

EUROOPAN (MUSEO)RYÖSTÖ, VANHAN TAITEEN PAIKKASIDONNAISUUS JA DIGITAALINEN VALLANKUMOUS

Museofilosofiaa uudelle ajalle

Max Ryyänen

Modernin taide- ja kulttuurijärjestelmän kehittyessä ryöstettiin valtavat määrät (eurooppalaista) kulttuuriperintöä taidemuseokäyttöön. Mitä ryöstelyn historiasta ja sen vaikutuksista alkuperäiskonteksteihin voidaan oppia? Voitaisiinko taidetta palauttaa syntysijoilleen tai joihinkin muihin historiallisiin konteksteihin produktiivisesti? Mikä rooli museodigitoinnilla voisi olla tässä prosessissa?

1

Alvare Zorzi kirjoitti jo vuonna 1983 kattavan esityksen siitä, mitä taidetta ja kulttuuriaarteita Venetsiasta on ryöstetty museoihin. *Venezia Scomparsa* lukiessa tajuaa miten paljon museomaailma on repinyt sijoiltaan ainutlaatuisen kulttuurisen todellisuuden rakennusaineita. Museokokoelmien historia on siis myös sellaista voittajien historiaa, jossa häviöjä on kokonainen kulttuurinen maailma, joka olisi vaikuttavimmillaan holistisena kokonaisuutena.

”Kadotettu Venetsia” saattaa olla tuleva klassikko keskustelussa, joka on vasta mahdollistunut. Modernin korkeataiteen järjestelmän metafysisen voima on lerrahtanut, paikkasidonnainen taide on herkistänyt meidät teoksen mikogeografiselle kontekstille ja museoajattelussakin ollaan jo pystytty avaamaan ovia kriittiselle itsearviointille. Zorzin kirja kertoo yhden kulttuurihistoriallisesti rikkaan ja taiteellisesti omalakisien kaupungin esteettisen todellisuuden hajoamisesta pirstaleiksi yksittäisiä konteksteistaan irrotettuja objekteja fetisisoiviin museoihin ympäri maailmaa, mutta tiedämme ettei Venetsia ole ainoa paikka, josta museot ovat ammentaneet esineitä pohjattomaan kitaansa.

Zorzista tietämättä¹ David Carrier selvittää ongelmavyöhytiä laajemmassa mittakaavassa vuonna 2006 ilmestyneessä kirjassaan *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*. Hän johdattaa lukijansa näkemään filosofisessa perspektiivissä sen mittavan esinyöstelyn historian, jonka tuloksena historialliset taidekaupungit ovat toisinaan vain muutamia alttaritauluja ja siirtämiseen kelpaamattomia patsaita lukuunottamatta menettäneet taideaarteensa museoille.²

Kirja auttaa raottamaan länsimaalaisuuden myyttistä verhoa. Meidät on saatu kuvittelemaan että vain ei-länsimaa-

1 Carrier ei mainitse Zorzin kirjaa, vaikka käsittelee Venetsiaa kokonaisen luvun verran, eikä Zorzin kirjaan voi puolestaan olla törmäämättä Venetsiassa. ”Polkupyörä” keksitään näin ollen paikoitellen uudestaan, mitä luultavimmin Carrierin huonon kielitaidon takia.

2 Toki museointia on harrastettu jo varhain myös paikan päällä – samalla kun suosituimmat kaupungit ovat teemapuistoutuneet. Historiallisten kaupunkien kohtalot ovatkin aiheemme suhteen kovin vaihtelevia. Monipuolisen yleisesityksen niiden museointi- ja turistifioitumiskohtaloista tarjoaa Orbaşlı 2000.

laiset teokset on museoimisen myötä siirretty radikaalisti erilaiseen kontekstiin, mutta tosiasiaa taiteen käsitteen, instituution ja arvottamistapojen kehittymisen³ myötä 1700-luvulta alkaen juuri eurooppalaisia teoksia ja esineitä on ”taiteellistettu” eniten.⁴

Ympäristön ja arjen estetiikan tulvan⁵ myötä on mitä sopivin aika muistuttaa, että esteettinen kulttuuri taide- ja museomaailman ulkopuolella toimi hyvänä kotina monille entisaikojen maalauksille ja veistoksille, ja myös modernismin aikana tehtiin paljon teoksia, joiden ajateltiin ammentavan tietystä tilasta tai paikasta (sisustukset ja muut esteettiset elementit mukaan lukien). Toki monet merkkihenkilöiden kotimuseot ovatkin vaalineet erityisten teosten asemaa osana taloa ja sisustusta taiteilijan ja omistajan toivomilla tavoilla.⁶ Monet teokset kuitenkin löysivät taiteellisen roolinsa ja voimansa vasta päästyään taiteen käsitteellisen ja institutionaalisen sateenvarjon alle, oikean yleisön eteen.⁷ Keskiajalla käydyissä ”ensimmäisissä massakulttuuridebateissa”⁸ uskonnolliseksi visuaaliseksi viestinnäksi luodut ja käsitetyt raamatulliset maalaukset sekä myöhemmät valtiollista juhlavuutta ja arvokkuutta alleviivaavat suurmiesten kuvat ovat nykypäivän museovieraille produktiivisempia taiteellisessa käytössä kuin alkuperäisessä funktiossaan. Itselleni on ainakin ihan sama onnistuiko Giotto kuvillaan levittämään Raamatun sisältöjä kansalle, eikä Velázquezin maalausten hovimenestys kiinnosta kuriositeettia enempää.

Nykytaiteessakin on itse asiassa tyypillistä, että teos saavuttaa esteettistä menestystä osana näyttelykokonaisuutta, josta se sitten atomisoidaan kokoelmaan. Kuratointi on usein tietoisesti etsinyt teosten piileviä potentiaaleja, ava-

3 Taiteen käsite joka nivoi yhteen mm. runouden, maalauksen ja musiikin, kehittyi asteittain renessanssiajalta lähtien saavuttaen institutionaalisen aseman 1700-luvulla. Taidetta taiteen vuoksi -asenne, erotettuna vaikkapa taiteesta uskonnollisen viestinnän välikappaleena, vahvistui 1800-luvulla modernismin synnyn myötä. Ks. esim. Kristeller 1994.

4 Vieraiden kulttuurien tuotteiden museoimista ja taiteellistamista ei tule ajatella vain kielteisesti kolonialismina. Kukapa ei haluaisi itse jäsentää maailmaansa. Jos japanilaisesta kulttuurista olisi tullut globaalin yhteisön perusta, maisemapuutarhamme olisivat ehkä päässeet nauttimaan zenistä ja ryijyistämme olisi tullut ”bunkaa”. On myös todettava, että harmiksemme meidän taideklassikkomme ovat niin kalliita, etteivät kolonialismin seurauksena museoita perustelevat nigerialaiset ja indonesialaiset voi ostaa kulttuuriaarteitamme käyttääkseen niitä kokemuksellisesti tyydyttävästi omassa perinteisessä kontekstissaan (jota media- ja massakulttuuri tuhoavat huomattavasti museoita tehokkaammin).

5 Suomessa on tässä oltu melkoisia edelläkävijöitä, Yrjö Sepänmaan jälkivanassa. Arjesta löytyy jos minkälaisia esteettisen keskustelun aiheita. Ks. mm. Light & Smith 2005, joka sisältää myös suomalaisen keskustelun pääpiirteet ”paikallistähtiemme” omien artikkeleiden kautta.

6 Mielenkiintoinen taiteilijan ja keräilijän kotimuseo on tässä suhteessa Emil Cedercreutzin museo- ja kulttuurikeskus Harjavallassa. Villa Maireaan on puolestaan tilattu teoksia Maire Gullichsenin toimesta, ja ”kodin” löytäneet teokset on pyritty jättämään ”oikeille” paikoilleen, kuten Juan Grisin ”Yellow Guitar” takan viereen. Toisinaan Villa Maireassa myös tehtiin teoksia. Esimerkiksi Sandy Calder työskenteli Mairean Ateljée -tilassa ja jätti rakennukseen irtonaisia esineitä, joilla on sinne vahva suhde ja jotka ovat säilyneet osana taloa, kokonaistaideteosta. Muistutettakoon, että Aallon suunnittelema Mairean rakennus on itsessäänkin paikan tuote: metsän ja lähialueen maastoa on hyödynnetty arkkitehtonisissa valinnoissa. Aino ja Alvar Aallon vuonna 1939 julkaisemassa ”Mairea”-artikkelissa vaalitaan kirjallisella tasolla pyrkimystä arjen ja taiteen vuoropuhelun kehittämiseen tilallisilla ratkaisuilla. Aallot kirjoittavat mm. että ”...on tahdottu luoda esimerkkitapaus taiteen ja asunnon keskinäisestä suhteesta, joka sikäli olisi sosiaalisesti kantava, että se voitaisiin toteuttaa pienessä jopa yhdenkin huoneen asunnossa, jonka asukkaalla on tarvittava henkilökohtainen suhde taiteellisiin ilmiöihin.” Aalto & Aalto 1982, 3.

7 Taiteen käsitteen ja järjestelmän kehitystä, sekä taidemuseotoiminnan käynnistämistä ja niiden vaikutuksia kulttuuriperinnön käyttöön, voi verrata ready-made-taiteen aaltoon, josta tuli yksi 1900-luvun modernismin tärkeimmistä ”peleistä”. Teoksista joista on tullut ”jotakin” taiteeseen adoptoinnin jälkeen mainittakoon esimodernin taiteen lisäksi suurelkin yleisön tuntemat Henri de Toulouse-Lautrecin kabareejulisteet ja useat kaupalliseen käyttöön luodut art deco -tuotteet. Gianni Vattimo on korostanut museolaitoksen kanavoivaa roolia vertaamalla sitä Ferdinand de Saussuren kielitieteen *langueen* (”kieli”, vrt. *parole* 1. ”puhunta”). Museon tapaisten instituutioiden rooli kulttuurimaailmassa olisi näin strukturoiva tavalla joka antaisi merkityspohjan luovalle toiminnalle, jota de Saussuren mallissa vastaa puhunta. Vattimo ei tietenkään ehdota metaforaansa todellisuuden peiliksi, vaan käyttää metaforaa enemmänkin museoiden aseman metaforisena valaisijana. Ks. Vattimo 2006. Osiossa 2 esitän miten taiteen ja sen esinesuhteen kielloppia voitaisiin muuttaa, ja uskon että todellakin vain museoilla on siihen realistiset mahdollisuudet nyky-yhteiskunnassa.

8 Eco 1997, esipuhe ja johdanto keskittyy sekä apottien kiistoihin että muihin modernin massakulttuuridebatin esimuotoihin.

takseen yleisölle niiden monia puolia, mutta vielä voitaisiin mainiosti mennä enemmän siihen suuntaan, että palautettaisiin kokonaisia näyttelyitä elämään. Bruce Naumannin (meilläkin ARSissa aikanaan vierailleita) klovnivideoita nähneet haluaisivat varmasti nähdä niitä kaoottisia installaatiokokonaisuuksia joista irrotettuina yksinäiset videot nyt jatkavat elämäänsä ja suomalaisia on hyvä muistuttaa siitä, että Harro Koskisen *Sikamessias* (1969) oli osa laajempaa sika-kokonaisuutta.

Palataksemme Carrieriin, on varmasti teoksia, joiden säilyttäminen alkuperäisessä kontekstissa (arkkitehtuuri ja muut kontekstin estetiikat sisustuksesta äänimaailmaan) olisi ollut produktiivisempaa. Carrier ei alleviivaa laatueroja, kunhan sanoo, että esimerkiksi Carpaccion ja Tintoretton taulut ovat Venetsiassa nähtynä ja koettuna eri asia kuin Louvressa. Venetsian esteettiseen kokonaisuuteen ja kulttuurihistoriaan tutustuneet varmasti allekirjoittavat väitteen.⁹ Vesi, ympäröivä arkkitehtuuri ja värimaailma resonoivat monen teoksen kanssa tavalla, josta voi vain unelmoida Louvren lentokenttämäisen yleismaailmallisessa tilassa.

Tähän kannattaa vielä lisätä että ruotsalainen esteetikko Göran Sörbom on tutkinut sitä miten moni antiikkinen patsas ja reliefi sai uuden elämän museoissa tavalla, joka tuhosi kavalta perustavan formaalin luonteen. Jotkut reliefit ja veistokset, joita oli antiikin teksteissä kuvattu eloisiksi, näyttivät museossa elottomilta. Sörbom mietti pitkään sitä minkälaisella korkeudella ja missä yhteydessä erilaisten rakennusten kanssa nämä kohokuvat ja patsaat olivat sijainneet alkuperäisissä yhteyksissä, ja kierteli sitten museoissa makailemassa lattioilla kameransa kanssa, jotta saataisiin selville se miltä ”teosten”, joiden esine-luonne oli tulosta siitä, että ne oli revitty irti rakennuksesta jota varten ne oli luotu, piti aikanaan näyttää. Moneen kankeaan kuvaan ilmestyi kuvausten osoittamaa liikettä kun perspektiivi saatiin kohdalleen.¹⁰ Miettikää nyt itsekkin miltä Mannerheimin ratsastajapatsas näyttäisi maan tasalta (saatikka ylipäätään museossa, palatakseni laajempaan teemaan)!

2

Ajattelen *Mona Lisaa* – tai *La Giocondaa*, kuten sitä kutsuttiin alkuperäiskontekstissa. Se maalattiin Firenzessä 1503-1507, Leonardon tieteellisesti orientoituneen mielen tuloksena. Koska Leonardon aikana ei vielä ollut taideinstituutiota eikä edes taiteen käsitettä (ks. viite 3), hän yritti *Trattato della Pitturassaan*¹¹ esittää, että piirtäminen on tiedettä – jota se tavallaan tietysti silloin olikin. Perspektiivin kehittyminen oli kehitysaskel visuaalisen todelli-

9 Venetsiasta on kirjoitettu poikkeuksellisen paljon esteettis-taiteellisia esittelyitä holistisesti. Näissä kirjoissa taideteoksille annetaan usein konstruktiivinen rooli kokonaisuuden muodostumiselle ja niihin tutustuminen nähdään välttämättömänä koko kaupungin ymmärtämiselle. Ks. esim. Sollers 2005 ja Scarpa 2000. Toki on myös esitetty, että ”peli on täysin menetetty” teemapuistoitumisen myötä. Ks. esim. Robert & Marvin 2004. Jälkimmäistä lukiessa voisi kuvitella, että pahimmin turistifioituneet ja museoituneet vanhat taidekaupungit tukevat alkuperäiskontekstissa enää turistikitschin kulutusta, mutta eittämättä useissa tapauksissa elämme moninaisten vaihtoehtojen äärellä.

10 Tässä on siis kysymys vasta siitä missä perspektiivissä teos on nähtävä, jotta se vastaa luojansa ja alkuperäisen yleisön näkemää tekstuuria. Teoreettisemmalla tasolla Sörbom on kirjoittanut analyysin ”hyvin pohjatusta vuorovaikutuksesta” teosten kanssa (Om välgrundat utbyte, 1993), joka laajentaa teemaa taidefilosofiaan.

11 *Trattato della pittura* löytyy verkosta: http://www.pelagus.org/it/libri/TRATTATO_DELLA_PITTURA,_di_Leonardo_da_Vinci_1.html.

suuden representoinnissa ja kun kameraa ei ollut olemassa piirtämisellä oli tärkeä dokumentoiva rooli – unohtamatta sitä tiedollista roolia jonka maalarit näkivät itsellään aikana ennen valokuvaa ja taiteen ja tieteen selkeää erkaantumista.¹²

Taulua pidettiin varhaisvaiheissaan varsin eroottisena. Vuonna 1695 se oli jo Versaillesissa, vuonna 1797 Fragonard toi sen Versaillessta Louvreen ja vuodesta 1800 lähtien se killui Napoleonin makuuhuoneessa – josta se palautettiin Louvreen vasta vuonna 1804.¹³ Siitä tuli koko maalaustaiteen symboli, ja, niinpä, vuonna 1911 Vincenzo Perugia -niminen italialainen sekatyömies, joka uskoi taulun tulleen ryöstetyksi Napoleonin Italian valloitusretkien aikana, varasti sen. *Mona Lisa* löytyi vasta kaksi vuotta myöhemmin Firenzestä, jossa varas jäi kiinni kaupitellessaan sitä Uffizin taidemuseolle. Patrioottinen taulun kotiinpalauttaja joutui vankilaan – mutta koko Italia juhli. Taulu oli palannut ”kotiin”, eikä Louvren johto hennonnut kieltää teokselta pientä Italian kiertuetta.¹⁴

Teoksen yleismaailmallinen merkitys maalaustaiteen tunnetuimpana teki tietysti myös Duchampin viiksekkäästä versiosta¹⁵ ”kriittisen” kommentin maalaustaiteen kulttiluonnetta vastaan. Reproduktiokulttuuri sekoitti alkuperäisen teoksen merkitystä monella muullakin tavalla. Keittiökalentereiden *Mona Lisasta* tuli paljon katsotumpi kuin alkuperäisestä, eikä alkuperäisestäkään nykyään näe paljoakaan vaikka menisi paikan päälle kun se varsin pieni-kokoisena (77 x 53 cm) jää kymmenien japanilaisten ja amerikkalaisten kameroiden salamavalojen alle. Teemapuistotunnelma (käsitteen kielteisessä merkityksessä) tuottaakin pettymyksen useimmille niille, jotka odottavat taulun kohtaamiselta voimakasta taidekokemusta.¹⁶ Reproduktiot, ainakin hyvät, ovat varmasti paras tapa saada kiinni siitä mitä teos parhaimmillaan on ollut. Hyvä Leonardo-kirja kädessä kun uppoaa kotisohvalle viinilasi kädessä ja kääntelee ajan kanssa sivuja joissa teos näkyy sekä kokonaisuutena että detaljiensa esittelynä, antaa mahdollisuuden upota kuvaan kuin siihen joskus aikanaan upottiin.

Taidemuseoiden suunnittelusta käydään nykyään vilkasta ja esteettisesti valveutunutta keskustelua jossa museon arkkitehtonisen suunnittelun ja taideteosten suhdetta pohditaan sen kannalta mikä on produktiivisinta minkäkinlaisen taiteen esittelylle.¹⁷ Nykyisen taidemaailman dokumentoinnista puhutaan paljon. Keskustelussa on noussut esille huoli siitä miten nykytaidetta tulisi dokumentoida kun se yhä heikommin perustuu esinekulttuuriin (vrt. performanssi, yhteisötaide jne.).¹⁸ Taide- ja taidemuseomaailma ei kuitenkaan vielä ole havahtunut auttamaan samassa määrin taideobjektien elämää museoiden ulkopuolella. Kun ajatellaan sitä, että perinteisten keittiökalentereiden – joissa esiteltiin ja esitellään vieläkin varsin kapeasti taidetta, ”suurmenestyksiä” tai kitschkäyttöön sopivia – rinnalle on nyt tullut digitaalinen kuva, ja sen kohderyhmä verkossa on usein perinteisestä korkeataideyleisöstä

12 Nykytaiteen filosofinen ja käsitteellinen luonne on jälleen vienyt meitä tähän suuntaan, ja renesanssin ajatuksiin onkin palattu paljon ns. taiteellisen tutkimuksen piirissä.

13 Carrier kertoo *Mona Lisan* tarinan tiivistetysti omassa kirjassaan, sivuilla 34-35 (2006).

14 Ks. Art Newsin kokooma tekstiä aiheesta, *Art News* January 2009. Mainittakoon näin jälkikäteen absurdi yksityiskohta: Picassoa epäiltiin julkisesti aluksi *Mona Lisan* varkaaksi.

15 Teoksessa *L.H.O.O.Q* (1919) Duchamp on lisännyt *Mona Lisan* kuvan naiselle viikset.

16 Tässä suhteessa on sama puhummeko elämyksestä, kokemuksesta, Erlebniksestä / Erfahrungista, experiencestä tai ereigniksestä – mikä avaa laajoja taidefilosofisia horisontteja museokeskusteluun ainakin niille jotka ovat perehtyneet näiden kokemuksellisten käsitteiden eroista ja merkityksistä käytyihin kädenvääntöihin.

17 Ks. esim. Shiner 2007.

18 Ks. esim. Kramer 2007.

poiketen vailla ”ohjausta”, ei voi kuin hämmästellä sitä, että museodigitoitikeskustelussa vieläkin puhutaan museoista esineistön esittelijöinä, verkossa, tavalla joka antaa ymmärtää, että käsityksemme vanhasta taiteesta olisi museon hartioilla.¹⁹ Kirjojen, gallerioiden, museoiden ja taidekirjojen lisäksi kun verkko vapaine hakujärjestelmien kuuluu nykyään ydinpaikkoihin taidekäsityksemme muotoutumisesta puhuttaessa. Siellä harhailaan kuitenkin paljon ilman opastusta.

Eikö museoiden kannattaisi yhä enemmän lähestyä ajattelussaan kirjastoja?²⁰ Vaikka museoilla on edelleenkin rooli myös fyysisen esineistön esittelyssä ja sillä verkossakin on vähemmän tunnettujen teostensa tunnetuksi tekemisessä tärkeä rooli, kuvataiteen historian ja sen perinnekirjon kokonaiskuvan hallintaan ei nyt saa helpolla hyvää ohjausta. Ohjaavassa verkko-kirjallisuustyössä suomalaiset kirjastot ovat kansainvälisiä pioneereja sähköisine neuvonta- ja kirjallisuuspalveluineen, jotka auttavat navigoimaan niin kirjallisuuden sähköisten versioiden maailmassa kuin yleisestikin. Googlen kuvahausta on puolestaan tullut aikamme keskeisin museaalinen kansantyylikalva Youtuben rinnalla. Toki on olemassa upeita verkkosivustoja, sekä pedagogisia että äärettömän tarkkuutensa kautta palvelevia (jälkimmäiseen kuuluu mm. Leonardon *Viimeisen ehtoollisen* esittely verkossa²¹), joita museot ylläpitävät, mutta näiden rinnalla museon olisi mahdollisuus ottaa keskeisempi informaatiota järjestävä rooli.

Yliopistollinen tutkimus on liikaa orientoitunutta uuden tiedon tuottamiseen kommentoimalla jo tehtyä tietoa ja keskittymällä pelkkiin diskursseihin, ja kirjastoissa, jotka muuten ovat edelläkävijöitä informaation järjestämisessä ja mahdollisimman demokraattisessa hierarkisoinnissa perinteen ydintä menettämättä, ei ole visuaalisen kulttuurin asiantuntemusta. Umberto Eco kutsui hierarkkisten portaalien tarvetta jo vuonna 2002 internetin tulevaisuudeksi.²² Aina on tehty hierarkioita ja niitä tarvitaan, jotta merkittävät ja mielekkäät erot ja sisällöt säilyisivät ja tulisivat näkyväksi. Jos internetistä tulee pysyvästi keskeinen kulttuurillemme, se ei pysty välttämään tätä prosessia, ja jos jonkun, juuri museomaailman olisi syytä olla aktiivinen näiden rakenteiden luomisessa, sillähän on käytösään valtavat tiedolliset reservit yhdessä legitimoitavallan kanssa.²³

Parasta tässä on se, että kun teosten elämä on yhä virtuaalisempaa, ja paikoin jopa tunnustetusti palkitsevampaa representaatio-muodossa, alkuperäisteosten palauttamista alkuperäiseen kontekstiin voidaan yhä kivuttomammin harkita. Toki portit on avattava varoen ja mietittävä tarkasti sitä, milloin teoksen palauttaminen tai lainaaminen alkuperäiseen kontekstiin on tiedollisesti, pedagogisesti ja/tai kokemuksellisesti tuottavampaa kuin sen pitäminen museossa. Museohan voi tietysti vielä säilyä teoksen ”huoltajana” ja sen esittelijänä ja hallitsijana verkossa (oi-

19 Lukuisia artikkeleita esim. Fiona Cameronin ja Sarah Kenderinen toimittamassa *Theorizing Digital Cultural Heritage* -teoksessa 2007. Näkemys vilahtelee toki monissa suomalaisissakin alan kirjoituksissa.

20 Toki kirjastoilla ja (taide)museoilla onkin dialogia. Yhteistyönkin mahdollisuuksia on tutkittu. Ks. esim. Museoviraston Kamut 2 (2004), jossa kartoitetaan ”kirjastojen, arkistojen ja museoiden tietovarantojen yhteiskäyttömahdollisuuksia”: http://www.nba.fi/fi/kamut2_tiedote. Työtä muistiorganisaatioiden digitaalisen materiaalin käsittelyn ja säilytyksen yhteispelin lisäämiseen tehdään nykyään ainakin Kansallinen digitaalinen kirjasto -hankkeen puitteissa (OPM): http://www.minedu.fi/OPM/Kulttuuri/kulttuuripolitiikka/linjaukset_ohjelmat_ja_hankkeet/digitaalinen_kirjasto/.

21 Ks. <http://www.haltadefinizione.com>, ”Ultima cena”.

22 Ks. ”Ernie Lepore haastattelee Umberto Ecoa”, 2005.

23 Nykyään ei tarvitse huolestua siitä, että museo legitimoisi väärin näkemyksiään kuvista ja niiden historiasta. Se ei ole yksinvaltiainen. Sillä on rinnallaan ja haastajanaan visuaalisen kulttuurin tutkimus sekä valtava määrä journalismia, eikä sen legitimoitavalta muutenkaan nykyään ole raudanluja. Kyse on enemmänkin reguloivasta horisontista.

keuksia myöten), mutta toisinaan teos voi avata enemmän sekä itsestään että ympäröivästä kulttuurisesta todellisuudesta kun se tuodaan ”juurilleen”.

Artikkelini jäisi kielteisessä mielessä ”liian filosofiseksi” ellei se päättyisi konkreettiseen ehdotukseen. Voitaisiinko toteuttaa projekti, jossa muutama esimodernistinen kuvataiteen teos, joilla on poikkeuksellisen vahvat suhteet siihen kontekstiin jota varten ne on luotu, palautettaisiin ”kotiin” lainaan? Järjestettäisiin kiertokäyntejä, joissa näitä teoksia katsottaisiin alkuperäiskontekstissa ja tätä pedagogista kokeilua vaalittaisiin yhdessä korkeakoulujen taidehistorian ja visuaalisen kulttuurin opinahojen kanssa. Samalla voitaisiin dokumentoida ja tehdä digitaalisesti saavutettavaksi teoksen kaksoiselämä ”kieslowskilaisittain” ilmaistuna,²⁴ kenties lukuisiakin erilaisia olemassaolon muotoja. Verkossa näytillä voisi olla ensinnäkin puhtaasti itse teos, sitten teos museokontekstissaan ja lopulta vaikkapa sitten vielä siinä kontekstissa johon se on alunperin tehty. Alkuperäinen ei aina ole paras, joten esimerkiksi *Mona Lisan* elämä Napoleonin makuuhuoneessa tai Gustave Courbet’n naisen vaginää kuvaavan *Maailman synnyn* näkeminen dokumentoituna siinä yhteydessä missä se oli Jacques Lacanin talossa voisi olla kiinnostavaa, mikäli Louvre ja Musée d'Orsay tällaiseen projektiin ryhtyisivät.²⁵

Teosten tulkintahorisontin laajentamisen lisäksi museot voisivat näin tutkia mahdollisuuksiaan taide- ja kuvahistorian portaaleina. Ainakin diskursiivisesti anti-elitismiä sitoutunutta aikaamme ilahduttaisi teon demokraattinen luonne. Se nostaisi kaukana museokeskuksista asuvat kansalaiset hetkellisesti hieman parempaan asemaan ja alkuperäiskontekstiin palautettuina monet vanhat taideteokset tulisivat hetkeksi ihmistä lähemmäksi synnyinsijoilleen. Teolla olisi merkitystä sekä esteettömyydelle että museopedagogiikalle. Mikäli kokeemme laajenisi projektista pysyvämmäksi käytännöksi, se auttaisi lieventämään kostonhimoisia puheita kulttuuriryöstöstä niin länsimaissa kuin muuallakin maailmassa. Siihen museot ovatkin syyllystyneet ja niiltä tullaan varmasti odottamaan vanhan imperialismin korjaamiseksi yhä käytännöllisempiä toimenpiteitä (kolonialismille kriittisten kirjojen sijaan).

Entäpä talous? Tämän kaiken ei tarvitse johtaa suurempiin kustannuksiin, ei edes lipputulosten menettämiseen. Ainakin aluksi olisi varmasti projektirahaa saatavilla, ja pääsytulosta voitaisiin varmasti usein kerätä siellä mihin teos on lainattu. Lisäksi moni kunta tai kaupunki maksaisi mielellään siitä hyvästä, että saisi museolainan suurelle yleisölle esitettäväksi vaikkapa kesätapahtuman yhteyteen. Ja monien teosten tällä hetkellä hukkuessa museon tavaramereen, en epäile etteivätkö ne saisi enemmän huomiota ja elintilaa maakuntien kartanoissa ja muissa paikoissa joihin niitä voitaisiin hetkellisesti esteettisesti kytkeä. Sitä paitsi suurin osa maamme yli 200 000 taideteoksesta makaa varastossa, eikä varastointi hoitoineen ole sekään ilmaista.²⁶

Kirjoittaja on taidefilosofi, joka työskentelee visuaalisen kulttuurin teorian lehtorina ja Visuaalisen kulttuurin maisteriohjelman koulutusohjelmajohtajana Taideteollisen korkeakoulun Porin taiteen ja median osastolla.

24 Olen käsitellyt saman fyysisen taideteoksen tulkinnallista ja institutionaalista kaksoiselämää ja osoittanut, että teoksella voi olla jopa kaksi ristiriitaista tekijää artikkelissani ”Jeff Koonsin *Made in Heaven* -lasitaideteosten ontologinen kaksoiselämä”, 2002.

25 Toki alkuperäiskontekstissa kuvaaminen voidaan turvallisesti toteuttaa myös kopion avulla, tarvittaessa. Tällöin menetetään tietysti muut hyödyt.

26 Kiitän Essi Lindbergiä, Marjo Mäenpäättä, Porin taidemuseota (Esko Nummelin, Mirja Ramstedt-Salonen), Maija Mäkeä ja Maija Mäkikallia tuesta, dialogista ja/tai muista näihin ajatuksiin johtaneista impulsseista.

Kirjallisuus:

Aalto, Aino & Aalto, Alvar 1982. ”Mairea.” Teoksessa *Villa Mairea*, 2-3. Artek. Käännös Ilona Anhava. (Alkup. julkaisuvuosi 1939.)

Cameron, Fiona & Kenderdine, Sarah (toim.) 2007. *Theorizing Digital Cultural Heritage*. Cambridge: MIT Press.

Carrier, David 2006. *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*. Durham: Duke University Press.

David, Robert & Marvin, Gary 2004. *Venice, the Tourist Maze. A Cultural Critique of the World's Most Touristed City*. Berkeley: University of California Press.

”Ernie Lepore haastattelee Umberto Ecoa.” 2005. Translitteroinut ja kääntänyt Max Ryyänen. Max Ryyänen & Tarja Knuuttila (toim.), *Umberto Eco: James Joyce, Teräsmies ja vesinokkaeläin*. Helsinki: Yliopistopaino. (Haastattelu tehty vuonna 2002.)

Eco, Umberto 1997. *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani.

Kramer, Harold 2007. ”Art is Redeemed, Mystery is Gone: The Documentation of Contemporary Art.” Teoksessa Fiona Cameron & Sarah Kenderdine (eds.), *Theorizing Digital Cultural Heritage. A Critical Discourse*, 193-222. Cambridge US: MIT.

Kristeller, Paul Oskar 1994. ”The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics.” Teoksessa Peter Kivy (ed.), *Essays on the History of Aesthetics*, 3-64. New York: University of Rochester Press.

Light, Andrew & Smith, Jonathan (eds) 2005. *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press.

Orbaşlı, Aylin 2000. *Tourists in Historic Towns: Urban Conservation and Heritage Management*. London: E & FN Spon.

Ryyänen, Max 2002. ”Jeff Koonsin *Made in Heaven* -lasitaideteosten ontologinen kaksoiselämä.” *Synteesi* 2002: 4, 58-66.

Scarpa, Tiziano 2000. *Venezia è un pesce. Una guida*. Milano: Feltrinelli.

Lähdejulkaisu: *Kuriositeetikabi.net* 1 / 2009. Tämä dokumentti on ladattu osoitteesta <http://www.kuriositeetikabi.net>.
Source publication: *Kuriositeetikabi.net* 1 / 2009. This document was downloaded from <http://www.kuriositeetikabi.net>.

Shiner, Larry 2007. "Architecture vs. Art: The Aesthetics of Art Museum Design." *Contemporary Aesthetics* 2007 (Vol 5). <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=487>

Sollers, Philippe 2005. *Dictionnaire amoureux de Venise*. Paris: Plon.

Sörbom, Göran 1993. "Om "välgrundat utbyte." Teoksessa *Två föredrag*, 29-45. Uppsala: Institutionen för estetik, Uppsala universitet, kurslitteratur nr. 14.

Vattimo, Gianni 2006. "Il bene supremo." Federico Luisetti & Giorgio Maragliano (a cura di), *Dopo il museo*, 187-197. Torino: Trauben.

Zorzi, Alvise. *Venezia Scomparsa*. Milano: Mondadori, 1983.