

Opinnäytetyö (AMK)

Kuvataide

2021

Jessica Koivistoinen

VALAISUN VAIKUTUS  
KOLMIULOTTEISIIN TEOKSIIN  
JA VALOHERKKIIN  
MATERIAALEIHIN

Jessica Koivistoinen

## VALAISUN VAIKUTUS KOLMIULOTTEISIIN TEOKSIIN JA VALOHERKKIIN MATERIAALEIHIN

Tämän kirjallisen opinnäytetyön tutkimusaiheena on työskentelyvalon merkitys puuveistokseen sen rakentamisen aikana ja ristiriita, joka syntyy, kun teoksen luonne ja materiaalien värit voivat muuttua epäsuotuisaksi teosvalaisun myötä. Havainnot epäonnistuneista teosvalaisuista ovat ohjanneet minut tarkastelemaan toisen taiteilijan kolmiulotteisista teoksista koostuvan näyttelyn valaisun vaikutusta sekä teoksiin että tilan tunnelmaan. Haastattelen ammattivalaisijaa, jotta saataisiin lisää tietoa miten valaisu rakennetaan taidemuseossa. Teosvalaisun lisäksi opinnäytetyössä pohditaan, minkälainen vaikutus valolla on teosmateriaaleihin ajan kuluessa ja voiko valosta aiheutuvia muutoksia ennakoida tai hidastaa, jotta teoksen ulkoinen olemus säilyisi mahdollisimman muuttumattomana sen elinkaarensa aikana.

Kirjallisen opinnäytetyöni tutkimuksellinen tulos muodostuu puuveistoksen valmistumisprosessista ja teoksen kahden keskenään erilaisen teosvalaisun toteuttamisesta ja havainnoimisesta. Laajempaa ymmärrystä teosvalaisun mahdollisuuksista haen analysoimalla veistoksista koostuvan taidenäyttelyn sekä teoksien että tilan valaistusta. Tämän lisäksi haastattelen taidemuseon ammattivalaisijaa valaisutekniikkaa käsittelevien kysymyksien avulla sekä taidemuseon konservaattoreita valoherkkiin materiaaleihin liittyen.

Teosvalaisun mahdollisuuksien pohtiminen heti teoksen valmistumisen alkuvaiheessa tulee vaikuttamaan taiteellisessa työskentelyssäni aiempaa voimakkaammin valmiin teoksen ulkomuotoon, materiaalivalintoihin ja esillepanoon. Ammattivalaisijan esiin tuoma tieto ohjaa valaisuteknisten seikkojen lisäksi pohtimaan jatkossa myös näyttelytilan merkitystä osana ripustuskokonaisuutta. Haastatteleamalla konservaattoreita ja lukemalla Teesejä kokoelmanhoidosta: Konservattorin näkökulma -oppaan tietoisuuteni valoherkistä materiaaleista ja teosmateriaalien silmällä nähtävien muutoksien estämiseksi tai hidastamiseksi on kasvanut merkittävästi.

### ASIASANAT:

teosvalaisu, museovalaisu, kuvanveisto, valoherkkyys

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Fine arts

2021 | 48 pages

Jessica Koivistoinen

## THE EFFECT OF LIGHTING ON THREE-DIMENSIONAL ARTWORK AND LIGHT-SENSITIVE MATERIALS

The subject of this thesis is the importance of lighting during the crafting of a wooden sculpture and the disharmony of the sculpture's character and color caused by lighting of the artwork. Observations of failed lighting of artworks have led to the study of the effects of the lighting of other artists' solutions and also to interview a lighting technician to obtain more information on how light can affect not only the works but also the atmosphere of the space. In addition to three-dimensional artwork lighting, the thesis deliberates the effect of light on materials over time and whether changes caused by light can be anticipated or diminished so that the external nature of the work remains as unchanged as possible during its lifespan.

The research result consists of the process of completing the wooden sculpture and observation of the two different types of lighting tests. A broader understanding of the possibilities of three-dimensional lighting was retrieved by analyzing the lighting of both the artworks and the space in an art exhibition consisting of sculptures. In addition, the lighting technician of an art museum was interviewed with questions about lighting technology, as well as the conservators of the art museum with regard to light-sensitive materials.

The amount of information collected for a written thesis is significant for its author in terms of artistic work. Reflecting on the possibilities of three-dimensional lighting at the beginning of the working process has beneficial effects on the appearance, material choices and presentation of the finished work. In addition to lighting technical aspects, the information presented by the lighting technician instructor also demonstrates the significance of the exhibition space as part of the artwork placement. By interviewing conservators the thesis author's knowledge in sensitive materials and the prevention or diminishing of visible changes of work materials has increased significantly.

### KEYWORDS:

sculpting, lighting for three-dimensional artwork, lighting for art museum, light sensitive materials

## SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>6</b>
<b>2 TYÖVALON ÄÄRELTÄ TEOSVALAISUUN</b>	<b>10</b>
2.1 Työskentely puuveistoksen kanssa	10
2.2 Testiripustus ja -valaisu luonnonvalossa	12
2.3 Testiripustus ja -valaisu pimennetyssä galleriassa	13
2.4 Valaisukokeilujen pohjalta heränneitä ajatuksia ja kysymyksiä	14
<b>3 PATRICIA PICCININI: VALON JA VARJON VÄLISSÄ</b>	<b>16</b>
3.1 Oodi orvaskedelle, rypyille ja karvoille	16
3.2 Näyttelyvalaisun tavoitteet kuraattorin näkökulmasta	23
<b>4 TEOSVALAISU MUSEO-OLOSUHTEISSA</b>	<b>24</b>
4.1 Valaistuksen rakentaminen taidemuseoon	25
4.2 Taidemuseon hallittu näyttelyvalaistus, valaisimet ja valaisimien lisälaitteet	26
4.3 Näyttely- ja teosvalaisun haasteita	27
4.4 Teosvalaisuesimerkkejä	29
4.4.1 <i>Suomen taiteen tarina</i> -näyttelyn valaisuesimerkkejä	29
4.4.2 Nykyaiteen teosvalaisuesimerkkejä	32
<b>5 VALON VAIKUTUS TEOSMATERIAALEIHIN</b>	<b>34</b>
5.1 Lakisääteiset velvollisuudet ja museaaliset olosuhteet	35
5.2 Miksi ja miten luksiarvoja määritellään?	36
5.3 Valoherkät materiaalit ja monimateriaalisuus	37
5.4 Silmällä nähtävät muutokset materiaaleissa	38
5.4.1 Kukkien kuivatut lehdet veistosmateriaalina	38
5.4.2 Puuveistoksen värimuutokset	41
<b>6 YHTEENVETO</b>	<b>43</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>47</b>

## KUVAT

Kuva 1. Ola Kolehmainen, MVSEVM IX (Sir John Soane staircase), 2020 (Ola Kolehmainen 2021). Kuva: Galerie Forsblom. Viitattu 3.4.2021.

<http://www.galerieforsblom.com/artists/ola-kolehmainen?view=slider#7>

Kuva 2. Jessica Koivistoinen, puuveistoksen valaisutesti luonnonvalossa, 2018. Kuva: Jessica Koivistoinen.

Kuva 3. Jessica Koivistoinen, puuveistoksen valaisutesti galleriassa, 2018. Kuva: Jessica Koivistoinen.

Kuva 4. Patricia Piccinini, Vetelehtijät, 2018. Kuva: Jessica Koivistoinen.

Kuva 5. Patricia Piccinini, Taimi, 2020. Kuva: Jessica Koivistoinen.

Kuva 6. Patricia Piccinini, yksityiskohta veistoksesta Taimi, 2020. Kuva: Jessica Koivistoinen.

Kuva 7. Patricia Piccinini, yksityiskohta teoksista Herääminen, 2020 ja Kenkämalli, 2019. Kuva: Jessica Koivistoinen.

Kuva 8. Patricia Piccinini, yleiskuva Valon ja varjon välissä -näyttelyn huoneesta, 2020. Kuva: Jessica Koivistoinen.

Kuva 9. Patricia Piccinini, yleiskuva Varjon ja valon välissä -näyttelystä, 2020. Kuva: Jessica Koivistoinen.

Kuva 10. Rauni Liukko, Siivooja, 1972. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Jessica Koivistoinen.

Kuva 11. Wäinö Aaltonen, Graniittipoika I, 1917–1920. Ahlströmin kokoelma, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Jessica Koivistoinen.

Kuva 12. Mauno Hartman, Maamme-veistos II, 1968. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Jessica Koivistoinen.

Kuva 13. Johannes Takanen, Merelle katsova Aino, 1876. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Jessica Koivistoinen.

Kuva 14. Carl Andre, Webern´s Run, 1988. Kouri-kokoelma, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.

Kuva 15. Charlotta Östlund, Nahanluonti, 2017. Kansallisgalleria / Nykytaiteen museo Kiasma. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.

Kuva 16. Kain Tapper, Valokiila, 1967. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Jouko Könönen.

Kuva 17. Jessica Koivistoinen, Hämäränhyssy, 2021. Kuva: Jessica Koivistoinen.

# 1 JOHDANTO

Junichiro Tanizaki pohtii kirjassaan *Varjojen ylistys* (1933) miten länsimaissa valmistettu valkoinen ja kiiltäväpintainen paperi heijastaa valonsäteet pois pinnastaan, mutta Japanissa tai Kiinassa valmistettu paperi ottaa valon vastaan, kuin sulkien valon itseensä. Tanizaki laajentaa vertailuaan kuvaillessaan osittain valaistun kodin huoneita, niiden nurkkia ja kulmauksia, jotka jäävät varjojen pimentoon. Miten kiehtovia ja jännittäviä ne ovatkaan verrattuna koko tilan esille tuovaan kaiken paljastavaan valoon. Pimeän tunnelman ja hämärän sijaan, tilalle tulisi vain tuntu tyhjästä tilasta. (Tanizaki 1933, 22, 41.)

Tanizakin kaunis ylistyskirjoitus valon suhteesta esineisiin sekä valon ja varjojen liitosta tuntui nyrjäyttävän oman ajatusmaailmani valon tärkeydestä osana kuvanveistoa uusille raiteille. Muutos sai minut pohtimaan taiteellista työskentelyäni täysin uudesta näkökulmasta. Niin kiusalliselta kuin sen tunnustaminen muulle maailmalle tuntuukin, on ristiriitaista ymmärtää, miten riippuvainen olen valosta teoksen työstämisen aikana, mutta miten en ole kuitenkaan tullut pohtineeksi, millä tavoin valaisen valmiin teoksen. Taidenäyttelyn teosvalaisu on ollut kokemukseeni pohjautuen vasta viimeinen pakollinen ja ärsyttävän vaikea asia, mitä usein pohditaan vasta teossijoittelun jälkeen.

Ola Kolehmainen teos *MVSEVM IX (Sir John Soane staircase)* (2020) on 12:sta valokuvasta koostettu kollaasi kuvauskohteenaan portaikko. Tulkitsen Kolehmainen ottaneen kuvia samasta katselusuunnasta mutta liikkuen tilassa hieman pystysuunnassa ylös tai alas saadakseen esiin tilan muotoa eri korkeudelle siirryttäessä. Pyöreästä portaikosta otetut kuvat muodostavat kiinnostavan palapelin ja näkymän, joka olisi mahdollonta nähdä Kolehmainen esittämällä tavalla paljaalla silmällä katsottuna tai edes fyysisesti paikan päällä koettuna. Kolehmainen teoksen katsominen havahdutti minut valon ja varjon vaikutuksien lisäksi miettimään, miten oikeastaan katsomme kolmiulotteisia teoksia? Miten muodostamme visuaalisen muistijäljen vaikkapa veistoksesta? Onko se valokuvan kaltainen otos jostakin tietyistä kulmista vai panoraama teoksen eri kohdista rakentuen? Miten teoksen ympärillä oleva tila ja valaisu vaikuttavat siihen, miten voimme teoksen ympärillä kiertää, ja voiko sillä olla rajoittava tai myönteinen vaikutus katselukokemukseen?



Kuva 1. Ola Kolehmainen, MVSEVM IX (Sir John Soane staircase), 2020 (Ola Kolehmainen 2021). Kuva: Galerie Forsblom.

Keskustellessani mietteistäni pääasiallisesti taideopiskelijakollegoideni ja taiteesta kiinnostuneiden tuttavieni kanssa, heidän kiinnostuneisuutensa ja reaktionsa vaihtelivat keskenään hyvin paljon. Erityisesti kolmiulotteisten teosten parissa työskentelevät tekijät saivat nopeasti kiinni varsinkin teosvalaisuun liittyvistä haasteista. Hankaliksi asioiksi listattiin muun muassa veistoksista ja kolmiulotteisista installaatioista rakentuvat näyttelyt ja niiden valaiseminen. Teoksien asettelu suhteessa toisiinsa ja käytössä olevaan tilaan, jotta tilaa jäisi katsomiselle ja teoksien ympärillä liikkumiseen ilman, että katsoja asettuu teoksen ja valon väliin. Maalauksien ja valokuvan kanssa työskentelevien kanssa keskustelu haasteista painottui teoksien värien toistoon teosvalaisun tai tulosteiden kohdalla. Keskustelujen perusteella taiteesta kiinnostuneet henkilöt olivat kiinnittäneet huomiota taidenäyttelyiden teosvalaisuun jossain määrin tai eivät lainkaan. Keskusteluiden ulkopuolelle jäivät valoteokset ja teokset, joissa itsessään on jokin valaiseva elementti.

Ydinaiheeni kirjallisessa opinnäytetyössäni on työvalon merkitys puuveistoksen rakentamisen aikana ja sen lisäksi tarkastelen mikä tehtävä valaistuksella on: tukea kolmiulotteisen teoksen esillepanoa tuomalla teos valaisun avulla katsojalleen mahdollisimman hyvin esiin, vai halutaanko valaisulla luoda tietynlainen tunnelma tai tuoda teokseen jokin kerronnallinen lisä? Entä miten ammattivalaisija valaisee työkseen taideteoksia taidemuseoissa? Edellä mainittujen kysymyksien lisäksi otan selvää, mitä silmällä havaittavia muutoksia valo aiheuttaa erilaisille valoherkille materiaaleille kuten puu ja kasvimateriaalit.

Kirjallisen opinnäytetyöni voidaan ajatella jakautuvan kahteen käsittelytyyliltään erilaiseen osioon. Ensimmäiset kaksi lukua pohjautuvat omiin havaintoihini ja oivalluksiini sekä tekijänä että taiteen katsojana. Aloitan kertomalla puusta ja kankaasta tehdyn harjoitustyön työstövaiheesta teoksen valmistumiseen asti ja tekemästäni kahdesta erillisestä teosvalaisukokeilusta. Pohdin valon merkityksellisyyttä työskentelyni aikana ja mietin, millä tavoin työstövaiheessa huomioni herättänyt materiaalin kauneus tuntui muuttuvan teosvalaisun myötä. Oman työskentelyni lisäksi analysoin Helsingin Taidehallissa esillä olleen australialaisen Patricia Piccininin *Valon ja varjon välissä* (2020) veistoksista koostuneen näyttelyn valaisua. Havainnoin minkälainen vaikutus valolla oli teoksiin sekä näyttelytilaan ja minkälaisia eri tunnelmia näyttelysaleihin oli luotu valaisun avulla. Haastattelen tämän lisäksi näyttelyn kuraattoria Anna Mustosta kysyäkseni, minkälaisia valaisuohjeistuksia Piccininillä oli näyttelyä varten.

Kahdessa viimeisessä luvussa etsin lisää vastauksia haastattelemalla Kansallisgalleriassa valaisijamestarina työskennellyttä Risto Linnapuomia, ja otan selvää, mitä kaikkea taidemuseon taidenäyttelyn valaisemista varten pitää huomioida ja ajatella. Haastattelun lisäksi esittelen erilaisia valaisutyön kannalta haastavia seikkoja sekä muutamia teosvalaisuesimerkkejä Linnapuomin opastamalta Ateneumin näyttelykierrokselta *Suomen taiteen tarina* -näyttelystä. Pidän tärkeänä avata laajemmin Linnapuomin esiin tuoman valoherkkien materiaalien valaisun merkityksen. Minkälainen vaikutus valolla voi olla materiaaliin ja mitä valo tekee sen ulkomuodolle? Kuvataiteilijana tämä on minusta kiinnostavaa, ja haluan tietää miten voin huomioida valoherkkyyden teosvalaisussa. Museo-olosuhteisiin ja valoherkkiin materiaaleihin liittyen olen haastatellut Kansallisgallerian johtavaa konservaattoria Kirsi Hiltusta sekä Nykytaiteen museo Kiasman vastaavaa konservaattoria Siukku Nurmista. Haastatteluiden tukena on kirjallisuutta, artikkeleita ja verkkosivustoja, jotka mainitaan aina lukukohtaisesti.



Valo ja valaisu on tutkimusaiheena hyvin laaja, ja olen joutunut rajaamaan käsittelystä pois paljon toinen toistaan kiinnostavampia aiheita. En käsittele tekstissäni valoteoksia tai teoksia, joissa itsessään on valoa tuova elementti osana teosta. Käsittelystäni rajautuu pois taidegallerioiden teosvalaisun tutkiminen ja keskityn vain taidemuseaalisiin olosuhteisiin. Gallerioiden valaisun vertaileminen keskenään olisi hyvin vaikeaa johtuen valokaluston eroavaisuudesta ja siitä, ettei gallerioissa ole välttämättä erillistä valaistusta vastaavaa henkilöä.

Tekstini tavoitteena on tarjota erilaisia näkökulmia veistoksien ja installaatioiden katsomista varten niin taiteen tekijöille itselleen kuin taiteesta kiinnostuneille. Se ei anna kaikkiin kysymyksiin tarkkoja vastauksia, mutta esille tuomani seikat voivat toimia eräänlaisina suuntaviivoina, joita seuraamalla teosvalaisun merkityksellisyys ja vaikutus teoksen katsomiseen voi aueta uudella tavalla.

## 2 TYÖVALON ÄÄRELTÄ TEOSVALAISUUN

Tässä luvussa kerron työskentelystäni kuvanveistäjänä ja avaan miten rakensin puuta ja kangasta yhdistelevän teosharjoituksen. Puumateriaalin kauniin ulkonäön ja sormia miellyttävän pintastruktuurin lisäksi puu on mielestäni yksi viehättävimmistä kuvanveiston useista materiaaleista. Puuta työstettäessä valolla on valtava vaikutus siihen, että näen kunnolla, mitä olen tekemässä. Virhearviointi voiman käytössä ja väärään kohtaan kohdistetun taltan iskun seuraukset voivat olla puun kestävyyskannalta kohtalokkaita. Puu voi pahimmassa tapauksessa haljeta, ja halkeaman laajuus vaikuttaa siihen, millaisia ongelmia korjaamisessa ja työstön etenemisessä on ratkaistavana. Materiaalia täytyy käänellä rauhallisesti ja katsella sen yksityiskohtaisuutta ennen seuraavaan työstövaiheeseen siirtymistä. Ilman hyvää työvaloa työskentely olisi ainakin minulle jos ei mahdotonta ainakin hyvin hankalaa.

Etenen luvussa teoksen valmistumisen jälkeen avaamalla tuloksia kahdesta keskenään erilaisesta testiripustuksesta ja -valaisusta. Miten valaisu vaikutti teoksen materiaalin ulkonäköön ja teoksen luonteeseen? Luvun lopussa on lueteltuna valaisukokeilujen myötä mieleeni nousseita kysymyksiä ja ajatuksia koskien teoksen rakentamista ja sen ideoimista alusta lähtien.

### 2.1 Työskentely puuveistoksen kanssa

*Nimeämätön*-teos sai alkunsa toisen opiskeluvuoden kuvanveistonkurssilla, jonka päämateriaalina käytimme puuta. Minua kiinnosti työskentely perinteisten työkalujen, kuten erilaisien talttojen, viilojen, raspien ja sahojen kanssa. Ajattelin oppivani parhaiten, miten puuta kannattaa työstää käyttämällä käsikäyttöisiä työkaluja sähkökäyttöisten sijaan. Halusin opetella tuntemaan puun vuosien aikana kasvaneen materiaaliaineksen itsepäisyyden, lujuuden, syiden suunnat ja hyväksymään materiaalin kärsivällisyyttä vaatineen, hetkittäin myös hyvin hitaasti etenevän käsittelytahdin.

Sahasin puuainesta japaninsahalla, ja talttasin lastuja pala kerrallaan saadakseni puuhun haluamaani muotoa. Hioin puun pintaa rouhivilla raspeilla ja viiloilla sekä silottelin karkeimpia kohtia hiekkapaperilla. Tutkin valon avulla puun syitä ja muotoja oppien hiljalleen, mitä milloinkin kannatti tehdä, millä työkalulla ja millä voimalla. Harjoittelutekniikkani oli kuitenkin ilmeisen väärä, ja intensiivisen puunuijalla talttojen hakkaamisen

myötä oikeaan käteeni muodostui rasitusvamma aiheuttaen pitkän lepokauden työskentelyyni. Käden liikkeitä rajoittava rannetuki ja kipeä käsi pakottivat minut vaihtamaan puun veistämisen toisenlaiseen työskentelytapaan, jotta saisin kurssin aikana tehtävän teosharjoituksen valmiiksi.

Hylkäsin työkalut, ja aloitin keräämään erilaisia puun kappaleita kiinnittäen huomiota niiden pintastruktuuriin, muotoon sekä väryykseen. Haalin työhuoneelleni hopeapajua, omenapuun oksia ja rannalta kerättyä kauniin harmaata ajopuuta. Keskitin huomioni materiaalien ulkomuotoon aloittaen tämän pohjalta orgaanisen palapelin kokoamisen. Kantavana ajatuksena oli, että hakisin jotakin esittävää muotoa puumateriaalin omilla ehdoilla, mahdollisuuksien mukaan ilman sähkökäyttöisiä ja juuri muitakaan työkaluja.

Levitin kaiken keräämäni materiaalin työhuoneeni pöydälle. Työtilan kirkas valo tuntui kaivautuvan puunrunkojen palasien ja katkenneiden oksien pinnan uurteisiin nostoen esiin upeita, toinen toistaan hämmästyttävämpiä yksityiskohtia, joita en kykenisi toistamaan samalla tavalla edes sitkeimmällä harjoittelulla tai pieniteräisimmällä työkalulla. Rungosta katkaistun puukappaleen pintakerroksissa risteili halkeamia pitkin ja poikin. Eri kokoiset kolhut ja paikoitellen sileäksi hiertyneet kohdat kertoivat elämästä ja erilaisissa olosuhteissa pärjäämisestä. Puun kaarnaa oli koskettanut niin tuuli kuin myös pienten eliöiden armeija. Pinnalta löytyi hyönteisen toukan kitiinileukojen kaivertamaa kirjoitusta ilman ymmärrettäviä sanoja ja pistiäisen poraamia pienen pieniä reikiä.

Puun kappaleita sekä oksia pyöriteltäni ja toisiinsa soviteltuani alkoi materiaalikasasta muotoutua esiin kaksi noin 90 cm pitkää jalkaa lonkan alapuolelta nilkan yläosaan. Katkoin oksia käsin, ja sahasin vannesahalla isoimpia puun kappaleita pienemmäksi, jotta sain sekä reisiä että sääriä kuvaavat pohjarakenteet valmiiksi. Ruuvasin jalkapalat kiinni toisiinsa, ja muotoilin jalat istuvaan asentoon. Hain jalkojen paksuimpien lihaskohtien pyöreyttä oksilla ja kepeillä, solmien niitä yhteen erilaisia kangassuikaleita ja naruja käyttäen. Halusin välttää naulojen tai liiman käyttöä ja luoda vaikutelman luonnossa tähän muotoon kasvaneesta puusta, jota on tuettu kangas- ja narusidoksilla.

Asettelin jalat korkeahkolle maalausjakkaralle, jonka päälle olin asetellut röyhelöisen ja valmiiksi rypytytyn ikkunaverhon sekä löytämäni vanhasta silkkikankaasta valmistetun pienen olkalaukun. Kukkakuvioiden ja paikoitellen repeytyneen kassin päällekankaan alta pilkotti tummanpunainen vuorikangas muistuttaen haavaumia. En ajatellut punaisen kankaan merkitsevän teoksen tarinallisuuden kannalta mitään erityistä, vaikka jälkikäteen ajateltuna sille olisi ollut mahdollista rakentaa aika paljonkin erilaisia merkityk-

siä tai symboliikkaa. Levitin röyhelökankaan jalustan viereen lattialle niin laajalle alueelle kuin mahdollista, ja tunnelma teoksessa oli pysähtynyt. Röyhelölaahus toi miellelyhtymän rokokoo-hameesta saaden aikaan kiinnostavan kontrastin rosoisien puujalkojen parina.

## 2.2 Testiripustus ja -valaisu luonnonvalossa

Tein teoksen ensimmäisen esillepanokokeilun Taideakatemia kapealle ja pitkälle käytävälle, jonka koko matkan pituudelta on maitolasitettuja ikkunoita, jotka päästävät tilaan runsaasti luonnonvaloa. Paikan valinta oli tietoista, halusin nähdä miten puun tummahko ja ruskeanharmaa materiaaliaines ja värilliset kankaat näyttäytyisivät luonnonvalossa. Samalla olin utelias tutkimaan, erottuisiko teos arkiselta kulkuväylältä teoksena ilman erillisiä siihen kohdistettuja kohdevaloja tai jo itsessään taiteen katsomiseen ohjaavaa galleriatilaa.

Tilan kapeus ja muoto estivät teoksen sijoittamisen muualle kuin seinän viereen. Jalat näyttivät jokseenkin tilaan kuulumattomilta, eivätkä ne löytäneet luontevaa paikkaa tilasta siirtely-yrityksistäni huolimatta. Katselusuunta rajoittui teoksen etu- ja yläpuolelle sekä sen molemmille sivuille. Istuvia jalkoja ei voinut kiertää, minkä vuoksi tuntui kuin teoksen luokse olisi voinut tulla vain hyvin rajatusta kulmasta. Materiaalien kauneus niin puun kuin kankaidenkin osalta tosin korostui valkoisien seinien eteen aseteltuna hienosti. Luonnonvalo kohteli hellästi puuta avaten esiin värisävyjä, ja kankaan ryppyjen uurteet myötäilivät hyvin jalkojen pinnan uurteisuuutta. Varjokohtien uumeniin jääneet yksityiskohdat pystyi näkemään teoksen lähelle mentäessä. Kokonaisuus oli sävyllään hyvin harmoniassa ja luonteeltaan rauhallinen, mutta mitään erityistä suhdetta varsinaisen teoksen oli vaikea muodostaa. Jalat ikään kuin istuivat niille kummallisessa ympäristössä odottaen jotakin.

Reagoin selkeän teosidean puuttumiseen ja vaisulta vaikuttavaan esillepanoon valitsemalla hätäratkaisun voidakseni parantaa kokonaisuutta. Kokeilin lisätä teoksen ympärille satunnaisia puu- ja aiemmilta kursseilta valmistuneita kipsielementtejä ymmärtämättä itsekään, mikä niiden suhde olisi varsinaiseen teokseen. Kokonaisuus meni rehellisesti sanoen tekotaiteelliseksi kyhäelmäksi, eikä toivottua selkeyttä saati tarinaa löytynyt tällä kokeilulla teokselleni.



Kuva 2. Jessica Koivistoinen, puuveistoksen valaisutesti luonnonvalossa, 2018. Kuva: Jessica Koivistoinen.

### 2.3 Testiripustus ja -valaisu pimennetyssä galleriassa

Toinen esillepanokokeilu sijoittui tyhjään Taideakatemiaan tiloissa sijaitsevaan Köysiratagalleriaan. Testiä varten rakensin teokselle oman kulmauksen luonnonvalosta eristettynä. Ajattelin, että teokseen kohdistetun kohdevalon selkeärajainen valokeila korostaisi teoksen esillepanoa paremmin kuin aiemman ripustustestin paikka käytävällä valomäärää tai -suuntia rajoittamattomassa luonnonvalossa. Luotin myös gallerian valkoiisiin seiniin, ja että ne ikään kuin toisivat teokseeni jonkin lisän, mitä en etukäteen osannut määritellä mitä se olisi. Ehkä odotin muista ärsykkeistä vapaan ja tyhjän tilan täydentävän teokseni katselukokemusta.

Tuloksena oli kuitenkin turhan dramaattinen, kaiken teosmateriaalin kauniit yksityiskohdat ja värisävyt kadottava kokonaisuus. Puuosien ruskean eri sävyt näyttivät keskenään samanlaisilta lämpimässä valossa. Ylhäältä suunnattu kohdevalo muodosti paljon tummia varjokohtia teososien alapuolen pintoihin, eikä niiden peitossa olevia yksityiskohtia voinut erottaa pimeyden takia. Parhaiten valo korosti ryppyistä verhokangasta korostaen sen muotoja upealla tavalla. Teosta oli nyt mahdollista kiertää, mutta kynnys astua itse teoksen valokeilaan tuntui korkealta. Näyttelytila veistoksen ympäriltä oli miltei kadonnut ja teos omassa valokeilassaan vaikutti turhan yksinäiseltä ja irralliselta.

Kokeilin dramaattisen valokeilan hajottamista lisäämällä kiskoihin muutaman valaisimen lisää. Käänsin ja väänsin valolähteitä onnistumatta löytämään mitään mielestäni kokonaisuuden eheäksi tekevää ratkaisua. Valaisussa tuntui aina korostuvan liikaa jokin väärä elementti kuten näyttelytilan nurkat, seinät, korkeus tai sen avaruus. Teos tyhjässä tilassa ei toiminut mielestäni lainkaan.

#### 2.4 Valaisukokeilujen pohjalta heränneitä ajatuksia ja kysymyksiä

Veistokurssin harjoittelutyön ripustus- ja valaisukokeilut veivät ajatukseni kiinnostaville urille ja kokemukset opettivat paljon. Jäin pohtimaan paljon uusia kysymyksiä: olisiko minun ollut järkevintä havainnoida ensimmäiseksi materiaalin käyttäytymistä eri valosävyissä, ja sitten vasta lähteä työstämään varsinaista teosideaa? Vai olisiko valaisun vaikutusta valmiiseen teokseen ja sen luonteeseen, pitänyt kirkastaa jo työskentelemisen aikana, jotta pinnan muotojen työstämisessä olisi voinut korostaa mahdollisia valo- ja varjokohtia vielä lisää? Olisinko voinut miettiä teoksen rakentamisen alkuvaiheessa esimerkiksi sitä, onko teoksessani jokin erityinen katselusuunta, ja miten teos asetellaan tilaan kuin tilaan? Entä olisiko itse tilan suhteen voinut olla joitain veistosta erityisiä korostavia vaatimuksia tai ajatuksia? Miten joku toinen henkilö, vailla tekijäsuhdetta veistokseen, olisi valaissut tuolilla istuvat jalat? Ja vaikka olisinkin onnistunut teosvalaisussa, olisinko onnistunut ottamaan siitä valokuvia, joissa valo ja teos näyttäytyisi vastaavanlaisesti kuin paljaalla silmällä katsottuna?



Kuva 3. Jessica Koivistoinen, puuveistoksen valaisutesti keinovalossa, 2018.  
Kuva: Jessica Koivistoinen.

### 3 PATRICIA PICCININI: VALON JA VARJON VÄLISSÄ

Tässä luvussa käsittelen australialaisen Patricia Piccininin (s. 1965) *Valon ja varjon välissä* -näyttelyn valaisua suhteessa teoksiin ja näyttelytilaan. Tekstini ei ole taidearvostelu vaan analyysi siitä, mitä näyttelykävijä näkee tilassa valaistuksen avulla. Anna Mustosen kuratoima, Suomessa ensimmäistä kertaa nähtävissä oleva laaja teoskokonaisuus oli esillä Helsingin Taidehallissa ajalla 15.8.–25.10.2020.

Piccininin keskeinen teema hänen teoksissaan on ihmisen suhde ja vuorovaikutus luontoon. Hän esittää katsojalle tärkeitä kysymyksiä: millä oikeudella ihminen on nostanut itsensä luonnon ja muiden eliöiden yläpuolelle? Miksi ihminen on kykenemätön tai haluton osoittamaan empatiaa itselleen tuntemattomia eliöitä ja organismeja kohtaan? Piccinini toivoo teoksiensa lisäävän ihmisen kiinnostusta ja huolenpitoa haavoittuvassa asemassa olevaa luontoa kohtaan. Hän tuo teoksissaan esiin myös oman kiinnostuksensa tieteeseen ja sen mahdollisuuksiin. (Piccinini 2020.)

Valitsin tutkimuskohteekseni enimmäkseen veistoksista rakentuvan näyttelyn, jonka kolmiulotteisiin ja hyperrealistisiin teoksiin käytetyt materiaalit, kuten ihomainen silikonit, hartsi, hiukset ja karva, kiinnostivat minua erityisesti. Taidehallin jokainen näyttelysali oli valaistu ja maalattu keskenään eri tavoin, joten nähty kokonaisuus tarjosi loistavan tilaisuuden havainnoida Piccininin tuotantoa monipuolisesti esiteltynä.

Näyttelyn valaisun lisäksi minua kiinnosti tietää, miten Australiasta Suomeen kuljetettu suuria veistoksia sisältävä näyttely rakennettiin koronaviruksesta aiheutuneiden, maiden välisien matkustamisrajoitusten aikana, ja oliko sillä vaikutusta näyttelyn lopputulosta ajatellen? Etenen analysoimalla ensimmäiseksi valaistusta kahden erillisen näyttelykävynnin pohjalta, jonka jälkeen haastattelen kuraattori Anna Mustosta ja tekstin tukena on Taidehallin Piccininin näyttelyn esittelysivujen materiaali.

#### 3.1 Oodi orvaskedelle, rypyille ja karvoille

*Valon ja varjon välissä* -näyttely avautuu Taidehallin näyttelytilaan saapuvan katsojan molemmille puolille. Vasemmalla näkyvässä näyttelysalissa on hämyisesti valaistu, retrohenkinen installaatio, ja katseeni kiinnittyy katosta roikkuvaan lihamöykkyyn, johon



on suunnattu kohdevalo. Käännyn ensimmäiseksi oikealle seuraten näyttelyn kulkuun osoittava nuolta.

Kapeassa, luonnonvalkoiseksi maalatussa käytävätilassa on kaksi teosta, seinälle aseteltu *Vahti*-taulu (2018) ja jalustan päällä kahden ihmislapsen, vesinokkaeläimen ja nahkasaappaiden hybridiä kuvaava veistos *Vetelehtijät* (2018). Puolihämäräksi valaistussa tilassa kummallakin teoksella on oma kohdevalonsa, jonka valossa katsoja pääsee tarkastelemaan hiuksien ja muidenkin materiaalien kiiltoa sekä muotokieltä hyvin läheltä teoksia. Erityisesti silikonista tehdyn veistoksen *Vetelehtijät* (2018) kohdalla huomioni kiinnittyi ihmisen ihon kaltaiseen pintastruktuuriin, jonka lukuisat yksityiskohdat korostuvat, kohdevalon eteen asetetun sinisen värikalvon avulla. Pienet luomet, maksaläikät ja verisuonien sinerrys, ihon uloimman kerroksen: orvaskeden uurteinen meri sekä ihmisen hiusmateriaalista tehdyt karvat luovat yhdessä vaikutelman elävästä, mutta paikalleen jähmettyneestä olenosta. Haluaisin koskettaa ja silittää sormenpäilläni tuota pientä olentoa. Piccininin kerrotaan kutsuvan olentoa khimairaksi, joka tarkoittaa antiikin mytologiassa useasta eläimestä koostuvaa taruolentoa ja englannin kielessä monen asian sulaumaa (Taidehalli 2020.) Khimairan ruskeisiin silmiin muodostuu heijastus valokeilan osuessa niiden pintaan, ja teosta ympäri kierrettäessä heijastukset luovat vaikutelman kosteista silmistä lisäten olennon realistista vaikutelmaa.



Kuva 4. Patricia Piccinini, *Vetelehtijät*, 2018.  
Kuva: Jessica Koivistoinen.

Siirryn seuraavaan, vaaleansiniseksi maalattuun saliin, jonka valaistus on intiimi ja tunnelmaltaan hieman tilan sisään sulkeva. Esillä on kaksi teosta, ensimmäistä kertaa yleisölle esillä oleva *Taimi* (2020) ja seinällä sukupuolien moninaisuutta kuvaava taulu *Vanitas* (2012). *Taimi*-veistoksen (2020) ihmishahmon vaatteet ovat kauttaaltaan tummansiniset, ja ne mukautuvat huoneen kylmään värimaailmaan korostaen ihmisen olkapäillä istuvan vaaleanpunertavan olennon alastomuutta ja lihallisuutta. Sekä ihmisen hiukset että olennon ihokarvat erottuvat selkeästi teokseen suunnattujen valon avulla. Ihmisen ihon uurteisuus ja erityisesti olkapäillä istuvan olennon puunoksia muistuttavat, kaarnapintaiset, ja kierteelle kääntyneiden raajamaisien ulokkeiden varjot voimistuvat valon osuessa teoksen pintastruktuuriin. Huoneessa sijaitsevasta kahdesta oviaukosta voi valita kumpaan suuntaan haluaa kierroksen jatkuvan: pimeään tai tummanpunaiseksi maalattuun saliin.



Kuva 5. Patricia Piccinini, *Taimi*, 2020. Kuva: Jessica Koivistoinen.



Kuva 6. Patricia Piccinini, yksityiskohta veistoksesta Taimi, 2020.  
Kuva: Jessica Koivistoinen.

Pimeyden keskeltä hohtaa neljä omalle jalustalleen aseteltua veistosta, ja tilan yhtä seinää hallitsee monumentaalinen *Herääminen*-videoprojisointi (2020). Videossa näen orgaanisen eliön sykkimässä sydämen lyöntiäänien tahtiin. Toisinaan olento synnyttää pieniä palloja onkaloidensa uumenista. Kulku tilassa ohjautuu kuin itsestään väreiltään räikeiden *Kenkämalli*-veistoksien (2019) luo, jotka on valaistu omilla kohdevaloillaan. Teoksien valaisu luo vaikutelman maaperän syvyyksistä valoa kohti kurottautuvista sieni-hybridielioistä, jotka kiiltelevät valokeilojen paisteessa uuden uutukaisina eliöinä ja täynnä elinvoimaa. Ne tuntuvat julistavan omaa erityisyyttään suhteessa muuhun maailmaan. On vain pimeys, pimeydessä valon ohjaamina kulkevia näyttelyvieraita ja veistoksien omat valonkajastukset.



Kuva 7. Patricia Piccinini, yksityiskohta teoksista Herääminen, 2020 ja Kenkämalli, 2019.  
Kuva: Jessica Koivistoinen.

Tummanpunaiseksi maalatun salin valaistus on näyttelykäynnin kellonajasta riippuen joko neutraali tai luonnonvalon kadotessa illan myötä kontrastisempi. Neutraalilla valaistuksella tarkoitan koko tilan, teokset ja katsojat kauttaaltaan valaisevalla ja osittain päivänvaloa hyödyntävällä valomäärällä. *Iso äiti* (2005), *Turvapaikka* (2018), *Kaappaus* (2012) ja *Muisto* (2011) ovat päiväsaikaan hyvin esillä tasaisessa valaistuksessa, ja teoksien yksityiskohtaisuutta voi tarkastella valon kannalta vapaasti veistoksien joka suunnasta katsoen. Päivän kääntyessä iltaan tilan yleisvalo katoaa häivyttäen tilan nurkkakohtia ja muuttaen tilan muotoa pyöreämmäksi ja tiiviimmäksi. Teoksiin kohdistetut kohdevalot korostavat tilassa olevat neljä veistosta selkeämmin esiin, jättäen katsojat liikkumaan hämärämpään valoon. Kontrasti päivä- ja iltavalaistuksen välillä on kiinnostava, ja niiden välinen eroavaisuus luo teoksien katsomiseen uudenlaisen tunnelman. Iltavalaistuksessa ja teoksia lähemmin katsottaessa pitää ensin astua veistosta ympäröivään valokeilaan. Teoksien kohdevalot on kohdistettu veistoksien kasvoaluille, jolloin olennot tuntuvat ottavan lähelle saapuvan katsojan hyvin intensiiviseen otteeseensa juuri tämän valaisun tehokeinon avulla. Teoksen lähestyminen tuntuu mi-

nusta hieman tunkeilevalta, ja katsojan suhde katsottavaan olentoon korostuu huomattavasti enemmän kuin päiväsaikaan.



Kuva 8. Patricia Piccinini, yleiskuva Valon ja varjon välissä -näyttelyn huoneesta. Kuva: Jessica Koivistoinen.

Mustaksi maalatun syvennyksen katosta roikkuu *Varjolepakko* (2019). Antropomorfinen, ihmislapsen kaltainen lentävä koira on kätperynyt arkana omien nahkasiipiensä suojaan, riiputtaen narun varassa nahkamaista kehoaan sormia muistuttavien tarttumaraajojen avulla. Teokseen suunnattu yksi kohdevalo luo veistoksesta hienon heittovarjon, ja katse kiinnittyy vuoroin varjoon sekä itse teokseen. Ilman narun paljastavaa heittovarjoa veistos näyttää siltä kuin se leijuisi ilmassa.

Patricia Piccininin ja hänen miehensä Peter Hennessey'n yhteisteos *Yksin jumalten kanssa* -installaatio (2020) täyttää Taidehallin viimeisen salin. Suomalaista retrohenkeä tyyllittelevän installaation valaistus on rakennettu pääosin kodin valaisimilla kuten jalkaja kattolampuilla. Tummansinisiksi maalatut seinät tuntuvat työntävän katsojan kohti salin keskiössä olevaa lämminsävyiseksi valaistua olohuoneen kaltaista intiimiä tilaa ohjaten hänet istumaan siellä sijaitseville istuimille. Istuimien katselusuunta on kää-

netty kohti tv-näyttöä, ja siinä pyörivää videota. Installaation suomalaista tuotantoa olevien huonekalujen, kodin esineiden ja astioiden värisävyt sulautuvat hyvin kellertävään ja voimakkuudeltaan himmeään valaistukseen. Installaatioon sinne tänne asetetut, eri vuosien aikana valmistuneet ja osittain valaistut silikonipintaiset veistokset tuntuvat muuntautuvan osaksi tätä suurta materiamassaa. Kierrellessään installaatiossa katsoja löytää sieltä myös itsensä usean peilipinnan heijastuksesta, ja siten tämä asettuu myös osaksi teosta. Paikka tuntuu unenomaiselta kodilta, missä kaikki on tuttua ja samalla vierasta.



Kuva 9. Patricia Piccinini, yleiskuva Varjon ja valon välissä -näyttelystä, 2020. Kuva: Jessica Koivistoinen.

### 3.2 Näyttelyvalaisun tavoitteet kuraattorin näkökulmasta

Haastattelussa Anna Mustonen kertoo Patricia Piccininin näyttelyn järjestämisen suunnittelutyön alkaneen vuonna 2012 Piccininin vieraillessa Suomessa ja ihastuttua Helsingin Taidehallin näyttelytilaan. Mustonen luonnehtii Piccininin näyttelyiden olevan aina tarkoin mietittyjä kokonaisuuksia. Näyttelytilan pohjalta päätetään näyttelyyn esille tuotavat teokset ja niiden sijoittelupaikat, joiden mukaan suunnitellaan seinämaalien värit sekä valon suhde teoksiin ja tilaan. Taidehallin näyttelyn teossalien valaistuksilla on tavoiteltu erilaisia tunnelmia luolamaisesta kodinomaiseen ja pimeyden ympäröimästä tunnelmasta luonnontieteelliseen museoon. Keskenään erilaiset tilat kommunikoivat keskenään, mutta huoneiden välillä ei ole yhtä kronologisesti seurattavaa tarinaa, Mustonen kertoo. (Mustonen 2020.)

Mustonen nostaa Piccininin teosvalaisun yhdeksi tärkeäksi tehtäväksi sen, mitä valon avulla nähdään. Valaisun avulla katsoja huomaa kiiltävien hiuksien ja karvojen aitouden ja voi tarkastella ihopintaisia, jopa ällöttäviltä näyttäviä elimiä ja olioiden kehoja. Piccinini tavoittelee teoksillaan inhimillisten tunteiden esiin nostamista sekä yhteyden muodostumista luonnon ja ihmisen välillä. Valo mahdollistaa outojen yksityiskohtien pitkällisen tarkastelun, jonka myötä katsoja voi löytää niistä jotain omasta kehosta löytyvää ja tuttua. Siten hetki sitten vieraalta tuntunut, ällöttävältäkin näyttäytynyt orgaaninen muoto voi muuttua tutuksi ja läheisemmäksi. (Mustonen 2020.)

Kysyessäni vaikuttivatko koronaviruksen myötä tulleet, kansainvälistä matkustamista koskevat rajoitukset *Valon ja varjon välissä* -näyttelyn rakentamiseen jollakin tavalla Mustonen vastaa myöntävästi. Australiassa, Piccininin asuinkaupungissa Melbournessa julistettiin ihmiset koteihinsa määrännyt koronakaranteeni juuri ennen näyttelyn rakentamisen aloittamista Taidehallissa. Piccininin sekä hänen näyttelyiden rakentamista valvovan aviomies Peter Hennesayn että Piccininin studioväen matkustaminen Suomeen ei siis ollut mahdollista. Näyttely rakennettiin Taidehallin henkilökunnan toteuttamana ja Piccininin studiolta annettujen ohjeiden mukaisesti. Valaisua varten teoksille oli ohjeistettuna tarkat ripustuspaikat, jotta tietyt teokset, esimerkiksi *Iso äiti* (2005) ja *Turvapaikka* (2018) olisivat osittain luonnonvalolla valaistuja. Näyttelyn rakentamisen eri vaiheita käytiin läpi Australian ja Suomen välillä muun muassa Zoom-videopuheluiden välityksellä, jotta valaisutyö ja teossijoittelu toteutuisivat ohjeiden mukaisesti. (Mustonen 2020.)

## 4 TEOSVALAISU MUSEO-OLOSUHTEISSA

Tämä luku pohjautuu valaistusmestari Risto Linnapuomin kanssa tehtyyn haastatteluun koskien taidemuseoiden valaisutyötä. Valitsin Linnapuomin haastateltavakseni hänen pitkän työkokemuksensa perusteella, ja hän on saanut 1998 Valtion Taidemuseon (nykyinen Kansallisgalleria) valaistusmestarin ammattinimikkeen ensimmäisenä henkilönä Suomessa. Linnapuomi on ollut tärkeässä roolissa kehittämässä muun muassa Ateneumin taidemuseon keinovalaisujärjestelmää sekä siirtymävaihetta halogeenivaloista LED-valoihin. Linnapuomi siirtyi eläkkeelle vuonna 2016, ja hänen nykyinen työnjatkajansa Kansallisgalleriassa on valaistusmestari Johanna Naalisvaara.

Alkuun on hyvä hieman avata mikä on Kansallisgalleria. Suomen suurimman taidemuseo-organisaation ja kansallisen kulttuurilaitos Kansallisgallerian museoihin lukeutuu Ateneumin taidemuseo, Nykytaiteen museo Kiasma ja Sinebrychoffin taidemuseo. Kansallisgalleria ylläpitää taidemuseoiden lisäksi Kansallisgallerian kokoelmaa, johon lukeutuu myös Valtion taideteostoimikunta. Järjestämällä monipuolisia taidenäyttelyitä ja laajentamalla kansallista taidekokoelmaa, Kansallisgalleria vaalii kulttuuriperintöä ja sen palvelut voimistavat taiteen vaikuttavuutta yhteiskunnassa. Toiminta on sekä kansallista että kansainvälistä ja sisältää muun muassa konservointilaitoksen oman itsenäisen yksikön, joka tekee teossuojelun lisäksi myös tutkimustyötä. (Kansallisgalleria 2021.)

Etenen luvussa kysymällä Linnapuomilta, miten näyttelyvalaisijan työtä tehdään. Työkenteleekö valaisija yksin vai yhdessä muiden kanssa, ja miten museaaliset olosuhteet vaikuttavat työhön? Käsittelen miten taidemuseon näyttelyvalaisua kontrolloidaan, jotta se säilyy mahdollisimman muuttumattomana ja nostan valotekniikkaan liittyviä seikkoja hyvin pintapuolisesti. Minkälaisia haasteita näyttelyvalaisuun liittyy ja mitä ulkoteiteellisiä, mutta valon kannalta huomioon otettavia seikkoja näyttelysalissa saattaa olla taide-teoksien lisäksi. Luvun lopussa tuon esiin sekä Linnapuomin näyttämiä teosvalaisuesimerkkejä Ateneumin *Suomen taiteen tarina* -kokoelmanäyttelystä että nykytaiteen teoksia, joita on ollut esillä Nykytaiteen museo Kiasman eri näyttelyissä. Nykytaiteen teosvalaisuesimerkkejä varten olen haastatellut Nykytaiteen museo Kiasman vastaavaa konservattoria Siukku Nurmista ja lukenut verkossa julkaistavan Kiasma-lehden numeron 38-39 vuodelta 2008.



Käsittelen valoja, valaisua ja sitä koskevaa teknistä tietoa hyvin rajallisesti. Painotan enemmän sitä, mitä valaistusmestarin työhön kuuluu pääpiirteittäin, mitä kuka tahansa voi nähdä taidemuseoon mennessään ja katsoessaan valaistuja teoksia.

#### 4.1 Valaistuksen rakentaminen taidemuseoon

Linnapuomi kertoo olleensa 80-luvulla tanssiteatteri Raatikon esityksissä valaisijana. Oivallus siitä, miten luoda valon avulla tanssiesityksen miljöö ja tunnelma kolmiulotteisessa tilassa, jossa tanssijat liikkuvat tilan sivu- ja syvyysuunnassa, on ollut Linnapuomille hyvä perusopetus myös taideteosten ja näyttelyiden valaisun suunnittelutyössä. (Linnapuomi 2020.)

Onnistuneen teos- ja näyttelyvalaisun kulmakiveksi Linnapuomi luonnehtii ammattitaidon katsoa jokainen yksittäinen teos uusin silmin, huomioimalla tämän väritys, koko, muoto sekä materiaali. Yksittäisen teoksen lisäksi on osattava katsoa se osana näyttelykokonaisuutta ja visualisoida, miten tilaan asetettava teos ja mahdolliset muut teokset valaistaan. Valaisua varten huomioidaan valon suunta, voimakkuus, väri ja laatu. Valon laadulla tarkoitetaan kovaa valoa, joka osuessaan kohteeseen luo selvät ja terävät varjot sekä pehmeää valoa, joka saadaan hajottamalla suora valo linssien sekä kalvojen avulla tai heijastamalla valo valaistavaan kohteeseen jonkin toisen pinnan, esimerkiksi seinän kautta. Mitään aiemmin opittua valaisutyöstä ei voi välttämättä soveltaa tulevaan, vaan uusia ratkaisuja ja usein myös kompromisseja luodaan aika- ja kalustoresurssien puitteissa. Työtä tehdään yhteistyössä näyttelyarkkitehdin, konservattorin ja nykytaiteen tapauksessa taiteilijan kanssa. (Linnapuomi 2020.)

Taidemuseon valaistuksesta ei vastaa koskaan yksi ihminen, ja yhteistyö aloitetaan heti näyttelysuunnittelun alkuvaiheessa, Linnapuomi kertoo. Ensimmäiseksi näyttelyarkkitehti toimittaa valaistusmestarille näyttelykokonaisuudesta pohjapiirroksat, joista selviää teoksien sijoittelupaikat ja näyttelytilan sekä seinien että seinissä olevien esitteilytekstien värimaailma. Suunnitelman pohjalta keskustellaan reunaehdoista kuten luksiarvoista ja huomioista koskien teospaikkoja. Teospaikkojen kohdalla mietitään minkälaista valoa teokset tarvitsevat tullakseen esiin, ja tarvitsevatko ne kiinteiden valokiskojen lisäksi erillisen valorakennelman. Taiteilijat saattavat antaa teoksiaan varten tarkat valaisuohjeet, tai vaihtoehtoisesti teosvalaisutyö voidaan toteuttaa yhdessä taiteilijan sekä valaistusmestarin kanssa. Toisinaan taiteilija antaa teosvalaisua varten vapaat kädet ja on avoin uusille valaisunäkemyksille. Näyttelytilaa muokataan parhaimman

lopputuloksen saamiseksi, jotta teokset ja valaistus olisivat esillä teokselle edustavammalla tavalla, mutta aikaresurssien, rakennuksen ja kaluston luomien realiteettien takia kompromissit ovat yleisiä. (Linnapuomi 2020.)

Valaistusestimatorin työskentelyn tukena on ensisijaisesti valon voimakkuutta (luksiarvoja) sekä valon väriämpötilaa (kelvineitä) mittaavia laitteita, joilla taataan museoolosuhteissa vaadittava teoksille ja valoherkille teosmateriaaleille turvallinen valaisu (Linnapuomi 2020). Avaan laajemmin luksiarvoja sekä valon vaikutusta valoherkkiin materiaaleihin koskevaa tietoa luvussa viisi. Tarkkojen mittarilukemien lisäksi tärkeimmäksi työkalukseen Linnapuomi nimeää paljaan silmän. Se antaa kokonaisuudelle viimeisen silauksen, jonka pitää tasapainoilla valaistujen teoksien ja ulkotaiteellisten seikkojen kuten tilan yleisvalon, teosvalaisusta johtuvien heijastumien tai mahdollisten kiiltojen välillä. Näyttelyvalaisua on osattava katsoa samaan aikaan teknisestä näkökulmasta, joka ei saa kilpailla näyttelytilan taiteellisen vaikutelman kanssa. (Linnapuomi 2020.)

#### 4.2 Taidemuseon hallittu näyttelyvalaistus, valaisimet ja valaisimien lisälaitteet

Museovalaisuksen sekä teoksiin että tilaan kohdistuen, täytyy olla aina kontrolloitua, ettei valonmäärä kasva näyttelysaleissa ja siten muutu vahingolliseksi esillä oleville teoksille (Linnapuomi 2020). Palaan tarkemmin luvussa 5.1 museaalisiin valoolosuhteisiin ja niitä sääteleviin lakeihin sekä asetuksiin. Linnapuomi kertoo taidemuseoiden käytössä olevan tietokoneella hallittavat keinovalojärjestelmät, joiden avulla pyritään säilyttämään valaisu kauttaaltaan samanlaisena aukioloajan aikana. Ilman niitä Suomen neljä vuodenaikaa olisivat hyvin haastavat näyttelysalien valaisuksen näkökulmasta luonnonvalon määrän suuren vaihtelun vuoksi. Taidemuseoissa esillä olevien teoksien pintaan kohdistuvan valomäärän ero päivän ja illan välillä olisi valtava ilman luonnon- ja keinovalon määrän säätelemistä. Valomuutoksien hallitsemattomuus aiheuttaisi sekä teosmateriaalien vahingoittumista että näyttelyvalaisuksen katselukokemuksen jatkumon muutoksia. Keinovalojärjestelmien etuna on myös rajoittamaton vapaus sijoittaa teoksia tekniikasta riippumatta mihin tahansa näyttelytilaan ja valaista teokset halutulla valomäärällä. Tätä opinnäytetyötä kirjoitettaessa Kansallisgallerian taidemuseoiden valokalustossa ollaan siirtymässä halogeenivalaisimista LED-valoihin. Nykyään pitkälle kehittynyt LED-valotekniikka mahdollistaa luonnonvaloa imitoivan va-

laisun, jos esimerkiksi teoksien toivotaan olevan kauttaaltaan mahdollisimman hyvin esillä luonnonvaloa imitoivassa valaistuksessa. (Linnapuomi 2020.)

LED-valaisimien nopea kehitys on tuonut Linnapuomin mukaan helpotusta useaan ongelmaan, kuten esimerkiksi halogeenivalaisimien toisinaan virheelliseen väriloistokykyyn. Myös LED-valaisimien kehityksen alkupuolella valon väriloiston ongelmana oli liiallinen vihertävä ja sinertävä sävy, mutta ongelmaan pureuduttiin valmistajien taholta nopeasti. Halogeenivalaisimissa värivirheiden syynä saattoi olla esimerkiksi herkälle teokselle määritelty 50 luksin arvo, mikä tarkoittaa, että halutun arvon saamiseksi valomäärää himmennetään. Halogeenin valomäärän himmentäminen taas aiheuttaa valon värin kellastumista, mikä vaikuttaa suoraan teoksen väreihin ja väriloistoon. Värivirheiden korjaamiseksi halogeenivalaisimiin on aseteltu erilaisia värikalvoja, jotta haluttu luksiarvo saadaan, ja teoksen värit toistuvat oikein. Kohdevalojen seinään osuvan valokeilan ympärille toisinaan muodostuvia kaarivarjoja saadaan pehmennettyä myös linssien ja kalvojen avulla. (Linnapuomi 2020.)

Linnapuomi painottaa valaisimiin asetettävien lisälaitteiden tärkeyttä osana valaistustyötä. Lisälaitteiden avulla valon avautumiskulmaa voidaan muotoilla haluttuun muotoon esimerkiksi venyttämällä valo valaisemaan pitkässä vitriinissä esillä olevia esineitä tai vastavuoroisesti kaventamalla avautumiskulmaa pienemmäksi. Kolmiulotteisten teoksien valaisua varten löytyy niille tarkoitettuja veistoslinssisejä. Kiertäessään vastakaisista suunnista ja matalasta kulmasta valaistua teosta katsoja joutuu katsomaan valon suuntaan. Häiritsevän häikäisyn estämiseksi käytetään erilaisia häikäisyntuojia sekä kennorastereita. Valaisin valaisee edelleen teosta, mutta kennorasterin avulla rikottu valosäde ei osu häiritsevällä tavalla katsojan silmiin. Lisävarusteiden avulla saadaan karsittua pois kaikki turha, teoksen ulkopuolelle tulviva valo. Esimerkiksi näyttelytila, jossa on esillä samaan aikaan useampi kolmiulotteinen teos, saattaisi ilman valon avautumiskulman ja teoksista lankeavien heittovarjojen rajoittamista muodostaa katsojalle levottomalta näyttävän kokonaisuuden. (Linnapuomi 2020.)

#### 4.3 Näyttely- ja teosvalaisun haasteita

Teosvalaisu kuluttaa näyttelyissä esillä olevien teoksien materiaalia, Linnapuomi kertoo. Erityisesti valoherkkiä materiaaleja ovat esimerkiksi puu, paperi, kangas, nahka, kumit ja orgaaniset kasvinosat. Materiaalin vahingoittamisen estämiseksi ja silmällä nähtävien muutoksien hidastamiseksi huomioidaan teokseen kohdistettu valomäärä eli

luksiarvo, jolla mitataan, kuinka paljon valoa kohdistuu teoksen pintaan sen eri puolille. Valoherkimmät teokset valaistaan himmeällä valolla, jolloin pitää pohtia tarkkaan, min-kälaisia valon voimakkuuden eroavaisuuksia voidaan asettaa sekä tilaan että teoksiin, jotta katsojan silmä tottuu hämärässä valomäärän muutoksiin tilassa liikkuessaan ja teoksia katsoessaan. (Linnapuomi 2020.) Avaan alaluvuissa 5.2 ja 5.3 tarkemmin tietoa luksiarvoista ja valoherkistä materiaaleista.

Linnapuomi kertoo kiiltävöpintaisien teoksien kuten esimerkiksi sileäksi hiotun kiven, pronssin tai pintalakan tuovan omat haasteensa valaisuun. Valaisijan on pakko luottaa katsojan aktiivisuuteen löytää katselun kannalta paras kulma, jolloin teosvalaisusta aiheutuvien kiiltojen ja heijastuksien kohdat muuttuvat katsojan liikkussa teoksen ympärillä. Linnapuomi pohtii kiillon olevan myös hyvä asia, joka aktivoitessaan katsojan liikkumaan saa myös tämän katsomaan teosta tarkemmin. Yksityiskohtien, kuten työstäjäljen tai teoksen pintastruktuurin huomaaminen teoksen ympärillä liikuttaessa voi muuttaa katselukokemuksen monipuolisemmaksi. (Linnapuomi 2020.)

Veistoksien ympärillä saattaa olla tekijän itsensä rakentama laatikko- tai vitriiniraken-nelma osana teosta ja sen ripustusta, sanoo Linnapuomi. Myös taidemuseon puolesta voidaan rakentaa veistoksen materiaalia, esimerkiksi pölyltä ja kosketukselta suojaava lasivitriini, kuten Yves Kleinin *Samothraken Nike, sininen* -teoksen (1968) kohdalla on tehty. Kleinin teos valaistaan vitriinin ulkopuolelta, ja teosvalaisun yhteydessä lasilaati-kon rakenteista ja saumoista muodostuvat heittovarjot ovat vaarassa peittää laatikon sisällä olevan veistoksen kohtia. Valaisijan täytyy säätää valaisimen valaisukulmaa tai muuttaa teoksen sijoituspaikkaa. Mikäli siirtäminen ei ole mahdollista, valaisijan täytyy tehdä kompromissi ja ohjata muodostuvat heittovarjot teoksen katsomista vähiten häi-ritsevään kohtaan. Heittovarjoja saadaan pois sitä paremmin, mitä loivemmalla valaisin on teoksesta. Taidemuseon rakennuttamissa vitriineissä käytetään mahdollisuuksien mukaan lasilaatikon sisäpuolelle huomamaattomasti asennettua valonlähdettä, esimer-kiksi lateraalaa LED-valoa, jonka avulla saadaan poistettua voimakkaat ja teoksen kat-somista häiritsevät heittovarjot. Lasipintojen haasteena on myös erilaiset heijastukset tilan muista teoksista, katsojasta itsestään ja tilan valaisimista. (Linnapuomi 2020.)

Teos- ja yleisvalaistuksen lisäksi taidemuseoiden näyttelytilassa on tarpeen huomioida ulkotaitteelliset turvallisuus- ja saavutettavuusseikat, joita ovat hätäpoistumisreitit ja ohjaavat kyltit ja mahdolliset hämärässä tilassa olevat penkit. Penkit valaistaan niiden alapuolelta, ettei valo vie häiritsevästi huomiota pois teoksista mutta estää penkkeihin kompastumisen pimeässä. (Linnapuomi 2020.)

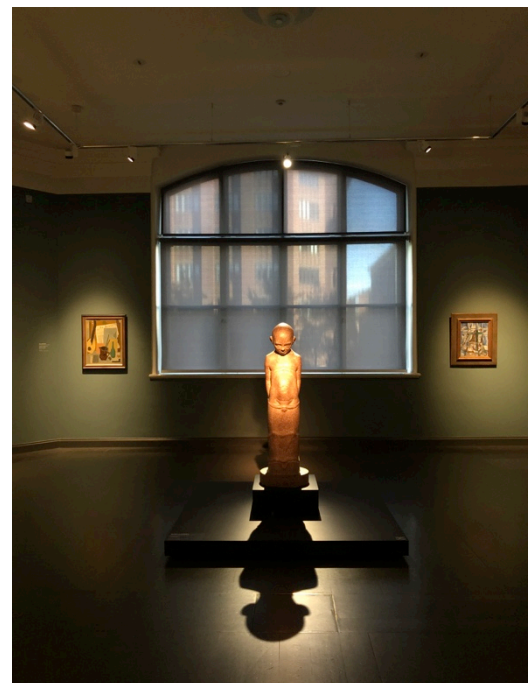
## 4.4 Teosvalaisuesimerkkejä

### 4.4.1 Suomen taiteen tarina -näyttelyn valaisuesimerkkejä

Rauno Liukon lasikuidusta, kankaasta ja puusta valmistetun *Siivooja*-veistoksen (1972) väriyty on kauttaaltaan hyvin vaalea. Teos on sijoitettu tummasävyiseen huoneeseen lähes keskelle, jotta teosta voi kiertää sitä ympäröivän naruesteen ympärillä. Linnapuomi kiinnittää huomioni teoksen etupuolelle kohdistuvaan lämminsävyiseen ja teoksen selkäpuolelle kohdistettuun kylmäsävyiseen kohdevaloon. Lämmin valo veistoksen rintapuolella tuntuu kutsuvan katsojaa lähestymään teosta, ja selkäpuolen takaa tuleva kylmä valo korostaa valkoisen takin siluettia ja hahmon kädessä olevan lattiaharjan harjaksia tummaksi maalattuja seiniä vasten. (Linnapuomi 2020.) Kahden keskenään erilaisen lämpösävyyn yhdistelmä luo teokseen kiinnostavan kontrastin. Teoksen selkäpuolella kylmä valoväri saa valkoisen takin näyttämään paljon valkoisemmalta kuin etupuolella, ja valo tuntuu ohjaavan katsojan kulkusuunnan takaisin veistoksen etupuolelle.



Kuva 10. Rauni Liukko, *Siivooja*, 1972.  
Kuva: Jessica Koivistoinen.



Kuva 11. Wäinö Aaltonen, *Graniittipoika I*, 1917–1920. Kuva: Jessica Koivistoinen.

Wäinö Aaltosen *Graniittipoika I* -veistos (1917–1920) on asetettu tummanvihreäksi maalatun huoneen keskikohtaan. Teoksen etupuoli hahmon rinta-alueella, on valaistu voimakkaalla valolla, joka näyttää kauempaa katsottuna kuin teoksesta tulvisi valoa. Lähelle mentäessä graniittiveistoksen materiaalin väritys erottuu voimakkaasti valaistun alueen kohdalla, ja teoksen yksityiskohtaisuutta pääsee tarkastelemaan hyvin. Veistoksen selkäpuolella, vastakkaisessa suunnassa on voimakas kylmäsävyinen valo, joka piirtää päälään selkeästi esiin muodostaen heittovarjon teoksen etupuolelle. (Linnapuomi.)

Mauno Hartmanin puusta rakennettu, musta aitarakennelma *Maamme-veistos II* (1968) on valaistu Liukon ja Aaltosen veistoksien tavoin kahdesta vastakkaisesta suunnasta. Toisella puolella veistosta on nostettu valon avulla esiin teoksen tumma väritys, puun pintastruktuuri ja työstöjälki, kun taas toisella puolen valaisimella on luotu heittovarjoja aidan raoista lattiaan. Valaisimissa on kennorasterit, jotka poistavat muutoin kirkkaan valon häikäisyä, joten teosta voi katsoa sen kummaltakin puolen häiriintymättä silmiin osuvasta valosta. (Linnapuomi.)

Johannes Takasen marmorisiin hakattu *Merelle katsova Aino* -veistos (1876) on valaistu yhdellä kohdevalolla. Lämminsävyinen valo saa luonnonvalkoisen marmorin näyttämään hyvin sileältä – kiinnostavaa kyllä pehmeältä. Linnapuomi kertoo teoksen olevan hänelle tuttu useasta eri näyttelystä, jota hän on uransa aikana valaissut. Veistoksen kädestä kasvoille lankeava heittovarjo on tarjonnut haasteita, jotta kasvot ja niiden yksityiskohdat tulisivat esiin. (Linnapuomi.)

Jään pohtimaan, olisiko käden varjolla jokin taiteilijan tarkoittama kerronnallinen merkitys. *Merelle katsova Aino* viittaa Kalevalaan, ja veistoksen vieressä seinälle ripustettu Akseli Gallen-Kallelan triptyykin maalaus *Aino-taru* (1891) Väinämöistä pakenevasta Ainosta vahvistaa ajatustani käden varjon tarinallisesta merkityksestä, joka voisi kuvastaa Ainon päätöstä riistää itseltään mieluummin oma henki kuin joutua Väinämöisen vaimoksi. Kirjassaan Johannes Takanen: elämä ja teokset Eliel Aspelin-Haapkylä kirjoittaa taiteilijan halunneen kuvata veistoksessaan sitä hetkeä, jolloin Aino on pyyhkinyt kyynelensä ja riisunut vaatteensa heittäytyäkseen aaltoihin (Aspelin-Haapkylä 1888, 94–98). Ainon rauhallinen katse kaukaisuuteen ja vapauden tuovaan mereen, mutta millä hinnalla – siitä kertoo kasvoille lankeava synkkä varjo.



Kuva 12. Mauno Hartman, Maamme-veistos II, 1968.  
Kuva: Jessica Koivistoinen.



Kuva 13. Johannes Takanen,  
Merelle katsova Aino, 1876.  
Kuva: Jessica Koivistoinen.

#### 4.4.2 Nykytaiteen teosvalaisuesimerkkejä

Nurminen kertoo, ettei Nykytaiteen museo Kiasmassa ole juurikaan lämmintä valoa, ja nykytaiteilijat haluavat teoksilleen usein sävyltään kylmää, lähellä päivänvaloa olevaa valoväriä. Valaisua voidaan tehdä perinteisellä yleisvalolla, joka on yleisin tapa. Kokoelmaan ostettujen, valaisun kannalta erityishuomioita tarvitsevien teoksien tekijöitä haastatellaan konservaattoreiden toimesta valaisuohjeiden laatimiseksi, jotta museolla jää joko hyvin tarkat, tai suuntaa antavat tiedot miten valaisu rakennetaan. Erityishuomiona voi olla esimerkiksi kohde- tai pistevalojen käyttäminen, valon tietty suunta, määrä ja värisävyt. Ohjeistuksia annetaan myös tietynlaisen tunnelmavalaisuuden luomiseksi. (Nurminen 2020.)

Heittovarjojen korostaminen voi olla osa teoksen valaisuohjetta, kuten on australialaisen Simryn Gillin *Itsekylväytyviä*-installaation (1998) kohdalla. Teos koostuu Suomesta, Malesiasta ja Australiasta kerätyistä paloista, siemenistä ja kävyistä, joiden alla on pienet leluauton renkaat. Lattialle asetellut elementit muodostavat pitkän, liikenneruuhkaa muistuttavan orgaanisen kulkuneuvojonon, joka on valaistu katosta lattiaan suunnatulla yleisvalolla. Ylhäältä suunnatun valon lisäksi taiteilijan toiveena on mahdollisuuksien mukaan installaation valaisu myös sivusuunnasta, jolloin kulkuneuvoista lankeaa heittovarjot luomaan vauhdin ja liikkeen tuntua. (Nurminen 2020.)

Vaihtoehtoisesti varjojen muodostumista voidaan myös haluta välttää, kuten Ane Graffin kolmiosaisessa teoksessa *States of Inflammation* (2019). Kolmen isokokoisien ja erivärisen lasikaapin heittovarjot on häivytetty ristivalaisulla, ja lasikaapeissa esillä olevia materiaaleja korostettu pistevaloilla. (Nurminen 2020.)

Kiasman verkkolehdestä löydän nykyisin Kiasman museonjohtajana työskentelevän Leevi Haapalan haastattelun *Kuvan jälkeen* -näyttelyyn (2008) liittyen. Haapala nostaa esiin Carl Andren veistoksen *Webern's Run* (1988), jonka valaiseminen ja tilaan sijoittelu halutulla tavalla tuotti paljon haasteita. Teos asetellaan lattialle siten, että tietyistä kulmista katsottuna valo häivyttää ja ikään kuin kadottaa sen katsojan näkyvistä. Toisesta kulmasta ja tilassa liikuttaessa veistos tulee jälleen näkyviin. (Unkila 2008, 14.)





Kuva 14. Carl Andre, Webern's Run, 1988. Kouri-kokoelma, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen. Kupari, sinkki 0,5 x 50,0 x 1200,0 cm.

## 5 VALON VAIKUTUS TEOSMATERIAALEIHIN

Tässä luvussa käsittelen tarkemmin valaistusmestari Risto Linnapuomin esiin nostamaa valomäärän suuretta eli luksiarvoa. Miksi luksiarvoja annetaan, ja mitä muutoksia valo voi saada aikaan erilaisissa materiaaleissa. Vastatakseni kysymyksiin haastattelin Nykyaiteen museo Kiasman vastaavaa konservaattoria Siukku Nurmista ja Kansallisgallerian johtavaa konservaattoria Kirsi Hiltusta. Viitekehyksenä haastatteluista saaduissa tiedoissa ovat Kansallisgallerian kokoelman ylläpitoa ja turvaamista koskevat lait ja asetukset. Haastatteluiden lisäksi olen käyttänyt seuraavia lähdeaineistoja: valtioneuvoston lakiasetus 1074/2013 koskien Kansallisgallerian kokoelman ylläpitoa ja turvaamista, museotyöntekijän käsikirja Teesejä kokoelmanhoidosta: Konservaattorin näkökulma (Harva & Rajakari (toim.) 2007), *The Museum Environment* (Thomson 1986), Kain Tapperin *Valokiila*-veistoksen (1967) teosesittelysivut Kansallisgallerian kokoelman verkkosivuilla ja Charlotta Östlundin teoshankinnan osaksi Nykyaiteen museo Kiasman kokoelmaa yhteydessä laadittua teostestamenttia.

Lähtökohtani tämän laajan aihealueen tarkastelussa on luoda yleiskatsaus miten valo vaikuttaa tiettyihin materiaaleihin ajan kuluessa, ja mitä toimenpiteitä valosta johtuva, esimerkiksi materiaalin silmällä nähtävä värimuutos voi tarkoittaa konservoinnin kannalta. Rajaan käsittelystä pois konservaattorin näkökulmasta oleellisia teoksien materiaali- ja ulkonäkömuutoksiin vaikuttavia tekijöitä. Valon lisäksi teoksien ulkomuotoon voi vaikuttaa kosketuksesta aiheutuva lika, ilmansaasteet, teoksien liikuttelusta johtuva rasitus, happi, puumateriaalin lahottajasienet, lämmön ja kosteuden vaihtelut (Harva & Rajakari 2007, 29–35).

Avaan ensimmäiseksi valtioneuvoston säätämät lait ja asetukset koskien Kansallisgalleriaa ja käsittelen museoiden valon laatua museaalisissa olosuhteissa. Vastaan kysymyksiin, miksi ja miten luksiarvoja voidaan määritellä. Lopuksi tutkin kahden teosesimerkin, Charlotta Östlundin *Nahanluonti* (2017) ja Kain Tapperin *Valokiila* (1967), avulla valon aiheuttamia värimuutoksia luonnonmateriaaleissa kuten kukkien terälehdet ja puu. Valitsin teokset niiden valmistusmateriaalien perusteella, sillä minua kiinnostaa luonnonmateriaalien käyttäminen omassa työskentelyssäni.

## 5.1 Lakisääteiset velvollisuudet ja museaaliset olosuhteet

### Valtioneuvoston asetus Kansallisgalleriasta 1074/2013:

#### 1 § Kansallisgallerian kokoelman ylläpito ja turvaaminen

Kansallisgallerian kokoelman ylläpito käsittää kokoelman säilyttämisen, hoidon ja käytön. Kokoelman ylläpitoa ja Kansallisgalleriasta annetun lain (889/2013) 2 §:ssä tarkoitettua kokoelman kartuttamista varten Kansallisgallerialla tulee olla kokoelmapoliittinen ohjelma.

Kansallisgallerian kokoelmaa pidetään esillä ja säilytetään sellaisissa rakennuksissa ja tiloissa, jotka ovat lämpötila-, valaistus- ja kosteusolosuhteiltaan kokoelman säilyttämiseen soveltuvia. Rakennusten ja tilojen tulee olla asianmukaisesti valvottuja.

Kansallisgallerialla tulee olla Kansallisgalleriaa ja sen kokoelmaa koskeva turvallisuusstrategia. Museokohtaisten pelastussuunnitelmien laatimisesta säädetään pelastuslaissa (379/2011) ja valmiussuunnitelman laatimisesta valmiuslaissa (1552/2011).

Haastattelussa Linnapuomi kertoi taidemuseoille säädetystä säilytys- ja suojeluvelvollisuudesta, mikä määrittelee jo paljon sitä, minkälaista valoa näyttelytiloissa on ja mitä ei saa olla. Teoksien vahingoittuminen lyhyessä ajassa pyritään estämään säätelemällä näyttelyvalon laatua ja teoksiin kohdistetun valoannoksen määrää. (Linnapuomi 2020.) Pintaan kohdistuva valon määrä määrittelee sen, miten paljon valossa näkee. Luksi on pintaan osuvan valomäärän valaistusvoimakkuusarvo. Luksiarvo on suhteessa valaisimen valovirtaan, valaisimen optisiin ominaisuuksiin ja etäisyyteen valaisimen ja valaistavan pinnan välillä. (Lampputieto 2009.)

Teesejä kokoelmanhoidosta -oppaan (Harva & Rajakari 2007) mukaan luksiarvojen säätelyn lisäksi näyttelysalien ikkunat peitetään verhoilla tai kalvoilla, joiden avulla suodatetaan auringonvalosta tuleva ultraviolettisäteily pois. Kaikessa näkyvässä valossa, kuten halogeenivalaisimissa sekä loisteputkivalossa, on mukana ultraviolettisäteilyä, mikä vanhentaa ja hajottaa teoksia, mutta auringonvalon kohdalla säteilyllä on tuhoisa vaikutus johtuen säteilyn voimakkuudesta. Valaisimiin, joiden valossa on ultraviolettisäteilyä asennetaan UV-suotimia, rakenteellisia suoja- ja niiden lisäksi voidaan käyttää suojakalvoja. (Harva & Rajakari 2007, 19–20.)

Kansallisgallerian taidemuseoissa on Linnapuomin mainitsema asteittainen siirtymävaihe LED-valoihin, jotta tulevaisuudessa vanhoista näyttelyvalaisimista kuten halogeenivalaisimista voitaisiin luopua (Linnapuomi 2020). LED-valaisimet eivät kuumene

samalla tavoin kuin halogeenivalaisimet ja ovat turvallisempia erityisesti vitriinivalaistuksessa (Harva & Rajakari 2007, 20).

## 5.2 Miksi ja miten luksiarvoja määritellään?

Museo-olosuhteista alettiin sopia 1920-luvulla, ja toisen maailmansodan jälkeen kansainväliset museoalan organisaatiot määrittivät nykyisiin olosuhteisiin pohjautuvat malliarvot (Froner 2018). Garry Thomson on kirjoittanut museo-olosuhteiden ohjeista kirjassaan *The Museum Environment* (1986), jota käytetään edelleen ohjeistusten lähtökohtana. Myös Teesejä kokoelmanhoidosta -kirjasein (Harva & Rajakari 2007) ohjeet pohjautuvat Thomsonin kirjaan.

Hiltunen ja Nurminen kertovat taidemuseoiden näyttelyaikojen olevan gallerioihin verrattuna huomattavasti pidempiä. Lyhyimmilläänkin museonäyttelyt kestävät muutamia kuukausia – pisimmillään jopa vuosia. Näyttelyvalaistuksen kohdalla on tärkeää pohtia sekä teoksen pintaan kohdistetun valon määrää eli luksiarvoja että valaisun kestoajassa. Luksiarvoa säätelemällä pyritään hidastamaan teoksen valolle arkojen materiaalien vanhentuminen, hajoaminen ja värimuutoksien ilmaantuminen kohtuuttoman lyhyessä ajassa. Valomäärän säätelyllä voidaan ennaltaehkäistä esimerkiksi konservoimisen tarvetta ja turvata teoksen säilyminen sekä hyvässä että mahdollisimman alkuperäisessä, tekijän tarkoittamassa olomuodossa. (Hiltunen & Nurminen 2020.)

Yksiselitteisten luksiarvojen määrittely koskemaan kaikkia teoksia on mahdotonta. Luksiarvoja pohdittaessa noudatetaan ja sovelletaan museo-olosuhteiden suosituksia, jotka ovat arviointeja valoherkkien materiaalien elinkaaresta. Annettuja suosituksia voidaan tilanteen salliessa alittaa tai ylittää, ja yksittäisen teoksen luksiarvon lisäksi tarkastellaan aina kokonaisuutta. (Hiltunen & Nurminen 2020.) Thomsonin kirjassa annettuja suosituksia on esimerkiksi 200 luksia värjäämättömälle nahalle, sarville ja luille. Herkempiä materiaaleja ovat muun muassa kankaat, värjätty nahka, turkis ja höyhenet, joille suositellaan korkeintaan 50 luksin valomäärää. (Thomson 1986, 23.) Hiltunen kertoo tilan ja teoksien koolla olevan merkitystä sen suhteen, miten luksiarvoja pohditaan näyttelyrakentamisen, teossijoittelun ja -valaisun yhteydessä. Esimerkkinä Hiltunen mainitsee näyttelytilan, missä voi olla samaan aikaan esillä teoksia, joilla on keskenään erilaiset luksiarvot. Tällaisessa tapauksessa teoksien etäisyydellä on merkitystä, ettei herkempi teos altistu viereiselle, valomäärältään voimakkaammalle teosvalaisulle. Tämän lisäksi ihmisen silmä havainnoi vaihtelevan valaistuksen levottomana,

ja silmän hidas sopeutuminen valon vaihteluihin voi vaikuttaa siten, että ihminen ei näe hämärämmässä valossa olevaa teosta kunnolla. (Hiltunen 2020.)

Museoiden näyttelyvalaisua koskevat päätökset tehdään yhteistyössä keskustelemalla usean henkilön kesken. Päätöksiä tekemässä ja suosituksia antamassa voi olla tapauskohtaisesti esimerkiksi taiteilija, kuraattori, valaistusmestari, konservaattori, erityisasiantuntija tai taidehistorioitsija. Valomäärän voimakkuuteen vaikuttaa luonnollisesti myös teoksen tekijän intentio, oma näkemys teosvalaisusta. (Hiltunen & Nurminen 2020.)

Nurmisen mukaan nykytaiteilijoiden intentio voimakkaan, jopa materiaaleja kuluttavan, valaistuksen suhteen, voi olla myös tietoinen, mikä aiheuttaa ristivetoa taidemuseon teossuojeluun velvoittavien lakien ja asetusten kanssa. Tällaisissa tapauksissa käydään kompromissikeskusteluita yhdessä sekä tekijän että museon edustajien kanssa, jotta kaikki osapuolet ovat yhteisymmärryksessä tietoisien riskien vaikutuksista ja ettei teos kärsi kohtuuttoman paljon yhden näytteillä olonsa aikana. Toisinaan taiteilija ei ole itse tiennyt käyttämiensä materiaalien valoarkuudesta, joten on ollut myös erittäin positiivista ja hedelmällistä keskustella tekijän kanssa, jotta teosta ei vahingoiteta turhaan tiedon puutteen tähden. (Nurminen, 2020.)

### 5.3 Valoherkät materiaalit ja monimateriaalisuus

Hiltunen ja Nurminen kertovat luksiarvojen määrittelyn alkavan teoksen valmistusmateriaalien selvittämisestä. Herkästi valoon reagoivat muun muassa muovit, kumi, luonnonkumi, nahka, paperi, puu, kangas ja arat orgaaniset materiaalit kuten kasvien osat. Myös readymade-taideteokset, jotka koostuvat usein erilaisista käyttöesineistä, voivat kuulua tähän ryhmään. Valon vaikutus näkyy usein värimuutoksina, mutta Nurminen tarkentaa UV-säteilyn aiheuttavan esimerkiksi kankaalle kangaskuitujen hajoamista, ja siitä johtuvaa haalistumista. (Nurminen & Hiltunen, 2020.)

Yksittäisten luksiarvojen sijaan voidaan pohtia ennemminkin kokonaisvaloannosta suhteessa teoksen valaisuaikaan. Teoksen kohdalla punnitaan, onko tärkeämpää pitää se esillä lyhyen ajan voimakkaassa valossa vai pidemmän ajan vähemmässä valossa. Voimakkaassa, jopa vain hetkellisessä valaistuksessa, täytyy huomioida valon katalyyttinen vaikutus, joka lähtiessään kerran liikkeelle ei ole pysäytettävissä. Prosessia voidaan ainoastaan vain hidastaa laittamalla teos pimeään lepäämään. Valon katalysoi-

misella tarkoitetaan erilaisia tapahtumasarjoja, jotka johtavat materiaalin vanhenemiseen ja hajoamiseen, mikä näkyy esimerkiksi värien haalistumisena. (Harva & Rajakari 2007, 18–19.)

Nykytaiteen teoksien luonteeseen kuuluu usein myös sellaisien materiaalien käyttö, joita ei ole ensisijaisesti valjastettu kuvataiteen käyttöön, Nurminen kertoo. Materiaaleja ei välttämättä ole valmistettu saati tarkoitettu kestäväksi aikaa tai valoa. Se tarjoaa konservaattorille haasteita etsiä tasapainoa esillepanon valaistuksen ja toisaalta taas teoksen oman luonteen säilyttämisen, teoksen säilyvyyden ja huollon väliltä. Esimerkki tällaisesta materiaalista on luonnonkukat ja niiden terälehdet. (Nurminen 2020.) Käsitelien kukkien terälehtien värimuutoksia ja konservointia tarkemmin alaluvussa 5.4.1 käyttämällä esimerkkitieteoksena Charlotta Östlundin veistosta *Nahanluonti* (2017).

Nykytaiteen teokset voivat olla usein monimateriaalisia, mikä saattaa tarkoittaa materiaalien eri aikasykleissä eteneviä, jopa vaikeasti ennustettavia elinkaaria suhteessa valon vaikutukseen (Nurminen 2020). Hiltunen kertoo myös perinteisen ja vanhan taiteen puolelta löytyvän veistoksia, joissa voi olla esimerkiksi valoa hyvin kestävästä materiaalista kuten kiveä, mutta jonka pinnalle on maalattu valoon eri tavalla reagoivaa maalia. Monimateriaalisissa teoksissa luksiarvon määrittely alkaa aina herkimmästä valmistusaineesta lähtien. (Hiltunen 2020.)

## 5.4 Silmällä nähtävät muutokset materiaaleissa

### 5.4.1 Kukkien kuivatut lehdet veistosmateriaalina

Tämä luku perustuu Nykytaiteen museo Kiasman vastaavan konservaattorin Siukku Nurmisen haastattelussa esittämiin tietoihin sekä hänen esittelemään teostestamenttiin, joka on laadittu koskemaan Kansallisgallerian, Nykytaiteen museo Kiasman kokoelmaan ostettua kolmea Charlotta Östlundin veistosta. Teostestamentti on kirjattu teoksien *Kimppu* (2016), *Pokaali* (2017) ja *Nahanluonti* (2017) hankinnan yhteydessä (6/2017), ja sen sisältöä on päivitetty Kiasman kokoelmanäyttely *Yhteiselo* (26.4.2019–1.3.2020) päättymisen jälkeen, jossa kaikki kolme Östlundin teosta oli esillä. Teostestamentti on samalla sopimus, joka sisältää tiedot teoksien materiaaleista ja määrittelyn, milloin ja miten teoksien mahdollinen elinkaaren päätyminen voidaan todeta. Tämän lisäksi teostestamentti on myös konservointia koskeva kirjallinen tarkka

ohjeistus. Asiakirja on laadittu Östlundin sekä Nykytaiteen museo Kiasman henkilökunnan edustajien kanssa.

Haastattelussa Nurminen kertoo, että vastaavia sopimuksia, epäviralliselta nimeltään teostestamentteja tehdään toisinaan. Yleensä kuitenkin vain sellaisien teoksien kohdalla, joiden valmistusmateriaalin elinkaaren tiedetään olevan lähtökohtaisesti hyvin herkkä. (Nurminen 2020.) Arviointi on tarpeen tehdä teostestamenttia varten etukäteen, jotta osataan katsoa, missä vaiheessa teoksen ulkoinen olemus on muuttunut sen verran paljon, ettei konservointi ole enää mahdollista ja teos ei enää vastaa ulkonäöltään taiteilijan tarkoittamaa näkemystä. Östlundin herkkien veistoksien hankintaa osaksi Nykytaiteen museo Kiasman kokoelmaa on perusteltu teostestamenttiin siteeraamalla Saara Sassin konservoinnin koulutusohjelman lopputyötä. (Teostestamentti 2017.)

Jos herkät ja lyhytikäiset teokset jätetään jo lähtökohtaisesti kokoelmien ulkopuolelle, jää tallentamatta tärkeä osa nykytaiteen historiaa (Sassi 2014).

Teostestamenttiin on kirjattu *Nahanluonti*-veistoksen (2017) teosmateriaaleiksi luonnosta löydetty puun oksa, jonka kuorimateriaali on osittain irronnut. Samoin kaikki kukkalajikkeet, joiden kuivattuja terälehtiä on liimattu oksan pinnalle kohtiin, joista kaarna on irronnut. Kukkien nimet ovat yhdistettynä aina terälehdien sävyyn, samoin lajikkeet, joita voidaan käyttää korvaavina materiaaleina, mikäli tietyt lajikkeet ei ole saatavilla. Edellä mainittujen tietojen lisäksi listaan on kirjattu taiteilijan käyttämä liima ja terälehtien pinnalla käytetty lakka. (Teostestamentti 2017.)

*Nahanluonti*-veistokseen (2017) käytettyjen kasvimateriaalien hauraus teoksen liikuttamisen suhteen ja herkkyys valosta aiheutuville värimuutoksille on kirjattuna teostestamenttiin. Tieto väistämättä tapahtuvista värimuutoksista terälehtien kohdalla, myös teoksen ollessa pimeässä mainitaan. (Teostestamentti 2017.) Nurminen kertoo valon katalyyttisestä vaikutuksesta kukkien terälehtiin, josta johtuen korvaavia terälehtiä ei voida kuivattaa ja varastoida etukäteen. Voimakkaimmin väriä menettäneet terälehdet täytyy käsitellä näyttelykohtaisesti aina ennen teoksen esillepanoa taiteilijan opettaman tavan mukaisesti. Nurminen kertoo teoksessa käytettyjen terälehtien menettäneen selkeästi väriään ollessaan hieman alle vuoden kestäneessä *Yhteiselo*-kokoelmanäyttelyssä. (Nurminen 2020.) Terälehtien värimuutosten lisäksi oksan puumateriaali voi vaurioitua ja hajota mahdollisen lahoamisprosessin takia (Teostestamentti 2017).

Teostestamenttiin on kirjattuna Charlotta Östlund ohjeistukset teoshuoltoa varten tehtävistä toimenpiteistä. Taiteilija oli mukana opastamassa ja huoltamassa teoksia keväällä 2019 yhdessä Kiasman konservattoreiden ja konservattoriopiskelijoiden kanssa. Terälehtien korvaamista varten hankittiin kukkia, joiden terälehdet irrotettiin kuivatamista varten. *Nahanluonti*-teoksesta (2017) vaihdettiin osa sen vaurioituneista ja väriä menettäneistä lehdistä. Puun kuoren alla olevien terälehtien vaihtaminen katsottiin liian haastavaksi, ja niiden värimuutoksia restauroitiin paikoin vesivärillä. (Teostestamentti 2017.)

Mikäli teoksen sisältö ei enää välity materiaalisen olemuksen kautta taitelijan tarkoittamalla tavalla eikä konservointia ole mahdollista toteuttaa, voidaan harkita teoksen poistamista Nykytaiteen museo Kiasman kokoelmasta. Päätöstä varten museonjohtaja esittää ehdotuksen teoksen poistosta pääjohtajalle kuultuaan ensin konservattoria sekä kokoelmaintendenttiä. (Teostestamentti 2017.)



Kuva 15. Charlotta Östlund, *Nahanluonti*, 2017. Kansallisgalleria / Nykytaiteen museo Kiasma. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.



#### 5.4.2 Puuveistoksen värimuutokset

Tarkastelen tekstissäni Kain Tapperin kuoritusta koivupöllistä veistämän *Valokiila*-teoksen (1967) puumateriaalin ominaisuuksia ja valon vaikutusta teoksen väriin ajan kuluessa. Voiko värimuutoksia estää, ja voiko muutosta seurata esimerkiksi teoksen dokumentoinnin perusteella? Valitsin teoksen sen iän, pitkän esilläolohistorian ja teoksen valmistusmateriaalin perusteella. Tarkastelu perustuu Kansallisgallerian johtavan konservattorin Kirsi Hiltusen haastatteluun, Kansallisgallerian kokoelman *Valokiila*-veistoksen esittelysivuun sekä Stora Enson puumateriaalin teknistä tietoa käsittelevään verkkosivuun.

*Valokiila* (1976) on ostettu Tapperilta osaksi museokokoelmaa heti teoksen valmistusvuonna (Hiltunen, 2020). Kansallisgallerian verkkosivuilla olevien tietojen perusteella, teos on ollut tätä kirjallista opinnäytetyötä kirjoittaessa esillä sekä viiden vuoden ajan Ateneumin *Suomen taiteen tarina* -kokoelmanäyttelyssä (18.3.2016–31.12.2022) että eri näyttelyissä yhteensä 7 kuukautta (Kansallisgalleria 2020).

Tapperin veistoksesta on otettu aikoinaan sekä dia- että mustavalkoiset kuvat ja myöhemmin värikuvat, Hiltunen kertoo. Ongelmana diakuivissa on niiden haalistuminen vuosien kuluessa, joten ne eivät ilmennä totuudenmukaista kuvaa teoksen väristä. Värimuutoksia voitaisiin seurata nykyisien värikuvien perustella ainakin jossain määrin, mutta ongelmalliseksi muodostuisi kuvaolosuhteiden jatkumon säilyttäminen, jotta teoksesta saadaan samanlainen ja vertailukelpoinen kuva. Vaikka teoksesta saataisiinkin nykytekniikalla kuvat värivertailua varten, olisiko teoskuvaamisessa käytetty valomäärä ja -sävy sama kuin museokävijän näkemä teos hillityssä näyttelyvalaistuksessa? Voidaan myös pohtia, mikä rooli teoksen värillä on katselu- ja tunnekokemuksen muodostumisessa. (Hiltunen 2020.)

Tapper ei ole pintakäsitellyt teoksen pintaa, ja ajan kuluessa koivun rungosta veistetyn teoksen väri on muuttunut kellertäväksi. Värimuutos on peräisin selluloosan ja ligniinin muutoksista. (Hiltunen 2020.) Ligniini on kasviperäinen polymeeri, joka sitoo selluloosan ja hemiselluloosan toisiinsa tehden puusta jäykän ja estäen sitä lahoamasta (Stora Enso 2020). Puun värimuutoksia voidaan estää ja hidastaa esimerkiksi vahaamalla, maalaamalla tai pintakäsittelmällä. Kansallisgallerian kokoelmaan hankitun käsittelemättömän teoksen pintaan ei periaatteessa voida konservattoreiden toimesta lisätä mitään, mitä tekijä ei ole itse käyttänyt. (Hiltunen 2020.)

Värimuutoksia voidaan ainoastaan vain hidastaa himmeällä teosvalaisulla, näyttelysalin lämpö- ja kosteudensäätelyllä ja laittamalla teos esilläolon jälkeen lepäämään olosuhteisiin, missä ei ole valoa ja säilytystilan lämpötilaa on vakaa. *Valokiila*-teoksen (1967) materiaalin pinta-ala on suhteellisen suuri, joten puun värimuutokset eivät ole tässä tapauksessa kovinkaan nopeasti ja silmällä nähtäviä. (Hiltunen 2020.) Värimuutosta puumateriaalissa ei pidetä kovin merkittävänä (Thomson 1986, 23).



Kuva 16. Kain Tapper, *Valokiila*, 1967. Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Jouko Könönen.

## 6 YHTEENVETO

Kirjallisessa opinnäytetyössäni olen tutkinut valon merkitystä puusta valmistamani veistoksen työstövaiheen aikana, ja mitä vaikutuksia teosvalaisulla on valmiin teoksen kohdalla kahdessa erilaisessa valotilanteessa. Havainnoin omaa työskentelyäni, ja epäonnistuneiden valaisukokeilujen myötä sain paljon uusia ajatuksia sekä teosideoimiseen että varsinaiseen valaisutyöhön. Ymmärsin kokeilujen myötä, miksi en ollut ennen opiskeluaikaa rakentamieni teoksien kohdalla pohtinut valaisua yhtä paljon kuin koulussa. Veistokseni ovat olleet huomattavasti pienikokoisempia, joten valaisu on ollut mahdollista toteuttaa yleensä vain yhtä kohdevaloa käyttäen. Taiteellinen lopputyöni, kolmesta veistoksesta koostuva installaatio *Hämäränhyssy* (2021) 2,40 x 3 x 3 m on toistaiseksi suurikokoisin teokseni, jonka kohdalla valaisua oli pakko ajatella heti teoksen alkuvaiheista lähtien. Tuntui hyvältä huomata, miten keräämäni kysymykset ja huomiot kahteen valaisukokeiluuni perustuen ohjasivat ajatuksiani pitkin matkaa höyläpenkin ääreltä ripustustilanteeseen.

*Hämäränhyssy*-installaatiossa (2021) tavoittelin veistoksiin nukketatterin visuaalista ilmettä nukkien ohjausmekanismeineen ja -naruineen sekä halusin tilan tunnelman olevan hieman hämyinen. Toteuttaakseni tilan hämärän tunnelmavalaisun, päätin viedä puusta, paperista, kankaasta, metallista ja naruista valmistetun teoskokonaisuuden ikkunattomaan ja keinovaloin valaistavaan Vartiovuoren vesisäiliöön. Tiesin jo aiempien puuveistokselle tehtyjen valotestien perusteella miltä puumateriaali tulisi suurin piirtein näyttämään keinovalossa, joten halusin nostaa lämminsävyisillä kohdevaloilla esiin maalaamattoman puun pinnan ruskean sävy maailman, ja korostaa osien keskenään erilaista työstöjälkeä: sahaamista, viilaamista ja kovertamista. Mietin myös mistä suunnasta teoksia katsottaisiin. Yhtä teosta lukuun ottamatta pidin tarpeellisena tarjota mahdollisuuden katsoa teoksia niiden joka puolelta. Se tarkoitti valon suunnittelemista jo varhaisessa vaiheessa, joten sovin erillisen tutustumiskäynnin näyttelypaikkaan, saadakseni selville miten valokiskot kulkisivat teospaikkani yläpuolella, minkälaisia valoja minun kannattaisi teosvalaisuun varata ja kuinka monta. Samalla mittasin tilan voidakseni miettiä valokiskojen suhdetta teospaikkoja varten. Halusin nurkkapaikkani mahdollisimman pimeäksi, jotta teokset erottuisivat selvästi niihin kohdistettujen kohdevalojen avulla. Yhden veistoksen kohdalla halusin hyödyntää sen vanteista, laatikosta ja naruista koostuvaa rakennetta ja korostaa yhden kohdevalon avulla teoksesta seinään ja osittain lattiaan lankeavaa heittovarjoa.

Analysoimalla Patricia Piccininin *Valon ja varjon välissä* -näyttelyn valaistusta tein havaintoja tunnelmavalaistuksen vaikutuksesta teoksiin, tilaan ja myös katsojaan. Oli kiinnostavaa huomata miten erilainen lähestymistapa katsojana oli tilassa, jossa valoa on tasaisesti kaikkialla, verrattuna pimennettyihin näyttelysaleihin. Katsojana olemisen rooli korostui selvästi mentäessä lähelle kohdevalolla valaistua teosta. Valaisun avulla voidaan kiinnittää katsojan huomiota erityisesti teosmateriaaliin, ja mahdollistaa tarkemman tarkastelun myötä erilaisien tunnereaktioiden kuten empatian, inhon tai halun koskettaa teosta herättäminen. Piccininin kauttaaltaan yksityiskohtia täynnä olevia teoksia voi kiertää niiden jokaiselta puolelta. Tämä tarjoaa mahdollisuuden valaista teoksia usealla eri tavalla, sillä varsinaista katseen suuntaa ei olla määritelty. Tämä oli tärkeä havainto työstäessäni taiteellisen lopputyöni veistoksia. Halusin viillata installaationi kaikkien kolmen teoksen yksityiskohdat katseen ja valon kestäviksi mistä vain suunnasta katsottuna tai valaistuna.

Vuosikurssimme lopputyönäyttelyn lähestyessä koronapandemia paheni huomattavasti Helsingin ja Turun alueella. Luokkamme keskuudessa virisi varovaisia keskusteluja liittyen kysymykseen, mitä jos tekijä sairastuisi ja joutuisi karanteeniin, eikä siksi pääsisi itse kuljettamaan, ripustamaan ja valaisemaan teostaan? Ajattelin Anna Mustosen haastattelua ja Piccininin antamia ripustus- ja teosvalaisuohjeita Helsingin Taidehallin näyttelyä varten todeten, että periaatteessa toimintamallin seuraaminen olisi mahdollista niiden oppilaiden osalta, joilla teokset olivat jo valmiina hyvissä ajoin ennen näyttelyä. Installaationi valmistui vasta ripustamisen yhteydessä, ja huolimatta teoksien sijoittelupaikkojen ennakkosuunnittelusta, jouduin kuitenkin siirtelemään teoksia valaisun rakentamisen yhteydessä. Kukaan muu kuin minä, ei olisi voinut saattaa teokseni valmistumista loppuun, sillä en luultavasti olisi osannut sanoittaa miten se tehdään. Jo pelkästään ohjeistaminen teososien pakkaamiseksi kuljetusta varten olisi ollut hikeä otsan pintaan nostattava ajatus. Jatkossa installaatiolleni on mahdollista kirjata tarkat valaisuohjeet ja teospaikkoja voi suunnitella etukäteen tilan pohjapiirroksien avulla. Olisi kiinnostavaa antaa jollekin toiselle henkilölle vapaat kädet installaationi valaisun rakentamista varten, ja katsoa löytyisikö tällä tavoin teokselleni jokin sellainen katselukokemuksen taso, mitä en itse osaisi välttämättä hakea tai löytää.

Haastattelin Kansallisgallerian valaisijamestarina työskennellyttä Risto Linnapuomia, ja keskusteluiden myötä ymmärsin paremmin mitä kaikkea ajatustyötä sekä valotekniikkaa onnistunut teosvalaisu taidemuseossa sisältää. Opastamallaan Ateneumin *Suomen taiteen tarina* -näyttelykierroksella, Linnapuomi esitteli minkälaisia haasteita va-

laisutyössä voi tulla vastaan ja miten teosvalaisulla voidaan korostaa teoksen kolmiulotteisuutta tai sen muotoa. Huomasin ajattelevani paljon Linnapuomin mainitsemia seikkoja rakentaessani installaationi valaisua. Muotoilin pois heittovarjoja, valaisimien häikäisyjä sekä teospaikkani viereiseen videoprojisoititeokseen valuvaa valoa valaisimien eteen taiteltavan cinefoil-alumiinilevyn avulla. Samalla pidin mielessä Linnapuomin neuvoja välttää heittovarjoista aiheutuva tilan ylimääräinen levottomuus. Yritin parhaani mukaan huomioida teoksien katselusuuntia ettei katsoja asettuisi liikaa valaisimen ja teoksen väliin. Luotin katsojan silmän erottavan myös valon ulottumattomiin ja hieman hämärän peittoon jääneet yksityiskohdat.

Haastattelin Kansallisgallerian johtavaa konservaattoria Kirsi Hiltusta sekä Nykytaiteen museo Kiasman vastaavaa konservaattoria Siukku Nurmista valoherkkiin materiaaleihin liittyen. Sain kiinnostavaa tietoa, jota voin soveltaa kuvataiteilijana pohtiessani, minkälaisen elinkaaren teokseen käytetylle materiaalille haluan ja mitä tarkoittaa teosmateriaalien kuluminen konservaattorin tai tekijän näkökulmasta. Taiteellisessa lopputyössä olen käyttänyt useampaa valoherkkää materiaalia esimerkiksi puuta ja kangasta, joiden kohdalla olen miettinyt niiden tulevia värimuutoksia ja olisiko näillä vaikutusta teoksen olemukseen. Puuosien värit tulevat kellastumaan, kangas haalistumaan ja mahdollisesti hajoamaan ajan kuluessa. Kangasosien korvaaminen uusiin on mahdollista, mutta todennäköisesti en tulisi löytämään juuri samanlaista kangasta, joka saattaisi vaikuttaa teoksen ulkomuotoon ainakin jossain määrin. Teokseni eivät ole rinnastettu mihinkään tiettyyn aikakauteen ja niiden valaisu tulee olemaan todennäköisesti aina himmeä, joten värimuutoksilla ei ole tässä tapauksessa suurta merkitystä. Värimuutoksia enemmän olen huolissani löydäkö puisille teososille tarpeeksi kuivan ja tasalämpöisen säilytyspaikan, jotta ne eivät ala halkeilemaan tai kuinka kauan teoksien ripustusnarut tulevat kestämaan.

Kirjallisen opinnäytetyön kirjoittamisen myötä koen oppineeni paljon uusia ja minulle tärkeitä tietoja, joista on tulevaisuudessa minulle hyötyä sekä teosmateriaaleja valitessa, teoksia rakentaessa ja teosvalaisua suunniteltaessa. Huomaan myös ajattelevani Tanizakin mietteitä illan tullen huoneen nurkkiin kerääntyvien varjojen myötä. On kiehtovaa tarkastella, miten tuttu koti ja sen esineet muuttuvat valomäärän vähentyessä kuin toisenlaiseksi.



Kuva 17. Jessica Koivistoinen, Hämäränhyssy, 2021. Kuva: Jessica Koivistoinen.

## LÄHTEET

Aspelin-Haapkylä, Eliel 1888. Johannes Takanen: elämä ja teokset. Helsinki: Wickström & Kumpff (jakaja).

Froner, Yacy Ara 2018. Storage collection recommendation from interdisciplinary tools: Documentation, preventive conservation, curatorship, and architectural issues. CIDOC 2018. Viitattu 6.11.2020.

[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/cidoc/ConferencePapers/2018/CICOC2018\\_paper\\_111.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/ConferencePapers/2018/CICOC2018_paper_111.pdf)

Harva, Kirsti & Rajakari, Päivi (toim.) 2007. Teesejä kokoelmanhoidosta: Konservattorin näkökulma. Alamännistö, Marja ; Harva, Kirsti ; Heikkinen, Ilkka ; Hiltunen, Kirsi ; Hornytzkyj, Seppo ; Hurri, Pia ; Kilpinen, Tuulikki ; Nurminen, Siukku ; Pettersson, Susanna ; Reijonen, Henni ; Roinne, Miikka ; Santala, Maija ; Tanhuanpää, Ari ; Ukkonen, Päivi ; Vuori, Riitta. Taidemuseoalan kehittämissyksikkö KEHYS ja konservointilaitos. Museotyöntekijän käsikirjasto. Valtiontaidemuseo. Helsinki: Yliopistopaino.

Hiltunen, Kirsi 2020. Kansallisgallerian johtavaa konservattoria haastatteli Jessica Koivistoinen. 5.11.2020.

Kansallisgalleria 2020. Valokiila-veistoksen teostiedot. Viitattu 10.11.2020. <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/object/573639>

Kansallisgalleria 2021. Tietoa Kansallisgalleriasta. Viitattu 5.4.2021 <https://www.kansallisgalleria.fi/fi/tietoa-kansallisgalleriasta>

Lampputieto 2021. Valaistusvoimakkuus eri tiloissa. Viitattu 5.4.2021 <https://lampputieto.fi/valaistussuunnittelu/valaistusvoimakkuus-eri-tiloissa/>

Linnapuomi, Risto 2020. Valaistusmestaria haastatteli Jessica Koivistoinen. 24.9.2020.

Linnapuomi, Risto 2020. Näyttelykierros Ateneumin Suomen taiteen tarina -näyttelyssä. 6.10.2020.

Mustonen, Anna 2020. Kuraattoria haastatteli Jessica Koivistoinen. 5.10.2020.

Nurminen, Siukku 2020. Nykytaiteen museo Kiasman vastaavaa konservattoria haastatteli Jessica Koivistoinen. 19.10.2020.

Piccinini Patricia 2020. Valon ja varjon välissä -näyttelyn esittelysivut ja -videot. Helsingin Taidehalli 15.8–25.10.2020. Viitattu 5.10.2020. <https://taidehalli.fi/events/patricia-piccinini/>

Sassi, Saara 2014. Lumpeenlehtilaukku ja pajunkissakengät : kasvimateriaalit nykytaiteen teoksissa. Metropolia ammattikorkeakoulu. Viitattu 10.11.2020. [https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/74537/Saara\\_Sassi\\_2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/74537/Saara_Sassi_2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Stora Enso 2020. Mitä on ligniini? Viitattu 10.11.2020. <https://www.storaenso.com/fi-fi/products/lignin>

Tanizaki, Junichiro 1933. Varjojen ylistys. Suomentanut Siukonen, Jyrki. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.

Teostestamentti 2017. Nykytaiteen museo Kiasman henkilökunnan ja taiteilija Charlotta Östlundin laatima asiakirja aiheena museon kokoelmiin ostetun kolmen teoksen Kimppu (2016), Poika (2017) ja Nahanluonti (2017) elinkaari, teosmateriaalit sekä huoltoa koskevat toimenpiteet.

Thomson, Garry 1986. The Museum environment. 2nd edition. London: Butterworth & Co.

Unkila, Milla 2008. Kaunis näyttely. Kiasma-lehti nro 38-39. Vol 11. Viitattu 20.10.2020.  
<https://lehti.kiasma.fi/38.php?lang=fi&id=3>

Valtioneuvoston asetus Kansallisgalleriasta 1074/2013. Viitattu 5.4.2021.  
<https://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/2013/20131074>



