

# TIEDEMUSEO LIEKIN VEISTOKUVAKOKOELMAN AUTENTTISUUS

Tiina Kilpiö  
Ekaterina Oksanen  
Maisterintutkielma  
Museologian  
maisteriohjelma  
Kulttuuriympäristön  
tutkimuksen maisteriohjelma  
Musiikin, taiteen ja  
kulttuurin tutkimuksen laitos  
Jyväskylän yliopisto  
Syksy 2024

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimus
Tekijät Tiina Kilpiö ja Ekaterina Oksanen	
Työn nimi Tiedemuseo Liekin veistokuvakokoelman autenttisuus	
Oppiaine Museologian maisteriohjelma ja Kulttuuriympäristö tutkimuksen maisteriohjelma	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Syksy 2024	Sivumäärä 63 + liite
<p>Tiivistelmä</p> <p>Museologian ja kulttuuriympäristötutkimuksen yhteisprojektina toteutettu maisterintutkielma tarkastelee kipsiveistuskopioiden merkitystä taiteen ja kulttuuriperinnön kontekstissa konservaattorin näkökulmasta painottaen. Tutkielman keskiössä on Tiedemuseo Liekin kipsiveistuskokoelma, jota verrataan Victoria and Albert -museon vastaavaan kokoelmaan.</p> <p>Tutkimusaineistona on käytetty kokoelmiin liittyviä kuntokartoituksia, artikkeleita, tutkielmia sekä konservoinnin, autenttisuuden ja arvon muodostumisen yleisteoksia. Tutkielma painottaa näkökulmaa, jonka mukaan kipsikopiot eivät ole pelkästään alkuperäisteosten toisintoja, vaan itsessään arvokkaita taide-esineitä ja dokumentteja. Ajoittain ne voivat toimia myös ainoina säilyneinä todisteina menetetyistä teoksista. Tutkielma herättää keskustelua autenttisuuden määrittelystä kopioiden kohdalla, konservoinnin vaikutuksesta autenttisuuteen sekä immateriaalisten tekijöiden keskeisestä roolista näissä kysymyksissä. Tutkimusmetodina käytetään vertailevaa tapaustutkimusta, ja autenttisuuden määrittelyssä hyödynnetään Jukka Jokilehdon kolmijakoista mallia autenttisuuden muodostumisesta.</p> <p>Tutkielman rakenne sisältää autenttisuuden määrittelyn taiteen ja museaalisen kontekstin näkökulmasta, aiheeseen liittyvien käsitteiden selventämisen sekä konservoinnin vaikutuksen tarkastelun autenttisuuteen. Lisäksi käsitellään lyhyesti kipsiveistuskopioiden historiaa ja valmistusta sekä tutkielmassa käsiteltyjen kokoelmien historiaa ja elinkaarta. Loppupäätelmissä tuodaan esiin keskeisimmät tutkimuskysymyksistä nousseet teemat, yhteenveto johtopäätöksistä sekä mahdolliset jatkotutkimuksen aiheet.</p>	
<p>Asiasanat <i>Tiedemuseo Liekki, Helsingin yliopistomuseo, Victoria and Albert museum, kipsikopio, veistotaide, kipsivalu, kipsiveistos, taidekopio, replika, autenttisuus, aitous, originaali, aura, alkuperäisyys, konservointi, restaurointi, materiaalitutkimus, kokemuksellisuus, estetiikka</i></p>	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

## Sisällys

1	JOHDANTO.....	1
1.1	Tavoitteet ja sisältö .....	1
1.2	Viitekehys ja tutkimuskysymykset.....	2
2	AUTENTTISUUS TAITEESSA JA MUSEAALISESSA KONTEKSTISSA.....	5
2.1	Käsitteiden määrittely.....	8
2.2	Kopioiden autenttisuus .....	11
2.3	Konservoinnin ja restauroinnin vaikutus autenttisuuden ja arvon määrittelyyn .....	14
2.3.1	Historia.....	14
2.3.2	Konservoinnin nykykäytännöt.....	16
2.3.3	Materiaalin elinkaari ja esteettisyys konservoinnissa .....	17
2.3.4	Materiaalin aitous ja autenttisuus .....	20
2.4	Esteettinen arvo .....	24
3	KIPSIVEISTOSKOPIOT - HISTORIA, KERÄILY JA VALMISTUS .....	29
3.1	Antiikin ja renessanssin marmori ja pronssipatsaat.....	29
3.2	Kipsiveistoskopiot.....	30
3.2.1	Historia.....	32
3.2.2	Kipsin valmistus ja materiaalit .....	33
3.2.3	Pintakäsittely .....	36
3.3	Kipsiveistosten keräily ilmiönä - taustat ja syyt .....	37
3.3.1	Taideakatemit ja yliopisto museot .....	37
3.3.2	Kansainväliset kokoelmat osana ilmiötä.....	38
4	TIEDEMUSEO LIEKIN KOKOELMA .....	41
4.1	Historia ja kokoelman synty .....	42
4.2	Konservointi ja autenttisuus .....	45
5	VERTAILTAVA KOKOELMA - VICTORIA AND ALBERT MUSEUM.....	50
5.1	Historia ja kokoelman synty .....	51
5.2	Konservointi ja autenttisuus .....	52
6	JOHTOPÄÄTÖKSET.....	55
6.1	Arvon muodostuminen: aitous, autenttisuus, konteksti ja estetiikka .....	57
6.2	Objektin kokemuksellisuus ja vuorovaikutus.....	59
6.3	Pintakäsittelyn ja konservoinnin vaikutus autenttisuuteen.....	61

6.4	Lopuksi .....	62
Liite 1.	.....	69

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Tavoitteet ja sisältö

Tämän maisterintutkielman keskiössä on Tiedemuseo Liekin (entinen Helsingin yliopistomuseo) veistokuvakokoelma, joka koostuu antiikin ja renessanssin aikakausien kipsiveistosten kopioista. Tutkielman tavoitteena on vertailla tätä kokoelmaa samankaltaiseen kokoelmaan Victoria and Albert -museossa Englannissa ja määrittää miten Tiedemuseo Liekin kokoelman autenttisuus muodostuu. Tämän määrittelyn voisi tulevaisuudessa hyödyntää myös muissa vastaavissa kokoelmissa. Lisäksi tutkielmassa käsitellään kokoelmien elinkaarta, konservointia ja niihin liittyviä konteksteja. Aiheen taustaa avataan taidekopioiden autenttisuuden tarkastelun kautta, syventyen autenttisuuden ja kopion käsitteisiin taiteen kentällä ja museokontekstissa, erityisesti huomioiden suhtautumisen muutokset ajan myötä. Merkittäväksi tekijäksi nousee taidekopioiden keräily ilmiönä, joka luo kontekstin kokoelmien arvon ymmärtämiseksi. Taidekopioita käsiteltäessä rajataan keskittymistä erityisesti veistotaiteen alueelle.

Tiedemuseo Liekin kokoelma konservoitiin 2020-luvun alussa, mikä on ainutlaatuinen toimenpide kyseiselle kokoelmalle. Konservoinnissa pyrittiin säilyttämään veistosten nykytila: rosoisuus, patina, ikääntyminen, epätasaisuus, pintakäsittelyn vaihtelut ja ajan tuoma kerroksellisuus. Ennakko-oletuksena tutkielmassa aloittaessa oli, että tämän tyyppisille kopiokokoelmille ei ole toistaiseksi olemassa yhtenäisiä konservointisuosituksia, mikä viittaa siihen, että vastaavia kokoelmia ei usein ole katsottu tarpeelliseksi konservoida. Esimerkiksi on ollut yleistä, että niitä huoltomaalataan valkoisiksi, jolloin pääpaino on voinut olla yhtenäisessä visuaalisessa ilmeessä. Tutkielma pyrkii selvittämään tähän toimintatapaan johtaneita syitä ja arvioimaan estetiikan merkitystä veistosten arvon osana.

Yksi tutkimuksen lähtökohdista on konservoinnin yleispätevien suositusten ja ylläpitolinjauksien puuttuminen tai epämääräisyys. Tiedemuseo Liekin kokoelmaan ei ole kohdistettu aiempaa tutkimustyötä, lukuun ottamatta vuonna 1993 tehtyä kuntokartoitusta. Kokoelma on kuitenkin katsottu kulttuurihistoriallisesti arvokkaaksi ylläpitää ja säilyttää, joten tutkielma nostaa tämän näkökulman ensimmäistä kertaa tutkimuskohteeksi. Tarkoituksena on tuoda esiin kokoelman historia, elinkaari ja merkitys sekä hahmottaa tekijöitä, jotka tekevät siitä ainutlaatuisen ja tutkimuksellisesti kiinnostavan.

Valmiin tutkimusmateriaalin ollessa puutteellista, aineistona käytetään muutamia kokoelmasta kirjoitettuja artikkeleita, muiden vastaavien kokoelmien materiaaleja sekä kipsikopioiden yleistä kirjallista historiaa ja kansainvälisiä tutkimuksia aiheesta. Materiaali on siis osittain hajanaista, minkä vuoksi yksi tavoitteista on koota tiivis tietopaketti kipsiveistosten kopioista ja niiden keräilystä aikansa ilmiönä. Toiveena on, että tutkielma herättäisi kiinnostusta ja antaisi ajattelun aihetta tulevia jatkotutkimuksia varten.

## 1.2 Viitekehys ja tutkimuskysymykset

Tämä tutkielma lähestyy aihettaan konservaattorin ammatillisesta ja käytännönläheisestä näkökulmasta. Viitekehyksessä keskeistä on kopioiden autenttisuuden määrittely sekä sen tarkastelu vertailun ja taustatutkimuksen avulla. Tukea tähän tarjoaa Jukka Jokilehdon kolmijakoinen autenttisuuden malli, joka rakentuu objektin luovasta prosessista, dokumentaarista tutkimusaineistosta ja sosiaalisesta kontekstista.

Jukka Jokilehto (1938–2023) oli arkkitehti ja filosofian tohtori, joka tunnetaan erityisesti teoksestaan *A History of Architectural Conservation*. Tämä Yorkin yliopistossa väitöskirjana alun perin esitetty teos on vakiintunut restauroinnin keskeiseksi lähteeksi. Suurimman osan urastaan hän työskenteli Roomassa Unescon alaisessa ICCROM-koulutuskeskuksessa.

Tutkielman kannalta Jokilehdon määrittelyt kytkeytyvät seuraaviin aihepiireihin: luova prosessi käsittää kipsikopioiden valmistustavan eli tekniset seikat sekä taiteilijan alkuperäisen idean ja tarkoituksen. Dokumentaarinen aineisto kattaa tiedon todentamisen, tutkimuksellisen arvon sekä konservoinnin ja restauroinnin periaatteet. Sosiaalinen konteksti puolestaan sisältää aineettoman

perinnön, perityn taidon, objektin aineettomat ulottuvuudet sekä sen kontekstit, kokemuksellisuuden ja materian historian.

Tutkimusmenetelmänä käytetään vertailevaa tapaustutkimusta, jonka avulla pyritään muodostamaan yleiskuva siitä, miten autenttisuuden käsitettä ja konservointimenetelmiä sovelletaan eri kohteissa. Näin selvitetään, mitkä ominaisuudet koetaan arvokkaiksi säilyttää, miten kokoelmat on arvotettu ja millaisia konteksteja niihin liittyy. Vertailu toiseen vastaavaan kokoelmaan vahvistaa käsityksiä kipsiveistosten keräilyn käytännöistä ja motiiveista.

Tutkielmassa tarkastellaan autenttisuuden käsitettä erityisesti taiteen kontekstissa ja kipsiveistosten kopioiden näkökulmasta sekä sitä, miten nämä eroavat muista kopioista ja väärennöksistä. Lähtökohtana on ajatus, että vaikka nämä veistokset eivät ole aitoja antiikin tai renessanssin aikakauden alkuperäisteoksia, ne kertovat Suomen museoiden kokoelmien varhaisvaiheista. Kokoelman kontekstin ymmärtäminen on tässä keskeistä, jotta veistoksia voidaan pitää "aitoina kopioina."

Tutkimuksen pääkysymyksenä on, miten autenttisuus muodostuu Tiedemuseo Liekin kokoelmassa. Tätä kysymystä täsmennetään seuraavilla alakysymyksillä: miten autenttisuuden määrittely eroaa vertailukohteessa? Miten konservointi, pintakäsittely ja esteettiset arvot vaikuttavat autenttisuuteen? Mitä konteksteja kokoelmiin liittyy, ja miten suhtautuminen kopioihin on muuttunut museoiden arvomaailmassa?

Tämä maisterintutkielma on Tiina Kilpiön ja Ekaterina Oksasen yhteistyössä laatima. Teksti on laadittu yhteisesti ja molempien perehtyminen aiheeseen on ollut kokonaisvaltaista, kuitenkin Kilpiön perehtyessä enemmän taiteen estetiikan aineistoon ja Oksasen perehtyessä enemmän Tiedemuseo Liekin kokoelman aineistoon. Tutkielma on myös laajempi kuin yksin tehtävät maisterintutkielmat. Yhteistutkielmassa ilmenee museologian ja kulttuuriympäristötutkimuksen näkökulmia, mikä näkyy erityisesti kulttuuriperinnön, museaalisen kontekstin ja yhteiskunnallisten muuttuvien arvojen ja identiteettien vaikutuksen painotuksena.

Aihetta lähestytään niin esineiden materiaalisen ja esteettisen arvon kuin niiden historiallisen ja yhteiskunnallisen merkityksen kautta. Tarkastelussa on erityisesti se, miten kokoelmat heijastavat eri aikakausien näkemyksiä kopioista ja autenttisuudesta. Tavoitteena on paitsi selvittää kipsiveistoskokoelmiin liittyviä arvottamisen ja säilyttämisen periaatteita, myös edistää keskustelua autenttisuuden ja kopion käsitteistä taidekopioiden ja monistettujen teosten tutkimuksessa.

Tutkielma hyödyntää monialaisesti sekä museologisia että kulttuuriympäristötutkimuksen lähestymistapoja kokoelmien kontekstualisoinnissa ja arvon määrittelyssä. Tämä monitieteinen näkökulma mahdollistaa kipsiveistosten tarkastelun paitsi taidehistoriallisina jäljennöksinä myös kulttuurihistoriallisina dokumentteina, jotka toimivat tärkeinä välineinä menneisyyden ja nykyisyyden välisessä vuoropuhelussa.



Kuva 1. Dionysos-lasta kantava Hermes. Polina Semenova, 2020



## 2 AUTENTTISUUS TAITEESSA JA MUSEAALISESSA KONTEKSTISSA

Tutkielma aloitetaan perehtymällä autenttisuuden käsitteeseen ja merkitykseen taiteen kentällä ja museaalisessa kontekstissa. Aihealue toimii pohjana pääpainotukselle, eli taidekopioiden autenttisuuden määrittelylle. Alaluvuissa käsitellään ja avataan termistöä, jolla täsmennetään ja rajataan aihetta sekä kuinka konservointi vaikuttaa arvon ja autenttisuuden määrittelyyn ja miten taidekopiot voivat olla autenttisia.

Nykypäivänä keskustelu autenttisuuden ympärillä on erittäin vilkasta ja termin käyttö onkin lisääntynyt huomattavasti 1970-luvulta eteenpäin mentäessä. Tämä näkyy erityisesti taiteessa, jonka kaivataan olevan ennen kaikkea *autenttista*. (Lowenthal 1992, 184.) Autenttisuuden määrittelyssä nykypäivänä käytetään usein samaa kolmea muuttujaa: tarkkuus ja uskollisuus alkuperäisille objekteille ja niiden materiaaleille, alkuperäiselle kontekstille, tai niiden alkuperäiselle tavoitteelle. Nämä kuuluvat myös Jokilehdon esittämään autenttisuuden kolminaisuuden kaavan luovaan osuuteen. Historioitsija ja maantieteilijä David Lowenthal (1923–2018) kuitenkin esittää, että nämä kaikki ovat käytännössä saavuttamattomia, sillä jäljellä olevat alkuperäiset materiaalit objektissa saattavat olla hyvin fragmentoituneita ja restauroimattoman, lähes tunnistamattoman, objektin arvo on oikeastaan lähinnä akateeminen. Hänen mukaansa esteettinen puoli autenttisuudessa taas on vain epäkäytännöllistä, historian eroosiota, aikansa trendikkäitä ”parantelutöitä” ja raajattomia torsoja. (Lowenthal 1992, 186.) Esteettiseen puoleen syvennytään lisää alaluvussa 2.4. Miksi sitten tavoittelemme ja glorifioimme autenttisuutta niin paljon, ja kuka on lopulta pätevä määrittelemään mikä oikeastaan on autenttista?

Jokilehdon esittämään autenttisuuden kolminaisuuteen kuuluu myös dokumentaarinen ja sosiaalinen arvo. Näitä molempia tavataan museaalisessa

kontekstissa, jossa korostuu tutkimuksellinen arvo ja tiedon todentaminen sekä aineeton perintö, materian elämä ja kontekstit.

Kanadalaisen nykyfilosofi Charles Taylorin autenttisuuden etiikka tuo esiin eettisen näkökulman yksilöllisyyteen ja aitouteen, jota hän katsoo usein tulkittavan väärin. Taylorin mukaan autenttisuus ei ole pelkästään yksilön vapauden ja itseilmaisun toteuttamista omien mieltymysten mukaan, vaan sen pitäisi sisältää moraalista vastuuta ja sitoutumista johonkin itseä suurempaan, kuten yhteisöön tai perinteeseen. Hän korostaa, että aitous tarkoittaa syvällistä sitoutumista arvoihin, jotka tekevät elämästä merkityksellisen, eikä pelkästään hedonistista itseilmaisua. Taylorin *Autenttisuuden etiikka* -teoksessa kirjoittaa, että 1700-luvulla syntyi ajatus ihmisen luonnon kyvystä tunnistaa oikea ja väärä. Tämä kyky perustuu sisäiseen vaistoon, eikä ulkoisiin sääntöihin tai jumalallisiin rangaistuksiin ja palkintoihin. Aiemmin vallitsi ajatus, että teon oikeellisuus määritettiin sen seurausten perusteella (kuten palkinto tai rangaistus). Taylorin mukaan autenttisuus ei kuitenkaan ole sellaista, mitä voisi laskelmoida tai arvioida vain seurausten kautta. Se tulee ihmisen omista tunteista ja sisäisestä äänestä, joka kertoo, mikä on oikein. Syntyi ajatus siitä, että on tärkeää elää omaa, ainutlaatuista elämäänsä sen sijaan, että kopioisi tai jäljittelisi toisten ihmisten elämänpolkuja. Tärkeintä on olla rehellinen itselleen, sillä rehellisyyden menettäminen johtaa oman ainutlaatuisuuden ja elämän merkityksellisyyden katoamiseen sekä itsensä menettämiseen. Taylor korostaa, että juuri tämä "voimakas eettinen ihanne" rehellisyydestä suhteessa omaan itseen on juurtunut kulttuuriimme. Rehellisyys linkittyy ihmisen sisäiseen ääneen ja kykyyn kuunnella, mitä tuo ääni hänelle sanoo. Taylorin mukaan rehellisyys itseään kohtaan tarkoittaa uskollisuutta omalle itselleen, rohkeutta, itseilmaisua sekä omaperäistä itsemäärittelyä. Itsemäärittely toteutuu ainoastaan, kun voimme olla itsellemme aidosti rehellisiä, tai kuten Taylor ilmaisee:

*"Kun ilmaisen aidon minuuteni, määrittelen samalla itseni. Toteutan mahdollisuuden, joka on avoinna nimenomaan minulle. Tässä kuvattu tausta antaa eettistä voimaa autenttisuuden kulttuurille, myös sen kaikkein keinoimmille, absurdeimmille tai triviaaleimmille muodoille." (Taylor 1998, 55-56, 58-59.)*

Autenttisuuden sanotaan hehkuvan jonkinlaista auraa ja yliluonnollista kokemusta, mutta kaikki objektit ovat orgaanisia ja muuttuvat ajan myötä huolimatta konservaattorin työstä. Myös konservaattorit, kuraattoreiden konsultoinnin avulla, tekevät subjektiivisia päätöksiä. Konservoinnin ja restauroinnin vaikutusta pohditaan lisää luvussa 2.3. Autenttisuuden ideologia länsimaisessa kulttuurissa tänä päivänä heijastelee meidän tarvettamme löytää oma autenttinen itsemme ja se toimii myös häiriötekijänä toiseuttamisen hyväksymiselle, johon museot ovat osallistuneet. Autenttisuuden termin haltuun ottaminen on museoille tapa kieltää imperialistiset ja patriarkaaliset rakenteet, jotka ovat ohjanneet heidän instituutioitansa. (Marstine 2006, 3.) Autenttisuus on tällöin työkalu, jolla

voidaan kontrolloida ympäristöämme ja koittaa saada otetta valtarakenteista niiden muuttamiseksi. Tällä tavoin meille aukeaa mahdollisuus tehdä kulttuuriperinnöstä entistä saavutettavampaa ja laajentaa sen kattavaa sisältöä vähemmän elitistisemmäksi.

Globaalin museoetiikan tutkija Janet Marstine on painottanut sitä, etteivät museot eivät vain esittele kulttuurista identiteettiä, vaan ne itseasiassa tuottavat sitä luomalla erilaisia viitekehyksiä objekteille. Perinteisesti museot kehystävät objektit ja yleisöt kontrolloidakseen esittelyprosessia ja tarjotakseen tiukasti kudotun valmiin narratiivin, *autenttisen* peilin historiasta ilman konflikteja tai ristiriitoja (Marstine 2006, 4–5). Tämän tutkielman aikana perehdytään pääaiheen konteksteihin ja siihen, miten ne ovat muovautuneet kokoelman elinkaaren aikana, museaalisisessä kontekstissä, ja miten ne vaikuttavat sen narratiiviin kautta autenttisuuteen. Sisältääkö autenttisuus konflikteja, vai onko se vain yksi tapa kesyttää materia? Autenttisuuden ja kopioiden välinen kysymys tuli ajankohtaiseksi, kun alettiin keskustella siitä, miten säilyttää kulttuuriperintöä. Venetsian asiakirjassa korostettiin, että kulttuuriset arvot tulisi säilyttää niiden alkuperäisessä rikkaudessaan. Koska saastuminen ja sääolosuhteiden nopea muuttuminen voivat vahingoittaa alkuperäisiä esineitä, on alettu hyväksyä kopioita keinona suojata alkuperäisiä esineitä ja samalla varmistaa niiden säilyminen tuleville sukupolville.

Autenttisuus ja eettisyys muodostavat keskenään kompleksin suhteen. On olemassa objektin materiaallinen puoli, eli sen varsinainen fyysinen muoto, sekä taiteellinen ja historiallinen ulottuvuus. Lisäksi vielä voidaan puhua kulttuurillisesta ulottuvuudesta. Objektin näkökulmasta autenttisuutta ei voida vain lisätä tai luoda väkisin, sen sijaan se rakentuu vähitellen objektin mukana. Objekti on olemassa sen omassa kulttuurihistoriallisessa kontekstissa, joka pitää aina ottaa huomioon. (Jokilehto 1994, 19–20.) Rakennusten tai esineiden alkuperäinen käyttötarkoitus voi muuttua korjausten, lisäysten ja ajan tuoman kulumisen myötä, mikä voi vaikuttaa siihen, miten niiden autenttisuutta arvioidaan. Historiallisen rakennuksen tai esineen autenttisuuden määrittäminen voi olla haastavaa. Taideteosten kohdalla, joissa aitouden arviointi on selkeämpää, on yleensä helpompi päättää, onko teos autenttinen vai ei. Sen sijaan monimutkaisempien rakenteiden kohdalla autenttisuuden selvittäminen voi vaatia tarkastelua eri kontekstin kautta. (Jokilehto 1999, 296–298.) Kuten Jokilehto osuvasti totesi, kulttuurihistoriallinen konteksti on erittäin tärkeää objektista ja sen autenttisuudesta puhuttaessa. Tutkielman keskiössä on Tiedemuseo Liekin kipsiveistoskokoelma ja sen autenttisuus. Jokilehdon mainitsema tapa tarkastella autenttisuutta on yksi osa laajemmasta kokonaisuudesta, josta autenttisuus lopulta rakentuu. Veistokset ovat kopioita, mutta kokoelmalla on omaperäinen historiallinen konteksti.

Museot ovat voimakas ilmiö kulttuuriympäristössä ja ne luovat isoimmat oletukset meidän menneisyydestämme ja meistä itsestämme. Tarkastellessa museo-objektia, tulee helposti ensimmäisenä mieleen, että katsomme edessämme jotain puhdasta, autenttista ja koskematonta. Oikeasti näillä esineillä on myös niiden museaalinen jälkielämä, joka pitää myös tiedostaa, jos haluamme ajatella kriittisesti. Museoiden objektien ymmärtämiseen vaikuttaa suuresti se, miten henkilökunta niitä käsittelee. Museot eivät ole neutraaleja tiloja, vaan ne tekevät hyvinkin subjektiivisia päätöksiä. Autenttisuus itsessään on oikeastaan keksitty konstruktio, joka on saanut alkunsa nykyisen kaltaisena käsitteenä 1700-luvun lopulla, samoihin aikoihin kuin museot instituutiona ovat muodostuneet. Voimmekin tämän perusteella pohtia, millä hetkellä objekti on autenttisimmillaan. (Marstine 2006, 1-2.)

## 2.1 Käsitteiden määrittely

Tutkielman aiheen tekee vaativaksi sen käsitteiden monipuolisuus ja laaja tulkinnanvara. Kopioiden, autenttisuuden ja niitä kuvaavien termien ympärillä on hieman eriäviä käsityksiä niiden merkityksestä ja käytöstä. Pyrkimyksenä on avata näitä seikkoja tiiviisti, jotta tutkielmassa paikoittain käytetyt eri kopioiden termit ja niiden tarkoitus olisivat selkeämmin ymmärrettävissä. Tutkielmassa käytetään paikoittain eri termejä, kuten *replika* ja *kopio*, riippuen eri lähteiden käyttämästä kielestä, mutta pääsääntöisesti niillä viitataan aina samaan asiaan.

Sanan *authentic* alkuperä juontaa juurensa kreikan termistä *authenkós*. Latinassa tämä liittyy sanaan *auctor*, joka tarkoittaa henkilöä, joka luo tai lisää jotakin, on alkuperä, esi-isä, aloittaja, tiedon lähde, totuuden takuu tai auktoriteetti. Tämä termi puolestaan on yhteydessä latinankieliseen *augeo* -verbiin, joka tarkoittaa kasvattamista tai lisäämistä, ja siitä on peräisin myös sana *auctoritas*, joka viittaa vaikutusvaltaan, vastuuseen ja auktoriteettiin. Sana *authentic* voi viitata myös siihen, että jokin vaatii kunnioitusta tai sillä on oikeudellista voimaa. Latinan *idem* tarkoittaa *samaa* ja on identiteetin alkuperä. *Identiteetti* puolestaan viittaa siihen, että henkilö, paikka tai asia on juuri se, mikä se on, eikä mikään muu. (Jokilehto 1994, 18.) Tämä tekee termistä mielenkiintoisen siinä mielessä, että sen etymologiset juuret ovat yhteydessä termillä tavoiteltaviin asioihin, eli vaikutusvaltaan ja sekä yhteisön että yksilön identiteetin muodostamiseen museaalisessa kontekstissä. Suomen tiedonhallintalautakunnan sanaston mukaan autenttisuus on "*ominaisuus, joka ilmentää tiedon eheyttä ja sitä, että tiedon alkuperäinen lähde on se, joka sen väitetään olevan*". Autenttisuus tarkoittaa myös sitä, että jokin on oma itsensä, alkuperäinen ja

aito, sekä totuudenmukainen. Identtisyys puolestaan viittaa siihen, että jokin on samanlainen kuin toinen asia, kuten jäljennös, replika tai kopio.

Kopiot ja autenttisuus herättivät kiinnostusta jo Antiikin ajoilta. *Autenttisuus* sanalla on muinaiskreikkalaiset juuret ja taideteosten kopioinnilla on pitkät perinteet: jo Antiikin Roomassa julkiset rakennukset - ja tilat ovat koristeltu lukuisilla taideteosten kopioilla. Jotkut näistä kopioista ovat nousseet tietoisuutemme arkeologisten kaivausten ja tutkimusten avulla. Myös käsite *autenttisuus* on sulautunut kieleemme varsin varhain. (Jokilehto 1994, 19–20.) Kreikan aikakautena ei ollut suoraan olemassa termiä kopiolle, vaan sitä kuvaamaan käytettiin termejä *mimesis* ja *paradeigma* - imitaatio ja esimerkki tai malli. Näistä erityisesti *mimesis* termiä käytettiin ensin teatterimaailmassa, josta se sittemmin levisi myös muualle taiteen kentälle. (Ridgway 1989, 14.) Ranskan kieleen autenttisuuden termi saapui alun perin latinan kielestä ja oli käytössä 1200-luvulta lähtien. Myöhemmin, noin 1300-luvulla, termi on levinnyt myös englannin kieleen. Autenttisuus konseptina ei ollut varsinaisesti relevantti, sillä esimerkiksi klassismin ja valistuksen aikakausina tavoitteena oli pyrkiä yleismaailmallisiin arvoihin ja ihanteisiin. Ihmisten odotettiin ymmärtävän nämä arvot ja kehittyvän niiden mukaisesti. Toisaalta muinaiskreikan kulttuurituotosten jäljentäminen oli keskeinen tapa kehittää taiteilijuutta. (Jokilehto 1994, 19–20.) On ajatus ihannetilasta, joka syntyy ympäröivän todellisuuden tarkastelusta, ja toisaalta inspiroituminen ja mallintaminen jo luodusta klassisesta taiteesta.

On tärkeää huomioida, että länsimainen käsitteemme *alkuperäinen* ei ole välttämättä ollut olemassa Kreikan aikakautena. Mikäli halutaan puhua taiteen alkuperäisyydestä, täytyy sisäistää sen konsepti, joka tarkoittaa artistin täysin uniikkia ja persoonallista tyyliä, jota muut eivät voi mitenkään toisintaa. Tällaista uniikkia tyyliä ei voida kopioida. (Ridgway 1989, 14.)

Kuten todettu, se miten nykypäivänä ymmärrämme *kopion* sekä *autenttisuuden* käsitteet, ei aina ole ollut samanlainen. Mikäli tarkastellaan asiaa nykypäivän arvojen mukaan, eli miten käsitämme taiteen alkuperäisyyden suhteessa kopioihin, törmäämme ongelmaan, jossa sovellamme epäasiallisia arvoja aikaisempiin taiteiden tuotoksiin. Taiteen arvottamiseen ei välttämättä ole aina sisältynyt sen alkuperäisyys, ja tällöin törmäämme ongelmaan visuaalisten muutosten analysoinnissa, mikäli emme huomioi muuttuvia asenteita. (Spear 1989, 97.) Antiikin taide nähtiin luovuuden lähteenä ja sen jäljentäminen hyvään taiteeseen tutustumisena ja taiteen kukoistuksen avittamisena. Tähän klassiseen taiteeseen tarpeeksi syvästi perehtymällä ajateltiin huomattavan, miten jäljittelemättömiä nämä alkuperäiset teokset olivatkaan. Jäljittelemällä hyvää taidetta oli pyrkimys tulla itsekin suureksi jäljittelemättömäksi taiteilijaksi. (Winckelmann 1992, 44.)

Taidemaailmassa käsitteet "*originaali*" ja "*kopio*" olivat aiemmin toisenlaisia kuin nykyisin. Originaali tarkoitti yleensä ensimmäistä versiota, jonka taiteilija tai hänen työpajansa tuotti, kun taas myöhemmät versiot olivat kopioita, vaikka ne olisivatkin syntyneet saman taiteilijan tai työpajan toimesta. Nämä kopiot eivät olleet väärennöksiä vaan pikemminkin neutraaleja versioita alkuperäisestä. Kopioita tehtiin paitsi taiteilijoiden harjoitustöinä myös kokoelmien täydentämiseksi, ja niitä voitiin arvostaa joko itsenäisinä teoksina tai sivutuotteina. Taidemaailmassa alkuperäinen taiteellinen idea ymmärrettiin pitkään aineettomaksi, luovaksi ajatukseksi tai mielikuvaksi – tavallaan taiteilijan visiona, joka ei vielä ollut saanut mitään fyysistä muotoa. Tätä ajatusta pidettiin "alkuperäisenä taideaatteenä". Näin ollen myöhäisemmät versiot, vaikka hyvin samankaltaisia, eivät kantaneet samaa luovuuden tai ainutlaatuisuuden merkitystä. (Koivulahti, Luukkanen-Hirvikoski ja Pirinen 2020, 146–147.)

Lisäksi aiheellista lienee pohtia kopioiden ja imitaation eroa käsitteenä. *Kopio* voidaan mieltää suoraksi alkuperäisen teoksen jäljitelmäksi, kun *imitaatio* sen sijaan voi olla alkuperäisestä teoksesta inspiroitunut oma teoksensa, johon taiteilija on voinut lisätä tai jättää pois yksityiskohtia, kuten Spear lainaa tekstissään Dantia (1567), joka toteaa kopioimisen olevan paljon helpompaa kuin imitointi, jolloin imitointi on mielletty luovaksi tekniikaksi verrattuna kopiointiin (1989, 99).

Niin kipsiveistoskopioista, kuin muistakin kopioista, voidaan usein puhua *replikoina*. Tämä ei kuitenkaan ollut käytössä oleva termi 1800-luvulla kipsiveistokopioille, eikä sitä voida pitää aikaansa sopivana terminä. Kyseisellä termillä oli hieman toisenlainen merkitys siihen aikaan, joka ei tarkoittanut suoraa kopiointia. Nykypäivänä termeillä *kopio* ja *replika* on melko negatiivinen kaiku. (Foster ja Curtis 2016, 5–6.) Kopio saatetaan mieltää toissijaisena, halpana tai muutoin huonompana versiona alkuperäiseen verrattuna. Sanan etymologiaa *copious* kuitenkin tarkasteltaessa on sillä runsauden merkitys, eli kopioiden voidaan ajatella kasvattavan alkuperäisyyden hedelmällisyyttä tuottaen monia kopioita. (Latour ja Lowe 2011, 5.) Tämä luo aiheeseen paljon positiivisemmän näkökulman, varsinkin tutkittaessa kopioiden autenttisuutta ja kopiointia suurempana ilmiönä. Kansainväliset konservoinnin opasteet määrittelevät *replikan* termin suoraksi kopioksi alkuperäisestä objektista, joka voi aiheuttaa hämmennystä alkuperäisen ja yleensä autenttisenä pidetyn objektin tunnistamisen suhteen. Tätä voidaan pitää jopa valheellisena, väärennöksenä, sillä ajatus ja ymmärrys autenttisuudesta on meillä vahvasti sisäänrakennettua. (Foster ja Curtis 2016, 6.) Valheellisuus tässä asiayhteydessä saattaa muodostua, mikäli objektin katsojaa ei informoida mitä hän edessään tarkastelee.

Kopion määrittelyn suhteen ei ole vielä toistaiseksi olemassa yhteisymmärrystä, vaikka aihe on ollut tarkastelun alaisena jo jonkin aikaa eri tieteenalojen toimesta. Syy tähän löytyy siitä, että termin määrittely perustuu edelleen vahvasti henkilökohtaisiin kokemuksiin ja tapaan, jolla ymmärrämme maailmaa. Tämän vuoksi käsitteitä kuten imitaatio, autenttisuus ja alkuperäisyys tulkitaan jatkuvasti uudelleen ja niihin liittyy monikerroksisia näkemyksiä. (Stockhammer ja Forberg 2017, 1.) Edes kopion eri termien välille, kuten *mimesis*, *uustuotanto*, *sarjatuotanto* ja *imitaatio* ei ole rajattu tarkkoja eroavaisuuksia ja niillä voidaan tällöin viitata täysin samaan asiaan, jolloin termin valinta riippuu henkilön omasta kielellisestä preferenssistä. Tällöin voidaan lähinnä tutkia termin käyttöä ja sen muuttumista ajan saatossa ja eri konteksteissa. (Forberg ja Stockhammer 2017, 2.) Tutkielman aikana pyritään selvittämään termien suhdetta ja niiden muuntautumista kokoelman kontekstin ympärillä ja miten ne tässä asiayhteydessä tarkoittavat.

*Integriteetti* tarkoittaa, että objekti on eheä, täydellinen ja kokonainen. Ongelma tässä käsitteessä on se, että se saattaa korostaa materiaalista eheyttä liikaa. Tämä voi johtaa ylirestaurointiin, jossa lisätään paljon uutta materiaalia, jotta objekti vaikuttaisi täydelliseltä ja kokonaiselta. (Jokilehto 1999, 298 – 299.)

## 2.2 Kopioiden autenttisuus

Voiko alkuperäistä olla olemassa ennen kuin siitä on olemassa kopio? Mielletäänkö itsenäisiä objekteja alkuperäisiksi, tai päätyykö asiaa edes pohtimaan yksittäistapauksissa. Jotta voisimme ylipäättänsä määritellä jonkin asian kopioksi, täytyy meidän myös määritellä sen alkuperäinen lähde *alkuperäiseksi*. Tällöin arvon määrittelyyn otetaan mukaan autenttisuuden ja alkuperäisyyden kysymys, jolloin kopio helposti mielletään verrattaen toisarvoiseksi. Lähes kaikki asiat ovat kopioitavissa, ja tämä on käytöksenä osa ihmisyyttä ja tapa oppia. Kopioimme asioita niin lapsuudessa kuin koulu- ja työelämässä, sillä informaatio kulkee sen jäljentämisen ja toistamisen kautta. (Forberg ja Stockhammer 2017, 4.) Tarkkojen kopioiden avulla voidaan tarkastella alkuperäisyyttä käsitteenä paljon monipuolisemmin ja kenties jopa uudelleen määritellä itse termin (Latour ja Lowe 2011, 5). Tutkielman veistoskokoelma on perinteisesti ollut informaation välittäjänä kopioimisen kautta, olemalla itse kopio, ja jota taiteilijat ovat jäljentäneet piirrosten avulla harjoituksissaan. Tämä on yksi lähestymistapa korostaa kokoelman alkuperäisyyttä ja luoda sille oma itsenäinen arvonsa.

Nykypäivänä kopioiden arvokeskustelua mutkistaa entisestään uudella teknologialla tuotetut replikat, mikä pakottaa museot aktiivisemmin miettimään käytäntöjään (Risdonne ym. 2021, 187). Uusia menetelmiä voidaan kuitenkin käyttää myös tutkimuksen ja konservoinnin tukena. Lisäksi kopioiden modernia tuottamista museoihin voidaan ajatella samana ilmiönä kopioiden käytöstä sivistys- ja tutkimuskäyttöön, mutta uusi teknologia mahdollistaa monimuotoisemman materiaalien ja tekniikoiden käytön. Tämän tutkielman aikana ei kuitenkaan perehdytä modernien, esimerkiksi digitaalisten kopioiden, tuottamiseen. Kopioiminen prosessina johtaa lopulta alkuperäisen objektin ominaisuuksien ja tekniikoiden hallitsemiseen, jolloin uusi tuotos, kopio itse, muuntautuu uudeksi omaksi alkuperäiseksi teokseksi. Kopioidun tuotteen alkulähde on tällöin vahvassa roolissa luomassa yhteen kietoutunutta suhdetta kopion ja alkuperäisen välille, jolla on prosessin tuloksena voima muovata molempia kappaleita ja meidän käsitystämme niistä. (Forberg ja Stockhammer 2017, 5.)

Replikoiden alkuperäisyyttä voidaan korostaa myös pitämällä ne alkuperäisessä ympäristössään, joka on kuulunut niiden synnyn kontekstiin. Tämä auttaa kopiota synnyttämään oman auransa. (Foster ja Curtis 2016, 18.) Tutkielman kipsiveistoskokoelmat ovat edelleen niiden hankkineiden museoiden hallussa, joka korostaa niiden alkuperäistä tarkoitusta ja täten autenttisuutta. Foster ja Curtis lähestyvät kopioiden arvotusta elämäkerrallisesta näkökulmasta, joka on erinomainen lähestymistapa sovellettavaksi kipsiveistoskokoelmiin. Heidän mukaansa ihmisten, asioiden ja paikkojen muuttuvien suhteiden tutkiminen objektin elämäkerrallisuuden kautta auttaa keskittymään objektien muuttuviin merkityksiin eri konteksteissa ajan kuluessa. Tämän teorian mukaan objektilla voi olla useita eri elämiä samanaikaisesti ja peräkkäin, joka pidentää niiden elämäkerran ulottumaan nykyhetkeen saakka, sen sijaan, että objektin ajateltaisiin olevan stagnaattisesti jo syntynyt, elänyt ja kuollut. (2016, 8.) Kopioille annettavan arvon tulisi pohjautua juuri tähän teoriaan liittyviin erityisiin sosiaalisesti rakentuneisiin merkityksiin sen sijaan, että takerrutaan kopion tarkkuuteen ja uskollisuuteen jostakin alkuperäisestä. Tähän pystyäkseen tulisi muuttaa yleisiä asenteita ja tapoja tarkastella kopioita, eli hylätä perinteiset materialistisuuden pohjautuvat näkökulmat. (Foster ja Curtis 2016, 21.)

Kopiot toimivat ymmärryksen jatkeena ihmisten, paikkojen ja asioiden välisistä suhteista. Niistä huolehtiminen ja niiden kanssa työskentely hyödyttää yhteisen ajattelutavan muodostamisessa suhteessa kopioiden aitouteen, arvoon ja merkitykseen sekä suhteessa niihin liittyviin eettisiin näkökulmiin, jotka koskevat myös alkuperäisiä objekteja. Kopioiden käsittely on hajanaista ja pirstoutunutta kulttuuriperinnön ja museokäytäntöjen suhteen, sillä kopiot ja niiden



alkuperäiskappaleet sijaitsevat usein eri paikkojen, jossakin kokoelmien ja eri sektoreiden välissä, ja niihin kohdistuu epäjohdonmukaisia, erilaisia ja poikkeavia käytäntöjä, joihin saattaa sisältyä aikaansaamattomuutta ja näkymättömyyttä. Loppujen lopuksi tämänlainen käsittely on lopputulosta kyseenalaisesta tai toissijaisesta aitoudesta ja kopioihin liittyvästä arvosta. (Foster ja Jones 2020, 1.) Autenttisuuden kannalta, museot antavat objekteille niiden auran jo ottamalla ne kokoelmiinsa. Olivatpa ne kopioita tai alkuperäisiä, museoammattilaisella on vastuu informoida katsojaa, mitä he edessään näkevät. Mitä tulee objektien funktionaalisuuteen, toiset saattavat kuitenkin menettää autenttisuuttaan, kun taas toiset ovat tehtyjä esittelykäyttöön, esimerkiksi taidemaalaukset. (Galindo 2019, 66.)

Mikä taho on sitten pätevä arvioimaan alkuperäisyyttä? Ihmisen historian aikana on valta-asemilla ja rakenteilla on aina ollut valta määrittellä alkuperäisyyttä, ja tätä kautta voidaan hallita myös kopioimista ja näiden molempien tulkintaa (Forberg ja Stockhammer 2017, 13). Kuten edellisessä luvussa todettu, kopiolla ei olla pystytty määrittelemään mitään selkeitä yksimielisiä rajoja tai termistön tarkkuutta. Forberg ja Stockhammer kirjoittavat, että alkuperäisyys on jotakin joka voidaan määrittellä, luokitella ja tätä kautta kesyttää, toisin kuin kopio, joka on epämääräisyydessään villi elementti ja aikanaan mielletty "primitiivisen ihmisen" toimintatavaksi. Kopiolla on villinä elementtinä voima haastaa maailmankuvaamme ja jopa iskostettuja poliittisia järjestelmiä ja valtarakenteita sekä normatiiveja, eli voima aiheuttaa vapaana anarkiaa. Ainoa tapa ylläpitää valta-asemaa on koittaa kesyttää kopio ja hallita sen tulkintamista ja uudelleen kontekstualisointia omaksi alkuperäiseksi yksilöksi. (2017, 13.)

Filosofi Walter Benjaminin (1882–1940) esseessä "*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*" tarkastellaan 'aura'-käsitettä. Hänen mukaansa objektin aura on olennainen osa sen ainutlaatuista olemassaoloa ajassa ja tilassa, ja se katoaa teknisen toistamisen aikakaudella. Benjamin esittää, että vaikka taideteos voidaan kopioida täydellisesti, se menettää läsnäolonsa ja historian, joka siihen liittyy. Benjaminin mukaan mekaaninen reproduktio heikentää taideteoksen auraa, joka liittyy sen ainutlaatuisuuteen. Tuotantotekniikka irrottaa kopioidut objektit perinteisestä kontekstistaan ja korvaa se monilla kopioilla ainutlaatuisen olemuksen sijasta. Voidaan todeta, että nykyisessä ympäristössämme ja kulttuurissa alkuperäisyyden käsitteet ovat muuttuneet.

Alkuperäisyys ei välttämättä sisälly käsitteeseen *aura*, vaan se liittyy fyysisempiin ja objektin sisäisiin ominaisuuksiin. Ominaisuutena se ei kuitenkaan ole stabiili ja kiinteä ominaisuus, sillä sitä voidaan aina muuttaa, antaa ja ottaa pois.

Näin ollen näitä molempia termejä, *aura* ja *alkuperäisyys*, voidaankin pitää melko historiallisina termeinä. (Knaller 2017, 81.)

## **2.3 Konservoinnin ja restauroinnin vaikutus autenttisuuden ja arvon määrittelyyn**

Tutkielman aihetta lähestytään hyvin konservaattorin näkökulmasta, sillä käytännön työllä ja sen edellyttämällä taustatutkimuksella on suuri vaikutus objektin arvon muodostumiseen ja autenttisuuden määrittelyyn. Tehdyt toimenpiteet vaikuttavat myös väistämättä objektin fyysiseen koostumukseen ja visuaaliseen ilmeeseen. Visuaalista ilmaisuvoimaa käsitellään hieman syvemmin luvussa 2.4.

Kulttuuriperinnön konservoinnin autenttisuuteen liittyvä problematiikka on herättänyt keskustelua jo parin sadan vuoden ajan. Autenttisuuden määrittely on ollut kautta aikojen moniselitteistä ja siihen liittyy väärinkäsityksiä aiheen monimuotoisuuden vuoksi. Aiheen tulkinnanvaraisuus on johtanut siihen, että autenttisuus on usein ymmärretty eri tavoin eri aikoina ja konteksteissa. Konservoinnin ja autenttisuuden syyseuraus suhteella on myös oma asemansa tässä keskustelussa. (Jokilehto 1994, 17.) Konservointi on lähestulkoon aina aineeseen (objektiin) kajoamista ja on hyvä pohtia, kuinka konservoinnin tuoma kerroksellisuus vaikuttaa objektin autenttisuuteen. Tutkielma syventyy konservoinnin ja restauroinnin periaatteisiin, tapoihin ja pulmiin, sillä se liittyy kiinteästi niin kipsiveistoksien historiaan ja elinkaareen, kuin myös "alkuperäisiin" marmoriveistoksiin ja niiden käsittelyyn.

### **2.3.1 Historia**

Restaurointi alkoi kehittyä Italiassa 1400-luvulla täydentävänä ja "eheyttävänä" toimenpiteenä; lopputuloksena objektin tuli näyttää alkuperäiseltä. Kyseinen tapa osoittautui ongelmalliseksi johtuen sen toteuttavan henkilön epämääräisyydestä ja tulkinnanvaraisuudesta: restaurointia tekevä henkilö saattoi improvisoida ja lisäillä kokonaisuuteen kuulumattomia yksityiskohtia oman näkemyksensä mukaan.

Yleisiä periaatteita restauroinnille ei vielä 1700-luvun loppuun mennessä ollut asetettu, eikä asiaa juuri kyseenalaistettu. Huomioitavaa on, että tähän aikaan restauroinnin tyylin ja asteen määrittelivät tärkeimpänä pidetyt roomalaiset taidekauppiat ja heille työskentelevät veistäjät, jotka myös suorittivat teoksille restaurointitoimenpiteitä. 1700-luvun Roomassa veistosten väärennösten kauppa

kukoisti. Taidekauppiat ja heidän veistäjä-restauroijat tehtailivat mahdollisimman vakuuttavia veistosten väärennöksiä markkinoille. Tämä toiminta oli suora reagointi veistosten suureen kysyntään, johon vaikutti erityisesti englantilaisten turistien ja taidekeräilijöiden ottamat vaikutteet ylempi-arvoisina pidettyjen henkilöiden, kuten paavin ja ruhtinaallisten, kokoelmien arvojen määrittelytavoista. Tämä puolestaan johti siihen, että Englantiin toimitettiin säännöllisesti mauttomasti ylirestauroituja ja väärennettyjä sekä huonolaatuisia veistoksia. Veistoksia sanottiin myös koottavan yhteen eri teosten osista, mihin ilmiöön James Barry vuonna 1766 viittasi kuvailemalla antiikkikauppiaiden toimintaa:

*“Fragments of all the gods are jumbled together, legs and heads of the fairies & graces.”* (Vaughan 1992, 41).

Uutena ongelmana nousi tapaukset “osittaisten” väärennösten kanssa. Yleisöä ei tällöin aina yritetty huijata varsinaisilla teosten törkeillä väärennöksillä, vaan niiden restauroinnin asteen mukailulla ajan trendin mukaisesti, joka nykypäivänä meidän silmiimme asettaa teoksen autenttisuuden kyseenalaiseksi. (Vaughan 1992, 42.)

1700-luvun keräilijät suosivat ja odottivat tietynlaista antiikin ajan kunnan imitointia ja estetiikkaa, sekä teosten täyttä restaurointia, joita taitavat restauroijat asiakkailleen jäljittelivät. Tämän aikakauden veistosta tarkasteltaessa onkin huomioitava sille tyypillinen esteettinen maku, joka ei mukailut mitään moraalisia määritteitä, vaan oli usein jopa rikollista toimintaa. Vaughan esittää esimerkkinä tämän aikakauden yhden tyypillisen tapauksen, jossa *Jupiter Serapis* veistos oli restauroitu mukailen tätä kyseistä esteettistä makua. Serapiksen tapauksessa rintakuvasta oli poistettu sen pinnalla olevat jäämät punaisesta alkuperäisestä maalista, jotta veistos olisi vain valkoisella puhtaalla marmoripinnalla. On myös syytä epäillä, että teosten alkuperäisyys ja autenttisuus eivät välttämättä olleet asiakkaiden mielestä edes tärkeitä tai haluttuja ominaisuuksia. Vaughan viittaa tähän johtopäätökseen esimerkillä, että erään asiakkaan oli kerrottu ostaneen niin kalliin veistoksen kopion, että samalla hinnalla olisi voinut ostaa hyväkuntoisen alkuperäisen teoksen. Vaikka todennäköisesti kyseenalaistamme 1700-luvun restauroinnin menetelmät tänä päivänä, antavat nämä aikakautensa veistokset tärkeän katsauksen tiettyyn vaiheeseen eurooppalaisten mausta ja ideasta taiteessa. (Vaughan 1992, 42, 45.)

1800-luvun restauroinnin päätöksiä tehdessä, jolloin kunkin tekijän maun mukaisesti saatettiin edelleen lisäillä uusia osia ja koristuksia objekteihin, on myöhemmin konservaattorit usein poistaneet, kun asenteet muuttuivat ja konservointia pyrittiin tekemään minimalistisemmin. (Mairesse ja Peters 2019, 10.) Tämä itsessään on hyvin ristiriitainen lähestymistapa, sillä lisäysten poistaminen on aivan yhtä radikaali toimintatapa. Se pyyhkii meiltä historiallisen kerrostuman ja suuren osan objektin kantamasta visuaalisesta kontekstista. Konservoinnissa

yleisesti on ajateltu, että objektien fyysinen eheys ja aitous ovat kulkeneet käsi kädessä perustuen tietynlaiseen pysyvyyteen ja sen esteettiseen potentiaaliin.

### 2.3.2 Konservoinnin nykykäytännöt

Konservoinnin ja restauroinnin käytännöt ovat kautta aikojen heijastaneet eri aikakausien trendejä, erityisesti materiaalivalinnoissa. Eri aikakausina on käytetty vaihtelevaa lähestymistapaa, joka heijastaa sekä teknologisia edistysaskeleita että aikakauden esteettisiä ja kulttuurisia arvoja.

Museoiden vaihtelevat trendit näkyvät myös näyttelyiden esillepanossa, jossa aikaisemmat objektille tehdyt muutokset pyritään hävittämään tai vähintäänkin erottelemaan alkuperäisistä osista. Puhdistus on katsottu yleisesti hyväksi toimenpiteeksi veistoksille, mutta niin myös myöhempien kipsipaikkojen, kuten rikkoutuneen nenän, poistaminen. On ongelmallista, että myöhempiä lisäyksiä ja paikkauksia poistetaan ja erotellaan alkuperäisestä torsosta, jolloin katsojalle jäljelle jää vain kasa erilaisia raajoja ja rikkoutuneita osia, jotka on jokseenkin yhdistetty kasaan esimerkiksi metallivaijerilla. Kokonaisuuden hahmottaminen kokonaisuutena, itsenäisenä, veistoksena on tällöin todella hankalaa. (Hannestad 1994, 15–16.) Tämä on esteettisyyden merkityksen kannalta varsinkin kiinnostava seikka, sillä kuten mainittu, on Antiikin veistoksia historian aikana ollut tapana koota erinäisistä palasista kokonaisiksi myyntiarvon lisäämiseksi. Milloin siis voimme olla enää varmoja, mikä on alkuperäistä, ja onko sillä lopulta väliä näiden veistosten suhteen. Voimmeko erotella alkuperäisen osan ainoastaan materiaaliin perustuen?

Konservoinnissa on nykyään suhteellisen yleinen konsensus siitä, että kerroksellisuuden tulisi näkyä, sillä se on osa objektin historiaa ja autenttisuutta. On toki vaikea suhtautua vanhoihin veistoksiin, joita on restauroitu rankalla otteella moniakin kertoja, jolloin emme voi olla täysin varmoja, kuinka paljon alkuperäistä materiaalia on enää jäljellä. Mutta kun sama veistos on restauroitu samoin periaattein jo antiikin aikaan, miten meidän tulisi siihen tällöin suhtautua, ja mihin aikaan sen ylipäätään tällöin ajoitamme? Unohdamme kuitenkin helposti, että veistokset ovat olleet ennen museon kokoelmiin päätymistä altistuneena koville sääolosuhteille, vandalismille, tulipaloille, maanjäristyksille ja muulle rappeutumalle. Esimerkiksi vandalismi oli yksi yleisimpiä ongelmia aikanaan veistoksille. (Hannestad 1994, 18.) Italialainen taidekriitikko ja konservointiteoreetikko Cesare Brandi (1906–1988) pohjasi taideteosten restaurointifilosofiansa siihen, että teoksen esteettiset ja historialliset ulottuvuudet,

eli sen totuus, tunnistetaan. Tällainen tunnistaminen on tärkeää aina, kun restaurointiin tai konservointiin ryhdytään. Kun teos on tunnistettu ja sen arvot on arvioitu, nämä arvot muodostavat perustan kaikille myöhemmille käsittelyille. Teoksen restauroinnin tavoitteena tulisi olla sen yhtenäisyyden palauttaminen mahdollisimman pitkälti, ilman taiteellista tai historiallista vääristelyä ja säilyttäen kaikki merkittävät historian vaiheet. (Jokilehto 1994, 27–28.)

Konservaattorin tulee huomioida työssään niin käyttäjänoikeuksia, kuin taiteilijan tarkoitusta ja ilmaisua. Kokonaisvaltaiseen museaaliseen arvoon vaikuttaa täten muitakin, immateriaalisia ja älyllisiä, tekijöitä, jolloin ylimääräiseksi mielletty toimenpiteet voivat aiheuttaa kritiikkiä. (Knell 1994, 5.) Meidän ei tulisi kannatella konservaattorin ammattiylpeyttä keskittyen pelkästään eettisten käytäntöjen varaan, sillä työtavat ja käytännöt vaihtelevat ajan saatossa. Arvot ovat muuttuva tekijä, joka heijastuu suoraan ammattiimme. Ashley-Smith kirjoittaa artikkelissaan myös trendeistä ja kuinka konservointikaan ei ole alana niille immuuni ja käytännöt työtavoissa vaihtelevat. Tämä vaikuttaa siihen, että eettisiä ongelmia ei tällöin voida siis ratkaista, vaan kyse on ennemminkin ongelmakohtien huomioimisesta ja sen mukaisesti toimimisesta. (1994, 11.) Museovierailijat eivät kiinnitä huomiota, tai jopa arvostavat, teosten kellastuneisuutta, likaa tai maalin krakelointia tai muita vahinkoja, samalla tavalla kuin konservaattorit, jotka on koulutettu näkemään kaikki pienimmätkin vauriot ja viat objekteissa. Voidaan sanoa, että konservaattorit ovat vähiten hyväksyväisiä objektien visuaalisiin muutoksiin. (Barker ja Smithen 2006, 94.) Konservaattorin rooli ja panos näin ollen muotoilee museon kulisseeja, mutta myös auttavat objekteja kommunikoimaan niiden monimuotoisia tarinoita, jatkaa niiden materiaalista elämää ja auttaa välittämään niiden auraa katsojalle.

### **2.3.3 Materiaalin elinkaari ja esteettisyys konservoinnissa**

Nostamme esiin Cesare Brandin konservointiteorian, joka korostaa voimakkaasti taideteosten esteettisen ja alkuperäisen ilmaisullisen arvon säilyttämistä. Tämä painotus on vaikuttanut konservointipäätöksiin ja aiheuttanut ristiriitoja alan asiantuntijoiden keskuudessa. Brandin mukaan taideteoksen arvo rakentuu ensisijaisesti sen esteettisestä olemuksesta, jota hän pitää teoksen säilyttämisen tärkeimpänä osana. Tämän vuoksi konservointityön tulisi pyrkiä palauttamaan teos sen alkuperäiseen esteettiseen tilaan.

Tutkielmassa tarkastellaan kipsiveistoksia ilmiönä sekä tärkeinä historiallisina objekteina ja materiaaleina. Materiaalilla on elinkaari, ja konservoinnin tarkoituksena on säilyttää ja suojata sitä mahdollisimman pitkään. Teoksessaan

*Theory of Restoration* Cesare Brandi mainitsee, että restauroinnissa palautetaan ainoastaan taideteoksen materiaallinen muoto. Taide-esine koostuu eri materiaaleista, mutta materiaali ei aina ole teoksen merkityksessä ensisijaisessa roolissa. Valittua materiaalia tulisi kuitenkin kunnioittaa ja ymmärtää, sillä se vaikuttaa esineen ilmentymiseen ja merkitykseen, joten materiaalin roolia ei voi sivuuttaa. Restauroinnin näkökulmasta materiaali edustaa sekä aikaa että tilaa. Taideteoksessa käytetty materiaali välittää informaatiota kahdella toisistaan erottamattomalla tavalla: rakenteensa ja ulkonäkönsä kautta. Toisin sanoen sekä materiaalin fyysinen rakenne että sen visuaalinen ilme ovat keskeisiä viestin välittämisessä (Brandi 2005, 51).

Cesare Brandi kumoo ajatuksen, että materiaali olisi ainoa tärkeä tekijä taideteoksessa tai että se rajoittuisi vain teoksen fyysiseen muotoon. Hän korostaa, että teoksen vaikutus ei riipu pelkästään käytetystä materiaalista, vaan myös muut tekijät, kuten ympäristö ja valaistus, voivat vaikuttaa siihen, miten teos koetaan ja miten sen esteettisyys ilmenee. Brandin konservointiteoria on herättänyt keskustelua siitä, missä määrin esteettisyyden tavoittelu on sallittua konservointityössä. Brandin näkökulma osaltaan puoltaa sitä, miksi joitakin kipsiveistoksia on aikojen saatossa ylimaalattu valkoisiksi.

*"Whether appearance prevails or structure, together they represent the two functions of materia in a work of art and normally one does not contradict the other, although conflict is still possible. Such conflict is usually in the contrast between the aesthetic case and the historical case, and in the end appearance will override structure, where they cannot otherwise be reconciled."* (Brandi 2005, 51.)

Voiko Brandin sanoja tulkita niin, että restauroinnissa esteettinen puoli saattaa saada etusijan rakenteen kustannuksella, erityisesti silloin, kun esteettinen ja historiallinen näkökulma ovat ristiriidassa. Tämä viittaa siihen, että taideteoksen ulkonäkö on usein tärkeämpi, jotta teoksen visuaalinen vaikutus ja merkitys säilyisivät. Kuitenkin on myös totta, että pelkkä esteettinen ulkonäkö ilman tukevaa rakennetta ei ole kestävä ratkaisu. Näin ollen molempien näkökulmien, ulkonäön ja rakenteen, yhteensovittaminen on ideaali, vaikka esteettisyyttä usein priorisoidaan.

On väistämätöntä, että konservaattorin työ useissa tapauksissa muuttaa objektin ulkonäköä. Pysykö sen luonne kuitenkin muuttumattomana? On epäolennaista konservaattorin työn kannalta, että historia, aika ja muut tekijät ovat muokanneet objektin ulkomuotoa, ja tuhonneet todisteita alkuperäisestä ulkomuodosta. Konservattorin on silti yhtä tärkeää eettisyyden kannalta säilyttää objektin sen hetkinen ulkomuoto. (Ashley-Smith 1994, 14–15.) Myös Hedley kirjoittaa trendien vaikutuksesta konservoinnissa. Hän huomioi kuinka ympäristömme ärsykkeet, mainokset yms. visuaalinen tuotos, vaikuttaa tapamme katsoa taidetta, jonka konservointiin tällöin myös nämä uudet visuaaliset

preferenssit vaikuttavat luoden uusia trendejä esteettisessä konservoinnissa. (1994, 22.)

Kaikki informaatio, niin visuaalinen kuin kosketeltava, sisältyy objektin pintakerrokseen. Esteettiseen informaatioon sisältyy objektin siluetti, tekstuuri, heijastus ja kiilto, väri ja koristeet. Mitään alkuperäistä pintaa ei tulisi siis ikinä poistaa, sillä se on peruuttamaton toimenpide. Pintakerros on usein mielletty liian helposti uhrattavaksi. Sen poistaminen ja uuden pinnoitteen levittäminen on mielletty normaaliksi toiminnaksi, vaikka sen pitäisi olla äärimmäisen harkittu toimenpide, joka suoritettaisiin ainoastaan erittäin huonokuntoiselle objektille. (Ashley-Smith 1994, 17.) On outoa, että uutta pinnoitetta pidetään enemmän totuudenmukaisena, kuin poistettua huonohko kuntoista tai rapautunutta. Tämä on ymmärrettävää tapauksissa, joissa ikääntynyt pintakerros voisi olla vaaraksi muille teoksen materiaaleille esimerkiksi hapattamalla sitä. Ristiriitaista tietenkin on esteettisen informaation laadun säilyminen.

Daley kirjoittaa myös liiallisesta puhdistamisesta, jossa maalauksen kellastunut vernissakerros poistetaan kokonaan, ja tilalle laitetaan uusi moderni pinnoite. Tämän toimenpiteen tarkoituksena on kirkastaa teoksen värejä ja maalauksen ilmettä, tuoden esille sen "alkuperäiset" värimaailmat. Ajatus on periaatteessa hyvä, mutta kuten Daley mainitsee, pigmentit ikääntyvät, värit muuttuvat ja sideaineet rapautuvat, joten onko kellastuneen lakan alla enää alkuperäinen teos, vaiko ajan rapauttama, muuttunut pinta? (Daley 1994, 31.) Pitäisikö meidän tällöin mieltää kellastunut ja tummunut maalaus kuitenkin autenttisemmaksi? Onko värien kirkastamisen yritys valheellista ja vääristävää toimintaa? Tämän lisäksi raju puhdistaminen voi myös vahingoittaa maalin sidosaineita entisestään, erityisesti öljyvärien kohdalla, mikä saattaa vain nopeuttaa sen ikääntymistä. Orgaanisen sidosaineen vaurioituessa, siitä tulee hauras ja mattainen. (Daley 1994, 32.) Tämä ei ole lainkaan konservaattorin pyrkimys, joten meidän tulisi harkita entistä painavammin rajuja poistoja ja puhdistuksia sekä puntaroida enemmän ylläpitävän konservoinnin merkitystä. Mikäli teos ei ole vaarassa tuhoutua, miksi korjata jotain mikä ei ole rikki? Tähän vaikuttaa olennaisesti konservaattorien koulutus, jotta saataisiin laajempaa näkemystä ja kokemusta kokoelmien hoidosta (Cannon-Brookes 1994, 49).

Mihin pisteeseen asti voimme sallia objektin rapautumisen ja missä vaiheessa sitten voimme korvata objektista rikkoutuneita tai puuttuvia osia? Tässä avain kysymykseen lienee juuri todisteiden laadun säilyttäminen. Esimerkiksi huonekaluissa on helppo kopioida puuttuva jalka, sillä se on lähes aina peilikuva toisesta puolesta. Puuttuvissa pintakerroksissa puolestaan on helppo täydentää yksivärisen pinnan puutoksia, tai symmetrisiä koristekuvioita. (Ashley-Smith 1994, 17.) Näissä tapauksissa päättely on hyvinkin loogista. Tätä tekniikkaa voidaan

taidekopioiden avulla soveltaa tapauksissa, joissa visuaalista ilmaisuvoimaa halutaan täydentää ja rikkoutunut osa rakentaa uudelleen. Mikäli alkuperäinen kappale, tai toinen kopio, on vahingoittunut, ja haluamme säilyttää sen rikkonaisuuden osana historiallista kontekstia, voimme käyttää paremmin säilynyttä kopiota havainnollistavana mallina.

### 2.3.4 Materiaalin aitous ja autenttisuus

Miten aitouden käsitys sitten vaikuttaa konservointiin ja sen kohteisiin ja käytäntöihin? Museoiden keskiössä oleva kokoelmien aitous on, ja tulee olemaan, ajankohtainen dilemma. Suurin osa museoissa esitetyjen objektien voimasta liittyy niiden autenttisuuteen, vaikka museoilla onkin pitkä historia "korvikkeiden", kuten kipsikopioiden, mallinnusten, jäljennösten ja digitaalisten rekonstruktioiden yms. esittelyssä. Suhteemme tähän todellisuuteen museoiden kautta konkretisoituu kuitenkin vahvasti alkuperäisestä kontekstistaan otettujen, museotilaan uudelleen kontekstualisoitujen, esineiden varaan. (Mairesse ja Peters 2019, 10.) Missä suhteessa ne ovat aidompia, kuin edellä mainitut "korvikkeet"? Aitouden määrittäminen alkuperäiseksi johtaa aitouden käsitteen rajoittamiseen, joka tällöin sijoittuu ainoastaan teoksen luomiseen, sen synty aikaan. Tämä ajatus johtaa siihen, että alkuperäinen voi tarkoittaa vain hetkeä, jolloin esine on tehty, kun taas aito ei.

Konservoinnin kannalta tällaisella suppealla ajattelulla on voimakas vaikutus, koska se monimutkaistaa tulkintaa objektista, joka kattaisi kaikki sen elämän osat verrattuna idyllisenä ajateltuun alkuperäiseen olotilaan, jota arvostetaan korkeammin, kuin myöhemmän luonnollisen ikääntymisen tai muutosten kokenutta objektia. (Auffret 2019, 18.) Käyttämällä ajatusta, jonka mukaan objektin aitouteen sisältyy sen koko elämänkaari, alkaen sen luomisesta tietyssä kontekstissa ja huomioimalla ikääntymisen, käytön, heitteillejätön tai muutosten teon, voidaan tarkastella uudelleen erilaisissa konteksteissa konservoinnin suhdetta aikaan. (Auffret 2019, 19.) Tämä mahdollistaa helpomman havaitsemisen muun muassa konservoinnin trendien ja arvojen muutoksesta ajansaatossa, joka syventää tiedostamista objektin kontekstista ja tehdyistä päätöksistä. Toisaalta täytyisi muuttaa myös käsitystä ajan käsitteestä, ja kuinka se hahmotetaan.

Aikakäsityksen voisi muuttaa lineaarisen sijaan käsittämään sen keston, joka on pysäyttämätön ja pysyvä muutoksena. Tämän idean yhdistäessä konservointiin, mielletään taideteokset ajassa kestävinä kokonaisuuksina, jotka ovat tämän jatkuvan, jakamattoman muutosvirran alaisia. Se myös huomioisi laajemmin kulttuurisia eroja ajattelussa. Tällöin voidaan ajatella, että menneisyys säilyttää



itsensä loputtomasti itsessään, kun taas nykyisyys kuluu. (Auffret 2019, 20.) Tämänlainen ajattelu haastaa perinteisen konservointilähestymistavan, joka kamppailee objektin tilan muuttamisen kanssa ja pyrkii jäädyttämään esineen tiettyyn aikaan sen elämässä, tai jopa yrittämään palauttaa sen alkuperäiseen tai vakiintuneeseen, ihanteellisena pidettyyn tilaan. Teoriassa johonkin yhteen tilaan jäädyttäminen on kuitenkin mahdotonta, ottaen huomioon objektin fyysisten materiaalien ikääntymisen. Muutos on todentotta jatkuvaa, mikä konkretisoituu materiaalien haurastumisena ja hajoamisena, kuin myös ajatusmaailman muovautumisena. Esimerkkinä voidaan nostaa maalinkiinnityksessä käytettävien liima-aineiden ikääntyminen, jotka voivat pahimmillaan tuhota alkuperäistä maalipintaa muodostaessaan pintajännitteitä ja värinmuutosta sekä niin maalipinnan kuin kipsin hajoamista. (Arnold D., Arnold T. ja Rüben-Shütte 2010, 379.)

Tutkielman keskiössä oleva kipsiveistoskokoelma on arvokas, sillä sen avulla voitiin välittää informaatiota, oppia ja sivistystä taidehistoriasta Helsingin kuvataideopiskelijoille. Sen arvon voitaisiin tällöin ajatella pohjautuvan löyhästi niin alkuperäisiin marmoriserkkuihinsa, ennen kaikkea juuri informaationvälittäjän roolinsa vuoksi menneistä ajoista ja sen käyttötarkoituksesta. Tämän vuoksi kipsiveistoskokoelma on katsottu tarpeelliseksi konservoida.

Konservointi on linkki arvojen ja tapojen välillä, jolla voidaan demonstroida autenttisen tiedon tuottamista ja sen välittämistä tuleville sukupolville. Konservoinnissa kohtaamme kuitenkin väistämättä klassisen pulman, jossa mietimme suhdetta alkuperäisten materiaalin ja alkuperäisen muodon välillä. Prosessin jatkuessa tarpeeksi pitkälle, tämä johtaa meidät pohtimaan, voiko replika olla autenttinen. (Levenspiel 2019, 90–91.) Alkuperäiset materiaalit hapertuvat ja hajoavat ja konservaattori lisää uusia materiaaleja säilyttääkseen alkuperäisen ulkoasun, mutta kuten tutkielman kipsiveistoskokoelman kohdalla, on objektin välittämän informaation laatu lopulta tärkein seikka. Tämä voidaan kuitenkin mieltää hieman ristiriitaiseksi, sillä konservointi toimii edelleen alkuperäisten materiaalien säilyttäminen edellä, eikä replikoille ole vielä annettu kovin painavaa arvoa. Tapauskohtaisia eroja kuitenkin löytyy, kuten Nakamura esittää artikkelissaan, jossa käsiteltiin juuri informaation tärkeyttä materiaalin edelle. Mietittäessä väistämätöntä alkuperäisten materiaalien hajoamista, tulisi meidän tutkia autenttisuuden välittämistä pidemmälle ja pohtia voivatko replikat kannatella saman tason autenttisuutta, kuin alkuperäinen objekti. Keskiössä tässä pohdinnassa on alkuperäisen kokoelman arvojen korostaminen, jolloin uusien identiteettien ja muotojen kautta voimme jatkaa alkuperäisen objektin arvojen elinkaarta. (Nakamura 2019, 116–117.) Tärkeää on tässäkin artikkelissa kuvailtu ilmiön

tallentaminen tulevaisuuden polville, eikä niinkään materiaalit itsessään, jota itse ilmiön dokumentointiin käytettiin. Tästä näkökulmasta myös replikat voivat pitää autenttisuuden statusta, joka muodostaa niille myös oman auran.

Kipsiveistoskopioita on alettu tutkimaan, uudelleen arvottamaan ja konservoimaan vasta noin viimeisimmän 20 vuoden aikana (Risdonne ym. 2021, 186). Niiden arvon ja kontekstin tutkiminen on siis kohtuullisen tuore ilmiö ja kipsiveistoksiin suhtaudutaankin edelleen eriävin mielipitein, joka johtaa helposti epäjohdonmukaisiin päätöksiin niiden säilyttämisen ja konservoinnin suhteen. Kipsivalujen konservoinnissa on monia haasteita. Siinä tulee ottaa huomioon valun erilaiset koostumukset ja materiaalit, mutta myös sen huokoinen pinta ja herkkyys kosteudelle, mekaanisille vaurioille, lialle ja kosteudelle. Tämän takia rikkoutuneiden osien kiinnityksen menetelmät saattavat toimia toisille kohteille ja toisille taas ei, johtuen mainituista erilaisista materiaaliominaisuuksista (Megens ym. 2011, 1).

Barker ja Smithen esittävät kysymyksen, miten konservoida taiteilijoiden töitä, joita ei ole tehty alunperinkään kestävästä materiaaleista, ja joiden konservointi on jätetty ammattilaisen harkinnanvaraiseksi. Tämän päivän konservaattorit hyväksyvät idean, ettei objekteilla ei ole ns. puhdasta olotilaa. Jokaisen kohteen kohdalla on arvioitava, mitkä toimenpiteet ovat kaikista tärkeimpiä, ja miten paljon kohteeseen voidaan kajota. Onko ajanpatina tärkeämpää, kuin alkuperäisintä olomuotoa oleva ulkoasu. Esimerkiksi Tate-museossa on hyväksytty käytäntö, jossa kokoelmien jokaista objektia voidaan kohdella eri tavoin, sen vaatimien tarpeiden mukaisesti, sen sijaan, että yritettäisiin löytää yhdenmukainen ulkoasu kaikille. (Barker ja Smithen 2006, 87.) Tämä on toimiva ratkaisu, jota on hyvä soveltaa tutkielman kipsiveistoskopioihin. Niiden materiaallinen koostumus ja pintakäsittelyt voivat vaihdella tekijän mukaan, joten ne luonnollisesti tarvitsevat eri tavoin huomiota.

Materiaalien tunteminen ja tutkimus on olennaista objektin syvemmän tuntemisen ja luonteen määrittelyn kannalta. Ulla Knuutinen kirjoittaa museologian väitöskirjassaan, että materiaalitutkimuksella saadaan jatkuvasti tarkempaa tietoa objektin ominaisuuksista, mikä puolestaan edesauttaa meitä saamaan tarkemman kuvan ja ymmärryksen myös menneisyydestä (2009, 95). Konservoinnin materiaalitutkimuksella on omat alafunktionsa: aitoustutkimus, materiaalien ominaisuudet ja materiaalien käyttö- ja työtekniikat. Nämä alafunktiot materiaalitutkimuksen yhteydessä voivat paljastaa tietoa esimerkiksi aikaisemmista restauroinneista, objektin ajoittamisesta, käyttöön liittyvää informaatiota sekä materiaalien ikääntyminen ja muuttuminen. (Knuutinen 2009, 37.)

Materiaalitutkimukselle annetaan suurta painoarvoa, mikä on aivan perusteltua, mutta jumitumme helposti vain fyysisen materian tasolle. Ilman kattavia materiaalitutkimuksia, emme voi mitenkään tehdä hyviä ja eettisiä ratkaisuja konservoinnin suhteen. Meidän tulee tietää, minkä materiaalin kanssa olemme tekemisissä, aivan jo pelkän työturvallisuuden tähden, mutta myös materiaalin kemiallisten käyttäytymisen ja ikääntymisen vuoksi. Nykyään voidaan todentaa entistäkin tarkemmin alkuperäiset materiaalit myöhemmin lisätyistä, joka tuo omaa tulokulmaansa pohdintaan aitouden ja alkuperäisyyden keskustelussa. Nykyään tällä tutkimuksen alueelle hyödynnetään eri alojen asiantuntijoita, sillä materiaalitutkimus voi olla hyvinkin monitieteellistä.

Knuutinen mainitsee myös imitaatiot, joita hänen mukaansa täytyisi aina tarkastella oman aikansa tuotoksina. Tämä on täysin totta, sillä muutoin yritämme sovittaa objektia väkisin uuteen kontekstiin, johon se ei sovi. Knuutinen kirjoittaa myös, että:

*“Konservoinnin materiaalitutkimuksen kannalta katsottuna kohteen materiaalit itsessään ovat aitoja sellaisena kuin niitä on käytetty kohdetta tuottaessa. Käsitys sisältää myös kohteen tuottamiseen ja työstämiseen käytetyt työtekniikat. Tähän aitouskäsitykseen sisältyy myös se, että materiaalien imitaatiot voivat olla myös aitoja. Edellyttäen tietenkin sitä, että niitä ei ole käytetty varta vasten kulttuurihistoriallisesti arvokkaiden aitojen kohteiden väärentämiseksi. Ihmiset ovat osanneet jo antiikin aikoina jäljitellä esimerkiksi eri maalausteknikoiden avulla kivimateriaaleja.” (2009, 116.)*

Tämän tutkielman kanta väärennösten suhteen on tosin hieman eriävä, mikäli se tässä kontekstissa mielletään samaksi asiaksi, kuin kopio. Imitaatio voi olla vain alkuperäisestä inspiroitunut uusi tuote, mutta kopion ja väärennöksen erottelu toisistaan vaihtelee kovasti niitä tutkivien kirjoituksissa, kuten myös alkuperäisen ja aidon. Tämä onkin edelleen kovia mielipiteitä herättävä aihe, joka korostuu uusien tutkimusmenetelmien kehittyessä teknologian mukana. Knuutinen mainitsee, että eri aikakausina on ollut käytössä eri materiaaleja, joita voidaan jäljittää erilaisten analyysien avulla, jotta voidaan todistaa objektin aitous samalla, kun saadaan tietoa objektin historiallista ajoittamista varten (2009, 36).

*Aitous* käsite on kuitenkin hyvin suhteellinen, jos sitä tarkastellaan materiaalien kemiallisen koostumuksen kannalta. Knuutinen esittää kiinnostavaa pohdintaa aitouskäsityksestä. Hänen mukaansa taideteosten aitouskäsitykseen vaikuttaa myös vahvasti, onko se jonkin tietyn taiteilijan tekemä. Materiaalitutkimuksen ja teoksen ajoituksen lisäksi suoritetaan tällöin taidehistorian tutkimusta, jotta teos voidaan linkittää tiettyyn tuotantosarjaan. (2017, 114.) Tämä seikka on kiinnostava sikäli, että tutkielmamme kohdetta ei voida linkittää kehenkään tiettyyn taiteilijaan, jonka lisäksi teokset itsessään ovat kopioita. Tällöin materiaalitutkimukseen ei varsinaisesti tuo välttämättä aitouteen ja autenttisuuteen

haluttuja vastauksia, mutta siitä on silti konservointityön ja kohteen tuntemisen kannalta hyötyä.

Autenttisuus on ollut hyvin haluttu ominaisuus museo-objekteilla, mutta kenties arvot muuttuvat tulevaisuudessa. Kenties tulevaisuudessa autenttisuuden tärkeys mietitään uudelleen ja replikat korvaavat alkuperäiset objektit. Tai kenties alkuperäiset objektit nostetaan niin suureen arvoon ja pidetään harvinaisina, että ne suljetaan ja pakataan tiiviisti turvaan. Konservattoreiden rooli tässä kaikessa on pitää yllä jonkinlaista ääntä ja keskustelua, mikä objektien ideaalitila jatkossakin voisi olla. (Barker ja Smithen 2006, 102.) Alkuperäisyys liitetään usein edelleen aitouteen, myös materiaalitutkimuksen saralla. Aiheen saralta nousee aina uudestaan esiin pohdinta, missä vaiheessa objekti lakkaa fyysisesti olemasta aito? Joidenkin mielestä se voi olla, kun alkuperäiset materiaalit ovat tarpeeksi tuhoutuneet ja korvattu uusilla, tai objekti on kokonaan rapautunut tunnistamattomaksi. Toisinaan myös objektin paljastumine ei-alkuperäiseksi voi äkillisesti muuttaa kantamme sen aitouteen. Keskustelu tämän teeman ympärillä on kuitenkin kääntymässä jatkuvasti vahvemmin suuntaan, jossa myös "epäaidot" objektit voivat olla aitoja, tai vähintäänkin tutkimuksellisesti arvokkaita.

## 2.4 Esteettinen arvo

Edellisessä kappaleessa mainittu objektin esteettisyys ja visuaalinen ilmaisuvoima on tärkeää tiedostaa tutkielmassa tarkasteltavan aiheen kannalta, kun pohditaan objektin esteettisen ulkokuoren ylläpitämisen syitä ja keinoja. Mitä ominaisuuksia sisältyy objektin esteettisyyteen, mitä se välittää katsojalle ja miten ne vaikuttavat objektin arvottamiseen ja autenttisuuden kokemukseen? Mitä pyrimme säilyttämään eheällä pintakäsittelyllä ja rakenteellisella muodolla? Estetiikka on ollut myös olennainen osa antiikin ajan veistotaiteen tarinallista ilmaisuvoimaa ja ihanteellisen ihmiskehon esittämistä, joka välittyi edelleen kipsiveistoskopioiden kautta. Kreikkalaisten taiteilijoiden sääntönä ja ihanteena oli tehdä veistoksista suorastaan yliluonnollisen kauniita, luomalla heille aikansa ihanteellisia ja jumalallisia piirteitä. Tavoitteena oli kaunisteltu ja idealisoitu luonnon jäljittely, jossa jumal ja ihmishahmot sekoittuivat toisiinsa. (Winckelmann 1992, 51.)

Objektien esteettistä vetovoimaa on tavattu pitää tärkeimpänä ominaisuutena, joka liittyy olennaisesti fyysisen esineen olemassaoloon ja sen säilyttämiseen. Esteettiset ominaisuudet kiinnittävät ensimmäisenä katsojan huomion, mutta se ei

välttämättä ole arvona kovinkaan pinnallista. Fyysisen materian avulla voidaan viedä katsojan huomio valittuun immateriaaliseen näkökulmaan, jota halutaan tuoda ilmi objektin välityksellä. Edellisessä kappaleessa keskityttiin konservoinnin ja restauroinnin vaikutukseen ja syihin. Tässä kappaleessa jatkopohditaan lyhyesti esteettisyyden arvoa objektin ilmaisuvoiman ja arvon kannalta. Olennaisia esiin nousevia kysymyksiä aiheen kannalta on: onko pinnan ja teoksen kokonaisvaltainen virheettömyys ja eheys arvoon ja objektin ilmaisuvoimaan vaikuttava tekijä? Arvottaako esteettisyys kuitenkaan lopulta objektia, vai onko se ennemmin tarkasteltava ominaisuus? Mikäli mietimme taidetta, perustuuko sen arvo painavammin visuaaliseen ilmaisuun, kuin immateriaaliseen kontekstiin? Estetiikkaa pohtiessa tutkielman kipsiveistoskokoelman kohdalla, on siihen ollut historian saatossa monia tulokulmia, johon on myös kuulunut joidenkin kohteiden ylimaalaus valkoiseksi. Pinnan virheetön eheys on ollut näiden kohdalla ensisijainen arvo. Virheettömyyden tavoittelulla voi kuitenkin olla merkitystä katsojan kokemukseen, mikäli puutokset veisivät liikaa huomiota olennaisena pidetystä informaatiosta, jota teoksen ajatellaan välittävän.

*Esteettinen kokemus* on filosofisen estetiikan keskeisimpiä käsitteitä, vaikka se saatetaan helposti mieltää pinnalliseksi tai liian epämääräiseksi tavaksi tarkastella taidetta (Mäcklin 2021, 2). Filosofin Arnold Berleant (1932-) teoksessaan *Aesthetics and Environment: Themes and Variations on Art and Culture* mainitsee, että perinteinen dualistinen jako, kuten idea ja esine, minä ja muut, sekä ulkoinen maailma ja sisäinen tietoisuus, hälvenee, kun henkilö ja paikka kohtaavat ja yhdistyvät. Esteettinen kokemus voi liittyä virtuaalisiin, todellisiin tai kuvitteellisiin havaintoihin. Kaikki kokemukset, myös esteettiset, eivät ole täysin henkilökohtaisia, vaan ne ovat osa laajempaa prosessia, jossa ympäristöllä on merkittävä rooli. *Autenttisuus* on subjektiivinen käsite, joka vaikuttaa siihen, miten koemme esteettisiä esineitä ja tilanteita. Taide kuitenkin ensisijaisesti on usein ollut perinteisesti näköhavainnolla tarkasteltavaa, josta väistämättä vedämme jonkinlaisen ennako havainnoinnin pelkän estetiikan perusteella. Tämä lienee väistämätön inhimillinen reaktio meille kaikille.

Kuten aikaisemmin tutkielmassa mainittu, konservatorit ja restauroijat ovat saattaneet rajustikin muokata taideteoksia, mikä väkisinkin vaikuttaa niiden ulkoasuun. Estetiikkaa on alettu viime vuosien aikana tarkastelemaan uudelleen sen kokemuksen luonteen ja merkityksen saralta, eli onko esteettisellä kokemuksella kenties kuitenkin syvempiä ulottuvuuksia. Ihminen saattaa hakeutua taiteen äärelle ensisijaisesti sen antaman kokemuksellisuuden vuoksi ja vasta toissijainen arvo voi olla sen tiedollinen ja yhteiskunnallinen sisältö. (Mäcklin 2021, 2.) Kokemuksellisuus ei kuitenkaan ole mitenkään pinnallinen käsite tai arvo, eikä se pohjautu pelkästään

havainnointiin. Tärkeää on keskittyä juuri termiin *kokemus*, sillä taidefilosofiassa törmää usein siihen, että taiteen ydin on sen välittömän kokemuksellisuuden ulkopuolella, kuten juuri mainitun tiedonvälittäjän roolissa, mutta kokemuksellisuutta ei pidä missään nimessä sivuuttaa. Taiteella on meihin syvä vaikutus, sillä se voi hetkellisesti tai pysyvästi muuttaa meitä ja meidän kokemuksiamme itsestämme ja meidän ympäristöstämme. Sen avulla voidaan siis laajentaa ymmärrystä ja auttaa käsittelemään ongelmia. (Mäcklin 2021, 3–4.) Tästä pääsemme vilkaisemaan itse *esteettisen kokemuksen* ytimeen, joka on ei enää vaikutakaan kovin pinnalliselta tai epämääräiseltä, vaikkakin se käsitteenä on melkoisen laaja-alainen.

Kuten aikaisemmin pohdittu, inhimillinen tekijä vaikuttaa kuitenkin vahvasti tähänkin osa-alueeseen ja peilaamme helposti omia inhimillisiä ja elollisia piirteitämme elottomiinkin asioihin niitä käsiteltäessä. Ihmiselle on ominaista tunnistaa objekteissa tunnetiloja, ajatuksia tai tahdonalaista liikettä ja tällaiset kokemukset usein esiintyvät etenkin ihmistä kuvaavissa teoksissa, kuten veistoksissa tai maalauksissa (Mäcklin 2021, 7). Taiteen tarkastelu voi vaikuttaa meihin hyvinkin syvästi tällaisissa tapauksissa, ja suuri osa siitä on juuri esteettisen ulkokuoren laukaisemana. Inhimillistämisen voidaan ajatella näkyvän myös autenttisuuden esittämisenä. Se on ominaisuus, jota ihmisinä pyrimme tuomaan meidän ulosantiimme ja imagoon. Autenttisuus luo luotettavuutta, idean jostakin aidosta ja rehellisestä. Eloton asia ei ole tästä tietoinen, eikä sen olemassaolon kannalta asialla ole juuri merkitystä. Haluamme kuitenkin tuoda tämän saman ominaisuuden elottomaan objektiin, sillä tarkoituksena on rakentaa itsellemme merkityksellistä ympäristöä merkityksettömyyden keskelle. Tämä luo meille tarkoituksen ja itse *merkityksen*, jonka avulla voimme luoda kulttuuria, joka kertoo tarinaa itsestämme ja jota katsomalla näemme oman heijastuksen. Tähän inhimillisyyteen voidaan ajatella kuuluvat myös ihmisen jättämät jäljet taideteoksiin, eli historiallinen kerrostuma.

Onko siis estetiikka arvo vaiko pelkkä ominaisuus? Visuaalisen ilmaisuun voidaan ajatella kuuluvan taiteen ilmaisu ja sen tekninen taiteellinen arvo. Voidaanko näitä erottaa toisistaan? Filosofi George Dickie (1926–2020) esittää teoksessaan Beardsleyn teorian, jonka mukaan voimme havaita esteettisessä objektissa yhteneväisyyden, joka on yksi erityispiirre esteettisessä kokemuksessa, joka puolestaan voi puolestaan tuottaa meille yhteneväisen elämyksen. Kolme ominaisuutta, jotka muodostavat esteettisen elämyksen, ovat: yhtenäisyys, intensiteetti ja kompleksisuus. (Dickie 1971, 128.) Esteettinen elämys voi olla myös keino arvottaa taidetta, vaikka se ei ole täysin matemaattisesti laskettavissa, tai ole korkein mahdollinen arvo, mutta esteettinen elämys on lähtökohtaisesti hyvä asia.

Tässä tapauksessa meidän pitäisi kyetä määrittelemään arvo termit *hyvä* (hyvä taide) ja *arvo*. Huomioitavaa kuitenkin on, että objekteilla on lopulta vain kyky tuottaa esteettisiä elämyksiä tilanteissa, joissa niiden tarkastelijalla on kyky vastaanottaa tämä elämys. Lisäksi teorian puitteissa kaikki "hyvyys" on välineellistä hyvyyttä, eli *instrumentaalista hyvyyttä*, jota voidaan käyttää välineenä jonkin hyvän saavuttamiseen. Tässä tapauksessa tuotettu hyvä ja taiteen määränpää on kyseinen esteettinen elämys. (Dickie, 1971, 129–130.) Eli voidaanko tällä teorialla mitata mikä on hyvää taidetta? Periaatteessa kyllä, vaikka sitä voidaan pitää erittäin monimutkaisena kysymyksenä, joka vaatii perusteellista tarkastelua ja määrittelyä. Beardsleyn teoriasta voimme kuitenkin päätellä, että esteettisyydellä voidaan mitata tietystä miehestä taiteen "hyvyttä" tai arvoa, mutta se koostuu erilaisista ominaisuuksista ja että taiteen esteettisyys toimii työkaluna kokemuksellisuuteen ja esteettiseen elämykseen. Sitä, minkä laatuista hyvyys on, ei sinällään ole painavaa merkitystä.

Filosofi ja psykologi John Dewey (1859–1952) mukaan taideteos saatetaan helposti myös eriyttää inhimillisyydestä ja sen kokemuksesta, niissä tapauksissa, kun nostamme taidetta liian korkealle jalustalle. Tällöin niistä eriytyy ne inhimilliset olosuhteet, jotka ovat taideteoksen, eli tuotoksen, saaneet aikaiseksi, vähentäen myös sen inhimillistä vaikutusta, jota se voisi potentiaalisesti synnyttää. Tällöin taide-esine on irrotettu sen kokemuksen alkuperästä ja sen toiminnan olosuhteista, jotka sisältävät kaiken sen tehneen ihmisen ponnistukset ja tavoitteet. Taiteen alkuperän, päivittäisten toimien ja tapahtumien ja näille altistumisen välille on palautettava se yhteys, jatkumo, josta itse kokemus syntyy. (1934, 11–12.) Tämä ilmentää objektin spesifiä luonnetta ja sen tekijän yhteyttä sen syntyyn. Kipsiveistoskopioiden taustalla on myös inhimillinen luomisprosessi, jonka avulla välitetään edelleen antiikin ihanteita, joista esimerkiksi taidehistorioitsija Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) kirjoittaa:

*''Korkeimpana kreikkalaisten taiteilijoiden tunnustamana lakina oli kuitenkin kaikkina aikoina se, joka määräsi tekemään kuvan mallin näköiseksi ja samalla kauniimmaksi''* (Winckelmann 1992, 51).

Myös Kaltio -lehdessä ilmestyneessä artikkelissa, liittyen Tarton kipsiveistoskopioiden näyttelyyn, kirjoitetaan antiikin ajan ihmiskuvauksesta seuraavasti:

*Pompeija-tyylisessä ympäristössä olevissa miesjumalaa tai atleettia esittäviissä veistoksissa ovat luut, lihakset ja jänteet selvästi havaittavissa. Hiuksissa tuivertaa usein tuuli ja häpykarvoissa on tiukka permanentti. Nainen tuli veistosten aiheeksi myöhäisklassisella ajalla (400–330 eaa.). Naisen lähes alaston vartalo kuvattiin usein ihoa vasten painautuneen vaatteiden laskosten kätköihin. Vartalo kuvattiin salaperäisenä, kaunisliikkeisenä ja sisäänpäin kääntyneenä, vaikka kyseessä oli useimmiten jumalan kuvaus. (Alatalo 2013, 22.)*

Dewey pohtii teoksessaan, kuinka arkisetkin objektit on ennen työstetty äärimmäisellä huolellisuudella ja taidolla, että niitä nykypäivänä ihaillaan esteettisesti miellyttävinä, ja kuinka esimerkiksi kuvanveisto elimellisenä osana arkkitehtuuria ja näyttämötaidetta oli kansan historian ja kulttuurin elävää toisintoa. Hän tuo ilmi, kuinka kaikki nykyään arkisena pidetyt asiat yhtyivät saumattomasti niiden sosiaaliseen tarkoitukseen, eikä niitä nostettu omalle ylevälle jalustalleen ja lokeroitu korkeammaksi lajikseen. Dewey toteaa, ettei Ateenan kreikkalaisten tapa uusintaa ja jäljitellä taidetta, ole yllätys, mikäli kontekstissa otetaan huomioon jäljittelyteoria, eli aikaisemmin mainittu suhtautuminen ihmisen jokapäiväiseen elämään ja kaunotaiteisiin. Taide heijasteli aatteita, jotka liittyivät sosiaaliseen elämään. (1943, 15–16.) Esteettisessä kokemuksessa ja taiteen teorioissa törmää usein ongelmaan, että niillä on usein tapana lokeroita tai ”henkistää”, ikään kuin etäännyttää, taidetta kauemmas konkreettisen kokemuksen yhteydestä. Tämä Deweyn mukaan voi alentaa taiteen arvoa, kuten myös liiallinen aineellistaminen. Hän korostaa tässä tapauksessa vastauksena tavallisen kokemuksen laatua ja arkikokemuksesta kumpuavaa merkitystä, minkä kautta voisimme todella ymmärtää taideteosta, eikä vain ulkoisesti sitä arvostaa ja siitä nauttia. (Dewey 1934, 20–21.)

Löytääksemme siis esteettisen kokemuksen juuret, tulee meidän perehtyä siihen alkulähteeseen, josta taiteen nautinnon tuntemus kumpuaa, ja mistä itse taideesine on syntynyt. Tarkasteltaessa Tiedemuseo Liekin kokoelman alkujuuria, sen syntyä, syitä sekä fyysistä koostumusta ja valmistustapoja, valotetaan sen kokonaisvaltaista autenttisuuden muodostumista myös tästä näkökulmasta käsin. Näin voidaan todella ymmärtää kokoelman arvoa, ilman että kokemus siitä jää pintapuoliseksi arvostamiseksi ja ilman että etäännyttämme sitä itsestämme. Tämä puolestaan myös lisää kohteen autenttisuuden kokemusta. Winckelmann muistuttaa, että:

*“...kuten useimmat ihmiset ovat tekemisissä vain asioiden ulkokuoren kanssa, samoin katsettamme kiinnittää puoleensa ensinnä kaikki miellyttävä ja loistava; pelkkä niiden harhateiden varominen, joille tässä yhteydessä voi joutua, muodostaa ensi askelen kohti taiteentuntemusta” (1992, 97).*

Tällaisen taiteentuntemuksen ja kokemisen kautta emme enää anna veistoksen puuttuvien raajojen, tai pintakäsittelyn lakuunien haitata meitä, sillä teoksen todellinen tunteminen ja kokeminen ei tarkoita tämänkaltaisiin pieniin seikkoihin takertumista. Se on kokonaisuuden hahmottamista ja taiteilijan tarkoituksen tuntemusta. Tietysti materiaalin rapautumisen edetessä pitkälle, jolloin teos on jo melko tunnistamaton, on asia toisin, ellei meillä ole aikaisempaa tuntemusta juuri kyseisestä teoksesta, tarkkaa dokumentointia tai edelleen elossa olevaa taiteilijaa, jolta saada tietoa.



### **3 KIPSIVEISTOSKOPIOT - HISTORIA, KERÄILY JA VALMISTUS**

Taiteellista arvoa ja kopioiden autenttisuutta pohjustettuamme jatketaan tutkimusta kohti itse kipsiveistotaidetta ja varsinaisia kipsiveistoskopioita. Tiedemuseo Liekin veistokuvakokoelmasta, ja koko veistoskopioiden ilmiöstä, ei voida puhua ilman, että tutkitaan antiikin ja renessanssin marmori ja pronssipatsaita, joista ne on aikoinaan kopioitu ja sarjatuotettu. Myös käsiteltyjen kopioiden ”alkuperäisiä” teoksia sarjatuotettiin niiden kulta-aikana, joka ilmiönä jatkui kipsikopioiden tuottamisena. Tämän käytännön jatkumisen voidaan ajatella pitävän hengissä edellisessä kappaleessa mainittua kulttuurin toisintoa, jota myös antiikin kreikkalaiset harrastivat päivittäisessä elämässään.

Niin kipsi-, marmori- kuin pronssiveistoksiin liitetään omanlaisensa estetiikka, niiden pintakäsittely, jolla pyrittiin mukailemaan erilaisia materiaaleja, kuten marmoria tai pronssia. Pintakäsittelyn teknisempiin puoliin syvennymme kappaleessa 3.2.3. Seuraavaksi kuvaillaan veistosten tavoiteltua ulkoasua tyylin kannalta, jotta ymmärretään kipsiveistoskopioiden esimerkiksi valkoista tai patinoitua ulkomuotoa ja miten autenttisuuden käsitys on tähän vaikuttanut.

#### **3.1 Antiikin ja renessanssin marmori ja pronssipatsaat**

Kreikan aikakautena ei vielä tehty taidetta taiteen vuoksi, vaan kaikella taiteen tuotannolla oli tarkoitus palvella uskonnollisia tarkoituksia. Teosten kopiointia ja tietynlaista sarjatuotantoa, enemmän tai vähemmän keskenään identtisiä teoksia, kuitenkin tehtiin Kreikan ja Hellenistisellä periodilla ja jopa Rooman aikaan, mutta

tällä toiminnalla saattoi olla hyvinkin erilaisia tarkoituksia. Tätä ilmiötä esiintyi erityisesti veistostaiteen kohdalla. (Ridgway 1989, 14.)

Roomalaisten ihailu kreikkalaisessa veistotaiteessa keskittyi etenkin joidenkin valittuina mestareina pidettyjen veistäjien teoksiin 300–400-luvuilta EA. On kuitenkin päätelty, että Roomalaiset taiteenostajat halusivat koristella asuntonsa ja julkiset tilansa mahdollisimman tarkoilla kopioilla, alkuperäisten kreikkalaisten veistosten sijaan. (Marvin 1989, 29.) Syyt kopioiden tekemiseen ovat voineet olla puhtaasti teknisiä tai käytännöllisiä, esimerkiksi helpon tekniikkansa vuoksi, mutta motiivina on voinut olla myös ikonografinen käytäntö, uskonnollinen vanhoillisuus tai toisen teoksen ihannoiti ja ylistäminen. (Ridgway 1989, 14.)

Veistoksiin on olennaisesti liittynyt autenttisuutta pidetty pintakäsittely, jonka määrittely on vaihdellut eri aikakausien mieltymysten mukaan. Tarkempaan, kipsiveistoksia koskevaan pintakäsittelyyn paneudutaan myöhemmin omassa alaotsikossa 3.2.3., mutta on olennaista huomioda, mitkä tekijät siihen on vaikuttaneet. Käsitteemme objekteista perustuu valtaosin näköhavaintoon sen nykyisestä fyysisestä tilasta, joka ei kuitenkaan välttämättä vastaa objektin alkuperäistä, taiteilijan tai sen veistäjän, luomaa syntyhetken ulkoasua. Lisäksi ympäristön tuomat rasitteet vaikuttavat erityisesti antiikkisiin pronssiesineisiin, jotka ovat herkkiä niin kemiallisille kuin fyysisille rasitteille. (Craddock 1992, 63.) Alkuperäinen pintakäsittely usein kärsii ja muuttuu huomattavasti ajan saatossa tai saattaa kadota kokonaan, riippuen objektin ympäristön olosuhteista. Tämän vuoksi on olennaista korostaa mainittua mieltymystä pintakäsittelyn ja muun estetiikan suhteen. Roomalaiset olivat tunnetusti suuria antiikin Kreikan taiteen keräilijöitä, mutta on edelleen epäselvää, onko pronssipatsaiden luonnollista patinaa arvostettu silloisten keräilijöiden parissa, vaikka yleinen käsitys onkin, että antiikkiset pronssipatsaat ovat olleet tarkoituksenmukaisesti patinoituja. Renessanssin sekä myöhempien aikojen keräilijät olivat mieltyneet erityisesti pronssipatsaiden mustaan patinaan, jolloin patsaat käsiteltiin sen mukaisesti, vaikka selviytyneet löydetty pronssipatsaat omasivat vihreän tai ruskean patinan. (Craddock 1992, 66–67.) Eri aikojen trendit lienevät aina näkyneet keräilijöiden esteettisissä mieltymyksissä sekä käsityksestä autenttisuudesta. Autenttisuuden käsitettä tunnutaan toisin sanoen venytettävän aina kunkin aikakauden estetiikan mieltymysten mukaiseksi.

## 3.2 Kipsiveistuskopiot

Miten edellisessä aikaisemmin käsitellyt marmoripatsaiden törkeät väärennökset sitten eroavat oikeistaan kipsiveistoksista? Niitä on hyvinkin voitu tehdä yhtä

mielikuvituksellisesti, ajan esteettisiä ihanteita mukailleen. Tällaisen pintakäsittelyn esteettisyydestä voidaan olla montaa mieltä. Veistoksista tehtiin ulkoasultaan täysin valkoisia, vaikka kuten todettu, se ei ole alkuperäisen veistotaiteen mukaista.

Kipsiveistoskopioita voidaan pitää vertaansa vailla olevina taiteellisen sarjatuotannon arkkityyppeinä, jollaisia ne ovat olleet jo renessanssista lähtien. Niiden suosio on kokenut ajan saatossa useampia huippuhetkiä, joka kertoo kopioiden arvostuksesta eri alueellisissa ja ajallisissa konteksteissa. (Schreiter 2017, 191.) Ne ovat yhtä vanha keksintö kuin taiteen akateeminen opetus ja koulutus, ja niitä on käytetty vuosisatojen ajan taiteilijoiden harjoittelussa ja opetuksessa. Kipsi on ominaisuuksiltaan erinomainen materiaali kolmiulotteisten muotojen yksityiskohtaista ja tarkkaa kopiointia varten. Kipsi pystyy toistamaan tarkasti minkä tahansa muodon, mikä mahdollistaa lähes täydellisten kopioiden valmistamisen veistoksista, mutta samalla se on pehmeää, huokoista ja helposti vahingoittuvaa ainetta. Edullisuus, sekä hyvä saatavuus myös puoltavat sen käyttöä. Arkeologisten löytöjen perusteella voidaan todeta, että kipsi kuului antiikin ajan perusmateriaaleihin. Yleisesti ottaen, kipsin käyttötarkoitusta voidaan jakaa kolmeen kategoriaan: luonnosveistosten valmistus (ennen varsinaista marmori- tai pronssiveistoksen valmistusta), kopiointi (esimerkiksi veistosten), sekä kipsitaiteen valmistus. (Frederiksen 2010, 13–15.)

Kipsiveistoskopiot, ja niiden huolellinen säilyttäminen, ovat monesta syystä tärkeitä. Veistosten osien erkaantuessa toisistaan eri museoihin, on mahdollista jälleen yhdistää ne kokonaisiksi teoksiksi. Ne myös mahdollistavat erilaisten pintakäsittelyiden kokeilun tutkittaessa antiikin alkuperäisten veistosten ulkoasua. Hyvin säilyneet kipsiveistoskopiot ja niiden muotit auttavat hahmottamaan alkuperäisten veistosten osien menetystä ja muita syntyneitä vaurioita. Lisäksi kopioiden esillepano suojelee alkuperäisiä veistoksia liialta kuljetuksen ja käsittelyn tuomalta rasitukselta, kipsin ollessa myös edullinen ja helposti korvattavissa oleva materiaali. Nykyään näitä näyttelykokoelmia uudelleenarvotetaan ja kipsiveistoskopiot näyttäytyvät jälleen uudessa valossa, koska ne tuovat näyttelyihin ja tutkimusjulkaisuihin tärkeitä kuvakulmia sivistäen katsojaa jälleen opetuskäytössä. (Anderson 2015, 69.) Sally Foster ja Siân Jones julkaisussaan *New Futures for Replicas: Principles and Guidance for Museums and Heritage* (2020) tiivistävät ytimekkäästi, kuinka kopioita tulisi ymmärtää ja tulkita museaalisessa ympäristössä. Kyseinen tiivistelmä käytännöistä on saatavilla tämän tutkielman liitteenä (Liite 1).

### 3.2.1 Historia

Kipsivalosten valmistus antiikin Kreikassa, sekä –Roomassa oli keskeisessä roolissa. Siihen viittaa muun muassa vuonna 1954 Napolinlahden rannalla sijaitsevan muinaisroomalaisen Baiae kaupungin kaivausten yhteydessä tehty laaja arkeologinen löytö, kun maasta nostettiin noin 400 antiikin Rooman aikaista kipsiveistosfragmenttia. Nämä fragmentit kuuluvat noin 30 klassisen taiteen veistoskokonaisuuteen. On myös esitetty näkemys, jonka mukaan löydetty kipsiveistokset eivät olleet varsinaisia kopioita marmori- tai pronssi veistoksista, vaan omia alkuperäisiä teoksiaan. (Frederiksen 2010, 20.) Innostus kipsiveistuskopioiden keräilyyn Euroopassa alkoi 1600-luvun taitteessa, jolloin se oli suorastaan edellytys Ranskan ja hieman myöhemmin myös Saksan akatemioiden. Kokoelmat paisuivat helposti suuriksi niiden edullisen hinnan vuoksi, verrattuna alkuperäisiin veistoksiin. Siitä eteenpäin veistoksia vietiin myös eurooppalaisiin siirtokuntiin. Akatemiaita, kulttuurikeskuksia ja museoita perustettiin myös Amerikkaan, jossa eurooppalaista klassisen maun taidetta esiteltiin. (Risdonne ym. 2021, 188.)

1800-luvulla yliopistot ja museot, erityisesti ympäri Eurooppaa, keräsivät laajasti kipsivaloksia antiikin veistoksista. Valosten avulla pyrittiin säilyttämään tarkkoja kolmiulotteisia kopioita veistoksista, jotka sijaitsivat usein syrjäisillä alueilla ja olivat alttiina sään kulutukselle ja tuholle. Kipsiveistoskokoelmat antoivat tutkijoille ja yleisölle mahdollisuuden tutustua merkittäviin veistoksiin, vaikka alkuperäiset teokset olivat hajallaan ympäri maailmaa. Toisinaan kopio alkuperäisestä veistoksesta säilyy, mutta alkuperäinen teos ei. Esimerkiksi 1800-luvulla valmistettiin Parthenonin veistosten kipsivaloksia, joiden tarkoituksena oli luoda pysyvä kopio alkuperäisistä teoksista. Monet näistä veistoksista olivat tuolloin vielä ulkona, alttiina sään kulutukselle, jota teollistumisen myötä lisääntynyt saastuminen pahensi, sekä vandalismin vaaralle (Payne 2018, 37). Kipsiveistuskopiot olivat käytössä opetuksessa muun muassa jo renessanssin aikaisessa Italiassa ja 1800-luvulle mentäessä ne olivat jo merkittävä osa sivistyksellistä, kaupallista ja museaalista toimintaa Euroopassa aina 1900-luvun alkuun saakka. Tämän jälkeen kopiot alkoivat kuitenkin jäädä museoiden kokoelmiin pölyttymään ja vaurioitumaan, alkuperäisten objektien saadessa enemmän huomiota. Niiden arvoa ja autenttisuutta alettiin kyseenalaistaa ja katsojan pelättiin tulkitsevan niitä väärin ja sekoittavan ne alkuperäisiin veistoksiin. Lisäksi niistä koettiin puuttuvan alkuperäisen objektin kantama aura ja yhteys kehenkään tiettyyn taiteilijaan. (Risdonne ym. 2021, 189.) Sen sijaan, että kipsiveistuskopioiden funktiota ja arvoa olisi tarkasteltu niiden omassa kontekstissa, annettiin niiden nyt tuhoutua unohduksen ja ironisesti autenttisuuden metsästyksen takia. Huomioitavaa on, että kopiot ovat herättäneet arvokeskustelua jo niiden alkuaajoista asti.

Kipsiveistokopioista ja niiden valmistuksesta on historian aikana jäänyt uupumaan tärkeitä dokumentteja ja informaatiota, koska niitä valmistaneet työpajat joutuivat salailemaan työtapojaan muilta valmistajilta piratismiin pelossa. Kopioiden valmistus oli siihen aikaan tuottoisaa bisnestä ja veistosten tekijöitä yritettiin suojella jopa säätämällä erityinen laki 1798, *Garrard's Act*, jonka oli tarkoitus estää piratismia, tosin huonolla menestyksellä. Dokumentteja ei myöskään myöhemmin katsottu kovin tärkeiksi säilyttää, kun kipsiveistoskopiot menettivät hohtonsa verrattuna alkuperäisiin objekteihin. Tästä syystä myöskään vertaisarvioitua materiaalia niiden konservoinnista ei ole vielä kovin paljoa saatavilla. (Risdonne ym. 2021, 189–190.) Erityisesti konservoinnin ja museoinnin kannalta on erittäin olennaista tutkia objektin taustoja ja sen historiallista kontekstia ennen toimenpiteiden suorittamista, jotta auraa tai informaatiota ei vääristeltäisi.

### 3.2.2 Kipsin valmistus ja materiaalit

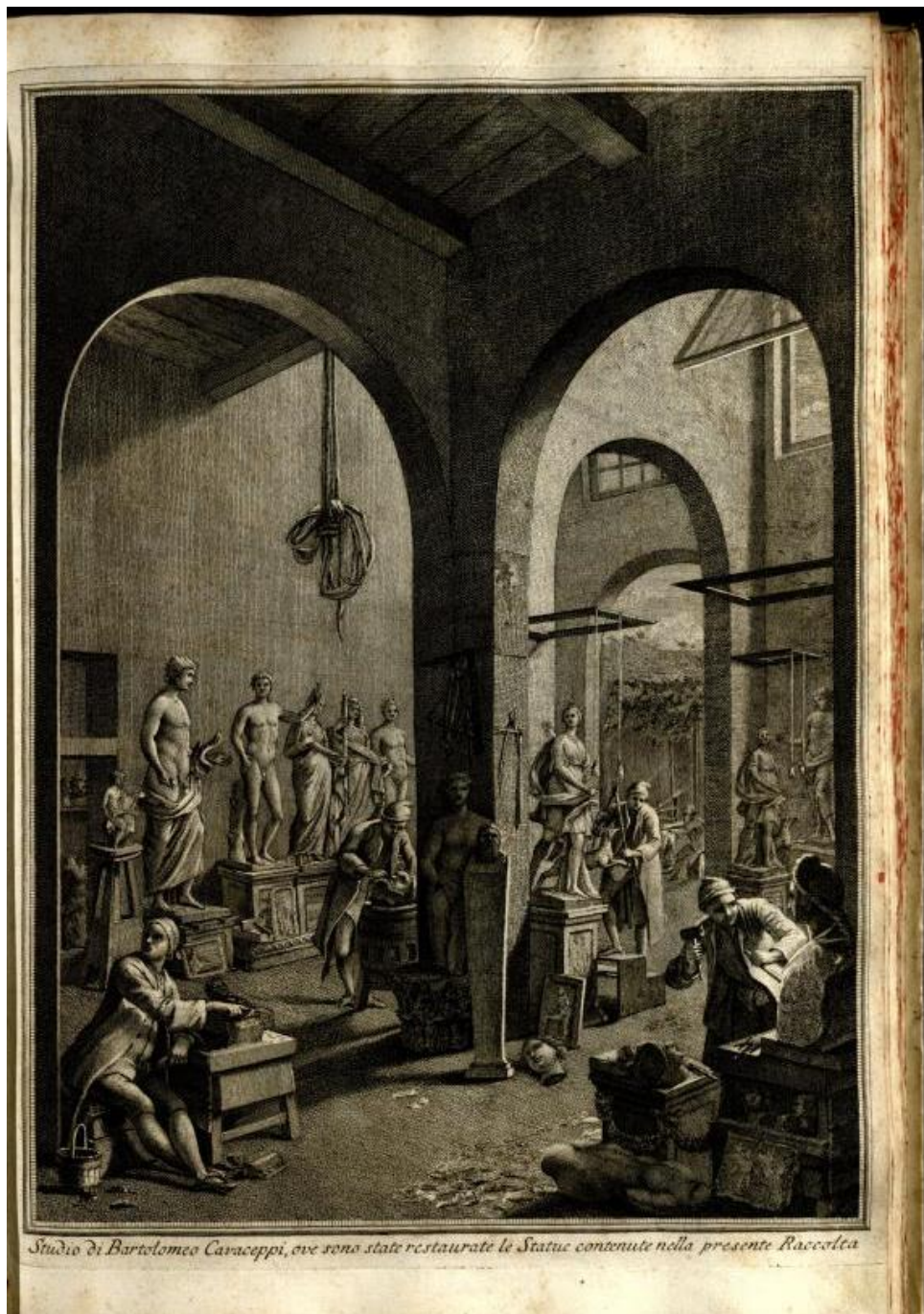
Kipsivaluja paremmin ymmärtääkseen, tulee olla perehtynyt niiden valmistuksen tapoihin, materiaaleihin ja pintakäsittelyihin syvemmin. Tämän luvun tarkoituksena on myös koota tietopakettia täsmällisemmin aiheesta, josta saatavilla oleva tieto on vielä toistaiseksi melko hajanaista. Materiaalinen koostumus vaikuttaa myös filosofisella tasolla aitouden määrittelyyn ja ennen kaikkea konservoinnin suunnitteluun.

Veistosten pääraaka-aineena on kipsi, mutta sen koostumus voi olla hyvinkin erilaista kohteesta ja valmistajasta riippuen. Tämän takia kipsi on melko avoimesti tulkittavissa oleva termi, mutta pääasiassa sillä tarkoitetaan kalsiumsulfaatista valmistettua mineraalikipsiä, jota polttamalla saadaan lopputuote. (Risdonne ym. 2021, 187–188.) Kalsiumsulfaatti esiintyy puhtaimmassa muodossaan alabasterina, mutta yleensä se on sekoitettu pieniin määriin savea tai rautaoksideja, mikä vaikuttaa lopputuotteen väriin. Esimerkiksi *Platre de Paris* sisältää 10–12 % kalsiumkarbonaattia. Kuumentamalla mineraali noin lämpötilaan 120°C, vettä alkaa haihtumaan, ensimmäiset kolme neljännestä melko nopeasti, loput hitaammin. Valua varten kipsiä tulee polttaa, kunnes se sisältää n. 7 % vettä (täyshydratoitu kipsi sisältää 20,9 % vettä). (Megens ym. 2011, 2.)

Kalsiumsulfaatin koostumus vaihtelee sen mukaan, mistä se on peräisin, joka puolestaan vaikuttaa lopputuotteen koostumukseen. Kipsilaastiin yhdistetään myös usein kivi- ja lisäaineita, joiden suhdanteet voivat määrittellä laastista käytettävän termin lopputuotteen koostumuksen perusteella. (Risdonne ym. 2021, 187–188.) Lämmityslämpötila ja hiukkaskoko vaikuttavat syntyvän kipsin

työskentelyominaisuuksiin ja kestävyYTEEN. Näitä ominaisuuksia voidaan myös muokata lisäämällä erilaisia lisämateriaaleja. Esimerkiksi kestävyYDEN parantamiseksi voidaan lisätä olkia, hamppua, sahanpurua tai jopa hiuksia. Nitraatti- ja kloridisuolat, hapot sekä sokeri-, kalsium- tai bariumkarbonaatti puolestaan nopeuttavat kovettumista Booraksin lisääminen veteen poltetun kipsin kanssa sekoitettuna hidastaa kuitenkin kovettumista jopa 10–12 tuntia, kun vedellä kovettumisajaksi tulee 17 minuuttia. Myös pieni määrä (3–5 %) kalkkia hidastaa kovettumista. KestävyYttä kompensoidaan tässä tapauksessa lisäämällä liimaa. Liima itsessään myös hidastaa kovettumista, samoin kuin väljähtynyt olut ja ammoniakki. (Megens ym. 2011, 2.)

Itse kipsimuotin valmistukseen kuuluu useampi eri työvaihe. Alkuperäinen veistos peitetään ensin öljyllä tai saippualla ja päätetään tulevan muotin saumakohdat. Varmistetaan, että turhia saumoja vältetään. Levitetään kipsiä ensimmäiseen osaan aloittaen veistoksen alaosa ylöspäin. Kun kipsi on osittain kovettunut, reunat tasoitetaan sileiksi ja hieman viistoiksi. Ulkoreunoihin tehdään pieniä matalia reikiä tai uria, jonka jälkeen päällystetään reunat öljyllä ja sitten sellakalla. Kaikki tarvittavat muotit valmistetaan samalla tavalla ja numeroidaan ne uudelleen kokoamista varten. Kun työ on valmis, veistos peitetään näillä pienillä, irrotettavilla muotin osilla. (Payne 2018, 39.)



Kuva 2. Kokoelma antiikkisia patsaita, rintakuvia, kohokuvia ja muita veistoksia, jotka roomalainen kuvanveistäjä Bartolomeo Cavaceppi on restauroinut.

### 3.2.3 Pintakäsittely

Niin valujen reseptit kuin pintakäsittelyt ovat merkittävässä osassa kipsiveistoksen kuntokartoituksessa. Pintakäsittelyt ilmentävät niin veistosten käyttötarkoitusta kuin niiden tekijöiden historiaa ja sillä on iso merkitys konservoinnin suunnittelussa. (Risdonne ym. 2021, 205.)

Kipsiveistoksen pintakäsittely valkoiseksi tai vaaleaksi on usein tarkoitus jäljitellä alkuperäisen marmoriveistoksen materiaalia. Tämä voidaan päätellä historiallisista resepteistä, joissa on ohjeita kivenmukailulle, posliinille, puulle, terrakotalle, marmorille, norsunluulle ja metallien, kuten kullan, hopean ja pronssin valmistukselle. Kemiallinen värjäys kipsipinnalle voidaan tehdä käyttämällä metallisulfaatteja. Väriaineet, jotka eivät muodosta väriä kemiallisessa reaktiossa, luovat vaaleita ja heikkoja sävyjä kuivumisen jälkeen kipsille levitettäessä. Niitä voidaan kirkastaa lisäämällä kipsilaastiin kumia, hartsia, silikaattia, rasvaa, natriumkaseiinia tai liimaa. Haihtumattomat aineet, kuten öljyt ja rasvat, voivat kuljettaa väriaineita ja keinotekoisia orgaanisia väriaineita syvemmälle kipsiin, jolloin voidaan saavuttaa kestävämpi pinta. Haplo ja väriaineet laimeassa liuoksessa silikaattien, kumin, liiman, sokerin tai dekstriinin kanssa ovat myös käypiä pintakäsittelyihin. (Risdonne ym. 2021, 191.)

Kipsipinnan vaalean ulkomuodon muuttamiseksi tai suojaamiseksi likaantumiselta, kipsiä voidaan käsitellä useilla eri tavoilla. Maalataksien pinnan, täytyy raaka kipsipinta käsitellä ensin liima- tai gelatiinivedellä tai maidolla kipsin huokoisen pinnan sulkemiseksi. Tähän voidaan myös käyttää valkoista sellakkaa, dekstriiniä, mehiläisvahaa tai pellavaöljyä. Pohjustamisen jälkeen kipsivalut voitiin maalata tavallisilla öljymaaleilla tai mukailla pronssipinnalle. (Megens ym. 2011, 2.)

Herkän ja helposti naarmuuntuvan kipsipinnan vahvistamiseksi on käytetty myös bariumsulfaattia, joka on lisätty suojaamaan pintaa ja parantamaan sen kestävyyttä esimerkiksi likaa ja muita ympäristön vaikutuksia vastaan. Emma Payne kirjassaan *Casting the Parthenon Sculptures From the Eighteenth Century to the Digital Age* viittaa bariumsulfaatin käyttöön seuraavasti:

*“In the mid-nineteenth century, a Dr Reissing was awarded a prize by the Prussian government for his formulation of a way to make casts water-resistant by converting the upper layer of calcium sulphate into an insoluble compound such as barium sulphate or calcium silicate. Once treated, a soap solution was applied to the casts to further promote water-resistance and durability.”* (Payne 2021, 159.)



### 3.3 Kipsiveistosten keräily ilmiönä - taustat ja syyt

Tässä luvussa perehdytään lyhyesti kipsiveistoskopioiden keräilyyn ilmiönä. Syyt keräilyyn olivat kaikilla tahoilla samankaltaiset - tarkoitus oli sivistää ja kopiokokoelmat olivat ja helposti saavutettavia muun muassa niiden edullisen hintansa vuoksi, verrattaen marmorisiin alkulähteisiinsä. Samankaltaisia kokoelmia on olemassa muuallakin maailmalla. Käsittääkseen paremmin ilmiön laajuuden, alaluvuissa listataan esimerkkinä joitakin museoita, joilla on hallussaan vastaavanlaisia kipsiveistoskopioiden kokoelmia.

#### 3.3.1 Taideakatemit ja yliopisto museot

Taideakatemioiden oli huomattava rooli ja tarkoitus kipsiveistoskopioiden hankinnassa kokoelmiinsa. Niiden yhä säilyttäessä kyseisiä kokoelmia, on akatemioiden taustoja syytä valottaa historiallisen kontekstin syventämiseksi.

Taideakatemit poikkeavat muista akatemioiden niiden ensisijaisen pedagogisen tarkoituksensa vuoksi, vaikka yleisesti kaikkien akatemioiden tarkoitus onkin koulutus. Taideakatemioiden nuoret taiteilijat pystyivät hyödyntämään tilaa omana harjoittelutantereenaan aloittamalla uransa oppisopimuskoulutuksena. Heidän opetus suunnitelmansa ottivat inspiroituja 1500-luvun Medici-akatemioiden mallista ja he aloittivat kopioimalla ensin yksinkertaisia vedoksia, jonka jälkeen he pääsivät piirtämään kipsiveistosmalleja ja siitä eteenpäin eläviä malleja. (Anderson 2015, 67.)

Yliopistomuseoilla voidaan katsoa olevan päätehtävänä tutkia ja kehittää akateemisia kokoelmia ja kulttuuriperintöä tuoden niitä saavutettavaksi tutkimuksen tekemiselle sekä sivistää opiskelijoita popularisoiden tiedettä ja akateemista heritologiaa, luoden näyttelyitä, tapahtumia ja julkaisuja. Sen sijaan, kun puhumme kipsiveistosmuseoista, herää päällimmäiseksi väistämättä kysymys kipsiveistoskopioiden arvosta ja merkityksestä. (Anderson 2015, 69.) Yliopistomuseo on oikeastaan täydellinen paikka kopioiden keräilijänä. Kopiot kuuluvat yliopistoympäristöön, sillä ne ovat oppimisen kannalta olleet aina olennainen osa meitä ja meidän käyttäytymistämme. Löydämme niitä kaikkialta ympäristöstämme ja kuuntelemme esimerkiksi professoreidemme toistavan muiden tekijöiden sisältöä ja oppilaina kopioimme näitä muiden ajatuksia muistiinpanoihin. Oppilaalta kuitenkin odotetaan lisäävän kopioonsa myös omia ideoitaan. Luominen ja innovointi, ja kopiointi itsessään, tarkoittaa loppujen lopuksi jonkin asian lisäämistä alkuperäisen päälle, jolloin mikään ei oikeastaan ole täysin alkuperäistä. Hyvänä

esimerkkinä toimii taidehistorian harjoitteet, jossa oppilaat kopioivat entisten mestareiden teoksia ja jossa korostui toiston epätäydellisyys. (Ribeiro 2017, 23.) Kopioiden arvo ja merkitys ilmentyykin erityisesti niiden käytön historiasta.

### 3.3.2 Kansainväliset kokoelmat osana ilmiötä

Tutkielmassa tarkastellut kipsiveistoskokoelmat eivät ole ainoita laatuaan maailmalla, vaan ne ovat pieni otanta kokonaisuudesta suuremmasta ilmiöstä. Vaikka kipsiveistoskokoelmien yhdistävät tekijät ovat opetuksen, yleissivistyksen ja taidevalistuksen välineet, jokaisella kokoelmalla on oma ainutlaatuinen polkunsä ja tarinansa. Seuraavaksi esitellään otanta joistakin vastaavista kokoelmista.

Vastaavia kokoelmia on muun muassa Pushkinin museossa, joka toimi Moskovan valtionyliopiston alaisuudessa ja sen keskeisenä vaikuttajana sekä innoittajana toimi taidehistorioitsija Ivan Tsevetaev. Museon tavoitteena oli tarjota kaikille korkeakoulututkinnon suorittaneille mahdollisuus tutustua merkittävimpiin antiikiin ja keskiajan veistoksiin. Maailmassa ei ole olemassa yhtä kattavaa kokoelmaa, joka sisältäisi kaikki merkittävät alkuperäisteokset, mutta on täysin mahdollista luoda kipsiveistoskokoelma, joka esittelee laajasti tunnetuimpia veistoksia. Lihacheva esittää ajatuksen, että kipsikopio menetetyistä tai tuhoutuneista alkuperäisteoksista voi itsessään muuttua autenttiseksi, tai alkuperäiseksi. Näin ollen kopio toimii ainoana jäljelle jääneenä muistona tai tietona menetetyistä veistoksista, säilyttäen tarkasti sekä muodot että täydelliset mittasuhteet. Kopio voi myös toimia arvokkaana apuvälineenä ja tärkeänä referenssinä. Toisen maailmansodan aikana tuhoutuneiden arkkitehtonisten yksityiskohtien rekonstruointi olisi ollut mahdotonta ilman museoiden säilyttämiä kopioita alkuperäisistä, nyt jo menetetyistä fragmenteista. (Lihacheva 2024)

Kipsi on sekä vahva että herkkä materiaali, ja jos esineiden säilytyksessä tai varastoinnissa ilmenee ongelmia, veistokset voivat vahingoittua tai jopa tuhoutua. Seuraavassa tapauksessa tarkastellaan Krakowan kansallismuseon kipsiveistoskokoelmaa, joka koostuu useista sadoista kipsivaloksista. Ne edustavat merkittäviä puolalaisia 1100–1500-lukujen veistoksia, kuninkaallisia hautakiviä ja arkkitehtonisia yksityiskohtia, joilla on suuri merkitys Puolan kulttuuriperinnölle. Ne valmistettiin 1800- ja 1900-lukujen taitteessa. Valokset ovat peräisin Wawelin kuninkaallisesta linnasta, kirkoista ja historiallisista rakennuksista Krakovassa sekä muista Puolan kaupungeista. Osa kipsikopioista on ainoa säilynyt dokumentti kadonneista alkuperäisteoksista. Kansallismuseon laajassa konservointi- ja dokumentointiprojektissa ilmeni, että esineitä on säilytetty erittäin kosteassa,

ajoittain myös tulvineessa kellarissa. Lisäksi veistokset olivat paksun lian ja pölyn peitossa. Veistosten altistuminen korkealle ilmankosteudelle ja vedelle johti siihen, että lika imeytyi kipsin huokoiseen rakenteeseen. Kipsin haurauden ja vääränlaisen käsittelyn seurauksena osa veistoksista halkesi tai hajosi osiin, ja ne pysyivät koossa vain sisäisten vahvikkeiden avulla. (Klosowska, Obarzanowski 2010, 103–104.)

Mainittujen esimerkkien perusteella voimme havaita, kuinka eriävät tavat ja suhtautumiset kipsiveistoskokoelmiin ovat olleet eri kohteissa vuosien varrella, sekä kuinka merkittävä rooli säilytysolosuhteilla on kokoelman säilyvyyden kannalta. Tästä huolimatta nykyään kokoelmien arvo tunnustetaan yhä, ja pyritään sekä minimoimaan että konservoimaan mahdollisia vaurioita. Ennaltaehkäisevään konservointiin ja säilytysolosuhteiden parantamiseen kiinnitetään erityistä huomiota. Schreiterin mukaan, muuttaessamme käsitystä, jossa kipsivalut ovat vain korvikkeita alkuperäisille teoksille, kipsivalujen historia on hyvin katkonaista ja täynnä muutoksia niiden arvostuksessa. Erityisesti kipsivalujen massatuotanto 1800-luvulla näyttää olevan lähes ihanteellisesti tyypillinen esimerkki, jossa alkuperäisen taideteoksen auran ajatellaan vähenevän sen mekaanisen toistettavuuden kautta ja aikakaudella. Tämä seikka liittyy muun muassa yrityksiin päästä eroon Victoria & Albert -museossa 1800-luvun lopulla tehdyistä kipsivalukappaleista ja vähän myöhemmin myös ehdotuksesta pudottaa Berliinin Neues-museon kipsivalut Spree-jokeen. Nämä negatiivissävytteiset tuomiot ovat heittäneet takautuvasti varjon myös aikaisempien aikakausien kipsivalujen käyttöön ja niiden arvostukseen. (Schreiter 2017, 192.)

Myös Viron Tartosta löytyy merkittävä ja vastaavanlainen veistoskokoelma. Venäjän keisari Aleksanteri 16:n käskystä yliopisto uudelleen avattiin vuonna 1802 levittääkseen valistuksen ajatusten mukaisesti sivistystä kansalle ja Tarton yliopiston taidemuseo perustettiin vuonna 1803. Kyseinen kokoelma on yksi Euroopan yliopistojen vanhimmista opetus- ja opiskelukäyttöön tarkoitetuista kipsiveistoskokoelmista. Tarton yliopiston taidemuseon kehitystä inspiroivat Göttingenin ja Bonnin kipsiveistoseumot. Taide-esineitä museon kipsiveistoskokoelmiin ostettiin taidekauppiaiden välityksellä Saksasta, Ranskasta ja Venäjältä (Anderson 2015, 12–13). Maailmalla on tehty erilaisia tutkimuksia ja julkaisuja kipsiveistoskokoelmista, mutta ne on kirjoitettu pääasiassa kronologisina historian kertomuksina tai katalogeina. Useita näistä julkaisuista on vaikea löytää ja hankkia, koska ne ovat julkaistu yliopistojen kronologeissa, akateemisissa kokoelmissa tai muissa vain paikallisesti merkittävässä julkaisuissa. Myös Tarton yliopiston taidemuseon kipsiveistoskokoelmasta on saatavilla tietoa, jonka pääasiallisena lähteenä on paikallisia lyhyitä artikkeleita kirjoitettuna eestin kielellä. Ainoastaan harvoin löytyy mitään kattavaa lähestymistapaa museoiden kokoelmiin.

(Anderson 2015, 15.) Varsinaisia todisteita antiikin taiteen keräilystä Virossa ennen valistus liikkeen alkamista ei ole olemassa, jonka myötä myöskään kipsiveistosten keräämisestä ei ole dokumentoitua tietoa. Tämä johtunee siitä, että asenteet antiikin historiaa ja objekteja kohtaan vielä 1700-luvulle asti olivat hieman tutkivammassa vaiheessa, jolloin teoritietoa saatiin kirjoista, ulkomaiden yliopistoissa opiskelemalla, taiteilijoiden toimesta tai Euroopassa matkoilla kerätyistä kokemuksista ja elämyksistä, jotka vaikuttivat kansalaisten taiteen ymmärtämiseen kokemuksen ja koulutuksen hiljalleen lisääntyessä. (Anderson 2015, 71.)

## 4 TIEDEMUSEO LIEKIN KOKOELMA

Tutkielman ytimen inspiraationa ja lähtökohtana toimii tiedemuseo Liekin (ent. Helsingin yliopistomuseon) kipsiveistuskokoelma, sillä kyseisestä kokoelmasta ei ole juuri tehty aikaisempaa tutkimusta. Tässä luvussa pohjustetaan museon ja käsiteltävän veistuskokoelman historiaa ja sen syntyä sekä konservointia ja autenttisuutta, jotka muodostavat oleellisesti kokoelman kontekstia ja linkittävät sen osaksi Suomen kulttuurihistoriaa. Lopullinen tutkielman ja kokoelman autenttisuuden pohtiminen käsitellään johtopäätöksissä. Kipsiveistuskokoelma valikoitui kohteeksi osittain ammatillisista syistä, ja tarkoituksena on tuoda sitä yleiseen tietoisuuteen, sillä kyseinen kokoelma ei ole perinteisessä mielessä museokokoelma. Kipsiveistuskopiot ovat erikoinen kohde siinä mielessä, että niiden voitaisiin periaatteessa ajatella olevan historiansa perusteella sekä taide-esineitä, että käyttöesineitä, niiden ollessa sekä opetuskäytössä olleita piirustusmalleja, että klassisen taiteen esteettisiä sivistäjiä. Arvotus näiden kahden maailman välillä muodostuu hyvin eri tavoin, johon filosofista pulmaa lisää niiden kopioiden status. Ensisijaisesti ne ovat kuitenkin taidekopioita.

Osa veistoksista sijaitsee Helsingin yliopiston päärakennuksen vestibyyllissä, ja ne toimivat osana interiööriä ja ympäristöä, osa ovat Helsingin piirustussalin esineitä. Esineet eivät siis ole eristettyinä museotiloissa, vaan ne ovat melko vapaasti nähtävissä ja koettavissa. Suomessa tämä kokoelma on laajuudeltaan ainutlaatuinen. Veistuskokoelman materiaali, historia ja sen piilevät ristiriidat toimivat tämän tutkimuksen innoittajana.

## 4.1 Historia ja kokoelman synty

Tiedemuseo Liekin, eli entisen Helsingin Yliopistomuseon, kokoelma sai alkunsa, kun ensimmäiset veistokset hankittiin Suomeen 1840-luvulla ylioppilaiden varainkeruun avulla. Siihen kuuluu yli 120 teosta. (Aalto 2019.) Pohjoismaista ensimmäisten joukossa klassisen antiikin veistostaiteen kipsiveistuskokoelma rantautui Ruotsiin kuningas Kustaa III:n johdolla. Suomessa ei ollut samalla tavalla resursseja kokoelmien kartuttamiseen varakkaiden yksityiskeräilijöiden taholta, joten antiikin taiteen tuntemusta edisti yliopiston piirit. Yliopistossa vaikuttava Kreikan ja Rooman kirjallisuuden professori ja taideyhdistyksen varajäsen Gyldén sekä joukko varakkaita yksityiskeräilijöitä olivat tuoneet esille kipsiveistostaiteeseen liittyvää keskustelua. Yliopiston kipsijäljennöskokoelma tarjosi suomalaisille mahdollisuuden kokea antiikin hengen ja kulttuurin lumoa ensikäden kokemuksena. (Pettersson 2008, 106–107.) Kokoelman synty on moniulotteinen prosessi, joka vaati taidekentällä toimivien henkilöiden aktiivisuutta, ideointia, kiinnostusta ja panostusta kyseiseen hankintaan. Keskeisimmässä roolissa olivat Keisarillisen Aleksanterin yliopiston estetiikan ja nykytaiteen professori Frederik Cygnaeus (1807–1881) sekä Keisarillisen Aleksanterin yliopiston estetiikan ja nykykansain professori Carl Gustaf Estlander (1844–1910). Lisäksi tässä osiossa mainitaan professori Nils Abraham Gyldén (1805–1888) ja taidehistorioitsija sekä estetiikan professori Eliel Aspelin (1847–1917).

Vuonna 1834 Kreikan ja Rooman kirjallisuuden professori Gyldén innostui veistokuvakokoelman ideasta vieraillessaan Berliinissä. (Rönkkö 2009, 82.) Alun perin opetuskäyttöön tarkoitetut kipsiveistosten kopiot hankittiin Suomeen Saksasta ja Ranskasta. Kokoelman vanhimpiin teoksiin (1840) kuuluvat Laokoon-ryhmä, Belvederen Apollo, Versaillesin Artemis ja muutamat pienemmät teokset. Edellä mainitut veistokset poikkeavat pintakäsittelyltään muista kokoelman teoksista, sillä niitä on luultavasti maalattu säännöllisin väliajoin ja pidetty ulkoasultaan valkoisempina. Veistokset ovat patinoituneet sekä likaantuneet ja myös kipsilaaduissa on suuriakin eroja. Arkistotieto viittaa siihen, että Louvren kipsikopiot ovat olleet muita teoksia laadukkaampia. (Wikström 1993, 3–4.) On olennaista tarkastella syitä kipsiveistuskokoelman hankkimiseen. Tässä osiossa käsitellään, miksi ja miten Suomen taidekokoelma syntyi ja miten kipsiveistuskokoelma liittyi tähän prosessiin. Lisäksi pohditaan, mistä kipsiveistuskokoelma sai alkunsa.

Yksi aktiivisimmista ja ensimmäisistä kokoelman puolesta puhujista oli Helsingin yliopiston klassisen filosofian apulainen Gyldén. Matkustettuaan 1830-luvun alussa Saksaan Gyldén tutustui paikallisten museokokoelmien alkuperäisiin teoksiin, sekä kopioihin. Gyldéni ajatteli kuinka, omien sanojensa mukaan,

“taideköyhä” Suomi saavuttaisi veistokuvakokoelman ansiosta arvokkuutta, miltei loistokkuutta. Usean vuoden yrittämisestä huolimatta Gylden ei onnistunut viemään visioonsa loppuun asti, sillä yliopistolla ei siihen aikaan ollut taloudellisia resursseja kokoelman hankintaa varten. Ongelmaksi muodostui myös kokoelmalle tarvittava tilan puute. Gylden levitti aktiivisesti sanomaa ja pyrki tavoittamaan erilaiset tahot, sekä saamaan heitä innostumaan veistokuvakokoelman hankinnasta. Eikä turhaan, sillä vuosina 1843–1844 ylioppilaskunnan toimesta toteutettiin rahankeräys ja näin onnistuttiin hankkimaan yliopistolle ensimmäiset kipsiveistokset: Laokóón-ryhmän, Belvederen Apollon, sekä Versaillesin Artemiksen (Dianan). (Nikula 1974, 67–68.) Laokóón-ryhmä, Belvederen Apollo, sekä Versaillesin Artemis ostettiin Pariisista vuonna 1843. Veistokset kirjattiin taidehistorian laitokselle. Gyldenin ja ylioppilaskunnan tarmokkuuden toimesta syntyi Suomen mittakaavassa ennenäkemättömän kokoelman alku. Ensimmäisestä hankinnasta noin kaksikymmentä vuotta myöhemmin, 1860-luvun lopussa, professori Estlander toimitti yliopistohallinnolle veistokuvakokoelman hankintaehdotuksen. Perusteluna hankintaan hän vetosi tieteellisiin syihin, sekä Saksalaisten ja Ruotsalaisten yliopistojen vastaavanlaisiin kokoelmiin. Aikaisemmin kokoelman hankintaan vaikutti taloudellisten syiden lisäksi myös tilanpuute, mutta tällä kertaa kokoelma oli mahdollista sijoittaa yliopistorakennukseen. Veistokset saapuivat perille kesällä 1845 ja sijoituivat yliopiston piirustussaliin näyttelyä varten. Mainittakoon, että kyseessä oli vuonna 1845 järjestetty Suomen ensimmäinen taidenäyttely. Näyttely veistoksineen herätti erittäin paljon huomiota. (Nikula 1974, 69).

Carl Estlander matkusti laajalti Euroopassa 1860- ja 1870-luvuilla. 1860-luvun lopulla hän alkoi kiinnostua voimakkaasti kipsiveistoskokoelman kokoamisesta hankkimalla veistuskopioita eri puolilta Eurooppaa. Estlander oli vastuussa Helsingin yliopiston nykyisen veistokuvakokoelman täydellisestä kuraattoroinnista, joka heijastaa hänen omaa näkemystään antiikin taiteesta ja valottaa klassillisen arkeologian kaivaushistoriaa 1870-luvun alkupuolella. Hankintojen taustalla vaikuttivat myös saatavilla olleet kopiot ja käytettävissä olevat taloudelliset resurssit. Helsingin kipsiveistoskokoelman keskiössä oli Olympian kaivaukset, mikä selittää osaltaan sen, miksi esimerkiksi Pergamonin löydöt eivät ole yhtä laajalti edustettuina (Selkokari 2018, 98–99). 1870- ja 1880-luvuilla antiikin taiteen ja klassillisen arkeologian tutkimuksessa tapahtui huomattava käänne. Mittavat kaivaushankkeet Troijassa, Pergamonissa, Deloksella ja Olympiassa sekä niiden löydökset mullistivat käsitystämme antiikin taiteesta. Tutkijat joutuivat uudelleenarvioimaan vanhoja teorioitaan ja kehittämään uusia näkökulmia voidakseen ymmärtää ja sijoittaa löydöt oikeisiin konteksteihin antiikin taiteen historiassa. Suomalaiset tutkijat innostuivat osallistumaan Berliinissä tehtyjen tuoreiden kaivauslöytöjen tutkimukseen sekä kirjoittivat aiheesta useita artikkeleita.

Arkeologisia löytöjä ei saanut viedä pois tutkimuspaikalta, joten kaikki löydöt dokumentoitiin huolellisesti piirtämällä, valokuvaamalla ja tekemällä kipsivalokset veistoksista (Selkokaari 2018, 95).

Susanna Pettersson kirjassaan '*Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin*' tuo esille kiinnostavan huomion: missään ei mainita tätä suoranaisesti, mutta loppujen lopuksi kokoelman muodostamiseen vaikuttaa aina henkilökohtainen mieltymys sekä asiantuntemus (Pettersson 2008, 9). Jokaisen kokoelman taustalla on pyrkimys saavuttaa täydellisyys ja luoda jotakin pysyvää, mikä säilyy kerääjän poismenon jälkeen. Kerääminen on myös tapa ilmaista, mikä on arvokasta ja minkä kokeminen on tärkeää. Tässä mielessä kerääjä toimii luovana tarinankertojana (Pettersson 2010, 217). Suomen Taideyhdistyksen johtokunnan aloitteesta lähtenyt taidekokoelman perustaminen oli keväällä 1846 julkista sekä mediahuomiota herättävä aihe



Kuva 3. Lepäävä Satyyri.  
(Ekaterina Oksanen)

(Pettersson 2008, 99). Keskustelu ajautui väistämättä budjettiin sekä kokoelmahankintaan liittyviin syihin ja tavoitteisiin. Käsittelyn alla oli myös alkuperäisten teosten sekä kopioiden hankintaan liittyvää problematiikkaa, sillä kopiot ja "alkuperäiset" teokset jakoivat herkästi mielipiteitä.

Myös Eliel Aspelin oli tärkeä henkilö Suomen kipsiveistoskokoelman kannalta. Taidehistorioitsijana, Estlanderin oppilaana ja hänen seuraajanaan professorina Aspelin ei ottanut näkyvää roolia Helsingin yliopiston veistokuvakokoelman hallinnassa, mutta hän esitti Estlanderille Berliinissä tehdyssä ehdotuksessa kokoelman laajentamista. Ehdotuksessa mainittiin Olympian kipsikopioiden hankkiminen, kuten Praksiteleen Hermes ja Dionysoslapsi -veistos, sekä Pergamonin jättiläistaistelu-reliefien yksityiskohdat. Lisäksi Aspelin tarjoutui hoitamaan hankinnat Berliinissä. Hän painotti kokoelman jatkuvaa kasvattamista, koska se oli olennaista taiteen tutkimukselle yleisesti. Estlander ei tuolloin ottanut Aspelinin ehdotuksia huomioon. Myöhemmin hän antoi toimeksiannon oppilaalleen J.J. Tikkaselle kokoelman täydentämiseksi. Tikkanen esitti samat ehdotukset kuin Aspelin, ja kokoelma täydentyi Hermes ja Dionysoslapsi-veistoksella. Kyseessä on mahdollisesti varhainen valos, sillä alkuperäisessä versiossa jalat korvattiin jalustalla (Selkokaari 2018, 105).



## 4.2 Konservointi ja autenttisuus

Jotta Tiedemuseo Liekin veistokuvakokoelma voidaan tutkimuksen perusteella mieltää autenttiseksi, on taustatutkimus ja siitä johdettu pohdinta tärkeä. Autenttisuus on tämän kokoelman kohdalla hyvin monisyinen käsite. Aiemmissa luvuissa käsitelty autenttisuuden määrittely taiteessa sekä veistuskopioiden tekemisen ja keräilyn historia ovat olennaisia osia kokoelman identiteettiä ja merkittäviä tekijöitä sen autenttisuuden ja arvon kannalta.

Lähtökohtaisesti konservoinnissa pyritään minimaaliseen interventioon. Venetsian julistuksessa vuodelta 1964 (jonka pääpaino on historiallisissa monumenteissa, mutta periaatteita voi soveltaa myös muihin konservointikohteisiin, kuten myös esineisiin. Julistuksessa restauroinnin tavoitteet mainitaan seuraavasti:

*“9. artikla (ote). Restaurointi on pitkälti erikoistunutta toimintaa. Sen tavoitteena on säilyttää ja tuoda esiin monumenttien esteettinen ja historiallinen arvo, ja se pohjautuu alkuperäisen materiaalin ja autenttisten dokumenttien kunnioittamiselle. Restauroinnin on päätyttävä siinä, missä otaksuma alkaa.” (1964, 6).*

Tässä tapauksessa autenttisuus on sidoksissa restaurointimateriaalin valintaan, eli objektin autenttisuuden säilymisen kannalta on tärkeää käyttää alkuperäisiä materiaaleja. Kohteen kannalta alkuperäisen materiaalin käyttö ei aina osoittaudu parhaaksi vaihtoehdoksi. Julistuksen 10. artiklassa todetaan seuraavaa:

*“10.artikla(ote). Jos perinteinen tekniikka osoittautuu riittämättömäksi, monumenttia voi vahvistaa käyttämällä kaikkea konservointi- ja restaurointitekniikkaa, jonka tehon tieteellinen tieto on vahvistanut ja kokemus koetellut” (1964, 7).*

Helsingin veistoskokoelman konservointihistorian varhaisemmat tiedot liittyvät vuoteen 1873, jolloin kuvanveistäjä C. E. Sjöstrand huolehti näyttelykuntoon saattamisesta. Myöhemmin 1940-luvulla taidehistorian laitos sai rahoitusta kokoelman puhdistamiseen ja valkaisuun, ja oletetaan, että työt tehtiin kuvanveisto-opiskelijoiden toimesta. Vuonna 1946 veistoksia vaurioitui siirtojen yhteydessä, ja aiemmin kipsillä korjatut liitokset pettivät. Korjaustyö annettiin Polsa & K-taidesomistamolle. 1980-luvulla tehtiin kaksi korjausprojektia: ensin kuvanveistäjä Taisto Rauta korjasi veistoksia vuonna 1982, ja myöhemmin Jaana Heikkinen jatkoi töitä vuonna 1985. Näiden korjausten dokumentointi on puutteellista, mutta kuntotutkimuksissa on havaittu tietoa käytetyistä materiaaleista ja tekniikoista. Rauta käytti puhdistuksessa bensiniä ja sinolia, ja käsitteli pintoja todennäköisesti steariinilla, mutta rautalakan käytön tarkoitus jäi epäselväksi. (Wikström 1993, 3–4.)

Varhaisista restaurointi- ja konservointitoimenpiteistä ei ole säilynyt kattavaa dokumentointia. Kokoelmasta on kuitenkin olemassa yksi katalogi vuodelta 1993. Oy Ars Longa Ab kuntokartoitti osan kokoelman veistoksista ja laati konservointiehdotuksia. Luettelosta selviää, että Liekin museon kipsiveistoksissa yleisimmät vauriot johtuvat mekaanisista kulutuksesta, kuten liitosten avautumisesta ja ulkonevien osien murtumisesta siirrettäessä. Ohuet kipsiosat voivat painua tai lohkeilla, erityisesti reunoista. Pintavauriot syntyvät johtuen valun laadusta, pintakäsittelystä ja huoltomenetelmistä. Vahaus suojaa veistoksia, mutta vahakerros ohenee ajan myötä ja pinnat voivat kulua epätasaisesti. Puhdistus voi myös kuluttaa osia, ja sellakka kellastuu ajan myötä. Veistosten pintaan saatetaan myös lisätä useita maalikerroksia ilman, että alkuperäistä pintaa on kunnolla puhdistettu. (Wikström 1993, 6.) Joitakin veistoksia, kuten *Liskontappaja* (hankittu 1872), on todennäköisesti konservoitu aiemmin useampaan kertaan, mutta toimenpiteistä ei ole jäänyt mitään dokumentointia. Kuntotutkimusraportissa kyseiselle teokselle suositellaan "*kasvojen päällemaalauksen poistoa ja vanhojen retusointien tarkastusta.*" Silmämääräisten havaintojen perusteella näyttää siltä, että myös tämän veistoksen kasvojen pintaa on puhdistettu hiomalla alkuperäinen vanha pinta kokonaan pois. Kipsiveistokset käsiteltiin sellakan lisäksi myös muilla aineilla parantaakseen kipsin pinnan kestävyyttä, kuten esimerkiksi bariumsulfaatilla. Veistuskokoelman alkuperäisistä kokoamis- ja kuljetustavoista ei ole säilynyt tarkkaa tietoa, mutta on oletettavaa, että suuret ja moniosaiset veistokset koottiin Suomessa. Valuprosessissa veistosten osat, kuten päät, käsivarret, torsot ja sääret, valettiin erikseen, ja niiden liitokset vahvistettiin kokoamisvaiheessa kipsillä. Jotkin raskaat ja ulkonevat osat jätettiin irrotettaviksi, jotta veistoksia voitiin siirtää helpommin.

Osa Tiedemuseo Liekin kipsiveistuskokoelmasta konservoitiin 2020-luvun alussa. Konservoinnin yhteydessä museon muutamia kipsiveistuskokoelmaan kuuluvia teoksia on röntgenkuvattu, mikä on mahdollistanut tarkempien tietojen saamisen niiden tukirakenteista. Analyyttisten menetelmien käyttö veistosten tutkimuksessa lisää ymmärrystä kipsistä materiaalina ja auttaa paikantamaan tarkasti tukirakenteet, mikä on arvokasta tietoa silloin, jos veistoksia täytyy siirtää tai purkaa konservointia tai muita toimenpiteitä varten. Konservoinnin tavoitteena on varmistaa veistoksen rakenteen kestävyys tukemalla mahdollisia rakenteellisia vikoja sekä parantaa veistoksen esteettistä ilmettä tasoittamalla lian, vaurioiden ja vanhojen konservoinnissa käytettyjen materiaalien ikääntymisen tuomia pinnan värieroja. Pinnan suojaus uusittiin, jotta uudet korjaukset ja retusoinnit säilyisivät mahdollisimman vaurioitumattomina pidempään. Veistosten rakenteeseen liittyvät vauriot korjattiin tapauksittain.

Autenttisuuden määrittelyyn tämän kokoelman kohdalla vaikuttaa eniten sen kulttuurihistoriallinen konteksti. On myös huomioitava aikaisemmin käsitelty autenttisuuden määrittely ja taidekopioihin suhtautuminen eri aikoina historiassa.



Kuva 4. Apollon Sauroktonos  
"Liskontappaja". (Ekaterina Oksanen)

Konservoinnissa käytetään myös moderneja materiaaleja, ja nämä materiaalit tutkitaan ennen käyttöä. Kuitenkin on mahdollista, että vuosien saatossa ja käytäntöjen muuttuessa voidaan todeta, että jokin materiaali ei ollut sopiva konservointiin. Tämä herättää kysymyksiä siitä, miten tällaiset materiaalivalinnat vaikuttavat objektin autenttisuuteen. Toisaalta, kun objekti on valittu konservoitavaksi, sen arvo ja merkitys on tunnistettu ja esineen kulttuurinen ja historiallinen arvo halutaan säilyttää. Objektin säilyttäminen varmistaa myös sen elinkaaren jatkumisen museaalisessa kontekstissa.

Konservointi ja autenttisuus ovat dynaamisia käsitteitä, jotka ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Materiaalivalinnat ja konservointimenettelyt voivat vaikuttaa esineen autenttisuuteen, mutta samalla konservointi voi myös vahvistaa esineen kulttuurista ja historiallista arvoa. On tärkeää, että konservointiprosessissa otetaan huomioon sekä materiaalit että autenttisuuden kysymykset.

Kyseistä kipsiveistoskokoelmaa tulee tarkastella sen oman aikansa kulttuurihistoriallisena ilmiönä ja perustaa arvon muodostus myös tämän mukaisesti. Kokoelma toimii tällöin fyysisenä kiintopisteenä ja ikkunana tiettyyn aikaan Suomen taidehistoriassa ja tietynlaiseen aitouden merkityksellömyyteen. Sen avulla voimme myös reflektoida muuttuvia arvoja ja käytäntöjä taiteen kentällä ja miten meidän ympäristömme ja oma identiteettimme on kehittynt.

Kuten jo aikaisemmissa luvuissa on tullut ilmi konservoinnin ja autenttisuuden syyseuraus-suhteessa nousevat esille erityisesti konservointiin liittyvät materiaalikysymykset.



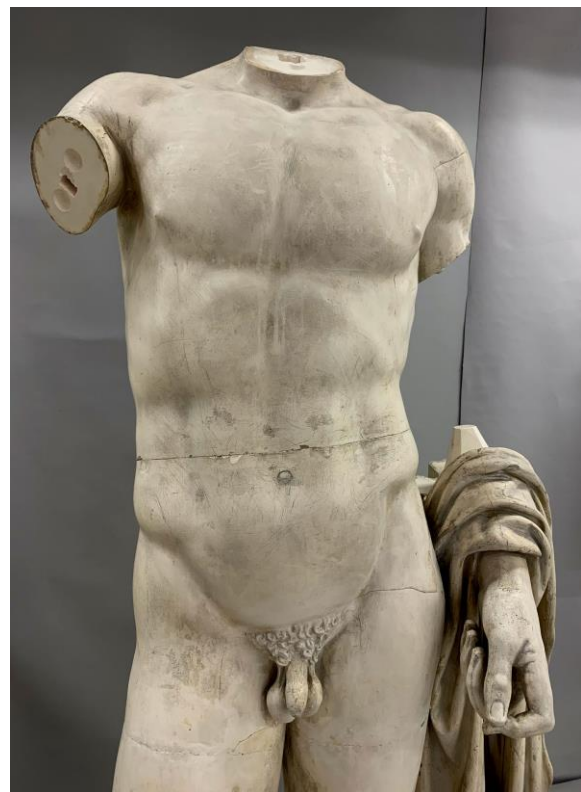
Kuva 5. Artemis. (Ekaterina Oksanen)



Kuva 6. Laokóón. (Ekaterina Oksanen)



Kuva 7. (Vasemmalla) Liskontappaja. Yksityiskohta kädestä ennen konservointia.



Kuva 8. (Oikealla) Marcellus. Yksityiskohta torsosta ennen konservoinnin aikana. (Ekaterina Oksanen)



Kuva 9. (Vasemmalla) Marcellus Yksityiskohta nilkkavaurioista ennen konservointia. (Ekaterina Oksanen).



Kuva 10. (Oikealla) Liskontappaja. Yksityiskohta kädestä ennen konservointia. (Ekaterina Oksanen).

## 5 VERTAILTAVA KOKOELMA - VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

Yksi eniten tutkituista, etenkin konservoinnin näkökulmasta, kipsiveistoskokoelmista sijaitsee Victoria and Albert -museossa, Englannissa. Kyseisen veistoskokoelman säilyminen ehjänä on monen sattuman summa, sillä 1900-luvulla jäljennöksiin alettiin suhtautua negatiivisesti. Monissa Euroopan museoissa suuret kipsiveistoskokoelmat hajotettiin ja tuhottiin uusien trendien myötä. Lisäksi taidekoulut, jotka olivat aiemmin käyttäneet kipsikopioita opetuksessa, luopuivat niistä pitäen niitä "rahvaanomaisina", epäaitoina ja arvottomina. Ilmeisesti yksi syy kokoelman säilymiseen on se, että sen säilytys- ja esillepanotiloille ei siihen aikaan ollut keksitty muuta käyttöä.

Vertailtava kokoelma valikoitui tutkielmaan sen samankaltaisen historian ja käyttötarkoituksen ja saatavilla olevan aineiston perusteella. Kyseistä kokoelmaa päätettiin nostaa esille hieman yksityiskohtaisemmin muihin mainittuihin kokoelmiin verrattaen, jotta lopuksi voidaan todentaa konkreettisesti käsitellyn ilmiön pääpiirteitä ja sen tutkimuskysymyksiä päätännössä. Kipsiveistoskokoelman yhtenä tärkeänä hankintasyynä, sekä yhdistävänä tekijänä, on ollut samanlainen käyttö opetustarkoituksessa, sen säilyneisyys ja konservointikäytännöt. Seuraavaksi käydään lyhyesti läpi kokoelman taustoja ja historiaa, rakentaakseen kuvaa kokoelman historiallisesta kontekstista ja sen autenttisuuden määrittelyn yhteyttä.





11. Cast Courts, Room 46b, The Weston Cast Court, 2014. © Victoria and Albert Museum, London

## 5.1 Historia ja kokoelman synty

Victoria and Albert -museo (alun perin Teollisuusmuseo) perustettiin vuonna 1852. Kipsiveistokset nähtiin jo tuolloin tärkeänä osana kokoelmaa sekä tarpeellisenä opetusvälineenä. Kuten Suomessakin, kipsikopioita käytettiin piirustus- ja luonnosteluharjoituksissa. Valtion taidekoulu alkoi kerätä koristeellisten taiteiden valoksia eri ajoilta ja -maista vuodesta 1837 alkaen, ja museon avatessa ne sijoitettiin uusiin tiloihin. Museokävijöille, joilla ei ollut varaa matkustaa ulkomaille, kipsikopiot tarjosivat ainutkertaisen mahdollisuuden tutustua eurooppalaiseen veistotaiteeseen. 1900-luvun alussa V&A jatkoi valoskokoelmansa laajentamista, mutta pian opettajat ja museon johtajat alkoivat kyseenalaistaa kopioiden merkitystä. Asiantuntijoiden kritiikki kohdistui sekä prosessin aikana mahdollisesti syntyneisiin alkuperäisten teosten vaurioihin että siihen, että taidekoulut eivät enää käyttäneet kipsikopioita opetuksessaan. Vuoden 1928 raportissa ehdotettiin jopa koko kipsikokoelmasta luopumista, sillä sen uskottiin olevan "vahingollinen opiskelijoille".

Kipsikokoelman arvo on kuitenkin kasvanut vähitellen ajan myötä. Joissakin tapauksissa, kuten 1400-luvun lopun *Jeesus pesee opetuslasten jalat*-reliefissä, alkuperäinen teos on tuhoutunut, jolloin kipsivalos on ainoa jäljelle jäänyt todiste tästä menetetyistä työstä. Kipsikopiot myös säilyttivät yksityiskohtia, joita ei enää

näe alkuperäisessä teoksessa, koska ne ovat saattaneet kärsiä huonosta restauroinnista, ilman saasteista tai sääolosuhteiden aiheuttamista vahingoista. Valoksia käytetään nykyään uudelleen myös opetuskäytössä, sillä ne antavat mittakaavan ja kolmiulotteisuuden tuntuman. Monien muiden eurooppalaisten museoiden vastaavat kokoelmat ovat sittemmin hajonneet tai tuhoutuneet, mikä tekee V&A kokoelmasta harvinaisen säilyneen esimerkin 1800-luvun merkittävästä ilmiöstä. (Victoria and Albert Museum 2024.)

## 5.2 Konservointi ja autenttisuus

On mainittavaa, että konservointiin liittyvät päätökset, kuten esimerkiksi ikääntyneen ja ongelmallisen aineen poistaminen, eivät välttämättä aina suoraviivaisesti korreloi autenttisuutta, todenmukaisuutta ja kerroksellisuutta edistävän ajatuksen kanssa. Sillä jos tavoitteena on teoksen säilyvyys, joudutaan ajoittain kajoamaan esineeseen ja tekemään radikaalejakin toimenpiteitä. Jos poistamme teoksesta jotain, mutta dokumentoimme sen tarkasti, vaikuttaako se autenttisuuteen? Konservoinnilla pyritään nimenomaan säilyttämään esineen elinkaari mahdollisimman pitkään, tehdä prosessit läpinäkyviksi ja tuoda esille niissä tehdyt päätökset ja perustelut. Tästä syy-seuraussuhteen haasteista oli aikaisemmin mainittu kappaleessa 2.3.

Victoria and Albert museon veistoskonservaattorin mukaan, V&A kipsiveistuskopiokokoelmaa on konservoitu vuosien varrella poistamalla kipsiveistosten pinnoilta pölyä ja likaa, mutta niiden ulkoasua ei ole pyritty muuttamaan niin, että ne näyttäisivät "uusilta". Puhdistaminen on pyritty vähentämään, sen sijaan monien esineiden kohdalla on keskitytty vakavampien vaurioiden stabilointiin, jotta ne säilyisivät ehjinä tuleville sukupolville. Joissakin tapauksissa kipsiesineitä on puhdistettu esteettisistä syistä perusteellisemmin. Nykyään ei ole tapana maalata kipsiveistoksia, mutta aiemmin niitä maalattiin museoissa, koska kipsin huokosiin imeytynyt lika oli vaikea puhdistaa. Lian peittäminen maalilla oli näin ollen helpompi tapa pitää esineen puhtaana. Kipsin herkkä pinta vaurioituu helposti vedestä tai vääränlaisista puhdistusvälineistä, ja tästä syystä monet kipsikopiot tilattiin alun perin päällystettynä vedenpitävällä aineella, kuten shellakalla, öljyllä tai vahalla, tai ne päällystettiin paikan päällä. V&A kipsiveistoksia on restauroitu ja puhdistettu useita kertoja, ja niiden pinnoilla saattaa olla useita kerroksia vahaa, öljyä, likaa ja maalia. Monet kipsiveistokset on tarkoitettu esitettäväksi valkoisina, jotta ne muistuttaisivat kipsin luonnollista väriä tai imitoisivat valkoista marmoria. Joihinkin esineisiin on lisätty suojaava



läpinäkyvä kerros, kuten öljyä, vahaa tai shellakkaa, joka on ajan myötä kellastunut tai ruskettunut. Tämä herättää kysymyksen, pitäisikö vanhentunut kerros poistaa vai säilyttää kerroksellisuus osana esineen historiaa. (Johanna Puisto, 2021.)

Edellä kuvataan tyypillinen konservointiin liittyvä, keskustelua herättävä tilanne: on kyse ikääntyneestä materiaalista, joka saattaa olla esteettisesti ja fyysisesti puutteellinen tai jopa haitallinen. Ikääntynyt materiaali ja sen vaikutus teoksen ulkonäköön sekä kerroksellisuuteen voivat tuoda lisäarvoa ja tietoa teoksen elinkaaresta. Aiemmissa luvuissa on todettu, että kipsiveistoskopiot voivat olla mittaamattoman arvokkaita, erityisesti kun alkuperäinen teos on vaurioitunut tai tuhoutunut kokonaan. Tämä on yksi syy, miksi kiinnostus kipsikopioita kohtaan on viime vuosina lisääntynyt. Nykyisin keskustellaan paljon 3D-kopioinnista, ja kipsikopiot voidaan nähdä 3D-mallinnuksen edelläkävijöinä. Seuraavaksi esitämme esimerkin konservoinnin, materiaalitutkimuksen ja autenttisuuden yhteensovittamisesta.

Notre-Damen tulipalon jälkeen asiantuntijoista koostuva työryhmä tutki Victoria and Albert-kokoelmaan kuuluvia kipsikopioita katedraalin yksityiskohtien materiaalitutkimusta varten. Ennen varsinaista konservointia otettiin yhteensä kuusitoista näytettä objekteista aiemmista vauriokohdista. Koepaloista valmistettiin poikkileikkausnäytteet, joilla tutkittiin materiaalin kerrostumia ja valmistusmenetelmiä. (Risdonne 2022, 4–5.) Näytteet ja tutkimuksessa käytetyt objektit ovat läpikäyneet mittaavia analyttisiä tutkimuksia, joista muutamia mainittakoon: XRD (X-ray Diffraction) materiaalin rakenteen tutkimukseen, FTIR (Fourier-transform infrared spectroscopy) kemiallisen rakenteen ja koostumuksen selvittämiseen, sekä VLR (Visible Light Reflectance) -mittaukset, jotka auttavat arvioimaan materiaalin laatua ja pinnan mahdollisia vaurioita. Kaikki edellä mainitut menetelmät tukevat sekä konkreettista konservointia, että ymmärrystä esineen historiasta, materiaalin laadusta, työmenetelmistä sekä ympäristötekijöiden vaikutuksesta objektiin. Ne toimivat myös autenttisuuden käsitteen lisärakennuspalikkana. On erittäin mielenkiintoinen asetelma tilanteissa, joissa alkuperäinen teos on menetetty tai vaurioitunut; tällöin kopio toimii historiallisena dokumenttina ja niin eräänlaisena alkuteoksena. Kun pohditaan taidehistorian konteksteissa, vaikuttaako kopion ikä autenttisuuteen? Onko vanha kopio, joka on otettu suoraan alkuperäisestä teoksesta, arvokkaampi kuin myöhemmät kopiot? Entä onko 'kopion kopiolla' silloin vähemmän arvoa? Mutta tullaan taas siihen, että autenttisuus määräytyy sen mukaan, mitä tietoa ja konteksteja se voi tuoda. On tärkeää muistaa, että kipsiveistosten luominen on vaativa prosessi, johon osallistuu useita ammattilaisia. Prosessi vaatii sekä taiteellista että teknistä osaamista. Lisäksi Victoria and Albert -museon David-veistoksen kohdalla pelkästään sen

kuljettaminen Englantiin oli kalliimpaa kuin itse kipsivaloksen valmistus. (Victoria and Albert Museum 2024.)



Kuva 12. (Vasemmalla) Plaster cast of Michelangelo's David by Clemente Papi, 1856, Florence, Italy. Museum no. REPRO.1857-161. © Victoria and Albert Museum, London



Kuva 13. (Oikealla) Plaster cast, painted plaster, after the marble 'The Dying Slave' by Michelangelo in Florence, Italy, 1513 (now in the Musée du Louvre, Paris.) Cast by Monsieur Toquière in Paris, around 1863. © Victoria and Albert Museum, London.

## 6 JOHTOPÄÄTÖKSET

Tutkimuksen lähtökohtana on ollut tarkastella kipsiveistoskopioiden merkitystä kulttuurihistoriallisena ilmiönä, sekä niiden asemaa taidehistoriallisessa kontekstissa, konservointiin liittyviä käytäntöjä sekä autenttisuutta. Tutkimuksen alussa on asetettu tutkimuskysymykset, kuinka kipsiveistosten historia, keräily ja valmistus sekä suhtautuminen kipsikopioihin ovat kehittyneet ja muuttuneet ajan kuluessa. Tutkielman edetessä on analysoitu kipsikokoelmien arvoa, eli miten ja mistä niiden arvo muodostuu. Tässä loppupäätelmässä summataan tutkimuksen keskeiset havainnot ja pohditaan kipsiveistoskopioiden merkitystä osana Suomen kulttuurihistoriaa ja miten tutkittu autenttisuus, aitous ja erilaiset kontekstit nivoutuvat aiheen ytimeen ja kuinka ne vaikuttavat objektin arvon muodostumiseen. Tutkielma johti myös syvemmälle objektin ilmaisuvoiman pohdintaan osana sen itsenäistä identiteettiä, elämää ja kykyä syvemmin ymmärtää objektin auran muodostumista tämän kautta, minkä huomattiin olevan olennainen osa autenttisuuden tunteen rakentumisessa. Isoiksi teemoiksi nousseet aiheet on jaettu omiksi alaotsikoiksi, joiden sisällä käsitellään syvemmin esitettyjä tutkimuskysymyksiä.

Jukka Jokilehdon mukaan autenttisuus muodostuu kolmijakoisesta rakenteesta: luovasta prosessista, dokumentaarista tutkimusaineistosta sekä sosiaalisesta kontekstista. Näitä parametrejä voi soveltaa Tiedemuseo Liekin kipsiveistoskokoelmaan. Parametrin ensimmäinen osa, eli luova prosessi, viittaa taiteilijan työprosessiin ideoinnista kipsiveistoksen konkreettiseen valmistumiseen. Dokumentaarinen tutkimusaineisto tässä tapauksessa viittaa kokoelman linkaareen, historiaan ja konservointiin. Sosiaalisella kontekstilla tarkoitetaan kokemuksellisuutta sekä materian omaa elämää. Etenkin juuri sosiaalinen konteksti ja sen sisältämät immateriaaliset arvot korostuivat eniten tutkielman aiheessa ja kulkivat läpi lähes koko tekstin. Tähän viitataan tarkemmin luvussa 6.2. Kipsiveistoskokoelman taustalla on ollut luova ideointiprosessi sekä konkreettinen

valmistusprosessi, eli valujen teko. Luovaan prosessiin viitattiin luvussa 3.2, sekä 3.2.2. Kokoelma on pidetty arvokkaana, se on dokumentoitu ja konservoitu vuosien varrella. Tämä osio on kokonaisuudessa käsitelty luvussa 4.1, sekä 4.2

Kävi selväksi, että käsitteet aiheen ympärillä eivät ole vielä kovin vakiintuneita, eikä niillä välttämättä aina tarkoiteta samaa asiaa. Tarkoituksena olikin selventää tämän tutkielman kannalta, miten aiheen termit asettuvat sen ympärille ja mitä niillä tarkoitetaan. Myöskään vallitsevat asenteet kopioita ja autenttisuutta kohtaan eivät vaikuta olevan vielä yksimielisiä, vaikka aiheesta on käyty jo melko pitkään keskustelua ja kävi ilmi, että asenteet muuttuvat aina sitä mukaan, mistä kulttuurista, aikakaudesta ja poliittisesta tilanteesta käsin aihetta tarkastellaan.

Saatavilla olevan tutkimusmateriaalin perusteella, tutkimuksen vertailu osio johti tulokseen, että eri maiden kipsiveistoskokoelmissa korostuvat enemmän samankaltaisuudet kuin eroavaisuudet. Niiden autenttisuusperiaatteet ovat sovellettavissa ja sovitettavissa myös muihin vastaavanlaisiin kokoelmiin, sillä ne ovat osa samaa aikansa ilmiötä. Kokoelmien synnyn lähtökohdat ovat samankaltaiset: suuret arkeologiset kaivaukset ja niiden löytöjen ihailu. Antiikin ajan klassisen taiteen ihannointi ja sen aikainen trendi johti pyrkimykseen esitellä pala tietyn ajan historiaa omalle yleisölle ja kohderyhmälle. Taidekoulut ja museot toimivat aktiivisina keräilijöinä unohtamatta joidenkin yksilöiden panosta. Suomessa yksilöiden merkitys kokoelmien synnyssä on ollut huomattava. Euroopan taidekeräilijät olivat hyvin verkostoituneita ja hakivat inspiraatiota sekä neuvoja hankintoihin toisiltaan. Kipsiveistoskopionkokoelman tavoitteena oli sivistää ja valistaa sekä kansalaisia että taiteen opiskelijoita, tuoden esille antiikin ajan arvostettua taidetta ja estetiikkaa. Niiden valmistusprosessi on moniulotteinen ja vaatii sekä taiteellista että teknistä osaamista; se on vaativa ja kunnianhimoinen käsityötaito. Koska elämme ajassa, jolloin maailman konfliktit aiheuttavat epävarmuutta ja huolta kulttuuriperinnöstä sekä sen säilyttämisestä, on äärimmäisen arvokasta, että maailmalla on kokoelmia kipsiveistoskopioista, jotka säilyttävät tietoa ja toimivat dokumentteina, kuten aikaisemmissa kappaleissa jo mainittu. Alkuperäisteokset kuitenkin väistämättä rapistuvat ajan saatossa, tai niitä saattaa muutoin tuhoutua.

Suomen kipsiveistoskokoelma on kiistatta osa laajempaa eurooppalaista ilmiötä ja sen aikakauden vallitsevaa trendiä, kuten jo aikaisemmin todettu. Suomen mittakaavassa kokoelman laajuus on ainutlaatuinen, ja erityisen merkittävää on sen säilyminen ehjänä. Euroopassa kokoelmia tuhottiin ja jätettiin heitteille paljon, sillä historiallisesti kipsikopiot kokivat ajankohdan, jolloin ne nähtiin vähemmän arvokkaina, joka johti niiden laiminlyöntiin ja niitä myös usein hävitettiin. Kipsiveistoskopioiden historiallinen dokumentointi on tämän takia melko

puutteellista. Tämä kertonee kopioiden alhaisemmasta arvostuksesta verrattuna alkuperäisiin teoksiin sekä kopion stigmasta. Ajan myötä kopioiden tieteellinen ja taiteellinen arvo on tunnustettu, ja kiinnostus kipsiveistoskopioita kohtaan on kasvanut tasaisesti. Nykyään kopioita tutkitaan yhä enemmän kansainvälisesti, ja niiden merkitystä taiteellisina ja kulttuurillisina esineinä on alettu ymmärtää paremmin.

## **6.1 Arvon muodostuminen: aitous, autenttisuus, konteksti ja estetiikka**

Tämän teeman ympärille liittyy tutkimuskysymykset, jotka käsittelevät kokoelman autenttisuuden muodostumista, kuten: miten autenttisuus muodostuu tutkittavan Tiedemuseo Liekin kokoelman kohdalla, mitä konteksteja kokoelmiin liittyy ja miten kopioihin suhtaudutaan. Lisäksi käsitellään objektin esteettisen arvoa, joka liittyy näiden kysymysten ympärille.

Kontekstin korostamista tutkimuksen ytimessä ei voi painottaa tarpeeksi. Historiallisesti "epäaidot" objektit, kuten kopiot, voivat olla dokumentaarisesti ja tutkimuksellisesti kiinnostavia. Kiintopiste on oikeastaan aina siis objektin kontekstissa, ei pelkästään sen esteettisyydessä tai alkuperäisyydessäkään. Voisi sanoa, että oikeastaan harvan objektin arvo koostuu pelkästään niiden esteettisyydestä. Mikäli tarkastellaan esimerkiksi taideteoksia pelkästään esteettisen arvon linssin läpi, jättäisimme huomiotta kaiken sen symboloiman informatiikan, mitä teoksen on tarkoitettu välittävän ja edustavan, eli sen varsinaisen idean. Tähän yksittäiseen arvoon keskittymällä, olisi pelkästään makuasia, onko jokin teos keskiverto tai huono, vaikka tässäkin tutkielmassa lyhyesti käsitelty esteettisyys ei itsessään ole kuitenkaan pinnallinen arvo. Yleisesti voidaan ajatella objektien arvon koostuvan niiden sisältämän informaation asteen mukaisesti, johon saattaa kuulua olennaisesti visuaalinen ilmaisukyky osana immateriaalisen informaation levittämistä.

Arvojen määrittely riippuu tietenkin hyvin paljon siitä, minkä alan museon kokoelmissa objekti on, ja kuka sitä tarkastelee, sillä objektin konteksti voi vaihdella ja muuttua hyvinkin paljon näiden tekijöiden muuttuessa. Yleensä objektin ympärille valitaan museon suuntautumiseen parhaiten sopiva konteksti, ja kohteen arvo määritellään sen mukaisesti. Autenttisuutta kuitenkin voi vahvistaa, mikäli objekti on edelleen alkuperäisessä ympäristössään, jolloin se säilyy lähempänä alkuperäistä kontekstiaan. Ei kuitenkaan voida täysin jyrätä kokemuksellisuuteen ja

tunteeseen sidonnaisia arvoja, joihin myös estetiikka on sidoksissa. Kokemuksellisuudella ei tässä yhteydessä mielletä termiä viihteellisyyteen viittavana. Kokemuksellisuuteen liittyy tunnemaailma sekä estetiikka, johon sisältyy ympäristömme hiljaista tietoa ja perintöä. Se voi vaikuttaa meihin syvästi ja muuttaa tapamme ajatella ja tuntea asioita, johdattaa uudelle maaperälle.

Kohteen autenttisuuden ja aitouden voidaan ajatella syntyvän myös sen alkuperäisestä funktiosta, eli tässä tapauksessa jo mainitun kontekstin, piirustusmallin ja taidesivistyksen välittäjän roolista. Voimme tutkia aiemmin tuntematonta tai tuttuakin objektia ja täten antaa sille jonkin arvon ja/tai aitouden statuksen, ja taas myöhemmin sitä muuttaa. Tämä kaikki riippuu hyvin paljon objektia tarkastelevan ammattitaidosta ja ennakkoasenteiden ja -oletusten taustoista, eli kyvystä vastaanottaa tarkastelemansa objekti.

Objektin kontekstitietoja voi muuttaa objektin kunnan rapautuminen tai ajan, ympäristön ja aatteiden muuttuminen, tietojen katoaminen tai niiden tarkoituksellinen muuttaminen. Lopputuloksena voinee ajatella, että objektin aitous voi tällöin muuttua, mutta kuitenkin pysyä. Aitous muovautuu jatkuvasti. Oikeastaan voitaisiin ajatella, että kaikkien objektien arvo on lähtökohtaisesti niiden luojansa idea, jonka pohjalta ne on toteutettu. Kaikilla objekteilla olisi jo syntyjään jonkinlainen arvo, ja ne liittyvät aina johonkin aikansa ilmiöön. Museo on instituutio, joka puolestaan tutkii, lajittelee ja tulkitsee näitä ideoita sen mukaan, mitkä niistä palvelevat meidän yhteistä muistiamme, antaen niille museaalisen arvon ja kontekstin, luoden kulttuuriperintöä. Museaalinen arvo muodostuu tällöin jo siitä, että objekti on päätetty valita kokoelmiin säilytettäväksi, ja korkeampi arvo muodostuu sen ympärille tehtävästä tutkimuksesta ja sen myötä informoivan ja kommunikoivan arvon kasvamisesta. Museo instituutiona siis nivoo irtonaisista ilmiöiden tuotteista verkon, joka yhdistää meidät osaksi isompaa kuvaa ja juurruttaa osaksi aikaa ja paikkaa. Autenttisuuden termiä on otettu museoissa haltuun, jotta voisimme muuttaa vanhoja vallitsevia valtarakenteita, ja voisimme entistä paremmin löytää autenttisen itsemme

Aitous on kuitenkin edelleen monelle, ellei jokaiselle, museovieraalle tärkeänä pidetty asia. Merkityksen janoaminen ja sen luominen on inhimillinen tapa, joka näkyy juuri aitouden ja autenttisuuden keskipisteessä. Autenttisuuden ja aitouden kuitenkin ollessa sosiaalisia konstruktioita, tulee meidän perustella näkökantaamme johtanut ajatus. Yhdellä objektilla voi olla monta eri autenttisuuden määritelmää, riippuen valitusta näkökulmasta ja kontekstista. Aitous voi olla myös täysin lavastettua, enemmän kokemuksellista, katsojalle myytyä esitystä jostakin menneestä ajasta. Tällöin tärkeintä on välittää informaatiota historian tapahtumista.

Alkuperäisyyden ja autenttisuuden jatkuvasti kehittyessä ja muuttuessa, kiinnittyy huomiomme enemmän objektin auran käsitteeseen. Auraa käytetään

käsitteenä paljon puhuttaessa museaaliseen kontekstiin sijoitettavista objekteista. Terminä se vaikuttaa äärimmäisen vahvasti edelleen arvokeskustelun ytimessä ja se vaatisi enemmän huomiota uudelleen määrittelyn kannalta nykypäivän arvojen kontekstissa. Tutkielman materiaalista kävi nimittäin ilmi, että myöskään auran käsitys ei ole kovin stabiili, ja sen voidaan kokea vähentyvän objektien kopioimisessa tai olla täysin alkuperäisyydestä riippumaton elementti.

## 6.2 Objektin kokemuksellisuus ja vuorovaikutus

Kokemuksellisuuden ja vuorovaikutuksen teeman sisällä käsitellään tutkimuskysymyksiä: Mitä konteksteja kokoelmiin liittyy ja mistä autenttisuus muodostuu kopion kohdalla? Lisäksi objektin elinkaaren vaikutus konteksteihin nousi tärkeäksi tekijäksi.

Veistos on vuorovaikutuksessa kanssamme paitsi fyysisesti (esim. painovoima, materiaalin ikääntyminen) myös henkisesti herättäen tunteita ja ajatuksia. Vuorovaikutuksen kautta muodostuu ”sanaton yhteys”, jossa veistos kommunikoi ilman verbaalista tai kielellistä ilmaisua. Tässä tapauksessa vuorovaikutus voi olla hyvin monimutkainen ja monitasoinen: se voi herättää kysymyksiä niin ajan kulumisesta, muutoksesta ja inhimillisesti tuntemuksia, kuin myös materiaalin omasta autonomiasta ja itsenäisyydestä. Toisaalta herää kysymys, onko tapa tarkastella objekteja ja antaa niille elämänkaltaisia ominaisuuksia vain pyrkimys inhimillistää kaikkea ympärillä olevaa? Onko meidän tapamme nähdä maailma väistämättä ihmiskeskeinen, vai voitaisiinko hyväksyä elottomia olioiden autonomian ilman, että niihin projisoidaan inhimillisiä piirteitä? Teoksen takana on kuitenkin aina ihmisen luoma prosessi, materiaalihankinnasta ja sen työstämisestä lähtien, joten objektin täydellinen irrottaminen inhimillisyydestä ei ole korrektia. Objektilla on oma auransa, 'olio-voimansa', mutta se linkittyy luojaansa, eli ihmiseen. Toisaalta periaatteena voisi olla ihmiskeskeisyyden vähentäminen ja elottoman (mikäli ajatellaan dualistisesti) aineen oma itsenäisyys ja potentiaalinen vaikuttaminen maailmaan omalla tavallaan – ilman, että sen täytyy jäljitellä inhimillistä. Voimmeko todella ymmärtää objektin itsenäisyyttä ilman ihmiskeskeistä tulkintaa? Kipsiveistos ei ole pelkästään staattinen objekti, vaan sillä voi olla useampia ”elämiä”, riippuen sen käyttötarkoituksesta ja ympäristöstä. Voidaan olettaa, että veistoksen merkitys ja sen rooli voivat muuttua, kun sitä tarkastellaan eri konteksteissa, kuten museossa veistos on arvostettu taideteos ja todistuskappale, mutta kaatopaikalla se muuttuu roskaksi, taidekoulussa taas opetusmateriaaliksi.

Kun tiedämme, että edessämme on kopio ja kokemuksemme perustuu sekä tietoon että havaintoon, voimme todeta, että tarkasteltu kohde on autenttinen. Autenttisuus tarkoittaa todenmukaisuutta – että kohde on täsmälleen sitä, mitä se väittää olevansa. Jos kyseessä on kopio, se on aidosti kopio. Tässä vaiheessa voimme todeta, että Helsingin kipsiveistoskokoelman autenttisuus on enemmänkin päätös kuin itseään muodostava ominaisuus. Autenttisuus ei synny itsestään, vaan sitä luodaan ja rakennetaan vähitellen pala palalta. Kokoelman kaikki vuosien varrella käydyt vaiheet ovat muovanneet kokoelman identiteettiä ja luoneet autenttisuutta sen ympärille. Alkuperäinen ja kopio eivät ole toisiaan poissulkevia ominaisuuksia, vaan ne voivat elää yhdessä ja erikseen. On myös huomioitavaa, että ilman kopiota, ei välttämättä voida puhua myöskään mistään alkuperäisestä. Nämä kaksi termiä nivoutuvat olennaisesti toisiinsa avattaessa niiden määrittelyä. Ne elävät samassa universumissa, jossa arvon ja autenttisuuden määrittelyyn on otettava huomioon inhimillinen tapa kopioida ja oppia ympäristöstämme tämän käytännön kautta.

Onko elottoman ja elollisen välinen ero ylipäätään tarpeeton? Jos haastamme perinteisen dualismin elollisen ja elottoman välillä, silloin objekteista ja subjektista tulee individuaaleja, ”olio-voimia”. ”Olio-voimia” on käsite, joka Jane Bennett kirjassaan *Materian väre* tuo esiin. ”Olio-voimilla” on oma tapansa olla ja vaikuttaa maailmassa. Tässä yhteydessä nähdään, että objektit eivät ole passiivisia, vaan ne ovat aktiivisessa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa ja tuottavat erilaisia toimintoja kuten materiaalien ikääntyminen, pintakäsittelyn kemiallinen muutos, materian rappeutuminen yms. Tämä näkökulma haastaa liiallisen ihmiskeskeisen ajattelun, jossa vain elollinen nähdään toiminnallisena ja vuorovaikutukseen kykenevänä. Kipsiveistoskopio voidaan luokitella ”villiksi” ja ”kesyttömäksi” sen kontekstin muuttuessaan. Tässä ”villiys” viittaa kyvyttömyyteen sopia odotuksiin tai normeihin, kuten taideinstituutioiden vallan rakenteisiin. Juuri veistoskopio voidaan nähdä vallankumouksellisena ja vastustavansa elementtinä, joka horjuttaa valtarakenteita ja taiteen vakiintuneita ja pakotettuja käytäntöjä. Tietyllä tavalla kopio-status voi liittyä ”altavastaajan” rooliin, jossa objekti, ”olio-voima” voi vastustaa sille annettuja merkityksiä ja pyrkiä vapautteen institutionaalisista rajoituksista. Ympäristömme koostuu sekä materiaalista että immateriaalista yksityiskohdista, ja tämä ympäristö muodostaa taustan kokemuksille, mikä puolestaan vaikuttaa esteettiseen havaintoon. Autenttisuus liittyy vahvasti aistillisiin kokemuksiin ja esteettisyyden havainnointiin, sillä se muokkaa sitä, miten koemme ja arvostamme ympäröivää maailmaa.



### 6.3 Pintakäsittelyn ja konservoinnin vaikutus autenttisuuteen

Kolmas teema liittyi pintakäsittelyn ja konservoinnin vaikutukseen. Tähän liittyi tutkimuskysymys: Miten kohteiden konservointi, pintakäsittely ja estetiikka vaikuttaa autenttisuuteen?

Kipsiveistosten pintakäsittelyllä pyrittiin jäljittelemään eri materiaaleja ja saamaan aikaan vaikutelma kalliimmasta materiaalista tai luomaan illuusio alkuperäisen veistosmallin materiaalista, kuten pronssista tai marmorista. Vaalealla ulkoasulla pyrittiin juuri marmorin vaikutelmaan, johon silmämme ovat kenties eniten tottuneet ja ensimmäinen mielikuva kyseisistä veistoksista puhuttaessa on lähes vitivalkoinen ulkoasu, vaikka "alkuperäiset" marmori ja pronssipatsaat saattoivat olla hyvinkin värikkäitä ja loistokkaita. Kipsiveistosten kohdalla ei oikeastaan voida puhua mistään yhdestä ainoasta autenttisesta pintakäsittelystä, vaan siihen sisältyy kaikki edellä mainitut mukailumaalaukset. Johdannossa esitetty ennako-oletus valkoiseksi maalaamisesta on liittynyt niin tähän ilmiöön, kuten myös kipsin huokoiseen ominaisuuteen ja sen myötä helpompaan puhtaanapitoon.

Onko konservoinnilla sitten vaikutusta käsittelemäämme autenttisuuteen? Tai tuoko konservointi lisäarvoa? On pohdittava esineen kerroksellisuuden ja patinan säilyttämisen balanssia suhteessa autenttisuuteen. Lähtökohtaisesti objekteja pyritään konservoimaan esineeseen kajoamatta ja ilman merkittäviä muutoksia, varmistaen näin objektin säilyvyys sellaisenaan. Ennaltaehkäisevällä konservoinnilla onkin edelleen suuri merkitys. Kaikki muutokset ja prosessi kokonaisuudessaan on dokumentoitava. Dokumentointi on yksi tärkeimmistä konservoinnissa käytetyistä menetelmistä ja työkaluista. Tutkimuksen yhtenä lähtökohtana oli oletamus, että kipsiveistoskopioiden kohdalla ei ole olemassa yhtenäistä linjausta, joka toimisi tukipilarina konservointipäätösten teossa. On todennäköisesti hyvin vaikeaa määritellä kaikille kipsiveistoskokoelmille yhtenäistä linjaa, sillä esineitä ja niihin kohdistuvaa konservointia täytyy arvioida tapauskohtaisesti, sillä yksittäisiä veistoksia on voitu käsitellä eri tavoin ja niiden koostumuksessa ja rakenteessa voi olla eroavaisuuksia. Voimme kuitenkin nojautua konservoinnin yleisiin eettisiin periaatteisiin ja noudattaa standardeja, kuten esimerkiksi Venetsian sopimus ja Naran sopimus autenttisuudesta, joissa korostuvat dokumentointi, kokonaisvaltainen säilyttäminen ja teoksen materiaalin kunnioittaminen. Konservointiin liittyvät käytännöt ja suositukset ovat kehittyneet ajan myötä ja tulevat kehittymään myös jatkossa, joka on hyvä huomioida objektiin kajoavien toimenpiteiden suunnittelussa ja toteutuksessa.

Pystymme jatkuvasti varmemmin ja tehokkaammin tutkimaan, mikä kaikki on materiaaleiltaan ja tekniikaltaan alkuperäistä. Alkuperäinen ei kuitenkaan aina ole se ainoa "aito", eikä kopio ole aina väärennös. Esimerkiksi konservoinnin aikana materiaaleiltaan muuttunut teos voi olla edelleen yhtä aito, kuin se oli valmistuttuaan, vaikka teoreettisesti voisimme ajatella materiaalien muutosten tekvän siitä jotain aivan muuta. Tässä ei usein huomioida mm. teoksen pinnalle kertyvää likaa, joka voi muuttaa alkuperäisiä materiaaleja kemiallisesti. Saatamme helpommin hyväksyä tämän kaltaisen muutoksen, mutta emme tarkoituksellista, harkittua ja tutkimukseen perustuvaa ja perusteltua konservointia. Emmekö voisi mieluummin ajatella, että museoidun teoksen elinkaareen kuuluu sen konservointi, eli mahdollisten uusien materiaalien kerrostuminen teokseen. Käyttöesineissä se lienee helpompi hyväksyä, sillä kerrostumaa ja muutoksia on jo syntynyt sen elinkaareessa ennen museota, ja se kuuluu niiden luonteeseen. Koemme taideteoksen kohdalla jostain syystä isomman dilemman, sillä taiteella ei omalla tavallaan ole muuttuvaa funktiota, kuten käyttöesineillä. Taide pysyy taiteena, vaikka se siirretään museaaliseen kontekstiin, mutta käyttöesine muuttuu tavallaan staattiseksi objektiksi, jolle valitsemme uuden roolin ja elämän museaalisisessa kontekstissa. Kenties näiden välinen rahallinen arvottaminen on edelleen niin voimissaan, että arvotamme yleensä edelleen taiteen muun yläpuolelle.

## 6.4 Lopuksi

Tutkimuksen myötä nousi esiin uusia, relevantteja kysymyksiä, jotka ansaitsevat tarkempaa tarkastelua tulevaisuudessa. Tämän tutkielman yksityiskohtaisempi tarkastelu jäi joiltakin osin rajoittuneeksi. Ensinnäkin aihe itsessään on osa laajempaa ilmiötä, mikä tarkoittaa, että tutkimus liittyy moniin muihin tekijöihin, näkökulmiin ja osaksi monimuotoisempaa historiaa, joita ei ollut mahdollista käsitellä tarpeeksi syvällisesti tämän tutkielman yhteydessä. Lisäksi käytettävissä olleiden lähteiden ja tarkemman tutkimusaineiston rajoittuneisuus vaikuttivat siihen, että joitakin tärkeinä miellettyjä osa-alueita ei pystytty käsitellä niin laajasti, kuin olisi ollut toivottavaa, kuten kokemuksellisuus ja materian vuorovaikutus. Huomioitavaa on myös, että käytetty lähestymistapa avasi ja rajasi vain osan tästä moniulotteisesta aiheesta. Museologian ja kulttuuriympäristötutkimuksen yhteispanos aiheeseen toi siihen tarvittavaa filosofista ja kulttuuriperinnöllistä juurrutusta. Tutkielmassa yhdistyvät museologian ja kulttuuriympäristön tutkimuksen näkökulmat, mikä laajentaa tarkastelun heritologiasta estetiikkaan. Lisäksi molempien tutkijoiden

konservaattorin tausta näkyi aiheen käsittelyssä sen laajemmassa huomioimisessa ja linkittämisessä tähän tutkielmaan.

Tutkielman päätavoitteena oli Tiedemuseo Liekin kipsiveistoskokoelman autenttisuuden ja kontekstien avaaminen ja kerääminen yksiin kansiin. Tämän kannalta tutkimus oli onnistunut, vaikka kuten todettu, aiheesta olisi voinut saada aikaiseksi huomattavasti laajemmankin kokonaisuuden. Kokoelmien varsinainen vertailu jäi lopulta osoitukseksi ilmiön samanlaisista toimintatavoista ja lähtökohdista, sillä saatavilla ollut materiaali ei tuonut juuri eroavaisuuksia kokoelmien kohtelussa ja niiden elinkaareissa. Tarkasteltuun kipsiveistoskopioiden ilmiöön voidaan lukea kuuluvan niiden elinkaaren koko sykli valmistuksesta, keräilystä ja hävityksestä aina niiden uudelleen arvostamiseen asti. Tämä korostui molemmissa vertailukohteissa. Kaiken kaikkiaan tutkielma pääsi tavoitteeseensa aloittamalla, ja yhtymällä maailmalla jo aloitettuun keskusteluun kipsiveistosten kopioista.

Jatkotutkimuksen aiheiksi voisi olla syytä miettiä filosofiselta puolelta uudella teknologialla tuotettujen kopioiden arvokeskustelua ja miten ne vaikuttavat kopioon käsitteenä tulevaisuudessa ja sitä myötä autenttisuuden määrittelyyn. Teknologian jatkuvasti kehittyessä kohtaamme sen myötä uudenlaisia haasteita niin filosofisella kuin materiaalisella tasolla. Tähän liittyen myös kopion arvon muuttuminen, mikäli alkuperäinen teos on jo tuhoutunut ajan saatossa, on erittäin merkittävä kysymys. Herää kysymys, onko mahdollista, että kopiot korvaavat alkuperäisiä museo-objekteja ja voiko ne kantaa "alkuperäisen" statusta omassa historiallisessa kontekstissa? Myös epävarmat ajat herättävät yhä enemmän huolta kulttuuriperinnön säilyttämisestä. Kopioiden rooli saattaa tulevaisuudessa vain vahvistua ja niiden tutkiminen olla erittäin ajankohtaista. Lisäksi on tärkeää seurata, miten modernit konservoinnissa käytetyt materiaalit ja -tekniikat vaikuttavat kipsiveistosten säilyvyyteen. Tästä voidaan johtaa jatkopohdintaa aiemmin tutkielmassa käsitellylle kysymykselle siitä, miten autenttisuus määritellään materiaalien kautta.

## LÄHTEET

Alatalo, Kari. 2013. "Särkyneitä, mutta aitoja jäljennöksiä". *Kaltio – Pohjoinen kulttuurilehti* 68 (1): 21 – 23.

Anderson, Jaanika. 2015. *Reception of Ancient Art: the Cast Collections of the University of Tartu Art Museum in the Historical, Ideological and Academic Context of Europe (1803–1918)*. Väitöskirja. University of Tartu Press. ISBN 978-9949-32-769-0 (pdf).

Arnold, Daniela, Torsten Arnold, and Elisabeth Rüber-Shütte. 2010. "The Plaster Decoration of the Choir Screens in the Church of Our Lady in Halberstadt: A Current Conservation Project." In *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, 369–384. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co.

Ashley-Smith, Jonathan. 1994. "The Ethics of Conservation." In *Care of Collections*, edited by Knell, Simon, 11–20. London: Routledge.

Auffret, Stephanie. 2019. "Considerations on the Preservation of the Authenticity of Cultural Heritage: a Conservator's Journey." In *What is the Essence of Conservation? Materials for Discussion*, edited by Mairesse, Francois and Renata F. Peters, 17–23. Paris: ICOFOM.

Barker, Rachel, and Patricia Smithen. 2006. "New Art, New Challenges: The Changing Face of Conservation in the Twenty-First Century." In *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, edited by Janet Marstine, 85–105. USA, UK, Australia: Blackwell Publishing.

Bennett, Jane. 2020. *Materian väre*. Tallinnan kirjapaino-osakeyhtiö: Tallinna.

Brandi, Cesare. 2005. *Theory of Restoration*. Translated by Giovanni Basile. Rome: Istituto Centrale per il Restauro. Originally published in 1963.

Benjamin, Walter. 2008. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin.

Berleant, Arnold. 2005. *Aesthetics and Environment: Themes and Variations on Art and Culture*, 150–152. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

Craddock, P.T. 1992. "A Short History of the Patination of Bronze." In *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, edited by Mark Jones, 63–70. British Museum Press: London.

Daley, Michael. 1994. "Solvent Abuse". In *Care of Collections*, edited by Knell, Simon, 31–37. London: Routledge.

- Dickie, George. 1971. *Estetiikka - Tutkimusalueita, käsitteitä ja ongelmia*. (Eng. kielenen alkuteos: *Aesthetics – An Introduction*). Helsinki: Hakapaino Oy.
- Dewey, John. 1934. *Taide kokemuksena*. (Eng. kielenen alkuteos: *Art as Experience*). Tallinna: Tallinnan kirjapaino-osakeyhtiö. ISBN: 978-952-5503-47-0.
- Foster, S. M., and N. G. W. Curtis. 2016. "The Thing about Replicas – Why Historic Replicas Matter." *European Journal of Archaeology* 19 (1): 122–148.
- Foster, Dr. Sally, and Professor Siân Jones. 2020. *New Futures for Replicas: Principles and Guidance for Museums and Heritage*. Pamfletti. Stirling.
- Frederiksen, Rune. 2010. *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin: De Gruyter.
- Galindo, Scarlet. 2019. "Constructing the Future, Guidelines to Be Considered." In *What is the Essence of Conservation? Materials for Discussion*, edited by Mairesse, Francois and Renata F. Peters, 63–69. Paris: ICOFOM.
- Hannestad, Niels. 1994. *Tradition in Late Antique Sculpture – Conservation, Modernization, Production*. Denmark: Aarhus University Press.
- Hedley, Gerry. 1994. "Cleaning and Meaning: The Ravished Image Reviewed." In *Care of Collections*, edited by Knell, Simon, 21–29. London: Routledge.
- Jokilehti, Jukka. 1999. *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Knuutinen, Ulla. 2009. "Kulttuurihistoriallisten materiaalien menneisyys ja tulevaisuus – Konservoinnin materiaalitutkimuksen heritologiset funktiot." Väitöskirja, Jyväskylän yliopisto.
- Knaller, Susanne. 2017. "Always Dealing with Reality but Never Too Close to It: Original and Copy in Modern Aesthetics." In *The Transformative Power of the Copy: A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, edited by Corinna Forberg and Philipp W. Stockhammer, 69–84. Heidelberg: Heidelberg University Publishing.
- Kłosowska, Anna, and Michal Obarzanowski. 2010. "Plaster Casts in the Collection of the National Museum in Krakow. Conservation Issues." Conference accompanying the exhibition "Krakow Within Your Reach. Architectural Sculpture in the Collection of the National Museum in Krakow" in the National Museum in Krakow – The Bishop Erazm Ciołek Palace, The Hall of Virtues, May 25.
- Koivulahti, Tiina, Teija Luukkanen-Hirvikoski, ja Hanna Pirinen. 2020. *Hylätty Mooses – monitieteinen tutkimus valottaa erään maalauksen tarinaa. Taidehistoriallisia tutkimuksia* 52. Vantaa: Taidehistorian Seura, Grano Oy.

Latour, B., and A. Lowe. 2010. "The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles." In *Switching Codes*, Chicago & London: The University of Chicago Press.

Levenspiel, Gina. 2019. "Continuity by Repetition – Why Form Matters in Architectural Conservation." In *What is the Essence of Conservation? Materials for Discussion*, edited by Mairesse, Francois and Renata F. Peters, 89–96. Paris: ICOFOM.

Lihacheva, Elizaveta. 2024. "Zachem v muzee slepki?" YouTube video, 10:14. 13.09.2024. [https://www.youtube.com/watch?v=KruVM\\_z49SA](https://www.youtube.com/watch?v=KruVM_z49SA).

Lowenthal, David. 1992. "Authenticity? The Dogma of Self-Delusion." In *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, edited by Mark Jones, 184–192. British Museum Press: London.

Marstine, Janet, ed. 2006. *New Museum Theory and Practice: An Introduction*. USA, UK, Australia: Blackwell Publishing.

Megens, Luc, Ineke Joosten, Alberto de Tagle, and Renske Dooijes. 2011. "The Composition of Plaster Casts." ICOM CC: Lisbon.

Mairesse, Francois, and Renata F. Peters, eds. 2019. *What is the Essence of Conservation? Materials for Discussion*. Paris: ICOFOM.

Nikula, Riitta. 1974. "Helsingin yliopiston veistokuvakokoelman historiaa ja taustaa." Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja. Helsinki.

Payne, Emma M. 2019. "The Conservation of Plaster Casts in the Nineteenth Century." *Studies in Conservation* 65 (1): 37–58. doi:10.1080/00393630.2019.1610845.

Payne, Emma M. 2021 *Casting the Parthenon Sculptures From the Eighteenth Century to the Digital Age*. London, UK: Bloomsbury Academic. <https://research-ebSCO-com.ezproxy.jyu.fi/linkprocessor/plink?id=b029ded5-0f29-3c85-8fbc-b66353db095c>.

Pettersson, Susanna. 2008. *Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin: Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura: Valtion taidemuseo.

Pettersson, Susanna. 2010. "The Art Museum as Author of Art History: The Formation of a National Art Collection in Finland and the Case of Copies." In *Mind and Matter: Selected Papers of Nordik 2009 Conference for Art Historians*, 216–227. Taidehistoriallisia tutkimuksia 41. Helsinki: Taidehistorian seura.

Puisto, Johanna, sähköpostiviesti, 12. huhtikuuta 2021.

Ribeiro, Gustavo Lins. 2017. "What's in a Copy?" In *The Transformative Power of the Copy: A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, edited by Corinna Forberg and Philipp W. Stockhammer, 21–36. Heidelberg: Heidelberg University Publishing.

- Ridgway, Brunilde S. 1989. "Defining the Issue: The Greek Period." In *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, edited by Kathleen Preciado, 13–26. National Gallery of Art: Washington.
- Risdonne, Valentina, Charlotte Hubbard, Victor Hugo López Borge, and Charis Theodorakopoulos. 2021. "Materials and Techniques for the Coating of Nineteenth-Century Plaster Casts: A Review of Historical Sources." *Studies in Conservation* 67 (4): 186–208. Published online 2021. <https://doi.org/10.1080/00393630.2020.1864896>.
- Risdonne, Valentina, Adriana Miro Francescutto, Sayuri Morio, and Charis Theodorakopoulos. 2022. "The Victoria and Albert Museum Plaster Casts by the Nineteenth-Century Workshops of the Notre-Dame Cathedral: Scientific Analysis and Conservation." *Heritage* 5 (4): 3427–3445. <https://www.mdpi.com/2571-9408/5/4/176>.
- Schreiter, Charlotte. 2017. "The Power of Material and Context: Large-Scale Copies After the Antique in the Late Eighteenth Century." In *The Transformative Power of the Copy: A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, edited by Corinna Forberg and Philipp W. Stockhammer, 191–204. Heidelberg: Heidelberg University Publishing.
- Selkokari, Hanne. "Keskustelu kreikkalaisesta kuvanveistosta Berliinissä ja Helsingissä 1800-luvun lopulla." *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 50. Helsinki: Taidehistorian seura, 95–109. pdf.
- Spear, Richard E. 1992. "Notes on Renaissance and Baroque Originals and Originality." In *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, edited by Kathleen Preciado, 97–99. National Gallery of Art: Washington.
- Taylor, Charles. 1998. *Autenttisuuden etiikka*. Helsinki: Valopaino Oy
- Toynbee, Polly. 2014. "Why Do We Worship the 'Real' Works of Art?" *The Guardian*, November 13. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/nov/13/real-works-of-art-victoria-and-albert-museum-reproductions>.
- University of Tartu Museum. 2022. "The Story of the University of Tartu Museum." Accessed March 20, 2024. <https://museum.ut.ee/en/story-of-the-museum>.
- Victoria and Albert Museum. 2024. "History of the Cast Courts." Luettu 14. elokuuta 2024. <https://www.vam.ac.uk/articles/history-of-the-cast-courts>.
- Vaughan, Gerard. 1992. "The Restoration of Classical Sculpture in the Eighteenth Century and the Problems of Authenticity." In *Why Fakes Matter: Essays on Problems of Authenticity*, edited by Mark Jones, 41–50. British Museum Press: London.
- Wikström, Lena. 1993. *Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen veistokuva-kokoelman kuntotutkimusraportti*. Suomi. Helsinki.

Winckelmann, Johann Joachim. 1992. *Jalosta yksinkertaisuudesta - kirjoituksia antiikin taiteesta ja arkkitehtuurista*, suom. Vesa Oittinen. VAPK-Kustannus: Helsinki.

## KUVAT

1. Dionysos-lasta kantava Hermes. Polina Semenova, 2020
2. Kokoelma antiikkisia patsaita, rintakuvia, kohokuvia ja muita veistoksia, jotka roomalainen kuvanveistäjä Bartolomeo Cavaceppi on restauroinut. Rooma, 1768. p. 60 University and Public Library Cologne, Cologne, North Rhine-Westphalia. <https://objects.auxiliary.idai.world/Tei-Viewer/cgi-bin/teiviewer.php?manifest=BOOK-810357>
3. Lepäävä Satyyri. Ekaterina Oksanen, 2020
4. Apollon Sauroktonos/Liskontappaja. Ekaterina Oksanen, 2020
5. Artemis. Yksityiskohta. Ekaterina Oksanen, 2020
6. Laokóón. Yksityiskohta. Ekaterina Oksanen, 2020
7. Liskontappaja. Yksityiskohta kädestä ennen konservointia. Ekaterina Oksanen, 2020
8. Marcellus. Yksityiskohta torsosta ennen konservoinnin aikana. Ekaterina Oksanen, 2020
9. Marcellus. Yksityiskohta nilkkavaurioista. Ekaterina Oksanen, 2020
10. Liskontappaja. Yksityiskohta kädestä enne konservointia. Ekaterina Oksanen, 2020
11. Cast Courts, Room 46b, The Weston Cast Court, 2014. © Victoria and Albert Museum, London
12. Plaster cast of Michelangelo's David by Clemente Papi, 1856, Florence, Italy. Museum no. REPRO. 1857-161. © Victoria and Albert Museum, London.
13. Plaster cast, painted plaster, after the marble 'The Dying Slave' by Michelangelo in Florence, Italy, 1513 (now in the Musée du Louvre, Paris.) Cast by Monsieur Toquière in Paris, around 1863. © Victoria and Albert Museum, London



**LIITE 1** Sally Foster ja Siân Jones, *New Futures for Replicas: Principles and Guidance for Museums and Heritage* (2020)

## principles

**A New understandings of authenticity recognise replicas as *original* objects in their own right with stories worth telling**

- 1 Replicas, like all objects, have their own biographies and life stories, and those life stories will necessarily diverge from their historic originals.
- 2 New approaches to authenticity recognise that authenticity is not an intrinsic, material quality of a thing, but a socially mediated experience.
- 3 The materiality, location, use, accessibility, social context, biography, technology / craft of production and authorship will inform how authenticity is experienced and negotiated.
- 4 The production of replicas, including the practitioners involved and the technical and craft practices deployed, is important and often under-researched.
- 5 Co-producing replicas, not least with local communities, can stimulate interest, debate and wider democratisation of heritage and museum practices through the co-production of meaning and establishment of authenticity, values and significance. The benefits of such activities may lie in the process rather than the end-product.

**B Replicas are distinctive as 'extended objects' with 'composite biographies' that link the lives of the copies and original**

- 1 'Relatedness' is a fundamental characteristic of replicas, because their meaning and value is in large measure a product of their relationships with people, places and other things, which may include further replicas. Appreciating the significance of individual replicas requires recognizing and appreciating these specific linkages.
- 2 The values that are given to replicas are complicated and risk being constrained by existing mechanisms. Replicas therefore invite alternative ways of thinking within institutional or disciplinary silos, as well as new ways of working within and across communities of interest.
- 3 Institutions can help by making their replicas more accessible and visible, integrating them into their catalogues, database structures and their online searchability. The intellectual and practical benefits of cross-institutional, cross-sector thinking / action would extend well beyond replicas and any one country.

**C Replicas merit the same care as other objects and places**

- 1 While allowing that some replicas continue to be used and made for educational and experimental purposes,<sup>2</sup> replicas are ideally subject to the same evidence-based, research-led heritage / curatorial processes as other objects and places.
- 2 Caring for replicas should therefore consider collecting, accessioning, recording, researching, designation, conserving, interpreting, presenting, deaccessioning and disposal, as appropriate.
- 3 Significance assessment offers a framework for action based on transparent and holistic assessment of authenticity, value and significance of individual replicas and replica collections.

**D Replicas invoke specific local and global ethical issues**

- 1 Replicas are and will continue to be an essential component of the world's cultural heritage and strategies for its curation.
- 2 Past practices or contexts of replica production may not have been, or may no longer be, deemed ethical. The consequences of such issues need to be identified and handled with due sensitivity and appropriate consultation.<sup>3</sup>
- 3 In creating replicas, contemporary ethical considerations include intellectual property, copyright and attribution, self-documentation of identity and integrity,<sup>4</sup> the risk of physical impact on historic originals, and the positive and negative impact on communities of interest associated with the subject's biography. The latter may be unexpected, hence the importance of an ethical review process that brings in multiple viewpoints.
- 4 Contexts in which replicas are now being considered may already be highly contested, such as questions of restitution and repatriation, or relocation of historic originals because they are under threat in their current location.

*These cross-cutting Principles underpin the Guidance that follows.*

2 cf. ICOM 2017 *Code of Ethics*, §2.8.

3 cf. V&A 2017 *ReACH Declaration* Article 5.

4 cf. ICOM 2017 *Code of Ethics*, §4.7.