

Kai Kawada

Kipsiveistosten pintakäsittelyainetutkimus ja konservointi

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Konservaattori (AMK)

Konservoinnin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

28.09 2017

Tekijä(t) Otsikko	Kai Kawada Kipsiveistosten pintakäsittelyainetutkimus ja konservointi
Sivumäärä Aika	44 sivua + 15 liitettä 28.9.2017
Tutkinto	Konservaattori (AMK)
Koulutusohjelma	Konservoinnin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Esinekonservointi
Ohjaaja(t)	Lehtori Heikki Häyhä, esinekonservaattori Lehtori Anna Häkäri, tekstiilikonservaattori
<p>Tiivistelmä</p> <p>Opinnäytetyöni käsittää kahden kotimaisen kipsiveistoksen konservoinnin. Tutkielmassani edetään taiteilijoiden urapolkuja pitkin kohti veistoksien materiaalitutkimuksia, joiden pohjalta käytännönkonservointi lopulta toteutetaan. Tutkimuksieni edetessä esittelen työvaiheita ja perustelen päätöksiä, jotka vaikuttivat työn kulkuun.</p> <p>Opinnäytetyöstäni on rajattu pois lähes kaikki kipsimateriaalia koskevat tiedot, sillä niitä on esitelty laajasti aiemmin ilmestyneissä opinnäytetöissä muun muassa Elina Reilän (2004) ja Sini Oksasen (2016) toimesta. Sen sijaan olen keskittynyt tutkimaan kahden veistoksen tarinaa rinnastamalla ne osaksi oman aikakautensa kuvataidevirtaa.</p> <p>Tutkielmani alkaa veistostaiteilijoiden esittelyllä. Tämän jälkeen pohdin veistosten monia arvoja Barbara Appelbaumin arvoluokitteluun rinnastaen.</p> <p>Teoreettisessa osiossa käsittelen kipsiveistosten pintakäsittelyjä konservoinnin näkökulmasta. Tutkimukseeni valitut pintakäsittelyt ovat toteutettu Esa Virkon vuonna 2003 ilmestyneen pintakäsittelykäsikirjan sekä Elina Reilän opinnäytetyön (2004) pohjalta.</p> <p>Opinnäytetyön loppuun sijoittuva päätöksenteko pohjautuu merkitysanalyysiin ja pintakäsittelytutkimuksesta saatuihin tietoihin. Pyrkimyksenäni on tutkia opinnäytetyössä pintakäsittelyiden jokapäiväistä problematiikkaa eli niitä kysymyksiä, joita konservaattori on ratkaistava ennen käytännön toimenpiteiden alkua, jotta on mahdollista saavuttaa teknisesti ja konservointieettisesti toimiva lopputulos.</p>	
Avainsanat	konservointi, pintakäsittelyainetutkimus, kipsi, kuvanveisto, Marita Wallden, Jussi Vikainen

Author(s) Title	Kai Kawada Bachelor of Culture and Arts
Number of Pages Date	44 pages + 15 appendices 28 September 2017
Degree	Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme	Degree Programme in Conservation
Specialisation option	Object Conservation
Instructor(s)	Heikki Häyhä, Lecturer of Object Conservation Anna Häkäri, Lecturer of Textile Conservation
<p>Abstract</p> <p>My thesis involves conservation process of two domestic plaster sculptures. In my research, I follow the career paths of artists towards the material studies of sculptures, on the basis, of which the practical conservation is ultimately carried out. As my research progresses, I present work stages and justify decisions that have influenced the workload.</p> <p>My thesis excludes almost all plaster material data, as it has been extensively depicted in previously published theses by Elina Reilä (2004) and Sini Oksanen (2016). Instead, I focused on examining the history of the sculptures by assimilating them into a contemporary art tendencies.</p> <p>My thesis begins with the introduction of sculptors. After that, I contemplate the many values of the sculptures in parallel with Barbara Appelbaum's theories.</p> <p>In the theoretical part I deal with the finishing treatments of plaster sculpture from a conservation point of view. The selected finishing treatments of my research have been carried out, on the basis, of manual published by Esa Virko (2003) and Elina Reila's bachelor's thesis (2004).</p> <p>The decision-making process at the end of the thesis is based on the significance analysis and the data from the surface finishing research. My aim is to study the everyday problem of finishing, in other words, the questions that the conservators need to solve before the practical steps are taken - in order to be able to achieve a technically and conservatively workable outcome.</p>	
Keywords	Conservation-restauration, finishing research, plaster, sculpture, Marita Wallden, Jussi Vikainen

Sisällys

1	Johdanto	6
2	Taiteilijat Marita Wallden ja Jussi Vikainen osana suomalaista taidehistoriaa	7
2.1	Suomalaisen kuvanveiston kehitysvaiheet	7
2.2	Marita Walldenin taiteilijaura	9
2.3	Jussi Vikaisen taiteilijaura	11
3	Konservoitavien kipsiveistosten merkitysanalyysi	13
4	Kipsi materiaalina ja kipsin pintakäsittely	15
5	Pintakäsittelyainetutkimuksen lähtökohdat ja päämäärät	17
5.1	Ultraviolettivalo ja fluoresenssi-ilmiö	18
5.1.1	Pinta-ainetutkimus ultraviolettivalossa	19
5.1.2	Ultraviolettivalossa tehdyn havainnot	21
5.2	Liukoisuuskokeet ja taulukko	23
5.3	FTIR-tutkimus	25
5.4	Pintakäsittelytutkimuksen yhteenveto	25
6	Veistosten esittely ja kuntoraportit	27
6.1	Marita Walldenin veistoksen kunto ennen konservointia	27
6.1.1	Eläinveistoksen röntgenkuvaus	29
6.1.2	Eläinveistos ultraviolettivalossa	30
6.2	Jussi Vikaisen veistoksen kunto ennen konservointia	30
6.2.1	Naisfiguurin pintakäsittelykuvaus	33
7	Konservointikertomukset perusteluineen	35
7.1	Marita Walldenin veistoksen konservointikertomus	35
7.2	Jussi Vikaisen veistoksen konservointikertomus	39
8	Yhteenveto	41
	Lähteet	42
	Liitteet	45

Liitteet

Liite 1. FTIR – analyysi, naisfiguurin pintakäsittelyaine

Liite 2. FTIR -analyysi, vernissa

Liite 3. FTIR – analyysi, maavihreä, pigmentti

Liite 4. Paraloid B-72 - Liukoisuustaulukko

Liite 5. Pintakäsittelyainetutkimus, näkyvässä valossa

Liite 6. Pintakäsittelyainetutkimus, ultraviolettivalossa

Liite 7. Marita Walldenin peuraveistos, ennen konservointia

Liite 8. Peura - veistos ultraviolettivalossa, ennen konservointia

Liite 9. Jussi Vikaisen naisfiguuri ennen konservointia

Liite 10. Naisfiguuri ultraviolettivalossa

Liite 11. Marita Walldenin peuraveistos, konservoinnin jälkeen, edestä

Liite 12. Marita Walldenin peuraveistos, konservoinnin jälkeen, takaa

Liite 13. Jussi Vikaisen peuraveistos, konservoinnin jälkeen, edestä

Liite14. Jussi Vikaisen peuraveistos, konservoinnin jälkeen, takaa

Liite 15. Varhaisin löytynyt kuva naisfiguurin alkuperäisestä ilmeestä, 1990 - luvulta

1 Johdanto

Vuonna 2015 pakkasin Hämeenlinnassa, kerrostaloasunnossa tavaroita, jotka kuuluivat äitini vanhemmille. Vuotta aikaisemmin isoisäni kuoli 95:n vuoden iässä, tehden isoäidistäni lesken. Vuoden yksinasumisen jälkeen isoäitini muutti hoitokotiin ja heidän tavaransa oli kuljetettava pois uusien asukkaiden tieltä.

Käsitellessäni heidän muuttotavaroita, niiden muotokieli avautui minulle uudella tavalla. Siihen asti olin elänyt olettamuksessa, että taidetta pidettiin asunnossa esillä koristeina ainoastaan esteettisistä syistä. Ensimmäistä kertaa tuntui kuin olisin, tavaroiden välityksellä, saanut pilkahduksen isovanhempieni arvomaailmasta.

Suhteeni isovanhempiini on aina ollut lämmin, mutta maailmamme olivat muotoutuneet toisistaan erillisiksi. Niinpä keskustelumme eivät ikinä ylittäneet sitä epämukavuuden rajaa, jossa eriävät mielipiteet ja henkilökohtaiset ajatukset olisivat tulleet vahvasti esille. Vaikka huoneiston esineet ja taulut eivät edustaneet minkään yksittäisen aikakauden tyyliisuuntausta, olivat niille yhteistä korkea kotimainen laatu ja käsityöläisyyden taidon näyte. Kotimaisuus, kristillisyys ja (naisten) tasa-arvo olivat aatteita, jotka nousivat esiin kipsiveistoksissa. Peuraveistoksen haavoittuvuus ja naista esittävän veistoksen syvät mietteet olivat todennäköisesti tunnetiloja, joita isoäitini, sodan aikana kasvaneena, piti läheisinä. Lisäksi itsenäistyneen Suomen kotimainen taide ja naistaiteilijoiden tukeminen ovat todennäköisesti vaikuttaneet siihen miksi taideteokset olivat alun perin hankittu.

Tämän opinnäytetyön käytännöllinen osuus käsittää kahden yksityisomistuksessa olevan kipsiveistoksen tutkimuksen ja konservoinnin. Veistoksista toinen on Johan ”Jussi” Vikaisen tekemä naisfiguuri vuodelta 1956 ja toinen Marita Waldenin luomus peuraa esittävästä veistoksesta, jonka tarkka valmistusajankohta on tuntematon.

Johdannon jälkeen esittelen kipsiteosten takana olevat taiteilijat osana Suomen kuvanveistäjien jatkumoa ja pohdin veistosten arvoja Barbara Appelbaumin (2007) teorioiden

valossa. Tarkastelemalla veistoksia Suomen kuvanveiston historiaa tutkien ja tunnistamalla teosten merkitykset, voidaan ymmärtää paremmin taiteilijoiden intentiota ja siten toimia konservointitoimenpiteiden valinnassa vankemmalta pohjalta.

Molemmat opinnäytetyössä käsiteltävät taiteilijat ovat vakiinnuttaneet asemansa itsenäisen Suomen kuvanveiston pioneereina. Heidän yhtenevään taiteelliseen muotokieleeseen on kuulunut naisellisuus, hauraus sekä pelon ja surun eri muodot. Jussi Vikaisen kohdalla ilmaisun herkkyys on katsottu eduksi, kun taas Waldenin kohdalla sama ominaisuus korosti ehkä liiaksi hänen naiseuttaan sodanjälkeisessä taideyhteisössä.

Kumpikaan opinnäytetyön teoksista eivät omaa merkittävää rahallista arvoa. Niillä on kuitenkin muita merkityksiä. Itselleni taiteilijoiden uravaiheiden sisäistäminen tarjosi mahdollisuuden tarkastella isovanhempieni mahdollista sielunmaisemaan. Lopulta, taide-teoksiin kytkeytyvistä assosiaatioista ja tunnearvoista muodostui kulmakivi veistosten merkityksiä ja konservointityön ideaaltilaa määriteltäessä.

Opinnäytetyöni käsittelee taide-esineiden konservoinnin lisäksi kahden eri lähtökohdista kasvaneiden taiteilijoiden historiaa. Pidän oleellisena osana konservointitutkimusta nostaa esiin taiteilijoiden uravaiheita, koska säilyttäessämme heidän taidettaan, säilytämme heidän läsnäoloa - taiteellisen ilmaisun muodossa. Konservoinnin myötä veistostaiteella on mahdollisuus tulla uudelleennähdyksi ja taiteilijoiden mahdollisuus tulla arvioiduksi kuolemansa jälkeenkin, kun heidän teoksensa tulevat tulevien sukupolvien arvosteltaviksi.

2 Taiteilijat Marita Wallden ja Jussi Vikainen osana suomalaista taidehistoriaa

2.1 Suomalaisen kuvanveiston kehitysvaiheet

Kuvanveistoa on harjoitettu epävirallisesti kansan keskuudessa vuosisatojen ajan. Jo 1700-luvun lopulla oli yksittäisiä kotimaisia taideveistäjiä, kuten Erik Cainberg (s.1771), mutta varsinaisesti Suomen veistotaiteen katsotaan alkaneen ruotsalaislähtöisen Carl Eneas Sjöstrandin (s.1828) veistäessä akateemikko H.G Porthanin muistopatsaan vuonna 1856. (Leppänen, Savikurki, Tukiainen, Wilhelms. & Tolvanen. 1954)

Suomen ensimmäinen virallinen taidenäyttely avattiin yleisölle vuonna 1845. Näyttelyssä oli esillä myös kipsiveistoksia. Kansallisen taiteen kehitystä vauhditti tämän jälkeen

muun muassa Taideyhdistyksen perustaminen vuonna 1846. Kuvanveiston kehittymiseen ovat vaikuttaneet poliittiset voimasuhteet sekä taloudellinen tilanne. Kansallisaatteella on ollut alusta asti voimakas vaikutus suomalaisen taiteen teemoihin. Etenkin julkisiin tiloihin tilatuissa töissä - kuten veistostaiteessa - näkyi virallinen taidepoliittinen näkemys hyvästä ja sopivasta taiteesta. (Leppänen & Co 1954) Taidekriitikot sanomalehdissä, amanuenssit museoissa sekä historioitsijat ovat olleet se seula, jonka jokaisen Suomessa vaikuttaneen taitelijan oli läpäistävä, päästäkseen kansan tietoisuuteen.

Yllämainitut seikat ovat vaikuttaneet siihen kuka on päässyt luomaan ja mitä. Suomen oman kuvanveistoperinteen alkujuuria etsiessä nouseekin yhä uudestaan esille joukko vakiintuneita nimiä. Monet aikansa vaikuttavista taidetoimijoista - kuten Walter Runeberg, Viktor Jansson tai Ville Vallgren - tulivat yhteiskunnan ylemmästä luokasta. Perheen asema ja taloudellinen tuki mahdollistivat opiskelun ulkomailla, piireihin pääsyn ja ylipäätään heittäytymisen epävarmaan ammattiin. (Leppänen & Co 1954, 7)

Kuten Euroopan maissa yleensä, Suomen kuvanveiston ensi askeleet rakentuivat pitkälti antiikin kuvan ihanteille ja koulutus perustui antiikin mestariteosten kopioinneille. Oppia käytiin hakemassa aluksi Italiasta. Vuonna 1911, kun Ateneumissa aloitettiin suomalaista veistotaidetta käsittelevä näyttelytoiminta, mukana oli jo useita ranskalaisvaikutteisia teoksia (Ahtola-Moorhouse 1980, 6)

Suomen taiteen kultakauden katsotaan ajoittuvan vuosille 1880-1910. Nämä vuosikymmenet olivat Suomen poliittisen aktiivisuuden heräämisen aikaa, itsenäistyminen oli käynnillä. Euroopassa vallitseva poliittinen ja aatteellinen tilanne vaikutti oppiaan hakevien suomalaistaiteilijoiden ajatusmaailmaan ja sen myötä taiteelliseen ilmaisuun.

Vierasperäiset vaikutteet omaksuttiin ja tulkittiin oman kulttuurin kautta ja lopputuloksena Suomeen syntyi ikään kuin kaksi sivistyspiiriä, joiden taiteelliset ja esteettiset mieltymykset erosivat toisistaan. Enimmäkseen ruotsinkielisen sivistyneistö kannatti vapaampia esitystapoja, joissa aiheitta voitiin lähestyä esitystavan ja miellelyhtymien kautta. Toinen piiri oli suomalaiskansallinen ja korosti veistoksissa teknistä suoritusta ja realismia. Tämä kahtiajako vaikutti kotimaisella taidekentällä aina 1940-luvulle saakka. (Ahtola-Moorhouse 1980, 8)

Oli myös taiteilijoita joiden ilmaisu ei mahtunut kahtiajaon kummallekaan kentälle. Esimerkiksi kansainvälisesti tunnetuimman suomalaisen kuvanveistäjän Ville Vallgrenin muotoilua luonnehtii parhaiten lyyrisyys ja pehmeälinjaisuus. (Ahtola-Moorhouse 1980,

8,9) Pariisissa vietetyt neljäkymmentä vuotta muokkasivat Vallgrenin jälkeä, minkä johdosta sopeutuminen Suomessa vallinneisiin kuvanveistoihanteisiin osoittautui taiteilijalle haastavaksi.

Vallgren käsitteli mielellään keramiikkaa ja savea. Suomessa savea ei juurikaan arvostettu materiaalina ennen 1930-lukua, vaan sitä pidettiin luonnosmateriaalina tai valumuotin pohjana. Mutta Vallgrenin vuonna 1924 perustama Terra-Cotta -yhdistys keskittyi tästä huolimatta ennakkoluulottomasti luomaan taidetta edullisin keinoin.

Itsenäistymien ja sitä seurannut sisällissota ja myöhemmin talvi- ja jatkosota näkyvät Suomalaisessa monumenttitaiteessa. Ei ole ihme, että vuodesta 1945 alkaen julkinen taide oli enimmäkseen muistomerkkejä ja sankaripatsaita. Kansakunnan yhtenäisyyttä korostava, realistinen ja ekspressiivinen taide eli tuolloin vahvana. (Ahtola-Moorhouse 1980, 10,11)

Uudenlaisen abstraktin tyylin edustajat, joihin lukeutuivat mm. Kauko Räsänen, Eila Hiltunen ja Aimo Tukiainen, alkoivat vaikuttaa suomalaisen kuvanveiston kentällä 1960-luvun alussa. (Ahtola-Moorhouse 1980, 30)

2.2 Marita Walldenin taiteilijaura

Vuonna 1926 syntynyt Marita Wallden voidaan lukea käyttämänsä materiaalin ja muotokielen johdosta ”vallgrenimaisen” taidesuuntauksen edustajaksi. Marita Wallden syntyi Viipurissa ja muutti perheen mukana Helsinkiin ollessa yhdeksänvuotias. Taiteellisen pohjan hän sai opiskellessa Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa, Albert Gebhardin ja Hugo Simbergin oppilaana. (Reinikka 2001, 51,52)

Pian opintojen alettua nuori Marita Wallden sairastui tuberkuloosiin ja hänet lähetettiin hoidettavaksi Nummelan tuberkuloosiparantolaan. Puoli vuotta kestäneen hoitojakson jälkeen Wallden pääsi jatkamaan opintojaan kuvanveiston parissa, tällä kertaa Viktor Malmbergin

Kuva 1 Marita Wallden



oppilaana. Sairaalassa vietetty aika vaikutti taiteilijan tyyliin. Terrakottasavesta toteutetut pienet, ilmeikkäät ja humoristiset kuvaukset ukoista ja akoista vakiintuivat osaksi hänen varhaista tuotantoaan. (Reinikka 2001, 52)

Heti valmistumisen jälkeen, 21 - vuotiaan taiteilijan teoksia nähtiin Suomen Taideyhdistyksen keväänäyttelyssä vuonna 1917. Helsingissä, galleria Taidesalongissa, Walldenin saviteos Pilakuva oli esillä ensimmäistä kertaa julkisesti. Walldenin veistosten aihepiirit eivät kuitenkaan rajaudu vain karikatyyreihin, vaan hänen tuotannostaan löytyy realismia sekä koristeellisia tanssijatarhahmoja. Nuori taiteilija sai kannustusta töistään Helsingin Sanomien taidekriitikkona ja Ateneumin amanuenssina työskennelleen Aune Lindströmin toimesta. Toisaalta esillä olleiden tanssijattarien kevyt aihe ja yksityiskohtainen toteutus omalta osalta lokeroivat Walldenin koristeellisten pieneistosten tekijäksi, joka tuskin saisi vakavasti otettavia monumentaaliveistostilauksia. Taiteilija jatkoi itsepintaisesti iloisen elämän kuvaamista eikä seurannut ajan uutta henkistynyttä tai ankaraa klassismia. (Reinikka 2001, 53)

Marita Wallden rakensi aktiivisesti taiteilijauraansa 1930-luvulla, aikana jolloin lasitettu veistostaide koki uutta nostetta. Hän osallistui useisiin yhteisnäyttelyihin positiivisin arvosteluin ja hänet hyväksyttiin Suomen Taiteilijaseuraan vuonna 1931. Vuonna 1937 hänelle myönnettiin taiteilija stipendi. Walldenin veistosten tyyli muuttui tällä vuosikymmenellä klassisemmaksi. Alkuaikojen yksityiskohtainen ja dekoratiivinen käsittely vaihtui sulavammaksi muotoiluksi. Viimeistelemällä veistoksensa sileäpintaiseksi ja tummanväriksi, Wallden loi teoksiinsa uudenlaista ilmettä, jossa veistoksen pinnalla heijasteleva valo määritteli teoksen lopullisen muodon. (Reinikka 2001, 54)

Marita Wallden tuli suuremman yleisön tietoon Saksassa pidetyn suomalaisia naistaiteilijoita käsittelevän taidenäyttelykiertueen ansiosta. (Reinikka 2001, 51,52.) Marita Walldenilla oli näyttelyssä esillä kaksi poltetusta savesta tehtyä teosta – Der Wind ja Wasserträger, jotka molemmat menivät kaupaksi näyttelyiden päätteeksi. Näyttelykiertue oli menestys ja kuvia näyttelyistä levisi saksalaisessa lehdistössä. Suomessa Walldenin taiteilijanura koki nosteen, kun kotimainen Astra – lehti esitteli hänet lupaavana taiteilijana. Walldenin töitä luonnehdittiin lehdessä koristeellisiksi, siroiksi ja naisellisiksi. (Reinikka 2001, 52)

Toisen maailmansodan jälkeen Wallden alkoi suosia yhä useammin kipsiä. Pronssivalu-jakin alkoi esiintyä taiteilijan tuotannossa. Aiempaa varmaotteisempi muotoilu vahvisti hänen klassista muotokieltä. Kipsin vaalean kuulas ja siloteltu pinta henkivät teoksissa

haurautta. Konservoitavan Peuraveistoksen valmistusajankohta voi mahdollisesti lukeutua näihin 1940- ja 50-luvun jälkeisiin teoksiin. 1940-luvun voi katsoa olevan Walldenin taiteen kypsää kautta. Hän oli vakiinnuttanut paikkansa kuvanveistäjänä ja muodostanut tunnistettavan taiteellisen tyylinsä, jonka koki omakseen. 1970-luvulla taiteilijalta ei enää nähty uusia teoksia. Monet 1940- ja 1950-luvun teokset olivat näytillä 1970- ja 1980-luvulla seniorinäyttelyssä. Marita Wallden sai valtion taiteilijaeläkkeen vuonna 1979 ja kuoli Helsingissä vuonna 1981. (Reinikka 2001, 55)

Marita Walldenin taiteesta löytyy loppujen lopuksi niukasti tietoa. Suomessa taidepiirin johto oli vaikutusvaltaisten yksilöiden käsissä. Tunnetuilla taidekriitikoilla, kuten Onni Okkosella (s.1886) ja Ludvig Wennervirralla (s.1882), oli suuri vaikutus akateemisessa tutkimuksessa, koulutuksessa, järjestöissä ja kriitikkissä. (Reinikka 2001, 56). Pitkäkestoisesta ja aktiivisesta taiteilijaurasta huolimatta, Wallden ei päässyt näiden kriitikkojen koamaan Suomen veistotaiteen historiaan. Vanhoista näyttelyarvioinneista löytyy kuitenkin Ludvig Wennervirran maininta, missä hän huomioi Walldenin pienoiskuvien veistäjänä Mikko Hovin ja Jussi Vikaisen rinnalle. (Reinikka 2001, 56)

2.3 Jussi Vikaisen taiteilijaura

Kuva 2 Jussi Vikainen

Varsinais-Suomen eri hautaismailla komeilee toistakymmentä sankaripatsasta, jotka ovat pääosin veistetty Vehmaan maaperästä kaivettuun punaiseen graniittiin. Jussi Vikaisen veistokset ovat kunnian- ja myötätunnonosoitus sodan uhreille. Veistoksissa ei näy sodan uhoa ja urheuskin on esitetty hienovaraisesti sodan jättäminä seurauksina, josta välittyy suru ja kaipaus. (Bergh 1987, 10)

Johan (Jussi) Vikainen syntyi talonpoikaissukuun ennen Suomen itsenäistymistä, vuonna 1907. Hänen isänsä oli maanviljelijä Evert Vikainen, joka hallitsi viljelyn lisäksi puusepän taidon. Vahva käsityöläisyyden malli lienee ollut osa syy sille, että hänen poikansa Jussi ryhtyi kuvanveistäjäksi. Vuonna 1924, juuri täysi-ikäinen Jussi pääsi ensi kertaa taide-



museoon Turkuun, missä hän sai ensikosketuksen kuva- ja veistostaiteeseen. Kokemuksen arvellaan olevan Jussi Vikaiselle merkittävä, sillä vuotta myöhemmin hänet hyväksyttiin Turun Taideyhdistyksen piirustuskoulun oppilaaksi. Jussi Vikainen valmistui taidemaalariksi kiitettävien arvosanojen vuonna 1927. Seuraavana vuonna nuori taiteilijalupaus jatkoi Yrjö Liippolan kannustuksesta opintojaan suuntautuen kuvanveiston pariin Aarre Aaltosen johdolla. (Bergh, 1987, 6)

Jussi Vikaisen veistoksia oli nähtävillä ensi kertaa Turun taiteilija seuran syysnäyttelyssä, joka järjestettiin Helsingin Taidehallissa vuonna 1929. Näyttelyarvostelussa huomioitiin taiteilijan veistoksia ja etenkin teos Olavi sai huomiota. Teoksen mallina oli Jussin veli Olavi, ja teos kiinnitti professori Onni Okkosen huomion, joka arvosti teoksen reipasta rehevyyttä. Kansan Kuvalehti julkaisi näkyvästi kuvat kahdesta taiteilijan luomuksesta - Olavi -veistoksesta ja reliefistä Matkamies. Julkinen huomio ja tunnustus mahdollistivat Vikaiselle ulkomaille suuntautuvat opintomatkat. (Bergh 1987, 6)

Italian Firenzessä, syntyivät taiteilijan ensimmäiset marmoriveistokset Päivännousu ja Pyörre. Nämä ensimmäiset marmoriveistokset luovat Vikaisen pienoisveistosten arkkityypin. Naisvartalon plastisesta hahmosta tulee teema, joka vuosien mittaan tarjosi taiteilijalle aina uusia mahdollisuuksia veistoksellisiin ratkaisuihin ja eri tilanteiden ja tunteiden kuvaukselle. (Bergh 1987, 8) Ajan myötä naiset esiintyvät myös Vikaisen sankariveistoksissa entistä enemmän, vaikka hän kuvasi varhaisimmissa sankaripatsaissaan ensisijaisesti miehiä sodan uhreina. Sankarihautojen naisia esittävässä veistoksissa on selkeitä tyyllisiä yhtäläisyyksiä opinnäytetyössäni käsiteltävän veistoksen kanssa. Veistoksissa tunnemaailma on ahdistunut. Surua kuvataan kallistuneella päällä ja kädet ovat lähes poikkeuksetta tiukasti kiinni rintakehässä. (Bergh 1987, 10)

Taiteilijalle sankaripatsaiden veistoskausi (1949 – 1956) oli fyysisesti koetteleva. Kiireellisestä työtahdistusta huolimatta, Jussi Vikainen ehti toimia saman aikaisesti Turun Taideyhdistyksen piirustuskoulun opettajana vuosina 1952-1956. (Bergh 1987, 10) Sankaripatsasjakson jälkeen, Vikainen jatkoi 1960- ja 70-luvulla vielä ansioituneesti julkisia tömeksiantoja. Hän sai Pro-Finlandia mitalin vuonna 1966. (Bergh 1987,10)

Taiteilijan muotokieli siirtyi hiljalleen sodasta ja kaipuusta arkisen aherruksen kuvaamiseen. 1950-luvulla Suomeen rantautunut modernistiset suuntaukset saivat taiteilijan laajentamaan ilmaisuaan myös abstraktimpaan muotoiluun. (Bergh 1987 94-95, 98, 176)

Julkisten töiden rinnalla, Jussi Vikainen teki ateljeessaan naisia ja lapsia esittäviä - pronssista valettuja – pienveistoksia, pyrkimyksenä tuottaa pelkistetympää ilmettä ja perinteikkäämpää veistoksellisuutta. Kipsi veistosmateriaalina kulki myös vahvasti mukana Vikaisen tuotannossa näihin päiviin asti. Hän valmisti valumuotit kipsistä ja valoi ensivedokset usein kipsiin ennen lopullista pronssi valosta.

Professorin arvonimi myönnettiin Johan ”Jussi” Vikaiselle vuonna 1980. Taiteilija kuoli marraskuussa vuonna 1992. (Bergh 1987, 176)



Kuva 3 Olavi -teos (omahyväishymy)

3 Konservoitavien kipsiveistosten merkitysanalyysi

Konservaattori – kirjailija Barbara Appelbaum kertoo Conservation Treatment Methodology -kirjassaan (2007) esineillä olevan kymmenkunta erilaista - samanaikaisesti tai erikseen esiintyviä - arvotyyppiä. Ajansaatossa esineen merkitysarvot tai niiden keskinäiset suhteet voivat muuttua. Esimerkiksi ikääntyessään esineen uutuusarvo laskee, mutta historiallinen arvo voi vastaavasti kasvaa. Taidearvo voi pysyä ennallaan, vaikka esteettisen mieltymyksen arviointiin sovelletaan erilaisia kriteerejä.

Appelbaum rohkaisee pohtimaan kohteiden arvoja ja merkityksiä avoimen objektiivisesti. Hänen mukaan on hyväksyttävä, että kaikki esineet eivät kuulu merkityksellisimpiin arvoluokitukseen ja silloin on perusteltua sovittaa myös konservointi-interventioiden luonnetta tilanteeseen sopivaksi. Toisaalta olemassa olevat merkitykset ovat tärkeä tunnistaa, jottei toimenpiteillään vähennä niiden esineelle tuomaa arvoa. Toisin sanoen, kaikki esineet eivät ole arvokkaita samasta syystä.

Tämä kuulostaa itsestään selvyydeltä, mutta konservaattori saa merkitysanalyysistä työkalun toimintansa suunnitteluun ja niiden perustelu on välttämätön osa kokonaistyötä. Käyn läpi Marita Walldenin ja Jussi Vikaisen veistosten merkityksiä Barbara Appelbaumin kirjassa esiteltävien teorioiden valossa. Tässä kappaleessa, puhun pääosin veistoksista yhteisesti, sillä niiden arvot ovat keskenään pitkälti yhtenevät. Molemmat veistokset kuuluvat isoäidilleni. Ne ovat joko ostettu tai saatu lahjaksi merkkipäivänä. Appelbaumin arvotyyppien suomennokset ovat käännetty vapaamuotoisesti. Ilmaisun tarkkuuden säilyttämiseksi sulkuihin on kirjoitettu arvotyyppien alkuperäiset englanninkieliset termit.

Veistosten taidearvot (art value) on kiistaton, sillä ne ovat tunnettujen taiteilijoiden veistoksia. Appelbaum viittaa tähän Shelly Erringtonilta (1998) lainatulla termillä ”art by intention”. Taidearvo määrittää tässä tapauksessa myös käyttöarvon (use value) melko yksiselitteisesti. Veistokset hankittaviksi valinneet henkilöt ovat tunnustaneet kohteen esteettiset arvot (aesthetic value), samoin isoäitini pitäessään veistoksia esillä asunossaan - näkyvällä paikalla. Veistosten selkein esteettinen arvo on niissä välittyvissä tunnetiloissa. Taiteellista arvon suuruutta sen sijaan on vaikeampi määrittää. Kuten esteettinen, myös tunnearvo ovat yhteydessä taidetta tarkastelevan henkilön mieltymykseen. Arvot yleensä ovat sosiaalisen todellisuutemme tuotoksia, eivätkä ole pysyviä. Barbara Appelbaum painottaakin arvojen tunnistamisen tärkeyden – niiden mittaamisen edelle. (Appelbaum 2007, 89,93,97)

Kipsiveistoksilla on runsaasti tunnearvoa (sentimental value) ensisijaisesti omistajalleen. Käytyäni puhelinkeskustelun Jussi Vikaisen pojan Juhani Vikaisen kanssa (2016), tiedän myös hänelle merkitsevän hänen isänsä tuotanto, ja että hänen isänsä taiteesta yhä nautitaan. Veistosten assosiatiivinen arvo (associative value) on yhteydessä taide-esineen omistajaan. Assosiatiivinen arvo on herkkä vaihtelulle, koska sen arvo on suorassa suhteessa veistoksen omistajan maineeseen. (Appelbaum 2007, 109,112.) Itselleni, veistosten assosiatiivinen- ja tunnearvo kytkeytyvät luonnollisesti isoäitiini ja paikkaan, missä kipsiveistokset ovat sijainneet.

Hallussani ei ole vahvistusta siitä, ovatko veistokset ainutlaatuisia. Todennäköisemmin Vikaisen naisfiguurin kohdalla tämä on mahdolliselta. Siitä huolimatta veistokset eivät täytä Appelbaumin arvoteorian mukaista harvinaisuuden (rarity) määritelmää. Vaikka täysin samanlaisia veistoksia ei olisi tehty, vastaavanlaisia on saatavilla, eikä harvinaisuuden määritelmä täyty. Tilanne voisi olla toinen, jos veistos olisi ensivedos Vikaisen

toteuttamasta sankaripatsaasta. Silloin kipsiveistos liitettäisi merkitykseltään rikkaampaan kokonaisuuteen. Tapauksessa, jossa Vikaisen naisfiguuri nähdään sankaripatsasjoukkoon kuuluvana, on sillä potentiaalisesti myös yhteismuistillista arvoa (commemorative value). Taideteoksen ollessa esillä vain yksityisissä tiloissa, yhteismuistillista arvon määrite ei täyty. (Appelbaum 2007,113.114)

Opinnäytetyössä käsiteltävien veistosten konservointitoimenpiteiden suunnittelussa on oleellisinta pohtia kyseisten veistosten ikääntyneisyysarvoja (age value). Jussi Vikaisen veistos on nyt noin 50 -vuotta vanha. Se ei täytä vielä antiikkiesineen ikävaatimuksia, mutta ei ole aivan uusikaan. (Appelbaum 2007, 89)

Vikaisen veistoksen kaulanseudun murtumien ja Walldenin peuraveistoksen kipsivaurioiden korjaustarpeet ovat helposti perusteltavissa. Rakenteelliset vauriot ovat veistoksen säilymisen kannalta haitallisia eikä niiden syntymiseen liity merkityksellistä tarinaa. Pelkästään murtuman perusteella ei voida osoittaa esineen ikääntyneisyyttä. Murtuma voi syntyä myös uuteen esineeseen. Veistosten pinnanmuutokset eivät ole veistoksille vaaraksi, mutta ne vievät ilmettä kauemmas taiteilijoiden luomasta alkuperäisilmeestä.

Tiedossa olevien faktojen valossa molempien esineiden arvo perustuu niiden olemassaoloon taiteellisina ja esteettisinä objekteina. Tästä syystä on perusteltua pyrkiä säilyttämään veistoksen arvotyyppjä tukevat esteettiset ominaisuudet.

4 Kipsi materiaalina ja kipsin pintakäsittely

Kipsi on maaperästä saatava mineraalipohjainen materiaali, josta voidaan prosessoida valmistaa laastia (Räsänen 2004, 10,14). Kun arkikielessä puhutaan kipsistä, tarkoitetaan sillä todennäköisemmin kipsilaastia tai kipsilaastista valmistettavia tuotteita. Kipsilaastilla on runsaasti sovellustarkoituksia moninaisilla aloilla lääketieteestä kuvataiteeseen. Se on tunnettu ympäri maailmaa ja sen käyttöhistoria ulottuu pitkälle antiikkiin - jopa varhaishistorialliseen kauteen (Pitkäniemi 2004,.23). Kipsi on edullinen materiaali, koska sitä esiintyy kaikilla mantereilla ja sen louhiminen on helppoa. (Räsänen 2001, 11).

Monipuolisena materiaalina kipsi sopii erilaisiin valmistusteknikoihin ja sen ominaisuuksia voi säädellä tarpeen mukaan. Se on nopea työstää ja soveltuu pienten sekä suurten esineiden valmistamiseen (Räsänen 2004, 14-17)

Samat ominaisuudet - jotka tekevät kipsistä käytännöllisen materiaalin - ovat toisaalta myös sen heikkouksia. Pehmeä materiaali on hauras ja altis pinta- ja rakenteellisille vaurioille. Lisäksi kipsi on vesiarka. Kipsistä valmistetut esineet ovat huokoisia ja imevät helposti kosteutta rakenteisiinsa. Pitkään kovettuneena ollut kipsikin liukenee veteen, minkä vuoksi ulkotiloihin sijoitetut kipsiteokset ovat alttiita eroosiolle. (Pitkäniemi 2004, 125)

Kosteuden aiheuttamat ongelmat riippuvat altistumisen määrästä. Pahimmillaan vesi voi johtaa veistoksen osien hajoamiseen tai haurastumiseen. Jo vähäinen määrä nestettä voi imeytyessään vaikuttaa veistoksen ulkonäköön, kuljettamalla mukanaan liuennutta likaa tai osia pintakäsittelystä. Imeytyneiden epäpuhtauksien poistaminen on hankalaa - usein mahdotonta. (Pitkäniemi 2004, 127-128)

Erilaiset pintakäsittelymahdollisuuden lisäävät kipsin käytettävyyttä. Niiden avulla kipsiä voidaan naamioida korvaamaan arvokkaampia materiaaleja kuten kivilajeja, puupintoja ja jopa metalleja. Pintakäsittelyn avulla kipsiesineitä saadaan suojattua kosteudelta, mikä ehkäisee likaantumista ja pidentää säilymistä. Toisaalta pintakäsittely voi välillisesti myös edesauttaa esineen vaurioitumista, kuten estämällä kosteuden poiskulkeutumisen. Tällöin haihtumaton suola voi kiteyttää kipsirakenteen sisällä kemiallisia sidoksia - heikentäen materiaalia. (Pitkäniemi 2004, 129) Tämän tyyppisessä tilanteessa pintakäsittelyn tunnistamisesta voi olla apua vaurion synnyn ehkäisemisessä.

Kipsiä voidaan pintakäsittää näyttävästi maalaamalla erilaisin tekniikoin, patinoimalla tai pinnoittamalla lyöntimetallein. Tässä opinnäytetyössä keskitytään kuitenkin kipsin luontaista ulkonäköä vain vähän muokkaaviin vaaleisiin pintakäsittelyihin, joiden pyrkimyksenä on antaa veistoksille arvokkaampi ulkonäkö, jäljittelemällä kivimäistä tai luumaista pintaa. Käytännössä rajaus johtuu siitä, että opinnäytetyössä konservoitavat kipsiveistokset ovat säilytetty vaaleiksi. Rajausta voi hyvin perustella myös sillä, että tällaiset pintakäsittelyt ovat yleisimmin käytettyjä, mutta silti haastavimpia erotella toisistaan.

5 Pintakäsittelyainetutkimuksen lähtökohdat ja päämäärät

Ensimmäistä kertaa esinettä katsoessaan konservaattori kiinnittää huomionsa sen pintaan. Pinnasta voidaan tehdä päätelmiä pintakäsittelyn laadusta ja kunnosta. Aina ei kuitenkaan ole yksinkertaista erottaa esineen ikääntymisen merkkejä ja vuosien aikana muodostuneita epäpuhtauksia alkuperäisilmeestä.

Esineissä esiintyvän lian määrittelemäksi voidaan sovittaa antropologi Mary Douglasin (1966) tulkintaa, jossa se nähdään yksinkertaisesti materiaana, joka on sille kuulumattomassa paikassa. Konservoinnissa lian määritelmä voidaan jakaa vielä kahteen alaluokkaan: vieras materiaali ja ikääntymisen merkit (Pitkäniemi 2004, 127.)

Vierasta materiaalia ovat tahrat ja korjausjäljet. Yleisin tahra valkoisessa kipsiveistoksessa on rasvainen sormenjälki. Esineen ikääntymismerkit taas ovat muodostuneet ajan kuluessa materiaalin ja ympäristön reagoiessa toisiinsa, muuttaen teoksen ulkonäköä. Näitä merkkejä voivat olla pintakäsittelyn värimuutokset, rakenteiden korroosio ja muut ilmaston ja saasteiden aiheuttamat muutokset materiaalissa. (Pitkäniemi 2004, 127)

Lian havaitsemiseksi ja pintakäsittelytyyppien erottamiseksi on olemassa useita tapoja, jossa on puolensa ja puutteensa.

Yksinkertaisin tapa on visuaalinen tarkastelu sekä näkyvässä että ultraviolettivalossa. Visuaalinen havainnoinnin etuna on sen nopeus, helppous ja edullisuus. Siinä ei myöskään tarvitse käsitellä tutkittavaa kohdetta. Menetelmän heikkoutena on tulosten monitulkintaisuus. Tavallisessa valaistuksessa katsoessa pintakäsittelyt eroavat sävyiltään, kiiltoasteiltaan ja kerrospaksuudeltaan. Erot ovat kuitenkin vähäisiä ja niihin voivat vaikuttaa käytettyjen materiaalin lisäksi myös käsittelytapa tai ainesosien keskinäinen suhde.

Ultraviolettivalossa on mahdollista erottaa toisistaan sellaisetkin pinnat, jotka näkyvässä valossa vaikuttavat saman kaltaisilta. Eri materiaalit fluorisoivat ultraviolettivalossa eri tavoin. Toisaalta ultraviolettivalossa myös saman materiaalin erilaiset kerrospaksuudet

ja eri ikäiset kerrokset voivat näkyä fluoresoinnin voimakkuuden vaihteluna. Tästä on apua laadittaessa teoksen vauriokartoitusta tai aiempaa korjaushistoriaa tutkittaessa. Oletuksissaan voi joutua myös helposti harhaan. Jotkut materiaalit säteilevät vain vähän, jolloin materiaalin fluoresenssi on heikkoa ja havaittavasta väristä on hankala tehdä selkeitä havaintoja.

Pintakäsittelyjä voidaan myös tunnistaa tekemällä liukoisuustestejä. Liukoisuustestit eivät osoita pintakäsittelyaineita yksiselitteisesti, mutta niistä voi päätellä minkä tyyppisistä materiaaleista on kyse. Tämän menetelmän epätarkkuus piilee siinä, että pintakäsittelyyn käytetyt seokset ovat usein useamman aineen yhdistelmiä, jolloin liukoisuusteisteillä voidaan saada aikaan keskenään ristiriitaisia tuloksia. Tietenkin, jos tavoitteena on ainoastaan löytää toimiva puhdistusmenetelmä, saattaa liukoisuustestaus olla riittävä menetelmä.

Mahdollisesti tarkin, konservointitutkimuksissa yleisesti käytettävä analyysimenetelmä, jolla pintakäsittelymateriaaleja voidaan selvittää, on FTIR-laitteiston hyödyntäminen. FTIR- spektrometria (Fourier Transform InfraRed) perustuu materiaalien kykyyn vastaanottaa ja läpäistä säteilyä. (Jaarinen & Niiranen 2008, 94-95; Opetushallitus 2017) Ajetun näytteen tulokset ilmoitetaan piikkikäyrällä, jonka tulkintaa tarvitaan referenssinäytteitä. Tuntematon näyte voidaan tunnistaa vertailemalla sen läpäisysuhdetta tunnettujen referenssinäytteiden läpäisysuhteisiin.

5.1 Ultraviolettivalo ja fluoresenssi-ilmiö

Valo on elektromagneettista säteilyä, joka virittää kohtaamansa materian atomien elektronit ylemmille kuorille. Elektronit pyrkivät kuitenkin perustilaansa, minkä johdosta viritystila purkautuu ja elektronit työntyvät takaisin alemmille kerroksille. Samassa yhteydessä tapahtuu fotoninen emittoituminen, joka näkyy aineen fluoresenssina. (Jaarinen & Niiranen 2008, 46-49)

Suhteessa näkyvän valon aallonpituuteen, ultraviolettivalo on pituudeltaan lyhyempää (200-400nm). Tämän johdosta se pääsee imeytymään esineen pintakerrokseen paremmin. (Jaarinen & Niiranen 2008, 54.)

Aineen kyky fluoresoida vaikuttaa suurimmilta osin pintakerroksessa käytetyn sideaineen kemiallinen rakenne. Suuri aromaattisten renkaiden määrä kertoo kyvystä absorboida valoa suuremmilla aallonpituuksilla eli aineen väri on voimakas päivänvalossakin. UV-valossa yleensä fluoresoivat orgaaniset aineet ovat puolestaan näkyvässä valossa usein värittömiä. (Jaarinen & Niiranen 2008, 54.)

Opinnäytetyötutkimuksessa käytetty ultraviolettivalo oli tarkoitettu kuluttajakäyttöön ja sen aallonpituudet vaihtelivat välillä 380-400nm.

5.1.1 Pinta-ainetutkimus ultraviolettivalossa

Valmistin kahdeksantoista puolipallon muotoista kipsivalosta vertaillakseni erilaisten käytössä olevien pintakäsittelyaineiden fluoresenssia konservoitavien veistosten fluoresenssiin. Koepalojen pinnoille levitettiin 14 eri orgaanista pintakäsittelyainetta Esa Virkon (2003) ohjeiden mukaisesti. Yksi näytteistä jätettiin paljaaksi. Paljas kipsipinta tarjoaa visualisen vertailureferenssin pintakäsittelyaineiden havainnoinnille.

Fluoresenssien vertailu tehtiin silmämääräisesti. Sen tarkoituksena oli havainnoida kuinka yleisimmät kipsin pintakäsittelyaineet fluoresoivat puhtaan kipsipinnan päällä ja löytää yhtäläisyyksiä konservoitaviin kipsiveistoksiin – ennen liukoisuustestejä. Tämän pohjalta pystyttiin rajaamaan ulos ne pintakäsittelyvaihtoehdot, jotka eivät täsmää konservoitavien taideteosten fluoresenssin kanssa.



Kuva 4 Koepalojen valmistusta

Näytteiden kuivuttua tarkastelin niitä ultraviolettivalossa ja suoritin koepaloille liukoisuuskäsittelyjä.

Taulukossa 1. on esitetty pintakäsittelyaineet ja kuvailtu niiden ulkonäköä näkyvässä valossa ja ultraviolettivalossa.

Taulukossa 2. on eritelty pintakäsittelyaineiden reaktiot eräisiin yleisimmin käytettäviin liuottimiin.

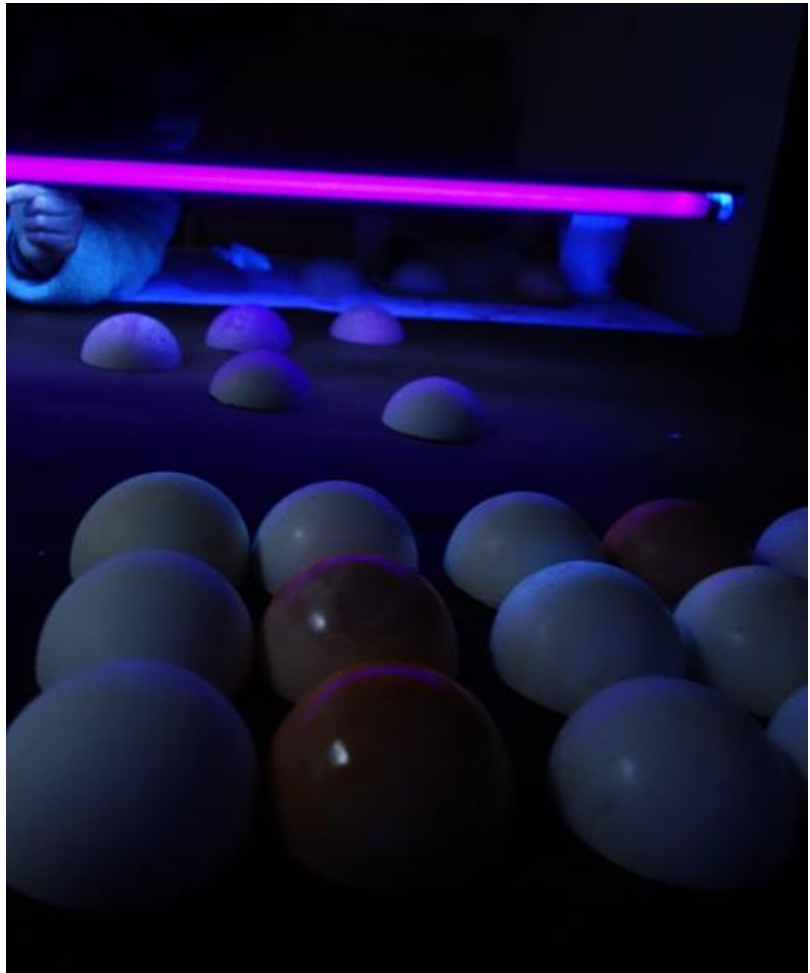
Pintakäsittelykokeista kolme valmistettiin kahdesti. Tämän pohjalta pystyttiin myös näkemään, että eri pintakäsittelyn toteutustavalla on merkitystä muodostuvaan fluoresenssiin. Pintakäsittelykerrosten epätasaisuus ja erot kerrosten paksuudessa voivat näkyä fluoresenssin intensiteetti eroina.

Pintakäsittelyaineen valmistuksessa voi syntyä lämmityksen tai sekoittamisen aikana viskositeettieroja, jotka vaikuttavat levitettävän kerroksen ominaisuuksiin. (kts. liite 5: Kallibasteri, prestoliemi, liimavesi)

Kaikki koepalat kuvattiin ensin luonnon valossa ja sitten ultraviolettivalossa. Kuvat löytyvät liiteosiosta, opinnäytetyön lopussa.

Tutkimuksessa käytetyt valokuvat taltioitiin Canon DSC – RX100 -digitaalikameralla.

Ultraviolettivalokuvauksessa käytettiin Eurolite -valmistajan 36 W, 120 cm leveää ultraviolettivalaisinta, jonka avulla näytepalat valaisitiin ylhäältäpäin, noin 40 - 50cm etäisyydeltä kohteesta.



Kuva 5: Pintakäsittelyaineiden tunnistamista Uv -valossa

5.1.2 Ultraviolettivalossa tehdyn havainnot

Kipsivaloksille levitetyt pintakäsittelyaineet olivat luonnonvalossa visuaalisesti samankaltaisia. Yleissilmäyksellä pystyttiin havaita, että kolme koepaloista olivat ruskean sävytteisiä ja kahdeksan paloista toi kipsipinnalle selkeän kellertävän vivahteen. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta kaikki pintakäsittelyaineet toivat kiiltoa koepalojen pintaan.

Suurin osa näytteistä fluoresoivat sinertävän eri sävyjä. Puhdas kipsi näyttäytyy syvän violetina.

On kuitenkin muistettava, että materiaalin ikääntyminen vaikuttaa syntyvän fluoresenssin väriin. Esimerkiksi öljyjen ja luonnonhartsien fluoresenssi on kytköksissä niiden hajoamisprosessin asteeseen. Tämä johtuu siitä, että ikääntyneessä pinnassa ultravioletti valo pääsee imeytymään syvemmälle. (de la Rie 1986, 94-99; Pelagotti et al. 2005; Mairinger 2004, 16, Niinimäen 2012, 6 mukaan.)

Tässä kokeessa vernissa ja liimavesi erosivat selkeimmin sinertävistä näytteistä. On kuitenkin todennäköistä, että myös sinisinä hohtavat koepalat muuttuvat keltaisimmiksi, ikääntymisen myötä.

Taulukko 1

Pintakäsittelyaine	Ainesosat	Näkyvässä valossa	Ultraviolettivalossa
1. Kalibasteri	3 osaa parafiinia, 1 osa pineenitärpättiä	Väritön, matta, kuulas	Sinertävä, matta, laikukas, kuulas
2. Suopavesi	75g mäntysuopaa, 3dl vettä	Väritön, matta, va- hamainen	Sinertävä, matta, ta- sapaksu
3. Prestoliemi	1 osa vernissaa, 1 osa pineenitärpättiä	Aavistuksen viher- tävä, matta, kalkki- kivimainen	Siniharmaa, matta, kuulas
4. Sellakka (orange)	1 osa sellakkaa, 2 osaa etanolia	Marjapuuron väri- nen, matta,	Punertavan oranssi,
5. Sellakka (väritön)	1 osa sellakkaa, 2 osaa etanolia	Väritön, kiiltävä, la- sinen	Vaalean violetti, kuulas, kiiltävä
6. Mehiläisvaha + pineenitärpätti	1 osa mehiläisvaha 1 osa pineenitärpättiä	Aavistuksen keller- tävä, puolikiiltävä, tahmea	Vaalean sininen, kuulas, puolikiiltävä
7. Karbanauvaha + pineenitärpätti	1 osa karbanauva- haa 1 osa pineenitärpättiä	Aavistuksen keller- tävä, kiiltävä,	Sinertävä, kiiltävä
8. Liimavesi	1 osa eläinliimaa 9 osa tärpättiä	Laikukas, puolikiil- tävä, lasinen	Kirkas, kellertävä, lasinen
9. Mehiläsvaha + mineraalitär- pätti	1 osa mehiläisva- haa, 1 osa tärpättiä	Väritön, kiiltävä, tahmea	Vaalean sininen, kuulas, puolikiiltävä
10. Karnabauvaha + mineraalitär- pätti	1 osa karbanauva- haa 1 osa mineraalitär- pättiä	Väritön, kirkas, kiil- tävä	Sinertävä, kiiltävä
11. Sellakka (Rubin)	1 osa sellakkaa, 2 osa etanolia	Punertava, laikukas, kiiltävä	Punertava, kiiltävä, laikukas
12. Sellakka (Lemon)	1 osa sellakkaa, 1 osa etanolia	Keltaruskea, kiiltävä	Oranssi, kiiltävä
13. Vernissa	Vernissa	Kellertävä, puolikiil- tävä	Kirkaan keltainen, kirkas, puolikiiltävä
14. Pineenitärpätti	Pineenitärpätti	Väritön, matta	Kuulas, sinertävä

5.2 Liukoisuuskokeet ja taulukko

Uv -tarkastelun jälkeen tutkittiin koepalojen liukoisuutta. Myös Jussi Vikaisen veistoksen pintaan tehtiin kokeita, huomaamattomille alueille.

Taulukossa 2 on jaoteltu pinta-aineiden liukoisuus neljään luokkaan - ei liukene, liukenee heikosti, liukenee tai liukenee hyvin. Taulukosta voidaan havaita, että Vikaisen naisfi-guurin pinta-aine liukenee ainoastaan white spirit:iin ja asetoniin. Testi osoitti samanta-paista liukenemiskäyttäytymistä vain prestoliemellä (vernissa + pineenitärpätti) ja kar-naubavahalla (sisältää pineenitärpättiä).

Liukoisuuskokeessa ilmenneiden havaintojen pohjalta pystyttiin karsimaan lisää vaihto-ehdoja. Koska esineen ikä, kipsipinnan huokoisuus ja pinta-aineiden sekoitussuhde erot ovat mahdollisia ja ovat todennäköisesti vaikuttaneet saatuihin liukoisuustuloksiin, on tärkeitä vahvistaa havainnot mahdollisimman moneen tutkimusmenetelmän avulla.

Taulukko 2

Pintakäsittelyaine	Vesi	Sylki	Etanoli	White spirit	Asetoni
1. Kalibasteri	+	+	-	++	-
2. Suopavesi	-	-	-	-	-
3. Prestoliemi	-	-	-	+-	+-
4. Sellakka (orange)	-	-	++	-	-
5. Sellakka (väritön)	-	-	++	-	-
6. Mehiläisvaha+ pineenitärpätti	-	+ - (kiilto hävisi)	-	++	++
7. Karnaubavaha+ pineenitärpätti	-	-	-	+ - (kiilto hävisi)	+ - (kiilto hävisi)
8. Liimavesi	-	+	+	-	-
9. Mehiläisvaha+ mineraalitärpätti	-	-	++	+-	-
10. Karnaubavaha+ mineraalitärpätti	-	-	+	+-	-
11. Sellakka (rubin)	-	-	++	-	-
12. Sellakka (lemon)	-	-	++	-	+-
13. Vernissa	-	-	-	-	-
14. Pineenitärpätti	-	-	-	-	-
Vikaisen naisfiguuri	-	-	-	+-	+-
	- ei liukene	+ - liukenee heikosti	+ liukenee	++ liukenee hyvin	

5.3 FTIR-tutkimus

Seuraavaksi, tässä opinnäytetyössä tutkitaan Jussi Vikaisen pintakäsittelyaineen kemiallisia ominaisuuksia FTIR – laitteiston avulla. FTIR- analyysissä mitataan materiaalien molekyylien infrapunasäteilyn absorbointikykyä, ja saatuja tuloksia verrataan referenssinäytteisiin. Lisäksi FTIR -mittauksiin valittiin pintakäsittelyaineita, jotka ultraviolettivalotarkastelun ja liukoisuustestien perusteella olivat yhdistettävissä veistoksen pinta-aineeseen. Näitä olivat karnaubavaha ja prestoliemi sekä suopavesi ja mehiläisvaha. (kts taulukko 2 ja liite)

Ennen mittausta osa näyteaineista kuivattiin kiinteiksi, minkä jälkeen näytteiden tutkiminen oli mahdollista. Mittaukset tehtiin kahdesti, jotta näytepajojen mittauserot saatiin minimoitua.

FTIR- ajojen mittauskäyriä vertailtiin referenssikäyriin laboratoriossa yhdessä kemian opettajan kanssa. Mittausajojen tulokset vahvistivat oletuksen vernissan läsnäolosta. Lisäksi referenssikirjastosta löytyi vihreä maapigmentti, joka täsmäsi Vikaisen näytteen käyrän alkuosassa ilmeneviin loiviin piikkeihin. Pigmenttilöydös selittäisi osaltaan veistoksen sävyä näkyvässä valossa.

FTIR -ajojen käyrät löytyvät liiteosiosta, opinnäytetyön lopusta.

5.4 Pintakäsittelytutkimuksen yhteenveto

Pintakäsittelyiden selvittämiseksi käytettiin seuraavia menetelmiä:

- Näkyvässä valossa tarkastelu
- Ultraviolettivalossa tarkastelu
- Liukoisuuskokeet
- FTIR-analyysi

Näkyvässä valossa Jussi Vikaisen veistoksen pintakäsittely muistutti prestolientä, puhdasta vernissakäsittelyä ja liimavettä. Samojen pintakäsittelyiden antamat UV-fluoresenssit olivat lähimpänä tutkittavan veistoksen antamaa fluoresenssia.

Liukoisuustesti osoitti, että Vikaisen veistoksen pintakäsittely liukenee ainoastaan white spiriitiin ja asetoniin. Samanlaista liukenemiskäyttäytymistä oli havaittavissa prestoliemellä ja pineenitärpättiin liuotetulla karnaubavahalla.

FTIR-analyysin tuottama spektri vastasi vernissaa sekä maavihreää pigmenttiä.

Vernissa, joka yhdessä pineenitärpätin kanssa (50%:50%) muodostaa prestoliemiseoksen, nousi esille kaikilla testikerroilla. Tässä valossa on perusteltua olettaa vernissan, tai sen laimennetun version, prestoliemen olleen keskeisenä ainesosana Jussi Vikaisen veistoksen pintakäsittelyssä.

Marita Walldenin veistoksen kohdalla FTIR-tutkimusta ei voitu tehdä pintakäsittelyn vähäisyyden vuoksi.

Näkyvässä valossa pintakäsittely muistutti lähinnä likaantuneisuutta tai oli täysin huomaamaton. UV-valossa havaittu fluoresenssi ja liukoisuustestien tulokset viittaavat sellakkaan.

6 Veistosten esittely ja kuntoraportit

6.1 Marita Walldenin veistoksen kunto ennen konservointia



**Kuva 5 – Veisos ennen konservointia,
Kuvat 6 & 7 Korvan kipsivaurio**

Marita Waldenin peuraa esittävä veistos on umpeen valettua kipsiä. Eläinveistos seisoo suorakulmaisen kipsijalustan päällä. Jalustan kylkeen on kaiverrettu taiteilijan nimi, mutta ei vuosilukua. Veistoksen pohjasta löytyy haalistunut lyijykynämerkintä 1600/2400.

Peuraveistoksen pää on kiertynyt taaksepäin, kehon oikealle puolelle ja sen takajalat ovat koukistuneina. Eläinveistos edustaa muotokieleltään Waldenin 40-luvun jälkeistä tuotantoa, joka on alkuaikojia tyylitellympää. (Reinikka 2001, 55)

Teoksen pinta näyttää käsittelemättömältä kipsiltä – väri on puhtaan valkoista ja tekstuuri on sileää. Ensisilmäyksellä kipsiveistos näyttää pintapuolisesti likaiselta, etenkin pään ja vatsan seudulla. Mattavalkoisen kipsin pinnassa on huomattavissa tummempia alueita. Lähemmässä tarkastelussa nämä alueet osoittautuvat olevan valoa heijastavien metallihiutaleiden peitossa. Tämän havainnon myötä teoksen alkuperäinen ilme saa uuden tulkinnan. Efektikäsitellyssä näkyvät metallihoitoiset hileet mitattiin xrf – analysaattorilla. Liaksi arvellut tummentumat ovatkin teoksen alkuperäisilmeeseen kuuluvia kosteudesta oksidoimia kuparihileitä, jossa hileinen pinta noudattelee tyylitellysti eläimen kehon varjoja, muodostaen sävyeroja.



Kuva 8: Veistospinnan epäpuhtaksia ennen konservointia.



Kuva 9: Jussi Mäntysen (s.1886) Orkidea – teos tarjoaa vaihtoehdon, siitä millainen Waldenin eläinveistoksen pintakäsittely on mahdollisesti ollut.

6.1.1 Eläinveistoksen röntgenkuvaus

Röntgenkuvissa näkyy viisi eripituista tukitankoa. Kolme jalkojen läpi kulkeutuvaa tukitankoa ylettyy jalustasta läpi, jaloista kohti keskikehoa. Yksi metallituista ylettyy kaulan läpi, kuonon korkeudelle. Viides tanko sijaitsee korvien välissä.

Veistoksen vasemmassa korvassa on lohkeama ja puuttuvan palan paikalla pilkottaa tukitanko. Vaurio sijaitsee näkyvällä paikalla ja on visuaalisesti häiritsevää.



Kuva 10 Peuraveistoksen metallituet

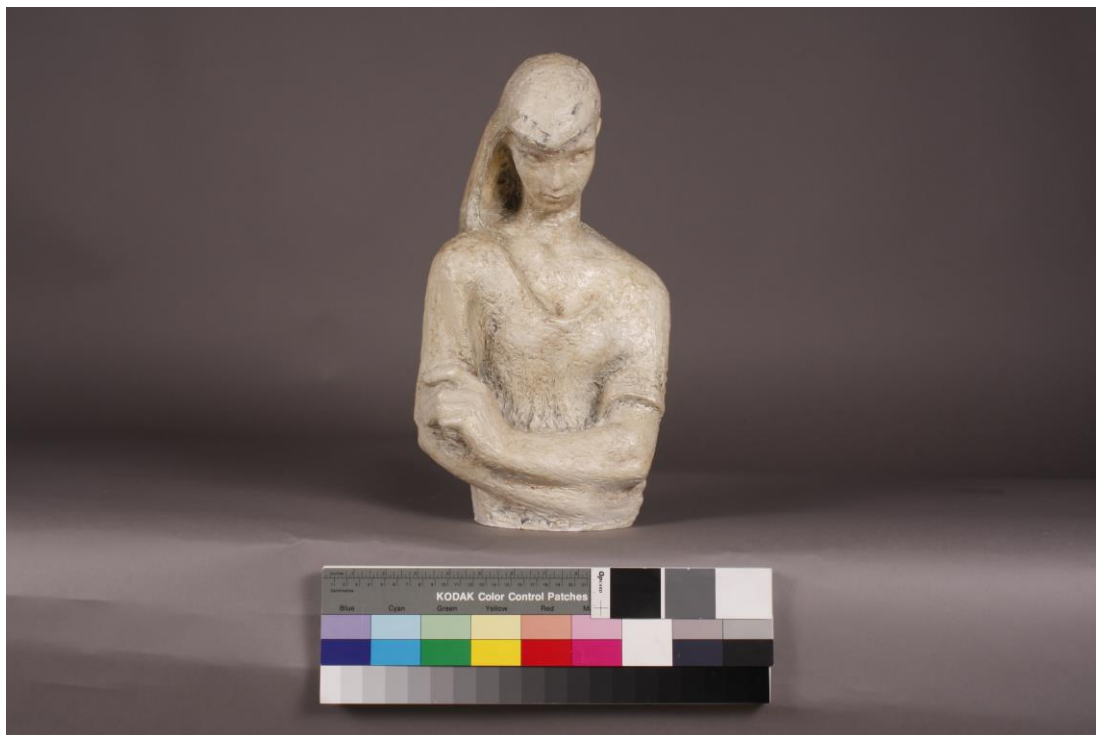
6.1.2 Eläinveistos ultraviolettivalossa

Marita Waldenin peuraveistosta tarkasteltaessa ultraviolettivalossa, veistoksen pinta fluoresoi paikoin kellertävänä. Eläimen selkä ja jalkojen sekä jalustan yläpinnat heijastavat puhtaalle kipsille ominaista violettiä. (kts. liite 9).

Tarkemmin tarkasteltuna violettina fluoresoiva pinta on laikukasta. Pään kohdalla alueet, jotka fluoresoivat selvästi kellertävänä, sijaitsevat samassa kohtaa kuin luonnonvalossa havaittavat metallihileet.

Vaikuttaa epäloogiselta, että pintakäsittelyainetta olisi levitetty vaikeimmin tavoitettaviin paikkoihin ja eniten esillä olevat pinnat olisivat jätetty täysin käsittelemättä. Näiden havaintojen pohjalta, on pidettävä mahdollisena, että alun perin veistos onkin ollut täysin pintakäsittelyn peittämä. Se, mitä nyt on nähtävissä, vaikuttaa olevan puhdistuksen johdosta syntynyttä kulumaa.

6.2 Jussi Vikaisen veistoksen kunto ennen konservointia



Kuva 11 Naisfiguuri ennen konservointia,



Kuvat 12 & 13 Veistoksen pinta- ja rakennevaurioita

Jussi Vikaisen kipsiveistos on valettu muottiin vuonna 1956. Veistoksen sisäpuoli on jätetty ontoksi ja röntgenkuvissa näkyy, että kipsimassan sisään on asetettu tukikangas. Veistos esittää naishahmoa, jolla on päällään lyhythihainen mekko. Naisfiguurin pää on hiukan kenossa ja kallistuneena alaspäin. Kädet ovat ristitty vyötärölle ja olkapäät kumartuneet hieman eteenpäin. Asento ilmentää sulkeutuneisuutta ulkomaailmalta. Näitä piirteitä on nähtävissä kautta linjain Jussi Vikaisen sankaripatsastuotannossa.

Veistoksen uurteista pintaa peittää sävyltään beige, ajoittain kellertävä, puolikiiltävä pintakäsittely. Uurteiden pohjalla pinta on tummempaa, ilman pintakäsittelylle ominaista kiiltoa. Silmämääräisesti on vaikea erottaa epäpuhtauksien ja taiteilijan tekemän sävytyksen välistä eroa. Tummentumista on erotettavissa sinisen, vihreän ja punaisen sävyjä, mutta myös pintalialle tyypillistä harmaata ja rusehtavaa.

Figuurin selkäpuolelle on kaiverrettu taiteilijan signeeraus ja valmistusvuosi, jonka perusteella veistos kuuluu Vikaisen aktiivisimman sankaripatsastuotantojakson viimeisen vuoden tuotoksiin.

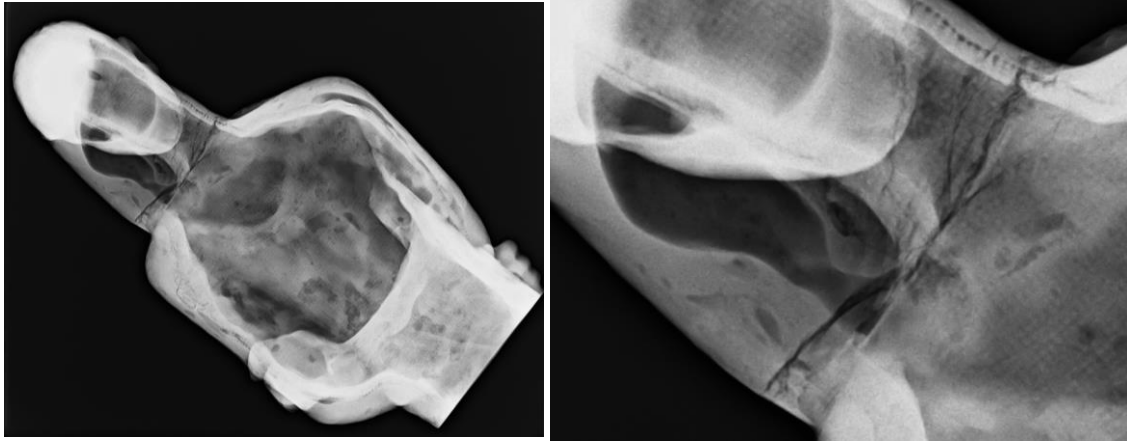
Kuvat 14 & 15: Sankaripatsaan kipsimalli ja toteutettu veistos



Taiteilijan tiedetään tehneen sankaripatsaista kipsimalleja ja ensivedoksia. Esimerkiksi Turun hautausmaan sankarihautojen muistomerkin esikuvana on Vehmaan kunnanvaltuustossa esillä oleva kipsimalli (1953). Samoin kuin tässä käsiteltävä figuuri, Vehmaan kipsimalli on rajattu lantioon, vaikka lopullisessa hautamuistomerissä naishahmo on kuvattu koko pituudeltaan. (Bergh 1987, 69)

On mahdollista, että tässä opinnäytetyössä käsiteltävä figuurikin on ollut hahmotelma täysikokoiselle veistokselle. Tiettävästi juuri tästä mallista ei ole kuitenkaan tehty monumenttia. Vikaiselta tunnetaan myös muita ainoastaan pienoiskokoon jätettyjä kipsiteoksia, esimerkiksi Pyykkäri vuodelta 1948.

Veistoksen merkittävin rakenteellinen vaurio sijoittuu kaulan alueelle. Vauriota tutkittaessa kävi ilmeiseksi, ettei veistoksen päätä pitänyt kiinni enää muu kuin kipsin sisälle valettu tukikangas.



Kuva 16 Röntgenkuva

Kuva 17 Murtumakohta ja vahvikekangas kipsipinnan alla

Kaulanseudun murtuman alkuperää on vaikea arvioida. Figuurin eteenpäin kallistuvasta asennosta johtuen veistoksen painopiste ei ole keskellä, vaan edessä ylhäällä. On mahdollista, että murtumat kaulanseudulla ovat peräisin veistoksen kaatumisesta, jolloin veistoksen raskas pää on kolahtanut kovaa pintaa vasten ja sen seurauksesta kaula on murtunut. Veistoksen päässä tai kyljissä ei kuitenkaan ole havaittavissa vaurioita. Joka tapauksessa veistoksen painopiste on otettava huomioon konservointitoimenpiteitä suorittaessa.

6.2.1 Naisfiguurin pintakäsittelykuvaus

Tarkastelemalla veistosta ultraviolettivalossa oli mahdollista saada tarkka kuva vaurion laajuudesta. Kaulanseudun murtumien lisäksi, kipsiä suojaava pintakerros oli osittain kulu-
nut, minkä johdosta paljas kipsipinta fluoresoi tumman violetinsävyisenä kaulanseudulla. Pintavauriokohdat erottuivat selkeästi eheän pinnan fluoresenssista



Kuva 18 Pintakäsittelyaine vauriot Uv-valossa

Kipsipinnan uurteet ovat vuosien saatossa keränneet epäpuhtauksia, jotka ovat sitoutuneet tiukasti veistoksen suojapinnalle, mahdollisesti syvemmällekin. On mahdollista, ettei rososen pinnan kaikkiin koloihin ole levinnyt suoja-ainetta, jolloin paljas kipsipinta on voinut imeä epäpuhtaudet sisäänsä.

Näkyvässä valossa erottuvat sävyvaihtelut sijaitsevat pääosin uurteiden pohjalla, käsitaipeissa ja kaulan oikealla puolella - hiusten kohdalla.

7 Konservointikertomukset perusteluineen

7.1 Marita Walldenin veistoksen konservointikertomus

Marita Walldenin veistoksessa konservointia vaativia kohtia olivat korvan murtuma sekä veistoksen ja jalusta pinnan epäpuhtaudet.

Korvasta puuttuvan palan täydentäminen voidaan perustella esteettisillä syillä, sillä vaurio rikkoo veistoksen kokonaisuutta.

Kipsiveistoksia käsiteltäessä on tärkeää huomioida täydennykseen käytettävän materiaalin tekstuuri ja sen yhteensopivuus muun pinnan kanssa. Käsiteltyjen veistosten kohdalla pinnan sävyjä ja kiiltoasteita voidaan säätää pintakäsittelyaineiden avulla, mutta puhtaan kipsin karheus on tultava itse paikkamateriaalista. Lopuksi täytetty kohta retusoi- tiin kevyellä akryylimaalikerrok- sella, vastaamaan ympärillä olevaa pintaa

Jotta materiaalivalinnassa päästäisiin lähelle vaadittavaa yhdenmukaisuutta, tehtiin käytössä olevilla täyteaineilla kokeiluja kipsistä valmistettuihin harjoituspaloihin. Kokeilussa syntyneet havainnot ovat koottu taulukkoon 3.



Kuva 19 Lohjennut palan retusointia

Taulukko 3

	Poistettavuus	Käsiteltävyys	Ulkonäkö/ pinnan- strukturi	Muuta
Kipsi	Hyvä, vesiliukoi- nen	Kohtalainen, edellyttää muotin käyt- töä	Hyvä, huo- koinen	Hankala kiinnittää pie- nelle ja pystyalueille. Kipsilaastin kosteus voi haurastuttaa vaurion ympärillä olevaa kipsiä
Modostuc ®	Hyvä, vesiliukoi- nen	Hyvä	Hyvä, huo- koinen, harmaa sävy	Voi kuivussa kutistua, Kosteus läsnä
Milliput ®	Heikko, liukenee asetoniin	Erinomainen	Hyvä	
Paraloid B- 72 ® + lasi- pallot	Heikko, liukenee asetoniin ja eta- noliin	Kohtalainen, massa on va- luvaa	Hyvä, kiil- täväpinta	

Testien pohjalta konservointitoimenpiteen suorittamiseksi valittiin, heikosta poistettavuudesta huolimatta, Milliput® -kaksikomponenttikitti. Veistoksen tärkeimmäksi arvoksi todettu esteettinen yhdenmukaisuus koettiin toteutuvan parhaiten tällä täytemateriaalivalinnalla. Milliput® oli testatuista aineista vähiten kosteutta sisältävä, ja tämän johdosta paljaalle kipsipinnalle turvallisin vaihtoehto.

Kyseinen täyteaine perustuu kahden komponentin väliseen kemialliseen reaktioon. Milliput® on jähmettyessään muoviluvahamaista ja sen käsittely ja kiinnittäminen ovat mahdollisia haastavimpiinkin kohtiin. Milliputin® pintastrukturi vastasi peuraveistoksen pintaa ja täydennys oli retusoitavissa.

Pintakäsittelytoimenpiteitä mietittäessä, oli pidettävä mielessä taiteilijalle ominainen siro ja kuulas jälki. Pintakäsittelyn palauttamista alkuperäisilmeeseen ei voitu kuitenkaan pitää mahdollisena tai tarkoituksenmukaisena, sillä peuraveistoksen autenttisesta ulkonäöstä ei ole riittävästi varmaa tietoa.

Välttämättömän puhdistuksen katsottiin kuitenkin olevan paikallaan.

Pitkäniemi (2004, 128-139) esittelee kattavasti kipsin puhdistusmenetelmät, jotka ovat mekaaninen-, fysikaalinen- ja kemiallinen puhdistus.

Ensimmäiseksi esiteltävä mekaaninen puhdistus tunnetaan myös kuivapuhdistuksena, sillä se pyrkii murtamaan lian ja esineen pinnan välille muodostuneen sidoksen ilman kemiallisten aineiden apua. Fysikaalisella puhdistamisella tarkoitetaan alkoholien, ketoneiden ja estereiden kaltaisten liuottimien käyttöä lian irrottamiseksi ja kemiallisella puhdistuksella tarkoitetaan happo- ja emäspesuja. (Pitkäniemi 2004, 128-139.)

Pitkäniemen ohjeita noudattaen pinta puhdistettiin imuroimalla ja kumittamalla. Erityisen likaantuneita kohtia, kuten peuran jaloissa ja jalustassa esiintyviä epäpuhtauksia ei käsitelty - pintalian leviämisen välttämiseksi. Sen sijaan kyseiset kohdat käsiteltiin Laponiitti®-geelihauteella.



Kuva 20 Paljaan kipsin pinnan puhdistusta

Laponiittijauheesta®, vedestä ja etanolista muodostettua geeliä levitettiin tahra-alueille ohut kerros. Geelin ja kipsispinnan välissä käytettiin japaninpaperia geelin imeytymisen estämiseksi. Geelin vaikutusaika pidettiin muutamassa minuutissa, minkä jälkeen haude poistettiin ja käsitelty alue puhdistettiin salivalla.

Laponiitin® toimivuus kipsin puhdistamisessa perustuu siihen, että geelimäinen rakenne luovuttaa vain vähän kosteutta ja kuivuessaan vetäytyy, keräten samalla epäpuhtauksia itseensä. Näin vältetään tilanne, jossa puhdistusyritys saa lian vain kulkeutumaan syvemmälle kipsin huokosiin. Peuran pääseudulla esiintyvien kuparihileiden oksidoitumistuotetta poistamista kokeiltiin Richin (1947, 209) neuvoin 5% etikkahapolla. Ottaen huomioon kuparihileiden vähäinen määrä ja ylipuhdistamisen välttämiseksi kokeiltiin aluksi 2,5% happokonsentraatiota.

Kun tämä ei tuottanut näkyvää tulosta kokeiltiin seuraavaksi ohjeenmukaista 5% pitoisuutta. Näkyvää tulosta ei tosin saatu aikaan silläkään.



Kuva 21 Vauriokohta sävytyksen jälkeen



Kuva 22
Yleisilme konservointitoi-
mien jälkeen

7.2 Jussi Vikaisen veistoksen konservointikertomus

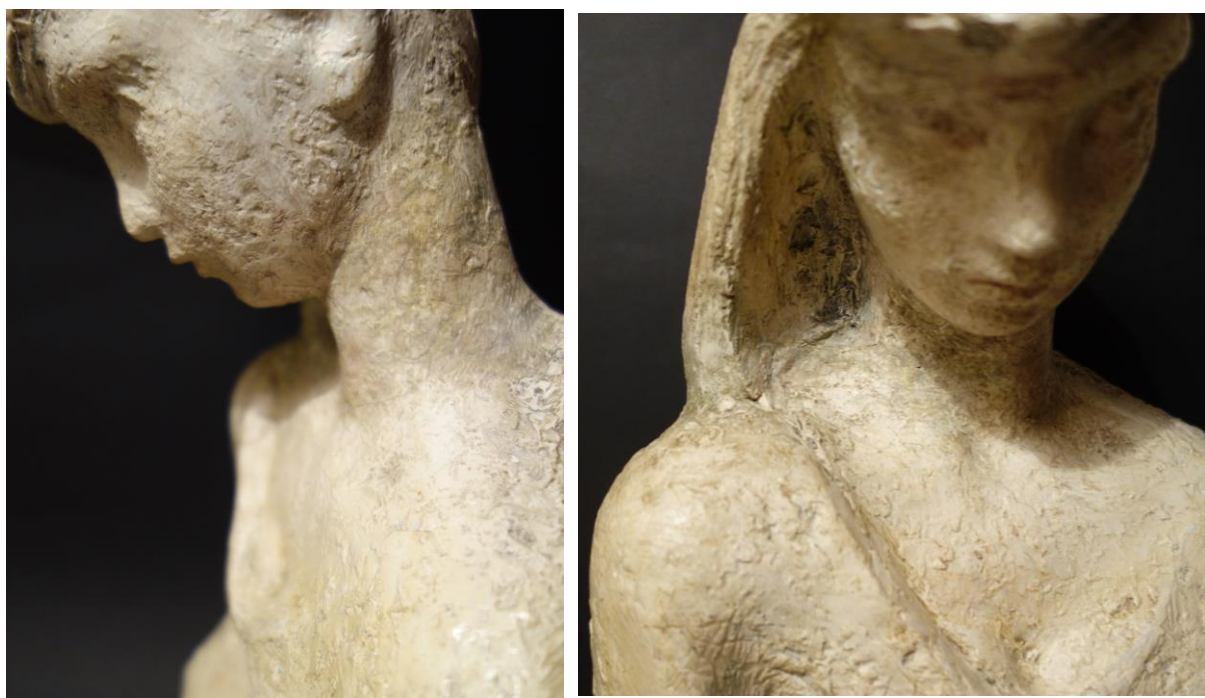
Naisfiguurin rakenteellisen stabiloimisen kannalta oli välttämätöntä kaulan kohdalla olevan murtuman korjaaminen.

Huokoisten materiaalien liimaamiseen on konservoinnissa yleisesti käytetty Paraloid B72®- akryylihartsiiliimaa. Paraloid B-72® on liuotettava etanoliin tai asetoniin. Liuottimen valinta vaikuttaa syntyvän liiman ominaisuuksiin, kuten viskositeettiin ja kuivumis aikaan.

Kipsin kannalta asetonin nopea haihtuminen on eduksi, sillä näin kipsipinnan kosteudelle altistuminen oli vähäistä. Etanoliin liuotettu liima mahdollistaa tarkemman levittämisen ja pidemmän työstämisaajan. Asetonin nopea haihtuminen voi aiheuttaa sen, että liima pak-suuntuu nopeasti ja työstettäville pinnoille voi jäädä ylimääräistä liimaa - mikä heikentää liimauksen pitoa.

Paraloid® -liimojen käytön hyväksi ominaisuudeksi lukeutuu sen poistettavuus. On kuitenkin pidettävä mielessä, että kipsin kaltaisten huokoisten materiaalien kohdalla tämä ei täysin pidä paikkansa. Liima liukenee moniin liuottimiin, mutta liiman saaminen pois huokosista on käytännössä mahdotonta. (Horie 1987, 205.)

Liimalla yhdistetyt pinnat ovat kuitenkin erotettavissa toisistaan ja murtumapinnat pääosin puhdistettavissa uudelleenliimausta varten.



Kuvat 23 ja 24 Naisfiguuri kipsivaurioiden ja pintakäsittelytoimenpiteiden jälkeen

Vikaisen veistoksen kohdalla Paraloid B-72® liuottamiseen valittiin aseton. Liimaa saatiin injektioruiskun avulla naisfiguurin kaulan alueella sijaitseviin murtumiin. Liimauksen ajaksi päätä puristettiin kuminauhoilla oikeaan asentoon.

Murtumakohdista oli varissut kipsiainesta jättäen rinnan alueelle puutteellisia kohtia. Nämä kohdat täydennettiin Paraloid-B72®:sta ja lasipalloista sekoitetulla täyteaineella.

Täyteaine vastasi ulkomuodoltaan veistoksen puolikiiltävää pintaa eikä se kutistunut kuivussa, kuten Modostuc®. Lopuksi korjauskohdat retusoiitiin silmämääräisesti sekoitetulla akryyliimaalisävyllä. Veistoksen pintakiillon saavuttamiseksi, veistoksen retusoitu pinta viimeisteltiin kerroksella prestolientä/vernissaa. Pintavauriokohtien paikallistamiseksi työ toteutettiin ultraviolettivalossa.

8 Yhteenveto

Opinnäytetyö muodostui kolmesta toisiinsa kytkeytyvästä tutkimusalueesta. Taiteilijoiden tyylin ja uravaiheiden ymmärtäminen ajan kontekstissa, veistoksissa käytettyjen materiaalien tutkiminen ja käytännönkonservoinnin osuudet muodostivat opinnäytetyöni kokonaisuuden.

Usean osion samanaikainen tutkiminen aiheutti haasteita: irrallisten johtolankojen ja tutkimustulosten saattaminen eheään kokonaiskuvan muodostamiseksi tuntui ajoittain sekavalta ja oli aikaa vievää. Toisaalta onnistuessaan tiedon yhdistäminen empiirisiin tutkimustuloksiin ja näiden aspektien soveltamien perustelluksi lopputulokseksi oli palkitsevaa.

Tutkimuksen edetessä, opinnäytetyön suunta muuttui useita kertoja. Lopulta, työstäni jäi useita lähteitä ja valmiiksi kirjoitettuja kappaleita käyttämättä, koska niiden painoarvo katosi matkan varrella. Karsin muun muassa lähes kaikki yleiset tiedot kipsistä, joista olin aloittanut opinnäytetyöni rakentamisen. Kirjoitustyön edetessä ymmärsin, että tiedot ovat helposti löydettävissä ja että ne eivät tuoneet oleellista lisätietoa opinnäytetyöni sisältöön. Myös tekemäni tutkimus markkinoilla olevista kipsilaasteista, niiden visuaalisista ja fyysisistä eroavaisuuksista karsittiin lopullisen version ulkopuolelle.

Ennen käytännön-toimenpiteiden alkua veistokset arvioitiin Barbara Appelbaumin arvo-luokittelun valossa. Rakennevaurioisen veistoksen konservointitoimenpiteet käsittivät teoksen halkeamien liimaukset ja lohkeamien täydennykset niin, että ne ovat jälkikäteen poistettavissa vauriokohdista. Tällä tarkoitetaan sitä, että Paraloid B72® - akryyliiima voidaan sulattaa ja kiinnitetyt osat irrottaa toisistaan. Vikaisen veistoksen kohdalla toimenpiteet perustellaan rakennetta vahvistavalla vaikutuksella.

Waldenin veistoksen kohdalla, lohkeaman täyttöön valittu aine on vain mekaanisesti poistettavissa. Tässä tapauksessa, poistettavuutta tärkeämmäksi arvoksi nähtiin veistoksen eheä ja yhdenmukainen kokonaisilme. Valitun täyteaineen pintastruktuuri ja täyteaineen pinnan kiiltoaste tarjosivat tässä valossa parhaimman vaihtoehdon toivottujen arvojen täyttymiselle.

Opinnäytetyön kirjallinen osio on jäsennelty mahdollisimman johdonmukaiseksi, vaikka todellisuudessa tutkimukset eivät edenneet kuvatussa järjestyksessä. Onnistuin kuitenkin muodostamaan havaintojeni perusteella yksinkertaisen ja selkeän kokonaisuuden. Korjaukset ja retusoinnit sovittiin veistosten tämänhetkisiin ilmeisiin. Täydelliseen alkuperäisyyteen pyrkiminen ei kaikissa tapauksissa edusta hyvän konservointietiikan mukaista päämäärää. Etenkin Marita Waldenin veistoksen kohdalla, josta kävi ilmi - vastoin alkuperäistä olettamusta - että paljas kipsipinta edustikin vauriota, ja tummentumat osoittautuivat alkuperäiseksi (oksidituneeksi) pinnaksi.

Kaiken kaikkiaan olen tyytyväinen opinnäytetyöni lopputulokseen. Varsinaisen konservointiosuuden onnistumisen lisäksi opinnäytetyö tarjosi mahdollisuuden syventää tietouttani suomalaisesta kuvanveiston vaiheista.

Lähteet

Kirjalliset lähteet:

- Ahtola-Moorhouse Leena 1980. Suomen kuvanveistäjäliitto ry. Suomalaista veistotaidetta - Finnish Sculpture. Porvoo: WSOY
- Appelbaum, Barbara 2007. Conservation Treatment Methodology. Oxford: Butterworth-Heinemann
- Bergh Erik 1987. Vehmaan Kotiseutuyhdistys ry. Jussi Vikainen. Turku: Serioffset.
- Douglas Mary 1966: Purity and Danger. London: Routledge and Kegan Paul Ltd
- Horie C. V 1987. Materials for Conservation - Organic consolidants, adhesives and coatings. Bodmin, Cornwall: Hartnolls Ltd.
- Jaarinen Soili, Niiranen Jukka 2008. Laboratorion analytiikka. Helsinki: Edita Prima Oy.
- Leppänen Lauri, Savikurki V., Tukiainen Aimo, Wilhelms Carl, Tolvanen Jouko 1954. Suomen Kuvanveistotaidetta. Porvoo: WSOY.
- Niinimäki, Jenni 2012. Perinteisen maalityyppien UV – fluoresenssi; Kuvaus- ja käytännön tutkimuskohteena Svenska Teaternin koristemaalattu katto. Opinnäytetyö. Vantaa: Metropolia ammattikorkeakoulu.
- Oksanen, Sini 2016. Rakennevaurioisen kipsiveistoksen konservointi – Oskar Raja-ahon Nuijamies. Opinnäytetyö. Vantaa: Metropolian ammattikorkeakoulu
- Pitkäniemi Sanna 2004a. Värjätty kipsi ja marmori. Kava, Ritva & Vakkala, Pirjo (toim.): Kipsi: Veistosten ja rakennuskoristeiden valmistus, käsittely ja huolto. Pori: Lalli Oy
- Pitkäniemi Sanna 2004b. Kipsiveistosten huoltotoimenpiteet. Kava, Ritva & Vakkala, Pirjo (toim.): Kipsi: Veistosten ja rakennuskoristeiden valmistus, käsittely ja huolto. Pori: Lalli Oy
- Reinikka Satu 2001. Taidehistorian seura. Taidehistoriallisia tutkimuksia 23. Vaasa: Ykkösoffset Oy.
- Reilä, Elina 2004. Kipsiveistosten pintakäsittelyt Suomessa 1800-1900 luvuilla ja Nd: YAG -laserin käyttö puhdistusmenetelmänä. Opinnäytetyö. Vantaa. Metropolian ammattikorkeakoulu
- Rich Jack C. 1947. The materials and methods of sculpture, New York : Oxford University, Inc
- Räsänen Anne 2004. Kipsilaastit ja niiden ominaisuudet. Kava, Ritva & Vakkala, Pirjo (toim.): Kipsi: Veistosten ja rakennuskoristeiden valmistus, käsittely ja huolto. Pori: Lalli Oy
- Muut lähteet:**
- Vikainen Juhani 2016. Jussi Vikaisen poika. Puhelinhaastattelu 10.4.2016.

Kuvalähteet:

Kuva 1. Yksityisarkisto, valokuvaaja tuntematon. Taidehistoriallisia tutkimuksia 23: s. 51.

Kuva 2. Jyrki Nisonen 1987. Jussi Vikainen: s. 11

Kuva 3. Jyrki Nisonen 1987. Jussi Vikainen: s. 1

Kuva 4-5. Kai Kawada 2017

Kuva 6-7. Kai Kawada 2016

Kuva 8. Hagelstam & Co

Kuva 9 -13. Kai Kawada 2017

Kuva 14 Jyrki Nisonen 1987. Jussi Vikainen

Kuva 15. Wikipedia

Kuva 16-24. Kai Kawada 2017

Liitteet

Liite 1. FTIR – analyysi, naisfiguurin pintakäsittelyaine

Liite 2. FTIR - analyysi, vernissa

Liite 3. FTIR – analyysi, maavihreä, pigmentti

Liite 4. Paraloid B-72 - liukoisuustaulukko

Liite 5. Pintakäsittelyainetutkimus, näkyvässä valossa

Liite 6. Pintakäsittelyainetutkimus, ultraviolettivalossa

Liite 7. Marita Walldenin peuraveistos, ennen konservointia

Liite 8. Peuraveistos ultraviolettivalossa, ennen konservointia

Liite 9. Jussi Vikaisen naisfiguuri ennen konservointia

Liite 10. Naisfiguuri ultraviolettivalossa

Liite 11. Marita Walldenin peuraveistos, konservoinnin jälkeen, edestä

Liite 12. Marita Walldenin peuraveistos, konservoinnin jälkeen, takaa

Liite 13. Jussi Vikaisen naisfiguuri, konservoinnin jälkeen, edestä

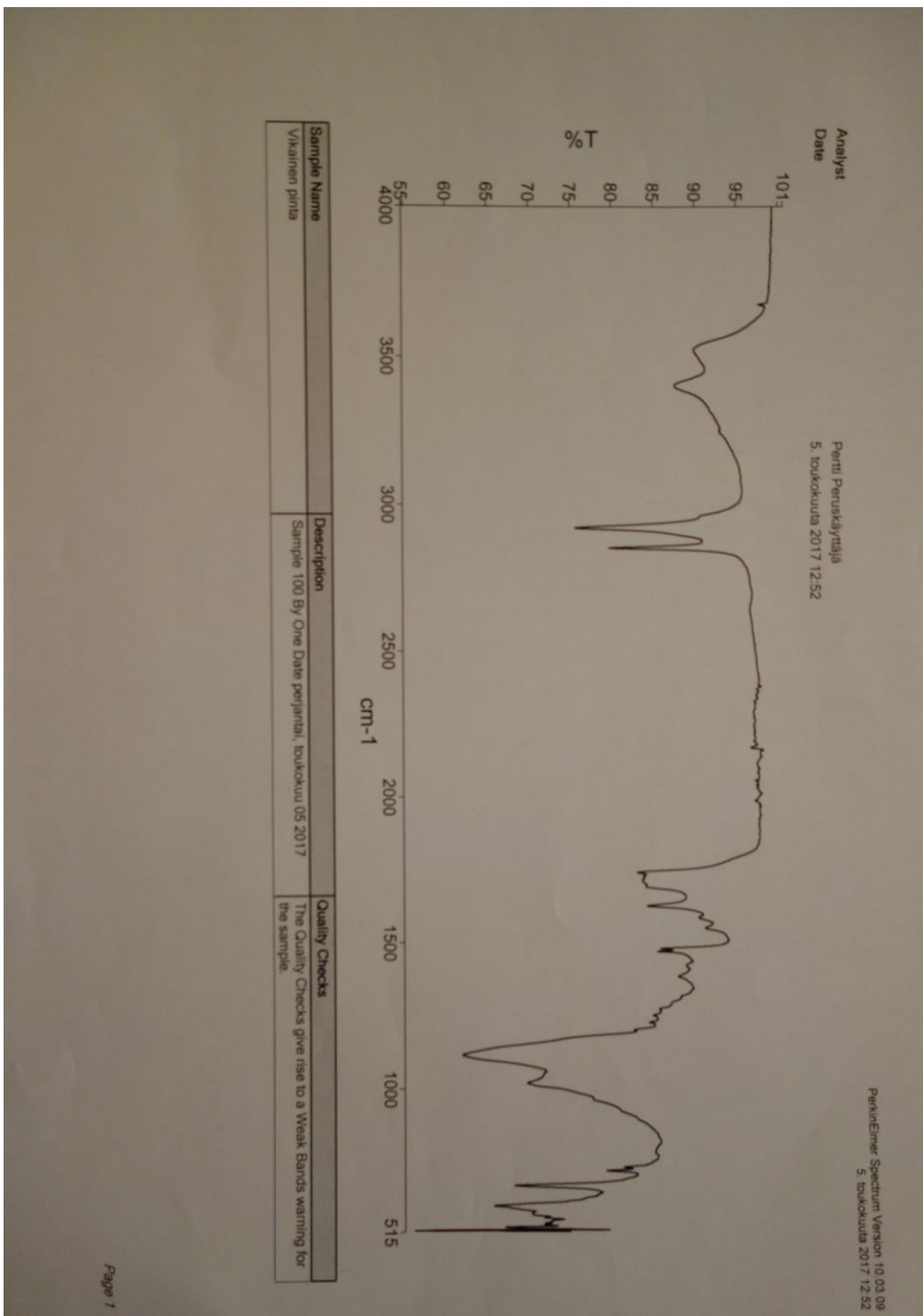
Liite 14. Jussi Vikaisen naisfiguuri, konservoinnin jälkeen, takaa

Liite 15. Varhaisin löytynyt kuva naisfiguurin alkuperäisestä ilmeestä, 1990 - luvulta

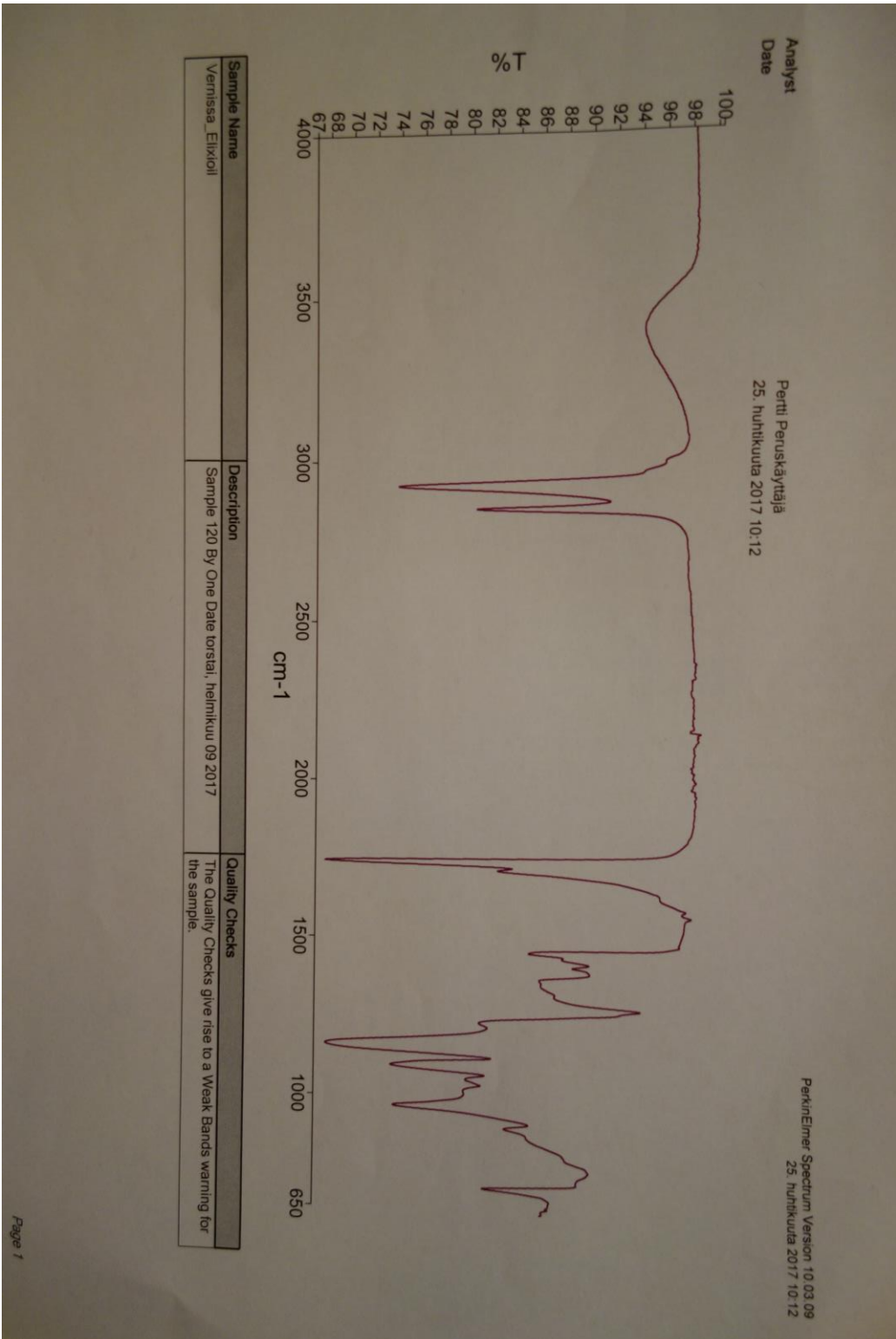
Liitteet

Liite 1

Vikaisen naisfiguurin pintakäsittelyaineen FTIR - analyysi

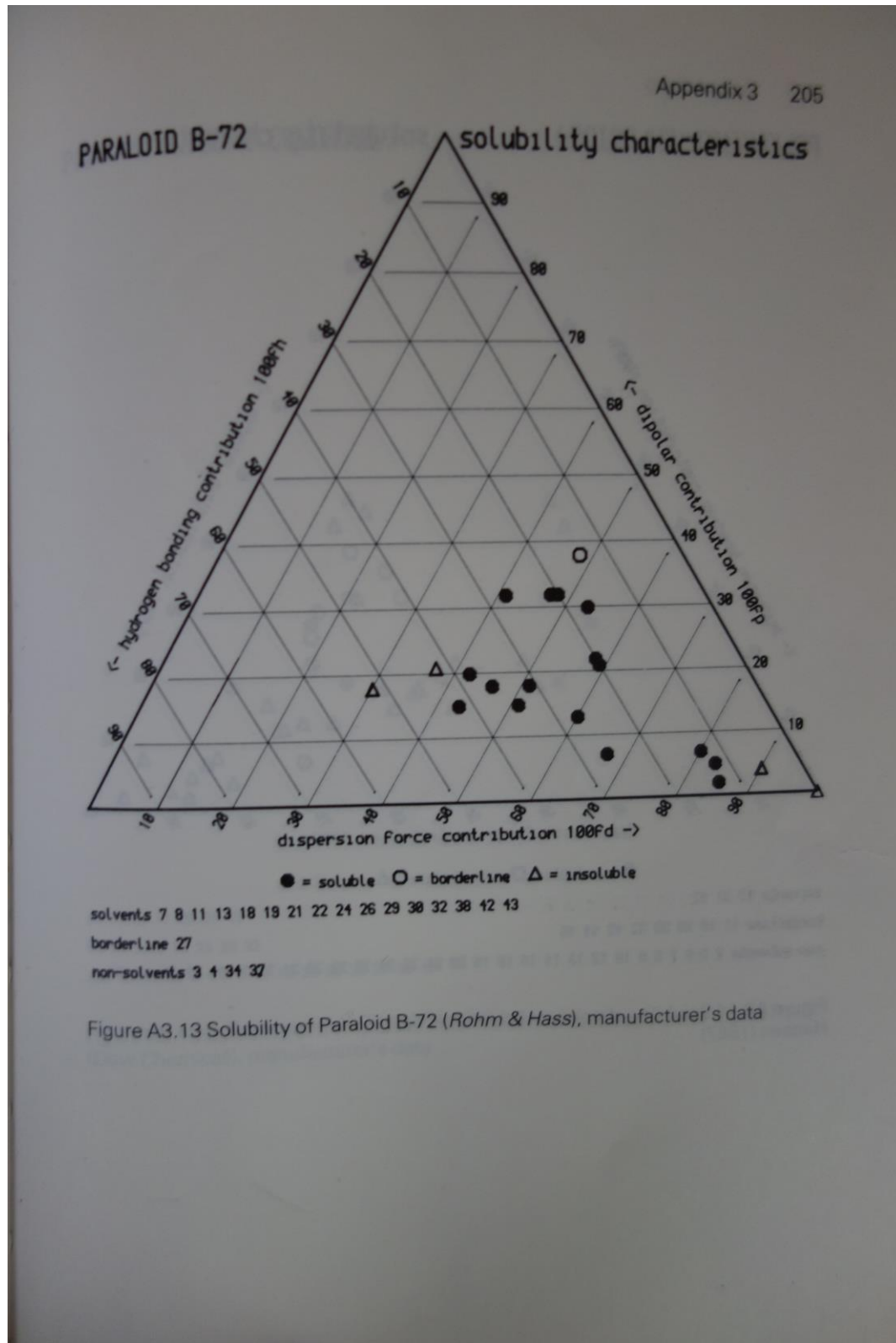


Liite 2
Vernissan FTIR - analyysi



Liite 4

Paraloid B-72 - Liukoisuustaulukko

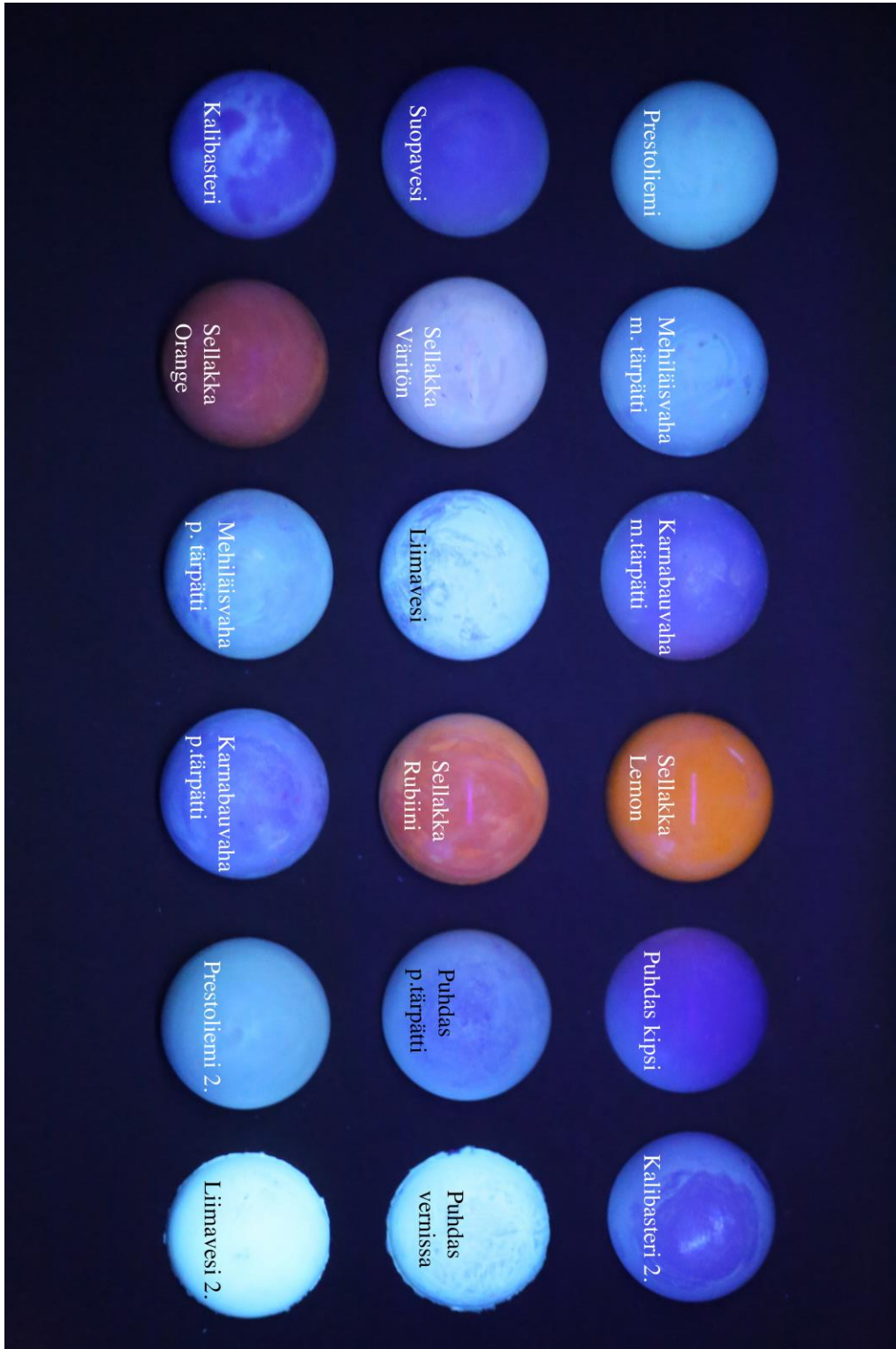


Liite 5

Koepalat näkyvässä valossa



Liite 6
Koepalat ultraviolettivalossa



Liite 7

Marita Walldenin veistos, ennen konservointia



Liite 8
Peuraveistos ultraviolettivalossa



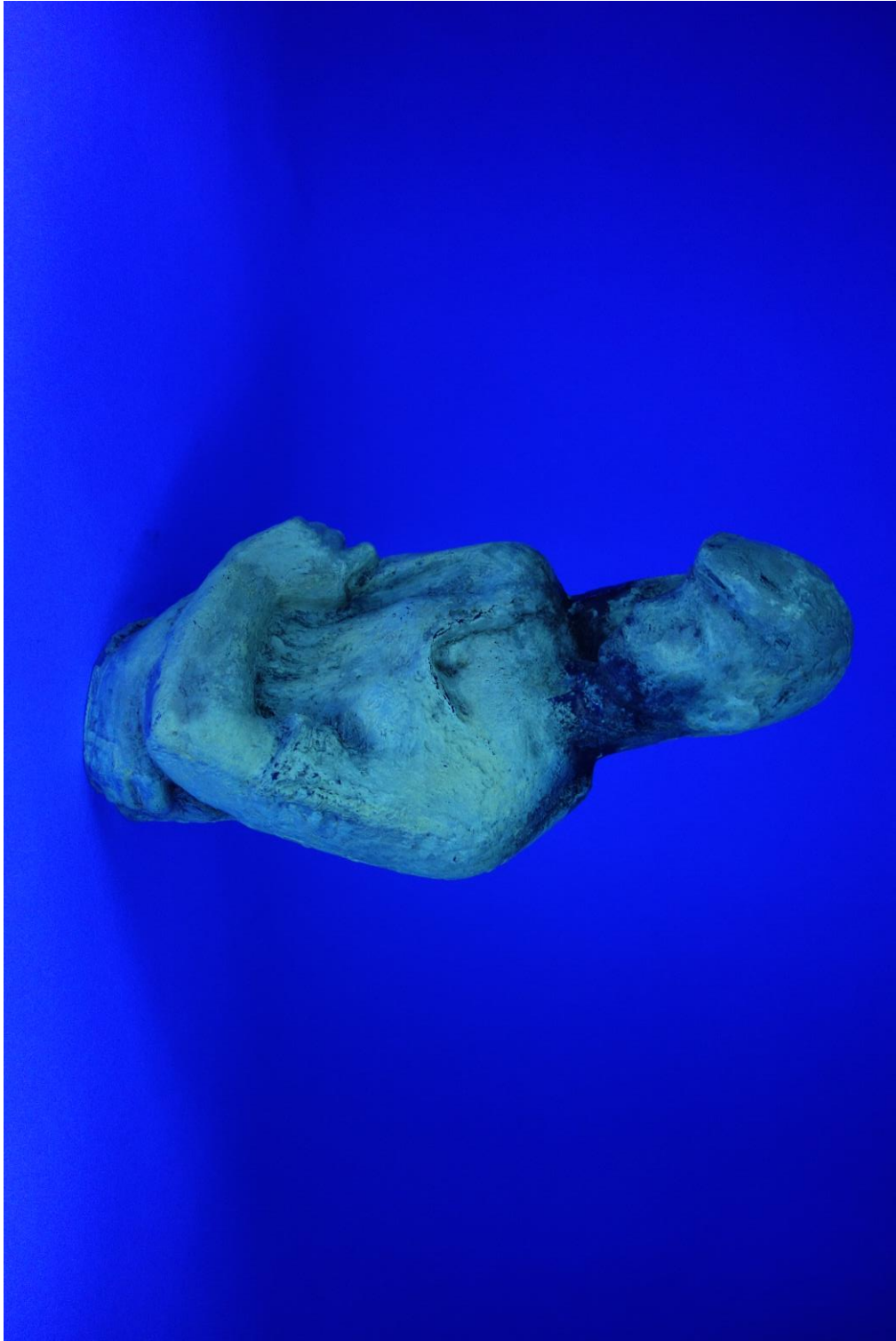
Liite 9

Jussi Vikaisen naisfiguuri, ennen konservointia



Liite 10

Naisfiguuri ultraviolettivalossa, ennen konservointia



Liite 11

Marita Walldenin peuraveistos, konservoinnin jälkeen, edestä



Liite 12

Marita Walldenin peuraveistos, konservoinnin jälkeen, takaa



Liite 13

Jussi Vikaisen naisfiguuri, konservoinnin jälkeen, edestä



Liite 14

Jussi Vikaisen naisfiguuri, konservoinnin jälkeen, takaa



Liite 15

Varhaisin löytynyt kuva naisfiguurin alkuperäisestä ilmeestä, 90 - luvulta

