

Historian ja nykytaiteen kerroksellisuudet Boros-bunkkerissa

Kokemuksellisuuden, arkkitehtuurin ja historian yhteyksiä nykytaiteen bunkkerissa Berliinissä

Saana Tuomi

Kandidaatintutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, taidehistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Joulukuu 2025

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Kandidaatintutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, taidehistoria

Saana Tuomi

Historian ja nykytaiteen kerroksellisuudet Boros-bunkkerissa – Kokemuksellisuuden, arkkitehtuurin ja historian yhteyksiä nykytaiteen bunkkerissa Berliinissä

Sivumäärät: 22, kuvaliitteet 3

Tutkielmassani tarkastelen Berliinissä sijaitsevan Boros-yksityiskokoelman historiallisia kerrostumia ja näiden kerroksien vaikutusta yleisön kokemukseen. Boros-kokoelma sijaitsee toisen maailmansodan aikaisessa maanpäällisessä bunkkerissa, ja rakennuksella on laaja historia – se on saanut syntynsä 1940-luvulla Adolf Hitlerin käskystä tarkoituksenaan olla Saksan voiton linnake ja muuntautunut 1990-luvulla maailman parhaimmaksi teknoklubiksi (Boros Foundation 2022). Lopulta bunkkeri päättyi yksityiskokoelman kodiksi vuonna 2003, kun taidekeräilijä Christian Boros osti rakennuksen.

Tutkin kokoelman esittelypaikan, maanpäällisen bunkkerin, ja näyttelyissä esitellyn taiteen suhdetta. Pyrin vastaamaan erityisesti kysymykseen: ”Millä tavoin näyttelyn, teosten ja rakennuksen väliset suhteet sekä historian kerrokset muovaavat toistensa merkityksiä?” Miten rakennuksen historiaa voi kannatella nykytaiteen rinnalla? Millainen on rakennuksen tunnelma, henki ja genius loci, ja miten nämä vaikuttavat taiteen kokemiseen?

Tutkimukseni pohjaa sekä rakennuksen että taiteen analysointiin kontekstuaalisesti. Tarkastelen teoksia erityisesti kokemuksellisuuden kautta analysoiden monivaiheisen historian vaikutusta taiteen kokemukseen. Historiallinen kerroksellisuus hahmottuu bunkkerin historiankirjoituksessa ja ulkomuodossa, ja yhdistyy näiden kautta teoksien tematiikkaan. Keskitän tutkimuksessa huomioni rakennuksen ja teosten keskinäiseen dialogiin. Tutkielmani siis yhdistää arkkitehtuurin, kokemuksellisuusteorioiden ja taiteenteorian käsitteistöä ja tutkimusta.

Esitän analyysin pohjalta johtopäätöksen, että tilan ja taiteen kontrastit ja toisiinsa sulautuminen tekevät taideteoksista historian jatkumoon punoutuneita ja yhteiskunnallisiin aiheisiin kantaaottavia kokonaisuuksia. Väitän, että tilan kokemuksellisuus vahvistaa teosten kokemuksellisuutta, ja näiden kahden muodostama yhteisvaikutus on voimakkaampi kuin tilan tai teosten erillinen kokeminen.

Avainsanat: nykytaide, taidekokemukset, yleisö, affektiivisuus, taidekokoelmat, taidekeräily, Berliini, Boros, Paulo Nazareth, Klára Hosnedlová, genius loci

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
1.1	Tutkimuskysymykset	4
1.2	Aineisto ja lähestymistavat	5
1.3	Käsitteet ja aiempi tutkimus	7
2	Syvennämälle bunkkeriin	9
2.1	Bunkkerista taiteeksi	10
2.2	Kokoelma ja keräilijät suhteessa rakennukseen	12
2.3	Taiteen kokemus tilassa	14
3	Teosten kautta nykyaikaan	18
3.1	Historia ja nykyaika samanaikaisena taidekokemuksena	18
3.2	Hosnedlován Nest dialogissa rakennuksen kanssa	19
3.3	Nazarethin Productos de Genocídio uuden historian luojana	21
4	Yhteenveto	24
	Kuvaluettelo	26
	Lähdeluettelo	29

1 Johdanto

Nykytaiteeseen keskittyvä kokoelma Boros Collection sijaitsee Berliinin Mitte-kaupunginosassa vuonna 1942 valmistuneessa maanpäällisessä bunkkerissa. Kokoelma sisältää yli 900 teosta voittoa tavoittelemattoman Boros Foundation -yhdistyksen alla, ja keräilijäpariskunta Christian ja Karen Boros ostivat entisen *Reichsbahn*-nimisen bunkkerin kokoelmansa kodiksi vuonna 2003. Rakennus toimii myös pariskunnan kotina, sillä he rakennuttivat bunkkerin katolle asunnon omaksi kodikseen. Ensimmäinen Borosien järjestämä näyttely #1 oli avoinna vuosina 2008–2012. Tämän jälkeen rakennuksessa on järjestetty kolme muuta näyttelyä, joista tämänhetkinen näyttely #4 on ollut esillä vuodesta 2022 tähän päivään.¹ Näyttelyihin pääsee osallistumaan vain opastetuilla kierroksilla, joita järjestetään sekä saksaksi että englanniksi. (Boros Foundation 2022, 14–23.)

Boros-kokoelma ja kokoelmasta koostuvat näyttelyt kietoutuvat sekä temaattisesti että fyysisesti bunkkerin historiaan, rakennuksen piirteisiin ja näyttelytilojen ominaisuuksiin. Bunkkerissa historian kerroksellisuus näkyy kuluneiden seinien betonissa, sodanaikaisissa puhelimissa ja ihmismassojen ohjaamisen tarkoitetuissa kylteissä. Bunkkeri on suojeltu rakennus eikä sen julkisivua saa muuttaa, mutta sisätilojen kohtuullinen muokkaaminen on sallittua (Boros Collection 2025). Tiloja ei kuitenkaan ole näyttelyitä varten remontoitu merkittävästi. Vaikka muutama yksittäinen seinä on maalattu valkoisiksi vallitsevan ”valkoisen kuution” ideaalin vuoksi, historian kerroksellisuus on havaittavissa kaikista muista betoniseinistä, jotka on jätetty koskemattomiksi. Huonekorkeudet vaihtelevat kahdesta metristä kolmeentoista metriin, sillä välikatot on poistettu suurempien teoksien mahdollistamiseksi (Boros Collection 2025). Näitä yksittäisiä muutoksia lukuun ottamatta bunkkeri on jätetty alkuperäiseen kuntoonsa. Kaikki historian kerrokset ovat tarkoituksellisesti näkyvillä, ja vaikuttavat taiteen kokemukseen merkittävästi.

1.1 Tutkimuskysymykset

Tutkimukseni keskittyy tarkastelemaan rakennuksen ja kokoelman taideteosten vaikutuksia toisiinsa, niiden välistä suhdetta ja dialogia. Keskeisin tutkimuskysymykseni on: *millä tavoin*

¹ Seuraavan näyttelyn avajaisten ajankohtaa ei ole vielä virallisesti julkaistu, mutta #4-näyttely on viimeistä kertaa auki joulukuussa 2025 (Boros Collection 2025).

näyttelyn, teosten ja rakennuksen väliset suhteet sekä historian kerrokset muovaavat toistensa merkityksiä? Erityisesti keskityn rakennuksen tunnelman tai hengen, eli genius locin (ks. sivu 7), vaikutukseen taiteen kokemukseen ja siihen, miten valitsemani teokset keskustelevat rakennuksen historian kanssa. Tutkin myös sitä, millä tavoin kokoelman teokset rakentavat rakennukselle uutta historiaa, ja millä tavoin historiaa ja nykyaikaa kannatellaan samanaikaisena kokemuksena kokoelman opastetuilla kierroksilla.

Sivuan tutkielmassa myös Saksan historiaa 1940-luvulta nykypäivään sekä bunkkerin asemaa suojana sekä fyysisessä että henkisessä merkityksessä. Yksityistä kokoelmaa kontekstualisoin kokoelman keräilijöiden periaatteilla. Bunkkerin tilaa ja kokemuksellisuutta käsitellessä paneudun rakennuksen historiaan sekä arkkitehtuuriin piirteisiin.

1.2 Aineisto ja lähestymistavat

Tutkimukseni ensisijaisena kohteena on Boros-bunkkerin arkkitehtuurin ja tunnelman, eli genius locin, vaikutukset taiteen kokemiseen. Tutkimusaineistoni koostuu kokoelmarakennuksen dokumentaatiosta ja kahdesta valikoidusta teossarjasta sekä muistiinpanoistani, jotka liittyvät kokemaani opastettuun kierrokseen 3.7.2025. Tietoni arkkitehtuurisista elementeistä pohjaavat Boros Foundation -yhdistyksen tekemään näyttelykatalogiin #4 (2022), johon on koostettu bunkkerin historia. Opastettu kierros Borosissa kestää 90 minuuttia, ja käy läpi rakennuksen kaikki viisi kerrosta. Opas kertoo tarkkaan rakennuksen historiasta ja arkkitehtuurista, ja esittelee rakennuksen yksityiskohtia pitkin kierrosta. Rakennus toimii ikään kuin yhtenä taideteoksista kierroksen aikana.

Opastetulla kierroksella kuvaaminen ja nauhoittaminen on täysin kielletty, internet tai puhelinkentät eivät toimi lainkaan bunkkerin sisällä, ja ainoat yksittäiset sisäkuvat bunkkerista löytyvät Boros-kokoelman omilta sivuilta. Sisätilan paljastamista esimerkiksi medialle, kierroksen ulkopuolisille ihmisille tai sosiaalisen median alustoille vältetään tiukasti, joten ainoa tapa kokea bunkkerin sisätila on kierrokselle osallistuminen. Boros-kokoelman omistavat Christian ja Karen Boros eivät myöskään anna usein haastatteluita, ja heistä löytyvät tiedot ovat hyvin rajallisia. Lähetin heille sähköpostin kautta kysymyksiä liittyen tutkielmaani, enkä saanut vastausta. He siis suojelevat yksityisyyttään tarkasti. Rajallisten tietojen takia tutkielmani suuntautui nimenomaan rakennuksen historiallisten kerrosten kokemiseen suhteessa taiteeseen, ei niinkään kokoelmaan ja sen keräilijöihin.

Tutkimuksessa tarkkailen kahta Boros -kokoelmiin kuuluvaa teossarjaa, jotka ovat olleet esillä #4-näyttelyssä noin 120 muun teoksen kanssa vuodesta 2022. Tšekkiläisen Klára Hosnedlován teossarja *Nest* (2020) toimii aineistonani kuvaamassa rakennuksen ja taiteen sulautumista yhteen. Hosnedlován teokset koostuvat silkkilangalla kirjailluista kuvista, jotka on ympäröity suurilla terrazzo-materiaalista tehdyillä kehyksillä (Kuva 3) (Boros Foundation 2022, 92). Teossarjan nimi *Nest*, suomeksi *Pesä*, sopii myös bunkkerin teemoihin – pesä on turvapaikka, jollainen bunkkerikin on ollut historiansa aikana. Toisena teossarjana analysoin brasilialaisen taiteilijan Paulo Nazarethin teossarjaa *Produtos de Genocídio* (2018), suomeksi *Kansanmurhan tuotteet*. Sarjan teokset koostuvat epoksin sisään suljetuista elintarvikepaketeista, jotka käyttävät pakkauksessaan häviämässä olevien alkuperäiskansojen estetiikkaa mainonnan keinona (Kuva 4) (Boros Foundation 2022, 104). Taiteilijan mukaan paketit toistavat kolonialistista historiaa ja muuttavat kärsivät kansat kapitalistisiksi mainonnan välineiksi. Teokset yhdistyvät monikerroksellisesti bunkkerin historiaan, joka on toiminut 1940-luvulla kansanmurhaa harjoittaneen valtion turvaamisen puolesta, ja vuodesta 1957 eteenpäin trooppisten hedelmien ja tuotteiden säilönnän keskuksena (Boros Foundation 2022, 15). Nazarethin sarja kietoutuu siis rakennukseen ja sen historiaan temaattisesti.

Tutkimukseni pohjaa vahvasti sekä rakennuksen että taiteen analysointiin kontekstuaalisesti. Tarkastelen teoksia erityisesti kokemuksellisuuden kautta analysoiden monivaiheisen historian vaikutusta taiteen kokemukseen. Moni käyttämästäni tutkimuksista pohjautuu kokemuksellisuudessa fenomenologiseen teoriaan, ja tämä näkyy myös minun tutkimuksessani. Sovellan vahvasti aiempaa tutkimusta arkkitehtuurista, kokemuksellisuudesta ja keräilystä, sillä aiempaa tutkimusta Boros-kokoelmiin liittyen on hyvin vähän.

Taiteen kokemuksellisuutta on tutkittu paljon (ks. sivu 7–8), mutta näyttelyn sisältävän rakennuksen vaikutusta taiteen kokemuksellisuuteen ei ole tutkittu merkittävässä määrin. Tästä syystä kiinnostuin soveltamaan arkkitehtuurin käsitteistöä myös taiteen tutkimuksessa ja taidehistoriassa, ja keskittämään huomioni rakennuksen ja teosten keskinäiseen dialogiin. Tutkielmani tulee siis yhdistämään arkkitehtuurin, kokemuksellisuusteorioiden ja taiteenteorian käsitteistöä ja tutkimusta (ks. esim. Hunt 2022; Mäcklin 2019; Ryder 2020), sillä koen näiden kaikkien olevan oleellisia tutkiessani monikerroksellista taidekokonaisuutta.

Vaikka näkökulmia on paljon, yhdistän kaiken tutkimuksen lopulta aina rakennuksen ja valitsemieni teosten merkityksiin ja kokemiseen.

1.3 Käsitteet ja aiempi tutkimus

Boros-bunkkerista tehty tutkimus on hyvin pienimuotoista – etenkin sen nykyhistoria jää tutkimuksissa usein mainitsemisen tasolle, sillä kokoelmasta ja keräilijöistä on hankalaa saada tietoa. Monipuolisempia Boros-kokoelmaa käsitteleviä tutkimuksia ovat Leoni Schmidtin kirjoittama artikkeli ”Trauma architecture and art: Berlin’s Bunker Boros” (2018) ja Bushra Nabasin teksti ”The Role of Uncomfortable Heritage in Sustainable Development” (2019). Tekstit keskittyvät kuitenkin lähinnä rakennukseen – minun tutkielmani keskittyy enemmän taiteen kokemiseen rakennuksen kontekstissa. Diana Kral on kirjoittanut saksankielisen tekstin ”Nykytaiteen keräilijät – Keräilyn motiivit (myöhäis-)kapitalismin kasvutalouden aikana” (2019), johon on sisällytetty tutkielmaani hyödyllisiä Christian Borosin haastatteluja.

Arkkitehtuurin merkitys tulee selkeästi esiin tutkimuksessani, joten sovellan genius loci-ajatusta oman analyysini rinnalla. Käytän tutkimuskirjallisuutena genius loci-käsitteen määrittelyssä ja käsitteen soveltamisessa taiteen tutkimukseen historioitsija John Dixon Huntin kirjaa *Genius Loci: An Essay on the Meanings of Place* (2022), joka määrittelee genius locia nykypäivän maallisesta yhteiskunnasta lähtien. Genius loci on antiikin Roomassa syntynyt käsite, joka tarkoitti tällöin tiettyyn paikkaan tai tilaan asettuneita jumalolentoja, joiden ”henki” oli keskeinen osa paikan kokemusta. Nykyään käsite tarkoittaa paikan tai tilan tunnelmaa, henkeä tai olemusta, joka on havaittavissa tilassa ollessa.

Lisäksi sovellan taidehistorioitsija Hal Fosterin kirjaa *The Art-Architecture Complex* (2011) tutkiessani taiteen ja arkkitehtuurin yhtenemiskohtia. Lisäksi käytän ympäristöestetiikan tutkijan Anne-Mari Forssin kirjaa *Paikan estetiikka: Eletyn ja koetun ympäristön fenomenologiaa* (2007). Käytän tutkielmassa sanaa ”paikka” puhuessani yleisesti rakennuksesta ja sanaa ”tila” puhuessani tietystä huoneesta, spesifistä tilasta.

Filosofian tutkija John Ryderin kirjassa *Knowledge, Art and Power: an outline of a theory of experience* (2020) taiteen kokemus jaetaan kolmeen osaan: kognitiiviseen, esteettiseen ja poliittiseen ulottuvuuteen. Tätä jakoa käytän tutkiessani taiteen kokemuksen eri puolia Boros-kokoelmassa, etenkin keskittyessäni kokemuksellisuuden poliittiseen puoleen. Käytän myös

estetiikantutkija Harri Mäcklinin kirjaa *Going Elsewhere – A Phenomenology of Aesthetic Immersion* (2018), joka käsittelee taiteen kokemuksellisuutta ja esteettistä kokemusta fenomenologisesta näkökulmasta. Mäcklin erottelee kaksi erilaista esteettisen kokemuksen tapaa – kokemuksellisesti transformatiivisen ja eksistentiaalisesti transformatiivisen tavan. Tätä jakoa käytän määritellesäni taiteen synnyttämää kokemusta ja sen eri tasoja etenkin luvussa 2.3.

Lisäksi sovellan John Deweyn kirjasta *Art as Experience* (1934) tehtyä uudempaa tutkimusta, kuten taiteentutkija Janine Fenton Sagerin tohtorinväitöskirjaa *The Contemporary Visual Art Audience: Space, Time and a Sideways Glance* (2008) ja kasvatustieteen tutkijoiden Patricia L. Maarhuisin ja A. G. Rudin kokoelmaa *Imagining Dewey: Artful Works and Dialogue about Art as Experience* (2020). Näitä tekstejä käytän kokemuksellisuuden teoreettisena pohjana tekstissäni.

Yksityisestä kokoelmasta ja sen keräilijöistä kirjoittaessani käytän tukena sosiologi Alain Queminnin artikkelia *The market and museums: the increasing power of collectors and private galleries in the contemporary world* (2020) ja taidehistorioitsija Georgina S. Walkerin tutkimusta *The Private Collector's Museum: Public Good Versus Private Gain* (2019). Lisäksi käytän apuna keräilijöistä, Christian ja Karen Borosista, tehtyä haastattelua, joka on julkaistu Art Basel -kanavalle YouTubeen vuonna 2023.

Tutkielmani etenee bunkkerin historian ja arkkitehtuurin käsittelyn kautta kokoelman periaatteisiin yläluvussa ”Syvemmälle bunkkeriin” ja alaluvussa 2.1 ”Bunkkerista taiteeksi”. Kokoelman periaatteita ja keräilijöiden kokoelmafilosofiaa suhteutan bunkkeriin luvussa 2.2 ”Kokoelma ja keräilijät suhteessa rakennukseen”. Taiteenteorioita suhteessa tilaan ja tarkemmin Boros-bunkkeriin käsittelen alaluvussa 2.3 ”Taiteen kokemus tilassa”. Tätä seuraa yläluku ”Teosten kautta nykyaikaan” ja alaluku 3.1 ”Historia ja nykyaika samanaikaisena taidekokemuksena”, jossa avaan genius locin käsitettä ja yhdistän sen määritelmiä bunkkerin kontekstiin. Alaluvuissa 3.2, ”Hosnedlován *Nest* dialogissa rakennuksen kanssa”, ja 3.3, ”Nazarethin *Produtos de Genocídio* uuden historian luojina”, käsittelen kokoelmasta valitsemiani Klara Hosnedlován ja Paulo Nazarethin teossarjoja, ja niiden merkityksien muuntautumista bunkkerin historian kerroksien ympäröiminä.

2 Syvemmälle bunkkeriin

Nykytaiteen kokoelman nykyisenä kotina toimiva bunkkeri tunnettiin alun perin nimellä *Reichsbahnbunker Friedrichstraße*, joka, kuten todettua, sijaitsee Berliinin Mitte-kaupunginosassa. Bunkkeri sai alkunsa Hitlerin käskystä vuonna 1941 – hänen toiveenaan oli rakentaa maanpäällinen bunkkeri, joka toisen maailmansodan jälkeen kuvastaisi Saksan voittamattomuutta. (Boros Collection 2025.)

Natsiviranomaiset saivat tyypin M1200 bunkkerin valmiiksi pakkotyöläisten avulla vuonna 1942, jolloin bunkkerista tuli Friedrichstraßen rautatieaseman Reichsbahn-matkustajien ja -työntekijöiden keskeinen turvapaikka. Reichsbahn oli Saksassa vuodet 1924–1949 toiminut valtiollinen rautatieyhtiö, joka toimi toisen maailmansodan aikana natsihallinnon apuna juutalaisten kuljettamisessa Saksan halki, usein Puolaan (Mierzejewski 2001). Reichsbahnin toisen maailmansodan aikaisesta liiketoiminnasta vain pieni osa koostui ihmisten kuljettamisesta keskitysleireille, mutta yhtiön roolia kansanmurhassa ei voi kuitenkaan kieltää (Mierzejewski 2001). Bunkkerin alkuperäinen käyttötarkoitus on siis ollut suojella rautatietyöläisiä ja valikoituja matkustajia, mutta se on toiminut myös omalla tavallaan mahdollistamassa kansanmurhaa.

Bunkkerin kapasiteetin suunniteltiin olevan noin 2500 ihmistä, mutta sodan loppupuolella raskaimpien pommituksien aikana bunkkerista sai suojaa jopa yli 4000 ihmistä. Sodan päättymisen jälkeen Neuvostoliiton Punainen armeija valtasi bunkkerin, ja käytti sitä sotavankien säilytyspaikkana. Vuodesta 1949 bunkkeri toimi tekstiilivarastona, ja vuodesta 1957 bunkkeri alkoi toimimaan trooppisten hedelmien säilytyspaikkana sisällä vallitsevien sopivien olosuhteiden vuoksi. Paikalliset antoivat rakennukselle lempinimen *Banana bunker* eli Banaanibunkkeri, tai *Before-Christmas-Bunker* eli *Joulua edeltävä bunkkeri*, sillä trooppisten hedelmien, kuten banaanien, myynti vilkastui joulun alla. (Boros Foundation 2022, 2025.)

Berliinin muurin sortumisen jälkeen alakulttuurit pääsivät Berliinissä valloilleen, ja vuonna 1992 bunkkeri valjastettiin teknomusiikin tahdittamien juhlien kodiksi ja nimettiin yksinkertaisesti *Bunkeriksi*. Se sai kansainvälisesti arvostetun maineen, ja yhteisöissä jopa nimityksen ”maailman rankin klubi”. *Bunker*-klubi tuli tunnetuksi fantasia- ja fetissiteemaisista bileistään, ja vuonna 1995 siellä järjestettiin *Sexperimenta*-niminen

tapahtuma. Klubi pyöri siis pitkälti intensiivisten bileiden tahtiin – bunkkerissa saattoi samaan aikaan soittaa 30 DJ:tä, minkä mahdollistivat bunkkerin paksut, ääniä eristävät seinät.

Bunkkeria ei kuitenkaan suunniteltu näin intensiiviseen juhlimiseen, ja ongelmiksi muodostuivat esimerkiksi ilmanvaihto, hapensaanti, pienet huoneet sekä ihmisten eritteiden poisto. Esimerkiksi bunkkerin lattiat saattoivat tulvia sääreen asti tanssivien ihmisten hiestä, sillä bunkkerin seinät eivät hengitä eivätkä nesteet päässeet haihtumaan pois. Kynttilät paloivat pienemmissä huoneissa tarkkailemassa hapen määrää, joka oli usein hyvin vähäinen. (Boros Foundation 2022, 2025.)

Samanaikaisesti *Bunker*-klubin aikaan rakennuksessa järjestettiin myös yksittäisiä kulttuuritapahtumia. Esimerkiksi Deutsches Theater esitti vuonna 1994 Simon Donaldin *Lebenstoff*-näytelmän. Bunkkerin historia näyttelytilana alkoi kuitenkin kunnolla vasta *Bunker*-klubin sulkeuduttua. Saksan valtio kielsi vuoden 1995 uuden vuoden juhlien, nimeltään *The Last Days of Saigon*, järjestämisen bunkkerissa turvallisuussyiden vuoksi. Juhlat kuitenkin järjestettiin kiellostä huolimatta, ja tämä johti koko *Bunker*-klubin toiminnan loppumiseen valtion määräyksellä. Seuraavana vuonna bunkkerin tiloissa järjestettiin taidenäyttely *Files*, ja tämän jälkeen bunkkeri seiso i lähes tyhjillään vuosia. Vuonna 2003 taidekeräilijät Karen ja Christian Boros ostivat bunkkerin tehdäkseen nykytaiteen kokoelmansa yleisölle saavutettavaksi. (Boros Foundation 2022, 2025.)

2.1 Bunkkerista taiteeksi

Alkuperäiset rakennuspiirustukset osoittavat, että arkkitehti Karl Bonatz suunnitteli täysin symmetrisen bunkkerin (Kuva 2), joka sisälsi tekoikkunoita, koko rakennuksen ympäröivän istuinpenkin ja katonrajassa sijaitsevia koristeita (Kuva 1). Kaikki neljä sivua ovat identtiset, ja bunkkeriin pääsee tehokkaasti sisään yhteensä kahdeksasta eri sisäänkäynnistä (Walker 2019, 109). Arkkitehti inspiroitui renessanssin ajan arkkitehtuurista ja sellaisista elementeistä, jotka renessanssin aikaan kuvasivat rakennuksen omistajan valtaa (Boros Foundation 2022 & 2025). Taiteen ja arkkitehtuurin ihanteet, renessanssin arkkitehtoniset piirteet sekä suojan mahdollistaminen esteettisellä tavalla tulivat siis keskeisiksi piirteiksi rakennuksen suunnittelussa.

Hitlerin arkkitehdiksi nimetty Albert Speer suunnitteli rakennuksiaan tulevaisuuteen tähdäten – hänen tavoitteenaan oli, että hänen suunnittelemansa rakennukset olisivat näyttäviä myös raunioina (Forss 2007, 86). Bonatz ei kuitenkaan jakanut samaa tavoitetta, vaikka Albert Speer valvoikin bunkkerin rakennusta (Walker 2019, 109). Bonatz siis rakennutti Hitlerin käskystä voiton monumentin, jonka tuhoaminen tai purkaminen olisi lähes mahdoton tehtävä. Näin syntyi viisikerroksinen maanpäällinen bunkkeri, jonka ulkoseinät olivat 180 senttimetriä ja katto 320 senttimetriä paksut (Boros Foundation 2022, 18). Bunkkerista tulikin tuhoamaton, sillä se selvisi pystyssä kaikkien Berliinin pommitusten ajan, ja sai vain pieniä vaurioita ulkoseinien pintaan.

Arkkitehtoniset valinnat ovat kuitenkin hyvin erikoisia bunkkerin kontekstiin; bunkkerihan ei tarvitse ikkunoita, vaan olisi turvallisempi ilman niitä. Tästä syystä Bonatz suunnittelikin tekoikkunoita, joista osa toimi ilmanvaihtokanavana ja osa täysin koristeina (Boros Foundation 2025). Myös renessanssin ajan florentine-tyyliset julkiset penkit, jotka kiertävät koko bunkkerin ympäri, ovat kummallinen arkkitehtoninen piirre, sillä sodan aikana julkisella paikalla istuminen ei ollut turvallista (Boros Collection 2025). Tekoikkunat, koristeelliset penkit ja katonrajaa koristavat kannakkeelliset friisit muodostavatkin bunkkerille harvinaisen, taiteellisella silmällä suunnitellun ulkomuodon.

Florentine-penkkien lisäksi renessanssin ihanteet näkyvät myös bunkkerin sisällä. Bunkkerin sisälle jokaiseen päätyyn on rakennettu Leonardo da Vincin suunnittelemat, niin kutsutut *Chambord*- tai *double-helix*-portaikot (Tanaka 1992, 95). Nämä portaat on muutettu pyöreästä kierreportaiden muodosta enemmän bunkkeriin sopivaan, neliskulmaiseen tyyliin, mutta idea portaiden taustalla on sama. Kaksi portaikkoa kulkevat päällekkäin ja ristiin, jotta kaikki tila käytetään hyödyksi ja ihmisten sujuva liikkuminen on mahdollista (Boros Foundation 2025). Alkuperäisessä *Chambord*-linnassa toista portaikkoa saatettiin käyttää ylöspäin nousemiseen, ja toista alaspäin laskeutumiseen (Takana 1992, 95–96). Näin mahdollistettiin tehokas kulku. *Chambord*-portaikon tyyli on siis myös käytännöllinen bunkkerin kontekstissa, jossa ihmismassojen nopea kuljettaminen oli elintärkeää. Nykyään portaiden suuri koko ja erikoinen päällekkäisyys tekevät niissä kulkemisesta suuntavaistoa hämmentävän ja historian kerroksellisuudesta muistuttavan kokemuksen (Muistiinpanot ST 3.7.2025).

Erityisesti Berliinissä, mutta myös muualla Saksassa ja Euroopassa, maailmansotien aikaisia bunkkereita on valjastettu museoiden ja taiteen näyttelytiloiksi (Walker 2019, 110–111, 143–

145). Tällaisissa rakennuksissa, joihin väistämättä linkittyy sotahistoriaa ja ihmiskohtaloita, on erityisen keskeistä huomioida rakennuksen vaikutus taiteen kokemukseen. Boros-bunkkerin arkkitehtoniseen ilmeeseen vaikuttivat siis sekä renessanssin perinteet että käytännön tarpeet, mutta mikä tekee tänä päivänä Borosista niin kiehtovan paikan? Vaikka bunkkerin sisätila on fyysisesti hyvin irrallaan ulkomaailmasta, se ottaa kuitenkin taiteen kautta kantaa ulkomaailman tapahtumiin. Se luo ikään kuin representaatioita ulkomaailmasta ja sen ongelmista, mutta omassa suojassaan. Puolitoista tuntia kestävä opastettu kierros on ainoa tapa päästä bunkkerin sisään, ja kierroksen tuoma suoja, hiljaisuus ja taiteeseen syventyminen ovat ihmisäivoille ikään kuin ulkomaailman ärsykkeiltä ja kiireiltä vapaata tilaa ja aikaa. Puolentoista tunnin aikana ihminen ehtii jo tottumaan hiljaisuuteen ja rauhallisuuteen, ja kierroksen jälkeen ulos astuminen tuntuu siltä, kuin kaikki äänet ja valot olisivat yhtäkkiä aiempaa voimakkaampia. Bunkkeri on suoja, mutta myös muistutus siitä, että emme ole aina suojassa. (Muistiinpanot ST 3.7.2025.)

2.2 Kokoelma ja keräilijät suhteessa rakennukseen

Christian Boros ja hänen vaimonsa Karen Boros ovat keränneet kattavan yksityisen kokoelman, jota Boros-bunkkerin näyttelyt esittelevät. Kokoelma tiivistyy muutamaan keskeiseen periaatteeseen. Näistä tärkein on yksi lause: ”Keräämme taidetta, jota emme ymmärrä” (Boros Collection 2025). Boros-pariskunta on siis keskittynyt sellaiseen nykyaikaiseen taiteeseen, joka ei välttämättä ensikatselta tai edes perehtymisen jälkeen heti aukea tai ole ymmärrettävissä (Art Basel 2023, 0:20–0:43). He pyrkivät ymmärtämään nykyaikaa taiteen kautta, ja haluavat ymmärtää maailmaa uutisten sijaan taiteen kokemusten kautta. Heidän filosofiansa mukaan taiteen kokemus on kaikkia muita keinoja vahvempi ja moniulotteisempi tapa ymmärtää maailmaa (mt., 0:36–0:40).

Boros-pariskunta kertoo myös ärsyyntymisen olevan yksi motivaatioista tietyn teoksen ostamiseen ja kokoelman kerryttämiseen. Sekä teoksen että taiteilijan ensikohtaamiseen liittyvä ärsytys on heille hyvä merkki – jos tapaaminen ei herätä minkäänlaisia ristiriitaisia tai ikäviä tunteita, ei teos välttämättä ole heille pitkällä kaavalla kiinnostava (Art Basel 2023, 1:35–1:56). Heidän elämästään kaukana olevat aiheet ovat heille kiehtovampia. Epäkonventionaaliset ja vieraat teemat auttavat Christian Borosin mukaan parhaiten heidän pyrkimyksessään ymmärtää monimutkaista ja -ulotteista nykymaailmaa (mt., 1:58–2:27).

Vaikeasti ymmärrettävät teokset auttavat myös ymmärtämään, ettei bunkkerin koko historiaa voi myöskään nykyhetkessä täysin ymmärtää.

Christian ja Karen Boros pyrkivät myös luomaan henkilökohtaisen suhteen kaikkiin taiteilijoihin, joiden teoksia keräilevät. He kertovat usein myös taiteilijan tapaamisen innoittavan heitä ostamaan teoksia, sillä henkilökohtainen suhde on ensisijaisen tärkeä heille. Vaikka bunkkerin näyttelyt esittelevät pariskunnan kokoelmaa laajasti ja monipuolisesti, muutamat taiteilijat ovat olleet lähes kaikissa heidän näyttelyissään mukana. Esimerkiksi islantilainen Ólafur Elíasson, belgialainen Kris Martin ja kiinalainen He Xiangyu ovat kaikki esiintyneet useassa näyttelyssä, ja ovat myös pariskunnan ystäviä. (Boros Collection 2025.)

Kokoelman esittelyn keskiöön on myös noussut erityinen tapa ripustaa teokset esille. Boros Collectionin työntekijöihin ei kuulu lainkaan taidekuraattoreita, jotka olisivat vastuussa ripustuksen suunnittelusta ja toteuttamisesta. Bunkkerin teosten ripustuksesta huolehtivatkin keskeisessä asemassa itse taiteilijat yhteistyössä keräilijäpariskunnan kanssa (Walker 2019, 109). Pariskunta haluaa aina varmistaa, että taiteilija voi itse olla vaikuttamassa teoksen sijaintiin bunkkerissa, sillä tilat bunkkerissa ovat hyvin erilaisia keskenään – valkoisia seiniä, betoniseiniä, sodanaikaisia ”rauchen verboten”-kylttejä (suom. ”tupakointi kielletty”), graffiteja, entisiä käymälöitä, huonekorkeuksia kahdesta metristä kolmeentoista metriin. Taiteilijoiden osallistamisella pariskunta haluaa varmistaa, että teokset asettuvat tiloihin ja pääsevät tiloissa oikeuksiinsa. Jos taiteilija on menehtynyt, hänen läheisiään pyydetään osallistumaan ripustukseen. Näin tärkeää keräilijäpariskunnalle on taiteilijan oma visio ja osallisuus.

Boros-pariskunta ei myöskään korosta omaa osallisuuttaan kokoelmassa tai sen mahdollistamisessa, vaan pyrkii aina palauttamaan huomion taiteeseen ja taiteilijoihin. Esimerkiksi #4-näyttelykatalogissa ainoa kommentti pariskunnalta on ”Lämpimimmät kiitoksemme ovat taiteilijoille” (Boros Collection 2022, 9). He eivät myöskään anna juurikaan haastatteluita, ja kaikkiin haastatteluihin, mediajulkaisuihin ja tutkimuksiin on listattu samat muutamat faktat bunkkerista ja keräilijöiden historiasta. Taide ja sen tekijät ovat siis heidän mielestään selkeästi tärkeämpiä kuin ihmiset teosten taloudellisen mahdollistamisen taustalla – jopa rakennus on keräilijöitä näkyvämpi toimija.

2.3 Taiteen kokemus tilassa

Bunkkerin ulko-oven sulkeutuessa kaikki ulkomaailman äänet katoavat. Vierailijat odottavat aulatilaa betonisilla penkeillä kierroksen alkamista. Tarjolla on vettä, sekä kuplallista että kuplatonta, kuten Saksassa tapana. Opas aloittaa kierroksen kysymällä, onko kukaan vierailijoista käynyt Boros-kokoelmien näyttelyissä aikaisemmin. Sitten joukko lähtee liikkeelle: puolentoistatunnin kierroksen aikana kierros kohoaa kerroksia ylöspäin, kiemurtelee sokkeloisia käytäviä pitkin pieniin huoneisiin. Opas käy läpi yli puolet 120 näytillä olevasta teoksesta. Osa teoksista kierretään vapaasti tiiviin aikataulun mukaisesti, mutta suurempien teoksien kohdalle pysähdytään aina yhdessä. Opas huolehtii tarkasti, ettei kukaan ryhmästä jää jälkeen, sillä kukaan ei saa kadota näkyvistä turvallisuussyistä. Taide sulautuu bunkkerin seiiniin, huoneisiin, piirteisiin. Viides kerros on kokonaisuudessaan muutettu teollisuuseläinten aitaukseksi, jonne kaikki vierailijat kävelevät huomaamattaan suoraan sisään. Huoneet ja teokset ovat jatkuvasti dialogissa, eikä teoksia voi kokea kokematta samalla ympäröivää tilaa. Tilan kokemus sulautuu taiteen kokemukseen, kunnes ne ovat toisistaan erottamaton kokonaisuus. (Muistiinpanot ST 3.7.2025.)

Taiteen kokemuksellisuutta on tutkittu paljon, ja ilmiötä on jaettu monenlaisiin eri ulottuvuuksiin ja osa-alueisiin. Ryder jakaa taiteen kokemuksen kolmeen osaan: kognitiiviseen, esteettiseen ja poliittiseen ulottuvuuteen (Ryder 2020, 80–202). Hän on kuvaillut kokemusta vapaasti suomennettuna näillä sanoilla: ”Kokemus vastaa elävänä ihmisenä olemista” (Ryder 2020, 162). Elämistä ja kokemista ei siis hänen mukaansa voi erottaa toisistaan, mutta ne voidaan jakaa erilaisiin kokemuksen ulottuvuuksiin. Mäcklin taas jakaa esteettisen kokemuksen kahteen erilaiseen tapaan: kokemuksellisesti transformatiiviseen ja eksistentiaalisesti transformatiiviseen tapaan (Mäcklin 2021, 4). Näitä molempia jakoja käytän analysoidessani Boros-bunkkerin synnyttämiä kokemuksia.

Boros-bunkkerin ja siellä esitellyn taiteen kokeminen on monella tavoin kerroksellista. Kognitiivinen kokemuksen ulottuvuus (kts. Ryder 2020, 80–116) ilmenee Borosissa selkeästi historian ja tiedon vaikutuksena kokemukseen. Ihminen astuu tilaan tietyn tietomäärän kanssa, ja perustaa kokemansa niihin tietoihin, joita häneltä jo valmiiksi löytyy. Borosin oppaan ensimmäinen tehtävä onkin kartoittaa, millainen tiedon määrä yleisöllä on: ”Mitä tiedätte bunkkerin historiasta?”. Juliet Kothe, Boros Foundationin johtaja vuoteen 2022 saakka, onkin kuvaillut *Domus*-lehden haastattelussa Borosin opastusstrategiaa:

You can't separate the art from the space in which it is shown. We always give an introduction into the history of the house before we start mediating and explaining the exhibited works since we see this as an educational responsibility. (Kothesta kts. Bria 2019)

Boros-kokoelman toimintatapa on siis tietoinen strategia, joka yhdistää tilan ja taiteen kognitiivisen kokemuksen ulottuvuudella. Esteettinen kokemuksen ulottuvuus (kts. Ryder 2020, 117–156) taas tulee selvästi esiin taiteen ja tilan dialogin kautta. Bunkkeri on täynnä visuaalisia ärsykeitä, vaikka ripustus onkin minimalistinen: jokaisessa huoneessa sijaitsee vain muutama teos, ja niille jätetään paljon tilaa hengittää ja vallata tilaa huoneissa. Teosten esteettisyyden lisäksi bunkkeri tarjoaa esteettistä kokemuksellisuutta, sillä seinien, lattioiden ja kattojen materiaalisuus ja tekstuurit ovat myös yleisölle visuaalisesti kiinnostavia piirteitä – kuten Dewey muotoilee, ”näkyjä, jotka pitävät yleisöstä kiinni” (Deweystä ks. Ryder 2020, 118). Tulkintani mukaan tällaiset ”näyt” tai ”nähtävyydet”, voivat taiteen synnyttämän esteettisen kokemuksen lisäksi olla myös taiteen esittämisen tilan synnyttämiä kokemuksia. Tilallisuutta ei Boros-bunkkerissa yksinkertaisesti voi erottaa taiteesta, joten tilan täytyy myös olla mukana rakentamassa esteettistä kokemuksen ulottuvuutta.

Poliittinen kokemuksen ulottuvuus (kts. Ryder 2020, 157–202) tulee selkeästi esiin bunkkerissa sen historian kautta. Ryder selventää poliittisen kokemuksen ulottuvuuden tarkoittavan kokemuksen suhdetta vallan kanssa (Ryder 2020, 161). Ja koska kognitiivinen ja esteettinen ulottuvuus ovat tiukasti punoutuneet yhteen poliittisen ulottuvuuden kanssa, tämä tarkoittaa myös sitä, että valta on aina yhteydessä tietoon ja taiteeseen (mt., 164). Tämä väite pitää paikkaansa myös Borosin kohdalla. Bunkkerin kontekstissa ei voi olla mainitsematta sitä faktaa, että bunkkeria ei olisi ilman Adolf Hitlerin käskyä ja Saksan kansallissosialistien sotatoimia. Poliittikka on ollut bunkkerin ytimessä aina monimutkaisen historiansa takia, mutta elää myös vahvasti bunkkerin nykyisessä kontekstissa, taiteen muodossa. Yhteiskunnalliset valta-asetelmat näkyvät teosten teemoissa, kuten yhteiskunnallista syrjintää käsittelevissä teoksissa, kun taas keräilijöiden valta näkyy esimerkiksi tarkasti valikoitujen taiteilijoiden tukemisessa.

Valtaa Borosin keräilijät ja henkilökunta käyttävät myös esimerkiksi siinä, mitkä kokoelman teokset ylipäättään ripustetaan näyttelyihin esille. Kun kävin Borosissa 3.7.2025, queer-

taiteilija Louis Fratinon teosten kohdalla Borosin opas sanoi keräilijöiden valinnee esille taiteilijan helpommin lähestyttäviä teoksia. Suurin osa taiteilijan teoksista ovat avoimen homoeroottisia, mutta tällaisia Borosin #4-näyttelyyn valitut teokset eivät tulkintani mukaan juurikaan ole. Näyttelyssä esillä oleva Fratinon teos *Cat sitting* (2022) kuvaa kahta miestä halaamassa, mutta on hyvin kesy verrattuna esimerkiksi taiteilijan teokseen *Waking up first, hard morning light* (2020), jossa miehet heräilevät alasti yhteisestä sängystä. Näyttelyssä Fratinon teoksia on useampia, mutta mikään niistä ei ole hänen eroottisempaa tai fallisempaa tuotantoaan, kuten jälkimmäinen esimerkkini. Tämä on mielenkiintoinen päätös, sillä keräilijäpariskunta nimenomaan väittää haluavansa herättää näyttelyillään vahvoja ja jopa ristiriitaisia tunteita, ja bunkkerin ikäraja on 12 vuotta. Erikoista on myös se, että Borosin oma opas kommentoi keräilijöiden päätöstä negatiiviseen sävyyn, mutta oppaille on yleisesti ottaen annettu vapaat kädet keskittyä niihin aiheisiin, jotka tulevat kierroksen aikana aktiivisesti esille. Vaikka bunkkerissa käsitellään rankkoja ja monimutkaisia aiheita, keräilijöiden mielestä joistain teemoista voi kuitenkin selvästi tehdä helpommin sisäistettäviä kokemuksia – tällaisen kuvan ainakin oppaamme Lucie antoi.

Esteettisen kokemuksen Mäcklin jakaa kokemuksellisesti ja eksistentiaalisesti transformatiivisiin tapoihin. Kokemuksellisesti transformatiivista tapaa hän kuvaa tilanteena, joka ”hetkellisesti muuttaa kokijan tapaa kokea ympäristönsä ja itsensä” (Mäcklin 2021, 11). Tämä tilanne näkyy ihmisessä esimerkiksi vahvana uppoutumisena tai tietynlaisena ”eksymisenä” taideteokseen. Mäcklin myös kertoo kokevansa taideteokset objektin sijaan tapahtumana, joka muuttaa kokijan näkemystä maailmasta ja itsestään (Mäcklin 2019, 134).

Kokemuksellinen transformaatio on siis nopea affektiivinen kokemus, joka herättää tunteita, ”kadottaa käsityksemme ajasta, paikasta ja jopa itsestämme kokemuksen subjekteina” (Mäcklin 2021, 11). Borosissa käsitys paikasta ei kuitenkaan oman kokemukseni mukaan katoa, vaikka aikakäsitys helposti katoaakin bunkkerin muuttumattomissa olosuhteissa. Paikka ja tila ovat niin vahvasti läsnä kokemuksessa, että edes teoksen aiheuttama vahva affektiivinen ja transformatiivinen reaktio ei voi poistaa tilan tuntua – tila tuntuukin yllättäen vahvistavan tätä transformaatiota dialogissa teosten kanssa. Tila voi jopa tuntua teoksen jatkeelta, ikään kuin teoksen tila olisikin myös huoneen tila.

Eksistentiaalisesti transformatiivista tapaa Mäcklin kuvaa ymmärrystä laajentavana ja ongelmia käsittelevänä reaktiona, joka kestää välittömästi tapahtuvaa kokemuksellisesti

transformatiivista tapaa kauemmin (Mäcklin 2021, 11). Tässä eksistentiaalisessa transformaatioissa ihminen tosiaankin kokee teoksen läsnäolon ja sen työskentelyn sen sijaan, että kokemuksen aiheuttaisi pelkkä staattinen objekti tai yksittäinen affektiivisen reaktion hetki (Mäcklin 2019, 134). Taiteen vaikutus on siis eksistentiaalisesti transformatiivinen, uudella ja syvällisellä tavalla ymmärrystä lisäävä kokemus.

Tällaista transformaatiota Borosissa luo taiteen ja tilan dialogi, sillä kuten aiemmin mainittu, bunkkerin kontekstissa tilaa ei voi poistaa taiteen kokemuksen ominaisuuksista. Väitän, että kokemuksieni ja analyysini perusteella tila voi aiheuttaa jopa vahvempaa eksistentiaalista transformaatiota kuin kokoelman taide, sillä nimenomaan tilan ja taiteen kontrastit ja kerroksellisuus tekevät taideteosten aiheista historian jatkumoon punoutuneita ja yhteiskunnallisiin ongelmiin kantaaottavia kokonaisuuksia. Tilan vaikutus taiteen ja kokoelman merkityksiin korostuu opastetulla kierroksella merkittävästi siten, että niiden yksittäisiä merkityksiä on vaikeaa, ellei mahdotonta, erotella tilan merkityksistä.

3 Teosten kautta nykyaikaan

3.1 Historia ja nykyaika samanaikaisena taidekokemuksena

Historian kerroksellisuus tekee Boros-bunkkerista erityisen moniulotteisen kokonaisuuden, ja juuri tämä historiallisuus saattaakin olla osalle kävijöistä valloittavin ja huomionarvoisin piirre. Taide voi jopa jäädä sivurooliin esimerkiksi sotahistoriasta kiinnostuneille kävijöille, sillä rakennus sisältää autenttisia sodan ja suojan jälkiä, kuten vanhoja puhelimia ja ihmismassojen ohjaamiseen tarkoitettuja kylttejä (Muistiinpanot ST 3.7.2025). Taide kuitenkin on keskeinen tekijä bunkkerin siirtymisessä nykyaikaan, sillä teokset käsittelevät keskeisesti nykyajan ilmiöitä ja ongelmia. Boros-pariskunta pyrkiikin kokoamaan keräilemänsä teokset kuvaamaan sitä aikaa, jolloin ne on kokoelmiin hankittu – eli keskeisimmin 1900-luvun loppua ja 2000-luvun alkua tähän päivään saakka. Kaikki kokoelmaan kuuluvat teokset luovat myös bunkkerille uutta historiaa, joka rakentuu aina suhteessa edellisen vuosisadan, vuosikymmenen ja vuoden tapahtumiin.

Pyrin hahmottamaan historian ja nykyajan samanaikaisen taidekokemuksen genius loci -käsitteen avulla, sillä se on oman analyysini mukaan keskeisin tapa kuvailla tällaista kokemusta bunkkerin kontekstissa. Genius loci on alun perin antiikin Roomassa syntynyt käsite, joka tarkoitti tällöin tiettyyn paikkaan tai tilaan asettuneita jumalolentoja, joiden ”henki” oli keskeinen osa paikan tunnelmaa tai tarkoitusta (Hunt 2022, 11). Roomalainen käsite oli hyvin yksiselitteinen, mutta nykyään sitä käytetään monipuolisesti eri aloilla ja hieman epämääräisemmin (mt., 12). Genius loci ei ole enää millään tavalla kytköksissä uskontoon, kuten roomalaiset sen tarkoittivat, vaan kuvaa laajemmin paikan tai tilan tunnelmaa tai olemusta. Paikka ei ole enää jumaluuden olemuksen takia pyhä, vaan se on joidenkin muiden paikan erityiseksi muuttavien tunnelmien, historian tai olosuhteiden takia tärkeä. Paikan henkeen tai tunnelmaan ei siis vaikuta keskeisesti enää uskonto, vaan esimerkiksi sen materiaalit, arkkitehtuuri, kulttuurinen ja päivittäinen käyttö, historia, paikkaan liittyvät tavat ja ihmisten käyttäytyminen (mt., 29).

Boros-bunkkerissa genius loci eli paikan olemus on erityisen kiinnostava. Historian kerroksellisuuden lisäksi, ja myös juuri sen takia, paikan tunnelma on erityinen. Yhteys ulkomaailmaan on rakennuksen sisällä täysin poikki. Bunkkeri on toiminut historiassaan totaalisenä suojana ulkomaailmalta ja nykymaailmassa estää esimerkiksi puhelinverkkojen

toiminnan totaalisesti. Puhelimen kentät ja internet eivät toimi, valokuvien ottaminen on kielletty, ulko-oven edessä kulkevan kiireisen *Reinhardtstraße*-kadun äänet eivät kantaudu sisälle edes etäisesti. Edelleenkin siis bunkkerin sisällä yhteys ulkomaailmaan on täysin poikki, ja ainoat tavat olla yhteydessä ulkomaailmaan ovat taideteokset ja niistä kertova opas. Lisäksi yhteen huoneeseen on lisätty pieni lasiovi, jonka kautta avautuu bunkkerin ainoa näkymä ulos. (Muistiinpanot ST 3.7.2025.)

Paikan henkeen tai olemukseen vaikuttavat tekijät ovat kuitenkin myös henkilökohtaisia. Jokaisella kävijällä on omat odotuksensa, tietonsa ja kokemuksensa astuessaan tilaan (Hunt 2022, 29). Kävijä yhdistää käyntiin omat tietonsa esimerkiksi tilaan kuuluvista tavoista, etiketistä ja historiasta, ja nämä vaikuttavat merkittäväällä tavalla paikan kokemukseen. Genius loci onkin herättänyt pitkään ristiriitaisia mielipiteitä, ja monet käsitteen vastustajat pohjaavatkin mielipiteensä subjektiiviseen kokemukseen – genius locia ei heidän mukaansa voi olla olemassa, koska jokainen ihminen kokee paikan subjektiivisesti (mt., 33–38). Huntin mukaan genius loci on kuitenkin havaittavissa etenkin paikoissa, joita ei ole tietoisesti suunniteltu, vaan jotka ovat kasvattaneet olemustaan historian tapahtumien ja ihmisten kokemusten myötä (mt., 41–42).

Boros-bunkkerin genius loci perustuu analyysini mukaan nimenomaan tähän historialliseen ja kokemukselliseen ”olemuksen kasvattamiseen”. Jokainen kävijä astuu sisään omien odotustensa, tietojensa ja kokemuksensa kanssa, mutta bunkkerin historia ei ole subjektiivista. Väistämättä karun historian tunnelma välittyy edelleen bunkkerissa, joka on täysin eristyksissä nykyajan ulkomaailmasta. Opastettu kierros on opastusryhmälle kollektiivinen kokemus, joka intensiivisellä tavalla upottaa kävijän bunkkerin historiaan ja kokoelman taiteeseen. Taide luo representaatioita ulkomaailmasta tiiviisti bunkkerin sisällä – täten bunkkerin tunnelmaa ei pääse karkuun puolentoista tunnin kierroksella kertaakaan, vaikka teosten aiheet keskittyisivätkin nykyaikaan.

3.2 Hosnedlován Nest dialogissa rakennuksen kanssa

Tšekkiläisen taiteilijan Klára Hosnedlován teos *Untitled* teossarjasta *Nest* (2020) sulautuu Boros-yksityiskokoelman omistaman bunkkerin seiniin (kuva 3). Teos koostuu monenlaisista materiaaleista, kuten silkkilangalla kirjailuista muotokuvista, jotka on ympäröity suurilla

terrazzo-materiaalista tehdyillä kehyksillä (Boros Foundation 2022, 92; Herbert 2024). Terrazzo on yleisesti arkkitehtuurissa käytetty materiaali, joka koostuu sideaineeseen, kuten sementtiin tai epoksiin, upotetuista kestävästä, yleensä mineraali- tai lasihipuista (Porro 2018; Grossutti 2021).

Viimeisten viidenkymmenen vuoden aikana taiteilijat ovat alkaneet käyttää arkkitehtonista tilaa taiteensa tukena, teemana, kontrastina ja inspiraationa (Foster 2011, 7). Tällaista taidetta, kuten Klára Hosnedlován teosta, ei voi suoraan kuvailla perinteiseksi paikkasidonnaiseksi taiteeksi, sillä se ei välttämättä aina linkity spesifiin paikkaan tai tilaan, vaan esimerkiksi arkkitehtuuriseen liikkeeseen tai tietynlaisten tilojen historiaan. Hosnedlován teossarja *Nest*, suomeksi *Pesä*, on saanut inspiraationsa Tšekissä sijaitsevasta *Ještěd*-televisiotornista (1966–1973) ja rakennuksista, jotka heijastavat historiaa tyhjinä monumentteina, etenkin entisessä Neuvostoliiton satelliivaltiossa Tšekissä (Herbert 2024). Sarjan teosten temaattinen sisältö yhdistyy siis Borosin bunkkeriin, joka on toiminut sekä Saksan kansallissosialistien että Berliinin ja bunkkerin vallanneen Neuvostoarmeijan monumenttina.

Historiallisesti merkittäviä rakennuksia on usein pyritty palauttamaan alkuperäiseen kuntoonsa ja suojelemaan ajan aiheuttamilta muutoksilta (Foster 2011, 43). Boros-bunkkerissa näin ei ole kuitenkaan tapahtunut, vaan seinille on jätetty lähes kaikki 80-vuotisen historian jäljet: poistettujen välikattojen jättämät arvet, ihmisjoukkoja johdattaneet kyltit, klubihistorian dark room -huoneiden jättämä musta maali sekä vuosikymmenten varrella seiniin kerääntynyt ajan patina, kuluma ja lika ovat kaikki edelleen esillä (Boros Foundation 2022, 92). Kaikki rakennuksen vaiheet ovat näkyvillä paitsi seinissä, myös lattioissa ja katoissa, ja teokset, kuten *Nest*-sarja, käyvät jatkuvaa keskustelua niiden kanssa.

Hosnedlován teoksen silkkilangoin kirjaillut yksityiskohtaiset ihmiskehon ja teknologian teemat yhdistyvät suuriin kehyksiin, jotka taas sulautuvat bunkkerin seiniin tekstuuriltaan ja väreiltään. Teos on kuin luotu bunkkerin seinälle, paikkasidonnaiseksi teokseksi, keskustelemaan bunkkerin historian kanssa. Sen teemat on kuitenkin luotu Tšekin kontekstissa – teosta ja bunkkeria yhdistäväksi tekijäksi paljastuukin keräilijöiden ja taiteilijan suunnittelema toimiva ripustus sekä Hosnedlován inspiraation kohteena toiminut monumentaalinen ja poliittinen arkkitehtuuri, jota myös bunkkeri edustaa. Taiteen ja arkkitehtuurin yhteistyö mahdollistaa teoksen tehokkaan sulautumisen erilaisiin tiloihin sekä teoksen ja tilan välisen temaattisen ja visuaalisen dialogin.

Ihmiskehon ja teknologian yhdistyneet teemat silkkilangoon kirjailluissa kuvissa yhdistävät teoksen ja bunkkerin ajankohtaisiin aiheisiin. Kuten aiemmin mainittu, bunkkerissa puhelimilla ei ole mitään virkaa, sillä nettiyhteys ja kenttä ovat poikki ja valokuvien ottaminen on kielletty. Teknologiaakin käsitellään taiteen kautta tilassa, jossa teknologia on ainakin kommunikaatiovälineenä hyödyttöä. Bunkkeri siis antaa myös jonkinlaisen suojan käsitellä teknologian ja nyky maailman aiheita suojassa ulkomaailmalta. Kokemukseen vaikuttaa vahvasti se, että sekä yleisö että opas kulkevat bunkkerissa täysin ilman teknologiaa. Tällöin ainoa representaatio teknologiasta löytyy teoksista, kuten Hosnedlován *Nest*-sarjan kirjailluista yksityiskohdista.

3.3 Nazarethin *Produtos de Genocídio* uuden historian luojana

Paulo Nazarethin teossarja *Produtos de Genocídio* (2018, suom. *Kansanmurhan tuotteet*; Kuva 4) kietoutuu rakennukseen ja sen historiaan tematiikaltaan, ja tässä aluvuossa käsittelen teossarjaa uuden historian aktiivisena toimijana. *Kansanmurhan tuotteet* teossarjan nimenä on jo hyvin kuvaava, sillä Nazareth on kerännyt teossarjaansa tuotteita, jotka ovat tavalla tai toisella vaikuttaneet Etelä-Amerikan alkuperäiskansojen kansanmurhiin (Boros Collection 2022, 104 & Boros Collection 2025). Tällaisia tuotteita ovat esimerkiksi Combrasil- ja Caramuru-yritysten elintarvikkeet. Kansanmurhat sekä kolonialismi- ja kapitalismikritiikki ovat koko Nazarethin tuotannon läpäiseviä teemoja (Boros Collection 2025).

Alkuperäiskansojen nimiä tai estetiikkaa kantavien tuotteiden paketit on säilötty violetin sävyisiin epoksikuutioihin. Epoksiin on jo tekovaiheessa jäänyt ilmakuplia ja epätasaisuuksia, jotka ovat aiheuttaneet erilaisia tekstuureja, halkeamia ja kulumia sekä epoksin sisään että sen pinnalle. Epoksin asteittainen kerrostaminen näkyy tummempina raitoina, kun teoksia katsoo sivusta. Tuotepaketit ovat ryppyisiä mutta täysiä, ikään kuin ne voisivat epoksiin upottamisen jälkeen palata samanlaisina kauppojen hyllyille. Tuote on ikuistettu ikään kuin muuttumattomana, passiivisena dokumenttina ympäristöön, joka halkeilee ja kuplii ympärillä. Epoksi saattaa myös tuoda tuotteille jonkinlaista suojaa ja turvaa, mutta poistaa ne täysin omasta ympäristöstään myytävinä tuotteina, mitätöiden niiden tarkoituksen.

Nazareth on valinnut teoksiinsa esimerkiksi Caramuru-nimisen brasilialaisen yrityksen tuotteita. Yritys käyttää paketeissaan alkuperäiskansoilta peräisin olevia visuaalisia elementtejä ja on saanut nimensä portugalilaisen kolonialistin Diogo Álvares Correian

lempinimestä. Correia oli historiallisten dokumenttien mukaan ensimmäinen eurooppalainen, joka oli yhteydessä Tupi-alkuperäisväestöön Brasiliassa, ja meni naimisiin alkuperäiskansaankuuluvan naisen kanssa. Heidän perheestään tuli ensimmäinen kristillinen perhe Brasiliassa. Portugalilaisten väkivaltaiset assimilaatioyritykset ja Euroopasta tuodut taudit hävittivät Tupi-kansan lähes täysin (Hawkins 2017, 300). Caramurun lailla kaikki muutkin tuotteet liittyvät siis jollain tavalla kirjaimellisesti kansanmurhiin – ja useat alkuperäiskansojen nimet yhdistyvät nykyään ainoastaan myytävään tuotteeseen, eivät ihmisiin. Ihmiset ovat siis kolonialismin ja kapitalismin myötä muuttuneet tuotteiksi. (Boros Collection 2025.)

Kansanmurha, kolonialismi ja kapitalismi liittyvät keskeisesti myös bunkkerin historiaan. Boros-bunkkeri on toiminut rautatietyöläisten ja -matkustajien suojana ja turvapaikkana toisen maailmansodan aikaan, kun taas rautatiet toimivat toisessa maailmansodassa vahvasti natsi-Saksan harjoittaman kansanmurhan mahdollistajana. Bunkkeri on siis todennäköisesti tuonut suojaa myös ihmisille, jotka ovat aktiivisesti työskennelleet kansanmurhan edistämiseksi. Ilman natsi-Saksan johtajan Adolf Hitlerin käskyä Boros-bunkkeria ei myöskään olisi olemassa, joten bunkkerin ja kansanmurhan yhteys on tiivis.

Kolonialismi tulee taas esiin bunkkerin entisessä lempinimessä, *Banana Bunkerissa*. Trooppisia hedelmiä tuotiin bunkkeriin säilöön vuodesta 1957 eteenpäin Saksan valtion omistaman *VEB Fruit Vegetables Potatoes* -tukkukaupan toimesta (Boros Collection 2022, 15). Bunkkeri oli täydellinen paikka hedelmien säilöntään, sillä lämpö- ja kosteusolosuhteet säilyivät paksujen seinien ansioista samankaltaisina ympäri vuoden (Boros Collection 2025). Berliinin jaon aikana bunkkeri sijoittui Itä-Berliiniin, joten trooppisia hedelmiä tuotiin erityisesti kommunistisista maista, kuten Kuubasta ja Vietnamista (Boros Collection 2025). Kapitalismi tuli tällöin myös vahvemmin osaksi bunkkeria, sillä se toimi kansainvälisen kaupan mahdollistajana kommunistisessa Itä-Berliinissä.

Kapitalismi on läsnä bunkkerissa myös nykyään – normaalihintaiset pääsyliput opastetulle kierrokselle maksavat 18 € ja alennetut liput 10 €, ja lisäksi aulatilassa on myynnissä yli 50 euroa maksavia näyttelykatalogeja. Jo kokoelman olemassaolo vaatii suuria määriä pääomaa. Kokoelmaa ja näyttelyitä ylläpitävä Boros Foundation on kuitenkin voittoa tavoittelematon säätiö, jonka kaikki tuotot menevät suoraan näyttelyihin, taiteeseen ja henkilöstöön liittyviin kuluihin. (Boros Collection 2025.)

Kapitalismi- ja kolonialismikritiikkiä painottava sekä kansanmurhaa tuomitseva taide, kuten Nazarethin *Produtos de Genocídio* -teossarja, liittyvät vahvasti osaksi bunkkerin historiaa. Ne luovat bunkkerille uutta historiaa vanhan historian päälle, suhteessa siihen. Bunkkerin historian suhde esimerkiksi kansanmurhaan ja kolonialismiin tuomitaan taiteen keinoin. Tuskin on sattumaa, että Boros-pariskunta on valinnut teoksia, jotka selkeästi linkittyvät rakennukseen (Kosmo 2020, 41). Päinvastoin väitän, että näyttelyihin on valittu juuri sellaisia teoksia, jotka korostavat sekä rakennuksen historiaa että sen fyysisiä piirteitä. Väitän analyysini pohjalta, että kokoelman ja näyttelyiden perustana toimii ajatus siitä, minkälainen taide sopii bunkkerin tilaan ja kontekstiin parhaiten. Nazarethin teossarja on todennäköisesti päätynyt esille juuri siitä syystä, että se linkittyy lähes kaikkiin bunkkerin historian vaiheisiin.

Boros-kokoelman sijainti Hitlerin rakennuttamassa entisessä *Reichsbahnbunkerissa* onkin kenties tarkoituksellinen keino saada itse Hitler kääntymään haudassaan. Bunkkerista oli tarkoitus tulla kansallissosialistisen Saksan voiton monumentti, mutta siitä tulikin seitsemän vuosikymmenen aikana kaikkia alkuperäisiä arvojaan taiteen avulla vastustava nykytaiteen koti – bunkkerissa on takuulla esillä taidetta, joka olisi Hitlerin mukaan rappiollista (rappiotaiteesta kts. Hickley 2015). Bunkkerin historiaa ei voi enää muuttaa, mutta sen päälle voi luoda uutta – aivan kuten Christian ja Karen Boros ovat tehneet.

4 Yhteenveto

Nykytaidetta asetetaan näytille yhä useammin tiloihin, joita ei ole luotu taiteen esittämistä varten, vaan ovat uusiokäytössä taiteen palveluksessa. Boros-kokoelman erottaa muista bunkkerimuseoista sen, että se keskittyy nimenomaan nykyaikaiseen, ja perustuu yksityiseen kokoelmaan. Näyttelytilat eroavat vahvasti perinteisestä näyttelytilojen ”valkoisen kuution” ihanteesta, sillä bunkkerin historian jälkiä ei ole pyritty poistamaan näkyvistä. Seinät ovat karua betonia, joita koristavat sodan aikaiset ihmisjoukkoja ohjanneet kyltit ja 90-luvun teknoklubin aikaiset graffitien jäänteet. Tällaisessa rakennuksessa, joihin väistämättä linkittyy sotahistoriaa ja ihmiskohtaloita, on erityisen keskeistä huomioida rakennuksen vaikutus taiteen kokemiseen.

Tutkielmassani analysoin nykyaikaisen taiteen kokemusta John Ryderin kokemuksellisuuden kolmijaon ja Harri Mäcklinin esteettisen kokemusteorian avulla (Ryder 2020, 80–202; Mäcklin 2021, 4). Nämä antoivat minulle tarkempia analyttisiä keinoja tutkia nykyaikaisen taiteen kokemusta suhteessa tilaan. Analysoin, että Ryderin kokemuksellisuuden kolmijaossa tila on läsnä kaikissa ulottuvuuksissa. Näitä ulottuvuuksia ovat kognitiivinen, esteettinen ja poliittinen kokemus. Bunkkerin kontekstissa kaikki ulottuvuudet ovat vahvasti läsnä sekä taiteen että tilan kokemisessa, mutta poliittinen kokemuksen ulottuvuus on tulkintani mukaan kaikista antoisin. Ryder painottaa poliittisen kokemuksen ulottuvuuden tarkoittavan kokemuksen suhdetta vallan kanssa (Ryder 2020, 161), ja bunkkerin historiaan ja nykyaikaan liittyvät valta-asetelmat vaikuttavat vahvasti kokemukseen rakennuksesta. Historian aikaiset valta-asetelmat liittyvät vahvasti Saksan kansallissosialistien ihmisihanteisiin ja esimerkiksi siihen, minkälaiset ihmiset ovat ansainneet suojaa bunkkerista. Nykyaikana valta-asetelmat näkyvät esimerkiksi siinä, minkälainen taide saa turvapaikan bunkkerin näyttelyissä.

Tutkielmassani väitän, että tila voi aiheuttaa jopa vahvempaa eksistentiaalista transformaatiota kuin kokoelman taide. Nimenomaan tilan ja taiteen yhteensulautuminen tekevät taideteoksista historian jatkumoon punoutuneita ja yhteiskunnallisiin ongelmiin kantaottavia kokonaisuuksia. Täten esitän, että tilan kokemuksellisuus vahvistaa teosten kokemuksellisuutta, ja näiden kahden ulottuvuuden muodostama kokonaisuus on vahvempi kuin tilan tai teosten yksittäinen kokemus.

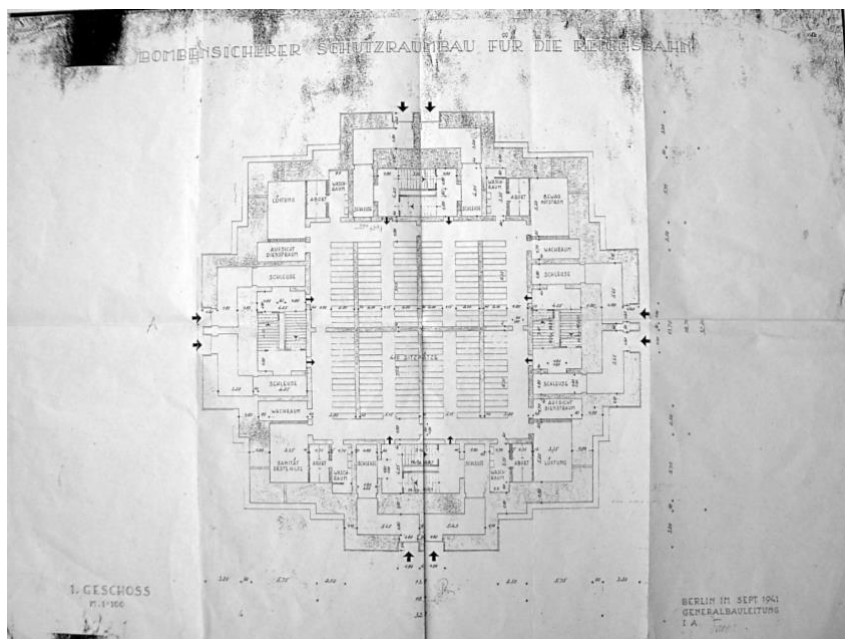
Tilaa ei voi olla huomioimatta Boros-kokoelman näyttelyissä, sillä myös teosten valinta ja ripustus on suunniteltu tila ja sen ominaisuuden tarkasti mielessä. Etenkin taiteilija Klára Hosnedlován teos *Untitled* teossarjasta *Nest* (2020) on ripustettu sellaiselle bunkkerin seinälle, jonka väreihin ja tekstuureihin teos sulautuu. Paulo Nazarethin teossarja *Produtos de Genocídio* (2018) taas käy dialogia bunkkerin historian vaiheiden kanssa, ja täten myös rakentaa bunkkerille uutta historiaa kritisoidulla kansamurhaan ja kolonialismiin linkittyviä historian vaiheita.

Kaiken kaikkiaan esitän tutkielmassani, että tilan ja taiteen yhteenkietoutuneisuus vahvistaa sekä tilan että taiteen kokemusta huomioonotettavalla tavalla. Tämä tulee esiin erityisesti nykytaiteen bunkkerissa Boros-kokoelmassa, jossa historian kerroksellisuus on aina läsnä. Historian kerroksellisuus vaikuttaa huomattavalla tavalla bunkkerin *genius loci*in, jonka rooli tilan ja taiteen kokemuksellisuudessa on merkittävä. Niin kauan, kun historian jälkiä ei tulla hävittämään, bunkkeri tulee aina peilaamaan menneisyyttään kansallissosialistisena bunkkerina, kommunistisena trooppisten hedelmien varastona ja 90-luvun fetissi- ja teknojuhlien keskuksena – ja nykytaiteen bunkkeri tulee aina elämään dialogissa kaikkien aikaisempien historian kerroksien kanssa.

Kuvaluettelo



Kuva 1. Ulkokuva bunkkerista. Kuva: Boros Collection, Berlin. © NOSHE



Kuva 2. Historiallinen pohjapiirros bunkkerista. 1941. ©Boros Collection, Berlin.

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10155278362046899&set=historical-floor-plan-of-the> Julkaistu 6.3.2018, viitattu 19.10.2025.



Kuva 3. Klara Hosnedlová, *Untitled* (sarjasta *Nest*), 2020. Kuva: Boros Collection, Berlin. ©NOSHE



Kuva 4. Paulo Nazareth, *CA – Produtos de Genocídio – Combrasil y Golden Dice*, 2018. ©NOSHE

Lähdeluettelo

Suulliset tiedonannot

Opastettu kierros Boros Collectionissa. 3.7.2025. Viite: Boros Collection 2025.

Tuomi, Saana. Muistiinpanot Boros Collectionista 3.7.2025. Viite: Muistiinpanot ST 3.7.2025.

Internet-lähteet

Art Basel 2023. ”Meet the Collectors | Karen and Christian Boros.

<https://youtu.be/s8NAE2KKO8w?si=RoZ1S6mip4JQ1tTh> (20.10.2025)

Bria, Ginevra 2019. “Sammlung Boros: The Berlin Bunker Converted into an Art Gallery Gets Updated.” *Domus* 10.6.2019. <https://www.domusweb.it/en/art/2019/05/21/sammlungboros-a-bunker-collection.html> (16.10.2025)

Herbert, Martin 2023. “Openings: Klára Hosnedlová”. *Art Forum*, 61 (7). <https://www.artforum.com/features/martin-herbert-on-klara-hosnedlova-252524/> (27.10.2025)

Wagstyl, Stefan 2017. “Christian Boros, the art collector who lives in a Nazi-era bunker”. *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/e980e7a0-5cb3-11e7-9bc8-8055f264aa8b> (20.10.2025)

Kirjallisuus

Alexander, Thomas M. & John Dewey 1987. *John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature: The Horizons of Feeling*. New York: State University of New York Press. 10–11.

Boros Foundation & Zöllner, Raoul & Feldhaus, Timo 2022. *Boros Collection / Bunker Berlin #4*. Berlin: Distanz.

Forss, Anne-Mari 2007. *Paikan estetiikka: Eletyn ja koetun ympäristön fenomenologiaa*. Helsinki: Yliopistopaino.

Foster, Hal 2011. *The Art-Architecture Complex*. New York City: Verso.

Grossutti, Javier P. 2021. "From Guild Artisans to Entrepreneurs: The Long Path of Italian Marble Mosaic and Terrazzo Craftsmen (16th c. Venice – 20th c. New York City)". *International Labor and Working-Class History* 100, 60–86.

Hawkins, Christina 2017. "Tupinambá". *Latin American History and Culture: Encyclopedia of Pre-Colonial Latin America (Prehistory to 1550s)* (1st ed.). New York City, New York: Facts on File, 299–300.

Hickley, Catherine 2015. *The Munich Art Hoard: Hitler's dealer and his secret legacy*. Lontoo: Thames and Hudson.

Hunt, John Dixon 2022. *Genius Loci: An Essay on the Meanings of Place*. Lontoo: Reaktion Books.

Kral, Diana 2019. *Sammler innen zeitgenössischer Kunst - Zu Motiven des Sammelns in Zeiten (spät)kapitalistischer Bereicherungsökonomie*. Lüneberg: Leuphana University Lüneberg.

Maarhuis, Patricia L. & Rud, Anthony G. 2020. *Imagining Dewey: Artful Works and Dialogue about Art as Experience*. Leiden: Brill.

Mierzejewski, Alfred 2001. "A Public Enterprise in the Service of Mass Murder: The Deutsche Reichsbahn and the Holocaust". *Holocaust and Genocide Studies* 15:1, 33–46.

Mäcklin, Harri Mikael 2018. *Going Elsewhere – A Phenomenology of Aesthetic Immersion*. Helsinki: University of Helsinki.

Nabas, Bushra 2019. "The Role of Uncomfortable Heritage in Sustainable Development". *International Journal of Heritage and Museum Studies*, 1:1, 57–79.

Porro, Katia 2018. "Seeking Truth in Terrazzo: Digital Practices and Traditional Crafts". *The Journal of Modern Craft* 11:3, 219–231.

Quemin, Alain 2020. "The market and museums: the increasing power of collectors and private galleries in the contemporary world". *Journal of visual art practice* 19:3. 211–224.

Ryder, John 2020. *Knowledge, Art and Power: an outline of a theory of experience*. Leiden: Brill.

Sager, Janine Fenton 2008. *The Contemporary Visual Art Audience: Space, Time and a Sideways Glance*. Sydney: University of Western Sydney.

Schmidt, Leoni 2017. "Trauma Architecture and Art: Boros Bunker Berlin". *Scope (Art & Design)* 14, 15–25.

Tanaka, Hidemichi 1992. "Leonardo Da Vinci, Architect of Chambord?" *Artibus et Historiae* 13:25, 85–102.

Walker, Georgina S. 2019. *The Private Collector's Museum: Public Good Versus Private Gain*. Oxford: Routledge.