livingstonin tapaan esille väitteen taiteilijan intention tuotettuna, eikä taideteoksesta tai taiteilijasta lähtöisin olevana tietona. Hänen mukaansa omaksutut dokumentointikäytännöt eivät pelkästään tarjoa tietoa taideteoksesta, vaan myös määrittävät itse sen ominaisuuksia. Näin taiteilijan intention tuotetaan itse asiassa myös sen kautta, miten teos tallennetaan ja esitetään olemassa olevan dokumentaation valossa.¹⁶² Tämä vahvistaa käsitystä kuraattorista, konservaattorista ja muista museoammattilaisista taiteilijan intention tulkitsijoina, välittäjinä ja jopa aktiivisina tuottajina.

Esityskontekstissaan rakentuvan installaatioteoksen ja taiteilijan intention väliseen suhteeseen voi liittyä ongelmia, joita jo sivusin luvussa 4.4. Perinteisimmin ajateltuna taideteos on valmis, kun se lähtee taiteilijan studiolta tai asetetaan esille näyttelyyn. Prosessuaalisessa installaatiotaiteessa tämä määritelmä ei kuitenkaan aina päde, vaan teoksen muuttuminen voi olla jo lähtökohtaisesti osa taiteilijan intention. Taiteilijan osallistuessa teoksen esillepanoon hän saanee yleensä varsin vapaasti määrätä teoksen esittämistä. Entä jos taiteilija haluaa jollain tavalla muokata tai parannella teosta uudessa esityskontekstissa? Hän saattaa myös ehdottaa konservaattorin etiikan vastaisia toimenpiteitä kuten alkuperäisten materiaalien muokkaamista tai korvaamista uusilla. Usein on epäselvää, millä tavoin ja kuinka pitkään taiteilija voi muokata teostaan eri esitystilanteissa sen autenttisuuden vaarantumatta. Myös teoksen omistaja, ollessa muu kuin taiteilija, voi vastustaa muutoksia esimerkiksi kokiessaan teoksen olevan arvokkaampi alkuperäismuodossa. Onko näissä tilanteissa etusijalla taiteilijan intentio vai teoksen autenttisuus sen alkuperään nähden, ja kuka tämän päättää?¹⁶³

160 Inside Installations -projektin internet-sivut.

161 Laurenson 2005.

162 Van Saaze 2013, 115.

163 Kts. esim. Wharton 2006, 165; van Saaze 2013, 55.

Tämä on tosiaan kiinnostava aihe ihan tässä konkreettisessa työssä. Ja ehkä vielä on paljon opittavaa. Ja just se, kun se on niin tapauskohtaista ja ne tulee ratkaisevaksi sitten kun oikeesti se tilanne tulee eteen. Ja huomataan, että vaikka nää ripustusohjeet vaikutti tosi hyviltä ja kattavilta, niin nyt kun me ruvetaan sitä ripustaa, niin mites tää ja tää, eihän tätä ole osattu huomioida silloin. Ja monesti ryhmänäyttelyissä voi tulla semmoisia yllättäviä ongelmia, että ne olosuhteet ja tilanteet ja muut työt aiheuttaa jotain yllätyksiä.¹⁶⁴

Ja kokoajan taide muuttuu ja tulee ihan uusia tilanteita, joita ei osaa ajatellakaan. Ja monta kertaa sitten kun tehdään, niin tajutaan mitä kaikkea olisi pitänyt huomioida, vaikka tehtiin ripustusohjeet. Sitten kun teos tulee näyttelyyn, niin huomataan että mites tässä. Ja kyllä se ripustusohjeiden tekeminen on haastavaa myös taiteilijoille. Joillakin se kestää tosi kauan, ja joillekin se on jotenkin vaikeeta. Että mitä kaikkea tässä nyt ja miten mä nyt teen tän ja missä muodossa ja en mä tämmöisiä osaa tehdä.¹⁶⁵

5.3 Mediainstallaatiot ja tekniikan suhde autenttisuuteen

Sivusin luvussa 3.1 mediainstallaatioita sekä muita tekniikkaa ja erilaisia tallennusmuotoja käyttäviä installaatioteoksia niiden tallentamisen ja autenttisuuden näkökulmista. Vaikka tämä ei olekaan tutkimukseni pääaihe, koen tärkeäksi tarkastella mediainstallaatioihin liittyviä kysymyksiä jo siksi, että aihe on erittäin ajankohtainen museoiden digitoidessa kokoelmiaan ja pohtiessa, miten hallita kasvavia määriä digitaalisia tiedostoja. Tekemissäni haastatteluissa mediataide nousi moneen kertaan esille nimenomaan aiheena, josta kaivataan enemmän keskustelua. Tärkeä pohdinnan aihe mediataiteen kohdalla on, miten teosten tallennusmuoto ja siirtäminen eri formaatteihin vaikuttaa teoksen autenttisuuteen?

Installaatioteosta, ja Pip Laurensen puhuu artikkelissaan erityisesti mediainstallaatioista (*time-based media installations*), määritteleviin ominaisuuksiin luetaan tekniset tiedot, joihin kuuluu teokseen kuuluvien teknisten laitteiden ominaisuudet, akustiset elementit sekä valon määrä ja laatu.¹⁶⁶ Nämä ominaisuudet ovat herkkiä muutokselle ja niiden toimivuutta on vaikea ennustaa. Tallennusmuodot ja tekniikka vanhentuvat usein jo muutamassa vuodessa, vuosikymmenistä puhumattakaan. Samalla tekniset ominaisuudet ja esimerkiksi videoteoksen

164 Jari Björklövin haastattelu.

165 Jari Björklövin haastattelu.

166 Laurensen 2005.

käyttämä tallennusmuoto voivat vaikuttaa merkittävästi teoksen katsomiskokemukseen. Laitteiden, tallentimien tai soittimien tietynlainen estetiikka ja äänet voivat olla keskeinen osa teoksen sisältöä, kuten aiemmin mainituissa Jouni Kujansuun teoksissa.

Kiasmassa on Suomen laajin mediataiteen kokoelma, yhteensä noin 390 teosta. Tekemissäni haastatteluissa mediataide ja liikkuvan kuvan installaatiot nousivat vahvasti esille, sillä videotiedostojen digitointi on parhaillaan myös Suomessa hyvin ajankohtaista. Vaikutti, että mediataiteen kohdalla originaaliuden teemoista tai teosten autenttisuuden vaarantumisesta ei ole juurikaan keskusteltu, kenties koska teosten siirtäminen uusiin tallennusmuotoihin on museoissa koettu varmaksi, helpoksi ja turvalliseksi ratkaisuksi. Molemmat haastateltavat toivat esille myös mediakonservaattoreiden koulutuksen puutteen. He tuntuivat olevan hieman huolissaan digitaalisten teostiedostojen säilymisestä ja kokevan mediateosten autenttisuuden pohtimisen mielenkiintoiseksi aiheeksi.

Mediataiteessa just se alkuperämateriaali ja kaikki tämä originaalikeskustelu, niin se on valitettavasti vielä semmoinen mitä pitäisi käydä. Meidän pitäisi saada semmoista mediakonservointiajattelua tänne Suomeen enemmän. AV-arkin¹⁶⁷ yhteydessä se jonkin verran tulee esille, koska AV-arkkihan tallentaa taiteilijoiden teoksia, mutta ei pitkäaikaisesti. --- Ja se on kanssa missä sitä puhutaan, kun eihän taiteilijat voi itse välttämättä säilyttää, eikä ne kaikki osaa tai tule ajatelleeksi, että mitä ne tekee niille 90-luvun alussa vhs:lle kuvatuille tai betalle kuvatuille videoille. Ja miten ne säilyy.¹⁶⁸

Tällä hetkellä varmaan mediataide on eniten rempallaan, koska meillähän ei ole Suomessa mediakonservaattoreita ollenkaan vielä, mikä on tosi huolestuttavaa. Meillä on muutamia henkilöitä, joita varmaan kaikki museot käyttää, ketkä osaa vähän korjailia erilaisia koneita. Mutta ei siitä ole oikeastaan edes keskustelua käyty. On vaan siirrytty digitaalisiin muotoihin, että ei me kauheasti olla mietitty, että kun tämä on kuvattu vhs:lle ja esitetty vhs-nauhalla, että pitäisikö se olla näin hamaan tappiin asti vai voiko sen siirtää. Että ne on vaan siirretty, koska se on simppelempää, tuntuu että ne säilyy paremmin ja tällä tietoa se digitointi on se, millä me voidaan tuommoiset analogiset nauhateokset säästää. Mutta että kuinka pitkään ne digitaalisetkaan

167 AV-arkki eli suomalaisen mediataiteen levityskeskus on taiteilijoiden vuonna 1989 perustama voittoa tavoittelematon yhdistys, jonka toiminnan tarkoituksena on levittää ja promotoida suomalaista mediataidetta. AV-arkin internet-sivut.

168 Kati Kivisen haastattelu.

tallennusmuodot säilyy ja on turvallisia ja käytettävissä, että siinä on paljon isoja kysymyksiä. Eikä niitä ole edes kansainvälisesti kauhean laajasti käsitelty. Mediataiteessa se autenttisuus ja se originaalikysymys on aika kiinnostava.¹⁶⁹

Teoksiin kuuluva tekniikka on nähdäkseni yksi niistä ominaisuuksista, joka helposti muuttuu eri esityskonteksteissa joko tarkoituksella tai olosuhteiden pakosta. Vaikka voisi ajatella, että ääni, valo tai tallennetut tiedostot on helppo toisintaa täsmällisesti, tekniikan käyttöön liittyy paljon epävarmuutta ja muuttuvia tekijöitä. Erilaiset tekniset ratkaisut ovat usein myös kalliita museoille toteuttaa, minkä takia niissä ymmärrettävästi halutaan esimerkiksi käyttää jo valmiiksi talosta löytyvää tekniikkaa. Viime vuosina lisääntynyt ongelma on myös monien harvinaisempien teknisten laitteiden huono saatavuus ja toimimattomuus. Jari Björklövilla oli useita esimerkkejä museon kohtaamista haasteista liittyen nimenomaan vanhentuneisiin laitteisiin, joista yhtäkkiä onkin tullut pula.

Ja sekin voi olla jopa ongelmana, että löytääkö sitä tekniikkaa. Meillä oli tuossa *Yksin*-näyttelyssä Helena Östin teos *Koirat odottavat*. Siitä ei ollut kovin tarkkoja ripustusohjeita, mutta se oli ollut aikaisemmin esillä ja oli taiteilijan kanssa yhteisen keskustelun tulos, että se olisi isossa monitorissa. Mutta mehän oltiin heitetty ne kaikki pois. Jotenkin ajateltiin, että nämä litteät näytöt on nyt hyvät. Meillä oli jotain monitoreja, mutta ne oli liian pieniä ja isot oli heitetty pois, samoin vanhat putkitelkat. --- Niin me jouduttiin sellainenkin vuokraamaan. Joita on siis ollut joka kodissa, eikä se ole minkään arvoinen nykyään. Niin niistähän tuleekin valtavan arvokkaita vielä tulevaisuudessa, jos taiteilija haluaa saada sen juuri sillä tavalla esille.¹⁷⁰

Toinen taiteilijoita viehättävä tekniikka, mitä on ollut monessakin näyttelyssä, on kino-dia karusellit. Ja ne on vaikeita, kun ne kuukausia pyörii monta tuntia päivässä, niin ne alkaa jumittumaan tai niille sattuu jotain. Mutta että löytyykö sitä tekniikkaa? Tai on toivottu, että voisiko taiteilija tehdä jonkun power pointin, joka helpottais sitä tekniikkaa, että voisi skannata ne kuvat? Joskus ne voi toimia ja joskus ei. Ja jotkut taiteilijat ovat joustaneetkin. Mutta tässä ei pidä joustaa, kyllä ison museon pitää pystyä ratkaisemaan nämä. Meillä on jotain teoksia missä tarvitaan piirtoheittimiä, mutta mistä niitäkään nyt löytää? Silloin se on tuntunut että näitähän nyt on.¹⁷¹

169 Kati Kivisen haastattelu.

170 Jari Björklövin haastattelu.

171 Jari Björklövin haastattelu.

Helsingin taidemuseon kokoelmapoliittisessa ohjelmassa on huomioitu mediataiteen käyttämän tekniikan ja tallennusformaattien nopea vanhentuminen, sekä tämän mahdollinen vaikutus teoksen ominaisuuksiin. Ohjelmassa todetaan:

Mediataiteen osalta on mahdollista, että taideteoksen tallennusmuoto vanhentuu. Tällöin on teoksen teknistä formaattia muutettava siten, että sen säilyminen voidaan varmistaa. Riskinä tällöin on, että teos menettää joitakin ominaisuuksia. Mediataiteen teosten hankintasopimuksissa tulisi huomioida nämä seikat. Medium-spesifisten taideteosten ongelmia on taidekentällä alettu tunnistaa ja niiden ratkaisukeinoja etsitään.¹⁷²

Kati Kivinen puhuu teosten teknisten vaatimusten yhteydessä teoksen ”sovelluksesta”. Sovellus-sanan käyttö viittaa siihen, että installaatioteoksesta rakennetaan usein tietoisesti eri näyttelyihin hieman eri ”sovellus”. Teos siis muokkaantuu joka kerta esityskontekstin ominaisuuksien lisäksi esimerkiksi käytettävissä olevan tekniikan mukaan. Myös Kiasmassa teosten eri esitysohjelmiin liittyvät ongelmat vaikuttavat olevan hyvin tiedossa.

Olisi kyllä tosi hyvä, että kun installaatioita hankkii, teoksesta saisi aina semmoisen teknisen raiderin. --- Se helpottaisi huomattavasti sitä jatkoesittämistä. Ja sellaistaahan me kysytään ihan normaalistikin näyttelyitä kun tehdään. Jos on joku semmoinen teos joka on installaatio, niin usein kirjoitetaan taiteilijalle ja kysytään, että mikä tämä tekninen raideri on, että mikä on se vaadittu tekniikka. Ja lähdetään siitä sitten neuvottelemaan että pystytäänkö me vastaamaan siihen, vai onko mahdollista käyttää sitä tavaraa mikä meillä on talossa. Siinä haetaan sitä tavallaan, että mikä on se sovellus mikä meille tulee.¹⁷³

Kaikki tollainen teknologia kuitenkin kuluu ja sitten täytyy aina löytää joku uusi ratkaisu. Sitähän mekin aina välillä mietitään, että pitäiskö meidän ostella ihan hulluna jotain vanhoja putkitelkkareita, että me voidaan esittää 80-luvun videotaidetta sellaisesta formaatista. Kun ei niitä saa enää oikein mistään. --- Musta tuntuu, että meillä [Kiasmalla] on varmaan paras varasto tuolla alhaalla mikä tässä maassa on, mutta sekin on rajallinen se käyttöikä. Että nyt me on ruvettu jo vähän säästelemään

172 Helsingin taidemuseon kokoelmapoliittinen ohjelma, 2012.

173 Kati Kivisen haastattelu.

niitä, että mieluummin käytetään sitten jotain plasmaa kuin vanhaa putkitelkkaria.¹⁷⁴

On ymmärrettävää, että museoiden ei ole mahdollista säilyttää kaikkia laitteita tulevan varalle, ja on kiistämättä varmempaa siirtää tiedostot uusimpaan formaattiin, jotta niiden säilyminen voidaan varmistaa ainakin hieman pidemmälle. On aina teoskohtaista, millainen vaikutus esimerkiksi laitteiston uusimisella tai tiedoston siirtämisellä on installaation esittämistapaan, katsomiskokemukseen ja autenttisuuteen. Aikaisemmin käsittelemääni Nam June Paikin *One Candle* -teosta esitettiin museossa Paikin itsensä installoituina, vaikka teokseen kuuluvat projektorit oli välillä jo uusittu. Mielestäni myös teknisten ratkaisujen kohdalla olisi tärkeää avata yleisölle, mitä muutoksia teokseen on tehty ja mistä syistä. Näin katsoja tietäisi, miten teos on alunperin esitetty ja pystyisi arvioimaan, vaikuttavatko muutokset sen katsomiseen. Tämän ei tarvitse vähentää esillä olevan teoksen arvoa vaan enemmänkin selventää, että myös uusi teos voi olla itsessään autenttinen, vaikkei olisikaan alkuperäisversion tarkka kopio.

5.4 Installaatiotaiteen tutkimisen ja dokumentoinnin kysymyksiä

Installaatioteokset voivat olla haastavia tutkimuskohteita, sillä niiden kokonaisvaltainen tallentaminen ja dokumentointi esityskontekstissaan ei usein onnistu perinteisin menetelmin. Dokumentaation puuttuessa installaatioteosten temporaalinen luonne voi jopa tehdä joidenkin näkökulmien tutkimisen jälkikäteen mahdottomaksi. Dokumentoinnin haastavuus on jälleen tapauskohtaista. Kaikki installaatiot eivät menetä yhtä paljon sisällöllisistä tai tilallisista ominaisuuksistaan tarkasteltaessa niitä kuva- tai videodokumentaation kautta, ja luonnollisesti kaikki installaatioihin liittyvät tutkimusnäkökulmat eivät edellytä teoksen kokemista alkuperäisessä esityskontekstissaan. Julie Reiss on määritellyt neljä eri tutkimustapaa, tai -aineistoa, joiden avulla installaatioteosta ja sen esityskontekstia voidaan tuottavimmin jälkikäteen tarkastella. Tässä luvussa käyn nämä lyhyesti läpi ja erittelen yleisesti installaation dokumentointiin liittyviä kysymyksiä.

Ensimmäinen Reissin määrittämistä tutkimuskeinoista on teoksesta julkaistut aikalaiskritiikit ja -tekstit, niin sanotut silminnäkijäraportit, joita teoksen nähneet kriitikot, tutkijat tai muut katsojat ovat laatineet. Samankaltainen keino on taiteilijoiden, kuraattoreiden, katsojien tai

174 Kati Kivisen haastattelu.

muuten teoksen kanssa tekemisissä olleiden henkilöiden haastattelut eli tutkimuksen teon aikana kerätty muistitieto. Siinä missä aikalaistekstit kenties ovat autenttisempia ja välittävät esimerkiksi teoksen katsomiskokemuksen todenmukaisemmin, haastattelut mahdollistavat kohdennettujen kysymysten muodostamisen ja spesifien seikkojen tarkastelun. Kolmas keino on tutkia esitystilan ominaisuuksia ja kontekstia, jossa teos on alunperin esitetty. Koska tila ei koskaan ole neutraali, sen fyysiset ominaisuudet vaikuttavat aina lopulliseen teokseen. Vaikka teoksen siirtäisi kokonaisuudessaan uuteen tilaan, keskenään erilaisissa paikoissa se ei ole koskaan täysin samanlainen.¹⁷⁵

Neljäs ja ehkä problemaattisin tutkimuskohde ovat valokuvadokumentit, joiden kautta teos on esitysaikanaan tallennettu. Installaatioteoksen tallentaminen ja tarkasteleminen niin sanotusti toisen käden kautta esimerkiksi kuvan välityksellä, on syystä ongelmallista. Katsojan fyysistä läsnäoloa edellyttävän tilallisen teoksen visualisoiminen kaksiulotteisesti on olennaisesti esimerkiksi maalausta tai veistosta hankalampaa. Installaatioteoksen kuvadokumentaatiosta puhuttaessa on lisäksi tehtävä ero dokumentin (*document*) ja jäljennöksen (*reproduction*) välillä. Reiss painottaa, että installaatiosta on mahdollista tuottaa vain valokuvadokumentti, sillä tilallisen teoksen toisintaminen kaksiulotteisen kuvan kautta on mahdotonta. Tutkittaessa teosta valokuvan välityksellä on tiedostettava kuvan kykenemättömyys toimia alkuperäisen teoksen toisintajana, ja sen vuoksi valokuva ei saisi olla ainoa lähde, jonka kautta teosta tarkastellaan.¹⁷⁶

New Yorkin Modernin taiteen museon kuraattorin Christophe Cherix'n mielestä 1960-luvulla noussut ajatus kuraattorista tekijänä, *curator as creator*, ei muuttanut ainoastaan käsitystä taidenäyttelyistä, vaan loi lisäksi tarpeen dokumentoida niitä kokonaisvaltaisesti. Vaikka taiteen esityskontekstilla on aina ollut vaikutusta, on 1900-luvun loppupuoli Cherix'n mukaan osoittanut, että teokset assosioituvat niin vahvasti ensimmäiseen näyttelykontekstiinsa, että dokumentoinnin puute asettaa taiteilijan intention vaaraan tulla väärinymmärretyksi.¹⁷⁷ Pohdittaessa installaation ja kuvadokumentin suhdetta on muistettava, että monet taiteilijat alkoivat luoda installaatioteoksia nimenomaan halusta laajentaa visuaalista kokemusta ja tarjota vaihtoehto kaksiulotteiselle taiteelle. Taiteilija Robert Irwin kritisoi voimakkaasti

175 Reiss 2001, xv–xix.

176 Reiss 2001, xvi.

177 Cherix 2010, 8.

installaation dokumentointia tai analysointia valokuvan välityksellä vedoten nimenomaan teoksen fyysisen katsomiskokemuksen katoamiseen.

”The idea of midwifing experience is absurd for this reason: the relationship between art and viewer is all first hand experience, and there is no way that it can be carried to you through any kind of secondary system.”

Vaikka on ilmeistä, ettei valokuva voi täysin vangita installaatioteokselle ominaista tilallisuutta ja kokemuksellisuutta, on se kenties paras keino, jolla installaatiota on mahdollista yrittää kuvallisesti dokumentoida. Luonnollisesti esimerkiksi ääntä, valoa tai tuntoaistia hyödyntävät installaatiot eivät siirry täydellisinä valokuvaan. Valokuvalla on ollut kuitenkin erittäin tärkeä rooli yleensä lyhytaikaisten, jopa hetkellisten installaatioiden tallentamisessa. Taidehistorioitsija Brandon Taylorin mukaan installaatiotaide on saavuttanut runsaslukuisen yleisönsä nimenomaan teoksen alkuperäisversiosta ajallisesti ja tilallisesti kaukana olevien julkaisujen ja toisintojen kautta.¹⁷⁸ Claire Bishopin mielestä voidaan jopa väittää, että niin kirjoissa, lehdissä kuin internetissä valokuvasta on tullut jo niin yleinen tapa tarkastella installaatioteoksia, että se on lähes korvannut varsinaisen teoksen *in situ*.¹⁷⁹

Kaksiulotteisen valokuvan ilmaisun rajallisuutta pohtiessani aloin miettimään, voisiko uusista teknologiamuodoista olla tulevaisuudessa hyötyä myös taideteosten dokumentoinnissa? Vauhdilla yleistyvät 3D -kamerat ja VR-teknologia eli virtuaalista todellisuutta hyödyntävät ohjelmat ja laitteet, olisivat mahdollisesti omiaan tilallisten teosten dokumentointiin. Jo tähän mennessä on kehitetty kameroita, jotka pystyvät kuvaamaan tiloja kolmiulotteisesti ja vr-laitteiden avulla tiloissa pystyy myöhemmin liikkumaan melkein kuin olisi paikan päällä. Ainakin teoriassa tätä uutta tekniikkaa hyödyntäen olisi mahdollista esimerkiksi virtuaalisesti tarkastella kontekstisidonnaista taideteosta sen alkuperäisessä esitysympäristössä. Luultavasti tulevaisuudessa tämä ei ole mikään mahdoton ajatus.

178 Taylor 2005, 222.

179 Bishop 2005, 79.

5.5 Hankintapolitiikka

Kuten edellä on todettu, tilasidonnaisten teosten ajoittain jopa dominoiva asema nykytaiteen kentällä on väistämättä vaikuttanut myös taidemuseoiden kokoelmapolitiikkaan ja sen myötä teoshankintakäytäntöihin. Sen lisäksi, että materiaalien säilyttäminen ja teosten dokumentointi vaativat usein erityishuomiota, täytyy tilallisten teosten jatkoesittämistä pohtia tarkasti jo hankintavaiheessa. Kontekstisidonnainen teos on harvoin tallennettuna kokoelmiin valmiissa esitysmuodossaan. Installaatioteoksen omatessa ennen kaikkea näyttelyarvon, sen hankinta ja tallentaminen tähtäävät yleensä teoksen jatkoesittämisen mahdollistamiseen, ei niinkään säilyttämiseen itseisarvona. Nykytaidemuseoiden kokoelmapolitiikan tavoitteena on kerätä merkittäviä, ajankohtaista nykytaiteen kenttää mahdollisimman kattavasti ilmentäviä teoksia. Tätä pyrkimystä toteuttaen, installaatiotaiteen vakiinnuttua keskeiseksi osaksi nykytaiteen laajenevaa kenttää, museot ovat vähitellen alkaneet hankkia teoksia myös kokoelmiinsa.

Installatioteosten muututtua enenevässä määrin tilapäisistä ja kertaluontoisista teoksista useaan kertaan ja eri konteksteissa esitettäviksi teoksiksi, myös niiden taloudellinen arvo on noussut. Kokoelmien kartuttaminen, tähdätessään teosten jatkoesittämiseen, edellyttää museoilta teosten säilyttämisen, konservoinnin sekä esitys- ja sopimuskäytäntöjen jatkuvaa kehittämistä.¹⁸⁰ Keskustelimme haastatteluiden aikana useista installaatiotaiteen hankintaan ja tallentamiseen liittyvistä aiheista. Kuraattoreita mietitytti erityisesti ajan myötä fyysisesti muuttuvien teosten tallentaminen.

Jos jotain hankitaan kokoelmiin ja siinä on riski että se jotenkin muuttuu, niin jos siinä hankintatilanteessa molemmat siihen suostuu, niin silloin se ei ole mikään ongelma. Että sillä [teoksella] on tietty kesto ja sitten sitä ei oo. Kyllähän nykyään kun performanssejakin hankitaan kokoelmiin, niin jos se on täysin sidoksissa siihen taiteilijaan niin sen jälkeenhän sitä ei esitetä sitten kun hän kuolee. --- Kyllähän sitä joutuu, kun se teos ei ole enää objekti, niin sitä joutuu miettimään paljon vapaammin. --- Viime vuonna meillä oli se Dan Perjovschin tila¹⁸¹, niin sehän maalattiin päälle. Että siitä on olemassa dokumentaatio ja se on nyt meillä kokoelmissa semmoisena slide showna. Ja se on ihan autorisoitu eli taiteilijalta ja hänen gallerialtaan hankittu

180 Valtion taidemuseon kokoelmastrategia ja kokoelmapoliittinen ohjelma 2012, 26.

181 Romanianlaisen taiteilijan Dan Perjovschin näyttely *Irti kehyksistä* oli Kiasmassa 8.2.–18.8.2013.

dokumentaatio, johon kuuluu myös semmoinen muistikirja, missä on hänen työpiirustuksiaan tuota kyseistä tilaa varten. Ja tietysti se Marja Kanervon teos, se on semmoinen. Se oli siellä sen ajan ja sen jälkeen me rapattiin uudestaan ne seinät. Ja nyt se on vaan siinä dokumentaatioissa. Että toki sen voi tehdä uudestaan, mutta se maksaa meille tietyn verran ja se vie tietyn verran hänen aikaansa.

RK: Eli se ei sitten taiteilijan kuoleman jälkeen onnistuisi.

KK: Ellei hän sitten sallisi, tekisi elämänsä aikana sitä päätöstä, että tämän voi joku x-henkilö näillä ohjeilla tehdä.¹⁸²

Kestämättömiä ja esimerkiksi orgaanisia materiaaleja sisältävät, tai ainoastaan tietyn kestoiseksi jo ennalta tiedetyt teokset on huomioitu sekä Helsingin taidemuseon että Kiasman kokoelmapoliittisissa ohjelmissa. Kattavat dokumentit, sopimukset sekä taiteilijan ohjeet ovat erityisen tärkeitä ajan myötä muuttuvien tai jopa tuhoutuvien taideteosten hankinnassa.

Nykytaiteen kentällä tehdään myös teoksia, jotka eivät säily kymmeniä tai satoja vuosia. Mikäli näitä teoksia hankitaan kokoelmiin, sovitaan näille teoksille elinkaari. Tarvittaessa voidaan myös sopia, mitä teokselle tapahtuu elinkaaren päättymisen jälkeen. On myös mahdollista, että tässä yhteydessä sovitaan teoksen palautumisesta taiteilijalle.¹⁸³

Kokoelmaan on mahdollista hankkia myös teoksia, jotka voidaan taltioida vain käsitteellisinä konsepteina tai suunnitelmina, ja jotka ovat toteutettavissa tilan ja paikan ehdoin mahdollisesti vain lyhyen aikaa kestävinä kokonaisuuksina. --- Moneen nykytaiteen teoksen hankintaan liittyy kysymys teoksen elinkaaresta. Saattaa olla todennäköistä, että teoksessa käytetyt materiaalit muuttuvat voimakkaasti. Tässä mielessä teosten suhteen ratkaisuna kehitetään hankinnan sijaan pitkäaikaisen teoslainan käyttöä, jossa taiteilijan kanssa tehtävin sopimuksin todetaan teoksen elinkaareen liittyvät kysymykset sekä vahvistetaan osapuolten vastuut ja oikeudet teosten suhteen. Teoksen laaja dokumentointioikeus ja dokumenttien esitysoikeus on olennainen osa sopimusta.¹⁸⁴

182 Kati Kivisen haastattelu. RK: Rosa Kuosmanen.

183 Helsingin taidemuseon kokoelmapoliittinen ohjelma 2012, 22.

184 Valtion taidemuseon kokoelmastrategia ja kokoelmapoliittinen ohjelma 2012, 26.

Kuten luvussa 4.2 totesin, haastattelun perusteella Kiasman hankintapolitiikassa korostetaan varsin paljon teosten soveltuvuutta Kiasman arkkitehtuuriin, ja mietitään miten teos sopii tulevaisuudessa esitettäväksi nimenomaan museon omissa tiloissa. Helsingin taidemuseossa tila-asiaa taas ei juurikaan mietitä teoshankinnoissa. Keskeinen syy tähän on, ettei museolla toiveista huolimatta ole vielääkään omaa rakennusta. Tällä hetkellä remontissa olevat Tennispalatsin tilat ovat luultavasti nekin väliaikaiset. Kivisen haastattelusta ilmeni, että Kiasman arkkitehtuurilla on varsin suuri merkitys näyttelysuunnittelussa, sillä teosten toivotaan aina jollain tavalla kommunikoivan rakennuksen valmiiden tilojen kanssa. Joitain installaatioteoksia oli myös jätetty hankkimatta Kiasmaan sen vuoksi, että niiden esillepano myöhemmin olisi liian hankalaa, ja materiaalit vaikeita säilyttää. Jari Björklöv ei muistanut, että Helsingin taidemuseoon olisi jätetty teosta hankkimatta materiaalien tai museotilaan soveltumattomuuden takia. Osasyys hän mainitsi juuri oman museorakennuksen puutteen.

On jätetty [teos hankkimatta], kun on ollut esimerkiksi liian isoja. Että koko on semmoinen mitä me mietitään, esimerkiksi paino. Koska meillä on aika rajalliset [tilat]. --- On meillä kokoelmissa muun muassa Richard Serran painavia teoksia, osa sellaisia ettei me voida niitä joka kerroksessa esittää, kun ne on niin painavia. Jos miettii vaikka tuota *Kimpassa* -näyttelyä, siellä on se karkkiduuni.¹⁸⁵ Niin siitä meidän konservaattorit varmaan sanoisivat, että ei missään nimessä. --- Niin kannattaa siinä vaiheessa kun jotain iloisesti ostaa, niin miettiä että mitä sen esillepaneminen maksaa. Koska se ei oo vaan että se haetaan varastosta, vaan se voi olla tosi iso työ.¹⁸⁶

Meillä taidehankintaryhmässä on konservaattoriasiantuntija, että hän aina lausuu jotain. Melkein voisi sanoa että ei [ole jätetty hankkimatta], mutta kyllä jotkut konservaattorilausunnot saa miettimään kaksi kertaa. --- Mutta näissä sitten on tärkeää, ja konservaattorit ovatkin yhteydessä taiteilijoihin, että mitä se [materiaali] on ja miten sitä on käsitelty jos se tuottaa sille säilyvyyden kannalta jotain ongelmia. Että kyllä niitä mietitään kovasti ja voi ne joskus vaikuttaakin siihen. --- Mutta ei oo kyllä semmoista esimerkkiä antaa. Että jos joku pitää saada kokoelmiin, mutta siinä on jotain [ongelmia], niin kyllä sitten me mietitään se ratkaisu.¹⁸⁷

185 Marimekon ja Kiasman yhteistyönä toteutettu *Kimpassa* -näyttely 16.5–9.9.2014. Kivisen mainitsema irtokarkeista tehty teos on Hanna Vihriälän installaatio *Makea seinäruusu* (2014).

186 Kati Kivisen haastattelu.

187 Jari Björklövin haastattelu.

Ei me kuitenkaan mietitä hankintoja oikeastaan omien tilojen pohjalta. Vaikka tuo Taneli Rautiaisen teos¹⁸⁸, jossa on parkettilattia. Siinä rakennetaan kokonainen lattia, [---] ja siinä on semmoinen veistoshahmo sen lattian alla. Silloin jo mietittiin kun ostettiin se, että jos se tulee joskus esille Tennariin esimerkiksi. No eihän taidemuseo täällä toimi maailman loppuun saakka. Mutta hankitaan nyt sitä parkettia mahdollisimman paljon, että saadaan se isompaan tilaan. --- Helsingin taidemuseohan on kuitenkin pyrkinyt saamaan omaa taloa. No Kiasma, sehän on vähän toinen juttu niiden mieltä, kun ne on varmasti siellä tosi pitkään.¹⁸⁹

5.6 Viime vuosien kehitys ja nykytilanne museokokoelmissa

Nykytaiteessa tapahtuvat jatkuvat muutokset heijastuvat nopeasti ja väistämättä kaikkeen taidemuseoiden toimintaan. Perinteisiä ja vakiintuneita toimintatapoja on kiitettävästi pyritty uudistamaan vastaamaan paremmin tilallisten, fyysisesti monimuotoisten ja prosessuaalisten nykytaideteosten tarpeita. Uudistukset tapahtuvat kuitenkin vähitellen, ja prosessi on edelleen monella tapaa kesken. Kuten luvussa 5 havaittiin, suurena haasteena on esimerkiksi uusien käytäntöjen luominen mediataiteen ja materiaalisesti epästabiilien teosten tallentamiseen ja esittämiseen. Teosten synnyttämiä ongelmia on usein vaikeaa ennakoida, ja monesti ne ratkaistaan tapauskohtaisesti vasta eteen tullessa.

Siis sen voi sanoa, että nää ongelmat on semmosia monta kertaa tässä käytännön työssä, niin ne oikeastaan nousee esiin ja ne kunnolla ratkaistaan vasta sitten, kun jotain oikeesti tapahtuu ja pitää tehdä, eikä valitettavasti osata ennakoida kaikkea. Että sitten kun on oikeesti joku tapaus, niin sitten ne tulee ratkaistua.¹⁹⁰

--- Monelle riittää se, että jää se dokumentaatio mikä heillä on vaikka verkkosivuilla tai kirjassa. Ja kun kirjakin kohta varmaan käy harvinaiseksi, niin sitten se on just jossain pdf-julkaisussa tai verkossa. Samalla tavallahan se on aina ollut jollain performanssin tekijöillä, että dokumentaatio ja hyvä dokumentaatio on tosi tärkeää, että se on videoon ja valokuviin tallennettu se mitä on tehty tai mikä jossain on tapahtunut. Koska se on vaan se, että joku on sen jossain kokenut ja mitä materiaalia

188 Taneli Rautiainen: *Untitled* (2012). Sekatekniikka.

189 Jari Björklövin haastattelu.

190 Jari Björklövin haastattelu.

siitä on jäljellä, niin se on se teos.¹⁹¹

Selkeä muutos, mikä sekä taidemuseoiden että taiteilijoiden toimintatavoissa on tapahtunut, on teosdokumentaation tarkentuminen. Myös sopimuskäytäntöjä on monin tavoin parannettu. Tämä on osittain seurausta toisinnettavuudeltaan problemaattisten teosten yleistymisestä kokoelmissa, sekä toisaalta juuri näiden teosten esityskertojen lisääntymisestä. Myös taiteilijoiden tietoisuus dokumentaation ja ohjeiden tärkeydestä on karttunut, varmasti sekä museoiden vaikutuksesta että halusta varmistaa muutoksille herkkien teosten autenttisen esitystavan ja sitä kautta taiteilijan intention säilyminen. Sekä Björklöv että Kivinen toivat haastatteluissa esille viime vuosien positiivisen kehityksen.

Tämmöinenkin muutos on tapahtunut, että vaikka nuoret taiteilijat eivät ennen ole edes ajatelleet, että joku museo voisi ostaa tällaista tai näistä materiaaleista tehtyä teosta. Ja sitten ne onkin yllättävän tilanteen edessä. Että se tietoisuus on lisääntynyt, että teos voidaan silti hankkia ja uskon että kouluissakin sitä tuodaan enemmän esille. Ja nykyään taiteilijat on usein miettineet sen jo etukäteen, että jos joku ostaa teoksen, niin miten vaikka orgaaniset matskut korvataan sitten aikanaan. Niin tällainen tietoisuus on lisääntynyt, että taiteilijoiden kanssa on sen takia jo helpompi neuvotella näistä.¹⁹²

Kyllä minä uskon, että ainakin viime aikaisista hankinnoista dokumentaatio on tarpeeksi kattavaa. Myös sopimuspuolta on viime vuosina tosi paljon parannettu, että on määritelty tarkkaan esitysmuoto, alkuperäinen muoto ja mihin se on siirretty.¹⁹³

Helsingin taidemuseon yli 8700 teosta sisältävässä kokoelmassa on tällä hetkellä 213 teosta, jonka pääluokka on installaatio.¹⁹⁴ Sen sijaan hakusanalla *installaatio* teoksia löytyy vielä enemmän, 259 kappaletta. Tämä johtuu siitä, että esimerkiksi mediataiteen kohdalla teoksen pääluokka on aina mediataide, vaikka teos olisi installaatio. Tällöin teoksen erikoisluokka on installaatio.¹⁹⁵ Kiasman kokoelmat ovat osa Kansallisgallerian (entinen Valtion taidemuseo) taidekokoelmia. Kiasman kokoelmissa on noin 8500 taideteosta ja luku karttuu keskimäärin 150 teoksen vuosivauhtia.¹⁹⁶ Kansallisgallerian kokoelmatietokannassa installaatio-pääluokan

191 Kati Kivisen haastattelu.

192 Jari Björklövin haastattelu.

193 Kati Kivisen haastattelu.

194 Helsingin taidemuseon internet-sivut.

195 Helsingin taidemuseon kokoelma-amanuenssi Kati Nenosen sähköpostitiedonanto tekijälle 30.7.2014.

196 Kiasman internet-sivut.

alta löytyy 195 teosta. Tietokannassa on kuitenkin lisäksi esineteos- ja mediataide-pääloukat, joiden alta löytyy myös installaatioiksi luokiteltavia teoksia. Mediataide-teoksia kokoelmassa on 406 kappaletta ja useat niistä lukeutuvat tilallisuutensa vuoksi installaatioiksi, joissa on käytetty jonkinlaisia mediateknologisia elementtejä kuten videota, ääntä tai kuvaa.¹⁹⁷

197 Mediataide -pääluokan alta löytyy teoksia muun muassa Eija-Liisa Ahtilalta, Terike Haapojalta, Nabb+Teeriltä, Isaac Julienilta, Marja Kanervolta, Nam June Paikilta ja Pipilotti Ristilta, joiden teoksiin kuuluu tiiviisti yleensä myös tilallinen elementti. Teokset ovat puhtaasti installaatioteoksia, jotka sisältävät jonkin mediateknologisen elementin. Usein puhutaan mediainstallaatioista.

6 PÄÄTÄNTÖ

Pro gradu -tutkielmassani olen tarkastellut installaatiotaidetta taideteoksen autenttisuuden ja auran käsitteiden näkökulmasta. Olen analysoinut teoksen autenttisuuden rakentumisen ja rakentamisen prosessia erityisesti installaatioteosta jatkoesitettäessä ja tilanteessa, jossa taiteilija ei osallistu teoksen esittämiseen. Olen eritellyt mistä installaatioteoksen autenttisuus muodostuu, ja pohtinut onko kontekstisidonnaista teosta ylipäättään mahdollista esittää eri esitysympäristöissä sen identiteetin ja aitouden problematisoitumatta. Installaatiotaiteen kohdalla käy nopeasti selväksi, että teosten materiaallinen, välineellinen ja sisällöllinen diversiteetti on niin laaja, että aukotonta vastausta tai määritelmää on käytännössä mahdotonta antaa.

Installatioteoksen ja sen autenttisuuden suhteeseen vaikuttaa erityisen voimakkaasti teosten kontekstisidonnaisuus sekä fyysisen taideobjektin mahdollinen puuttuminen. Teos voi olla olemassa vain ideatasolla, jolloin teoksen esittäminen edellyttää sen täydellistä uudelleenrakentamista. Alkuperäiseen teosobjektiin perustuva autenttisuus tuskin on enää monissa nykytaiteen muodoissa riittävä toimimaan teoksen ensisijaisena aitouden tai arvon määrittäjänä. On siis nähtävissä, että perinteisesti autenttisuudeksi ymmärretty määritelmä ei ole installaatiotaiteen kohdalla enää relevantti. Nähdäkseni tämä objektikeskeisyyden ohittaminen korostaa tarvetta uudelle viitekehykselle, joka huomioisi taideteoksen tekijyyden ja autenttisuuden muuttuneet merkitykset.

Olen tutkimuksessani esittänyt ajatuksen installaatioteoksen autenttisuudesta esitystilanteessa eri tavoin tuotettuna ja rakennettuna. Tutkimuksessani useat tekijät viittaavat siihen, että teoksen autenttisuus on erilaisin aitoutta määrittävin attribuutein tuotettu kokonaisuus, jonka arvoa vahvistetaan korostamalla teoksen tiettyjä ominaisuuksia samalla kun toiset jätetään

huomiotta. Installaatioteoksen autenttisuus rakentuu siis eri osista, joilla on vaihteleva arvo ja uskottavuus. Näitä ovat muun muassa taiteilijan ohjeet, sopimukset ja myös alkuperäisten teosmateriaalien käyttö. Toisaalta teosten esittämisessä voidaan tehdä tietoisia kompromisseja esimerkiksi teknisten ja taloudellisten realiteettien vuoksi. Myös instituutiokonteksti vahvistaa käsitystä teoksen autenttisuudesta. Esitystahot kuten taidemuseot, pystyvät tuottamaan aitouden ja ainutkertaisuuden kokemusta käyttämällä terminologiaa ja häivyttämällä teoksen aiempien tai samanaikaisten esitystapojen diversiteetti pois esityskontekstista.

Olen tutkimuksessa linjannut, että kontekstisidonnaisen installaatioteoksen autenttisuus perinteisesti ymmärrettynä ei voi olla absoluuttista, jos teos on ollut aikaisemmin esillä. Uudelleen esitettävä teos omaa kuitenkin uudessa esityskontekstin kautta syntyneen autenttisuuden. Se miten uskollinen teos on alkuperäisversiolle, on tapauskohtaista ja vaihtelee esimerkiksi teoksen toistettavuuden haastavuuden mukaan. Kontekstisidonnaisen ja prosessuaalisen teoksen autenttisuus kytkeytyy vahvasti sen tekijän määrittämiseen ja taiteilijan osallisuuden asteeseen. Installaatiotaiteessa ekspressiivinen autenttisuus, käsitettynä taiteilijan intention ja teoksen merkitysisällön välittämisenä, on erityisessä asemassa, sillä teoksessa ei välttämättä ole eri esityskerroilla aineellisesti mitään samaa.

Autenttisuuden merkitystä teoksen arvon määrittäjänä ei ole installaatiotaiteessa ohitettu, mutta usein teosobjektin sijaan teoksen aitous nojaa sen alkuperäisen idean välittymisen ja katsomiskokemuksen suhteeseen. Tutkimuksessa olen havainnut, että taideteosten autenttisuutta määrittävien ominaisuuksien variaatiosta huolimatta, taidemuseot yleensä esittävät teokset tasa-arvoisesti autenttisina. Esittäväällä taholla on vastuu pyrkiä esittämään teos taiteilijan tarkoittamalla tavalla ja siten välittämään sen merkitysisältö. Jos teoksen autenttisuus on problematisoitunut esitys- tai tallennusprosesseissa, tulisi katsojaa informoida tästä. Taidemuseoissa tilallisten ja prosessuaalisten nykytaideteosten synnyttämät haasteet vaikuttavat olevan hyvin tiedossa. Ajankohtainen keskustelunaihe on erityisesti mediainstallaatioiden ja muiden erilaisia tallennustekniikoita käyttävien teosten digitoinnin ja esittämisen kysymykset. Keskustelua kuitenkin kaivataan lisää niin teosten esittämiseen kuin tallentamiseen liittyvien uudenlaisten toimintatapojen vakiinnuttamiseksi.

Tutkimuksen ongelmanasetteluun vaikutti ennakko-oletukseni siitä, että perinteiseksi koetut autenttisuuden, auran ja tekijyyden käsitteet eivät nykytaiteessa usein päde, ja on tarve luoda

uusien taidemuotojen ominaisuudet laajemmin huomioivia määritelmiä. Tutkimusaiheen ja käsiteltävien teemojen rajaus osoittautui toisinaan haastavaksi, sillä tarkastelemiani käsitteitä on teoretisoitu laajasti monilla tieteenaloilla, ja lukuisista näkökulmista. Koin kuitenkin tarpeelliseksi avata autenttisuuden ja auran käsitteiden lisäksi esimerkiksi tekijyyden ja taiteilijan intension merkityksiä, sillä kuten edellä on huomattu, niiden sisällöt kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa. Tästä syystä en nähnyt mahdollisena jättää mitään niistä käsittelyn ulkopuolelle.

Koin tutkimuksessani käyttämäni lähestymistavan, taidefilosofisen pohdinnan ja teoreettisten käsitteiden tulkinnan yhdistämisen haastatteluaineiston analyysiin, tuloksellisenä ja antoisana. Se mahdollisti erilaisten käsitysten kokeman muutoksen tarkastelun ja toisaalta toi esille näkökulman näiden muutosten vaikutuksesta käytännön taidemuseotyöhön. Myös valitsemani tutkimusmetodi, teemahaastattelu, toimi mielestäni hyvin. Tutkimuksen edetessä selkeni, että luultavasti millään muulla keinoin en olisi pystynyt tavoittamaan samanlaista syvällistä tietoa tutkimuskohteesta. Suullisesti kerätty tieto on aina ainutlaatuista, ja tämän havaitsin nytkin. Tutkimuksessani tarkemman käsittelyn ulkopuolelle jääneet aiheet kuten katsojan kokemuksen ja teoksen vastaanottamisen teemat, tarjoaisivat kiinnostavaa lisäpohdittavaa jatkotutkimusaiheita ajatellen. Myös autenttisuuden tarkastelu tietyn teoksen tallennus- ja esitysprosesseja seuraamalla tai teosanalyysien kautta, on ollut mielessäni. Nykytaiteen jatkuvasti kehittyessä tutkittavaa tottakai riittää. Uudet nykytaidemuodot kuten verkossa luotu ja muokkautuva internet-taide, tuovat autenttisuuskeskusteluun täysin uusia näkökulmia.

Luen tutkimuksen ansioksi erityisesti haastatteluaineiston tuottaman tiedon siitä, miten autenttisuus installaatiotaiteessa käytännön taidemuseotyön näkökulmasta käsitetään ja miten pyrkimys sen säilymiseksi teoksen esittämisen ja tallentamisen prosesseissa vaikuttaa kuratoriaaliseen työskentelyyn. Tutkimus nähdäkseni myös osoittaa, miten monimuotoisen nykytaiteen edellyttämiin uusiin toimintatapoihin siirtyminen on monella tapaa kesken, eikä kaikkiin muutoksiin ole vielä osattu varautua. Yllättävää oli, miten vähän loppujen lopuksi taidemuseoissa tunnuttiin kyseenalaistavan tai problematisoivan teosten autenttisuuden säilymistä. On selvää, että taide muuttuu ja kehittyy lakkaamatta, ja autenttisuuden ja tekijyyden käsityksiä joudutaan siten jatkuvasti pohtimaan uudelleen, totuttuja konventioita kyseenalaistaen.

LÄHTEET

Haastattelulähteet

Kati Kivisen haastattelu. Suullinen tiedonanto tekijälle. 4.6.2014. Helsinki.

Jari Björklövin haastattelu. Suullinen tiedonanto tekijälle. 5.6.2014. Helsinki.

Painetut lähteet

Benjamin, Walter (2002) ”The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version” (käänt. Edmund Jephcott, Howard Eiland et al.). Teoksessa Michael W. Jennings (toim.), *Walter Benjamin: Selected Writings Volume 3.*, s. 101–133. Cambridge: Harvard University Press. Alkuperäisjulkaisu 1936.

Benjamin, Walter (1989) ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”. Teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen (toim.), *Messiaanisen sirpaleita: Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto, Tutkijaliitto.

Berenson, Michael (1998) ”The Curator's Moment”. *Art Journal* vol. 57. New York: The College Art Association.

Bishop, Claire (2005) *Installation Art: A Critical History*. Lontoo: Tate Publishing.

Bolter, Jay David; MacIntyre, Blair; Gandy, Maribeth & Schweitzer, Petra (2006) ”New Media and the Permanent Crisis of Aura”. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* 12, 21–39. Sage Publications.

Bourriaud, Nicolas (2002) *Relational Aesthetics*. Pariisi: Les Presses du Réel.

Buskirk, Martha (2003) *The Contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge, MA: MIT Press.

Cherix, Christophe (2010) ”Preface”. Teoksessa Hans Ulrich Obrist (toim.), *A Brief History of Curating*. Zurich: JRP|Ringier.

Cotter, Holland (1992) ”Dislocating the Modern”. *Art in America* vol. 1, 100–107.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha (1998) *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Herzogenrath, Wulf; Otterbeck, Bärbel & Scheidemann, Christian (1997) ”Nam June Paik: An Interview with the Artist”. Teoksessa *Wie haltbar ist Videokunst? How durable is video art?*, s. 103–107. Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena (2011) *Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus.

Kivinen, Kati (2013) *Toisin kertoen: Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa*. Helsinki: Valtion taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto 26.

Krauss, Rosalind (2000) *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Lontoo: Thames & Hudson.

Kwon, Miwon (2000) ”One Place After Another: Notes on Site-Specificity”. Teoksessa Erika Suderburg (toim.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Kwon, Miwon (2004) *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Livingston, Paisley (2005) *Art and Intention. A Philosophical Study*. New York: Oxford University Press.

de Oliveira, Nicolas; Oxley, Nicola & Petry, Michael John (2003) *Installation Art in the New Millennium: The Empire of the Senses*. Lontoo: Thames and Hudson.

O'Neill, Paul (2007) Teoksessa Judith Rugg & Michèle Sedgwick (toim.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Intellect Books.

O'Neill, Paul (2012) *The Culture of Curating and Curating of Culture(s)*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Reiss, Julia (2001) *From Margin to Center: Spaces of Installation Art*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Rosenthal, Mark (2003) *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. New York: Prestel Publishing.

Sakari, Marja (2000) *Käsitetaiteen etiikkaa. Suomalaisen käsitetaiteen postmodernia ja fenomenologista tulkintaa*. Dimensio 4. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Smith, Terry (2012) *Thinking Contemporary Curating*. Independent Curators International (ICI).

Taylor, Brandon (2005) *Art Today*. Lontoo: Lauren King Publishing.

Tolstoi, Leo (1960) *What Is Art?* (käänt. Almyer Maude). Indianapolis: Bobbs-Merrill. Alkuperäisjulkaisu 1896.

Vattimo, Gianni (1989) *Läpinäkyvä yhteiskunta* (käänt. Jussi Vähämäki). Helsinki: Gaudeamus.

Virtanen, Anna (2012) ”Vaarallisilla vesillä”. Teoksessa Riikka Haapalainen, Jenni Nurmenniemi & Anna-Kaisa Koski (toim.), *Monensuuntaista liikettä: tekstejä kuratoinnin ja näyttelypedagogiikan ympäriltä*. Helsinki: Aalto-yliopisto, Taiteen ja suunnittelun korkeakoulu, Taiteen laitos.

Wade, Gavin (toim.) (2000) *Curating in the 21st Century*. Walsall: New Art Gallery Walsall.

Van Saaze, Vivian (2013) *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Watkins, Jonathan (1987) "The Curator as Artist". *Art Monthly* 111. Lontoo.

Wharton, Glenn (2005) "The Challenges of Conserving Contemporary Art". Teoksessa Bruce Altshuler (toim.), *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, s. 164–178. Princeton: Princeton University Press.

Digitaaliset lähteet

AV-Arkin internet-sivut. Viitattu 20.7.2014. <http://www.av-arkki.fi/fi/av-arkki/>

Benjamin, Walter (1969) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (käänt. Harry Zohn). Teoksessa Hannah Arendt (toim.), *Illuminations*. New York: Schocken Books. Viitattu 19.3.2015. <http://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf>

Contemporary Art: Who Cares? -symposiumin internet-sivut. Viitattu 30.7.2014. <http://www.incca.org/contemporaryartwhocares>

Deutsche Guggenheim -museon internet-sivut. Viitattu 14.7.2014. <http://www.deutsche-guggenheim.de/e/ausstellungen-paik01.php>

Dutton, Denis (2003) "Authenticity in Art". Teoksessa Jerrold Levinson (toim.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: Oxford University Press. Viitattu 14.3.2015. <http://www.denisdutton.com/authenticity.htm>

Groys, Boris (2009) "Politics of Installation". Viitattu 14.3.2015. <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>

Guggenheim-museon internet-sivut. Viitattu 14.7.2014. <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/9537>

Hanhardt, John G. (2003) ”Nam June Paik, TV Garden: ‘Preserving the Immaterial’ – Excerpts”. Teoksessa Alain Depocas, Jon Ippolito & Caitlin Jones (toim.), *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, s. 70–77. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation. Viitattu 17.3.2015.

http://www.variablemedia.net/pdf/TV_Garden.pdf

INCCA: International Network for the Conservation of Contemporary Art -internet-sivut. Viitattu 30.7.2014. <http://www.incca.org>

Inside Installations -projektin internet-sivut. Viitattu 31.7.2014.

<http://www.inside-installations.org/home/index.php>

Kakkori, Leena (1999) ”Walter Benjamin ja kodittomat taideteokset”. Teoksessa Olli-Pekka Moisio (toim.), *Kritiikin lupaus: Näkökulmia Frankfurtin koulun kriittiseen teoriaan*. Jyväskylän yliopisto. Viitattu 17.4.2015. <http://users.jyu.fi/~lkakkori/benjamin.html>

Kiasman internet-sivut. Viitattu 16.7.2014.

<http://www.kiasma.fi/kokoelmat/kiasman-hankintalinjauksia/>

Laurenson, Pip (2005) ”Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations”. Tate Papers Issue 6. Viitattu 18.8.2014.

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/authenticity-change-and-loss-conservation-time-based-media>

Valtion taidemuseon kokoelmastrategia ja kokoelmapoliittinen ohjelma 2012. Viitattu 30.7.2014. http://www.kansallisgalleria.fi/wp-content/uploads/2014/04/20048_VTM_kokoelmastrategia_2012.pdf

Helsingin taidemuseon kokoelmapoliittikka 2012. Viitattu 14.3.2015.

http://www.hel.fi/wps/wcm/connect/6a0c32804e195fba90f2b1f50c17d44f/kokoelmapoliittikka_2012.pdf?MOD=AJPERES.

Liite 1

Teemahaastattelurunko

Haastateltavan nimi:

Museo:

Ammatti:

I Installaatiotaiteen käsitteen määrittely

1. Installaatiotaiteen kenttä on laaja, ja termiä käytetään kuvaamaan hyvin monenlaisia teoksia. Miten määrittelette installaatiotaiteen ja sen ominaispiirteet? Onko olemassa tiettyjä edellytyksiä, jotka teoksen täytyy täyttää, jotta sitä voidaan nimittää installaatioksi?

2. Onko edustamallanne museolla käytössä virallinen määritelmä installaatiotaiteelle? Miten teos määritetään installaatioksi esimerkiksi näyttely- tai tallennusprosessissa?

II Installaatiotaiteen tallentaminen ja museokokoelmat

3. Tallentaako museonne aktiivisesti installaatiotaiteita kokoelmiinsa? Kuinka paljon kokoelmissa on installaatioteoksia?

4. Minkälainen kontekstisidonnaisen installaatiotaiteeteoksen tallennusprosessi on ja eroaako se muista taidemuodoista? Mitkä asiat tai tiedot installaatioteoksesta on keskeisintä tallentaa?

5. Liittyykö installaatioteosten tallentamiseen ongelmia? Minkälaisia?

6. Mietitäänkö hankintapäätöksiä tehdessä teoksen jatkoesittämiseen liittyviä kysymyksiä?

7. Millä keinoin taiteilijan intentiota ja installaatioteoksen esitystapaa pystytään tallentamaan? Onko museossanne tehty taiteilijahaastatteluja? Millä tavoin teoksia on dokumentoitu esitystilanteessa?

8. Näettekö teosmateriaalien uusimisessa (esimerkiksi orgaaniset materiaalit tai digitaaliset tallenteet) autenttisuuden tai teoksen sisällön kannalta ongelmaa?

9. Minkälaisia eettisiä näkökulmia installaatioteoksen tallentamiseen liittyy? Entä jos taiteilija on tarkoittanut teoksen ajan myötä muuttuvaksi tai tuhoutuvaksi? Onko taiteilijan intention ”estäminen” ongelmallista?

III Installaatiotaiteen kuratointi ja esittäminen

10. Onko kuratoriaalisessa prosessissa eroa, jos teos on esillä ensimmäistä kertaa esillä, tai vastaavasti jatkoesitetään uudemman kerran? Onko mielestänne aiemmin esillä ollut installaatioteos mahdollista täydellisesti toisintaa uudessa esityskontekstissa?

11. Minkälaista dokumentaarista aineistoa ja taustatietoa käytät hyväksesi installaatioteoksen kuratointi- ja esittämisprosessissa? Oletko tehnyt itse muistiinpanoja teoksesta tai esimerkiksi taiteilijan ohjeista? Onko näitä tietoja tallennettu museokokoelmiin?

12. Mikä on mielestänne kuraattorin rooli installaatioteoksen esittämisessä? Vaikuttaako asiaan, jos taiteilija ei osallistu teoksen esittämisprosessiin?

13. Ovatko kokemuksesi perusteella taiteilijat tarkkoja määrittämään ja ohjeistamaan teoksen esitystapaa? Esimerkkitapauksia?

14. Installaatioteos saa usein lopullisen muotonsa vasta näyttelytilassa. Miten prosessuaalisen ja kontekstisidonnaisen teoksen autenttisuus määritetään? Jos taiteilija ei ole läsnä teoksen esittämisessä, kuinka teoksen tekijyys muodostuu?

15. Vastaako jatkoesitettävän installaatioteoksen autenttisuus mielestänne alkuperäistä teosta? Onko teos tasavertainen alkuperäisteoksen rinnalla, täysin uusi teos, kopio vai jotain muuta?

16. Missä asioissa installaatiotaiteen esittämisen ja tallentamisen prosesseihin liittyen taidemuseoiden täytyy vielä kehittyä? Kaivataanko joistain aiheista erityisesti lisätietoa tai keskustelua?