

Nina Robbins

Poisto museokokoelmasta

Museologinen arvokeskustelu kokoelmanhallinnan määrittäjänä

Taide museoiden työkalu... Museoarvo... Pahvikortit... *Valinta*...

Arvopotentiali... *Aika*... Kokonaiskuva... 393 983 taideteosta...

Kenttähavainnot... Objektibilimia... Sisällöllinen laatu... Esineet ovat toisarvoisia...

Hiljaista tietoa... Yhteisön muisti... Alkuperäinen... *Esine-energia*...

Jatkumon rakentajia... Hallitsematon kasvu... Veronmaksajat... Käyttöaste...

Les enfants terribles... Suurempia riskejä... *Tukos*... Järjellinen määrä...

Suuri tabu... Elämiskilpailu... *Lautoja ikkunoihin*... Vaikuttavuus...



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 283

Nina Robbins

Poisto museokokoelmasta

Museologinen arvokeskustelu
kokoelmanhallinnan määrittäjänä

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa S212
huhtikuun 16. päivänä 2016 kello 12.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of
the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä,
in building Seminarium, auditorium S212, on April, 2016 at 12 o'clock noon.



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2016

Poisto museokokoelmasta

Museologinen arvokeskustelu
kokoelmanhallinnan määrittäjänä

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 283

Nina Robbins

Poisto museokokoelmasta

Museologinen arvokeskustelu
kokoelmanhallinnan määrittäjänä



UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

JYVÄSKYLÄ 2016

Editors

Janne Vilkkuna

Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Pekka Olsbo, Ville Korhokangas

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities

Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Paula Kalaja, Department of Languages, University of Jyväskylä

Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä

Tarja Nikula, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Epp Lauk, Department of Communication, University of Jyväskylä

Cover picture: The words are excerpts from the research material.

URN:ISBN:978-951-39-6581-5

ISBN 978-951-39-6581-5 (PDF)

ISSN 1459-4331

ISBN 978-951-39-6580-8 (nid.)

ISSN 1459-4323

Copyright © 2016, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2016

ABSTRACT

Robbins, Nina

Museum Collection Disposal

- Role of museological value discussion in collection management

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2016, 234 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4323; 283 (nid.) ISSN 1459-4331; 283 (PDF))

ISBN 978-951-39-6580-8 (nid.)

ISBN 978-951-39-6581-5 (PDF)

This dissertation studies the issue of disposal in Finnish art museums. It is a research in the field of museology, in which museography plays a significant role. The field of museology functions as a science bridging theory and practice. In the research, museum collection management is divided into seven areas: acquisition, inventory, condition assessment, value assessment, conservation, upkeep and disposal. It is essential that collection management be viewed as a unified chain of operations, starting from acquisition and ending in disposal. This creates a bridge from the start of collection management to its end procedures, at which point the total disposal of an item is a possibility. Acts of acquisition and disposal include deeply philosophical aspects, which are nonetheless very practical in nature; decisions involving the two ultimately have very definite outcomes. In 2012 a questionnaire regarding disposals was sent to Finnish art museums, which included 50 questions about collection content, disposals and collection management values. The response rate was 66 %, giving grounds for generalized, legitimate conclusions. The aim was to seek information about overall attitudes toward disposals and to ascertain any possible hindrances in the disposal process.

The theoretical starting point of the research was to establish legitimacy of art museums in making collection management decisions. For this, George Dickie's institutional art theory was chosen. It was also seen as meaningful to put collection management into the greater context of a long museographical tradition, dating back to cabinets of curiosities and their caretakers. With this connection it was possible to see the long lasting impact that museum collections have had, century after century. The objective was to ultimately start a neutral and collection-oriented disposal discussion in art museums, one that needs a museological value assessment in order to succeed. In addition, it needs to be supported by the impact value of museum objects. It is clear that any disposal process is a time-intensive endeavor, which consumes resources before any calculable benefits become evident. When seeking solutions, museums should retain their autonomy as they determine the limits of their own collections or terms of preservation.

Keywords: museology, museography, art museum, disposal, collection management, tacit information, museological value discussion.

Author's address Nina Robbins
Kirjokalliontie 3 A
00430 Helsinki
robbins@kolumbus.fi

Supervisors Professor Janne Vilkuna
Dept. of Art and Culture Studies / Museology
University of Jyväskylä

Susanna Pettersson, Ph.D.
Museum Director
Finnish National Gallery
Docent of Museology
Dept. of Art and Culture Studies / Museology
University of Jyväskylä

Reviewers Riitta Ojanperä, Ph.D.
Director, Collections Management
Finnish National Gallery
Kaivokatu 2
00100 Helsinki

Minna Sarantola-Weiss, Ph.D.
Docent, University of Helsinki
Head of Research
Helsinki City Museum
PL 4300
00099 City of Helsinki

Opponent Riitta Ojanperä, Ph.D.
Director, Collections Management
Finnish National Gallery
Kaivokatu 2
00100 Helsinki

ESIPUHE JA KIITOKSET

Työni museokokoelmien parissa alkoi 1980-luvulla ennen taidehistorian opintojani. Työni on ollut sekä vakinaista että osa-aikaista, hyvin tyypillistä museotyöntekijän arkea. Se on antanut minulle tietoa suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallinnasta ja etenkin kokoelmien kunnosta. Tästä arjen tiedosta ja usean vuosikymmenen kenttähavainnoista syntyi tutkimuksen motiivi. Toinen syvä motivaattori on ollut kokemukseni monen eri taidemuseon kokoelmanhallinnallisen arjen realiteeteista, jotka ovat osoittautuneet keskenään hyvin samanlaisiksi.

Vuosien kuluessa monen museon kokoelmanhallinta on siirtynyt sähköiseen muotoon ja samalla museotyö on tullut näkyvämmäksi. Työhistoriani alussa tietokoneet tekivät vasta tuloaan alalle ja yhden teollisuuslaitokseen yhdistetyn museon tietokonepäänteen kovalevy oli kerrostaloasunnon keittiön kokoinen. Oli tavallista, että useat museon hiljaiset hetket kuuluivat täydentäen A5-kokoisia pahvikortteja lyijykynällä. Ehkäpä tämä on syy, että näin digiaikanakin tunnustan olevani suuri pahvikorttien ja lyijykynän puolustaja. Näen ne museon kokoelmanhallinnan alkuperäismateriaalina. Niihin on aina mielenkiintoista palata, koska jotkin kortit ulottuvat aina 1800-luvun puolelle. Vanhojen pahvikorttien kautta on helppo liittää itsensä jatkumoon, vaikka väitöstutkimusta tehdessä digitaalisen tiedon saavutettavuus on ollut erittäin tervetullutta. Tästä osoituksena on pitkä www-sivujen lähdeluettelo lähdeluettelon alussa. Tämä ei ollut mahdollista pahvisten kirjastokorttien aikakaudella.

Digitaaliset teosrekisterit ovat myös tunnelataukseltaan aikaneutraalimpia kuin käsinkirjoitetut ja kuvitetut pahvikortit. Ne eivät myöskään ole vielä ihan yhtä nostalgisia. Järjestelmät kuitenkin sallivat meidän tavoittaa museokokoelmat aikaisempaa kokonaisvaltaisemmin. Kun kokoelma on saatettu digitaaliseen muotoon, se on samanaikaisesti kaikkien museossa työskentelevien ammattikuntien käytettävissä. Tämä saavutettavuus ja kokonaisuusien ymmärtäminen liittyy läheisesti myös museoiden kokoelmapoistoihin. Kokonaisvaltaisen näkökulman tulee myös ylittää ammattikuntarajat. Kokoelmanhallinta on nykyisin jakautunut taidemuseoissa eri ammattikuntien välille. Intendentit ja amanuenssit hoitavat hankintoihin, teosisältöihin, omistushistoriaan ja inventointiin liittyviä tehtäviä. Konservattorit ovat vastuussa kokoelman kuntoon liittyvistä toimenpiteistä ja museomestarit kokoelmalogistiikasta. Eri instituutiot huolehtivat näiden ammattikuntien koulutuksesta ja koulutusaste vaihtelee ammattitutkinnosta yliopistotutkintoon. Oma työni Suomen museoissa on käsittänyt tehtäviä kaikkien edellä mainittujen ammattikuntien sisällä, ja sekä taidehistorioitsijan että konservattorin koulutukseni on ennen kaikkea opettanut minua näkemään kokoelmanhallinnan yhtenä laajana kokonaisuutena koulutusrajoista huolimatta. Konservattorin koulutus on erityisesti ohjannut minua ymmärtämään museoesineen itseisarvoa. Itseisarvolla ymmärrän, että museoesineen ei tarvitse olla väline jonkin päämäärän saavuttamiseksi, vaan sillä on arvopotentialiaa sinänsä. Tämä arvopotentiali kertyy usean sukupolven työn tuloksena museoesineeseen kiinnittyneiden merkityksien kerroksista. Tämä arvopotentiali on kokoelmanhallinnallisesti ja myös tämän tutkimuksen näkökulmasta merkittävää.

Työni usean suomalaisen museon taidekokoelman parissa antoi minulle empiirisen materiaalin, jota ilman väitöskirjani ei olisi ollut mahdollinen. Tästä yhteistyöstä haluan kiittää suomalaisten taidemuseoiden kokoelmien hallitsijoita. Suuri kiitos kaikille pitkän poistokyselyn vastaajille. Ilman teidän panostanne, en olisi kyennyt löytämään väitöstyöni punaista lankaa. Erityisesti haluan huomioida Hämeenlinnan taidemuseon, Hyvinkään taidemuseon, Järvenpään taidemuseon ja Gallen-Kallelan museon henkilökunnan. Vuosien varrella käydyt, antoisat keskustelut kokoelmien hoidosta, hoidon haasteista ja ilonaiheista ovat olleet hieno tuki ja hiljaista tietoa parhaimmillaan.

Haluan kiittää Jyväskylän yliopistoa ja Alfred Kordelinin säätiötä saamastani taloudellisesta tuesta. Oli antoisaa esitellä väitöskirjan tuloksia ICOFOMin museologian seminaarissa Pariisissa kesällä 2014 sekä käydä aiheesta kansainvälistä keskustelua.

Suuret kiitokset haluan esittää väitöskirjani ohjaajille professori Janne Vilkunalle ja dosentti Susanna Petterssonille. Heidän tarkkanäköisyytensä ansioista minun oli mahdollista muokata vuosikymmenten aikana kertyneestä, empiirisestä ja hiljaisesta tietovarannosta akateeminen opinnäyte. Kiitos väitöskirjani tarkastajille FT Minna Sarantola-Weissille ja FT Riitta Ojanperälle, joiden kriittisten kommenttien myötä tutkimusaiheeseen oli mahdollista heijastaa uudenlaisia näkökulmia. Kiitos FM Satu Rantalalle tarkasta oikoluvusta ja hyvistä kielenhuollon kommentteista. Kiitokset myös Museoviraston erikoisasiantuntijoille Eija Liukkoselle ja Anu Niemelälle heidän avustaan ohjeistaa minua Webropol-ohjelman käytössä.

Väitöskirjan kirjoittaminen vaatii aina ajattelun rauhaa ja aikaa pukea ajattelu akateemiseen muotoon. Tutkimuksen parissa on itseltäni kulunut yrittäjän arjen ohessa viisi vuotta. Tämä ei olisi ollut mahdollista ilman läheisten tukea. Haluan kiittää rakasta aviomiestäni ja tytärtäni suuresta ymmärtäväisyydestä poistoteemaa kohtaan. He ovat eläneet poistoproblematiikan kanssani ja jakaneet kirjoitustyön onnelat ja alhot. Väitöstutkimus on ollut mielekäs tapa yhdistää yrittäjyyttä ja kokoelmanhallinnan kehitystyötä. Se on ollut myös tapa antaa osaamistani takaisin yhteiskunnalle.

Koko prosessissa vertaistuki on ollut oleellinen kannustin. Museologian ja kokoelmanhallinnan seminaarit ovat tarjonneet mielekkään foorumin ja peilauspinnan ajatuksille, ideoille ja teoreettisille mahdollisuuksille. Ystävät, jotka ovat jakaneet kanssani oman väitösprosessinsa arjen ovat olleet korvaamaton tuki. Lopuksi haluan erityisesti kiittää ystävääni FT Minna Tuomista antoisista kävelyretkistä ja keskusteluista liittyen suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallintaan, unohtamatta niitä lukuisia kilometrejä, jolloin rakkaat koiramme Lumi ja Elsi ovat tarjonneet energistä vetoapua väitöskirjan loppumetreille saakka.

Helsingissä 17.3.2016

Nina Robbins

KUVIOT

KUVIO 1	Vuoden 2012 kyselyn vastauksissa annetut arviot vuosien 2007–2011 välisenä aikana tehtyjen ostojen, lahjoitusten, testamenttilahjoitusten ja deponointien määristä.....	157
KUVIO 2	Lahjoitusehtojen vaikutus kokoelmanhallintaan.....	160
KUVIO 3	Taidemuseoiden hankintamäärärahat vuosina 2011 tai 2012.....	160
KUVIO 4	Kokoelmien taideteosten yhteenlaskettu lukumäärä.....	161
KUVIO 5	Vuosien 2007–2011 välisenä aikana tehtyjen poistojen menetelmät.	170

SISÄLLYS

ABSTRACT
ESIPUHE JA KIITOKSET
KUVIOT
SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	11
1.1	Tutkimusaineisto ja rajaus.....	12
1.2	Tutkimuksen rakenne	14
1.3	Kontekstina museot ja kokoelmanhallinta.....	17
1.4	Kontekstina museologia: siltatiede teorian ja käytännön välissä	21
1.5	Poistoteeman ajankohtaisuus ja aikalaiskeskustelu	27
2	MUSEOGRAFINEN MUSEO	35
2.1	Inhimillinen kerääjä museokokoelman taustalla	35
2.2	Systemaattinen maailma ja kokoelmanhallinnan alku	40
2.3	Taidemuseot Suomessa: kansallinen projekti.....	50
3	TEORIA MUSEOGRAFISEN VALINNAN TUKENA	58
3.1	Institutionaalinen taideteoria museografisen valinnan taustalla	59
3.2	Arvokeskustelu museografian määrittäjänä.....	65
3.2.1	Taidehistorian näkökulma osana taidemuseoiden museografiaa	73
3.2.2	Arvokeskustelu vaikuttavuuden työkaluna	75
4	POISTO OSANA KOKOELMANHALLINTAA	79
4.1	Kokoelmapoliittinen ohjelma.....	80
4.2	Hankinta, dokumentointi, konservointi, säilytys	83
4.3	Poisto	92
4.3.1	Termi.....	98
4.3.2	Lain ja eettisten sääntöjen luomat raja-arvot ja ohjeistukset.....	101
4.3.3	Poiston muoto ja rakenne	104
4.3.4	Poiston perusteet.....	107
4.3.5	Poiston menetelmät	110
4.3.6	Poisto-ohjelma	113
4.4	Esimerkkejä teorian tukena	116
4.4.1	Poisto-ohjeistus apuna päätöksenteossa.....	116
4.4.2	Museovetoinen poisto	123
4.4.3	Tehokkaampaa kokoelmanhallintaa	128
4.4.4	Arvoluokitus käytännön työkaluna	133
5	KOKOELMAPOISTOT SUOMALAISSA TAIDEMUSEOISSA	141
5.1	<i>Grounded Theory</i> kyselyaineiston järjestäjänä.....	142

5.2	Hiljaisen tiedon teoria vastausryhmien selittäjänä.....	144
5.3	Kysymykset	148
5.4	Kokoelman määrittäjät.....	150
5.5	Kokoelmapoisto hiljaisena tietona	162
5.6	Kokoelmapoistoa määrittävät arvot	175
6	KYSYMYKSIÄ JA VASTAUKSIA.....	180
6.1	Miksi kokoelmapoisto on vaikea?	181
6.2	Mitä tarkoittaa museoesineen käyttöaste?	186
6.3	Suojaavatko kontekstitiedot museoesinettä?.....	189
6.4	Ehdotuksia poistokeskustelun aluksi	190
7	LOPUKSI	198
	SUMMARY	203
	LÄHTEET	205
	LIITTEET.....	230

1 JOHDANTO

Tutkimus keskittyy suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallintaan.¹ Eri-tyisesti tarkastelun kohteena on kokoelmanhallinnan päätepiste eli poisto. Kokoelmapoisto on puhuttanut ammattikuntaa pitkään ja aiheen ympärillä on käyty paljon keskusteluja sekä annettu ohjeistuksia, mutta laajaa tutkimusta suomalaisten taidemuseoiden poistoista ei ole aikaisemmin tehty. Väitöstutkimuksen tavoitteena on kartoittaa, 2012 tehdyn kyselyaineiston avulla museoiden kokoelmapoistoihin liittyvää teoriataustaa, poiston arjen toimintoja, poistoon liittyvää hierarkiaa ja asenneilmapiiriä sekä poiston mahdollisuutta osana suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallintaa.

Tutkimus pyrkii selvittämään taidemuseoiden poiston kontekstia ja teoreettisia periaatteita. Kartoituksen jälkeen on mahdollista luoda kokonaiskuva siitä kokoelmapoiston ilmapiiristä, joka suomalaisissa taidemuseoissa vallitsee, ja tuottaa arjen työssä toimivaa tietoa. Tavoitteena on käynnistää suomalaisissa taidemuseoissa museologinen arvokeskustelu, yhtenäistää poistoon liittyviä käytännön toimenpiteitä ja saattaa poistotoimenpide näkyväksi osaksi kokoelmanhallintaa, huolimatta siitä onko se jonkin kokoelman kohdalla ajankohtaista vai ei. On mielekästä tavoitella sellaisia kokoelmapoistoihin liittyviä toimintamalleja, jotka jokainen museoammattilainen voi arjessaan hyväksyä. Tutkimus korostaa kokoelmatyön pitkäjänteistä luonnetta ja käsittää museoesineen itseisarvoisena entiteettinä.

Tutkimus tuottaa käytännön tietoa suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallinnasta. Tutkimuksessa käsitellään suomalaisissa taidemuseoissa sijaitsevia taideteoksia kokoelmalähtöisesti ja tekstissä kokoelmanhallinta jakautuu seitsemään vaiheeseen: hankinta, inventointi ja dokumentointi, kuntokartoitus, arvaluokitus, konservointi (ennaltaehkäisevä ja kohteeseen kajoava), säilytys

¹ Museoissa on käytössä myös termi kokoelmahallinta (*Museo 2015. Museoiden kokoelmahallinnan kokonaisarkkitehtuuri 1.0.*), mutta tässä tutkimuksessa käytetään termiä kokoelmanhallinta. Molemmat muodot ovat käytössä alan kirjallisuudessa.

sekä poisto.² Kaikkiin yksittäisiin vaiheisiin kuuluu runsaasti ammattiosaamista ja erilaisia käytännön toimia, jotka vaikuttavat kokoelmapoistoon.

Tutkimuksen kuluessa 2010–2015 kokoelmapoisto on selkeästi muodostunut aktiiviseksi aiheeksi suomalaisessa museokentässä, ja kokoelmapoistoja käsittelevässä kirjallisuudessa on noussut esiin neljä teemaa: kokoelmien hallitsemattoman kasvun rajoittaminen, ennaltaehkäisevän poistamisen mahdollisuus, elinkaariajattelun kehittäminen ja museologisen arvokeskustelun vahvistaminen. Teemat on huomioitu tutkimuksessa ja niiden tueksi on etsitty ratkaisumalleja.

1.1 Tutkimusaineisto ja rajaus

Tutkimus aloitettiin keväällä 2010 ja vuonna 2012 lähetettiin 56 suomalaiseen taidemuseoon 50 kysymystä sisältävä laaja poistokysely. Kyselyn vastausaineisto muodostaa tutkimuksen keskeisen sisällön. Kyselyvastausten ohella tutkimusmateriaalina ovat alan kansainväliset ja kotimaiset julkaisut, artikkelit, seminaariesitykset sekä suomalaisten taidemuseoiden kokoelmapoliittiset ohjelmat.

Tarkoituksena on ollut koota yhteen aihealueen kansainvälinen keskustelu sekä tarkastella poistoa käytännönläheisenä kokoelmanhallinnallisena toimena, jossa teoria ja käytäntö kohtaavat. Laajaa kokoelmapoistoa taustoittavaa materiaalia rinnastetaan kyselyaineiston vastauksiin ja tuotetaan uutta tietoa suomalaisten taidemuseoiden kokoelmapoistoista.

Kokonaisuudessaan tutkimuksen ja erityisesti kyselyn mielenkiinnon kohteena on ollut suomalaisten taidemuseoiden kokoelmat ja niiden ympärillä käyty kokoelmanhallinnallinen keskustelu. Museotilasto 2014 -raportin mukaan suomalaisten taidemuseoiden kokoelmiin kuuluu noin 393 983 taideteosta (Museotilasto 2014).³ Tutkimus ei varsinaisesti käsittele yksittäisiä taideteoksia, joita suomalaisista taidemuseoista on poistettu. Yksittäisiä poistoja kartoittava tutkimus on jätettävä tutkimusalueen seuraavaan vaiheeseen.

Koska tutkimuksen ensisijaisena kohteena on taidemuseoiden kokoelmat, niin tekstissä käytetään termiä taideteos.⁴ Sana taideteos viittaa suoraan jo te-

² Kokoelmanhallinnan jako seitsemään vaiheeseen perustuu esipuheessa mainittuihin havaintoihin taidemuseoiden kokoelmanhallinnan arjesta, tutkimuksessa esiteltyyn kokoelmanhallinnalliseen kirjallisuuteen sekä tutkijan keräämään käytännön tietovarantoon suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallinnan käytännöistä. Tieto on kertynyt 1980-luvulta lähtien lukuisten keskustelujen ja käytännön työskentelyn kautta. Ilman tätä kokoelmanhallintaan tiiviisti liittyvää empiriaa, teeman laajentaminen väitöstutkimukseksi ei olisi ollut mahdollista.

³ Teosmäärä vuonna 2013 oli noin 388 000 teosta (Museotilasto 2013) ja vuonna 2012 noin 352 000 teosta (Museotilasto 2012). Kokonaismäärä vuonna 2011 oli 336 000 (Museotilasto 2011). Vertailuna toimii myös Kehyksen tekemä kartoitus vuodelta 2006, jolloin suomalaisissa taidemuseoissa laskettiin olevan noin 198 000 taideteosta (katso luku 4.1.).

⁴ Vertaa kuriositeetti, objekti, artefakti, esine, näyte, asia, tuote, joista ensimmäinen on historiallinen, kolme seuraavaa käytössä lähinnä kulttuurihistoriallisessa kontekstis-

kovaiheessa taiteeksi arvoitettuun esineeseen. Tämä taideteosten synnynnäinen ominaisuus, verrattuna esimerkiksi kulttuurihistoriallisiin esineisiin, auttaa rajaamaan tutkimuksen edetessä käytettyjä teoreettisia vaihtoehtoja. Esteettisin perustein valitseminen rajaa voimakkaasti materiaalia, jolloin tutkimuskohteena eivät ole kaikki inhimillisen toiminnan alueet. Tämä toimii myös suojana taidehistorialliselle aineistolle, joka ei tuntemattomanakaan voi muodostua pelkäksi tilastoksi. Silloin, kun tekstissä sana taideteos rinnastetaan johonkin muuhun esimerkkiin ympäröivästä materiaalisesta maailmastamme, tästä muusta käytetään termiä esine tai museoesine (ihmisen valmistama, käsin kosketeltava, asia, tavara).⁵

Poistoprosessit koskettavat myös muita heritologisia rakenteita, joita ei ole tässä yhteydessä mahdollista käsitellä. Taidemuseoiden kokoelmiin kuuluva kulttuurihistoriallinen materiaali sekä arkistojen ja kirjastojen materiaalit rajataan kaikki tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Rajauksen taustalla on ajatus, että ulkopuolelle rajatut kokonaisuudet vaativat jokseenkin erilaisen teoreettisen lähestymistavan. Esimerkiksi kulttuurihistoriallisen esineistön kokoelmamäärät ja esineistön funktiohistoriat ovat erilaisia verrattuna taidemuseoiden kokoelmiin. Kaikki edellä mainitut heritologiset rakenteet ovat suuria kokonaisuuksia itsessään ja siksi ne ansaitsevat oman tutkimuksensa.⁶

Museoinstituution ulkopuolella tapahtuva kerääminen jätetään myös toisen tutkimuksen kohteeksi. Tämän tutkimuksen tarkoituksena on avata joitakin institutionaaliseen ja yksityiseen keräämiseen liittyviä avaintekijöitä, mutta pääsääntöisesti pitäytyä materiaalissa, joka on jo suomalaisten taidemuseoiden kokoelmissa. On kuitenkin muistettava, että suuri osa museoidemme taidevarannosta on syntynyt yksityisen keräämisen tuloksena ja että yksityinen kerääminen on saattanut luonteeltaan olla hyvin sattumanvaraista. Tutkimuksen edetessä on mahdollista vain sivuta näitä sattumanvaraisuuteen liittyviä kokonaisuuksia tai sitä kuinka historiallisesti kattavia nämä yksityiset kokoelmat ovat (Pearce 1995b; Pulkkinen 2013; Scott 2013).

Museoiden kehittyessä yhä enemmän yleisöjään palveleviksi, avoimiksi instituutioksi on myös kokoelmanhallinta ottanut tämän huomioon. Museoissa avataan kokoelmia yleisöille ja pyydetään mahdollisuuksien mukaan kävijöitä täydentämään kokoelmatietoja. Tämä tutkimus on tietoinen kehityksestä, mutta katsoo kokoelmanhallinnallisen poiston olevan lähtökohtaisesti museon sisäinen työkalu, johon museoammattilaiset tarvitsevat taustatietoja, ohjeistusta ja

sa, viides puolestaan on käytössä luonnontieteellisestä materiaalista ja kaksi viimeistä käytössä puhuttaessa kaupallisista tuotteista (Pearce 1994b: 9–11).

⁵ Museologian yhteydessä on yleisesti käytössä myös termi objekti (esine, olio, tekemisen kohde) puhuttaessa museoiden kokoelmien esineistä tai kulttuurihistoriallisesti merkittävästä materiaalista. Perusteluna käytölle on objekti-sanana laajempi merkitysalue verrattuna esine-sanaan (Kinanen 2009c: 168–185).

⁶ Filosofin Arto Haapala kiteyttää rajauksen perusteet loistavasti käyttäen saksalaisen filosofin Martin Heideggerin (1889–1976) analyysiä välineistä ja tarvikkeista. Hänen mukaansa jokin käytössä oleva esine on väline, joka puolestaan edellyttää muiden välineiden olemassaoloa sekä käyttöyhteyttä: vasara tarvitsee naulan ja seinän, jotta vasara ymmärretään vasarana. Taideteoksiin puolestaan ei liity samanlaista käyttöyhteyttä ja keskeiseksi nousee konteksti: ”Välineet toimivat välinekokonaisuudessa, taideteokset ’toimivat’ taidemaailmassa.” (Haapala 1999: 35). Katso myös luku 3.1.

konkreettisia toimintamalleja. Näiden tavoitteiden jälkeen on mahdollista laajentaa poistonkin aluetta kohden yleisöaktiivisempia toimintamalleja.

Oletuksena on, että museoammattilaisilla on käsitys kokoelmiensa laadusta ja ylimääräisyyksistä. Oletuksena on myös, että poisto osana kokoelmanhallintaa ja tiedostettuna mahdollisuutena on voimakkaasti museoyhteisön arjen käytäntöihin kuuluva mutta toistaiseksi vähän sovellettu toiminta.

1.2 Tutkimuksen rakenne

Tutkimus jakautuu kuuteen pääluvun, joista luvut 4–5 käsittelevät varsinaista poistoa. Tutkimuksen johdantoluvussa esitellään tutkimuksen motiivi, raja- ja toimintakontekstit ja ajankohtaisuus. Tutkimuksen kannalta keskeinen kirjallisuus ja teemat on esitelty aina oman kontekstinsa yhteydessä kunkin pääluvun alussa. Näin tutkimuksen johdannosta ei muodostu liian raskasta, ainoastaan referenssikirjallisuuteen painottuvaa listaa.

Tutkimuksen toisessa pääluvussa *Museografinen museo* esitellään kokoelmanhallinnan historiaa. Tutkimus liittyy osaksi museologian tutkimusperinnettä ja huomio kiinnittyy erityisesti termiin museografia. Luvun nimi *Museografinen museo* tarkoittaa teemojen tuomista esiin juuri kokoelmanhallinnallisesta näkökulmasta. Taidemuseoiden kokoelmapoisto tarvitsee museografiaa turvaiseen. Museologisessa kirjallisuudessa museografia ymmärretään käytännölliseksi museologiaksi, ja sen katsotaan vastaavan kysymykseen miten, ja museologian puolestaan kysymyksiin miksi ja kenelle (Šola 1997: 22). Luvussa esitellään kokoelmanhallinnan historiallinen perspektiivi ja kiinnitetään huomiota siihen, miten kokoelmia on hoidettu. Lopulta luvussa sijoitetaan suomalaisten taidemuseoiden kokoelmahistoria ja kokoelmanhallinnallinen kehitys yleiseurooppalaiseen taustaan sekä tuodaan esiin kokoelmanhallinnallisen jatkumon merkitys. Poistoja tutkittaessa on paneuduttava valinnan käsitteeseen ja siksi luvussa on mielekästä luoda katsaus myös inhimillisen keräämisen ja valitsemisen taustoihin.

Tutkimuksen kolmannessa pääluvussa *Teoria museografisen valinnan tukena* esitellään tutkimuksen teoreettinen lähtökohta. Tarkoituksena on luoda teoriapohja, jonka turvin valinta on mahdollinen. Valinta liittyy kiinteästi taidemuseoiden kokoelmanhallintaan. On museoammattilaisten tehtävä valita oikeat esineet kokoelmaan, mutta myös poistolistalle.

Tutkimuksen teoreettiseksi lähtökohdaksi ja käytännönläheisyyden tueksi valikoitui amerikkalaisen filosofin George Dickien hahmottama institutionaalinen taideteoria. On huomioitava, että 1970-luvulla muotonsa saanut institutionaalinen taideteoria luo ainoastaan lähtökohdan sille keskustelulle, jossa museoammattilaisilla on oikeus toimia taidemaailmassa taideaineistojen valitsijana, kokoelmanhallitsijana ja poistajana.

Tässä yhteydessä on todettava, että tutkimus on tietoinen nykymuseologian suuntauksista, joissa museokokoelma ja valinnan historialliset perusteet on asetettu kriittisen tarkastelun kohteeksi (Hooper-Greenhill 1997; Duncan 1991;

Bishop 2013). Tämä ideologinen tietoisuus kulkee tutkimuksessa mukana, mutta tutkimuksen pääsääntöinen mielenkiinto kohdistuu kokoelmanhallintaan ja sen määrittämään museologiseen arvokeskusteluun sekä museotyön käytännön prosesseihin. Tutkimus kerää tietoa taustoista, jotka määrittävät jo instituution sisään valikoituneita taideteoksia. Tutkimus ottaa annettuna tosiseikan, että tiettyyn kokoelmaan eri syistä valikoituneet taideteokset ovat valikoitumisprosessissa määritetty taideteoksiksi ja siksi ovat nyt osana kokoelmanhallintaa.

Yksi tutkimuksen keskeisiä teoria-alueita on pohdinta taiteeseen liitettävästä arververkostosta ja kuinka tietty joukko arvoja vaikuttaa kokoelmataiteeseen. Tarkastelun keskiössä on, onko niinkin syvästi filosofinen käsite kuten arvo avattavissa kokoelmanhallinnan käyttöön. Erityisen mielenkiinnon kohteena on, onko taidemuseoiden toiminnalla yhteisiä arvoja liittyen kokoelmanhallintaan, joita voidaan soveltaa tulevaisuuden poistoja suunniteltaessa.

Tutkimuksen neljännessä pääluvussa *Poisto osana kokoelmanhallintaa* käsitellään kokoelmanhallinnan teemoja ja etenkin poistokysymystä yleisellä tasolla. Luvussa keskitytään poiston terminologiaan sekä avataan yksityiskohtaisesti poiston laajaa prosessia. Luvussa käydään läpi esimerkkejä mittavista poistoperaatioista, käydään läpi museoiden arvoluokitusmalleja sekä esitellään 2000-luvulla julkaistuja kokoelmanhallinnallisia parannusehdotuksia, joita on ehdotettu museoiden vaikuttavuuden parantamiseksi, kokoelmien käytön tehostamiseksi ja kokoelmanhallinnallisen määräongelman ratkaisumalleiksi.

Tutkimuksen viides pääluku *Kokoelmapoistot suomalaisissa taidemuseoissa* on tutkimuksen keskeisin materiaali. Siinä paneudutaan suomalaisten taidemuseoiden poistokysymykseen. Luvun keskeisenä materiaalina on suomalaisiin taidemuseoihin keväällä 2012 lähetetty kysely, joka toimi tutkimusta ohjaavana ja eteenpäin vievänä voimana. Luvussa esitellään kyselyn tulokset. Kyselymateriaali on silta tutkimuksen teorialukujen ja käytännön tavoitteiden välillä. Kysely jakautui kolmeen osaan: kokoelmanhallinnalliset taustatiedot, poistoon liittyvät tiedot ja arververkostoon liittyvät tiedot. Kysymyksillä haluttiin saada esiin poistoon liittyvää tietoa, mutta kysymyksiä tehdessä ei haluttu voimakkaasti ohjata vastaajaa. Ainoat ennakko-oletukset olivat, että kokoelmapoistoon liittyy voimakkaasti arvoproblematiikkaa ja että julkaistua tietoa suomalaisesta kokoelmapoistosta on vähän.

Vastauksia analysoitaessa kävi ilmi, että niistä nousi samankaltaisuuksia, joiden olemassaoloa ei voinut sivuuttaa. Saaduista yhtenevistä vastausryhmistä syntyi tarve selvittää yhtäläisyyksien taustoja ja ilmeni, että iso osa vastausten tiedosta ei ole virallisesti näkyvää – se on hiljaista. Hiljaisen tiedon teoriasta muodostui tutkimuksen toinen tärkeä teoriavaikutin. Se toimi kyselyn laadullisten vastausten selittäjänä, ja lopulta mielenkiinnon kohteeksi valikoitui pyrkimys saattaa hiljainen tieto näkyväksi. Etenkin mielikuvia ja arvoja sivuavissa vastauksissa hiljaisen tiedon läsnäolo korostui.

Poisto suomalaisissa taidemuseoissa on toiminto, johon ei ole olemassa kirjoitettua toimintaohjetta, joka käsittelee ICOMin eettisiä ohjeita laajemmin

varsinaisia käytännön toimia.⁷ Poistoja on kuitenkin museoissa problematisoitu ja niiden luonteesta ja taustoista on samankaltaisuuksia. Voidaan olettaa, että museoiden toiminta-arjessa liikkuva hiljainen tieto on yhteydessä tähän samankaltaisuuteen. Saadessamme kirjoitettua yhteistä hiljaista tietoa näkyväksi on mahdollista luoda poiston toimintamalleja, jotka jokainen suomalainen museoammattilainen voi hyväksyä.

Tutkimuksen kuudennessa pääluvussa *Kysymyksiä ja vastauksia* kootaan yhteen tutkimuksen keskeisimmät teemat. Luvussa etsitään vastauksia tutkimuksen aikana esiin nousseisiin kysymyksiin ja annetaan ehdotuksia tulevaisuuden poistokeskustelun avaukseksi. Tutkimus kykeni erittelemään teemoja, jotka selittävät miksi kokoelmapoisto on vaikea. Tutkimuksen avulla oli myös mahdollista avata hiljaisen tiedon vaikutusta suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallinnalliseen keskusteluun.

Tulevaisuudessa on varmasti hyödyllistä toistaa tutkimuksen kysely joiltakin osin. Kuten vuoden 2012 kysely kykeni päivittämään Kehyksen kokoelmakartoituksen tietoja, samoin tulevaisuudessa on mielekästä kyetä päivittämään tietoa kokoelmapoistojen osalta. Jotta tutkimuksen tulokset olisivat hyödyllisiä museoyhteisölle, jatkona voisi olla yksittäisiin poistoprosesseihin kohdistuva tapaustutkimus. Näin tutkimuksessa kerätyn aineiston pohjalta tehtyä analyysiä voisi testata. Lähtökohtana voisi esimerkiksi vertailla poistoa museon hankintaprosessin kanssa, kuinka nämä kaksi prosessia yhtenevät tai poikkeavat toisistaan. Vertailua voisi tehdä myös eri museoiden kesken siitä kuinka museot suorittavat poistoprosessin. Yhtenä hedelmällisenä jatkotutkimuksen aiheena voisi olla myös kansallisen ja kansainvälisen keskustelun vertailu, jonka tavoitteena olisi kansainvälisen konsensuksen löytäminen. Tämä kuitenkin edellyttää kansallista keskustelua ja selkeää kansallista näkökulmaa poistokysymykseen.

Museologisen kontekstin ohella tutkimus sivuaa myös muita tieteen konteksteja. Näin ollen poistoa voidaan tarkastella museologisena ja tarkemmin museografisena ilmiönä, työyhteisössä sosiologisena päätöksenteon ilmiönä tai taideteoreettisena ilmiönä. Tällöin kerätty tieto antaa paremman kokonaiskuvan kokoelmapoiston luonteesta vahvasti yhteisön identiteettiin perustuvana toimintona. Se ei ole ainoastaan kylmien esineiden deletointia täyttyvistä säilytystiloista, vaan on vahvasti yhteisöhistoriallinen tapahtuma, jolla on kauaskantoiset vaikutukset.

Poistokysymystä ei voi ratkaista yhden tutkimuksen myötä. Suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallinnallinen arki on jatkuvassa muutostilassa täydentyvien kokoelmien kautta sekä muuttuvien tilaratkaisujen vuoksi. Tähän tuo oman lisänsä tutkimuksen tekoaikana tapahtuneet kuntaliitokset, jolloin myös museoiden kokoelmaomistuksien rajat muuttuivat. Tutkimus aloittaa keskustelun siitä, miten kokoelma muuttuu poistotarpeen myötä. Tutkimus ei

⁷ Jyväskylässä keväällä 2015 järjestetyssä *Museoetiikka 2.0* -seminaarissa tuotiin esiin museoarjen ja etiikan yhtymäkohtia sekä keskusteltiin ICOMin eettisten ohjeiden uudistustarpeesta. Kokoelmapoisto oli seminaarin yhtenä teemana. Seminaarin julkaisu *Museoetiikka 2.0. Puheenvuoroja ja keskustelunavauksia* toimii keskustelun avauksena jatkotoimille (Mylläri, Nurminen, Paaskoski & al. 2015).

pyri olemaan lopullinen sana poistokysymyksestä, vaan keskustelun aloitus. Kokoelmien hallitsemattoman kasvun haaste asettaa poistoteemalle tilauksen, johon on pyrittävä vastaamaan tai vähintäänkin se on altistettava keskustelulle.

1.3 Kontekstina museot ja kokoelmanhallinta

Museo on hyvin eurooppalainen ilmiö ja eurooppalaiset museot ovat perinteisesti tavoitelleet kokoelmien määrällistä ja sisällöllistä laatua. Tämä on luonut kokoelmanhallinnalliset haasteet ja tarpeet. Varhaiset kuriositeetikabinetit ja kokoelmanhallinnan ohjeistukset kertovat satojen vuosien perinteestä kerätä mielenkiintoisia esineitä sekä ohjeistaa omistajia säilyttämään kokoelmia siten, että ne säilyisivät vaurioitta mahdollisimman pitkään: "to prevent and keepe them -- from being spoiled or defaced, to order marke and number them, and to keepe a Register of them" (Feigenbaum 2012: 18).⁸

Museoiden ja keräämisen historioita sekä erilaisia kokoelmanhallinnan menetelmiä on käsitelty kirjallisuudessa paljon (Schlosser 1908; Alsop 1982; Impsey & MacGregor 2001 (1985); van Mensch 1990; Valkonen 1991; Belk 1991; 1994; Pearce 1993, 1994a-f, 1997 a-b, 2000; Moore 1994; Fahy 1995; Raippalinnä 1996; Šola 1992, 1997, 2004; Vilkuna 1998, 2010a-b; Rönkkö 1999; Aurasmaa 2002; MacGregor 2007; Pettersson 2008, 2009a-b, 2010b; Pettersson & Kinanen 2010; van Mensch & Meijer-van Mensch 2011). Monografiset teokset ovat keskittyneet pääosin museoinstituutioiden kronologiseen esittelyyn, kokoelmien syntyhistorioihin yksityisistä kuriositeetikabineteista julkisiksi valtion tai yliopiston hoitamiksi kokoelmiksi, keräämisen historioihin sekä museoiden rooliin länsimaisessa kulttuurikontekstissa tietoa lisäävinä instituutioina.⁹

Kirjallisuudessa heijastuu myös kehitys 1970-luvulla, jolloin museoiden funktiota yhteiskunnassa alettiin arvioida kriittisesti ja erityisesti museot olivat keskustelujen aloittajina. Pohdittiin julkisen rahoituksen kannattavuutta ja niitä tekijöitä, jotka tekivät museosta yhteisölleen tärkeän. Museoiden toimintamallia laajennettiin, syntyi ekomuseojattelu (Šola 1997: 177), museoiden pedagogista toimintaa kehitettiin, keskusteltiin nykytaiteen soveltuvuudesta museokonseptiin sekä museoiden paradoksaalisesta roolista toimia vaikuttajina taiteen etulinjassa. Museokonseptista tuli 1970-luvun jälkeisinä vuosikymmeninä kaiken kaikkiaan moniäänisempi (Anderson 2012).

1990-luvulle tultaessa tutkimusten sisällöissä alkoi näkyä myös arviointeja, joissa museoinstituutioiden sisäisiä toimintoja avattiin tai keräämisen etiikkaa globaalissa kontekstissa kyseenalaistettiin. Kirjoitukset huomioivat kriittisemmin kokoelmien keräämiseen vaikuttaneet tekijät, museoiden rakenteen ja sen kuinka museo instituutiona toimii, käyttää valtaa ja toteuttaa sille annettua tehtävää osana yhteiskuntaa (Saumarez-Smith 1989; Vergo 1989; Crimp 1990; Weil

⁸ Lainaus on ote tekstistä vuodelta 1625, jossa kuningas Kaarle I ohjeisti Abraham van der Drootia taidekokoelmansa oikeaoppisesta inventoinnista.

⁹ Susan Pearcen kaavio (Pearce 1995b: 5).

1990; Pomian 1990, 1994; Pearce 1990, 1992, 1994a, 1995b; Bennett 1995; Hein 2000; Weil 2002; Pettersson 2008; Jyrkkiö & Liukkonen 2010; Paul 2012).

Myös museoiden harjoittamaa valintaa liittyen esineiden kontekstiin arviointiin uudelleen (Saumarez-Smith 1989). Erityisesti huomio kiinnittyi Euroopan ulkopuolisten alueiden museoiden toimintakulttuureihin ja keräämisen metodeihin (Carbonell & Messias 2012; Scott 2013). Esimerkkeinä 1990-luvulla paljon suosiota saavuttaneista analyyseistä ovat ranskalaisen filosofin Michael Foucaultin ajattelun tai naisnäkökulman suodattuminen kronologisen kokoelmanhallinnan kerronnan pariin (Hooper-Greenhill 1995, 1997; Maroević 1998; Conn 2010; Carbonell & Messias 2012). Museokokoelmien perustaa yksityisten keräilyintressien näyttämönä avattiin ja yksilöitä omine taidemakuineen tuotiin esiin valtiollisten kokoelmien taustalla (Pearce 1992; Pettersson 2008).

Samaan aikaan, kun museokonsepti uudistui, perustettiin uusia museoita, vanhojen instituutioiden arkkitehtuuria uudistettiin ja museokävijöiden määrä lisääntyi länsimaissa runsaasti. 2000-luvulle tultaessa ja uusien museorakennusten myötä museoista tuli vau-arkkitehtuurin ilmentymispaikkoja ja parhaisissa tapauksissa niillä on ollut koko yhteisöä nostattava vaikutus (Weil 2002).

Gail Andersonin toimittama artikkeliteos *Reinventing the Museum* (2012) vetää viime vuosien tapahtumia yhteen unohtamatta historiallista ulottuvuutta. Vastaavasti Carole Paulin toimittama teos *The First Modern Museums of Art* (2012) luo katsauksen eurooppalaisten taidemuseoiden kehityshistoriaan. Uudessa tulkinnoissa museon roolia näyttäytymispaikkana on analysoitu ja museoita on luonnehdittu foorumeiksi, joissa näyttäytymällä on mahdollista kasvattaa yhteiskunnallista statusta ja pääomaa (Bennett 1995). Myös museoiden perustavaa ajatusta jo eletyn tallentajana on kritisoitu ja vaadittu museoiden toiminnallisia muutoksia, jotta ympärillä aktiivisesti nykyhetkessä tapahtuvat asiat tulisivat mukaan museon toimintaperiaatteisiin (Šola 1997: 32–34; Knell 1994, 2004). On keskusteltu vuorovaikutuksen merkityksestä globaalin nykykulttuurin ymmärryksen apuna (Bishop 2013: 18). On jopa ehdotettu, että museot tulevaisuudessa eivät välttämättä tarvitse kokoelmiaan, vaan ne olisivat toimijoita, jotka tallentavat yhteiskunnan muistijälkiä ja suodattavat merkityksiä, jolloin esineet ovat toisarvoisia (Weil 2002: 111; Knell 2004; Conn 2010). Erityisesti Steven Connin kirja *Do Museums Still Need Objects?* korostaa tätä.

Tämä tutkimus tarvitsee museoesineitä ja tutkimuksen kokoelmanhallinnallinen konteksti esitellään valittujen virallisten museomääritelmien kautta. Mukana ovat ICOMin laaja määritelmä, ote Suomen museolaista sekä englantilaisen *The Museums Association* (MA) -organisaation määritelmä ja laajan englantilaisen poisto-ohjeistuksen *The Disposal Toolkitin* määritelmä. Näiden määritelmien avulla luodaan katsaus keräämiseen ja sen taustalla vaikuttaviin tekijöihin. Tällöin keskiöön nousevat sellaiset määritelmistä heijastuvat teemat kuten kommunikaatio, valinta, alkuperäisyys ja aika. Teemat kuuluvat olennaisina elementteinä museoiden käytäntöihin ja niillä on historiallista perspektiiviä. Ne ovat museotoiminnan jatkumon rakentajia.

On mielenkiintoista huomata, kuinka varhaisissa hoito-ohjeissa on paljon samaa kuin nykyisissä kokoelmanhallinnallisissa tavoitteissa, vaikka kokoelmi-

en fokus on eri aikakausina vaihdellut. Renessanssin kuriositeettikabinetit tavoittelivat osakseen hämmästyttäviä valikoidun katsojakunnan läsnä ollessa, kun taas valistuksen ajan uudet ja yleisölle avautuvat kokoelmat halusivat opettaa kävijöitä. 1800-luvun museot puolestaan valjastivat opetuksen ja valistuksen kansallisten päämäärien ja identiteetin hyväksi. Museoinstituutio nojaa tähän perinteeseen ja tämä näkyy hyvin museon virallisissa määritelmässä. Etenkin ICOMin laajassa määritelmässä:

”Museo on pysyvä, taloudellista hyötyä tavoittelematon, yhteiskuntaa ja sen kehitystä palveleva laitos, joka on avoinna yleisölle ja joka tutkimusta ja opetusta edistääkseen ja mielihyvää tuottaakseen hankkii, säilyttää, tutkii, käyttää tiedonvälitykseen ja pitää näytteillä aineellisia ja aineettomia todisteita ihmisestä ja hänen ympäristöstään. -- Kokoelmat erottavat museot kaikista muista kulttuuri- ja luonnonperintöä vaalivista laitoksista. Museon kokoelmat ovat julkiset, mutta museon tärkeimpänä tehtävänä on huolehtia kokoelmiensa säilymisestä tulevaisuutta varten.” (ICOM 2007)

Suomen museolain ote heijastaa samaa aateilmapiiriä:

”Museotoiminnan tavoitteena on ylläpitää ja vahvistaa väestön ymmärrystä kulttuuristaan, historiastaan ja ympäristöstään. Museoiden tulee edistää kulttuuri- ja luonnonperintöä koskevan tiedon saatavuutta tallentamalla ja säilyttämällä aineellista ja visuaalista kulttuuriperintöä tuleville sukupolville, harjoittamalla siihen liittyvää tutkimusta, opetusta ja tiedonvälitystä sekä näyttely- ja julkaisutoimintaa.” (Museolaki 1§ 11.11.2005/877)

Museoiden monipuolistuneet toimintaympäristöt näkyvät myös määritelmässä. Museologi Tomislav Šola on laajentanut museon määritelmää instituution ulkopuolelle ja nimennyt museot perinnetoimintayksiköiksi (*heritage care unit* tai *heritage action unit*) (Šola 1997: 28, 147; Rönkkö 1999: 58; Raippalinnalla 1996: 4). Tämä viittaa tarpeeseen toimia perinteisen museoinstituution ulkopuolella ja suunnata toimintaa yhteiskuntaan. Perinteinen kokoelmakeskeinen määrittely on laajentunut käsittämään myös yhteiskunnallisen merkittävyyden piirteitä:

”A museum is an institution which collects, documents, preserves, exhibits and interprets material evidence and associated information for the public benefit.” (The Museums Association 1991: 13)

tai

”Museums enable people to explore collections for inspiration, learning and enjoyment. They are institutions that collect, safeguard and make accessible artefacts and specimens, which they hold in trust for society.” (Disposal Toolkit 2008)

Museot tulkitsevat ympäristöään, tuottavat elämyksiä sekä edistävät kokoelmiensa saavutettavuutta kuten *The Museums Associationin* ja *Disposal Toolkitin* määritelmät luonnehtivat.¹⁰ Yhtä kaikki, museoiden tehtävien ytimessä on historiallisesti ollut systemaattisesti kerätä, opettaa ja säilyttää tuleville sukupolville

¹⁰ Enemmän *Disposal Toolkit* -ohjeistuksesta luvussa 4.4.1.

le.¹¹ Kaikissa määritelmässä on voimakas linkki museon kokoelman ja yleisön välillä. Tästä ovat esimerkkeinä määritelmien osat kuten: ”yhteiskuntaa ja sen kehitystä palveleva laitos”, ”for the public benefit”, ”hold in trust for society” ja ”ylläpitää ja vahvistaa väestön ymmärrystä”. Museoiden ydintehtävällä on hyvin opetuksellinen lähtökohta.

Edellisen lisäksi eri museotyyppit ovat halunneet lisätä erityisiä kohtia yleisiin määritelmiin. Esimerkiksi taidemuseoiden toimintaa on haluttu luonnehtia erikseen. Keskustaidemuseotoimikunnan mietintö määritteli 1988 suomalaisten taidemuseoiden roolia seuraavasti:

”Taidemuseolaitoksen tehtävänä on erityisesti kuvataiteen edistäminen pitämällä yhteyksiä koti- ja ulkomaisiin museoihin ja taiteilijoihin, yleisen taidekasvatuksen edistäminen, taiteen kehityksen seuraaminen ja sitä koskevan tiedon välittäminen. Taidemuseo toimii myös kuvataiteen ajankohtaisia pyrkimyksiä ja saavutuksia esittelevänä kulttuurilaitoksena.” (Komiteamietintö 1988; Rönkkö 1999: 59)

Määritelmän keskeisenä elementtinä on kommunikaatio. Komiteamietinnön mukaan museo on taiteen kentällä välittäjän roolissa. Se toimii yksikkönä, jonka kautta osa taiteen kentän kommunikaatiosta tapahtuu ja suunnitelmallisen vuorovaikutuksen kautta taidemuseon tavoitteet täydentyvät yhteisössään. Museoinstituutio toteuttaa yhteisönsä sille luovuttamaa oikeutta suorittaa heritologisia toimintoja, joista yksi on tässä tutkimuksessa käsiteltävä kokoelmanhallinnallinen valinta.

Laajentuneista toimintamalleista ja määritelmistä huolimatta kokoelmat ovat osa museoiden toiminnallista ydintä ja keräämisen mekanismit kiinnostavat museoita myös tulevaisuudessa. Määritelmässä esiintyvät sanat kuten hankkia, tallentaa ja kerätä. Tämä on tehtävä, joka takaa museotyön perustan ja luo pohjan aktiiviselle kokoelmatoiminnalle. Museon päätös liittyy jokin esine kokoelmaan liittyy tiiviisti ympärillä olevaan historialliseen tilanteeseen ja yhteisön sosiaaliseen rakenteeseen. Museo ei ole omasta yhteisöstään riippumaton saareke vaan linkki yhteisönsä menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden välillä. Museo toimii yhteisönsä muistina.

Yksi museon olennainen tehtävä on suorittaa valintoja ja osoittaa heritologisesti mielenkiintoiset kohteet yhteisössään. Kokoelmanhallinnan näkökulmasta valinta kiteytyy kysymykseen: Mitä ympäröivästä maailmasta valitsemme museokokoelmaan kuuluvaksi? Taidemuseoiden kohdalla vastaavasti: Mitkä ympäröivistä taideteoksista valitsemme taidemuseon kokoelmaan kuuluviksi? Tai mitkä taideteokset valikoituvat heritologisen mielenkiintomme kohteiksi? Esinemaailman lisääntyessä myös valintaprosessi moninaistuu ja vaikeutuu. Nykyisin olemassa olevista esineistä on suurella osalla mahdollisuus selvittää

¹¹ Museon määritelmiä ja tehtäväkenttäkuvauksia on edellä esitettyjen määritelmien ohella muitakin. Berliinin kuninkaallisten kokoelmien pohjalta vuonna 1830 perustetun Kuninkaallisen museon (Berliner Galerie) museonjohtajan Gustav Friedrich Waagenin (1794–1868) ja arkkitehti Karl Friedrich Schinkelin (1781–1841) luonnostelema määritelmä museon tehtävistä vuonna 1828 julkaistussa pamfletissa *Über die Aufgaben der Berliner Galerie* on hyvä varhainen esimerkki: ”Herättää suuren yleisön mielenkiinto kuvataiteeseen, antaa taiteilijoille kunnolliset mahdollisuudet opiskeluun ja auttaa lisäämään taidehistoriallista tietämystä.” (Vakkari 2000: 41).

hyvinkin pitkälle tulevaisuuteen. Tämä tekee valintaprosessin haastavaksi ja heijastuu myös kokoelmanhallinnan toiseen päähän eli poistoihin.

Valintaan vaikuttaa suuresti idea alkuperäisyydestä. Puhuttaessa museo-esineistä ja etenkin museoiden kokoelmissa olevista taideteoksista syntyy välitön yhteys ajatukseen aitoudesta ja alkuperäisyydestä. Originaliteetti on jotakin, jota haemme ja jopa vaadimme museo-nimiseltä instituutiolta.¹² Yksi käsityksemme museon tehtävistä on vaalia jotakin, joka on alkuperäistä ja aitoa. Tämä vaatimus on syntynyt jo kuriositeettikabinettien ajalla (Schulz 1994: 184). Vain alkuperäinen esine tai taideteos voi olla esimerkki tiedon ja ajan hallinnasta. Vain aitoja esineitä ja vain aitoja taideteoksia on ollut mielekästä kerätä ja myöhemmin saattaa museoiden kokoelmanhallinnan piiriin.

Museologi Susan Pearce kiteyttää originaliteetin vaateen ja tiedon luoman kertomuksen yhteyden hyvin. Museoiden originaalit esineet edesauttavat tuotetun tiedon todistusvoimaa (Pearce 1992: 4). Tämä tehtävä erottaa museot muista instituutioista ja tekee museoista alkuperäisyyden ja aitouden asiantuntijoita. Tämän asiantuntijuuden oletetaan ulottuvan myös tuleviin sukupolviin. Tässä hetkessä tehtävät valinnat vaikuttavat vielä syntymättömien sukupolvien tekemään museotyöhön ja tätä kautta yhteisön muistiin.

Alkuperäinen ja aito kulkevat käsikädessä ajan kanssa. Mitä pidemmälle ajassa historia kirjoittaa lukujaan, sitä intensiivisemmin kokoelmien vanhimmat esineet kytkeytyvät aitouden ja alkuperäisyyden käsitteeseen. Ajan, esineiden ja kerättyjen tietojen yhteen nivoutuneesta verkostosta syntyy museoinstituution toimesta museoesineen konteksti. Tämä konteksti välitetään takaisin yhteisölle asettamalla esine ja siitä editoidut tiedot esille, jolloin prosessi toimii yhteisön muistin kantajana.

Valinta, alkuperäisyys ja aika liittyvät kiinteästi museoprofession kehitykseen ja tätä kautta myös kokoelmanhallintaan ja poistokeskusteluun. Poisto on osa museografista valintaa. Poistossa toteutuu museoiden kokoelmanhallinnallinen ammattitaito eikä se ole mahdollinen ilman syvällistä museologista ja erityisesti museografista analyysiä.

1.4 Kontekstina museologia: siltatiede teorian ja käytännön välissä

Museoiden kokoelmatoimintojen keskiössä on kautta historian ollut kokoelmien kartuttaminen ja niiden asianmukainen hallinta. Osana tätä historiaa on

¹² Tämän vaateen piiristä poikkeavat museoiden kokoelmissa olevat viralliset kopiot, esimerkiksi antiikin veistosten kipsikopiokokoelmat. Virallisilla kopioilla oli taiteen kentässä vakiintunut asema 1800-luvulla. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii tanskalaisen kuvanveistäjän Bertel Thorvaldsenin (1770–1844) uusklassinen tuotanto, jossa antiikin motiivit ovat keskeisenä teemana. Vastapainona originaliteetin välttämättömyydelle ovat yksittäiset kokoelmat, jotka perustuvat väärennöksiin (esimerkiksi poliisiviranomaisen hallitsemat takavarikot) tai kokoelmat, joissa tietoisesti on myös kopioita. On huomioitava, että joissakin tapauksissa väärennöksiin saattaa latautua museoiden kannalta mielenkiintoisia arvomerkityksiä esimerkiksi tutkimuksen kautta.

myös poistokysymys. Tutkimuksen luvussa *Museografinen museo* käsitellään kokoelmanhallinnan ja keräämisen historiaa tarkemmin, mutta tässä vaiheessa on mielekästä esitellä kokoelmanhallintaan vaikuttava ja tätäkin tutkimusta määrittävä museologinen konteksti. Alussa todettiin kokoelmanhallinnallisen arjen tapahtuvan museoissa eri ammattikuntien toimesta. On tärkeää esitellä museologian kehitysvaiheita, jotta tieteenalan luonne siltatieteenä eri ammattikuntien sekä teorian ja käytännön välillä käy ilmi.

Myös poistokysymys on luontevaa liittää sekä teoreettiseen että käytännönläheiseen tutkimusperinteeseen ja korostaa erityisesti museografian merkitystä. Kokoelmapoisto on teorialtaan hyvin pitkälle museologinen ja filosofinen toiminto, mutta konkreettisenä toimenpiteenä se vaatii turvakseen myös vankkaa museografiaa.

Museografiset dokumentit eivät ainoastaan sisällä tietoja museoesineistä, vaan kertovat myös museoprofession kehityksen historiaa. Sitä kuinka kokoelmien synty, kartoitus ja hallinta asettuvat eurooppalaisen kulttuurikontekstin aikajanelle. Tällöin kokoelmapoisto ei ole ainoastaan kokoelmanhallinnan päätepiste, vaan se on myös museoiden kokoelmanhallinnallisen ammattitaidon toteutumisen todistuskappale. Tässä kontekstissa jatkumo on tärkeää.

Tämä tutkimus tapahtuu museologi Kenneth Hudsonin (1916–1999) luonnehtimassa *Suuressa museossa*. Ajatus ymmärtää ympäröivän maailman ja siinä elävät ihmiset osaksi menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden verkostoa, jossa museoinstituutio tai museossa säilytettävä esine ovat vain osia kokonaisuudessa: "What is important is not what is in the museum, but the power of its collections and displays to increase and enrich people's understanding of the world outside and around them, of the Great Museum." (Hudson 1993: 55).

Museologia on tiede, joka toimii kulttuuriperintömme suojana. Se on tiede, jonka alkujuret ovat museoiden kokoelmanhallinnassa ja siinä varhaisessa tietotaidossa, joka selvitti, miten kokoelmia tuli hoitaa. Näiden ohjeiden voidaan katsoa synnyttäneen museologian tai tarkemmin museografian perustan. Museografia systemaattisena harjoituksena alkoi varsinaisesti 1800-luvun kuluessa, jolloin oli ajankohtaista selvittää, mitkä olivat museoiden ja kokoelmien hoidon taloudellisimmat ja turvallisimmat menetelmät (Maroević 1998: 100).¹³

Museotyön luonteen laajennuttua pelkkä museografinen näkökulma ei enää riittänyt selittämään museoiden toimintamaailmaa. Tarvittiin laajempi perspektiivi ja museologialle haettiin tieteellistä tartuntapintaa. Vuonna 1934 pidettiin Madridissa konferenssi, jossa museoiden toimintamalleja pyrittiin yhtenäistämään, jotta teorianmuodostus olisi mahdollista (Maroević 1998: 80). Toisen maailmansodan vaikutuksesta työskentely kulttuuriperinnön suojelemiseksi nähtiin vieläkin merkittävämpänä ja ICOM (*International Council of Museums*) perustettiin 1946.

¹³ Vuonna 1727 julkaistua Neikeliuksen museografiaa pidetään yhtenä ensimmäisistä museografisista oppaista (ks. luku 2.2). Yksi laajimmin levinnyt museologinen ohjeistus oli Julius Schlosserin vuonna 1908 julkaistu teos *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*. Ensimmäisiä museologisia aikakauslehtiä alettiin julkaista Saksassa 1800-luvun loppupuolella, ja 1901 aloitettiin Englannin museoliiton lehden (*The Museum Journal*) julkaisu (Maroević 1998: 78–79).

Sodan jälkeisinä vuosina museologia rantautui yliopistolliseksi oppiaineeksi Euroopassa. Vuonna 1958 pidettiin Rio de Janeirossa seminaari *The Unesco Regional Museum Seminar*. Seminaarin yhteydessä museologia määriteltiin tieteenhaaraksi, joka tutkii museoiden tavoitteita ja rakennetta. Museografia puolestaan määriteltiin keräämisen ja museotyön menetelmiksi, jotka ovat riippuvaisia museologiasta (Maroević 1998: 81).

1970-luvulla museologia ja museografia alkoivat eriytyä etenkin Itä-Euroopan yliopistoissa, erityisesti Tšekkoslovakiassa Brnon yliopistossa. ICO-Min yhteyteen perustettiin vuonna 1977 museokomitea ICOFOM (*International Committee for Museology*), jonka pyrkimyksenä oli saada museologiasta itsenäinen yliopistollinen oppiaine (Desvallées & Mairesse 2010: 11). Keskeisenä vaikuttajana prosessissa oli Brnon Moravian museon johtaja Jan Jelinek, joka oli perustanut Brnon museon museologian osaston jo vuonna 1963 ja jossa opettajana toimi vuodesta 1964 Zbyněk Stránský. Stránský nimesi museologian tieteksi muiden tieteiden joukkoon ja kirjoitti museologian omaavan oman historian ja teorian. Englannissa museologian opetus aloitettiin Leicesterin yliopistossa vuonna 1966 ja Hollannissa Leidenin yliopistossa vuonna 1976 (Vilkuna 2009: 47; 2010a-b: 332; Pettersson 2010a: 176).

Suomessa museologian ja museoiden kontekstia on käsitelty teoksissa: *Museologian perusteet* (Heinonen & Lahti 2001 (1988)); *75 vuotta museoiden hyväksi* (Vilkuna 1998); *Näkökulmia museoihin ja museologiaan* (Vilkuna 2000); *Museologia tänään* (Kinanen (toim.) 2009a) ja *Suomen museohistoria* (Pettersson & Kinanen (toim.) 2010). Museologinen keskustelu liittyi myös Suomessa pitkään käytännön kysymysten selvittämiseen. Vuonna 1914 Helsingin yliopiston kansatieteen professori U.T. Sirelius (1872–1929) antoi museologialle seuraavan tietosanakirjamääritelmän: ”Museotiede, tutkimus, jonka tarkoituksena on päästä selville museoesineiden parhaasta puhdistamis-, säilyttämisen-, luettelemisen-, ja näytteillepanotavasta sekä käytännöllisimmistä näyttelytelineistä.” (Vilkuna 2000: 9; 2003; 2010d). Luonnehdinta viittaa museografiseen tapaan hahmottaa museologiaa. Tähän käytännön tarpeeseen vastattiin, kun Suomen museoliitto perustettiin vuonna 1923 (Vilkuna 1998: 25) ja se ryhtyi järjestämään museopäiviä ja museokursseja. Museokursseja järjestettiin Kansallismuseossa vuosina 1928, 1929, 1930 ja 1942 (Vilkuna 2010b: 332). Ensimmäiset kurssit vahvistivat osallistujien ammatillista yhtenäisyyttä ja loivat alun museoalan ajattelulle Suomessa. ICO-Min Suomen osasto perustettiin vuonna 1946, mutta sen rekisteröinti tapahtui vasta 1976. Suomen museoliiton kurssseja jatkettiin aina 1960-luvulle saakka, jolloin myös yliopistoissa aloitettiin museonhoidon lyhyiden kurssien järjestäminen. Helsingin yliopiston kurssit oli suunnattu kansatieteen opiskelijoille ja ne järjestettiin Kansallismuseossa. 1970-luvulla kurssit kuuluivat kansatieteen, taidehistorian ja arkeologian laitosten ohjelmaan ja kurssista vastasi Suomen museoliiton museoasiainsihteri Jorma Heinonen (Vilkuna 1998: 174–175; 2009: 58–59; 2010b: 332, 335).

Museoala ammatillistui Suomessa 1970-luvun kuluessa ja museoiden toiminnot eriytyivät (Rönkkö 1999; Vilkuna 2000; Heinonen & Lahti 2001; Pettersson & Kinanen 2010). Tämä loi vaateen koulutuksen tehostamiseksi. Jorma Hei-

nosen pyrkimyksenä oli saada museologia vakinaiseksi yliopistolliseksi oppiaineeksi ja hän perusteli kantaansa Suomen museoiden runsaalla määrällä. Teoreettisen museologian hyväksyntä yliopistolliseksi aineeksi Suomessa tapahtui 1980-luvun kuluessa (Vilkuna 1998: 174–175; 2009: 61; 2010b: 336, 340, 342).¹⁴ Museologian opetusta annettiin 1980-luvun alussa aineyhdistelmäopetuksena. Ensimmäinen museologian arvosanaopetus aloitettiin Jyväskylässä yhteistyössä kesäyliopiston kanssa 1981–1983 ja varsinaisesti syksyllä 1983, jolloin oppiaine voitiin sisällyttää filosofian kandidaatin tutkintoon (Vilkuna 2010b: 336). Myös Turussa annettiin museologian opetusta 1980-luvun ensimmäisinä vuosina, mutta opetus virallistui 1984–1985. (Vilkuna 2014: Keskustelu Jyväskylässä 1.12.2014). Museologian professuuri vahvistettiin Jyväskylän yliopistossa 1999, Turun yliopistossa museologian tukijan virka perustettiin 1998 ja Helsingin yliopiston yliopistolehtorin virka 2003 (Vilkuna 2010b: 336).¹⁵

Vuonna 2001 Jyväskylän yliopisto sai opetusministeriöltä oikeudet antaa museologian syventäviä ja jatko-opintoja (Vilkuna 2009: 61; 2010b: 336, 340, 342). Yhtenä ulottuvuutena suomalaisen museologian kehityksessä on ollut huomioida konservointitieteen tarpeet (Vilkuna 2010b: 341).¹⁶ Museologia on tarjonnut kanavan konservaattoreille harjoittaa sekä maisteri- että jatko-opintoja. Tämä on johtanut pro gradu- ja väitöstutkimuksiin, jotka ovat yhdistäneet konservointitieteen ja museologian.¹⁷

1970-luvun muutokset museoiden toimintaympäristöissä vaikuttivat museologian oppiaineen kehitykseen, mutta myös museologian teoreettisiin sisältöihin Euroopassa. Museologian haluttiin kattavan koko heritologisen ympäristömme eikä ainoastaan käsittävän vain hyvien käytännötoimien kirjoa. Museologi Peter Vergo puhuu uudesta ja vanhasta museologiasta erottaakseen museografisen suuntautumisen laajemmin yhteiskuntaan pureutuvasta museologiasta (Vergo 1989: 3).¹⁸ Tosin vielä 1970-luvulla termit *museum studies*, *Museumskunde* ja museologia olivat käytössä rinnakkaisina (Maroević 1998: 84), mutta keskustelu museologian määrittelystä ja sen tieteellisestä sisällöstä oli alkanut ja se jatkui Euroopassa 1990-luvulla (Maroević 1998: 12, 81, 85).

Museologi Peter van Mensch (1947–) jakaa museologian neljään alueeseen: teoreettinen, historiallinen, yleinen ja soveltava. Eri tasojen interaktiivinen toiminta takaa mahdollisimman kattavan teoriapohjan (Maroević 1998: 19). Van Mensch laajentaa museologian käsittämään myös luonnonperintöä. Ajatus nojaa kroatialaisen museologin Tomislav Šolan ajatteluun, jossa kontekstittietojen syvyydestä on tullut tavoiteltava asia: ”We do not have museums because of

¹⁴ 1980-luvulla tehtiin myös valtionapu-uudistus, jossa valtionavun saamiseksi edellytettiin museoissa museoammattillisen koulutuksen saaneita työntekijöitä.

¹⁵ Vuonna 2014 museologian opintoja voi suorittaa Jyväskylässä, Turussa, Helsingissä, Tampereella ja Oulussa.

¹⁶ Katso: *Mitä museologia on?*

¹⁷ Museologian oppiaineessa on julkaistu kaksi väitöstä, jotka käsittelevät konservoinnin käytäntöjä: István Kecskemétiin väitös 2008 (*Papyrukselta megabitteihin. Arkisto- ja valokuvakokoelmien konservoinnin prosessin hallinta*) ja Ulla Knuutisen väitös 2009 (*Kulttuurihistoriallisten materiaalien menneisyys ja tulevaisuus. Konservoinnin materiaalitutkimuksen heritologiset funktiot*).

¹⁸ Käytössä ovat myös termit vanha museologia ja sovellettu museologia (*Mitä museologia on?*).

the objects they contain but because of the concepts that these objects help to convey.” (Šola 1997: 14).¹⁹ Taustalla on ajatus, että museoesine toimii jonkin laajemman merkitysmaailman esimerkkinä ja todistuskappaleena, eikä yksittäisenä jäänteenä. Hän jatkaa: ”The meaning of museums is not to study the past, but how we relate to it.” (Šola 2004: 254). Linkki laajemman merkitysmaailman ja museoesineen välillä on johtanut pohdintoihin myös museologian terminologiasta. Šola on kehittänyt yleistä kulttuuri- ja luonnonperintöteoriaa ja hänen vaikutuksestaan on alettu käyttää termiä heritologia (Šola 1997: 26; Maroević 1998: 91; Vilkuna 2010b: 333).²⁰ On tulkittu, että museografia vastaa yleisesti kysymykseen miten. Syvemmälle museon rooliin yhteiskunnallisena vaikuttajana pureutuva museologia vastaa puolestaan kysymyksiin miksi ja kenelle (Šola 1997: 22).

Museologia tutkii tänä päivänä laaja-alaisesti yhteiskunnan identiteettiä ja museon mahdollisuuksia ottaa osaa vaikuttavuuskeskusteluun (Vergo 1989; Šola 1997; Maroević 1998; van Mensch & Meijer-van Mensch 2011; Carbonell & Messias 2012; Sandell 2012). Myös Jyväskylän yliopiston museologian määritelmä sisältää voimakkaasti yhteiskunnallisen vaikuttavuuden näkökulman: ”Museologia (heritologia) on tiede, joka tarkastelee sitä, kuinka yksilö ja yhteisö hahmottaa ja hallitsee ajallista ja alueellista ympäristöään ottamalla haltuun menneisyyden ja nykyisyyden todistuskappaleita.” (Vilkuna 2010b: 343; 2000: 9). Määritelmä korostaa kulttuuri- ja museoarvojen ymmärtämistä kokonaisvaltaisesti sekä niiden ulottamista yhteiskunnallisen vaikuttavuuskeskustelun piiriin. Se on linjassa museologi Kenneth Hudsonin *The Great Museum* -ajatuksen kanssa. Vilkuna jakaa Hudsonin ajatuksen *Suuresta museosta* ja katsojan vastuusta. Hän pohjaa ajatuksen Hudsonin kongressiesitelmään *Suuri eurooppalainen museo* vuodelta 1993. Keskeistä Hudsonin suuressa museossa on, että synnymme suureen museoon, mutta meille täytyy kasvaa tarvittava lukutaito ymmärtää näkemäämme. Oppiaksemme tämän lukutaidon tarvitsemme museo-nimistä instituutiota:

”Eurooppa on yksi suuri museo, jossa jokainen rakennus, jokainen pelto ja joki ja rautatie sisältää vihjeen kyseisen maan menneisyydestä kunhan katsojalla on tarvittava tieto siitä, mitä hän katsoo. Siellä täällä suuressa museossa on laitoksia, joita kutsumme museoiksi. Niiden päätehtävä on auttaa ihmistä ymmärtämään suurta museota. Ne saavat oikeutuksensa siitä, että katsovat ulospäin, eivät sisäänpäin.” (Vilkuna 2003: 9. Hudsonin luento *The Great European Museum*, käännös Janne Vilku-na)

Vilkuna jatkaa: ”Kyseessä on organisaatio, jossa yhdistyy laajasti sekä kulttuuri-että luonnonperinnön asiantuntijuus. Se on alueellinen tai paikallinen yhteisönsä sitoutunut tutkimus-, tallennus- ja informaatio-organisaatio, jolla on vahvat siteet myös alueen arkistoihin ja kirjastoihin.” (Vilkuna 2003: 9).

¹⁹ Tosin ajatus museoesineen kontekstietojen arvosta ei ole aivan uusi. Knut Drake kirjoitti *Muuttuva museo* -teoksessa vuonna 1975: ”Yksi esine, josta tiedetään paljon, on arvokkaampi kuin kokoelma tuntemattomia kapistuksia.” (Drake 1975: 81). Asiaasta on kirjoitettu jo 1930-luvulla *Kotiseutu*-lehdessä. Katso Appelgren, Arne 1935. *Mietteitä maaseutumuseotyömme kehittämistä*. *Kotiseutu* 1935: 1.

²⁰ Vertaa *Heritage action unit* (Šola 1997: 28).

Mukana on vahva opetuksellinen aspekti ”kunhan katsojalla on tarvittava tieto siitä, mitä hän katsoo”. Tähän liittyen säilyttämisen arvoisen esineen ei tarvitse välttämättä sijaita museorakennuksessa tai olla museoinstituution hallussa, vaan se voi olla hajasijoitettu ja siltikin osa suurta museota. Tässä yhteydessä suuri museo nähdään enemminkin ajatuksena, jonka tarkoitus on tuottaa tietoa ja auttaa ihmisiä ymmärtämään ympärillään olevaa kulttuuriperintöä ja opettaa näkemään sen sisältämiä jatkuvuuden linkkejä. Näistä linkeistä koostuu yhteytemme menneisyyteen.²¹

Suuressa museossa olevat esineet eivät museologian näkökulmasta ole suoranaisesti museoesineitä, vaan museologiaa esineitä (van Mensch 1992: luku 12). Museologinen objekti voi hyvin sijaita museoinstituution ulkopuolella, mutta jonkun tahon on kohdistettava siihen museaalista mielenkiintoa (Kinanen 2009c: 170–171). Museologian tavoitteena on auttaa ymmärtämään menneisyyttä kokonaisvaltaisena osana nykyisyyttä ja tulevaisuuttakin. Vilkun mukaan: ”Museo ei ole päämäärä, vaan se on yhteiskunnallinen väline johonkin. Tämä johonkin ja siihen liittyvä prosessi kiinnostaa.” (Vilkuna 2014: Keskustelu Jyväskylässä 1.12.2014).²²

On helppo huomata, että museologia on kehittynyt ensimmäisistä museografisista ohjeista itsenäiseksi yliopistolliseksi tieteenalaksi, ja nykyisin museologia käsitetään laajemmin kuin mihin ensimmäisiä museokokoelmia hoitaneiden kollegoiden museografinen määritelmä ulottui. Tieteenalalla ei kuitenkaan aina ole sisäisesti vallinnut konsensusta museologia-termin käytöstä. Esimerkiksi termiä museologi on käytetty tarkoittamaan museossa työskenteleviä henkilöitä ja termiä museologia puolestaan tieteenalaa. Tämä on julkaisuissa johtanut jonkin asteisiin sekaannuksiin tavoitteista ja pyrkimyksistä (Šola 1997: 170, 180, 186; Maroević 1998: 90).²³

1980-luvun lopulla ja 1990-luvulla ilmestyneet julkaisut selkiinnyttivät terminologiaa ja laajensivat museologian käsitettä ulottaen sen laajasti osaksi yhteiskuntaa. Laajentuneiden määritelmien myötä on keskustelussa alettu käyttää myös termejä muistiorganisaatio ja heritologia, jotka hyvin kuvaavat ammattikunnan sisältä lähtenyt tavoitetta laajentaa museon periaatetta unohtamatta kuitenkaan museon ja profession historiaa (van Mensch & Meijer-van Mensch 2011: 79, 85).²⁴ Museoinstituutio on yksi muistiorganisaatio, jonka toiminnan tuloksena yhteiskunnan heritologiset tavoitteet toteutuvat.

²¹ Ajatus sisältyy myös Museo 2000-hankkeen tavoitteisiin: ”7. *Museokuvana suuri suomalainen museo*” (Museo 2000: 82).

²² Tässä keskustelussa on hyvä muistaa museoesineen mahdollinen itseisarvoinen asema ja etsiä ratkaisuja, joissa nämä kaksi eivät ole ristiriidassa keskenään.

²³ Ranskalaisen museologin Georges-Henri Rivièren (1897–1985) museologian määritelmä keskittyy museoinstituutioon, mikä Šolan näkökulmasta on liian kapea-alainen: ”An applied science, museum science. It is concerned with museum history, the role of the museum in society, specific systems of research, custody, education, organization, architecture, place and typology.” (Šola 1997: 180).

²⁴ Tässä yhteydessä on käytössä kolme käsitettä: *Cultural Information Landscape*, *Cultural Memory Organizations* ja *Warehouses of Cultural Content*. Näitä on käytetty etenkin museoiden digitaalisten prosessien yhteydessä ja näiltä osin saavutettavuutta lisättäessä.

Termit kuten heritologia, muistiorganisaatio, *Suuri museo*, museoarvo,²⁵ kontekstisidonnaisuus ja vaikuttavuus ovat vakiintuneet osaksi keskustelua. Museologit kuten Zbyněk Stránský, Tomislav Šola, Kenneth Hudson, Susan Pearce ja Peter van Mensch sekä suomalaisista museologeista Jorma Heinonen, Jouko Heinonen, Markku Lahti, Janne Vilkkuna, Marja-Liisa Rönkkö ja Susanna Pettersson ovat kirjoituksillaan vakiinnuttaneet museologian tieteenä muiden tieteiden joukossa. Yleisesti voidaan todeta, että museologian laaja-alaisuus on tosiasia, sen mahdollisuudet siltatieteenä todettu ja sen käytännönläheisyyden edut tunnustettu. Museologia toimii siltana teorian ja käytännön välillä ja edistää ammatillista yhteenhitautumista muutoinkin kuin museoinstituution sisällä. Museologia toimii museoammattilaisille käytännön valintojen tukena (Vilkkuna 2003: 5–10).

Käsillä olevan poistotutkimuksen kontekstissa museologisesta keskustelusta nousevat mielenkiintoisiksi käsitteet *Suuri museo*, heritologia, museografia, arvokeskustelu ja vaikuttavuus. Suuren museon käsite luo laajan toimintaympäristön. Tämä on oikea lähtökohta esimerkiksi vaikuttavuuskeskustelulle, jossa keskustelukumppaneina eivät ole ainoastaan museot vaan kaikki museoiden toimintaan vaikuttavat tahot. Heritologian käsite toimii samantyyppisesti, mutta muistiorganisaatioiden sisällä. Se kattaa kulttuuriperintömme kokonaisvaltaisemmin verrattuna esimerkiksi erillisiin käsitteisiin kuten taidehistoria, kulttuurihistoria tai museologia. Näin on mahdollista linjata keskustelua yhteiseksi eri kulttuuritoimijoiden kesken, käyttää vaikuttavuuskeskustelussa samaa kieltä.

1.5 Poistoteeman ajankohtaisuus ja aikalaiskeskustelu

Tässä luvussa esitellään museoiden kokoelmanhallinnasta käytyä aikalaiskeskustelua ja tuodaan esiin kuinka kokoelmien hallitsematon kasvu on museo maailmaa 2000-luvun alussa laajasti puhuttava teema, johon liittyy laajempia yhteiskunnallisia rakenteita kuten talous, julkisten varojen käyttö sekä museoiden toiminnan tehostaminen. Aikalaismateriaali muodostaa tämän tutkimuksen mielipideilmaston, jossa kokoelmanhallinnalliset ongelmapisteet on todennettu, mutta laajemmat toimenpiteet odottavat vielä toteutumistaan. On kuitenkin tullut aika päästä tilanteen toteamisen ilmapiiristä eteenpäin, mutta haasteet on kyettävä sopeuttamaan museoiden pitkäjänteisen tallennusvastuun periaatteeseen.

Johdannon alussa mainittiin aikalaiskeskustelussa todetut ja kirjallisuudesta nousseet museoiden kokoelmanhallinnan haasteiksi nimetyt neljä teemaa: kokoelmien hallitsematon kasvu, tarkoin harkitut hankinnat, taideteosten elinkaariajattelu ja museologinen arvokeskustelu. Nämä teemat ovat puhuttaneet länsimaista museo maailmaa laajemmin 1970-luvulta lähtien, mutta aktiivisemmin aina 1990-luvulta alkaen (Hudson 1975; Crimp 1990; Pearce 1992, 1994a-f,

²⁵ Museoarvosta enemmän luvussa 3.2.

1995a-b, 1997a-b; Knell 1994; Fahy 1995; Babbidge 1995; Robertson 1995; Lewis 1995; Clark 1995; Weil 1997a-b, 2002; Knell 2004; Šola 2004; MacGregor 2007; Conn 2010; Davies 2011; Scott 2013). Julkaisuista käy ilmi, että kokoelmanhallinnallista osaamista on kehitetty kirjoittamalla kokoelmapoliittisia ohjelmia, laatomalla hankinta- ja poisto-ohjelmia, parantamalla kokoelmien turvallisuutta, luomalla dokumentointiin standardeja sekä yhtenäistämällä erilaisia kokoelmanhallinnallisia arjen käytäntöjä sekä kehittämällä sähköisiä kokoelmanhallintamenetelmiä. Kirjallisuutta toimista on julkaistu etenkin Englannissa ja Yhdysvalloissa.²⁶ 1990-luku on tuottanut runsaan määrän museologiaa arvioiteja ja teoriakirjallisuutta, joka osaltaan viestii siitä, että museokenttä 1990-luvulle tultaessa on ollut valmis itsearviointeihin ja uusien näkökulmien esittelyyn.

Leicesterin yliopiston *Museum Studies* ohjelman pohjalta syntyi 1990-luvulla museologian julkaisusarja *Leicester Readers in Museum Studies*, joka pureutuu museoammattilaisten arjen käytäntöihin.²⁷ Julkaisusarjassa on aktiivisesti julkaistu museoiden toimintaan liittyviä teemoja, ja se on lisännyt yleisöjen tietämystä museoiden arjesta, avannut kokoelmanhallinnan pitkää ketjua sekä pureutunut kysymyksiin kokoelmanhoidollisista kustannuksista. Julkaisusarjan poistoja käsittelevissä teksteissä korostuu tehtyjen poistojen lainsäädännölliset piirteet, niiden kulttuurinen eettisyys, yksittäisen poiston saama mediahuomio tai vakava huoli kokoelmien hallitsemattomasta kasvusta. Mukana on poistoprosessien tapauskertomuksia ja lukuisa määrä yksittäisten museoiden tekemiä poistokuvauksia. Suomalainen vastine kehittää kokoelmanhallinnallista ajattelua etenkin taidemuseoiden näkökulmasta on Valtion taidemuseon kehittämisyksikkö Kehyksen *Museologia*-sarja 1–5.²⁸ Apua ovat tuoneet myös lukuisat käytännön oppaat.²⁹

Keskustelu museoiden kokoelmanhallinnasta on myös liittynyt laajempaan aiheeseen museoiden merkittävytydestä (Scott 2013). Amerikkalainen historioitsija Steven Conn on luonnehtinut, että elämme museoiden toista kulta-

²⁶ Kokoelmapoistoon liittyvä kirjallisuus esitellään neljännessä pääluvussa.

²⁷ Leicesterin yliopiston julkaisusarjassa (*Leicester Readers in Museum Studies*) viitekehyksenä on museoiden toiminnot laaja-alaisesti: Knell, Simon (toim.) 1994. *Care of Collections*; Fahy, Anne (toim.) 1995. *Collections Management*; Pearce, Susan (toim.) 1994a. *Interpreting Objects and Collections*; Moore, Kevin (toim.) 1994. *Museum Management*; Kavanagh, Gaynor (toim.) 1994. *Museum Provision and Professionalism*; Hooper-Greenhill, Eileen (toim.) 1999. *The Educational Role of the Museum*; Knell, Simon (toim.) 2008. *Museums in the Material World*; Watson, Sheila (toim.) 2008. *Museums and their Communities*; Parry, Ross (toim.) 2010. *Museums in a Digital Age*; Sandell, Richard, Janes, Robert (toim.) 2011. *Museum Management and Marketing*; Dudley, Sandra (toim.) 2012. *Museum Objects*; Caple, Chris (toim.) 2012. *Preventive Conservation in Museums*.

²⁸ Kehyksen *Museologia*-sarjassa viitekehyksenä on ollut Valtion taidemuseon kolme museota: Ketonen, Helka (toim.) 1999. *Nykytaiteen keräämisestä*; Rajakari, Päivi (toim.) 2008. *Mitä meillä oli ennen Kiasmaa*; Pettersson, Susanna (toim.) 2009b. *Tulevaisuuden taidemuseo*; Jyrkkiö, Teijamari, Liukkonen, Eija (toim.) 2010. *Kokoelmalla on tekijänsä*; Jyrkkiö, Teijamari, Niemelä, Anu (toim.) 2012. *Museon arvoinen kokoelma*.

²⁹ Hämäläinen, Tuula 2003. *Taiteen lahja*; Kehys 2006a. *Taidemuseoiden kokoelmakarttoitus*; Kehys 2006b. *Taidemuseoiden kokoelmapolitiikka ja resurssit*; Harva, Kirsti, Rajakari, Päivi 2007. *Teesejä kokoelmanhoidosta – konservaatton näkökulma*; Ketonen, Helka (toim.) 2009. *Taideasteosten luettelointiohje*. Katso myös Hällström (af) Jaana 2007. *Museoammatilaisen käsikirja*. Helsinki: Museoalan ammattiliitto ry. ja Huovinen, Rantala, Ripatti & Steiner 1981. *Museoesineiden säilytys- ja hoito-opas*.

aikaa, joka kiinnittää huomion merkitykseen ja tarkoitukseen (Conn 2010: 5–8). On tulkittu, että viime vuosikymmeninä museoiden toiminnan painopiste on siirtynyt kokoelmalähtöisestä instituutiosta kohti yleisölähtöistä instituutiota, joka on toiminnallisempi ja ulospäin suuntautuva. Tässä diskurssissa kokoelmalähtöinen ajattelu on saatettu nähdä jopa hieman ajastaan jäljessä olevana ja vanhoihin museoperusteisiin kiinnittyneenä.

Usein keskustelu poistoista on nähty hyvin ongelmalähtöisesti, jolloin teemat kuten kokoelmien hallitsematon kasvu, veronmaksajien varojen käyttö tai museoesineiden käyttöaste ovat olleet keskustelun ytimessä. Keskustelussa on esitetty niinkin kärkeviä kommentteja kuin: "Collections are central, but they are not the *raison d'être* for museums." (Munley 2013: 46). Kirjallisuudessa on havaittavissa kehitys, jossa 2000-luvun alun anglosaksiset kirjoitukset liittyen kokoelmapoistoihin ovat olleet varovaisia esityksiä poistojen puolesta ja listanneet tuekseen joukon tilastoja ja kestävämmän kasvun käyriä. Vuosikymmenen lopulle tultaessa retoriikka on voimistunut ja viimeisin esitys jo kehottaa museoammattilaisia käyttäytymään kuin *les enfants terribles* ja ottamaan suurempia riskejä liittyen kokoelmien käyttöön (Museums 2020 2012: 19–20).

Museoiden kokoelmanhallintaa on luonnehdittu ongelmalähtöisesti myös suomalaisessa diskurssissa vuosituhaten vaihteesta lähtien (Raippalinna 1996, Palo-oja & Willberg 2000; Vilkuna 2000, 2008; 2009, 2010c, 2013; Kostet 2000; Rönkkö 2008; Puurunen 2008; Pettersson 2009a-b, 2010b; 2013a; Kinanen 2009a; Levä 2013a-c; Kostet 2013). Hallitsemattomasti kasvavien kokoelmien kohtalo on puhuttanut Suomessa alan seminaareissa, lehdissä ja julkaisuissa. Vastauksia hallitsemattomien kokoelmien kasvuun on etsitty useissa seminaaripuheissa ja alan artikkeleissa. Yleinen piirre kommentteille on ollut, että ne ovat olleet ongelmalähtöisiä ja taloudelliset tekijät ovat olleet määräävässä osassa.

Kokoelmien kasvuvauhti on huolestuttanut etenkin kulttuurihistoriallisten kokoelmien parissa työskenteleviä ja siksi kirjoitukset ovat hyvin esinelähtöisiä.³⁰ Kieltämättä poistokysymys on ehkä koskettavampi aihe juuri lukumäärällisesti laajojen kulttuurihistoriallisten kokoelmien äärellä, mutta Jyväskylän yliopiston museologian professori Janne Vilkuna ilmaisi jo 1990-luvun alussa huolen olevan olemassa myös taidemuseoiden kokoelmien kohdalla. Hän kirjoitti artikkelissaan Museo-lehden numerossa 3/93, että vain miniminformaatioon rajoittuvat teostiedot pohjaavat vanhanaikaiseen, esinekeskeiseen tallennukseen ja että on tavoiteltava ilmiöitä, kuten kuinka kuvataiteen arvostus syntyy (Vilkuna 1993: 4).

Vilkuna on myös puhunut kontekstittiedottomien kokoelmaesineiden haasteesta. Hän kutsuu hallitsematonta keräämistä *objektibulimiaksi* (Vilkuna 2010c: 74).³¹ Tällä hän tarkoittaa, että kokoelmakarttumien lukumäärä ylittää kokoelman tietosisältöjen kerryttämävauhdin (Vilkuna 2010c: 74). Kokoelmat ovat karttuneet, koska hyvien kokoelmakarttumien mukana kokoelmaan on

³⁰ Yleisesti poistoa, kokoelmien arvaluokitusta ja poistopolitiikkaa on pohdittu, määritelty ja kirjoitettu enemmän kulttuurihistoriallisten kokoelmien kohdalla. Esineiden luonne, säilytystilojen vaateet, duplikaattien mahdollisuus ja teolliset tuotantoprosessit ovat tekijöitä, jotka ovat tällä sektorilla motivoineet poistokeskustelua.

³¹ Katso myös Mäkinen 1993: 12–15. *Esinebulimia*.

ajan kuluessa liitetty myös epäolennaista materiaalia, jolloin on saatu synnytettyksi arvoa sekä määrällisesti että sisällön kannalta. Museoiden säilytystilat täyttyvät kokoelmien kannalta marginaalisista esineistä, joita ei muiden esineiden ohella ehditä käsitellä. Museon kokoelmanhallinta rapautuu ja lopulta joutaa muistiorganisaation muistin heikkenemiseen (Vilkuna 2010c: 74).³² Määrällisen kartuttamisen tullessa päätepisteeseen näyttäytyy määrällinen arvo kokoelmanhallinnan näkökulmasta pelkästään kasautumana, jolloin joudutaan keskustelemaan siitä, kuinka hallita kasautumaa ja jakaa resursseja kestävästi. Vilkuna tarjoaa ratkaisuksi intensiivisyyttä hankintaprosessiin, ennakoivaa kokoelmatyötä, tutkimusta liittyen kokoelmapoiston mahdollisuuteen sekä eri heritologisten instituutioiden yhteistyötä liittyen tallennusvastuisiin (Vilkuna 1993: 6). Esimerkkinä ennakoivasta kokoelmatyöstä Vilkuna käyttää proaktiivisia poistoja. Proaktiivisella poistolla hän tarkoittaa erittäin harkitusti tehtyä kartuntaa, jolloin jo hankintavaiheessa tiedostetaan tulevaisuuden poistopotentiaali. Esineitä otetaan harkitusti vastaan, mutta niitä voidaan myös poistaa, jolloin vältetään objektibilimian aikaansaama kokoelmanhallinnallinen tukos. Näiden poistojen avulla kokoelma pysyy dynaamisena ja kokoelmassa olevien esineiden tietosisällöt saadaan asianmukaisesti kartutettua (Vilkuna 2014: keskustelu Jyväskylässä 1.12.2014).³³

Ratkaisuksi kokoelmien hallitsemattomaan kasvuun on esitetty myös museoiden määrän rajoittamista virallisen rekisteröinnin kautta: ”Kun Suomessa on selvästikin ’liian’ helppoa perustaa museo ja ’liian’ helppoa käyttää ’romukasastaan’ museo-nimitystä, lienee paikallaan hakea ratkaisua, jolla museoiden määrää voidaan rajoittaa ja erottaa todelliset museot ’romukasoista’.” (Kostet 2000: 19; Tamminen 1996: ei numeroitu). Museoviraston pääjohtaja Juhani Kostet esitti artikkelissaan *Mikä museo?* ajatuksen, että kontekstittiedottomilla, yksittäisillä esineillä ei ole suurtakaan merkitystä, vaan ne ovat vain esimerkkejä jonkin esinetyypin levinneisyydestä (Kostet 2000: 14).³⁴ Kommentit ovat provosoivia, mutta kuvaavat hyvin vallitsevaa tilannetta, jossa keskustelu museoiden kokoelmanhallinnallisesta identiteetistä on murroksessa.

Vuoden 2008 ensimmäisessä Museo-lehdessä Helsingin yliopiston museologian yliopistolehtori Marja-Liisa Rönkkö otti kantaa kulttuurihistoriallisten museoiden kokoelmien kasvuun sekä suomalaisten museoiden runsaaseen määrään asukaslukuun suhteutettuna, ja kirjoitti Vilkunan tapaan ilmiökeskei-

³² Englannissa tehtiin vertailu vuosien 1990–2004 aikana hankittujen museoesineiden ja poistettujen esineiden välillä. Vertailu osoitti, että viidentoista vuoden tarkasteluvälillä museot olivat poistaneet yhden museoesineen noin 750 hankintaa kohden (Meriman 2008: ei numeroitu; Pulkkinen 2013: 24). Tulos oli todiste pitkään tiedossa olleesta kehitysuunnasta, jonka tuloksena kokoelmien käyttöä Englannissa on alettu tehostaa. Tästä osoituksena on myös raportti *Collections for the Future* vuodelta 2005. Raportti luetteli uusiksi käytön muodoiksi erilaiset digitalisoinnin luomat käytöt, säilytystilojen avaamisen yleisölle, lainasuunnitelmat ja museoesineiden esittämisen eimuseaalisissa tiloissa. Myös poisto mainittiin kuuluvaksi kiinteäksi osaksi kokoelman kehittämistä (*Collections for the Future* 2005: 5).

³³ Asiaa sivuttiin myös opetusministeriön julkaisussa *Päin näköä! Visuaalisten alojen taidepoliittinen ohjelma* (2009), jossa todettiin, että resurssien vähyys johtaa pysähtyneisyyden tilaan, jolloin osa taideilmiöistä jää museokentän ulkopuolelle (2009: 29–30).

³⁴ Teoksessa *Näkökulmia museoihin ja museologiaan*.

sen kartuttamisen puolesta, jolloin meidän on mahdollista säilyttää kokoelmis-
sa ”järjellinen määrä” esineitä (Rönkkö 2008: 11).

Esitetyt esimerkit ovat voimakkaita kannanottoja museoesineeseen liitetty-
jen tietojen puolesta. Taustalla on ajatus, että ilman tutkimuksellista materiaalia
museoesineen arvo kokoelmassa on vähäisempi. Samoin kommenteista käy ilmi,
että Suomen museoissa on liikaa esineitä, mutta näistä kaikista tiedetään liian
vähän.

Kollektiivista tietoa suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallinnasta
ja kokoelmasisältöjen lukumääristä ja laadusta on karttunut sähköisten koko-
elmanhallintajärjestelmien käyttöönoton myötä 2000-luvun kuluessa. Myös
Museoviraston vuosittainen museotilasto on antanut museoiden kokoelmista
lukumääristä tietoa. Valtion taidemuseon kehittämissyksikkö Kehyksen vuon-
na 2006 julkaistu kokoelmakartoitus on auttanut osaltaan hahmottamaan suo-
malaisesta taidevarannosta selkeämpää kokonais kuvaa.³⁵ Kehyksen työn tulok-
sena suomalaisesta taidevarannosta on olemassa kokonaiskuva, jota ovat tuke-
neet myös sähköiset kokoelmanhallintajärjestelmät sekä kokoelmapoliittisten
ohjelmien kirjoittaminen ja päivittäminen 2000-luvun alussa.³⁶ Tämä työ tuotti
kokoelmapoliittiset ohjelmat systemaattisemmin taidemuseoiden työkaluksi.
Tämä on edistänyt myös keskustelua kokoelmapoistoista.

Keväällä 2013 poistokysymys tavoitti suuren yleisön, kun Helsingin Sa-
nomien lauantaisessa otsikoi 6.4.2013 kokoelmapoiston olevan suuri tabu (Vil-
janen 2013). Erityisesti talouspaineiden poistokeskustelu eteni blogeissa ja
seminariesitelmissä vilkkaasti tuona keväänä. Juhani Kostet kirjoitti Museovi-
raston blogikirjoituksessa 23.4.2013, että tarvitsemme vastauksia veronmaksajil-
le sekä rakentavaa keskustelua museoiden kokoelmista (Kostet 2013: Museovi-
raston blogi 23.4.2013).³⁷

Keskustelu jatkui ja museoviraston hankejohtaja (2013) Elina Anttila kir-
joitti, että ”Museot eivät ole kansakunnan muisti”. Hän kommentoi, että ne ”tu-
levat sukupolvet” ovat tässä ja nyt ja että museokokoelmien käyttöä tulisi te-

³⁵ Valtion taidemuseon Kehittämissyksikkö Kehys lakkautettiin 2012 ja museualan ke-
hittäminen keskitettiin kokonaisuudessaan Museovirastoon. Valtion taidemuseon
organisaatio muuttui säätiöpohjaiseksi vuonna 2014. Samalla taidemuseon nimi
muuttui Kansallisgalleriaksi. Tässä tutkimuksessa käytetään nimityksiä Kehys ja Val-
tion taidemuseo.

³⁶ Kehyksen vuoden 2006 kokoelmakartoituksessa sivuttiin myös poistoja. Vuonna
2008 Kehys ja suomalaisten aluetaidemuseoiden edustajat järjestivät kaksi tapaamis-
ta, joissa keskusteltiin taidemuseoiden poistotarpeesta. Tapaamisissa todettiin, että
poistojen paine kohdistuu kolmeen teosryhmään: ei-taiteeseen, ongelmalliseen tai-
teeseen ja harrastajataiteeseen. Samalla esitettiin, että poistopolitiikka tulisi osaksi
kokoelmapoliittista ohjelmaa ja että keskustelu poistoista tulisi aloittaa museotasolla
viimeistään, kun kokoelmapoliittisia ohjelmia päivitetään seuraavan kerran (Poisto-
ryhmän yhteenveto 2008).

³⁷ Äävis viritti aktiivisen keskustelun blogissa, joista yksi kiinnostavimmista oli Ritva
Pulkkisen pro gradu -tutkielma *Poistot museoiden kokoelmanhallinnassa* (Pulkkinen
2013: Museoviraston blogi 23.4.2013). Pulkkisen näkökulma koskee lähinnä kulttuu-
rihistoriallisia kokoelmia, ja lähdeaineistona hän on käyttänyt kokoelmapoliittisia oh-
jelmia. Hän korostaa kokoelmien synnyn sattumanvaraisuutta ja aatehistoriallisia
näkökulmia. Tutkimus saattaa tietoon länsimaaisessa kulttuurikontekstissa poiston
ympäriällä käydyn keskustelun lähtökohdat ja tuo esiin museotoiminnan kulttuurisen
rajallisuuden.

hostaa, jotta museo pärjäisi arjen elämyskilpailussa (Anttila 2013: Museoviraston blogi 7.5.2013).³⁸ Kommentissa käy ilmi, että pitkäjänteinen tallennustyö nähdään myös museon sisäisesti ongelmallisena. Tallennustyötä on vaikea perustella sellaisella foorumilla, joka odottaa vastinetta lyhyemmällä aikajänteellä kuin mitä museoesineen tallennustyö vaatii.³⁹

Poistoteemaa käsiteltiin myös kulttuuripolitiikan tutkimuksen päivillä Helsingissä 16.–17.5.2013, jossa lähtökohtana oli pohtia museoesineen itseisarvon mahdollisuutta yhteiskunnassa (Robbins 2013).⁴⁰ Poisto oli aiheena myös Suomen museoliiton valtakunnallisilla museopäivillä Kouvolassa 21.–24.5.2013.⁴¹ Päivien pääpuhujana oli Englannin museoliiton viestintäjohtaja Maurice Davies, joka on useassa yhteydessä puhunut museoiden vaikuttavuuden puolesta (Museums 2020 2012; Davies 2013; Heal 2013: 169). Museopäivillä Davies painotti puheessaan kokoelmapoistojen avoimuutta ja esitteli taloudellisesti painottuneita poistoja Englannissa.⁴²

Keskustelu Kouvolassa 2013 liittyi laajasti myös yhteiskuntapoliittiseen kuntauudistusprosessiin ja oli siksikin voimakkaasti taluspainotteista. Yhdenytävien kuntien myötä paikalliset kulttuuri-instituutiot joutuivat arvioimaan uudelleen oman identiteettinsä rajat. Tässä kontekstissa Suomen museoliiton pääsihteeri Kimmo Levän kevään 2013 blogikirjoituksen huomio oli tärkeä: ”Euroja voimme käyttää tarpeellisen tai kalliin määrittelyssä, mutta emme arvokkaan! -- Jos lähdemme perustelemaan kokoelmiemme ja museoidemme tärkeyttä ensisijaisesti taloudellisin perustein, voimme alkaa jo etsiä nauvoja ja lautoja museoiden ikkunoiden peittämiseksi.” (Levä 2013a: Museoliiton blogi 7.5.2013). Levä kommentoi blogissaan, että museotyössä kohtaamme samat haasteet uudelleen ja uudelleen ja viittaa museoneuvos Jouko Heinosen (1946–2010) Museoliiton strategiatyön pohjaksi laadittuun muistioon vuodelta 1992 (Levä 2013b: Museoliiton blogi 21.5.2013).⁴³ Syksyllä 2013 Levä avasi aiheetta lisää arvokeskustelun suuntaan ja jakoi markkinatalouden termejä käyttäen museoiden tehtävät näkyvään pääomaan ja näkymättömään pääomaan. Hän käytti esimerkkiä kulttuurihistoriallisesti merkittävistä rakennuksista, joiden

³⁸ Elämystaloutta on laajasti käsitelty teoksissa Pine & Gilmore 1999. *The Experience Economy*. ja Karvonen 1999. *Elämää mielikuvaoyhteiskunnassa* sekä museoiden näkökulmasta artikkelissa Pine & Gilmore 2007. *Museums & Authenticity*. Vastaavasti taidehistorioitsija Claire Bishop etsii elämystaloudelle vaihtoehtoisia toimintamalleja kirjassaan *Radical Museology* (2013).

³⁹ Katso myös Vilkuna 2013b (Museoviraston blogin vastine 10.5.2013).

⁴⁰ Samansuuntaisia ajatuksia on esittänyt Antti Metsänkylä Museoviraston blogikirjoituksessa 13.6.2013. Metsänkylä toi esiin kulttuurihistoriallista aineistoa käsittävässä kirjoituksessaan usein käytetyn esimerkin kulttuurihistoriallisten kokoelmien rukinlapojen banaliteeteista ja totesi, että kokoelmien päällekkäisyydet eivät aina ole turhia vaan tietoisia valintoja, koska ”yksi kappale kutakin esinettä ei kerro muuta kuin minkälainen se yksilö on.” (Metsänkylä 2013).

⁴¹ *Valtakunnalliset museopäivät ja Suomen museoliiton 90. Vuosikokous*. Ohjelma 2013.

⁴² Talous oli aiheena myös vuoden 2005 *Collections for the Future* -raportissa, jota sivuttiin museopäivillä Kouvolassa. Raportissa esitetään huoli julkisten varojen kuluttamisesta, ilmaistaan poiston kuuluvan osaksi museoammattilaisten työtä ja puhutaan proaktiivisen poiston puolesta (Collections for the Future 2005: 6).

⁴³ Muistiosta käy ilmi, että haasteina etenkin 1990-luvulla olivat yhteiskunnan muutosten aiheuttamat paineet, jolloin raha ja vaikuttavuus olivat osa yhteiskuntakeskustelua.

mahdollinen vapaa myynti tuo voiton maksimoinnin ja kulujen minimoinnin prosessit toimintaan mukaan: ”Kulttuurihistoriallisten kiinteistöjen kohdalla pitäisi menetellä juuri toisin päin. Toimintaa ylläpidetään kiinteistöä varten ja yhteisen näkymättömän pääomamme säilyttämiseksi.” (Levä 2013c: Museoliiton blogi 14.8.2013).

2010-luvun alussa museoiden poistokeskustelu tuotti myös ohjeistuksia, ja käytännön ongelmiin etsittiin ratkaisuja. Museoviraston Museo 2015 -hankkeessa julkaistiin, kuten *Museoiden kokoelmahallinnan kokonaisarkkitehtuuri 1.0.* (2013) ja *Museoiden luettelointiohje* (2014). Vuosina 2014–2016 kokoelmapoistoa käsiteltiin Suomen museoliiton julkaisuissa *Kokoelmapoistojen hyvät käytännöt* (Västi 2014) ja *Kokoelmapoistojen yhteiset käytännöt* (Västi & Sarantola-Weiss 2016) -ohjeissa. Kokoelmapoisto oli teemana myös *Museoetiikka 2.0* -seminaarissa Jyväskylässä keväällä 2015 ja seminaarin julkaisussa *Museoetiikka 2.0. Puheenvuoroja ja keskustelunavauksia* (Mylläri, Nurminen, Paaskoski & al. 2015).⁴⁴

Edellä esitetyt keskustelukuvaukset ja lainaukset tuovat ilmi haasteen ytimen. Fyysinen esine ja siihen kiinnittyneet merkitykset on ajassamme asetettu vastakkain. Tämä tutkimus etsii vastakkainasettelulle vaihtoehtoja, joissa kokoelmanhallinta tähtää kokoelmasisältöjen huomioimiseen yksilöllisemmin. Yleistäen tämä tarkoittaa sitä, että museoesine on arvokas sinänsä, eikä se ole arvokas vain silloin, kun se toteuttaa jotakin päämäärää ja toimii tämän päämäärän välineenä. Merkityssisällöt ja kontekstisidonnaisuus ovat hyvä asia, mutta esine ja taideteos itsessään ovat myös tärkeitä informaation lähteitä. Tätä ei voi täysin sivuuttaa. Tälle näkökulmalle esitetään tutkimuksessa perusteita ja etsitään tapoja arvottaa kulttuuriperintöä itseisarvoisesti.

Museoiden kokoelmia ei tulisi myöskään nähdä liian voimakkaasti tässä ajassa käytössä olevana hyödykkeenä. Museoammattilaisen rooli on erityisesti toimia välittäjänä, jotta tulevillakin sukupolvilla olisi muistia (Robbins 2009; 2011; 2014). Huomionarvoista kevään 2013 blogikirjoituksissa on, että lausujat ovat tällä hetkellä Suomen museokentässä korkean asiantuntijuuden toimissa. Heidän sanomisillaan on väliä. Asiaa voidaan myös tarkastella filosofi Arto Haapalan toimijayhteisöjen ja vallankäytön käsitteiden valossa, jolloin tiettyyn institutionaaliseen asemaan liittyy tietty joukko tehtäviä ja vallankäytön vaateita (Haapala 2010). Ne eivät ole henkilöön sidottuja vaan liittyvät instituution historiaan yhteisössään. Institutionaalisilla sanavalinnoilla on väliä. Ne tuottavat mielipideilmastoa sekä poliittisen päätöksenteon suuntaan että suuren yleisön suuntaan, jolloin sanojalla on suuri portinvartijan rooli.⁴⁵ Suomalaisessa kaupunkirakenteessa (tekninen, sosiaali- ja sivistystoimi) on monia tahoja, jotka

⁴⁴ Katso luku 4.3.

⁴⁵ Mielipideilmasto on käsitteenä mielenkiintoinen myös museoiden hankintojen kohdalla. Olisi tutkimuksellisesti antoisaa tarkastella sitä mielipideilmastoa, jossa suomalaisten taidemuseoiden kokoelmat syntyivät ja keiden asiantuntijoiden vaikutuksen tuloksena. Suomalainen taidemaailma on käsittänyt määrällisesti hyvin pienen joukon ihmisiä, ja näistä ihmisistä vielä vähäisempi määrä on vuosikymmenten aikana noussut merkittävään taidevaikuttajan asemaan. Tulevaisuudessa olisi hedelmällistä tutkia, kuinka tämä joukko on vaikuttanut suomalaisten taidemuseoiden kokoelmien syntyyn. Tällaiset aatehistorialliset tulokset olisivat hyödyllisiä myös poistokeskustelua käytäessä.

halukkaasti ottaisivat museoiden pienet resurssit omaan käyttöönsä, jollei museokenttä pysty perustelemaan niitä omikseen.

Aikalaiskeskustelussa esiin tulleita teemoja kuten poiston mahdollisuutta, kokoelmien käytön lisäämistä ja taloudellisten resurssien niukkuutta ei kuitenkaan pidä esitellä liian löyhäperusteisesti samassa yhteydessä. Jos heritologisen työmme tavoitteena on vain järjellisen määrän säilyttäminen, jää tehtäväksi järjellisen määrän määrittäminen ja valitseminen. On tullut aika puhua poistomyönteisesti kokoelmien puolesta. Poisto on varmasti osa ammattimaista kokoelmanhallintaa, mutta sen perusteeksi eivät riitä nykyisen käyttöasteen vähyys, kontekstietojen puute tai nykyveronmaksajien vaateet. Poiston problematiikkaa tulee avata laajemmin ja teemaa tutkia syvällisemmin. On ilmeistä, että käytössä olevat rajalliset resurssit on kyettävä maksimoimaan, mutta tämän on tärkeää tapahtua museoiden ammattitaidon turvin.

2 MUSEOGRAFINEN MUSEO

Johdantoluvussa todettiin tutkimuksen ajankohtaisuus, esiteltiin lyhyesti tutkimuksen eri kontekstit sekä sijoitettiin tutkimus osaksi museologian tutkimusperinnettä kohdealueenaan suomalaiset taidemuseot. Lisäksi todettiin museografian merkitys museoiden kokoelmanhallinnan alueella erityisesti silloin, kun poisto on ajankohtainen. Tässä pääluvussa esitellään keräämisen taustoja, kokoelmien historioita nimenomaan kokoelmanhallinnan ja museografian näkökulmasta. Tämä luku tuo esiin jatkumon merkityksen. Luvun avulla lukijan on helppo ymmärtää kokoelmanhallinta vuosisatoja kestäväenä välitystyönä. Taavoitteena on tuoda esiin eurooppalaisen kokoelmanhallinnallisen historian samankaltaisuus alueellisista tai ajallisista eroista huolimatta. Taustalla on aina ollut inhimillinen mielenkiinto järjestää kokoelmia, tavoite tuottaa uutta tietoa järjestyksen kautta tai vahvistaa alueellista identiteettiä.

2.1 Inhimillinen kerääjä museokokoelman taustalla

Museokokoelma esittää vain ohuen kerrostuman siitä keräämisen kulttuurista, joka on ympärillämme. Vaikka museo instituutiona on julkinen ja alunperinkin julkiseksi organisaatioksi luotu, niin museon sisällä olevat kokoelmat eivät aina ole olleet julkisia. Yksityinen kerääminen on voimakkaasti monen museokokoelman taustalla. Pääsääntöisesti maailman museoiden kokoelmat ovat syntyneet yksilön toiminnan tuloksena, jolloin kokoelmat ovat jossakin muodossa olleet olemassa ennen kuin ne ovat päätyneet museokontekstiin.

Kerääminen on hyvin inhimillistä toimintaa ja sitä esiintyy jossakin muodossa kaikissa kulttuureissa (Pöyhtäri 1996: 24). Amerikkalainen historioitsija Steven Conn puhuu kerättävän esineen kolmiulotteisuuden viehätyksestä, joka kantaa kirpputorilta, antiikkikauppaan ja lopulta museoon (Conn 2010: 57). Tunnistamme jotakin mielenkiintoista ja haluamme sen lähellemme. Tosin puhtaasti yksittäisen esineen omistamisen halusta tulee keräämistä vasta silloin, kun halu toistuu ja aktiivisesti hankimme halun kohteena olevia asioita. Järjes-

telmälliseksi halu muodostuu silloin, kun kohteita on lähellämme niin paljon, että ne on käytännöllisyyden vuoksi järjestettävä ja niistä on muodostettava kategorioita, ehkä luetteloita. Jyväskylän yliopiston etnologian laitoksen tutkija Elina Kiuru on tutkinut yksityistä keräämistä ja sitä määrittäviä lainalaisuuksia ja toteaa, että mielihyvän tuottamisella on keräilyssä merkittävä rooli ja että keräilyyn liittyvä paradoksi lisää motivaatiota. Keräilijän tavoitteena on saavuttaa täydellinen kokoelma, mutta samalla kokoelman valmistuminen tyrehtyttää keräämisen (Kiuru 2000: 64).⁴⁶ Tutkija Ari Pöyhtärin näkökulma keräämiseen on hyvin käytännönläheinen:

”Se on jonkin teoreettisesti rajatun ja yhteenkuuluvan, keskenään samankaltaisten mutta erilaisten objektien (esineiden, asioiden, olentojen tai kokemuksien) joukon usein ja toistuvasti tapahtuvaa hankkimista, omistamista ja järjestelyä (mutta ei välttämättä formaalista luokittelua), jossa keräilijä poistaa objektit tavallisesta käytöstä, eikä pyri hyötymään taloudellisesti niiden arvonnoususta. Kokoelma on sekä tämän toiminnan tulos että myös sitä ohjaava teoreettinen idea ja rajaaja.” (Pöyhtäri 1996: 16)

Näin kerättyjen esineiden järjestely sekä pyrkimys olla taloudellisesti hyötymättä toiminnasta ovat mukana myös yksityisessä keräämisessä.

Taiteen keräilyyn liittyviä mekanismeja tutkinut Joseph Alsop määrittelee keräämisen hyvin käytännönläheisesti. Kerääminen on kerätä jotakin, joka kerääjää miellyttää (Alsop 1982: 70; Pöyhtäri 1996: 12). Näkökulma on hyvin selkeä. Alsop sulkee keräilystä käytön vaateen pois ja pitää tätä keräilyn synnyn ehtona (Pöyhtäri 1996: 19). Taiteen keräämisen alun hän sijoittaa hetkeen, jolloin taide-esine on kerätty sen itsensä, eikä jonkin ennalta määrätyn käyttötärpeen vuoksi (Pöyhtäri 1996: 18–23).

Professori Russell Belkin keräämisen määritelmä taas ilmaisee ajatuksen, että kokoelma on aina enemmän kuin kerättyjen esineiden summa ja että tämä tavoite on osa jokaisen kerääjän tai kokoelman omistajan/hoitajan sielunmaisemaa (Belk 1991: 8; Belk 1994; Kiuru 2000: 64). Belkin määritelmä on laaja-alainen ja kytkee keräämisen mahdollisuuksiin myös aineettomat ideat ja kokemukset.

Halu ja motiivi kerätä asioita syntyy meissä jo hyvin varhain. On vaikea määrittää, missä vaiheessa yksilön toiminta hankkii mielekkäitä esineitä ja asioita ympärilleen muuttuu järjestelmälliseksi keräämiseksi, jolloin lopputuloksena on päättämätön tie oman kokoelman laadun ja määrän parantamiseksi. Tutkimukset antavat ymmärtää, että kaikki keräilijät eivät ole tietoisesti aloittaneet keräämistä ja kokoelman kartuttamista, vaan ovat jossakin vaiheessa huomanneet, että heillä on jo kokoelman alku, jota on kannattanut ryhtyä kartuttamaan (Pearce 1992: 50–53). Kartuttamisen motiivi on syntynyt. Motiivi ei ainoastaan synnytä kokoelmaa, vaan se toimii voimakkaasti kokoelmaa ylläpidettä-

⁴⁶ Elina Kiuru kirjoittaa keräämiseen liittyvästä mielihyvästä ja kuinka tämä ohjaa yksityistä keräämistä. Omistajuus tuottaa mielihyvää ja toimii omistajan identiteetin heijasteena. Tämä eroaa voimakkaasti julkisesti omistetuista kokoelmista, koska omistajuus on niin voimakasta, että: ”esineeseen mahdollisesti sen elämänkaaren aikana liitetty/liittynyt muut merkitykset jäävät toisarvoisiksi, latenteiksi, mutta eivät missään vaiheessa lakkaa olemasta.” (Kiuru 2000: 68).

essä ja mahdollisesti myös siirrettäessä kokoelma yksityisomistuksesta julkisen museon omistukseen tai hallintaan.

Museologi Susan Pearce on tutkinut yleisesti kokoelmien ja keräämisen esiintymistä ja jakaa keräämisen vaiheet neljään ajalliseen jaksoon: Arkaaiseen (*archaic*) keräämiskauteen kuuluvat esihistoriallinen eurooppalainen kulttuuri, antiikin kulttuuri ja keskiaikaiset aarrekammiot. Varhaismoderniin (*early modern*) kauteen hän listaa renessanssin ajan yksityiset kokoelmat ja kuriositeetikabinetit. Klassisen modernin (*classic modern*) aikaan puolestaan kuuluvat 1700–1900-lukujen suurten museoinstituutioiden synty ja kehitys. Postmoderni (*postmodern*) aika alkaa Pearcen mukaan jo etabloituneiden museoiden historiassa 1900-luvun puolivälistä eteenpäin (Pearce 1992: 90).

Museologi Tomislav Šola puolestaan puhuu museoiden syntyprosessien yhteydessä aaltomaisesta liikkeestä ja jakaa keräämisen vaiheet kolmeen ajalliseen aaltoon. Ensimmäisen aallon aikana kokoelmien kerääminen ja ehkä myös kasaantuminen on ollut itsetarkoituksellista. Kokoelmiin saapuvien esineiden määrää ei ole rajoitettu, eivätkä museot ole määritelleet keräämisperiaatteitaan millään tavalla. Toisen aallon aikana, teollistuvan yhteiskunnan murroksen aikana, syntyi systemaattisesti keräävä sekä kokoelmiaan hoitava ja tutkiva museo. Kolmanteen aaltoon sisältyy ajatus ekomuseosta. Ekomuseossa raja museon ja ympäröivän yhteisön välillä häivytetään, jolloin museo on monitieteinen paikka, joka keskittyy tulevaisuuteen vaikuttavaan vuorovaikutukseen yhteisönsä kanssa (Šola 1997: 171–172; Rönkkö 1999: 49).⁴⁷

Pearcen mukaan keräämisen prosessiin kuuluu kolme toisiinsa sulautuvaa ulottuvuutta: käytännöt, tunnesidos ja politiikka (Pearce 1995b: 28–35). Näkyväksi tuleminen ja tätä kautta myös muistetuksi tuleminen ovat varmasti yksi keräämiseen liittyvä motiivipari. Jäädä oman kokoelmansa kautta historiaan, tulla muistetuksi jonkin arvokkaan tai merkityksellisen kokoelman omistajana ja luojana ovat kerääjille tavoiteltavia kunnianosoituksia. Vaikka tämä saattaa edellyttää suuriakin varallisuuden siirtoja, jotta kokoelma kasvaisi myös yhteisön näkökulmasta merkittäväksi, ei varallisuuden osoittaminen ole tämän motiivin kantava voima. Ennemmin tavoiteltavaa on historiallisen statuksen synnyttäminen. Olla osana aikaa ja muistin jatkumoa on varmasti yksi yksityisen kerääjän ja museoiden kokoelmanhoidon yhtymäkohtia, jolloin mukana on voimakas vaikuttavuuden elementti. Yksi tällaisen jatkumon vakiintunut muoto on museokokoelma, joka kantaa julkisesti jonkin yksityisen kerääjän nimeä.

Suoraan esineryhmän kautta määrittävän motiivin ohella kerääjällä saattaa olla yhteisön kautta määrittyvä motiivi kerätä jotakin. Tällöin keräämisen yhtenä motiivina on ollut kartuttaa omistajansa statusta (Pöyhtäri 1996: 23). Renessanssin kuriositeetikabinetit ja Medicien keräämät taidearteet toimivat kerääjälleen statuksen kautta vallan välineinä ja loivat vankan pohjan keräämisen statusarvoon liittyvään historiaan. Kerääminen on myös varallisuuden sijoitta-

⁴⁷ Ekomuseoajattelua kehittivät museologit Georges Henri Rivière (1897–1985), Hugues de Varine (1935–) ja René Rivard. He halusivat aktiivisemmin tuoda yhteisön mukaan museotoiminnan piiriin. Ekomuseo rinnastui museoon siten, että museo tarkoittaa rakennuksia, kokoelmia ja yleisöä, kun taas ekomuseo tarkoittaa aluetta, perinnettä ja asukkaita (Vilkuna 2014: Keskustelu Jyväskylässä 1.12.2014).

mista, jolloin keräämisen kohteena on asioita, joiden arvon odotetaan nousevan omistussuhteen aikana. Perinteisen valtaan liittyvän statuksen kartuttamisen ohella kerääminen on saanut myös yhteiskunnallisia piirteitä. Nykyesimerkkinä voisi toimia tilanne, jossa jokin koviin arvoihin perustuva yritys pehmentää yrityskuvaansa tukemalla aikansa nykyaikaisia taiteilijoita. Tällöin kokoelma toimii sekä varallisuuden sijoituskohteena että myös humanimman yrityskuvan rakentajana.⁴⁸

Pearce erottelee yksityisen keräämisen muodot niiden motiivien kautta. On olemassa matkamuistojen keräämistä, fetisististä keräämistä ja systemaattista keräämistä (Pearce 1992: 68–88; 1994f: 157–159). Pearce kuvailee systemaattista keräämistä keräämisen klassiseksi muodoksi (Pearce 1992: 84). Se eroaa kahdesta muusta keräämisen muodosta älyllisen motiivinsa vuoksi. Systemaattisen keräämisen tarkoituksena on laajentaa ymmärrystämme ja näin lisätä kykyä hallita ympäröivää maailmaa. Sen tarkoituksena ei niinkään ole vedota ja vaikuttaa ihmismielen tunneskaaloihin kuten kaksi edellistä keräämisen motiivia.

Systemaattinen kerääminen voidaan linkittää luonnontieteiden syntyhistoriaan. Pearce käyttää luonnontieteeseen liitettyä termiä *systematics*, joka viittaa tieteelliseen tapaan verrata kerättyjä näytteitä. Näytteiden väliset eroavaisuudet voidaan tunnistaa ja kirjata vertailun kautta ja lopulta eroavuuksien perusteella voidaan tehdä lopulliset johtopäätökset ja lajien nimeämiset. Systemaattisen keräämisen avainsanoja ovat järjestetty (*organized*), suunniteltu (*planned*) ja koottu (*assembled*). Avainsanat ovat sovellettavissa kaikkiin systemaattisen keräämisen alueisiin, oli sitten kyseessä luonnonhistoriallinen materiaali tai taideteokset. Esineet järjestetään kootusti näytteille jonkin suunnitelman mukaisesti (Pearce 1992: 84).

Systemaattinen kerääminen pitää sisällään ajatuksen sarjasta ja täydellisyydestä. Täydellisyyden tavoittelu puolestaan ruokkii motivaatiota aina, kun kokoelmaan lisätään yksi jäsen. Täydellisyyden määritelmä on kullekin kerääjälle omintakeinen, jolloin kokoelman rajojen joustavuus säilyy. Kerääjä kuitenkin tarvitsee jonkinlaisen rajan ja viitekehyksen omalle kokoelmalleen, jotta motiivi etsiä ja löytää säilyisi mahdollisimman intensiivisenä. Kokoelman rajojen määrittäminen, vaikkakin joustavien sellaisten, johtaa tarpeeseen järjestää ja luokitella hankitut esineet ja asiat, luoda kaaokseen järjestys. Kokoelma ei tällöin ole ainoastaan hankintaa ja jahtia kohti täydellisempää kokoelmaa, vaan se synnyttää toimintaa myös kokoelman sisällä.

Kokoelman sisäisen luokittelun ja järjestämisen kautta yksityisen kokoelman on mahdollista tulla tunnetuksi, jolloin se näyttäytyy jonakin merkittävämpänä kuin mitä pelkkä osiensa summa olisi (Pearce 1992: 50–53). Perinteisesti systemaattisen keräämisen tavoitteisiin on kuulunut myös historiallisten aukkojen täydentäminen. Päämääränä on ollut mahdollisimman täydellisen kertomuksen luominen, mistä systemaattisen keräämisen tuloksena olevat esineet ovat esimerkkejä. Systemaattinen kerääminen on lähellä museoiden ke-

⁴⁸ Aiheesta enemmän Teija Luukkanen-Hirvikosken väitöskirjassa (2015) *Yritysten taidetäydennykset Suomessa*.

räämisen tavoitteita. Järjestetty, suunniteltu ja koottu kokoelma ovat kaikki myös museotoiminnan ammattitaidon ilmentymiä (Pearce 1992: 84).

Historiallisille esineille ja taideteoksille on tyypillistä, että niillä on ollut useita elämiä ennen museokokoelmaan liittämistä. Susan Pearce jaksottaa museoesineen vaiheet kolmeen: esineen syntykonteksti, käyttökonteksti ja keräilykonteksti (Pearce 1992: 127; 1995b: 25–27). Keräilykontekstin sisällä esine on saattanut kulkea läpi usean eri keräilyn vaiheen ennen museokokoelmaan saapumista (Pearce 1995b: 21). Jopa nykytaiteen teokset ovat useissa tapauksissa olleet osa gallerianäyttelyä tai osana yksityiskokoelmaa ennen museohankintaa. Esineen syntyvaiheet liittyvät olennaisesti esineen oman yhteisön historiaan ja tekijänsä ympäristöön. Esineen tekemiselle on ollut jokin motiivi. Kulttuurihistoriallisten esineiden kohdalla tämä motiivi muuttuu, kun esineen käytöstä luovutaan, esine vanhenee ja kun esine lopulta valitaan osaksi museon kokoelmaa. Sen käyttökontekstista tulee osa dokumentoitua historiaa.

Museologi Peter van Mensch puhuu myös museoesineen eri kontekstitasoista. Hän jakaa esineet synty- ja käyttökontekstiin ennen museokontekstiin liittämistä, mutta erottaa esimerkiksi taiteen kohdalla retrospektiivisen keräämisen ja nykykeräämisen. Hänen mukaansa nykytaiteella on tendenssi tulla kerätyksi heti syntyvaiheessaan, jolloin omistushistorialla tai retrospektiivisellä harkinnalla ei ole ollut mahdollisuutta kumuloitua (van Mensch & Meijer-van Mensch 2011: 21, 23).⁴⁹ On myös huomioitava, että taideteokset on alunperin tarkoitettu taideteoksiksi eli niiden käyttötarkoitus taideteoksina ei ajan kuluessa tai museokokoelmaan valikoituessa juuri muutu (ikonit ovat tästä poikkeus).

Tällä hetkellä museoiden hallinnassa oleva materiaalimaailma on jossakin historiansa vaiheessa ollut hyvin yksityisluontoinen ja paljolti riippuvainen keräävän yksilön omista mielenkiinnon kohteista ja jopa satunnaisista päänäpistöistä. Yksityistä keräämistä ohjaa halu, mielihyvä ja motiivi. Tavoitteena on saada aikaan kokoelma, joka olisi enemmän kuin osiensa summa. Kun aikaa kuluu riittävästi, ja jokin kokoelma on kasvanut määrällisesti ja laadullisesti tiettyyn pisteeseen, aikaisemmin täysin yksilön intresseistä riippuva kokoelma saattaa herättää myös julkista mielenkiintoa ja lopulta päätyä museokokoelmaksi. Kun yksityinen kerääminen muuttuu systemaattiseksi, on mahdollista, että yksityisestä keräämisestä tulee julkista. Tällä nähdään olevan kulttuurisamme arvoa (Pöyhtäri 1996: 52–56, 75–80).

Yksityiseen keräämiseen vaikuttavia tekijöitä ja kerääjien motiiveja tutkitessa saadaan tietoa museokokoelman syntyyn vaikuttaneista tekijöistä, mikä puolestaan on arvokasta kokoelmanhallinnankin kannalta. Tietystä pisteessä kerääjä on saavuttanut kulminaatiopisteen, jolloin sattumanvarainen kasautuminen muuttuu järjestelmälliseksi keräämiseksi. Tästä syystä on mielekästä sivuta museokokoelmienkin kohdalla niitä yksilöön vaikuttavia mekanismeja, jotka saavat hänet keräämään ympärillään olevia asioita määrällisesti yli käytännöllisen tarpeen. Yksityisen keräämisen tuloksena museokokoelmissa on

⁴⁹ Tässä yhteydessä on myös huomioitava sellaiset taideteokset, joiden ulkoinen muoto sanelee niiden sijoituspaikaksi julkisen kokoelman, jolloin teoksen suuri koko tai teknisesti moniulotteiset ratkaisut määrittävät ne yksityisen keräämisen ulkopuolelle.

myös hyvin heterogeenista materiaalia, jolla on mahdollisuus päätyä poistokeskustelun mielenkiinnon kohteeksi. Katsaus yksityiseen keräilyyn auttaa meitä ymmärtämään poistolistalle päätyviä ehdotuksia paremmin.

2.2 Systemaattinen maailma ja kokoelmanhallinnan alku

Eurooppalaiseen kulttuuriin kuuluva renessanssin ajan ihminen aloitti maailman määrittämisen systemaattisesti tieteen ja myös taiteen keinoin. Hallitsijoiden kokoelmiin kerätyt kuriositeetit olivat tapa luoda tieteellistä järjestystä luonnon tuottamaan näennäiseen kaaokseen. Tutkittu tieto ja tiedon varmistava materiaallinen esimerkki olivat toimiva pari. Mennyt aika ja vieras maailma muuttuivat todeksi kuriositeettien kautta, tai luonnon kätkemät ihmeet tulivat näkyviksi näytelajoissa. Kerätyillä ja kaukaakin tuotetuilla kuriositeeteilla voitiin osoittaa, että aikaa ja luontoa oli mahdollista hallita tiedon kautta. Omistajuus oli toiminnassa olennaista. Merkittävä määrällinen kokoelma oli suoraan osoitus kyvystä hallita aikaa ja tietoa. Jotta tuota tietoa voitiin hallita, oli kokoelman oltava jollakin tapaa systemaattisesti järjestetty. Tämä johti eurooppalaisten kokoelmaoppaiden syntyyn.

Eurooppalaisten kokoelmaoppaiden ja lopulta museografian synty vaikuttavat voimakkaasti myös suomalaisen taidemuseon kokoelmanhallinnan taustalla. Varhaisten kokoelmien järjestäminen, luokittelu ja kuvailu tarjoavat historiallisen perspektiivin puhuttaessa museoiden kokoelmanhallinnasta. Varhaiset dokumentit ovat alkupiste, jonka kautta kokoelmanhallinta voidaan liittää osaksi pitkäkestoista jatkumoa ja jolloin välittäjän rooli työssä korostuu.

Systemaattinen kerääminen voidaan katsoa alkaneeksi renessanssin kuriositeetikabineteista ja varsinaisesti vakiinnuttaneen paikkansa statuksen ja vallan välineenä 1600-luvun yhteiskuntamuutosten myötä. Kokoelmia eivät ainoastaan omistaneet Medicien tai Habsburgien sukuhaarat, vaan kuriositeetteja kerättiin myös yleisemmin. 1500-luvun alkuun tultaessa etenkin luonnontieteellisten kokoelmien määrä Euroopassa oli lisääntynyt. Kontaktit Afrikkaan, Aasiaan ja Itä-Aasiaan olivat lisänneet eurooppalaisittain eksoottisten materiaalien, näytteiden ja esineiden virtaa, ja esimerkiksi Italiassa oli perustettu runsaasti erilaisia luonnontieteellisiä kokoelmia (Impey & MacGregor 2001).⁵⁰

Kuriositeetikokoelmia käytettiin valtaapitävien statussymboleina, tieteellisenä vertailu- ja lähdeaineistona, mutta myös ylimystön ajanvieton kohteena. Taidehistorioitsija Johanna Vakkari kutsuu näitä varhaisia kokoelmia mikro-

⁵⁰ Medicien hovin *studiolo* oli yksi suurimpia kokoelmia renessanssin Firenzessä. Muita merkittäviä, pääosin luonnonhistoriallisia kokoelmia Italiassa olivat 1500-luvulla Francesco Calceolarin kokoelma Veronassa, Ulisse Aldrovandin kokoelma Bolognas- sa, Michele Mercatin kokoelma Roomassa ja Ferrante Imperaton kokoelma Napolissa (Olm 2001: 1). 1600-luvulle tultaessa merkittäviksi keräilijöiksi Pohjois-Italiassa nousivat Manfredo Settalan museo Milanossa, Lodovico Moscardon museo Veronassa ja Ferdinando Cospin museo Bolognassa (Olm 2001: 11). Alppien pohjoispuolella laajempia kokoelmia oli Prahassa, Baselissa, Wienissä, Münchenissä, Berliinissä ja Kööpenhaminassa sekä Pietari I hovissa (Impey & MacGregor 2001).

kosmoksiksi tai ensyklopedisiksi kuriositeettikabineteiksi (Vakkari 2000: 27; Pearce 1992; Rönkkö 1999; Impey & MacGregor 2001). Varhaisimmissa kuriositeettikabineteissa esineiden kirjo oli valtava. Samaan kokoelmaan saattoi kuulua luonnonhistoriallisia näytteitä, käsityötuotteita, arvometalleja, työkaluja, taideteoksia ja antiikin marmoriveistoksia. Historioitsijat Oliver Impey ja Arthur MacGregor esittävät oikeutetusti kysymyksen: ”When were such things art and when were they simply curious?” (Impey & MacGregor 2001: xix).⁵¹

Erilaiset kokoelmasisällöistä tehdyt kuvitukset kertoivat omistajansa statuksesta ja tieto levisi niiden välityksellä, mutta kuvitukset olivat myös museografisia todisteita pyrkimyksestä luokitella ympärillä olevaa luonnonhistoriallista maailmaa. Kerätyt, mielenkiintoiset esineet puolestaan toimivat maailmanselityksen todistuskappaleina niistä ihmeistä, joita ajatteleva yksilö oli kyennyt ympäröivästä maailmasta erottelemaan.

Museo sanana ei kuitenkaan vielä 1500-luvun kuluessa ollut vakiintunut, vaan hallussa olevista kokoelmista käytettiin erilaisia nimityksiä. Paikkoja, joissa maailmasta löydetyt ihmeet säilytettiin, kutsuttiin erilaisilla nimillä eri puolilla Eurooppaa: kuriositeettikabinetti (*cabinet of curiosities*), ihmeiden huone (*Wunderkammer*), taiteiden tai taitojen huone (*Kunstkammer*), studio (*studiolo*, *studio*), repositorio (*repository*), depositorio (*depository*), teatteri (*theatre*, *teatro totale*, *theatrum sapiente*), galleria (*galleria*), museo (*musaeum*) (Pearce 1992: 92) sekä aarekammio (*treasury*, *Schatzkammer*) (Distelberger 2001: 52) tai pienemmistä kokoelmista taidekaappi/taidearkku (*Kunstschränk*) (Boström 2001: 122). Nimityksiä olivat myös konditorio, garderobi ja anticamera sekä 1600-luvulla maalaustaiteen kokoelmista pinakoteekki ja 1800-luvulla veistotaiteen kokoelmista glyptoteekki (Rönkkö 1999: 46). Myös nimitykset harvinaisuuksien huone tai luonnonesineiden huone (*Raritätenkammer*, *Naturalienkammer*) olivat käytössä (Theuerkauff 2001: 151).

Saksalainen vastine *Wunderkammer* ilmentää hyvin sitä ihmettä, kun maailma alkoi avautua tieteen näkökulmasta ja yksilön toimesta. Nimet kuriositeettikabinetti ja *Wunderkammer* viestivät myös mystisyydestä, harvinaisuudesta ja vain harvoille avautuvasta maailmasta liittyen lähinnä luonnonihmeisiin. Näin sillä, jolla oli joitakin maailman ihmeistä hallussaan, oli myös valtaa.⁵² Yleistä kokoelmille oli, että ne sisälsivät runsaan määrän erilaisia tavaroita, ja inven-

⁵¹ Kokoelmissa taiteen laatuarvo ja kuriositeetti-arvo ovat saattaneet olla samanarvoisia. Esimerkiksi Ulisse Aldrovandin kokoelmaan kuului vuonna 1595 noin 8 000 temperakuvitusta kokoelman kuriositeeteista, mutta niiden tarkoitus oli nimenomaan tukea tieteellistä lähestymistapaa eikä toimia taiteena (Olmi 2001: 4).

⁵² Pliniuksen (23 jaa.–79) teoksessa *Naturalis historia* (77 jaa.) luonto on Jumalan luoma, mutta luotu pääsääntöisesti täyttämään ihmisen tarpeita. Pliniuksen mukaan ihminen ei kykene täysin ymmärtämään luontoa, mutta sen tutkiminen ja näytteiden kautta järjestetyksi tekeminen on ihmisen yksi tavoitelluista toimista. Kerättyjä luonnonihmeitä varten oli oltava paikka, jossa tietävä ihminen saattoi syventyä näihin ihmeisiin rauhassa. Pliniuksen jaottelussa luonnonkirjoa käsiteltiin hyönteisistä elefantteihin, kasvien jalostuksesta taikuuteen ja erilaisiin lääketieteellisiin parannuskeinoihin, mineraaleista jalokiviin sekä antiikin veistosten osiin. Italiassa luonnontieteellisten ihmeiden kokoelmiin liitettiin myös jo 1500-luvulla taideteoksia. Kokoelminen oli tarkoitus ilmentää Jumalan rakentamaa syys-seuraussuhdetta, jonka tietävä ihminen saattoi kyseenalaistaa ja etsiä kokoelman ihmeistä perusteluita kyseenalaistuksilleen (Olmi 2001: 8–9).

tointiluetteloita tarkasteltaessa varsinaisia taideteoksia kokoelmissa oli hyvin vähän (Impey & MacGregor 2001).

Yleistynyt halu omistaa harvinaisia esineitä ja tunnustettua taidetta synnytti taidekaupan. 1500-luvulla Antwerpen oli taidekaupan keskus Euroopassa (Vakkari 2000: 45). Huutokauppamenettelyn yleistyttyä ensin Alankomaissa ja Flanderissa ja 1600-luvun kuluessa muualla Euroopassa, erityisten esineiden hankinta kävi helpommaksi ja samalla myös kokoelmat alkoivat eriytyä keräilijän erilaisten mieltymysten mukaan.

1600-luvulle tultaessa museo-sana oli laajasti käytössä nykyisessä merkityksessään.⁵³ Museoita perustettiin muun muassa aikakauden paavien toimesta.⁵⁴ Aiempaa julkisempi kokoelmien esittely vaati myös uudenlaisen tilajärjestyksen.⁵⁵ Yleisesti museoiden perustaminen liittyi paljolti yliopistojen toimintaan.⁵⁶

1700-luvulla ja erityisesti 1800-luvulle tultaessa taidemaailmaan tulivat mukaan välittäjät, jolloin taideteoksen omistushistoria⁵⁷ muotoutui monipolvi-

⁵³ Vanhimmat taidekokoelmat ajoittuvat aikaan ennen ajanlaskumme alkua. Kreikan sana *mouseion* tarkoitti temppeliä. *Mouseion* oli pyhitetty muusille, jotka olivat taiteen ja tieteen jumalattaria. Tästä merkityksestä se siirtyi tarkoittamaan koulua ja tutkimukselle varattua tilaa, joista tunnetuin oli Aleksandrian Mouseion (n. 290 eaa.). Aleksandrian kokoelmissa oli luonnontieteellisiä näytteitä, kirjakääröjä ja veistoksia. Keskiajalla *mouseion*-käsite ei ollut aktiivisessa käytössä, vaikkakin erilaisia tutkimuksellisia kokoelmia oli olemassa, ja niitä säilytettiin esimerkiksi kirkon toimesta (Rönkkö 1999: 45–46).

⁵⁴ Medicien *studiolon* esineitä siirrettiin 1580-luvun alussa Francesco I:n toimesta Uffizin galleriaan, ja esineiden esillepano muuttui yksityisestä julkisemmaksi (Olm 2001: 9). Sixtus IV:n toimesta perustettiin Museo Capitolino vuonna 1471, Belvederen palatsi muutettiin museoksi Julius II:n toimesta ja Leo X nimitti Rafaelin kokoelmien johtajaksi vuonna 1515 (Rönkkö 1999: 46).

⁵⁵ Kokoelmia eriytettiin ja esimerkiksi Uffizi-palatsin yläkerta muutettiin kuvagalleriaksi 1580-luvun alkupuolella, jolloin galleriatilassa saattoi tarkastella ajan merkittäviä taideteoksia (Olm 2001: 9). Bolognassa sekä Aldrovandin että Cospin kokoelmat siirrettiin Palazzo Pubblicon tiloihin, ensimmäinen vuonna 1617 ja jälkimmäinen vuonna 1657. Näin kokoelmista tuli julkisia ja niille määrättiin hoitaja (Laurencich-Minelli 2001: 24).

⁵⁶ Baselissa valtuusto päätti vuonna 1661 hankkia Amerbachin kokoelman yliopiston omaisuudeksi ja asettaa sen julkiseksi (Ackermann 2001: 84). Yksi vanhimmista varsinaisista museoista Alppien pohjoispuolella on vuonna 1683 Oxfordin yliopiston yhteyteen perustettu Ashmolean Museum (Pearce 1992: 97; Rönkkö 1999: 46; Kell 2004: 72–83; Pettersson & Kinanen 2010: 9).

⁵⁷ Käytän tutkimuksessani termiä omistushistoria. Suomen kieleen on vakiintunut myös termi *proveniensi*, joka niin ikään tarkoittaa taideteoksen omistushistoriaa. Olen valinnut sanan suomenkielisen muodon siitä syystä, että termi *proveniensi* on tulkinnallinen. Englanninkielisenä muotona termi *provenience* on vakiintunut arkeologian tieteenalan käyttöön ja tarkoittaa arkeologisen löydöksen kolmiulotteista sijaintipaikkaa (Feigenbaum & Reist 2012; Feigenbaum 2012). Suomenkielen muoto *proveniensi* (Helsingin yliopiston taidehistorian laitos, Valtion taidemuseo, Museovirasto) puolestaan tarkoittaa taideteoksen omistushistoriaa. Englanninkieleessä termi *provenance* on vakiintunut, kun puhutaan taideteoksen omistushistoriasta. Tosin termien käyttö ei ole ollut englanninkielelläkään täysin selkeää ja termejä on käytetty myös toistensa synonyymeinä. Usein näkee myös käytännön, jossa *provenience* on amerikkalaisen kulttuuripiirin käytössä ja *provenance* englantilaisen ja molemmat tarkoittavat esineen omistushistoriaa (Joyce 2012: 48–60). Joycen artikkelissa on debatti liittyen termien käyttöön. Tässä yhteydessä mielenkiintoiseksi nousevat lainaukset Karen Mackin ja Kris Hirstin blogista: "Often art historians trace the provenance in an effort to recover the provenience [Mack]. -- Because provenance for an art histori-

semmäksi (Vakkari 2000: 26–32, 44). Kokoelmatoiminnan laajentuessa, keräilyn yleistyessä ja huutokauppojen levitessä ympäri Eurooppaa syntyi myös tarve luokitella omistuksessa olevia kokoelmia yhä systemaattisemmin. On mielenkiintoista huomata, että tapa järjestää esineitä näissä varhaisissa kokoelmissa ja niistä kertovissa ensyklopedisissä ohjeistuksissa vastaa joiltakin osin nykyistä tapaa luokitella museoiden kokoelmia (Pearce 1992: 95). Kokoelmien erillinen sijoittaminen, niiden numerointi ja kokoelmatietojen kerääminen myös historia-tietojen osalta olivat jo tuolloin ensyklopedioissa listattuja toimia. Tosin on huomioitava, että luokittelu 1500-luvulla tähtäsi usein symmetriaan ja esteettiin esillepanoon eikä niinkään tavoitteeseen täydellisistä sarjoista (Olm 2001: 7; Laurencich-Minelli 2001: 21–22).

Varhaisten kokoelmien pohjalta syntyi ensyklopedioita Alppien molemmin puolin. Ensyklopedioissa oli olennaista esittää teostyyppisiä tai esimerkkejä koulukunnista, joista taidehistorian kertomus sai tukea (Pettersson 2008: 64). Inventaariolistat, kokoelmaluettelot, niiden kuvitukset sekä tunnetut, julkaistut teokset arkkitehtuurista ja taiteesta olivat tietopohja, jolle uudet ensyklopediat rakentuivat.⁵⁸ Näiden tietoteosten kautta periaatteet ryhmitellä ja järjestää kuriositeettien kokoelmia levisivät ympäri Eurooppaa, ja käytännöiksi muodostui hyvinkin yhtenäisiä tapoja käsitellä kokoelmia (Schulz 1994: 175–176).⁵⁹

Baijerin Herttua Albrecht V:n (1528–1579) taiteellisten asioiden neuvonantajan, Samuel Quicchebergin (1529–1567) vuonna 1565 Münchenissä julkaistu kattava ensyklopedia tuli laajasti tunnetuksi ja toimi ohjekirjana kokoelmien haltijoille aina 1700-luvun alkuun asti, tosin ei ole aukottomasti tiedossa kuinka laajalle levinnyt tämä museografinen opas oli. Ensyklopedia ohjeisti kuinka järjestää täydellinen kokoelma (Schulz 1994: 175–176; Seelig 2001: 101–119; Pettersson 2009b: 188).

Quicchebergin kokoelmassa oli viisi pääluokkaa: maalaukset ja pyhät esineet; epäorgaanisesta materiaalista tehdyt esineet; orgaanisesta materiaalista tehdyt esineet, jotka edustavat maata, vettä ja ilmaa; käsityötaidon tuotteet; löytäjänsä historiaa tukevat esineet (Pearce 1992: 95). Luokiteltaessa kokoelmaa maalaukset ja pyhät esineet kuuluivat ensimmäiseen luokkaan (*classis prima*) ja ne tuli järjestää ensin (*inscripto prima*). Toiseen luokkaan (*inscripto secundaan*) kuuluivat löytäjän historiaan liittyvät todisteet, joko kirjalliset tai muotokuvat.

an is important to establish ownership, but provenance is interesting to an archaeologist to establish meaning.” [Hirst] (Joyce 2012: 56). Välttääkseni mahdolliset vierasperäisestä sanasta johtuvat epäselvyydet, olen valinnut käyttöön täysin suomenkielisen muodon.

⁵⁸ Esimerkiksi Vitruviusen (noin 80 eKr.–15 eKr.) *Kymmenen kirjaa arkkitehtuurista* (Morgan (toim.) 1914), Vasarin (1511–1574) *Taiteilijaelämäkerrat* (Kuusamo (toim.) 1994) ja Albertin (1404–1472) arkkitehtuuria käsittelevät kirjoitukset (Tavernor 1998).

⁵⁹ Susan Pearson mukaan keräämisestä oli tullut haluttua yleisesti Euroopassa 1600-luvun puoliväliin mennessä. Hän liittyy keräämisen suosion ja levinneisyyden renessanssin kaikkivoipaisen universaalien ihmisen toimintaan ja samaan aikaan nousevan markkinatalouden suosioon. Tämä yhteys vaikutti myös kirkon aseman muutokseen. Universaalien ihmisen maailmankuva oli muuttunut, ja kirkon maailmanselityksen ohelle oli syntynyt ihmisen tuottaman tiedon luoma maailmanselitys. Kirkon tarjoama totuus ei ollut enää ainoa laatuaan, vaikka se edelleenkin tarjosi suurimmalle osalle kansaa arjen viitekehysten (Pearce 1992: 92).

Historiikki takasi tarvittavan legitimitietin kokoelman omistajalle (Schulz 1994: 177). Quiccheberg nimesi ohjeistuksen ”Rich theatre of objects of the whole universe, unique materials and extraordinary representations.” (Schulz 1994: 177). Hän käytti ensyklopediassaan rinnasteisina termejä *Musea*, *Officinae* ja *Reconditoria*. Quicchebergille *Musea* oli paikka, jossa ennennäkemättömät ja erikoiset esineet oli järjestetty siten, että esineiden moninaisuus tuotiin parhaalla mahdollisella tavalla esiin, ja siten, että kokonaisuus tarjosi mahdollisuuden opiskeluun. Myös termit *Theatrum* ja *Museum* ilmenevät synonyymeinä tekstissä (Schulz 1994: 178).

Quicchebergin museon ei ollut tarkoitus ainoastaan säilyttää, esittää tai tarjota tutkijoille nähtäväksi säilytettäviä kokoelmia tai universaaleja kuriositeetteja vaan myös systemaattisesti numeroita, nimetä ja luetteloita kokoelmassa olevat esineet. Kokoelman tuli myös ilmentää kerääjänsä jaloja pyrkimyksiä ja älyllisiä intohimoja. Jaotteleamalla ensisijaisia ja toissijaisia luokittelutavoitteita Quiccheberg rakensi ensimmäisiä kokoelmanhallinnallisia arvoluokituksia. Ensyklopediaohjeita toteuttamalla kokoelmaesineiden välille syntyi arvohierarkia, jossa maalaukset olivat *classis primaan* arvotettujen esineiden joukossa.

1500-luvulla ensyklopedioiden ohella tietoa varhaisesta kokoelmanhallinnasta saatiin inventaarioluetteloista, joissa kiinnitettiin huomiota myös esineistön sijoitteluun. Itävallassa Habsburgien suvun keisarin, Ferdinand II Ambraksen *Kunstammerin* inventaariosta vuodelta 1596 käy ilmi joitakin kokoelman esillepanoon liittyviä periaatteita. *Kunstammerin* näyttelytila oli suuri halli, jossa oli ikkunoita molemmilla puolilla, jolloin katsojan mielenkiinto kohdennettiin kabineteissa oleviin esineisiin. Sinistä väriä käytettiin kabineteissa kultaisten esineiden taustavärinä ja vihreää hopeisten. Kabinetit oli sijoitettu tilaan niin, että ikkunoista tuleva valo riitti valaisemaan ne hyvin. Kokoelman järjestyksessä on myös nähtävissä selkeitä arvotuspyrkimyksiä. *Variokasten*-luokka oli tarkoitettu sekalaisille ja pienikokoisille esineille ja *Zwerchkasten*-luokka puolestaan esineille, joiden alkuperä oli hieman kyseenalainen, kuten Salomonin temppelin rakennusmateriaalina käytetyn puun käpy tai yksisarvisen sarvi. Lahjoiksi saadut esineet oli huomioitu erikseen ja arvotettu kokoelmassa korkealle (Scheicher 2001: 44–45).

Habsburgien suvun kokoelma Wienissä oli yksi aikansa laajimmista; sen alku ulottuu 1550-luvulle. Kokoelma kasvoi merkittävästi Leopold Wilhelmin (1614–62) valtakaudella, ja vuonna 1659 kokoelman sisällöstä tehtiin inventaario. Habsburgien kokoelmia yhdistettiin edelleen 1700-luvulla ja laajennetut inventaariot niistä tehtiin 1720–1733. Näissä inventaarioissa oli mukana Ferdinand Astorfferin maalaamia kuvituksia sekä yksittäisistä esineistä että kokoelmaripustuksista (Distelberger 2001: 58–60).

Italiassa Cospi-museon kokoelmaluettelo julkaistiin vuonna 1677 kokoelman ollessa jo Palazzo Pubblicossa. Luettelossa kokoelma oli jaettu viiteen alueeseen: lentävät eläimet ja maaeläimet, vesieläimet, vanhat ja uudet kojeet, vanhat rahat ja mitalit, jumalhahmot ja hahmot. Tosin museon näytteillepano ei

noudattanut katalogin jakoa vaan oli järjestetty vapaamuotoisemmin ja symmetrian mukaisesti (Laurencich-Minelli 2001: 25; Olmi 2001: 14).⁶⁰

1600-luvun lopulla myös kokoelmien hoitoon alettiin kiinnittää huomiota ja julkaistut teokset eivät ainoastaan toimineet kokoelmaluetteloina, vaan antoivat entistä enemmän ohjeita kokoelmien hyvään hoitoon. Saksalainen matemaatikko ja astronomi Tobias Beutel (1627–1690) hoiti Saksin alueen kokoelmaa Dresdenissä (*Dresden Kunstkammer*)⁶¹ vuodesta 1658 ja kirjoitti kokoelman hoito-oppaan. Oppaassa hän erotteli oman tilan maalauksille, jotka puolestaan luokiteltiin vanhoihin ja uusiin (*alte und neue künstliche Gemälde*) (Pettersson 2009b: 189). Toinen 1600-luvun lopun kokoelmanhoidollinen julkaisu julkaistiin vuonna 1674 Kielissä. Julkaisun taustalla oli keräilijä Johan Daniel Major (1636–1693), ja sen nimenä oli *Unvorgreiffliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern insgemein*. Teksti julkaistiin kokonaisuudessaan uudelleen Michael Bernhard Valentinin ensyklopediassa *Museum museorum* Frankfurtissa vuonna 1704. Major käsitteli tapoja järjestää kokoelmia ja listasi tunnetuimmat olemassa olevat kokoelmat, mutta pohti myös syitä siihen, miksi ihminen kerää esineitä. Majorin mukaan kerääminen on varhainen inhimillinen tarve, jonka päämääränä on tunnistaa jonkin ylevän ja jumalallisen olemassaolo (Schulz 1994: 180).

Major käytti Quicchebergin tavoin viittä ryhmää, ja hänen mukaansa kokoelmaa saattoi hoitaa ainoastaan oppinut, jonka on mahdollista tehdä jaottelu ja ylläpitää sitä. Luonnonesineet ja -ilmiöt (*Naturalien kammern*) olivat kokoelman sydän. Kirjat rahat, veistokset ja uurnat (*Antiquarium*) muodostivat historiallisen kokonaisuuden. Kolmantena ryhmänä olivat matemaattisten instrumenttien moninainen ryhmä (*ein Cabinet von vielerley Mathematischen Instrumenten*) ja neljäntenä oli asehuone (*eine Rüstkammer*). Viidentenä ryhmänä oli teknisten esineiden huone (*Technicartheum oder Technicotheca, von gewissen Kunst-Sachen geringerer Notwendigkeit*), joka lähinnä vastasi työkalupajaa. Ryhmien esineet tuli kirjata universaaliin luetteloon (*Universal-Catalogi*), joka toimi harvinaisuuksien kirjana (*Raritäten-Buch*) ja johon kaikki tunnetut esineet oli koottu, nekin, jotka eivät kuuluneet työn alla olevaan kokoelmaan.

Majorin mukaan ainoat täydelliset kokoelmat olivat kuningas Salomonin ja kuningas Hesekielin kokoelmat, jotka kuvataan Raamatussa ja joiden tuli toimia kaikkien tulevien kokoelmien malleina. Hän arvotti ihmisen tuottamat esineet (*Artificialia*) paljon alempiarvoisiksi verrattuna luonnonesineisiin (*Naturalia*). Kokoelmassa nämä kaksi tuli erottaa, jolloin *Artificialia* sijoitettiin *Kunstkammern*-tilaan (Schulz 1994: 182).

1600-luvun viimeisinä vuosina heidelbergiläinen antikvaristi Lorenz Berger (1653–1705) kirjoitti Preussin kuninkaan Fredrik II:n tilauksesta kolmiosai-

⁶⁰ Myöhempi tarkastelu on osoittanut, että julkaistuissa katalogeissa mainittu järjestys on poikennut muista kokoelmista säilyneistä kuvallisista tai kirjallisista dokumenteista.

⁶¹ Suomenkielisissä teksteissä näkee toisinaan termin *Kunstkammer* käännettynä termiksi taidekokoelma. Dresdenin *Kunstkammer*-kokoelmassa oli vuoden 1587 inventaari- on mukaan noin 10 000 esinettä ja ainoastaan 1,5 % niistä oli taideteoksia (maalauksia, piirustuksia, veistoksia). Kokoelmassa oli eniten (noin 75 %) erilaisia työkaluja (Menzhausen 2001: 93–96). Tarkempaan käännökseenä voisi olla termi taitojen kokoelma.

sen, taidehistoriaan painottuvan teoksen *Thesaurus Brandenbrugicus*, joka kokosi yksiin kansiin tietoa kokoelmasta Berliinissä. Sen yhtenä päämääränä oli häivyttää kokoelmasta sen luonne yksityisenä taideaarteena ja saattaa kokoelma julkiseksi (Theuerkauff 2001: 152–154). 1600-luvun lopulla kabinetista galleriaksi -ajattelu oli alkanut ja kokoelmia alettiin erotella niiden sisältöjen mukaan (MacGregor 2001: 201).

1700-luvulla useat pienet kuriositeettikokoelmat sulautuivat, joko lahjoitusten tai ostojen kautta, suurempaan kokoelmaan, kuten Englannissa tehtiin Sir Hans Sloanen kokoelman kohdalla. Kokoelmassa oli yli 100 000 esinettä, ja se muodosti vuonna 1753 perustetun ja vuonna 1759 avatun British Museumin perustan (MacGregor 2001: 213). Historialliset kokoelmat ja taidekokoelmat muodostuivat erillisiksi ja niiden hoitajat jakautuivat erillisiin ammattikuntiin.

Esimerkkinä 1700-luvulla julkaistuista oppaista on hampurilaisen Jenckel-nimisen kauppiaan pojan pseudonyymillä C.F. Neikelius kirjoittama museografia *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten Kammern*, jonka editoi ja korjasi vuonna 1727 professori Johann Kanold (1679–1729) (Schulz 1994: 183; Pearce 1992: 99; Vakkari 2000: 29). Museografiassaan Neikelius luonnehti, että ihminen saattoi kerätä tietoa ympäröivästä maailmasta kirjoista ja kuriositeettikokoelmista. Museot puolestaan auttoivat ihmistä ymmärtämään itseään ja ympäröivää maailmaa, jotka molemmat olivat luojan luomia. Siksi museoissa piti olla luonnonesineitä (*Naturalia*), ihmiskäden tuotoksia (*Artificialia*) ja kirjoja. Hän jakoi luonnonesineet kolmeen ryhmään: *regno animalium*, *regno vegetabilium* ja *regno mineralium*. Ihmiskäden tuotoksiin kuuluivat taideteokset ja muut kädentaidon tuotteet. Neikeliuksen määrittelemä museo sisälsi kaikenlaisia originaaleja luonnonihmeitä sekä erilaisia taiteellisesti tuotettuja asioita. Hän kirjoitti, että kaikkien asioiden alkuperä oli peräisin luonnosta, mutta ihmisen toiminnan ja taidon tuloksena näitä asioita voitiin koota esille. Tätä esityspaikkaa hän kutsui museoksi (Schulz 1994: 184) Neikelius tunnisti, että termi juontui antiikin yhdeksästä muusasta. Museo tarkoitti huonetta, jossa oli luonnon tai ihmistaidon näytteitä sekä kirjakokoelmia, jotka kertoivat myös kokoelman alkuperästä (Schulz 1994: 184).

Neikeliuksen luokittelu ja perusteet noudattivat pääsääntöisesti Majorin luokittelua. Lisäksi hän luonnehti taidetta seuraavasti: "Köstliche Gemählde von den berühmtesten Mahlern, als Michel Angelo, Raphael, Titian, Rubens, Dürer &c." (Schulz 1994: 184). Maalausten kohdalla oli ensiarvoisen tärkeää, että ne olivat aitoja eivätkä kopioita ja myös että ne olivat tunnettujen taiteilijoiden maalaamia, mutta lopullinen valinta riippui kerääjän omasta mausta. Neikeliuksen mukaan laadukkain taide oli Italian renessanssin taide sekä antiikin veistokset.

1700-luvulle tultaessa renessanssin mestariteoksista ja tuntemattomistakin 1500-luvun taideteoksista oli jo tehty kopioita ja taidemarkkinoilla liikkui sekä hyvää että vältettävää taidetta. Tuolloin keräämisen käytännöt olivat Euroopassa jo laajalle levinneitä ja suosittuja sekä renessanssin taiteen status yleisesti tiedostettu, tunnustettu ja korkealla. Oli tullut aika ohjeistaa keräilijöitä originaliteetin merkityksestä, jotta yhä kasvavilla taidemarkkinoilla liikkuva ostaja op-

pisi tunnistamaan alkuperäisen kopiosta. Ajatus valikoidulle yleisölle avoinna olevista kokoelmista oli herännyt, ja kuten Neikeliuksen kirjoituksesta käy ilmi, ajatus museosta oli jo olemassa.

Neikelius antoi ohjeita myös maalausten säilyttämiseksi sekä esineiden sijoittamiseksi museoon. Hän ohjeisti selkeästi lukijaa kokoelmanhallinnan periaatteisiin. Kokoelman säilytysolosuhteet eivät saaneet olla liian kosteita, ja suora päivänvalo ei saanut osua esineisiin ja teoksiin. Neikelius mukaili Vitruviuksen oppeja ja ohjeisti sijoittamaan kokoelmahuoneen rakennuksen koillisosaan, huolehtimaan tarvittavasta ilmanvaihdosta sekä maalaamaan huoneen vaalein sävyin. Vitruviuksen neljännen kirjan kolmannessa luvussa on maininta kokoelmahuoneen muodosta; sen tulisi olla kaksi kertaa niin pitkä kuin leveä (Schulz 1994: 184–185). Neikelius lisäsi suositukseen, että sisäänkäynnin oli oltava keskeinen ja että huoneen keskelle on sijoitettava pituussuunnassa pöytä. Kokoelmaan vaadittavat kirjahyllyt tuli sijoittaa huoneen toiselle puolelle ja hyllyt luonnontieteellisille esineille toiselle puolelle. Hyllyjen välissä tuli olla ikkuna. Suurimmat esineet järjestettiin alimmille hyllyille ja pienimmät ylimmille hyllyille. Sisäänkäyntiä vastapäätä tuli sijoittaa kädentaidon tuotteet ja sisäänkäynnin läheisyyteen täytetyt eläimet. Kokoelman uusista hankinnoista tuli pitää tarkkaa inventaariota (*Inventarium*), joka tuli kirjata yleiseen luetteloon (*General-Catalogum*) myöhempää tieteellistä käyttöä varten. Samoin kävijöitä ohjeistettiin käsittelemään esineitä puhtain käsin, ja heidän piti vieraillla museossa aina siististi pukeutuneina. Lopuksi Neikelius suositteli, että kävijä hankkisi tarjolla olevan kokoelmakatalogin itselleen myöhempää kotona tapahtuvaa tarkastelua varten (Schulz 1994: 184–185; Pettersson 2009b: 189–190).

Ensimmäiset museografiat jakoivat maailman ymmärrettäviin osiin. Ryhmittely oli tärkeää, jotta näennäisestä luonnonkaaoksesta saataisiin ihmisen järjestyksen mukainen kuva. Tarkoituksena oli ottaa luonto haltuun järjestyksen kautta. Kaikki museografiat erottelivat luonnonesineet ihmisen kädentaidon tuotteista, ja Neikelius jopa kommentoi, että niitä oli paljon vaikeampi määritellä (Pearce 1992: 99).

Vaikka museografiat puhuvat erilaisilla nimillä ympäröivistä kokoelmista, on mielenkiintoista huomata, kuinka varhain sana museo on otettu käyttöön. Yhtenä visuaalisena esimerkkinä siitä, kuinka museografioita sovellettiin käytännössä, on Leidenissa 1655 julkaistu ja yleisesti levinnyt kuparikaiverrus tanskalaisen lääketieteen tohtorin, Olaus Wormin (1588–1654), katalogista *Musei Wormiani Historia* (Schlosser 1908: 83; Pearce 1992: 96; Schepeleyn 2001: 167–176). Kuva esittää Wormin museon interiööriä Kööpenhaminassa. Sana museo ei tosin 1600-luvulla viitannut vielä julkisesti avoinna olevaan kokoelmaan eikä ollut käytössä samassa merkityksessä kuin nykyisin, mutta tietyt kokoelmanhallinnalliset toimet kuuluivat jo varhaisen museon määritelmään ja olivat museografioissa pohdinnan kohteena. Pearce kuvailee Neikeliuksen ohjeita osuvasti varhaiseksi kokoelmanhallintapolitiikaksi, joskin hän toteaa myös, että ne tuskin toteutuivat täydellisinä monenkaan kokoelman kohdalla (Pearce 1992: 99). Vuonna 1764 julkaistiin Johann Winckelmannin *Geschichte der Kunst des Alterthums*, joka omalta osaltaan laajensi eurooppalaisen taideyleisön kokoelma-

tuntemusta ja koulukunta-ajattelua erityisesti antiikin taiteen osalta (Pomian 1993: 66).

Museografiat viitoittivat kokoelmien hoidon tietä 1600-luvulta eteenpäin ja useat kuninkaalliset kokoelmat muuttuivat julkisiksi omistajien toimesta 1700-luvulla.⁶² Ranskan vallankumous ja sitä seuranneet vuodet (1789–1799) toimivat myös museoiden perustamisen suhteen katalysaattorina Euroopassa. Vallankumouksen aate vaikutti myös museoihin, joista syntyi valtiollisia ja yleisölle avoimia sivistyslaitoksia. Kokoelmien lahjoittaminen nähtiin valistuksen aatteen mukaisesti sivistävänä eleenä, ja museoista rakentui kansallisen identiteetin symboleita (Rönkkö 1999: 61).

1800-luku oli vuosisata, jolloin museoinstituutio sai muotonsa. Museoita perustettiin, museorakennuksia rakennettiin ja museoiden esillepanoa kehitettiin. Syntyi ensyklopedisia museoita tai vain yhteen alueeseen erikoistuneita kokoelmia, ja useita yksityisiä kokoelmia avattiin yleisölle (Rönkkö 2009: 79; Pettersson & Kinanen 2010: 9).⁶³ Vuonna 1800 Euroopassa oli vain muutama julkinen museokokoelma. Vuosisadan puoleenväliin mennessä luku oli noussut jo noin kuuteenkymmeneen ja 1920-luvulle tultaessa jo noin viiteensataan (Pearce 1992: 107). Yksittäiset kokoelmahuoneet olivat laajentuneet kokonaisiksi rakennuksiksi, ja museoarkkitehtuurista tuli yksi seremoniallisen arkkitehtuurin muoto (Pearce 1992: 108; Maroević 1998: 53).

Julkisten museoiden myötä syntyi myös museoprofessio. Louvren museon noin 500 taideteoksen ja 200 veistoksen kokoelmasta tuli esikuva monelle Euroopassa avatulle museokokoelmalle. Samoin mallia otettiin museon kokoelmanhallinnan hoidosta sekä esillepanosta. Louvren museon valmisteluprosessissa työskenteli konservaatoreita, ja museolle nimitettiin johtaja vuonna 1802. Kokoelman hallintaan palkattiin kolme kuraattoria ja museotilojen valvontaan museovalvojia (Rönkkö 1999: 48; Raippalinnä 2000: 44; Kiuru 2000: 65–66).

Museoiden tehtävänä oli opettaa kävijöitä katsomaan taidetta, tunnistamaan aikakausia ja erottelemaan koulukuntia. Voimakas opetuksellinen rooli näkyi myös ensimmäisissä kokoelmakatalogeissa, joita alettiin julkaista 1700-luvun lopulla ja 1800-luvulla, kuten sveitsiläissyntyisen Christian Mechelin (1737–1817) laatima kokoelmaluettelo Wienin Belvederen taidekokoelmasta vuodelta 1783 (Vakkari 2000: 43). Museovierailu oli oma erityinen tapahtuma. Museoihin kokoonnuttiin katsomaan varjeltuja ja ennalta valittuja esineitä, ja museon sisällä noudatettiin tiettyä käyttäytymiskoodia, tiettyä sekulaaria rituaalia. Usein ajan katsojakokemukset olivat lähes hartaita ja kävijät luonnehtivat näkemäänsä uskonnollisin termein (Pearce 1992: 109).

⁶² Galleria degli Uffizi avattiin laajemmalle yleisölle 1700-luvun puolivälissä. Samaan aikaan avattiin sekä Düsseldorfin kuninkaallinen kokoelma että Dresdenin Galleria. British Museum perustettiin vuonna 1753 Hans Sloanen laajaa kokoelmaa varten. Wienissä kuninkaallinen kokoelma siirrettiin yleisölle tarkoitettuun Belvederen linnaan vuonna 1776 ja Louvre avattiin yleisölle vuonna 1793 (Pearce 1992: 99–100; Vakkari 2000: 32; Pettersson & Kinanen 2010: 9).

⁶³ Berliinissä Altes Museum avattiin yleisölle vuonna 1830, Madridissa avattiin Museo Nacional del Prado vuonna 1819, Münchenin Glyptoteekki rakennettiin 1820-luvulla ja Eremitaasi avattiin yleisölle rajatuin oikeuksin vuonna 1853 (Pearce 1992: 99–100; Pettersson & Kinanen 2010: 9).

1700-luvulla syntyneiden museoiden ja julkiseksi muutettujen kokoelmien katalogit, kokoelmista kirjoitetut arviot sekä erilaiset julkaistut ripustusmenetelmät vaikuttivat pitkään länsimaisten museoiden tapaan arvottaa ja ripustaa kokoelmataidetta museotiloihin. Ripustustavoissa näkyi selkeästi valittuja arvotuspainotuksia. Uudet ripustukset suunniteltiin siten, että tärkeimmät, merkittävimmät tai suurikokoisimmat taideteokset tulivat hyvin esille sijoittamalla ne keskeiselle paikalle tai ripustamalla ne tilaan väljemmin. Parhaimmat maalaukset sijoitettiin alemmaksi, silmän korkeudelle, ja äärimmäisen tiukkaa ripustusta vältettiin. Näyttelytiloihin jätettiin ainoastaan taideteokset, ja muut aikaisempiin kuriositeettikokoelmiin kuuluvat esineet siirrettiin toisaalle. Jäljelle jääneet taideteokset esitettiin koulukunnittain, ja teosten yhteyteen kiinnitettiin teoskyltit (Vakkari 2000: 36–37).

Aikaisempia dekoratiivisia ripustuksia muutettiin ihmiselämän kiertokulun mukaisiksi.⁶⁴ Ripustuksissa näytettiin taiteilijan tuotantoa synnyn, nuoruuden, kypsyyden ja rappion teemojen mukaisesti. Teoksien kuulumista oikeaan koulukuntaan haluttiin painottaa, ja esittämisen systemaattista järjestystä lisättiin. Perustettiin toimikuntia, jotka sekä luokittelivat että valitsivat kokoelmaan hankittavia taideteoksia (Vakkari 2000: 36–37).

Varhaisissa katalogeissa ja museografoissa määriteltiin monia nykyisinkin tärkeitä museon tehtäviä. Keskeistä oli kerätä kokoelmia ja säilyttää niitä myöhempää tutkimusta ja maailmanymmärrystä varten sekä kerätä kokoelmaan ainoastaan aitoja ja tunnettujen mestareiden taideteoksia. Tärkeää oli tallentaa myös tietoa kokoelmien esineistä sekä kokoelman kerääjän vaiheista. Kokoelmien hoitoon kiinnitettiin myös huomiota. Oli tärkeää huolehtia, että kokoelman olosuhteet olivat suotuisia ja varmistua, että kokoelmaa hoiti ammattitaitoinen henkilökunta. Lista on hyvin vakuuttava ja antaa kokoelmanhallinnalle historiallista perspektiiviä.

On ollut onnekasta, että tietyt museoiden kokoelmanhallinnalliset toimet ovat olleet historiallisesti hyvin pysyviä ja muutosten ulottumattomissa. Tämä on saattanut taata museoesineille rauhan säilyä myös tuleville sukupolville. Museografisten tekstien kautta on helppo liittää kokoelmanhallinnallinen työ jatkumoon ja nähdä oma rooli välittäjänä pitkässä ketjussa. Yhden henkilön museoura kattaa ehkä neljäkymmentä vuotta ja määräaikaistuuksien maailmassa usein huomattavasti vähemmän. Tämä aika on hyvin lyhyt verrattuna 1500-luvulta kumpuavaan jatkumoon. Vuosisatoja kestänyt jatkumo ja museotyöntekijän rooli välittäjänä luovat kontekstin myös museoiden poistokeskustelulle.

⁶⁴ 1900-luvulle tultaessa etenkin kulttuurihistoriallisten museoiden luokitteleva tapa esittää kokoelmiaan kyseenalaistettiin. Kyseenalaistamisen ytimessä oli väite, että luokittelu ei ota huomioon kokonaisuutta, josta luokan sisäiset esineet ovat peräisin. Luokittelun mukaisesti järjestetyt esineet esittävät ennalta valitun museokontekstin mutta eivät tuo yksittäisten esineiden omia konteksteja näkyville. Etenkin historiallisissa ja luonnontieteellisissä museoissa kyseenalaistamisen tuloksena syntyi näyttelyitä, joissa eläinten alkuperäistä elinympäristöä piirrettiin ja maalattiin esittelyympäristöön mukaan (Pearce 1992: 110). Pohjoismaissa kontekstisidonnaisten esitystapojen uranuurtajina toimivat ruotsalaiset Artur Hazelius (1833–1901) ja Gustaf Kolthoff (1845–1913). Hazeliuksen toimesta avattiin Tukholmassa Skansenin ulkoilmamuseo 1891 ja Nordiska Museet 1907. Kolthoff oli Skansenin ulkoilmamuseon viressä toimivan, 1893 avatun Biologiska Museetin perustaja.

2.3 Taidemuseot Suomessa: kansallinen projekti

Tutkimuksen lähtökohta on kokoelmanhallinnallinen, ja siksi myös suomalaisen taidemuseon syntyä tarkastellaan tästä näkökulmasta. Suomalaisen museon ja taidemuseon historiaa on käsitelty kronologiaa noudattaen ja kattavasti toisaalla (Vilkuna 1998; Rönkkö 1999; Heinonen & Lahti 2001; Pettersson 2008; Pettersson & Kinanen 2010). Suomalaisen taidemuseon historia on lyhyt verrattuna Alpeja ympäröivän Euroopan museohistoriaan. Yleisesti suomalaista museohistoriaa määrittävä lyhyys ei ole johtanut museoalan määrälliseen marginalisoitumiseen, vaan suomalaiseen kaupunki- ja pitäjäärkeen kuuluu museo. Janne Vilkuna kommentoi: ”Suomessa on maailman tihein museoverkko -- museoita on yli tuhat” (Vilkuna 2000: 8; 2009: 30; Kostet 2000: 16).⁶⁵ Vuonna 2014 Suomen museoista on ollut ammatillisesti hoidettuja 152 ja näiden alaisuudessa on toiminut 327 museokohdetta. Museot ovat jakautuneet seuraavasti: kulttuurihistoriallisia museoita 166, erikoismuseoita 81, taidemuseoita 59 ja luonnontieteellisiä museoita 12 (Museotilasto 2014: 4–5).

Suomalaisen museon perustamisvaihe sijoittuu 1800-luvun puolivälin jälkeiseen aikaan ja liittyy kansallisen identiteetin nousuun. Oli mielekästä perustaa heräävälle kansalliselle kertomukselle esityspaikkoja. Suomen ensimmäinen valtionarkeologi (1885–1915) J. R. Aspelin (1842–1915) kirjoitti jo vuonna 1874 ajatuksiaan kansallisesta instituutiosta: ”Kansa haluaa oppia tuntemaan itsensä ja esi-isänsä muistot menneiltä vuosisadoilta --. Kansallismuseo on kuvitusta kansan historiaan sanan avarimmassa merkityksessä, kuvallinen esitys kansan kehityksestä joka suuntaan.” (Lamminen 2010: 110).

Ensimmäiset merkittävät yksityiset kokoelmat syntyivät jo Creutz-suvun Sarvilahden kartanoon sekä Antellien ja Ehrnroothin sukujen toimesta 1600-luvun lopulla. Ennen museoiden perustamisen vuosisataa oli Suomessa syntynyt Turun yliopiston yhteyteen yliopistokokoelmia 1600- ja 1700-luvuilla. Kokoelmissa oli pääsääntöisesti yliopiston omaan historiaan liittyvää materiaalia kuten muotokuvia, karttoja, kuparipiirroksia, rahoja ja mitaleja. Yliopiston siirryttyä Turun palon (1827) jälkeen Helsinkiin kokoelmista muodostui raha-, mitali- ja taidekabinetti vuonna 1828. Tällöin kokoelma sai ensimmäisen kerran virallisen aseman (von Bonsdorff 1988: 297–298). Samassa yhteydessä toimi etnografinen kabinetti, josta tuli historiallis-kansatieteellinen museo vuonna 1868. Suomen Muinaismuistoyhdistys perustettiin vuonna 1870 ja yliopiston antiikin veistoskokoelma sai näyttelytilan yliopistolla historiallis-kansatieteellisen museon tiloista vuonna 1873. Valtion historiallinen museo sai alkunsa vuoden 1893 julistuksella ja erilliset kokoelmat yhdistettiin.⁶⁶ Suomen Kansallismuseo avat-

⁶⁵ Tässä määrässä ovat mukana myös ei-ammattillisesti hoidetut museot. Katso myös Vilkuna 1996a-b.

⁶⁶ Erillisiä kokoelmia olivat Historiallis-kansatieteellisen museon kokoelmat (perustettu 1849/1869), Ylioppilaskuntien kansatieteellisen museon kokoelmat (perustettu 1876), Suomen Muinaismuistoyhdistyksen kokoelmat (perustettu 1870) ja Muinaistieteellisen toimikunnan kokoelmat (Härö 2010: 135).

tiin yleisölle vuonna 1916 (Rönkkö 1999: 62; Kostet 2010a: 23–25; Nissinen & Rissanen 1975).

Taidemuseoiden synty ajoittuu myös 1800-luvulle. Museologi Marja-Liisa Rönkkö erittelee väitöstutkimuksessaan suomalaisen taidemuseon vaiheet kolmeen jaksoon: perustamisvaihe, muotoutumisvaihe ja murrosvaihe. Perustamisvaihe alkoi 1840-luvulla, muotoutumisvaihe 1930-luvulla ja murrosvaihe 1960-luvulla (Rönkkö 1999: 17). Suomessa olleiden kokoelmien luonteen ja hyvin maaseutupainotteisen yhteiskuntarakenteen vuoksi puhtaasti taidemuseoita ei vielä 1800-luvun alussa perustettu. Sivistyneistön illanvietoissa oli mahdollista tutustua eurooppalaiseen taiteeseen kuvien välityksellä, mutta kotimaista tarjontaa ei oikeastaan ollut. ”Aktiivinen järjestäytymisen kausi”, joksi Susanna Pettersson aikaa kutsuu, tapahtui 1860–70-luvuilla (Pettersson 2010a: 168).

Ajallisesta viiveestä huolimatta suomalaisen taidemuseon syntyvaiheet kiinnittyvät ideologialtaan eurooppalaiseen perintöön (Rönkkö 2010: 229–261), ja yhteydet saksalaiseen kulttuuriin olivat vahvat (Pettersson 2008: 63–66). Etenkin Berliinissä sijaitseva *Altes Museum* (1830) ja Münchenin pinakoteekki (1836) ja glyptoteekki (1830) toimivat esikuvina. Samoin edellisessä luvussa esitellyt ensyklopedinen perintö kulkeutui myös Suomeen. Norjalaisen Lorentz Dietrichsonin (1834–1917) ja ruotsalaisen Carl Rupert Nyblomin (1832–1907) kirjoitukset tulivat Suomessa tunnetuiksi Suomen Taideyhdistyksen puheenjohtaja Carl Gustaf Estlanderin *De bildande konsternas historia från slutet af adertonde århundradet till våra dagar* (1867) ja professori Eliel Aspelinin *Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään* (1891) -teosten kautta (Pettersson 2008: 63–64).

Suomen Taideyhdistys perustettiin vuonna 1846, ja sen pitkäaikaisilla puheenjohtajilla Fredrik Cygnaeuksella (1807–1881) ja Carl Gustaf Estlanderilla (1834–1910) oli suuri vaikutus kansallisen taidekentän muokkaajina (Pettersson 2008: 14–15). Taideyhdistyksen ohjelmajulistuksen keskeisenä ajatuksena oli koota voimat kansallisen taiteen hyväksi. Molemmat varhaiset puheenjohtajat uskoivat taiteen ylevöittäväan vaikutukseen ja mahdollisuuteen nostaa kansallisen sivistyksen tasoa taiteen keinoin (Pettersson 2008: 42). Pettersson liittyy Suomen Taideyhdistyksen syntyvaiheen eurooppalaiseen kehitykseen seuraavasti:

”Suomessa omaksuttiin itsestäänannettuna hegeliläinen ajatus taiteen kehityksestä ja arvostettiin antiikkia ja klassista taidetta Winckelmannin viitoittamassa hengessä. Myös saksalaisten museoiden koulukunta-ajattelu sekä käsitys kokoelman arvosta suhteessa sen ’täydellisyteen’ muodostuivat niin ikään Taideyhdistyksen piirissä osaksi kirjoittamatonta säännöstöä.” (Pettersson 2008: 66)

Suomen Taideyhdistykseen jäseneksi voivat liittyä kaikki, jotka olivat kiinnostuneita suomalaisen kuvataiteen kehittämistä. Yhdistyksen toiminta keskittyi valistustyöhön, oman taidekokoelman kartuttamiseen sekä piirustuskoulujen toimintaan, jotka perustettiin Helsinkiin vuonna 1848 ja Turkuun vuonna 1849. Yhdistyksen ensimmäinen johtokunta koostui maan johtavista tieteen, taiteen, talouden ja politiikan tuntijoista (Pettersson 2008: 74–75, 85). Taideyhdistys toimi laaja-alaisesti suomalaisen kulttuurin kentällä. Se järjesti näyttelyitä ja arpajaisia, osti taidetta kokoelmaan ja palkinnoiksi, valitsi taideopiskelijat, jakoi

palkintoja, päätti jaettavista avustuksista sekä valitsi Suomessa julkaistut taidekuvat (Pettersson 2008: 80, 85).

Taideyhdistyksen ensimmäiset hankinnat tehtiin vuonna 1847 (Pettersson 2008: 88). Kokoelmaan hankittiin alussa pääosin ulkomaisia teoksia ja vanhojen mestariteosten kopioita. Suomalaisen taiteen kentällä talonpoikaiskulttuuri ja metsämaisema olivat aihemaailmoja, joiden katsottiin kuvaavan kansallista identiteettiä.⁶⁷ Vuonna 1851 Taideyhdistyksen kokoelma sai merkittävän lisäyksen, kun Aleksanteri II lahjoitti yhdistykselle 28 teoksen kokoelman (Pettersson 2008: 108; 2010a: 169, 171).⁶⁸ Vuoteen 1854 mennessä teoksia oli liitetty kokoelmaan jo 60 (Pettersson 2008: 109). Kokoelmien varhaisimmat teokset ajoittuvat 1700-luvun puoliväliin. Tätä aikaa edeltävät taideteokset kuten 1600-luvun kirkolliset maalaukset lukeutuivat ammattitaiteen ulkopuolelle ja näin kiinnittyivät historiallisten museoiden kokoelmiin.⁶⁹

Taideyhdistyksen ensimmäinen näyttely pidettiin vuonna 1847, minkä jälkeen näyttelyitä järjestettiin vuosittain Helsingissä. Näyttelytoiminta muilla yhdistyksen paikkakunnilla oli aktiivista, mutta ei yhtä usein toistuvaa (Pettersson 2008: 96). Vuonna 1859 alkaen Taideyhdistyksen näyttelyitä pidettiin

⁶⁷ Alexander Lauréuksen (1783–1823) maalaus *Talonpoikaistanssit Suomessa* ostettiin Helsingin yliopiston piirustussaliin vuonna 1845, ja kooltaan suurempi toisinto hankittiin Taideyhdistyksen ensimmäiseen kokoelmaan neljä vuotta myöhemmin. Vuonna 1849 yhdistys lunasti omistukseensa joukon Lauréuksen maalauksia, ja tätä luonnehdittiin vuoden 1856 vuosikertomuksessa kotimaisen taidekokoelman aluksi. Vuonna 1854 kokoelmaan lahjoitettiin Ferdinand von Wrightin (1822–1906) *Maisema Haminanlahdelta* (Rönkkö 1999: 24; Pettersson 2008: 110; 2010a: 171).

⁶⁸ Kokoelma kuului vapaaherra Otto Wilhelm Klinckowströmille (1778–1850), jonka kuoleman jälkeen hovi lunasti 28 teoksen taidekokoelman hänen jäämistöstään ja lahjoitti sen Suomen Taideyhdistykselle vuonna 1851 (Pettersson 2004: 60; 2008: 108). Ateneumin historiaan vaikutti merkittävästi myös Herman F. Antell (1847–1893), jonka testamenttaama taidekokoelma luovutettiin museon hoitoon vuonna 1893 (Arkio 1993: 102). Antellin testamentti on päivätty Vaasassa 1.10.1891 (Talvio 1993: 30). Testamentissa mainitaan taidekokoelmaan kuuluvaksi 48 maalausta ja 28 veistosta (Talvio 1993: 81). Kolmas suuri testamenttilahjoitus tuli vuonna 1921 Paul ja Fanny Sinebrychoffilta (Rönkkö 1999: 89). Yksityisillä lahjoittajilla oli selkeästi tavoitteena jättää kokoelmansa julkiselle taholle ja näin edistää taiteen yleissivistävää tavoitetta. Suomessa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun taiteen omistajat kuuluivat ylempään keskiluokkaan, eivät niinkään aatelistoon (Pettersson 2010a: 191).

⁶⁹ Oman tutkimuksellisen alueensa muodostavat Suomessa olevat seurakuntien omistamat kirkolliset esineet ja taideteokset, joiden syntyhistoria ulottuu paljon varhaisempaan vaiheeseen kuin suomalaisten museoiden historia. Katolisen perinteen synnyttämät ja luterilaisuuden läpikäymät kirkkointeriöörit tarjoavat vanhimman kulttuurihistoriallisesti merkittävän materiaalin Suomessa ja ovat siksi museologisesti ja kokoelmanhallinnallisesti mielenkiintoisia. Siksi on luonnollista, että suomeksi julkaistu ensimmäinen kokoelmanhallinnan ohjeistus on kirkollisesta lähteestä peräisin: ”Caicki mitä Duomiokircon oma on josta Oeconomus waarin otta nijn myös Sacaristic eli mualla tallella pidetän se pitä jocawuosi inventerattaman -- pitä murhen pitämän ettei mitäin Coilta homelta ja catzomattomudest turmellais nijn myös sijnä tykönä peräncatsoman että Calcki ja Patena aina hywin puhtana pidetäisin nijn hywin cuin caicki muu mitä tarwitan.” Lainaus on peräisin vuoden 1686 kirkkolaista, mutta jo vuoden 1352 hiippakuntastatuutissa kehoitettiin pitämään seurakunnan omaisuudesta tarkka luettelo (Lempa 2000: 120). Lainaus on kaikin osin vieläkin hyvin ajankohtainen ja osoittaa kirjoittajan ymmärryksen arvokkaita ja 1600-luvun lopulle tultaessa jo iäkkäitä esineitä kohtaan. Katso myös Juhani Kostetin artikkeli *Suomalaisten museoiden kokoelmat 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa* (Kostet 2010b: 266–284).

avoinna yleisölle vaihtuvissa tiloissa ja pysyvästi vuodesta 1863 alkaen ennen Ateneum-rakennuksen valmistumista vuonna 1887.⁷⁰

Yhdistyksen kokoelma sai virallisen aseman vuonna 1868, ja sen hoitajaksi nimettiin Berndt Otto Schauman, joka oli ensimmäinen intendentti vuosina 1869–1887. Aseman virallistamisen myötä kokoelmanhallinnallinen ajattelu kehittyi ja teosten säilytykseen, esillepanoon ja kartuttamiseen alettiin kiinnittää enemmän huomiota (Pettersson 2008: 118–119). Schauman oli kuulunut vuonna 1868 perustettuun ostolautakuntaan ja yhtenä akuuttina ajan kysymyksenä oli saada karttuneen kokoelman tilaongelma ratkaistuksi. Schauman halusi systemaattisesti järjestää kokoelmaa ja muokata sitä kansallisia pyrkimyksiä vastavaksi: ”Hän ryhtyi heti kirjastomiehen systemaattisuudella luomaan todellista kokoelmaa karsimalla pois vaatimattomampia teoksia.” (Rönkkö 1999: 70). Esiityksen lähtökohtana oli ”historiallisen kehyksen luominen suomalaiselle taiteelle” (Pettersson 2008: 255; 2010a: 173).

Ensimmäisessä kokoelmaluettelossa vuodelta 1873 Taideyhdistyksen kokoelmaan kuului 210 maalausta ja 25 veistosta. Samassa yhteydessä mainittiin, että kokoelmaan kuului myös joukko numeroimattomia ja inventaarioon viemättömiä luonnoksia ja harjoitelmia, jotka luokiteltiin kuvataiteen taustarkistoksi (Pettersson 2008: 124). Schaumanin työn myötä kokoelmanhallinta alkoi muotoutua. Kokoelmaan kuuluvat ja kuulumattomat eroteltiin, kokoelman puutteet kirjattiin ja kokoelman museografiset perusteet alkoivat toteutua.⁷¹

Systemaattinen asenne kokoelmanhoitoon näkyi myös yhdistyksen näyttelyissä vuonna 1873. Unioninkadulla sijainneen Åbergin talon gallerian ripustus on dokumentoitu, ja se noudatti Schaumanin luomaa Taideyhdistyksen kokoelman hierarkiaa (Pettersson 2008: 253). Näyttelytilat oli jaettu kirjaimin ja parhaimmat teokset oli ripustettu A-, B- ja C-saleihin. Taiteilijat oli eroteltu maittain ja syntymävuoden mukaan. Saman taiteilijan teokset oli listattu aikajärjestyksessä. Taiteilijat oli tyypiteltä maisema-, muotokuva-, historia-, asetelma- ja laatukuvamaalareiksi. Kokoelman teoksista kerättiin yksityiskohtaisia tietoja kuten teoksen maalauspaikka, lahjoittaja ja expografiatiedot (Rönkkö 1999: 70; Pettersson 2008: 254; 2010a: 173).⁷²

Suomen Taideyhdistyksen kokoelma siirtyi Ateneum-rakennukseen sen valmistuttua vuonna 1887 (1885–1887). Ateneumiin muuton yhteydessä tuli ajankohtaiseksi perustaa rakennukseen intendentin ja konservattorin virka.

⁷⁰ Susanna Pettersson on väitöskirjassaan *Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin* (2008) tuonut esiin Ateneumin taidemuseon perustamisvuoteen liittyvän monitulkintaisuuden. Kirjoittajat ovat eri vuosikymmeninä esittäneet eri tulkintoja siitä, mikä historiallinen ajankohta Taideyhdistyksen toiminnasta tulisi nimetä virallisesti Ateneumin taidemuseon perustamisvuodeksi. Pettersson toteaa: ”Toisen maailmansodan jälkeen se [Ateneumin taidemuseo] myös pyrki ottamaan paikkansa maan vanhimpana museona. Tätä tarkoitusta varten Ateneumin taidemuseo tarvitsi menneisyyden. -- Ongelmana oli museon alkupisteen määrittäminen, sillä Ateneumin taidemuseo -nimistä instituutiota ei oltu koskaan virallisesti perustettu.” (Pettersson 2008: 15–17, 88).

⁷¹ Puutteilla Schauman viittasi kokoelman sisällöllisiin aukkokohtiin.

⁷² Expografialla tarkoitetaan koottuja näyttelytietoja, näyttelyhistoriaa, eli missä näyttelyissä taideteos on ollut esillä.

Samoin taiteilijakirjarkisto perustettiin vuonna 1890 ja lehtileikkeiden keruu aloitettiin vuonna 1897. Museotoiminnot laajenivat, ja näyttelysalien väritykseen kiinnitettiin huomiota. Ensimmäisten toimintavuosien aikana teokset ripustettiin näyttelytiloihin useaan riviin ja näyttelysalien seinät olivat tummia, punaisen, ruskean tai merenvihreän eri sävyjä. 1900-luvun alkuun tultaessa seinien väritys vaaleni huomattavasti, ja vuoteen 1915 mennessä oli lähes kokonaan siirrytty monirivisestä ripustuksesta yksiriviseen ripustukseen (Rönkkö 1999: 73–75).

Thorsten Waenerberg (1846–1917) toimi intendenttinä uuden Ateneum-rakennuksen avauduttua aina vuoteen 1913 asti. Hänen alaisuudessaan kirjoitettiin vuonna 1889 ensimmäinen varsinainen inventaariokirja *Inventarieförteckning öfver Finska Konstföreningens samlingar* (Pettersson 2008: 29, 264) ja toteutettiin ”perusmalli kansallisgallerian toiminnolle” (Rönkkö 1999: 72). Museo sijaitsi Ateneumin rakennuksen ylimmässä kerroksessa. Kotimaiset ja ulkomaiset taiteilijat sekä vanhempi ja uudempi taide oli sijoitettuina eri tiloihin. Kokoelmaripustuksessa oli tehty selkeää arvolinjausta. Carl Gustaf Estlander halusi kehittää kokoelmaa siten, että aikaisemmin hankittuja taiteellisesti heikkolaa-tuisia teoksia oli mahdollista siirtää näyttelytiloista pois uudempien ja parempi-laatuisten tieltä (Pettersson 2008: 262). Kokoelman merkkiteokset olivat pääsa-leissa, historiallisia arvoja sisältävät teokset ja muotokuvat oli sijoitettu johto-kunnan huoneeseen ja kokonaiskerronnan kannalta merkityksettömät oli viety ullakolle, jossa niitä tosin tarvittaessa oli mahdollista tutkia (Rönkkö 1999: 72; Pettersson 2008: 265; 2010a: 178–181).

Ateneumin kokoelmat suljettiin ja evakuoitiin toisen maailmansodan alet-tua ja avattiin jälleen yleisölle vuonna 1946. Sodanjälkeisinä vuosina 1952–1969 Ateneumin intendenttinä toimi Aune Lindström (1901–1984), ja tuolloin pyrit-tiin löytämään ratkaisu rakennuksen tilaongelmaan (Pettersson 2010a: 185). Hänen aikanaan Ateneumissa määriteltiin yhä aktiivisemmin museon rooli keskusmuseona ja taidemuseokentän ohjeistajana. Vuonna 1958 taidekokoelmi-en viralliseksi nimeksi tuli Ateneum (Pettersson 2010a: 186). Julkaistussa ripus-tusohjeessa Lindström erotti selkeästi vanhanaikaisen ripustuksen uudenaikai-sesta. Huonetilojen yleisvärityksen tuli uudessa mallissa olla vaaleampi ja ri-pustuksen väljä sekä pääsääntöisesti yhdessä rivissä (Arkio 1993: 112). Ripus-tuskorkeus ja teosten sijoittelu oli määritelty kronologisesti, mistä voitiin poike-ta, jos teoksilla oli ”samantapainen tunnepohja”. Maalaukset ja grafiikka tuli sijoittaa eri tiloihin, jotta harmonia ja ”kaunis rytmi” eivät rikkoutuisi (Rönkkö 1999: 80–81).

Suomen Taideyhdistys ja Ateneum eivät olleet ainoita taidehankkeita Suomessa. 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten aikana Suomeen perus-tettiin taidemuseoita yksityisten keräilijöiden kokoelmalahjoitusten ympärille mutta myös kaupunkien aktiivisen toiminnan tuloksena. Teollistuva Suomi ja sen synnyttämä varallisuus johtivat yksityisten taidesäätiöiden ja museoiden syntyyn. Vuonna 1921 avattiin Paul ja Fanny Sinebrychoffin taidemuseo, joka perustui perheen valtiolle lahjoittamaan kokoelmaan. Tampereen taidemuseo perustettiin vuonna 1927 ja avattiin yleisölle vuonna 1931. Viipurin taidemuseo

valmistui vuonna 1930 ja Kustaa Hiekan taidesäätiön museo perustettiin Tampereelle vuonna 1931. Gösta Serlachiuksen taidesäätiö perustettiin Mänttään vuonna 1933 ja museo vuonna 1945. Cedercreutzin taidemuseo avattiin vuonna 1936 (Rönkkö 1999: 64).⁷³ Suuri osa kaupunkiemme taidemuseoista on perustettu toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä, ja niiden peruskokoelmat pohjaavat usein alueella vaikuttaneen yksittäisen mutta yhteisönsä kannalta tärkeän vaikuttajan mieltymysten mukaisesti kerättyihin taideteoksiin.⁷⁴

Sodan jälkeen Suomen museoiden historiassa alkoi ammatillisen järjestäytymisen kausi. Jo ennen sotaa vuonna 1923 oli perustettu Suomen museoliitto hoitamaan museoalan koulutusta ja tiedottamista. Tammikuussa 1923 pidettiin Kansallismuseossa ensimmäiset museopäivät (Vilkuna 1998: 25). Ateneumin ensimmäisessä museojulkaisussa vuodelta 1956 taidemuseoita nimettiin Ateneumin lisäksi 12: Satakunnan museo (1888), Turun taidemuseo (1891), Porvoon museo (1896), Pohjanmaan museo (1895), Tampereen taidemuseo (1927), Keski-Suomen museo (1931), Gösta Serlachiuksen Taidesäätiö (1933), Kemian kaupungin taidemuseo (1947), Lahden taidemuseo (1950), Imatran taidemuseo (1951), Hämeenlinnan taidemuseo (1952) ja Varkauden kotiseutu- ja taidemuseo (1956) (Rönkkö 1999: 21).

Vuonna 1953 alettiin järjestää Taidemuseopäiviä, jotka kokosivat alan asiantuntijoita yhteen keskustelemaan. Alaa koordinoivaa roolia kuvasti yhteinen huoli koko maata käsittävän taideteosten kokonaisinventoinnin puutteesta. Koelmanhallinnallinen kokonaiskuva nähtiin jo tuolloin tärkeänä. Samoin keskusteltiin museoalalla sekä sisäisesti että lukuisin artikkelein suomalaisten ”kehittymättömästä taideaistista” (Rönkkö 1999: 79, Valkonen 1991: 71–73, Karjalainen 1989: 20). Suomen Taideakatemia säätiön järjestämä kiertonäyttelytoiminta synnytti erityisen valistusosaston (*Suomen taideakatemia näyttely- ja tiedotusosasto*), jonka oli vuodesta 1956 lähtien tarkoitus esitelmien ja kuvakoosteiden valistaa näyttelyssä kävijöitä. Osaston asiamiehenä oli ensin taidehistorioitsija Olli Valkonen (1924–) ja myöhemmin taidehistorioitsija Sakari Saarikivi (1911–1985)⁷⁵, ja toiminta laajeni käsittämään filmimateriaalia, nauhoitteita ja lehtileikkeitä (Rönkkö 1999: 83). Vuonna 1956 Aune Lindström laati taidemuseoiden käyttöön taideteosten ripustusohjeet, jotka hän esitteli ensimmäisillä taidemuseopäivillä (Rönkkö 1999: 79).

Kuten luvun alussa mainittiin, on suomalaisen taidemuseon kehitys linjassa eurooppalaisen kehityksen kanssa. Kulttuurihistoriallinen perintömme on ajallisesti ohuempaa kuin muualla Euroopassa, mutta museoiden synty ja ideologinen tausta pohjaavat yleiseurooppalaiseen kehitykseen. Suomessakin monen taidemuseon taustalla on yksittäisen lahjoittajan toiminta. Tosin yksittäis-

⁷³ *Suomen museohistoria* -teokseen (2010) on listattu kaikkien Suomen museoiden perustamisvuodet (Pettersson & Kinanen 2010: 400–412).

⁷⁴ Kaupungit perustivat kaupunki- ja maakuntamuseoita, mutta kuntien omistamia paikallismuseoita perustettiin myös erilaisten seurojen ja yhdistysten toimesta 1950-luvulla useita. Monen kaupunki- ja maakuntamuseon alku on juuri paikallisen yhdistyksen toiminnan tulosta. Suomeen syntyi ulkoilmamuseoita, talomuseoita ja kartanomuseoita, museokirkkoja, -kasarmeja ja -linnoituksia sekä pappilamuseoita ja työväen museoita (Pettersson & Kinanen 2010).

⁷⁵ Molemmat toimivat myöhemmin Ateneumin intendentteinä.

ten sukujen määrä ja sijoittuminen historian aikajanelle on toisenlainen verrattuna muuhun Eurooppaan. 1800-luvun lopulla teollistuva yhteiskunta synnytti Suomessa varallisuutta, joka kumuloitui myös taiteen eduksi. 1900-luvun aikana yksityisten kokoelmien määrä kasvoi ja lahjoittajien mieltymykset näkyivät yhä enemmän taidemuseoiden kokoelmasisällöissä. Teokset ovat vuosikymmenten kuluessa päätyneet suomalaisten taidemuseoiden kokoelmiin, joten lahjoittajien toiminnan tuloksena pala suomalaista kulttuurihistoriaa on säilynyt tuleville sukupolville.⁷⁶

Marja-Liisa Rönkkö kiteyttää Suomen taidemuseolaitoksen 150 vuoden kehityskaaren alkaneen tietoisesta hankintapolitiikasta. Tarkoituksena oli ensimmäisessä vaiheessa taide-elämän synnyttäminen ja kansan sivistäminen. Toisen vaiheen ambitioita olivat kokoelmien kartuttaminen sekä kulttuuriperinnön vaaliminen ja lopulta saavuttaa sellainen asema, jolla olisi yhteiskunnallista vaikuttavuutta (Rönkkö 1999: 294). Taidemuseon ajatus perustui eurooppalaiseen kokoelma- ja tutkimuspohjaiseen traditioon ja omaksui toimintatavakseen saksalaisen mallin, johon pian liittyi amerikkalaisvaikutteinen museopedagogiikka ja toiminnallisuus.⁷⁷

Kuten tekstissä on todettu, ovat suomalaisten taidemuseoiden kokoelmat syntyneet suurelta osin yksityisten lahjoitusten turvin ja museoiden kokoelmiin

⁷⁶ Usein lahjoitus- tai testamenttikokoelmaa varten perustettu museo kantaa lahjoittajansa nimeä, tai museo hallinnoi lahjoittajan nimeä kantavaa erilliskokoelmaa. Suomalaisia merkittäviä taiteentukijoita ja keräilijöitä olivat ja ovat mm.: Fredrik Cygnaeus (1807–1881), Ernst (1846–1924) ja Magnus (1859–1924) Dahlström, Kustaa Hiekkä (1855–1937), Karl Hedman (1864–1931), Gösta Serlachius (1876–1942), Frithjof Tikanoja (1877–1964), Amos Anderson (1878–1961), Emil Cedercreutz (1879–1949), Ester (1884–1964) ja Jalo (1882–1969) Sihtola, Jenny (1884–1943) ja Antti (1883–1962) Wihuri, Onni Okkonen (1886–1962), Martti Airio (1890–1973), Leonard Bäcksbäck (1892–1963), Ane Gyllenberg (1891–1977), Lauri Reitz (1893–1959), Teresia (1895–1986) ja Rafael (1892–1943) Lönnström, Toini ja Ilmari (1904–1973) Wall-Hakala, Yrjö A. Jäntti (1905–1985), Sara Hildén (1905–1993), Maire Gullichsen (1907–1990), Tatjana ja Pertti (1912–1999) Wähäjärvi, Marie-Louise (1913–1988) ja Gunnar (1903–1992) Didrichsen, Simo Kuntsi (1913–1984), Eila (1920–2013) ja Veli (1919–2008) Aine, Carl-Johan af Forselles (1923–2010), Juhani Kirpilä (1931–1988), Aira (1932–) ja Kalevi (1927–2008) Heinänen, Aune Laaksonen (1927–2014), Henna (1933–2004) ja Pertti Niemistö, Vexi Salmi (1942–), Pentti Kouri (1949–2009), Saastamoisen suku, Olavi Turtiainen, Arla Cederberg, Hagar Vaher, Elisa Paloheimo, Lars Swanljung sekä Raimo, Raini ja Rauli Heino.

⁷⁷ Taidemuseoiden kehitys Suomessa on linjassa muiden suomalaisten museoiden kehityksen kanssa. 1980–90-luvuilla uudistetut museolait vakiinnuttivat alueellisen museoverkoston, johon kuului sekä maakuntamuseoita että aluetaidemuseoita. 1990-luvun alussa nimettiin kolme keskusmuseota, Valtion taidemuseo, Luonnontieteellinen keskusmuseo ja Suomen kansallismuseo, sekä alettiin nimittää valtakunnallisia erikoismuseoita. Museoverkoston muodoksi vakiintui valtakunnalliset keskusmuseot, erikoismuseot sekä alueelliset maakuntamuseot ja aluetaidemuseot, joita Suomessa on 16 (2014). 1990-luvun lopulla opetusministeriö asetti *Museo 2000* -toimikunnan laatimaan museopoliittista ohjelmaa. Toimikunta esitti seitsemän kulttuuri- ja luonnonperintöalan painopistettä: 1) Museopalveluiden saatavuus ja hyvä saavutettavuus koko maassa. 2) Monikulttuurisuuden ja suvaitsevaisuuden edistäminen. 3) Nykykulttuurin tutkiminen ja tallentaminen. 4) Kulttuuriympäristön ja luonnon monimuotoisuuden säilyttäminen. 5) Nuorten ja lasten saattaminen nykyistä vahvemmin kulttuuri- ja luonnonperinnön piiriin. 6) Tietovarantojen digitalisointi ja tuottaminen tietoverkkoon sekä korkeatasoinen sisältötuotanto. 7) Museokuvana *Suuri suomalainen museo*. (Vilkuna 2000: 32; 2010a: 43–46).

on vuosien varrella otettu vastaan hyvinkin heterogeenista materiaalia. Lahjoitusten sisältöjä ja painotuksia tarkastelemalla saadaan kerättyä aikalaistietoa, ja tämä voi olla hyödyllistä materiaalia käytäessä museologista arvokeskustelua kokoelman painopisteistä. Tarkastelemalla luvussa 2.1. esitettyjä yksityiseen keräämiseen vaikuttavia tekijöitä saadaan lopulta tietoa suomalaisten taidemuseoiden kokoelmahistorioista. Yhtenä hyödyllisenä aihealueena on myös tarkastella suomalaisten taidemuseoiden kokoelmasisältöjä museografisesta näkökulmasta, miten kokoelmia on otettu vastaan, luokiteltu ja hoidettu. Tämä perusta on luotu Suomessakin jo varhain, kuten vuoden 1686 kirkkolaki osoitti. Vuonna 1923 perustettu Suomen museoliitto ja sen järjestämät museopäivät ja museokurssit ovat osaltaan synnyttäneet suomalaista museografiaa, ja vuonna 2012 tehty suomalaisiin taidemuseoihin kohdennettu poistokysely päivittää tätä kokoelmanhoidollista tietovarantoa. Jälleen jatkumon merkittävyys korostuu. Tuntemalla kokoelman syntyvaiheet, ajan vallitsevat kokoelmanhallinnalliset käytänteet ja arvotuksien painopisteet on mahdollista kartuttaa kokonaisvaltaista tietoa kokoelmasta. Tämä kokonaisvaltaisuus on olennaista silloin, kun konkreettinen poistokysymys on ajankohtainen.

3 TEORIA MUSEOGRAFISEN VALINNAN TUKENA

Tässä pääluvussa avataan tutkimuksen teoreettisia lähtökohtia ja aiheen arvo-taustaa. Luvussa esiteltävät teoriat toimivat tutkimuksessa teoreettisena alkuna. Ne luovat perusteet kyselyaineiston vastauksien tulkinnalle ja liittyvät tarpeen legitimoida taidemuseo yhdeksi taidekentän toimijaksi sekä yhteiskunnal-liseksi vaikuttajaksi taiteen alueella. Vain tämän oikeutuksen kautta museohenkilökunnalla on oikeus tehdä kokoelmanhallinnallisia päätöksiä, tehdä hankin-toja ja lopulta suorittaa poistoja. Siis suorittaa museografista valintaa. Museo-grafiseen valintaan liittyy myös muita teoreettisia näkökulmia, joiden olemas-saolo tuli ilmi vasta vuoden 2012 kyselyaineistoa tulkittaessa. Näistä näkökul-mista hiljaisen tiedon teoria oli merkittävin. Tässä luvussa esiteltävä teoriataus-ta on toiminut tutkimuksen katalysaattorina, ja luvussa 5.2. esiteltävä hiljaisen tiedon teoria on nähtävä tätä taustaa vasten. Tutkimuksessa käytetyt teoriat lopulta antavat oikeutuksen museohenkilökunnan tekemille museografisille valinnoille ja mahdollistavat valintaprosessissa mukana olevan hiljaisen tiedon osuutta näkyväksi.

Ei riitä, että kokoelmanhallinnalliset oikeudet liitetään museoammattilais-ten tehtäväkenttään kuuluviksi ainoastaan teorian tasolla. On myös pyrittävä löytämään käytännön sovelluksia. Tässä pääluvussa kerrotaan käytännön so-velluksista filosofian, museologian ja taidehistorian alueilla. Ensin kiinnitetään huomio institutionaaliseen taideteoriaan ja sen kykyyn määrittää taideteos ja taidekentän toimijat. Seuraavaksi luodaan perusteet sille, miksi museoammatti-laisilla on oikeus suorittaa kokoelmanhallinnallisia toimia ja minkälaista arvo-keskustelua tämä vaatii. Luvun taidehistoriallinen näkökulma tuo esiin tilan-teen, jossa täysin kontekstittiedoton taideteos voi olla tärkeä osa kokoelmaa. Lo-puksi kiinnitetään huomio siihen, kuinka arvokeskustelu toimii vaikuttavuu-den työkaluna.

3.1 Institutionaalinen taideteoria museografisen valinnan taustalla

Tutkittaessa taidemuseoiden kokoelmapoistoja on ensin kysyttävä, miksi taidemuseolla on oikeus poistaa kokoelmistaan taideteoksia? Jotta kysymykseen voidaan vastata, on yleisen omistusoikeuteen liittyvän tematiikan lisäksi pohdittava taideteoksille luontaista erityisasemaa. On pohdittava taideteosten eroa muihin maailmassa oleviin esineisiin verrattuna ja vastattava kysymykseen: Mikä tekee taideteoksesta taideteoksen? Taideteoksen ontologisen aseman tarkastelu on tämänkin tutkimuksen teoreettisen pohdinnan alku. Kysymykseen vastataan tunnetun ja paljon käytetyn amerikkalaisen filosofin, George Dickien (1926–), institutionaalisen taideteorian avulla. Teorian laaja esittely perustuu tavoitteeseen kirjoittaa teorian historia osaksi tutkimusta, jolloin lukijan ei tarvitse tukeutua erilliseen referenssimateriaaliin.

Mikä on taideteos? Dickien ajattelu tarjoaa vastaamiseen hyvän lähtökohdan. Onko taiteen syvin olemus fyysisissä ja käsin kosketeltavissa taideteoksissa, vai riittääkö taiteen määritelmän saavuttamiseksi ainoastaan abstrakti idea? Aihetta on taustoitettava, jotta Dickien teoria asettuisi oikeaan kontekstiin ja teorian käyttövoima kokoelmapoistojen apuna kävisi ilmi.

Taideteoksen käsitteen ymmärtämiseksi on eri aikoina tarjottu erilaisia teorioita, jotka kiinnittävät huomiota joko taideteoksen fyysiseen olemukseen, sitä ympäröivään puheeseen tai sen kontekstiin joko esteettisenä tai eettisenä oliona (Levinson 1998; Carroll 1999). On myös esitetty mahdollisuus, että taidetta ei voi tyhjentävästi määrittellä (Dickie 2009: 41). Selkeänä lähtökohtana on ollut tutkia taideteoksen muotoa, sen fyysisiä ominaisuuksia (muoto, väri, materiaali, koko) (Bell 1958).⁷⁸ Yhtenä lähtökohtana on ollut määrittää taideteos sitä kautta, miten puhumme käsillä olevasta muodosta luonnehtimalla esimerkiksi, mikä ero on (taide)teoksella ja (taide)työllä (Haapala 1999: 31). Tarkastelun lähtökohtana on saattanut olla myös liittää sanoilla ladattu muoto kulttuuriseen kontekstiin ja kohdentaa huomio siihen, minkälainen ympäristö on tuottanut muodon ja miksi koemme tärkeäksi käyttää siihen selittäviä ilmaisuja (Haapala 1999: 31). Sekä fyysistä olemusta luonnehtivat että puheeseen kiinnittyvät selitysmallit ovat kiinteässä yhteydessä sekä taidefilosofian että estetiikan tutkimustraditioihin.⁷⁹

⁷⁸ Bell käyttää termiä *significant form* (Bell 1958: 17).

⁷⁹ Kirjassaan *Aesthetics* (1971, 2009) George Dickie kokoa yhteen estetiikan tradition kehityksen Platonin jäljittelyteoriasta ja 1800-luvun ilmaisuteorioista kohti joustavampaa tapaa luonnehtia ympärille sijoittuvia esteettisiä elämyksiä (Dickie 2009: 32). Romantiikan ajalla syntyneet taiteen ilmaisuteoriat hylkäsivät 1800-luvulle tultaessa platonistien synnyttämän taiteen jäljittelyteorian (Dickie 2009: 38). Ilmaisuteorioiden edeltäjät, Lordi Shaftesbury (1671–1713) ja David Hume (1711–1776), olivat jo 1700-luvulla käsitelleet esteettisen elämyksen pyyteetöntä luonnetta ja hyvän maun käsitettä. Shaftesburyn huomiot ylevän ja pyyteettömyyden käsitteiden välttämättömyydestä sekä Humen kirjoitus *Of the Standard of Taste* (1757), joka tunnusti makuasioihin liittyvät mielipide-erot ja absoluuttisen pätevyyden vaikeuden, laajensivat esteettisen ajattelun sektoria (Dickie 2009: 32). Dickie luonnehtii, että Immanuel Kantin (1724–1804) kauneuden teoria toimi siltana hyvän maun käsitteeseen perustuvan ja esteetti-

Taiteen tulkinnallisuuden äärellä on mielekästä ensin tukeutua amerikkalaisen esteetikon Morris Weitzin (1916–1981) ajatukseen taiteesta avoimen käsitteenä, jonka hän esitteli esseessään *The Role of Theory in Aesthetics* (1956). Ajatus pohjaa Ludwig Wittgensteinin (1889–1951) ajatteluun ja yleistäen tarkoittaa, että taiteeksi luokitelluilla esineillä ja maailman olioilla ei tarvitse olla ennalta määriteltäviä yhteistä piirrettä. Taiteeseen olennaisesti kuuluvaa luovuutta on suoras-taan mahdotonta rajata ja näin määritelmän kautta pysäyttää johonkin tiettyyn aikaan ja paikkaan (Dickie 2009: 81–83). Avoimuudesta ja joustavuudesta huolimatta keskustelun pohjaksi on kuitenkin oltava jokin väline, ja määrittelyn mahdottomuus ei voi olla ratkaisu (Dickie 2009: 83–84).

Dickie ei hyväksynyt aikaisempien taiteen teorioiden esteettistä lähestymistapaa eikä ollut tyytyväinen myöskään Weitzin tunnettuun väitteeseen, että taidetta ei voida määritellä (Dickie 1974: 10). Dickien mukaan Platonin taiteen imitaatioteoria, romantiikan ajan esittelemä ilmaisuteoria tai formalismi eivät kyenneet 1970-luvun alun taidemaailmassa riittävän kattavasti määrittämään taiteen olemusta. Pelkästään esteettiseen kokemukseen keskittyvät analyysit eivät Dickien mukaan huomioineet ympäristön vaikutusta. Esteettisen huomion teoriat keskittyivät analysoimaan taiteen sisäisiä ominaisuuksia, jolloin ulkoiset syy-seuraussuhteet vain häiritsivät esteettistä elämystä (Dickie 1974: 117).⁸⁰

Dickien mukaan teoriat, jotka kohdistuvat ainoastaan esteettiseen esineeseen, eliminoivat ympäristön vaikutuksen ja tekevät teorioista heikkoja. Tosin taustatieto liittyen esteettiseen ilmiöön on välttämätöntä, jotta voisimme tarkastella sitä oikeassa kontekstissa (Dickie 1974: 147). Konventio puolestaan on koettavissa ja opittavissa siitä lähtien, kun henkilö syntyy ja elää osana yhteisöä sekä altistuu mahdollisesti myös esteettisiin elämyksiin liittyviin ilmiöihin.

Dickien vuonna 1969 julkaisema sekä 1971, 1974 ja 1984 kehittämä institutionaalinen taideteoria on vastine aikaisempiin taiteen teorioihin. Dickie vierotti taideteoksen esteettisen olemuksen yhden määritelmän vaateesta. Hän ei suoraan hyväksynyt esteettisen asenteen teorioita vaan luonnehti, että taideteoksen esteettinen asema on riippuvainen sitä ympäröivästä kontekstista. Hän kiinnitti huomion taideteoksen institutionaaliseen rooliin ja käytti teoriassaan tukena toisen amerikkalaisen filosofin, Arthur Danton (1924–2013) taidemaailmakäsitettä (Dickie 1969; 1971; 1974; 1984; 1988; 1996; 2001; 2009).

Institutionaalisen taideteorian ensimmäisessä julkaistussa versiossa vuodelta 1969 Dickie määrittää taideteoksen seuraavasti: "A work of art in the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which society or some sub-group of

sen asenteeseen tukeutuvien näkemysten välillä (Dickie 2009: 30–33). 1800-luvun alun jälkeen kehittyneet asenneteoriat ilmaisivat, että mikä tahansa voi tulla esteettisen arvioinnin kohteeksi, jos vain kiinnitämme siihen huomiota ja asennoidumme siihen esteettisesti. Esteettisen asenteen ei kuitenkaan tule olla päämäärähakuista (Dickie 2009: 39).

⁸⁰ Ennen modernismia ilmestyneet taiteen teoriat liittivät usein alkutaiteen lähtökohdaksi Jumalan käden teot. Modernismin murtama taiteen kenttä etsi rationaalisempia selityksiä taiteen alulle. Taiteilijan tarkoituksellinen toiminta ja hänen kulttuurisidonnainen ympäristönsä nähtiin luomisprosessin hedelmällisinä lähtökohina, joita kannatti tutkia. Määrittelyt, jotka pääsääntöisesti perustuivat ainoastaan muotoon tai tunteen ilmaisuun, eivät enää olleet riittäviä. Toisaalta ainoastaan hyvään taiteeseen keskittyvä teorianmuodostus ei myöskään ollut kattava.

society has conferred the status of candidate for appreciation.” (Dickie 1969: 252). Määritelmässä on tärkeää huomata, että taide on jotakin olemassa olevaa ja jotakin, jonka ympäröivä yhteisö on valinnut arvostuksen kohteeksi. Vuosien 1971 ja 1974 julkaisuissa Dickie täsmensi määritelmää siten, että arvostuksen kohteeksi valikoituneiden esineiden kuuluu olla taiteilijan tekemiä, ja hän toi myös taiteen tekijän teorian keskiöön (Dickie 2001: 53). Määritelmä sai uuden muodon, jossa taiteentekijän ja taidemaailman roolit ovat täsmällisemmin ilmaistu: ”A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) upon which some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld) has conferred the status of candidate for appreciation.” (Dickie 1971: 101).

Dickie sijoittaa tapahtuman Danton luonnehtimaan taidemaailmaan. Danto julkaisi vuonna 1964 taiteen teorian artikkelissa *The Artworld*: ”To see something as art requires something the eye cannot decry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.” (Danto 1964: 580; Carroll 1993; 1999; Dickie 2009: 86). Juuri taidemaailma antaa esineelle taideteoksen olemuksen ja statuksen. Danton taidemaailma oli Dickien taideteorian tarvitsema konteksti (Dickie 1974: 33). Tämä tarkoittaa, että taidemaailma on löyhästi yhteen liittyvä ryhmä toimijoita, jotka työskentelevät taiteen parissa annettussa kulttuurissa. Yksi näistä ryhmistä on taidemuseo. Ryhmien eri osapuolilla on samansuuntainen käsitys taidemaailman lainalaisuuksista, tosin jokaisella alaryhmällä on taiteeseen erilainen suhde. Esimerkiksi taiteilija ajattelee tekemistään teoksista eri tavalla kuin museon kuraattori, konservaattori tai taidekauppias. Kaikkien mielenkiinto kuitenkin ohjautuu ja toiminta määräytyy luotujen taideteosten kautta. Taidemaailmaan selkeästi kuuluvien ammattiryhmien (esimerkiksi museoiden henkilökunta) ulkopuolelle jäävien jäsenten liittyminen ja poistuminen taidemaailmasta on suhteellisen vapaata eikä liikehdintää sääteleviä tiukat lait tai normit (Dickie 1974: 33–38).

Dickien mukaan taidemaailman välttämättömimmät jäsenet (*essential core*) ovat taiteilijat, joiden luoma taide on taidemaailmalle välttämätöntä; esittelijät, jotka puolestaan mahdollistavat taideteosten julkisen näyttämisen; sekä katsojat, jotka ymmärtävät näkemäänsä. Dickie kutsuu joukkoa nimellä esittävä ryhmä (*the presentation group*). Kriitikot, historioitsijat ja filosofit liittyvät taidemaailmaan vasta, kun ensimmäinen ryhmä on tuottanut taidemaailmaan arvioitavaa. Dickien mukaan kaikki edellä mainitut roolit ovat institutionalisoituja ja jokaisen osallistujan on jossakin vaiheessa ollut välttämätöntä oppia roolinsa verkostossa. Prosessissa kaikkien on siis tiedettävä paikkansa, mutta riittää, kun yksi taidemaailman toimija ehdottaa luodulle teokselle taiteen statusta. Dickien mukaan tämä yksi henkilö on usein taiteilija itse, vaikka tämä ei ole välttämätöntä (Dickie 1974: 36–38).

Institutionaalinen taideteoria käsittelee taiteen syntymisen prosessia kulttuurisessa kontekstissa. Osa tätä kontekstia on taidemaailma, ja Dickie painottaa taiteilijan aktiivista roolia taidemaailmassa. Instituutiolla Dickie viittaa nimenomaan termin laajaan määritelmään eikä tarkoita termillä jotakin tiettyä rakennusta tai paikkaa. Dickie määrittelee instituution Websterin sanakirjan

mukaisesti: "That which is instituted as: a. An established practise, law, custom, etc. b. An established society or corporation" ja poimii sanakirjamääritelmästä nimenomaan instituutiota kuvaavan vakiintuneen käytännön merkityksen:

"When I call the artworld an institution I am saying that it is an established practise. Some persons have thought that an institution must be an established society or corporation and, consequently, have misunderstood my claim about the artworld."
(Dickie 1974: 31)

Tähän perustuen käytän Dickien teoriasta suomenkielistä muotoa *institutionaalinen taideteoria* enkä muotoa *taiteen instituutioteoria* (Pettersson 1999: 12; 2008: 36). Sana institutionaalinen ei viittaa ainoastaan johonkin valmiiseen ja rakenteelliseen instituutioon vaan syntyneeseen käytäntöön, joka puolestaan voi ilmetä instituution sisällä mutta vapaasti myös lukuisissa muissa yhteiskunnan konteksteissa. Sana institutionaalinen ei ole sidottu museoinstituution sisällä tapahtuvaan. Terminä instituutioteoria on paljon rajoittavampi; se antaa ymmärtää toiminnan eli taidemaailman tapahtuvan ainoastaan jonkin instituution sisällä.

Dickielle ei ole erillistä esteettisen arvostuksen tapaa taideteoksille ja taidemaailmalle. Esteettisellä arvostuksella hän tarkoittaa yleisesti ominaisuuksia, jotka ovat arvostuksen kohteena (Dickie 1974: 40). Dickielle arvostus on samaa, vaikka arvostuksen kohteena olisi auto, taide tai aivokirurgia. Nimenomaan taiteeseen nivoutunut institutionaalinen rakenne erottaa taiteen arvostuksen eitaiteen arvostuksesta, ei varsinaisesti arvostuksen erilaisuus tai intensiivisyys. Taiteen institutionaalisen teorian viimeisin versio julkaistiin vuonna 1984 teoksessa *The Art Circle*, jossa taiteen määritelmässä on viisi kohtaa:

"1) An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art. 2) A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public. 3) A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object, which is presented to them. 4) The artworld is the totality of all artworld systems. 5) An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public." (Dickie 2001: 28)

Versiossa Dickie puhuu ymmärtämisestä (kohdat 1 ja 3) ja viitekehyksestä (kohdat 4 ja 5). Neljä ensimmäistä kohtaa etenevät lineaarisesti taiteilija-taideos-yleisö-taidemaailma. Viides kohta kokoaa neljä edellistä yhteen, ja ympyrä sulkeutuu. Dickien mukaan kyseessä ei kuitenkaan ole informaatiota tuottamaton kehäpäätelmä vaan kulttuurisesti toisiinsa sidottujen termien toisiaan täydentävä rykelmä (Dickie 2001: 61–62). Taidemaailmaan kuuluvat taiteilijan lisäksi taideyleisö mutta myös edellisiin rinnasteinen joukko taiteenymmärtäjiä, kuten galleristit, kuraattorit, kriitikot, teoreetikot ja filosofit sekä museoinstituution sisällä toimiva joukko ihmisiä.

Kirjansa *Art and Value* (2001) lopussa Dickie muokkaa taideteoksen käsitettä edelleen. Dickie päätyy seuraavaan taideteoksen määritelmään (kohdan 2 uusi versio): "A work of art in the classificatory sense is an aesthetically good thing that is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public." (Dickie 2001: 96). Hän tuo mukaan taideteoksen arvon.

Arvosta puhuttaessa on oleellista keskustella myös huonosta tai keskiver-totaiteesta. Eittämättä kaikki taidetta tekevät pyrkivät tekemään hyvää taidetta, mutta aina tämä yritys ei onnistu. Näitä tuotoksia ei ole järkevää hylätä koko taideteosten kentästä hyväksyen keskustelun piiriin ainoastaan hyvä taide. Museoiden kokoelmanhallinnan näkökulmasta on olemassa lukuisia tilanteita, joissa keskiverto- tai jopa huono taide saattaa olla kokoelman kannalta huomion arvoinen, esimerkiksi dokumentaarisisessa tai tutkimuksellisessa mielessä. Täl-löin tilanteeseen vaikuttavat myös muut arvot, ei ainoastaan esteettinen arvo. Jotta nämä tuotokset voitaisiin liittää mukaan teoriakeskusteluun, Dickie nime-ää nämä teokset ”virheellisesti taideteokseksi kutsutuiksi” (*works-of-art-falsely-so-called*) (Dickie 2001: 97). Hän ei kuitenkaan määrittele liittykö tämä leima ainoastaan esteettiseen arvoon.

Dickien teoria kokonaisuudessaan pyrkii säilyttämään taideteoksen määri-telmän arvolatauksista vapaana. Määritelmän mukaan taide ei sinänsä ole hy-vää, keskivertoa tai huonoa, vaan se on luomishetkellä täysin arvovapaata ja neutraalia (Dickie 2001: 57). Arvioimisen hetki tapahtuu vasta, kun taideteos on valmis ja taiteilija on asettanut sen julkisesti taidemaailman arvioitavaksi. Ul-koinen arvioiminen tapahtuu erillisenä prosessina eikä liity luomishetkeen. Näin varataan myöhempi oikeus keskustella hyvästä, keskiverto- ja huonosta taiteesta. Siirtämällä arvotus myöhempään ajankohtaan annetaan mahdollisuus myös huonolle ja keskivertotaiteelle olla taidetta (Dickie 1974: 40).

Dickien mukaan taiteen olemassaolo on sopimuksenvaraista ja ihmisen toiminnan tuotos (Dickie 1974: 46). Dickie käyttää vastaesimerkkinä kullan olemassaoloa. Luonnonmateriaalina sitä esiintyy kulttuurisidonaisuuksista huolimatta ja on ihmisen toiminnasta riippumaton ilmiö (Dickie 2001: 29). Tie-tysti se, mitä mikin kulttuuri kullalla tekee tai kuinka sitä arvottaa, on kulttuu-risidonnaista. Dickielle kulttuurisidonaisuus taiteen tekemisessä ja sen ym-märtämisen prosessissa on ensiarvoisen tärkeää. Taide on kulttuurissa tapahtu-va prosessi, jossa taiteilijan intentio toteutuu. Tämä ei kuitenkaan takaa taiteen hyvää laatua. Kulttuurikonteksti on alue, jossa jokin esine, olio tai ilmiö määrit-tyy taiteeksi ja jossa se voidaan arvottaa hyväksi taiteeksi (Dickie 2001: 106). Jos taiteen maailma ei ole osa jotakin kulttuuria, eivät kulttuurin luomat esineet siinä kulttuurissa ole taidetta.⁸¹

Dickien pyrkimyksenä on ollut luoda järjestelmä, joka tarkastelee esteettis-tä ilmiötä nimeltä taide hyvin laaja-alaisesti eikä esitä tiukkoja poissulkevia määriytyksiä. Onnistuakseen näin suuressa tehtävässä Dickien lähtökohtana on ollut tarkastella taidetta osana yhteiskuntaa ja sen sosiaalisia rakenteita. Näin teorianmuodostus Dickien mukaan säilyy joustavana, ja sen on mahdollista ot-taa huomioon jatkuva muutostila, joka vaikuttaa kaikkiin ilmiöihin, myös tai-teeseen. Laaja-alainen näkökulma sallii taiteen saralla myös huonon ja keskiver-totaiteen saman tarkastelun alle. Dickien mukaan traditionaaliset taiteen teo-riamääritelmät eivät ottaneet huomioon hyvän ja huonon skaalaa eivätkä kon-

⁸¹ Esimerkiksi jokin kulttuuri saattaa ymmärtää uskonnollisen esineen menettäneen jotakin arvomaailmastaan silloin, kun se on liitetty osaksi museokokoelmaa (Weil 2002: 170–187, luku 17: *Reduced to Art*).

tekstia tai intentiota. Ne eivät myöskään sulattaneet ajatusta relativismista. Dickien mukaan jopa huonoinakin taideteos omaa jonkinlaisen arvon, ja David Humen ajatuksia mukaillen, suhteellisuus taiteen kentässä on pakostikin läsnä oleva teema (Dickie 2001: 78, 94).

On mielekästä tarkastella Dickien kulttuurisidonnaisuutta taidemaailman eri osallisten näkökulmista, kuten taideteos ja taiteilija, taideteos ja taideinstituutio sekä taideteos ja yleisö. Pareista voidaan synnyttää seuraavanlaisia väittämiä:

- Taideteos syntyy jossakin kulttuurissa Dickien määrittelemissä puitteissa.
- Teoksen syntyhetken olosuhteet, mutta myös sitä edeltävät olosuhteet, mahdollisesti vaikuttavat teokseen.
- Taiteilijan intention merkitys taideteoksen ulkomuotoon ja sisältöön on kiistaton.
- Teoksen tekijän kulttuurisidonnainen konteksti puolestaan määrittää tekijän taiteellisen ymmärtämisen laajuutta. Dickien mukaan kulttuurisidonnaisuus on jotakin, joka syntyy ja jonka perusta luodaan jo lapsuudessa (Dickie 2001: 43).
- Taideteos institutionaalisen teorian mukaan tarvitsee ymmärtävän kontekstin, yleisön ja/tai institutionaalisen rakenteen (vakiintuneen käytännön).
- Taideinstituutio syntyy, kun kulttuurissa esiintyy tarpeellinen määrä ymmärrystä taiteen ilmiötä kohtaan.
- Taideinstituutio (esimerkiksi taidemuseo) on foorumi, jossa kulttuurin taiteeseen liittyvät ymmärryksen asteet kohtaavat, tulivat ne sitten taiteilijalta, instituution sisältä tai yleisöltä.

Luvussa *Museografinen museo* on esitetty museoiden kokoelmanhallinnan historiaa ja todettu, että museoiden käytännöllä on vankka historiallinen jatkumo tukenaan. Tällä tarkoitetaan, että ilmiö nimeltä taide on kautta historian valikoitunut arvostuksemme kohteeksi. Tällöin Dickien teoria on tutkimukselle hyvä lähtökohta. Taidemaailman toimesta Dickien määrittelemä artefakti voi kohota sellaiseen asemaan, jossa se asettuu ehdolle arvostuksemme kohteeksi.

Dickien ehdokkuus ja Danton taidemaailma edellyttävät kommunikointia ja yhteisymmärrystä statusta määrittävien instituutioiden välillä siitä, mikä on taidetta. Koko prosessi edellyttää myös yleisön olemassaoloa ja yleisöltä taiteen lukutaitoa, jotta instituution määrittämää taideteoksen statusta tai kontekstia ei asetettaisi kyseenalaiseksi tai kiistettäisi. Toisaalta termin taidemaailma täytyy säilyä joustavana, ja se täytyy voida määritellä tilannekohtaisesti.⁸²

Dickien teoria liittyy museoiden henkilökunnan institutionaalisen taide-teorian piiriin. Annetussa kulttuurissa taidemuseolla on rooli jakaa tietoa ja ymmärrystä sen taiteeseen liittyvistä ilmiöistä. Tilanne sopii edellä esitettyyn

⁸² Hieman samaa tematiikkaa sivuten Susan Pearce on valinnut Ferdinand de Saussuren (1857–1913) ja Roland Barthesin (1915–1980) teoriapohjan legitimoidessaan museon roolia yhteisössään (Pearce 1994a; 1994c). Valinta ja kommunikaatio ovat näissäkin teorioissa keskeisiä. Pearce pureutuu tulkinnassaan esineen rooliin osana yhteisöä ja siihen, kuinka esineen konteksti tarvitsee yhteisöä jatkuakseen läpi historian kerrosten. (Pearce 1992: 30).

Suuren museon ajatukseen ja käy ilmi myös museoiden määritelmistä. Museo tarjoaa kontekstin, jossa katsoja voi kokea useita erilaisia, taideilmiöihin liittyviä elämyksiä. Jotta tähän päästään, museon on kyettävä harjoittamaan valtaa liittyen ilmiöiden valintaan.⁸³ Valintaprosessiin osallistuu museon sisällä useita toimijoita riippuen onko kysymys näyttelyiden sisällöistä, pedagogisista ohjelmista hankinnoista tai kokoelmanhallinnasta.

Kokonaisuudessaan prosessia voisi kuvata museon yhteiskunnallisena roolina heritologisen tiedon välittäjänä, jotta taidemaailman muut toimijat sekä taidemaailmaan kuulumattomat tahot tulisivat tietoisiksi ilmiöstä nimeltä taide. Osana tätä tiedonvälitystyötä museo suorittaa valintoja hyvän, keskiverto-, huonon ja ei-taiteen välillä. Nämä arvovalinnat ovat olennainen osa museotyötä ja kokoelmanhallintaa, ja tällä alueella myös museoiden poistokysymys aktivoituu.

3.2 Arvokeskustelu museografian määrittäjänä

Institutionaalisen taideteorian avulla on mahdollista nimetä taidemuseo yhdeksi taidemaailman toimijaksi, jolle on annettu tietotaito määrittää mitkä taideteokset valikoituvat huomiomme kohteeksi. Sen avulla on mahdollista määrittää ne taideteokset, joihin kohdistamme heritologista mielenkiintoa. Taiteen määrittämisen velvoite johtaa myös pohdintaan taiteen arvosta. Tässä luvussa avataan joitakin taideteosten arvoihin liittyviä käsitteitä arvokeskustelun avuksi.

Arvo on jotakin filosofista, moraalista, eettistä tai taloudellista. Arvon käsitteeseen sisältyy sekä materiaalisia että immateriaalisia piirteitä. Filosofisia arvopohdintoja ovat toisen maailmansodan jälkeisessä läntisessä maailmassa tehneet amerikkalainen taidefilosofi Monroe Beardsley (1915–1985) kirjassaan *Aesthetics* (1958), saksalainen filosofi Theodor Adorno (1903–1969) teoksessaan *Ästhetische Theorie* (1970), englantilainen teoreetikko ja professori Michael Thompson (1937–) kirjassaan *Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value* (1979), ranskalainen sosiologi ja kulttuuriantropologi Pierre Bourdieu (1930–2002) kirjassaan *La Distinction: Critique sociale du jugement* (1979), englantilainen filosofi Richard Wollheim (1923–2003) teoksessaan *Art and its Objects* (1980),

⁸³ Kritiikki Dickien teoriaa kohtaan kiteytyy usein kysymykseen perusteista ja vallasta. Kenelle voidaan luovuttaa valta määritellä aukottomat perustelut taideteoksen statukselle?: "Does the art-world really nominate representatives? If it does, when, where, and how, do these nominations take place? Do the representatives, if they exist, pass in review all candidates for the status of art, and do they then, while conferring this status on some, deny it to others? What record is kept of these conferrals, and is the status itself subject to revision? If so, at what intervals, how, and by whom? And, last but not least, is there really such a thing as the art-world, with the coherence of a social group, capable of having representatives, who are in turn capable of carrying out acts that society is bound to endorse?" (Wollheim 1987: 15). Kieltämättä Wollheimin esittämät kysymykset ovat myös museoiden näkökulmasta kiinnostavia, oli kyseessä kokoelmanhallinnan alkuun sijoittuva hankintaprosessi tai sen päähän sijoittuva poistoprosessi. Toisin sanoen, kenellä on oikeus määrittää museoesineen poistostatus?

amerikkalainen filosofi Richard Shusterman (1949–) artikkelikoosteessa *Bourdieu. A Critical Reader* (toim. 1999) sekä suomalainen filosofi Arto Haapala (1959–) artikkelissaan *Arvot, arvostukset ja taidekokoelmien kartuttaminen* (2010). Institutionaalista taideteoriaa käsittelevässä luvussa esitellyt Arthur Danto ja George Dickie ottivat myöskin kantaa arvon käsitteeseen omissa teorioissaan. Tässä yhteydessä keskusteluun nousevat sellaiset käsitteet, kuten pyyteettömyys, valinta ja konteksti. Tavoitteena on pohtia, voiko arvokeskustelu olla museologista?

Institutionaalista taideteoriaa mukailien yhteisössä vallitsevaa arvojen verkostoa pitää yllä yhteisön sisäinen kommunikaatio, yhteisön kokemus historia ja yhteisöön vaikuttavat ulkopuoliset tekijät. Yhteisön jäsenet tekevät jatkuvaa valintaa liittyen arvokkaisiin ja arvottomiin asioihin ja esineisiin. Toiselle yhteisölle arvokas saattaa toiselle olla arvotonta tai vähemmän arvokasta. Valittujen arvojen verkosto on jokaiselle yhteisölle omintakeinen, joskin esimerkiksi suomalainen arvoverkosto sisältää omaperäisyyksiensä ohella useita samankaltaisuuksia verrattuna yleiseen eurooppalaiseen arvoverkostoon. Siksi ilmaisu *yhteinen eurooppalainen kulttuuriperintö* on mahdollinen (Faro Convention 2005).

Yksi vaikuttavimmista taiteen arvoon liittyvistä pohdinnoista on ollut filosofi Immanuel Kantin (1724–1804) käsite *ohne interesse*, jonka mukaan taidetta tulisi voida arvioida ilman ulkopuolista tarkoitushakuisuutta. Tämä pyyteettömyyden vaade viittaa voimakkaasti taide-esineen funktioon taide-esineenä, ei hyötyesineenä. Näin taideteoksia ja muita esineitä verrattaessa arvoverkostot eroavat jonkin verran. Taideteosten kohdalla on muistettava, että jokainen taideteos on aina ensisijaisesti luotu taideteokseksi. Taideteosten käyttöarvo on aina ollut olla taideteos, mikä ei muutu silloinkaan, kun taideteos lisätään museon kokoelmaan. Taiteen arvo on historiallisesti aina itseisarvoinen, toisin kuin sellaisten asioiden, joilla on jossakin historian vaiheessa ollut käyttöarvoa. Ajatuksen taustalla on tulkittu olevan Kantin teos *Critik der Urteilskraft* (1790) ja erityisesti teoksen ensimmäinen osa (Weil 2002: 172–174). 1700-luvun lopulla syntyneet esteettisen elämyksen ja taiteen pyyteettömyyden käsitteet olivat vapaita kaikesta tavoitteellisuudesta ja välineellisyydestä, ja käsite *Taidetta taiteen vuoksi* vahvistui (Weil 2002: 172–174).⁸⁴ Professori Stephen Weil (1928–2005) kirjoittaa Kantin ajatusta mukaillen, että historiassa nimenomaan käyttämättömyyden ominaisuus on asia, joka tuo taideteokselle sen arvon ylitse muiden museoitujen esinemaailmojen (Weil 2002: 160).⁸⁵

⁸⁴ Ajan ilmiöistä ovat esimerkkeinä romanttisen maisemamaalauksen teokset. Ranskalainen sosiologi Pierre Bourdieu (1930–2002) jatkaa muutoksen erittelyä ja kirjoittaa, että 1800-luvulle tultaessa, impressionismin myötä, esteettisen elämyksen saavuttaminen alkoi edellyttää taiteen lukutaitoa. Kaksiulotteiselle kankaalle ei enää siirtynytäkään perinteisen aiheen mukaan arvotettujen ja akatemian oppien mukaisia ilmentymiä vaan jotakin, jonka ymmärtäminen vaati vähintäänkin taustatietoja. Tämä muutti taiteen asemaa ja alkoi edellyttää taitoja, joita tavallisella kadunmiehellä ei enää ollut. Kun nämä uuden taiteen ilmiöt alkoivat siirtyä taidemuseoiden kokoelmiin, myös museokäsite muuttui elitistisemmäksi (Weil 2002: 177–178).

⁸⁵ Myöhemmin samassa kirjoituksessa Weil puhuu museomaailmaan liitetystä elitistisestä leimasta ja toteaa, että juuri nykyisin taidemuseoiden kokoelmissa olevien ”mittaamattoman arvokkaiden” taideteosten käyttämättömyyden käsitteellä on yhteys eurooppalaisen aristokratian toimettomuushierarkiaan. Mitä toimettomampi henkilö

Filosofi Monroe Beardsley sisällyttää arvoon kiinteästi myös elämyksen; taiteen arvo on sitä korkeampi, mitä voimakkaamman, yhtenäisemmän ja kompleksisemmän elämyksen se tuottaa (Haapala 2010: 68). Filosofi Arto Haapala puhuu arvopreferensseistä, jotka syntyvät toimijayhteisöissä (Haapala 2010: 65–67 ja 73–75). Jälleen konteksti ja kommunikaatio ovat tärkeitä.

Professori Randall Mason puhuu puolestaan kulttuuriarvojen typologias- ta, jonka päälinjaukset ovat toisiinsa limittyvät yhteiskunnan sosiokulttuuriset arvot ja taloudelliset arvot (Mason 2002: 10). Hän muistuttaa Dickien tavoin, että arvo on ihmisen aikaansaama ja kulttuuriesineen mukana kulkeva asia mutta ei materiaallinen osa sitä. Arvottamisen tekevät kulttuuriesineen olemas- saoloon vaikuttavat tahot, ja tahojen valintaan on hyvä kiinnittää huomiota.

Filosofisten arvomäärittelyjen ohella länsimaista kulttuuria säilyttävässä heritologisessa kontekstissa on käytössä arvomääritelmiä, jotka ohjaavat yksilöiden ja instituutioiden valintoja hyvinkin konkreettisella tasolla (Faro Con- vention 2005). Museoiden arvokeskustelulle on tyypillistä, että se pyrkii pitä- tymään hyvin käytännönläheisenä ottaen esimerkit museokontekstista. Muse- oiden arkea sivuavat arvot voi karkeasti jakaa aineettomiin, materiaalsiin ja välineellisiin arvoihin. Aineettomat arvot liittyvät edellä mainittuun pyyteet- tömyyden tavoitteeseen ja ovat taustaltaan filosofisia. Ne ovat arvoja, jotka to- teutuvat ilman tarkoitusta. Materiaaliset arvot puolestaan kiinnittyvät ja saavat oikeutuksensa suoraan kohteen materiaalisista ominaisuuksista. Funktio, käy- tettävyys ja toimivuus ovat tässä yhteydessä tärkeitä. Välineelliset arvot taas käyttävät kohdetta jonkin arvotavoitteen välineenä, jotta esimerkiksi yhteis- kunnallinen status näkyisi, kansan sivistystaso nousisi tai rahallinen sijoitus olisi onnistunut.⁸⁶

Kaikista ryhmistä on mahdollista erotella arvot, joiden päämäärä on saa- vuttaa tavoitteet (tuottaa tulosta) lyhyellä aikavälillä, ja arvot, joiden päämäärä on ulottaa tavoitteet pitkälle tulevaisuuteen. Tietyt arvot esiintyvät museokes- kustelussa useammin kuin toiset. On esimerkiksi taideteoksia, joita on arvotettu niiden shokkiarvon vuoksi. Jokaiseen museossa olevaan esineeseen kohdistuu ainakin yksi, mutta useammin useita arvoja samanaikaisesti. Kaikki taideteok- set omaavat varmasti henkisiä arvoja, mutta jokaisessa taideteoksessa henkiset arvot eivät ole suuntautuneet esimerkiksi uskonnollisten arvojen suuntaan.

yhteiskunnassa oli, sitä korkeampi hänen aristokraattinen asemansa. Taiteen elitisti- nen leima kumpuaa tästä perinteestä, koska museomailman varakas tukijakunta ha- luaa ilmentää lahjoituksillaan jotakin menneen maailman arvoverkostosta (Weil 2002: 159–169). Analogia on mielenkiintoinen, vaikkakin ilmaistu amerikkalaisesta näkö- kulmasta liittyen juuri uuden maailman suuriin museohistorioihin.

⁸⁶ Ohessa on koottu lista arvoista, jotka ovat käytössä museodiskurssissa (Weil 2002; Muñoz-Viñas 2005; Appelbaum 2007; Scott 2013). Aineettomia arvoja ovat taidearvo, esteettinen arvo, harvinaisuusarvo, historiallinen arvo, kulttuurihistoriallinen arvo, paikallisuuteen liittyvä arvo, kulttuurinen arvo, mittaamattoman arvokas arvo, tun- nearvo, muistoarvo, henkinen arvo ja älyllinen arvo. Materiaalisista arvoista voidaan käyttää seuraavia esimerkkejä: käsityön arvo, materiaaliin liittyvä arvo, esineen ikään liittyvä arvo ja uutuusarvo. Välineellisiä arvoja ovat institutionaalinen arvo, museoarvo, käyttöarvo, yhteiskunnallinen arvo, tutkimuksellinen arvo, opetusarvo, näyttelyarvo, trendiarvo, shokkiarvo, ylimallinen arvo, uskonnollinen arvo, poliitti- nen arvo, rahallinen arvo, parodia-arvo ja vaikuttavuusarvo.

Raha on yksi arvon selkeimmistä mittareista.⁸⁷ Tosin museomaailmassa vallitsee perinne, jonka mukaan museot eivät rahallisesti arvota kokoelmiaan. Perinne ei kuitenkaan täysin pidä paikkaansa. Museoilla on kokoelmia varten lukuisia numeerisia arvoja kuten kokoelmamäärärahat, vakuutusarvo, hankinta-arvo, tasearvo, huutokauppa-arvo tai konservointiin käytettävät numeeriset resurssit. Kaikki nämä arvot ovat osa kokoelman numeerista arvottamismekanismia, mutta ne eivät yksinään riitä kuvaamaan heritologisen mielenkiintomme kohteita.

Museo on instituutio, jolla katsotaan olevan tietotaito osoittaa yhteisönsään heritologisesti arvokkaita ilmiöitä. Museo käyttää valtaa siihen, mitä valikoidaan, mitä hylätään ja minkälaisia arvoja valittuihin ilmiöihin kiinnitetään. Museon hallitsema ammattitaito tässä prosessissa on saanut yhteisön hyväksynnän, joka näkyy hyvin yleisessä lausahduksessa, että jokin museokokoelma on *mittaamattoman arvokas*. Tällöin kokoelmassa olevat esineet ovat siirtyneet arvohierarkiassa korkealle asteelle nimenomaan niihin liitetyn museostatuksen myötä.

Tutkimuksen tavoitteena on pohtia museologisen arvokeskustelun mahdollisuutta. Jotta tavoite toteutuisi, on ensin pohdittava miten saada edellä esitetty filosofiset arvon käsitteet, numeeriset määreet sekä teorian ja käytännön välillä siltatieteenä toimiva museologia taipumaan samaan keskusteluun. Voidaan olettaa, että museoissa käydään aktiivista arjen arvokeskustelua, kun puhutaan museoiden painopisteistä, joko strategian tai kokoelmanhallinnan tasolla. Tällöin tärkeiksi nousevat kysymykset, kuten mikä on asia, joka tekee meidän museomme tällä alueella merkittäväksi; mitä valitsemme kokoelmaan; mihin haluamme keskittää voimavaramme ja taloudelliset resurssimme; tai kuinka profiloidumme koko maan kattavassa tiheässä museoverkossa?

Museoiden tapaa arvottaa ympäröivää yhteiskuntaa ovat teoksissaan käsitelleet museologit Susan Pearce ja Peter van Mensch. Teoksissaan *Interpreting Objects and Collections* (1994a) ja *On Collecting* (1995b) Pearce puhuu traditionaalisista arvotuksista (*traditional value judgements*), jotka ovat muodostuneet pitkän ajan kuluessa ja joilla on kauaskantoinen merkitys yhteisössään. Yhteisössä on yleisesti hyväksytyjä ja korkealle arvotettuja asioita ja niiden vastakohtia kuten esimerkiksi vastakohtapari aito-epäaito, taide-massatuotanto, mielenkiintoinen-tylsä tai silkki-polyesteri (Pearce 1995b: 286, 292). Tässä yhteisön luoma arvotusmaailma ja yhteisön sisäinen kommunikaatio ovat olennaisia.

⁸⁷ Raha on yksi välineellisistä arvoista, jolla museokokoelma voidaan rinnastaa kaupunkirakenteessa muiden kaupungin yksiköiden kanssa. Usein puhutaan julkisen hallinnon vaatimista varoista, ja siitä kuinka rahan kautta julkisen hallinnon palvelut voidaan asettaa tärkeysjärjestykseen: tekninen, sosiaali ja terveys, sivistys ja kulttuuri. Kaikki julkisen hallinnon alueet ovat tärkeitä yksilön ja yhteisön hyvinvoinnin kannalta, ja kaikissa on elementtejä, joihin rahan luoma tärkeysjärjestys ei riitä selittämään koko kokonaisuutta. Rahaa ovat käyttäneet mittarina teoreetikot Barry Lord, G.D. Lord ja J. Nicks arvioidessaan museoesineiden säilytyskustannuksia. He osoittavat, että hankintahintaan on aina kyettävä lisäämään säilytyksestä ja käsittelystä aiheutuvat kulut, vaikka nämä rahalliset määreet eivät ohjaisi kokoelmanhallinnallisia päätöksiä (Lord, Lord & Nicks 1995).

Konteksti on olennaista myös silloin, kun käydään museoiden sisäistä arvokeskustelua. Van Mensch kirjoittaa artikkelissaan *Methodological Museology; or, towards a theory of museum practice* (1990) ja väitöskirjassaan *Towards a Methodology of Museology* (1992) erityisesti kulttuurihistoriallisten esineiden museoarvosta ja museo-objektin elämänkaaresta, joka sisältää kolme vaihetta: syntymisen, käytön ja tuhoutumisen. Esineen suojelu jatkaa esineen elämänkulkua käytön jälkeen. Vastaavasti hän nimittää näitä kulkua konteksteiksi: ensisijainen konteksti, museologinen konteksti ja arkeologinen konteksti. Ensimmäisessä kontekstissa esineellä on olemassa käyttöarvo ja ehkä rahallinenkin arvo, museokontekstissa esineellä on arvoa dokumenttina, ja arkeologisessa kontekstissa esineellä on arvoa jonkinlaisena jäänteinä jostakin. Elämänkaarensa aikana esineet siirtyvät kontekstista toiseen, ja museologia tieteenä on kiinnostunut nimenomaan siirtymästä käytöstä suojeltuun kontekstiin (van Mensch 1992. luku 12; Kinanen 2009c: 175; Vilkuna 2010b: 344). Esineen elinkaarikulku muuttaa tai paremminkin laajentaa esineeseen kiinnittyneitä arververkostoja. Van Mensch antaa esimerkin myös kolikon toiselta puolelta. Jos kokoelmien kasvu jatkuu määrättömästi, se saavuttaa pisteen, jolloin sen tietomäärä ei enää korreloi esinemäärän kanssa. Esineeseen kohdistuvaa tietoa ei ehditä saamaan talteen, jotta esine täyttäisi roolinsa osana museokokoelmaa, ja tällöin sen museoarvo ei toteudu (van Mensch 1992. luku 12).

Museoarvo on olennainen osa museoesineen roolia kokoelmassa. Se on esineen ympärille museoinstituution sisällä rakentunut dokumentaarinen todellisuus. Lähtökohtana on ajatus, että valikoituminen museaalisesti mielenkiintoiseksi esineeksi pohjaa kohteen kulttuuriseen tulkintaan eikä niinkään kohteen sisäisiin ominaisuuksiin. Valinnan toteuttavaa kulttuurista tulkintaa kutsutaan museoarvoksi ja valinnan jälkeen seuraa museointiprosessi. Van Mensch puhuu esineisiin keräytyneestä tiedosta ja tämän tiedon kolmesta tasosta: fyysinen taso, funktionaalinen taso ja kontekstuaalinen taso (van Mensch 1992: luku 12). Käsitteksen mukaan museoesineet tarvitsevat kontekstia, jotka liittävät esineisiin merkityksiä (Kinanen 2009c: 174). Museoarvon ilmeneminen on teoreettisen museologian tärkeimpiä tutkimuskohteita (Vilkuna 2010b: 344). Se viitoittaa tietä myös museoimisprosessille, johon kokoelmanhallinta olennaisena osana kuuluu. Museoarvo on olennaisesti riippuvainen luetteloinnin tasokkuudesta ja Vilkan mukaan: ”Hyväkin hankinta voidaan pilata huonolla luetteloinnilla.” (Vilkuna 1993: 3). Museoesineen rooli osana kokoelmaa on vaakalaudalla ilman kirjattuja dokumentaarisia tietoja, koska esineen museoarvo ei toteudu. Dokumentoinnin kautta museo toteuttaa institutionaalista rooliaan. Tämä toiminto selkeästi erottaa museokokoelman muista kerätyistä kokoelmista.

Museoesineen kontekstisidonnaisuus ja vaade museoarvon toteutumisesta liittyy arvokeskusteluun. Kulttuurihistoriallisten kokoelmien parissa puhutaan usein kontekstitietojen merkittävydestä, ja että ilman niitä museoesine on kuollut. Jotta tältä vältyttäisiin, olisi museoissa siirryttävä arvokeskeiseen ajatteluun (Vilkuna 2010c: 74). Ilman kontekstia ja dokumentaatiota esineen rooli museoesineenä voidaan nähdä marginaalisena, mikä jälleen vaikuttaa esineen museoarvoon heikentävästi (Vilkuna 2010c: 75). Tämä vaikuttaa myös museon

arjen toimiin. Kontekstitiedottomien esineiden hoito museoissa vie aikaa ja kulluttaa resursseja. Tietosisältöjensä suhteen köyhinä ne eivät rikastuta kokoelmaa ja lopulta rapauttavat museotyötä, jolloin muistiorganisaatiosta tulee unohduksen organisaatio (Vilkuna 2010c: 74). Jotta näin ei kävisi, museoarvoon perustuva arvoluokitusjärjestelmä on tarpeellinen (Vilkuna 1993: 5).

Vilkuna esittää kolme käytännöllistä kokoelmanhallinnallista parannuskeinoa, jotta arvokeskeisyys kokoelmassa toteutuisi. Yhtenä kokoelmien määrällisen kasvun hillitsijänä Vilkuna mainitsee aktiivisen hankinnan, joka tarkoittaa, että museoihin otetaan vastaan esineitä vain perustelluista syistä. Käänteisesti Vilkuna luonnehtii tätä proaktiiviseksi poistoksi, joka tarkoittaa, että kokoelmaa kartutetaan erittäin harkitusti. Näin pitkälti jo toimitaankin, mutta tilanne ei aina ole ollut yhtä valveutunut. Hankintojen ja poistojen perustaksi Vilkuna nostaa esineen museoarvon, jolloin jo esineiden hankintavaiheessa on keskityttävä ilmiökeskeisyyteen, ei esinekeskeisyyteen (Vilkuna 2010c: 74). Toisena keinona Vilkuna mainitsee aktiivisen poiston. Aktiivisen poiston yhdeksi perustaksi hän ehdottaa siirtymistä objektikeskeisestä ajattelusta konteksti-, tietosisältö- ja arvokeskeiseen museoajatteluun. Tällöin museoesine tarvitsee kontekstitietojaan sekä arvokeskustelua, jotta se voitaisiin pitää osana kokoelmaa (Vilkuna 2010c: 74). Kolmantena keinona Vilkuna esittää sekundääristen kontekstien huomioimisen. Tällä hän tarkoittaa museoesineestä kerättyjä, alkupe- räistä vastaavia tai rinnakkaisia konteksteja. Sekundäärisiä kontekstitietoja voidaan tallentaa useampaan museoon, mutta kontekstiin liittyviä esineitä voisi olla vain osalla museoista (Vilkuna 2015). Sekundäärinen konteksti liittyy voimakkaasti kulttuurihistoriallisten museoiden kokoelmiin, ellei sitten sekundäärisen kontekstin käsitettä laajenneta käsittämään myös esimerkiksi niitä taide- teoksista tehtyjä arvioita, jotka eivät perustu primäärilähteisiin.

Kontekstitietojen ohella on tutkittava myös museoesineen itseisarvon mahdollisuutta ja pohdittava muodostuuko esineen arvoverkko ainoastaan kontekstin kautta, ja jättääkö kontekstisidonnaisuus muut arvopotentialit varjoon? Museokontekstissa on puhuttu esine-energiasta: "The tales of the museums differ from many other tales because they are based on the evidence that objects include, and are transmitting, object-energy." (Vilkuna 1997: 57).⁸⁸ Vilkuna liittyy esine-energian museoesineen tietosisältöön ja tarinaan.

Esine-energiaa voidaan tarkastella myös itseisarvon näkökulmasta. Tällöin ymmärretään, että alkuperäisellä museoesineellä on sen tietoarvon ylittävä ominaisuus, joka koostuu esineen originaliteetista, ulkoisesta muodosta ja olemassaolon historiasta, mutta on lopulta enemmän kuin osiensa summa. Tällaista esine-energiaa ei ole esimerkiksi myöhemmin tuotetuilla ja uusilla kopioilla.

Ajatus mukailee saksalaisen kulttuurikriitikko Walter Benjaminin (1982–1940) ajatusta, että originaliteetin luonteeseen kuuluu jotakin, mitä emme osaa tieteellä selittää, sillä on omanlaisensa aura. Benjamin kirjoitti auran olemukses-

⁸⁸ Termi tuli esiin Helsingin kaupunginmuseon Muisti-näyttelyn yhteydessä järjestetyssä seminaarissa vuonna 1997, jossa Janne Vilkuna kommentoi museon näyttelypäällikkö Outi Peisan esitelmää. Termi oli Outi Peisan esittämä (Peisa 1997: 51–57; Vilkuna 1997: 57–61).

ta vuonna 1936 esseessään *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (Benjamin 1936; Weil 2002: 72; Conn 2010: 26; Pöyhtäri 1996: 67–68). ”Massatuotanto -- murentaa auran. Se hävittää alkuperäisen objektin ainutkertaisuuden monistamalla sen, tekemällä siitä yleisen ja samankaltaisen.” (Pöyhtäri 1996: 68).⁸⁹

Taidehistorioitsija Anne Aurasmaa kirjoittaa, kuinka museon muisti rakentuu osaltaan todennettavista faktoista mutta osaltaan myös jostakin syvällisemmästä: ”On ilmeistä, että vaikka sanallinen faktatieto on keskeinen osa museoiden opetustehtävää, sen rinnalle tarvitaan vaikuttava aistimellisuus, jotta kyetään syvällisesti ymmärtämään asioiden vaikutuksia, suhteita ja arvostuksia.” (Aurasmaa 2005: 22). Vaikuttava aistimellisuus on nähtävä benjaminilaisena aurana, joka puolestaan liittyy voimakkaasti museoesineen esine-energiaan.

1970-luvulta lähtien museologia on laajentunut käsittämään koko yhteiskunnan erilaiset heritologiset merkit, ja Kenneth Hudsonin *Suuri museo* on relevantti käsite ja tavoiteltava yhteiskunnallinen tila. Heritologia-käsitteen laajentaminen yhteiskunnan eri alueille on kulttuuriperinnön pitkän tähtäimen suojelutyön kannalta merkittävää. Kun puhumme museoiden kokoelmissa olevien esineiden ja taideteosten hoidosta ja säilyvyydestä, on olennaista katsoa yksittäisiä esineitä myös niiden itseisarvon, auran, kannalta ja kehittää toimintaa siihen suuntaan, että tuo itseisarvo ymmärretään laajemminkin.

Museoesineiden itseisarvosta on esitetty vastakkaisiakin tulkintoja. Hollantilainen *Assessing Museum Collections – Collection valuation in six steps* (2014) -menetelmä nojaa *Significance 2.0* -merkitysanalyysiin ja toteaa erikseen, että:

”The notion of ‘intrinsic value’ does not appear in this new methodology. This is because an item does not have a fixed value that can be measured objectively. It is we, those who carry out a valuation, who assign value to the item or collection. Significance is something that is ‘made’.” (Assessing Museum Collections 2014: 5)

Ajatusta ”tehdystä” arvosta voidaan kehittää edelleen ja argumentoida, että myös itseisarvo on joidenkin tahojen toimesta tuotettu tai tehty. Itseisarvon voidaan ymmärtää kertyvän ja kerrostuvan historian kuluessa eri aikoina annetuista merkityksistä. Se ei ole vain yhden ajan ilmiö vaan syntyy ajan avulla eikä se ole ristiriidassa nykyarvotuksen kanssa. Yksi sukupolvi ei voi kerryttää itseisarvoa ”valmiiksi”, vaan se syntyy ajan kuluessa, kun esineen vaikuttavuus on tunnustettu usean sukupolven toimesta.

Aika on entiteetti, joka kasaa ja muokkaa arvoja.⁹⁰ Tiettyinä historiallisena hetkenä syntyneet arvot eivät välttämättä poistu uusien tulkintojen ja arvomääreiden myötä. Taideteokseen kohdistetut arvot saattavat olla erilaisia taiteen syntyvaiheessa kuin silloin, kun teos on jo vakiinnuttanut paikkansa osana yhteisöön tai museokokoelmaa. Aika on vaikuttanut myös arvottajiin. Professori Randall Mason nimeää demokratisoitumisen tuloksena syntyneitä uusia arvot-

⁸⁹ On huomioitava, että myös kopio kerryttää ikääntyessään ympärilleen arvoverkostoa, joka saattaa muuttaa tapaamme arvottaa kopiota.

⁹⁰ Pöyhtäri puhuu nostalgiaista ja etäisyydestä, joka voi olla joko ajallista tai paikallista (Pöyhtäri 1996: 86).

tajia termillä *new stakeholders* (Torre 2002: 3).⁹¹ Ajan kuluessa arvokkaimpien esineiden joukkoon on hyväksytty sellaisia esineitä, joita sinne ei olisi aikaisemmin kelpuutettu. Ilmiö ei ole kulttuuriperinnön kannalta täysin kielteinen vaan kertoo myös laajenevasta mielenkiinnosta kulttuuriperintöömme kohtaan. Esimerkiksi taiteen esteettisen elämyksen ei katsota enää nykyisin olevan välttämättömyys taiteen kentällä. Samoin esteettinen arvoanalyysi ei päde yhteiskunnallisia asioita esiin tuovaan taiteeseen. Esimerkkinä arvojen liikkeestä toimii 1970-luvulla Polaroid-menetelmällä otetut valokuvateokset, jotka oli tarkoitettu ensisijaisesti ainutlaatuisiksi taideteoksiksi ja kestämään aikaa, mutta tekniikan rajoitusten vuoksi kuvien aiheet ovat vuosien kuluessa haalistuneet lähes tunnistamattomiksi. Prosessissa taideteos on menettänyt ison osan esteettistä tai yhteiskunnallista merkitysmailmaansa, ja teoksen taiteellinen arvo on liukunut kohti kulttuurihistoriallista tai dokumentaarista arvoviereksiä. Arvosiirtymää tapahtuu myös museoiden sisällä esimerkiksi attribuointimuutosten myötä. Kun jonkin teoksen tekijäoletus muuttuu, saattaa esineen koko status museossa muuttua jopa täysin kokoelman ulkopuoliseksi, vaikka esineelle itsessään ei ole tapahtunut mitään (Dunn 2004: 66).

Museoesineen museoarvon kerrostumat, esine-energia ja tähän kiinnittynyt käsitys museoesineen itseisarvosta sekä kokoelmanhallinnan käytössä olevat numeeriset tai lukuisat henkiset arvomääreet ovat osa museologista arvokeskustelua. Museologinen arvokeskustelu huomioi museoesineen kokonaisvaltaisesti. Taidehistoriallinen tai taidefilosofinen arvokeskustelu keskittyy usein yksittäisiin museoesineisiin, kun taas museologinen arvokeskustelu ottaa kiinnkohdaksi museon arverkostoon kokonaisuutena ja osana yhteisöään. Tällöin muun muassa vaikuttavuuden arvo korostuu. Museologisen arvokeskustelun kohteena voi olla yksittäinen museoesine, taideteos, kokoelma tai museo osana yhteisöään, osana *Suurta museota*. Haasteena on kytkeä arvokeskustelu museoiden kokoelmanhallinnan tasolle ja löytää joitakin työkaluja, jotka suoraan hyödyntäisivät kokoelmanhallinnan arkea myös poistojen osalta.

Taiteen arvoista puhuttaessa ei voida vain tutkia filosofian tapaa määrittää ja arvottaa taidetta, museologian menetelmiä museoarvon toteutumiseksi tai populaarikulttuurin arvotusmekanismeja. Filosofisten ja käytännönläheisten arvomäärityksien lisäksi taidemuseoissa ei ole mahdollista sivuuttaa taidehistorian traditiota. Tätä näkökulmaa käsitellään erikseen seuraavassa luvussa.

⁹¹ Ajan vaikutus on nähtävissä myös antropologi Michael Thompsonin roska-teoriassa (*The Rubbish Theory*). Thompson puhuu arvokkaan ja arvottoman esinemaailman kiertokulusta. Hän jakaa maailmassa olevat esineet kolmeen karkeaan ryhmään: roskat (*rubbish*), joihin ei ole liitetty arvoja ja ovat näin ollen arvottomia; siirtymät (*transients*), joiden markkina-arvo vähenee tuotantohetkestä eteenpäin; kestävät (*durables*), joihin kohdistettu arverkosto sijoittuu aina markkina-arvon yläpuolelle ja jotka toimivat kahden edellisen ryhmän (roskien ja siirtymien) arvotusperusteena. Yhteisö on entiteetti, joka kontrolloi ja arvottaa liikettä näiden kolmen ryhmän välillä (Thompson 1994: 269–278). Thompson on julkaissut teoriansa ensimmäisen kerran vuonna 1979 ja aika on sittemmin demokratisoinut myös esinekkulttuuriamme. Yhteisön hallussa olevat kontrollioikeudet ovat laajentuneet useamman yhteisön jäsenen tai sisäisen ryhmän haltuun, ja samalla kontrollin rajat ovat siirtyneet sekä kontrolli itsessään lieventynyt.

3.2.1 Taidehistorian näkökulma osana taidemuseoiden museografiaa

Taidehistorialla on olennainen rooli taiteen arvotushierarkioiden synnyssä. Tähän kuuluvat niin klassinen taiteentuntemuksen perinne kuin attribuomisprosessit sekä uudempi taidehistorian tutkimus, lähdekritiikki, muotoanalyysi ja tekninen tutkimus.

Taidehistorioitsija Johanna Vakkari on käsitellyt taiteentuntemuksen perinnettä ja periaatteita lisensiaatintyössään *Lähde ja silmä* (2000). Yleisesti taide-teoksen oikeaan attribuomiseen tähtäävän taiteentuntemuksen lähtökohtana on ajatus, että viesti tekijyydestä sisältyy taideteokseen. Tämä on nähtävissä teoksen siveltimenvedoissa, aihevalinnoissa, hahmojen käsittelyssä ja materiaalivalinnoissa. Viesti on olemassa teoksessa ilman nykyhetkessä käsillä olevia kontekstitietoja (Vakkari 2000: 82–84, 98).

Yksityisissä kokoelmissa sekä taidemuseoissa olevien taideteosten tunnistamis- eli attribuomistarve lisääntyi 1700- ja 1800-luvuilla, kun yksityiset taidekokoelmat muuttuivat julkisiksi museoiksi. Tunnistamistarvetta uusissa, julkisissa museolaitoksissa katsottiin myös saavutettavuuden näkökulmasta. Taidekokoelmien omistushistoriatutkimuksen ja attribuomisprosessin nähtiin avaavan taidekokoelmia yleisölle syvällisemmin, olevan pedagoginen prosessi sekä edistävän yleisesti taidehistorian tuntemusta tai maan kansallisen taiteen kehitystä. Taiteentuntijoiden (*curieux, virtuosi, connoisseurs = hän, joka tietää*) taiteen arviointimenetelmät tulivat puhutuksi, julkaistuksi ja kiistellyksi aiheeksi myös museoiden historioissa (Vakkari 2000: 29).

Connoisseur-termi syntyi Ranskassa 1600-luvulla, kun taiteentuntijoiden asema selkiytyi Kuninkaallisen Taideakatemian perustamisen myötä: ”Arviot perustuivat tietoon ja kokemukseen, eivätkä pelkkään hyvään makuun. Piti osata taiteen historiaa, tuntea eri koulukuntia ja taiteilijoita, ja pystyä näin teosten aitouden määrittelyssä käyttämään vertailua muihin taideteoksiin.” (Vakkari 2000: 45).⁹²

Ranskalainen taiteilija, diplomaatti ja taidekriitikko Roger de Piles (1635–1709) tunnetaan taiteentuntemuksen menetelmien kehittäjänä samoin kuin italialainen luonnontieteilijä, kirjallisuuden- ja taiteentuntija sekä poliitikko Giovanni Morelli (1816–1891). Heidän kehittämiensä metodien vaikutus on yhä edelleen nähtävissä taiteen historian alueella (Vakkari 2000: 35, 80). 1700-luvulla laajasti käytössä ollut Roger de Pilesin pisteytysmenetelmä oli yksi ajan apuvälineistä taiteen tuntemiseen. Kirjassaan *Cours de peinture par principes avec un balance de peintres* (1708) hän ryhmitti ajan merkittävimmät taiteilijat ja teki merkintöjä nollasta kahdeksaentoista teosten komposition, piirustustaidon, värinkäytön ja ilmaisuvoiman perusteella. Tämän mukaan hän jakoi pisteet teokselle ja päätteli esteettisen kokonaisarvion sekä tunnusti, että taiteilija saattoi hallita eri osa-alueet eri tavoin. Pilesin mukaan taidekokoelmien ripustusten tarkoituksena oli opettaa taiteen katsojia ymmärtämään kunkin taiteilijan erityislaatuisuus ja kehittää katsojan arviointikykyä. Kirjassaan hän listasi Euroopan vii-

⁹² Taiteentuntijan tiedot perustuivat 1500–1600-luvuilla julkaistuihin taiteilijaelämäkertoihin ja taiteen käsikirjoihin (Vakkari 2000: 45, 66, 67–70).

sikymmentäkuusi merkittävintä taiteilijaa, ja ajan korkeimmat arvotukset hän antoi Rubensin ja Rafaelin tuotannoille (Vakkari 2000: 35; Pettersson 2009b: 190).

Giovanni Morelli kirjoitti 1870-luvulla sarjan esseitä, joissa hän attribuoi uudelleen taidehistorian tuntemia merkkiteoksia. Kirjoitusten myötä hänestä tuli kiistanalainen henkilö ja useaan otteeseen myös väärin ymmärretty. Morelli perusti näkemyksensä toteamukseen, että jokaisella taiteilijalla on ominainen tapa toistaa tietyt muodot, yksityiskohdat tai varjostukset. Oppimalla tunnistamaan nämä ominaiset peruspiirteet voitiin arvioida maalauksen tekijyyttä. Tämä vaati tuekseen riittävän joukon teoksia, joiden attribuointi oli varma. Morellille menetelmä oli apuväline muun tutkimuksen rinnalla (Vakkari 2000: 80–88). Morellin vaikutus näkyi etenkin taiteentuntija Bernard Berensonin (1865–1959) attribuoinneissa. Vuoden 1902 teoksessa *The Study and Criticism of Italian Art* Berenson kehitti Morellin metodia yksityiskohtaisemmaksi ja laatutietoisemmaksi suhteessa taiteelliseen laatuun sekä totesi, että aikalaisdokumentit, traditio ja taideteos ovat taidehistoriallisen analyysin peruselementtejä (Vakkari 2000: 91).

Taiteen esittämisen tavoilla alkoi olla myös merkitystä. Hyvistä ripustusmenetelmistä kirjoitettiin oppaita, ja näiden visuaaliseksi tueksi valmistettiin graafisia esityksiä. Yleisöille avattujen kokoelmien ripustustavat viestivät käytössä olleista arvotusperiaatteista sekä pyrkimyksestä opettaa taiteen katsojaa valitsemaan oikein. Tarkoituksena oli jakaa tietoa hyvän taiteen kulttuurista. Arvotus oli lähes itsestäänselvyytensä läsnä taiteentuntijan työssä.

Suomalaisen museohistorian alkutaipaleella tukeuduttiin saksalaisiin esikuviin myös taiteen tuntemuksessa (Pettersson 2009b: 191) ja taidehistoriankirjoituksessa. Vuonna 1867 ilmestyi Carl Gustaf Estlanderin teos *De bildande konsternas historia från slutet af adertonde århundradet till våra dagar*, ja vuonna 1893 ilmestyi suomeksi saksalaisen Wilhelm Lübken (1826–1893) teos *Taiteen historia pääpiirteissään*, jonka liitteenä ilmestyi Eliel Aspelinin kirjoittama osio *Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään* (Pettersson 2009b: 191). Kirjoitukset kertoivat minkä katsottiin olevan ajassa hyvää taidetta, mutta ne myös huomioivat taiteen arvon tutkimuskohteena (Pettersson 2009b: 192).

1800-luvulla yleistyneet taidehistorian tutkimukset, taiteilijamonografiat, näyttelyluettelot ja syntyneiden museoiden ripustukset muokkasivat ajan taidenäköalaa jättäen jäljen tuleville sukupolville siitä, mikä edustaa hyvää makua ja on hyvää taidetta sekä minkälaisista tutkimuksista kannattaa edistää. Taidefilosofiassa ja historiallisessa taiteentuntemuksessa käytetyn hyvän maun käsitteen voisi myös ymmärtää laajasti ”asiantuntijuutena, jonkinlaisena historiallis-teoreettisena tietovarastona” (Haapala 2010: 76). Institutionaalista taideteoriaa käsittelevässä luvussa todettiin, että George Dickien ehdokkuudet taideteoksiksi ja Arthur Danton taidemaailma ovat kenttiä, joissa myös museoiden ammatihenkilöstö suorittaa valintoja: ”Portinvartijoiden päätöksiä ohjaa taidealan asiantuntijuus eli opittu ja hankittu taiteilijoita, teoksia, koulukuntia ja tyyliä koskeva tieto.” (Pettersson 2009c: 195; Vakkari 2000: 66–77). On totta, että taiteentuntijan silmä harjaantuu, mitä enemmän taidetta on nähnyt ja tutkinut.

Luettu, opittu ja tutkittu tieto siirtyy silmään. Tätä voisi kutsua jonkintasoisen mentaalimallin synnyksi ja vakiintumiseksi liittyen maailmassa olevaan taiteen kuvastoon. Myöhempi tutkimus sitten joko varmentaa intuition tai kumoaa sen.

Konossööriperinnettä ei täysin voi ohittaa. Klassisen taiteentuntemuksen menetelmistä nousevat arvomääreet ja kontekstitiedoista koostuva tietoverkosto eivät sulje toisiaan pois. Tätä voi hyvin havainnollistaa esimerkillä, jossa konossöörisilmä näkee, että käsillä on erittäin ammattitaitoisesti tehty taideteos, josta taidehistoriantutkimus ei paljasta yhtään relevanttia kontekstitietoa, ei edes taiteilijan nimeä. Silti on täysin mahdollista, että taideteos ansaitsee paikansa museokokoelmassa täysvertaisena osana ja saa osakseen kokoelmanhallinnan täyden huomion. Näin taidehistoriallinen arvotusmenetelmä suojelee kontekstitiedotonta teosta. Menetelmä luo sille kontekstin, konteksti vain ei ole omistushistoriallisiin tai muihin kirjallisiin lähteisiin perustuva. Teoksella on hiljainen tuki takanaan. Tällaisten tapausten mahdollisuus on muistettava kokoelmanhoidossa ja poistoja määriteltäessä.

3.2.2 Arvokeskustelu vaikuttavuuden työkaluna

Arvokeskustelun jälkeen on pohdittava, mitä saaduilla materiaalisilla tai immateriaalisilla arvopäätelmillä ja taidehistoriallisella tietovarannolla voi tehdä. Mihin tehty työ johtaa? Vaikuttavuuskeskustelu on yksi ratkaisumalli. Se on tapa ottaa taidefilosofinen arvokeskustelu, taidehistorian perinne ja numeeriset määreet laajemmin museoiden hyötykäyttöön.

Yleisesti vaikuttavuus on poimittu yhdeksi avaintermiksi määriteltäessä yhteiskunnan eri tahojen merkittävyyttä (Scott 2013). Kuinka yhteiskunnan jäsenet kokevat jonkin tahon merkityksellisyyden omassa elämässään tai yleisesti? Minkälainen vaikutus jollakin asialla on heidän elämäänsä? Vaikuttavuus puhuttaa myös museokontekstissa. Professori Stephen Weil esitti kysymyksen museoiden merkityksellisyydestä kirjassaan *Making Museums Matter* jo vuonna 2002: "If museums do matter, if they can make a difference, to whom do they matter, and what are the differences that they might make? Who determines, and when, and how, whether they are, in fact, making those differences?" (Weil 2002: 56).⁹³

On tullut tärkeäksi synnyttää keskustelua, jonka avulla voittoa tuottamattomat tahot voivat pärjätä yhteiskunnan välineellisessä arvo- ja vaikuttavuuskeskustelussa. Professori John Holden tekee mielenkiintoisen kolmijakoisen vertailun, jonka mukaan arvot eivät kohtaa yhteiskunnassa, ja siksi museoiden

⁹³ Taidehistorioitsija Claire Bishop kirjassaan *Radical Museology* (2013) kirjoittaa, että on etsittävä vaihtoehtoja tavalle esittää museokokoelmia ja kuratoida näyttelyitä: "Culture becomes a primary means for visualizing alternatives; rather than thinking of the museum collection as a storehouse of treasures, it can be reimagined as an archive of the commons." (Bishop 2013: 56). Bishopin näkökulma on poliittinen ja kirjoituksen tavoitteet ovat lyhytkestoisempia, kuin mitä museoiden kokoelmanhallinta vaatii. Ne tuovat esiin muutoksen tarpeen, mutta esitetyt argumentit eivät ole kokoelmanhallinnallisesti kestäviä. Hän liittää ajatuksen blockbuster-kritiikkiin: "Here the contemporary is understood as a dialectical method and a politicized project with a more radical understanding of temporality." (Bishop 2013: 6).

arvoymmärrystä on vaikea siirtää museoista muille tahoille. Poliitikot ovat kiinnostuneet pääosin välineellisistä arvoista, museoammattilaiset aineettomista arvoista ja yleisöt sekä aineettomista että institutionaalisista arvoista. Lopputuloksena on väärinymmärrys, jossa rahoittajatahot eivät ymmärrä niitä arvotavoitteita, jotka ovat museoiden ja yleisöjen etusijalla (Holden 2006: 32–35).

Museoissa on tutkittu aluetaloudellista vaikuttavuutta, matkailijavaikuttavuutta, työllisyysvaikuttavuutta, medianäkyvyyden vaikuttavuutta, tieteellistä vaikuttavuutta ja myös museoyhteisöjen välistä vaikuttavuutta (Scott 2013; Kallio 2013; Piekkola 2013). Tutkimusten lähtökohtina ovat usein käyttäjäyhteisöt, välillisesti museoihin sidoksissa olevat ryhmät ja laskennalliset tulokset (Weil 2002; *Vaikuttavuusindikaattorit* 2009; Conn 2010; Davies 2011; Scott 2011, 2013; Conolly 2013; Pettersson 2013b; Lyytinen 2013; Kallio 2013; Piekkola 2013).⁹⁴ Vaikuttavuutta on tutkittu myös kokoelmanäyttelyiden sektorilla. On arvioitu kokoelmanäyttelyiden linjauksia ja vaikuttavuutta yleisöihin. Arvioinneissa kokoelmilla on ollut osuutta silloin, kun yleisö on kohdannut kokoelman taideteoksia kokoelmanäyttelyissä, ja näin myös vaikuttavuusnäkökulma on heijastunut kokoelmataiteeseen (Selkokari 2012: 190–222).⁹⁵ Vaikuttavuuden arviointien ohella on tuotettu erilaisia itsearviointimalleja, joilla museoiden on mahdollista arvioida toimintaansa sisäisesti (Karvonen 2007). On kuitenkin todettu, että vaikuttavuutta on ollut suhteellisen vaikeaa mitata kulttuurin immateriaalisella alueella. Opetusministeriön vuonna 2009 julkaisema *Vaikuttavuusindikaattorit kulttuuripolitiikan tietopohjan vahvistajina* pyrki selvittämään indikaattorikartoituksen avulla kulttuurikentän vaikuttavuutta yhteiskunnassa. Selvityksessä todettiin, että juuri sopivien indikaattoreiden löytäminen on ollut kulttuurialueen haasteena (*Vaikuttavuusindikaattorit* 2009: 16–19).⁹⁶

Tarvitaan menetelmä, jonka avulla voidaan määritellä ja mitata yhteiskunnan immateriaalisia arvoja ja aineettomia kyvykkyyksiä (*intangible capabilities*): ”Intangibles, we find, are emerging as central ingredients in business success, sustainable community development and social policies concerned with the well-being of communities and their citizens.” (Scott 2011: 4).⁹⁷

⁹⁴ Suomen museoiden taloudellista vaikuttavuutta mittaavassa tutkimuksessa (2013) saatiin kunkin museokävijän vähimmäiskulutuksen arvoksi museon sijaintialueella 32,80 euroa. Museoiden aikaansaama kokonaisvaikutus alueen matkailuun, elinkeinoihin, työllisyyteen ja verotuloihin todettiin tutkimuksessa huomattavaksi (Piekkola 2013: 5–6). Tutkimuksen tilaajana oli Suomen museoliitto, ja se toteutettiin kyselynä toukokuu–syyskuu 2013 välisenä aikana. Vastauksia kyselyyn saatiin 6 500 museokävijältä. Kyselyssä kysyttiin museokävijän yleistä tyytyväisyyttä, museon osuutta matkapäättökseen sekä matkan aikaista rahankäyttöä.

⁹⁵ Yhtenä kanavana on ollut avata yleisölle kokoelmataiteen merkityksiä näyttelytehtävien avulla: Miksi näyttely on tehty? Miten se liittyy olemassa olevaan kokoelmaan? Mikä esillä olevan näyttelyn suhde on ympäröivään yhteisöön?

⁹⁶ Julkaisu asettaa hyvillä indikaattoreille seuraavat vaatimukset: selkeä, kuvaa ydintä, riittävän pätevä, ymmärrettävä, ei päällekkäinen muiden indikaattoreiden kanssa, helposti saatavilla, vertailtavissa, katsoo myös eteenpäin (*Vaikuttavuusindikaattorit* 2009: 17). Katso myös *Päin näköä! Visuaalisten alojen taidepoliittinen ohjelma*. Opetusministeriön julkaisuja 2009: 53.

⁹⁷ Voiton numeeriselle maksimoinnille on alettu etsiä vaihtoehtoja jopa voittoa tavoittelevissa yrityksissä. On alettu puhua jaetun arvon käsitteestä (*shared value*), jolloin voiton yksipuolinen ja lyhyen tähtäimen maksimointi ei olekaan yrityksen ensisijainen arvopäämäärä ja vanhanaikaiseksi katsotuille arvotusmekanismeille etsitään uusia

Työkaluja keskusteluun tarjoavat John Holdenin artikkeli *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy* (2006), kulttuurianalyttikko Sara Selwoodin essee *Making a Difference: Understanding the Cultural Impact of Museums* (2010), *Museums 2020 Discussion Paper* (MA, 2012) ja professori Carol Scottin toimittama julkaisu *Museums and Public Value* (2013), joka esittelee professori Mark Mooren ja John Holdenin ajatusten pohjalta strategian, jossa vaikuttavuudella on keskeinen rooli mitattaessa museoiden arvoa. Strategiassa on huomioitu toiminnan mahdollistama ympäristö, toiminnan mahdollistavat välineet ja vaikuttavuusarvon ilmeneminen yhteisössä (Scott 2013: 3). Stephen Weil kirjoitti vaikuttavuuden roolista museoissa jo vuonna 2002:

”Viewed from outside their own sometimes insular world, museums might find themselves more highly regarded than ever when they are consistently able to present themselves as organizations that warrant support through their demonstrable effectiveness in accomplishing well-articulated and worthwhile purposes that can logically be shown to make a positive difference to their communities.” (Weil 2002: 108)

Avainkäsitteinä lainauksessa ovat ”osoittaa vaikuttavuutta”, ”merkityksellinen toiminta” ja ”myönteinen kehitys.” (Weil 2002: 108). Museolla on oltava tarvittava konteksti ja välineet toiminnalle, jotta sen vaikuttavuus yhteisössään tulee ilmi. Toiminnalla pitää olla tavoite, sen pitää olla alttiina jatkuvalla muutoksella ja oppimiselle, sen pitää huomioida eri intressitahojen tahtotilat sekä keskittää huomiota tavoitteiden toteutusmetodeihin (Weinberg & Leeman 2013: 19). Näiden toteutumiseksi museon on tehtävä yhteiskunta-arvio, määriteltävä oma arvoverkostonsa ja sijaintinsa yhteisössään, kirjoitettava arvojen ketju näkyväksi, suunnattava toiminnot ja arvot yhteneviksi sekä kehitettävä toiminnan analyysimenetelmä, jotta vaikuttavuus tulee osaksi museoiden ja yhteiskunnan välistä arvokeskustelua (Weinberg & Leeman 2013: 27). Nämä tekijät ovat institutionaalisen arvon rakennuskappaleita. Carol Scott listaa lisäksi neljä tekijää, jotka viestivät museoiden institutionaalista arvosta (Scott 2011: 11; Holden 2006: 23–24, 26, 30):

- kansalaisuuden kehittäminen kokoelmien saavutettavuuden kautta
- totuudellisen ja merkityksellisen tiedon jakaminen
- museoiden kyky tavoittaa yksityisten rahoitustahojen mielenkiinto
- paikalliset, kansalliset ja kansainväliset yhteistyöprojektit.

Scottin listaamien institutionaalisten arvotekijöiden lisäksi vaikuttavuutta on olemassa myös immateriaalisten arvojen alueella, jotka voidaan määrittellä kokemisen, ymmärtämisen ja tavoitetun kontekstin kautta: ”The set of values that relate to the subjective experience of culture intellectually, emotionally and spiritually.” (Holden 2006: 14). Näiden ilmentymiä museoissa ovat heritologinen tiedonsiirto, yhteisön sosiaalisen pääoman, identiteetin ja paikkakokemuksen

synergisempiä vaihtoehtoja: ”They continue to view value creation narrowly, optimizing short-term financial performance in a bubble while missing the most important customer needs and ignoring the broader influences that determine their long-term success.” (Porter & Kramer 2011: 4). Tällöin myös vaikuttavuudella on merkitystä.

kehittäminen, kollektiivisesti merkittävien paikkojen säilyttäminen sekä merkitysten, ihmetysten ja ylevän kokemusten tuottaminen (Scott 2011: 11).

Tavoitteena ei ole enää strategisesti kertoa mitä museo tekee, vaan kohdentaa fokus siihen, kuinka yhteisö kokee museon, ja näin luoda kokonaisvaltaisempaa tarkoituksellisuutta ja positiivista vaikutusta yhteisössä. Tätä kautta yleisöjen, museon ja rahoittajien eriaisteiset immateriaaliset, materiaaliset ja institutionaaliset arvopäämäärät on mahdollista synkronoida (Holden 2006: 56–60). Suunnitelmat ja tavoitteet voidaan kirjoittaa museon vaikuttavuusohjelmaksi (Korn 2013: 32, 38).⁹⁸

Kirjoituksista käy ilmi, että vaikuttavuuskeskustelu on hyvin pedagogiasuuntautunutta. Museoiden vaikuttavuutta käsittelevissä tutkimuksissa vaikuttavuuden havainnointi on pitkälti kohdentunut museon yleisöihin ja heidän reaktioidensa arviointeihin erilaisin menetelmin (Knell 2004; Holden 2006; Scott 2013; *Museums Association* 2012). Vaikuttavuuden aluetta on kuitenkin hyvä laajentaa pedagogisesta sektorista ja yleisöjen kosketuspintaa käsittelevistä suuntauksista käsittämään myös muut museotoiminnot. Lisäksi vaikuttavuuden mittaaminen ainoastaan oman aikamme yleisön reaktioita arvioiden ei ole riittävä peili tulevaisuuden museotoimia ja erityisesti kokoelmatoimia suunniteltaessa. On suunniteltava pitkäkestoisempia vaikuttavuuden mittareita, jotka ulottuvat historiasta tulevaisuuteen (Knell 2004: 12), jotta vaikuttavuuden hyöty saadaan ulottumaan myös tulevaisuuden kokoelmanhallintaan.

⁹⁸ Institutionaalinen taideteoria ottaa kantaa myös taiteen vaikuttavuuteen. George Dickie nojaa taiteen instrumentaaliseen luonteeseen arvioidessaan taiteen arvoa: "Works of art are valuable because they can be the instrumental source of a valuable experience that in turn is valuable because the experience or an element of it is intrinsically valued by some person or persons and/or the experience or an element of it is instrumentally valuable." (Dickie 1988: 6). Huomio nostaa taiteen kokemisen arvottamisen keskiöön ja olettaa myös, että taideteoksella ei ole käyttöarvoa. Esteettinen elämys ja pyyteettömyys ovat läsnä, mutta kokeminen vaatii kokijan läsnäolon ja läsnäolijan kyvyn arvioida. Tällöin taide on kanava jonkin arvokkaan kokemiselle.

4 POISTO OSANA KOKOELMANHALLINTAA

Edellisissä pääluvuissa on esitetty museoiden kokoelmanhallinnan historiallinen konteksti, liitetty tutkimusaihe osaksi museologian tutkimusperinnettä sekä luotu käsillä olevan tutkimuksen kokoelmanhallinnallinen teoria- ja arvo-tausta. Tutkimuksen kahdessa seuraavassa pääluvussa paneudutaan museoiden poistokysymykseen. Ensin poistokysymystä käsitellään yleisellä tasolla. Neljännessä luvussa käydään läpi sekä kokoelmanhallinnan että poiston eri alueet.⁹⁹ Luvun lopussa esitellään esimerkkejä poisto-ohjeistuksista, mittavista poisto-operaatioista, kokoelmanhallinnan parannusehdotuksista sekä käytössä olevista arvoluokitusmalleista. Viidennessä luvussa keskitytään suomalaisten taidemuseoiden poistoon, käsitellään kyselyn kysymykset, kyselyaineistoon vaikuttaneet teoriat, ja käydään läpi kyselyn tulokset.

Tutkimuksessa museoiden kokoelmanhallinta nähdään laaja-alaisena. Siihen kuuluu seitsemän vaihetta: hankinta, inventointi ja dokumentointi, kunto-karttoitus, arvoluokitus, konservointi (ennaltaehkäisevä ja kohteeseen kajoava), säilytys ja poisto. On tärkeää, että kokoelmanhallinta nähdään kokonaisuutena, jossa hankinta on toiminnan alussa ja poisto viimeisenä.¹⁰⁰ Tämä on olennaista, jotta kokoelmanhallinnan loppupäähän kuuluvaa poistoa voidaan käsitellä oikeassa kontekstissa.

Kuten edellä on todettu, kokoelmanhallinnallisia kipupisteitä ovat olleet kokoelmien hallitsematon kasvu, säilytystilojen vajavuus, kokoelmien tietosisäl-töjen köyhtyminen ja kokoelmasisältöjen kilpailu mediaa kiinnostavien museo-tapahtumien kanssa. Keskustelua on käyty 1990-luvulta lähtien ja johdanto-osassa esitelty kirjallisuus ja erityisesti kirjasarja *Leicester Readers in Museum Studies* antaa hyvän kuvan haasteiden määrästä, laadusta ja tulevaisuuden suunnitelmista.

⁹⁹ On huomioitava, että tässä yhteydessä kokoelmanhallinnan muut osa-alueet esitel-lään lyhyesti. Tutkimuksen painopiste on kokoelmapoisto, ja muut kokoelmanhal-linnan alueet esitellään tätä kokonaisuutta selventävinä toimintoina.

¹⁰⁰ Museologi Anne Fahy määrittelee kokoelmanhallinnan kattotermiksi, joka käsittää kokoelman hoitoon ja dokumentointiin liittyviä tehtäviä. Nämä tehtävät suojelevat kokoelmia ja niiden sisältämää informaatiota sekä tekevät kokoelmat saavutettaviksi fyysisesti ja älyllisesti (Fahy 1995: 2).

Kuten luvun 1.5. aikalaiskeskustelussa on todettu, myös suomalaisissa museoissa on arvioitu museoiden jatkuvasti kasvavia kokoelmia kokoelmanhallinnan näkökulmasta: Vilkuna 1996a, 2000, 2009, 2010c, 2013; Palo-oja & Willberg 2000; Kostet 2000; Kehys 2006a-b; Kinanen 2009c; Pettersson 2005b, 2009a-b, 2010a-b, 2013a; Jyrkkiö & Liukkonen 2010; Robbins 2011; 2015a; 2015b. Teksteissä museoammattilaiset ovat ilmaisseet huolensa kokoelmien jatkuvan kasvun ongelmista sekä museoiden lukumäärän kasvusta.¹⁰¹ On huomioitu, että muistiorganisaatioiden tulee itse määrittää kokoelmiensa rajat ja säilyttämisen ehdot. Myös teemat, kuten ennaltaehkäisevä poisto, taideteosten elinkaari ja kokoelmiin liittyvä arvokeskustelu ovat puhuttaneet. Susanna Pettersson rinnastaa kokoelmatyön myös museotoiminnan vaikuttavuuteen: ”On koittanut linjausten aika, sillä jatkuvan kartuttamisen malli on tullut tiensä päähän. Kokoelmaa ei kannata kartuttaa mekaanisesti siksi, että ”aukkopaikkojen paikkaamisen” perinne on muodostunut museoiden käytännöksi. Hankintojen tekeminen kokoelmaan ei ole itseisarvo, eikä hankintojen lukumäärä ole suhteessa toiminnan vaikuttavuuteen.” (Pettersson 2012: 275). On ilmeistä, että kokoelmanhallinnan alkupäähän kuuluva toiminto heijastuu voimakkaasti loppupään poistokysymykseen. Hankinnan ja poiston välissä tapahtuu kokoelmanhallinta, joka kiinnittää museoesineeseen sen museoarvon. Siksi on tarpeen tarkastella kokoelmanhallintaa yhtenäisenä toimintaketjuna, joka alkaa hankinnoista ja päättyy poistoihin.

4.1 Kokoelmapoliittinen ohjelma

Poistoja tutkittaessa ensimmäinen tehtävä on kartoittaa, kuinka poistoja on käsitelty taidemuseoiden kokoelmapoliittisissa ohjelmissa. Ohjelmassa kerrotaan museon toiminta-ajatus, avataan museon syntyvaiheita ja perustamisperiaatteita, kokoelman syntyhistoriaa sekä kokoelmien säilyvyyden periaatteita (Malaro

¹⁰¹ Museoviraston Museotilaston 2014 mukaan suomalaisissa taidemuseoissa on 393 983 taideteosta (342 636 kokoelmanhallintajärjestelmään vietyä teosta). Vertailtaessa Museotilaston lukuja vuosilta 2006–2013 on todettava, että museoiden, museokohteiden ja taidemuseoiden lukumäärissä ja museoiden teosmäärissä on näinä vuosina tapahtunut jonkin verran muutoksia. Taidemuseoiden lukumäärä on vaihdellut vuosien aikana 54 ja 63 välillä. Tällä on vaikutusta ilmoitettuihin kokoelmamäärien kokonaislukuihin. Taideteosten lukumäärä on kahdeksassa vuodessa kasvanut noin sadalla tuhannella teoksella. Tosin tilastoon ilmoitetut vuotuiset kartuntaluvut eivät korreloi ilmoitettujen kokonaislukumäärien kanssa eivätkä edellisten vuosien lukujen kanssa (Museotilastot 2006–2013). Tätä eroa voidaan selittää erilaisilla tekijöillä: saadut kokoelmatiedot eivät ole täysin kattavia, taidemuseoiden kokoelmissa tapahtuu vuositasolla erilaista liikehdintää (kokoelmien yhdistämisiä tai luokitusten muutoksia), takautuva luettelointi, tilastokyselyn täyttäjät ymmärtää kysymyksen eri tavalla verrattuna edellisen vuoden täyttäjään (sama kokoelma saatetaan luokitella esimerkiksi kulttuurihistorialliseksi yhtenä vuonna ja taidekokoelmaksi toisena vuonna), kyselyn täytön yhteydessä tapahtuneet tietovirheet tai erot yksittäisten taideteosten luokittelutavoissa. Tilastosta on todettava, että se antaa kokonaiskuvan suomalaisesta museosektästä ja toimii suuntaa antavana (Museovirasto 2014: keskustelu Eija Liukkonen ja Anu Niemelän kanssa 8.12.2014).

1995: 11). Se toimii käytännön työkaluna kokoelmien kartuttamiseen ja hoitoon liittyvissä tehtävissä (Pettersson 2005a). Kokoelmapoliittinen ohjelma on tietopaketti museosta niille, jotka eivät ole museoammattilaisia, kuten kaupungin hallinto, sen poliittiset elimet tai säätiöiden hallitusten maallikkojäsenet, mutta ohjelma on myös työkalu museon työntekijöille. Professori Simon Knell luonnehtii 1990-luvulla alkanutta kokoelmapoliittisten ohjelmien kirjoitusprosessia kokoelmakäytäntöjen professionalisoitumiseksi. Ohjelma ei ole koskaan valmis, vaan se on lähtökohtaisesti ajassa muuttuva ja jatkuvasti päivitettävä dokumentti (Knell 2004: 13).

Kokoelmapoliittinen ohjelma on kanava, jonka kautta museoiden sisäisen arvioinnin tulokset saadaan julkisiksi. Stephen Weil puhuu museoiden sisäisen arvioinnin merkityksestä silloin, kun ulkopuoliset paineet museon olemassaololle kovenevat. Weil kiteyttää arvioinnin neljään portaaseen, jossa seuraava porras on riippuvainen edellisen onnistumisesta (Weil 2002: 7–23):

- toiminnan tulee olla tarkoituksellista ja fokuoitetua
- toimintaa varten pitää olla mahdollisuudet ja resurssit
- suunnitelmien toimivuutta ja vaikuttavuutta pitää kyetä arvioimaan
- toiminnan tulee olla tehokasta.

Nämä kaikki ovat tasoja, joiden on hyvä näkyä museon kokoelmapoliittisessa ohjelmassa. Samoin on museoille eduksi, jos arviointiin motivoitutaan museoiden omista lähtökohdista käsin eikä ulkoisen paineen alla:

“It would arguably be better if the museum community already had in place some mechanism for judgement of its own design than if it had to submit to whatever device some less-knowledgeable group of judges was able to cobble together.” (Weil 2002: 6).

Susan Pearcen mukaan kokoelmapoliittiset ohjelmat perustuvat kolmen tahon vuorovaikutukseen. Ohjelmissa määritellään museon suhde kokoelmaan, henkilökuntaan ja ympäröivään yhteisöön. Vuorovaikutuksessa museon henkilökunta on välittäjän roolissa. Henkilökunnan kautta olemassa oleva arkistotieto välittyy muistina yhteisölle (Pearce 1992: 135).

Institutionaalista taideteoriaa mukaillen kokoelmapoliittiset ohjelmat kirjaavat myös profession sisäisen kannan siitä, mihin museoammattilaiset kohdentavat heritologista mielenkiintoa. Museoinstituution sisällä tämä oikeus todennetaan ja lunastetaan nimenomaan kokoelmapoliittisten ohjelmien ja niihin sisältyvien dokumentointiperusteiden kautta. Susan Pearce jatkaa:

“Collection policies and their operation are not the neutral or passive instruments of policy which has been decided elsewhere. They play a significant part in the interactive process through which museum meanings are constructed.” (Pearce 1992: 136)

Ohjelma on museoiden työkalu, jonka avulla ne voivat tuoda toimintansa osaksi yhteiskunnallista keskustelua. Vuonna 2006 Valtion taidemuseon alainen kehittämissyksikkö Kehys määritteli seuraavasti:

“Kokoelmapoliittinen ohjelma määrittää museon ja kokoelman suhteen. Siihen kirjaetaan kokoelman sisältökuvauksen ja historian lisäksi tulevaisuuden suuntaviivat.

Ohjelmaan kirjataan museon velvoitteet kokoelmaa kohtaan myös käytännön tasolla. -- Ohjelmalla tavoitellaan toiminnan pitkäjänteistä kehittelyä ja henkilökunnan sitoutumista tavoitteisiin. Siinä perustellaan toiminnan linjaukset myös museoinstituution ulkopuolisille tahoille kuten rahoittajille, mahdollisille tukijoille ja lahjoittajille.” (Kehys 2006b: 31)

Tämänhetkisen suosituksen mukaan jokaisella valtionosuuteen oikeutetulla suomalaisella taidemuseolla tulisi olla päivitetty kokoelmapoliittinen ohjelma. Museolaki 2006 määrittää:

”Valtionosuuden saamisen edellytyksenä on museon pitkän tähtäimen toiminta- ja taloussuunnitelma, joka sisältää rahoitussuunnitelman lisäksi suunnitelmat museon tavoitteista ja painopisteistä sekä siitä, kuinka tutkimus ja konservointi sekä kokoelmien tallennus, kartuttaminen, esittäminen ja säilyttäminen on museoissa järjestetty.” (Museolaki 3.8.1992/729)

Kehys aloitti vuonna 2002 valtakunnallisen taidekokoelmaprojektin, jonka tarkoituksena oli tuottaa yhteismitallista tietoa suomalaisten taidemuseoiden kokoelmatoiminnasta. Tiedon keräämisen taustalla toimi vuonna 1999 julkaistu *Museo 2000 – museopoliittinen ohjelma*, jossa pohdittiin museoiden tehtäviä, työnjakoa, resursseja, laatua ja mahdollisuutta itsearviointiin.¹⁰² Kokoelmanhallinnan painopisteinä olivat kokoelmien digitointihankkeet sekä kokoelmapoliittiset ohjelmat. Ohjelmassa mainittiin myös kokoelmien arvaluokituksen tarve ja luokituksen tuoma mahdollisuus tehdä kokoelmasta tarvittaessa poistoja.

Kehyksen taidekokoelmaprojektin aikana tietoa tuotettiin itsearvioinnin, alueellisten keskustelujen, työpajojen sekä taidemuseoilla teetetyin kyselyn kautta vuosina 2004–2005. Kehys toimitti aiheesta ohjeistuksen *Huomioita kokoelmapoliittisen ohjelman kirjoittamisesta*,¹⁰³ jossa lyhyesti kuvataan kokoelmapoliittisen ohjelman pääpiirteet (Pettersson 2005a). Hankkeen alussa Suomessa toimi 67 taidemuseota ja niissä arvioitiin olevan noin 198 000 taideteosta (Kehys 2006a ja b). 1.12.2003 julkaistu väliraportti sisälsi yhteenvedon näistä kokoelmista ja niiden haltijoista. Yhteenvedossa suomalaisten taidemuseoiden kokoelmat jaettiin viiteen pääryhmään: nykyaikaisen taiteen kokoelmat, modernin taiteen kokoelmat, vanhan taiteen kokoelmat, kansallislageriatyyppiset kokoelmat, edellisten yhdistelmät (Pettersson 2005b). Kokoelmakartoituksen seuraavana vuonna osallistui 65 taidemuseota ja kyselyn tuloksista julkaistiin *Taidemuseoiden kokoelmapolitiikka ja resurssit* -raportti vuonna 2006. Nämä kaksi raporttia täydensivät toisiaan ja samalla ne antoivat 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä syksyn taidemuseoille kirjoittaa tai päivittää kokoelmapoliittisia ohjelmiaan.¹⁰⁴

¹⁰² Kehys 2003. *Valtakunnallinen taidekokoelmaprojekti. Museo 2000* -toimikunnassa vuonna 1999 oli 13 museoalan asiantuntijaa ja ammattilaisia sekä joukko vierailevia asiantuntijoita. Heidän raporttinsa valmistui 29.12.1999.

¹⁰³ Ohjeistuksessa kirjattiin kokoelmapoliittisen ohjelman rakenteeksi seuraavat osiot: 1) oman kokoelman profiili ja painopisteet; 2) etiikka; 3) kartunapolitiikka ja taideteosten hankkiminen; 4) kokoelman dokumentointi ja rekisteröinti; 5) tutkimus; 6) säilytys, hoito ja turvallisuus; 7) kokoelman esilläpito; 8) lainaus-, tallennus- ja sijoittamisperiaatteet; 9) julkiset teokset. Poisto on mainittu kohdissa 3 ja 9.

¹⁰⁴ Joulukuussa 2013 Museovirasto julkaisi yhteistyössä Suomen museoliiton ja *Museo 2015* -hankkeen kanssa *Kokoelmapolitiikan muistilista museoille* -ohjeistuksen, joka hyö-

Suomalaiset taidemuseot päivittivät tai kirjoittivat kokoelmapoliittiset ohjelmansa 2000-luvun alussa. Kehyksen 2004–2006 tutkimuksen aikana kokoelmapoliittinen ohjelma oli valmiina tai valmistumassa noin 50 %:lla taidemuseoista (Kehys 2006b: 31).¹⁰⁵ Vuoden 2012 kyselyaineistosta käy ilmi, että 94 %:lla vastanneista taidemuseoista kokoelmapoliittinen ohjelma oli valmis.

Museoon valituista ja valikoituneista esineistä ja niiden dokumentaatiosta syntyy museon profiili. 2000-luvun alussa kirjoitetuissa kokoelmapoliittisissa ohjelmissa on määritelty museon henkinen sijainti yhteisössään, oman kokoelman merkitys ja sen suhde aikaan. Museon kehyskertomuksen kirjaaminen on yhtä tärkeää kuin museoon valittujen kokoelmien kontekstietojen selvittäminen. Tämä tieto on useimmissa museoissa nyt kirjattu. Taidemuseot ovat 2000-luvulla käyneet läpi prosessin, jossa ne ovat joutuneet kirjaamaan keskeiset toimintansa periaatteet virallisiksi ja näkyviksi. Tämän työn tuloksena taidemuseoiden kokoelmia voidaan tarkastella kokonaisuuksina. On mielekästä ajatella, että poistokeskustelu on prosessin seuraava vaihe. Kokoelmanhallinnan pääte-piste eli poisto saa näkyvän muodon poisto-ohjelmien myötä. Poisto-ohjelman kirjoittaminen puolestaan on mahdollista aloittaa, kun kokoelmapoliittinen ohjelma on valmis ja kokoelmasta on hahmottunut kokonaiskuva.

4.2 Hankinta, dokumentointi, konservointi, säilytys

Museoesine ei kokoelmaan kuuluessaan ole staattisessa tilassa vaan aktiivisen kokoelmanhallinnan alaisena. Kokoelmanhallinnan seitsemästä vaiheesta hankinta on alku. Seuraavat kolme toimintaa, inventointi ja dokumentointi, kunto-kartoitus sekä arvaluokitus, ovat luonteeltaan teoreettisia ja tietoa kerääviä. Konservointi ja poisto ovat kohteeseen kajoavia toimintoja, ja säilytys on nähtävä aktiivisena, yksittäisen museouran ylittävänä, pitkäjänteisenä työnä. Kokonaisuudessa teoreettiset linjaukset määrittävät ja antavat suunnan käytännön toimille, mutta kokoelmanhallinta nähdään yhtenäisenä ketjuna. Jokainen kokoelmanhallinnan alue on hyvin laaja ja suurissa museoissa jokaisella sektorilla on omat vastuuhenkilönsä.

Tässä luvussa esitellään lyhyesti museoiden kokoelmanhallinnan eri osa-alueet: hankinta, inventointi ja dokumentointi,¹⁰⁶ konservointi ja säilytys. Arvaluokitusta ja arvoihin liittyvää tematiikkaa on käsitelty kolmannessa pääluvussa, ja poisto käsitellään omana alueenaan luvussa 4.3.

dynsi kulttuurihistoriallisten museoiden ja taidemuseoiden julkaistuja kokoelmapoliittisia ohjelmia.

¹⁰⁵ Tutkimuksessa mainittiin, että useat jo valmiit kokoelmapoliittiset ohjelmat olivat hyvin lyhyitä ja odottivat päivitystä.

¹⁰⁶ Tässä yhteydessä dokumentoinnilla tarkoitetaan laajaa museoesineeseen kohdistuvaa tietojen ja erilaisten kontekstisidonnaisuuksien keräämistä. Termillä inventointi puolestaan tarkoitetaan yksittäiseen esineeseen kohdistuvaa tietojen keräämistä ja rekisteröintiä.

Hankinta

Hankinnalla tarkoitetaan jonkin museokokoelman kannalta merkittävän esineen tai asian hankkimista joko ostona, lahjoituksena tai deponointina museon kokoelmaan.¹⁰⁷ Professori Vilkuna on käyttänyt hankinnan yhteydessä termejä aktiivinen ja passiivinen. Hankinta on aktiivinen, kun museotyöntekijä tekee oman työn tuloksena hankintapäätöksen ja se on passiivinen, kun hänelle tarjotaan jotakin kokoelmaan liitettäväksi (Vilkuna 2014).¹⁰⁸

Professori Simon Knell esittää, että kokoelman kartuttamisen tavoitteet, rajat, metodi, resurssit, osalliset ja kohderyhmä tulisi selvittää aina ennen hankintaa, jotta saavutetaan aktiivisen hankinnan tila (Knell 2004: 43). Hän jatkaa, että kestävää kokoelmatulevaisuutta ei voida rakentaa, jos kaikki lahjoitukset otetaan vastaan ilman arviointia, poisto-ohjelmaa ei ole tai hankinnat perustuvat ainoastaan uniikkiarvoon, ikään, paikallisuuteen tai aukkojen täydentämiseen (Knell 2004: 46).

Osto on aktiivinen kokoelmahankinta ja ostopäätöksen myötä kokoelma karttuu harkitusti. Lahjoitus puolestaan saattaa tuottaa sekä aktiivisia että passiivisia hankintoja. Lahjoitusten muotoina ovat testamenttilahjoitukset ja yksittäiset lahjoitukset. Lahjoitusasiakirjoissa määritellään ehdot lahjoituksen kestoon, esilläoloon, lainattavuuteen, säilytykseen tai konservointiin. Vuonna 2007 *American Association of Museum Directors* (AAMD) kirjasi teemoja, jotka pitäisi selvittää ennen jokaista uutta lahjoitusta. Teemoja olivat hankittavan esineen nuhteeton tausta, hankinnan sijoittuminen osaksi kokoelmaa, lahjoittajan intentiot ja hankinnan logistiikka. Kysymyksissä käytännön kokoelmanhallinnalla on iso rooli, ja ne osoittavat, että kokoelmanhallinnallinen rasite on hyvä huomioida jo sopimusvaiheessa. Tavoitteena on, että museoilla on mahdollisuus neuvotella potentiaalinen hankinta siten, että hankittavat esineet sopivat museon toiminta-ajatukseen. Erillisenä huomiona oli: "Are there restrictive conditions on the loan or gift that place an undue burden on the museum?" (AAMD 2007: 2).

Lahjoitusehdot saattavat luoda oman haasteensa museon kokoelmanhallinnallisille pyrkimyksille. Usein lahjoituksen taustalla on ajatus, että museo säilyttää lahjoituksen kokonaisuudessaan määrittelemättömään tulevaisuuteen asti. Museoissa on kuitenkin pyritty neuvottelemaan mahdollisimman autonominen asema, jotta museo voi hoitaa kokoelmaa asiantuntevalla tavalla eivätkä jossakin historian vaiheessa allekirjoitetut lahjoitusten sopimusehdot halvaannuta museon kokoelmanhallinnallista päätäntävaltaa. Prosessi on jatkuva, ja siksi museoammattilaisten taholta laaditut ohjeet ja säädökset ovat suurena apuna työssä, kuten esimerkiksi Kehyksen julkaisu *Taiteen lahja* (Hämäläinen 2003).

Deponoinnissa omistusoikeus säilyy lahjoittajalla, mutta esine sijoitetaan vastaanottavan museon tiloihin allekirjoitetun sopimuksen ehdoin ja sopimuksen määräämäksi ajaksi. Kokoelmanhallinnallisen käytännön näkökulmasta

¹⁰⁷ Hankinnasta on englanninkielessä käytössä kaksi termiä: *accession* (liittää, lisätä, hyväksyä objekti museokokoelmaan, seurata valtaistuimelle) ja *acquisition* (hankinta, ostoto, ottaa haltuun). Termeistä *accession* on käytetty laajemmin (Davies 2011).

¹⁰⁸ Kuten tutkimuksen johdannossa (luku 1.5.) on todettu, Vilku on nimennyt myös proaktiivisen poiston osaksi hankintaa.

deponointia ja pitkäaikaislainaa voidaan pitää hankintana. Liitetäänhän ole-massa olevaan kokoelmaan uusi esine, joka vaatii samanlaista kokoelmanhal-linnallista huomiota kuin jo kokoelmassa olevat, vaikka esineen juridinen omis-tusoikeus ei siirrykään.

Nykyisin museoiden hankintaehdot määritellään kokoelmapoliittisissa ohjelmissa, mutta näin ei ole aina ollut. Kokoelmiin on eri syistä päätynt esineitä, joiden merkittävyys kokoelmalle on kyseenalainen. Esineen status on myös hankinnan jälkeen saattanut muuttua ja sen myötä esine on joutunut ko-koelman keskiöstä marginaaliin. Eri aikakausien kartuntoihin ovat vaikuttaneet ajan trendit tai museon sisäiset intressit (Dunn 2004: 67; Pettersson 2010b: 174–186).

Kun puhutaan kokoelmapoistosta, on mahdotonta ohittaa keskustelua hankinnasta, ja näiden kahden suhde tulisi liittää jokaiseen poistohankkeeseen. Viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana museoiden hankintapolitiikkaa on tarkasteltu myös kokoelmanhallinnallisen kokonaisuuden näkökulmasta ja kokoelmahankintoja on pyritty rajoittamaan. Vaikka nykyisin useampiin kokoelmiin tehdään perusteltuja hankintoja, joutuu kokoelmanhallinta kamppailemaan aikaisempien, marginaalisen perustein hankittujen tavaramäärien kanssa. Ei riitä, että mietimme poistojen määreitä ja toteutumisen kriteerejä, on katsot-tavat kriittisesti ja huolella myös hankintoja. Tästä syystä professori Vilkunän käyttämä termi proaktiivinen poisto on käytännöllinen.¹⁰⁹ Useimpiin kokoel-miin on onnistuneiden hankintojen ohella kasautunut myös paljon epäolennais-ta materiaalia. Tätä epäolennaista materiaalia on alettu tarkastella kriittisesti. Kriittisiin arviointeihin on johtanut ymmärrys, että jokainen taidekokoelma on aikansa subjektiivisten tekijöiden summa ja että objektiivisuutta on mahdotonta tavoitella (Jyrkkiö 2010: 18, 20). On teoriassa mahdollista, että jokainen hankinta on potentiaalinen tulevaisuuden poisto, ja näin kokoelmanhallinnalliset ääri-päät sitovat toinen toistaan.

Dokumentointi

Museoesineen dokumentointi on yksi museotyön kulmakivistä. Dokumentointi kiinnittää esineeseen museoarvon. Ainoastaan dokumentoinnin kautta museo-ammattilaiselle muodostuu käsitys esineen historiasta ja merkityksestä, koko-

¹⁰⁹ Yhdysvalloissa on jo 1970-luvun lopulla huomioitu kokoelmanhallinnalliset kustan-nukset osana museotoimintaa. Esitettiin arvio, jossa jokaisen museoesineen hoito (säilytys, säilytystilan lämmitys, jäähdytys, puhtaanapito ja vartiointi) maksoi noin 50 dollaria vuosittain. Lisäksi *American Association of Museumsin* (AAM) vuosirapor-tin arvion mukaan (1989) noin viiden prosentin museokokoelmien vuotuinen kasvu johti kokoelman esinemäärän kaksinkertaistumiseen joka 15. vuosi (Weil 1997a: 2–3; 2002: 142). Smithsonian-instituutti julkaisi vuonna 1976 kokoelmanhallinnallisen raportin *A Report on the Management of Collections in the Museums of the Smithsonian Institution*. Raportti tarkasteli kokoelmien vuotuista kasvuvauhtia, jonka perusteella voitiin vetää kokoelmanhallinnallisia johtopäätöksiä liittyen säilytystila- ja henkilö-kuntatarpeeseen. Instituutille oli tärkeää selvittää kokoelmien vuotuinen kasvuvauh-ti, jotta kokoelmanhallintaa voitiin suunnitella useiden vuosien perspektiivillä. Kat-sottiin, että 1–2 prosentin kasvu oli vielä hallittavissa, mutta sen ylimenevät luvut al-koivat tuottaa ongelmia käsittelyn ja säilytyksen suhteen. Laskennallisten arvojen mukaantulo sai aikaan reaktion, jossa kokoelmahankinnat ja poistoprosessi lähenivät toisiaan (Weil 1997a: 2–4; 2002: 142).

elman sisällöstä sekä kunnosta, mahdollisista painopisteistä ja siitä mihin suuntaan kokoelman painopisteitä kannattaa viedä.¹¹⁰

Museoissa dokumentointia tapahtuu monella eri tasolla: kokoelmasisällöt (taidehistoriallinen tutkimus, kontekstitiedot, omistushistoriaan liittyvä tutkimus, teosinventointi), kunto- ja konservointitiedot (konservointihistoria, kunto-tiedot, fyysiset varaosat), valokuvaus (julkaisukuvat, tunnistekuvat, oheiskuvat), museoiden toiminta (näyttelyt, tapahtumat), kirjasto ja leikearkisto sekä yhteiskunnan kulttuuri-ilmiöiden dokumentointi.

On selvää, että osa museoiden dokumentointivelvollisuudesta tapahtuu kokoelmanhallinnan ulkopuolella. Taideteoksiin kohdistuvan kokoelmanhallinnallisen dokumentoinnin minimitaso on saada tiedot taiteilijasta, teosnimestä, tekovuodesta, tekniikasta ja mitoista. Lisäksi on tallennettava vähintään tunnistekuvatasoinen kuvatiedosto. Kaikki nämä tiedot liittyvät läheisesti teosinventointiin. Tosin tavoitteena on aina huomattavasti laajempi tietomäärä, kuten kirjata tietoja liittyen teoksen omistushistoriaan ja taidehistorialliseen merkittävyyteen sekä avata teoksen sisältöä yhteiskunnallisen ilmiön esimerkkinä (SPECTRUM 2009; Ketonen 2009: 6–9; Heinonen & Lahti 2001: 93).

Dokumentoinnilla on keskeinen kokoelmanhallinnallinen rooli myös silloin, kun pyritään arvioimaan esineistön kuntoa pitkällä aikavälillä. Aktiivisen seurannan tuloksena voidaan suunnitella ja ennakoida tulevia kokoelmanhallinnallisia tarpeita ja ohjata määrärahoja hyödyllisesti. Esineistö voidaan jakaa kuntoluokkiin, jotka selventävät kokonaiskuvaa.

Jokainen taidemuseossa työskennellyt tietää, että aina dokumentoinnin ja kuntoseurannan minimitasoonkaan ei päästä.¹¹¹ Niukkojen kontekstietojen todellisuudessa on huolestuttavaa lukea, että länsimaisessa kulttuurissa on museoita, joiden rahoitustahot ovat alkaneet kyseenalaistaa dokumentoinnin merkitystä, koska tämä ei tuota hyötyä lyhyellä aikavälillä: "Documentation is, un-

¹¹⁰ Suomessa taidemuseoiden käytössä on dokumentoinnin työkaluna Valtion taidemuseon kehittämä ja vuodesta 2015 Suomen taide ja taidekokoelmat osuuskunnan ylläpitämä Muusa-tietokanta (taidekokoelmat.fi -palvelu): "Muusa on Suomen Kansallisgalleriassa (vuoteen 2013 Valtion taidemuseo) kehitetty tietokantapohjainen taidekokoelmien hallintaohjelmisto. Muusa on taideteosten luokittelu-, kuvailu- ja luettelointiohjelmisto, joka soveltuu taidemuseoiden lisäksi myös muiden taidekokoelmia hallinnoivien organisaatioiden käyttöön. Muusa soveltuu taideteosten lisäksi myös muun aineiston, kuten kulttuurihistoriallisten esineiden luettelointiin." (Muusa: <https://muusa.fng.fi>). Kansallisgalleria on julkaissut luettelointiohjeen taidemuseoille (Ketonen 2009). Museoviraston uusi Museo 2015 -kokoelmanhallintajärjestelmä saavutti pilottivaiheen vuonna 2015, ja Museo 2015 -hankkeessa on julkaistu museoiden luettelointiohje vuonna 2014 (www.luettelointiohje.fi). On tavoiteltavaa, että taidemuseoiden kokoelmia dokumentoidaan samankaltaisten periaatteiden mukaisesti. Kokoelmien saavutettavuus digitoinnin kautta on kansainvälisestikin kehittyvä ilmiö. Tästä suomalaisessa toimintaympäristössä ovat esimerkkeinä Museo 2015, *Finna*, KDK (*Kansallinen digitaalinen kirjasto*, OPM julkaisuja 2011:18) ja TAKO sekä Euroopan laajuisesti *Europeana*.

¹¹¹ Katso myös Wittgren, Bengt 2013. *Katalogen – nyckeln till museernas kunskap?* Papers in Museology 8. Hän kirjoittaa väitöksessään, että museoiden luetteloinnin yhteismitallisuus ei ole samalla tasolla kuin muiden peritologia instituutioiden (arkistolaitos, kirjastot). Museoissa ei dokumentoinnin yhteismitallisuutta, avointa kokoelmatiedon jakamista tai käyttäjystävällisyyttä ole historiallisesti katsottu yhtä relevantiksi. Hän on käyttänyt esimerkkeinään kulttuurihistoriallisia museoita Ruotsissa (2013: 215–216).

fortunately, widely seen by funders as something that consumes resources without offering significant benefits.” (Collections for the Future 2005: 13). Dokumentaatio ei näy yleisölle suoraan mutta on jokaisen näyttelyn ja museotapah-tuman taustalla. On kuitenkin totta, että aina olemassa oleva kontekstitaso ei riitä ylläpitämään elävää kokoelmaa eikä ole riittävä museoarvon toteutumiseksi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita dokumentoinnin hylkäämistä. On kysyttävä, auttavatko taiteen esteettiset ominaisuudet kantamaan taideteosta osana kokoelmaa, vaikka teoksen ylöskirjatut ja tutkitut tiedolliset merkit ovat vielä toistaiseksi niukkoja.

Konservointi

Konservointiprosessi on laaja-alainen kulttuuriperintöä säilyttävä kokonaisuus. Siitä, mitä konservointi on, miten sitä tehdään, ja kuinka konservoinnin profes-sio on kehittynyt, on keskusteltu pitkään. Varhaiset kirjoitukset sisälsivät ko-dinhoito- ja arvokkaiden esineiden hoito-ohjeita (Merrifield 1999 (1849); Staniforth 2013). Konservoinnin teorioita on luonnehdittu Cesare Brandin teoksessa *Theory of Restoration* (2005 (1963)), Barbara Appelbaumin teoksessa *Conservation Treatment Methodology* (2007) sekä Salvador Muñoz-Viñasin teoksessa *Contemporary Theory of Conservation* (2005). Arkkitehtuurikohteiden konservoinnin teoriasta ja autenttisuuden käsitteestä on kirjoittanut professori Jukka Jokilehto kirjassa *A History of Architectural Conservation* (2002) sekä Staneley-Price & King teoksessa *Conserving the Authentic. Essays in Honor of Jukka Jokilehto* (2009).

Toisen maailmansodan jälkeen on haluttu selvittää ero konservoinnin ja restauroinnin välillä. On puhuttu originaalin ja rekonstruktion eroista. On pu-huttu liiallisen restauroinnin vaikutuksista (Brandt 2005 (1963)). Konservointi-prosessi on eroteltu ennaltaehkäisevään ja kohteeseen kajoavaan eli tekniseen konservointiin sekä konservointityön teorian merkitystä on haluttu korostaa käden taitojen rinnalla (Thomson 1997; Horie 1997; Appelbaum 2007). Teknisen konservoinnin tutkimus lisääntyi toisen maailmansodan jälkeisinä vuosikymmeninä, ja etenkin Englannissa ja Yhdysvalloissa uusien materiaalien (*man made materials*) tutkimus, uusien tuotteiden kehittäminen ja käyttö konservoinnissa yleistyi (Horie 1997). Alan koulutuksesta on myös tehty tutkimusta. Metropolia ammattikorkeakoulun yliopettaja Tuula Auer on käsitellyt väitöksessään *Konservointityön professionalisaatio* (2000) konservointialan kehittymistä ammatista professioksi ja *E.C.C.O. ammatilliset ohjeet* (2002) puolestaan hahmottaa alan koulutustasoa havainnollisen toimintakartan avulla.

Myös ennaltaehkäisevän konservoinnin osuus tutkimuksessa on lisäänty-nyt, tosin ensimmäiset huomiot sen oleellisuudesta säilytystyössä on tehty jo 1800-luvulla (Ruskin 1849; Morris 1877). Englannin ympäristösuojelujärjestön kokoelmajohtaja Sarah Staniforth määrittelee eron kohteeseen kajoavan ja ennaltaehkäisevän konservoinnin *muutoksen* kautta: ”Conservation can be defined as the management of change and the role of preventive conservation as slow-ing down the rate of change.” (Staniforth 2013: xiii). Suomen kansallisarkiston johtava konservaattori István Kecskeméti puolestaan määrittelee ennaltaehkäi-sevän konservoinnin seuraavasti: ”Säilyttävä eli ennaltaehkäisevä konservointi

on esineiden ja kokoelmien säilyvyyden turvaamista ja haitallisten tekijöiden vaikutusten estämistä ympäristönhallinnan avulla.” (Kecskeméti 2008: 41). Keskeistä ajatuksissa on muutosten hallinta ympäristötekijöiden avulla.

Teokseen kajoavat konservointitoimenpiteet jatkavat säilyttämistyön kokonaisuutta mutta ovat aina teoksen ulkoiseen olemukseen puuttuvia toimintoja. Toimenpiteillä vahvistetaan esineen fyysistä kestävyyttä ja/tai yhtenäistään esineen esteettistä ulkomuotoa. Usein tuloksena on jonkin uuden materiaalin (liima, väri, tukirakenteet) lisääminen historialliseen kokonaisuuteen. Siksi onkin hyvä, että konservointityön valintoja tehdään tietoisesti ja kaikkia mahdollisia vaihtoehtoja punnitaan ennen varsinaisen työn aloittamista.

Sekä ennaltaehkäisevän että kohteeseen kajoavan konservoinnin yhteydessä on korostettu tutkimuksen merkitystä. Yhä useammin konservointi nähdään laajana kulttuuriperinnön säilyttämisen hyväksi tehtynä poikkitieteellisenä toimintona. Hyvän lähtökohdan tarjoavat konservoinnin kolme määritelmää:

”Konservointi tarkoittaa esineiden, rakennusten tai muiden kohteiden säilymisen turvaamista. (Restaurointi poikkeaa konservoinnista, sillä siinä esineiden tai rakennusten oletettu aikaisempi ulkonäkö palautetaan.) Konservointi pyrkii säilyttämään kohteen autenttisuuden. Konservoinnin tarkoituksena on säilyttää taideteos tai muu kulttuurihistoriallinen esine tai kohde sellaisessa kunnossa, että se välittää elämyksen ja että siitä voidaan tutkia eri arvo-ominaisuuksia, jota ovat esimerkiksi historialliset, esteettiset, sosiaaliset, taloudelliset ja uskonnolliset arvot.” (Vesanto 2000: 83)

”Konservointi on toimintaa, jonka tarkoituksena on turvata yhteisen kulttuuriperintömme säilyminen tuleville sukupolville. -- Konservattori on erikoisasiantuntija, jonka tehtävänä on suojata esineitä ja rakennuksia erilaisilta vaurioittavilta tekijöiltä, sekä pysäyttää tai hidastaa niiden jo alkanut vaurioituminen. -- Konservointi sisältää yleensä seuraavat vaiheet: tutkimus, ennalta ehkäisevä konservointi, konservointitoimenpiteet ja dokumentointi.” (PKL Suomen osasto ry)

”Konservointi on nuori poikkitieteellinen akateeminen tieteenala, jonka perimmäisenä tarkoituksena on aktiivisesti edistää kulttuuriperintömme säilymistä. Konservointi kuuluu museologian ohella uusiin tieteenaloihin sijoittuen humanistisen ja luonnontieteellisten tieteiden välimaastoon. Konservointi liittyy kulttuuriperinnön säilymisen näkökulmasta heritologiaan ja museokenttään.” (Kecskeméti 2008: 13, 40)

Ensimmäinen määritelmä pureutuu konservointiin arvojen (tahto tutkia arvo-ominaisuuksia) kautta, kun toinen katsoo konservointia hyvin konkreettisten toimien kautta (konservointi on toimintaa). Kolmannessa määritelmässä korostetaan konservoinnin poikkitieteellistä liikkuvuutta heritologian alueella. Konservointi tarvitsee onnistuakseen tietotaitoa sekä humanistisilta tieteenaloilta että luonnontieteiltä. Kaikissa määritelmissä ajatus säilyttämisestä tuleville sukupolville on keskeinen, ja määritelmissä mainitut painopisteet, kuten arvot, käytännöt ja poikkitieteellisyys ovat olennaisia, jotta konservointiprosessi olisi onnistunut. Konservoinnin haasteena ja rikkautena onkin yhdistää arvot ja käytännöt juuri poikkitieteellisten menetelmien avulla. Ennen työn aloittamista konservattorin on otettava kantaa eettisiin kysymyksiin ja tehtävä arvotukseen liittyvät valinnat. Konservattorin on ratkaistava teorian haasteet ennen käytännön toimenpiteitä, jotta konservointiprosessi olisi perusteltu. Tämän tieto-

taidon on mahdollista siirtyä myös kokoelmanhallinnan ja poistokeskustelun sektorille.

Haasteen ratkaisumalleja eli konservoinnin menetelmäkaavioita ja arvotusmalleja on esitetty konservointia käsittelevässä kirjallisuudessa useita (Caple 2003; Appelbaum 2007; Muñoz-Viñas 2005, Kecskeméti 2008).¹¹² Malleja on luotu konservointitoimenpiteitä, -päätöksiä sekä -koulutusta varten. Kaikille eri konservointialoja kattaville malleille on yhtenäistä kohteen materiaalitunteumuksen, historiatiedon ja dokumentoinnin merkitys. Näiden kolmen osion pohjalta voidaan punnita eri konservointimahdollisuuksia ja tehdä valinta teknisistä konservointitoimenpiteistä sekä tulevaisuuden ennaltaehkäisevän konservoinnin menetelmistä. On tärkeää muistaa, että konservointi ei voi olla ennalta tiedettyjen teknisten toimintojen toteuttamista ilman taustalla voimakkaasti vaikuttavaa teoriaa. Tässäkin kontekstiedoilla on väliä.

Amerikkalainen konservaattori Barbara Appelbaum korostaa omassa konservoinnin teoriassaan *Conservation Treatment Methodology* (2007), että kohteeseen liittyvän tiedonkeruun jälkeen ja ennen varsinaisia konservointitoimenpiteitä tulee harkita, mihin konservoinnilla pyritään. Halutaanko säilyttää kohteen nykyinen olotila, palauttaa kohde alkuperäiseen olotilaan, mahdollistaa kohteen käyttö myös tulevaisuudessa, säilyttää prosessi vai tyydyttää omistajan tarpeet (Appelbaum 2007: 182–193)? Appelbaumin mukaan valittuun lopputulokseen vaikuttavat kohteeseen latautuneiden arvojen verkosto, kohteen tiedetty historia ja etenkin kohteen kunto ennen konservointitoimenpiteitä.

Työkaluksi valintaprosessiin Appelbaum on esitellyt nelikenttäisen toimintamallin, *The Characterization Grid*. Malli auttaa konservaattoria ja omistajaa erottamaan esineen historiatiedon sen kuntotiedosta, se auttaa asettamaan kohteeseen liittyvät arvot merkittävyysjärjestykseen sekä lopulta antaa viitekehyyksen tulevia konservointitoimenpiteitä varten. Nelikenttään kuuluvat tiedot tulee kerätä ennen lopullisia päätöksiä konservointitoimenpiteiksi. Kenttä rakentuu kohteeseen suoraan liittyvistä tiedoista ja kohdetta sivuavista tiedoista sekä kohteeseen vaikuttavista materiaalisista ja ei-materiaalisista tekijöistä (Appelbaum 2007: 11, 195–236). Nelikentän avulla saatujen tietojen pohjalta esineelle luodaan aikajana sen syntymähetkestä nykyhetkeen. Appelbaumin aikajana koostuu viidestä kohteen elämän virstanpylvästä: syntyhetki, alkuperäinen

¹¹² István Kecskeméti on väitöskirjassaan *Papyruksesta megabitteihin. Arkisto- ja valokuva-kokoelmien konservoinnin prosessin hallinta* (2008) esitellyt kaksi kaaviota konservoinnin prosessista ja strategiasta, jotka liittyvät kokoelmanhallintaan. Kecskeméti kirjoittaa konservoinnin laaja-alaisuudesta, johon kuuluu koko kokoelmanhallinta, ei ainoastaan tekninen konservointi. Hän on tutkimuksessaan selvittänyt konservoinnin prosesseja sekä konservoinnin strategioita paperikonservoinnin alalla. *Konservointiprosessien hallintakaaviossa* Kecskeméti kokoaa dokumentointimateriaalin (materiaalitutkimus, vauriokartoitus, menetelmätutkimus, informaatioisisältö, esineen arvot, valokuvaus, analyttinen valokuvaus) päätöksenteon (pätöksenteko, valinnat, konservointistrategiat, profession eettiset koodit) tueksi. Toimenpiteet hän jakaa tekniseen konservointiin ja säilyttävään konservointiin, joista lopuksi tuotetaan konservointiraportti. Konservointistrategiaan puolestaan kuuluu kokoelmapolitiikka, käyttöpolitiikka, näyttelypolitiikka, säilytyspolitiikka, digitointipolitiikka ja turvallisuuspolitiikka. ”Konservoinnin prosessi yhdessä kokoelmanhallintapolitiikkojen kanssa mahdollistaa konservointistrategioiden luomisen.” (Kecskeméti 2008: 42–43).

käyttö, käytöstä poistaminen, kokoelma, kokoelmaidentiteetti, jotka mukailevat edellä esitettyjen Peter van Menschin ja Susan Pearcen tulkintoja (Appelbaum 2007: 120–167). Aikajanan virstanpylväät ovat yksilöllisiä kohteesta riippuen. Syntyneeseen aikajanaan peilataan kohteeseen liittyvää arvoverkostoa, ja luodaan kohteen iän huomioiva arvoperusta, jonka perusteella konservointipäätökset tehdään (Appelbaum 2007: 207–212). Menetelmä huomioi arvokeskustelun merkityksen ja luo konservointipäätöksille selkärangan. Työn tuloksena käytännönkonservointiin kohdistuvat valinnat ja päätökset ovat perusteltuja. On turvallisempaa edetä, kun kohteeseen kohdistuva taustateoria on harkittu. Se myös helpottaa ratkaisuntenkoa tilanteissa, joissa useampi päätöksentekopolkku voisi olla mahdollinen.

Konservointi on yksi heritologisen tieteen ala, jossa teoria ja käytäntö kohtaavat. Alan menetelmillä on annettavaa myös poistokysymyksiin. Tehdyt päätökset ovat aina yksilöllisiä. Tilanteet ovat harkittuja kompromisseja, joita teoria ohjaa. On todettava, että konservointi on heritologian alue, joka joutuu konkreettisesti ottamaan kantaa arvoihin. Arvokeskustelu on kiinnittynyt konkreettisiin työmenetelmiin juuri konservoinnin alueella, ja tästä keskustelusta on mahdollista ammentaa laajamittaisesti pohdittaessa koko kulttuuriperintöömme vaikuttavia arvoverkostoja. Arvoverkosto on lähtemättömästi läsnä konservointipäätöksiä tehtäessä, ja etenkin kohteeseen kajoavien konservointitoimenpiteiden kautta kulttuuriperintöömme muuttaa muotoaan jokaisen työn edetessä. Konservoinnin alueella teorian ja käytännön kohtaamista on jouduttu tutkimaan ja myös konkreettisesti testaamaan. Jokaisen konservointipäätöksen tulee olla perusteltu nyt, mutta perusteiden on myös kestettävä aikaa.

Konservoinnin menetelmät ovat hyödyllisiä myös poistotoimenpiteitä ajatellen (Robbins & Ukkonen 2015). Konservoinnin käytäntöjä helpottamaan luodut toimintapolut liittyvät läheisesti museografiaan mutta myös edellä esitettyihin vaateisiin arvoluokituksesta sekä ajantasaisesta dokumentoinnista ja inventoinnista ennen mahdollisia poistotoimenpiteitä. Malleista on hyötyä tehtäessä kunkin kokoelman omaa kokoelmanhallintakarttaa. Mallit luovat rungon ja jättävät dokumentaarisen jäljen tuleville sukupolville myös poistoperiaatteita myöhemmin tutkittaessa.

Säilytys

Säilytys on nähtävä aktiivisena osana kokoelmanhallintaa. Tästä syystä on suotavaa puhua nimenomaan säilytyksestä eikä varastoinnista. Usein maallikon oletamus on, että säilytystyö on staattista ja resursseja kuluttamatonta toimintaa. Samoin näkee tekstejä, jotka ilmoittavat, että museo ilman yleisöä on varasto (Viljanen 2014: ei numeroitu). Mukailen Janne Vilkun ajattelua, museoiden säilytystiloja ei pidä kutsua varastoiksi. Varastoiminen on jotakin staattista, ja varasto on toiminnoiltaan sekä tilavaatimuksiltaan jotakin vähempiarvoista kuin ei-varasto. Museoiden säilytystiloissa ylläpidetään ja hoidetaan kuitenkin kansalliskokoelmia ja merkittäviä alkuperäisesineitä, joista jotkin on luokiteltu

”mittaamattoman arvokkaaksi”. Tämä työ on aktiivista, ja passiivisena sana varastointi ei kuvaa toimintaa oikeasta näkökulmasta.¹¹³

Jokaisella esineryhmällä museon kokoelmissa on omat säilytyksen perusehdot ja näiden olosuhderaja-arvojen ylläpito on museotyön yksi erikoisalue (Thomson 1997; Finney 2006).¹¹⁴ Säilytystilojen osalta hallitun kompromissin periaate on tärkeä. Pitkäaikaisesta olosuhteiden (lämpötila, auringonvalon ja UV-säteilyn määrä, ilmankosteus) seurannasta on suuri apu arvioitaessa esineistön säilyvyyttä. Jos tämä tärkeä ennaltaehkäisevän konservoinnin alue voidaan toteuttaa, se vähentää pitkällä aikavälillä kustannuksia, koska esineiden konservointiväli pitenee. Tämä tietenkin edellyttää toimenpiteitä olosuhdeseurannan tulosten perusteella eli olosuhteiden luomista sellaisiksi, joissa esineiden materiaalin tasapainotila säilyy mahdollisimman hitaasti muuttavana.

Olosuhteiden raja-arvot vaihtelevat materiaaliakohtaisesti, esimerkiksi kankaan ja puun ideaaliolosuhteet poikkeavat suuresti raudan ideaaliolosuhteista. Eri julkaisuissa raja-arvot saattavat myös poiketa toisistaan. Usein raja-arvot on asetettu tiettyä kokoelmaa silmälläpitäen, jolloin kokoelman erityispiirteet on otettu huomioon. On tunnettava eri materiaaliryhmien vaatimukset, sekä uusien että vanhojen, jotta kulttuurihistoriallisesti merkittävät esineet saadaan säilytettyä niin, että säilytysolosuhteet eivät nopeuta niiden vaurioitumista. On muistettava, että säilytystilojen ohella museoesineitä pidetään pitkiäkin aikoja esillä näyttelytiloissa, joissa olosuhdeseuranta on myös olennaista. Määriteltäviä raja-arvoja ei kuitenkaan aina voida saavuttaa. Niiden tunteminen on silti tärkeää, jotta saavutettu kokonaiskompromissi olisi perusteltu toiminto. Nyrkkisääntönä on, että yhtäkkiset ja suuret olosuhdevaihtelut tai sahaavat olosuhteet ovat hyvin nopeita esineen ikäänyttäjiä.

Säilytystiloihin ja nykyisten raja-arvojen ylläpitoon liittyviin resursseihin kiteytyy osa poistotarpeen lähtökohdista. Säilytystilateknologia on kehittynyt viimeisten vuosikymmenten aikana. Uudet säilytystekniset ratkaisut kuten olosuhdemekanismit, sammutusjärjestelmät tai tilaturvallisuus ovat kalliita. Uusissa museorakennuksissa saavutetaan museoesineille hyvät säilytysolosuhteet, mutta tilanne ei ole sama kaikkien museoiden kohdalla. Kallis teknologia ja museoiden tunnetusti vähäiset toimintavarat eivät kohtaa. Tilanne on tunnus-tettu myös kansainvälisesti, ja alan kansainvälinen keskustelu aiheesta on runsasta (ICOM-CC 2011; Ashley-Smith, Burnmester & Eibl 2012; Maekawa, Beltran & Henry 2015).

¹¹³ Yksi säilytyksen aspekti, etenkin teknisten museoiden kokoelmissa, on päätös, säilytetäänkö esine vain esineenä vai säilytetäänkö myös sen funktio, eli säilytetäänkö esine toimintakykyisenä esineenä (esimerkiksi puimakone). Tätä usein luonnehditaan sanaparilla staattinen ja dynaaminen säilytys (Vilkuna 2013c: Tekniikan alan museopäivä 11.12.2013).

¹¹⁴ Museokäytäntönä on myös, että teosten lainadokumenttien liitteenä on ilmoitettu teoksille hyväksyttävien olosuhteiden raja-arvot. Raja-arvot vaihtelevat materiaali-kohtaisesti, mutta myös hieman museokohtaisesti. Aiheesta (*Environmental Monitoring*) on julkaistu lukuisia vapaasti tallennettavia sähköisiä ohjeistuksia, esimerkiksi eri maiden konservointiliittojen tai museoiden sivustoilla.

4.3 Poisto

Tämä luku käsittelee kokoelmanhallinnan päätepidettä. Kokoelmapoisto on ollut länsimaiden museoiden käytössä oleva mahdollisuus jo kauan. 1970-luvulta lähtien poistoja on tehty useammin Yhdysvalloissa ja Englannissa kuin muissa länsimaissa. Poisto on enemmän arkipäivää kulttuurihistoriallisten kokoelmien parissa kuin taidekokoelmien. Kuitenkin juuri taidekokoelmien poistot ovat vetäneet puoleensa enemmän mediahuomiota. Suomessa poistoista on alettu keskustella 2010-luvulla laajemmin, mutta kokonaisvaltaista konsensusta aiheesta ei ole. Poiston ei ole ajateltu kuuluvan aktiivisesti museoiden kokoelmanhallinnan piiriin. Vuosituhannen vaihteessa professori Vilkuna kirjoitti: ”poistot ovat olleet museotyön vaietuin aihe.” (Vilkuna 2000: 92).

Aiheesta on julkaistu kirjallisuutta, ja erityisesti Englannissa julkaistut ohjeistukset ovat hyvä tietolähde kokoelmanhallinnan kysymyksiin. *Too Much Stuff? Disposal from Museums* (2003), *Disposal Toolkit* (2008, 2014), *Disposal Digest* (2008), *SPECTRUM: The UK Museum Documentation Standard* (2009) ja *Museums 2020 Discussion Paper* (2012) ottavat suoraan kantaa kokoelmien hallintaan, kasvuun, käyttöasteeseen ja poistoihin.

Museoiden kokoelmapoistoista on kirjoitettu myös seuraavissa julkaisuissa ja artikkeleissa. Erityisesti Anne Fahy (toim.) kirjassa *Collections Management* (1995), Friedrich Waidacher kirjassa *Handbuch der Allgemeinen Museologie* (1999), Stephen Weil (toim.) teoksessa *A Deaccession Reader* (1997) ja Peter Davies (toim.) teoksessa *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays* (2011) käsittelevät museoiden kokoelmanhallintaa ja poistokysymystä laaja-alaisesti.¹¹⁵ ICOFOMin kongressijulkaisussa *Deaccession and Return of Cultural Heritage* (2010) poistoteemaa käsitellään väärin perustein museokokoelmiin liitettyjen esineiden näkökulmasta. Poistoja arvoluokituksen näkökulmasta käsiteltiin myös ICOFOMin kongressissa *New Trends in Museology* Pariisissa 2014 (Robbins 2015a).

Tämän tutkimuksen kuluessa poistoihin alettiin kiinnittää enemmän huomiota myös käytännön tasolla. Johdannossa esiteltiin 2010-luvun alussa käytyä aikalaiskeskustelua, joka osaltaan vaikutti myös museoiden aktiivisyyteen aloittaa käytännön hankkeita. Vuosina 2014–2016 kokoelmapoistoa käsiteltiin Suomessa *Kokoelmapoistojen hyöät käytännöt* -hankkeessa. Lyhyen nettikyselyn tuloksia julkaistiin samannimisessä ohjeistuksessa vuonna 2014 (Västi 2014). Hanketta laajennettiin syksyllä 2015 käsittämään myös taidemuseoiden poistoja, ja *Kokoelmapoistojen yhteiset käytännöt* -kooste julkaistiin alkuvuodesta 2016 (Västi & Sarantola-Weiss 2016). Toinen poistoon liittyvä ohjeistus liittyi Suomen museoiden kokoelmanhallinnalliseen suurhankkeeseen *Museo 2015*, jonka tiimoilta julkaistiin *Museoiden luettelointiohje* (2014). Ohjeistuksessa otettiin kantaa myös poistoihin. Poisto puhutti myös *Museoetiikka 2.0* seminaarissa Jy-

¹¹⁵ Suomalaisen rakennusperinnön poistoja käsiteltiin artikkelissa: Vilkuna, Vuorinen, Holma & Mäkipelkola 2011. *Disposals in Built Heritage: Destruction or Rational Action?*, 148–170.

väskylässä keväällä 2015 ja myöhemmin samana vuonna ilmestyneessä *Museoetiikka 2.0 Puheenvuoroja ja keskustelunavauksia* julkaisussa (Mylläri, Nurminen, Paaskoski & al. 2015). Seminaarissa ja julkaisussa käsiteltiin kokoelmanhallinnan ja kokoelmapoistojen eettisiä näkökulmia (Robbins 2015b; Västi 2015). 2010-luvun kuluessa poisto on selkeästi otettu yhdeksi toimia vaativaksi teemaksi suomalaisten museoiden kokoelmanhallinnassa.

Kokoelmapoisto on toiminto, joka museoissa nivoo yhteen kokoelmanhallinnalliset tehtävät ja museotyön eri sektorit (konservointi, sisältötuotanto). Poisto saa tukea museologiasta, se on kokoelmanhallinnan päätepiste, joka pakottaa kaikki sitä edeltävät kokoelmanhallinnalliset toimet yhteneviksi. Poistoa ei ole mahdollista tehdä, ellei kokoelman kokonaiskuva ole selvillä. Poistoperiaatteet on oltava tiedossa jo inventointi- ja kuntokartoitusvaiheessa, ja tekijän on oltava tietoinen kokoelman luonteesta, statuksesta sekä sen sijoittumisesta laajempaan, kansallisen kokoelman ketjuun.

Tarkastelemalla poistoa kokoelmanhallintaprosessin päätepisteenä on mahdollista kytkeä kaikki kokoelmanhallinnalliset perustoiminnot teoreettisen keskustelun piiriin. Niinpä perustutkimuksen tekijällä tulee olla tarvittavat teoreettiset tiedot käsillä olevan kokoelman historiasta ja luonteesta mutta myös kokoelmaan sovellettavista arvopäätöksistä, jotta esimerkiksi kuntoluokitus on mahdollista tehdä yhtenevästi. Näin perustutkimukseen liittyvät inventointi- ja kuntokartoitustyöt on mahdollista mieltää pitkäjänteisen kokoelmatyön alkutoimina ja osana kauaskantoista toimintamallia, jossa museotyöntekijän rooli on olla välittäjänä.¹¹⁶

Välittäjän roolissa on nähtävä kokoelmanhallinta oman työuransa yli jatkuvana prosessina, jolloin tässä ajassa tehtävä kokoelmanhallinta jatkuu siitä, mihin edellinen sukupolvi on sen jättänyt. Tosin välittäjän roolissa on myös toimittava paljon vartijana, jotta yhteiskunnan lyhytkestoiset muotiheilahdukset eivät vaikuta taannuttavasti jatkumoon. Janne Vilkuna kiteyttää roolin seuraavasti: ”heidän tutkimukseen ja tallennukseen liittyvä ammattitaitonsa ratkaisee suuresti sen, millainen menneisyys tulevaisuudessa on!” (Vilkuna 2003: 10).

Poistoprosessia analysoitaessa on mahdollista arvioida ja avata museoiden kokoelmanhallintaa hyvinkin syvällisesti unohtamatta, että käytännön toimenpiteillä on prosessissa keskeinen rooli. Tässä luvussa kokoelmapoisto eritellään kuuteen osaan: termi, lain ja eettisten sääntöjen luomat raja-arvot, poiston rakenne, poiston perusteet, poiston menetelmät ja prosessi, poiston uhat ja hyödyt, ja jokainen osa käsitellään erikseen. Tämän lisäksi poiston näkökulma voidaan jakaa kolmeen laajempaan alueeseen sen mukaan, mikä on ollut poistoa ohjaava motiivi. Nämä alueet ovat kokoelmanhallinnallinen poisto, lainopillinen poisto ja eettinen poisto.

Tämä tutkimus käsittelee kokoelmanhallinnallista poistoa edellyttäen, että prosessi on linjassa vallitsevan lainsäädännön kanssa ja että poistavalla museolla on lainmukainen oikeus tehdä kokoelmanhallinnallinen poistotoimenpide. Nykyistä suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallinnallista tilannetta tarkasteltaessa juuri kokoelmanhallinnallinen poisto tuottaa eniten käyttökelpoista

¹¹⁶ Katso myös Robbins 2009; 2011; 2014.

tietoa tulevaisuuden kokoelmanhallinnallisia toimia varten. Kokoelmanhallinnallisessa poistossa päätöksenteko ja käytännön poisto ovat erillisiä kokonaisuuksia, jotka molemmat vaativat oman toimintastrategiansa sekä aikaa ja resursseja.

Poistoa voidaan tarkastella myös puhtaasti maakohtaisesta lainopillisesta näkökulmasta ja pitäytyä vain siinä, mikä on lain puitteissa sallittua ja mitä kunkin maan laki museoiden poistoprosessista säättää. Tämä vaihtoehto ei kuitenkaan anna museoiden henkilökunnalle työkaluja arjen kokoelmanhallintaan. Se antaa argumentaatiovälineitä sopimuksiin maastaviennistä, omistajuudesta, käyttöoikeuksista tai tietoa veroseuraamuksista. Varsinaisesti lainopilliseen poistoon liittyy poistoa harkitsevan tahon sijaintimaan lainsäädäntö, joka liittyy esineiden maastavientiin, myyntiin ja tekijänoikeuksiin (Palmer 1989; Moore 1994; Fahy 1995; Miller 1997a; Heinonen & Lahti 2001; Weil 2002; Hämäläinen 2003; Hoffman 2006; ICOM 2005; Kinanen 2009a-b; Jandl 2011; Suomen tekijänoikeuslaki 8.7.1961/404).

Eettiset poistot puolestaan liittyvät poistavan tahon ja yhteiskunnan vallitseviin yleisiin moraalisiin käsityksiin (Babbidge 1995; Robertson 1995; Lewis 1995, 1997; Clark 1995; Vilku 2001; *Museum Ethics – Discussed Issues* 2013; *Ethical Guidelines 2 – Disposal*).¹¹⁷ Tähän alueeseen kuuluvat museokokoelmiin väärin perustein hankitut tai omistussuhteiltaan epäselvät esineet, esimerkiksi sotarikollisuuden myötä tai aikaisempien etnografisten tutkimusten nimissä kokoelmiin liitetyt tai kulkeutuneet esineet ja niiden mahdolliset palautukset oikeille omistajille (Weil 2002: 143–147; *Deaccession and Return of Cultural Heritage* 2010; Davis 2010; *Museum Ethics – Discussed Issues* 2013). Vuonna 2010 aiheesta pidettiin ICOFOMin 33. museologian symposium Shanghaissa, jossa etsittiin ongelmaan uuden globaalin eettisyyden mukaisia ratkaisuja. Länsimaisissa museoissa on aiheen tiimoilta virinnyt omistushistoriatutkimuksia, jotta kokoelmaesineiden aukoton menneisyys saadaan selville (Feigenbaum & Reist 2012; Tisa 2013). Joitakin esineitä on Suomessakin tutkittu, mutta kuten Vilku esseeassään *The Deaccession of Cultural and Natural Heritage in the Traditional Museum and the ‘Great Museum’ – A Finnish view* toteaa, Suomessa ei ole syntynyt sellaista historiallista tilannetta, jossa väärin perustein hankittuja taideteoksia olisi aktiivisesti hankittu suomalaisten museoiden kokoelmiin. Joitakin teoreettisia tapauksia aiheesta on tutkittu, mutta vaateita ei ole esitetty (Vilku 2010c: 78).¹¹⁸

Lainopilliset tai eettiset näkökulmat eivät käsittele poistoa kokoelmanhallinnan konkreettisiin toimiin keskittyvänä päätepisteenä. Näkökulmat on otet-

¹¹⁷ Poistoa voidaan tarkastella myös yhteiskuntaa kohtaavan katastrofin näkökulmasta (luonnonkatastrofi, sotatila), jolloin yhteiskunnan arjessa tuntemat eettiset, museaaliset tai lainopilliset säännöt eivät päde. Tällöin voidaan nojautua kansainvälisiin sopimuksiin, kuten UNESCO:n määritelmiin tai vuoden 1954 Haagin sopimukseen (Protokolla 1954 ja 1999) (Fahy 1995: osa II: 6; Jones 1994: 240–245; Perkko 2006; *Kulttuuririisun uhrit ja suojelu* 2007). Poiston näkökulmia ovat myös laitton maastavienti ja laitton kulttuuriesineiden kauppa, joihin UNESCO (yleissopimus 1970, 1973, 2003) ja *Unidroit* (1995) ottavat kantaa (ICOM 2005).

¹¹⁸ Katso myös Koivulahti & Hakkarainen 2007: *Research Into Art Looted by the Nazis – An important international task*. *Nordisk Museologi* 1: 58–73.

tava kokoelmanhallinnassa huomioon, mutta ne eivät auta ratkaisemaan kokoelmanhallinnallisia poistohaasteita.

Museoiden kokoelmanhallintaa Suomessa säätelevät lainsäädäntö, museoiden hyväksytyt kokoelmapoliittiset ohjelmat, ICOMin museotyön eettiset säännöt sekä museoissa vallalla olevat käytännöt ja ohjeistukset. Nämä institutionaaliset rakenteet on muodostettu suojaamaan museoesineitä sekä liittämään ne osaksi kansallista kulttuuriperintöä. Käytännön ohjeistukset poistotoimenpiteiksi eivät kuitenkaan vielä ole yhteneviä, ja usein niiden teoreettiset taustat on käsitelty lyhyesti.

Poistokysymys on saavuttanut vaiheen, jossa se on tiedostettu, mutta varsinaisia yhteneviä käytännön toimia on ollut vähän. Artikkelijulkaisuissa (Fahy 1995. *Collections Management*; Weil 1997. *A Deaccession Reader*, Davies 2011. *Museums and the Disposals Debate*; Anderson 2012. *Reinventing the Museum*) etenkin Mario Malaro, Steven Miller ja Stephen Weil paneutuvat poiston käytänteisiin. Englantilaiset julkaisut, kuten *Too Much Stuff?* (2003), *Collections for the Future* (2005) and *Disposal Toolkit* (2008, 2014) ohjeistavat niin ikään käytännön prosesseissa. Kattavaa poistokonsensusta ei kuitenkaan ole olemassa samalla tavalla kuin kriittisestä hankintapolitiikasta. Hyvinä esimerkkeinä tästä toimivat seuraavat lainaukset 1990-luvulta, joten tilanne on ollut tiedostettu jo pitkään:

”There is a triple responsibility that any museum must always bear in mind. It is directed to the institution, to its collections and to the public. If the best interest of all three are served by removing an item from a museum, without endangering the item itself, then deaccessioning is probably being carried out correctly.” (Miller 1997a: 61)

”Museoille itsestään selvä jatkuvan kasvun aika voi pian olla ohi. Museologian piirissä ollaan jo pitkään käyty keskustelua mittaamattomien varastojen järjellisydestä ja niiden mahdollisesta uusjaosta. On pohdittu erilaisten ryöstösaaliiden palauttamista alkuperämaihinsa ja sitä, miten kokoelmat saataisiin paremmin palvelemaan kansalaisia – muuallakin kuin museorakennuksessa.” (Rönkkö 1999: 300)

Lainauksista käy ilmi käydyin keskustelun keskeiset argumentit: on tiedostettu, että museokokoelmissa on liikaa tavaraa ja että kasvu ei voi jatkua; on esitetty huoli harvainvallasta ja vastuunkannosta liittyen poistoon; lopuksi on todettu kuinka vaikeaa on ajatella museoammattin mukanaan tuoma säilyttämisen velvollisuus uudelleen, jotta poisto tulisi mentaalisesti mahdolliseksi.

Poistoa on museoissa aina pidetty arkaluontoisena. Museoiden tehtävään on säilyttää tulevia sukupolvia varten, eikä tuhota tai myydä omia kokoelmiin. Varsinaista kokoelmapoistojen historiaa ei ole koskaan julkaistu, vaikka ICOMin eettisten sääntöjen mukaisesti poistetuista kohteista on oltava täydelliset dokumentit myöhäisempää tutkimusta varten, joten kirjallista materiaalia poistoista pitäisi olla runsaasti olemassa. Toki yksittäisiä mainintoja kokoelmien siivoamisesta ja järjestämisestä on kirjallisuudessa. Esineitä on siirretty julkisiksi muodostuneista kokoelmista hallitsijoiden yksityisiin kokoelmiin, kuten tapahtui Münchenissä 1600-luvun alussa, jolloin Kunstammerin joitakin arvokkaita esineitä siirrettiin uuteen, yksityiseen Kammergalerie kokoelmaan Maximilian I:n toimesta (Seelig 2001: 111–112). Museohistoriallisessa vaiheessa, jossa museoiden status yhteiskunnassa riippui yksittäisten kokoelmakappaleiden

määrästä, satunnainen kokoelmapoisto saatettiin toimittaa yksinkertaisesti pois heittämällä eikä näitä poistoja välttämättä rekisteröity millään tavalla. Ashmolean museon dokumenteissa on mainintoja poistoista, kun museonhoitaja William Huddesford (1732–1772) ryhtyi järjestämään kokoelmaa, ja huonokuntoiset sekä turhat esineet (*decay'd & trifling things*) poistettiin. Museon vuoden 1714 säädöksissä on maininta:

”In limited cases it was permissible to deaccession objects: when many examples of the same object were owned, one could be exchanged for something wanting’ or to make a present of it to some persons of Extraordinary Quality’; or anything which grew ’old & perishing’ could be removed ’into one of the Closets or other repositories.’” (Knell 2004: 73–75)

Yksi varhaisimmista rekisteröidyistä kokoelmapoistoista tapahtui vuonna 1775, kun Oxfordin yliopiston luonnontieteellisen museon kuraattori määräsi täytetyn dodo-linnun tuhottavaksi sen haurastuneen kunnan vuoksi (Werdt (van der) 2011: 434).¹¹⁹ Poisto on ollut museoiden syntyhistorian alusta lähtien olemassa oleva käytäntö, mutta sitä ei ole juuri noteerattu museotyön ydinalueeseen kuuluvaksi, jolloin systemaattista kirjallista dokumentointia ei ole tehty.

Suomalaisessa kontekstissa poistosta on maininta 1800-luvun lopulta, kun Suomen Taideyhdistys muutti uusiin Ateneumin tiloihin. Susanna Pettersson kirjoittaa:

”Suomen Taideyhdistys joutui rakennukseen muuttaessaan ottamaan kantaa kokoelman esittämisen periaatteisiin. Kokoelmasta karsittiin pois teoksia, joiden ei enää katsottu vastaavan sitä tasoa, mitä kokoelmalta odotettiin. -- Arvottomat teokset siirrettiin vintille. Tätä teosluokkaa ei sisällytetty painettuun kokoelmaluetteloon, vaikka teokset kuuluivatkin inventaarioon.” (Pettersson 2010a: 178; 2008: 262–264)¹²⁰

Selkeästi oli kyse tietoisesta taiteellisen arvon määrittelystä ja poistosta, vaikka taideteoksia ei totaalisesti poistettu kokoelmista vaan vain siirrettiin vintille. Aikaisemmin vuonna 1868 yhdistyksen teoksia oli poistettu arpajaisissa, vaihtamalla tai myymällä (Pettersson 2008: 122–123).¹²¹

1970-luvulta lähtien poistoa on problematisoitu enemmän ja museot ovat alkaneet kirjata poistoperiaatteitaan kokoelmapoliittisiin ohjelmiin etenkin Englannissa, Kanadassa ja Yhdysvalloissa.¹²² Eurooppaa, Yhdysvaltoja ja Kanadaa

¹¹⁹ Nykyisin on huomioitava, että tuhoutuneella luonnontieteellisellä esineellä tai näytteellä on mahdollisuus tuottaa tietoa dna-näytteen välityksellä, jolloin on pohdittava näytearvon merkitystä. Esimerkiksi Mauritiuksen lentokyvytön dodo-lintu (*Raphus cucullatus*) tapettiin sukupuuttoon 1600-luvun lopulla, mutta 1700-luvulla museokokoelmissa olevilla hauraila ja täytetyillä dodo-linnuilla ei nähty olevan arvoa (Cheke 2004).

¹²⁰ Ateneum-rakennuksen vintti oli vuoden 1889 inventaariokirjaan merkitty kirjaimilla *Wi* (winden) (Pettersson 2008: 264). Vintille siirrettiin esimerkiksi Nils Schillmarkin (1745–1804) asetelmia, jotka sittemmin on palautettu kokoelmaan (Pettersson 2010a: 180).

¹²¹ Karl Emanuel Janssonin (1846–1874) kokoelmateos vaihdettiin teokseen *Ahvenanmaalaisia miehiä pelaamassa korttia kajuutassa* (1871) ja Hjalmar Munsterhjelmin (1840–1905) kokoelmateos vaihdettiin teokseen *Aihe Ramsausta* (Pettersson 2008: 124).

¹²² Yhdysvalloissa *American Association of Museumsin* eettisissä ohjeissa vuodelta 1925 sivutaan poistoprosessia toteamuksessa, että museoiden pitää tehdä yhteistyötä joko

määrittävät samankaltaiset museotyön lainalaisuudet, joissa kokoelmapoisto on herättänyt keskustelua viime vuosina, mutta pohjoisamerikkalainen museomaailma on suhtautunut kokoelmapoistoihin myötämielisemmin kuin eurooppalainen. Kokoelmapoisto eri muodoissaan on nykyisin aktiivinen kokoelmanhallinnallinen toiminto Yhdysvalloissa, jopa niin, että se on kirjattu joissakin museoissa osaksi kokoelman lahjoitusperiaatteita (Brown 2011: 113).

Euroopassa etenkin kokoelmien myynnin katsotaan turmelevan institution nauttimaa luottamusta yhteisössään. Jos poisto on välttämätön, museoiden välinen siirto tai opetuskokoelmaan siirtäminen voidaan katsoa hyväksyttäväksi. Museoesineestä luopuminen on hyväksyttävää myös, jos se aiheuttaa vaaraa tai on tuhoutunut niin pahoin, että konservointi ei ole enää mahdollista. Stephen Weil selittää eroja sillä, että eurooppalaiset museot ovat historialliselta perimältään enemmän kokoelmaorientoituneita, kun taas museot Yhdysvalloissa painottavat toimintaansa yleisöjen suuntaan, jolloin kokoelmilla saattaa lähökohtaisesti olla suurempi välineellinen identiteetti (Weil 2002: 29).

Professori Marie Malero listaa neljä syytä, miksi poistotoiminto juuri Yhdysvalloissa on lisääntynyt 1980-luvulta lähtien (Malero 1997: 45):¹²³ 1) Taidekauppa ja kulttuurihistoriallisten esineiden kauppa on yleistynyt. 2) Vuoden 1986 veromuutos, joka teki lahjoituksista lahjoittajan kannalta epäedullisempia kuin aikaisemmin, ja poistoilla on jouduttu keräämään varallisuutta hankintoihin. 3) Vähenevät määrärahat, jolloin on tärkeää määritellä kokoelman ydinalue ja tarkastella myös hankintoja kriittisesti. 4) Museoiden ammatillisen osaamisen ulottuminen kokoelmanhallinnan eri osa-alueisiin, jolloin museoesineiden museostatus riippuu siitä, kuinka hyvin se sopii museon ydinalueeseen. Etenkin kaksi viimeistä huomiota ovat pitkälti samanlaisia, kuin mistä Euroopassa keskustellaan. Keskustelun edetessä museot ovat Yhdysvalloissa, Kanadassa ja Englannissakin pyrkineet tekemään poistosta hyväksytyin ja käytännöllisen kokoelmanhallinnallisen työkalun (Davies 2011: 37).

Yleistäen voidaan sanoa, että lainopillinen avarakatseisuus liittyen kokoelmapoistoon Yhdysvalloissa on antanut koko museo yhteisölle tutkimusmateriaalia 1970-luvulta lähtien tarkastella kokoelmapoistojen taustoja, metodeja ja jälkiseuraamuksia. Sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa kokoelmapoistoon yhdistetään negatiivinen julkisuus ja museoiden huoli statuksen menetyksestä on suuri. Kokoelmapoiston ylittäessä uutiskynnyksen voi lopputulos olla myös

vaihdon tai myynnin kautta, jotta esine saisi parhaan mahdollisen ympäristön. Vuoden 1978 ohjeistuksessa poisto mainitaan termein ”disposal through the trade” (Weil 1997a: 8).

¹²³ Yhdysvalloissa museot ovat usein säätiöiden tai yksityisten tahojen omistuksessa. Ne luokitellaan voittoa tuottamattomiksi yhteisöiksi, ja usein termit kuten *charitable corporation* tai *non-profit organization* ovat käytössä (Malero 2012: 78–85; Weil 1997b: 87–91). Museot voivat vapaasti päättää omistuksessaan olevien esineiden käytöstä, ja päättävänä elimenä on usein museon aktiivinen hallitus. Usein museoiden omaisuutta luonnehditaan hyödynnettäväksi varallisuudeksi (Weil 1997b: 87–91). Yhdysvaltojen rajojen sisällä olevat museoesineet eivät kuitenkaan ole täysin ilman turvaa. 1980-luvulta eteenpäin eri osavaltioiden paikallishallinnot ovat kiinnittäneet huomiota kulttuurihistoriallisesti merkittävien esineiden omistussuhteiden vaihtumiseen, kuten myöhemmin tässä kirjoituksessa esiteltävä *Hoving Debate* 1970-luvulta antaa ymmärtää (luku 4.4.2.).

poistoaikeen peruminen. Esimerkiksi Kaiser Wilhelm museo Saksassa perui Claude Monet'n maalauksen suunnitellun myynnin julkisen vastustuksen vuoksi (Davies 2011: 31). Myös positiivista julkisuutta saaneita poistoja on tehty. Los Angelesin kaupungin taidemuseo (LACMA) sai yksityiseltä taholta 1990-luvun lopulla latinalaisamerikkalaisen taiteen lahjoituksen, josta museo päätti poistaa osan. Kertyneillä varoilla museo hankki 2000-luvulla yli 40 keskeistä latinalaisamerikkalaisen taiteen teosta. Lisäykset muuttivat kokoelman luonteen, ja tällä hetkellä kokoelma on yksi merkittävimmistä latinalaisen taiteen kokoelmista maailmassa. Myös alkuperäisen kokoelman lahjoittajat olivat lopputulokseen tyytyväisiä (Brown 2011: 113). Jos poistettavalla esineellä on mahdollisuus säilyä julkisten kokoelmien piirissä, on poistolla tuolloin parempi vastaanotto julkisuudessa. Tästä esimerkkinä on Brooklynin museon pukukokoelma, joka lahjoitettiin Metropolitanin museoon vuonna 2009 (Jandl 2011: 326).

Museomaailma on ottanut julkisuuteen tulleista huonoista poisto-operaatioista opikseen. Suuren julkisuuden siivittämät ja skandaalinomaiset poistot ovat sittenkin tuottaneet museomaailmaan jotakin positiivista. 2000-luvulla kokoelmapoistoon on kiinnitetty ammatillista huomiota. Sitä ei enää välttämättä nähdä epäilyttävänä tai potentiaaliset lahjoittajat karkottavana toimintana. Parhaassa tapauksessa poisto on osa aktiivista kokoelmanhallintaa, jossa lähtökohtana on, että kokoelman jatkuva kasvu ei ole kestävän kehityksen mukaista. Painotus on hoidon, saavutettavuuden ja kontekstin parantamisessa.

Yli neljän vuosikymmenen kokemus Yhdysvalloissa eri osavaltioiden, moninaisen lakikäytäntöjen, omistussuhteiden, testamenttimääräysten sekä suurten rahallisten lahjoitusten tai poistomäärien maailmassa antaa hyvää taustamateriaalia tutkittaessa myös pienen eurooppalaisen maan kokoelmapoistojen arkea. Tästä kokemuspohjasta ja vallalla olevasta poiston ilmapiiristä on hyötyä, vaikka toiminnot eivät suoraan olisi sovellettavissa suomalaisten taidemuseoiden käytäntöihin. Samasta syystä on hyödyllistä esitellä joitakin poistoprosesseja yksityiskohtaisemmin, kuten kanadalaisen Glenbow-museon massiivinen poisto-operaatio 1990-luvulla (luku 4.4.2.).

4.3.1 Termi

Tässä luvussa avataan termiä poisto. Suomen kielessä termi ja sen käyttö museokontekstissa on melko yksiselitteistä, mutta käytössä olevien englanninkielisten termien tulkinnanvaraisuuksien vuoksi on mielekästä nostaa termin käsittelemiseksi omaksi luvukseksi. Tulkinnan mahdollisuudet tuovat omalta osaltaan esiin sen, että kokoelmapoistosta ei länsimaissa vielä vallitse konsensus.

Suomen sanakirjaluonnehdinta liittyy seuraavat verbit sanaan poisto: hävittäminen, pois heittäminen, eroon pääsy, luovutus (Nykysuomen sanakirja 1961). Termi liittyy yleisesti edellä mainittuihin toimintoihin mutta on käytössä myös kirjanpidollisena terminä. Selkeästi termi kuvaa tarvetta päästä eroon jostakin. Termi on vakiintunut suomen kielessä museoiden kokoelmapoistoista puhuttaessa. Termi ei suoraan ota kantaa poiston asteeseen, menetelmiin tai prosessiin. Onko siis kyseessä totaalinen fyysinen poisto vai jokin poiston lie-

vemmistä asteista, kuten siirto, lahjoitus, vaihto tai deponointi? Se ei myöskään indikoi eroa poistopäätöksen ja fyysisen poiston välillä eikä ota kantaa siihen, millä tavoin poisto on suoritettu. Suomen kielen sana poisto yhdistää poistopäätöksen, fyysisen poiston ja mahdollisen rekisteripoiston.

Englannin kielessä ja etenkin Englannin museoissa on kokoelmapoistosta käytössä yleisimmin kaksi termiä: *deaccessioning* ja *disposal*, joista useimmin ensimmäinen tarkoittaa museoesineen rekisteritietojen poistamista museon kokelmanhallinnallisesta rekisteristä ja toinen tarkoittaa esineen fyysisistä poistamista (Davies 2011: 21; Das, Passmore & Dunn 2011: 176). Termit eivät aina ilmene yhtä yksiselitteisinä alan kirjallisuudessa, ja niitä käytetään myös toistensa synonyymeinä tarkoittamaan poistoprosessia kokonaisuutena. Sana *disposal* tarkoittaa yleisesti jostakin asiasta eroon pääsemistä: "the action or process of getting rid of something" (Oxford ja Collins) tai "systematic destruction" (Webster). Sen yleisempi merkitys liittyy jätehuoltoon, ja sana on käytössä esimerkiksi terminä *waste-disposal*.

Museot Yhdysvalloissa ja Kanadassa käyttävät koko poistoprosessista termiä *deaccessioning*, joka sisältää sekä rekisteristä poiston että fyysisen poiston (Davies 2011: 21). Termi on ollut käytössä 1970-luvulta alkaen (Miller 1997b: 93). Ehkä sanan *disposal* roskiin liittyvän voimakkaan miellelyhtymän vuoksi on käyttöön vakiintunut termi *deaccessioning*.

Englanninkielisessä kirjallisuudessa on kokoelmapoistosta käytössä myös muita termejä, kuten *dispersal* (Reed 2011: 461), *discard* (*Museum Ethics – Discussed Issues* 2013), *release*, *deacquisition*, *de-collecting*, *removal* (Fayet 2013: 60–68). *Disperse* tarkoittaa konkreettisemmin hajottamista mutta myös hajaantumista ja levittämistä. Termi ei aivan yhtä täsmällisesti kuvaa poistotoimenpiteitä eikä ole yhtä yleinen kuin *deaccessioning/disposal* -pari. *Discard* puolestaan tarkoittaa hylätä, heittää tai raakata pois ja on kirjallisuudessa harvemmin esiintynyt kokoelmapoiston yhteydessä. *Release* sanalla on astetta positiivisempi merkitys verrattuna muihin termeihin: julkaista, vapauttaa, kotiuttaa, irrottaa, päästää tai luovuttaa, ja se ei kuvaa poistoa ilman selventävää kontekstia, mutta sillä ollaan haluttu korostaa toiminnan neutraalia luonnetta (Fayet 2013: 64).

Kuten termin käytön moniselitteisyydestä käy ilmi, kokoelmapoistoa ei ole virallisesti ja tyhjentävästi määritelty. Käytössä on ICOMin museotyön eettiset ohjeet ja joukko erilaisia yksittäisiä ja tapauskohtaisesti syntyneitä määrittelyjä. Englantilainen museoille suunnattu poisto-ohjeistus *The Disposal Digest* (2008) määrittelee poiston seuraavasti: "The permanent removal of an item, through a variety of methods, from a museum collection", jolloin kyseessä on pysyväluonteinen kokoelmasta poistaminen. Tämä ei kuitenkaan ole ainoa poiston tapa. Marie Malaro määrittelee termin seuraavasti: "It is the permanent removal of an object that was once accessioned into a museum collection." (Malaro 1997: 39; 2012: 78).¹²⁴ Malaron määritelmän mukaan esine on siis

¹²⁴ Amerikkalainen *Association of Art Museum Directors* (AAMD) määrittelee poiston: "The practice by which an art museum formally transfers its ownership of an object to another institution or individual by sale, exchange, or grant, or disposes of an object if its physical condition is so poor that it has no aesthetic or academic value." (AAMD 2011b: ei numeroitu).

täytynyt tietoisesti liittää osaksi museokokoelmaa, jotta sen voi poistaa. Tämä kuulostaa itsestäänselvyydeltä, mutta yksi ongelma-alue museoiden kokoelmissa on: Mitä tehdä esineille, jotka ovat museossa, mutta eivät virallisesti kuulu kokoelmaan? Malaron mukaan määritelmä ei täyty, jos jokin kokoelmaan kuuluva esine annetaan esimerkiksi pitkäaikaislainaan, koska se ei pysyvästi poistu kokoelmasta vaan on vain fyysisesti jossakin muualla. Ehto ei myöskään täyty silloin, kun jotakin esinettä ei ole koskaan kokoelmaan liitetty ja rekisteröity osaksi kokoelmaa, vaikka esine saattaa fyysisesti olla museossa, osa museon omaisuutta ja osa kokoelmanhallintaa (Malaro 1997: 39).

Deaccessioning ja *disposal* termejä on tarkasteltu myös toisenlaisista näkökulmista. Steven Miller artikkelissaan *Subtracting Collections: Practice Makes Perfect (Usually)* (2011) tarkoittaa sanalla *deaccession* sellaisen museoesineen poistoa, joka on jossakin vaiheessa hankittu (*accession*) museokokoelmaan. Sanalla *disposal* hän viittaa muihin museoesineisiin, joille ei koskaan ole annettu inventaarionumeroa, mutta ne ovat jostakin syystä kokoelmassa. Näillä esineillä hän viittaa esimerkiksi lahjoitusten mukana tullessiin tavaroihin, joille ei jostakin syystä ole ollut tarkoitukseen antaa inventaarionumeroa (Miller 2011: 397). Tällaisessa tapauksessa esineiden kohdalla ei ole lahjoituksen ja luovutuksen välillä harjoitettu toivottua valintaa, ja näin museo on toivomattaan joutunut säilyttämään näitä kokoelmanhallinnan kannalta harmaalle alueelle sijoittuvia esinemassoja. Näiden esineiden kohdalla tavoitteena on olla ottamatta niitä vastaan ollenkaan, jolloin termien jako näin määriteltynä muodostuu tarpeettomaksi. Toisaalta määritelmä on sama kuin Peter Daviesilla. Kun kokoelmasta poistetaan museoesine Daviesin mukaan siten, että se poistetaan rekisteristä (*deaccessioned*), silloin esineestä tulee myös Millerin määritelmän piiriin kuuluva potentiaalinen poisto (*disposal*). Millerin määrittelemiin *disposal*-esineisiin kuuluu poistoprosessissa mukana olevien museoesineiden ohella myös välitilassa olleet esineet, joita ei koskaan ole kokoelmaan luetteloitu.

Utrechtin Centraal Museumin kokoelma- ja tutkimustoimiston johtaja Errol van de Werdt puolestaan liittää mukaan ajan määreen ja jakaa termin *deaccession* alla tapahtuvan poiston vielä kahteen ryhmään: *Retrospective deaccessioning* tapahtuu, kun tarkastellaan jonkin yksittäisen kokoelman sisältöä ja sitä, onko kokoelmassa jotakin sen ydinalueeseen kuulumatonta esineistöä. *Structural deaccessioning* tapahtuu, kun otetaan vastaan jokin lahjoituskokoelma, josta vain osa jää pysyväksi osaksi vastaanottavaan museoon ja josta osa poistetaan heti lahjoituksen jälkeen mahdollisesti jonkin toisen museon kokoelmaan (Werdt 2011: 438). Tässäkin tapauksessa *structural deaccessioning* -termi on tarpeeton, koska esineen jääminen museokokoelmaan ei ole varmaa, ja siksi sille ei ole hankinnan harkintavaiheessa käytännöllistä antaa museostatusta.

Peter Daviesin edellä esittämä jako rekisteristä poistamiseen ja fyysiseen poistamiseen on hyvä alkua ja sana *disposal* käyttökelpoinen termi kuvaamaan fyysistä poistoa. On kuitenkin huomioitava, että kokoelmahistorian säilymisen kannalta rekisteripoisto ei ole suositeltavaa. Tällöinhän kokoelmahistorian ketju katkeaa. Kokoelmanhallinnan ja kokoelmahistorian kannalta on käytännöllistä erottaa poistopäätös ja päätöstä seuraavat poistotoimenpiteet. Näitä kahta, ajal-

lisesti eri toimintoa, voisi kuvata eri termeillä. Marie Malaro esittää myös, että poiston yhteydessä on tarpeellista erottaa poistopäätös ja fyysinen poisto, mutta molemmat prosessit on otettava huomioon jo poistopäätöstä harkittaessa jo resurssien kartoituksen vuoksi. Nämä kaksi ovat ajallisesti täysin erillisiä toimintoja, ja niiden välissä kuluvalle ajalle on merkittävä rooli prosessissa (Malaro 1997: 40).

Daviesin ajatusta voisi kehittää edelleen niin, että termi *deaccession* kuvaisi poistopäätöstä ja *disposal* fyysistä poistoa. Näin termit voisi selventävästi yhdistää lauseeksi: *Deaccessioned objects must be disposed of*. Näin kokoelmanhallinnallisen poiston tasoja olisi kaksi. Ensin on poistopäätös ja siihen liittyvät toimet ja tämän jälkeen fyysinen poistoprosessi. Jos käytämme tätä jakoa, suomeksi lause on huomattavasti selkeämpi, poistopäätöksen saaneet esineet on poistettava. On huomioitava, että kokoelmahistorian säilymisen kannalta on merkittävää, että poistettujen esineiden tiedot säilyvät rekisterissä. Tällöin termi *deaccession* viittaisi enemmän poistopäätökseen ja termi *disposal* fyysiseen poistoon. Poisto-termin erilaiset merkitykset kansainvälisessä keskustelussa osoittavat, että poistokysymys ei ole kaikilta osin vakiintunut toiminto ja yhdenmukaistaminen on sekä kansallisesti että kansainvälisesti tarpeen.

4.3.2 Lain ja eettisten sääntöjen luomat raja-arvot ja ohjeistukset

Euroopassa poiston lainopilliset näkökulmat kulttuurihistoriallisesti merkittävän materiaalin suojeluun nojaavat kansainvälisiin ICOMin ja UNESCO:n ohjeisiin. Museologi Gary Edson käsittelee eettisiä ohjeistuksia käytännön näkökulmasta artikkelikirjassaan *Museum Ethics* (1997). Lait poikkeavat toisistaan riippuen julkisia museoita omistavien maiden erityislaadusta, esimerkiksi Kreikassa lakiin sisältyy lauseke arkeologisista kaivauksista, Espanjassa lakiin sisältyy lauseke uskonnollisten yhteisöjen kulttuurihistoriallisesti merkittävästä materiaalista ja joissakin Euroopan maissa laki ulottuu vain maastavientiin. Lait säädetään yleensä kansallisella tasolla mutta esimerkiksi Saksassa ja Sveitsissä maakunnan ja kantonin tasolla ja Belgiassa kuntatasolla (Lewis 1997: 112–113). Euroopassakin on museokohtaisia säädöksiä, jotka turvaavat jonkin tietyn museon kokoelmaa yksityiskohtaisemmin kuin kansallinen lainsäädäntö ja kieltää vain esimerkiksi myynnin poistovaihtoehtona (Lewis 1997: 116). Ruotsissa lainsäädäntöön tehtiin 1990-luvun alussa muutos, joka puolestaan sallii kokoelmaesineiden myynnin niissä tapauksissa, joissa museoesine on ”useless and not required for the activities of the museum” (Lewis 1997: 117).

Suomessa laki ei suoraan säädi kokoelmapoistoista. Museolaissa mainitaan valtionosuuden saamisen perusteiksi, että museon toimintatilat ovat taroituksenmukaisia ja että kokoelmien säilyminen turvataan museon lopettaessa toimintansa (Museolaki 2§ 11.11.2005/877). Laki kulttuuriesineiden maastaviennin rajoittamisesta määrittelee puolestaan lain piiriin kuuluvaksi ja luvanvaraiseksi ”yli 50 vuotta vanhat taideteokset sekä yli 50 vuotta vanhat alkupe- räiset tai niihin verrattavat taideteollisuuden ja taidekäsityön tuotteet, joita on tehty rajoitettu sarja” (4§ 5.2.1999/115). Näin ollen Suomessa laki ei suoraan ota kantaa tai kiellä poistoa (lahjoitusta, siirtoa, myyntiä tai tuhoamista), vaan pois-

tojen määräytymisen arki on pitkälti yksittäisestä museosta kiinni. Yleisesti voidaan sanoa, että Suomessa on vallinnut kielteinen kanta kokoelmapoistoihin.

ICOMin Museotyön eettisissä säännöissä ei suoranaisesti määritellä poistoa, vaan sääntöjen kohdat 2.12–2.17 keskittyvät ohjeistamaan poistoprosessin toimintarajat (ICOM 2005). Ensimmäisenä huomioidaan vaade, että museolla on lailliset mahdollisuudet poistaa jokin hallussaan oleva museoesine kokoelmastaan sekä huomioidaan poiston edellyttämä ymmärrys toiminnon merkityksestä. Säännöt kiinnittävät huomiota museon valtuuksiin sekä poiston edellyttämään kokonaisvaltaiseen ymmärrykseen poistoprosessin vaikutuksista, kuten esimerkiksi julkisen luottamuksen menettäminen. Sääntöjen mukaisesti poistoprosessin vastuuhenkilöt ovat museon johto yhdessä kokoelmasta vastuussa olevien henkilöiden kanssa. Kohdassa 2.15 määritellään:

”Jokaisella museolla tulee olla vahvistetut ohjeet, joissa määritellään sallitut keinot poistaa esineet pysyvästi kokoelmista lahjoittamalla, siirtämällä, vaihtamalla, myymällä, palauttamalla tai tuhoamalla ja jotka sallivat omistusoikeuden täyden siirtämisen vastaanottajalle. Kaikki poistamiseen liittyvät päätökset sekä kyseiset esineet ja niitä koskevat toimenpiteet on dokumentoitava täydellisesti. Ohjeissa on myös selvästi edellytettävä, että poistettavaa esinettä tarjotaan ensisijaisesti toiselle museolle.” (ICOM 2005: 10)

Kohdat 2.16 ja 2.17 ohjeistavat poistosta mahdollisesti saatavien tulojen käytöstä sekä poistettavien kokoelmien ostamisesta. Kaikki poistosta saatu tulo ja hyöty on käytettävä yksinomaan kokoelmien hyödyksi, yleensä hankintoihin. Poistoon valittujen esineiden myynti hoidetaan julkisia huutokauppakanavia käyttäen, ja museon henkilökunta tai heidän läheisensä eivät voi osallistua ostoihin.

ICOMin eettiset ohjeet eivät siis kiellä poistoa. Ne antavat väljät raamit mahdolliselle poistotoimenpiteelle ja luettelevat useita poiston tapoja: lahjoitus, siirto, vaihto, myynti, palautus ja tuhoaminen. Ohjeet huomauttavat, että esinettä tulee aina ensisijaisesti tarjota toiselle museolle, mutta tarjoamisen ehdot se jättää museoiden välisiksi. ICOMin eettisten ohjeiden mukaan poisto on mahdollinen ja yhtenä poiston tapana ohjeiden mukaan on myynti. Jokainen museo joutuu kuitenkin määrittelemään omat yksityiskohtaiset toimintaohjeensa omista lähtökohdistaan käsin. Nämä puolestaan saavat kirjallisen muotonsa museoiden kokoelmapoliittisissa ohjelmissa ja paikallisten museojärjestöjen säännöissä.

Länsimaissa museojärjestöt ovat kirjanneet ohjelmiinsa poistosääntöjä. Etenkin *Museums Association* (MA) Englannissa ja *American Association of Museums* (AAM) Yhdysvalloissa. Molempien järjestöjen eettisiä sääntöjä on uudistettu 2000-luvulla, MA:n vuosina 2001 ja 2007 ja AAM:n vuonna 2000. MA:n uudistuksessa kiinnitettiin huomiota nimenomaan poistosääntöihin ja vuoden 2001 ankarampaa kantaa poistoihin lievennettiin. Lause ”strong presumption against disposal” vaihtui lauseeksi ”a strong presumption against disposal out of the public domain.” (Wirka 2011: 337). Suositus poistoista saatujen varojen käytöstä muuttui koskemaan uusien hankintojen sijaan koko kokoelman hyötyä (Too Much Stuff? 2003: 20). AAM:n uudistetuissa eettisissä säännöissä poisto

hyväksytään ja mainitaan, että poistoista saadut varat tulee käyttää kokoelman hyödyksi (*direct care of collections*), mutta ei kuitenkaan kokoelmaa varten ohjattuihin toimintakuluihin (*Too Much Stuff?* 2003: 20). Molempien järjestöjen eettiset säännöt nojaavat ICOMin eettisiin sääntöihin. Englannissa lisäksi järjestöt, kuten *Museums, Libraries and Archives Council* ja *Collections Trust* ohjeistavat museoita tekemään vastuullisia poistoja (*Disposal Toolkit* 2008, 2014).

Vuonna 2003 *National Museum Directors' Conference* Englannissa julkaisi kannanoton poistokysymyksiin. *Too Much Stuff?* -raportissa poistoon suhtaudutaan myönteisesti mutta vastuullisuutta korostetaan. Poisto on mahdollinen silloin, kun sillä varmistetaan esineen säilyvyys ja säilytettävyyys, esineestä tulee poiston myötä saavutettavampi, sillä taataan konteksti, joka arvostaa ja ymmärtää esinettä aikaisempaa enemmän ja silloin, kun se vapauttaa resursseja hyödylliseen käyttöön (*Too Much Stuff?* 2003: 3).

MA julkaisi 2005 raportin *Collections for the Future*, jossa käsiteltiin poistoja. Raportin linjaukset olivat *Too Much Stuff?* -raportin mukaisia, ja siinä tuotiin esiin joitakin huolenaiheita liittyen poistoon. Poiston epäiltiin heikentävän yleisöjen mielikuvaa museoista, poistosta ei katsottu koituvan tarpeellista kokoelmanhallinnallista hyötyä, tai virheen mahdollisuus katsottiin liian suureksi riskiksi. Huolenaiheista huolimatta raportissa mainittiin, että aktiivinen poisto-ohjelma on vastuullista kokoelmanhallintaa, koska esinemäärien säilyttämisen ongelmat jatkuvat tuleville sukupolville: "The burden of caring for unwanted and unusable collections will tie our successors' hands, just as much as the loss of something they might have valued." (*Collections for the Future* 2005: 24).¹²⁵

MA:n viimeisimmässä uudistuksessa huomioitiin yksityiskohtaisen ohjeistuksen ja koulutuksen tarve poistotapauksissa, ja *Disposal Toolkit* (luku 4.4.1.) julkaistiin vastaamaan tähän tarpeeseen vuonna 2008. *The Disposal Toolkit* on yksi viimeaikaisimmista ja laajimmista ohjeistuksista liittyen kokoelmapoistoihin. Ohjeistus on selkeästi laadittu työkalu englantilaisten museoiden käyttöön. Vuonna 2014 julkaistiin *Toolkitin* toinen versio, jossa oli mukana neljä liitettä: 1) *Related Organisations*, 2) *Additional guidance from the Charity Commission*, 3) *Good governance guidance*, 4) *Additional guidance on financially motivated disposal* (*Disposal Toolkit* 2014).

Hollannissa *Instituut Collectie Nederland* (ICN) sai tehtäväkseen kirjoittaa ohjeistuksen kokoelmapoistoja varten 1990-luvun lopulla, ja vuonna 2000 museoilla oli käytössään kirjallinen protokolla. Lisääntyvien poistojen myötä museot oppivat jotakin uutta jokaisesta poistoprosessista, ja vuosikymmenen puolivälissä ohjeistusta oli uudistettava (Bergevoet, Kok & de Wit 2006: 4). Prosessissa Utrechtiin Centraal Museum aloitti vuonna 2006 mittavan poisto-

¹²⁵ Esimerkki avoimesta poistokeskustelusta on Englannissa vuonna 2006 MA:n tilaama tutkimus *A Public Consultation On Museum Disposal 2006. Fresh Minds Project* (*Disposal Consultation 2006; Disposal research and Consultation 2006; Responses to Consultation 2006*), jolla kysyttiin yleisön mielipidettä liittyen kokoelmapoistoihin. Tutkimuksen ensimmäisessä osassa kartoitettiin ammattikunnan (jäsenten, lehdistön, kuraattoreiden) ajatuksia liittyen poistoihin, ja tämän jälkeen tehtiin yleisökysely Lontoossa ja Newcastlella. Yleisökysely kohdennettiin sekä nuorille että aikuisväestölle (*A Public Consultation on Museum Disposal 2006*).

operaation, jonka kokemuksista museo kirjoitti samana vuonna oman ohjeistuksensa *Guidelines for Deaccessioning of Museum Objects* (luku 4.4.1.). Aiheesta järjestettiin vuonna 1999 kongressi Amsterdamissa nimellä Kasvun rajat (*Grenzen aan de groei*: Werdt 2011: 436, 448; van Mensch & Meijer-van Mensch 2011: 31). Ohjeistus määrittelee: "The museum possesses the specialist knowledge and experience of collection management. It is therefore the museum which should select the objects to be deaccessioned, and not the owner." (Bergevoet, Kok & de Wit 2006: 7).

Laki luo länsimaissa puitteet poistolle ja antaa museoille autonomian määrittää itsenäisesti oman kokoelmansa rajat ICOMin ohjeistuksen mukaisesti. 2000-luvulla julkaistut kokoelmanhallinnalliset ohjeistukset ovat tukena tässä työssä. Lopulta kuitenkin jokaisen museon on räätälöitävä omat kokoelmanhallinnalliset raja-arvonsa itsenäisesti, mutta näistä itsenäisistä toimintamalleista on hyvä vallita museoyhteisön välillä konsensus.

4.3.3 Poiston muoto ja rakenne

Poistoprosessissa voidaan puhua poistoa ohjaavasta motiivista (laki, etiikka, kokoelmanhallinta) ja poiston kahdesta tasosta (poistopäätös, fyysinen poisto). Prosessissa tarvittava ammattiosaaminen määräytyy poistoa ohjaavan motiivin kautta, eli mikä on ollut poiston alkuun paneva voima: Halutaanko selkeyttää museon kokoelmanhallintaa? Onko tarpeen noudattaa lakia, kuten maastavienti- ja palautustapauksissa? Pohjaako poisto eettiseen päätökseen, kuten esimerkiksi sopimuksiin uudelleenhautauksista? Näihin kysymyksiin vastaaminen vaatii museoammattillista, lainopillista ja ihmisoikeudellista osaamista. Tässä luvussa keskitytään kokoelmanhallinnalliseen ammattiosaamiseen.

Edellisessä luvussa kokoelmanhallinnallisen poiston tasoiksi esiteltiin poistopäätös ja fyysinen poisto. Nämä määräytyvät sitä kautta, mitä esineelle ja sen omistajuudelle tapahtuu. Fyysisellä poistolla on itsessään vielä kaksi eri muotoa, passiivinen ja aktiivinen, jotka puolestaan määritellään sen mukaan, onko poisto ollut museoammattilaisen näkökulmasta tarkoituksellista vai tahatonta.

Passiivisella poistolla tarkoitetaan museoesineen tuhoutumista tai katoamista jonkin yllättävän tapahtuman johdosta, johon museoammattillinen henkilökunta ei ole voinut vaikuttaa. Passiivisen poiston muotoja ovat: ajan vaikutus (luonnollinen tuhoutuminen, tuhoutuminen tuholaishyönteisten toimesta), huolimattomuus (katoaminen, tuhoutuminen virheen kautta, unohdus/inhimillinen erehdys, särkyminen), vaaratilanteet (esine aiheuttaa vaaran¹²⁶, varkaus, vandalismi, sotatoimet, luonnonkatastrofit). Kirjoitukset museoiden turvallisuudesta sivuavat myös passiivista poistoa. Viime vuosina on museoissa aktiivisesti päivitetty museoiden pelastussuunnitelmia, jotka ovat pelastuskonkretian kautta pakottaneet museoita aloittamaan keskustelun kokoelman arvo-

¹²⁶ Tässä on huomioitava, että päätös poistaa vaaraa aiheuttava esine kokoelmasta on aktiivinen. Vaara itsessään ei ole museohenkilökunnan aktiivisen toiminnan tulos, vaan yksi passiivisen poiston muodoista.

päämääristä.¹²⁷ Länsimaisissa museoissa, Suomessakin, koetut museovarkaudet ja vandalismi ovat passiivisista poistoista ehkä yleisimmät. Kaikki passiivisen poiston muodot ovat onnettomuuksia, joissa ennaltaehkäisevällä toiminnalla on suuri rooli.¹²⁸

Konservoinnissa puhutaan ajan hampaasta, joka syö kulttuurihistoriallista perintöämme huolimatta ihmisen pyrkimyksistä. Yhtenä hyvänä esimerkkinä tästä on kumimateriaaleista tehdyt museoesineet, joiden luonnollista elinkaarta voidaan hieman pitkittää, mutta lopullista haurastumista ei konservointi- tai säilytysmenetelmillä voida estää.¹²⁹ Määräaikaisinventaariorissa huomattu katoaminen on myös passiivisen poiston muoto. Esine todetaan poistoksi, kun sitä ei ole kahdessa edellisessä määräaikaisinventaariorissa havaittu.¹³⁰ Myös konservointikelvottomaksi särkyminen on passiivisen poiston muoto. Museoesineet ovat alttiita vaurioille etenkin näyttelyvaihtojen ja näyttelykuljetusten aikana. Unohdus ja inhimillinen erehdys voidaan myös luokitella passiivisen poiston muodoksi, koska tällöin ei ole kyseessä tekijän intentionaalinen toiminta. Kaikkein ei-toivotuimmat poiston muodot ovat erilaiset vaaratilanteet. Tässä ryhmässä museoesineiden lisäksi haittaa voi koitua myös museohenkilökunnalle.¹³¹ Sotatoimien ja luonnonkatastrofien aiheuttamat poistot ovat suuria aihekokonaisuuksia, jotka muuttavat maailman kulttuuriperinnön tilaa lainsäädännöstä, ohjeistuksista tai hyvistä käytänteistä huolimatta. Nämä ovat luonteeltaan sekä passiivisia että aktiivisia toimijasta riippuen. Museoammattilaisten näkökulmasta tilanne on passiivinen mutta tuhoajan näkökulmasta täysin tiedostettu ja aktiivinen. Passiivisia poistoja tapahtuu inhimillisen toiminnan tuloksena emmekä niitä kaikkia hyvälläkään kokoelmanhallinnalla voi estää. Taavoitteena on kuitenkin ennaltaehkäisevällä toiminnalla minimoida passiivisen poiston tapaukset.

¹²⁷ Aiheesta on tekeillä (2015) museologian väitöstudkimus Jyväskylän yliopistoon. Siinä Heidi Wirilander tarkastelee viime vuosikymmeninä tapahtuneita kulttuurihistorialliseen materiaaliin kohdistuneita onnettomuuksia.

¹²⁸ Asiaan kiinnitettiin huomiota jo 1970-luvulla, jolloin Ateneumin taidemuseon intendentti Sakari Saarikivi kirjoitti teoksessaan *Muuttuva museo: "Suojelukeinoja on monenlaisia, mutta ne ovat kalliita eikä mikään anna ehdotonta suojaa, kuten viime aikojen suuret museovarkaudet ovat osoittaneet. Parhaaksi suojakeinoksi on osoittautunut yövartija - varsinkin jos hänellä on koira apunaan - mutta sellaisenkin palkkaaminen menee yli monen museon varojen."* (Saarikivi 1975: 152). Museoiden turvallisuutta pohdittiin 1970-luvulla laajemminkin, ja myös museoasiakkaat otettiin huomioon: "Näyttelyesineiden turvallisuus on hoidettava niin, ettei siitä koidu vierailijalle haittaa. On muistettava, että turvallisuustoimet eivät kuitenkaan estä häikäilemätöntä rikollista toimimasta vaikkapa panttivankeja käyttämällä." (Tuokko 1975: 90). Aika on ajanut koirapartioiden ja 1970-luvun panttivankiuhan ohitse, ja nykyisin teknologia tuo helpotusta myös museoiden turvallisuuteen.

¹²⁹ Aiheesta on tekeillä (2015) museologian väitöskirja Jyväskylän yliopistoon. Väitöksessään Arja Koskinen tarkastelee Tampereen museoiden kumikokoelmia ja niiden kokoelmaidentiteettiä.

¹³⁰ Määräaikaisinventarioiden intervaleissa on museokohtaisia eroja. Usein käytäntönä on toistaa määräaikaisinventario joko viiden tai kymmenen vuoden välein.

¹³¹ Valitettavasti tapauksista tekee myös se tosiseikka, että useimmissa varkaus- ja vandalismitapauksissa tekijä ei ole ollut tietoinen kohteen rahallisesta arvosta, jolloin hän olisi ehkä saavuttanut teollaan itselleen suuremman hyödyn, jos kohteena olisi ollut joku markkinoilla vapaasti tarjottava tuote.

Tutkimuksen kohteena on museoiden aktiivinen poisto, joka on nähtävä tärkeänä osana kokoelmanhallintaa. Kun poisto on aktiivinen, se on museon ammattihenkilökunnan harkinnan tulosta. Poisto on parhaassa tapauksessa museon oman poisto-ohjelman mukaisesti toteutettu prosessi. Aktiivinen poisto voidaan jakaa neljään ryhmään poiston lopputuloksen mukaan.

Esineet, joiden status muuttuu:

Ensimmäisessä ryhmässä ovat esineet, jotka säilyvät museossa, mutta niiden status museon sisällä muuttuu. Tähän ryhmään kuuluvat poiston muodot, kuten poistaminen inventaariosta¹³² tai siirto museon sisällä. Tällöin esine siirretään varsinaisesta kokoelmasta esimerkiksi opetuskokoelmaan, käyttökokoelmaan tai rekvisiitaksi.

Deponoinnit, yksityiset talletukset ja pitkäaikaislainat:

Toiseen ryhmään kuuluvat deponoinnit, jolloin omistusoikeus ja inventaariotiedot säilyvät ensimmäisellä museolla (tai yksityisellä taholla), mutta museoesine siirretään fyysisesti museon kokoelmanhallinnan piiriin. Kokoelmanhallinnalliset rekisteritiedot säilyvät vielä ensimmäisen museon tietokannassa (tai yksityisellä taholla), ja ensimmäinen museo omistaa esineen. Uudessa sijoituspaikassa esine mahdollisesti saa uuden inventaariomerkin. Deponointi on yksi aktiivisen poiston muoto, koska siirtyessään toisen museon kokoelmanhallinnan piiriin esine vapauttaa kokoelmanhallinnallisia resursseja deponoinnin myöntävästä museosta, mutta kuluttaa niitä vastaanottavasta museosta samalla tavalla kuin museon kokoelmaan omistuksellisesti kuuluvat teokset. Näin deponoitujen teosten kuluttamat resurssit saadaan mukaan kokoelmanhallinnallisiin laskelmiin.

Omistusoikeuden muutos:

Kolmanteen ryhmään kuuluvat esineet, joiden omistusoikeus muuttuu poistoprosessin myötä. Poiston muotoja ovat vaihto, lahjoitus, luovutus, kierrätys ja myynti.

Tuhottavat:

Neljänteen ryhmään kuuluvat esineet, jotka tuhotaan. Poiston muotoja ovat totta-tilinen poisto tai poisto vaaran vuoksi.

Näiden lisäksi aktiivisiin poistoihin voidaan lukea myös proaktiivinen poisto. Kuten edellä on todettu, proaktiivinen poisto voidaan nähdä osana hankintaprosessia, mutta se voidaan ymmärtää myös yhdeksi aktiivisen poiston muodoksi ennaltaehkäisevän luonteensa vuoksi. Tällöin esine ei ole vielä saanut museostatusta eikä rasittanut kokoelmanhallintaa muutoin kuin hankintapäätöskeskustelujen osalta.

¹³² Inventaariosta poistaminen on joissakin tapauksissa yhä käytäntö, esimerkiksi rekvisiitaksi siirrettäessä, ja siksi se mainitaan tässä.

Poiston muodon yhteydessä on puhuttu myös rekisteritietojen statuksesta. On pohdittu, onko aiheellista säilyttää poistetun esineen rekisteritiedot kokoelmanhallinnan rekisterissä osana kokoelmahistoriaa vai pitääkö ne poistaa kokonaan (Davies 2011). Asiaan ei ole täysin yhtenevää käytäntöä länsimaisissa museoissa. Vallitsevana käytänteenä on rekisteritietojen säilyttäminen, jotta tuleville sukupolville jäisi tieto kokoelman sisällöstä. On katsottu, että tietojen säilyminen rekisterissä ei kuluta resursseja ja säilyttää kokoelmahistoriaa. Mutta toisinkin on menetelty, kuten edellä esitetyt esimerkit poistotermin käytöstä osoittavat.

Inventaarionumeron status museoesineessä jakaa myös mielipiteitä. Siitä, kuinka museon jälki jätetään näkyviin poistettuihin ja museosta lähteneisiin esineisiin, on useita mielipiteitä. On tahoja, jotka haluavat suojella museota ja poistaa kaikki museon käytäntöihin liittyvät merkit esineestä, ennen kuin se poistuu museosta. On myös tahoja, joiden mukaan museostatus saattaa luoda lisäarvoa esineen myyntitilanteessa, ja näin ollen museon merkit on jätetty esineisiin osana esineen historiaa.¹³³ Museon inventaarionumeron näkyminen poistetussa esineessä saattaa olla myös hyvin käytännöllistä. Jossakin historian vaiheessa sama esine saattaa herättää kysymyksiä tai jopa tulla vastaan uudelleen ostomahdollisuutena, ja tällöin on tärkeää, että jo kerran poistettu esine voidaan varmasti identifioida aikaisemmin jonkin museon kokoelmaan kuuluneeksi. Etenkin tilanteissa, joissa duplikaatit ovat mahdollisia ja joissa vain inventaarionumero erottaa samanlaiset esineet toisistaan (Anderson 2011: 247–52; Betenia, Conaty, Herr, Lounsberry & Melemenis 2011: 218).

Kokoelmahistorian kannalta on mielekästä jättää esineeseen jälki, joka kertoo sen kuuluneen museokokoelmaan. Kun kokoelmanhallintaa tarkastellaan pitkän aikavälin toimena, on hyvä, että kaikki esineeseen kohdistunut tieto on sekä nykyisten että tulevien sukupolvien jäljitettävissä. Rekisterijälki ei myöskään kuluta runsaasti resursseja. Tämän ajatuksen valossa rekisteripoisto yhtenä poiston tasona (kuten luvussa 4.3.1. esiteltiin) ei olisi relevantti. Myös tässä yhteydessä termi *deaccession* olisi mielekästä yhdistää poistopäätökseen ja termi *disposal* fyysiseen poistoon. Näin tulevaisuudessa kokoelmanhallinnallisesta rekisteristä ei poisteta tietoa fyysisen museoesineen poiston yhteydessä.

4.3.4 Poiston perusteet

Jotta kokoelmapoisto on mahdollinen, sen taustalla on oltava vankat perusteet. Kirjatut perusteet ovat tae siitä, että poistoa on harkittu ja sen merkittävyyttä koko museon kokoelmalle ja identiteetille mietitty. Museon kokoelmanhallinnalliset tavoitteet, mutta myös hankintaperiaatteet, tulevat poistoprosessien myötä uudelleen arvioitua. Poistojen perusteita on useita, riippuen yksittäisistä poistotapauksista. Aina on kuitenkin hyvä muistaa, että perusteiden on oltava

¹³³ Esineeseen latautunut historia on aiheeltaan poistoproblematiikkaa laajempi alue. On keskusteltu esimerkiksi taideteosten rakenteellisten osien (kiilakehys, koristekehys) originaalirvosta ja siitä, kuinka tätä perintöä tulisi tallentaa ja säilyttää. Satu Rantala on museologian pro gradu -tutkielmassaan tutkinut taideteosten kehysten museoarvoa ja pohjaa tutkimuksensa keväällä 2012 tehtyyn kyselyyn (Rantala 2013).

olemassa ennen poistopäätöksiä tai fyysistä poistoa. Perusteiden kirjaaminen jo tehdyille poistolle on kestäväällä pohjalla oleva toimintamalli.

Poistoja perustellaan usein kokoelmanhallinnallisin keinoin, jolloin tavoitteena on vähentää museoesineiden lukumäärää ja näin tuottaa sekä taloudellista että tilallista hyötyä. Poiston säännöistä ja perusteista ovat kirjoittaneet Maria Malaro (1995; 1997), Steven Miller (1997a; 1997b; 2011) ja Stephen Weil (1997a; 2002). Myös amerikkalainen museonjohtajien järjestö (*Association of Art Museum Directors*, AAMD) on kirjannut poiston perusteita vuoden 1991 ohjeistukseen. Duplikaattien määrä, esineen käyttöaste, huono kunto tai esineen sijoittuminen museon pääfokuksen ulkopuolelle ovat usein käytettyjä perusteita. Poistoja harkittaessa on tehtävä määrittelyjä ja selvityksiä, haettava perusteita ja esitettävä joukko kokoelmanhallinnallisia kysymyksiä. Kun poistoprosessiin kiinnitetään huomiota, ja se tehdään suhteellisen pitkän ajan kuluessa, museon sisäinen tietämys poiston tarpeesta vahvistuu ja näin myös ulkoiseen julkisuuspaineseen voidaan vastata perustellusti. Maria Malaro kirjoittaa poiston perusteista:

”1) Poisto ei saa olla erillinen toiminto, vaan sen on oltava osa kokoelmanhallintaa ja hankintapolitiikkaa, jossa määritellään museon toiminnan ydin sekä hankintojen tarkat rajat. Näin poistosta ei tule huonon hankinnan parannuskeino. 2) Kokoelmien merkittävyys, kunto ja laatu on aika ajoin tarkastettava osana kokoelmanhallinnallista rutiinia. 3) Museolla on oltava kirjalliset poistoja koskevat säännöt, joiden tulee sisältää seuraavat selvitykset ja määritykset: poiston perusteet, omistussuhteen selvitys, henkilökunnan osuus prosessissa, ulkopuolisten asiantuntijoiden osuus prosessissa, poiston menetelmät, päätöksenteon vastuuhenkilöt, dokumentoinnin vastuuhenkilöt, tiedotuksen vastuuhenkilöt, määrääjät poiston ilmoittamisesta lahjoittajille ja muille tarpeellisille tahoille, ohjeistus ristiriitatilanteisiin.” (Malaro 1997: 47)

Steven Miller listaa 13 perustetta poistaa esine museokokoelmasta: esine ei sijoitu kokoelman ydinalueeseen, esineelle ei voida taata riittävää hoitoa, esine on huonossa kunnossa, esine on vaaraksi muille museoesineille tai ihmisille, esineen arvo on alhainen, esine on duplikaatti, kokoelmaperiaatteet ovat muuttuneet, esineestä voidaan saada tuloa, esineeseen ei kohdistu mielenkiintoa, säilytystilat ovat täynnä ja säilyttäminen on liian kallista, muuttuneet näkemykset, muuttuneet hallinnolliset näkemykset (Miller 1997b: 93). Lista on kattava, vaikkakin kaksi viimeistä perustetta jättävät liikaa mahdollisuuksia tulkinnalle, jolloin mikä tahansa tilanne voidaan nimetä poiston perusteeksi.

Stephen Weil näkee poistoprosessia harkittaessa kaksi kynnyskysymystä, joihin on kyettävä vastaamaan: Mikä käyttöarvo museoesineellä on museon tarkoituksen toteuttamisprosessissa, ja onko museoesineen poistolle laillisia esteitä? (Weil 1997a: 5). Ensimmäinen kysymys pohjaa museoesineen identiteetin ja merkityksen käyttöarvoon, ja toinen puolestaan nojaa kokoelmanhallinnan ulkopuolella toimivaan lainopillisen poiston periaatteisiin.

Association of Art Museum Directors (AAMD) listaa vuonna 1991 päivitetysissä poisto-ohjeistuksessaan poiston tarkoitukseksi ja -kriteereiksi seuraavaa: 1) Rekisteristä poistaminen ja poisto voivat olla osa kokoelmanhallintaa. Poistojen tarkoitus on parantaa kokoelman laatua ja tarkoituksenmukaisuutta, mutta poistettujen esineiden myyntituloja ei saa ohjata operatiivisiin kuluihin vaan

niitä tulee käsitellä kuin hankintamäärärahoja. 2) Kriteereinä voivat olla museoesineen heikko laatu, duplikaatit, epäselvät omistussuhteet, kopiot ja väärennökset, taidehistoriallinen tai esteettinen vähäpätöisyys tai huono kunto (AAMD 2007: 156–157).

Kaikista perusteista käy selkeästi ilmi, että poiston on oltava osa kokoelmanhallintaa ja museoilla on oltava poistoja koskevat säännöt. Samoin on otettava huomioon, että poistoille ei ole laillisia esteitä. Sellaiset tekijät, kuten poistettava esine ei kuulu kokoelman ydinalueeseen, esineelle ei voida taata riittävä hoitoa tai että esine muodostaa vaaran, ovat poistoperusteina keskeisiä. Lopulta huomion tulee kiinnittyä kokoelman laadun parantamiseen. Näistä poistoperusteiden perusasetuksista näyttää länsimaisissa museoissa vallitsevan yhteisymmärrys.

Taideosten elinkaariajattelu sivuaa myös poistoa ja sen perusteita. Taideoksen elinkaari määritellään usein jo hankintavaiheessa. Tällöin määritellään aika sille, kuinka kauan taideteoksen ajatellaan kestävän museo-olosuhteissa. Usein nykytaiteen teoksiin, joissa hyödynnetään orgaanisia materiaaleja, sovelletaan elinkaariajattelua.¹³⁴ Näin jotkin tärkeät taiteen ilmiöt eivät jää huomion ulkopuolelle. Elinkaaritaidetta ei myöskään sidota ”tuleville sukupolville säilyttämisen” -periaatteeseen vaan tunnustetaan, että joitakin ajassa liikkuvia taiteen ilmiöitä ei ole alun perinkään tarkoitettu säilyviksi. Riittää, että niiden dokumentaatiot säilyvät tuleville sukupolville.

Tässä on hyvä huomioida, että joissakin tapauksissa myös esineiden merkityssisällöillä saattaa olla elinkaari. Merkitykset vaihtuvat, ja esineiden status museokokoelmassa muuttuu tämän myötä. Tästä esimerkkinä toimivat jo edellä esitetyt, 1970–1980-luvuilla käytetyt Polaroid-valokuvat, joiden taiteellinen sisältö on ajan myötä ja teknisten ominaisuuksien rajallisuuden vuoksi haalistunut. Näin niiden arvo taideteoksena on saattanut laskea. Haalistuneessakin muodossaan ne kuitenkin saattavat olla merkittäviä niihin liitettyjen dokumentaaristen tai kokoelmahistoriallisten arvojen kautta. Elinkaariajattelu on keskeistä kokoelmanhallinnan kontekstissa ja nimenomaan suhteessa museoiden jatkuvan säilyttämistyön käsitteeseen.

Kuten edellisistä lainauksista on huomattu, poiston perusteina ovat yleisesti huono kunto, vaaran tuottaminen, vähäinen käyttöaste, marginaalinen laatu tai elinkaari. Nämä kaikki ovat legitimejä perusteita, joista ehkä vaaran tuottaminen on selkein. Kaikki kuitenkin vaativat lisämääreitä tuekseen. Huonon kunnan kanssa rinnakkaisina perusteina on oltava huono kunto suhteessa museoarvoon tai taidehistorialliseen arvoon sekä konservoinnin kustannuksiin. Museokokoelmissa on esineitä ja taideteoksia, joiden huono kunto saattaa viestiä niiden korkeasta museoarvosta ja kunnosta kannattaa tällöin jättää tuleville sukupolville todistusaineistoa. Esimerkiksi Metropolia ammattikorkeakoulussa 1990-luvun lopulla konservoitavana olleessa, Haminan kaupungin kokoelmaan

¹³⁴ Esimerkiksi jo näyttelyn suunnitteluvaiheessa esittävä museo ja taiteilija tekevät sopimuksen, jossa sovitaan taideteokseen kuuluvan osan orgaanisten aineiden käsittelystä (maito, taikina, kasvit) tai kokonaisuudessaan vain tietyksi ajaksi suunnitellun taideteoksen kestosta, hoidosta ja dokumentoinnista (luonnonmuodostelmat tai kaupunkitilassa olevat taideteososat).

kuuluvassa, Nikolai I:n muotokuvassa ollut luodinreikä päätettiin jättää paikoilleen ja tukea reikä rakenteellisesti. Protestiksi ammutun luodin tarinasta tuli osa taideteoksen museoarvoa sen esteettisten ja muiden arvomääreiden ohella (Kaarto 1999: Konservointiraportti).

Esineen vähäinen käyttöaste perusteena vaatii myös lisätukea. On paneuduttava tarkemmin siihen, mitä käytöllä tarkoitetaan. Käyttö on terminä monitahoinen, ja liian lyhytnäköisesti sovellettuna se ei tue pitkäjänteistä kokoelmanhallintaa. Aiheesta kirjoitetaan enemmän luvussa 6.2.

Peruste, että teos on kokoelman suhteen marginaalinen, voi tulla kysymykseen, ja tällöin parempi sijoituspaikka voi olla jonkin muun museon kokoelma. Tällöin potentiaalisesti mielenkiintoisen mutta nykyiseen sijoituspaikkaansa liittymättömän esineen kunto ei väärän museon kokoelmassa ja hoivassa heikkene vuosikymmenten saatossa, ja toisaalta varsinainen ydinkokoelma saa ansaitsemansa huomion. Kulttuurihistoriallisten kokoelmien hoitoon erikoistuneen Teri Andersonin huomio on pätevä, oli sitten kyseessä kulttuurihistoriallinen kokoelma tai taidekokoelma: "There is a danger of threatening the rare and special core of collection for the sake of the whole." (Anderson 2011: 241). Esimerkit osoittavat, että poiston perusteet vaativat arvokeskustelua ollakseen legitimejä. Perusteiden on oltava arvokeskustelun kautta luotu verkosto kriteerejä, joissa kokoelmaan kiinnittyneitä arvoja peilataan poistoharkinnan alaisiin esineisiin.

4.3.5 Poiston menetelmät

Kun museo on kirjannut poiston perusteet poisto-ohjelmaan tai kokoelmapoliittiseen ohjelmaan, on poistoprosessi vasta tiedostettu osaksi kokoelmanhallintaa. Tässä vaiheessa jotkin esineet ovat mahdollisesti valikoituneet potentiaalisiksi poistoiksi, mutta esineille ei ole fyysisesti tapahtunut mitään. Miten poistaa museoesine kokoelmasta? Kokoelmatietojen statuksen muuttaminen on suhteellisen yksinkertainen toiminto, mutta mitä tehdä fyysiselle esineelle ja kenen toimesta: lahjoittaa, siirtää, vaihtaa, myydä vai tuhota?

Steven Miller luettelee neljä tapaa poiston menetelmiksi: antaa esine pois, vaihtaa esine toiseen esineeseen, tuhota esine tai myydä esine. Näistä Millerin mukaan kaksi ensimmäistä tapahtuu jokseenkin usein, kolmas hyvin harvoin ja yleisin on neljäs, eli esineen myynti (Miller 1997b: 93–94). Tällä hän viittaa amerikkalaiseen käytäntöön ja niiden museoiden menettelyihin, joissa poistoja on tehty runsaasti.

Englantilainen *Too Much Stuff?* -julkaisu esittelee poiston menetelminä siirron, pitkäaikaislainan, tuhoamisen ja myynnin sekä muistuttaa, että poistoprosessi on resursseja kuluttava toimenpide ennen kuin mahdollisia hyötyjä saadaan aikaan:

“Disposal is often driven by lack of the resources necessary to care for, provide access to and display collections; but it is unsafe to dispose of objects in the absence of the resources required to understand them properly before doing so, or to transfer them to a recipient without the resources to house them well and make them accessible.” (Too Much Stuff? 2003: 13)¹³⁵

Menetelmänä siirto

Siirto tarkoittaa usein museoesineen siirtoa museon sisäisesti varsinaisesta kokoelmasta joko opetuskokoelmaan, käyttökokoelmaan tai osaksi museon rekvisiittaa. Tällöin esine säilyy museon kokoelmassa, mutta sen status muuttuu ja sen säilytysolosuhteisiin, hoitoon ja logistiikkaan ei määritellä yhtä tarkkoja raja-arvoja kuin varsinaisen kokoelman. Siirto käyttää museon resursseja mutta saattaa helpottaa ydinkokoelman selkiyttämistä prosessia. Siirrossa esineen omistajuus säilyy museolla.

Menetelmänä lahjoitus

Lahjoitus tarkoittaa, että poistopäätöksen saanut esine lahjoitetaan toiseen museoon, julkiseen instituutioon tai muulle taholle. Lähtökohtaisesti paras lahjoituksen kohde on toinen museo. Tällöin taataan esineen saavutettavuus ja säilyminen julkisen omistuksen piirissä. Lahjoituksen vastaanottavia tahoja tutkitaan jo poistoprosessin alkuvaiheessa ja tietyin osin heidän toivomuksiaan voidaan ottaa huomioon. Lahjoituksen kohdalla esineen omistajuus siirtyy lahjoituksen vastaanottavalle museolle.

Menetelmänä palautus

Tähän ryhmään kuuluvat esineet, jotka päätetään palauttaa takaisin alkuperäiselle lahjoittajalle tai oikealle omistajalle. Tällöin myös esineen omistajuus siirtyy. Tähän menetelmään liittyy mahdollisesti lainopillisia ja eettisiä kysymyksiä, joita sivuttiin luvussa 4.3.2.

Menetelmänä vaihto

Vaihto tarkoittaa, että museot vaihtavat joitakin kokoelmiinsa kuuluvia esineitä keskenään. Tällöin toisen museon marginaalinen esine saa toisessa museossa keskeisemmän roolin. Steven Miller esittää kaupallisen poiston vaihtoehtoksi museoiden välistä poistoa, jossa kaksi tai useampi museo sopii poistettavien esineiden vaihdosta, myynnistä tai lahjoittamisesta keskenään. Toisen museon poisto on näin toisen museon hankinta. Poistettava esine säilyy julkisella sektorilla, se hyödyntää useita osapuolia kokoelmanhoidollisesta näkökulmasta sekä

¹³⁵ Ratkaisuna paradoksiin julkaisu ehdottaa, että poistojen kohteiksi valitaan kokoelmasta hyviä esineitä, niitä, jotka ovat tunnettuja ja paljon tutkittuja. Näin vältetään virheitä, koska vallitsevan tutkimuksen valossa esineeseen kohdistuva tietomäärä on maksimaalinen ja vallitsevan markkinatilanteen valossa esineen arvo on huipussaan (Too Much Stuff? 2003: 13–14). Ehdotus on kärkevä. On vaikea uskoa, että museot valitsisivat ensimmäisenä kokoelmansa helmiä poistolistalle, vaikka edellä mainitut argumentit ovat tosia. Toisaalta, jos kokoelmaan kuuluu taidehistoriallisesti merkittäviä teoksia, jotka eivät ole osa kokoelman ydintä ja sopisivat paremmin jonkin toisen museon kokoelmaan, poiston mahdollisuus kasvaa. Tilanne saattaa olla yleisempi sellaisten kulttuurihistoriallisten kokoelmien kohdalla, joissa hyvälaatuisien duplikaattien rooli on mahdollinen.

saattaa antaa merkittävän lisän vastaanottavan museon kokoelmaan (Miller 1997b: 94).

Menetelmänä tuhoaminen

Tuhoaminen tarkoittaa museoesineen dokumentoitua tuhoamista tunnistamattomaksi. Esine tuhotaan niin pieniin osiin, ettei sitä voida myöhemmin rakentaa tai koota samoista osista uudelleen. Esineen jälkeen jäänyt dokumentaatio takaa mahdollisen myöhemmän rekonstruktion, jos tämä katsotaan tarpeelliseksi. Suomalaisissa museoissa esineen tuhoaminen on ollut hyväksytty poiston menetelmä. Tämä on mielenkiintoisesti täydellinen vastakohta amerikkalaisten kollegojen näkökantaan, jossa poisto tuhoamalla on hyväksyttävää vain niissä tapauksissa, joissa esine on vaaraksi ympäristölleen tai ihmisille tai esine on vaurioitunut konservointikelvottomaksi. Tuhoamiseen yhtenä poiston menetelmänä suhtaudutaan Yhdysvalloissa hyvinkin varoen, ja poisto-ohjelmat määrittelevät tuhoamisen vaihtoehdoksi vain, jos kaikki muut väylät ja mahdollisuudet on tutkittu ensin (Frey Gilboe 1997: 235).

Menetelmänä myynti

Myynti nähdään mahdollisena poiston menetelmänä, mutta myyntiin liittyy voimakas museon statukseen vaikuttava riski. Tämä on tunnistettu myös niissä maissa ja museoissa, joissa myynti on yleinen poiston menetelmä. Yhtenä yleisenä myynnin väylänä on taideteoksen myynti gallerian tai huutokaupan kautta. Tämän katsotaan olevan avoin ja julkinen menettely ja näin hälventävän suuren yleisön epäluuloa poistotoimenpidettä kohtaan (Miller 1997a: 53–54).

Myyntiin kohdalla on huomioitava, että galleria- tai huutokauppamyynti on suhteellisen nopea toimenpide ja vaatii ostajakunnalta nopeaa varallisuuden liikuttamista. Toisaalta museoiden varainhankinta merkittävän taideteoksen ostoa varten ei välttämättä ole nopeaa. Näin museot eivät aina ole mahdollisia ostajia ja teoksen säilyminen julkisissa kokoelmissa ei tällöin ole taattu vaihtoehto. Toisaalta galleristit ja huutokaupat suhtautuvat positiivisesti museoiden kautta myyntiin tuleviin esineisiin, koska usein niiden taustat ovat paremmin selvillä. Niiden omistushistoriaa ei kyseenalaisteta samalla tavalla kuin muiden teosten, ja niiden hoitohistoria on oletettavasti parempi, esimerkiksi sekä Sothebyn että Christien huutokaupoilla on molemmilla erillinen museoasioita hoitava yksikkö (Miller 1997a: 55).

Suomalaisissa museoissa museoesineen myynti ei ole ollut relevantti vaihtoehto.¹³⁶ Runsaasti julkisuutta saaneet kokoelmapoistot etenkin Englannissa, Yhdysvalloissa tai Kanadassa ovat lähes poikkeuksetta olleet myyntitapauksia tai yrityksiä, joissa jokin kokoelman esine on myyty huutokaupassa, jotta mu-

¹³⁶ Marketta Mäkinen kirjoitti jo vuonna 1993 Museo-lehden numerossa 3/93 museokokoelmien jatkuvasta kasvusta otsikolla *Esinebulimia – mikä on museokokoelmien tulevaisuus*: ”Museot eivät voi ryhtyä kaatopaikoiksi – päinvastoin – museoista saattaisi löytyä lisää kaatopaikkojen täytettä. Toinen vaihtoehto on laittaa osa museokokoelmista myyntiin, mutta silloin törmätään museoetiikkaan. Ja myyntikään ei taida tällä hetkellä onnistua. Suomessakin seikkailee muutama koditon ja tasokas taidekokoelma.” (Mäkinen 1993: 12).

seo saa varoja johonkin hankkeeseen. Julkista huomiota ja arvostelua on herättänyt se, että saatuja varoja ei ole käytetty ICOMin sääntöjen mukaisesti kokoelman hyödyksi vaan esimerkiksi uuden kahvilan rahoittamiseksi tai rakennuksen korjaustöihin (Davies 2011: 27–34). Vuonna 2006 englantilainen Buryin museo joutui eroamaan Englannin museoliitosta maalauksen myynnistä aiheutuneen voimakkaan julkisen ja ammatillisen vastustuksen vuoksi: "It was not the Council's to sell, it was an asset which belonged to the people of Bury." (Davies 2011: 29). Erottamisen perusteena oli, että prosessissa ei noudatettu ICOMin eettisiä sääntöjä ja se oli maan museoliiton ohjeistuksen vastainen.

Museoesineen myynti herättää useita ristiriitaisia ajatuksia. Museoesineet on annettu jonkin julkisesti hallinnoitavan ja yleisölle avoinna olevan instituution haltuun, joka nauttii yleisön luottamusta ja jonka tehtävänä on säilyttää esine määrittelemättömän ajan. Museoesineen myynti voi olla ristiriidassa museoiden toimialueeksi ymmärrettyjen tehtävien kanssa, se voi asettaa instituution nauttiman luottamuksen koetukselle sekä yleisön että lahjoittajien taholta, se voi vaikeuttaa tulevaisuuden tutkimustyötä, vääristää esineen aukotonta ja kontekstiin sidottua omistushistoriaketjua, sekä asettaa koko museoinstituution tarpeellisuuden kyseenalaiseksi. Museon haltuun uskottu kokoelma sekä instituution nauttima luottamus ovat museoiden tärkeimpiä ominaisuuksia. Näistä luopuminen ei voi olla kevyt prosessi eikä sitä voida asettaa kaupallisten tahojen määriteltäväksi. Myynti poiston menetelmänä jakaa ammattikuntaa ymmärrettävistä syistä, mutta on huomioitava, että lait tai ohjeistukset eivät sitä kiellä.

4.3.6 Poisto-ohjelma

Museon kokoelmapoliittisen ohjelman rinnalle museo tarvitsee myös kirjoitetun poisto-ohjelman. Taidemuseoiden poisto-ohjelmiin kuuluvia elementtejä on käsitelty seuraavissa sähköisissä dokumenteissa ja artikkeleissa: Frey Gilboe 1997; AAMD 2007 (*Art Museums, Private Collectors, and the Public Benefit*); AAMD 2008 (*Policy for Deaccession and Disposal of Works of Art*); SPECTRUM 2009; AAMD2011a (*Professional Practices in Art Museums*); AAMD 2011b (*Art Museums and the Practice of Deaccessioning*); Davies 2011; Groninger 2011; Davies (ei vuosilukua).

Poisto-ohjelma kirkastaa museon kokoelmanhallinnallista toimintaa. Museon poisto-ohjelma on dokumentti, jossa luodaan perusteet poistolle ennen varsinaisia toimenpiteitä. Poisto-ohjelman tulee olla samalla tavoin avoin ja julkinen dokumentti kuin museon kokoelmapoliittinen ohjelma. Poisto-ohjelmassa museo määrittelee poistojen rajat ja periaatteet sekä voimassa olevien lakien ja omistussuhteiden että museon toiminta-ajatuksen näkökulmasta. Poisto-ohjelman tulee huomioida edellä esitetyt poiston osa-alueet: poiston määrittely, lain määräämät rajoitteet, poiston muoto ja rakenne, poiston perusteet ja menetelmät sekä mahdollisten tuottojen käyttö (Frey Gilboe 1997: 206).¹³⁷

¹³⁷ Vuonna 1997 koottiin tietoja amerikkalaisten museoiden poistoprosesseista ja tarkasteltiin museoiden poisto-ohjelmia (Frey Gilboe 1997: 205–245). Tarkastelussa poistoprosessi jaettiin neljään osaan: poiston perusteet (*Criteria for Deaccessioning*), poiston prosessi (*Procedures*), poiston määrittely/metelmät (*Disposition*) ja saatujen tulojen

Poiston määritelmään ja perusteisiin kuuluu määritellä, mitä poistolla museossa tarkoitetaan sekä määritellä poiston protokolla. Tämä tarkoittaa määrittelyä poistoja käsittelevästä henkilöstöstä, asiantuntijoiden tarpeesta, taiteilija-konsultaatioista sekä listausta tarvittavista kirjallisista dokumenteista (aitoustodistukset, pöytäkirjat, konservointiraportit) ja allekirjoittajista (AAMD 2011b: ei numeroitu). Poisto-ohjelman on otettava kantaa myös poiston tarvitsemaan aikaan. On huomioitava, minkälaisella aikavälillä poistopäätöksen saanut esine siirtyy ulos museosta.

Poiston menetelmä on keskeinen poisto-ohjelman osa-alue. Se vaihtelee museo- ja esinekohtaisesti. Onko kyseessä vaihto, siirto lahjoitus, myynti vai tuhoaminen? Eri menetelmät tulee avata poisto-ohjelmassa. Ne määrittävät myös poiston luonnetta. Esimerkiksi poiston tiedotussuunnitelman luonne riippuu poistettavasta esineestä ja valitun poiston tavasta. Tiedotuksen kannalta on eri asia lahjoittaa esine toiseen museoon tai julkiseen instituutioon kuin esimerkiksi myydä se yksityiselle taholle. Poistomenetelmien hierarkia on otettava tiedotuksessa huomioon. Valittu poiston menetelmä vaikuttaa myös poistoprosessin kulkuun ja rekisteritietojen käsittelyyn (Frey Gilboe 1997: 205–245).

AAMD lisää, että poisto-ohjelmassa on huomioitava myös museon missio, museon yksilöllinen identiteetti, museon vastuullisuus yhteisössään, museon eettinen tinkimättömyys ja museon toiminnan läpinäkyvyys (AAMD 2011b: ei numeroitu). Kaikki ovat tekijöitä, joita ilman poisto ei ole mahdollinen.¹³⁸

Frey Gilboe mainitsee poisto-ohjelmiin kuuluvan myös poistojen tuotot. Rahallinen tuotto ei ole ollut aktiivinen aihe suomalaisten taidemuseoiden poistoissa, mutta tuottoa voidaan ymmärtää myös toisesta näkökulmasta. Mitä tarkoittaa, kun museoiden kokoelmanhallintaa saadaan tiivistetyksi poistoja suorittamalla? Mitkä ovat poistojen toivotut tavoitteet? Saavutetaanko poistoilla tätä kautta taloudellista hyötyä tai kokoelmanhallinnallista vaikuttavuutta? AAMD kiteyttää, että poiston tulee maksimoida hyöty museolle (AAMD 2011b: ei numeroitu).

Tarvittavat toimenpiteet ovat laaja-alaisia, tarvitsevat heritologista tietoutta ja kattavat koko poiston kirjon. Poisto-ohjelman kirjoitusprosessissa museo luo myös omat henkiset valmiutensa pitkään, resursseja kuluttavaan, arvopäätöksiä testaavaan ja myös tulevaisuuden kokoelmahistorian kannalta epävarmaan prosessiin. Hankinnasta on kirjoitettu, että kokoelmakasaumien aika on ohitse ja määrällinen kokoelmien kartuttaminen ei ole enää tavoiteltavaa. Tästä

käyttö (*Use of Proceeds*). Museot jaettiin neljään alueeseen: taidemuseot, historialliset museot, luonnonhistorialliset museot ja muut (Frey Gilboe 1997: 205, 243). Mukana oli 79 poisto-ohjelmaa (joista 29 oli taidemuseosta), joiden pituus vaihteli yhden sivun mittaisista ohjeista hyvinkin yksityiskohtaisiin ja pitkiin ohjelmiin (Frey Gilboe 1997: 245). Ohjelmissa oli yhteneväisyyksiä liittyen poiston metodeihin ja perusteisiin sekä poiston lainopillisiin kysymyksiin. Erot liittyivät yleisesti museoiden hallitsemien materiaaailmojen erilaisuuksiin, ohjeisiin uudelleen hautauksesta tai rahallisesti arvokkaiden taideteosten myynnistä. Kaiken kaikkiaan poisto-ohjelmat eivät olleet yhteneviä, ja tarkastelun lopuksi todettiin, että yhtenäisyyttä voitaisiin lisätä (Frey Gilboe 1997: 243).

¹³⁸ AAMD päivittää joka kymmenes vuosi ohjeistusta, joissa määritellään museoiden toimintaperiaatteet. Tässä ohjeistuksessa ovat myös poistot mukana (2011a: appendix B, 19–24).

näyttää olevan länsimaisissa museoissa konsensus, kuten artikkelikirjasta *Museums and the Disposals Debate* käy ilmi (Davies 2011). Aktiivinen hankintapolitiikka on realiteetti, joka on usein jo kirjoitettuna kokoelmapoliittiseen ohjelmaan. Samoin tulisi menetellä poistojen kanssa, kirjoittaa poisto-ohjelma näkyväksi ja julkiseksi.

Hajottamalla poistotoiminto osiin on helppo havaita, että poisto on hyvin laaja alue. Hyväksynnän saanut poisto on merkitty vasta paperille, oli suunnitelmassa siirto, lahjoitus, palautus, tuhoaminen tai myynti. Poistettava esine on yhä omassa säilytystilassaan sekä kuluttanut kohtuullisen määrän resursseja, koska arvoluokitus sekä hyväksytyt poistopäätökset ovat vaatineet selvityksiä ja tutkimusta, jotta tehty päätös on ollut perusteltu. Poistettavien esineiden kokoelmatietojen tai niiden puutteen on oltava mahdollisimman laajasti tiedossa ennen poistoluokkaan merkitsemistä.

Poisto vaikuttaa olennaisesti kokoelmanhoidolliseen arkeen, se vie aikaa ja työvoimaa sekä aktivoi kaikki kokoelmanhallinnalliset asteet, erityisesti kokoelmalogistiikan. Hyväksytyt poistopäätökset tultua esineelle on mahdollisesti löydettävä uusi sijoituspaikka jostakin julkisesta instituutiosta. Jos vastaanottavaa tahoa ei löydy, keskusteluun nousee esineen lahjoitus muualle, myynti tai poisto jollakin muulla tavalla. Yleisenä tavoitteena on, että poistettava esine säilyisi julkisen toiminnan piirissä ja näin yleisön saavutettavissa.

Poistoja harkittaessa museoiden yleisimpinä huolenaiheina ovat yleisön luottamuksen säilyminen museon toimintaa kohtaan, poistouhan alla olevan esineen säilyminen julkisissa kokoelmissa ja näin yleisön tavoitettavissa sekä poistoprosessiin kuluva aika ja resurssit. Poiston taustojen tutkiminen poistopäätöksen pohjaksi vie aikaa. Lisäksi poistoon liittyy fyysisen ja virtuaalisen esineen statuksen muutos sekä pohdinta siitä, missä määrin on kokoelmahistorian kannalta mielekästä säilyttää poistettuja esineitä kokoelmarekisterissä. On huomioitava, että poistojenkin historia on osa museon historiaa. On tutkimuksellisesti mielekästä pystyä tarkastelemaan poistojen määrää, laatua ja luonnetta myöhemmin. Kun poistettava esine lähtee museotiloista, jäljellä on vielä poistoprosessin dokumentoinnin arkistointi, esinestatuksen muuttaminen ja esineeseen kohdistuvat rekisterimuutokset.

Poistoprosessia suunniteltaessa on otettava huomioon, että poistoon on varattava henkilöstötunteja ja myös määriteltävä riittävä budjetti. On huomioitava eri poistomenetelmien hierarkia ja niiden vaatimat erillistoiminnot. Poisto ei ole nopea, varsinkaan niissä tapauksissa, joissa kokoelmaesineiden lailliset omistussuhteet eivät ole selkeitä tai kokoelman luettelointia tai arvaluokitusta (taidehistoriallista tai kuntoon liittyvää) ei ole tehty. Ennakoivana toimenpiteenä on Englannissa ehdotettu aika ajoin tapahtuvaa ja syvällistä kokoelma-arviointia. Arvio päivittäisi museon kokoelmanhallinnalliset perusteet tietyin aikaväleillä sekä tekisi kokoelmapoliittisia linjauksia. Näin museoiden kokoelmatoiminnan ja etenkin kokoelmapoliitiikan muutostarpeet havaittaisiin sisäisen arvioinnin kautta, jolloin mikä tahansa muutos olisi enemmän sisältä ohjattua ja ennakoitua kuin ulkoa saneltua (Hadfield 2011: 255).

Kun keskitytään poistoprosessiin, juuri epäolennaiset ja marginaaliin jäävät esineet ovat ryhmä, johon on kiinnitettävä huomiota. Näiden esineiden historia ja taustatiedot nousevat kokoelmanhallinnan mielenkiinnon kohteeksi. Ennen poistoa on kerättävä tietoa ja varmistettava poistettavuus niiden esineiden kohdalla, joita museo ei aio säilyttää. Teri Andersonin huomio on tässäkin osuva: "It can be frustrating to spend this time in improving information for collections that we aren't planning to keep." (Anderson 2011: 245).

4.4 Esimerkkejä teorian tukena

Tässä luvussa esitellään kaksi eurooppalaista poisto-ohjeistusta, kolmen museon poistoprosessit sekä joukko viimeaikaisia kokoelmanhallinnallisia parannusehdotuksia. Lopuksi esitellään neljän museon arvoluokitusmallit. Nämä konkreettiset esimerkit antavat lukijalle käsityksen poiston käytäntöjen arjesta, tietoa siitä, mikä on poiston toimintaympäristö tai julkinen vastaanotto, mitkä ovat poistojen edut ja haitat sekä tietoa poiston vaatimasta ajasta ja arvotaustasta. Esimerkit tuovat käytännön näkökulman teoriakeskustelujen maailmaan ja ovat malleja siitä, kuinka tilanteen toteamisen ilmapiiiristä on näissä maissa siirrytty eteenpäin.

Ensimmäisenä esimerkkialueena ovat poisto-ohjeistukset. Poisto-ohjeistus on osa kollektiivista mielipideilmastoa. Ohjeistus on apuna päätöksenteossa ja toimii hyvänä tehtävälisauksena tarvittavista toimenpiteistä. Toisena esimerkkialueena ovat kolmen museon mittavat poisto-operaatiot. Kaikissa museoissa poisto oli talousvetoinen ja esimerkit kertovat, kuinka museo selviytyi tavoittellessaan kestävästä taloudellisesta tilannesta myyntisuunnitelmien ja säilyttämismallien ristipaineessa. Kolmantena esimerkkialueena ovat erilaiset eurooppalaiset kokoelmanhallinnalliset parannusehdotukset. On hyvä tehdä tässäkin katsaus kokoelmanhallinnalliseen kehitystyöhön ja nähdä jatkumon merkitys. Viimeisenä esimerkkialueena ovat museoissa käytössä olevat arvoluokitusmallit, jotka valottavat käytössä olevien mallien kirjoa.

4.4.1 Poisto-ohjeistus apuna päätöksenteossa

Esimerkkeinä poisto-ohjeistuksista ovat englantilainen *The Disposal Toolkit* (2008, 2014) ja hollantilainen *Netherlands Guidelines for Deaccessioning of Museum Objects* (2006). Jälleen kokemukset ovat muualta kuin Suomesta. Sekä englantilainen malli että hollantilainen malli perustuvat tilanteeseen, jossa kokonaisarvioinnin tarve tuli ajankohtaiseksi. Kokoelmapoisto on eurooppalaisessa kulttuurissa alue, jossa on eroista huolimatta runsaasti yhteneväisyyksiä, ja siksi on käytännöllistä esitellä kahden suuren museomaan poisto-ohjeistukset myös tämän tutkimuksen yhteydessä. Molemmat ohjeistukset ovat laajoja, selkeitä ja ottavat huomioon poistoproblematiikan luonteen sekä teoreettisena että konkreettisenä toimintona.

Englanti: The Disposal Toolkit

Disposal Toolkit on yksi viimeaikaisimmista ohjeistuksista liittyen poistoon. Se on työkalu englantilaisten museoiden käyttöön. Toolkit on kirjoitettu siten, että se soveltuu yleisohjeeksi kaikenlaisten museokokoelmien poistoprosesseihin.¹³⁹ Toolkit ei korvaa lakitekstiä ja on nimenomaan ohjeistus poistokäytäntöihin. Ennen *Disposal Toolkitin* julkaisua vuonna 2007 *Museums Association* (MA) järjesti tutkimuksen *Benchmark Study of UK Museum Long Loan and Disposal Activity*, jossa tutkittiin englantilaisten museoiden poistoja. Tutkimus lähetettiin 100 museolle eri puolille Englantia, mutta asian ajankohtaisuuden vuoksi vastauksia tuli 113 museolta. Tutkimuksen tuloksien pääkohdat olivat (Wirka 2011: 340):

- 96 %:lla englantilaisista museoista on kokoelmapoliittinen ohjelma, jossa mainitaan myös poisto. 62 % museoista on tehnyt poistoja.
- Viimeisen kolmen vuoden aikana (2005–2007) museot eivät juurikaan olleet tehneet poistoja.
- Suosituin poistoperuste oli, että poistettava museoesine ei kuulu museon ydinalueeseen.
- 46 % museoista käyttävät poistoprosessissa ulkoista konsultointia.
- Poiston vaikeus ja siihen vaadittava aika ovat pääsyitä siihen, että poistoja ei aktiivisesti tehdä.
- 75 % museoista haluaisi tehdä kokoelmistaan enemmän poistoja.
- Museot ovat suopeita poistoille, jos tämä lisää poistettujen museoesineiden saavutettavuutta, mutta esittivät huolensa poistettujen esineiden siirtymisestä yksityiselle sektorille.

Disposal Toolkit -ohjeistusta tehdessä konsultoitiin myös yleisöä ja tutkittiin heidän näkemyksiään kokoelmapoistoista. Yleisötutkimuksen tuloksena oli vahvasti avoimuutta korostava linjaus (Wirka 2011: 339). Lisäksi perustettiin ohjelma *Effective Collections Programme*, jossa keskusteltiin tavoista, joilla museot voivat esitellä kokoelmiaan tehokkaammin tai jakaa osia kokoelmistaan muiden instituutioiden kanssa. *Disposal Toolkit* -ohjeistus käy läpi kokoelmanhallinnallisen poiston kuuden vaiheen kautta: kategoriat, hyödyt, perusteet ja kyseenalaiset perusteet, prosessi, menetelmät ja dokumentaatio. Ohjeistuksen alussa esitellään poiston etenemiskartta (*Disposal flowchart*), jossa poistopäätöksen saaneelle esineelle esitetään joukko kysymyksiä, ja vastausten perusteella edetään seuraavaan vaiheeseen (*Disposal Toolkit* 2008: 4). Etenemiskartassa otetaan huomioon eettiset ja lailliset olosuhteet sekä korostetaan poistoprosessin suunnitelmallisuutta. Kartta auttaa esittämään oikeat kysymykset poiston eri vaiheissa.

Vaihe I. Poiston kategoriat

Toolkit listaa seitsemän poistokategoriaa (*Disposal Digest* 2008: ei numeroitu):

- kokoelmapolitiikan ulkopuolelle jäävät esineet
- duplikaatit
- alikäytetyt esineet
- resurssien ulkopuolelle jäävät esineet
- konservointikelvottomat esineet
- kontekstittomat ja omistushistoriatiedottomat esineet
- terveydelle uhkana olevat esineet.

¹³⁹ Englannissa *Disposal Toolkit* on tarkoitettu käytettäväksi yhdessä MA:n eettisten ohjeiden, *SPECTRUMin* (*The UK Museum Documentation Standard*) ja *MLA Museum Accreditation Schemen* kanssa.

Toolkitin mukaan poisto on eettinen silloin, kun se tehdään kokoelmapolitiikan määritelmien mukaisesti, se tehdään hallinnon hyväksymänä yhteistyössä henkilöstön kanssa (ei yksilötyönä), sen tavoitteena on säilyttää poistettavat esineet julkisten kokoelmien piirissä, se ei vaaranna yleisön luottamusta, se lisää museo-kokoelmista saatavaa julkista hyötyä ja se tapahtuu julkisesti (Disposal Digest 2008: ei numeroitu).

Vaihe II. Poiston hyödyt

Toolkit painottaa poiston eri hyötyperusteista sitä, kuinka poisto lisää museokokoelmista saatavaa julkista hyötyä, joka saavutetaan parantuneiden hoito-olosuhteiden, kokoelman saavutettavuuden tai tehostuneen kontekstisidonnaisuuden kautta. Poiston hyöty on kyettävä selkeästi kirjaamaan ennen kuin prosessi alkaa. Ohjeistuksen mukaiset ensisijaiset hyödyt ovat: kokoelmaesineeseen kohdistuva hoito paranee, kokoelmaesineen saavutettavuus paranee, kokoelmaesineen konteksti paranee, kokoelmaesineen säilyttäminen julkisessa instituutiossa turvataan, kokoelmassa olevien vaarallisten esineiden poisto huomioidaan. Toissijaisena hyötynä on, että lopulta resursseja vapautuu kokoelmatyöhön ja säilytystilojen käyttö tehostuu (Disposal Toolkit 2008: 8; Hadfield 2011: 91). On hyvä kiinnittää huomio lauseeseen, että lopulta resursseja vapautuu kokoelmatyöhön. Tällöin kokonaisuudessa on huomioitu pitkän tähtäimen hyödyt, jotka eivät välttämättä realisoidu yhden ihmisen työuran aikana.

Vaihe III. Poiston perusteet

Museoiden täytyy luoda selkeä valintamekanismi, jonka mukaan poistoja valitaan. *Toolkit* ohjeistaa hyvin kommunikatiiviseen menettelyyn, jossa kokoelmaesineitä pommitetaan joukolla kysymyksiä, ja näin herätetään keskustelua sekä kerätään tietoa. Poistotoimesta tulee mahdollisimman avoin, ja kysymysten avulla koko prosessin laajuus konkretisoituu tekijöille. *Toolkit* listaa seitsemän perustetta ja joukon kysymyksiä, jotka liittyvät esineen tietosisältöihin ja hoitomahdollisuuksiin (Disposal Toolkit 2008: 9–10). Perusteissa huomio kiinnittyy tietosisältöjen puutteisiin ja hoitomahdollisuuksien rajallisuuteen. Tietosisältöjen puute on *Toolkitin* mukaan tärkeä poiston peruste ja ryhmään kuuluu neljä perustetta:

- 1) Esine ei kuulu museon kokoelman ydinalueeseen (Miksi esine on hankittu? Onko esine käytössä? Olisiko esineen käyttöaste parempi jonkin toisen museon kokoelmassa? Liittyykö käyttöaste muotiin?).
- 2) Esine on duplikaatti (Onko esine käytössä? Liittykö esineeseen uniikki historia? Onko useamman esineen omistamisella kulttuurihistoriallista merkittävyyttä? Voiko duplikaattia hyödyntää toisaalla kokoelmatoiminnassa? Löytyykö muiden museoiden kokoelmista samanlaisia esineitä?).
- 3) Esineellä on hyvin vähän käyttöä (Miksi esinettä ei käytetä? Onko esineen käyttöaste parempi jonkin toisen museon kokoelmassa? Voidaanko asiantuntijakonsultoinnilla parantaa esineen käyttöastetta? Pääseekö esine asiantuntijoiden konsultoinnin piiriin, jos se siirretään? Mikä on esineen kulttuurihistoriallinen merkittävyys kokoelmalle? Onko esine uniikki? Liittyykö käyttöaste muotiin? Voiko esinettä hyödyntää toisaalla kokoelmatoiminnassa?).
- 4) Konteksti- ja omistushistoriatiedottomat esineet (Onko esinetutkimus tehty? Voiko esinettä hyödyntää toisaalla kokoelmatoiminnassa? Onko esineelle tehty riskianalyysi poistoa ajatellen?).

Ennen poistoa museoiden on kiinnitettävä huomiota myös nykyisiin ja tulevaisuuden hoitomahdollisuuksiin. On perusteltava, minkälainen hoitotulevaisuus

museoesineellä on. Jälleen fokuksena on kokoelmanhallinta pitkäjänteisenä työnä. Näihin perusteisiin liittyy kolme kohtaa:

- 1) Museo ei voi taata esineelle asianmukaista hoitoa ja ylläpitoa (Onko esine kokoelman kannalta merkittävä? Sopiiko esine paremmin jonkin toisen museon profiiliin? Voidaanko hoitoon saada hankittua tarpeellinen määrä resursseja? Onko jollakin toisella museolla paremmat edellytykset hoitaa esinettä?).
- 2) Esineet, jotka ovat vaaraksi terveydelle ja turvallisuudelle (Mitkä ovat säilyttämisen riskit? Onko mahdollista poistaa riski poistamatta esinettä? Kuinka esine voidaan poistaa turvallisesti? Liittyykö poistoon laillisia kysymyksiä?).
- 3) Esineet, jotka ovat vaurioituneet konservointikelvottomiksi (Onko esine konservointikelvoton? Mitkä ovat konservoinnin kustannukset? Ovatko kustannukset mahdollisia museolle? Voiko toinen omistaja käyttää resursseja esineen konservointiin?).

Myynti yhtenä poiston menetelmänä vaatii erillisiä perusteita. Museoesineen myynti *Disposal Toolkitin* ohjeiden mukaisesti ei ole kiellettyä, ja myynti on mahdollista seuraavin perustein: myynti parantaa museon pitkän tähtäimen pyrkiä myksiä palvella yleisöään, myynti ei tavoittele lyhyen tähtäimen hyötyä, myynti on viimeinen keino, ja kaikki muut mahdollisuudet on tutkittu, myynnistä on konsultoitu asiantuntijoita, myytäväksi suunniteltu esine on museon kokoelmafokuksen ulkopuolella (*Disposal Toolkit* 2008: 16, 18). *Toolkit* nostaa keskusteluun myös poiston kyseenalaiset perusteet ja ohjeistaa tapauksissa, joissa poistoa ei tule tehdä. Kyseenalaisia poistoperusteita *Toolkitin* mukaan ovat:

- 1) Esineen myynti, jotta voidaan hankkia parempi kappale tilalle (Mikä on esineen konteksti ja merkittävyys? Kuinka esineen poisto vaikuttaa kokoelmaan? Kuinka toimenpide hyödyttää museon yleisöä?).
- 2) Esineet, jotka on hankittu myöhempää varainhankintaa ajatellen.¹⁴⁰

Lopulta *Toolkit* ohjeistaa tilanteista, jolloin poistoa ei tule suorittaa: taloudellisin perustein, yllättäen, yksityisesti (paitsi poikkeuksellisissa tapauksissa), ilman asiantuntijoiden konsultaatiota, jos poisto vaurioittaa museon nauttimaan julkista luottamusta tai jos poisto ei ole pitkän tähtäimen suunnitelman mukainen (*Disposal Toolkit* 2008: 8).

Vaihe IV. Poiston prosessi

Disposal Toolkit ohjeistaa käyttäjänsä tekemään poistoista kolmivaiheisen tarkistuslistan, joka sisältää toimenpiteet, päätöksenteon vaiheet ja jälleen tarvittavat kysymykset:

- 1) Poistoa ennakoivat toimenpiteet: tutkia kokoelma-arvion tarve, kehittää projektisuunnitelma ja varata projektille resurssit, kehittää arviointijärjestelmä sekä varmistaa hallinnon hyväksyntä mahdollisille poistoille.
- 2) Päätöksenteon vaiheet, joka huomioivat, että poisto on osa kokoelmapolitiikan ja kokoelma-arvion mukaista kokoelmanhallintaa. Vaiheet sisältävät määritelmän halutusta lopputuloksesta ja asiantuntijoiden konsultoinnin. Se ottaa huomioon lahjoittajien mielipiteen ja yleisön reaktiot. Päätöksenteossa huomioidaan myös tiedotusstrategia, ulkopuolisen rahoituksen osuus, arvio lopputuloksesta sekä varmistetaan museoesineen laillinen omistusoikeus.
- 3) Ennen päätöksiä tulee tietää vastaus seuraaviin kysymyksiin: Mikä on toivottu lopputulos? Kuinka poiston menetelmä vaikuttaa haluttuun lopputu-

¹⁴⁰ Tämä tarkoittaa, että museo ottaa vastaan lahjoituksena esineitä ja myy ne. Myyntituloilla rahoitetaan myöhemmin museon muita toimintoja.

lokseen? Mitkä ovat poiston edut? Hyötyykö poistettava esine poistosta? Mikä ovat poistosta aiheutuvat riskit? (Disposal Toolkit 2008: 24).

Toolkit ohjeistaa, että poistotapauksissa tulee aina konsultoida asiantuntijoita hyvin laaja-alaisesti. Museon henkilökunnalla on ensisijainen asiantuntemus kokoelmasta ja sen hallinnasta, mutta yhteistyö muiden museoiden kanssa kannattaa hyödyntää. On myös tutkittava, onko poistolistalla olevaan esineeseen kohdennettu ulkopuolista rahoitusta hankinnan yhteydessä tai myöhemmin, ja tarpeen mukaan on konsultoitava rahoittajaa. On otettava selville lahjoittajien mielipide poistoon liittyen, mikäli lahjoittaja tai perikunta ovat vielä aktiivisia. Poistopäätöksen saaneiden esineiden kohdalla tulee ottaa huomioon seuraavat seikat riippuen esineen hankintatavasta. Talletustapauksissa on otettava yhteys omistajatahoon ja neuvoteltava esineen palauttamisesta. Ostotapauksissa on otettava yhteys ulkopuolisesta rahoituksesta vastanneisiin tahoihin. Lahjoitus- ja testamenttilahjoitustapauksissa on tutkittava lahjoitusasiakirjat. Omistus- ja hankintahistorialtaan tuntemattomien esineiden kohdalla on suoritettava tarpeellinen tutkimus esineen alkuperästä (Disposal Toolkit 2008: luku 4).

Vaihe V. Poiston menetelmät

Poiston menetelmistä *Toolkit* ohjeistaa, että poistettavat esineet tulee säilyttää julkisissa kokoelmissa ja mahdollisesti siirtää jonkin muun museon kokoelmaan ilmaiseksi. Muiden museoiden mielenkiintoa poistettavaa esinettä kohtaan tulee kysyä aina ennen muiden vaihtoehtojen kartoittamista. Poistoprosessin edetessä museon tulee taata, että prosessi ei vaurioita yleisön luottamusta museoon. Ennen poistoa on mahdollisiin vastaanottaviin museoihin oltava suoraan yhteydessä tai poistosta on ilmoitettava julkisesti. Poiston läpinäkyvyys on taattava ja laillinen omistusoikeus siirrettävä uudelle omistajalle. Koko poistoprosessi on dokumentoitava. Menetelmää valittaessa on otettava huomioon seuraavat seikat, ja jälleen mukana on myös joukko selventäviä kysymyksiä, joista ensimmäinen on aina pohdinta halutusta lopputuloksesta:

- 1) Menetelmänä lahjoitus, siirto tai vaihto toiseen museoon (Kuinka valittu menetelmä auttaa saavuttamaan halutun lopputuloksen? Minkälaisia mahdollisuuksia menetelmä luo? Onko vastaanottava museo kykenevä hoitamaan esinettä? Mitkä ovat ehdot? Mikä on yleisön reaktio valittuun menetelmään?).
- 2) Menetelmänä lahjoitus toiseen instituutioon (Saavutetaanko valitulla menetelmällä tavoiteltu lopputulos? Mitä muita etuja saavutetaan? Voiko instituutio taata esineelle tarvittavan hoidon? Onko lahjoitukselle kirjattava ehtoja? Mikä on yleisön reaktio?).
- 3) Menetelmänä palautus lahjoittajalle (Saavutetaanko palautuksella tavoiteltu lopputulos? Onko museolla laillista velvoitetta palauttaa esine? Ovatko lahjoitusehdot voimassa? Onko perikunnalla vaateita? Mikä on yleisön reaktio?).
- 4) Menetelmänä myynti toiseen museoon (Saavutetaanko myynnillä tavoiteltu lopputulos? Mitä muita etuja saavutetaan? Halutaanko esineestä markkinahinta vai alkuperäinen hankintahinta? Onko todennäköistä, että toinen museo ostaa esineen? Mitä tehdä, jos museot eivät ole esineestä kiinnostuneita? Kuinka myynnistä saadut tulot käytetään? Mikä on yleisön reaktio?).
- 5) Menetelmänä siirto yksityiselle sektorille (Saavutetaanko siirrolla tavoiteltu lopputulos? Voidaanko esineen pitkäaikainen hoito taata? Säilyykö esine saavutettavana? Mitkä ovat siirron ehdot? Mikä on yleisön reaktio?).
- 6) Menetelmänä myynti yksityiselle sektorille (Saavutetaanko myynnillä tavoiteltu lopputulos? Voidaanko esineen pitkäaikainen hoito taata? Säilyykö

esine saavutettavana? Mitkä ovat ehdot? Mihin saadut varat käytetään? Mikä on yleisön reaktio? Mitkä ovat negatiivisen julkisuuden seuraamukset?).

7) Menetelmänä kierrätys (Saavutetaanko kierrätyksellä tavoiteltu lopputulos? Onko kierrätyksellä taloudellista potentiaalia? Mikä on yleisön reaktio?).

8) Menetelmänä esineen tuhoaminen (Saavutetaanko tuhoamisella tavoiteltu lopputulos? Onko museolla tarvittava tietotaito tuhota esine turvallisesti? Mikä on yleisön reaktio?) (Disposal Toolkit 2008: luku 4).

Toolkit ohjeistaa, että taloudellisesti motivoituneet poistot eivät voi olla poiston pääperuste, mutta näitä ei ole täysin kielletty ja ne on rajattu erikoistapauksiin. Lisäksi todetaan, että museot poistavat pieniarvoisia museoesineitä osana normaalia kokoelmapolitiikkaa, ja tämä on hyväksyttävää kokoelmahallinnallisista syistä (Wirka 2011: 343). MA:n eettisissä säännöissä määritellään, että myyntiin oikeuttava erikoistapaus toteutuu, kun myynti palvelee olemassa olevan kokelman etua, myynnistä saatuja varoja ei ohjata lyhyen tähtäimen hyödyksi, myynti on viimeinen menetelmä, laaja ammattikonsultaatio on suoritettu tai myytävä museoesine ei kuulu museon ydinkokoelmaan (Code of Ethics (MA) 2012; Disposal Toolkit 2008: luku 4; Wirka 2011: 348).

Vaihe VI. Poiston dokumentaatio

Toolkit ohjeistaa, että poistojen dokumentoinnissa noudatetaan SPECTRUM-standardia ja dokumentointiin on liitettävä poiston syyt, tavoitellut lopputulokset, huomioonotetut mielipiteet ja ohjeistukset, poiston menetelmä, prosessikuvaus, poistoon liittyvät ehdot, esineeseen liittyvät tiedot, prosessiin liittyvät dokumentit ja uuden sijaintipaikan tiedot (Disposal Toolkit 2008: luku 5).

Hollanti: Guidelines for Deaccessioning of Museum Objects

Toinen tutkimukseen valittu poisto-ohjeistus on hollantilainen. Hollanti on kehittänyt aktiivisesti kokoelmanhallinnan käytäntöjä. Hollannissa *Instituut Collectie Nederland* (ICN) uudisti poisto-ohjeistustaan ja kokosi kokemuksia Utrechtin Centraal Museumin mittavasta poisto-operaatiosta. Vuonna 2006 julkaistiin *Netherlands Guidelines for Deaccessioning of Museum Objects*. Ohjeistuksessa poistoprosessi jakautuu neljään vaiheeseen: valmistelu-, valinta-, uudelleensijoitus- ja päätösvaiheet (Bergevoet, Kok & de Wit 2006: 8–27). Poiston valmisteluvaiheessa kiinnitetään huomio kokoelmasuunnitelmaan (*collection plan*), jonka perusteella poistot valitaan. Noin viideksi vuodeksi kerrallaan tehty kokoelmasuunnitelma määrittää museon tavoitteet ja johtoajatuksen sekä profiloituu kokoelmasisällön. Esineet, jotka eivät sijoitu profiiliin, voidaan valita poistoharkintaan. Valmisteluvaiheessa museon mandaatti ja poistoharkinnan kohteena olevien esineiden lainopillinen status tarkistetaan ja poistoprojekti resursoidaan ottaen huomioon tarvittava aika ja määrärahat. Tässä vaiheessa tehdään myös viestintäsuunnitelma. Poistojen valintavaiheessa määritellään poistojen perusteet. Poistoharkinnan alaisina olevat esineet kootaan yhteen, mikä tekee poistoprosessista konkreettisen. Esineiden kulttuurihistoriallinen arvo, dokumentaation aste, omistushistoria ja omistajuus varmistetaan. Ulkopuolisten asiantuntijoiden ja esineiden rahallisen arvotuksen tarve määritellään. Ulkopuolisen rahoituksen osuus liittyen poistoharkinnassa olevaan esineeseen tutkitaan. Poistouhan alaiset esineet merkitään päätöksentekoa varten. Poistojen taustoja ja perusteita selvitettyä on huomioitava seuraavat tekijät:

- 1) Poistopäätös tehdään sisällön perusteella.
- 2) Poistopäätökset nojaavat ICOMin eettisiin ohjeisiin.

- 3) Poiston tavoitteena on parantaa jäljelle jäävän kokoelman laatua ja sijoittaa poistettavat esineet sellaiseen kokoelmaan, jossa ne toimivat parhaiten.
- 4) Poistoprosessin on oltava huolellinen, avoin ja vastuullinen.
- 5) Poisto on mahdollinen ainoastaan silloin, kun museo on esineen omistaja tai alkuperäinen omistaja on antanut poistoon luvan.
- 6) Poistettavia esineitä tulee ensin tarjota jonkin toisen museon kokoelmiin.
- 7) Esineiden myyntiä toisiin museoihin ei suositella ja se on kiellettyä kansalliskokoelmien välillä.
- 8) Jokaisen museon tulee hahmotella omat ehtonsa liittyen esineiden sijoittamiseen toiseen museoon.
- 9) Merkittävät esineet tulee dokumentoida esinekohtaisesti ennen poistoa. Vähemmän merkittäviin voidaan soveltaa joustavampaa käytäntöä.
- 10) Jos esineille ei löydy vastaanottavaa museota, voidaan ne myydä huutokaupassa.
- 11) Myynnistä saadut varat tulee ohjata kokoelman laadun parantamiseksi joko uusiin hankintoihin tai konservointiprojekteihin.
- 12) Poistoprosessi tulee dokumentoida huolellisesti (Bergevoet, Kok & de Wit 2006: 4–8; van Mensch & Meijer van-Mensch 2011: 31).

Ohjeistuksessa listataan poistojen hyödyt, mutta kiinnitetään huomiota myös niihin väittämiin, jotka ovat poistoja vastaan. 1) Poistoja puoltavia perusteita ovat: kokoelman laadun parantaminen, poistettava esine ei ole museolaatua, muutos kokoelmapolitiikassa, vähäinen käyttö, esine ei sovi kokoelmaprofiiliin, esineeseen ei kohdistu mielenkiintoa, poisto vähentää hallinnollisia rasitteita, esine on duplikaatti, taiteilijan teokset ovat yllidustettuja, esine on rikkoutunut konservointikelvottomaksi, esine aiheuttaa terveydellisen tai ympäristöriskin, esine soveltuu paremmin jonkin toisen kokoelman profiiliin, esine ei ole alkuperäisessä kontekstissaan, esinetiedot voidaan korvata, esine voidaan korvata, esinetiedot ovat vajavaiset. 2) Poistoja vastustavia perusteita ovat: kokoelma on kokonaisuus, kokoelman omaa syntyhistoriaa tulee kunnioittaa, poisto vaurioittaa museon mainetta, esineistä ei tiedetä riittävästi, poisto vaurioittaa kollektiivista muistiamme, museolla on tallennusvastuu, poisto on lyhytnäköistä kokoelματοimintaa, museoesineet ovat julkista omaisuutta, poisto saattaa vaikuttaa kulttuurihistoriallisesti merkittävien esineiden markkina-arvoihin, esine on osa museoyhteisöä, esineen sisäinen arvo on tärkeä, esineillä on tutkimuksellista arvoa (Bergevoet, Kok & de Wit 2006: 28–30). Uudelleensijoitusvaiheessa mahdollisia vastaanottavia museoita informoidaan poistettavista esineistä, ehdoista ja käsitteilykuluista. Lisäksi määritellään riittävän pitkä aika yhteydenottoja varten sekä tehdään lopulliset sopimukset ja allekirjoitukset. Samalla arvioidaan potentiaaliset sijoituspaikat joko lahjoituksen, vaihdon tai myynnin kautta sekä huomioidaan myös esineen hoidon tarve. Päätös vaiheessa varmistetaan, että esimerkiksi tuhottavaksi määrätty esineet todella tuhoetaan ja dokumentoidaan. Tässä vaiheessa informoidaan taiteilijaa esineen tuhoamisesta ja kirjataan poisto museon kokoelmanhallintajärjestelmään.

Englantilaisessa *Toolkit* ja hollantilaisessa *Guidelines* -ohjeistuksissa on paljon koettua tietoa, jota kannattaa hyödyntää keskusteltaessa suomalaisten taidemuseoiden poistoista. *Toolkitin* ennakkotutkimuksen vastauksissa on yhteneväisyyksiä suomalaisten taidemuseoiden poistokyselyn vastausten kanssa. *Toolkitin* ohjeistuksessa on merkittävää yksityiskohtainen kuuden poistovaiheen esit-

tely täydentävine kysymyksineen. Kysymysten avulla yksittäisen toimenpiteen laajuus aukeaa lukijalle ja lopulta myös työn suorittajalle. Ohjeistuksen perusteella saa selkeän kuvan poiston laajuudesta ja moniulotteisuudesta. Sen perusteella on helppo ymmärtää, kuinka monen ammattihenkilön panosta tarvitaan, jotta poisto olisi onnistunut. Ohjeistuksesta käy myös selkeästi ilmi, että yleisön mielipide poistoon halutaan museoissa ottaa huomioon.

Hollantilainen *Guidelines* poikkeaa *Toolkitin* ohjeistuksesta joiltakin osin. Se mainitsee kokoelman arvokeskustelun merkittävyyden ja esittelee kokoelmanhoidollisen aikajanan, joka on viideksi vuodeksi kerrallaan tehty kokoelman painopisteitä tarkasteleva kokoelmasuunnitelma. Samalla väittämä, että museoilla on tallennusvastuu eikä ainoastaan hyötyvastuuta, ottaa huomioon museotyön siltaroolin menneen ja tulevaisuuden välillä. Tähän viittaa selkeästi myös kommentti, että esineen sisäinen arvo on tärkeä. Tällöin museoesineellä nähdään olevan itseisarvoa yli välineellisen arvomaailman. *Guidelines*-ohjeistuksessa on mukana myös käytännön näkökulma. Kokoamalla poistolistan esineet yhteen niiden vaatimat käytännön toimet selkiytyvät ja tarvittavat kokoelmanhallinnalliset resurssit täsmentyvät. Samaan käytännön lähestymistapaan kuuluu maininta, että poistetut esineet tulee todella myös poistaa museon tiloista.

Molemmista ohjeistuksista käy ilmi, että eri poistomenetelmien välillä valitsee hierarkia. Molempien ohjeistusten mukaan siirto toiseen museoon poiston menetelmänä on menetelmähierarkiassa korkeimmalla. *Guidelines* suhtautuu myyntiin kriittisemmin kuin *Toolkit*, mutta ei täysin kiellä sitä kaikilta kokoelmaesineiltä.

Yhtenä isona etuna *Guidelines*-ohjeistuksessa on, että se huomioi myös poistoa vastustavan mielipiteen. Tämä on tärkeää tilanteissa, joissa keskustelu poistoista on vasta alkamassa ja poisto on potentiaalinen mahdollisuus mutta ei aktiivinen käytäntö.

4.4.2 Museovetoinen poisto

Suuri osa lähihistorian kokoelmapoistoista länsimaissa on käsittänyt kulttuurihistoriallisia esineitä, kuten Kanadassa Glenbow-museon etnografiset kokoelmat tai Brooklynin museon pukukokoelma. Taidekokoelmissa poiston kohteena ovat usein olleet yksittäiset teokset, jotka julkisuuteen tullessaan ovat herättäneet paljon huomiota. Huolimatta siitä, että poistoja on tehty Yhdysvalloissa enemmän kuin Euroopassa, poisto ei ole suoraviivainen prosessi Yhdysvalloisakaan. Maassa on 1970-luvulta lähtien keskusteltu poistoista runsaasti, ja parhaimmat esimerkit myös hyvistä poistoista tulevat joko Yhdysvalloista tai Kanadasta (Davies 2011: 27). Tässä yhteydessä esimerkit tuottavat tietoa tiedotusstrategian merkityksestä. Kuinka museo tiedottaa suunnitelluista poistoista medialle, yleisölle ja muille museoille? Lisäksi esimerkit antavat tietoa poistojen kuluttamista resursseista sekä myyntivaihtoehtoista yhtenä poiston menetelmänä.

Yhdysvallat ja The Hoving Debate

Yhtenä tunnetuimpana museoesineiden poistajana media ja museologit muistavat Metropolitanin museon johtajan, Thomas Hovingin (1931–2009). Hän joutui 1970-luvun alkuvuosina perustelemaan poistopäätöksiään. Lopulta museon tekemien poistojen saama negatiivinen julkisuus johti *The Hoving Debate* -käsitteen syntyyn, vilkkaaseen keskusteluun amerikkalaisten museoiden poistosäädöksistä ja kansainväliseen selkkaukseen museoiden oikeuksista myydä kokoelmiaan (Rewald 1997; Conforti 1997; Garfield 1997; Davies 2011).

Taustalla oli tilanne, jossa Metropolitanin museo päätti vuonna 1972 poistaa kokoelmastaan modernin taiteen mestariteoksia osana museon laajennussuunnitelmien varainkeruuta. Suunniteltujen ja lopulta myös toteutuneiden poistojen listalle päätyi kahdeksan teosta, joista yksi Henri Rousseau'n ja yksi Vincent van Goghin teos myytiin ja kuusi teosta vaihdettiin (yksi August Renoirin, Pablo Picasson, Pierre Modiglianin ja Pierre Bonnardin teos sekä kaksi Juan Grisin teosta) (Conforti 1997: 74–75). Poistoja kohdannut kritiikki kohdistui siihen, että prosessi ei ollut riittävän avoin ja saatuja varoja ei kohdennettu oikein. Vastineessaan kritiikille museo joutui tarkentamaan ja myös avaamaan poistoperiaatteitaan lehdistössä, ja museon poistoperiaatteista tuli enemmän julkisia. Periaatteiden mukaan poistoja tehtiin ainoastaan kokoelman laadun parantamiseksi ja edellytyksenä oli laillisuus. Yli 10 000 dollarin arvoiset yksittäiset poistot vaativat lahjoittajan hyväksynnän, ja lahjoittajat saivat tehdä lisäyksiä lahjoitusehtoihin. Poiston oli hyödynnettävä museota, ja kokoelman perustana oli laatu, ei määrä (Garfield 1997: 11–21).

Laajan julkisen keskustelun tuloksena Metropolitanin museo julkaisi raportin *Report on Art Transactions 1971–1973*, jossa määriteltiin poistojen ehdot ja etenkin mahdollisten poistojen hintarajat yksityiskohtaisemmin (Garfield 1997: 13). Raportissa määriteltiin, että ennen poistoa yksittäisen museoesineen kohdalla oli harkittava, minkälainen oli taideteoksen merkittävyys ja taideteoksen edustavuus suhteessa taiteilijan muuhun tuotantoon. Oli määriteltävä taideteoksen aitous ja attribuointihistoria. Koottava taideteoksen näyttely- ja lainahistoria sekä pohdittava poiston vaikutusta kokoelman luonteeseen (Garfield 1997: 16–17).

Hoving-debatin jälkeen Metropolitanin museo päivitti poistopolitiikkaansa vuonna 1973. Tämän jälkeen jokainen taideteos arvioitiin yksilönä ja poistosta päättivät kokoelmakuraattori ja museonjohtaja. Uusi poistopolitiikka listasi huomioonotettavia tekijöitä seuraavasti (Garfield 1997: 11–21):

- Taideteos on lain mukaan mahdollista poistaa.
- Yli 10 000 dollarin arvoisia taideteoksia ei poisteta 25 vuoteen siitä, kun poistoa on lahjoittajan tai hänen perikuntansa toimesta vastustettu.
- Museon kuraattorit ja museonjohtaja keskustelevat poistosta.
- Yli-intendentti ja museonjohtaja tekevät keskustelujen pohjalta poistoehdotuksen hankintalautakunnalle, ja lautakunta tekee poistopäätöksen.
- Jos poistopäätöksen saanut esine on rahalliselta arvoltaan alle 25 000 dollaria, lautakunnan päätös on pitävä.

- Jos poistopäätöksen saanut esine on rahalliselta arvoltaan yli 25 000 dollaria, se on hyväksyttävä museon johtokunnalla tai hallituksella.

Kiinnostavaa politiikassa on kohta, joka määrittelee poistolistalla olevalle teokselle poiston vastustukseen liittyvän 25 vuoden aikarajan. Aikaraja saattaa olla kannatettava vaihtoehto myös muissa keskustelua herättävissä poistotapauksissa. Poistettavaksi suunniteltu esine voi sijaita poistolistalla erikseen määritellyn ajan, jolloin esineeseen voidaan kohdistaa lisätutkimuksia. Tämä korostaa jälleen museotyöntekijän roolia välittäjänä. Kaiken ei tarvitse tapahtua yhden museouran aikana.

Hoving-debatin myötä, 1970-luvun kuluessa, useat amerikkalaiset museot kirjoittivat kokoelmapoliittisiin ohjelmiinsa lisäyksiä liittyen poistoihin, ja vuonna 1981 AAMD (*The Association of Art Museum Directors*) julkaisi lausuman, joka kielsi kokoelmateosten myynnin, jos myynnistä saaduilla tuloilla on tarkoitus kattaa museon operatiivista toimintaa: "The deaccession and disposal of a work of art from a museum's collection requires particularly rigorous examination. Deaccessioning should be related to policy rather than to the exigencies of the moment, and funds obtained through disposal must be used to replenish the collection." (Conforti 1997: 75, 83).¹⁴¹

Hoving-debatti käynnisti Yhdysvalloissa laajemman poistokeskustelun. Alkuun paneva voima oli poistojen aiheuttama kohu, mutta lopputuloksena olivat usean museon täsmentyneet kokoelmapoliittiset ohjelmat ja poisto-ohjelmat. Samalla käynnistyneet uudistukset ovat viimeisen neljänkymmenen vuoden aikana tarjonneet eurooppalaisille kollegoille runsaasti vertailuainestoa kokoelmanhallinnallisiin poistoihin.

Kanada ja Glenbow-museo: "Kerätkää kuin joukko juopuneita merimiehiä."

Toisena esimerkkinä laajasta poistoprosessista on kanadalaisen Glenbow-museon poisto (Ainslie 1997; 2004). Glenbow-museo on Länsi-Kanadan suurin museo, joka on perustettu vuonna 1966. Museossa on yli 8 000 neliötä näyttelytilaa, ja kokoelmissa on noin 1,2 miljoonaa esinettä, mukaan lukien arkisto ja kirjasto. Museon esinekokoelmassa on taidetta, kulttuurihistoriallista esineistöä, sotahistoriallista esineistöä sekä etnologista ja mineralogista materiaalia yhteensä noin 220 000 kappaletta (Betenia, Conaty, Herr, Lounsberry & Melemenis 2011: 197). Museon perustajan, Eric L. Harvien (1892–1975), keräilytottumuksista johtuen museon kokoelman laatu oli epätasainen, kuten perustajan keräilyperiaatekin viestii: "Collect like a bunch of drunken sailors." (Ainslie 1997: 126).

Museolla on ollut vuodesta 1978 lähtien poistopolitiikka, jota on vuosien varrella päivitetty, ja museo on aktiivisesti poistanut esineitä kokoelmistaan 1980-luvulta lähtien. Uuden poistostrategian kirjoitusvaiheessa, 1990-luvun alussa museo oli poistanut kokoelmistaan noin 30 000 esinettä (Ainslie 1997: 127–128; 2004: 237).

¹⁴¹ Kirjallisuudessa on eroja siitä, mitä luetaan kuuluvaksi museon operatiiviseen toimintaan. Katsotaanko tähän kuuluvaksi kaikki muut sektorit paitsi kokoelmanhallinta, vai luetaanko mukaan myös esimerkiksi konservointikustannukset (Davies 2011)? Tästä ei ole olemassa yhteneviä käytänteitä.

1990-luvun alussa Glenbow-museo joutui taloudellisista syistä tarkistamaan kokoelmapoliittista suuntaustaan. Huomattiin, että kaikilla museon sektoreilla sisään tulevan rahan määrä oli laskusuuntainen ja museo joutuisi kohtaamaan konkurssin hyvinkin nopeasti jos laskusuhdannetta ei saataisi käännettyä. Museo kehitti erilaisia strategioita selviytyäkseen ja lopulta päätti muuttaa kokoelmapoliittista painotustaan. Museo päätti keskittyä Luoteis-Amerikan historiaan ja poistaa kokoelmastaan painotusalueeseen kuulumattomia esineitä, kuten esimerkiksi kansainvälisten kokoelmien materiaalia. Museo perusti yhtiön *Glenbow Enterprises*, jonka kautta se suoritti poisto-operaatiot. Saadut varat ohjattiin kokoelmarahastoon, jonka oli määrä toimia taloudellisten suhdanteiden puskurina tulevaisuuden ydinkokoelmien hyväksi. Raha käytettiin konservointiin, luettelointiin, dokumentointiin, säilytykseen, tutkimukseen, hankintoihin sekä edellisten toimien vaatimiin palkkakustannuksiin (Ainslie 1997: 125, 128). Samassa yhteydessä Glenbow-museossa tehtiin kansainvälisten kokoelmien arvio, jonka perusteella kokoelmista poistettiin esineitä. Arvioinnin kriteereinä olivat edustavuus, täydellisyys, merkitys Glenbow-museolle, merkitys kansallisella tasolla, dokumentaatioaste, omistushistoria, kunto, käyttö sekä etnografisten esineiden kohdalla eettiset aspektit (Ainslie 1997: 134–136).

Arvion jälkeen noin 3 000 esinettä valikoitui poistolistalle. Poistojen arvioitu yhteenlaskettu rahallinen arvo oli noin viisi miljoonaa dollaria ja poistot suunniteltiin tehtäväksi viiden vuoden aikana (Ainslie 1997: 134–136). Poistopäätöksiä edelsi poistoehdotus, joka perustui esineiden arvoluokitukseen (Betenia, Conaty, Herr, Lounsberry & Melemenis 2011: 197). 1990-luvun aikana museossa arvoluokitettiin yli 120 000 museoesinettä. Arvoluokkia oli käytössä neljä:

”Grade 1. Objects of great historical or aesthetic importance. Grade 2. Community collections, are stable objects made available for use in ordinary indoor environments outside of the museum. Grade 3. Interpretive collections, are sturdy objects for hands-on use in Glenbow by trained staff, and might be used up over time. Grade 4. Collections are objects of poor quality and/or provenance or outside of Glenbow’s mandate.” (Betenia, Conaty, Herr, Lounsberry & Melemenis 2011: 200)

Arvoluokituksen jälkeen Glenbow-museon nelosluokan esineet joutuivat poistotarkastelun alaisiksi. Eettisten sääntöjen mukaisesti valituille poistettaville esineille pyrittiin löytämään sijoituspaikka jostakin muusta museosta ja asiasta ilmoitettiin julkisella ilmoituksella. Poistopäätöksen vaiheissa otettiin laajasti huomioon sekä poistolistojen tarkka tarkistus että poliittiset ja museon sisäiset hyväksymistahot (Betenia, Conaty, Herr, Lounsberry & Melemenis 2011: 212–213). Pitkä hyväksyttämisketju takasi museon massiiviselle poistosuunnitelmalle työrauhan ja oli käytännöllinen reitti toteuttaa noin 3 000 esineen poisto yhdeksästä eri kokoelmasta (Ainslie 2004: 239). Poistopäätös ei muodostunut pienen piirin asiaksi, vaan se tuli jo suunnitelmavaiheessa julkiseksi ja avoimeksi. Mahdollisimman avoimen prosessin haasteena oli saattaa asiantuntijatieto kaikkien päätösasteiden käyttöön, jotta poistotarve ei kaatunut poliittiseen keskusteluun tai yleiseen vastustukseen. Glenbown poistoprosessin alulle paneva voima oli raha. Museota uhkasi konkurssi, jollei kokoelmaa pienennettäisi, ko-

koelmavastuita täsmennettäisi tai henkilökuntaa vähennettäisi. On kuitenkin arvokasta, että poistoprosessi ohjautui museon sisältä ja että prosessiin oli varattu pitkä toteutusaika.

Hollanti ja Utrechтин Centraal Museum

Kolmas esimerkki on hollantilainen. Hollannissa kiinnitettiin huomiota museo-kokoelmien poisto-ohjeisiin 1990-luvun lopulla, ja tämän myötä Centraal Museum suoritti mittavan poisto-operaation vuonna 2006, samana vuonna, kun hollantilainen *Guidelines for Deaccessioning of Museum Objects* julkaistiin. Operaatiossa kokoelmapoistojen perusteiksi valikoituivat seuraavat tekijät (Werdt 2011: 442–443):

- taiteilijan tai koulukunnan teokset ovat yliedustettuina kokoelmassa
- taiteilijalla on paikallista merkittävyyttä toisaalla
- taiteilijan teokset eivät ole taiteilijan muihin teoksiin nähden merkittäviä
- taiteilijan teokset ovat topografisesti merkittävämpiä toisaalla
- teokset voidaan palauttaa alkuperäiseen kontekstiinsa
- teoksesta on olemassa toisinto
- teoksella ei ole linkkejä kokoelman muihin teoksiin
- teoksella ei ole historiallista arvoa suhteessa kokoelman muihin teoksiin
- teos ei ole alkuperäinen
- teos ei ole merkittävä (näyttely-, tutkimus- tai opetustyön kannalta)
- teosta ei kannata konservoida
- teos ei sovi museon toiminta-ajatukseen
- teosta ei voida säilyttää asianmukaisesti.

Näiden kriteerien mukaisesti poistolistalle valikoitui 1 470 teosta vanhan ja modernin taiteen kokoelmista. Lista kierrätettiin museon henkilökunnalla arvioitavana. Listan teosten omistushistoriatiedot tarkistettiin museon arkistotiedoista, kunnallisista arkistoista sekä testamenteista, jotta poiston laillisuudesta voitiin varmistua. Prosessi oli täysin julkinen ja siitä ilmoitettiin lehdistössä ja museon kotisivuilla. Lista esiteltiin museon hallitukselle sekä joiltakin osin myös kaupunginhallitukselle hyväksyttäväksi. Jotta poisto saavuttaisi korkeimman mahdollisen läpinäkyvyyden asteen, museo päätti järjestää poistettavista teoksista näyttelyn *The Disposal Strategy of the Centraal Museum*. Näyttely oli esillä viisi viikkoa museon tiloissa ja näyttelyssä kävi 17 180 vierailijaa. Ennen teosten huutokauppapäivämäärää museo lähetti mahdollisille vastaanottajamuseoille tiedon sopivista teoksista, ja nämä teokset olivat esillä näyttelyssä. Mahdolliset vastaanottavat museot saattoivat varmentaa mielenkiintonsa taideteosta kohtaan kirjallisella pyynnöllä, joka sisälsi siirto- ja kokoelmanhallinnallisen suunnitelman. Siirrosta laskutettiin toimistomaksu, joka ei kuitenkaan kattanut niitä 1 700 työtuntia, jotka operaatio vei. Teokset huutokaupattiin 12.3.2006, kun museoihin siirrettävät teokset olivat selvillä. Huutokaupasta saadut tulot, 174 000 euroa, käytettiin museon kokoelmien hyväksi (Werdt 2011: 446).

Kolme valittua esimerkkiä ovat hyvin erilaisista museoista, mutta kaikkien esimerkkien poistomotiivi oli taloudellinen. Tosin Glenbown ja Centraal Mu-

seumin esimerkit olivat taloudellisista paineista huolimatta museoiden sisältä ohjattuja. Niiden taustalla oli pitkä suunnitteluvaihe, ja Glenbow-museon poistojen toteutukseen varattiin pitkä aika. Hoving-esimerkki on tässä yhteydessä mukana osoittamassa, kuinka tärkeää poistotapauksissa on avoimuus, jotta lopputulos olisi halutun kaltainen. Hyvänä esimerkkinä tästä on Hollannissa järjestetyt näyttelyt poistettaviksi suunnitelluista esineistä. Mukaan valitut esimerkit ovat eri vuosikymmeniltä ja osoittavat, että poisto voi olla museotyön osa-alue, jolla on mahdollisuus toimia hyvänä kokoelmanhallinnallisena työkaluna, mutta sillä on myös hyvin suuri todennäköisyys ylittää uutiskynnys. Hyvä poisto vaatii aikaa ja suunnitelmallisuutta toteutuakseen, sen on oltava lähtökohtaisesti avoin ja julkisuutta kestävä prosessi, sekä sen motiivin on noustava museon kokoelmanhoidollisesta tarpeesta.

4.4.3 Tehokkaampaa kokoelmanhallintaa

Tässä luvussa esitellään julkaistuja ehdotuksia kokoelmanhallinnallisen työn edistämiseksi ja parantamiseksi. Nykyiset kokoelmanhallinnalliset parannusehdotukset ovat syntyneet tarpeesta kehittää kokoelmatoimintaa hupenevien resurssien maailmassa. Aiheina parannusehdotuksissa ovat kansainvälisen yhteistyön tiivistäminen, yhteiskunnan heritologisten jälkien kokonaisvaltainen kartoittaminen, museoiden rekisteröiminen, pitkäaikaiset teoslainat ja kokoelmien liikkuvuuden parantaminen sekä museokokoelmien merkityssisältöjen saattaminen osaksi vaikuttavuuskeskustelua.

On todettava, että parannusehdotukset tehokkaammaksi kokoelmanhallinnaksi ovat hyvin aikasidonnoisia. Osalla ehdotuksista on nähty kehittämishetkellä potentiaalia, mutta ne eivät kuitenkaan ole muodostuneet pysyviksi ratkaisuuksi. Erityisesti kulttuurihistoriallisesti merkittävien kokoelmien hallittavuuden parantamiseksi on tehty paljon. Tämä työ on alkanut jo vuosisatoja sitten, kun ensimmäiset kokoelmanhallinnalliset ohjeistukset julkaistiin. ”Oeconomus waarin otta” on ollut kokoelmien parissa työskenteleville tärkeää jo kauan.¹⁴² Luvun ehdotukset eivät tarjoa kattavaa esitystä vaan ovat poiminta yleisesti kirjallisuudessa esiintyneistä malleista. Eri menetelmät on esitetty aikajärjestyksessä.

Ruotsissa aloitettiin nykyajan dokumentointiprosessi SAMDOK (*Samtidsdokumentation*) vuonna 1977, ja verkoston avulla pyrittiin tehostamaan kulttuurihistoriallisten museoiden keskinäistä yhteistyötä ja keräämään dokumentteja nykyajasta tulevaisuutta varten:

”The aim has been not simply to collect, but also to analyze, interpret and understand what has been collected, so that this can be communicated to visitors and future researchers. Analyzing the significance of our time for the history writing of the future is one of our main functions.” (Steen 2004: 202).¹⁴³

¹⁴² Lempa 2000: 120. Lause on peräisin vuoden 1686 kirkkolaista, jossa annettiin ohjeita kirkollisen esineistön hoitoon.

¹⁴³ <<http://www.sverigemuseer.se/samdok/>> (12.12.2015)

Tavoitteena oli myös yhtenäistää dokumentaatiokäytäntöjä ja hankintamenettelyjä, ja käyttöön valikoitui kuusi kriteeriä, jotka olivat esineiden yleisyys, esineiden innovaatiovoima, esineiden merkittävyys, esineiden konteksti, esineet osana ryhmää ja esineiden esteettinen muoto (SAMDOK 1977; Steen 2004: 196–203; van Mensch & Meijer-van Mensch 2011: 27). Vapaaehtoinen, alueellisiin ja aiheenmukaisiin ryhmiin perustuva toiminta alkoi tuloksekkaasti, ja 2000-luvun alussa mukana oli 82 museota (Steen 2004: 199). Tosin jo tuolloin nähtiin tarve toiminnan tehostamiseksi (Bursell 2004: 204). Nykyisin SAMDOK jatkaa toimintaansa Ruotsissa vapaamuotoisina työryhminä ja mukaan kuuluu noin 30 museota (Metsänkylä 2012; 2013: ei numeroitu).

Suomessa esitettiin 2000-luvun alussa museoiden rekisteröimistä yhtenä vaihtoehtona museoiden lukumäärän hallintaan (Kostet 2000: 19–20; 2009: 94). Ajatus oli lainattu Englannista, jossa museoiden rekisteröiminen, *The Accreditation Scheme*, aloitettiin vuonna 1988 ja nykyisin sen piiriin kuuluu 1 800 museota.¹⁴⁴ Englannissa rekisteröimisen yhteydessä määritellyt perusedellytykset ovat kerätä, dokumentoida, säilyttää, asettaa näytteille ja välittää tietoa. Tärkeimmät rekisteröinnin edellytykset ovat, että museo täyttää asetetut museoiden perusvaatimukset, museolla on hyväksyttävä perustamistapa ja taloudellinen perusta, museolla on kokoelmia koskevat asiakirjat, museolla on yleisötilojen suunnitelma sekä museoammattilliset työntekijät (*The Accreditation Scheme for Museums and Galleries in the United Kingdom* 2011: 14–17). Museoiden rekisteröimistä ei toistaiseksi ole Suomessa aloitettu eikä aiheesta ole käyty laajaa julkista keskustelua. Suomessa ammatillisesti hoidetut museot täyttävät edellä esitetyt vaatimukset sekä valtionosuusmääräykset. Suomessa on myös lukuisia valtionosuuden ulkopuolelle jääviä museoita. On huomioitava, että näiden paikallismuseoiden toiminnan päämäärät ovat merkittäviä ja voimakkaasti yhteisöllisiä. Vaikka museoiden määrärahat tai henkilökunnan koulutusaste eivät täytä ammatillisille museoille asetettuja vaatimuksia, on niiden toiminta ja kokoelma linkki yhteisössään ja ne ovat osa suomalaista museoketjua (Rakkaudesta kulttuuriperintöön 2012).

Englannissa *Museums Association* (MA) suoritti vuosina 2002–2004 kyselyn, jossa selvitettiin museoiden tulevaisuudennäkymiä. *Collections for the Future* -raportti (2005) kokosi museokentän vahvuuksia ja uhkakuvia sekä selvitti, että museoiden tulevaisuuden tehtävinä ovat sitouttaminen, dynaaminen kokoelma ja museosektorin vahvistaminen (*Collections for the Future* 2005: 4–6). Raportin pääviestiksi nousi, että museoiden kokoelmat on saatava laajempaa käyttöön museoiden olemassaolon turvaksi. Keinoiksi raportissa ehdotettiin museoiden tietotaidon jakamista ja yhteistyön tiivistämistä muiden yhteiskunnan tahojen kanssa, kokoelmien liikkuvuuden lisäämistä, ulkopuolisten lainojen kehittämistä ja pitkäaikaislainoja, kokoelmien digitoimista, dokumentoinnin ja tiedonhallinnan kehittämistä, tutkimusta ja julkaisuja, avoimia säilytystiloesittelyjä, logistisen asiantuntijuuden myymistä ja säilytystilojen vuokraamista yksityisille ko-

¹⁴⁴ <<http://www.artscouncil.org.uk/what-we-do/supporting-museums/accreditation-scheme/>> (4.4.2014)

koelmille sekä museoidenvälisiä kokoelmasiirtoja ja poistoja (*Collections for the Future* 2005: 11–31).¹⁴⁵

Yhtenä keskeisenä ajatuksena *Collections for the Future* -raportissa oli, että museoiden tulee sitouttaa ympäröivää yhteiskuntaa vahvemmin ymmärtämään toimintaansa, jotta museoiden kokoelmat ja museotyö nähdään rikkautena eikä rasitteena. Kokoelmatyötä tulee kehittää dynaamisemmaksi ja näin avata kokoelmien tietosisältöjä yleisölle ja museon ulkopuolisille tutkijoille sekä eri koulutustahoille. Raportissa mainitaan, että muut yhteiskunnan kerrokset ovat ehkä onnistuneet integroimaan toimintaansa paremmin, ja näiden tahojen arjen työn rasitteena ei ole jatkuva olemassaolon perusteluprosessi. Yhtenä toimintamallina raportissa esitettiin yhteishankintoja ja kokoelmien työnjakoa. Raportin mukaan ehdotetut yhteiskokoelmat eivät saaneet kuitenkaan kannatusta englantilaisessa kulttuurikontekstissa. Keskitettyjen kokoelmien nähtiin lisäävän byrokratiaa ja köyhdyttävän paikallisia päätösmahdollisuuksia kokoelmasisältöihin liittyen (*Collections for the Future* 2011: 11–31).¹⁴⁶

Collections for the Future -raportin yhtenä kehittämisvaihtoehtona on tehostaa kokoelmien liikkuvuutta esimerkiksi *Museum Loan Network* -mallin mukaisesti, ja raportissa esitellään joitakin teoslainaprojekteja sekä näiden kansainvälisiä esimerkkejä (*Collections for the Future* 2005: 19–21). Suomessa Susanna Pettersson on myös puhunut kokoelmien liikkuvuuden puolesta. Hän ottaa taustakseen eurooppalaisten museoiden kokoelmien määrän ja kehottaa kokoelmanhallinnalliseen uudelleenarviointiin:

”Sen sijaan, että museot jatkaisivat kokoelmiensa mekaanista ja reviiiritietoista kartuttamista, tulee ratkaisuja hakea myös yhteisesti esimerkiksi yhteishankintojen muodossa. Olennaista on museoiden kokoelmavarannon hahmottaminen yhtenä suurena kokonaisuutena, jota voidaan myös käyttää mahdollisimman laaja-alaisesti. Kaikkea ei tarvitse omistaa, eikä kaikkea kannata taltioida.” (Pettersson 2009b: 163)

Kokoelmien liikkuvuuteen ottaa kantaa myös *Lending for Europe* -sivusto ja *Action Plan for the EU Promotion of Museum Collections' Mobility and Loan Standards* -raportti (2006), joissa tarkastellaan mahdollisuutta tehostaa yhteistyötä eurooppalaisten museoiden välillä, tavoittaa yhteisiä kulttuuripoliittisia päämääriä ja parantaa kokoelmien liikkuvuutta. Kyse ei ole ainoastaan fyysisestä kokoelmien liikkumisesta vaan pyrkimyksestä tarjota keinoja, joilla museoiden olemassa olevat kokoelmat avautuisivat yleisölle entistä tehokkaammin. Suunnitelmassa kiinnitetään huomio seuraaviin kokonaisuuksiin: hallinto ja standardit, valtion-takuujärjestelmä, vakuutukset ja niiden vaihtoehdot, takavarikoinnit, lainamaksut ja pitkäaikaiset kokoelmalainat, luottamuksen lisääminen ja verkottuminen sekä digitointi. On kyse luottamuksen kasvattamisesta, jolloin Euroopan eri toimijat puhuvat samaa kieltä ja jakamisen etiikasta tulee luontevampaa. Näin toisen museon käyttämättömistä resursseista tulee oman museon mahdollisuus (Pettersson 2009a: 163, 166, 167). Vuonna 2010 julkaistiin aiheesta *Encouraging*

¹⁴⁵ Poistojen suhteen raportti linjaa yhtenevästi vuonna 2002 julkaistun *Too Much Stuff?* -raportin tuloksia.

¹⁴⁶ Yhteistyötä eri museoiden kokoelmanhallinnan kanssa edistetään, ja yhtenä esimerkkinä tästä on *The National Inventory of European Oil Painting 1200–1900* -projekti.

Collections Mobility -ohjekirja, jonka tarkoituksena on lisätä kokoelmien liikkuvuutta Euroopassa (Pettersson, Hagedorn-Saupe, Jyrkkiö & Weij 2010). Euroopan laajuinen, museoiden välinen konsensus kokoelmien saavutettavuudesta on ajatus, joka ansaitsee jatkokäsittelyä.¹⁴⁷ Tosin on muistettava, että fyysinen taideteos joutuu aina liikkueessaan suuren rasituksen alaiseksi.

Museoiden yhteistyön tiivistäminen on kaikilta osin kannatettava toiminto, vaikka kokoelmien liikkuvuuden ei tarjoaisikaan pitkäaikaista helpotusta eurooppalaisten museoiden kokoelmanhallinnalliseen arkeen. Positiivisena kansallisena näkökulmana on, että Suomi on pieni maa ja suomalaisten museoiden toimintaperiaatteet ovat hyvin samankaltaisia. Suomalaisten taidemuseoiden on suhteellisen helppo tavoittaa kokoelmanhallinnallinen kokonaisnäkemys, jonka perusteella voidaan tehdä kauaskantoisia päätöksiä liittyen pitkäaikaislainoihin ja muihin liikkuvuutta ja saavutettavuutta edistäviin yhteisiin projekteihin.

Yhteistyö, ajatusten leviäminen ja arvokysymysten kansainvälisyys on osa museoiden toimintaa. Australiassa *Significance* ja *Significance 2.0* on kulttuurihistoriallisesti merkittävien esineiden arvottamismalli, jonka ensimmäinen versio julkaistiin vuonna 2001 ja toinen 2009 (*Collections Council of Australia*).¹⁴⁸ Mallin on tarkoitus luoda yhtenevä menettely, ja tutkimuksen ja analyysin pohjalta määritellä kulttuurihistoriallisesti merkittävien esineiden ja kokoelmien (arkistot, galleriat, kirjastot, museot) arvomaailma, vertaamalla esinettä valituihin ja standardoituihin kriteereihin. Menetelmää voidaan soveltaa joko yksittäiseen esineeseen tai suurempaan kokoelmaan. Tarkoituksena on tutkimuksen kautta ymmärtää käsillä oleva ilmiö, jotta esineeseen voidaan kohdistaa oikeita päätöksiä. Kriteereinä käytetään neljää merkittävyyttä, joita ovat historiallinen merkittävyys, taiteellinen tai esteettinen merkittävyys, tieteellinen potentiaali ja sosiaalinen tai spirituaalinen merkittävyys. Näiden lisäksi neljä vertailevaa kriteeriä arvioivat kunkin merkittävyyden astetta. Näitä ovat omistushistoria, harvinaisuus, kunto ja tulkintavoimaisuus (Russell & Winkworth 2009: 10; van Mensch & Meijer-van Mensch 2011: 28–29).

Lopputulosta kutsutaan merkityslausunnoksi, *Statement of Significance*. Määritelmää edeltävä, ennakoiva tutkimus kokoaa tarvittavat alan asiantuntijat loppulausunnon työvoimaksi. Tavoitteena on saavuttaa kaikki esineeseen kohdistuvat merkitysmailmat. Merkityslausunto on käytössä Australiassa, ja sitä

¹⁴⁷ 2000-luvun alussa julkaistujen raporttien maailmasta on mielenkiintoista palata 1970-luvun suomalaiseen museoarkeen. Knut Drake esitti huolensa jatkuvasti kasvavista museokokoelmista ja etsi ongelmaan ratkaisumalleja seuraavasti: ”Ensiksikin olisi sovittava museoiden kesken siitä, mitä kukin museo kerää. Sen jälkeen olisi kokeiltava erilaisia menetelmiä, joilla valittaisiin ne esineet, jotka on säilytettävä tulevaisuutta varten.” (Drake 1975: 79). Hän piti olennaisena, että kokonaisuuden hahmottamiseksi ja ”museotoiminnan järjeistämiseksi olisi välttämätöntä saada aikaan kokonaisuuden kattava keräyssuunnitelma” (Drake 1975: 80). Drake oli nykyajattelijoiden kanssa samaa mieltä siitä, että kaikkea ei tule tallentaa ja että tavaraa on maailmassa jo sinällään liikaa: ”Eri museoissa makaa kaikenlaisia pienempiä kokoelmia, joista ei ole paljoakaan iloa paikallisesti, mutta jotka täydentäisivät jonkun erikoistuneen museon laajempia kokoelmia. Tällaisissa tapauksissa tallettaminen toiseen museoon tuntuisi järkevältä.” (Drake 1975: 80).

¹⁴⁸ Katso myös Bullock 2011.

on testattu kokoelmien hoidossa myös muualla (Russell & Winkworth 2009; Racine 2011). Menetelmän pohjalta on tehty suomalaisten museoiden tarpeisiin soveltuva *Merkitysanalyysimenetelmä* (Häyhä, Jantunen & Paaskoski 2015), joka on julkaistu Suomen museoliiton verkkojulkaisuna.¹⁴⁹

Kokoelmanhallinnallisia uudistuksia on tehty 2000-luvulla myös organisaatiossa. Vuonna 2010 perustettiin uusi ICOMin kansainvälinen komitea, jonka nimeksi tuli COMCOL (*Committee for Collecting*). Perustamisvaiheessa tunnistettiin kolme avainkäsitettä, jotka korostavat kokoelmien dynaamista luonnetta ja keräämistä tavoitteellisena prosessina. Käsitteiden mukaan kerääminen on kulttuurinen ilmiö ja kokoelmien kehittämistyön väline. Kokoelma voidaan myös nähdä välineenä, jonka tavoitteena on esimerkiksi tuoda laajasti esiin museotyön vaikuttavuuden potentiaalia yhteiskunnassa (van Mensch & Meijer-van Mensch 2011: 32–33). Suomessa opetusministeriö teetti vuosina 2011–2012 selvityksen *Valtakunnalliset erikoismuseot; Selvitys erikoismuseojärjestelmän tilasta ja tulevaisuudesta*, jossa arvioitiin valtakunnallisen erikoismuseojärjestelmän toimivuutta ja kehittämistarpeita (Kallio 2012).¹⁵⁰ Selvityksessä todettiin, että kehittämistarve kohdistuu tulevaisuudessa kokoelmien hoitoon ja hallintaan sekä tallennusvastuisiin. Samoin digitointiin, kokoelmapoliittisten ohjelmien päivitykseen sekä kartuntapolitiikan tarkkarajaisempaan määrittämiseen tulee kiinnittää huomiota (Kallio 2012: 110).

Suomen museoliitto asetti elokuussa 2012 selvitysmiehen määrittelemään ammatillisesti hoidettujen kulttuurihistoriallisten museoiden tallennusvastuita ja tallennustyönjakoa. Projektin raportti *TAKO Valtakunnallinen tallennustyönjako* valmistui joulukuussa 2012 (Ahola 2012), ja sen tavoitteena oli kartoittaa kuinka, laajasti museot toisista tietämättään tallentavat samanlaisia esineitä kokoelmiinsa. Jo 1980-luvulla ja 1990-luvun alkupuolella puhuttiin voimakkaasti tallennusvastuista (Mäkinen 1993: 14). Museoviraston tallennustyönjaon raportti valmistui 1987, mutta käytännön toimiin ei tuolloin ryhdytty (Ahola 2012: 3). Suomalaisen tallennustyönjaon taustavaikuttajana on ollut ruotsalainen, nykyajan dokumentointiin keskittyvä SAMDOK-verkosto, jonka avulla kulttuurihistoriallisten museoiden keskinäistä yhteistyötä haluttiin tehostaa. Suomalainen vastine, TAKO-projekti, pyrkii tavoittamaan laajemman kulttuurikerroksen kuin vain nykykulttuurin tallentamisen, ja sen perusajatuksena on tähdätä ”suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin ilmiöiden hallittuun tallentamiseen.” (Ahola 2012: 4). TAKO-raportin lopussa todetaan, että kansalliselle tallennustyönjaolle on olemassa tahtotila ja toimintaa voidaan kehittää esimerkiksi luomalla sähköisiä työkaluja ja aloittamalla sopimusprosesseja (Ahola 2012: 9).

Selvitystyön jälkeen TAKO-yhteistyö kokoaa yhteen kulttuurihistoriallista merkittävyyttä Suomessa ja on yksi porras tavoitteessa yhtenäistää kulttuurisen biografian maaperää. TAKO-yhteistyössä on mukana 114 museota (2015/ 93 allekirjoitettua sopimusta). Projektin alussa rajauksen ulkopuolella ovat olleet

¹⁴⁹ Katso myös *Tämä on merkitysanalyysi* <<https://www.powtown.com/.../tama-on-merkitysanalyysi>> (21.1.2015).

¹⁵⁰ Keväällä 2012 julkaistun selvityksen mukaan erikoismuseoissa työskentelee 200 vakituista työntekijää ja niiden kokoelmien yhteenlaskettu määrä on noin 820 000 esinettä ja teosta sekä kuusi miljoonaa vanhaa valokuvaa (Kallio 2012: 6).

taidemuseot, luonnontieteelliset museot, arkistot ja ei-ammattilliset museot (Ahola 2012: 6). TAKO-yhteistyö lähti 2010-luvun alussa hyvin käyntiin ja esimerkiksi Tekniikan alan museopäivillä 2013 keskusteltiin mahdollisuudesta, jossa tallennusjako olisi yksi poiston peruste (Mikkola 2013: ei numeroitu).¹⁵¹

Museoiden välinen yhteistyö on nykyisin laajempaa ja kansainvälisempää. Toisaalla hyväksi todettu malli leviää uudessa ja sovelletussa muodossa useamman maan museon käyttöön ja johtaa sekä alueellisesti että kansainvälisesti kokoelmanhallinnallisen yhteistyön tiivistymiseen ja menetelmien yhtenäistämiseen. Viimeaikaisten ehdotusten kokoaminen yhdeksi luvuksi antaa kokonaiskuvan kokoelmahallinnallisista prosesseista jatkokehittelyä varten. Jo nyt on huomattavissa kehitystä, jossa eri tahot ovat omaksuneet ehdotuksista osan ja yhdistelleet parannusehdotusten osia saavuttaakseen omalle kulttuuriympäristölleen toimivan ratkaisun, kuten *Significance 2.0*, *Cultural Biography*, *Assessing Museum Collections* sekä suomalainen *Merkitysanalyysimenetelmä* osoittavat. Yhdistävinä tekijöinä kaikissa parannusehdotuksissa ovat arvomääritysten merkitys ja vaikuttavuuden lisääminen.

Tavoiteltaessa heritologisesti kestävää tilaa *Suuressa museossa*, jolloin muistiorganisaatioiden heritologisen merkittävyysmäärittelyn näkyväksi tekeminen ja vaikuttavuuden nostaminen ovat toiminnan keskiössä, tarjoaa museologinen arvokeskustelu käytännöllisen lähtökohdan. Keskustelu on aina sijoitettava ennen toimenpiteitä. On tärkeää tunnistaa kokoelman painopisteet ennen konkreettisia kokoelmanhallinnallisia toimenpiteitä, olivat kyseessä sitten hankinta, dokumentointi, konservointi, säilytys tai poisto. Myös kokoelmanhallinnallinen parannus- ja tehostamistyö on hyvä aloittaa arvokeskustelusta, jonka yhtenä vaiheena on luonnollisesti kokoelman arvoluokitus.

4.4.4 Arvoluokitus käytännön työkaluna

Tässä luvussa esitellään viisi erilaista tapaa arvottaa museokokoelmia. Menetelmät eivät ole hierarkkisessa järjestyksessä eivätkä ne ole esimerkkejä mahdollisista parhaista käytössä olevista menetelmistä. Ne antavat kuvan siitä moninaisuudesta, jolla tällä hetkellä länsimainen museoinstituutio arvottaa kokoelmiaan. Kysymys kokoelmien merkittävydestä näyttää olevan kansainvälinen, ja kysymys luo tarpeen eriasteisille arvokeskusteluille. Yhteistä kaikille arvotusmekanismeille on niiden motiivina toiminut säilytystilojen ja rahallisten resurssien rajallisuus. Yleinen piirre on myös, että arvoluokitusta käytetään useammin kulttuurihistoriallisten kokoelmien kuin taidekokoelmien parissa.

Mukana olevat esimerkit on valittu alan kirjallisuudesta ja ovat aktiivisesti käytössä. Arvoluokitusmallit ovat saaneet alkunsa joko kokoelmanhallinnallisesta paineesta tehostaa täydentyvien säilytystilojen tilankäyttöä tai taloudellisesta paineesta määrärahojen vähetessä. Toisaalta arvoluokituksissa näkyy myös tarve kiinnittää huomiota niihin kokoelma-alueisiin, jotka ovat yhteisössä

¹⁵¹ TAKO-tammiseminaarissa 20.–21.1.2015 Suomen Kansallismuseossa keskusteltiin taidemuseoiden mahdollisuuksista osallistua TAKO-yhteistyöhön tulevaisuudessa. Seminaarissa keskusteltiin myös siitä, että TAKO-yhteistyö on tuonut varmuutta kokoelmapoistoihin.

merkittäviä, jolloin yhteisön tuottamalla merkityslausunnolla on arvoluokituksessa keskeinen rooli. Mukana on esimerkkejä Suomesta, Englannista, Saksasta ja Hollannista. Suomessa Tampereen museoiden järjestelmä on kattava ja ollut pitkään toimiva työkalu. Englantilaisen East Grinstead Museumin arvoluokitus pohjaa *Disposal Toolkitin* ohjeistukseen, josta museo on valinnut käyttöönsä omaan kokoelmaluonteeseensa parhaiten soveltuvat kohdat. Frankfurtin kaupungin valitsema menetelmä puolestaan on painottunut kulttuuriperinnön rahalliseen arvoon. Tällöin on huomioitava, että arvottamisen autonomia liukuu helposti museoiden ammattitaidon ulkopuolelle. Englantilainen *Renaissance East Midlands* -ohjelma puolestaan ottaa huomioon kokonaisvaltaisen *Significance 2.0* -mallin, jossa yhteisöllisellä arvotuksella ja merkityslausunnolla on suuri rooli. Menetelmä jakautui kuuden museon kesken, jolloin kollektiivisella kokoelmanhallinnalla ja kommunikaatiolla on toiminnoissa merkitystä. Myös Hollannissa *Significance 2.0* -malli on ollut pohjana 2014 julkaistulle *Assessing Museum Collections* -mallille.

Tampereen museot

Tampereen Museot ovat käyttäneet arvoluokitusta kokoelmanhallinnallisena työkaluna jo vuodesta 1994 (Palo-oja & Willberg 1998: 51–68, 2000: 72–82). Museon kokoelmat ovat monesta osakokoelmasta koostuvia ja niiden yhteenlaskettu esinemäärä on noin 370 000 (2009). Kokoelmat jakautuvat seuraavasti: Museokokoelma noin 220 000 kpl, käyttökokoelma noin 75 000 kpl, poistot noin 75 000 kpl (Tampereen museoiden kokoelmapoliittinen ohjelma 2009: 59).

Museoesineet jakautuvat arvoluokkiin, ja jokaisella luokalla on omat tutkimus-, säilytys-, ja näyttelyohjelmansa (Tampereen museoiden kokoelmapoliittinen ohjelma 2009: 55–59; Palo-oja & Willberg 1998: 51–68, 2000: 72–82). Arvoluokkia on viisi:

- Kokoelman olennaisin kulttuuriperintö.
- Ensimmäisen arvoluokan veroiset esineet, joita voidaan tarvittaessa käyttää korvaavina. Toisen arvoluokan esineiden kontekstietotaso on alhaisempi kuin ensimmäisen luokan esineiden.
- Pysyvien näyttelyiden esineet, tosinnot ja esinereservi. Jos mielekäs reservitaso ylittyy, esineitä voidaan tarjota esinepankkiin tai suoraan toisen museon kokoelmiin. Esineiden kuntotason tulee olla korkea.
- Esineet, joilla ei ole kokoelman kannalta uutta kulttuuriarvoa (havaintokokoelma) ja esineet, joiden kontekstietotaso on alhainen. Esineiden kuntoa ei ole mielekästä kohottaa konservointitoimenpiteiden avulla. Esineillä on oma käyttöesineohjeistuksensa.
- Poistoluokka, jonka kautta muista luokista pudonneet esineet poistuvat. Esineiden kriteeritaso on alle yksi, ja niiden kunto alittaa konservointi- ja huoltokynnyksen. Esineet poistetaan kokoelmista ja hävitetään laaditun poisto-ohjelman mukaisesti.

Tampereen museoissa on luotu seitsemän arviointikriteeriä ja kuntokriteeri arvoluokitusta varten (Tampereen museoiden kokoelmapoliittinen ohjelma 2009: 55–59; Palo-oja & Willberg 1998: 51–68, 2000: 72–82):

- kansallisesti ja kansainvälisesti korvaamaton ainutkertaisuus
- tieteellinen, historiallinen, tyyli- ja taidehistoriallinen edustavuus
- alueellinen kattavuus
- yhteiskunnallinen sitoutuneisuus
- museoesineen vaiheiden tuntemus
- tekniset ja valmistustekniset näkökohdat
- valmistajatiedot
- kunto.

Arvion kohteena oleva museoesine pisteytetään näiden seitsemän kriteerin avulla, ja tämän jälkeen arvioidaan esineen kunto. Näin mahdollisesti huono kunto ei pääse häiritsemään edellisten kohtien merkittävyyttä. Ensimmäiset neljä kohtaa sijoittavat museoesineen laajempaan kulttuurihistorialliseen kontekstiin, seuraavat kohdat puolestaan määrittävät yksittäisen esineen kontekstietotason, ja viimeinen arvioi esineen kuntoa osana kokoelmaa. Valittujen arvokriteerien joukko riippuu kokoelman luonteesta, ja kriteerien pohjalta kokoelma jaetaan arvoluokkiin.

Tampereen museoissa käytössä oleva arvoluokitus määrittää museon kokoelmanhallinnallista ajattelua. Arvoluokituksesta tiedotetaan jo esineiden vastaanottovaiheessa, ja kokoelmaan tulevan esineen arvoluokka on jo kokoelmaan liittämisen yhteydessä tiedossa. Näin proaktiivinen poisto on Tampereella tunnistettu. Arvoluokitus antaa myös tietoa siitä, mihin luokkiin esineitä tarvitaan ja missä niitä on liikaa. Kokoelmien käyttö on myös aktiivisempaa: ”Kun kaikki objektit eivät enää ole ’pyhiä’, on mahdollista sallia museokävijälle laajalaisempi kokemus esineiden maailmaan.” (Palo-oja & Willberg 2000: 81). Tampereen museoiden arvoluokitus on kokoelmanhallinnallinen työkalu. Sen avulla on mahdollista arvottaa museoesineitä, määrittellä yksittäisen esineen status kokoelmassa, luoda pohja rahallisen arvon määrittämiselle, määrittää kokoelman kulttuuripääoma-arvo, paljastaa kokoelman vahvuudet ja heikkoudet sekä luoda pohja järkipäiselle kokoelmanhallinnalle (Palo-oja & Willberg 2000: 81–82).

East Grinstead Museum

East Grinstead Museum on pieni englantilainen kulttuurihistoriallinen museo, jonka kokoelmaan kuuluu hieman alle 3 000 esinettä, noin 6 600 kuvaa ja noin 800 kappaleen arkisto. Museo on muokannut *Disposal Toolkitin* ohjeistuksesta omiin tarpeisiinsa soveltuvan arvoluokituksen. Luokitus perustuu usean eri osatekijän pisteytykseen. Museo arvottaa esineensä neljän kriteerin kautta: kunto, duplikaattien määrä/harvinaisuusaste, esinetiedot ja identiteetti sekä potentiaalinen käyttö (Hadfield 2011: 255–283). Jokainen kriteeri sisältää pisteytyksen nollasta viiteen. Asteikossa nolla on huonoin ja viisi edustaa parasta kuntoa, korkeinta harvinaisuusastetta, täydellisimpiä esinetietoja ja korkeinta käyttöastetta. Esineen yleisösuosio on myös otettu arvoasteikossa huomioon (Hadfield 2011: 271).

Esineiden pisteytyksen jälkeen arvioitsija merkitsee arviointilomakkeeseen kommentit liittyen hankinnan sopimusehtoihin, esineen käyttömahdollisuuksiin ja esineen omistusoikeuteen. Lomakkeeseen kirjataan myös arviot siitä,

hankkisiko museo tänä päivänä kyseisen esineen kokoelmiinsa, onko esine jonkin kokonaisuuden osa, kuinka paljon esine vie säilytystilaa, kuinka paljon esine kuluttaa resursseja ja voisiko esine palvella yleisöään paremmin muualla? (Hadfield 2011: 255–283).

Arvion lopuksi esine saa pisteet nolasta kahteenkymmeneen. Pisteet 0–10 merkitsevät poistoa, pisteet 11–14 merkitsevät mahdollista poistoa ja pisteet 15–20 merkitsevät kokoelmassa säilyttämistä. Poistoluokkaan joutuneet esineet käsitellään vielä museon hallintoelimissä ennen lopullista poistoa. On myös keskusteltu, josko poistettavia esineitä varten perustettaisiin oma vitriini, jolloin yleisö voisi nähdä esineet ja kommentoida päätöksiä ennen poistoa (Hadfield 2011: 273). Museon arvotusmenetelmässä on hyvää, että sijaa on luotu aikalais-kommenteille. Arvoluokittajan on otettava huomioon listan tekijät ja jätettävä tämä tieto tuleville sukupolville. Näin myöhemmin on mahdollista ottaa kantaa arvoluokitukseen paremmin, kun kirjalliset kommentit ovat käytössä.

Frankfurtin kaupunki

Saksassa Frankfurtin kaupunki käytti paljon varoja kulttuuriin verrattuna muihin saksalaisiin kaupunkeihin, kulttuurimäärärahojen ollessa huipussaan 1970–1980-luvuilla. 2000-luvun alussa Frankfurtin kaupungin aluelainsäädäntö edellytti, että kaupungin varat määritellään rahallisesti. Näihin varoihin lukeutuivat myös kaupungin omistamien museoiden kokoelmat. Kulttuuriobjektit laskettiin, luokiteltiin ja arvotettiin. Kulttuurihistoriallisesti merkittävien museoesineiden lukumääräksi saatiin 1,5 miljoonaa kappaletta. Arvoluokituksessa käytettiin kolmijakoa (Stevens 2011: 367–372):

- A-kategorian esineiden yksittäinen arvo oli yli 225 000 euroa
- B-kategorian esineiden yksittäinen arvo 3 000–225 000 euroa
- C-kategorian esineiden yksittäinen arvo alle 3 000 euroa.

Rahallisessa arvotuksessa A-kategorian esineet arvotettiin yksilöinä ja niille arvoksi käytettiin museoesineiden saaman huutokauppa-arvon keskiarvoa. C-kategorian esineille annettiin kaikille arvoksi 1 euro (Stevens 2011: 367–372). On mielenkiintoista huomata, että Frankfurt on museoesineiden arvoluokituksessaan käyttänyt ainoastaan museoesineiden rahallista arvoa, joka sekin on määritelty museon ulkopuolisten markkinatahojen toimesta. On kohtuullista kuitenkin olettaa, että alueen museoilla on käytössä myös muita arvotukseen käytettäviä malleja.

Renaissance East Midlands

Englannissa on kehitetty työkalu arvioimaan kokoelmien merkittävyyttä. Vuonna 2010 *Renaissance East Midlands* aloitti pilottiprojektin *Reviewing Significance*, jossa kuusi alueen museota arvioivat kokoelmiaan, niiden merkittävyyttä, käyttöastetta, hoidon laatua ja johtamista.¹⁵² Projektin pohjana käytettiin *University College Londonin* kehittämää mallia *Collections Review Rubric* ja austral-

¹⁵² East Midlandin alueella vuonna 2002 aloitettu ohjelma, joka pyrkii tiivistämään alueen heritage-yhteistyötä.

ialaista *Significance 2.0: a guide to assessing the significance of collections* -mallia (Reed 2011: 458–489).

Reviewing Significance on kaksivaiheinen prosessi: *The Significance Assessment Process* aktivoi instituution miettimään kokoelmansa merkittävyyttä yhteisössään, ja *The Collections Review Process* puolestaan antaa mahdollisuuden verrata kokoelmanhallinnallisia toimia ja käytössä olevia tyyppisiä. *The Significance Assessment Process* jakautuu edelleen kahteen osaan, joita ovat *Significance Assessment Grid* ja *Statement of Significance Template*. Esittämällä kokoelman esineille joukon kysymyksiä saadaan kerätyksi tietoa esineiden merkittävyydestä kokoelmassa. Kysymysten avulla voidaan kokonaisvaltaisesti analysoida sitä, kuinka paljon museolla on tietoa kokoelmasta ja mitä tällä tiedolla voidaan tehdä kokoelmanhallinnallisissa toimissa tai yleisöprojekteissa. Kysely tunnetaan termillä *The Significance Assessment Grid*, johon liittyy tiedonhankintaa seuraavilta alueilta: omistushistoria ja hankinta, harvinaisuusaste ja uniikkiasema, visuaalinen vaikuttavuus ja kosketukseen perustuva vaikuttavuus, kunto ja täydellisyysaste, historiallinen merkittävyys sekä käytettävyys (Reed 2011: 458–489). Kysymysten perusteella kerättyä tietomassaa peilataan eri näkökulmista ja saatujen tietojen laatu on tärkeää. Näkökulmissa otetaan huomioon eritasoiset merkittävyyssparit, joita ovat kansallinen/kansainvälinen, alueellinen/alueiden välinen, yhteisöllinen/ryhmälle merkittävä sekä organisatorisesti merkittävä tai paikallisesti merkittävä (Reed 2011: 458–489). Annetut määreet on ensin jokaisen museon määriteltävä itselleen merkittäviksi. Heidän on vastattava kysymyksiin, mitä paikallisuus pitää sisällään meidän alueellamme tai kuinka tärkeää saatu tieto on meidän organisaatiollemme? Prosessin tuloksena saadaan aikaan lausunto (*Statement of Significance*), joka on avuksi niin kokoelmanhallinnallisissa toimenpiteissä kuin museon muissakin tehtävissä. Lausunto tuottaa tietoa myös museon hallintoa tai kuntahallintoa varten. Se osoittaa kokoelman vahvuudet ja heikkoudet sekä kokoelman ulkopuolisille tahoille että kokoelman sisäisiin tarkoituksiin (Reed 2001: 459–475). Mallissa on huomionarvoista se, että kirjoitettu julkilausuma on yhteistyön tulos, jolloin kollektiivisella merkitysanalyysillä saattaa olla enemmän alueellista painoarvoa.

Merkittävyyden kartoittamisen ohella *The Collections Review Process* on työkalu, jonka avulla selvitetään kokoelman tarvitsemat toimenpiteet. Kokoelma-arvioinnin määreet on kirjattava ensin, jotta tiedetään, minkälaista tietoa arvioinnilla haetaan. Halutaanko saada tietoa säilytysalueen turvallisuudesta tai pastellikokoelman olosuhteista, vai tarkastellaanko yksittäisten kokoelmaesineiden kuntoa? Pääsääntöisesti arviointiprosessi tähtää kokonaisuuksien hallintaan. Arviointi jakautuu neljään arviointiyksikköön (Reed 2011: 475–489):

- 1) käyttö (suosioaste, näyttelykäyttö, pedagoginen käyttö, tutkimuskäyttö, merkittävyys)
- 2) kokoelmanhallinta (kokonaisturvallisuus, säilytystilojen turvallisuus, olosuhteiden mittaus, näyttely- ja säilytystilojen kunto ja valvonta, käytetyt materiaalit, kuntoarviointi, omistussuhteet, dokumentaatio)
- 3) kokoelman arviointilomake
- 4) kokoelmanhallinnallinen tiedosto.

Näin tehtynä kokoelma-arviointi on hyödyllinen, kun pyritään hallitsemaan suuria massoja ja saamaan bulkkitietoa jonkin kokoelmaosan kipupisteistä myöhempiä toimenpiteitä varten. Se auttaa myös tunnistamaan henkilöstötarpeet tietyillä kokoelma-alueilla sekä ohjaa kokoelmanhallintaa museoissa, joilla on laajat kokoelmat tai suuri määrä arkistomateriaalia (Reed 2011: 475–489). Mallissa on mielenkiintoista myös se seikka, että *Significance 2.0* -menetelmä on valjastettu myös kokoelmanhallinnan sisäiseksi työkaluksi eikä ainoastaan ulkoisten merkittävyyksien analyysimalliksi. Analyysin tavoitteena on tehostaa museoiden kokoelmanhallintaa ja siten saada aikaan säästöjä ja kokoelmatehokkuutta.

Hollanti

Hollannissa kulttuurihistoriallisesti merkittävien kokoelmien arviointimenetelmä *Delta Plan* (*Deltaplan voor het Cultuurbehoud*) on ollut käytössä 1980-luvulta lähtien. Hollannin valtio investoi vuosien 1990–2000 välisenä aikana 150 miljoonaa euroa museoiden tallennus- ja säilytystyöhön (*Deltaplan voor het Cultuurbehoud* 1990; Burg 1996: ei numeroitu). Rahoituksen ehtona oli, että vain merkittävillä kokoelmilla oli oikeus valtion tukiin. Arvotusmenetelmänä käytettiin neliportaista järjestelmää: A-luokkaan kuuluvat esineet, joilla on korkein kulttuuriarvo ja jotka ovat korvaamattomia niihin liitettyjen symboliarvojen, uniikkiarvojen tai referenssiarvojen vuoksi. B-luokkaan kuuluvat esineet, jotka ovat museoarvoltaan merkittäviä ja joilla on korkea esitysarvo ja ne ovat vetovoimaisia. Niillä on lisäksi korkea omistushistoria-arvo, arvoa osana jotakin kokonaisuutta ja korkea dokumentaarinen arvo. C-luokkaan kuuluvat esineet, jotka kuuluvat instituution tallennusalueeseen, mutta jotka eivät kuulu ryhmiin A tai B. D-luokka on poistoluokka (Luger 2011: 3; van Mensch & Meijer-van Mensch 2011: 27). Menetelmää kritisoitiin sen kapea-alaisuuden vuoksi. Se ei ottanut kokonaisuuksia huomioon ja lukitsi jonkin arvomääreen vain tietyn luokan sisälle, esimerkiksi symbolinen arvo kuului väistämättä luokkaan A, kun taas esitysvoimaan liittyvät arvot olivat luokassa B (Luger 2011: 4).

2000-luvulle tultaessa *Delta Planin* uudistustarve todettiin. Uudistus tähdensi yksittäisten esineiden sijaan prosessien ja kokonaisuuksien merkittävyyksien arvottamista (Luger 2011: 6–7). *Delta Planin* jatkona kehitetty kulttuurihistoriallisesti merkittävien esineiden arvotusmenetelmän uudistus on saanut nimekseen *Cultural Biography* (van Mensch & Meijer-van Mensch 2011: 79). Menetelmä on ottanut taustakseen australialaisen *Significance 2.0* -menetelmän. Tavoitteena on ollut luoda verkosto, joka kykenee ottamaan huomioon kulttuurin kentällä liikkuvat monet tekijät ja arvot:

”This approach requires a comprehensive and integrated perspective on heritage, that is, an approach where all heritage sectors play a role. The traces of history and the stories are recorded by many different heritage institutions: museums, archives, libraries, and organizations in the field of built heritage and nature and landscape protection, but also organizations concerned with intangible heritage (folk dance groups, etc.). Together these institutions constitute the memory of ‘the place’. It involves more than preservation and availability of information. It’s mainly about signification.” (van Mensch & Meijer-van Mensch 2011: 93)

Huomion tulee prosesseissa kiinnittyä paikan kulttuuriseen biografiaan. Museokokoelmien alkuperäiset esineet ovat olennaisessa asemassa, kun paikan kulttuurista biografiaa määritetään. Kulttuurinen biografia kumpuaa tuosta originaliteetista.

Kehitystyötä jatkettiin, ja jatkona aikaisemmille arvotusmalleille julkaistiin vuonna 2014 *Cultural Heritage Agency*n toimesta *Assessing Museum Collections – Collection valuation in six steps* -ohjeistus. Ohjeistuksen pyrkimyksenä on arvotustehtävän kuluessa dokumentoida myös perusteet sille, miksi jokin on arvokasta ja merkityksellistä (*Assessing Museum Collections* 2014: 9). Ohjeistus selvittää, että arvottamisella on aina olemassa motiivi ja arvottamiseen on mahdollista hyödyntää useita eri näkökulmia. Ohjeistus painottaa, että arvoluokituksessa valinnan kriteerit on tehtävä näkyviksi. Kriteerejä ovat kunto, kokonaisuuteen kuuluminen, omistushistoria, taiteellinen arvo, informaatioarvo ja aistimuksellisuus. Tavoitteena on ollut luoda järjestelmä, joka on sovellettavissa erilaisiin kokoelmiin ja mahdollistaa arvottamisen laaja-alaisesti, jopa museo-kontekstin ulkopuolella. Ohjeistuksen mukaan tämä antaa arvotuksesta täsmällisemmän lopputuloksen (*Assessing Museum Collections* 2014: 9). Ohjeistuksen arvottamisen kuusi vaihetta ovat motiivin määrittäminen, tehtävän rajaaminen, kriteerien määrittäminen, pisteytys ja argumentointi, tulosten analysointi sekä päätökset. Arvotustyössä on tärkeää pitää tarkkaa kirjaa eri vaiheista ja päätöksistä. Ohjeistuksen lopussa on kaavakemalli, joka auttaa kirjanpidossa työvaiheiden dokumentoinnissa.

Tässä luvussa esitellyissä arvotusesimerkeissä on yleisesti käytössä numeerinen arvoluokka ja joukko erilaisia kriteerejä, joiden turvin jonkin esineen arvoluokka määräytyy. Numeeriset arvot ovat yksiselitteisiä siinä vaiheessa, kun niitä tulkitaan joukkona. Niiden antoperusteet puolestaan aiheuttavat keskustelua, johon kannattaa käyttää aikaa. Arvotusmekanismeja luotaessa on tärkeää pyrkiä siihen, että tulkinnan määrä prosessissa olisi mahdollisimman vähäinen ja että arvoluokituksen tulokset olisivat samansuuntaisia huolimatta arvottajasta.

Oli arvokeskustelussa käytössä numeeriset tai sanalliset määreet, mitä vähemmän arvoasteita on käytössä, sitä selkeämmin arvojen raja-alueet saadaan mukaan määrittelyyn piiriin. Esimerkiksi käytettäessä kolmen asteikkoa (merkittävä–hyvä, yleinen–välttävä, poistettava–huono) hajonta on huomattavasti pienempi kuin käytettäessä viiden asteikkoa (ainutkertainen–erinomainen, merkittävä–hyvä, yleinen–välttävä, poistettava–huono, poistettava–erittäin huono). Viiden asteikolla eri aikoina työtään tekevien arvottajien saattaa olla vaikea pitää samansuuntaisissa arvioissa etenkin asteikkojen erittäin hyvä ja hyvä välillä tai huono ja erittäin huono välillä. Kolmen luokan käyttö antaa myös joustoa tulevaisuutta varten. Luokkiin määritetty selkeästi suurempi joukko esineitä, ja päätöksenteko selkiytyy, kun esinejoukkoja voidaan tarkastella suurina kokonaisuuksina ja tiedetään, mitä kaikkea esimerkiksi kuuluu luokkaan yleinen–välttävä.

Esimerkit osoittavat, että arvoluokitus on olennainen osa kokoelmanhallintaa ja se on työkalu, jonka puuttuessa kokoelmapoisto ei ole mahdollinen.

Esitetyistä kulttuurihistoriallisten kokoelmien arvoluokituksista on hyötyä pohdittaessa taidemuseoihin käyttökelpoisia arvotusmalleja. Erityisesti *Significance 2.0* -malli ottaa kulttuuriperinnön hyvin kokonaisvaltaisesti huomioon ja painottaa myös muita kuin kirjattuja kontekstitietoja. Pienten kokoelmien etuna saattaa olla yhteistyö muiden museoiden kanssa ja kollektiivisen merkitysanalyysin tekeminen. Esitellyissä arvoluokituksissa kokoelmien laatua, niiden suhdetta paikallisuuteen ja yhteisöön arvostetaan, kokoelmien kontekstitietojen runsautta pidetään korkeassa arvossa sekä museoesineiden sijoittumista museon ydinalueeseen pidetään tärkeänä. Museokokoelmien säilyminen tuleville sukupolville nähdään niin ikään yhtenä ydinarvona. Kaikki ovat tärkeitä arvoja oli kyseessä sitten kulttuurihistoriallinen kokoelma tai taidekokoelma.

5 KOKOELMAPOISTOT SUOMALAISSA TAIDE-MUSEOISSA

Edellisessä pääluvussa käsiteltiin kokoelmapoistoa yleisellä tasolla. Määriteltiin poistoon liittyvä terminologia, kuvattiin poiston prosessi sekä todettiin poiston lainopillinen, eettinen ja kokoelmanhallinnallinen konteksti. Lisäksi esiteltiin käytössä olevia poisto-ohjeistuksia ja kokoelmien arvotusmenetelmiä sekä kuvattiin joitakin laajoja poisto-operaatioita. Samoin aikaisemmin on käsitelty sitä, että kokoelmapoisto on Yhdysvalloissa yleistä, mutta Euroopan alueen museoissa huomattavasti harvinaisempaa. Eurooppalaisia museoita tarkasteltaessa julkiset kokoelmapoistot ovat yleisempiä Englannissa verrattuna muihin Euroopan maihin. Määrällisesti poistoja tehdään enemmän kulttuurihistoriallisista kokoelmista, mutta taidemuseoiden poistot ylittävät useammin uutiskynnyksen. Edellä on esitetty myös perusteet sille, että on tullut aika tutkia kokoelmapoistoa suomalaisissa taidemuseoissa, sekä luotu teoreettinen tausta tilanteelle, jossa taidemuseolla on oikeus tehdä poistopäätöksiä. Tässä luvussa esitellään vuoden 2012 kyselyaineisto ja sen tulokset.

Suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallintaa ja poistoja käsittävää tietoa kerättiin keväällä 2012, kun taidemuseoihin lähetettiin poistokysely. Kysely lähetettiin 56:een taidemuseoon. Taidemuseoiden tiedot saatiin Kehyksen tutkimuksesta *Taidemuseoiden kokoelmapolitiikka ja resurssit* (Kehys 2006b), Suomen museoliiton haun kautta sekä Museoviraston Museotilasto (2006–2012) raporteista. Kyselyn vastaamisajaksi ilmoitettiin ensin neljä viikkoa, mutta 50 kysymystä sisältänyt kyselylomake vaati huomattavasti pidemmän vastausajan ja vastaamiseen annettiin lisäaikaa. Viimeinen vastaus kyselyyn saatiin vasta keväällä 2013.

Kyselyyn saatiin varsinaisia vastauksia 37 kappaletta, joten kyselyn vastausprosentti on 66 %. Vastausprosentti on riittävä, jotta suomalaisten taidemuseoiden kokoelmapoistoista voidaan vetää tutkimuksen kannalta johtopäätöksiä. Vastauksia tarkasteltaessa ensimmäinen johtopäätös on, että etenkin suurien kokoelmien parissa työskentelevät museoammattilaiset vastasivat kyselyyn kattavasti, kokivat kyselyn mielekkääksi ja tässä ajassa tärkeäksi. Kyselyyn vastasi 15 kuudestatoista aluetaidemuseosta. Yhdeksän taidemuseota, jotka eivät vas-

tanneet kyselyyn, reagoivat kyselyyn ja kertoivat työkiireen estävän vastaamisen. Kymmenen taidemuseota ei reagoanut kyselyyn tai myöhempiin yhteydenottoihin lainkaan.

Tässä luvussa käydään kyselyn vastaukset läpi kolmen aiheryhmän kautta, joita ovat kokoelmaa määrittävät määrälliset vastaukset, poistoihin liittyvät vastaukset ja arvoihin liittyvät vastaukset. Ensin kuitenkin esitellään vastausten analyysissä apuna käytetty teoriatausta.

5.1 *Grounded Theory* kyselyaineiston järjestäjänä

Poistokyselyn kysymykset sallivat suurelta osin vastaajan vapaasti muotoilla vastauksensa, ja näin kysely tuotti laadullisia vastauksia. Vastausten analyysiapuna toimi laadullisen tutkimuksen menetelmiin kuuluva ja sosiologian kenttätyöskentelyn alueella käytetty *Grounded Theory* (GT).¹⁵³ Teoria sallii tiedon paljastumisen ilman ennakoasetelmaa tai teoriakehystä. Menetelmässä aineiston analysointi tapahtuu aineiston ehdoilla (Glaser & Strauss 1999: 35).

*Grounded Theory*n (GT) oppi-isänä pidetään amerikkalaista sosiologia Barney Glaseria (1930–). Hän kirjoitti vuonna 1967 sosiologi Anselm L. Straussin kanssa metodologian *The Discovery of Grounded Theory*, jota pidetään teoriasuuntauksen yhtenä kulmakivenä. GT:n teorianmuodostus pohjaa seitsemään periaatteeseen (Glaser & Strauss 1999: 21–115; Charmaz 2006: 5, 2013: 10):

- 1) tiedon keräämisen ja analysoinnin samanaikaisuus
- 2) koodien ja kategorioiden luominen tulosten pohjalta eikä ennakoivasti
- 3) jatkuvan vertailun käyttö
- 4) teorianmuodostuksen aloittaminen jo tutkimuksen alkuvaiheessa
- 5) muistioiden kirjoittaminen
- 6) testaaminen teorianmuodostusta eikä esiintymistiheyttä silmällä pitäen
- 7) kirjallisuuden kartoittaminen analyysivaiheen jälkeen

Teorian lähtökohtana on, että tutkija ei aseta deduktiivisia ennako-odotuksia liittyen tutkimuksen tuloksiin vaan antaa hypoteesiehdotelman ja tulosten nousta tutkimusmateriaalista: "Theory should fit the data vs. data should fit the theory." (Glaser & Strauss 1999: 38–43, 261; Charmaz 2006: 5). Tutkijalla on alkuun motiivi ja yleisluontoinen käsitys tutkittavasta alueesta (Charmaz 2006: 16). Huolimatta kokemuksen tai taustalla olevan teorian tiedon painolastista sekä ennako-oletuksista, tutkimusaluetta pitää lähestyä avoimin mielin ja katsoa tutkimuksen edetessä, mihin suuntaan kerätty materiaali osoittaa ja minkälaisen teorian rakennusaineena materiaali on: "When generation of theory is the aim, however, one is constantly alert to emergent perspectives that will change and help develop his theory." (Glaser & Strauss 1999: 40). Glaser puhuu teoreettisesta sensitiivisyydestä, jolla hän tarkoittaa teorian editoimisen ja parantamisen mahdollisuutta prosessin edetessä. Se ottaa huomioon tekijän persoonan

¹⁵³ Teoria on joissakin yhteyksissä suomennettu nimellä Ankkuroitu teoria (Saaranen-Kauppinen & Puusniekka 2006).

tuoman vaikutuksen sekä hänen roolinsa teorianmuodostajana (Glaser & Strauss 1999: 46).

*Grounded Theory*n vahvuutena on sen joustavuus ja tutkimustapahtumien samanaikaisuus, joten sitä voisi kutsua myös prosessiteoriaksi. Se ei hylkää mahdollisia muita samanaikaisia teorianmuodostuksia, ja se mahdollistaa niukankin otoksen analysoinnin. Sosiologi Kathy Charmaz kiteyttää GT:n olennaisen ajatuksen: "Grounded Theory methods consist of systematic -- guidelines for collecting and analyzing qualitative data to construct theories 'grounded' in the data themselves." (Charmaz 2013: 4).

Teorianmuodostus perustuu saturaatioperiaatteeseen. Aineistoa kerätään niin kauan, että kerätystä materiaalista ei nouse enää uutta ainesta. Aineistoa jaetaan relevantteihin ryhmiin, ja vasta aineistoanalyysin lopuksi on mahdollista todeta erilaisten ryhmien lukumäärä (Glaser & Strauss 1999: 61). Tätä ei voi asettaa ennakkoon. Tutkija hyödyntää olemassa olevaa historia- ja teoriavarantoa, mutta pohjaa tutkimuksen tulokset vallitsevaan aineistoon.

GT on kvalitatiivisen tutkimuksen metodina adoptoitu useaan eri tieteenalaan, ja siitä on olemassa erilaisia versioita, kuten klassinen malli, Strauss & Corbinin malli ja konstruktivistinen malli (Charmaz 2006; McCallin 2013; Charmaz 2013; The Grounded Theory Institute). Tässä yhteydessä käyttökelpoisimmaksi osoittautui Glaser & Straussin 1960-luvulla kehittämä ja myöhemmin eteenpäin viety klassinen GT-malli sekä Kathy Charmazin konstruktivistinen malli: "A constructivist approach places priority on the phenomena of study and sees both data and analysis as created from shared experiences and relationships with participants." (Charmaz 2006: 130; McCallin 2013).

Charmaz lisää alkuperäiseen teoriaan subjektiivisuuden elementin. Missä ensimmäisessä teoriaversiossa tarvittava data nousee aineistosta ja prosessi on tutkijasta riippumaton, Charmaz korostaa tutkijan osuutta prosessiin (Charmaz 2006: 9, 14). Tutkija on osa tutkimuksen kohdemaailmaa, tutkimuskohdetta sekä kerättyä dataa. Tällöin prosessin subjektiivisuus tunnustetaan osana prosessia, eikä sitä pyritä keinotekoisesti pitämään tutkimuksen ulkopuolella:

"We construct our grounded theories through our past and present involvements and interactions with people, perspectives, and research practises. My approach explicitly assumes that any theoretical rendering offers an interpretative portrayal of the studied world, not an exact picture of it." (Charmaz 2006: 10, 2013)

Charmazin tutkimusprosessi jakautuu neljään vaiheeseen: 1) materiaalin koodaus eli materiaalin jako esiin nouseviin ryhmiin, 2) muistioiden kirjoittaminen koodausten pohjalta ja kategorioiden hahmotus, 3) teoreettinen testaus kuinka kerätty ja muistioitu materiaali muotoutuu teoriaksi saturaation kautta, 4) teorian muodostus ja analyysiluonnoksen kirjoittaminen (Charmaz 2006: 11–12).

Taidemuseoissa on paljon käytänteitä, jotka toimivat "näin on aina tehty"-periaatteen mukaan. Kyselyaineiston *Grounded Theory*n mukainen tiedonkäsittely kokosi näitä käytänteitä jatkoanalyysiä varten. Vastaukset olivat pitkälti lausemuotoisia, joista samanaikaisen koodauksen ja analyysin avulla saatiin luoduksi kategorioita. Nämä ydinkategoriat kokosivat alempien luokkien indikaattorit yhteiseksi luokaksi (Metsämuuronen 2001: 57). Kysymykset, joissa oli

ennakkoon annetut vaihtoehdot, käsiteltiin kvantitatiivisesti, ja näiden tuloksia rinnastettiin koodattuihin kategorioihin. Vastausten kirjosta tavoitettiin saturaatiopisteitä, joiden perusteella yleistyksen olivat mahdollisia.

Vaikka taidemuseoissa tehdyt poistot sinänsä ovat olleet tarkasti rajattuja toimenpiteitä ja siksi hyvinkin määrällistä materiaalia, laadullinen kysymyksenasettelu ja laadulliset vastaukset antoivat mahdollisuuden syyseuraussuhteiden analysointiin. Laadullisten kysymysten nähtiin parhaalla mahdollisella tavalla valaisevan kokoelmanhallinnallisia rakenteita ja antavan lisäinformaatiota poistoprosessista osana kokoelmanhallintaa. Vastauksista saatu kvantitatiivinen aineisto toimi yhteistyössä kvalitatiivisen aineiston kanssa muodostaen analyysikokonaisuuden.

Grounded Theory osoittautui joustavaksi malliksi, kun tavoitteena oli kokoelmanpoistojen taustojen tutkiminen. Tavoitteena ei ollut varsinaisesti tietää mitä ja milloin on poistettu, vaan saada tietoa siitä ilmapiiristä, jossa on poistettu tai ei ole poistettu. *Grounded Theory* mahdollisti tiedon keräämisen myös ”rivien välissä”. Tämä osoittautui tarpeelliseksi, jotta poiston taustoista oli mahdollista saada tietoa. Teorian avulla myös tutkimuksen tekijä saattoi tunnustaa olevansa osa tutkimuksen aihe maailmaa ja näin tekijän omaa kokemustaan oli mahdollista hyödyntää materiaalia analysoitaessa. *Grounded Theory* myös johdatti seuraavan tutkimuksessa apuna käytetyn teorian äärelle, jonka avulla ”rivien välissä” oleva informaatio saatiin näkyväksi.

5.2 Hiljaisen tiedon teoria vastausryhmien selittäjänä

Tutkimuskyselyn kysymykset tehtiin siten, että ne antoivat tilaa myös *hiljaisille* kommentteille. Kyselyn avulla voitiin kerätä sellaista tietoa, joka ei ole virallista ja kirjoitettua mutta juurtunut kunkin taidemuseon toimintamalleihin syvästi. Vapaat vastauskentät sekä kysymykset liittyen vastaajien omiin mielipiteisiin olivat mahdollisuuksia antaa hiljaisen tiedon tulla esiin. Jokaisessa kokoelmassa on esimerkiksi teoksia, jotka eivät syystä tai toisesta päädy näyttelyihin. Tätä tietoa ei ole koskaan ollut tarpeellista rekisteröidä mihinkään, mutta tieto marginaaliin jäävistä teoksista on hyvin taidemuseossa työskentelevien ammattilaisten tiedossa. Tämä tieto on hiljaista tietoa. Marginaaliin jääminen ei ole tarkoituksellista eikä aina välttämättä suunnitelmallista toimintaa. Miksi marginaaliin jäävien teosten kohtalo kiinnostaa tätä tutkimusta? Näiden teosten kautta pääsemme katsomaan kokoelman luonnetta. Tämänkään tutkimuksen myötä teokset eivät välttämättä päädy näyttelyihin tai joudu taidemuseoissa poistokoelmaan, mutta niiden rooli aktiivisina tiedonlähteinä saattaa muuttua.

Hiljaisen tiedon käsitettä käytetään selitettäessä ihmisen olemassaoloa sosiaalisena olentona. Hiljaista tietoa tutkitaan etenkin yhteiskunta- ja sosiaaliteiden parissa sekä yritysmaailmassa (Koivunen 1997). Ihmisen aivoissa on valtava hiljaisen tiedon säilytystila, josta tarpeen mukaan valitaan, mitkä tiedot tulevat näkyviksi ja mitkä painuvat hiljaisiksi. Hiljaisen tiedon ja näkyvän tiedon keskinäistä suhdetta on verrattu jäävuoreen. Veden pinnan yläpuolella

oleva huippu on näkyvää ja pinnan alapuolella hiljaista (Virtainlahti 2006: 28). Hiljainen tieto tulkitsee, että tunteet, perinteet, tavat ja arjen käytännöt ovat asioita, jotka vaikuttavat olennaisesti empiriaamme ja maailmankuvaamme: "Hiljainen tieto on tekemisen tietoa. -- Hiljainen tieto karttuu kokemuksesta ja kietytyy kognitiivisiksi taidoiksi kuten uskomuksiksi, mielikuviksi ja muiksi mentaalisisiksi malleiksi, joita on työlästä siirtää henkilöltä toiselle." (Linturi 2004: ei numeroitu). Hiljaisen tiedon teoria on täysin tietoinen tieteen perinteestä ja objektiivisuuden rajoista mutta ei sulje inhimillistä aspektia tiedon tuottamisen käytäntöjen ulkopuolelle.

Yritysmaailmassa hiljaisen tiedon tutkimuksia on tehty paljon. On ymmärretty, että hiljainen tieto ohjailee työyhteisöä jopa enemmän kuin eksplikoitu tieto. Erityisesti siihen on kiinnitetty huomiota silloin, kun organisaatioissa on herätty eläköitymisprosessiin ja haluttu poisjäävien henkilöiden tietotaito näkyväksi organisaation käyttöön. Perusajatuksena on olla vastustamatta tapahtuvia prosesseja ja sallia jokaisen prosessissa mukana olevan henkilön tuoda oma hiljainen tietonsa prosessiin mukaan (Laitinen 2005: ei numeroitu). Hiljainen tieto on hyödyllistä pääomaa eikä sitä kannata sivuuttaa.

Tutkimalla hiljaista tietoa taidemuseoissa on mahdollista rakentaa siltaa eri kokoelmanhallinnallisten ammattikuntien välillä. Koulutusperinteiden lisäksi taidemuseoissa on runsaasti käytäntöjä, jotka opitaan työn ohessa tekemällä. Perinne jatkuu ja muotoutuu aina uuden sukupolven näköiseksi. Tiettyjä menettelyjä ei ole kirjattu tai välttämättä edes puhuttu, mutta ne ovat kaikkien taidemuseossa työskentelevien tiedossa. Hiljainen tieto on siirtynyt tekijältä toiselle. Museoammattilaisilla on esimerkiksi hyvä käsitys oman kokoelmansa erikoislaadusta, mutta myös siitä, mikä osa kokoelmasta jää sukupolvesta toiseen kokoelmanhallinnalliseen marginaaliin. Tieto on olemassa ja se on siirtynyt museosukupolvelta toiselle, mutta sitä ei ole katsottu tarpeelliseksi tuoda julkiseksi.

Kyselyn vastaukset osoittivat, että taidemuseoissa myös kokoelmanhallinnallinen arjen tieto on osin hiljaista. Tämä johtuu osittain siitä, että kokoelmanhallinnan parissa työskentelevät museoammattilaiset saavat koulutuksensa eri tahoilla ja eriasteisissa oppilaitoksissa. Kollektiivisen ammattitaidon yhteenhitsautuminen tapahtuu näiden tahojen välillä arjen työssä. Jokainen taidemuseossa työskentelevä tulee työtilanteeseen omien koulutuslähtökohtiensa tiedoilla ja näin esittelee työympäristöön oman näkökulmansa. Työntekijöiden yksittäisistä näkökulmista ja yhteisessä työssä vietetystä ajasta muodostuu kollektiivinen tietotaito, joka on enemmän kuin osiensa summa. Tätä prosessia ei ole paljoakaan tutkittu, mutta se usein määrittää kokoelman arkea. Vastausten myötä myös tätä hiljaisena olevaa tietoa oli mahdollista avata alan yhteiseksi mielipiteeksi.

Yhteiskunta ikääntyy ja suuret ikäluokat ovat jääneet ja jäämässä eläkkeelle myös taidemuseoista. Heidän mukanaan siirtyy runsaasti museoiden kokoelmanhallinnallista tietoa ulos organisaatioista. Museotyön jatkuvuuden kannalta on tärkeää, että tuo tieto saadaan myös nuorempien sukupolvien arkeen

mukaan. Lisäksi on olennaista, että etenkin kokoelmapoistojen alueella kokonemanhallinnalliset käytännöt saavat näkyvän muodon.

Ymmärtämällä hiljaisen tiedon reittejä ja tekemällä hiljaisesta tiedosta näkyvää annetaan mahdollisuus sille, että museomestareiden konkreettinen tietotaito ulottuu intendentin työhuoneeseen tai konservaattorin numeeriset rajat arvot rantautuvat vitriininsuunnittelijan työpöydälle. Tutkimalla museomaailman hiljaisen tiedon reittejä, on mahdollista parantaa kulttuuriperintömme hyvinvointia. Kollektiivisen tietotaidon tunnustaminen ja tunteminen hyödyttää suoraan museoesinettä.

Hiljaisen tiedon esittelijänä ja ensimmäisenä julkituojana pidetään unkarilais-brittiläistä lääketieteen, kemian ja filosofian tutkija Michael Polányita (1891–1976). Filosofian alueella hän tutki hiljaisen tiedon ja mielikuvituksen luovaa roolia tiedon tuottamisen prosessissa ja asetti sen positivismiin vaihtoehdoksi (Polányi 1966, 1970 (1946)). Polányi jaotteli tiedon hiljaiseen ja eksplisiittiseen, kuitenkin niin, että molemmat ovat toistensa olennainen osa (Virtainlahti 2006: 26). Polányi loi hiljaisesta tiedosta käytetyn englanninkielisen käsitteen *tacit knowledge*. Termillä hän tarkoitti formuloimatonta tietoa, joka on läsnä, mutta sitä ei voida ilmaista tai muotoilla. Vastaavasti eksplisiittisestä tiedosta hän käytti nimitystä *focal knowledge*:

”Ihminen tarvitsee asioita käsitelläkseen sekä hiljaista että eksplisiittistä tietoa. Hiljainen tieto on välttämätöntä taustatietoa ja eksplisiittinen tieto määrittelee käsittelemämme asian ja tekee sen näkyväksi. Hiljainen tieto auttaa siis käsittelemään ja kehittämään eksplisiittistä tietoa.” (Virtainlahti 2006: 26)

Hiljainen tieto näyttäytyy ihmisten sanattomassa toiminnassa (Koivunen 1997: 77). Polányin kommentti ”tiedämme enemmän kuin osaamme sanoa” on tästä hyvä esimerkki (Polányi 1966: 4). Hän puhui tieteellisen intuition olemassaolosta. Jopa tieteentekijän täytyy lähtökohtaisesti uskoa jonkinasteisen totuuden olemassaoloon, jotta hän ylipäätään voisi ryhtyä etsimään intuitiolleen todisteita maailmassa olevien asioiden joukosta (Polányi 1970: 13). Polányi totesi, että yksilön tunteilla on voimakas tietoon vaikuttava osuus. Tunteiden osuus ei korruptoi tietoa tai tee tiedosta subjektiivista ja näin tieteen kannalta käyttökeltontonta:

”Michael Polányin ajattelussa keskeistä on se, jonka kautta hiljainen tieto vaikuttaa arvovalintoihin ja jonka kautta bulkkitiedon virta suodattuu hiljaisen tiedon alueelle. -- Myös ihmisen tuottamat hypoteesit, valinnat ja innovaatiot syntyvät hiljaisen tiedon kokonaisvaltaisella alueella.” (Koivunen 1997: 215)

Polányin mukaan hiljainen tieto koostuu osatekijöistä, joita henkilö ei ole vielä artikuloinut näkyväksi, sekä osatekijöistä, jotka on jo artikuloitu. Hiljaisen tiedon prosessi on aktiivinen, kun henkilö yhdistää hiljaiset huomiot näkyviin huomioihin. Polányin tietokäsitys pohjaa kolmeen periaatteeseen: 1) todelliseksi tiedoksi ei riitä pelkkä sääntöjen ja algoritmien joukko, 2) tieto on henkilökohtaista, kokonaisvaltaista ja ihmisen konstruoimaa, jolloin mukana ovat tunne ja halu, 3) hiljainen tieto on perustavaa laatua olevaa ja jopa tärkeämpää kuin eksplisiittinen tieto (Linturi 2004: ei numeroitu).

Japanilaiset hiljaisen tiedon tutkijat Ikujiro Nonaka ja Hirotaka Takeuchi lisäsivät 1990-luvulla Polányin määritelmään teknisen ja kognitiivisen ulottuvuuden käsitteet. Tekniseen kuuluvat vaikeasti määriteltävät taidot, joista länsimaissa on yleisesti ollut käytössä termi tieto-taito (*know-how*). Tämä on ammatillisilla sormenpäissä vuosien kokemuksen tuloksena. Kognitiiviseen ulottuvuuteen puolestaan kuuluu mentaalimalleja, uskomuksia ja odotuksia, jotka ovat tietyn tyyppisiä, meissä syvällä olevia itsestäänselvyksiä (Virtainlahti 2006: 33).

Professori Tua Haldin-Herrgård kokosi 2000-luvun alussa hiljaisen tiedon ominaisuuksia alan kirjoituksista sekä ryhmitteli kerättyjä luonnehdintoja. Hän jakoi ominaisuudet abstrakteihin ja konkreettisiin sekä toimijoiden mukaan yksilöllisiin, yhteisössä tapahtuviin ja kollektiivisiin. Esimerkkeinä hiljaisen tiedon abstrakteista ja yksilöllisistä ominaisuuksista ovat sanonnat kuten intuitio, tietotaito, nyrkkisääntö, mututuntuma (*intuition, know-how, rule-of-thumb, gut-feeling*), kun taas abstraktista ja kollektiivisesta maalaisjärki (*common sense*). Esimerkit konkreetian puolella ovat tekemisen varmuus ja parhaat käytännöt (*sureness of action, best practice*). Listassa yleisimpinä luonnehdintoina ilmenivät intuitio, taidot, näkemykset, tietotaito, uskomukset, mentaalimallit sekä käytännön älykkyys (Haldin-Herrgård 2003: 12–13; Virtainlahti 2006: 33–35).

Hannele Koivunen toteaa kirjassaan *Hiljainen tieto*: ”Merkityksellinen hiljaisuus voi syntyä vain silloin, kun sen jakavat useat ihmiset, jotka ymmärtävät tämän hiljaisuuden koodin.” (Koivunen 1997: 24). Tärkeänä hiljaisuuden ymmärryksen välittäjänä on hiljaisuuden tapahtuman kulttuurinen ympäristö. Missä hiljaisuus tapahtuu, määrittää sen, kuinka se ymmärretään ja kuinka siihen suhtaudutaan. Koivunen lainaa Maurice Merleau-Pontyn (1908–1961) ja Jaan Kaplinskin (1941–) ajatuksia, että valtaosa ihmisen tiedosta on pinnan alla ja että ihmisellä on ruumiissaan ajattelua ja kieltä alkuperäisempi suhde maailmaan (Koivunen 1997: 76). Mahdollisesti siksi termi mututuntuma (*gut-feeling*) on käytössä. Tätä alkuperäistä suhdetta on pyritty myös selittämään intuition käsitteellä, jota on usein käytetty yhteydessä hiljaiseen tietoon: ”Intuitio on tiedon korkein aste, ihmisen omaa oivallusta, kokonaisuuden ja sen osien tajuaamista. -- Intuitioon liittyy olennaisena tiedostamattoman hiljaisen tiedon hyödyntäminen, joka johtaa tietoiseen intuitioon.” (Koivunen 1997: 90).

Hannele Koivunen vetää yhteen hiljaisen tiedon näkyväksi tekemisen päämääriä seuraavasti: ”Hiljaisen tiedon avulla toivotaan voitavan rakentaa siltoja yhdistämään objektiivisia tieteellisiä teorioita, koodattua tietomassaa ja käytännöllistä tietoa, elämäkokemusta ja viisautta.” (Koivunen 1997: 192). Jälleen käyttöön etsitään siltateoriaa, joka kuroo umpeen kuilua teorian ja käytännön välillä.

Kokoelmanhallinnalliseen päätepisteeseen eli poistoon liittyen hiljaisen tiedon teoria esittelee keinon, jolla poistoon kytkeytyvä teoreettinen argumentointi voidaan sisällyttää lopulliseen ja konkreettiseen poistotoimenpiteeseen. Hiljaisen tiedon avulla on mahdollista yhdistää teoria ja käytäntö sekä häivyttää aikaisemmin konkreettiseen poistoon liittyviä epävarmuustekijöitä. Hiljainen tieto on linkki teorian ja käytännön välillä, ja sen välittäjänä ovat kokoel-

manhallinnan parissa työskentelevät museoammattilaiset. Kyselyn vastaukset paljastivat runsaasti hiljaista tietoa. Tällä tiedolla on kompetenssia osana tutkimusta ja sitä ei voi sivuuttaa.

Yhdeksi merkittäväksi hiljaisen tiedon alueeksi havaittiin keskustelu arvoista. Arvot ovat kokoelmanhallinnan alueella teoreettinen teema, jonka välityksellä poistokysymystä voidaan lähteä purkamaan. Arvot antavat poistolle perustellun taustatuen. Vaikka julkista keskustelua tai tutkimusta on vähän, vastauksista kävi selkeästi ilmi, että sekä poistokysymyksen että arvoluokitus-käsitteen ympärillä on taidemuseoissa paljon tietoa ja keskustelua, mutta näitä ei ole tuotu julki esimerkiksi kokoelmapoliittisten ohjelmien kautta. Tieto on yhä hiljaista. Laadullisen tutkimuksen *Grounded Theory* -menetelmän kautta vastausten hiljaista tietoa oli mahdollisuus koota yhteen, löytää samankaltaisuuksia ja saada aikaan suomalaisten taidemuseoiden museologinen arvomieli-pide liittyen kokoelmapoistoon.

5.3 Kysymykset

Taidemuseoille Webropol-ohjelman kautta lähetetty kysely oli hyvin laaja ja vaati vastaajilta runsaasti vastausaikaa. Kyselyssä oli 50 kysymystä, jotka jakautuivat kolmeen aihealueeseen, joita olivat museon taidekokoelmien hankintaan ja laajuuteen liittyvät kysymykset, kokoelmapoistoon liittyvät kysymykset sekä kokoelma-arvoihin liittyvät kysymykset. Kysymysten jaottelu noudatti väitöskäsitteellisesti käytettyä kokoelmanhallinnan jakoa: hankinta, inventointi ja dokumentointi, kuntokartoitus, arvoluokitus, konservointi (ennaltaehkäisevä ja kohteeseen kajoava), säilytys sekä poisto. Kysymysten valinta ja jaottelu perustui tutkimuskirjallisuuteen sekä vuosien varrella kertyneeseen käytännön tietovarantoon liittyen kokoelmanhallintaan. Tämä tietovaranto on kertynyt lukuisista keskusteluista suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallitsijoiden kanssa. Näissä keskusteluissa hiljaisen tiedon rooli on ollut aktiivisesti läsnä. Kysymysten valinnassa väitöstutkija on, Michael Polányin (1970: 13) ajatuksia mukaillen, uskonut koettuun empiriaan ja jonkun asteisen kokoelmanhallinnallisen totuuden olemassaoloon, jotta poistoihin liittyvän tiedon etsiminen ja koaminen sekä uuden tiedon tuottaminen on ollut mahdollista. Tähän samaan koettuun empiriaan pohjaa myös tutkimuksessa käytetty kokoelmanhallinnan jako seitsemään vaiheeseen.

Kyselyn kysymykset olivat sekä laadullisia että määrällisiä. Kokoelmamääriin liittyvät kysymykset antoivat lukuarvovastauksia. Suuri osa kysymyksistä oli kuitenkin laadullisia, ja niiden avulla haettiin perusteita ja taustoja toteutuneille määrällisille kokoelmanhallinnallisille päätöksille ja toimenpiteille. Laadulliset kysymykset pyrittiin asettamaan niin, että vastaukset olisivat mahdollisimman monipuolisia ja tuloksena saataisiin uutta tietoa. Tätä monipuolisuutta voidaan rinnastaa *Grounded Theoryn* ajatukseen "to gain rich data" (Charmaz 2006: 14). Monipuolisen aineiston taustalla on joukko kysymyksiä, joilla varmistetaan materiaalin rikkaus. On tutkittava, onko aiheen taustamate-

riaali riittävän kattava, ovatko osallistujien taustatiedot monipuolisia, paljastaa-ko materiaali mitään pintaa syvemmältä, näkyvätkö pitkän ajan muutokset materiaalissa, sallivatko tiedot kategorioiden syntymisen ja voiko materiaalia vertailla keskenään (Charmaz 2006: 19). Vastaus kaikkiin GT:n vaatimiin ennakkokysymyksiin oli myöntävä, ja kysymys pintaa syvemmän tiedon mahdollisuudesta sivuaa mielenkiintoisella tavalla myös hiljaisen tiedon teoriaa. Lopulta laadullisten kysymysten tarkoituksena oli kerätä tietoa ja merkityksiä myös vaikuttavuuden näkökulmasta (Scott 2011: 9).

Kyselyyn kirjattuja laadullisia vastauksia on pyritty lainaamaan tekstissä mahdollisimman paljon. Tämä tuo hiljaista tietoa näkyväksi ja osaltaan toteuttaa avoimuuden periaatetta, jolloin lukija saa suoran kontaktin vastaukseen. Käytettyjen lainausten viitenumerot tulevat Webropol-ohjelman vastausten numerojärjestyksestä, eivätkä ne viittaa tutkimuksen lähdeluettelon lopussa olevaan vastanneiden taidemuseoiden aakkosjärjestykseen. Viitenumeroissa ensin mainitaan vastanneen taidemuseon Webropol-numero ja jälkimmäinen numero puolestaan viittaa Webropol-kyselyn kysymyksen numeroon (esimerkiksi taidemuseo nro 35: kysymys nro 44).¹⁵⁴

Kyselyn alussa koottiin tietoa taidemuseoiden taidekokoelmien laajuudesta ja hankinnoista. Nämä tiedot haluttiin päivittää vuoden 2006 Kehyksen tutkimuksen jälkeen ja saada ne samanaikaisiksi varsinaisen poisto-osion kanssa. Tässä prosessissa myös Museoviraston Museotilastoilla oli suuri rooli. Tosin tässäkin yhteydessä on todettava, että kokoelmiin liittyvät määrälliset tiedot ovat suuntaa antavia ja kertovat enemmän esimerkiksi kokoelmamäärien suuruusluokan kuin täsmällisen teosmäärän, johtuen kokoelmainventointien sykleistä, sähköisen kokoelmanhallinnan siirtymävaiheesta tai etenkin nykytaiteen teosten luokitteluperiaatteista joko yksittäisiksi teoksiksi tai sarjoiksi. On myös todettava, että kyselyn kokoelmanhallinnallisen osion vastaukset noudattavat pitkälti taidemuseoiden kokoelmapoliittisten ohjelmien linjauksia.

Kyselyn poisto-osiossa pyrittiin selvittämään tehtyjen poistojen taustoja, niiden perusteita ja mahdollista mielipideilmastoa liittyen poistojen tarpeeseen tulevaisuudessa. Taidemuseoiden kokoelmista on pääsääntöisesti tehty vähän poistoja, ja poisto on nähty erityisen ongelmallisena alueena. Kyselyn vastaukset myös viittasivat tähän. Jotkin vastaukset olivat poisto-osioiltaan hyvin niukkoja. Niukkuuden taustalla saattaa olla tilanne, jossa poistoja on mietitty mutta virallisia linjauksia ei ole tehty. Tosin osa taidemuseoista oli kirjannut poistot kokoelmapoliittiseen ohjelmaansa.

Edellisessä luvussa todettiin, että poisto nähdään laajana kokoelmanhallinnallisena toimenpiteenä, johon myös esimerkiksi deponointi kuuluu, ja että aina poiston ei ole oltava totaalinen, vaan vaihtoehtoja on lukuisia. Kyselyyn pyrittiin kokoamaan kaikki mahdolliset poiston vaihtoehdot ja esiteltiin poisto myös kokoelmanhallinnallisena mahdollisuutena, ei ainoastaan vältettävänä, passiivisena tai pakon sanelemana toimena sekä viimeisenä vaihtoehtona. Pois-

¹⁵⁴ Webropol-aineisto on tallennettu Museoviraston kehittämissä palveluihin.

to-osiossa annetut kysymysvaihtoehdot pohjaavat poistoja käsittelevään kirjallisuuteen ja jo julkaistuihin poisto-ohjeistuksiin.¹⁵⁵

Kyselyn kolmannessa osiossa kartoitettiin taidemuseoiden arvomaailmaa. Poistoja tehtäessä ei voida sivuuttaa arvojen osuutta. Arvot ovat jotakin hyvin abstraktia mutta jokaisen kokoelmanhallinnan parissa työskentelevän henkilön arjessa mukana. Kyselyn avulla selvitettiin taidemuseoissa vallitsevaa arvoilmapiiriä liittyen kokoelmapoistoon. Arvoista on taidemuseoissa jonkin verran keskusteltu, mutta varsinaiset konkreettiset arvottamistoimenpiteet keskittyvät lähinnä vakuutusilanteisiin tai pelastussuunnitelmaprosesseihin, jotka määrittävät kokoelman arvoa ainoastaan rahallisen arvon kautta. Kokoelmalähtöistä, museologista arvokeskustelua on taidemuseoissa käyty vähän.

Kysymysten kolmijaolla saatiin samanaikaisia vastauksia kokoelmanhallinnan alku- ja loppupään toiminnoista sekä niihin liitetyistä arvoista. Taidemuseoiden julkaisemat kokoelmapoliittiset ohjelmat, Kehyksen vuoden 2006 tutkimus sekä Museotilastot täydentävät kyselyyn annettuja vastauksia, jolloin nyt tehtävästä tutkimuksesta muodostuu osa kokonaisuutta. Kysymyksiin vastasivat taidemuseoiden johtajat, intendentit, amanuenssit, kokoelmapäälliköt, yksi kulttuuritoimenjohtaja ja yksi kokoelmatoiminnan projektipäällikkö. Näin vastauksissa näkyy laaja kirjo ammattiosaamista, mikä sekkin tuo hiljaista tietoa esille ja viestii ammattikuntien ammatillisesta yhteenhitsautumisesta.

5.4 Kokoelman määrittäjät

Taidemuseoiden omistajatahoina Suomessa toimivat kaupungit, säätiöt, yhdistykset, seurat, valtio ja maakuntahallinnot. Suurimmat omistajaryhmät ovat kaupungit, tai jokin säätiö ja kaupunki yhdessä. Kaupunkien taidemuseoiden vastuulle kuuluvat myös julkisten kokoelmien kokoelmanhallinta, tosin niiden hankinta- ja hoitovastuut eivät ole yhtenäisiä (Kehys 2006b: 24). Suomalaiset taidemuseot ovat syntyneet yksityisten lahjoituskokoelmien myötä, ja usein kaupungin nimen mukaisesti nimetyt taidemuseon kokoelmassa on useita erinimisiä lahjoituskokoelmia, joilla on omat lahjoitusehtonsa. Yksityiskokoelma on lahjoitettu kaupungille, joka puolestaan on lupautunut lahjoitusehtojen mukaisesti pitämään kokoelmaa tai sen osaa yleisölle avoinna, säilyttämään teoksia ja ehkäpä myös kartuttamaan kokoelmaa.

Kyselyn vastauksista kävi ilmi, että suurimmalla osalla vastanneista taidemuseoista nimen etumääreenä on sijaintikaupungin nimi. Kaikkien vastanneiden taidemuseoiden kokoelmiin kuuluu useita alakokoelmia. Seitsemän vastanneista taidemuseoista on nimetty ensimmäisen lahjoituksen tehneen henkilön nimen mukaisesti. Lahjoituskokoelmat ovat alun perin muotoutuneet lahjoittajansa intressien mukaisesti, ja museokontekstiin saapuessaan teoskokonaisuudet ovat saattaneet olla hyvinkin heterogeenisiä. Lahjoituskokoelmien kart-

¹⁵⁵ Etenkin kysymykset liittyen kokoelmataiteilijan elinvuosiin tai yleisön mielikuviin poistoista ovat puhuttaneet museoita Englannissa ja Yhdysvalloissa.

tuessa, lahjoittajien lisääntyessä tai museoprofession kehittyessä alun perin yhdelle lahjoittajalle nimetty museo on saatettu nähdä imagoltaan liian kapeaalaisena, joten sen nimi on vaihdettu kaupungin nimen mukaiseksi. On ehkä katsottu merkittäväksi, että museotoiminta kehittyi neutraalissa kontekstissa ja sen yksittäiset lahjoituskokoelmat eivät määritä tai rajaa toimintaa. Tätä ajatusta tukee myös kaupungin nimen mukainen museon nimi.

Uusimpana ilmiönä on museon nimen personalisointi, jolla museo haluaa erottua kaupungin organisaatiosta ja lisätä näkyvyyttä kaupunkikuvassa. Museoidentiteetti on kehittynyt vahvaksi, jotta museo voi kantaa myös persoonallista nimeä, jolloin kaupungin nimi toimii ikään kuin sukunimenä persoonallisen etunimen rinnalla. Esimerkkeinä tästä ovat nimet: EMMA (Espoon modernin taiteen museo), Kiasma (Nykytaiteen museo), Korundi (Rovaniemen taidemuseo), Harkko (Raision museo- ja kulttuurikeskus), Poikilo (Kouvolan taidemuseo) tai Sinkka (Keravan taide- ja museokeskus). Rinnastuksena personalisoinnille ovat neutraalimmat kulttuurilaitosten nimet kuten Kaapeli (kulttuurikeskus Kaapelitehdas), Vapriikki (Tampereen museokeskus), Veturitalli (Salon taidemuseo) tai Verkatehdas (Hämeenlinnan kulttuuri- ja kongressikeskus), jotka puolestaan kantavat nimessään sijaintipaikan rakennuksen historiaa.

Minkälaisia nimityksiä taidekokoelmistanne on käytössä?

Enemmistöllä vastanneista taidemuseoista (36 museota) oli käytössään useampi nimi museon hallinnassa oleville taidekokoelmille. Kokoelmien nimityypit voidaan jakaa seuraavasti:

- kaupungin mukaan nimetty (Mikkelin kaupungin taidekokoelma)
- lahjoittajan mukaan nimetty (Niemistö-kokoelma, Kouri-kokoelma)
- taidemuseon mukaan nimetty (Vantaan taidemuseon kokoelmat, museokokoelma)
- taiteilijan nimen mukaan nimetty (L-G Nordströmin taidekokoelma, Unto Pusan kokoelma)
- taidesuuntauksen mukaan nimetty (Fluxus- tai naivistinen kokoelma)
- taidelajin mukaan nimetty (mitalikkokoelma, exlibris-kokoelma, maalaus-kokoelma)
- käytön mukaan nimetty (käyttökokoelma, opetuskokoelma, julkinen taidekokoelma, kaupungin kokoelma).

Suurimmalla osalla oli useampi nimityyppi käytössä samanaikaisesti. Kaupungin tai lahjoittajan mukaan nimetty kokoelmanimi oli käytössä useimmin, esimerkiksi Porin kaupungin kokoelma tai Olavi Turtiaisen kokoelma. Kokoelmanhallinnallisesti usean eri lahjoittajan nimeä kantavien lahjoituskokoelmien hallinnointi omine sääntöineen ja rajoituksineen on haastavaa, kun otetaan huomioon kysymys siitä, kuinka paljon lahjoitusehdot määrittävät museon kokoelmanhallinnallisia toimia. Voisi nähdä, että kokoelmanhallinnalliset toimet tehostuisivat ja yhdenmukaistuisivat, jos toimia rajoittavat ehdot voitaisiin neuvotteluilla saada yhteneviksi kaikkien lahjoitusten osalta. Käytettyjen nimien lukumäärissä oli runsaasti museokohtaisia eroja. Jos museoissa oli runsaasti erillisiä lahjoituskokoelmia, saattoi erillisten kokoelmien lukumäärä helposti

nousta yli kymmeneen. Jos taas museolla oli määrällisesti suuri kokoelma, silloin suuntauksena oli karsia erillisten kokoelmien nimiä ja käyttää kokoelmasta vain esimerkiksi nimeä museokokoelma.

Kokoelmista käytettyjä arkinimityksiä olivat käyttötaiteen kokoelma, käyttökokoelma, yleinen kokoelma, oma kokoelma tai museokasvatukseen käytetty peda-kokoelma. Käyttötaiteen kokoelma -nimitys on museoissa hyvin yleinen arkikielen ilmaisu. Se on mielenkiintoinen siihen latautuneen arvomerkityksen vuoksi (aiheesta enemmän luvussa 6.2.). On myös museoita, joiden varsinainen kokoelma on pääsääntöisesti sijoittunut kaupungin eri julkisiin tiloihin, jolloin varsinainen kokoelma on samalla käyttökokoelma.

Vastanneista 36 museosta kuudella oli käytössään opetuskokoelma. Tarkennetuissa vastauksissa opetuskokoelmaksi nähtiin usein myös käyttökokoelmaluonteinen kokoelma eikä varsinaisesti erillisesti pedagogista tarkoitusta varten suunniteltu kokoelma. Joissakin tapauksissa opetuskokoelmalla oli oma nimensä, kuten taidepakki tai käyttöantiikki.

Museon toiminta-ajatus

Museon toiminta-ajatus kertoo museon tehtävän. Museo kirjaa toiminta-ajatukseensa museon keskeiset funktiot ja tavoitteet. Toiminta-ajatus kerrotaan kokoelmapoliittisessa ohjelmassa. Taidemuseoiden toiminta-ajatus huomioi museon paikalliset vastuut, kansalliset pyrkimykset ja sijoittumisen sekä kansalliseen että kansainväliseen museokenttään. Se huomioi museon myös osana alueensa laajempaa kaupunkistruktuuria sekä ottaa kantaa vallitseviin kaupunkistrategioihin. Museoiden antamat vastaukset liittyen toiminta-ajatuksen olivat yhteneviä. Toiminta-ajatuksen voi kiteyttää kolmiosaiseksi, ja se vastaa kysymyksiin: Mitä museo tekee, mitä se tekemisellään tuottaa, ja mitä se toiminnassaan huomioi?

Taidemuseoiden tekemistä kuvaavissa määritelmässä toistuivat sanat säilyttää, tutkii, kartuttaa ja esittelee. Näiden yleisimmin esiintyneiden määreiden lisäksi käytettiin myös määreitä: säilyttää (ylläpitää, hoitaa, tallentaa, hallinnoi, huolehtii, konservoi), tutkii (järjestää, dokumentoi, luetteloii), kartuttaa (täydentää, kerää, vahvistaa) ja esittelee (ohjaa, jakaa tietoa, välittää pääomaa, tekee tunnetuksi, avartaa, pitää vireillä, tekee ymmärrettäväksi, tulkitsee). Termit ovat linjassa ICOMin eettisten sääntöjen kanssa, joiden mukaan ”museoilla on velvollisuus hankkia, säilyttää ja edistää kokoelmiaan.” (ICOM 2005).

Museot säilyttävät yhteisönsä muistin osia ja tekevät osien ryhmistä tutkimuksellisia tulkintoja, joita esitellään yleisölle. Erityisesti huomio kiinnittyi kahteen luonnehdintaan, joista ensimmäisessä taidemuseon yhtenä ydintoimintana oli *pääomaa välittävä* (12:2) rooli ja toisessa nostettiin toiminta-ajatuksen rooli toimia *yhteiskunnan muistina* (36:2). Luonnehdinnat sisällyttivät aikakäsityksen mukaan museon tehtävään. Museo ei ole vastuussa ainoastaan omasta ajastaan ja toimi aktiivisena oman aikansa teemojen äärellä vaan ymmärtää roolinsa osana ketjua, joka ulottuu useita satoja vuosia menneeseen ja myös tulevaisuuteen. Säilyttämisvelvollisuus pitää sisällään myös ajan määreen, ja välittäjänä toimiminen tekee siitä aktiivisen.

Kysyttäessä, mitä taidemuseo tuottaa, kerrottiin toiminta-ajatuksen sisältävän ajatuksia, kuten: museo tuottaa elämyksiä, tietoa, merkityksiä, arvostusta, kuvataidepalveluita, asiantuntijapalveluita, museo mahdollistaa kohtaamisia, museo kehittää visuaalista lukutaitoa, tekee ilmiöt osaksi arkea, tuottaa merkittävää kansallista pääomaa ja täydentää jatkumoa. Tuotteiden määrittely jakautui hyvin abstrakteista elämyksistä tai arvostuksista konkreettisempiin tuotteisiin, kuten museopedagogia, näyttelyt tai asiantuntijapalvelut. Yksi museo liitti toiminta-ajatukseensa visuaalisen lukutaidon merkityksen:

”Taidemuseon perustehtävä on luoda mahdollisuuksia ihmisen ja kuvataiteen merkitykselliselle kohtaamiselle. -- Kuvien ja optisten ärsykkeiden kyllästyvässä yhteiskunnassa visuaalisen lukutaidon kehittäminen on yksi taidemuseon keskeisistä tehtävistä. -- Kokoelma- ja näyttelytoimintansa kautta taidemuseo tuo kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin ilmiöt osaksi ihmisten arkea.” (9:2)

Museotoiminta on osa yhteiskunnan muita toimintoja. Usein toiminta-ajatuksessa on määritelty, kuinka tämä yhteys näkyy taidemuseoiden toiminnassa. Omassa toiminnassaan taidemuseo huomioi seuraavat laajemmat yhteiskunnalliset ilmiöt, kuten: kestävä kehitys, yhteisöllisyys, tasavertaisuus, moniarvoisuus, saavutettavuus, esteettömyys, kaupunkistrategia, terveys ja hyvinvointi, syrjäytymisen ehkäisy ja laatuajattelut.

Toiminta-ajatuksella osoitetaan, että taidemuseoiden vaikuttavuutta yhteiskunnassa on pohdittu pitkään ja taidemuseoille on muotoutunut selkeä identiteetti osana yhteisöään. Taidemuseon nimen kehitys lahjoittajan nimeä kantavasta kokoelmasta osaksi kaupungin yksikköä ja tämän jälkeen omaa erisnimeä kantavaksi instituutioksi on myös osoitus identiteetin vahvistumisesta. Taidemuseoilla on selkeä tehtävä kansallisessa yhteisössään sekä tämän yhteisön edustajana kansainvälisesti. Museoilla on myös selkeät visiot tämän tehtävän saavuttamiseksi.

Kuinka poistoa käsitellään kokoelmapoliittisessa ohjelmassa?

Taidemuseoiden kokoelmapoliittiset ohjelmat olivat valmistuneet 94 %:lla vastanneista taidemuseoista.¹⁵⁶ Kyselyyn vastanneiden museoiden keskuudessa 35 museolla oli valmis kokoelmapoliittinen ohjelma. Ohjelmat olivat valmistuneet tai niitä oli päivitetty 2000-luvulla. Museot ovat kattavasti muokanneet oman kertomuksensa organisaation kielelle.

Kokoelmapoliittisten ohjelmien valmistuminen ja päivittäminen 2000-luvun aikana pohjaa Kehyksen kokoelmaprojektiin, joka kartoitti ja myös tuki kokoelmapoliittisten ohjelmien kirjoitustyötä. Joulukuussa 2013 Museovirasto julkaisi ohjeistuksen *Kokoelmapoliittisten ohjelmien muistilista museoille*, jossa poisto oli otettu yhtenä teemana huomioon. Se on ohjeistuksessa listattu *Kokoelmien hallinta* -teeman alle seuraavasti: ”Millainen poistopolitiikka museolla on? Käytetäänkö museossa objektin elinkaariajattelua? Kuvataan, millä perusteella, millaisella

¹⁵⁶ Vertaa Museotilaston vuoden 2013 tietoon, että kokoelmapoliittinen ohjelma on käytössä 74 %:lla kaikista Suomen museoista (Museotilasto 2013: 21) tai aikaisempaan englantilaiseen selvitykseen (*Benchmark Study 2007*, katso luku 4.4.1.), jonka mukaan 96 %:lla englantilaisista museoista oli kokoelmapoliittinen ohjelma.

päätösprosessilla ja miten poistoja kokoelmista tehdään, miten ja mihin poistot kirjataan sekä miten poistettuihin objekteihin liittyvät tiedot säilytetään.” (*Kokoelmapolitiikan muistilista museoille* 2013: 6). Ohjeistus on poistojen suhteen kattavampi kuin mitä aikaisemmissa kokoelmapoliittisista ohjelmista käsittelevissä ohjeistuksissa on ollut. Muistilistan lopussa on laajempi lainsäädäntöön ja museon oikeuksiin keskittyvä osio. Se myös huomioi kokoelmien hoito-osiossa hoidon tavoitetasoa määrittämisen. Se ei ota huomioon mahdollista myyntiä poiston metodina tai myynnistä saatujen tulojen kohdistusta, joka puolestaan on hyvin yleinen kokoelmapolitiikkaan liittyvä teema Englannissa ja Yhdysvalloissa.

Kuten luvussa 4.1. on mainittu, on poistokeskustelu hyvä kumppani kokoelmapoliittisen ohjelman kirjoitusprosessille. Lähempään tarkasteluun valittiin yksitoista kokoelmapoliittisista ohjelmaa.¹⁵⁷ Mielenkiinnon kohteena oli, miten taidemuseot olivat määrittäneet poiston kokoelmapoliittisissa ohjelmissaan ja minkälaisen osan kokoelmapoisto on saanut museoiden julkisessa ja hallinnollisessa kielessä.¹⁵⁸ Lähinnä haluttiin selvittää eroavatko kyselyn vastaukset museoiden kokoelmapoliittisiin ohjelmiin kirjatusta linjauksista. Mukaan valittiin poikkeuksena myös Tampereen museoiden kokoelmapoliittinen ohjelma sen kattavuuden ja etenkin arvoluokitusta ja poistoa koskevien osuuksien laajuuksien vuoksi. Tampereen museoiden poisto-osuus toimii vertailumateriaalina valittujen taidemuseoiden poisto-osuuksille.

Kymmenessä tekstissä poisto oli mainittu erillisenä otsakkeena ja yhdessä poisto-osio oli sulautettu kokoelmien kartuttamisosion yhteyteen. Teksteissä poistoa määrittivät ICOMin museotyöntekijän eettisten sääntöjen kirjaukset.

Ohjelmien sisällöt olivat pääsääntöisesti samalinjaisia, mutta tekstien yksityiskohtaisuudessa oli huomattavia eroja. Ohjelmien tekstit liittyen poistoon olivat kuitenkin hyvin yhteneviä. Käytössä oli kolmen tasoista kuvauksia. Laaja kuvaus, joka pääpiirteissään oli sanavalinnoiltaan hyvin yhtenevä monen museon kohdalla. Suppeammassa versiossa mainitaan toimenpiteet lähinnä teosten katoamisen yhteydessä sekä museonjohtajan päätösvelvoite. Oli myös museoita, joiden kokoelmapoliittinen ohjelma ei vielä ota kantaa poistokysymykseen. Laajoissa kuvauksissa kokoelmapoliittisen ohjelman poistoluvussa painotettiin seuraavat asiat:

- Museokokoelma on pysyvä (eikä niistä poisteta materiaalia).
- Museokäytäntö ei hyväksy kokoelmien myymistä.
- Museokäytäntö ei hyväksy teosten tarkoituksellista hävittämistä.

¹⁵⁷ Katso lähteet. Valintaan vaikutti kokoelmapoliittisten ohjelmien saatavuus. Toisaalta tavoitteena oli saada tarkasteluun mahdollisimman erilaisia kokoelmapoliittisista ohjelmista. Yhdentoista valitun ohjelman avulla oli mahdollista tehdä johtopäätöksiä ja tuoda esiin kokoelmapoliittisten ohjelmien kirjo. Otanta oli riittävä, jotta tekstisisältöjen saturaatiopiste saavutettiin.

¹⁵⁸ Ritva Pulkkinen on omassa pro gradu -tutkielmassaan *Poistot museoiden kokoelmanhallinnassa* (2013) hyödyntänyt kulttuurihistoriallisten museoiden kokoelmapoliittisista ohjelmista ja avannut näiden museoiden poistohaasteita. Tiedostaen kokoelmapoliittisten ohjelmien julkisen ja virallisen luonteen, päivittämistarpeet, kokoamisvauhdin ja usean kaupungin sisäisen retoriikan on hyvä muistaa, että ohjelmissa esitetyt tekstit antavat kokonaisuudesta vain osittaisen kuvan. Tästä syystä on olennaista tarkastella poistoa myös muuta materiaalia hyödyntäen.

- Hävittäminen voi tulla kyseeseen vain erikoistapauksissa, kuten teoksen aiheuttaman vaaran tai hajuhaitan vuoksi.
- Poistoprosessissa on huomioitava tekijänoikeuslaki.
- Teos katsotaan lopullisesti kadonneeksi, kun sitä ei ole tavattu kahdessa edellisessä määräaikaisinventaariossa.
- Museon kirjaamat toimenpiteet katoamistapauksessa.
- Poistosta on tehtävä kirjallinen museonjohtajan päätös, jossa on mukana perustelut.
- Huono kunto ei yksin ole poiston peruste.
- Poisto on merkittävä kokoelmanhallintajärjestelmään, ja poistetun esineen inventaarionumeroa ei saa poistaa tai antaa toiselle esineelle.
- Kokoelmahistorian säilyminen myös poistotilanteessa.
- Teosten elinkaaren huomioiminen jo hankintavaiheessa.
- Teoksen perusteltu siirtäminen käyttökokoelmaan.

Tekstit painottivat, että taidekokoelman on säilyttävä luonteeltaan pysyvänä ja että mahdolliset poistot ovat yksittäisiä sekä tarkoin harkittuja tapauksia. Teksteissä oli painotettu myös taideteosten elinkaariajattelun ja poiston yhteyttä, sekä huomioitu mahdolliset tekijänoikeudelliset näkökulmat poistoja suunniteltaessa. Lisäksi teksteissä oli vankka painotus myös kokoelmahistorian säilyttämisellä, jolloin teostietoja ei poisteta rekisteristä mahdollisen poiston yhteydessä. Useissa teksteissä oli myös maininta, että myynti ei ole poiston tapa. Kokoelmapoliittisten tekstien poistot liittyivät teosten rikkoutumiseen, katoamiseen tai vaaran tuottamiseen.

Teksteissä oli myös yksityiskohtaisempia ohjeita. Teosten rikkoutumisen yhteydessä teosrekisteriin lisätään asianmukainen dokumentaatio sekä maininta esityskiellosta. Rikkoutuneita teososia ei kuitenkaan hävitetä. Kokoelmateoksen katoaminen puolestaan todetaan pysyväksi, kun teosta ei ole havaittu kahden edellisen määräaikaisinventaarion aikana, ja katoaminen merkitään rekisteriin. Teos voidaan poistaa myös, jos se aiheuttaa välitöntä vaaraa henkilöstölle, muille teoksille tai tuottaa huomattavaa hajuhaittaa. Tällöin teos dokumentoidaan ja tuhotaan. Kahdessa tekstissä oli myös maininta taloudellisesta poistosta, joka voidaan tehdä, jos taideteoksen ylläpito-, huolto- tai säilytyskustannukset ovat kohtuuttomat. Kolmessa tekstissä oli mainittu poiston tulevan kyseeseen myös ennalta määrittelemättömästä syystä. Syistä ei kuitenkaan teksteissä ollut esimerkkejä.

Teksteissä huomio kiinnittyy kirjattuihin poistojen syihin, jotka kaikki ovat passiivisia. Tästä voisi päätellä, että aktiivinen poisto ei ole suomalaisissa taidemuseoissa vallitseva käytäntö ja poistoproblematiikkaa ei ole tarkasteltu kokoelmanhallinnallisen kokonaisuuden tai arvoluokituksen näkökulmasta. Teksteissä ei mainittu aktiivista poistoa, poistoon olennaisesti kuuluvaa arvoluokitusta eikä poistohierarkiaa. Suomalaisissa taidemuseoissa poistokysymyksen ei ole vielä nähty tarvetta puuttua yksityiskohtaisesti kokoelmapoliittisen ohjelman tasolla.

Kokoelmapoliittisissa ohjelmissa on poistoon selkeästi kielteisempi kanta verrattuna kyselyn kysymykseen, voisiko poisto jossakin vaiheessa olla taidemu-

seossa mahdollinen (kysymys nro 24), johon selkeä enemmistö (73 %) vastasi myöntävästi. Vastauksessa oli nähtävissä hiljaisen tiedon osuus. Kokoelmapoliittinen ohjelma suhtautuu poistoon huomattavasti tiukemmin kuin kyselyn vastaukset antoivat ymmärtää. Myönteinen asenne poistotoimintoa kohtaan on suomalaisissa taidemuseoissa olemassa, mutta se on vielä hiljainen. Hiljaisen myönteinen kanta kokoelmapoistoon korreloi myös kansainvälisen mielipiteen kanssa. Yhdysvaltalaisissa museoissa poisto on ollut käytäntö jo kauan, ja myös Euroopassa se on saamassa laajempaa hyväksyntää. Professori Simon Knell luonnehtii: "Increasingly professionals grow less opposed to the idea that pruning will be needed, and that 'distillation' will become a key curatorial skill." (Knell 2004: 16).

Hankinnat, lahjoitukset, deponoinnit

Taidehankinnoista, lahjoituksista ja deponoinneista päättää suurimmassa osassa vastanneista taidemuseoista museonjohtaja mutta myös museojohtaja ja kokoelma-amanuenssi (-intendentti) yhdessä. Vastauksista kävi ilmi, että hankinnoista keskustellaan museoissa laajasti ja niiden pohjaksi kirjataan perusteluita. Hankintapäätöksen yhteydessä kuullaan muita museoiden työntekijöitä, ja hankinnoista keskustellaan esimerkiksi kaupunkien kulttuurilautakunnissa. Hankintojen päätösasiakirjojen protokollassa oli runsaasti hajontaa. Lopullisen hankintapäätöksen saattoivat tehdä:

- museonjohtaja
- museonjohtaja ja kokoelma-amanuenssi (-intendentti) yhdessä
- museonjohtaja kokoelma-amanuenssin esityksestä
- museonjohtaja ja muu henkilökunta yhdessä
- kulttuurilautakunta tai museolautakunta museonjohtajan esityksestä
- virkamieskunta, jossa mukana taideasiantuntijuutta
- kulttuuritoimenjohtaja apunaan paikkakunnan kuvaamataidonopettajat
- säätiön hallitus
- hankintalautakunta
- taidemuseon johtokunta
- rahaston hoitokunta
- säätiön ostotoimikunta.

Vastanneiden museoiden kesken yleisimmin taidehankinnat valmistellaan museossa kokoelma-amanuenssin (tai -intendentin) toimesta ja museonjohtaja tekee hankintapäätöksen. Joillakin museoilla oli museonjohtajalle määritelty tietty rahasumma hankintavaltuuksien ylärajaksi, jonka ylittävät hankinnat viedään kaupungin kulttuurilautakunnan tai taidemuseon johtokunnan hyväksyttäväksi. Taidemuseot käyttivät myös ulkopuolisia asiantuntijoita (taiteilija, kriitikko, konservaattori) päätöksenteossa, joko yksittäisinä konsultaatioina tai joissakin tapauksissa asiantuntija saattoi olla hankintalautakunnan kausittain valittava jäsen. Joissakin museoissa oli käytössä myös elinkaariajattelu liittyen erityisesti nykytaiteen teosten materiaaleihin. Tällaisen teoksen hankinnan ollessa ajankohtainen museo konsultoi konservaattoria tai muita aiheeseen liittyviä asiantuntijoita, jotta taideteoksen kesto, säilyvyys ja kokonaiselinkaari olisi määritelty ennen varsinaista hankintapäätöstä.

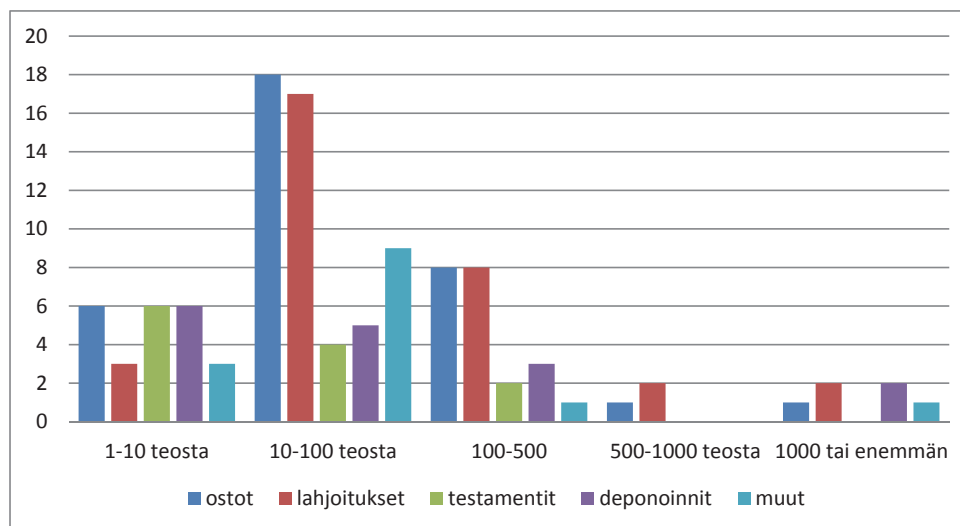
Karttumismuodot

Kyselyssä kysyttiin taidekokoelmien karttumismuotoja viimeisen viiden vuoden ajalta (2007–2011). Vaihtoehtoina annettiin: osto, yksittäinen lahjoitus, testamenttilahjoitus, deponointi, muu. Vaihtoehtoista ostoa oli kaikissa taidemuseoissa tehty huomattavasti enemmän verrattuna muihin hankintavaihtoehtoihin. Yksittäiset lahjoitukset olivat seuraavaksi yleisin tapa kartuttaa kokoelmaa. Tämän jälkeen tulevat talletukset ja viimeiseksi testamenttilahjoitukset. Kaikki kyselyyn vastanneet museot eivät ottaneet kantaa lukumäärälliseen erittelyyn. Tähän saattaa olla selityksenä, että täsmällisiä lukumääriä ei ole tai museon resurssit eivät ole sallineet lukumäärien yksittäistä erittelyä.

Ostojen määrä vaihteli runsaasti taidemuseoiden välillä. Vastanneista museoista (33 museota) yhdellä museolla oli viimeisen viiden vuoden aikana yksi osto ja suurimmat ostomäärät nousivat noin 1000 kappaleeseen. Tämä on määrällisesti suuri luku ja saattaa olla selitettävissä esimerkiksi kokoelmakokonaisuuksien hankinnalla. Suurin osa vastanneista oli hankkinut viimeisen viiden vuoden aikana alle sata taideteosta.

Yksittäiset lahjoitukset noudattivat samaa linjaa. Vastanneista (32 museota) suurimmalla osalla lahjoitusten määrä oli alle 100 teosta viimeisen viiden vuoden aikana (20/32). Tosin kahdella museolla lahjoitusmäärät nousivat yli tuhannen teoksen.

Testamenttilahjoitukset olivat huomattavasti kahta edellistä ryhmää vähäisemmät. Vastanneista museoista (12 museota) ilmoitti lahjoitusten määrän. Yhtä vähäisiä teosmääriä oli hankintakategorioissa talletukset (16 museota) ja muut (14 museota). Testamenttilahjoitukset ovat ymmärrettävästi sattumanvaraisempia lahjoituksen muotoja, ja deponoinnit pohjaavat suuresti museoiden tai yksityisten tahojen kahdenvälisiin neuvotteluihin.



KUVIO 1 Vuoden 2012 kyselyn vastauksissa annetut arviot vuosien 2007–2011 välisenä aikana tehtyjen ostojen, lahjoitusten, testamenttilahjoitusten ja deponointien määristä.

Museot ovat kartuttaneet kokoelmiaan 1–100 teoksen määrillä viimeisen viiden vuoden aikana. Yleisenä johtopäätöksenä voidaan pitää, että kokoelmien karttuminen on ollut varsin maltillista, joka puolestaan viestii, että proaktiivinen poistoajattelu on huomioitu.

Kokoelmaan liittämisen perusteet

Kyselyssä tiedusteltiin museoiden hankintaperusteita, ja vastausten perusteella hankintaperusteet voidaan jakaa neljään ryhmään, joita olivat arvoihin kiinnittyvät perusteet, alueelliset perusteet, taidehistorialliset perusteet ja tekniset perusteet.

Perusteet eivät ole toisiaan poissulkevia, ja yksi hankintapäätös voi sisältää useita perusteita. Perusteisiin kuului arvoihin kiinnittyviä luonnehdintoja kuten: ”tietoa säilyy tuleville sukupolville” (1:7), ”esteettisten arvojen välittäjiä ja säilyttäjiä” (1:7), ”yleissivistävät ja kulttuuria kantavat perusteet” (32:7), ”oman ajan ymmärtäminen,” (31:7) sekä ”moninaisuuden tallentaminen” (31:7). Nämä perusteet toimivat muita perusteita määrittävinä ja loivat taideteosten hankinnalle arvopohjaa. Perusteissa käytettiin sanoja *säilyminen* ja *välittyminen*, jotka viittaavat siihen, että jo hankintavaiheessa pyritään ymmärtämään sekä ajasta että omasta kokoelmasta olennainen, jonka halutaan välittyvän tuleville sukupolville. Jälleen välittäjänä toimiminen nähdään tärkeänä.

Lähes kaikissa vastauksissa perusteiksi nousivat alueelliset perusteet. Kokoelmaan hankitaan teoksia paikallisilta taiteilijoilta, ja näin kartutetaan oman alueen kulttuurimuistia tuleville sukupolville. Eri puolilla Suomea kartutettavat paikalliset kokoelmat luovat kansallisen taiteen kattavan verkoston. Ajatus mukailee tallennustyöjaon periaatteita, vaikka taidemuseot eivät olleet vuoden 2012 TAKO-neuvotteluissa ja prosessissa mukana. Kansainvälinen taide oli hankintapäätöksen perusteluna ainoastaan silloin, kun hankinta jollakin tapaa liittyi paikalliseen ilmiöön, täydensi sitä tai loi sille viitekehyksen (32:7).

Taidemuseoiden hankinnat ovat eittämättä aina myös taidehistoriallisesti perusteltavissa. Arvoihin ja paikallisuuteen liittyvien perusteiden ohella korkea taiteellinen laatu, kokoelman taidehistoriallinen täydentäminen, teoksen soveltuvuus kokoelmaprofiiliin tai kokoelman aukkojen paikkaaminen olivat esiin nousevia perusteita. Tässä prosessissa yhteistyö kansallisten ja kansainvälisten gallerioiden kanssa mainittiin merkittäväksi samoin kuin ajassa liikkuvien ilmiöiden seuraaminen ja ymmärtäminen.

Taiteilijuuteen liittyvät perusteet oli määritelty ikäsidonnaisiksi. Teoksia hankitaan tietoisesti joko nuorilta taiteilijoilta tai jo uransa vakiinnuttaneilta tekijöiltä.

Tekniset perusteet liittyivät sekä ajankohtaisiin kuntaliitoksiin ja kokoelmien yhdistämisiin, taideteosten materiaalien kestävyYTEEN, hankintahintaan, taiteilijan oleskeluun residenssissä tai taiteilijan pitämään näyttelyyn museossa. Jotta hankinta olisi perusteltu, on teknisten perustelujen tueksi oltava myös arvoihin kiinnittyviä, alueellisia tai taidehistoriallisia perusteita.

Yksi vastanneista museoista ilmoitti, että kokoelmaa ei aktiivisesti kartuteta (11:7). Yksi museo ilmoitti perusteiksi museon perustajien mieltymysten noudattamisen (14:7) ja yksi testamenttiin liittyvät perusteet (8:7).

Minkälaisia kirjallisia dokumentteja päätöksistä on olemassa?

Kaikki vastanneet museot säilyttävät kirjallisia dokumentteja kokoelmaanliittämispäätöksistä. Dokumentit kuitenkin vaihtelevat keskenään runsaasti. Dokumentit voidaan jakaa kolmeen ryhmään, joita olivat virkamiespäätökset (tai säätiöiden hallitusten päätökset), museon sisäiset hankintapäätökset ja eriteltyt sopimukset.

Useassa museossa kaikki edellä mainitut päätösten kirjalliset muodot ovat käytössä, mutta eivät aina. Kirjalliseksi dokumentiksi mainittiin myöskin sähköpostikirjeenvaihto tai teosinventoinnit. Yksi museo ilmoitti: ”museonjohtajan hankintapäätös on ei-kirjallinen”, mutta muita kirjallisia dokumentteja päätöksistä on olemassa (32:8).

Virkamiespäätökset pitivät sisällään kaupungin organisaation mukaiset päätöksentekomallit, kuten viranhaltijapäätökset, taloushallinnon päätöksentekoprosessi, valtuustopäätökset, lautakunnan päätökset, museolautakunnan päätösluettelot ja kunnallisasiain päätöspöytäkirjat. Näitä dokumentteja edeltävät erinäiset esitykset, kuten intendentin esitys hankittavaksi taideteokseksi tai lahjoituksen vastaanottamiseksi.

Museon sisäiset hankintapäätökset olivat yleisin tapa liittää taideteoksia kokoelmaan. Usein hankintapäätöksen tekee museonjohtaja, joka päätöksessään nojaa museoammattillisen henkilökunnan esitykseen tai asiantuntijalausuntoihin.

Eriteltyt sopimukset koskevat puolestaan yksittäisten taideteosten omia sopimuksia, testamenttiin liittyviä ehtoja, talletus- tai lahjoitussopimuksia. Yksittäisiin taideteoksiin liittyvät sopimukset voivat koskea taideteoksen elinkaareen sidottuja ehtoja, mediataiteen esittämistä koskevia ehtoja, valokuvataiteen editioihin liittyviä ehtoja tai uuden taideteoksen tilaukseen ja toteutusaikatauluun liittyviä ehtoja.

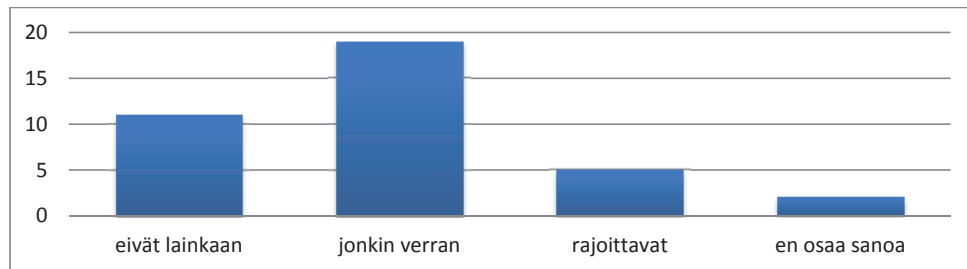
Museot myös perustelivat tehtyjä päätöksiä. Perustelut on kirjattu joko päätöksentekoa edeltäviin esityslistoihin, museoammattillisen henkilökunnan esityksiin, asiantuntijalausuntoihin tai loppuvaiheessa taideteosrekisteri Muusaan.

Miten lahjoitusehdot määrittävät kokoelmanhallinnallisia toimia?

Lahjoitusehdot määritellään jokaisen lahjoituksen yhteydessä lahjoitusasiakirjoihin. Ne voivat pitää sisällään hyvinkin erilaisen joukon vaatimuksia ja rajoituksia liittyen lahjoitettavien taideteosten esilläoloon, lainattavuuteen, julkaisutavuuteen tai omistajatietojen käyttöön. Suomalaisten taidemuseoiden kohdalla on usein esitetty, että lahjoitusehdot ovat suuri syy erilaisille kokoelmanhallinnallisille rajoituksille (Hämäläinen 2003: 4). Tällöin museo ei täysimääräisesti hallitse oikeuksia hallinnoida lahjoitettua taideteosta parhaalla katsomallaan

tavalla. Nykyisin tämä tosin pyritään ottamaan huomioon lahjoitusneuvotteluja käytäessä ja ehdot pyritään saamaan järkeviksi.

Kysyttäessä, kuinka lahjoitusehdot rajoittavat museon kokoelmanhallinnallisia toimia, saatiin 37 vastausta. Kysymykseen annettiin neljä vaihtoehtoa. Lahjoitusehdot eivät rajoita lainkaan, rajoittavat jonkin verran, rajoittavat ja en osaa sanoa.

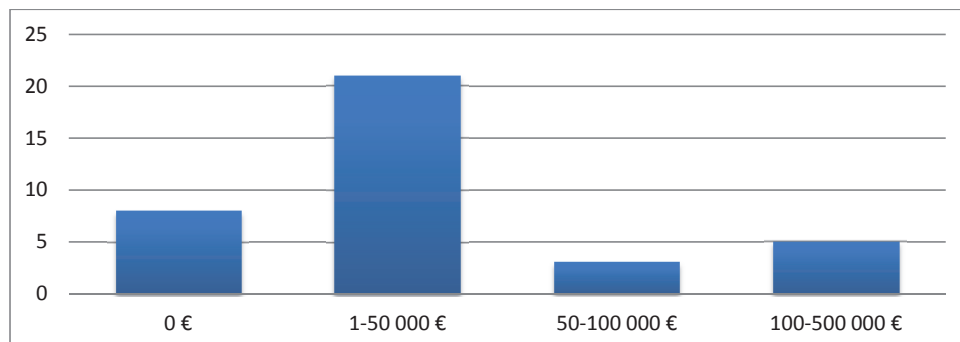


KUVIO 2 Lahjoitusehtojen vaikutus kokoelmanhallintaan.

Yksitoista museota ilmoitti, että lahjoitusehdot eivät vaikuta lainkaan teosten kokoelmanhallintaan. Yhdeksätoista museota ilmoitti, että ehdot vaikuttavat jonkin verran. Viisi museota ilmoitti, että ehdot rajoittavat, ja kaksi museota ei osannut sanoa. Suurimman osan museoista, joilla on kokoelmissaan lahjoituksia, on kokoelmanhallinnassa otettava lahjoittajan näkökulma huomioon, mikä puolestaan saattaa rajoittaa kokoelmanhallinnan pitkántähtäimen suunnitelmia ja päätöksenteon autonomisuutta. Vastausten perusteella voidaan myös olettaa, että lahjoitusehdot rajoittavat samassa suhteessa poistoihin liittyviä päätöksiä.

Kuinka paljon ovat kokoelman kartuttamismäärärahat vuosittain?

Vastaajat (37 museota) käyttivät vuoden 2011 tai 2012 tietoja hyödyksi. Yksi museo listasi määrärahat vuosille 2007–2011. Kokoelman kartuttamiseen tarkoitettut määrärahat jakautuivat neljään ryhmään:



KUVIO 3 Taidemuseoiden hankintamäärärahat vuosina 2011 tai 2012.

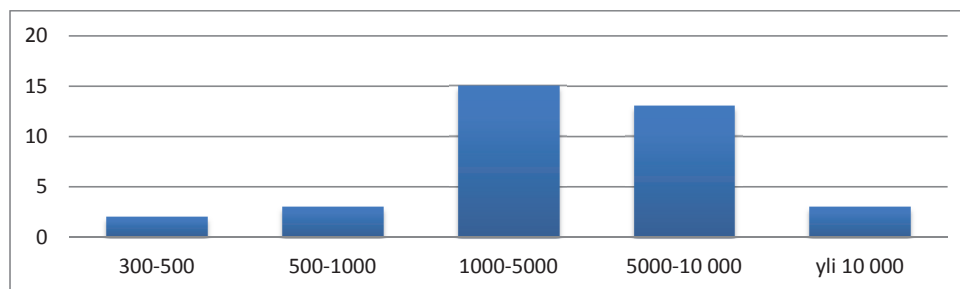
Yleisin vuotuinen määräraha oli 1–50 000 euron välillä. Minkään kyselyyn vastanneen museon hankintamääräraha ei ylittänyt puolta miljoonaa euroa.

Suoraan budjettiin merkittyjen määrärahojen lisäksi museoilla oli mahdollisuus hankkia teoksia kokoelmiin esimerkiksi prosenttirahaperiaatteella tai ystävähdistysten lahjoitusten myötä. Yksi museo ilmoitti, että tilausteosten kustannukset ovat budjettiin merkittyjen määrärahojen ulkopuolella. Yksi museo ilmoitti käyttävänsä konservointiin 10 000 euroa noin 20 000 euron vuosittaisen hankintabudjetin ohella. Yhden museon vuotuinen tulokertymä oli puolestaan mahdollista käyttää hankintoihin, jolloin hankintamääräraha vaihteli vuosittain.

Vertaamalla vuosien 2011 ja 2012 tilannetta vuosien 2004–2005 tilanteeseen (Kehys 2006b: 25) voidaan sanoa, että suuntaus on samanlainen. Enemmistö vuonna 2006 vastanneista ilmoitti hankintamäärärahojen olevan 0–40 000 euron välillä. Huomionarvoista on, että silloisen tutkimuksen aikana 0 euron hankintarahoilla toimi 15 museota vuosina 2004–2005, kun tilanne 2011 ja 2012 on kahdeksan museota. On huomioitava, että vuoden 2006 tutkimuksessa otanta oli laajempi kuin nyt tehtävässä tutkimuksessa, mutta määrä on silti huomattavan erilainen. Myönteistä on, että budjetteihin on lisätty määrärahaa myös kokoelmanhoidollisiin toimenpiteisiin, kuten konservointiin.

Mikä on kokoelmien taideteosten yhteenlaskettu lukumäärä?

Suomen taidemuseoilla suurimmalla osalla on hoidossaan 1000–10 000 teosta. Osassa vastauksista oli mukana selitys suurille teosmäärille, jotka pitivät sisälleen taiteilijan luonnos- tai piirustuskokoelman. Kokoelmien yhteenlaskettu lukumäärä jakautui 36 vastaajan kesken seuraavasti:



KUVIO 4 Kokoelmien taideteosten yhteenlaskettu lukumäärä.

Vuoden 2006 tutkimuksessa on kattava selitys taideteosten määrällisestä jakautumisesta Suomessa sekä lajityypeittäin, aikakausittain että eri alueiden prosentuaalinen osuus suomalaisesta taidevarannosta (Kehys 2006b: 8–21). Tämän lisäksi on huomioitava Museoliiton museotilastot, joissa vuosien 2011–2014 luvut ovat suurempia kuin vuoden 2006 tutkimuksen.

Vastausten perusteella voidaan todeta, että suomalaisten taidemuseoiden toimintaympäristöt ja resurssit ovat samankaltaisia. Museoilla on hoidettavana noin 1000–10 000 teosta ja niiden vuotuiset kartuntamäärärahat ovat noin

50 000 euroa. Kartuntapäätökset jakautuvat museoissa amanuenssin (intendentin) ja museonjohtajan kesken ja vuotuisten kartuntojen määrä oli noin 10–100 teosta. Määrärahoja on viime vuosina ohjattu myös kokoelmanhoitoon, kuten konservointiin. Suurimmassa osassa vastaajamuseoista lahjoitusehdot rajoittivat kokoelmanhallinnallista autonomiaa ja paikallisuus oli merkittävä peruste teoksia hankittaessa.

5.5 Kokoelmapoisto hiljaisena tietona

Tässä osassa peilataan kyselyn vastauksia edellä esitettyyn hiljaisen tiedon teoriaan. Kysymyksiä luotaessa pyrittiin siihen, että vastauksiin saataisiin myös vapaasti kirjoitettua tietoa, ei ainoastaan numeerisia tai kyllä/ei -vastauksia. Lausemuotoisten vastausten kautta oli mahdollista tarkastella vastausmateriaalin hiljaista luonnetta. Saada tietoa kokoelmanhallinnallisista kipupisteistä, ensin yksittäisistä vastauksista, ja lopulta tehdä ryhmityksiä saaduista samankaltaisuuksista. Näin oli mahdollista saattaa kokoelmanhallinnallista hiljaista tietoa näkyväksi ja kirjalliseen muotoon; oli mahdollista tuoda esiin suomalaisten taidemuseoammattilaisten kollektiivinen mielipide.

Kokoelman luettelointiaste ja omistushistoriatiedottomien teosten määrä?

Kokoelmien luettelointiaste on yksi tärkeimmistä kokoelmanhallinnallisista numeroista. Jos teosta ei ole luetteloitu, se ei ole virallisesti osa kokoelmaa ja teoksen museoarvo ei toteudu. Kokoelmia voidaan kootusti hallita, kun tiedetään, mitä kokoelmissa on. Luetteloinnin yhteydessä myös selviää kuinka suuri osa kokoelmateoksista vaatii lisätutkimuksia tai -toimenpiteitä, esimerkiksi omistushistoriatietojen suhteen, taideteoksen tekijyyteen tai originaliteettiin liittyvien tietojen suhteen. Luetteloimisaste antaa tietoa myös kokoelmateosten kunnosta, koska vain luetteloitujen teosten kuntoa on mahdollista seurata pitkällä aikavälillä.

Taidekokoelmien omistushistorioihin ja tekijyyteen liittyvät tiedot ovat tärkeä osa kokoelman historiaa, ja pyrkimyksenä on saavuttaa aukottomuus niiden suhteen tutkimuksen myötä. Tietty minimitaso tulisi saavuttaa. Kuitenkin on huomattava, että täysin omistushistoriatiedoton tai tuntemattoman tekijän tekemä taideteos voidaan luokitella taidehistoriallisesti laadukkaaksi ja tämä yksinkin voi riittää säilyttämisperusteeksi. Taideteosten kokoelmanhallinnallinen merkittävyys koostuu useasta eri osatekijästä, jolloin luettelointiaste toimii osatekijöiden arvottajana ja kokonaisuuden hahmottajana.

Suomalaisten taidemuseoiden kokoelmien luettelointiaste on hyvä. Vastanneista (36 museota) museoista 34 museon kokoelman luettelointiaste oli 75–100 %. Yhden museon kokoelman luettelointiaste oli 50–75 % ja yhden 25–50 %.

Lähes jokaisessa kokoelmassa oli omistushistoriatiedottomia taideteoksia (29/36). Määrällisesti näitä teoksia oli hyvin vähän ja prosentuaalinen osuus vaihteli 1–10 % välillä. Tosin kaksi museota ilmoitti, että jopa 70 ja 80 prosenttia kokoelman teoksista ovat omistushistoriatiedottomia (18:15 ja 26:15).

Samoin lähes kaikissa kokoelmissa oli tuntemattomien taiteilijoiden teoksia. Vastanneista 37 museosta vain neljässä näitä ei ollut. Tuntemattomien tekijöiden teosten prosentuaalinen osuus oli 0,5–5 % välillä. Tosin yksi museo ilmoitti tuntemattomien teosten lukumääräksi 1 210 kpl (29:16). Lähes kaikkiin kokoelmiin kuului myös muuta esineistöä kuin kokoelmaan luetteloituja taide-teoksia. Kahdeksan museota ilmoitti, että kokoelmaan ei kuulu muuta esineistöä kuin luetteloidut taideteokset. Vastanneista 22 museolla oli kokoelmissaan muutakin materiaalia. Nämä esineistöt voidaan jakaa neljään ryhmään:

- 1) kokoelmataiteilijan työhön liittyviä esineitä (taiteilijatarvikkeita, harjoitelmia, luonnoksia)
- 2) henkilöhistoriallista jäämistöä (taiteilijan tai lahjoittajan esineistöä, kirjasto)
- 3) antiikkia, design-esineitä ja kulttuurihistoriallista esineistöä (hopeaesineitä, mitaleja, keramiikkaesineitä, huonekaluja, aseita, rahoja, valaisimia, mattoja)
- 4) arkistomateriaalia (kirjeenvaihtoa, valokuvia, asiakirjoja).

Materiaali oli hyvin vaihtelevaa, ja vastausten perusteella sitä saattoi olla määrällisesti paljon, kuten esimerkiksi jäämistöissä. Usein kokoelmaan kuulumatonta esineistöä ei ole luetteloitu tai se on luetteloitu erikseen varsinaisesta kokoelmasta. Erilliseksi kokoelmaksi luetteloitu esineistö ei ole ongelma, mutta luetteloimaton esineistö muodostuu ongelmalliseksi, jos sitä on määrällisesti paljon. Esineistö, jota ei ole luetteloitu, vaatii luetteloimattomanakin kokoelmanhallinnallisia toimenpiteitä säilytyksen, siirtojen ja kunnan ylläpidon suhteen. Tehtävät vievät enemmän aikaa, koska kokoelmasta ei ole olemassa rekisteröityä kokonaiskuvaa. Lisäksi luetteloimattomana esineistö on näkymätöntä, kun arvioidaan kokoelman suuruusluokkaa ja resurssien tarvetta. Suuruusluokka taas on merkittävä lukuarvo, kun keskustellaan kokoelman tulevaisuuden vaikuttavista tekijöistä.

Kokoelmanhallinnan marginaaliin jäävät teokset?

Vastanneista 37 museosta 35 vastasi myöntävästi kysymykseen, onko kokoelmassanne kokoelmanhallinnan marginaaliin jääviä teoksia. Säilytystiloihin jäävien teosten prosentuaalinen osuus vaihteli yhdestä neljäänkymmeneen, pysyen suurelta osin yhden ja viiden prosentin välillä, joten kyseessä on hyvin pieni osuus kokoelmista. Kysymykseen siitä, minkälaisia nämä teokset ovat, vastausten kirjo oli huomattava. Ne voidaan jakaa kahdeksaan eri ryhmään:

- teoksen heikko taiteellinen laatu
- teoksen huono kunto
- teokset eivät ole museon kannalta relevantteja
- teos ei sovellu näyttelyiden teemoihin
- teoksen ulkoiset ominaisuudet
- teoksen tekijä on epäselvä
- näyttelytilan puute
- esillepanokielto.

Ryhmistä huono taiteellinen laatu esiintyi vastauksissa eniten. Tämä käsitti luonnosmaiset tutkielmat ja harjoitelmat, harrastelijataiteilijoiden tekemät teokset, kopiot ja väärennökset. Yksi vastaus tiivistä ajatuksen ytimekkäästi: ”Kyllä! Yksinkertaisesti huonoa taidetta” (33:22). Tässä ryhmässä oli myös etabloituneiden taiteilijoiden heikompileatuksia teoksia. Ryhmässä oli myös teoksia, jotka oli hyväksytty kokoelmaan ja joita ei voida sopimusten rajoittamana poistaa, vaikka teosten taiteellinen laatu on heikko. Yksi perustelutyyppeä ilmeni tässä ryhmässä usein:

”Koska museon hoidossa on joukko sellaisiakin teoksia, jotka ovat tulleet kaupungin omistukseen jo ennen museon perustamista ja erilaisten hankintamekanismien kautta, kuuluu tallessa pidettäviin kokoelmiin myös isohko joukko teoksia, joiden taiteellinen laatu ei ole sitä luokkaa, että se täyttäisi museaaliset kriteerit.” (5:22)

Ryhmässä oli mukana teoshankintoja, joilla oli tuettu taiteilijaa, vaikka hankintavaiheessa oli tiedossa, että teokset eivät täytä laatuvaatimuksia. Tästä esimerkkinä toimii hyvin vastaus, jonka mukaan kokoelmissa oli harrastelijataiteilijoiden tuotantoa (20:22). Tutkimuksen kannalta mielenkiintoinen vastaus oli myös: ”heikko taso, mutta ei voi poistaa” (26:20).

Perusteluista teoksen huono kunto ilmeni selkeästi toiseksi eniten. Huonokuntoiset teokset odottivat joko konservointia tai kehystystä, tai ne saattoivat olla niin pahoin vaurioituneita, että niitä ei kannata konservoida. Kolmantena ryhmänä ovat teokset, jotka eivät ole ”museaalisesti relevantteja” (31:20). Nämä ovat kokoelmassa näyttelyiden kannalta yksinäisiä ”kuriositeetteja” (32:22), joita ei saada sijoitetuksi näyttelykokonaisuuksiin. Mukana oli teoksia, joilla ei ole tutkimuksellista mielenkiintoa tai merkittävää taidehistoriallista arvoa. Ryhmään kuului myös teoksia, jotka eivät ole relevantteja liittyen museon perustetävään. Neljännessä ryhmässä näyttelyiden teemat määrittivät teoksien esillepanon ja ulkopuolelle jäämisen perusteina olivat teoksen suosio tai aihe maailman laatu (herkkä, synkkä, väärä, erikoinen). Viidentenä ryhmänä olivat teokset, joiden ulkoiset ominaisuudet estivät esittämisen. Teokset olivat materiaaleiltaan hauraita, kooltaan joko liian suuria tai pieniä, niiden asennointiohjeet olivat epäselviä tai niitä ei ollut lainkaan tai teosten tekninen toteutus oli niin heikko, esimerkiksi ”tuhruisia vedoksia” (21:22), että tämä esti esittämisen. Kolme viimeistä ryhmää olivat perusteina marginaalisempia, mutta silti mielenkiintoisia. Näihin ryhmiin kuuluivat esimerkiksi taideteokset, joiden tekijyys oli epäselvä, tai teokset, joille taiteilija oli lahjoitusvaiheessa asettanut esillepanokiellon. Esillepanokiello on saatettu myös antaa museon toimesta rikkoutuneille taideteoksille, mutta niille ei ole tehty poistopäätöstä tai niitä ei ole poistettu kokoelmasta. Marginaaliin jäämisen perusteluksi mainittiin myös, että museossa ei ollut kokoelman esittämiseen näyttelytilaa.

Kysymys oli kyselyssä mukana, koska näyttelyt ovat yksi tärkeä kanava tuoda esille museon roolia yhteisössään. Näyttelyiden kautta museo tiedottaa omasta tehtävästään ja heritologisesta velvoitteestaan. Samalla kokoelmanäyttelyiden kautta museo esittelee omaa kokoelmaansa suurelle yleisölle. On museoita, joilla on tila pysyvien kokoelmanäyttelyiden esittämiseksi, ja museoita, joissa kokoelmateemat esiintyvät vaihtelevasti tuotettujen näyttelyiden lomas-

sa. Näyttelytoiminta ei ole museoiden ainoa toiminta-alue, mutta hyvin näkyvänä se toimii tutkimuksen kannalta hyvänä indikaattorina esimerkiksi arvoja tarkasteltaessa.

Näyttelyihin valikoituvat kokoelmateokset ovat yksi tapa selvittää arvo päätösten raja-alueita: Mitä museo katsoo omassa kokoelmassaan olevan sellaista aineistoa, joka on hyvä säilyttää, mutta ei juuri koskaan päädy julkisesti esille eikä tavoita suurta yleisöä? Myös professori Vilkuna on käsitellyt arvoja valikoitumisen näkökulmasta: "Arvomme paljastuvat tarkastelemalla mitä kokoelmiin on otettu ja miten ne siellä on luokiteltu. Aivan yhtä tärkeä ilmaisun on se, mitä kokoelmissa ei ole, siis mitä sieltä on jäänyt tai jätetty pois." (Vilkuna 2009: 21).

Tämän ryhmän teokset antavat tietoa museoiden tekemästä arvotustyöstä, ja näille päätöksille tutkimus etsii vastauksia. Ne toimivat myös konkreettisena tietolähteenä museoille arvokeskustelua aloitettaessa. Näyttelyihin valikoitumattomien teosten perustelut kokoelmassa ololle ovat muualla. Tästä on hyvänä esimerkkinä yhden vastauksen kommentti: "Jotkut teokset eivät aina toimi ns. taiteen kontekstissa, mutta saattavat olla ilmiöinä kiinnostavia." (15:22). Perustelut on hyvä tiedostaa ja kirjoittaa auki. Yhdessä vastauksessa luonnehdittiin, että tulipalossa vaurioituneet teokset on jätetty kokoelmaan dokumentaarisista syistä (36:21). Tässä on teoksen kohdalla selkeästi kyse kokoelman sisäisestä arvosiirtymästä. Aiemmin vahvan taiteellisen arvon omannut teos on siirtynyt dokumentaarisen arvon reviirille, mutta myös dokumentaarinen arvo on museon kokoelmaidentiteetin kannalta tärkeä, jolloin edes tulipalon vauriot eivät ole olleet riittävä peruste poistopäätökselle. Esimerkit osoittavat arvoveroston läsnäolon, joko näkyvänä ja kirjoitettuna tai hiljaisena.

On mielenkiintoista huomata, että ensimmäiset kolme perustetta korreloivat täysin *Disposal Toolkit* -poisto-ohjeen poistoperusteiden kanssa (luku 4.4.1.). *Toolkitin* ohjeiden mukaan tällaiset teokset olisi mahdollista sijoittaa poistolistalle tarkempaa arviointia varten.

Kysyttäessä, jäävätkö näyttelyihin valikoitumattomat teokset kokoelmahallinnallisen mielenkiinnon ulkopuolelle enemmistö vastauksista oli kieltäviä. Vastauksia tuli 32, ja niistä 18 vastasi kieltävästi, seitsemän selkeästi myöntävästi ja loput seitsemän antoivat tutkimuksen kannalta epäselvän vastauksen. Kieltävän vastauksen antaneet ilmoittivat, että "Kaikki teokset ovat Muusassa provenienssitietoineen." (31:23) ja "Huolehdimme resurssien mukaan kaikista." (18:23), mutta lisäkommenteina esiintyi myös: "Konservoinnissa ne jäävät hänille." (17:23) tai "Teokset kyllä luetteloidaan ja kuvataan, mutta perustietojen dokumentoinnin jälkeen niihin ei juurikaan palata." (13:23). Myöntävästi vastanneet ilmoittivat lyhyesti "kyllä" ilman pidempiä perusteluja. Joidenkin vastausten ohessa oli luonnehdintoja kuten: "Riittämättömien resurssien vuoksi priorisointia on tehtävä." (5:23) tai "Kyllä ne on lähtökohtaisesti raakattu ulos eikä mielestäni niissä ole mitään mielenkiintoista." (16:23).

Vastauksissa hiljainen tieto sai näkyvän muodon, ja museoammattilaiset suorittivat arvotuksia luonnehdinnoissaan. Selkeästi suomalaisten taidemuseoiden kokoelmiin on jossakin niiden historian vaiheessa päätyneet teoksia, jotka

nykyisten museokriteereiden mukaisesti eivät kuuluisi museokokoelmaan. Osa teoksista on huonokuntoisia ja odottaa kunnostustoimenpiteitä, mutta kunto yksin ei ole marginaaliin joutumisen peruste. Suurin peruste näille teoksille oli niiden heikko taiteellinen laatu.

Museoammatillinen henkilökunta on hyvin tietoinen näistä kokoelmistaan olevista teoksista, ja niiden taiteellisesta laadusta tuntuu vallitsevan konsensus. Tämä viestii siitä, että jonkin tasoista arvopohdintaa museoissa on tehty vuosien varrella, vaikka mitään kirjallisia yhteenvetoja aiheesta ei ole saatavilla.

Arvopohdinnan läsnäolosta viestii myös se, että 27 museota vastanneista 37 museosta olisi valmis tekemään kokoelmistaan poistoja, jolloin poistoihin valmiita on 73 % vastanneista taidemuseoista. Kolme museota vastasi kysymykseen kieltävästi, ja seitsemän museota ei osannut ottaa aiheeseen kantaa. Yhdessä museossa on perustettu poistokokoelma (23:33).

Pyydettyessä museoita kuvailemaan vapaamuotoisesti tilannetta, jossa poisto olisi mahdollinen, mukana oli sekä aktiivisia että passiivisia poistotilanteita. Suurimmaksi ryhmäksi nousivat kaksi passiivista poistotilannetta, kuten teoksen vaurioituminen tai katoaminen. Deponoinnin purku oli myös yleisimpien joukossa, tosin kaikki vastaajat eivät mieltäneet deponointia ja sen päättymistä varsinaisesti poistoksi. Muita poiston mahdollistavia tilanteita olivat:

- elinkaari- ja prosessiteosten sopimukset
- teoksen kunto
- teoksen aiheuttama vaara
- oikean omistajan ilmaantuminen
- taloudelliset syyt
- teoksen alhainen arvoluokitus
- kokoelman yhtenäistäminen
- taiteellisen laadun marginaalisuus
- luetteloimattomat esineet
- museon toiminta-ajatuksen ulkopuolelle jäävät esineet.

Vastaukset korreloivat jälleen *Disposal Toolkitin* ohjeiden kanssa. Vastaukset osoittavat, että poistokysymystä ja siihen tiiviisti liittyvää arvopohdintaa on mietitty museoissa. Taiteelliselta laadultaan ja arvoluokitukseltaan marginaaliset tai toiminta-ajatuksen ulkopuolelle jäävät esineet ovat selkeitä aktiivisen poistoprosessin perusteita.

Mitkä ovat hyväksyttäviä poiston perusteita?

Seuraavaksi museoilta kysyttiin mielipidettä hyväksyttävistä poistoperusteista. Valikossa annettiin 21 eri vaihtoehtoa, jotka kaikki ovat käytössä olevia kokoelmapoiston perusteita (luku 4.3.4.): museon säästötoimenpide, kunnallishallinnon säästötoimenpide, taideteoksen huono kunto, taideteos on duplikaatti, taideteos jää kokoelman ydinalueen ulkopuolelle, taideteos ei valikoidu näyttelyihin, huonolaatuinen hankinta, väärä hankintaperuste, lainmukaisen omistajan vaateet, varainhankinta museon toimintaa varten, varainhankinta kokoelματοimintaa varten, varainhankinta kokoelman täydentämiseksi, taideteoksen omistushistorian puute, taideteos on vaarana muille kokoelmateoksille, taidete-

os on vaarana henkilökunnalle, huono taiteellinen laatu, taideteoksen teeman toistuvuus kokoelmassa, eettinen peruste, teos todetaan väärennökseksi, uskonnollisuus/henkisyys, muu peruste.

Ylivoimaisesti eniten hyväksyntää saivat perusteet, kuten:

- taideteos on vaarana muille kokoelmateoksille (28/35)
- taideteos on vaarana henkilökunnalle (26/35)
- taideteoksen huono kunto (20/35)
- lainmukaisen omistajan vaateet (19/35)
- teos todetaan väärennökseksi (18/35)
- taideteos jää kokoelman ydinalueen ulkopuolelle (12/35)
- huono taiteellinen laatu (13/35).

Ilman puoltoja tai yhden puollon saivat perusteet, kuten:

- museon säästötoimenpide (0/35)
- kunnallishallinnon säästötoimenpide (0/35)
- taideteos ei valikoidu näyttelyihin (0/32)
- taideteoksen teeman toistuvuus kokoelmassa (0/32)
- uskonnollisuus/henkisyys (0/32)
- varainhankinta kokoelmatoimintaa varten (1/35)
- varainhankinta kokoelman täydentämiseksi (1/35)
- taideteoksen omistushistorian puute (1/35).

Eniten puoltoja saaneiden vaihtoehtojen joukossa on pääsääntöisesti passiivisen poiston muotoja. Teoksen aiheuttama vaara on helppo hyväksyä poiston perusteeksi eikä kysymyksen äärellä tarvitse keskittyä syvällisiin arvopohdintoihin.¹⁵⁹ Kaksi viimeistä yli kymmenen puolta saaneista perusteista olivat taideteos jää kokoelman ydinalueen ulkopuolelle (12/35) ja huono taiteellinen laatu (13/35). Nämä puolestaan ovat selkeästi arvopohjaisia perusteita ja vaativat museoammattilaisten aktiivisen osallistumisen poistoperusteiden kirjoittamiseen. Näiden kahden viimeisen alueella toimii poistopolitiikka aktiivisimmillaan.

Ilman puoltoja tai yhden puollon saaneiden vaihtoehtojen kohdalla selkeäsi yhteiseksi tekijäksi nousee raha. Taidemuseoiden vastauksissa näkyy ajatus, että säästötoimenpiteet eivät saa muodostua kokoelmanhallintaa sääteleviksi tekijöiksi. Tähän oli vastausten perusteella nollatoleranssi. Toisaalta pakottavien säästötoimien mukanaan tuoma laajamittainen arvokeskustelu taidemuseoissa on vielä kesken tai alussaan. Vastaukset antavat myös osviittaa siihen, että valmistautuminen arvokeskusteluun on nyt ajankohtaista ja tarpeellista, koska ulkoinen paine säästötoimille ei välttämättä vähene tulevaisuudessa.

Mielenkiintoinen huomio on myös, että omistushistorian puute sai ainoastaan yhden puollon. Muodostaahan omistushistoria olennaisen osan taideteoksen kontekstia ja näin museoarvoa. Taidemuseoiden ammattilaisten keskuudessa tätä ei nähdä tärkeänä poiston perusteena. Se ei yksin riitä, vaan tueksi tarvitaan muutakin.

¹⁵⁹ Vaaraa voivat tuottaa esimerkiksi kulttuurihistoriallisissa kokoelmissa olevat farmasian tuotteet tai toisen maailmansodan aikaiset räjähteet. Taidemuseoissa vaarana toisille teoksille saattavat olla esimerkiksi vettä sisältävät taideteokset.

Tiedusteltaessa poiston perusteita taidemuseoita pyydettiin kuvailemaan tilannetta, jossa poisto olisi mahdollinen, ja saadut vastaukset voidaan jakaa neljään ryhmään, joita olivat kuntoon liittyvät perustelut, käytännön kontekstiin liittyvät perustelut, taiteelliseen laatuun liittyvät perustelut ja muut perustelut. Kysymyksessä annettiin vastaajalle mahdollisuus vapaasti valita ne tilanteet, joissa poisto olisi mahdollinen. Teoksen kuntoon liittyvät perusteet olivat vastauksissa enemmistönä. Vaurioituminen, tuhoutuminen, heikko kunto, mahdottomuus konservoida tai teoksen aiheuttama vaara nähtiin poiston perusteiksi tässä ryhmässä. Seuraavaksi suurin ryhmä oli museokontekstiin liittyvät perustelut. Näihin perusteisiin kuuluivat luonnehdinnat, kuten teoksen tiedostettu elinkaariajattelu, teoksen parempi sopivuus jonkin toisen taidemuseon kokoelmaan, teoksen lahjoitus johonkin toiseen tarkoitukseen, talletuksen palauttaminen sekä kontekstittietojen puute. Tässäkin yhteydessä kontekstittietojen puute nähtiin ainoastaan yhtenä vaikuttavana tekijänä. Perusteina olivat myös, että teoksella ei ole nykyisessä ympäristössään viitekehystä tai että se ei täytä museokriteereitä. Teoksen taiteellinen laatu nähtiin vasta kolmanneksi tärkeimpänä poiston perusteena. Tähän ryhmään kuuluivat perustelut, kuten teos on harrastelijateos, sen taiteellinen taso on heikko tai teos on todettu väärennökseksi. Viimeisessä ryhmässä ovat harvemmin esiintyneet perusteet, kuten teos on todettu kadonneeksi määräaikaisinventaariorissa, teoksen oikea omistaja löydetään tai teoksesta on olemassa toisintoja. Nämä viimeiseen ryhmään kuuluvat luonnehdinnat ja tässä kyselyssä määrällisesti vähäisinä ilmenneet perusteet ovat poistoperusteita niissäkin tilanteissa, joissa poisto nähdään hyvin kapea-alaisena ja ainoastaan poikkeustapauksissa kokoelmanhallintaa sivuavana toimintana.

Elinkaarteosten kohdalla on joissakin museoissa käytössä elinkaarisopimukset. Elinkaarisopimuksen käyttö ei kuitenkaan ole yleistä. Sopimukset tehdään taiteilijan kanssa kirjallisena ja neuvotellaan teoskohtaisesti: ”Virastoihin ja laitoksiin sijoitetuilla mediataiteen teoksilla on sovittu 10 vuotta voimassa oleva elinkaarisopimus. Sen jälkeen tarkistetaan laitteistojen tekninen kehitys sekä uusi asennointihalukkuus (taiteilija ja käyttäjät).” (3:31) tai ”Yksi orgaanisista materiaaleista tehty ulkoveistos on tällä hetkellä digitaalisessa sähköisessä muodossa, ja se rekonstruoidaan, mikäli löytyy soveltuva paikka. Asiasta on taiteilijan kanssa kirjallinen sopimus.” (3:31). Taideteoksen luonnollisen hiipumisen jälkeen siitä tehdyt dokumentit säilyvät todisteina sekä olemassa olleesta taideteoksesta että museon heritologisesta roolista. Mukana perusteluissa oli myös esimerkki elinkaariajattelusta:

”Mikäli kokoelmaan liitetään teos, jonka luonne on sellainen, että sen yhteydessä sovelletaan elinkaariajattelua, tulee kartoittaa taiteilijan kanta keskeisiin kysymyksiin. Mitkä ovat keskeiset esittämisen periaatteet, taiteilijan suhde materiaaleihin, niiden aitouteen ja/tai korvattavuuteen sekä materiaaleissa ajan myötä tapahtuviin muutoksiin. Tiedot dokumentoidaan.” (1:25)

Vastaukset mukailivat poisto-ohjeistusten kansainvälisiä kriteerejä ja henkeä. Poisto on suomalaisissa taidemuseoissa perinteisesti nähty ICOMin eettisten sääntöjen mukaisesti vain poikkeustapauksissa tapahtuvaksi ja usein ulkoisen tarpeen ilmennyttyä eikä niinkään aktiivisena kokoelmanhallinnallisena työka-

luna. Tämä näkyy myös vastauksissa. Laajamittaista arvokeskustelua vaativat poiston perusteet olivat vastauksissa vähemmistönä ja selkeimmiksi nousivat perusteet, joilla oli erittäin konkreettinen käytännön tausta. Tässä kohdin vastaukset eroavat *Disposal Toolkitin* ohjeistuksesta merkittävästi. *Toolkit* nostaa tärkeimmäksi poiston perusteeksi esineen soveltumattomuuden kokoelmakontekstiin, joka puolestaan on selkeästi aktiivisen arvokeskustelun tuottama vastaus.

Lisäksi on mielenkiintoista huomata, että etenkin museokontekstiin ryhmittyvät perusteet toivat poiston esiin laaja-alaisesti. Perustelut, kuten talletuksen palauttaminen, teoksen soveltuvuus jonkin toisen kokoelman pariin tai lahjoitus toiseen tarpeeseen kertovat ajattelusta, jossa poisto nähdään tiiviisti kokoelmanhallintaan kuuluvana. Poistotoimenpide nähdään myös mahdollisuutena, jossa museoesine siirretään oman kokoelmanhallinnallisen vastuun ja hoitovelvoitteen ulkopuolelle. Tässä yhteydessä totaalinen poisto ei ole tarpeen.

Poisto on museokontekstissa hieman paradoksaalinen käsite. Se ei istu jatkuvan säilyttämisen velvoitteen kanssa samaan tilaan kovinkaan hyvin. Yksi poistoa varjostava teema ulkomaisissa museoissa on ollut museoiden statuskriisi poiston tullessa julkisuuteen. On pelätty, että poisto heikentää yleisön mielikuvaa museosta. Kysyttäessä samaa suomalaisilta taidemuseoilta vastaukseksi saatiin kieltävä vastaus (29/37). Suomalaisten taidemuseoiden museoammatillinen henkilökunta ei usko yleisön mielikuvan muuttuvan, vaikka museon kokoelmista täytyisi tehdä poistoja. Seitsemän vastanneista ei osannut ottaa asiaan kantaa, ja vain yksi museo ilmoitti mielikuvan heikkenevän. Tämän kysymyksen kohdalla hiljaisen tiedon osuus oli myös selkeästi läsnä ja vastaukset toivat jo olemassa olevan kollektiivisen mielipiteen näkyväksi.

Mitä taidemuseoiden kokoelmista on poistettu?

Seuraavaksi taidemuseoilta kysyttiin, mitä kokoelmista on viimeisen viiden vuoden aikana (2007–2011) poistettu? Tämän kysymyksen kohdalla vastausten määrä väheni selkeästi (14 museota), mikä viittaa mahdollisesti vähäiseen poistojen määrään. Poistojen vaihtoehdot oli jaoteltu neljään ryhmään, joita olivat taideteokset, muut museoesineet, kokoelmaan liittyvät dokumentit ja muu aineisto.

Kaikista ryhmistä oli tehty poistoja. Vastaajien lukumäärän vähyydestä ja poistojen yhteenlasketusta lukumäärästä päätellen poistot ovat olleet museokohteisesti yksittäisiä ja vähäisiä. Vastanneista 14 museosta 11 museota oli suorittanut taideteosten poistoja viimeisen viiden vuoden aikana. Neljä museota oli poistanut muita museoesineitä ja viisi museota muuta aineistoa. Kokoelmiin liittyviä dokumentteja ei ollut poistanut kukaan. Taideteoksia on poistettu yhteensä 75 kappaletta. Poistot olivat pääsääntöisesti yksittäisiä. Yhdellä museolla poistojen määrä oli 49. Muita museoesineitä oli poistettu 520 kappaletta, joista yhden museon osuus oli 510. Muuta aineistoa oli poistettu 33 kappaletta, ja tähän lukuun sisältyy yhden museon 31 poiston lukumäärä.

Varhaisemmista poistoista museoilla oli tietoa samansuuntaisesti. Viiden toista vastauksen joukossa taideteoksia oli ennen vuotta 2007 poistettu 13 museossa, muita museoesineitä kahdessa museossa ja muuta aineistoa yhdessä muse-

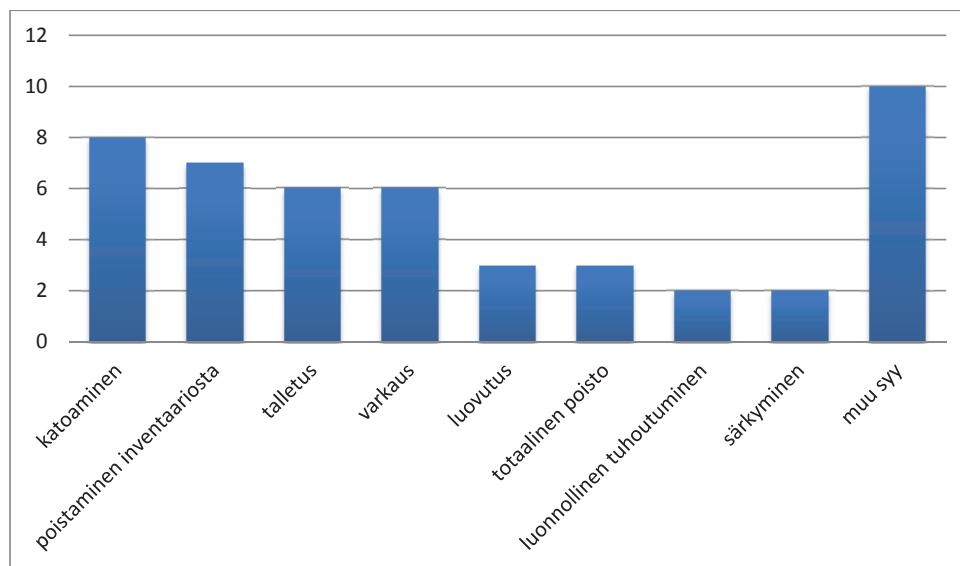
ossa.¹⁶⁰ Taideteosten poistoja oli yhteensä 133, joista kahden museon osuus oli 50 kpl ja 67 kpl. Muun aineiston joukossa ilmoitettiin poistetun kaksi kipsistä pienoismallia.

Kuten edellä on mainittu, poistot ovat olleet muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta yksittäisiä. Poistoa ei ole käytetty systemaattisesti kokoelmanhallinnallisena työkaluna, vaan yksittäiset poistot ovat ohjautuneet ulkoisen paineen, usein passiivisten toimien kautta, kuten vaurioituminen tai katoaminen.

Mikä on ollut poiston menetelmä?

Kysyttäessä poiston menetelmää annettiin vaihtoehtoina 20 mahdollisuutta. Ensimmäiseen ryhmään kuuluivat aktiivisen poiston muodot: poistaminen inventaariosta, talletus, siirto museon sisällä, vaihto, luovuttaminen takaisin lahjoittajalle, lahjoitus, poisto vaaran vuoksi,¹⁶¹ totaalinen poisto/dokumentoitu tuhoaminen, luovutus, kierrätys ja myynti.

Toiseen ryhmään kuuluivat passiivisen poiston muodot kuten: luonnollinen tuhoutuminen, varkaus, katoaminen, vandalismi, tuhoutuminen virheen kautta, unohdus, särkyminen ja huolimattomuus.



KUVIO 5 Vuosien 2007–2011 välisenä aikana tehtyjen poistojen menetelmät.

Katoaminen, poistaminen inventaariosta, talletus ja varkaus olivat yleisimmät poiston muodot. Katoaminen tarkoittaa, että esinettä ei ole havaittu määräaika-sinventaarissa ja siksi se on päätetty poistaa. Vastausten perusteella museoesi-

¹⁶⁰ Tässä kohtaa on huomioitava, että yhdessä museossa on voitu poistaa kaikkia annettuja vaihtoehtoja ja siksi vastattujen vaihtoehtojen määrä on 16, kun vastanneiden museoiden määrä on 15.

¹⁶¹ Vaara on itsessään passiivinen mutta poistopäätös vaaran vuoksi puolestaan aktiivinen toiminto.

neiden tietoja myös poistetaan inventaariosta, vaikka tätä ei kokoelmahistorian säilymisen kannalta eikä kokoelmapoliittisissa ohjelmissa suositella. Vastauksista ilmeni, että määräaikaisinventarioiden toteutusväleissä on museokohtaisia vaihteluita ja inventaarioiden tulokset vaikuttavat myös poistoon. Inventaarioiden välit vaihtelivat muutamasta vuodesta viiteen ja kymmeneen. Kadonnut esine merkittiin poistoksi, kun sitä ei tavattu joko kahdessa tai kolmessa perättäisessä inventaariossa. Määräaikaisinventarioiden tuloksena kadonneeksi toteamista ei kuitenkaan katsottu tärkeäksi poiston perusteeksi. Katoaminen ei juurikaan saanut puoltaja kysyttäessä poiston perusteita. Tämä on selitettävissä sillä, että perusteiden kirjaaminen vaatii aktiivista toimintaa, kun taas katoaminen jo tapahtuneena poiston muotona on passiivinen.

Muihin syihin vastauksissa annettiin esimerkkejä, kuten kokoelman uudelleen arviointi, deponoinnin purku, sisäinen siirto kaupungin organisaatiossa, oikean omistajan ilmaantuminen ja väärennöksen palauttaminen myyjälle, jotka kaikki kuuluvat aktiivisen poiston piiriin. Yhtenä syynä oli tuhoutuminen tulipalon vuoksi, joka puolestaan on yksi passiivisen poiston muoto.

Vastauksissa myös talletukset huomioitiin poistoiksi. Vapauttavathan ne resursseja muun kokoelman hoitoon. Varkaus oli myös merkittävä yksittäinen poiston muoto, mutta vain kolme museota vastanneista oli tehnyt kokoelmistaan totaalisia poistoja. Vain yksi museo ilmoitti museoarkiston maininnasta, jonka mukaan museon perustajien toimesta oli myyty joitakin "heikompileatuisia" taideteoksia (14:31). Tämä poiston tapa ei ole toistaiseksi saanut suomalaisen museoarjen näkyvää hyväksyntää eikä ole käytössä suomalaisissa taidemuseoissa. Kaikista annetuista vastauksista särkymisiä oli tapahtunut kahdessa tapauksessa. Samoin unohdus, huolimattomuus ja tuhoutuminen virheen kautta eivät saaneet yhtään vastausta. Tämän perusteella voidaan päätellä, että suomalainen kulttuuriperintö on museoiden hallussa hyvässä hoidossa ja henkilökunnan huolimattomuuden vuoksi kokoelmista ei juuri tapahdu poistoja.

Kuvaile poistoprosessia ja kuka teki poistopäätöksen?

Museot, jotka ovat tehneet poistoja kokoelmistaan, ovat noudattaneet ICOMin eettisiä ohjeita. Poistoa on edeltänyt museoammatillisen henkilökunnan lausunto (yleensä enemmän kuin yksi henkilö), ja siitä on tehty virallinen päätös, joko museonjohtajan tai kaupunginorganisaation taholla. Poistettava esine on dokumentoitu ja sen jälkeen poistettu. Näiden poistoon liittyvien päälinjausten ohella museoissa on ollut eriäviä käytäntöjä liittyen yksityiskohtiin, kuten poistotyöryhmän kokoonpanoon, inventaarioväleihin, dokumentoinnin ja sopimusten asteeseen tai konkreettisen poiston tekotapaan.

Poistopäätöksen on useimmissa tapauksissa tehnyt museonjohtaja joko kokoelma-amanuenssin tai -intendentin kanssa yhteistyössä. Toinen käytössä oleva yleinen päätösmuoto on hyväksyttävä poistoehdotus museon hallituksella, johtokunnassa tai ylijohtajalla. Useissa tapauksissa teoksen mahdollisesta poistosta on myös keskusteltu taiteilijan kanssa, jos tämä on ollut mahdollista.

Taidemuseoissa oli erilaisia käytäntöjä liittyen fyysisen poiston tekotapaan: "Taideteokset jäivät kuitenkin taidemuseoon. -- ne siirrettiin vain varsi-

naisesta taidevarastosta arvottomampaan paikkaan.” (33:31) tai ”Fyysinen teos on heitetty roskeen.” (23:31) tai ”Teos valokuvattiin ja tuhottiin taiteilijan suositumuksella.” (6:31). Jotkin museot puolestaan säilyttävät ”Pahastikin vaurioituneet teokset.” (12:31).

On selvää, että poistoprosessi edellyttää runsaasti eriasteisia päätöksiä ja siten myös päätösten asiakirjoja. Päätöksistä jää museoon kirjallinen jälki taide-teosrekisterin ohella myös viranhaltijapäätösten, elinkaari- ja hankintasopimusten sekä poistopöytäkirjojen ja palautustodistusten muodossa. Ideaalissa tapauksessa nämä dokumentit täydentävät teosrekisterin tietoja ja toteuttavat kokoelmapoliittisissa ohjelmissa määriteltyjä reunaehtoja. Vastauksissa 20:lla museolla oli poistoista kirjallisia dokumentteja ja yksi ei ole kirjannut poistoja (20/21).¹⁶²

Poiston yhteydessä on harkittava myös inventaarionumeron kohtaloa kolmesta näkökulmasta: Mitä tapahtuu inventaarionumerolle rekisterissä ja esineessä tai mitä tapahtuu poistetulle inventaarionumerolle? Näistä ei ole olemassa yhteneviä käytäntöjä Suomessa tai kansainvälisesti, vain suosituksia. Suosituksena on, että poiston jälkeen esineen rekisteritiedot jätetään kokoelmahistorian vuoksi tietokantaan. Vastauksissa erilaiset käytännöt näkyivät selkeästi: ”Teokset, joita ei ole löydetty inventoinneissa, merkitään kadonneiksi mutta ei poisteta, koska ne voi myöhemmin löytyä jostakin.” (17:31) tai ”Kadonneet teokset on poistettu inventaariosta, säilyttäen kuitenkin tiedot mikäli teokset löytyvät.” (18:31) tai ”Teoksesta on tehty luovutusasiakirja, museonjohtajan päätös ja teos on poistettu inventaariosta.” (22:31). Myös siitä, mitä tapahtuu poistetun esineen inventaarionumerolle, oli nähtävissä erilaisia käytäntöjä. Yhdessä poistotapauksessa: ”Teoksista poistettiin kaikki museoinventointeihin liittyvät merkinnät.” (36:31). Toisessa tapauksessa esine poistettiin inventaariosta, mutta esineet jätettiin museoon käyttöesineiksi (37:31). Yleisesti on käytössä tapa, että jo kerran poistettua inventaarionumeroa ei anneta uudelle esineelle. Vastaukset osoittavat, että inventaarionumeroiden käsittelyä poiston yhteydessä on järkevää yhtenäistää. Jälleen vastaukset toivat esiin hiljaisen tiedon osuuden inventaariokäytänteiden alueella.

Mielikuvia liittyen kokoelmapoistoon

Museoita pyydettiin valitsemaan mielikuvia, jotka liittyvät poistoprosessiin. Mielikuva on lähellä hiljaista tietoa. Mielikuvan ei tarvitse olla virallisesti kirjoitettua tai hyväksyttyä, mutta se voi voimakkaasti ohjata päätöksentekoa, varsinkin jos kyseessä on kollektiivinen mielikuva. Kysymyksen valikossa oli kahdeksantoista kansainvälisistä kirjoituksista poimittua mielikuvaa, jotka on viime vuosikymmeninä liitetty poistoja tekeviin museoihin (Weil 2002; Davies 2011). Valitut mielikuvat vaihtelevat negatiivisten (epäluulo, alasajo, keskusjoh-toisuus, totaalituhon, virhemahdollisuus, luottamuksen vähentyminen), käytännönläheisten (ammattitaito, kokoelmanhallinta, kokoelmanhallinnallinen järjes-

¹⁶² Tässä vastaajien määrä oli suurempi kuin kysyttäessä, mitä museoista on poistettu vuosien 2007–2011 välisenä aikana. Mainitut kirjalliset dokumentit voivat viitata poistoihin myös ennen vuotta 2007.

tys, kestävä kehitys, vastuullisuus, ammatillinen arvostus, luottamuksen lisääntyminen) ja taloudellisten (resurssien oikea käyttö, resurssien väärä käyttö, raha, säästäväisyys) mielikuvien välillä.

Selvästi suomalainen taidemuseoarki näkee poiston hyvin käytännönläheisenä toimenpiteenä myös mielikuvissa, joissa ei tarvitse tukeutua virallisiin lähteisiin tai kokoelmanhallinnallisiin ohjeistuksiin. Vastauksissa ylivoimaisesti eniten puoltoja sai kokoelmanhallinta (26/34). Kaksi seuraavaa olivat ammattitaito ja vastuullisuus (molemmat 20/34). Jälleen suoraan rahan säätelemät mielikuvat saivat vain yksittäisiä puoltoja, ja valikon negatiivisia mielikuvia ei myöskään valittu. Tosin resurssien oikea käyttö sai 13 puolta. Vastuullisuuden myötä vastauksissa näkyi myös huolenaiheita, kuten virhemahdollisuus (8/34), totaalituhon mahdollisuus (16/34) ja lainvastaisuus (7/34).

Pääsääntöisesti poisto nähdään museoammattillisena prosessina, joka pyrkii kokoelmanhallinnalliseen järjestykseen ja jossa resurssit on oikein ja vastuullisesti käytetty. Prosessissa huolenaiheena on virhemahdollisuus, poiston lainopilliset kysymykset tunnustetaan sekä ymmärretään totaalipoiston lopullisuus. Vastausten selkeä jakautuminen käytännönläheisiin ja ammattitaitoa korostaviin vaihtoehtoihin antaa ymmärtää, että museoissa on valmiudet kokoelmanhallinnallisiin poistoprosesseihin, mutta varsinaisia aktiivitoimia ei ole katsottu tarpeelliseksi vielä panna käytäntöön. Mielikuvissa vastuullinen valmius on jo olemassa.

Museoille annettiin myös mahdollisuus kertoa vapaasti ajatuksia kokoelmapoistoista. Vastaukset jakautuivat selkeästi niitä puoltaviin ja vastustaviin. Selkeä enemmistö oli sitä mieltä, että poisto on mahdollinen jossakin kokoelmanhallinnallisessa tilanteessa kunhan se tehdään avoimesti, käsillä olevan poiston poistoperusteet ovat painavia, ollaan tietoisia poistoon liittyvistä käytännön vastuista ja kokoelmapoliittinen ohjelma on niiden lähtökohtana. Mahdollisuutta luonnehdittiin sanoilla ”ei negatiivinen, välttämätön, tarpeellinen, käytännönläheinen, ajankohtainen, kaiken säilyttäminen ikuisesti on kestävä ajatus, avoimuus tärkeää, oltava museoammattilaisten käsissä” ja ”virtaviivaistaminen on hyvä periaate”. Useissa kommentteissa ymmärrettiin, että poistot ovat varsinkin tulevaisuudessa välttämättömiä ja kestävä kehityksen mukaisia. Lisäksi kommentoitiin, että elinkaariajattelua tulisi lisätä. Kommentteissa peräänkuulutettiin myös ottamaan poistoperiaatteet ”rohkeasti” käyttöön, jos sellaiset oli museossa laadittu.

Poistoa vastustavien kannanottojen luonnehdinnat olivat seuraavanlaisia: ”poistot eivät kuulu kokoelmatoimintaan; teoksia ei voi poistaa taiteellisin perustein; ei keskeistä kuvataidekokoelmien kohdalla; vaikea ja arkaluontoinen asia; en kannata poistoja; taidemuseoiden tulee välttää poistojen tekemistä”. Eriäviä mielipiteitä ilmeni myös liittyen poistojen linjauksiin. Osa oli sitä mieltä, että ne ovat ainoastaan harkituissa yksittäistapauksissa mahdollisia, eikä laajamittaisia pohdintoja tarvita. Osa puolestaan oli sitä mieltä, että poistot tulee linjata muiden toimenpiteiden kanssa suuria kokoelmanhallinnallisia kokonaisuuksia käsiteltäessä. Mielipiteet jakautuivat myös kysyttäessä poistotoimenpiteen julkisuutta. Kahdeksantoista vastausta ilmaisi, että poiston on oltava täysin

julkinen toimenpide, neljätoista vastusti ja kolme ei osannut sanoa. Tämän kysymyksen kohdalla vastaukset jakautuivat selkeästi eri leireihin.

Hyväksytyjä poiston tapoja

Kysyttäessä hyväksyttäviä poiston tapoja annettiin vaihtoehtoiksi lahjoitus toisiin museoihin, lahjoitus toisiin julkisiin instituutioihin, lahjoitus, luovutus takaisin lahjoittajalle, myynti toiseen museoon, myynti toisiin julkisiin instituutioihin, myynti avoimessa huutokaupassa, esineen dokumentoitu tuhoaminen tai muu (siirto opetuskokeelmaan, vaihto). Lahjoitus toisiin museoihin sai puoltoja 26/32, esineen dokumentoitu tuhoaminen 24/32 puoltoa. Näiden katsottiin täyttävän museokriteerit. Myynti huutokaupassa tai myynti toisiin julkisiin instituutioihin saivat vähiten puoltoja (9/32).

Museokokoelmien myynti Suomessa ei ole ollut käytäntö. Museolle annettiin mahdollisuus vapaasti vastata kysymykseen: Jos myynti olisi mahdollinen, mihin saadut varat tulisi ohjata? Tämä kysymys oli kyselyssä mukana sen kansainvälisen ajankohtaisuuden vuoksi. Poistoja myymällä tekevät museot joutuvat perustelemaan saatujen varojen käyttöä sekä museoprofession sisällä että julkisuudessa. Lähes kaikki vastanneet ohjaisivat myynnistä saadut varat kokoelmanhoitoon ja teoshankintoihin mutta osa myös yleiseen museotoimintaan (21/27). Vastaukset heijastelivat voimakasta vastustusta myyntiä kohtaan, ja vastausten määrä jäi 27:een. Yksi vastaus nosti esiin kokoelmahistorian merkityksen, joka on mahdollisten myyntien vuoksi uhattuna: ”En kuitenkaan pidä järkevänä, että aina uusi toimija ottaessaan kokoelman hallintaansa kyseenalaistaa edeltäjänsä työn. Kokoelmilla on myös oma historiansa, jota pitää kunnioittaa.” (7:39). Yhdessä vastauksessa kielteistä kantaa myyntiä kohtaan oli avattu seuraavasti:

”Myynnin ei tulisi olla mahdollista, seuraukset voivat olla huonot. Mutta jos olisi mahdollista, niin varat tulisi ohjata museon omaan toimintaan. Tämä voisi toisaalta johtaa siihen, että museon elinehto olisi kokoelmien myynti, mikä olisi taas tuhoisa tie museoille ja kulttuuriperinnölle.” (20:42)

Asia selkeästi jakaa ammattikuntaa, ja keskustelut yhteisen ammatillisen äänen saavuttamiseksi ovat ajankohtaisia.

Kyselyn vastausten ja kansainvälisen kirjallisuuden perusteella näyttäisi siltä, että poistolla on oma hierarkiensa (kysymys nro 41). Museoammattilaiset pitävät museon sisäistä siirtoa tai lahjoitusta toiseen museoon tai julkiseen instituutioon kaikkein arvokkaimpana poiston tapana.¹⁶³ Tämän jälkeen tulevat muut vaihtoehdot, joista täydellinen tuhoaminen on ollut Suomessa käytössä, kun taas esineen myynti on nähty erityisen epäsovinnainen.¹⁶⁴ Asetettaessa tutkimuksen tulosten mukaisesti poiston tavat hierarkian janalle saadaan suomalaisen taidemuseoiden poistojen arvojärjestys:

¹⁶³ Kaikissa vastauksissa esineen siirtoa museon sisällä tai deponointia ei mielletty poiston menetelmiksi.

¹⁶⁴ Tilanne on täysin päinvastainen esimerkiksi Yhdysvalloissa, jossa myynti on ollut runsaasti käytetty poiston tapa ja täydellistä tuhoamista ei kirjoitusten mukaan oikein edes ymmärretä.

- 1) lahjoitus toiseen museoon
- 2) esineen dokumentoitu tuhoaminen
- 3) luovutus takaisin lahjoittajalle
- 4) lahjoitus
- 5) myynti toiseen museoon.

Kun poistolla on oma hierarkiansa, poistoluokkaan kuuluvan esineen sijoittuminen hierarkian janalle täytyy päättää, jotta poisto voi edetä. Poistoon liittyvät seuraavat toimenpiteet, kuten tiedotusstrategia, medianäkyvyys tai näyttelyn järjestäminen, ovat täysin riippuvaisia päätöksestä. Sijoittuminen janalle voi vaihdella esineestä riippuen. Tiettyä poiston tapaa ei siis kannata lyödä lukkoon, vaan sijoittuminen janalle on esinekohtaisesti harkittava. Kuten edellä on kirjoitettu, juuri tässä vaiheessa ajalla on merkitystä. Esine voidaan sijoittaa janalle ja määrittää sille tietty aika, jonka kuluessa se siirtyy poistoluokasta poistosäilytyksen kautta tavalla tai toisella ulos museosta.

Onko taiteilijan elinkaarella merkitystä?

Museoilta kysyttiin myös, onko jonkin yksittäisen teoksen poiston kannalta merkitystä sillä, onko teoksen tehnyt taiteilija elossa vai kuollut. Yhdeksäntoista museota 35:stä vastauksesta kokivat, että asialla ei ole merkitystä. Yksitoista museota vastasi, että asialla on merkitystä, ja viisi ei osannut ottaa asiaan kantaa.

Kysymys oli kyselyssä mukana siitä syystä, että se on usein Yhdysvalloissa koettu poistoja rajoittavaksi tekijäksi. Elossa olevan taiteilijan kanssa ei olla päästy yhteisymmärrykseen tarvittavista toimenpiteistä liittyen poistettavaan esineeseen, mikä on aiheuttanut ristiriitaa kokoelmatoiminnassa. Lisäksi tilanne on nähty hyvin arkaluontoisena ja vaikeasti lähestyttävänä.

5.6 Kokoelmapoistoa määrittävät arvot

Kyselyn lopussa oli joukko kysymyksiä liittyen arvoihin, joiden avulla museoammattilaiset tekevät arjen työtään. Kysymyksiin saadut vastaukset kuuluivat suurelta osin kokoelmanhallinnallisen hiljaisen tiedon alueelle. Kuten aiemmin on todettu, arvot ovat jotakin hyvin abstraktia ja kirjoituksissa runsaastikin teoretisoituja. Arvokeskustelu voi olla jotakin hyvin filosofista, mutta sen olisi hyvä olla myös jotakin käytännönläheistä ja parhaassa tapauksessa museologista. Konkretisoimalla arjen työhön vaikuttavien arvojen verkostoa on mahdollista tuottaa perusteluja ja vankka pohja niinkin lopullisille päätöksille, kuten kokoelmapoistoille.

Onko museossanne keskusteltu taidekokoelmien arvoluokituksesta?

Kolmekymmentäviisi museota vastasi arvoista esitettyyn kysymykseen. Seitsemäntoista museota oli keskustellut arvoluokituksesta, kuusitoista ei ollut ja viidessä museossa taidekokoelmien arvoluokitus oli tehty. Kokoelmien arvoluokitukset oli tehty vuosien 2007–2012 välisenä aikana.

Taidekokoelman arvoluokitus on hyvin aktiivinen kokoelmanhallinnallinen työkalu. Tällöin museon henkilökunta ottaa konkreettisesti kantaa siihen, mitkä taideteokset ovat museon ydintä ja mitkä marginaalia. Tämä jättää peruuttamattoman jäljen kokoelmahistoriaan ja on ollut museoissa vaikea haaste. Tämä näkyi myös vastauksissa:

”Yksi hankaluuksista on se, että taidekokoelmassa oleva esine lähtökohtaisesti on taideteos silläkin uhalla, että määritelmällisiä työkaluja ei oikein ole tarjolla. Edes lainsäätäjä ei täsmällisesti kerro, miten teoskynnys ylittyy, puhumattakaan siitä, että ottaisi kantaa laatukriteereihin. Tekijänoikeudellisessa mielessä huonokin taide on aina taidetta. Vaikeudet ilmaantuvat, kun pitäisi peittämättömästi tehdä ero hyvän ja vähemmän hyvän teoksen välillä. Luultavasti kaikissa kokoelmapoliittisissa ohjelmissa kuitenkin juuri taiteellinen taso ilmoitetaan tärkeimmäksi hankinnan kriteeriksi. On tiedostettava oman arvottamisensa subjektiivisuus ja historiallisuus.” (22:44)

Nimenomaan tähän valinnan haasteeseen käsillä oleva tutkimus antaa rohkaisua ja hakee toimintamalleja. Vastauksessa käy ilmi museoammattilaisen epävarmuus liittyen oikeuteen suorittaa kokoelmapoistoja. Yhtenä keinona poistaa tätä epävarmuutta on tutkimuksessa käytetty institutionaalisen taide-teorian laaja esittely.

Taidekokoelman arvoluokitus ja sen ympärillä käyty keskustelu on vastausten perusteella ollut taidehistoriallista ja pragmaattista. Edellä on myös esitelty museologisen arvokeskustelun rooli puhuttaessa taidekokoelmaan liitetyistä arvoista. Tämä kuitenkin heijastui vastauksissa vähemmän. Taidehistoriallisen näkökulman ohjatessa keskusteluja pääroolissa ovat olleet sellaiset arvot, kuten taidehistoriallinen arvo ja korkea taiteellinen laatu. Keskusteluissa ollaan selvitetty kokoelman ytimeen kuuluvia teoksia ja pohdittu niiden roolia sekä oman kokoelman kannalta että kansallisen merkittävyyden kannalta. Taidehistoriallinen arvo arvotetaan taidemuseokeskustelussa korkealle. Tämän arvon rinnalle kannattaa kuitenkin ottaa tueksi myös muita näkökulmia.

Pragmaattisiin perusteluihin kuuluvat esimerkiksi kokoelmien pelastussuunnitelmien yhteydessä luodut arvotukset. On valittu ne teokset, jotka palokunnan tai muun pelastushenkilökunnan toimesta ainakin tulisi pelastaa. Tämä on ollut hyvin konkreettinen toimenpide ja on tietyin osin ulkoapäin määritelty. Pelastussuunnitelmien sisältö ja lain edellyttämät toimenpiteet ovat museoille annettua tietoa ja kokoelmaan vaikuttavat osiot on täytetty pelastussuunnitelmaan. Toimenpide on tärkeä, mutta ei kokoelmanhallinnan kannalta kokonaisvaltainen.

Toinen pragmaattinen arvotusperuste on määrittää kokoelma vakuutusarvojen kautta. Kokoelmaan kuuluvien taideteosten vakuutusarvojen määrittäminen on yleistä niiden teosten kohdalla, joita usein lainataan näyttelyihin ja jotka joutuvat alttiiksi kuljetuksen, käsittelyn ja eri olosuhteiden tuomille risi-tuksille. Kokoelman määrittäminen vakuutusarvojen kautta antaa kokoelman luonteesta osviittaa, mutta ei näytä koko kokoelmanhallinnallista kuvaa. Se toimii rahaan liittyvänä arvona vain hyvin kapealla sektorilla.

Vastauksissa museologinen arvokeskustelu näkyi erillisten arvojen yhdistelminä, jotka kiinnittyvät yksittäisen taideteoksen rooliin osana kokoelmaa ja kokoelmanhallintaa. Taideteoksen roolia kokoelmassa määrittävät kriteerit, ku-

ten museotaiteen, sijoitettavan taiteen tai käyttötaiteen statuskysymykset. Selkeästi taideteoksen rooli osana museokokoelmaa nähtiin erillisenä ja merkittävänä arvona.

Osana museologista arvokeskustelua oli myös kysymys: Tekeekö museoammattilainen arjen työssään arvopäätöksiä? Vain yksi vastaaja vastasi kieltävästi, joten lähes kaikki museoammattilaiset ovat arjessaan arvojen kanssa tekemisissä (33/34). Jälleen käsillä on suuri määrä hiljaista tietoa. Taidemuseoilla on valtava määrä tietoa taideteoksiin liittyvistä arvoista, joiden perusteella tehdään valintoja arjen työssä: ”Museotyö on yleisemminkin arvojen parissa työskentelyä: koko toimintaa ohjaavat taiteeseen liittyvät arvot, esim. kansallisen muistiorganisaation arvot, ja toisaalta taiteen merkitykselliseksi tekemiseen liittyvät arvot.” (31:46). Tätä ei kuitenkaan usein ole virallisesti kirjattu mihinkään. Vastaajat antoivat arjen arvottamistilanteista seuraavanlaisia esimerkkejä:

- kokoelmahankinnat ja konservoitavien teosten priorisointi
- tarjottujen teosten kokoelmaan liittäminen tai hylkääminen
- taiteellisen arvon tai historiallisen arvon priorisointi
- tutkimuksen priorisointi
- kokoelmateosten priorisointi
- kokoelmatoimintojen kehittäminen
- sijoitettavien teosten sijoituspaikan sietokyvyn määrittäminen
- näyttelyripustusten valinnat
- julkaisujen valintatilanteet
- teosten poistaminen kokoelmasta
- teosten sopivuuden ja kokoelman luonteen yhteensovittaminen
- näyttelyhakemusten arviointi (taiteilijan ammatillisuus, teosten merkittävyys ja taiteellinen taso)
- teosten tunnustekuvien ja ammattikuvien priorisointi
- teosten säilytystilojen arviointi
- paikallisen kuvataiteen tallennustyö
- teosten kehysten säilytettävyyden arviointi
- vakuutusarvojen määrittely
- museon esittely- ja opastustilanteet
- kokoelman säilyvyyden turvaaminen
- deponointipäätökset.

Lista on pitkä ja kattava. Erityisesti kommentti ”sijoitettavien teosten sijoituspaikan sietokyky” on mielenkiintoinen. Se kertoo, että museoammattilainen joutuu tekemään hallitun kompromissipäätöksen sijoituspaikan olosuhteiden, taideteoksen säilyvyyden ja taiteellisen laadun suhteen. Mitä huonommat ovat etenkin ei-museaalisten tilojen olosuhteet, sitä tarkemmin tilaan valitun taideteoksen säilyvyyttä ja taiteellista arvoa on pohdittava ennen sijoituspäätöstä.

Vastausten perusteella museoammattilaisilla on jo tällä hetkellä käsissään tieto-taito (*know how*) laajamittaisen arvokeskustelun aloittamiseksi. Vielä pidempi lista ajatuksia kertyi pyydettyäessä museoita valitsemaan viisi arvoa, jotka sopisivat museoiden taidekokoelmiin ja toimintaan. Valikossa oli 28 arvoa ja ne valikoituivat jälleen tutkimuksen käyttöön alan kansainvälisistä ja kotimai-

sista teksteistä (Weil 2002; Muñoz-Viñas 2005; Appelbaum 2007; Scott 2013): taidearvo, museoarvo, esteettinen arvo, eettinen arvo, historiallinen arvo, paikallisuuteen liittyvä arvo, mittaamattoman arvokas arvo, tunnearvo, muistoarvo, henkinen arvo, älyllinen arvo, käyttöarvo, esineen ikään liittyvä arvo, uutuusarvo, materiaaliin liittyvä arvo, käsityön arvo, rahallinen arvo, harvinaisuusarvo, institutionaalinen arvo, uskonnollinen arvo, näyttelyarvo, tutkimuksellinen arvo, dokumenttiarvo, opetusarvo, ylimaallinen arvo, poliittinen arvo, sosiaalinen arvo ja vakuutusarvo.¹⁶⁵

Viisi tärkeintä arvoa olivat taidearvo (31/36), esteettinen arvo (24/36), paikallisuuteen liittyvä arvo (23/36), museoarvo (23/36) ja tutkimuksellinen arvo (23/36). Nämä viisi valikoituivat selkeästi arvojen joukosta. Heti näiden jälkeen tuli historiallinen arvo (21/36).

Kymmenen ja kahdenkymmenen puollon väliin jäivät näyttelyarvo (17/36), henkinen arvo (13/36), dokumenttiarvo (13/36), opetusarvo (13/36), harvinaisuusarvo (12/36), vakuutusarvo (12/36) ja rahallinen arvo (11/36).

Alle kymmenen puoltoa saivat seuraavat arvot: älyllinen arvo (9/36), materiaaliin liittyvä arvo (9/36), tunnearvo (9/36), sosiaalinen arvo (8/36), käsityön arvo (8/36), eettinen arvo (7/36), mittaamattoman arvokas arvo (7/36), muistoarvo (6/36), käyttöarvo (6/36), institutionaalinen arvo (6/36), uutuusarvo (5/36), uskonnollinen arvo (4/36), poliittinen arvo (3/36) ja ylimaallinen arvo (0/36). Ylmaallinen arvo on arvoista ainoa, joka ei saanut yhtään puoltoa. Vapaassa kommenttikentässä vakuutusarvo mainittiin yhdeksi keskeiseksi käytössä olevaksi arvoperusteeksi. Tilannetta voitaneen tulkita siten, että vakuutusarvo on laajasti ja tilanteen sanelemana yleisesti käytössä mutta ei yksin riitä kuvaamaan museoiden arvomaailmaa.

Vastausten mukaan valitut arvot ovat hyvin yhteneviä kaikissa taidemuseoissa. Esiin nousseet taidearvo, esteettinen arvo, museoarvo, paikallisuuteen liittyvä arvo ja tutkimuksellinen arvo ovat kaikki hyvin ennakoitusti museo-kontekstiin liitettäviä arvoja. Arvojen selkeä esiintuominen, päivittäminen ja kirjaaminen auttavat myös vaikean ja lopullisen poistopäätöksen teossa; ne luovat perusteet yhteiselle mielipiteelle. Museoille annettiin myös mahdollisuus vapaasti kommentoida valikkoon valittuja arvoja. Yleisin kommentti oli, että viisi valintaa oli aivan liian vähäinen määrä kuvaamaan museon arvomaailmaa ja että valinta oli vaikea. Viisi arvoa määräytyi lukumääräksi sen vuoksi, että vastaaja joutuisi tietoisesti vaikean tilanteen eteen ja ehkä näin pohdinnan kautta valitsemaan ne kaikkein merkittävimmät oman museon taidekokoelmaa määrittävät arvot. Toinen kommentti oli, että listan arvot olivat osittain päällekkäisiä. Lista oli tarkoituksella valittu hyvin laajalla pohjalla arvoja, jotta arvojen maailmaan kuuluva tietty epämääräisyys ja harmaalla alueella toimiminen kävisi selkeästi ilmi.

Lopuksi museoille annettiin mahdollisuus kommentoida kyselyä. Kysely ja tutkimusaihe nähtiin laajasti tärkeänä, mutta kyselyn laajuutta ja sen viemää

¹⁶⁵ Näiden lisäksi Ari Pöyhkäri on puhunut vaihtoarvosta, käyttöarvosta ja merkitysarvosta yksityisen keräilyn mekanismeja käsittelevässä tutkimuksessaan (Pöyhkäri 1996: 16).

työaika kritisoitiin. Yksi kommentti varmasti kiteyttää asian: "Lujille otti!" (16:50). Kysely antoi arvokasta, näkyvää ja hiljaista tietoa liittyen suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallintaan, arjen toimiin vaikuttaviin arvoihin ja historian aikana tehtyihin poistoihin. Seuraavassa osassa kootaan yhteen tutkimuksen johtopäätöksiä ja nostetaan esiin tutkimuksen aikana esiintyneitä kysymyksiä. Näiden kysymysten kohdalla tehdään myös ratkaisuehdotuksia.

6 KYSYMYKSIÄ JA VASTAUKSIA

Tässä luvussa käydään läpi keskeisiä tutkimuksesta ja kyselyaineistosta nousseita kysymyksiä sekä etsitään niihin vastauksia. Tavoitteena on luoda tilanne, jossa museoammattilaiset pääsevät poistokeskustelussa tilanteen toteamisen ilmapiiristä eteenpäin. Kokoelmapoiston tarve ja kokoelmien hallitsemattoman kasvun ongelmallisuus ovat seikkoja, jotka ovat puhuttaneet museoammattilaisia jo 1990-luvulta lähtien. On totta, että poisto on ajankohtainen kokoelmanhallinnallinen toiminto ja että kokoelmien hallitsematon kasvu on kestäväntöntä kokoelmapolitiikkaa. Näistä toteamuksista on kuitenkin päästävä jatkamaan työtä, jotta heritologisesti kestävä poisto on jossakin tulevaisuuden vaiheessa todellisuutta. On etsittävä vastauksia kysymykseen: Mitä tehdä, kun poisto on todettu tarpeelliseksi ja museoammattilaisten keskuudessa vallitsee poiston mahdollistava henkinen tahtotila?

Poisto on hyvin laaja ja monivaiheinen kokoelmanhallinnallinen toiminto. Se vie resursseja ennen mahdollisia kokoelmanhallinnallisia hyötyjä, jotka saattavat realisoitua vasta seuraavan museosukupolven museotyössä. Samoin on riskien kohdalla. Olemmeko valmiita ottamaan riskin, jota seuraava sukupolvi päivittelee? Poiston vaikeuden ohella kokoelman käyttöaste ja kontekstietojen määrä herättävät kysymyksiä. Molemmat ovat termejä, jotka esiintyvät usein keskustelussa. Molemmat ovat myös termejä, joita ei liian löyhäperusteisesti pitäisi käyttää kokoelmanhallinnallisen poiston yhteydessä.

Luvussa käydään läpi poiston vaikeutta selittäviä tekijöitä sekä pureudutaan tarkemmin termeihin kokoelman käyttöaste ja kontekstietiedot. Luvun lopussa esitetään viisi keskustelunavausta, jotta heritologisesti kestävä poisto olisi tulevaisuudessa mahdollinen. Lähtökohtana on synnyttää keskustelua ja antaa työkaluja luoda kestävää poistopolitiikkaa.

6.1 Miksi kokoelmapoisto on vaikea?

Poistossa sekä teoria että käytäntö kohtaavat hyvinkin lopullisin seuraamuksin. Tutkimuksessa on käynyt ilmi, että poisto on laaja ja vaikea tehtävä. Kuinka perustella poistopäätös tässä ajassa ja paikassa? Kantaako päätös tulevaisuuteen? Mitä fyysisesti tapahtuu poistopäätöksen saaneille museoesineille ja minikälaisella aikavälillä? Mikä on virheen mahdollisuus? Näissä kysymyksissä kiteytyy poistoprosessin vaikeus, ja niihin sisältyy muitakin kuin lainopillisia tai uutiskynnyksen ylittäviä kerroksia. Tässä luvussa esitellään poiston vaikeutta selittäviä teemoja, ja näiden kahdeksan teeman kautta pääsemme käsiksi poistokeskustelun hidasteisiin. Niiden kautta pääsemme myös lähelle hiljaista tietoa.

1. Ensimmäisenä poiston vaikeutta selittävänä tekijänä on, että kokoelmapoisto on hyvin laaja alue. Se vaikuttaa koko kokoelmanhallintaan, sitoo resursseja ja vaatii avoimuutta. Ensimmäinen tehtävä liittyy kokoelmanhallinnan alkupäähän. Poistokeskustelu on aloitettava hankinnoista. Hankintaa on pohdittava proaktiivisen poiston näkökulmasta. On tarkistettava hankintaperusteita, jotta kokoelmaan ei tulevaisuudessa päädy kokoelmaidentiteetin kannalta epäolennaisia materiaalia. Kuten neljännessä luvussa on todettu, poisto jakautuu useaan toimintoon, joita ovat päätös, perusteet, menetelmä ja toimenpiteet. Päätöksen tukena on oltava kokoelmanhallinnallista varmuutta, ja päätös on kyettävä perustelemaan kokoelman kannalta, museoinstituution sisällä ja julkisuudessa, mitä varten on laadittava suunnitelma. Poiston perusteet on hyväksyttävä, poiston menetelmä valittava ja vielä sittenkin poistopäätöksen saanut museoesine on osa kokoelmaa. Tämän jälkeen suoritetaan poisto, jolla on oma hierarkiansa ja valitun hierarkian määrittämiä vaiheita. Poisto lahjoittamalla, myymällä tai tuhoamalla vaativat kaikki omat toimintamallinsa, puhumattakaan toimintamallien tarvitsemista julkisuusstrategioista.

Laaja-alaisuutta lisää poiston vaatima museologisen arvokeskustelun tarve. On tärkeää, että museoammattilaisten arvopohja liittyen kokoelmanhallintaan tehdään näkyväksi. Tämän työn alkuna toimivat hyvin tutkimuksen poistokyselyn vastaukset liittyen museoiden arvopohjaan. Taidemuseoiden työntekijät muodostivat erittäin yhtenevän mielipiteen valitessaan selkeästi arvoiksi taidearvon, esteettisen arvon, paikallisuuteen liittyvän arvon, museoarvon ja tutkimuksellisen arvon. Kollektiivinen arvomieli edistää ja ohjaa keskustelua kohden hyväksyttäviä toimintamalleja. Kokoelmapoiston laaja-alaisuudesta huolimatta kokoelmanhallinta tarvitsee poistoa. Arvokeskustelu, poisto-ohjelmat ja hiljaisen tiedon kirjoittaminen näkyväksi ovat kaikki toimenpiteitä, joiden avulla poistoon liittyviä epävarmuustekijöitä voidaan hälventää.

2. Poistotoimenpide varaa ja kuluttaa resursseja ennen hyötyjä. Kokoelmapoisto on hyvin konkreettinen toimenpide. Se vaikuttaa peruuttamattomasti kokoelman profiiliin ja kokoelmahistoriaan, sekä hyvässä että pahassa. Mitä

parempi kokonaiskuva museoammattilaisella on kokoelmastaan, sitä nopeammin hän voi sijoittaa yksittäiset poistotarpeet kokoelmanhallinnalliseen ketjuun. Jos kokoelmaa ei ole täysin inventoitu tai sen kunnosta ei ole tietoja, poistoprosessin alkua täytyy edeltää joukko perustoimia. Kokoelmanhallinnallisten toimien ja kokoelmarekisterimerkintöjen on oltava samanaikaisia ja yhteneviä. Poistolistalla olevien teosten on lisäksi sijaittava logistisesti samassa tilassa, ja niiden on oltava koostettuna samaan ryhmään kokoelmanhallintarekisterissä. Aina näin ei kuitenkaan ole. Esimerkkinä toimii tilanne, jossa poistolistalla on statukseltaan eri asteisia teoksia, kuten:

- Teoksessa on inventaarionumero, mutta teosta ei ole rekisteröity.
- Teos on rekisteröity, mutta siinä ei ole inventaarionumeroa.
- Teos on rekisteröity, mutta annettu inventaarionumero on pudonnut pois.
- Teoksessa ei ole inventaarionumeroa eikä sitä ole rekisteröity.
- Teos on merkitty poistoksi, mutta on fyysisesti vielä kokoelmassa.

Jokaisessa tapauksessa on pohdittava erikseen, onko asianmukaista rekisteröidä rekisteröimättömät teokset ja antaa niille asianmukaiset inventaarionumerot ennen poistoa, vai onko mahdollista poistaa ne suoraan. Ideaalissa tapauksessa tällaisten museolöytöjen ei pitäisi olla mahdollisia. Käytännön tasolle vietyä on helppo nähdä näin eriasteisten esineiden vaatima käsittelyaika ja -tila. Kuinka eritellä nämä teokset fyysisesti toisistaan säilytystilassa, joka on varattu kokoelmaan jääville teoksille? On otettava kantaa esineisiin, jotka rekisterin mukaan on poistettu mutta ovat vielä museon säilytystiloissa. Jos teokset poistetaan suoraan, on huomioitava, että ne ovat kokoelmanhallinnan ja raportoinnin kannalta täysin näkymätön kulu. On helppo nähdä, että kaikki tämä sitoo resursseja hyvin paljon ennen ennakoituja hyötyjä. On muistettava, että poistopäätös itsessään ei vielä vapauta kokoelmanhallinnallisia resursseja, päinvastoin.

Poiston kuluttaessa voimavaroja voidaan myös kysyä, onko varaa olla poistamatta? Ja jälleen palata hankintaan. Hankinta voi olla hintava, ilmainen tai jotakin siltä väliltä. On huomioitava, että ilmaisetkin hankinnat ovat kumulatiivinen kulu vuosien varrella. Tämä itsessään pakottaa kokoelmanhallinnan suuntaamaan voimavaroja vain olennaiseen, jotta henkilöstö- ja tilaresursseja ei kulu kokoelman kannalta mahdollisesti marginaalisiin tai *harmaalla alueella*¹⁶⁶ sijaitseviin esineisiin.

3. Poisto ei ole saanut ammattikunnan yleistä hyväksyntää. Tutkimuksen tulokset osoittavat, että poisto nähdään suomalaisissa taidemuseoissa hyvin pragmaattisena kokoelmanhallinnallisena työkaluna, mutta suhtautuminen poistoon jakaa mielipiteitä. Keskusteltaessa kokoelmapoistosta kuulee vieläkin museoammattilaisilta kommentteja, että poisto on mahdoton ja museon säilytysperiaatteiden vastaista. Sama oli havaittavissa joissakin kyselyn vastauksissa. Samanaikaisesti poistamattomuudesta ja hallitsemattomasti kasvavasta koko-

¹⁶⁶ Tällä tarkoitetaan esineitä, joita on museossa, mutta jotka eivät ole kokoelmanhallintajärjestelmässä. Tällöin ne rasittavat museon resursseja, vaikka eivät ole virallisesti olemassa.

elmasta ja sen ongelmista käydään kiivaitakin kahvipöytäkeskusteluja. On tiedossa, että kokoelmien säilytystilat ovat liian ahtaat, tarkoitukseen sopimattomat ja jopa museoesineille sekä henkilökunnalle vaaralliset. Samalla museon hankinnoista päättävä henkilöstö ei useinkaan ole tekemisissä konkreettisten säilytystilanteiden ja arjen logistiikan kanssa.

Tieto poiston ympärillä on hiljaista, eikä toistaiseksi ole syntynyt tarvetta virallistaa tätä hiljaista tietoa. Tämä näkyi esimerkiksi kyselyn vastauksissa siten, että poiston perusteiksi valikoitui selkeästi ulkoisen paineen luomia, passiivisia perusteita, kuten katoaminen, rikkoutuminen, vaaran tuottaminen tai väärennökseksi osoittautuminen. Perusteina vähemmistössä olivat kokoelman identiteettiä viestivät, selkeästi kokoelmakuvaan kantaa ottavat perusteet, kuten että esine ei kuulu kokoelman ydinalueeseen tai taideteos ei ole korkealatuinen. Vastaajien keskuudessa tosin tuntui vallitsevan konsensus siitä, minkälainen kokoelmataide on huonolaatuista, mutta tätä tietoa ei ole vielä saatettu näkyväksi.

Kun kokoelmanhallinnallinen perustyö on tehty, on mahdollista keskittyä poistokysymykseen. Tämän työn tuloksena hiljainen tieto alkaa nousta näkyväksi ja ulottua eri sektoreilla työskentelevien museoammattilaisten keskuuteen laaja-alaisesti, jolloin yhteinen mielipide syntyy ja ammatillinen hyväksyminen toteutuu. Yhteinen mielipide näkyi selkeästi esimerkiksi kysyttäessä poiston mahdollisuutta, johon 73 % vastauksista oli myöntäviä. Tässä on muistettava, että kyselyn vastaajat edustivat useita museoissa työskenteleviä ammattisektoreita, mikä myös viestii ammatillisesta yhtenäistymisestä.

4. Vasta tehokkaat sähköiset kokoelmanhallintajärjestelmät mahdollistavat kokonaiskuvan muodostamisen. Ennen kokoelman inventointia ja mahdollisuutta saada aikaan ryhmittelyjä sähköisten hallintajärjestelmien avulla, kokonaisvaltainen näkemys kokoelman sisällöstä on kenties ollut vain pienellä osalla museon henkilökuntaa. Tällä kokonaisvaltaisuuudella tarkoitetaan tässä tutkimuksessa kokoelmanhallinnallista ketjua hankinnasta poistoon, ei ainoastaan teoksen taidehistoriallista merkittävyyttä. Sähköiset järjestelmät ovat antaneet poistoon työvälineen juuri kokoelmateosten sekä teosryhmien hahmottamisen ja hallittavuuden kautta. Myös teoslogistiikka on parantunut. Kokonaisvaltainen kokoelmanhallinta mahdollistaa syvällisemmän näkemyksen kokoelman teemasisällöistä, kunnosta ja logistisista rajoista. Kokonaisvaltaisen näkemyksen puute on luonut tilanteen, jossa poisto on ollut liian arveluttava toiminto, ja vastuu tietyn aikakauden yksittäisen museoammattilaisen harteilla on ollut yksinkertaisesti liian suuri.

5. Yhtenä selkeänä poiston vaikeuden selittäjänä on pelko tunnustaa virheen läsnäolo. Usein törmää lauseeseen, että poisto vain todentaisi jossain kokoelmahistorian vaiheessa tapahtuneen hankintavirheen. Tällöin aktiivinen poisto saattaa horjuttaa kokoelmahistoriaa ja sen statusta. Esimerkkinä toimivat hyvin lukuisat teokset ja esineet, jotka ovat muuttuneet statukseltaan uudelleenattribuoinnin myötä (Dunn 2004: 66). Toinen virheen mahdollisuus on, että myö-

hemmin todetaan jo tehdyn ja kenties totaalisen poiston olleen kokoelman kannalta virheellinen.

Poistopäätös voi hyvinkin osoittautua vääräksi, kun sitä tarkastelee usean vuosikymmenen perspektiivistä. Tästä hyvänä esimerkkinä on Suomen Taidedyhdistyksen omistamat Nils Schillmarkin (1745–1804) asetelmamaalaukset, jotka siirrettiin 1800-luvun lopulla museon ullakolle, koska niiden ei katsottu edustavan ajan uutta taidelaitosta ja taidenäkemystä riittävän ammatillisella tasolla (Pettersson 2008: 269; 2010a: 180). Asetelmateokset todentavat, että 1800-luvun poisto ei ollut totaalinen ja teokset oli vain siirretty ”poistoluokkaan” ullakolle, josta ne oli myöhemmin löydettävissä. Historia todisti, että jonkinasteinen porrastus suhteessa poistoon on tarpeellinen.

Poisto tarvitsee historiaa tuekseen, ja joskus tämän historian täytyy antaa ulottua yhden ihmisuran yli. Virheen mahdollisuus ei kuitenkaan saa lamauttaa museon kokoelmanhallinnallista suunnitelmallisuutta, johon myös poisto yhtenä osa-alueena kuuluu. Asiaa voidaan tarkastella taiteen ilmiökenttään olennaisesti kuuluvan logiikan kautta, kuten Arto Haapala asian ilmaisee:

”Kritiikki-instituutio erilaisine toimijoineen on välttämätön, jotta arviointiprosessi voi lähteä liikkeelle ja jotta teokset alkavat löytää paikkaansa kulttuurin ja taiteen kentällä. Näin ollen myös virhearvioinnit ovat osa taiteen käytäntöjä. Valistuneetkin arvaukset voivat osua harhaan.” (Haapala 2010: 73)

Haapala puhuu taiteen arvottamisen logiikasta ja taiteen syntyvaihetta ympäröivästä toimintakentästä. Samaa ajatusta voisi kuitenkin hyvin soveltaa myös kokoelmanpoistoon. On ehkä tullut aika ammatillisesti ja kollektiivisesti hyväksyä virheen mahdollisuuden läsnäolo.

6. Kokoelmanhallinnan tarvitsema aika on haaste. Aikakäsityksemme on muuttunut ja nopeutunut, joten meidän aikamme yli tähtäävää säilytystyötä ei koeta mielenkiintoisena. Se vie liikaa aikaa. Tähän viittaisi se, että esimerkiksi konservointiin varataan museoissa näyttelyiden alla enemmän resursseja kuin pitkäjänteiseen kokoelmanhallintaan kuuluvaan konservointiin. Säilytystyö katsotaan passiiviseksi ja ehkä joksikin, josta on vaikea omana aikanamme saada hyötyä, kuten aikaisemmin julkisuudessa esitetty vertaus museosta varastona osoitti.¹⁶⁷ Miten suhtautua hyötyyn, jonka tulevat sukupolvet saavat osakseen ja jonka saavuttamiseksi oma aikamme on kuluttanut resursseja?

Ajalla on merkitystä, jos kokoelmanhallinta nähdään aktiivisena ja pitkäkestoisena työnä. Aina tulisi muistaa, että kokoelmaesineen elinikä ja sen kontekstikertymä on useimmissa tapauksissa pidempi kuin omamme: ”Things from the past only ever exist in a present --. They are not pieces of the past as such, but pieces of the present which have a past.” (Knell 2004: 33).

ICOMin museon määritelmän lause: ”huolehtia kokoelmiensa säilymisestä tulevaisuutta varten” on vaade, joka on usein uhattuna jopa museon sisältä käsin. On totta, että maailmassa on tällä hetkellä enemmän potentiaalisia museoesineitä kuin viisikymmentä vuotta sitten. Esinebulimiaan ovat sairastuneet

¹⁶⁷ Viljanen, Kaisa 2014. *Ilman yleisöä museo on kallis varasto*. Helsingin Sanomat 29.5.2014.

muutkin tahot kuin vain museot: "The older the world becomes, the larger is the number of human creations, the fuller are the collections and the smaller are the remaining resources." (Fayet 2010: 55). Totta on myös se, että kaikilla tulevaisuuden esineillä ei ole mahdollisuutta tulla Dickien sanojen mukaisesti valituksi arvostuksemme kohteeksi. Tällöin ajatukset ennaltaehkäisevästä kokoelmatyöstä ja proaktiivisista poistoista nousevat tärkeiksi.

Teoreettisen tarkastelun ohella aika ja kokoelmanhallinta ovat myös käytännön kannalta haastepari. Usein kokoelmanhallinnallista työtä tehdään museoissa, jos aikaa muilta toimilta jää. Usein tätä työtä täytyy tehdä ajan kanssa kilpaa, esimerkiksi jos säilytystilan vuokrasopimuksen vaihto tulee lyhyellä varoitusajalla ja suuri kokoelma pitäisi karsia ja saattaa muuttokuntoon (Tittonen 2008). Lause "julmettu kiire koko ajan" on monelle liian tuttu. Ulkoisen aikapaineen saattamana ei synny korkeatasoista ja pitkäjänteistä kokoelmanhallintaa, jolloin kyvystä ennakoita tulee erityisen merkityksellistä. Kaikki työ, mikä on arvokeskustelun sektorilla tehty ja toteutettu, koituu lopulta aikapaineessa kokoelmanhallitsijan eduksi.

On myös totta, että poiston ajatukseen täytyy tottua. Poiston hyväksymiseksi museolla on hyvä olla poisto-ohjelma. Tämä antaa museoesineille mahdollisuuden sijaita poistoluokassa ennen varsinaista poistoprosessia. Poistoluokassa viipyminen on museo- ja kokoelmakohtaista, mutta auttaa poistopäätöksen tekijöitä antamalla harkinta-aikaa. Jonkin asteinen poistoluokka on tarpeellinen siitakin syystä, että aika arvottaa eri asioita, kuten edellä esitetty Nils Schillmark -esimerkki kertoo. Aika pitäisi nähdä poiston yhteistyökumppanina, se kultivoi päätöksen. Lopullisen päätöksen ei tarvitse syntyä yhden ihmisuran aikana, mutta prosessille on hyvä luoda selkeä toimintamalli.

7. Linkki teorian ja käytännön välillä on konkreettinen ja vaikea. Taidemuseoiden arkeen kuuluu laajojen teoreettisten kokonaisuuksien käsittely. Tässä kontekstissa lopullinen ja konkreettinen poisto on vaikea tehtävä. Teorian ja käytännön välillä on kuilu. Käytännön soveltaminen eli kokoelmasta poistaminen tuottaa peruuttamattomia tuloksia. Vaikeuteen tuovat apua edellä mainittu museologinen arvokeskustelu sekä mietitty poisto-ohjelma, jonka kirjoittamisen aikana museoammattilaiset joutuvat miettimään poistoon liittyviä mahdollisuuksia ja uhkia tarkasti. Samalla on mahdollista liittää poistokeskustelu osaksi museon toiminta-ajatusta ja identiteettiä. Museon sisäisen keskustelun jälkeen poistoprosessi on huomattavasti helpompi perustella julkisuudessa, ja myös teorian ja käytännön välinen kuilu pienenee. Kysely osoitti, että museoammattilaisilla on hyvä tuntuma siihen, mihin suuntaan kokoelmaa pitäisi kehittää, kunhan sopivat työkalut löytyvät, ne ovat yhteisesti päätettävissä ja menetelmistä saadaan luotua museoammattilaisten kesken konsensus. Jälleen kommunikaatio ja hiljaisen tiedon näkyväksi saattaminen on tärkeää.

8. Hajautetun vastuun kulttuuri. Suomalaisessa yhteiskunnassa ollaan totuttu luottamaan asiantuntijoihin, ja eri asiantuntijatahot ovat ottaneet yhteiskunnan kerrostumia haltuunsa. Tämä näkyy myös museoinstituution sisällä. Tutkimuk-

sen johdannossa mainittiin, että museoiden kokoelmanhallinnallinen yhteenhit-sautuminen tapahtuu vasta museotyön arjessa, sillä kokoelmanhallinnan eri ammattikunnat (museonjohtaja, amanuenssi, konservattori, museomestari) saavat koulutuksensa eriasteisissa oppilaitoksissa. Tämä johtaa hajautetun vastuun tilanteeseen, joissa jokaisella ammattikunnalla on omat yksityiset tavoitteensa ja toiminta-alueensa, jotka kyllä kohtaavat museoesineitä käsiteltäessä mutta eivät välttämättä sulaudu yhdeksi kokoelmanhallinnalliseksi päämääräksi.¹⁶⁸ Hajautettu vastuu on tarpeellista ja hyvinkin käytännöllistä etenkin suurten kokoelmien kanssa työskennellessä, mutta se ei välttämättä anna työkaluja ymmärtää poistoa, joka tarvitsee kokonaiskuvaa ja selkeää kokoelmanhallinnallista linjanvetoa.

Edellä mainitut poiston vaikeutta selittävät teemat ovat apuna, kun kokoelmanhallinnallinen poistokeskustelu aloitetaan. Ne osoittavat poistokeskustelun kipupisteet ja hiljaisen luonteen. Tämä on hyvä tiedostaa, jotta jatkotoimet olisivat mahdollisia. Yhteenvetona voidaan todeta, että poiston kuluttamat voimavarat ennen tavoiteltujen hyötyjen realisoitumista ja ammattikunnan yleisen hyväksymisen puute ovat selkeästi aiheita, jotka selittävät poiston vaikeutta museokontekstissa. Samoin on huomioitava ajan ja kontekstin merkitys sekä vaikea hyppäys teoreettisista määritelmistä konkreettiseen totaaliseseen poistoon. Näiden haasteiden tunnistaminen ja nostaminen hiljaisuudesta keskustelun aiheiksi auttavat yhteisen ammatillisen mielipiteen synnyssä. Tässä työssä museologisella arvokeskustelulla on keskeinen rooli.

6.2 Mitä tarkoittaa museoesineen käyttöaste?

Tutkimuksen kuluessa sanat käyttö ja alikäyttö ilmenivät useissa kokoelmanhallintaa ja poistoa käsittelevissä teksteissä ja ohjeistuksissa. Käyttö on museoiden kokoelmanhallinnassa ja museotoimessa ajatuksia herättävä sana. Käyttö sanana esiintyi puhuttaessa kokoelmien käyttöasteesta, käyttökokoelmista ja museoesineen käyttöasteesta yhtenä poiston perusteena. On muodikasta puhua kokoelmien käyttöasteen lisäämisestä, jota kirjallisuudessa yleisesti vaaditaan: "While preservation is an essential part of the role of museums, it is not on its own sufficient: museums must take steps to ensure that more of their collections are used." (Collections for the Future 2005: 4; Katso myös Disposal Toolkit 2008; Museums 2020 2012; Assessing Museum Collections 2014).¹⁶⁹

¹⁶⁸ Tilanteen on huomionut myös Bengt Wittgren väitöksessään *Katalogen – nyckeln till museernas kunskap?* (2013: 215–216), jossa hän kirjoittaa luettelointikäytänteiden erilaisuuksista johtuvista tietokatkoksista etenkin museoympäristöissä verrattuna muihin heritologian alueisiin, kuten arkistoon ja kirjastoon.

¹⁶⁹ Joulukuussa 2013 julkaistu *Kokoelmapolitiikan muistilista museoille* ei myöskään suhtaudu kriittisesti termiin *kokoelmien käyttö* vaan käyttää sitä avoimesti. Samoin käyttö on nostettu otsikoksi myös Valtion taidemuseon kokoelmapoliittisessa ohjelmassa (ohjelman luku 3.2.).

Sanana käyttö on hyvin nykyaikaan sidottu termi, ja se edellyttää tässä ja nyt vastinetta. Tämä näkyy esimerkiksi MA:n julkaisussa *Museums 2020*: "Museums can take greater risks in the way they use and share collections. Handling and lending rarely cause significant harm." (*Museums 2020* 2012: 19).¹⁷⁰

MA:n esimerkeistä käy ilmi, että käyttöasteen nostaminen on asia, jonka toivotaan tuovan perustelut kokoelmatoiminnalle. Käyttöasteella ja museoesi-
neen olemassaolon oikeudella katsotaan olevan suora yhteys keskenään. Kokoelmissa olevat esineet katsotaan hyödylliseksi reserviksi esimerkiksi yhä elämyshakuisemmassa näyttelytoiminnassa (Ahponen 1994). Museoesineitä konservoidaan ja liikutellaan näyttelytavoitteita täydentämään, jolloin näyttelyarvosta tulee yksi säilyttämisen ehto, ja esineeseen ei kohdisteta säilytysmielenkiintoa samassa määrin, jos sen näyttelyarvo on alhainen. Tämänkin tutkimuksen kyselyssä käytettiin näyttelyarvoa indikaattorina, mutta tarkoituksena oli tuoda kokoelmanhallinnallisia marginaaleja näkyväksi. Tämä ei tarkoita marginaalien suoraa siirtoa poistokategoriaan.

Käyttö-termi ei ole taidemuseoiden kohdalla käytössä ainoastaan kokoelmien käyttöasteesta puhuttaessa vaan myös, kun puhutaan esimerkiksi käyttötaiteen kokoelmasta. Termi on tällöin käytössä myös kokoelmien taideteoksia arvottavassa merkityksessä, kun puhutaan taidemuseoiden kokoelmien jakautumisesta ydinkokoelmaan ja käyttökokoelmaan. Kun taidetta käytetään, se kuluu nopeammin, ja siksi ydinkokoelman taidetta ei kannata alentaa käyttö-
kokoelman rasituksille alttiiksi.¹⁷¹ Hallitun kompromissin tilanteesta esimerkkinä toimii kyselyn arjen arvottamistilanteita kartoittava vastaus: "Mitkä teokset kestävät sijoittamisen ja mitkä eivät." (2:46). Usein käyttötaiteen kokoelma on sijoitettu kaupungin julkisiin tiloihin, ja se on erotettu museon varsinaisesta ydinkokoelmasta. Käyttökokoelman taiteelle ei aseteta samanlaisia laadullisia vaatimuksia kuin varsinaiselle kokoelmalle. Samoin sen sijaintipaikkojen olosuhteiden tai turvallisuuden ei välttämättä tarvitse olla yhtä kontrolloitua kuin varsinaisen kokoelman. Nämä kolme seikkaa sinällään määrittävät erilaisen arvoluokituksen käyttötaiteen kokoelmalle ja varsinaiselle kokoelmalle. Määrittäminen ei usein ole tietoinen tai kirjattu vaan havaittavissa kokoelmien erilaisesta luonteesta. Käyttökokoelmaan ei usein myöskään suunnata samanlaista kokoelmanhallinnallista mielenkiintoa kuin varsinaiseen kokoelmaan. Käyttö tässä

¹⁷⁰ Suuri riski kulttuuriperinnön kunnolle on käsittelyjen ja kuljetusten aikana syntyneet mikroauriot, joita ovat esimerkiksi tärinän vaikutuksesta syntyneet öljymaalauksen maalauskanan löystyminen, värikerrosten irtoaminen tai koristekehysten pinnoitusten irtoaminen. Nämä vauriot eivät välttämättä tule näkyviin heti kuljetuksen jälkeen mutta ovat vuosien varrella kumuloituvia. Lause "Rarely cause significant harm." on mikroaurioiden suhteen liian optimistinen. On aina muistettava, että käsittely ja kuljetus ovat taiteelle rasite. Kun tämä tiedostetaan, myös otettu riski on tiedostettu ja sitä voidaan hallita.

¹⁷¹ Käyttö ei liity ainoastaan terminologian nyanseihin, vaan on museoiden kokoelmahistoriassa ollut myös paikoin konkreettista. Suomen Taideyhdistys luokitteli teoksia jo 1800-luvulla sekä käyttötarkoituksen että taiteellisen merkittävyyden perusteella. Piirustuskoulussa malliteoksina olleita teoksia saattoi viedä kotiin kopioitavaksi, tai niiden pintaan saattoi testata oikeita värisävyjä. Yhdistys erotteli ne teokset, jotka kuuluivat säilytettäväksi ja esillepantaviksi, ja ne teokset, jotka saatettiin sijoittaa mallikokoelmaan ja antaa piirustuskoulun oppilaiden käyttöön sekä altistaa teokset heidän kulutukselleen (Pettersson 2008: 111).

yhteydessä tarkoittaa kirjaimellisesti taideteoksen vapaampaa käyttöä ja täten ei niin tarkkoja museokriteereitä. Käyttökokoelma ja ydinkokoelma pitää erottaa museoammattilaisten toimesta siksi, että resurssit niin vaativat, mutta ennen kaikkea siksi, että ydinkokoelma on jotakin, jonka halutaan säilyvän myös meidän aikamme käyttövaateen yli. Tästä näytti vastauksissa vallitsevan yhtenevä mielipide.

Kokoelmapoistoon liitettynä käyttö-termi on myös ongelmallinen. Se mahdollistaa pois heittämissä liian kevein perustein. Useissa kokoelmissa on epärelevanttia ainesta, joka ei ehkä koskaan tule löydettyksi, mutta käytön puute ei saa olla tämän aineksen poistoperusteena. Myös kyselyn vastaukset viittasivat tähän. Kysyttäessä tärkeimpiä arvoja taidemuseoammattilaiset antoivat käyttöarvolle ainoastaan kuusi puolta (6/36).

Esimerkit kuvastavat sanan arvolutautunutta merkitystä hyvin. Sana käyttö herättää useita kysymyksiä. On kysyttävä, riittääkö poistoperusteeksi se, että meidän sukupolvemme ei löydä esineelle käyttöä. On määriteltävä, mikä luokitellaan käytöksi. Minkälaisia käytön asteita ovat näyttelykäyttö, tutkimuskäyttö, olla osa kokoelmaa -käyttö? Onko mahdollista, että kontekstitietojen puute on syy esineen käyttämättömyyteen? Tällöin esineen rikastaminen tutkimuksen kautta saattaa lisätä teoksen merkittävyyttä suhteessa kokoelmaan. Kokoelmien käytön teemaa tulisi avata laajemmin ennen sen yleistä omaksumista raporttien retoriikaksi. Museokokoelmien käyttö on asia, joka pitäisi määritellä kokoelmapoliittisissa ohjelmissa. Mitä käytöllä kunkin museon kohdalla tarkoitetaan? Mikä on käytön toiminta-alue? Kuka on käyttäjä? Mitä käytöllä tavoitellaan? Käytön määrittely eli taideteoksen erilaiset käytön tavat tulee tehdä museologisen arvokeskustelun pohjalta ja kirjoittaa näkyväksi.

On huomioitava, että käytön asteita on useita ja kaikki käyttö ei kohdistu fyysisenä rasitteena museoesineeseen. Esimerkiksi virtuaalinen käyttö on myös luokiteltava kokoelmien käytöksi. Tällöin kokoelma on jatkuvasti saatavilla (oikeuksien niin salliessa), mutta se ei joudu fyysisen rasituksen alaiseksi. Kokoelmanhallinnan kohdalla esineen fyysinen käyttö ja sen ympärillä olevan tiedon käyttö tulisi myös erottaa toisistaan. Tiedon käyttö on nähtävä avoimena toimintona, kun taas esineen fyysinen käyttö tulisi olla harkinnan varaista. Kokoelmanhallinnallinen ote käyttö-termiin on olennaista silloin, kun puhutaan museoesineen fyysisestä käytöstä.

Kokoelmanhallinnan rekisteri on väline, jonka avulla voidaan tarkastella kuinka kunkin kokoelmateoksen käyttö toteutuu erilaisten määriteltyjen käyttöjen kohdalla myös pitkällä aikavälillä. Seuranta on tässä olennaista. On myös hyvä muistaa, että museokokoelmissa olevien taideteoksen ensisijainen käyttö on aina ollut olla taideteos ja säilyä tuleville sukupolville. Näin kokoelmassa olo ja säilytystyö on merkittävä osa käyttöä. Huomio on täysin vastakkainen *Museums Associationin* kannasta: "A collection cannot be said to be in use if it simply sits in store for years at a time." (Museums 2020 2012: 12).

6.3 Suojaavatko kontekstiedot museoesinettä?

Kontekstisidonnainen tapa esittää museoesineitä on vakiintunut menettely (Pearce 1995b, 1997a-b; Šola 1997; van Mensch & Meijer-van Mensch 2011; Vilkkuna 2010c). Nykymuseologian mukaan kontekstiedot legitimoivat museoesineen. Tietojen oikeellisuus, määrä ja syvyys ovat varmin tae sille, että esine kannattaa ottaa heritologisen suojelun piiriin. Nykyisin artikkeleissa näkyy lauseita, kuten: ”Tiedot puhaltavat esineeseen eloa.” tai ”Yksittäiset esineet ovat melko merkityksettömiä, varsinkin jos niihin ei liity runsaasti selostavia tietoja.” (Kostet: 2000: 14).

Kontekstisidonnainen tapa edellyttää myös valintaa siitä, minkälainen konteksti yleisölle luodaan. On pohdittava, mikä kontekstimaailma on millekin museolle relevantti. On avattava kontekstitietojen sektoria ja hyväksyttävä erilaisten mahdollisten kontekstien yhtäaikainen läsnäolo. Yhtenä esimerkkinä tästä on Tekniikan museon kokoelmissa oleva presidentti Kekkonen käytössä ollut televisio. Halutaanko tallentaa, kertoa ja esittää poliittista henkilöhistoriaa ja siihen kuuluvaa kontekstia, televisioiden tuotantohistoriaa Suomessa vai television tuloa suomalaiseen kulttuuriin? Olisiko parempi, että televisio kuuluisi Tamminiemeen? (Västi 2013).

Museoesine, jolla ei ole kontekstitietoja, on museologiselta termiltään kuollut: ”Museums of the past containing only silent objects do not serve the cause of life but that of death.” (Šola 1997: 15). Kuolemaa on käytetty myös museon päämäärien vastaparina: ”The museum works against ‘dying’ of things; it preserves the saved objects from the ‘death’ of usage and decay.” ja kokoelmapoistoa on verrattu eutanasiaan (Fayet 2013: 64). Toisaalta taidemuseoiden kokoelmat ovat aina olleet hieman erillään tästä jyrkästä kontekstin vaateesta. Kulttuurihistoriallisen materiaalin ja taidemateriaalin kontekstitietojen luonteella, vaateella ja ilmenemisellä on eroja.

Esimerkkinä toimivat taidenäyttelyiden ripustuskäytänteet, joissa esteettiset tavoitteet ja pedagogis-tutkimukselliset tavoitteet on nähty vastakkaispareina (Selkokari 2012: 192). Esteettisesti suhtautuva suuntaus ei ole yhtä kiinnostunut kontekstiedoista kuin pedagogis-tutkimuksellinen suuntaus. Modernistisen ripustuskäytännön mukaan taidetta ripustettiin hyvin vaaleisiin näyttelytiloihin, ja mukana oli mahdollisimman vähän taidetta tai näyttelyä selittävää oheismateriaalia (Selkokari 2012: 205).¹⁷² Oli tarkoituksellista, että näyttelyiden kontekstiedot olivat niukkoja ja esteettisyys korostui. Tämä kävi ilmi myös kyselyn vastauksissa. Kontekstitietojen puute ei ollut taidemuseoissa merkittä-

¹⁷² Hanne Selkokari kommentoi: ”Modernistiseksi kuvailtu väljä ripustus vaalealle seinäpinnalle tarjosi taideteoksille valoa ja tilaa ja on ollut suorastaan tavallinen 1950-luvulta 1990-luvulle kaikkialla – oli sitten kyse nykytaiteesta tai vanhemmasta taiteesta. Merkityksellistä ei itse asiassa ole valkoisuus vaan se, että teokset on jätetty yksinomaan rauhaansa ilman kontekstia, tekstejä tai oppaita.” (Selkokari 2012: 205). Selkokari perustaa ajatuksen taidehistorioitsija Caron Duncanin tutkimukseen MoMA:n ripustusfilosofiasta.

vä poiston peruste. Erityisesti omistushistoriatietojen niukkuutta ei pidetty olennaisena.

On kuitenkin teoksen museoarvon ja katsojan kannalta haasteellista, jos teoksesta ei ole näyttelytilanteessa tarjolla mitään muuta kuin esteettinen elämys. Toisaalta voidaan ajatella, että myös esteettinen elämys on osa kontekstia ja museoarvoa, vaikka teoksen muita arvoja ei olisi tiedossa tai läsnä. On mahdollista, että museoesineellä on museoelämänsä aikana erilaisia ja eriasteisia konteksteja. Taideteoksen tunnustettu esteettinen luonne voi olla yksi tällainen konteksti. Näin ollen kontekstin ei tarvitse välttämättä olla kirjallista. Kontekstietoja voivat olla mitkä tahansa esineeseen liitetyt tiedot, kuten synty- ja materiaalihistoriaan liittyvät, omistushistoriaan liittyvät, aikakausitiedot tai myöhemmät teos- tai merkityslausunnot.¹⁷³ Taideteosten kohdalla kontekstietot on nähtävä laajana taideteosta arvottavana verkostona, johon kuuluvat omistushistoria, taidehistoriallinen tulkinta ja esteettinen arvotus. Nämä ovat kaikki taideteoksen museoarvoon liittyviä rakennusosia, unohtamatta esine-energiaa ja taideteokseen vuosisatojen aikana kumuloitunutta itseisarvoa. Näkökulman toteuttaminen tarvitsee rinnalleen sekä taidehistorian tuntemusta että museologisen ammattitaidon toteutumista. Vain tällöin kontekstietodoilla on museoosinetta suojaava vaikutus.

6.4 Ehdotuksia poistokeskustelun aluksi

Tämä tutkimus ei voi toimia tyhjentävänä suomalaisten taidemuseoiden poistoa käsittelevänä kirjoituksena. Tavoitteena on oltava, että tutkimus toimisi keskusteluavauksena, antaisi lähtökohtaiset tiedot suomalaisten taidemuseoiden poistoteemasta ja esittelisi joitakin ehdotuksia jatkotoimiksi. Museoiden kokoelmanhallinta ja nyt akuuttina oleva poistokysymys ovat ilmiöitä, joita aika muokkaa. Siksi nyt tehdyn tutkimuksenkin tulee olla tietoinen kokoelmanhallinnallisista aikasidonnoisuuksista. Tässä luvussa esiteltävät ehdotukset ovat keskustelunavauksia. Avauksia on viisi. Niissä paneudutaan museografian rooliin kokoelmanhallinnassa, aktiivisen hankinnan ja poiston dynamiikkaan, tavoitteeseen saattaa kokoelmanhallinnan parissa oleva hiljainen tieto näkyväksi, museologisen arvokeskustelun merkitykseen ja lopulta tavoitteeseen lisätä museoiden kokoelmanhallinnan vaikuttavuutta. Näiden keskustelunavausten kautta museoiden kokoelmanhallitsijat pääsevät käsiksi niinkin vaikeaan teemaan, kuten kuinka hallita kokoelmapoiston teorian ja käytännön vaikeaa suhdetta ja kuinka tehdä mahdollisimman kauaskantoisia ja ajassa kestäviä päätöksiä.

¹⁷³ Tietojen tulee pääsääntöisesti olla kirjallisia, mutta kokoelmateoksista on olemassa myös analysoimattomia materiainäytteitä tai tallennettuja suullisia lausuntoja, jotka odottavat käsittelyä.

1. Poisto tarvitsee museografista paneutumista

Museoiden syntyvaiheessa toiminnan fokuksena olivat kokoelmat, niiden tallennus, dokumentointi ja hoitotyö. Tämä johti museografisen mielenkiinnon heräämiseen ja systematisoitumiseen. Museoiden muututtua yleisöorientoituneiksi myös museotutkimuksen menetelmien oli muututtava (Weil 2002: 35). Ainoastaan museografinen suuntautuminen ei ollut enää riittävä. Ryhdyttiin puhumaan vanhasta ja uudesta museologiasta, jossa uudella museologialla viitattiin tutkimuksellisempaan tapaan suhtautua museotieteisiin.

On ymmärrettävää, että museologian kehitysvaiheessa, jossa museologia nousi yliopistolliseksi aineeksi 1970-luvulta lähtien, kaikki kirjallinen referenssimateriaali nähtiin tavoiteltavaksi ja akateemiseksi todistusaineistoksi oppiaineen legitimiin yliopistollisen statuksen kannalta. Museoliiton pääsihteeri Jorma Heinonen kirjoitti *Suomen Museoliitto tiedottaa* -lehden numerossa 3/1983 otsikolla *Museologia tiedettä vai käytännön taitoja?*:

”Museoala tarvitsee luonteensa ja tehtäviensä perustavaa teoreettista erittelyä ja metodien kehittelyä voidakseen edistyä. Siksi maahan olisi saatava museologian oppituoli, jonka alaisena alan jatko-opinnot ja tieteellinen tutkimus olisi mahdollista.” (Heinonen 1983: 1; Vilkuna 2010b: 339)

Kirjoitus on klassinen, akateemista identiteettiään hakevan tieteenalan vaade, ja se pohjaa ajatteluun, jossa museotyö nähtiin hyvin käytännönläheisenä ja operatiivisena. Halu erottautua jostakin liian käytännönläheisestä käy vaateessa selkeästi ilmi. Tässä käytännönläheisyys ja akateemisuus nähdään vastakohtina.¹⁷⁴

Vaikka vielä 1990-luvun alussa teoreettisia kirjoituksia museologian alalta oli kansainvälisestikin vähän,¹⁷⁵ nykyakateemisuuden valossa tilanne on kuitenkin toinen. Museologia on jo vakiintunut tieteenala kansainvälisesti ja Suomessa, mistä näyttöinä ovat professuuri, dosentit, alan vakituinen yliopistollinen opetus ja alalla ilmestyvät väitöskirjat.¹⁷⁶

Museologian on nykytilanteessa mahdollista nähdä myös oma tieteenalansa laaja-alaisesti ja hyväksyä konkreettisten käytännön prosessien läsnäolo, samanaikaisuus ja sama-arvoisuus. Museografiaa tarvitaan yhä; kokoelmapoisto ei ole mahdollinen ilman sitä. Voisi ajatella, että *Suuri museo* tarvitsee museota, museo tarvitsee museologiaa ja uusi museologia tarvitsee vanhaa museolo-

¹⁷⁴ Mielenkiintoisen vastaparin 1980-luvun akateemisille pyrkimyksille antaa Kansallismuseon johtajan (1977–1992) Osmo Vuoriston kommentti, jonka hän esitti vuoden 1984 Museopoliittisen yhdistyksen seminaarissa Kansallismuseossa: ”Moni pulmahakuinen voi solmia ja nostattaa joukon kysymyksiä, teoretisoida ja ajautua kammi-oissaan yhä kauemmaksi arkipäivästä ja käsiä likaavasta museotyöstä. Yhä harvemman tarvitsee iltaisin puhdistaa kynnenalusiaan.” (Vilkuna 2010b: 339).

¹⁷⁵ Kuten Janne Vilkuna kommentoi Tomislav Šolan *Essays on Museums and Their Theory* (1997) teoksen esipuheessa.

¹⁷⁶ Jorma Heinonen esitti *Suomen museoliitto tiedottaa* -lehden 3/1983 numeron pääkirjoituksessa toiveen, että jossakin vaiheessa museologian väitökset olisivat todellisuutta Suomessa ja muualla maailmassa: ”Kukaan ei tietävästi ole missään päin maailmaa vielä ehtinyt väitellä museologian tohtoriksi.” (Heinonen 1983: 1). Lainausta on hyvä muistutus siitä, kuinka nuori tieteenala museologia on. Se on muistutus myös siitä, kuinka paljon on viimeisten vuosikymmenten aikana tapahtunut.

giaa eli museografiaa. Tästä ovat esimerkkeinä viimevuosien julkaistut ja tekeillä olevat museologian väitöskirjat, jotka tulevat paperikonservoinnin, konservoinnin kemian ja ennaltaehkäisevän konservoinnin aloilta. Aika ja arjen työ ovat osoittaneet meille, että museotyö on toiminta-alue, jolla on rikkaus sallia käytännön ja teorian yhdessäolo. Museo on instituutio, jossa heritologiset ja museografiset pyrkimykset voivat jalostua samansuuntaisesti. Vain pääsemällä yli statuskysymysten aiheuttaman sirpaloitumisen on mahdollista nähdä kokoelmanpoisto kokoelmanhallinnallisena päätepisteenä, johon liittyvät museotyön sekä akateemisiksi koetut että käytännönläheisiksi havaitut toimet.

2. Aktiivinen hankinta – aktiivinen poisto

Poiston parhaana kumppanina tulevaisuudessa on aktiivinen hankintapolitiikka, jota jo nyt useassa museossa noudatetaan. Museon on tiedettävä, miksi jokin esine hankitaan osaksi kokoelmaa. Tämä ei auta jo kokoelmissa olevia marginaalisia esineitä ja niiden hallitsijoita mutta helpottaa viestikapulan seuraavaa viejää. Sveitsin ICOMin johtaja Roger Fayet on kirjoittanut hankinnan ja poiston suhteesta nimenomaan poiston näkökulmasta. Hän nostaa keskusteluun huomion, jonka mukaan hankkimatta jättäminen ja poisto ovat eettisesti samansuuntaisia. Virheen mahdollisuus on läsnä molemmissa: "The danger of misjudgements -- also exists in the evaluation of possible new acquisitions --. With reference to the ethical dimension of the action, no difference exists between the removal of an object and the refusal to accept an object." (Fayet 2013: 65). Huomio on hyvä esimerkki siitä, kuinka nämä ääripäät nivoutuvat kokoelmanhallinnallisesti toisiinsa. Simon Knell jakaa ajatuksen: "Material can flow in, but it can also flow out. It is not two processes, but a single dynamic act of balance." (Knell 2004: 17).

Edellä on todettu hankinnan ja poiston yhteys. *Grounded Theoryn* saturatioajatusta mukaillen ja Barney Glaserin sanoihin nojaten voidaan todeta, että museoiden kokoelmanhallinnan ääripisteitä on mahdollista ajatella myös saturatioperiaatteen kautta:

"After an analyst has coded incidents for the same category a number of times, he learns to see quickly whether or not the next applicable incident points to a new aspect. If yes, then the incident is coded and compared. If no, the incident is not coded, since it only adds bulk to the coded data and nothing to the theory." (Glaser & Strauss 1999: 111)

Lainauksen terminologiaa muuttaen saadaan museomaailmaakin koskettava ajatus. Analyytikko-sana voidaan korvata sanalla museoammattilainen, tapahtumat puolestaan museoesineellä ja teoria museokokoelmalla. Tämä vaatii museoilta museologista arvokeskustelua ja kokoelmaidentiteetin vahvistamista. Kokoelmapoliittinen ohjelma ja poisto-ohjelma ovat työssä käytännöllisiä työkaluja. Mahdollisia hankintoja ja poistoja on hyvä peilata museon toiminta-ajatukseen. Yhteensopivuus puoltaa säilyttämistä ja mahdolliset ristiriitaisuudet saattavat olla merkki poistotarpeesta. Tällöin museon toiminta-ajatusta ulottuu jokaisen kokoelmaesineen suojaksi.

3. Teoria käyttöön ja hiljainen tieto näkyväksi

Kuinka laajasti edellisessä pääluvussa esitellyn hiljaisen tiedon menetelmiä voidaan soveltaa suomalaisen taidemuseon kokoelmanhallintaan ja poistoon? Museo on organisaatio, joka koostuu ihmisistä ja esineistä. Esineille tapahtuu asioita riippuen ihmisten kommunikaatiosta. Kuten aikaisemmin on todettu, kokoelmapoisto on jotakin sellaista, josta museoammattillisella henkilöstöllä on jonkinlainen käsitys, mutta aiheesta ei ole olemassa tutkittua tai kirjoitettua sanomaa. Museoesineiden kohtalo poiston osalta on hiljaisen tiedon verhoamaa. Hiljaisen tiedon teorian antamien työkalujen avulla on mahdollista pureutua kokoelmanhallinnan päätepisteeseen. Kokoelmapoisto on kokoelmanhallinnan hiljainen päätepiste – toistaiseksi.

Puhuttaessa hiljaisen tiedon läsnäolosta museo-organisaatiossa on tutkimuksen edetessä ja etenkin kyselyn vastauksia tulkittaessa käynyt ilmi, että hiljainen tieto museoissa kohdentuu nimenomaan kysymyksiin arvoista ja poistosta. Museoammattilaisten piirissä on tarvittava tietotaito liittyen kaikkiin kokoelmanhallinnan osa-alueisiin, mutta varsinainen poistotoimenpide on säilynyt hyvinkin harvinaisena toimenpiteenä. Suomalaisissa taidemuseoissa poistoa on tehty hyvin vähän, ja tehdyt poistot ovat olleet satunnaisia sekä usein perustuneet taideteoksen kuntoon ja muihin käytännön syihin. Poistot ovat olleet luonteeltaan passiivisia. Varsinaisia arvopohdintoja vaativia perusteita on esitetty vähemmän, ja vain joidenkin museoiden kohdalla on tehty arvoluokitus.

Tehdyn kyselyn vastauksista paljastui runsaan tiedon ohella myös tiedon hiljainen puoli. Hiljaisen tiedon teorian mukaisesti voimme sanoa, että tiedämme kokoelmanhallinnasta ja oman museomme kokoelmasta enemmän, kuin osaamme sanoa. Kokoelmien eri jaot museokokoelmaan, opetuskokoelmaan, kaupungin kokoelmaan ja käyttökokoelmaan ovat tästä hyviä ilmentymiä. Samoin ovat teokset, jotka eivät koskaan päädy näyttelyihin mutta ovat jostakin muusta syystä osa kokoelmaa. Tästä ovat esimerkkeinä myös teokset, joita ei ole luetteloitu, eli teokset, joiden luettelointi on tietoisesti jätetty viimeiseksi.

Museoammattilaiset ovat tietoisia omien taidekokoelmiensa marginaaleista ja niiden tuomista haasteista. Kyselyn vastauksissa poistotoimenpide nähtiin ensisijaisesti kokoelmanhallinnallisena toimenpiteenä, jossa ammattitaito näkyi ja tehtävän vastuullisuus tunnistettiin. Vastausten perusteella voisi tulkita, että valmiudet ja perusteet poistolle ovat olemassa mutta eivät vielä kollektiivisesti. Lainaten institutionaalisen taideteorian termejä poisto on toiminto, joka vaatii nimenomaan yhteisön arvostuksen tuekseen. Yksittäisenä tai passiivisena tapahtumana se ei saa taakseen tarvittavaa institutionaalista volyyymiä, jotta se toimisi aktiivisena kokoelmanhallinnallisena työkaluna. Ainoastaan kollektiivisen museologisen arvokeskustelun myötä poisto on mahdollista liittää olennaiseksi osaksi kokoelmanhallintaa.

4. Museologinen arvokeskustelu poiston taustalla

Museologinen arvokeskustelu yhdistää taidehistorialliset, pragmaattiset ja kokoelmanhallinnalliset arvovaateet yhdeksi joustavaksi verkostoksi. Museologisen arvokeskustelun mallin mukaan museot valitsevat yhteiskunnan lukuisista

arvoista omaan museoonsa soveltuvat määreet ja muodostavat näistä itsenäisen, museoammattilaisten taholta määräytyvän arvopohjan. Tällöin ei ole lain-sääntäjän, pelastus- tai vakuutusviranomaisten velvollisuus kertoa, miten museon kokoelman rajat määräytyvät, vaan se on museon tehtävä.

Tässä työssä ei voida ohittaa kysymystä yhteiskunnallisesta arvosta, ja on kysyttävä, miksi käsillä oleva taidekokoelma on kokoelmanhallinnan arvoinen. Kuten edellä on todettu, museon hallitsema ammattitaito tässä prosessissa on saanut yhteisön hyväksynnän, joka näkyy hyvin yleisessä lausahduksessa, että jokin museokokoelma on mittaamattoman arvokas. Edellä esitetty Kenneth Hudsonin *Suuri museo* -ajatus on mielenkiintoinen siksi, että elämä ympärilämmme ja sen kulku luo potentiaalisia heritologisia jälkiä, jotka museo instituutiona huomaa, tutkii, tallentaa ja jakaa. Instituutio on vain ammatillinen osateki- jä suuressa museossa. Museo toimii yhteisön muistin vaalijana. Museo on taho, joka ammattilaistensa turvin osoittaa yhteiskunnassa ne kohteet, joihin kannattaa ulottaa museologista mielenkiintoa. Asiaa voidaan pohtia myös päinvastaisesta näkökulmasta. Museo on organisaatio, jonka muut yhteiskunnan organisaatiot luottavat toimivan kansakunnan muistin vaalimisen kentällä. Muut organisaatiot puolestaan toimivat omilla vahvuusalueillaan. Tämä on suuri vastuu ja luottamuksen osoitus, mutta vastuulla on myös vankka historia:

”Suomessa yhteiskunta kustantaa museoiden toiminnan, mikä tarkoittaa, että yhteiskunta on hyväksynyt taidemuseoiden toimintaperiaatteet, laadunvalvonnan ja taidemaun yhteiseksi omaisuudeksi. Museotaide puolestaan on sopimus siitä, mitä taide kunakin aikana on, ja siihen sisältyy myös velvollisuus opettaa tämä edelleen. Museoväki on legitimoitunut taidekentällä pääoman ja pelisääntöjen hallitsijaksi.” (Rönkkö 1999: 296)

Museoiden toimintakenttää tarkasteltaessa ei ole kyse ainoastaan institutionaalisen taideteorian mahdollistamasta oikeudesta antaa ehdokkuus yksittäiselle taideteokselle tulla valituksi taideteosten maailmaan. Mukaan on liitettävä myös koko kokoelmanhallinnan ketju hankinnasta poistoon, ja voidaan puhua kokoelmanhallinnallisesta oikeudesta käsitellä museoesineitä koko niiden elinkaaren aikana.

Institutionaaliseen taideteoriaan liitetyt ajatukset kommunikaatiosta, huomionarvosta ja yhteiskunnallisesta arvosta ovat mielenkiintoisia myös poistoprosessia ajatellen. Hankintaa varjelee ajatus hankinnan kohteena olevan taideteoksen tunnustetusta institutionaalisesta huomionarvosta.¹⁷⁷ Kuinka on poiston laita? Onko museoesine turvassa, kun sille on kerran annettu status, vai voiko tämä status muuttua? Taideteoksen statusta ja huomioarvoa on syytä avata myös silloin, kun valitaan poiston kohteita. Mitkä ovat olleet taideteoksen valintaperusteet, ja miksi nykyisessä tilanteessa perusteet ovat muuttuneet ja

¹⁷⁷ Merkittävää arvokeskustelua käytiin jo 1800-luvulla Suomen Taideyhdistyksen hankinnoista niin yhdistyksessä kuin lehdistössä. Keskustelu hyvästä ja huonosta taiteesta sai jo tuolloin institutionaalisia piirteitä. Vuonna 1850 Taideyhdistyksen Turun osasto esitti, että kokoelmaan ei hankittaisi keskinkertaisia ja heikkoja teoksia, koska hankinnalla yhdistys tunnustaa teosten taiteellisen arvon, jota niillä ei ole (Pettersson 2008: 87).

aikaisemmin huomionarvoinen on muuttumassa poistoksi? Tällöin museon henkilökunta käy museologista arvokeskustelua.

Keskustelun alkuun on sijoitettava kysymys museon arvoista. On mielenkiintoista, että suomalaisten taidemuseoiden museoammattilaisten vastauksissa viiden arvon ero muihin esitettyihin arvomahdollisuuksiin oli kollektiivisesti niin selkeä. Kaikkein tärkein on taidearvo, johon olennaisena kuuluu esteettinen arvo. Tämän lisäksi museoarvo koetaan museomaailmassa ymmärrettävästi merkittäväksi. Paikallisuuteen liittyvät tekijät antavat museolle toimintaperustan, ja tutkimukselliset arvot ovat merkittäviä tulevaisuuden kannalta. Vastauksen selkeyden perusteella voidaan sanoa, että nämä arvot ovat tällä hetkellä suomalaisen taidemuseon yhteinen arvomieli. ¹⁷⁸ Konkreettisten arvoluokituksien käsitteleminen ja ohjeistuksien kirjoittaminen ovat alueita, joissa teoria ja käytäntö kohtaavat. Viiden arvon nouseminen selkeästi materiaalista antaa pohjan kollektiivisen museologisen arvokeskustelun aloittamiseksi. Tämä aihe on tärkeä kolmas vaihe, jos ensimmäisenä vaiheena pidetään Kehyksen aloittamaa kokoelmapoliittisten ohjelmien päivitystyötä 2000-luvun kuluessa. Toisena vaiheena ovat päivitystyötä jatkavat poistotutkimukset sekä taide- että kulttuurihistoriallisten kokoelmien tahoilla. Kolmantena vaiheena on poistohjelmien kirjoitustyö sekä samanaikainen ja kollektiivinen museologinen arvokeskustelu.

5. Arvokeskustelun tavoitteena vaikuttavuuden lisääminen

Vaikuttavuus ulottuu suomalaisen taidemuseon poistoon, ja vaikuttavuus on tekijä, johon tämäkin tutkimus päättyy. Vaikuttavuus on päämäärä, jota arvokeskustelun kautta tavoitellaan.

Useat tutkimuksen yhteydessä havaitut, länsimaisessa kulttuurikontekstissa tehdyt kokoelmapoistot ja niiden ympärillä käydyt keskustelut ovat olleet taloudellisesti motivoituneita. Poistoa on edeltänyt tilanne, jossa instituutiolla on ollut taloudellisia vaikeuksia, ja siksi on päädytty vakauttamaan budjettia poistotoimien kautta. Suomessa käyty poistokeskustelu johtuu pääsääntöisesti säilytystilojen ahtaudesta tai keskittämiseen tähtäävistä kuntauudistuksista, mutta nämäkin syyt lopulta pohjaavat taloudellisiin resursseihin. Kuinka paljon museo voi varata resursseja ja kasvattaa ilmastoltaan optimaalisten säilytystilojen neliömääriä? Talousjohtaisen keskustelun ongelmana on, että todetuista taloushaasteista hypätään suoraan toimenpiteisiin ilman edeltävää arvokeskustelua.

Kuten edellä on todettu, on vaikuttavuuskeskustelu suuntautunut voimakkaasti museoiden yleisöjen suuntaan (luku 3.2.2.). Museologisen arvokeskustelun avulla voidaan vahvistaa taidemuseoiden vaikuttavuuskeskustelua ja ulottaa keskustelu myös kokoelmanhallinnan pariin. Kokoelmanhallinnan näkökulmasta vaikuttavuuskeskustelua ei kannata täysin pedagogisoida. Yleisö-

¹⁷⁸ Museon kollektiivisia arvoja kysyttiin myös Uudessa Seelannissa Te Papa Tongarewa -museon vaikuttavuusprosessin yhteydessä vuonna 2010. Museon arvoiksi valikoituivat erinomaisuus, tieto ja oppiminen, kulttuuriperinnön varjelu, yhteisöllinen vastuu ja välittäminen (Houlihan 2013: 71).

jään apuna käyttävät vaikuttavuusmittarit perustuvat paljon lyhytjänteisempiin määreisiin, kuin mikä on kokoelmanhallinnassa käytännöllistä. Kokoelmanhallinnallisella vaikuttavuudella ei tässä yhteydessä ymmärretä ainoastaan meidän aikamme yleisökokemusta ja sen kerrannaisvaikutuksia, vaan vaikuttavuus ymmärretään laajemmin. Kaikkein jyrkimmän näkemyksen mukaan museokoelmat tulisivat hyvin toimeen ilman yleisöjä, hyvän kokoelmanhallinnan turvin.¹⁷⁹ Tämän tosiasian esilletuomisen jälkeen voidaan pohtia kokoelmanhallinnallisia vaikuttavuusmahdollisuuksia.

Museologinen arvokeskustelu mahdollistaa itseisarvon määrittämisen. Itseisarvon määrittäminen kokoelmanhallinnan työkaluna on väylä, jolla vahvistetaan vaikuttavuutta lyhytkestoisia elämyksiä hakevassa yhteiskunnassa. Museoesineen tehtävä on jotakin muuta, kuin olla väline jonkin yksittäisen aikakauden päämäärien saavuttamiseksi. Tässä itseisarvo ymmärretään eri aikakausina kumuloituvista merkityksistä. Se ei ole abstrakti käsite vaan eri sukupolvien työn tuloksena museoesineeseen kiinnittynyt arvo, ja siksi yksi sukupolvi ei voi tehdä itseisarvoa valmiiksi. Juuri itseisarvon kautta museoilla on mahdollisuus ottaa laajemmin osaa vaikuttavuuskeskusteluun ja määritellä itse oman yhteiskunnallisen merkittävyytensä rajat ja päämäärät sekä mittaukseen tarvittavat indikaattorit. Määrittelyprosessin avulla on mahdollista tuoda heritologisesti hiljaista tietoa yhteiskunnalliseen vaikuttavuuskeskusteluun.

Keskustelussa ovat keskeisinä seuraavat kysymykset: Miten museon toiminta edistää yleisön tietoisuutta yhteiskunnallisia teemoja kohtaan, miten toiminta lisää yksilön voimavaroja ja on yleisöä voimauttavaa, miten toiminta kasvattaa ja edistää yhteiskunnallista dialogia ja miten toiminta luo ympäristöä, jossa monialaiset näkökulmat ovat mahdollisia? (Munley 2013: 50).¹⁸⁰ Teemoihin voidaan lisätä vielä kokoelmanhallinnallinen kysymys, jolloin museoammattilaisen rooli välittäjänä korostuu: Missä määrin museon toiminta on onnistunut välitystyössään, jotta historiallisten evidenssien vaikuttavuuskerroin tulevaisuudessa kasvaa? Viimeistä kysymystä mukailen on ehdotettu, että yksi vaikuttavuuden merkki on museoiden kyky toimia turvapaikkana (Weil 2002: 207; Conn 2010: 231; Museums 2020 2012: 8; Kallio 2013: 17).¹⁸¹ Tämä tarkoittaa

¹⁷⁹ On myönnettävä, että museo osana yhteisöään tarvitsee yleisönsä. Museo tarvitsee heritologisesti lukutaitoista yleisöä (Holden 2006: 39–41). Taidemuseon kokoelma lunastaa paikkansa yhteisössään yleisön ja museon vuorovaikutuksesta ja tavoittaa näin myös rahoittajatahot, mutta viime kädessä kokoelmassa olevat esineet eivät kaipaa yleisöä säilyäkseen. Ne säilyvät tuleville sukupolville mainiosti hyvän kokelmapolitiikan ja kokoelmanhallinnan turvin eli hyvän museografian turvin. Tosin osaisivatko tulevat sukupolvet arvostaa inhimillisesti unohdettuja kokoelmia ilman kauaskantoista vuorovaikutustyötä? Tähän vastaa Susanna Pettersson ti: ”Mikäli yleisöjä ei tavoiteta, kokoelmalla ei ole laajempaa merkitystä ja yhteiskunnallisen vaikuttavuuden ulottuvuus jää saavuttamatta.” (Pettersson 2009b: 273).

¹⁸⁰ Vuosina 2009 ja 2010 Opetusministeriö julkaisi kaksi selontekoa, joihin koottiin kulttuurin tulevaisuudennäkymiä. Molemmat selonteot ulottuvat pitkälle tulevaisuuteen ja huomioivat monikulttuurisen, globaalien ja ilmastonmuutokselle alttiin maailman (Kulttuuripolitiikan strategia 2020. OPM 2009: 12 ja Kulttuuri – tulevaisuuden voima. OPM 2010: 10).

¹⁸¹ Tähän vastakkaisia ajatuksia ovat esittäneet taidehistorioitsijat Claire Bishop ja Carol Duncan esseissään *Radical Museology* (2013) ja *Art Museums and the Ritual of Citizenship* (1991). He kirjoittavat, että museoiden toimintaa käytetään maailmassa myös

sitä, että museo on yhteiskunnassa julkinen instituutio, johon kaikilla väestöryhmillä on mahdollisuus kokoontua vaihtamaan ajatuksia rauhallisessa ja turvallisessa ympäristössä (Holden 2006: 23–24). Museossa on mahdollista välttyä yhteiskunnan hälyltä (*free choice environment*). Museo pyrkii olemaan paikka, jossa saa mutta ei tarvitse ottaa ideologisesti, poliittisesti tai kaupallisesti kantaa ympäröivään hälyyn (Scott 2011: 10). Näitä paikkoja maailmassa on vähenevä määrä. Yhtenä kiintopisteenä tässä paikassa on museokokoelman originaalit ja kolmiulotteiset esineet ja ennen kaikkea niiden välittämä esine-energia.

Museoesineeseen kumuloitunut esine-energia on toinen todiste vaikuttavuudesta. Esine-energia kumuloituu museoesineeseen vuosikymmenten kokoelmanhoidon tuloksena, kun museo on kohdistanut esineeseen mielenkiintoa ja valinnut sen vuosikymmen toisensa jälkeen arvostuksemme kohteeksi. Ajatus voidaan siirtää myös suurien kokoelmakokonaisuuksien tasolle ja huomioida, että Suomen taidevaranto on yksi kokonaisuus riippumatta yksittäisten museoiden tai yksityisten kokoelmien omistusrajoista. Tällöin Suomen taidevarannolla on vaikuttavuutta ja se omaa kokoelmaenergiaa.

On siis hyvä huomioida, että museokokoelmat ovat historiallinen todiste vaikuttavuudesta. *Suuressa museossa* on katsottu tärkeäksi suojella jotakin osaa yhteiskunnasta museoiden ammattitaidon turvin. Vuosisatojen läpi selvinneellä esineellä ja kokoelmilla on katsottu olevan pitkäjänteistä yhteiskunnallista vaikuttavuutta, ja suojelutoimintaan on varattu resursseja. Tässä työssä museoammattilaisen välittäjän rooli korostuu, ja vaikuttavuudella katsotaan olevan historiallista ulottuvuutta. Kokoelmat ja niiden heritologinen itseisarvo on pääomaa, jota muilla yhteiskunnan instituutioilla (lukuun ottamatta muita muistiorganisaatioita) ei ole. Tätä potentiaalia ei kannata hukata aikana, jolloin oman toiminnan vaikuttavuudella on väliä.

poliittisen tai ideologisen viestin viejänä. Carol Duncan kommentoi: "The museums context is -- a powerful transformer: it converts what were once displays of material wealth and social status into displays of spiritual wealth." (Duncan 1999: 95).

7 LOPUKSI

Tämä tutkimus on ollut museologinen katsaus suomalaisten taidemuseoiden poistoon. Tutkimus on tarkastellut poistoa pääosin kokoelmanhallinnallisena ilmiönä mutta todennut sen roolin myös työyhteisön päätöksenteon ilmiönä sekä taideteoreettisena ilmiönä. Taustalla on vaikuttanut tieto, että taidemuseot ovat 2000-luvulla käyneet läpi prosessin, jossa ne ovat joutuneet kirjaamaan keskeiset toimintansa periaatteet kokoelmapoliittisiin ohjelmiin virallisiksi ja näkyviksi. Tämän työn tuloksena taidemuseoiden kokoelmia voidaan tarkastella kokonaisuuksina.

Museologian tieteenala on toiminut siltana teorian ja käytännön välillä, ja tutkimuksessa on korostettu erityisesti museografian merkitystä. Tutkimus on sijoittanut suomalaisen kokoelmapoiston sekä omaan kansalliseen kontekstiinsa että yleiseurooppalaiseen kokoelmanhallinnalliseen kontekstiin. Tässä kontekstissa kokoelmapoisto tapahtuu *Suuressa museossa*, mutta tarvitsee museografiaa tuekseen. Tutkimuksen näkökulma on ollut käytännönläheinen. Siinä kokoelmanhallinta on jaettu seitsemään vaiheeseen: hankinta, inventointi ja dokumentointi, kuntokartoitus, arvoluokitus, konservointi, säilytys ja poisto. Käytännönläheisyyteen tukeutuvan museografian nostaminen nykymuseologian rinnalle on tarjonnut konkreettisia työkaluja taidemuseoiden poistojen tutkimiseen.

Tutkimuksessa kokoelmapoisto on ymmärretty toimintona, joka nivoo yhteen kokoelmanhallinnalliset tehtävät mutta myös museotyön eri sektorit, kuten museologian, konservoinnin ja museotyön substanssit. Tutkimus on korostanut kokoelmatyön pitkäjänteisyyden luonnetta ja käsittänyt museoesineen itseisarvoisena entiteettinä. Oletuksena on ollut, että museoammattilaisilla on syvä tietämys kokoelmiensa laadusta ja ylimääräisyyksistä sekä vertailuaineiston tarpeellisuudesta suhteessa tulevaisuuden tutkimukseen. Oletuksena on myös ollut, että poisto osana kokoelmanhallintaa ja tiedostettuna mahdollisuutena on voimakkaasti museoyhteisön arjen käytäntöihin kuuluva mutta toistaiseksi vähän sovellettu toiminta.

Tutkimuksen päämääränä on ollut luoda pohjaa suomalaisten taidemuseoiden poistokeskustelulle. Tutkimuksen taustalla on ajatus, että suomalainen kokoelmanhallinnallinen keskustelu kaipaa tuekseen syvällisempää analyysiä,

kuin mitä talousvetoinen argumentointi on mahdollistanut. Tutkimus on etsinyt vastauksia myös kysymykseen, onko mahdollista luoda kokonaiskuva siitä poiston ilmapiiristä, joka suomalaisissa taidemuseoissa vallitsee sekä tuottaa arjen työssä toimivaa tietoa. Erityisen mielenkiinnon kohteena on ollut, onko taidemuseoiden toiminnalla yhteisiä arvoja. Lopulta tavoitteena on ollut käynnistää suomalaisissa taidemuseoissa museologinen arvokeskustelu, yhtenäistää poistoon liittyviä käytännön toimenpiteitä ja saattaa poistotoimenpide yhdeksi näkyväksi osaksi kokoelmanhallintaa. Tutkimus on nostanut keskusteluun seuraavia teemoja:

- Museografisen perinteen nostaminen osaksi kokoelmanhallintaa.
- Aktiivisen poiston mieltäminen osaksi aktiivista hankintaa.
- Poisto-ohjelman sitominen kokoelmapoliittiseen ohjelmaan.
- Kokoelmanhallinnallisen hiljaisen tiedon tekeminen näkyväksi.
- Museologisen arvokeskustelun lisääminen.
- Heritologisen itseisarvon määrittäminen ja huomioiminen osana yhteiskunnan vaikuttavuuskeskustelua.

Tavoitteiden saavuttamiseksi tutkimuksessa on käytetty apuna institutionaalista taideteoriaa. Teoria ankkuroi taidemuseoinstituution yhdeksi kokoelmanhallinnallisen oikeuden käyttäjäksi kaikissa kokoelmanhallinnan vaiheissa hankinnasta poistoon. Teoria liittyy museoiden henkilökunnan institutionaalisen taideteorian ytimeen. Museo tarjoaa kontekstin, jossa katsoja voi kokea useita erilaisiin ilmiöihin liittyviä elämyksiä. Jotta tähän päästään, on museon kyettävä harjoittamaan valtaa liittyen ilmiöiden valintaan. Valintaprosessiin osallistuu museon sisällä lukuisia toimijoita riippuen siitä, onko kysymys näyttelyiden sisällöistä, pedagogisista ohjelmista, hankinnoista tai kokoelmanhallinnasta. On kuitenkin muistettava, että museoiden toimintakenttää tarkasteltaessa ei ole kyse ainoastaan institutionaalisen taideteorian mahdollistamasta oikeudesta antaa ehdokkuus yksittäiselle taideteokselle tulla valituksi taideteosten maailmaan. Mukaan on liitettävä myös koko kokoelmanhallinnan ketju hankinnasta poistoon, ja voidaan puhua kokoelmanhallinnallisesta oikeudesta käsitellä museoesineitä koko niiden elinkaaren aikana.

Tarkastelemalla poistoa kokoelmanhallintaprosessin päätepisteenä on ollut mahdollista kytkeä kaikki kokoelmanhallinnalliset perustoiminnot teoreettisen keskustelun piiriin. Näin perustutkimukseen liittyvät inventointi- ja kunto- ja kartoitustyöt on mahdollista mieltää pitkäjänteisen kokoelmatyön alkutoimina ja osana kauaskantoista toimintamallia, jossa museotyöntekijän rooli on olla välittäjänä. Välittäjän rooli on nähdä kokoelmanhallinta oman työuransa yli jatkuvana prosessina, jolloin tässä ajassa tehtävä kokoelmanhallinta jatkuu siitä, mihin edellinen sukupolvi on sen jättänyt. Tämä tarkoittaa, että myös tämä tutkimus on vain välittävä tekijä suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallintakartoituksessa.

Tutkimuksen yhteydessä toteutettu poistokysely vuonna 2012 antoi runsaasti tietoa suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallinnasta. Kysely oli jatkoa Kehyksen aloittamalle kokoelmakartoitukselle, jossa suomalaiset taidemuseot kirjoittivat ja päivittivät kokoelmapoliittisia ohjelmiaan 2000-luvun en-

simmäisen vuosikymmenen aikana. Vuoden 2012 laaja poistokysely keskittyi määrällisten tietojen kartoitukseen, tietoihin kokoelmapoistosta ja tietoihin arvoista. Tutkimus kartoitti teemoja, jotka selittävät, miksi poistotoimenpide on vaikea teema. Selittävien tekijöiden avainkohdat ovat seuraavat:

- Kokoelmapoisto on hyvin laaja alue.
- Poistotoimenpide varaa ja kuluttaa resursseja ennen hyötyjä.
- Poisto ei ole saanut ammattikunnan yleistä hyväksyntää.
- Vasta tehokkaat sähköiset kokoelmanhallintajärjestelmät mahdollistavat kokonaiskuvan muodostamisen.
- Pelko tunnustaa virheen läsnäolo.
- Poisto tarvitsee aikaa toteutuakseen.
- Linkki teorian ja käytännön välillä on konkreettinen ja vaikea.
- Museossa vallitsee hajautetun vastuun kulttuuri.

Tutkimuksen myötä kävi ilmi, että museoammattilaiset Suomessa näkevät poiston hyvin vastuullisena ja käytännönläheisenä toimenpiteenä. Vastuullisuuden myötä korostuvat huolenaiheet, kuten virhemahdollisuus, poiston mahdollinen totaalisuus ja lainvastaisuus.

Tutkimuksessa käytettiin apuna kolmea teoriaa. Institutionaalinen taide-teoria antoi oikeuden museoammattilaisille suorittaa kokoelmanhallinnallisia valintoja. *Grounded Theoryn* tarjoama analyysimenetelmä auttoi kyselyn vastausaineiston käsittelyssä, ja analyysin myötä aineistosta paljastui runsaasti hiljaista tietoa. *Grounded Theoryn* mukaan institutionaalinen taide-teoria toimi tutkimuksen teoreettisena lähtökohtana ja vastauksena yhdelle tutkimuksen pääkysymyksistä: Onko taidemuseoilla oikeutta poistaa kokoelmistaan taideteoksia? Teoria esiteltiin tekstissä laajasti selkeyden vuoksi. Tämän katsottiin edistävän lukijajstavällisyyttä ja käytännönläheisyyttä. Lisäksi teoria oli laajasti mukana myös siitä syystä, että vastauksista kävi ilmi taidemuseoiden ammattilaisten varovaisuus tehdä kauaskantoisia kokoelmanhallinnallisia päätöksiä. Taide-teorian esittely tarjoaa lukijalle tähän varovaisuuteen tukea sekä luo päätöksille historiallista pohjaa.

Hiljainen tieto osoittautui yhdeksi avaintekijäksi tutkimuksen kuluessa. Hiljaisen tiedon teoriasta tuli tutkimuskysymysten laadullisten vastausten selittäjä, ja mielenkiinnon kohteeksi valikoitui pyrkimys saattaa hiljaista tietoa näkyväksi. Kyselyn vastaukset paljastivat hiljaisen tiedon läsnäolon kokoelmanhallinnan alueella. Kävi ilmi, että museoissa on paljon kokoelmanhallinnallista tietotaitoa, mutta osa siitä, etenkin poistoon liittyvä argumentointi, on vielä hiljaista. Kun yhteistä hiljaisen tiedon verkostoa avataan ja kirjoitetaan näkyväksi, on mahdollista luoda sellaisia poiston toimintamalleja, jotka jokainen suomalainen museoammattilainen voi hyväksyä.

Hiljaisen tiedon rooli näkyi myös kysyttäessä arvoista. Suurin osa taide-museoista valitsi samat viisi arvoa keskeisiksi arvoiksi. Nämä olivat taidearvo, esteettinen arvo, paikallisuuteen liittyvä arvo, museoarvo ja tutkimuksellinen arvo. Näitä arvoja ei ole toistaiseksi listattu museoiden kokoelmapoliittisissa ohjelmissa, vaikka osa ohjelmista käsittelee myös arvoja. Vastauksissa hiljainen

tieto sai näkyvän ja kollektiivisen muodon, ja museoammattilaiset suorittivat arvotuksia luonnehdinnoissaan.

Esimerkkinä hiljaisesta tiedosta oli myös se tosiasia, että suomalaisten taidemuseoiden kokoelmiin on jossakin niiden historian vaiheessa päätyneet teoksia, jotka eivät museoiden nykyisten kokoelmakriteereiden mukaan kuuluisi museokokoelmaan. Museoammatillinen henkilökunta on hyvin tietoinen näistä kokoelmissaan olevista heikkolaatuisista teoksista, ja niiden taiteellisesta laadusta tuntuu vallitsevan konsensus. Tämä saattaa viestiä siitä, että museoissa on tehty vuosien varrella jonkintasoista arvopohdintaa, vaikka kirjallisia yhteenvetoja aiheesta ei ole saatavilla. Vastausten perusteella museoammattilaisilla on jo käsissään työkalut laajamittaisen arvokeskustelun aloittamiseksi. Yhteisten arvojen löytäminen antaa mahdollisuuden aloittaa kollektiivinen museologinen arvokeskustelu. Museologinen arvokeskustelu yhdistää taidehistorialliset, pragmaattiset ja kokoelmanhallinnalliset arvovaateet yhdeksi joustavaksi verkostoksi.

Tutkimuksen tulokset osoittivat, että arvokeskustelu on olennainen osa poistoa. Vain museologisen arvokeskustelun kautta kokoelmanhallitsijalla on mahdollisuus saada kattavasti tietoa kokoelmanhallinnan seitsemästä vaiheesta ja suorittaa poistoja hallitusti ja suunnitellusti. Museologinen arvokeskustelu luo perusteet poistolle mutta myös oikeudelle tehdä valintoja. Nimenomaan tähän valinnan haasteeseen käsillä oleva tutkimus haki toimintamalleja. Toinen tärkeä hiljaisen tiedon alue tuli näkyväksi kysyttäessä valmiuksia suorittaa poistoja taidekokoelmista. Tähän kysymykseen 73 % vastaajista vastasi myöntävästi.

Tutkimuksen tavoitteena oli etsiä ratkaisuja, joiden avulla poisto ymmärrettäisiin aktiivisena kokoelmanhallinnallisena työkaluna. Hiljainen tieto on avainasemassa etsittäessä hyväksyttäviä ratkaisuja suomalaisten taidemuseoiden poistokysymyksiin. Tutkimalla museomaailman hiljaisen tiedon reittejä, on mahdollista parantaa kulttuuriperintömme hyvinvointia. Kollektiivisen tietotaidon tunnustaminen ja tunteminen hyödyntää suoraan museoesinettä. Tarkoitus on löytää vastauksia, jotta museoammattilaiset voisivat tulevaisuudessakin todeta toimivansa säilytystyön välittäjinä, eivät vain oman aikansa kuluttajina. Lähtökohtaisesti prosessin on motivoituttava museon sisäisesti.

Tutkimuksen lopussa on ollut tärkeää sijoittaa kokoelmanhallinnallinen poistokysymys osaksi vaikuttavuuskeskustelua. Lähtökohtana on, että yksi museotoiminnan tärkeimmistä vaikuttavuustodisteista on alkuperäinen museoesine, joka on säilynyt satoja vuosia jonkin museon kokoelmanhallinnan piirissä, ja näin sen museoarvo on välittynyt sukupolvesta toiseen katkeamatta. Tämä näkökulma laajentaa vaikuttavuuskeskustelua pedagogiapainotteisesta argumentoinnista kohti kokoelmanlähtöistä kysymyksenasettelua. On todettava, että museoiden kokoelmat ovat aikaa kestävä ydin katsottaessa museoiden toimintaa pitkällä aikavälillä.

Tutkimus on selventänyt kokoelmanpoiston kontekstia, teoreettisia periaatteita ja lopuksi luonut heritologisesti kestävä pohjan poistokeskustelulle. Jatkossa on tärkeää, että taidemuseoissa aloitetaan kollektiivinen museologinen

arvokeskustelu ja konkreettinen poisto-ohjelmien kirjoitustyö. Tämä voi johtaa myös kokoelmanhallinnallisten ammattisektoreiden lähentymiseen sekä kouluksellisesti että museoiden arjessa. On myös käytännöllistä, että poistokysely uusitaan jossakin vaiheessa, jotta kollektiivinen ja konkreettinen kokoelmatieto karttuu. Tällöin uusia tietoja voidaan myös verrata vuoden 2012 kyselyn arvo maailmaan, ja hiljaisen tiedon osuutta voidaan päivittää uudessa tutkimuksellisessa tilanteessa.

Tavoitteena on, että tämä tutkimus onnistuu sysäämään kokoelmanhallinnallisen keskustelun uudelle väylälle. Tavoitteena on loitontaa keskustelua talousvetoisista argumenteista ja asian toteamisen ilmapiiristä ja lähentää sitä kohti museologista arvokeskustelua, johon kuuluu myös positiivinen poistokeskustelu. Lähivuosien tehtävä on osoittaa, kuinka nämä tavoitteet saavutetaan.

SUMMARY

This dissertation has researched the nature of disposals in Finnish art museums. It has been a museological overview of collection management, in which museography has played an essential role. Collection management has been seen as a unified set of functions, starting from acquisition and ending with possible disposal. The seven areas in the collection management chain are as follows: acquisition, inventory, condition assessment, value assessment, conservation, upkeep and disposal. This has made it possible to review collection management under a unified theoretical framework, where the possibility of disposal forces us to view different collections using the same criteria.

A 2012 questionnaire and its 66 % response rate functioned as an updating tool, but also showed the existence of tacit information in the field of collection management in Finnish art museums. In the research, institutional art theory has given legitimacy to decision-making in the field of collection management, and the presentation of museographical history has given perspective as to the impact value of museum items. In addition to these two areas, the presence of tacit knowledge has become one of the key factors involved in the issue of disposal in Finnish art museums. Such information is not official or written, but is nonetheless very much rooted in everyday museum practices. Putting this information in a written form has proven to be a fruitful step.

The research revealed that museum professionals have a thorough understanding of both their collections and their responsibilities as caretakers. They are also aware of their responsibility to pass on these duties to the next generation. This role was further enhanced by the presentation of a detailed museographical history. Eventually the research was able to determine the collective view of Finnish art museum professionals vis-à-vis values and disposal. When asked about the most important values relating to art museums' collections, the following five values were clearly dominant: artistic, aesthetic, museum value, research value and value related to locality. These five values are an integral part of the of the Finnish art museum value network, and can eventually be utilized to help museums clarify their focus.

The research pointed out issues that have to be resolved in order to improve the focus of collection management. These issues include the following:

- the need for a museological value discussion
- the need for museographical know-how
- the need to regard active disposal as part of active acquisition
- the need to write an open disposal policy as part of collection policy
- the need to bring forth tacit information in collection management
- the need to bring forth the impact value that museum objects have.

Furthermore, one of the key findings was that the overall negative attitude toward disposal is changing in Finnish art museums, as 73 % of the respondents regarded disposal as a useful, though underutilized tool. This information, however, has thus far remained for the most part tacit. Despite this readiness for disposals, the research discovered areas to focus on, including the following:

- Disposal is a vast area.
- Disposal is a very time consuming endeavor.
- Disposal has not yet been collectively approved by museum professionals.
- Electronic collection management tools enable a more comprehensive view of collections.
- There is a fear of irreversible error.
- The link between theory and practice is in fact very concrete, and it is difficult for this to be fully handled within a single museum career.
- The sometimes incongruent educational backgrounds of museum professionals do not always lend themselves to a coherent collection management strategy.

The need to focus on the above-mentioned issues and the need to acknowledge the above-listed focal areas, i.e. to acknowledge the existence of tacit information, will eventually instigate a more museologically oriented collection discussion.

The research aimed to show that museum collections are an essential, long-lasting part of society. It is important to understand that there have been institutional structures that have shown heritological interest toward meaningful objects century after century. All this is strong evidence of museum collections' impact value, at a time when the concept of impact value is seen as quite relevant in contemporary society.

LÄHTEET

Sähköiset lähteet:

- AAMD 2007. *Art Museums, Private Collectors, and the Public Benefit*. Association of Art Museum Directors. <www.aamd.org> (25.6.2014)
- AAMD 2008. *Policy for Deaccession and Disposal of Works of Art*. <http://www.corcoran.org/sites/default/files/Policy_for_Deaccession_and_Disposal_of_works_of_art.pdf> (25.6.2014)
- AAMD 2011a. *Professional Practices in Art Museums*. Association of Art Museum Directors. <<https://aamd.org/sites/default/files/document/2011ProfessionalPracticesinArtMuseums.pdf>> (3.7.2014)
- AAMD 2011b. *Art Museums and the Practice of Deaccessioning*. Association of Art Museum Directors. <<https://aamd.org/sites/default/files/document/PositionPaperDeaccessioning%2011.07.pdf>> (25.6.2014)
- The Accreditation Scheme for Museums and Galleries in the United Kingdom: Guidance* 2011. Accredited Museum. Arts Council England. <http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/Accreditation_guidance_introduction.pdf> (4.4.2014)
- Action Plan for the EU Promotion of Museum Collections' Mobility and Loan Standards* 2006. Working Group 1. <<http://www.bda.at/documents/296763715.pdf>> (29.12.2014)
- Ahola, Teemu 2012. *TAKO Valtakunnallinen tallennustyönjako. Selvitys valtakunnallisen tallennustyönjakomallin laatimisesta ja käyttöönnotosta kulttuurihistoriallisille museoille*. Helsinki: Suomen museoliitto. <www.museoliitto.fi> (25.5.2013)
- Anttila, Elina 2013. *Museot eivät ole kansakunnan muisti*. Museoviraston blogi 7.5.-10.5.2013. <<http://blogi.nba.fi>> (8.6.2013)
- Assessing Museum Collections. Collection valuation in six steps* 2014. Amersfoort: Cultural Heritage Agency. <<http://www.cultureelerfgoed.nl/sites/default/files/publications/assessing-museum-collections.pdf>> (22.4.2015)
- Benjamin, Walter 1936. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Turetzky, Philip (toim.) <https://www.academia.edu/4009150/Outline_of_Walter_Benjamin_The_Work_of_Art_in_the_Age_of_Mechanical_Reproduction_> (25.6.2014)
- Bergevoet, Frank, Kok, Arjen, de Wit, Mariska (toim.) 2006. *Netherlands guidelines for deaccessioning of museum objects*. Amersfoort: Netherlands Institute of Cultural Heritage. <www.comcol-icom.org/wp-content/uploads/LAMO.pdf> (26.4.2012)
- Bergevoet, Frank, Kok, Arjen, de Wit, Mariska (toim.) 2008. *Netherlands guidelines for deaccessioning of museum objects*. Amersfoort: Netherlands Institute of Cultural Heritage.

- <<http://www.icn.nl/nl/bibliotheek/publicaties/rapport-nederlands-guidelines-deaccessioning>> (29.9.2013)
- Burg, (van der) Jaap 1996. *The Deltaplan, The Way it Worked*. Edinburgh: ICOM CC. <<http://cool.conservation-us.org/byauth/vandenburg/delta.html>> (30.9.2011)
- Charmaz, Kathy 2013. *Invitation to Grounded Theory*. CA Sonoma State University: Sage.
<http://www.sagepub.com/upm-data/9548_017586ch1.pdf> (3.4.2014)
- Cheke, Anthony 2004. *The Dodo's Last Island*. Proceedings of the Royal society of Arts and Sciences of Mauritius. <www.dodobooks.com> (18.8.2015)
- Code of Ethics*. The Museums Association.
<www.museumsassociation.org/ethics/code-of-ethics> (27.2.2012)
- Collections for the Future 2005*. The Museums Association.
<<http://www.museumsassociation.org/download?id=11121>> (27.5.2013)
- Danto, Arthur 1964. *The Artworld*. Journal of Philosophy Volume 61. s. 571–584. American Philosophical Association.
<<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/danto-artworld.pdf>> (3.4.2014)
- Davies, Maurice 2013. *Finnishing School*.
<www.museumsassociation.org/comment/29052013> (15.6.2013)
- Davies, Peter (ei vuotta). *Disposals: An essential tool in Collection Management?*
<https://www.academia.edu/208985/Disposals_An_essential_tool_in_Collection_Management> (25.6.2014)
- Deaccession and Return of Cultural Heritage: A New Global Ethics 2010*. Shanghai: ICOFOM Study Series – ISS 39. <www.icofom.com.ar/publications.htm> (30.5.2012)
- Desvallées, André, Mairesse, François 2010. *Key Concepts of Museology*. ICOM / ICOFOM. <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology> (20.5.2013)
- Disposal Consultation 2006*. The Museums Association.
<www.museumsassociation.org/download?id=12698> (9.4.2012)
- Disposal Digest 2008*. The Museums Association.
<<http://www.museumsassociation.org/disposal>> (1.11.2009)
- Disposal Research And Consultation 2006*. The Museums Association.
<www.museumsassociation.org/collections/disposal-research-and-consultation> (9.4.2012)
- Disposal Toolkit 2008*. The Museums Association.
<<http://www.museumsassociation.org/disposal>> (1.11.2009)
- Disposal Toolkit 2014*. The Museums Association.
<http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/Disposal_Toolkit.pdf> (22.4.2015)
- Disposal Toolkit Appendix 4: Additional guidance on financially motivated disposal 2014*. The Museums Association.
<<http://www.museumsassociation.org/download?id=1075417>> (22.4.2015)

- E.C.C.On ammatilliset ohjeet 2002. Pohjoismainen konservaattoriliitto Suomen osasto ry. <<http://www.konservaattoriliitto.fi>> (22.9.2007)
- Ethical Guidelines 2 – Disposal*. The Museums Association. <<http://www.museumsassociation.org/>> (1.11.2009)
- Faro Convention 2005*. <<http://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/0900001680083746>> (14.1.2016)
- Fayet, Roger 2013. *Ideology or Responsibility – The Ethical Problem on Releasing Collection Objects*. Artikkelijulkaisussa: *Museum Ethics – Discussed Issues 2013*. Zürich: ICOM <http://www.museums.ch/en/assets/ebooks/ICOM_Jahresakten/index.html#10> (24.9.2013)
- Finney, Libby 2006. *Basic Conservation and Environmental Monitoring*. Association of Independent Museums. <<http://www.aim-museums.co.uk/downloads/ffe7f644-dd7d-11e1-bdfc-001999b209eb.pdf>> (4.2.2014)
- The Grounded Theory Institute*. <<http://www.groundedtheory.com>> (7.3.2013)
- Haldin-Herrgard, Tua 2003. *Diving Under the Surface of Tacit Knowledge*. Department of Management and Organization. Vaasa: Ruotsalainen kauppa- korkeakoulu <<http://identities.org.ru/readings/romanov3.pdf>> (3.4.2014)
- Harva, Kirsti, Rajakari, Päivi 2007. *Teesejä kokoelmanhoidosta, konservaattorin näkökulma*. Museotyöntekijän käsikirja 5. Taidemuseoalan kehittämissyksikkö Kehys ja konservointilaitos. Valtion taidemuseo. <<http://www.fng.fi/fng/rootnew/fi/kehys/julkaisut.htm>> (1.11.2009)
- Holden, John 2006. *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy*. Lontoo: DEMOS. <www.demos.co.uk> (8.9.2013)
- Hämäläinen, Tuula 2003. *Taiteen lahja. Museotyöntekijän käsikirja 1*. Taidemuseoalan kehittämissyksikkö Kehys. Valtion taidemuseo. <<http://www.fng.fi/fng/rootnew/fi/kehys/julkaisut.htm>> (1.11.2009)
- Häyhä, Heikki, Jantunen, Sari, Paaskoski, Leena 2015. *Merkitysanalyysimenetelmä*. Helsinki: Suomen museoliitto. <www.museoliitto.fi> (2015)
- ICOM Museotyön eettiset säännöt 2005*. <<http://finland.icom.museum/etiikka.html>> (22.9.2007)
- ICOM Statutes 2007*. <http://icom.museum/archives.icom.museum/hist_def_eng.html> (21.1.2015)
- Kallio, Kalle 2012. *Valtakunnalliset erikoismuseot; Selvitys erikoismuseojärjestelmän tilasta ja tulevaisuudesta*. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2012: 27. <<http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2012/liitt eet/OKM27.pdf?lang=fi>> (22.4.2015)
- Kehys 2003. *Valtakunnallinen taidekokoelmaprojekti*. Taidemuseoalan kehittämissyksikkö Kehys. Väliraportti. Helsinki: Valtion taidemuseo. <<http://www.fng.fi/fng/rootnew/fi/kehys/julkaisut.htm>> (1.11.2009)

- Kehys 2006a. *Taidemuseoiden kokoelmakartoitus*. Taidemuseoalan kehittämissyksikkö Kehys ja konservointilaitos. Helsinki: Valtion taidemuseo.
<<http://www.fng.fi/fng/rootnew/fi/kehys/julkaisut.htm>> (1.11.2009)
- Kehys 2006b. *Taidemuseoiden kokoelmapolitiikka ja resurssit*. Taidemuseoalan kehittämissyksikkö Kehys. Helsinki: Valtion taidemuseo.
<<http://www.fng.fi/fng/rootnew/fi/kehys/julkaisut.htm>> (1.11.2009)
- Ketonen, Helka (toim.) 2009. *Taideteosten luetteloitiohje. Museotyöntekijän käsikirja*. Valtion taidemuseo
<<http://www.fng.fi/fng/rootnew/fi/kehys/julkaisut.htm>> (1.11.2009)
- Koivulahti, Tiina, Hakkarainen, Maarit 2007. *Research Into Art Looted by the Nazis – An important international task*. Nordisk Museologi 1.
<<http://www.nordiskmuseologi.org/English/MAARIT%20HAKKARAINEN.pdf>> (4.3.2014)
- Kokoelmapolitiikan muistilista museoille* 2013. Museoviraston ohjeita ja oppaita 3. Helsinki: Museovirasto
<<http://www.nba.fi/fi/tietopalvelut/julkaisut/museologia>> (20.12.2013)
- Kostet, Juhani 2013. *Rakentavaa keskustelua museoiden kokoelmista tarvitaan*. Museoviraston blogi 23.4.2013 – 8.5.2013. <<http://blogi.nba.fi>> (8.6.2013)
- Laitinen, Maria 2005. *Tuotetun luonnonhiljaisuuden kulttuuriset merkitykset. Alue ja ympäristö*.
<http://www.ays.fi/aluejaymparisto/pdf/aluejaymp_2005_2_s58-67.pdf> (3.12. 2012)
- Lending for Europe*. <<http://www.lending-for-europe.eu>> (4.5.2015)
- Levä, Kimmo 2013a. *Tarpeellinen ei ole arvokasta*. P.S.-blogi 7.5.2013. Helsinki: Suomen museoliitto.
<<http://museoliitto.blogspot.fi/2013/05/tarpeellinen-ei-ole-arvokasta.html>> (24.5.2013)
- Levä, Kimmo 2013b. *Samat haasteet ajasta ikuisuuteen*. P.S.-blogi 21.5.2013. Helsinki: Suomen museoliitto.
<<http://museoliitto.blogspot.fi/2013/05/samat-haasteet-ajasta-ikuisuuteen.html>> (24.5.2013)
- Levä, Kimmo 2013c. *Markkina-arvo ei kerro kohteen arvosta juuri mitään*. P.S.-blogi 14.8.2013. Helsinki: Suomen museoliitto.
<<http://museoliitto.blogspot.fi/2013/08/markkina-arvo-ei-kerro-kohteen-arvosta-juuri-mitaan.html>> (9.9.2013)
- Linturi, Hannu 2004. *Tiedon hiljainen maailma*. Nexus Delfix 2004.
<http://nexusdelfix.internetix.fi/sv/sisalto/materiaalit/5_hiljainen?> (30.11.2012)
- Mason, Randall 2002. *Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices*. Teoksessa: de la Torre, Marta (toim.) 2002. *Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
<http://www.getty.edu/conservation/publications/pdf_publications/> (1.11.2009)

- McCallin, Antoinette 2013. *Grounded theory ... is it for me?*
<<http://www.groundedtheoryonline.com>> (27.3.2013)
- Mensch (van), Peter, 1992. *Towards a Methodology Of Museology*. PhD Thesis, University of Zagreb.
<http://www.muuseum.ee/et/erialane_arend/museoloogialane_ki/ingliskeelne_kirjand/p_van_mensch_towar/mensch27> (1.12.2007)
- Merriman, Nick 2004. *Museum Collections and Sustainability*.
<<http://www.museumsassociation.org>> (13.2.2013)
- Metsänkylä, Antti 2012. *Mitä Ruotsissa Samdokin jälkeen?*. Kansallismuseo
<[www.nba.fi/File 1842/ruotsi-samdokin-jalkeen-metsankyla.pdf](http://www.nba.fi/File%201842/ruotsi-samdokin-jalkeen-metsankyla.pdf)>
(16.6.2013)
- Metsänkylä, Antti 2013. *Kokoelmatyön ajankohtaisia virtauksia*. Museoviraston blogi 13.6.2013 <<http://blogi.nba.fi>> (15.6.2013)
- Miller, John 2013. *Detroit Fire Sale?* The Wall Street Journal
<online.wsj.com/article> (16.6.2013)
- Mitä museologia on?*
<<http://www.jyu.fi/hum/laitokset/taiku/opiskelu/museologia/esittely>>
(13.12.2013)
- Museo 2015. Museoiden kokoelmahallinnan kokonaisarkkitehtuuri 1.0*. 2013. Museoviraston ohjeita ja oppaita 2. Helsinki: Museovirasto.
www.nba.fi (31.12.2014)
- Museoiden luettelointiohje 2014. Museo 2015 -hanke*.
<<http://www.nba.fi/fi/tietopalvelut/julkaisut/museologia>> (12.12.2015)
- Museolaki 3.8.1992/729* <<http://www.finlex.fi/fi/>> (1.11.2009)
- Museolaki. Laki kulttuuriesineiden maastaviennistä. 4§ 5.2.1999/115*.
<<http://www.finlex.fi/fi/>> (1.11.2009)
- Museolaki 1§ 11.11.2005/877* <<http://www.finlex.fi/fi/>> (1.11.2009)
- Museolaki 2§ 11.11.2005/877* <<http://www.finlex.fi/fi/>> (1.11.2009)
- Museotilasto 2006*. <www.museotilasto.fi> (15.9.2013)
- Museotilasto 2007*. <www.museotilasto.fi> (15.9.2013)
- Museotilasto 2008*. <www.museotilasto.fi> (15.9.2013)
- Museotilasto 2009*. <www.museotilasto.fi> (15.9.2013)
- Museotilasto 2010*. <www.museotilasto.fi> (15.9.2013)
- Museotilasto 2011*. <www.museotilasto.fi> (15.9.2013)
- Museotilasto 2012*. <www.museotilasto.fi> (15.9.2013)
- Museotilasto 2013*. <www.museotilasto.fi> (17.9.2014)
- Museotilasto 2014*, Museovirasto. CC BY 4.0
<<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.fi>> (18.8.2015)
- Museum Ethics – Discussed Issues 2013*. Zürich: ICOM
<http://www.museums.ch/en/assets/ebooks/ICOM_Jahresakten/index.html#10> (24.9.2013)
- Museums Association 1991*. <<http://www.museumsassociation.org>> (1.11.2009)
- Museums Association 2009*. <<http://www.museumsassociation.org>> (1.11.2009)
- Museums Association 2012*. <<http://www.museumsassociation.org>> (29.12.2014)

- Museums 2020 Discussion Paper* 2012. The Museums Association.
<<http://www.museumsassociation.org/museums2020>> (20.9.2013)
- Muusa*. <<https://muusa.fng.fi>> (20.9.2013)
- Netherlands Guidelines for Deaccessioning of Museum Objects* 2006.
<<http://www.comcol-icom.org>> (15.6.2012)
- New Trends in Museology*. ICOFOM Study Series 43.
<www.network.icom.museum> (31.12.2015)
- Pettersson, Susanna, Hagedorn-Saupe, Monika, Jyrkkiö, Teijamari, Weij, Astrid
2010. *Encouraging Collections Mobility*. Handbook. Lending For Europe.
<http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/handbook/Encouraging_Collections_Mobility_A4.pdf> (4.4.2014)
- Pine, Joseph B., Gilmore, James H. 2007. *Museums & Authenticity*.
<<http://www.strategichorizons.com/documents/MuseumNews-May07-Museums&Authenticity.pdf>> (3.10.2014)
- PKL Suomen osasto ry. Pohjoismainen konservattori liitto ry. <www.pkl.fi>
(12.7.2013)
- Porter, Michael E., Kramer Mark R. 2011. *Creating Shared Value*. Harvard Business Review. <www.hks.harvard.edu> (15.9.2013)
- A Public Consultation on Museum Disposal* 2006. Fresh Minds Project. Code 163118. The Museums Association.
<www.deaccessioning.eu/documents/doc_download/18-the-museums-association-a-public-consultation-on-museum-disposal-2006-2007>
(9.4.2012)
- Pulkkinen, Ritva 2013. *Poistot museoiden kokoelmanhallinnassa*. Pro gradu -tutkielma. Informaatitieteiden yksikkö, Informaatitutkimus ja interaktiivinen media. Tampere: Tampereen yliopisto.
<<http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu0615.pdf>> (31.5.2013)
- Päin näköä! Visuaalisten alojen taidepoliittinen ohjelma*. Opetusministeriön julkaisuja 2009: 53. <<http://www.minedu.fi>> (2.12.2014)
- Rakkaudesta kulttuuriperintöön* 2012. Opetus- ja kulttuuriministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2012:5. <www.minedu.fi> (18.8.2015)
- Rantala, Satu 2013. *Taulunkehys ja museo – Kehyksen museoarvo ja asema kokoelmassa*. Pro gradu -tutkielma, museologia. Jyväskylän yliopisto.
<<http://jyx.jyu.fi>> (5.4.2014)
- Rantala, Satu 2013. *Taulunkehyyksen museoarvo*. Pro gradu -tutkielma, museologia. Jyväskylän yliopisto.
<<http://www.kuriositeettikabi.net/02-2013/rantala.html>> (5.4.2014)
- Responses to Consultation* 2006. The Museums Association.
<www.museumsassociation.org/publications/responses> (9.4.2012)
- Russell, Roslyn, Winkworth, Kylie 2009. *Significance 2.0: A Guide to Assessing the Significance of Collections*. Heritage Publications.
<www.environment.gov.au/heritage/publications/significance2-0/part-1/index.html> (30.9.2011)

- Saaranen-Kauppinen, Puusniekka 2006. *KvaliMOTV – Menetelmäopetuksen tietovaranto*. Tampere. Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto.
<www.fsd.uta.fi/menetelmäopetus> (30.3.2013)
- SAMDOK 1977.
<www.nordiskamuseet.se/Publication.asp?publicationid=4213>
(15.6.2013)
- Scott, Carol 2011. *Measuring the Immeasurable: Capturing Intangible Values*. Marketing and Public Relations International Committee of ICOM
<http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/mpr/papers/2011-Scott.pdf> (17.9.2013)
- Selwood, Sara 2010. *Making a Difference: Understanding the Cultural Impact of Museums*. The National Museums Directors Conference UK.
<http://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/cultural_impact_final.pdf> (17.9.2013)
- SPECTRUM: *The UK Museum Documentation Standard*. 2009. Cambridge: Collections Trust. <http://www.collectionstrust.org.uk/spectrum>
(1.11.2009)
- Stanley-Price, Nicholas, King, Joseph (toim.) 2009. *Conserving the Authentic. Essays in Honor of Jukka Jokilehto*. ICCROM Conservation Studies 10. Rooma: ICCROM.
<http://www.iccrom.org/ifrcdn/pdf/ICCROM_IC510_JukkaFestchrift_en.pdf> (14.1.2016)
- Suomen tekijänoikeuslaki 8.7.1961/404. <www.finlex.fi> (14.9.2013)
- Tisa, Esther 2013. *Provenance Research: The Documentation of the Origin of the Items*. Teoksessa: *Museum Ethics – Discussed Issues 2013*. Zürich: ICOM
<http://www.museums.ch/en/assets/ebooks/ICOM_Jahresakten/index.html#10> (24.9.2013)
- Tittonen, Emmi 2008. *The Crisis in the Finnish Data Processing Museum Association*. Nordisk Museologi 2008:1–2.
<<http://www.nordiskmuseologi.org/English/Emmi%20Tittonen.pdf>>
(5.4.2014)
- Too Much Stuff? Disposal From Museums*, 2003. National Museum Directors' Conference. Lontoo.
<<http://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/>> (9.4.2012)
- Torre (de la), Marta (toim.) 2002. *Assessing the Values of Cultural Heritage*. Research Report. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
<http://www.getty.edu/conservation/publications/pdf_publications/>
(1.11.2009)
- Tämä on merkitysanalyysi*.
<<https://www.powtown.com/.../tama-on-merkitysanalyysi>> (21.1.2015)
- Vaikuttavuusindikaattorit kulttuuripolitiikan tietopohjan vahvistajina* 2009. Opetusministeriön julkaisuja 2009:57. Helsinki: Opetusministeriö.
<www.minedu.fi> (20.6.2014)
- Valtakunnalliset museopäivät ja Suomen museoliiton 90. Vuosikokous*. Ohjelma 2013.
<<http://museoliitto.fi>> (24.5.2013)

- Viljanen, Kaisa 2014. *Ilman yleisöä museo on kallis varasto*. Helsingin Sanomat 29.5.2014. <<http://www.hs.fi>> (29.5.2014)
- Vilkuna, Janne 1996b. *Museomanifesti 1996*.
<<http://www.jyu.fi/hum/laitokset/taiku/opiskelu/museologia/esittely>> (13.12.2013)
- Vilkuna, Janne 2003. *Täytetyn tiikerin äärellä. Museologia, mitä se on?*
<<http://www.tieteessatapahtuu.fi/037/vilkuna.pdf>> (20.12.2013) 5–10.
- Vilkuna, Janne 2008. *Kokoelmatyön vaietut puheenaiheet. Ajankohtaisseminaari museoiden kokoelmanhallinnasta 14.–15.4.2008*. Helsinki: Suomen kansallismuseo <www.museoliitto.fi/doc/Vaietut_puheenaiheet.pdf> (20.6.2013)
- Vilkuna, Janne 2010d. *TAIP2010. Kulttuurin käsite ja kulttuuriperintö*. Museologia. Jyväskylän yliopisto.
<https://www.jyu.fi/hum/laitokset/taiku/taiku_opiskelu/kurssit/taip210s08.pdf> (5.4.2014)
- Vilkuna, Janne 2013b. *Kommentti 10.5.2013*. Museoviraston blogi 7.5.–10.5.2013.
<<http://blogi.nba.fi>> (8.6.2013)
- Wittgren, Bengt 2013. *Katalogen – nyckeln till museernas kunskap?* Papers in Museology 8. Umeå: Umeå universitet
<<http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:646500/FULLTEXT01.pdf>> (2.10.2013)
- Västi, Emilia (toim.) 2015. *Kokoelmapoistojen hyvät käytännöt -hanke*. Helsinki: Suomen museoliitto. <www.museoliitto.fi> (31.12.2015)
- Västi, Emilia, Sarantola-Weiss, Minna (toim.) 2016. *Kokoelmapoistojen yhteiset käytännöt*. Helsinki: Suomen museoliitto. <www.museoliitto.fi> (4.2.2016)

Kokoelmapoliittiset ohjelmat:

- Aboa Vetus & Ars Nova –museon kokoelmapoliittinen ohjelma 2011. Turku: Matti Koivurinnan säätiö.
- Helsingin kaupungin taidemuseon kokoelmapoliittinen ohjelma 2008. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
- Kokoelmapoliittinen ohjelma 2007. Oulun taidemuseo. Oulu: Oulun taidemuseo.
- Kokoelmapoliittinen ohjelma 2009. Tampereen kaupungin museopalvelut Historialliset museot. Tampere: Tampereen kaupungin museopalvelut.
- Kokoelmat ovat taidemuseon sydän. Hämeenlinnan taidemuseon kokoelmapoliitiikka. Hämeenlinnan Taidemuseon julkaisuja 1/2006. Hämeenlinna: Hämeenlinnan taidemuseo.
- Lahden taidemuseon kokoelmapoliitiikka. Lahti: Lahden taidemuseo.
- Porin taidemuseo kokoelmapoliittinen ohjelma 2010. Pori: Porin taidemuseo.
- Rovaniemen taidemuseo. Kokoelmapoliittinen ohjelma. Päivitetty 10.1.2012. Rovaniemi: Rovaniemen taidemuseo.
- Tampereen museoiden kokoelmapoliittinen ohjelma 2009. Kokoelmapalvelut. Tampereen kaupungin museopalvelut. Historialliset museot. Tampere: Tampereen museot.

- Tampereen taidemuseon kokoelmapoliittinen ohjelma 2.0: Tampere: Tampereen taidemuseo.
- Turun taidemuseo – Varsinais-Suomen aluetaidemuseo kokoelmapoliittikka 2006. Turku: Turun taidemuseo.
- Valtion taidemuseon kokoelmastrategia ja kokoelmapoliittinen ohjelma 2011. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Vantaan taidemuseon kokoelmapoliittinen ohjelma. Vahvistettu 14.5.2012. Vantaa: Vantaan taidemuseo.

Painamattomat lähteet:

- Kaarto, Raija 1999. *Konservointiraportti. Haminan kaupunginkokoelman maalaukset*. Vantaa: Metropolia ammattikorkeakoulu.
- Mikkola, Marjo 2013. *Ajankohtaista erikoismuseokentällä*. Tekniikan alan museopäivä Helsingissä 11.12.2013. Helsinki: Tekniikan museo.
<<http://www.tekniikanmuseo.fi/pdf/Tekniikan%20alan%20museopaiva%20ohjelma.pdf>> (4.4.2014)
- Museovirasto 2014. Keskustelu Eija Liukkosen ja Anu Niemelän kanssa 8.12.2014.
- Pettersson, Susanna 2005a. *Huomioita kokoelmapoliittisen ohjelman kirjoittamisesta*. Taidemuseoalan kehittämissyksikkö KEHYS: Valtion taidemuseo.
- Pettersson, Susanna 2005b. *Kokoelmatoiminnan haasteet*. Puheenvuoro Teema 05 -päivillä. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Poistoryhmän yhteenveto 2008. Yhteenveto. Aluetaidemuseokokous 14.10.2008. Taidemuseoalan kehittämissyksikkö Kehys. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Robbins, Nina 2013. *Museaalinen poisto: arvot poistojen turvana, museo arvojensa omistajana*. Esitelmä. Kulttuuripolitiikan tutkimuksen päivät 16.-17.5.2013. Helsinki: Kulttuuripolitiikan tutkimuksen seura.
- Tamminen, Marketta 1996. *Puheenvuoro Museopäivillä Porvoossa keväällä 1996*. Suomen museoliitto.
- Vilkuna, Janne 2013. *Esitelmä tekniikan alan museopäivässä 11.12.2013*. Helsinki: Tekniikan museo.
- Vilkuna, Janne 2014. Keskustelu Jyväskylässä 1.12.2014.
- Vilkuna, Janne 2015. Luento TAKO-tammiseminaarissa 20.-21.1.2015. Helsinki: Suomen kansallismuseo.
- Västi, Emilia 2013. *Tekniikan museon kokoelmatiimi: Tekniikan museon poistoprosessi*. Esitelmä Tekniikan alan museopäivillä Helsingissä 11.12.2013. Helsinki: Tekniikan museo.
<<http://www.tekniikanmuseo.fi/pdf/Tekniikan%20alan%20museopaiva%20ohjelma.pdf>> (4.4.2014)

Painetut lähteet:

- Ackermann, Christoph 2001. *The Basle Cabinets of Art and Curiosities in the Sixteenth and Seventeenth Century*. Teoksessa: Impey, Oliver, MacGregor, Arthur (toim.). *The Origins of Museums*. Lontoo: House of Stratus, 81-90.
- Adorno, Theodor 1984. *Aesthetic Theory*. Lontoo: Routledge.

- Ahponen, Pirkko-Liisa 1994. *Kulttuuripolitiikka instituutiona, markkinoilla ja utopioissa*. Teoksessa: Kupiainen, Jari, Sevänen, Erkki (toim.) 1996. Kulttuurintutkimus. Tietolipas 130. Helsinki: SKS, 97–118.
- Ainslie, Patricia 1997. *The Deaccessioning Strategy at Glenbow, 1992–97*. Teoksessa: Weil, Stephen E. (toim.). *A Deaccession Reader*. Washington: American Association of Museums, 125–142.
- Ainslie, Patricia 2004. *Deaccessioning as a Collection Management Tool*. Teoksessa: Knell, Simon J. (toim.). *Museums and the Future of Collecting*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 235–249.
- Alsop, Joseph 1982. *The Rare Art Traditions: A History of Collecting and Its Linked Phenomena*. New York: Harper and Row.
- Anderson, Gail (toim.) 2012. *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*. New York: Altamira Press.
- Anderson, Teri 2011. *Too Much of a Good Thing: Lessons from Deaccessioning at National Trust Historic Sites*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 230–253.
- Appelbaum, Barbara 2007. *Conservation Treatment Methodology*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Appelgren, Arne 1935 (1934). *Mietteitä maaseutumuseotyömme kehittämisestä*. *Kotiseutu* 1935:1. Forssa: Kotiseutu, 8.
- Arkio, Tuula 1993. *Sata vuotta museokokoelmia Ateneum-rakennuksessa*. Teoksessa: Levanto, Marjatta (toim.). *Ateneum*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 98–117.
- Ashley-Smith, Jonathan, Burmester, Andreas, Eibl, Melanies (toim.) 2012. *Climate for Collections – Standards and Uncertainties*. Postprints of the Munich Climate Conference 7 to 9 November 2012. München: Doerner Institute.
- Aspelin, Elias 1891. *Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään*. Helsinki: SKS.
- Auer, Tuula 2000. *Konservointityön professionalisaatio*. Väitöstutkimus. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Aurasmaa, Anne 2002. *Salomonin talo. Museon idea renessanssiajattelun valossa*. Väitöstutkimus. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Aurasmaa, Anne 2005. *Museon muisti*. Teoksessa: Suominen-Kokkonen, Renja (toim.). *Museon muisti. Ritva Wäreén juhla- ja taidehistoriallisia tutkimuksia* 31. Helsinki: Taidehistorian seura, 13–23.
- Babbidge, Adrian 1995. *Disposals from Museum Collections: a note on legal considerations in England and Wales*. Teoksessa: Fahy, Anne (toim.). *Collections Management*. Lontoo: Routledge, 161–171.
- Beardsley, Monroe C. 1958. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt.
- Belk, Russell W. (toim.) 1991. *Collecting in a Consumer Culture*. Provo UT: Association for Consumer Research.
- Belk, Russell W. 1994. *Collectors and Collecting*. Teoksessa: Pearce, Susan M. (toim.). *Interpreting Objects and Collections*. Lontoo: Routledge, 317–326.
- Bell, Clive 1958 (1914). *Art*. New York: Capricorn Books.

- Bennett, Tony 1995. *The Birth of the Museum – history, theory, politics*. Lontoo: Routledge.
- Betenia, Conaty, Herr, Lounsberry, Melemenis 2011. *No Longer the Devil's Handiwork: Deaccessioning at Glenbow*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 196–228.
- Bishop, Claire 2013. *Radical Museology*. Lontoo: Koenig Books.
- Bonsdorf, (von) Bengt 1988. *Kuvataide 1600- ja 1700-luvulla*. *Ars – Suomen taide* 2. Keuruu: Otava, 256–319.
- Boström, Hans-Olof 2001. *Philipp Hainhoffer and Gustavus Adolphus' Kunstschränk in Uppsala*. Teoksessa: Impey, Oliver, MacGregor, Arthur (toim.). *The Origins of Museums*. Lontoo: House of Stratus, 121–136.
- Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Lontoo: Routledge.
- Brandi, Cesare 2005 (1963). *Theory of Restoration*. Rooma: Istituto Centrale per il Restauro.
- Brown, Mychal 2011. *Disposals as an Essential Collections Management Tool: The Legal, Ethical and Practical Case for Deaccessioning in the United States*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 104–116.
- Bullock, Veronica 2011. *Collections Management: Its Value as a Unifying Concept*. Teoksessa: ICOM-CC Lisbon 2011. Abstracts. Lissabon: ICOM-CC, 27
- Bursell, Barbro 2004. *Professionalising Collecting*. Teoksessa: Knell, Simon J. (toim.). *Museums and the Future of Collecting*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 204–210.
- Caple, Chris 2003. *Conservation Skills. Judgement, Method and Decision Making*. Lontoo: Routledge.
- Caple, Chris (toim.) 2012. *Preventive Conservation in Museums*. Lontoo: Routledge.
- Carbonell, Bettina Messias 2012. *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. New York: Wiley-Blackwell.
- Carroll, Noël 1993. *Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art*. Teoksessa: Rollins, Mark (toim.). *Danto and His Critics*. Cambridge: Blackwell.
- Carroll, Noël 1999. *The Philosophy of Art*. Lontoo: Routledge.
- Charmaz, Kathy 2006. *Constructing Grounded Theory. A Practical Guide Through Qualitative Analysis*. Lontoo: Sage.
- Clark, Robert 1995. *Scottish Sense*. Teoksessa: Fahy, Anne (toim.). *Collections Management*. Lontoo: Routledge, 182–184.
- Competences For Access to the Conservation-Restoration Profession* 2011. Germany: E.C.C.O.
- Conforti, Michael 1997. *Deaccessioning in American Museums: II – Some Thoughts for England*. Teoksessa: Weil, Stephen E. (toim.). *A Deaccession Reader*. Washington: American Association of Museums, 73–85.

- Conn, Steven 2010. *Do Museums Still Need Objects?*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Conolly, Lisa 2013. *Measuring Public Value: Reflections from Australia*. Teoksessa: Scott, Carol A. (toim.). *Museums and Public Value*. Burlington: Ashgate, 113–127.
- Corsane, Gerard (toim.) 2005. *Heritage, Museums and Galleries. An Introductory Reader*. Lontoo: Routledge.
- Crimp, Douglas 1990. *Museon raunioilla*. Helsinki: Valokuvataiteen museo.
- Das, Subhadra, Passmore, Emma, Dunn, Jayne 2011. *Disposal? How to Run a Democratic Exhibition*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 174–195.
- Davies, Peter (toim.) 2011. *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc.
- Davies, Peter 2011. *Disposals Debate, Dissent and Dilemma*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 20–42.
- Davis, Ann 2010. *Repatriation of Indigenous Artifacts and Beyond: How the Glenbow Museum is Attempting to Change Colonial Attitudes*. Teoksessa: Deaccession and Return of Cultural Heritage: A New Global Ethics 2010. Shanghai: ICOFOM Study Series – ISS 39, 115–122.
- Deltaplan voor het Cultuurbehoud* 1990. Den Haag: Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur.
- Dickie, George 1969. *Defining Art*. American Philosophical Quarterly. Chicago: University of Illinois Press, 253–256.
- Dickie, George 1971. *Aesthetics: An Introduction*. Indianapolis: Pegasus.
- Dickie, George 1974. *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*. N.Y.: Cornell University Press.
- Dickie, George 1984. *The Art Circle*. New York: Haven.
- Dickie, George 1988. *Evaluating Art*. Philadelphia: Temple University Press.
- Dickie, George 1996. *The Century of Taste*. Oxford: Oxford University Press.
- Dickie, George 2001. *Art and Value*. Oxford: Blackwell.
- Dickie, George 2009. *Estetiikka*. Tutkimusalueita, käsitteitä ja ongelmia. Tietolipas 86. Suomentanut Heikki Kannisto. Helsinki. SKS.
- Distelberger, Rudolf 2001. *The Habsburg Collections in Vienna During the Seventeenth Century*. Teoksessa: Impey, Oliver, MacGregor, Arthur (toim.). *The Origins of Museums*. Lontoo: House of Stratus, 51–61.
- Dolák, Jan 2010. *On the Issues of Deaccessioning and Repatriation of Museums Collections*. Teoksessa: Deaccession and Return of Cultural Heritage: A New Global Ethics. Shanghai: ICOFOM Study Series – ISS 39, 43–50.
- Drake, Knut 1975. *Museoiden kokoelmat*. Teoksessa: Nissinen, Arja, Rissanen, Kaarina (toim.). *Muuttuva museo*. Helsinki: Gaudeamus, 75–82.
- Duncan, Carol 1991. *Art Museums and the Ritual of Citizenship*. Teoksessa: Karp, Ivan, Lavine Steven D. (toim.). *Exhibiting Cultures*. Washington: Smithsonian Institution Press, 88–103.

- Dudley, Sandra (toim.) 2012. *Museum Objects*. Lontoo: Routledge.
- Dunn, Richard 2004. *The Future of Collecting: Lessons from the Past*. Teoksessa: Knell, Simon J. (toim.). *Museums and the Future of Collecting*. Burlington: Ashgate, 62–71.
- Edson, Gary (toim.) 1997. *Museum Ethics*. Lontoo: Routledge.
- Elliot, R. et al. 1994. *Towards a Material History Methodology*. Teoksessa: Pearce, Susan (toim.). *Interpreting Objects and Collections*. Lontoo: Routledge, 109–124.
- Estlander, Carl Gustaf 1867. *De bildande konsternas historia från slutet af adertonde århundradet till våra dagar*. Stockholm: L.J. Hiertas förlag.
- Fahy, Anne (toim.) 1995. *Collections Management*. Lontoo: Routledge.
- Fayet, Roger 2010. *Out of Neverland: Towards Consequentialist Ethics of Alienation*. Teoksessa: *Deaccession and Return of Cultural Heritage: A New Global Ethics*. Shanghai: ICOFOM Study Series – ISS 39, 51–59.
- Feigenbaum, Gail, Reist, Inge 2012. *Provenance – An Alternate History of Art*. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program.
- Feigenbaum, Gail 2012. *Manifest Provenance*. Teoksessa: Feigenbaum, Gail, Reist, Inge. *Provenance – an Alternate History of Art*. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program, 6–28.
- Frey Gilboe, Roberta 1997. *Report to the Deaccessioning Task Force of the Registrars Committee of AAM*. Teoksessa: Weil, Stephen E. (toim.). *A Deaccession Reader*. Washington: American Association of Museums, 205–245.
- Garfield, Donald 1997. *Deaccessioning Goes Public*. Teoksessa: Weil, Stephen E. (toim.). *A Deaccession Reader*. Washington: American Association of Museums, 11–21.
- Glaser, Barney. G., Strauss, Anselm. L. 1999 (1967, 1971). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York: Aldine de Gruyter.
- Groninger, Katherine 2011. *The Application of Deaccessioning Policies in UK Museums*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 380–390.
- Haapala, Arto 1999. *Teos kontekstissaan: historia, taiteilija ja kokoelma*. Teoksessa: Ketonen, Helka (toim.). *Nykytaiteen keräämisestä*. *Museologia* 1. Helsinki: Valtion taidemuseo, 31–41.
- Haapala, Arto 2010. *Arvot, arvostukset ja taidekokoelmien kartuttaminen*. Teoksessa: Jyrkkiö, Teijamari, Liukkonen, Eija (toim.). *Kokoelmalla on tekijänsä*. Valtion taidemuseo KEHYS. Helsinki: Valtion taidemuseo, 65–79.
- Hadfield, Jessica 2011. *Deaccession and Disposal: The Theory in Context*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 84–102.
- Heal, Sharon 2013. *Social Impact and Public Value: Perspective of a National Professional Association*. Teoksessa: Scott, Carol A. (toim.). *Museums and Public Value*. Burlington: Ashgate, 159–172.
- Hein, Hilde 2000. *The Museum in Transition – A Philosophical Perspective*. Washington: Smithsonian Books.

- Heinonen, Jouko, Lahti, Markku 2001 (1988). *Museologian perusteet*. Helsinki: Suomen museoliitto.
- Heinonen, Jorma 1983. *Museologia tiedettä vai käytännön taitoja?*. Suomen museoliitto tiedottaa 3/1983. Helsinki: Suomen museoliitto, 1.
- Hermens, Erma 1998. *Looking Through Paintings*. Lontoo: Archetype.
- Hoffman, Barbara (toim.) 2006. *Art and Cultural Heritage: Law, Policy and Practice*. New York: Cambridge University Press.
- Hooper-Greenhill, Eilean (toim.) 1995. *Museum, Media, Message*. Lontoo: Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean 1997. *Museums and the Shaping of Knowledge*. New York: Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean (toim.) 1999. *The Educational Role of the Museum*. Lontoo: Routledge.
- Horie, C., V. 1997. *Materials for Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Houlihan, Mike 2013. *Planning for Impact: A Case Study*. Teoksessa: Scott, Carol A. (toim.). *Museums and Public Value*. Burlington: Ashgate, 65-80.
- Hudson, Kenneth 1975. *A Social History of Museums*. Lontoo: Macmillan.
- Hudson, Kenneth 1993. *The Great European Museum*. Nordisk Museologi 1993/2. Umeå: Umeå Universitet, 51-60.
- Huovinen, Anja-Tuulikki, Rantala, Anja, Ripatti, Marja-Liisa, Steiner, Kaija (toim.) 1981. *Museoesineiden säilytys- ja hoito-opas*. Suomen museoliiton konservointivaliokunta. Suomen museoliiton julkaisuja 13. Helsinki: Suomen museoliitto.
- Hällström (af) Jaana 2007. *Museoammattilaisen käsikirja*. Helsinki: Museoalan ammattiliitto ry.
- Härö, Mikko 2010. *Maan museotoimen kivijalka eli Museoviraston ja Suomen kansallismuseon historiaa*. Teoksessa: Pettersson, Susanna, Kinanen, Pauliina (toim.). *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS, 129-152.
- ICOM-CC 2011. *Cultural Heritage/Cultural Identity: The Role of Conservation*. 16th Triennial Conference. Lissabon: ICOM-CC.
- ICOM:n Museotyön eettiset säännöt 2005. Helsinki: ICOM Suomen komitea ry.
- Impey, Oliver, MacGregor, Arthur (toim.) 2001 (1985). *The Origins of Museums*. Lontoo: House of Stratus.
- Jandl, Stefanie 2011. *The Practical and Legal Implications of Efforts to Keep Deaccessioned Objects in the Public Domain*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 314-335.
- Jokilehto, Jukka 2002. *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Jones, Barclay G. 1994. *Experiencing Loss*. Teoksessa: Knell, Simon (toim.). *Care of Collections*. Lontoo: Routledge, 240-245.
- Joyce, Rosemary A. 2012. *From Place to Place. Provenience, Provenance, and Archaeology*. Teoksessa: Feigenbaum, Gail, Reist, Inge. *Provenance - an Alternate History of Art*. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program, 48-60.

- Jyrkkiö, Teijamari, Liukkonen, Eija (toim.) 2010. *Kokoelmalla on tekijänsä*. Museologia 4. Valtion taidemuseo KEHYS. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Jyrkkiö, Teijamari 2010. *Ateneumin taidemuseon kokoelman kartuttaminen 1991–2008*. Teoksessa: Jyrkkiö, Teijamari, Liukkonen, Eija (toim.). *Kokoelmalla on tekijänsä*. Museologia 4. Valtion taidemuseo KEHYS. Helsinki: Valtion taidemuseo, 16–43.
- Jyrkkiö, Teijamari, Niemelä, Anu (toim.) 2012. *Museon arvoinen kokoelma*. Museologia 5. Valtion taidemuseo KEHYS. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Kallio, Kalle (toim.) 2013. *Reilusti historiaa. Työväenmuseo Werstaan vaikuttavuus*. Tampere: Työväenmuseo Werstas.
- Kansallinen digitaalinen kirjasto – yhteistyössä ja yhteentoimivasti* 2011. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisuja 2011: 18. Helsinki: Opetus- ja kulttuuriministeriö.
- Karjalainen, Tuula 1989. *Kuvataiteen kiertolaiset. Suomen taideakatemia 50*. Helsinki: Suomen taideakatemia.
- Karvonen, Erkki 1999. *Elämää mielikuvaoyhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Karvonen, Minna (toim.) 2007. *Museoiden arviointimalli*. Helsinki: Museovirasto.
- Kavanagh, Gaynor (toim.) 1994. *Museum Provision and Professionalism*. Lontoo: Routledge.
- Kecskeméti, István 2008. *Papyyruksesta megabitteihin. Arkisto- ja valokuvakokoelmien konservoinnin prosessin hallinta*. Väitöstutkimus. Jyväskylä: Jyväskylä Studies in Humanities.
- Kell, Patricia 2004. *The Ashmolean Museum: a Case Study of Eighteenth-century Collecting*. Teoksessa: Knell, Simon J. (toim.). *Museums and the Future of Collecting*. Burlington: Ashgate, 72–83.
- Ketonen, Helka (toim.) 1999. *Nykytaiteen keräämisestä*. Museologia 1. Valtion taidemuseo KEHYS. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Kinanen, Pauliina (toim.) 2009a. *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. Helsinki: Suomen museoliitto.
- Kinanen, Pauliina 2009b. *Icomin eettiset ohjeet*. Teoksessa: Kinanen, Pauliina (toim.). *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. Helsinki: Suomen museoliitto, 132–134.
- Kinanen, Pauliina 2009c. *Museologiset objektit*. Teoksessa: Kinanen, Pauliina (toim.). *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. Helsinki: Suomen museoliitto, 168–186.
- Kinanen, Pauliina 2010. *Suomen museoliitto museokentän rakentajana*. Teoksessa: Pettersson, Susanna, Kinanen, Pauliina (toim.). *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS, 62–93.
- Kiuru, Elina 2000. *Yksityiset ja yhteiset esineet: Keräilijän ja museon kokoelmat esineellisen kulttuuriperinnön säilyttäjinä*. Teoksessa: Vilkuna, Janne (toim.). *Näkökulmia museoihin ja museologiaan*. Ethnos-toimite 10. Helsinki: Ethnos, 64–71.
- Knell, Simon (toim.) 1994. *Care of Collections*. Lontoo: Routledge.
- Knell, Simon (toim.) 2004. *Museums and the Future of Collecting*. Burlington: Ashgate.

- Knell, Simon (toim.) 2008. *Museums in the Material World*. Lontoo: Routledge.
- Knuutinen, Ulla 2009. *Kulttuurihistoriallisten materiaalien menneisyys ja tulevaisuus. Konservoinnin materiaalitutkimuksen heritologiset funktiot*. Väitöstutkimus. Jyväskylä: Jyväskylä Studies in Humanities.
- Koivulahti, Tiina, Hakkarainen, Maarit 2007: *Research Into Art Looted by the Nazis – An important international task*. Nordisk Museologi 1: 58–73. Umeå: Umeå Universitet.
- Koivunen, Hannele 1997. *Hiljainen tieto*. Helsinki: Otava.
- Komiteamietintö 1988. Keskustaidemuseotoimikunnan mietintö. Opetusministeriö. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Korn, Randi 2013. *Creating Public Value Through Intentional Practice*. Teoksessa: Scott, Carol A. (toim.). *Museums and Public Value*. Burlington: Ashgate, 31–43.
- Kostet, Juhani 2000. *Mikä museo? Muutamia ajatuksia Museo-käsitteen sisällöstä ja sen ongelmista*. Teoksessa: Vilkuna, Janne (toim.). *Näkökulmia museoihin ja museologiaan*. Ethnos-toimite 10. Helsinki: Ethnos, 13–26.
- Kostet, Juhani 2009. *Museoiden resurssit ja niiden hallinta*. Teoksessa: Kinanen, Pauliina (toim.). *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. Helsinki: Suomen museoliitto, 93–104.
- Kostet, Juhani 2010a. *Onko suomalaisella museolla aatteellista perustaa*. Teoksessa: Pettersson, Susanna, Kinanen, Pauliina (toim.). *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS, 17–26.
- Kostet, Juhani 2010b. *Suomalaisten museoiden kokoelmat 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa*. Teoksessa: Pettersson, Susanna, Kinanen, Pauliina (toim.). *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS, 266–284.
- Kulttuuriomaisuuden uhat ja suojeleminen* 2007. Opetusministeriön julkaisuja 2007/8. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kulttuuripolitiikan strategia 2020* 2009. Opetusministeriön julkaisuja 2009: 12. Helsinki: Opetusministeriö.
- Kulttuuri – tulevaisuuden voima*. Opetusministeriön julkaisuja 2010: 10. Helsinki: Opetusministeriö.
- Kuusamo, Altti (toim.) 1994. *Giorgio Vasari – Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*. Helsinki: Taide.
- Lamminen, Marjut 2010. *Suomen kansallismuseo kansan sivistäjänä*. Teoksessa: Pettersson, Susanna, Kinanen, Pauliina (toim.). *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS, 110–112.
- Laurencich-Minelli, Laura 2001. *Museography and Ethnographical Collections in Bologna During the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Teoksessa: Impey, Oliver, MacGregor, Arthur (toim.). *The Origins of Museums*. Lontoo: House of Stratus, 19–27.
- Lempa, Nina 2000. *Kirkko kulttuurin kantajana*. Helsinki: Kirkkohallitus ja Museovirasto.
- Levinson, Jerrold (toim.) 1998. *Aesthetics and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Lewis, Geoffrey 1995. *Attitudes to Disposal from Museum Collections*. Teoksessa: Fahy, Anne (toim.). *Collections Management*. Lontoo: Routledge, 172–181.
- Lewis, Geoffrey 1997. *Attitudes to Disposal from Museum Collections*. Teoksessa: Weil, Stephen E. (toim.). *A Deaccession Reader*. Washington: American Association of Museums, 109–123.
- Lord, Barry, Lord G.D., Nicks, J. 1995. *A Framework for Management*. Teoksessa: Fahy, Anne (toim.). *Collections Management*. Lontoo: Routledge, 66–77.
- Luger, Tessa 2011. *A New Method For Assessing the Value of Collections*. ICOM-CC. Lissabon: ICOM-CC.
- Luukkanen-Hirvikoski, Teija 2015. *Yritysten taidekokoelmat Suomessa. Keräilypolitiikat, taiteen esittämisen käytännöt ja merkitykset elinkeinoelämässä*. Väitöstudium. Jyväskylä Studies in Humanities 261. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lyytinen, Jaakko 2013. *Helsingistä voisi tulla museometropoli*. Kolumni 7.9.2013. Helsinki: Helsingin Sanomat.
- MacGregor, Arthur 2001. *The Cabinet of Curiosities in Seventeenth-Century Britain*. Teoksessa: Impey, Oliver, MacGregor, Arthur (toim.). *The Origins of Museums*. Lontoo: House of Stratus, 201–215.
- MacGregor, Arthur 2007. *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*. New Have: Yale University Press.
- Maekawa, Shin, Beltran, Vincent L., Henry, Michael C. (toim.) 2015. *Environmental Management for Collections – Alternative Preservation Strategies for Hot and Humid Climates*. Tools for Conservation. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Mairesse, François 2010. *The Issue of Deaccession – Five Lines of Thought for Reflection*. Teoksessa: *Deaccession and Return of Cultural Heritage: A New Global Ethics*. Shanghai: ICOFOM Study Series – ISS 39, 13–18.
- Malaro, Marie C. 1995. *Collection Management Policies*. Teoksessa: Fahy, Anne (toim.). *Collections Management*. Lontoo: Routledge, 11–28.
- Malaro, Marie C. 1997. *Deaccessioning – The American Perspective*. Teoksessa: Weil, Stephen E. (toim.). *A Deaccession Reader*. Washington: American Association of Museums, 39–49.
- Malaro, Marie C. 2012. *Deaccessioning – The American Perspective*. Teoksessa: Anderson, Gail (toim.) 2012. *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*. New York: Altamira Press, 78–85.
- Maroević, Ivo 1998. *Introduction to Museology – The European Approach*. München: Verlag Dr. Christian Müller-Straten.
- Mensch (van), Peter 1990. *Methodological Museology; or, towards a theory of museum practice*. Teoksessa: Pearce, Susan (toim.). *Objects of Knowledge*. Lontoo: Athlone Press, 141–157.
- Mensch (van), Peter, Meijer-van Mensch, Léontine 2011. *New Trends in Museology*. Celje: Museum of Recent History Celje.

- Menzhausen, Joachim 2001. *Electoral Augustus' Kunstkammer: An Analysis of the Inventory of 1587*. Teoksessa: Impey, Oliver, MacGregor, Arthur (toim.). *The Origins of Museums*. Lontoo House of Stratus, 91–99.
- Merrifield, Mary P. 1999 (1849). *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*. New York: Dover Publications.
- Metsämuuronen, Jari 2001. *Laadullisen tutkimuksen perusteet*. Metodologia sarja 4. Helsinki: International Methelp Ky.
- Miller, Steven H. 1997a. *Selling Items from Museum Collections*. Teoksessa: Weil, Stephen E. (toim.). *A Deaccession Reader*. Washington: American Association of Museums, 51–61.
- Miller, Steven H. 1997b. *"Guilt-Free" Deaccessioning*. Teoksessa: Weil, Stephen E. (toim.). *A Deaccession Reader*. Washington: American Association of Museums, 93–97.
- Miller, Steven H. 2011. *Subtracting Collections: Practice Makes Perfect (Usually)*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 392–414.
- Moore, Kevin (toim.) 1994. *Museum Management*. Lontoo: Routledge.
- Morgan, Morris Hicky (toim.) 1914. *Vitruvius The Ten Books on Architecture*. New York: Dover Publications.
- Morris, William 2013 (1877). *The Society for the Protection of Ancient Buildings Manifesto*. Teoksessa: Staniforth, Sarah (toim.). *Historical Perspectives on Preventive Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 6–8.
- Munley, Mary Ellen 2013. *Evaluating Public Value: Strategy and Practice*. Teoksessa: Scott, Carol A. (toim.). *Museums and Public Value*. Burlington: Ashgate, 45–61.
- Muñoz-Viñas, Salvador 2005. *Contemporary Theory of Conservation*. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann.
- Museo 2000*. Museopoliittinen ohjelma komiteamietintö 8:1999. Helsinki: Yliopistopaino.
- Mylläri, Johanna, Nurminen Maiju, Paaskoski, Leena, Pykäläinen, Anni, Saarinen, Jesse, Sarantola-Weiss, Minna 2015. *Museoetiikka 2.0. Puheen- vuoroja ja keskustelunavauksia*. Suomen museoliiton julkaisuja 70: Jyväskylä.
- Mäkinen, Marketta 1993. *Esinebulimia*. Museo 3/1993. Helsinki: Suomen museoliitto ry, 12–15.
- Nissinen, Arja, Rissanen, Kaarina (toim.) 1975. *Muuttuva museo*. Helsinki: Gaudeamus.
- Nykysuomen sanakirja 1961. Porvoo: WSOY.
- Olmi, Giuseppe 2001. *Science – Honour – Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Teoksessa: Impey, Oliver, MacGregor, Arthur (toim.). *The Origins of Museums*. Lontoo: House of Stratus, 1–17.
- Palmer, Norman 1989. *Museums and Cultural Property*. Teoksessa: Vergo, Peter (toim.). *The New Museology*. Lontoo: Reaktion Books Ltd, 172–204.
- Palo-oja, Ritva, Willberg, Leena 1998. *How to Manage Collections*. Nordisk Museologi 1998/2. Umeå: Umeå Universitet, 51–68.

- Palo-oja, Ritva, Willberg, Leena 2000. *Arvoluokitus – avain museokokoelman hallintaan*. Teoksessa: Vilkuna, Janne (toim.). Näkökulmia museoihin ja museologiaan. Ethnos-toimite 10. Helsinki: Ethnos, 72–82.
- Parry, Ross (toim.) 2010. *Museums in a Digital Age*. Lontoo: Routledge.
- Paul, Carole (toim.) 2012. *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in the 18th and Early 19th Century Europe*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust.
- Pearce, Susan 1990. *Objects of Knowledge*. Lontoo: Athlone.
- Pearce, Susan 1992. *Museums, Objects and Collections. A Cultural Study*. Leicester: Leicester University Press.
- Pearce, Susan 1993. *Toward Modernist Collecting*. Nordisk Museologi 1993/2. Umeå: Umeå Universitet, 87–98.
- Pearce, Susan (toim.) 1994a. *Interpreting Objects and Collections*. Lontoo: Routledge.
- Pearce, Susan 1994b. *Museum Objects*. Teoksessa: Pearce, Susan (toim.). *Interpreting Objects and Collections*. Lontoo: Routledge, 9–11.
- Pearce, Susan 1994c. *Objects as Meaning; or Narrating the Past*. Teoksessa: Pearce, Susan (toim.). *Interpreting Objects and Collections*. Lontoo: Routledge, 19–29.
- Pearce, Susan 1994d. *Behavioural Interaction with Objects*. Teoksessa: Pearce, Susan (toim.). *Interpreting Objects and Collections*. Lontoo: Routledge, 38–40.
- Pearce, Susan 1994e. *Thinking About Things*. Teoksessa: Pearce, Susan (toim.). *Interpreting Objects and Collections*. Lontoo: Routledge, 125–132.
- Pearce, Susan 1994f. *The Urge to Collect*. Teoksessa: Pearce, Susan (toim.). *Interpreting Objects and Collections*. Lontoo: Routledge, 157–159.
- Pearce, Susan 1995a. *Art in Museums*. Lontoo: Athlone.
- Pearce, Susan 1995b. *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*. New York: Routledge.
- Pearce, Susan 1997a. *Collecting in Contemporary Practice*. Lontoo: Sage.
- Pearce, Susan (toim.) 1997b. *Experiencing Material Culture in the Western World*. Leicester: Leicester University Press.
- Pearce, Susan (toim.) 2000. *Researching Material Culture*. Leicester: Leicester University Press.
- Peisa, Outi 1997. *Reminiscences Exhibition in Helsinki City Museum*. Ethnologia Fennica. Finnish Studies in Ethnology. 1997 Vol. 25. Helsinki: Ethnos ry., 51–57.
- Pettersson, Susanna 1999. *Taideteos museokokoelmassa – asema ja hierarkiat*. Teoksessa: Ketonen, Helka (toim.). *Nykytaiteen keräämisestä*. Museologia 1. Valtion taidemuseo KEHYS. Helsinki: Valtion taidemuseo, 9–29.
- Pettersson, Susanna 2004. *Lumoutuneet. Tarinoita taiteen keräilystä 1800-luvun Suomessa*. Helsinki: WSOY.
- Pettersson, Susanna 2008. *Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin. Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit*. Väitöstudium. Helsinki: SKS ja Valtion taidemuseo.

- Pettersson, Susanna 2009a. *Jakamisen etiikka*. Teoksessa: Kinanen, Pauliina (toim.). *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. Helsinki: Suomen museoliitto, 163–167.
- Pettersson, Susanna (toim.) 2009b. *Tulevaisuuden taidemuseo*. *Museologia* 3. Valtion taidemuseo KEHYS. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Pettersson, Susanna 2009c. *Taideteokset museokokoelmina*. Teoksessa: Kinanen, Pauliina (toim.). *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. Helsinki: Suomen museoliitto, 187–201.
- Pettersson, Susanna, Kinanen, Pauliina (toim.) 2010. *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS.
- Pettersson, Susanna 2010a. *Taiteen ja taideteollisuuden kokoelmista museoiksi*. Teoksessa: Pettersson, Susanna, Kinanen, Pauliina (toim.). *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS, 168–190.
- Pettersson, Susanna 2010b. *Kokoelmatutkimus kontekstin luojana*. Teoksessa: Jyrkkiö, Teijamari, Liukkonen, Eija (toim.). *Kokoelmalla on tekijänsä*. *Museologia* 4. Valtion taidemuseo KEHYS. Helsinki: Valtion taidemuseo, 174–187.
- Pettersson, Susanna 2012. *Asiantuntemus kokoelmatyössä*. Teoksessa: Niemelä, Anu, Jyrkkiö, Teijamari (toim.). *Museon arvoinen kokoelma*. *Museologia* 5. Valtion taidemuseo KEHYS. Helsinki: Valtion taidemuseo, 270–276.
- Pettersson, Susanna 2013a. *Kokoelma-ajattelun pitää muuttua*. *Museo* 1/2013. Helsinki: Suomen museoliitto, 14–16.
- Pettersson, Susanna 2013b. *Guggenheimin museosta pitää olla hyötyä koko yhteiskunnalle*. Sunnuntaikynä 1.9.2013. Helsinki: Helsingin Sanomat.
- Perkko, Mikko 2006. *Turvallisuutta vai Turvattomuutta*. Suomen museoliiton julkaisuja 56. Helsinki: Suomen museoliitto.
- Piekkola, Hannu, Suojanen, Otto, Vaino, Arttu 2013. *Museoiden taloudellinen vaikuttavuus*. Vaasa: Vaasan yliopiston Levón-instituutti.
- Pine, Joseph B., Gilmore, James H. 1999. *The Experience Economy*. Boston: Harvard Business Review Press.
- Polányi, Michael 1966. *The Tacit Dimension*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.
- Polányi, Michael 1970 (1946). *Science, Faith and Society*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Pomian, Krzysztof 1990. *Collectors and Curiosities*. Oxford: Polity.
- Pomian, Krzysztof 1993. *Museums, Paintings and History*. *Nordisk Museologi* 1993/2. Umeå: Umeå Universitet, 61–72.
- Pomian, Krzysztof 1994. *The Collection: between the visible and the invisible*. Teoksessa: Pearce, Susan (toim.). *Interpreting Objects and Collections*. Lontoo: Routledge, 160–174.
- Price N., Talley K., Vaccaro A. (toim.) 1996. *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Puurunen, Nina 2008. *Kenen äänellä museokokoelmia kartutetaan?* *Museo*. Teemana Kokoelmat 1/2008. Helsinki: Suomen museoliitto.

- Pöyhtäri, Ari 1996. *Keräilystä kokoelmaan. Sosiologisia ja filosofisia näkökulmia keräilyyn*. Jyväskylä: SoPhi Jyväskylän yliopisto.
- Racine, Laurel 2011. *Significance Criteria: A Potentially Strong Tool to Assess History Collection Accessions and Deaccessions*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 508–527.
- Raippalinn, Päivi-Marjut 1996. *Taidemuseo. Modernin ilmiöstä postmodernin kuriositeetiksi. Jäähyväiset taiteen temppelille*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitos.
- Raippalinn, Päivi-Marjut 2000. *Museologia taidemuseon raunioilla – ajatuksia taidemuseoista ja niiden kokoelmista*. Teoksessa: Vilkkuna, Janne (toim.). *Näkökulmia museoihin ja museologiaan. Ethnos-toimite 10*. Helsinki: Ethnos, 42–47.
- Rajakari, Päivi (toim.) 2008. *Mitä meillä oli ennen Kiasmaa?*. *Museologia 2*. Valtion taidemuseo KEHYS. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Reed, Caroline 2011. *Reviewing Significance: A Framework for Assessing Museum Collections' Significance, Management and Use*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 458–489.
- Rewald, John 1997. *Should Hoving Be De-accessioned?*. Teoksessa: Weil, Stephen E. (toim.) 1997. *A Deaccession Reader*. Washington: American Association of Museums, 23–37.
- Robbins, Nina 2009. *Me välitämme ...* Teoksessa: Robbins, Nina (toim.). *Taide kantaa. Järvenpään taidemuseon kokoelmakirja I. Järvenpää: Järvenpään taidemuseo, 255–261*.
- Robbins, Nina 2011. *Disposals Protected by Values – Museums as owners of the process*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 490–507.
- Robbins, Nina 2015a. *Museological Value Assessment Protecting Disposals: A case study from Finland*. Teoksessa: *New Trends in Museology. ICOFOM Study Series 43*. Pariisi: ICOFOM, 388–397.
- Robbins, Nina 2015b. *Etiikka osana museaalisen poiston toimintaympäristöä*. Teoksessa: Mylläri, Johanna, Nurminen Maiju, Paaskoski, Leena, Pykäläinen, Anni, Saarinen, Jesse, Sarantola-Weiss, Minna 2015. *Museoetiikka 2.0. Puheenvuoroja ja keskustelunavauksia*. Helsinki: Suomen museoliitto, 31–34.
- Robbins, Nina, Ukkonen, Päivi 2015. *Museological Value Assessment Protecting Art Works from Disposal – A Large Scale Case from Hyvinkää*. Teoksessa: *Monumental Treasures. XX NKF Congress*. Helsinki: PKL, 210–217.
- Robertson, Iain 1995. *Infamous De-accessions*. Teoksessa: Fahy, Anne (toim.) 1995. *Collections Management*. Lontoo: Routledge, 168–171.
- Ruskin, John 2013 (1849). *The Lamp of Memory*. Teoksessa: Staniforth, Sarah (toim.). *Historical Perspectives on Preventive Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2–5.

- Rönkkö, Marja-Liisa 1999. *Louvren ja Louisianan perilliset*. Suomalainen taidemuseo. Dimensio 2. Valtion taidemuseon tieteellinen sarja. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Rönkkö, Marja-Liisa 2008. *Museoparadigma muutoksessa*. Museo. Teemana Kokoelmat 1/2008. Helsinki: Suomen museoliitto.
- Rönkkö, Marja-Liisa 2009. *Museon idea ja historia*. Teoksessa: Kinanen, Pauliina (toim.). *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. Helsinki: Suomen museoliitto, 70–92.
- Rönkkö, Marja-Liisa 2010. *Museorakennukset ja näyttämisen taide*. Teoksessa: Pettersson, Susanna, Kinanen, Pauliina (toim.). *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS, 229–261.
- Saarikivi, Santeri 1975. *Suomen kuvataidemuseot*. Teoksessa: Nissinen, Arja, Rissanen, Kaarina (toim.). *Muuttuva museo*. Helsinki: Gaudeamus, 141–162.
- Sandell, Richard, Janes, Robert (toim.) 2011. *Museum Management and Marketing*. Lontoo: Routledge.
- Sandell, Richard 2012. *Museums as Agents of Social Inclusion*. Teoksessa: Carbonell, Bettina Messias. *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. New York: Wiley-Blackwell, 562–574.
- Saumarez-Smith, Charles 1989. *Museums, Artefacts, and Meanings*. Teoksessa: Vergo, Peter (toim.). *The New Museology*. Lontoo: Reaktion Books Ltd, 6–2.
- Scheicher, Elisabeth 2001. *The Collection of Archduke Ferdinand II at Schloss Ambras: Its Purpose, Composition and Evolution*. Teoksessa: Impey, Oliver, MacGregor, Arthur (toim.). *The Origins of Museums*. Lontoo: House of Stratus, 37–50.
- Schepelern, H. D. 2001. *Natural Philosophers and Princely Collectors: Worm, Paludanus and the Gottorp and Copenhagen Collections*. Teoksessa: Impey, Oliver, MacGregor, Arthur (toim.). *The Origins of Museums*. Lontoo: House of Stratus, 167–176.
- Schlosser, Julius (von) 1908. *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Betrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann.
- Schulz, Eva 1994. *Notes on the History of Collecting and of Museums*. Teoksessa: Pearce, Susan M. (toim.). *Interpreting Objects and Collections*. Lontoo: Routledge, 175–187.
- Scott, Carol A. 2008. *Using Values to Position and Promote Museums*. *International Journal of Arts Management*. Vol. 11, No 1. Montreal: École des Hautes Études Commerciales, 28–41
- Scott, Carol A. (toim.) 2013. *Museums and Public Value*. Burlington: Ashgate.
- Seelig, Lorenz 2001. *The Munich Kunstkammer, 1565–1807*. Teoksessa: Impey, Oliver, MacGregor, Arthur (toim.). *The Origins of Museums*. Lontoo: House of Stratus, 101–119.
- Selkokari, Hanne 2012. *Ateneumin taidekokoelman esittäminen ja näkyvyys*. Teoksessa: Jyrkkiö, Teijamari, Liukkonen, Eija (toim.). *Kokoelmalla on*

- tekijänsä. *Museologia* 4. Valtion taidemuseo KEHYS. Helsinki: Valtion taidemuseo, 190–222.
- Sievänen, Outi, Kilpinen, Tuulikki, 1981. *Maalaukset ja veistokset*. Teoksessa: Huovinen, Anja-Tuulikki, Rantala, Anja, Ripatti, Marja-Liisa, Steiner, Kaija (toim.). *Museoesineiden säilytys- ja hoito-opas*. Suomen museoliiton konservointivaliokunta. Suomen museoliiton julkaisuja 13. Helsinki: Suomen museoliitto, 15–19.
- Sitwell, Christine, Staniforth, Sarah 1998. *Studies in the History of Painting Restoration*. Lontoo: Archetype.
- Shusterman, Richard (toim.) 1999. *Bourdieu. A Critical Reader*. Oxford: Blackwell.
- Šola, Tomislav 1992. *Museum Professionals – The endangered species*. Teoksessa: Boylan, Patrick (toim.). *Museums. Politics, People, Professionals and Profit*. Lontoo: Museums Association & Routledge.
- Šola, Tomislav 1997. *Essays on Museums and Their Theory – Towards a Cybernetic Museum*. Helsinki: The Finnish Museum Association.
- Šola, Tomislav 2004. *Redefining Collecting*. Teoksessa: Knell, Simon J. (toim.). *Museums and the Future of Collecting*. Burlington: Ashgate, 250–260.
- Staniforth, Sarah (toim.) 2013. *Historical Perspectives on Preventive Conservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Stevens, Gerrit 2011. *The Valuation and Evaluation of Collections in Germany*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 366–378.
- Steen, Anna 2004. *Samdok: Tools to Make the World Visible*. Teoksessa: Knell, Simon J. (toim.). *Museums and the Future of Collecting*. Burlington: Ashgate, 196–203.
- Talvio, Tuukka 1991. *H.F. Antell ja Antellin valtuuskunta*. Helsinki: Museovirasto.
- Tavernor, Robert 1998. *On Alberti and the Art of Building*. Lontoo: Yale University Press.
- Theuerkauff, Christian 2001. *The Brandenburg Kunstkammer in Berlin*. Teoksessa: Impey, Oliver, MacGregor, Arthur (toim.). *The Origins of Museums*. Lontoo: House of Stratus, 149–155.
- Thompson, Michael 1979. *Rubbish Theory: the Creation and Destruction of Value*. Oxford: Oxford University Press.
- Thompson, Michael 1994. *The Filth in the Way*. Teoksessa: Pearce, Susan M. (toim.). *Interpreting Objects and Collections*. Lontoo: Routledge, 269–278.
- Thomson, Gary 1997. *The Museum Environment*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Tuokko, Lauri 1975. *Museon tulevaisuus*. Nissinen, Arja, Rissanen, Kaarina (toim.). *Muuttuva museo*. Helsinki: Gaudeamus.
- Vakkari, Johanna 2000. *Lähde ja silmä. Kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita*. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Valkonen, Olli 1991. *Ateneumin taidemuseon intendentit 1869–1990*. Ateneum-juhlakirja 1. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Vergo, Peter (toim.) 1989. *The New Museology*. Lontoo: Reaktion Books Ltd.

- Vesanto, Anne 2000. *Suomalainen konservointi*. Teoksessa: Näkökulmia museoihin ja museologiaan. Ethnos-toimite 10. Helsinki: Ethnos, 83–91.
- Viljanen, Kaisa 2013. *Museoiden suuri tabu*. Lauantaiessee 6.4.2013. Helsinki: Helsingin Sanomat.
- Vilkuna, Janne 1993. *Ottaa vaiko jättää? Ajatuksia museokokoelmien tallentamisesta, karsimisesta ja työnjaosta*. Museo 3/1993. Helsinki: Suomen museoliitto, 2–7.
- Vilkuna, Janne 1996a. *Maailman tihein museoverkko*. Helsingin Sanomat 28.12.1996. Helsinki: Helsingin Sanomat.
- Vilkuna, Janne 1997. *Comments on Outi Peisa's Paper Presented at the Seminar: Stories of Museums*. Ethnologia Fennica. Finnish Studies in Ethnology. 1997 Vol. 25. Helsinki: Ethnos ry., 57–61.
- Vilkuna, Janne 1998. *75 vuotta museoiden hyväksi*. Suomen museoliitto 1923–1998. Helsinki: Suomen museoliitto.
- Vilkuna, Janne (toim.) 2000. *Näkökulmia museoihin ja museologiaan*. Ethnos-toimite 10. Helsinki: Ethnos.
- Vilkuna, Janne 2001. *The Deceased as an Issue of Museum Ethics: Finnish Examples*. Nordisk Museologi 2001/1–2. Umeå: Umeå Universitet, 175–184.
- Vilkuna, Janne 2009. *Yhteinen kulttuuriperintömme*. Teoksessa: Kinanen, Pauliina (toim.). *Museologia tänään*. Suomen museoliiton julkaisuja 57. Helsinki: Suomen museoliitto, 12–41.
- Vilkuna, Janne 2010a. *Suomen museoalan organisoituminen 1945–2009*. Teoksessa: Pettersson, Susanna, Kinanen, Pauliina (toim.). *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS, 27–46.
- Vilkuna, Janne 2010b. *Museologia ja Suomen museot*. Teoksessa: Pettersson, Susanna, Kinanen, Pauliina (toim.). *Suomen museohistoria*. Helsinki: SKS, 332–346.
- Vilkuna, Janne 2010c. *The Deaccession of Cultural and Natural Heritage in the Traditional Museum and the 'Great Museum' – A Finnish View*. Teoksessa: *Deaccession and Return of Cultural Heritage: A New Global Ethics*. Shanghai: ICOFOM Study Series – ISS 39, 73–78.
- Vilkuna, Janne, Vuorinen, Pirjo, Holma, Jaakko, Mäkipelkola, Riikka 2011. *Disposals in Built Heritage: Destruction or Rational Action?* Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 148–170.
- Vilkuna, Janne 2013a. *Avoin tieto ja museot*. Museo 1/2013. Helsinki: Suomen museoliitto, 26–29.
- Virtainlahti, Sanna 2006. *"Se on niin hiljaista, että eihän siitä voi puhua"*. *Etnografinen tutkimus hiljaisesta tiedosta ja tietämyksestä tapausyrityksessä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston taloustieteiden tiedekunta.
- Watson, Sheila (toim.) 2008. *Museums and their Communities*. Lontoo: Routledge.
- Waidacher, Friedrich 1999. *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. Wien: Böhlau Verlag.
- Weil, Stephen 1990. *Rethinking the Museum and Other Mediations*. Washington: Smithsonian Institution Press.

- Weil, Stephen 1994. *MGR: A Conspectus of Museum Management*. Teoksessa: Moore, Kevin (toim.). *Museum Management*. Lontoo: Routledge, 280–287.
- Weil, Stephen (toim.) 1997a. *A Deaccession Reader*. Washington: American Association of Museums.
- Weil, Stephen 1997b. *The Deaccession Cookie Jar*. Teoksessa: Weil, Stephen (toim.). *A Deaccession Reader*. Washington: American Association of Museums, 87–91.
- Weil, Stephen 2002. *Making Museums Matter*. Washington: Smithsonian Books.
- Weinberg, Mark L., Leeman, Kate 2013. *Creating Strategic Value: Thinking, Acting and Learning*. Teoksessa: Scott, Carol A. (toim.). *Museums and Public Value*. Burlington: Ashgate, 17–29.
- Weitz, Morris 1956. *The Role of Theory in Aesthetics*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 15. Teoksessa: Lamarque, P., Olsen, S., H. (toim.) 2004. *Aesthetics and Philosophy of Art: the Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell.
- Werdt (van der), Errol 2011. *Deaccessioning in Perspective*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 432–455.
- Wirka, Helen 2011. *Why the AAM Should Look to the Revised Disposal Policy of the Museums Association for Guidance*. Teoksessa: Davies, Peter (toim.). *Museums and the Disposal Debate. A Collection of Essays*. Edinburgh: Museums Etc., 336–364.
- Wollheim, Richard 1980. *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wollheim, Richard 1987. *Painting as an Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Västi, Emilia 2015. *Kuinka tulkita ICOMin eettisiä sääntöjä? Kokoelmapoistojen ja poistamattomuuden eettisyydestä*. Teoksessa: Mylläri, Johanna, Nurminen Maiju, Paaskoski, Leena, Pykäläinen, Anni, Saarinen, Jesse, Sarantola-Weiss, Minna 2015. *Museoetiikka 2.0. Puheenvuoroja ja keskustelun-avauksia*. Suomen museoliiton julkaisuja 70: Jyväskylä, 35–39.

LIITTEET**Liite 1. Poistokyselyyn osallistuneet museot:**

Aineen taidemuseo
Amos Andersonin taidemuseo
Ateneumin taidemuseo
Didrichsenin taidemuseo
EMMA - Espoon modernin taiteen museo
Etelä-Karjalan taidemuseo
Gallen-Kallelan museo
Helsingin taidemuseo
Hiekan taidemuseo
Hyvinkään taidemuseo
Hämeenlinnan taidemuseo
Imatran taidemuseo
Joensuun taidemuseo
Jyväskylän taidemuseo
Järvenpään taidemuseo
Kouvolan taidemuseo Poikilo
Kuopion taidemuseo
Lahden taidemuseo ja julistemuseo
Lapinlahden taidemuseo ja Eemil Halosen museo
Lönnströmin taidemuseo
Mikkelin taidemuseo
Nelimarkka-museo
Nykytaiteen museo Kiasma
Orimattilan taidemuseo
Oulun taidemuseo
Pohjanmaan museo
Porin taidemuseo
Raision museo Harkko
Rovaniemen taidemuseo
Sara Hildénin taidemuseo
Sinebrychoffin taidemuseo
Taidekoti Kirpilä
Tampereen taidemuseo
Turun taidemuseo
Tuusulan museot
Vantaan taidemuseo
Äänekosken taidemuseo

Liite 2. Poistokyselyn saatekirje (5.3.2012)

Hyvä Vastaaja,

Teen väitöstukimusta Jyväskylän yliopiston museologian laitokselle ja aiheeni työnimenä on ”Museaalinen poisto – museaalinen mahdottomuus, kaaoksen sanelema selviytymiskeino vai onnistuneen kokoelmanhallinnan päätepiste”. Tutkimukseen liittyy kysely, johon toivon sinun vastaavan. Kyselyn vastaamiseen kuluu aikaa noin tunti. Tutkimukseen liittyvä kysely on lähetetty kaikille suomalaisille taidemuseoille ja se toteutetaan yhteistyössä Valtion taidemuseon Kehittäminen ja yhteiskunta -suhteet Kehys-yksikön kanssa. Kyselyyn pääset kirjeen lopussa olevasta linkistä.

Tutkimus keskittyy suomalaisten taidemuseoiden kokoelmanhallintaan ja taidemuseoiden tekemisiin poistoihin. On tullut aika arvioida museoiden jatkuvasti lisääntyviä kokoelmia kokoelmanhallinnan näkökulmasta. Tutkimus jakaa kokoelmanhallinnan seitsemään osa-alueeseen: hankinta, inventointi ja dokumentointi, kuntokartoitus, arvoluokitus, konservointi (aktiivinen ja ennaltaehkäisevä), säilytys ja poisto.

Kyselyn avulla pyritään kartoittamaan suomalaisten taidemuseoiden poistojen taustoja ja nykyisyyttä. Tutkimuksessa poisto museaalisena toimintona ymmärretään hyvinkin laajasti. Poistokäsitteen alle kuuluvat sekä aktiiviset että passiiviset poistotoiminnot. Poisto ei ole aina totaalinen ja poistoluokkaan kuuluu useita asteita, joista totaalinen poisto on viimeinen.

Tutkimuksen tavoitteena on tuoda esiin poiston olennainen rooli kokoelmanhallinnassa ja luoda käytännön runko sellaiselle kokoelmanhallinnalliselle keskustelulle, jossa poistokysymys on ajankohtainen. Tutkimusote on käytännönläheinen ja onnistuessaan tutkimustulokset antavat lukijalle koosteen suomalaisen taidemuseon poistomaailmasta sekä ohjeistavat tulevaisuuden poistotoimenpiteissä tekijäänsä. Tutkimuksen ohjeistuksen myötä tavoitteena on myös yhtenäistää museoissa käytössä olevia poistokäytäntöjä. Selkeänä pitkän tähtäimen tavoitteena on myös pitää museaalinen poisto nimenomaan museaalisenä käytäntönä.

Linkki: <http://www.webropol.com/P.aspx?id=585900&cid=82197123>

Tutkimuksen materiaalin käsittely on täysin luottamuksellista ja materiaalia ei tulla käyttämään muuhun kuin tutkimuksen tarkoituksiin.

Haluan esittää suurkiitoksen museoille etukäteen siitä, että varaatte aikaanne kyselylomakkeen vastauksia varten. Toivon vastauksia 30.3.2012 mennessä.

Annan mielelläni lisätietoja kyselyyn liittyen,

Nina Robbins

FM taidehistorioitsija, YAMK taidekonservaattori

050 3678 398, robbins@kolumbus.fi

Liite 3. Poistokyselyn kysymykset

I. Kokoelmanhallintaan liittyvät kysymykset:

1. Museon nimi?
2. Mikä on museonne toiminta-ajatus, jonka ympärille taidekokoelmat rakentuvat?
3. Onko museonne kokoelmapoliittinen ohjelma valmistunut? Kirjoita kyllä vastauksen perään valmistumisvuosi.
4. Kuka tai minkälainen työryhmä museossanne päättää taidehankinnoista, lahjoitusten vastaanotosta tai deponoinneista?
5. Merkitkää taidekokoelmien karttumismuodot viimeisen viiden vuoden ajalta?
6. Merkitkää taidekokoelmien karttumien yhteenlaskettu lukumäärä viimeisen viiden vuoden aikana?
7. Luonnehdi museossanne käytettyjä yleisimpiä syitä taideteosten kokoelmaanliittämispäätöksille?
8. Minkälaisia kirjallisia dokumentteja päätöksistä on olemassa?
9. Kuinka paljon lahjoitusehdot määrittävät museonne kokoelmanhallinnallisia toimia lahjoitettujen teosten osalta?
10. Kuinka paljon teillä on kokoelman kartuttamiseen tarkoitettuja määrärahoja vuosittain?
11. Mikä on kokoelmienne taideteosten yhteenlaskettu lukumäärä?
12. Minkälaisia nimityksiä taidekokoelmistanne on käytössä? Luettele myös arkikielen ilmaiset (esim. museokokoelma, taidekokoelma, käyttökoelma, kaupunginkokoelma, henkilön nimen mukaan nimetty, jne.)
13. Onko taidekokoelmissanne ns. opetuskokoelmaa? (kirjaa riville kokoelmasta käytössä oleva nimi)
14. Kuinka kattavasti kokoelmanne taideteokset on luetteloitu?
15. Onko taidekokoelmissanne omistushistoriatiedottomia taideteoksia?
16. Onko taidekokoelmissanne tuntemattomien taiteilijoiden tekemiä taideteoksia?
17. Kuinka monelta taideteokselta omistushistoriatiedot puuttuvat kokonaan?
18. Kuuluuko kokoelmaanne muita esineitä kuin taideteoksia? Mitä?

II. Kokoelmapoistoon liittyvät kysymykset:

19. Onko taidekokoelmissanne taideteoksia, jotka jostakin syystä eivät koskaan päädy näyttelyihin tai esille museon tiloihin?
20. Minkälaisia nämä teokset ovat?
21. Johtuuko säilytystilaan jääminen jostakin ulkoisesta syystä kuten teoksen huono kunto, iso koko, kehyksen laatu, tms.?
22. Johtuuko säilytystilaan jääminen taideteoksen taiteellisesta laadusta?
23. Jäävätkö ne teokset, jotka eivät valikoidu näyttelyihin, kokoelmanhallinnallisen mielenkiinnon ulkopuolelle? Luonnehdi miten?

24. Kokoelmienne taideteoksia ajatellen, voisiko poisto tulla jossakin kokoelmanhallinnan vaiheessa kysymykseen?
25. Kuvaile tilannetta, jossa poisto voisi olla mahdollinen?
26. Luuletteko, että poistoprosessi heikentäisi yleisön mielikuvaa museostanne?
27. Onko kokoelmistanne poistettu viimeisen viiden vuoden aikana (2007–2011) taideteoksia?
28. Merkitkää poistojen yhteenlaskettu lukumäärä viimeisen viiden vuoden aikana?
29. Kirjoita riville ennen vuotta 2007 tapahtuneiden poistojen määrä?
30. Minkälaisia poistoja taidekokoelmistanne on tapahtunut? Valitse alla olevista vaihtoehdoista.
31. Kuvaile museossa käytettyä poistoprosessia, ts. miten poisto tehtiin?
32. Kuka tai minkälainen työryhmä teki poistopäätöksen?
33. Miten poistoprosessi on mainittu kokoelmapoliittisessa ohjelmassa?
34. Onko tehdyistä poistoista kirjallisia dokumentteja? (kirjoita riville, mitä).
35. Kerro poistopäätösten perusteita?
36. Mikä olisi mielestäsi hyväksyttävä poistoperuste?
(museon säästötoimenpide, kunnallishallinnon säästötoimenpide, taideteoksen huono kunto, taideteos on duplikaatti, taideteos jää kokoelman ydinalueen ulkopuolelle, taideteos ei valikoidu näyttelyihin, huonolaatuinen hankinta, väärä hankintaperuste, lainmukaisen omistajan vaateet, varainhankinta museon toimintaa varten, varainhankinta kokoelmatoimintaa varten, varainhankinta kokoelman täydentämiseksi, taideteoksen omistushistoriatietojen puute, taideteos on vaarana muille kokoelmateoksille, taideteos on vaarana henkilökunnalle, huono taiteellinen laatu, taideteoksen teeman toistuvuus kokoelmassa, eettinen peruste, teos todetaan väärennökseksi, uskonnollisuus/henkisyys, muu peruste).
37. Jos taideteoksen poisto olisi ajankohtainen, onko mielestänne merkitystä onko taiteilija elossa vai kuollut?
38. Valitse joukosta viisi luonnehdintaa, jotka mielestäsi liittyvät museaaliin poistoprosessiin?
39. Mitkä ovat ajatuksenne museaalisesta poistosta? Kerro vapaasti.
40. Pitäisikö mielestänne museaalisten poistojen olla täysin julkisia?
41. Mikä olisi mielestänne hyväksyttävä poiston tapa?
Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat museaalisesta näkökulmasta aktiivisen poiston muodot: poistaminen inventaariosta, deponointi, siirto museon sisällä, vaihto, luovuttaminen takaisin lahjoittajalle, lahjoitus, poisto vaaran vuoksi, totaalinen poisto/dokumentoitu tuhoaminen, luovutus, kierätyt, myynti. Toiseen ryhmään kuuluvat museaalisesta näkökulmasta passiivisen poiston muodot kuten: luonnollinen tuhoutuminen, varkaus, katoaminen, vandalismi, tuhoutuminen virheen kautta, unohdus, särkyminen, huolimattomuus.
42. Jos myynti olisi mahdollinen, mihin saadut varat tulisi ohjata?

III. Arvoihin liittyvät kysymykset:

43. Onko museossanne keskusteltu taidekokoelmien arvoluokituksesta?
44. Jos taidekokoelmianne on arvoluokitettu tai olette keskustelleet arvoluokituksesta, niin luonnehdi lyhyesti keskustelussa käytettyjä arvotusperiaatteita?
45. Koetko, että teet arjen museotyössä arvopäätöksiä?
46. Kerro esimerkki?
47. Minkälaisia arvoja liittäisit museonne taidekokoelmiin? Valitse viisi: taidearvo, esteettinen arvo, eettinen arvo, historiallinen arvo, paikallisuuteen liittyvä arvo, mittaamattoman arvokas arvo, tunnearvo, muistoarvo, henkinen arvo, älyllinen arvo, käyttöarvo, esineen ikään liittyvä arvo, uutuusarvo, materiaaliin liittyvä arvo, käsityön arvo, rahallinen arvo, harvinaisuusarvo, institutionaalinen arvo, uskonnollinen arvo, museoarvo, näyttelyarvo, tutkimuksellinen arvo, dokumenttiarvo, opetusarvo, ylmaallinen arvo, poliittinen arvo, sosiaalinen arvo, vakuutusarvo.
48. Kommentit liittyen arvolistaan.
49. Vastaajan tehtävänimike museossa.
50. Kiitos ajastasi ja vastauksista. Alla vielä muutama rivi kommenttejasi varten.