



Minna Timlin

## Toulousesta Taidesalonkiin

Arthur Fagesin maalaus Bäcksbäckan kokoel-  
massa, konservointi ja ajoitus

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Konservaattori (AMK)

Konservoinnin tutkinto-ohjelma

Opinnäytetyö

22.4.2025

## Tiivistelmä

Tekijä(t):	Minna Timlin
Otsikko:	Toulousesta Taidesalonkiin, Arthur Fagesin maalaus Bäcksbäckan kokoelmassa, konservointi ja ajoitus
Sivumäärä:	64 sivua + 14 liitettä
Aika:	22.4.2025
Tutkinto:	Konservaattori (AMK)
Tutkinto-ohjelma:	Konservoinnin tutkinto-ohjelma
Pääaine:	Maalustaiteen konservointi
Ohjaaja(t):	Lehtori Tannar Ruuben, Lehtori Nina Robbins

---

Opinnäytetyön aiheena on Arthur Fagesin (1902–1984), *Istuva nainen* -öljyväri-maalauksen tutkimus ja konservointi. Työn toimeksiantaja oli HAM Helsingin taidemuseo. Maalauksen signeerauksen yhteydessä olevan epäselvän vuosiluvun takia maalaus oli luetteloitu ajoittamattomana. Maalipinnan vauriot johtuivat pääosin maalauksen uudelleenpingotuksesta ja säilytysolosuhteista. Opinnäytetyön konservointiosuuden tavoitteena oli saada maalaus esitettävään kuntoon. Maalauksen ja taiteilijan taustoja tutkimalla haluttiin tarkentaa maalauksen ajoitusta.

Maalauksen historiaan liittyvässä osassa keskityttiin taiteilija Arthur Fagesiin ja hänen uraansa vaikuttaneiden Pariisin ja Toulousen taideilmapiirien tutkimiseen. Taiteilijätietojen ja maalauksen hankkineen Bäcksbäckan Taidesalongin näyttelyluetteloiden perusteella maalauksen ajoitus tarkentui vuosiin 1942, tai 1944. Työssä käytiin läpi myös Leonard Bäcksbäckan (1892–1963) toiminnan historiaa sekä tarkasteltiin hänen kiinnostustaan ranskalaiseen taiteeseen. Taidesalongin nykyisen galleristin, Christina Bäcksbäckan haastattelu tarjosi lisätietoa maalausten hankinnasta sekä Taidesalongin kokoelman säilytysolosuhteista ja konservoinnista.

Maalauksen rakenne ja vauriot kartoitettiin visuaalisesti sekä UV-fluoresenssi- ja IR-reflektiokuvauksen avulla. Materiaaleja tutkittiin infrapunaspektroskopian (FTIR), röntgenfluoresenssimittausten (XRF) sekä kuitu- ja poikkileikkausnäytteiden mikroskooppitutkimuksen avulla. Tutkimuksen myötä todettiin pohjustuksen ja maalikerrosten suuri sinkkipitoisuus ja sen vaikutus maalauksen vaurioihin. Vauriokartoituksen ja materiaalitutkimuksen pohjalta laadittiin konservointisuunnitelma. Maali-irtoamat kiinnitettiin, maalaus puhdistettiin, pohjustuksen sekä maalin puutoskohdat kitattiin ja restaurointimaalattiin. Maalipinnan rakenne saatiin vakautettua, maalauksen visuaalinen ilme eheytyi ja maalaus on mahdollista asettaa esille.

Asiasanat: Arthur Fages, Bäcksbäckan Taidesalonki, toulouselainen taide, Pariisin salongit, öljyvärimaalaus, maalaukskonservointi

---

Opinnäytetyön alkuperä on tarkastettu Turnitin Originality Check -ohjelmalla.

## Abstract

Author(s):	Minna Timlin
Title:	From Toulouse to Taidesalonki, Arthur Fages' Painting in the Bäcksbäcka Collection, Conservation and Dating
Number of Pages:	64 pages + 14 appendices
Date:	22 April 2025
Degree:	Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme:	Conservation
Major:	Paintings Conservation
Instructor(s):	Tannar Ruuben, Senior Lecturer Nina Robbins, Lecturer

---

The subject of this thesis is the examination and conservation of an oil painting by Arthur Fages (1902-1984). The work was commissioned by HAM Helsinki Art Museum. Due to an unclear date inscription, the painting had previously been catalogued as undated. The damage to the paint surface was mainly caused by re-stretching and suboptimal storage conditions. The aim of the conservation process was to stabilize the painting for safe exhibition. Through research into the painting and the artist's background, an attempt was made to more accurately determine the date of the painting.

The history section of the thesis focuses on Arthur Fages and the artistic environments of Paris and Toulouse, which shaped his career. Based on archival material and documentation from Bäcksbäcka Taidesalonki—the gallery that originally acquired the painting for a Finnish collection—the painting was dated more precisely to 1942–1944. The thesis also reviews the background of Leonard Bäcksbäcka as an art dealer and collector, and examines his interest in French art. An interview with Christina Bäcksbäcka, current gallerist of Taidesalonki, provided additional information on acquisition, storage conditions, and conservation practices within the collection.

The condition and structure of the painting were documented visually, with ultraviolet fluorescence and by infrared reflectography. The materials were analyzed using FTIR, XRF, and microscopic analysis of fiber and cross-section samples. The results revealed a high zinc content in both the ground and paint layers, which contributed to the damage observed. Based on the condition survey and material analysis, a conservation plan was developed. Flaking paint was consolidated, the surface was cleaned, losses were filled and inpainted. As a result, the structural stability of the paint layer was restored, the visual unity of the painting was improved, and the work is now safe for display.

Keywords: Arthur Fages, Bäcksbäcka Art Salon, Toulousain art, Parisian art salons, oil painting, paintings conservation

---

This thesis has been checked using Turnitin Originality Check service.

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Istuva nainen -maalaus	3
2.1	Maalauksen kuva-aihe	3
2.2	Provenienssista ja ajoituksesta	5
3	Toulouselainen taiteilija Arthur Fages	10
3.1	Ranskan taideakatemia ja -salongeista	10
3.2	Toulousen taideilmapiiri 1900-luvun alkupuolella	13
3.3	Taiteilija Arthur Fagesin urasta ja taiteesta	16
4	Taidekauppias ja -keräilijä Leonard Bäcksbacka	19
4.1	Mesenaatti Bäcksbacka	19
4.2	Taidekauppaa Helsingissä 1900-luvun alussa	21
4.3	Taidesalonki	23
4.4	Bäcksbacka ja ranskalainen taide	26
5	Maalauksen rakenteen ja kunnan kuvaus	30
5.1	Analyttisestä valokuvauksesta	31
5.2	Kiilakehys	34
5.3	Kangas	35
5.4	Pohjustus	36
5.5	Maalikerros	37
5.6	Pintakäsittely	40
6	Maalauksen materiaalitutkimus	41
6.1	Kankaan kuituanalyysi	41
6.2	Esiliimauksen ja pohjustuksen FTIR-analyysit	42
6.3	Pohjustuksen ja maalikerroksen XRF-mittauksia ja poikkileikkausnäytteitä	45
7	Konservointi- ja restaurointisuunnitelma	50
7.1	Maalinkiinnitys	51
7.2	Maalipinnan ja taustan puhdistus	52
7.3	Kosteuskäsittelyt	53
7.4	Kittaus	53
7.5	Restaurointimaalaus	54
8	Konservointi- ja restaurointikertomus	55
8.1	Maalinkiinnitys	55

8.2	Maalipinnan ja taustan puhdistus	56
8.3	Kosteuskäsittelyt	57
8.4	Kittaus	58
8.5	Restaurointimaalaus	60
8.6	Jatkotoimenpiteistä	61
9	Yhteenveto	61
	Lähteet	65
	Kuvalähteet	70
	Liitteet	71
	Liite 1: Ennen konservointia, edestä, symmetrinen päivänvalo	71
	Liite 2: Ennen konservointia, takaa, symmetrinen päivänvalo	72
	Liite 3: Ennen konservointia, sivuvalo	73
	Liite 4: Ultraviolettifluoresenssikuva, edestä	74
	Liite 4: Ultraviolettifluoresenssikuva, takaa	75
	Liite 5: Infrapunareflektovalokuva	76
	Liite 6: Vauriokartoitus	77
	Liite 7: Mittaus- ja näyttöidenottoaikat	78
	Liite 8: Poikkileikkausnäytteet	79
	Liite 9: XRF-mittaustulokset	80
	Liite 10: FTIR-spektrit	81
	Liite 11: Konservoinnin jälkeen, edestä, symmetrinen päivänvalo	83
	Liite 12: Konservoinnin jälkeen, takaa, symmetrinen päivänvalo	84
	Liite 13: Bäcksbackan Taidesalongin näyttelyluettelo vuodelta 1946	85
	Liite 14: Christina Bäcksbackan haastattelu 2025 <small>Liite vain työn tilaajan käyttöön</small>	86

# 1 Johdanto

Opinnäytetyön aiheena on ranskalaisen taiteilijan, Arthur Fagesin (1902–1984) ajoittamattoman öljyvärimaalauksen konservointi ja materiaalitutkimus. Lisäksi tutkitaan taiteilijan taiteen taustoja sekä selvitetään, miten teos liittyy Leonard Bäcksbackan kokoelman ranskalaiseen osuuteen. Maalaus kuuluu nykyisin HAM Helsingin taidemuseon Ingjald ja Christina Bäcksbackan lahjoituskokoelmaan. Maalaus on luetteloitu HAM:ille 2023, jolloin Bäcksbackan Taidesalongin tiloissa siihen saakka säilytettyjä ranskalaisia, 1900-luvun maalauksia siirrettiin HAM:in säilytystiloihin.

*Istuva nainen* -maalauksen omistajan, HAM Helsingin taidemuseon toivomuksena on maalauksen näyttelykuntoon saattaminen ja ajoituksen tarkentaminen. Konservointiongelmia ovat maalauksen maalipinnan ja pohjustuksen vauriot ja puutokset. Taiteilijan tekemä päiväysmerkintä maalauksessa on epäselvä, joten maalaus on HAM:in teostiedoissa määritetty ajoittamattomaksi.

Tämä opinnäytetyö on laadullinen tapaustutkimus, johon sisältyvät kulttuurihistorian ja konservoinnin osuudet. Molemmissa osissa hyödynnetään kirjallisia lähteitä sekä konservoinnin yhteydessä lisäksi havainnointiin perustuvaa aineistoa. Aihetta lähestytään historiallisen tutkimuksen ja materiaalitutkimuksen näkökulmista. Konservoinnin osuuden rajautuessa suhteellisen suoralinjaiseen toimenpidekokonaisuuteen, mahdollistui opinnäytetyön painottaminen taide- ja kulttuurihistorialliseen osuuteen.

*Istuva nainen* -maalaus nivoutuu Bäcksbackan kokoelman muun ranskalaisen taiteen mukana Leonard Bäcksbackan suosimaan postimpressionistiseen kolorismiin. Toulousesta syntyisin olleen Arthur Fagesin taidetta määritteli kuitenkin myös hänen koko taiteilijauraansa leimannut eteläranskalainen identiteetti, jolla oli suuri vaikutus hänen maalaustensa aiheisiin ja värimaailmoihin.

Tutkimuskysymykseksi muodostui maalauksen maalanneen, vähälle huomiolle jääneen taiteilijan taustojen ja taiteilijuuden tutkiminen aikakauden taidesuuntausten ja paikallisten taidepiirien kontekstissa. Lisäksi selvitetään hänen maalauksensa sijoittumista Leonard Bäcksbackan taidekokoelmaan, minkä myötä avataan myös taidekeräilijä Bäcksbackan ja hänen omistamansa Taidesalongin toimintaa ja merkityksiä. Maalauksen ajoitusta tutkitaan Taidesalongin arkistolähteiden ja Fagesin muihin teoksiin liittyvien lähteiden perusteella.

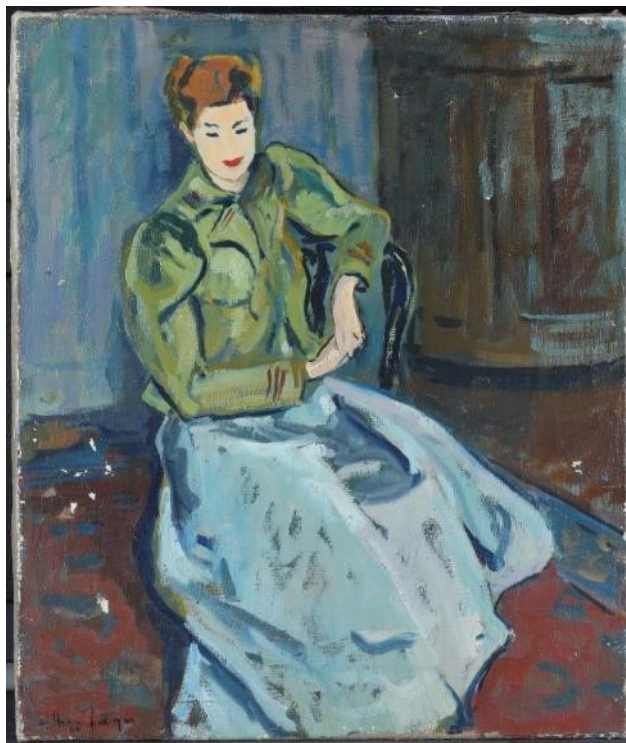
Opinnäytetyön toisessa luvussa kuvaillaan maalaus ja pohditaan sen ajoitusta, hyödyntäen visuaalista tutkimusta ja Taidesalongin näyttelyluetteloista saatua tietoa. Kolmannessa luvussa käsitellään Arthur Fagesin uraa, jonka alkuvaiheet sijoittuivat ajanjaksoon, jolloin sekä Pariisin että Toulousen taidemaailmassa tapahtui merkittäviä muutoksia. Lisäksi tarkastellaan Pariisin taideakatemiaa ja -salonkeja, joilla oli keskeinen rooli Fagesin taideopinnoissa ja hänen uransa kehittämisessä. Neljännessä luvussa tutustutaan taidekauppias ja -keräilijä Leonard Bäcksbackaan, sekä hänen taidekauppiastoimintansa periaatteisiin. Lisäksi avataan syitä ranskalaisen taiteen keräilylle. Luvussa käsitellään myös Helsingin taidekaupan ja -salonkien historiaa 1900-luvun alussa sekä Bäcksbackan oman Taidesalongin perustamista. Viidennessä luvussa kuvaillaan *Istuva nainen* -maalauksen eri osien kuntoa ja vaurioita analyyttisen valokuvauksen keinoin. Kuu-dennessa luvussa esitellään materiaalitutkimukset tuloksineen ja käydään läpi joidenkin värialueiden pigmenttitutkimuksia ja niistä tehtyjä tulkintoja. Seitsemäs ja kahdeksas luku käsittelevät maalauksen konservointia. Ensin esitellään konservointisuunnitelma ja vertaillaan mahdollisia konservointimateriaaleja toisiinsa, minkä jälkeen kerrotaan tehdyistä konservointitoimenpiteistä. Opinnäytetyö päättyy yhteenvetoon, jossa käydään läpi opinnäytetyön kulttuurihistoriallisen osuuden tutkimusta sekä konservointia suhteessa lähtökohtiin ja tavoitteeseen. Samalla pohditaan opinnäytetyötä prosessina ja sen sujumista.

## 2 Istuva nainen -maalaus

Tässä luvussa esitellään opinnäytetyön aiheena olevan HAM Helsingin taidemu-  
seon omistaman, Leonard ja Katarina Bäcksbackan lahjoituskokoelmaan kuulu-  
van Arthur Fagesin (1902–1984) ajoittamattoman *Istuva nainen* -nimisen maa-  
lauksen kuva-aihe. Lisäksi selvitetään maalauksen epäselväksi jäänyttä ajoit-  
tusta.

### 2.1 Maalauksen kuva-aihe

Maalaus on kehystämätön, kooltaan 54,0 cm x 36,0 cm x 2 cm, kankaalle maa-  
lattu öljyvärimaalaus, joka on pingotettu kiilakehyksille. Alla on kuva maalauk-  
sesta ennen konservointitoimenpiteitä suorassa päivänvalossa.



Kuva 1. *Istuva nainen* -maalaus ennen konservointia.

Maalauksessa on kuvattu tuolissa istuva naishahmo, jolla on yllään vihreänsävyi-  
nen pitkähihainen yläosa ja vaaleansinertävä hameosa. Hahmolla on punarus-

keat hiukset kammattuna ylös, vaalea iho ja punaiset huulet. Musta kevytrakenteinen tuoli jää naisen taakse ja näkyvissä on katsojasta katsottuna oikealla puolella vain osa tuolin selkänojaa. Nainen istuu hieman sivuittain, pää käännettynä kohti katsojaa. Edestä katsottuna oikeanpuoleisen käden kyynärpää on tuettu selkänojaan, kädet ovat edessä liitettynä yhteen. Naishahmon selkänojaan nojaava asento on rennohko. Kasvojen alueella ei ole varjostuksia ja vaikutelma on ilmeeton. Katseen suunta on mahdollisesti alaspäin. Hahmo on sommiteltu kuva-alaan lähes keskelle, ainoastaan hieman vasemmalle. Mahdollisia kenkiä ei ole näkyvissä, vaan kuva-alan rajaus on tehty hameen helman alareunasta.

Katsojasta katsottuna oikeassa yläkulmassa on kuvattuna suurikokoisen huonekalun, mahdollisesti kaapin alaosa, jossa on pystysuoran suorakulman muotoisia kuvioita. Huonekalu on tumman ruskea, mutta valokohtiin on käytetty vihertävää, vaaleansinistä sävyä. Muutoin taustalla on erisävyisin murretuin sinisin maalattu seinä, jossa näkyy himmeitä pystysuoria leveähköjä raitoja joko tapetin tai seinäpaneelin tapaan.

Nainen on maalattu hieman yläviistosta, joten maalaukseen on kuvattu myös lattia, jossa on erilaisia värialueita. Katsomistavan mukaan kyseessä on joko matto tai askelma, jolloin aikaisemmin mainitun huonekalun alaosa olisi jonkinlaisella korokkeella, askelman verran korkeammalla lattiatasolla. Lattia on tumman ruskea ja mahdollisen matoksi kuvatun alueen reunat ovat murretun sinisävyiset. Muu alue mattoa on ruskehtavan punainen, vaaleamman ruskein ja sinisin sävyin kuvioitu.

Naishahmon vaaleista vaatteista, ihosta ja kirkkaanvärisistä hiuksista huolimatta, maalauksen värimaailma on tummasävyinen. Tasainen valonlähde tulee hieman yläviistosta etuoikealta. Maalaukseen on maalattu vain vähän varjoja. Ainoastaan vaatekankaiden taitoksissa on käytetty vaatteen sävyä tummempia siveltimen vetoja, ja naishahmon takana seinässä ja lattiassa on kapea varjostettu alue. Vasemmassa alakulmassa on mustalla maalilla tehty taiteilijan signeeraus, Arthur Fages, jonka alapuolella maalauksen tekovuodeksi tulkittava epäselvä kaksinumeroinen merkintä.

Maalaus näyttää olevan kauttaaltaan samankokoisella, leveähköllä siveltimellä maalattu. Pienimmät yksityiskohdat ovat naishahmon punaiset huulet, sekä mustat silmät ja kulmat, jotka ovat tyylitellyt. Vaikutelma on luonnosmainen ja siveltimenjäljestä syntyy vaikutelma nopeasta tekotavasta. Impastoa ei juurikaan ole, sillä useat päällekkäiset maalikerrokset ovat ohuehkoja. Hameen alueella on päällimmäisen maalikerroksen alla oleva täysin erisävyinen kerros osittain näkyvissä.

## 2.2 Provenienssista ja ajoituksesta

*Istuva nainen* -maalaus on yksi Leonard Bäcksbackan ranskalaisen taiteen hankinnoista. Kuten suurin osa Bäcksbackan hankkimasta taiteesta, myös tämä maalaus on hyvin todennäköisesti ostettu suoraan taiteilijalta. Taidesalongin näyttelytietojen mukaan *Istuva nainen* -maalaus on ollut Suomessa esillä ainoastaan kerran, vuonna 1946. Tämän jälkeen se on ollut Taidesalongin hallussa, kunnes vuonna 2023 maalaus siirrettiin HAM Helsingin taidemuseon säilytystiloihin. (Bäcksbacka 2025.)

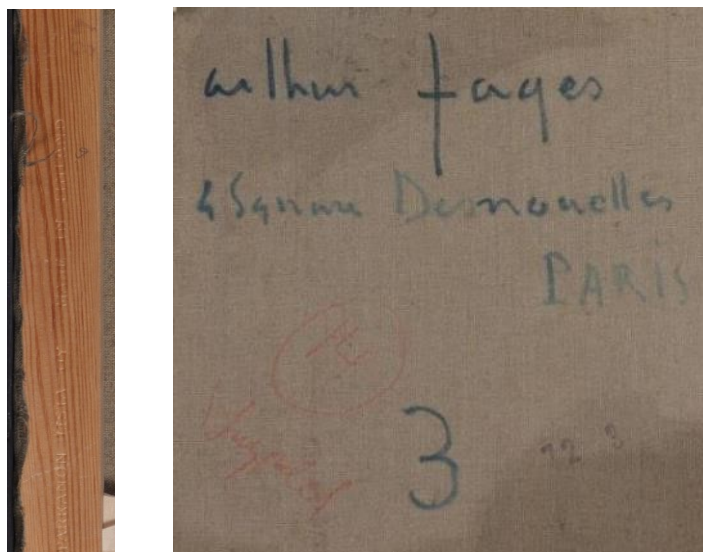
*Nya Pressen* -sanomalehdessä 11.12.1946 julkaistussa artikkelissa kerrotaan Bäcksbackan käyneen saman vuoden keväänä henkilökohtaisesti Pariisissa tapaamassa taiteilijaystäviään, joilta hankki maalaukset joulukuussa avattuun näyttelyyn (Schauman 1946, 3). Joulukuun alussa, 7.12.1946 avatun Bäcksbackan Taidesalongin ranskalaisen taiteen näyttelyn näyttelyluettelossa maalaus oli nimetty ranskaksi *Femme assise*, mutta ilman vuosilukua (Liite 14).

Taiteilijan signeerauksen alla, vasemmassa alakulmassa, on kaksinumeroinen vuosiluku. Kuten taiteilijan nimikirjoitus myös numerot on maalattu mustalla värillä ja suhteellisen leveällä siveltimellä. Teksti on pienehköä ja jälki jää epäselväksi, joten HAM Helsingin taidemuseon teostietoihin maalauksen valmistumisajankohdaksi on merkitty ajoittamaton. Silmämääräisesti tarkasteltuna vuosiluvun ensimmäinen numero on hyvin todennäköisesti neljä, mikä tarkoittaisi maalauksen valmistuneen 1940-luvulla. Toinen numero on epäselvempi, mutta muistuttaa muo-

doltaan numeroita 4 tai 6. Infrapunarefleksion tai UV-fluoresenssin avulla tarkasteltaessa ei saatu lisäselvyyttä numeroiden muotoon. Suurennoksen avulla voidaan nähdä siveltimen jälki, joka mahdollisesti voisi mukailla myös numeroa 2. (kuvat 7–10, s. 9).

Vuoden 1946 näyttelyssä oli esillä myös seitsemän muuta Arthur Fagesin maalausta, joista kaksi on tällä hetkellä HAM Helsingin kokoelmissa. Näistä molemmat on päivätty vuodelle 1945. Vertailtaessa näihin maalauksiin maalattujen numeroiden muotoa *Istuva nainen* -maalauksen epäselvään vuosilukuun, voidaan todeta, että kyseessä ei ainakaan ole numero 5.

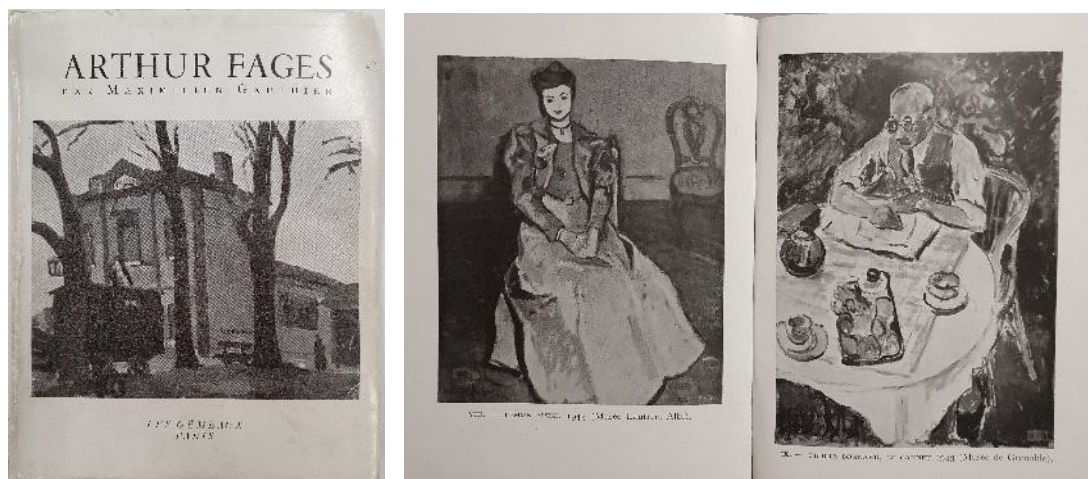
Maalauksen kiilapuista löytyvän Parkanon Lista -leiman perusteella kiilakehys on uusittu 1980–2000-luvuilla, eikä siitä löydy merkintöjä ajoitukseen liittyen (Parkanon listatehdas Oy i.a.). Kankaan taustapuolella on Taidesalongin inventaarimerkintöjä, sekä käsialasta päätellen mahdollisesti taiteilijan itsensä kirjoittama, suurin kirjaimin kirjoitettu teksti (Bäcksbacka 2025).



Kuvat 2 & 3. Taustapuolen merkinnät kankaassa ja kiilapuussa.

Arthur Fagesin nimen lisäksi tekstin sisältö ”4 Square Desnouettes Paris” viittaa hyvin todennäköisesti taiteilija ja Realité Poétique -ryhmän jäsenen Roger Lilmousen kotiosoitteeseen Pariisin 15. kaupunginosassa (International directory of arts 1987).

Jo opinnäytetyön alkuvaiheessa ilmeni, että Arthur Fagesista on saatavilla niukasti tietoa. Kuvia hänen maalauksistaan löytyi joidenkin eurooppalaisten taiteja huutokauppojen verkkosivustoilta sekä kahden eri taidemuseon kokoelmatiedoista (Musée des Augustins i.a.; Musée de Grenoble i.a.) Ranskan kansallisen visuaalisen taiteen keskuksen sivustolla oli listattu muutamia Fagesin maalauksia, jotka ovat deponoituina Ranskan valtion eri virastoissa. (Collection du Centre National des Arts Plastiques. i.a.) Signeerauksen yhteydessä maalausvuoden sisältäneistä hyvälaatuisista teoskuvista oli mahdollista kuvaa suurentamalla saada numerot näkyviin. Yleinen huomio oli taiteilijan epäselvä käsiala ja vuosille 1942, 1944 tai 1946 päivättyjen maalausten vähyys. Maalauksista, jotka oli ajoitettu 1940-luvun alkupuolelle, voitiin havaita väripaletin samankaltaisuuksia sekä tyyllillisiä yhteneväisyyksiä. Samoja havaintoja tehtiin HAM Helsingin taidemuseon kokoelmassa olevista kahdesta muusta Arthur Fagesin maalauksesta.



Kuvat 4 & 5. Arthur Fages -julkaisun kansilehti ja kuva-aukeama (Gauthier 1951).

Eräästä ranskalaisesta verkkoantikvariaatista löytyi Ranskassa 1951 julkaistu, taiteilija Fagesista kertova pieni pehmeäkantinen kirjanen, joka tilattiin Suomeen. Pienen, 53-sivuisen kirjasen kanteen on painettu Arthur Fagesin maalaus *Mairie* (*Kaupungintalo*) vuodelta 1928 (Kuva 4).

Julkaisija ja toimittaja on galleristi ja taidehistorioitsija Maximilian Gauthier, jonka *Collection les Gémeaux* -taiteilijakirjasarjan osana kirjanen ilmestyi. Mustavalkoisen kuvituksen joukossa oli kuva teoksesta, johon oli maalattu istuva naishahmo, yllään sama vaatetus kuin Bäcksbäckan hankkimalla *Istuva nainen* -maalauksen hahmolla (kuva 5). Myös tausta ja asettelu olivat samankaltaiset. Maalaus kuului Ranskan Albissa sijaitsevan Musée Toulouse-Lautrecin kokoelmiin ja sen maalausvuodeksi oli merkitty 1943 (Gauthier 1951, 7). Museolle lähetettiin sähköpostia, jossa esiteltiin Suomessa oleva maalaus samasta aiheesta. Vastaukseensa Toulouse-Lautrec-museon *documentaliste* oli liittänyt värivalokuvan *Le Boléro vert* (*Vihreä bolero*) -nimisestä öljyvärimaalauksesta (kuva 6), joka museon omien teostietojen mukaan oli maalattu 1942 ja hankittu kokoelmaan 1943. (Tachenne 2025.)



Kuva 6. *Le Boléro vert*, Arthur Fages 1942 (Musée Toulouse-Lautrec 2024).

Kooltaan *Le Boléro Vert* -maalaus on 82,0 cm x 70,5 cm, eli suurempi kuin *Istuva nainen*. Vertailtaessa Ranskassa olevaa maalausta Bäcksbäckan kokoelman maalaukseen, vaikutelma *Le Boléro Vert* -maalauksesta on viimeistellympi.

Maalausjälki on tarkempaa, valo- ja varjokohdat on tuotu esille ja yksityiskohtiin on kiinnitetty huomiota. Pääväriykseltään maalaukset vastaavat toisiaan, mutta Toulouse-Lautrec-museon maalaus on kirkkaampi, etenkin sinisen sävyt ovat puhtaammat. Maalausten erot saivat pohtimaan, voisiko *Istuva nainen* olla harjoitelma huolellisemmin maalatulle ja suurikokoisemmalle *Le Boléro vert* -maalaukselle. Bäcksbäckan kokoelman maalauksen alla on mahdollisesti toinen, joko luonnosmainen tai viimeistelty maalaus, mikä saattaisi viitata harjoitelmaan tai luonnokseen, johon ei ole haluttu käyttää uutta kangaspohjaa. Mainittakoon, että Ranskassa olevan maalauksen rakenteesta, saatikka mahdollisesta konservoinnista ei saatu tietoja, joten tämänkaltainen pohdinta jääköön ainoastaan spekuloinniksi.

Kun museon lähettämää valokuvaa suurennettiin ja verrattiin päiväyksen vuosiluvussa 42 olevaa kakkosta *Istuva nainen* -maalauksen epäselvään numeroon, voisi kyseessä hyvinkin olla sama numero. Fagesin tyyli piirtää numero kaksi näyttää olevan hyvin suoraviivainen, lähes L-kirjaimen muotoinen (kuvat 7-10).



Kuvat 7 & 8. Musée Toulouse-Lautrecin omistaman maalauksen signeeraus ja ajoitus "42".



Kuvat 9 & 10. *Istuva nainen* -maalauksen signeeraus ja vuosiluku.

Esimerkiksi tasapäisellä siveltimellä tehtynä, yläosa voi olla kapeampi kuin oikealle kääntyvä alaosa, joka paksumpana näyttää helposti tuhruiselta ja numeron muoto häviää.

Toulouse-Lautrec-museolle esitettiin vielä jatkokysymyksiä maalauksen aiheesta, kuvatusta tilasta, naishahmon vaatetuksesta ja henkilöllisyydestä, mutta näihin ei osattu antaa vastausta. (Tachenne 2025.)

### 3 Toulouselainen taiteilija Arthur Fages

Arthur Raoul Fages (1902–1984) syntyi Toulousessa, suoritti taideopintonsa Pariisissa ja palasi myöhemmin jälleen Toulousen taidepiireihin (Gauthier 1951, 5). Fagesin opintoihin ja uraan liittyvien taideakatemioiden, taiteilijaseurojen ja näyttelysalonkien merkitysten selvittämisen myötä avautui mahdollisuus tarkastella ranskalaista akatemia- ja salonkijärjestelmää ja sitä kautta muodostaa käsitys Arthur Fagesin urasta taiteilijana. Arthur Fagesin taiteilijuuteen vaikuttivat vahvasti myös hänen eteläranskalaiset juurensa, sekä Toulousen taideilmapiiri, jota avataan alaluvussa 3.2.

#### 3.1 Ranskan taideakatemioiden ja -salongeista

Vuonna 1635 perustetun Ranskan akatemian tehtävänä oli tieteiden, taiteiden ja etenkin ranskan kielen vaaliminen. Vallankumouksen jälkimainingeissa 1700-luvun lopulla hajanainen akatemia yhdistettiin ja perustettiin *L'Institut de France*, Ranskan instituutti. Sen alaisuudessa toimivat *tiedeakatemia (l'Académie des Sciences)*, kielitieteen ja historian akatemia (*l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*), filosofian, oikeustieteen ja taloustieteen akatemia (*l'Académie des Sciences morales et politiques*) sekä musiikin ja kuvataiteiden akatemia (*l'Académie des Beaux-Arts*). Hierarkkiseksi muotoutuneella kuvataiteiden akatemialla oli vahva ote Ranskassa tuotettuun taiteeseen, mikä puolestaan vaikutti koko Euroopan taidekenttään. Se valvoi ja kontrolloi tyyliuuntauksia, taiteen laatua ja maalausten aiheita. (Bomford, Kirby, Leighton & Roy 1990, 10–18.)

Kuvataiteiden akatemian alaisuudessa toimi *École des Beaux-Arts*-oppilaitos, jonka opetus vastasi virallista, akatemian määrittelemää taidekäsitystä. Oppilaitoksen määrittelemien opintojen suorittaminen oli vielä 1870-luvulle saakka ainoa

tie taiteilijan ammatilliseen menestykseen. Maalausten aiheet olivat muun muassa mytologisten historia-aiheiden, tai Raamatun tapahtumien kuvittamista ja standardit maalaamiselle saatiin antiikin klassisesta taiteesta ja Italian renessanssimestareilta. Akatemia järjesti lähes vuosittain *Prix de Rome* -kilpailun, jonka voittajat pääsivät jatko-opiskelemaan taidetta Roomassa, Akatemian omistamassa *Villa Medicissä*. Vuosien kurinalainen opiskelu takasi varman ja menestyksekkään, mutta säännellyn uran. (Bomford, Kirby, Leighton & Roy 1990, 10–18.)

Määrittelemänsä taiteen esittelemiseksi ja myymiseksi taideakatemia järjesti virallisia näyttelyitä, eli salonkeja, joihin päästäkseen taiteentekijän piti saada työleen hyväksyntä taideakatemian tuomaristolta. Epäsäännöllisesti järjestetyt *Salon de Paris* -näyttelyt olivat vielä 1800-luvun puolivälissä taiteilijoille lähes ainoa tapa saada näkyvyyttä ja myydä teoksiaan. *Salon de Paris* oli Ranskan suurin ja vaikutusvaltaisin taidenäyttely, jonka myötä akatemia toimi eräänlaisena portinvartijana, joka päätti, mitä taidetta suurelle yleisölle esitettiin. (Art Institute of Chicago i.a.)



Kuva 11. Vuoden 1824 salonki Louvressa. Pietro Antonio Martinin (1787–1865) maalaus. (Wikimedia commons 2007).

1800-luvun jälkipuoliskolla Salon de Paris kohtasi kriisejä ja muutoksia, jotka johtivat sen asteittaiseen hiipumiseen. Vuonna 1863 ensimmäisen kerran järjestetty näyttely, *Salon des Refusés* (*Hylättyjen salonki*) oli näkyvin merkki tästä murroksesta tuoden esille jo pidempään kyteneen tyytymättömyyden akatemian jyrkkää

tuomaristoa kohtaan. Näyttelyyn asetettiin esille teoksia, joita ei ollut hyväksytty varsinaiseen Pariisin Salonkiin. Ensimmäiseen *Salon des Refusés'n* osallistuivat muun muassa Paul Cézanne, Camille Pissarro, Armand Guillaumin, Johan Jongkind, Henri Fantin-Latour, James Whistler ja Édouard Manet. Tuomaristo ei pysynyt enää hallitsemaan kasvavaa ammattitaiteilijoiden joukkoa, jonka tarve itsenäisyyteen ja uudenlaiseen ilmaisuun kasvoi. Tämä kehitys huipentui vuonna 1874, kun impressionistit järjestivät ensimmäisen oman näyttelynsä taiteilijoita tukeneen varakkaan ja boheemin valokuvaaja Nadarin ateljeessa. (Bibliothèque nationale de France 2024; Art Institute of Chicago i.a.)

Yksityisiä taideakatemiaita perustettiin 1870-luvun vaihteessa paitsi valmistaviksi taidekouluiksi *École des Beaux-Arts*-oppilaitosta varten myös vapaamielisemmäksi vaihtoehdoksi sille. Opettajat olivat usein tunnettuja akateemisen koulutuksen saaneita taiteilijoita, mutta opetus oli vapaampaa ja modernimpaa. Toisin kuin *École des Beaux-Arts*, yksityiset akatemit *Académie Colarossi* ja *Académie Julian* hyväksyivät oppilaikseen myös naisia, sallien heidän osallistua alastonmallien piirtämiseen ja maalaamiseen. Päästäkseen *École des Beaux-Arts*'n oppilaaksi, tuli hakijan läpäistä tiukka kielikoe. Yksityisissä akatemioissa ranskan kielen taito ei ollut ehdoton vaatimus, ja niinpä etenkin *Académie Julianista* tuli suosittu ulkomaalaisten opiskelijoiden keskuudessa. (Russell 1989.)

Vuodesta 1880 lähtien valtio vetäytyi lopullisesti *Salon de Paris* -näyttelyn järjestämisestä, ja vastuun otti konservatiivinen taiteilijavetoinen järjestö *Société des Artistes Français*. Pian tämäkin yhteisö koki hajaannuksen, mikä johti jälleen uusien taiteilijaseurojen ja -yhdistysten syntyyn manifesteineen ja salonkeineen. Merkittävimpiä olivat uudelle taiteelle avoimet näyttelyt *Salon des Indépendants*, jossa ei jaettu tuomaripalkintoja, ja *Salon d'Automne*, joka esitteli muun muassa fauvismia ja kubismia. Vuosisadan vaihteen jälkeen näyttelytoiminta monipuolistui entisestään ja muun muassa interiööri- ja naistaiteilijat järjestivät omat salonkinsa. Esitetty taide saattoi rajautua yhteen teemaan, kuten siirtomaa-aiheeseen tai käytettyyn tekniikkaan, esimerkiksi pastelliliituihin. Näyttelyitä järjestettiin niin Pariisissa kuin muuallakin Ranskassa, ja ne saattoivat olla joko säännöllisiä tai kertaluonteisia. Vaihtoehtoisten näyttelyiden määrä kasvoi ja mukaan tulivat

myös yksityisomisteiset galleriat, joissa uusien taidesuuntauksien edustajat saivat töitään esille ja myyntiin. (Bibliothèque nationale de France 2024; Art Institute of Chicago i.a.)

1800-luvun loppu ja 1900-luvun alku olivat maailmannäyttelyiden kulta-aikaa. Pariisissa järjestettiin 1855, 1867, 1878, 1889, 1900, 1925, 1931 ja 1937, kansainvälisiä näyttelyitä, joiden tarjonnassa taide ja taideteollisuus saivat merkittävän roolin. Taidetapahtumien runsaus ja laaja valikoima tekivät tuon ajan Ranskasta maailman taide-elämän keskuksen. (Bibliothèque nationale de France 2025; Art Institute of Chicago i.a.)

Vielä maailmansotien välisen ajan Pariisi pysyi länsimaisen kuvataiteen pääkaupunkina, vaikka sen keskeinen asema muilla kulttuurin ja tieteen aloilla oli jo alkanut horjua. Yhdysvallat oli ollut arkkitehtuurin kärkimaa jo 1800-luvun lopusta lähtien, ja New York syrjäytti Pariisin uuden länsimaisen taiteen keskuksena toisen maailmansodan jälkeen, kun intellektuellit ja taiteilijat olivat paenneet Euroopasta Saksan poliittista ja rassistista vainoa ja asettuneet metropoliin. Amerikkalaiset suhtautuivat avoimesti uusiin moderneihin suuntauksiin, kuten surrealismiin ja abstraktiin taiteeseen. (Fleming & Honour 1991.)

### 3.2 Toulousen taideilmapiiri 1900-luvun alkupuolella

Ylpeät ja määrätietoiset toulouselaiset ovat läpi historian pyrkineet erottautumaan Pariisin hallinnoimasta tasapäistämisestä ja säilyttämään oman kielensä ja kulttuuri-identiteettinsä. Vuonna 1789 tapahtuneen Ranskan vallankumouksen myötä myös Toulousen kaupunki joutui osaksi tasavaltalaisia mullistuksia. Kirkollisia ja aristokraattisia rakennuksia tuhottiin tai muutettiin muuhun käyttöön. Pariisissa sijainnut hallinto alkoi voimakkaasti edistää ranskan kieltä ja kansallista yhtenäisyyttä, mikä johti Etelä-Ranskan alueella yleisesti käytössä olleen oksitaani-kielen julkisen ja hallinnollisen käytön vähentymiseen. (Roland 2003, 4.)

Niinpä jo 1800-luvun alussa Toulousessa ryhdyttiin toimeen oman kulttuurin ylläpitämiseksi kirjallisuuden ja kuvataiteen avulla. Perustettiin *École des Beaux-Arts*

*de Toulouse* -taideoppilaitos, ja kaupungin taiteilijat alkoivat kehittää omaa oksitaanista, tyyliään, joka nojasi vahvasti alueen kulttuurihistoriaan. Kun presidentistä keisariksi julistautunut Napoleon III syrjäytettiin vuonna 1870, kirjattiin Ranskan valtiomuoto lailliseksi tasavallaksi (Euler & Goldberg 2025). Monarkistien menetettyä valtansa, työväenliikkeen ja vasemmistopuolueen nousu saivat aikaan kansallismielisen ajattelun leviämisen. Toulousessa alkoi vaikuttaa *Félibrige*-liike, joka pyrki elvyttämään oksitaanikieltä ja -kulttuuria, mutta vaikutti samalla vahvasti myös poliittisiin päätöksiin. (Roland 2003, 5.)

Toulouseen muodostettu radikaalisosialistinen paikallishallinto pyrki toimenpiteillään edelleen vahvistamaan kaupungin identiteettiä ja asemaa merkittävänä ranskalaisena taidekaupunkina. Toulousen taiteellisen omaleimaisuuden korostamiseksi sosialistinen hallinto ja taiteilijat loivat käsitteen, *Toulousen koulukunta*. Erityisesti haluttiin tuoda esiin Pariisissa vaikuttaneita, jo kansallisesti tunnustettuja toulouselaislähtöisiä taiteilijoita – kuten Jean-Paul Laurens, Benjamin-Constant, Édouard Debat-Ponsan, Henri Martin, Alexandre Falguière ja Antonin Mercié – paikallisina taiteentekijöinä. Vaikka heidän taiteensa perustui pitkälti Pariisin *Académie des Beaux-Arts*'n akateemisiin oppeihin, etsittiin teoksista paikallisiin määritelmiin sopivia teemoja ja tyylejä. (Rivet 2003, 200.) Edellä mainituilta taiteilijoilta tilattiin maalauksia historiallisen Toulousen Capitole-hallintokorttelin massiiviseen uudistamisprojektiin, ja kun sen loistelia *Salle des Illustres* -sali avattiin 1898, saatiin valtion taholta viimein virallinen tunnustus Toulousen koulukunnan olemassaolosta. Silloisen Ranskan kulttuuriministeriön mukaan Toulousen koulukunnassa korostui paitsi vankalla pohjalla oleva kuvataideopetus, myös elinvoimainen ilmaisu ja syvälinen todellisuuden hahmottaminen, mikä erotti sen ajalle tyypillisistä ”epämääräisistä ja haihattelevista” taidevirtauksista. Toulousen koulukuntaa pidettiin jatkumona kaupungin 1600-luvun taideperinteille. (Barlangue 2017.)

1900-luvun alussa käyttöön otetut uudet alueelliset määritelmät, ”eteläinen” ja ”latinalainen” antoivat Toulousen taiteelle mahdollisuuden liittyä laajempiin maantieteellisiin ja kulttuurisiin kokonaisuuksiin, jotka olivat aikakauden kansallisissa,

jopa nationalistissävytteisissä keskusteluissa keskeisiä. Toulousen kulttuurilehtien ympärillä toimineet vaikutusvaltaiset piirit pyrkivät edistämään paikallisen kulttuuriympäristön uudistumista. Vuonna 1905 eteläisille taiteilijoille perustettu *Société des Artistes Méridionaux* -taiteilijaseura omaksui saman päämäärän, asettaen lisäksi tavoitteekseen luoda taidetta, joka olisi yhtä aikaa alueellista ja modernia. Seuran suunnitelman mukaan sen omat salonkinäyttelyt takaisivat taiteen myynnin ja paikallinen lehdistö julkaisisi kriitikoiden arviot, eikä taiteilijoiden tarvitsisi enää hakeutua Pariisiin edetäkseen urallaan. (Barlangue 2017.)

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen kaikki edellä mainitut toimet olivat johtaneet Toulousen alueen taiteelliseen eristyneisyyteen. Taide-elämä keskittyi paikallisten salonkien ympärille, joissa esiteltiin perinteisiä, alueellisia aiheita kuten maisemia, muotokuvia ja kaupunkinäkymiä. Uudet avantgardistiset suuntaukset eivät saaneet hyväksyntää. Sen sijaan kaupungissa kehittyi taideilmaisu, joka tasapainotteli akateemisen maalaustavan ja hillityn uuden taiteen välillä. *Société des Artistes Méridionaux*'n taiteilijat menestyivät. Taiteilijoita työllistivät kaupungin rahoittamat julkisiin tiloihin toteutetut projektit sekä uskollinen yksityinen asiakaskunta. Taiteilijayhteisöön liittyivät tiiviisti myös alueen intellektuellit ja kulttuurivaikuttajat, joiden artikkeleita ja kritiikkejä alueellinen lehdistö julkaisi. (Machabert 2014.)

Toulousessa oli näennäisesti luova ilmapiiri, mutta politiikka, kulttuuripäätäjät ja lehdistö ruokkivat hyvin paikalliseksi muodostunutta taidekenttää. Taidetta ostava yleisö ylläpiti moderneilta taidesuuntauksilta sulkeutunutta ilmapiiriä ostamalla perinteisiin nojaavaa, paikallisuudesta ammentavaa taidetta, jota tuottaessaan taiteilijat taas pystyivät turvaamaan toimeentulonsa. Avantgardistisia taidesuuntauksia, kuten abstraktia taidetta, kubismia tai surrealismia välteltiin täysin, ja maltillisemmista suuntauksista, kuten ekspressionismista tai fauvismista poimittiin ainoastaan paikalliseen makuun sopivia vaikutteita. Alueellisten taiteilijaseurojen näkemysten mukaan Toulousen maine jalona kaupunkina (*cité paladienne*) vahvistui, koska se ei taipunut modernistisiin ylilyön-teihin. *Société des Artistes Meridonaux*'n alkuperäinen tavoite oli ollut vastustaa akateemisuutta,

mutta siitä oli lopulta tullut taantumuksellinen, perinteisen maalaustaiteen tukipilari. (Thouzellier 2001.)

### 3.3 Taiteilija Arthur Fagesin urasta ja taiteesta

Arthur Fages syntyi Toulousessa 11. toukokuuta 1902. Suoritettuaan varakkaan porvarisperheensä vaatiman ylioppilastutkinnon ja matematiikan opinnot hän omistautui maalaustaiteelle. Fages aloitti opintonsa 1927 Pariisissa, *Académie Julianissa*, akateemisen taidekoulutuksen saaneen toulouselaislähtöisen Paul-Albert Laurensin ateljeessa.



Kuva 12. Taiteilija Arthur Fages (Gauthier 1951). Taustalla olevassa maalauksessa on kuvattuna Toulousen historialliset maamerkit, *Pont Neuf* -silta ja *La Grave* -sairaalan kupoli.

Jo tuolloin hän ystävystyi eteläranskalaisen taiteilija Jules Cavailèsin kanssa. Yhdessä he löysivät innoituksensa Pierre Bonnardin, Henri Matissen ja Raoul Dufyn taiteesta. Espanjalainen taide, erityisesti Francisco de Goyan ja El Grecon teokset, tekivät Fagesiin vaikutuksen jo varhain, samoin Édouard Manet'n uran alkupuolen teokset. Fagesin varhaisten vuosien jälki-impressionistiset ja ekspressionistiset kokeilut loivat pohjan hänen myöhemmälle kehitykselleen.

Fages saattoi käyttää laajoja harmonisia väripintoja tai työskennellä dynaamisen viivan ja voimakkaan muodon keinoin, mutta hänen tyylinsä pysyi tunnistettavana. (Barlangue 1989, 696–699.)

Arthur Fages sai maalauksensa esille *Salon des Artistes Français*:ssa 21-vuotiaana vuonna 1923, ja jo seuraavana vuonna hänet hyväksyttiin salonkia järjestävän Ranskan johtavan taiteilijaseuran, *Société Artistes Français*'n jäseneksi. Fages ei kuitenkaan kokenut perinteikästä taiteilijaseuraa omakseen, vaan hylkäsi varman toimeentulon ja pedatun taiteilijauran, ja erosi konservatiivisesta ja rajoittavasta *Société Artistes Françaisista*. Arthur Fages identifioitui vahvasti eteläiseksi taiteilijaksi ja liittyi Toulousessa paikallisuutta edistävään *Les Artistes Méridionaux* -ryhmään, jonka jäsenenä ollessaan hän piti ensimmäisen yksityisnäyttelynsä Toulousen merkittävimässä taidegalleriassa, *Galerie Chappe-Lautierissa* vuonna 1925. Hänen paikallisesta tyylistä poikkeavat, kokeilevat teoksensa herättivät sekä huomiota että arvostelua, mikä ainoastaan lisäsi Fagesin luottamusta omaan ilmaisuunsa. (Gauthier 1951, 10.)

Arthur Fages palasi Pariisiin taidemaailmaan osallistumalla *Salon d'Automne* -näyttelyyn vuonna 1929, ollen sen jälkeen mukana vuosittain. Fagesin töitä nähtiin myös *Salon des Indépendantsissa* sekä *Salon des Tuileries* -näyttelyissä, joihin hän osallistui vuodesta 1932 alkaen. Kaikki edellä mainitut salongit toimivat vastavoimina akateemiselle taidekäsitykselle ja *Société Artistes Français*'n ahtaalle konservatiivisuudelle. (Gauthier 1951, 10.)

Varsinaisen läpimurtonsa Fages teki Pariisissa vuonna 1931, kun maineikas avantgardeen keskittynyt *Bernheim-Jeune-galleria* esitteli hänen maalauksiaan. Näyttely sai myönteisen vastaanoton, vaikkakin kaupallinen menestys antoi vielä odottaa. Samana vuonna Fages esitti maalauksiaan myös kirjailijakriitikko Maximilien Gauthierin perustamaan *Salon des Échanges* -näyttelyssä, jossa hänen teoksensa olivat esillä Christian Caillardin, Roger Chapelain Midyn, Jules Cavaillèsin, François Desnoyerin, Roger Limousen ja Constantin Terechkovitchin maalausten rinnalla. Osa edellä mainituista taiteilijoista muodosti myöhemmin *Réalité Poétique* -nimellä tunnetun taiteilijaryhmän. (Gauthier 1951, 11.)

Tultaessa 1930-luvulle kehittyi Fagesin maalaustyyli hänelle tunnusomaiseksi, muodoltaan selkeäksi, mutta elävästi rytmitetyksi ilmaisuksi. Hänen maisemansa ja asetelmansa olivat tunnistettavissa rohkeista ääriviivoista ja tasapainoisista sommitelmista. Fages matkusti muun muassa Espanjassa, jonka taide, kulttuuri ja maisemat tekivät häneen vaikutuksen. Tämä näkyi myös maalausten aiheissa. Arthur Fagesin maalaustyyli pelkistyi, mutta värien käyttö laajeni ja sävyt syvenivät. Vaikka Fages ei varsinaisesti kuulunut *Réalité Poétique* -ryhmään, hänen maalaustapansa oli lähellä heidän koloristista ja valoisaan tyyliään. (Barlangue 1989, 696–699.)

Arthur Fages jatkoi uraansa Toulousen ja Pariisin välillä, toteuttaen samalla tilaustöitä Toulousen kaupungille, kuten esimerkiksi kauppakamarin seinämaalaukset tai kaupungintalon juhlasalin suurikokoiset maalaukset. Pariisissa hän osallistui yhteisnäyttelyihin ja oli yhtenä taiteilijoista koristelemassa Languedocin alueen paviljonkia maailmannäyttelyssä 1937. Myös sodan aikana Fages oli aktiivinen järjestäessään Toulousessa ryhmänäyttelyitä Pariisin peruuntuneiden salonkien tilalle. (Barlangue 1989, 696–699.)

Fages piti toisen yksityisnäyttelynsä Pariisissa 1948 Andrée Maurice Galleriassa, saaden jälleen hyvät arviot muun muassa Le Figaron kriitikolta, joka nosti esille teosten värit, valon, harmonian ja elegantin tyylin (Gauthier 1951, 19). Vuonna 1949 Arthur Fages oli maalauksillaan mukana yhteisnäyttelyssä New Yorkissa. Myöhemmin samana vuonna hän sai Ranskan valtion myöntämän kunnialegioonan ritarin arvomerkin, ja vuonna 1955 hänet nimitettiin kulttuuriministeriön toimesta taiteellisen koulutuksen tarkastajan virkaan, jota hän hoiti eläköitymiseensä saakka vuoteen 1970. Fages kuoli Lounais-Ranskassa, pienessä merenrantakaupungissa 1984. (Bénézit 1999.)

Arthur Fages kehitti ilmaisuaan koko uransa ajan, mutta sen ytimessä säilyivät aina rakenteellinen selkeys, valo ja väri. Fages maalasi maisemia, kaupunkinäkyelmiä, asetelmia ja muotokuvia. Hänen työskentelynsä heijasti ymmärrystä niin klassisista vaikutteista kuin modernismin tuomista mahdollisuuksista. (Barlangue 1989, 696–699.)

## 4 Taidekauppias ja -keräilijä Leonard Bäcksbacka

Filosofian maisteri Leonard Bäcksbacka perusti Taidesalongin vuonna 1915. Vuosien varrella se kasvoi yhdeksi Suomen merkittävimmistä gallerioista ja taidekentän vaikuttajista. Jo alusta lähtien Taidesalongin toiminnan ytimessä oli nuorten taiteilijoiden tukeminen sekä läheiset suhteet taiteilijoihin. Taidesalongin kautta Bäcksbacka toi kansainvälistä taidetta Suomeen ja vei suomalaista taidetta ulkomaille. Vilkastoimintaisen gallerian omistaja seurasi aktiivisesti modernismin kehitystä ja omistautui aina uuden sukupolven taiteilijoiden tukemiselle. Gallerian taiteellinen linja pysyi yhtenäisenä vuosikymmenten ajan suosien maalausellista ja esittävää väritaidetta. Bäcksbackan kokoelma oli huolella valikoitu ja harkiten rakennettu yhtenäinen kokonaisuus, ja hän uskoi vahvasti sen taiteilijoihin. (Bäcksbacka 1976.)

### 4.1 Mesenaatti Bäcksbacka

Carl Leonard Bäcksbacka (vuoteen 1923 Johansson) syntyi Helsingissä 1892. Hän oli pohjanmaalaisen rakennusmestari-isän ja ruotsalaisen äidin esikoispoika, josta uskonnolliset vanhemmat toivoivat opettajaa. Valmistuttuaan ylioppilaaksi vuonna 1911 Leonard aloittikin luonnon- ja maantieteiden opiskelun Helsingin yliopistossa. (Bäcksbacka 1976.) Kipinän taiteeseen Bäcksbacka sai tutustuttuaan yliopistolla taideopiskelija Ragnar Ekelundiin ja hänen kauttaan Eteläesplanadin kahvila Brondan (oik. Brondin) nuoreen taiteilijapiiriin. Jo tuolloin Leonard alkoi myydä heidän taulujaan vanhempiansa kodissa Helsingin Haagassa. Vuonna 1914 Bäcksbacka matkusti Ekelundin kanssa Kööpenhaminaan suureen ranskalaisen taiteen näyttelyyn. Matkan innoittamana Helsinkiin palattuaan Leonard toimi hänelle ominaiseen impulsiiviseen tapaansa ja käytti aiemmin saamansa luonnontieteelliseen tutkimukseen osoitetun apurahan kokonaisuudessaan yhden maalauksen ostamiseen. (Bäcksbacka 1976.) Ensimmäinen hankinta oli Tyko Sallisen *Sateenkaari*-teos, joka kuuluu nykyisin Kansallisgallerian kokoelmiin. Pian matkan jälkeen Bäcksbacka päätti luopua luonnontieteellisistä opinnoistaan ja perusti Taidesalongin syksyllä 1915. (Gallén-Kallela-Sirén 2011, 7.)

Tuore galleristi järjesti nuorten suomalaisten taiteilijoiden ryhmä- ja yksityisnäyttelyitä. Salongin alkuvuosilta säilyneessä kirjeenvaihdossa keskustellaan maa-  
lausaiheista, töiden etenemisestä, hankinnoista ja usein myös rahahuolista. Bäcksbäck helpotti uransa alussa olevien taiteilijoiden elämää esimerkiksi järjestämällä matkoja ja hankkimalla matkalippuja. Leonardin ja hänen taiteilijaystäviensä välisestä kirjeenvaihdosta voidaan todeta taiteilijoiden tukemisen olleen hyvin käytännönläheistä, kuten taidetarvikkeiden toimittamista paikkakunnalle, jolla taiteilija kulloinkin työskenteli, tai hyvälaatuisen tupakan, jopa onkimatojen toimittamista kallioiselle saarelle, missä onkisyötöt olivat vähissä. (Bäcksbäck, Karjalainen & Tanninen-Mattila 1996.) Yksityishenkilönä Leonard Bäcksbäck saattoi olla syrjäänvetäytyvä, mutta taiteilijoitaan hän puolusti tarvittaessa kii-  
vaasti (Kruskopf 2015).



Kuva 13. Leonard Bäcksbäck työpöytänsä ääressä. (Hessle 2015).

Ensimmäisen maailmansodan jälkeinen ajanjakso 1920-luvun loppupuolelle saakka oli kansainvälistä aikaa Helsingin taide-elämässä. Salonkien näyttelyissä oli esillä muun muassa ruotsalaisia, ranskalaisia sekä venäläisiä avantgardisteja. (Valjakka 2009, 41.) Kansainväliset vaikutteet ja näyttelyistä käyty vilkas keskustelu saivat Leonard Bäcksbäckin näkemään taidehistorian teoreettisen tunte-  
muksen merkityksen. Vahvistaakseen osaamistaan Leonard Bäcksbäck aloitti jälleen opinnot Helsingin yliopistossa ja valmistui taidehistorian maisteriksi

vuonna 1925. (Bäcksbacka 1976.) Professorina oli tuolloin innostavana opettajana tunnettu, määrätietoinen tutkija ja kansainvälisiin taidehistorian pioneereihin vertautuva J.J.Tikkanen (Kivirinta 2007). Opintojensa myötä Bäcksbacka kiinnostui itämaisestä taiteesta ja matkusti Istanbuliin tuoden mukanaan antiikkia ja taide-esineitä. Espanjan matkoillaan Leonard Bäcksbacka vaikutti erityisesti klassisesta taiteesta, kuten Francisco de Goyan, Diego Velasquezin ja El Grecon merkkiteoksista, joita hän analysoi pitkissä kirjeissään läheisimmälle taiteilijasympärylleen Marcus Collinille. Kirjeet sisälsivät myös kuvailuja kaupungeista ja niiden näkymistä, joista Leonard tiesi ystävänsä olevan kiinnostunut. (Bäcksbacka ym. 1996, 12.)

Tärkein päämäärä Leonard Bäcksbackalle oli pyrkimys edistää taiteilijoiden työskentelyä, asettaa heidän töitään näytteille ja saada niitä kaupaksi. Koko toimintansa ajan Bäcksbacka teki parhaansa saadakseen taiteilijoiden töitä eri museoihin. Aikaa myöten kypsyi ajatus siitä, että myös hänen oma kokoelmansa tulisi olla kokonaisuudessaan yleisön nähtävillä. (Bäcksbacka ym. 1996, 12.)

## 4.2 Taidekauppaa Helsingissä 1900-luvun alussa

Kuva-taidelehden artikkelissa vuodelta 1948 kerrotaan taidekauppiaan olleen tuntematon ammatti vielä 1800-luvun puolella välissä. Vuosisadan loppupuolella tultaessa Helsingissä toimi muutamia kehystäjämeistereita, jotka kehystystyön ohessa myivät plansseja, eli kehystettyjä grafiikan jäljennöksiä, jotka eivät kuitenkaan olleet varsinaisia taideteoksia. Tuohon aikaan säätyläisillä oli varaa ostaa tauluja, joita he hankkivat suoraan taiteilijoilta. Tämän lisäksi taiteilijoiden mahdollisuus kaupankäyntiin maksukykyisen yleisön kanssa oli 1846 perustetun Suomen Taideyhdistyksen järjestämien taidenäyttelyiden yhteydessä. (W.I.W 1948.)

Kuva-lehden artikkelin mukaan ensimmäinen taidekauppa syntyi Waseniuksen kirjakaupan yhteyteen, jonka näyteikkunassa kirjojen joukossa oli maalauksia. Myös kirjakauppias ja -kustantaja John K. Lindstedtin liikkeen valikoimaan kuu-

luivat taide-esineet ja 1500–1700-lukujen maalaukset, joita Lindstedt toi ulkomaanmatkoiltaan. (W.I.W 1948.) Varsinaiseksi taidesalongiksi lukeutuvista Helsingin taidekaupoista vanhin oli Bernt Kahlrothin jo 1896 perustaman kehystämön yhteydessä Korkeavuorenkatu 27:ssä sijainnut esittelytila. Ennen Helsinkiä Kahlroth oli järjestänyt taidenäyttelyitä muissa suuremmissa kaupungeissa, kuten Oulussa. (Simelius 1919, 553.)

Uusien kauppiaiden taidesalongit aloittivat toimintansa 1910-luvulla, jolloin myös monet jo olemassa olleet kehysliikkeet muuttuivat taidekaupoiksi. Taiteilijat alkoivat solmia mesenaattisuhteita, joiden avulla hoidettiin maalausten myyntiä. (W.I.W 1948.) Vuosikymmenen loppupuolelle tultaessa taloustilanne oli ensimmäisen maailmansodan jälkeen kohentunut, ja taiteen kaupankäynti kukoisti. Tähän vaikuttivat ensimmäisen maailmansodan jälkeinen nousukausi ja inflaatio. (Valjakka 2009, 42.) Strindbergin taidesalonki Aleksanterinkatu 54:ssä oli ollut olemassa vuodesta 1898 saakka. Gösta Stenman avasi ensimmäisen taidesalonkinsa 1914 ja toisen, monikerroksisen Taidepalatsinsa jo vuonna 1919. Leonard Bäcksbacka (tuolloin vielä Johansson) avasi Taidesalongin vuonna 1915, osoitteessa Aleksanterinkatu 7. Ivar Hörhammer puolestaan aloitti taidekauppa-toimintansa 1918. (Simelius 1919, 552–564.) Edellä mainitut galleriat kilpailivat kokonsa puolesta ainoastaan keskenään, mutta niiden lisäksi Helsingissä toimi pieniä taidegallerioita, jotka toivat oman tärkeän lisänsä Helsingin vilkastuvaan taide-elämään. Museoiden vähyyden takia näyttelytiloja oli kysyntään nähden niukasti, kunnes Taidehallin perustaminen 1928 hiukan helpotti tilannetta. (Anttonen 2006, viitannut Miller 2017, 13–14.) Taidekaupan nousulla oli myös varjopuolensa. Teoksia alettiin väärentää, tai tehtailla sarjatuotantona (Reitala 1990, viitannut Miller 2017, 13–14).

Taidehistorioitsija ja Taiteilijaseuran puheenjohtaja Ludwig Wennervirta suhtautui 1920-luvun puolivälin lehtikirjoituksissaan kriittisesti taiteilijoiden ja taidekauppiaiden kiinteisiin liikesuhteisiin. Usein vaihtuvat yksityisnäyttelyt, joissa ei voinut enää vertailla monen taiteilijan töitä toisiinsa, saivat myös osansa kritiikistä. Taiteilijoiden taholta ei juuri kuultu negatiivisia mielipiteitä gallerioiden toiminnasta, sillä ne takasivat taiteilijoiden toimeentulon ja edistivät heidän asioitaan. Toisin

kuin vielä 1910- ja -20-luvuilla, taiteilijat eivät 1930-luvulla olleet enää sitoutuneita yksittäiseen galleriaan. Taidehallin avaaminen 1928 vähensi taidekauppiaiden merkitystä. (Anttonen 2006, viitannut Miller 2017, 13–14.)

### 4.3 Taidesalonki

Vuonna 1915, jolloin Bäcksbäcka perusti Taidesalonkinsa, elettiin taidekaupan kukoistusaikaa (Bäcksbäcka ym. 1996, 15). Kaksi ensimmäistä vuottaan Taidesalongin käytössä oli pieni kahden huoneen ateljee Aleksanterinkatu 7:ssä. Vuodesta 1917 vuoteen 1935 Taidesalongin näyttelytilana toimi Kasarmikatu 48:ssä sijainnut seitsemän huonetta käsittävä ullakkohuoneisto.



Kuva 14. Bäcksbäckan Taidesalonki Kasarmikadulla (Hessle 2015).

Vuodet 1936–1963 Taidesalonki sijaitsi Unioninkatu 28:n ylimmässä kerroksessa, minkä jälkeen vuodesta 1964 alkaen Bulevardi 3 B:n 4. kerroksessa. Lisätiloina vuoteen 1989 saakka oli käytössä saman talon kellarikerroksen nuorille taiteilijoille omistettu näyttelytila. (Hessle, Häkkinen, Hätönen, Selkokari & Tuulikangas 2015, 316.)

Taidesalongin toiminnan ytimessä olivat suomalaisten taiteilijoiden yksityisnäyttelyt, ja siitä muodostui nopeasti yksi keskeisistä uuden taiteen esittely- ja kohtauspaikoista. Yhdessä puolisonsa Katarinan kanssa Leonard Bäcksbacka keräsi ja esitti galleriassaan pääasiassa nykytaidetta pyrkien tunnistamaan kunkin aikakauden lahjakkuudet ja uranuurtajat sekä heidän tärkeimmät teoksensa. Näyttelytoimintaa täydensi vanhemman taiteen ja antiikkiesineiden taidekauppa. (Bäcksbacka, ym. 1996, 15.) Teosvalinnoissaan Leonard Bäcksbacka suosi rohkeaa siveltimen jälkeä ja kolorismia, mutta joukossa oli myös kubismiin viittaavia sommitelmia ja sävyiltään hillitympiä teoksia. (Gallen-Kallela-Sirén 2011, 7).

Läheisillä suhteilla taiteilijoihin oli suuri merkitys kokoelman synnylle. Mittavan taidekokoelman lisäksi Leonard Bäcksbackan taidenäkemyksestä kertovat hänen julkaisemansa kirjat viidestä suomalaisesta kuvataiteilijasta, joita ovat Jalmari Ruokokoski, Ellen Thesleff, Mauno Markkula, Tyko Sallinen ja Ragnar Ekelund (Gallen-Kallela-Sirén 2011, 7).

Suomen taiteessa 1910-luku merkitsi murrosta, jossa 1800-luvun perinteisestä ilmaisusta siirryttiin modernimpaan suuntaan. Ranskalainen näyttely Helsingissä vuonna 1904 sekä sittemmin Edvard Munchin ja norjalaisen taiteen vaikutus olivat vahvistaneet tätä kehitystä. (Bäcksbacka 1976.) 1900-luvun ensimmäiset kaksi vuosikymmentä olivat Suomen taide-elämässä virikkeellistä aikaa (Valjakka 2009, 42). Suomalaiset nuoret taiteilijat hakivat oppia Pariisista ja syntyi uusia taiteilijaryhmiä, kuten Septem ja Marraskuun ryhmä. Bäcksbacka seurasi tätä kehitystä tiiviisti, tukien nuoria taiteilijoita ja hankkimalla heidän teoksiaan kokoelmaansa. (Bäcksbacka 1976.)

Bäcksbacka pyrki avaamaan yhteyksiä myös ulkomaille. Suomeen Belgiasta muuttaneen keraamikko ja maalaustaiteilija A.W. Finchin avulla järjestettiin Taidesalongissa näyttely, jossa esiteltiin muun muassa neo-impressionistien, kuten Maximilian Lucen ja Paul Signacin teoksia. Myös espanjalainen taide, islamilainen kirjataide ja düsseldorfilaisen maalaustaiteen koulukunta olivat esillä 1920-luvun puolivälissä. (Hessle ym. 2009, 319.)

Menestyksekkään 1920-luvun jälkeen koittivat 1930-luvun alun taloudellisesti vaikeat ajat, joista Taidesalonki selvisi vakailla asiakassuhteilla ja antiikki- ja huonekalukaupalla, eikä keräilyistä maalauksista tarvinnut luopua (Bäcksbacka 1976). Vuosikymmenen kääntyessä loppupuolelle lähti kansainvälinen näyttelytoiminta Helsingissä lupaavasti käyntiin. Ulkomaalaisten taiteilijoiden töitä Bäcksbackan taidesalongin lisäksi esitteli muun muassa 1935 perustettu Artek. (Gallen-Kallela-Sirén 2011, 8.)

Vuonna 1936 Taidesalongille löydettiin uudet tilat valoisasta kattohuoneistosta Unioninkatu 28:sta. Tuolloin kuvaan astui jälleen uuden sukupolven taiteilijoita, kuten Yngve Bäck, Birger Carlstedt, Hjalmar Hagelstam, Torger Enckell ja muita Pariisissa koulutuksensa saaneita taiteilijoita. Heidän välityksellään Bäcksbacka tutustui muutamiin uransa alussa oleviin pariisilaisiin taiteilijoihin. Vuonna 1938 tehdystä matkasta Pariisiin alkoi ranskalaisen taiteen keräily ja näyttelyiden järjestäminen. Samana vuonna myös Artek toteutti Helsingin taidehallissa kansainvälisen näyttelyn, jossa oli esillä jo nimekkäiden ranskalaisten taiteilijoiden teoksia. (Bäcksbacka ym. 1996, 15.)

Toinen maailmansota katkaisi lähes täysin kansainvälisen näyttelytoiminnan Helsingissä. Neuvostoliiton hyökättyä Suomeen 1939 huomio kohdistui itsenäisyyden puolustamiseen ja kulttuurielämältään Suomi eristäytyi. (Gallen-Kallela-Sirén 2011, 8.) Leonard Bäcksbacka teki parhaansa rikkoakseen eristyneisyyttä ja ylläpitääkseen yhteyksiä Suomen ulkopuolelle muun muassa Ranskaan (Bäcksbacka 1976).

Sodan jälkeen päästiin uuteen alkuun. Bäcksbacka lahjoitti huomattavan suomalaisen maalaustaiteen kokoelman Tukholman Kansallismuseolle avartaakseen taiteemme ymmärtämystä Ruotsissa. Samoihin aikoihin teoksia lahjoitettiin myös Ateneumin taidemuseolle. (Bäcksbacka 1976.) Taidesalonki jatkoi ranskalaisen nykytaiteen esittämistä vielä 1950-luvulla ja hankki näyttelyihin osallistuneiden taiteilijoiden teoksia omaan kokoelmaansa. Lisäksi Bäcksbacka kartutti edelleen

kokoelmaansa uusien suomalaisten uraansa aloittelevien taiteilijoiden töillä, joiden joukossa olivat esimerkiksi Unto Pusa, Mauno Markkula, Paul Grönholm ja Unto Koistinen. (Bäcksbacka 1976.)

Vähitellen kehittyi ajatus kokoelman muodostavien teosten kokonaisuudesta, joka olisi kaikkien nähtävissä. Tämä ei ehtinyt kuitenkaan toteutua Bäcksbackan elinaikana, sillä maisteri Leonard Bäcksbacka kuoli 8. maaliskuuta 1963. Jotta suunnitelma suuren yleisön saavutettavissa olevasta taidekokonaisuudesta voitiin toteuttaa, tarjosivat hänen perillisensä kokoelmaa Helsingin kaupungille. Lopputuloksena Leonard ja Katarina Bäcksbackan kokoelmaa varten rakennettiin Meilahden taidemuseorakennus, ja kokoelma siirtyi lopullisesti Helsingin kaupungin omistukseen 1976. (Bäcksbacka 1976.)

#### 4.4 Bäcksbacka ja ranskalainen taide

Leonard Bäcksbacka oli yksi Suomen keskeisimmistä kansainvälisen taiteen välittäjistä, jonka erityinen mielenkiinto kohdistui ranskalaiseen modernismiin (Gallen-Kallela-Sirén 2011, 8). Suomalaisten nuorten taiteilijoiden kautta solmittujen suhteiden ansiosta Bäcksbacka järjesti ensimmäisen ranskalaisen nykytaiteen näyttelynsä Taidesalongissa vuonna 1938. Esillä oli muun muassa Roland Oudotin, André Plansonin, Maurice Brianchonin, Yves Alixin, ja André Foyn teoksia. Foy oli vierailut Helsingissä jo vuonna 1937 ja oli yhteyshenkilönä Bäcksbackan ensimmäistä ranskalaisen taiteen näyttelyä varten tekemällä matkalla 1938. (Bäcksbacka 1992.) Pariisissa tuolloin asuneet suomalaistaiteilijat Birger Carlstedt ja Yngve Bäck toimivat tärkeinä välittäjinä. Samalla Leonard saatteli tyttärensä, Irina Bäcksbackan Pariisiin ja hankki hänelle opiskelupaikan yhdestä kaupungin monista taideakatemoista. Erityisen läheisiksi muodostuivat välit taiteilija Jules Cavaillésiin, jonka perheen luona Irina Bäcksbacka asui, ollessaan samalla myös hänen oppilaansa. (Bäcksbacka 1992.)

Hufvudstadsbladetin artikkelissa helmikuulta 1938 Leonard Bäcksbacka iloitsi Pariisin matkansa yhteydessä tekemistään sopimuksista taiteilijoiden kanssa:

Nu är jag tillbaka dock först efter att i Paris ha lyckats göra avtal med en grupp moderna franska målare som inom kort skall ställa ut i min salong här hemma! Om jag är glad över intrycken från Portugal, så är jag kanske ännu gladare över resultatet av underhandlingarna i Paris. (Hufvudstadsbladet 1938).

Samana vuonna Artek toteutti Helsingin Taidehallissa kansainvälisen näyttelyn, jossa nähtiin Henri Matissen, Georges Braquen, André Derainin, Pablo Picasson, Fernand Légerin ja muiden merkittävien taiteilijoiden töitä. Tämä viittasi siihen, että Suomessa 1930-luvulla Pariisi nähtiin edelleen modernin taiteen keskuksena. (Gallen-Kallela-Sirén 2011, 8.)

Leonard Bäcksbackan kiinnostus ulkomaiseen oman aikansa taiteeseen syveni erityisesti juuri Pariisin-matkoilla, joiden aikana hän loi yhteyksiä ranskalaisiin taiteilijoihin. Bäcksbacka pyrki paitsi tuomaan ranskalaista taidetta Suomeen myös tekemään suomalaisia taiteilijoita tunnetuksi Ranskassa. Tämän työn ansiosta suomalainen yleisö sai tutustua vielä melko tuntemattomiin pariisilaisiin taiteentekijöihin, kuten Maurice Brianchoniin, Jules Cavaillesiin, René Legueultiin ja Roger Limouseen. (Bäcksbacka 1976.)

Toisella maailmansodalla oli valtaisa negatiivinen vaikutus kulttuurialoille, ja erityisesti kuvataiteen kehitykselle ja kansainvälistymiselle (Gallen-Kallela-Sirén 2011, 8). Sodan aikana Bäcksbacka pyrki kuitenkin säilyttämään yhteytensä Pariisiin onnistuen järjestämään jatkosodan aikana 1943 ranskalaisen taiteen näyttelyn sekä viemään ranskalaista taidetta näyttelykierrokselle Ruotsiin (Hessle ym. 2015, 320). Sodan jälkeen Bäcksbacka jatkoi ranskalaisen nykytaiteen esittelyä Taidesalongissa 1946 ja hankki kokoelmaansa näyttelyihin osallistuneiden taiteilijoiden teoksia. Tätä aikanaan uskaliaasta näyttely- ja kokoelmalinjausta ei jälleenrakennuksen Suomessa täysin osattu arvostaa, mutta se kertoo Bäcksbackan tiedostaneen kansainvälisyyden ja kulttuurivaihdon merkityksen pienen maan kuvataide-elämälle. (Gallen-Kallela-Sirén 2011, 9.)

Kuvataiteen tyylien kehitykseen Suomessa on voimakkaasti vaikuttanut syrjäinen maantieteellinen sijainti, sodat, pieni väestömäärä, geopoliittinen asema, lyhyehkö kuvataiteen historia ja taidetta keräävän eliitin konservatiivinen muutoksia vastustava taidemaku (Gallen-Kallela-Sirén 2011, 11). Taidevälittäjänä ja elinkeinoharjoittajana myös Bäcksbäck joutui mukautumaan ostajakunnan mieltymyksiin (Bäcksbäck 2025). Toisen maailmansodan päättyessä 1945 Taidesalongissa, kuten muuallakin suomalaisessa taidekentässä, uskottiin edelleen ranskalaiseen modernismiin. Suomesta käsin ei havaittu, että Pariisi oli jo menettämässä asemansa kuvataiteen keskuksena. Sodan myötä monet avantgardistit olivat siirtyneet Yhdysvaltoihin, ja New Yorkista oli tullut uuden taiteen tärkein keskus. Ranskassa puolestaan monet taiteilijat takertuivat 1900-luvun alun tyyli-suuntiin – postimpressionismiin, kubismiin ja fauvismiin – kykenemättä uudistumaan samalla tavalla kuin heidän amerikkalaiset kollegansa. Suomen näkökulmasta Pariisin modernismi näytti edelleen uudelta ja radikaalilta, mikä osaltaan selittää Bäcksbäckin valintoja kokoelmassaan. (Gallen-Kallela-Sirén 2011, 10.)

Bäcksbäckin hankkimat valoisat ja värikylläiset muun muassa *La Réalité Poétique* -ryhmän teokset olivat tunnelmaltaan toisenlaisia, kuin mitä suomalainen tummasävyinen sisäänpäin kääntynyt ja taaksepäin katsova taide tuohon aikaan oli (Valjakka 2009, 8). Vuodelle 1946 päivätyssä kirjeessään Marcus Collinille Bäcksbäck toteaa myös olleensa täysin kyllästynyt ”kubismilla ja surrealismilla koketeeraukseen” (Bäcksbäck ym.1996, 15). Lisäksi Bäcksbäck toteutti hankinnoissaan edelleen myös puhtaasti omia makumieltymyksiään. Ranskalaisten taiteilijoiden kanssa oli muodostunut pitkäaikaisia ystävyys-suhteita ja Leonard Bäcksbäck halusi jatkaa heidän taiteilijauriensa seuraamista ja tukemista. (Bäcksbäck 2025.) Näiden taiteilijoiden kuvaamassa maailmassa ”ei ollut sijaa kapinalle vaan tanssille, teatterille, reheville puutarhoille ja kauniille naisille”, kuten pojantytär Christina Bäcksbäck vuosia myöhemmin muotoili lehtihaastattelussa (Heinänen 2008). Suomessa yhteneväisiä piirteitä löytyi taiteilijaryhmä Septemin kolorismista. Bäcksbäck on julkaissut kirjat ryhmään kuuluneiden Ellen Thesleffin ja Mauno Markkulan tuotannosta ja elämästä sekä hankkinut heidän töitään kokoelmiinsa. (Bäcksbäck ym. 1996, 15.)

Leonard Bäcksbackan minämuodossa kirjoittamissaan näyttelyluetteloiden alkusanoissa hän raottaa suhdettaan kunkin näyttelyn taiteeseen. Lokakuun alussa vuonna 1958 avattiin Taidesalongissa sen kahdenkymmenen toimintavuoden aikana aiemmin esillä olleiden ranskalaisten taiteilijoiden näyttely. Ranskankielisen luettelon alkusivuilla Bäcksbacka (1958) kertoo suuresta ja puhtaasta ilon tunteestaan löytäessään nuoria taiteilijoita, ja saadessaan seurata ja olla osallisena heidän kehityksessään, työskentelyssään ja mahdollisessa menestyksessään. Hän kuvailee näyttelyn taiteilijoiden teosten olevan hillittyjä tekniikoiltaan, maltillisia aihevalinnoiltaan ja pohdiskelevia tyyliltään. Bäcksbacka liittää näyttelyn teokset laajempaan taidekontekstiin ja kirjoittaa näyttelyssä olevien ranskalaisten taiteilijoiden noudattavan arvoiltaan kestäviä suuntauksia, jotka luovat jatkuvuutta ollen uskollisia taiteellisille perinteille. Tekstissään Leonard Bäcksbacka uskoo, että taiteilijoiden pyrkimys kuitenkin samalla uudistaa ilmaisuaan, varmistaa ranskalaisen taiteen aseman todistaen sen elinvoimasta ja vaikutusvallasta, joka tulee säilymään myös suomalaisten taiteilijoiden inspiraation lähteenä. (Bäcksbacka, 1958.)

Bäcksbackan ranskalaisen taiteen kokoelma on lopulta alle kymmenesosa hänen koko taidekokoelmastaan, mutta sen esittämisellä oli merkittävä vaikutus Suomen kuvataidekenttään. Hänen suosimansa ranskalaiset taiteilijat eivät kuulu modernismin suurimpiin kansainvälisiin nimiin, mutta heidän näyttelynsä 1930–1950-lukujen Suomessa rikasti ja monipuolisti paikallista taide-elämää. Bäcksbackan pyrkimys viedä suomalaista taidetta Ranskaan jatkui pitkään, ja vielä 1958 hän julkaisi ranskalaisessa *Prisme des Arts* -lehdessä suomalaista nykytaidetta esittelevän artikkelin *L'Art contemporain en Finlande*. (Bäcksbacka 1992.)

## 5 Maalauksen rakenteen ja kunnon kuvaus

Perehtymällä maalauksen rakenteeseen, muodostuu kokonaiskuva sen kunnosta. Materiaalien tunnistamisen avulla voidaan tehdä päätelmiä niiden käyttäytymisestä eri olosuhteissa ja erilaisten konservointikäsitteilyjen yhteydessä. Tämä taas auttaa vaurioihin johtaneiden syiden pohdinnassa, ja ennaltaehkäisemään tulevia vaurioita.

Ennen konservoinnin suunnittelua, maalauksen rakennetta ja kuntoa arvioitiin silmämääräisesti, Leica M 80 -leikkaussalimikroskoopin avulla ja analyyttisen valokuvauksen menetelmillä. Maalaus kuvattiin symmetrisessä päivänvalossa sekä edestä että taustapuolelta (liitteet 1 & 2). Näissä studio-olosuhteissa otetuissa valokuvissa on riittävä tarkkuus myös maalauksen yksityiskohtien havainnointiin. Sivualokuvassa (liite 3), jossa studiovalaisin asetettiin jyrkkään kulmaan maalauksen pintaan nähden, erottuivat selkeästi maalipinnan krakelyyrien muodostumissuunnat ja kohoumat, sekä kankaan pienet deformaatiot. Myös taiteilijan siveltimenjälki saatiin joiltain osin näkyviin, vaikka maalikerrokset ovat ohuehkoja. Ultraviolettifluoresenssikuva toi esiin aiempia konservointitoimenpiteitä (liite 4). Eri värialueiden fluoresenssin perusteella voitiin alustavasti tunnistaa maalauksessa käytettyjä pigmenttejä (luku 6.3). Kuvat otettiin Canon EOS 850D -kameralla. Infrapunareflektiokuva sen sijaan otettiin kennottomalla Canon EOS 6D-järjestelmäkameralla, josta on poistettu IR-suodatin (liite 5). IR-kuvan avulla on mahdollista saada näkyviin muun muassa maalauksen aluspiirros (Stuart 2007, 73–74). *Istuva nainen* -maalauksessa sellaista ei kuitenkaan tämän tutkimuksen perusteella ole.

## 5.1 Analyyttisestä valokuvauksesta

Maalauksen ultraviolettifluoresenssikuvauksessa käytettiin UV-säteilyä emittoivia mustavaloputkia (Philips 36 W Blacklight Blue). Canon EOS 850D -järjestelmäkameran objektiiviin lisättiin Kodak Wratten 2B gelatiinisuodatin poistamaan heijastuvaa ultraviolettivaloa ja värinkorjaukseen CC40Y (yellow), ja CC20M (magenta) -suodattimet. UV-fluoresenssikuvauksella on tutkittavaan kohteeseen kajoamaton analyttisen valokuvauksen menetelmä, jota voidaan muihin materiaalitutkimusmenetelmiin yhdistettynä hyödyntää maalauksen pinnassa olevien kerrosten, kuten sideaineiden, lakkojen ja pigmenttien havaitsemisessa ja tunnistamisessa. Myös aiemmat restaurointimaalaukset saadaan näkyviin UV-fluoresenssin avulla. Maalauksen materiaalit fluoresoivat molekyylien absorboidessa UV-säteilyä. Fluoresenssin väri ja voimakkuus riippuvat paitsi materiaalin kemiallisesta koostumuksesta, myös sen iästä. Pelkästään fluoresenssin avulla on kuitenkin haastavaa tunnistaa materiaaleja, sillä epäpuhtaudet ja useiden aineiden sekoitukset vaikuttavat fluoresenssin ilmenemiseen. Maalauksen pintakäsittely voi peittää alleen maalikerroksen pigmenttifluoresenssin ja hankaloittaa niiden tunnistamista. (Galeotti & Mazzeo & Pinna 2009: 204–205; Stuart 2007: 75–77.)

Ultraviolettisäteilylle altistettaessa on useilla pigmenteillä ominainen, tunnistettava tapansa fluoresoida. Esimerkiksi sinkkivalkoinen fluoresoi kirkkaan vaalean vihreänä, kun taas lyijyvalkoisen fluoresenssi on lämpimän oranssiin vivahtava. Sinisen sävyissä fluoresoivat tummempana näyttäytyvä atsuriitti, vaaleampana näkyvä seruliininsininen, sekä kirkkaan sinisenä fluoresoiva maavihreä. Päivänvalossa sinisenä näkyvän smaltin fluoresenssi on violettia vivahtavaa, kuin myös hieman edellistä tummempana fluoresoiva ultramariini. Keltaisen ja punaisen eri sävyinä fluoresoivat kadmiumvärit, ja tummemman punaisena muun muassa koboltin sininen. Eri vaaleusasteilla punaisina fluoresoivat viridiini, lyijypunainen ja koboltti. (Stuart 2007: 77; Measday, D. & Pemberton, B. & Walker, C. 2017.)

Selkein huomio *Istuva nainen* -maalauksen ultraviolettifluoresenssikuvassa on aiemmin päivänvalo-olosuhteissa kiiltoeroina havaitun pintakäsittelyn fluoresoi-

mattomuus. Joillain alueilla on ainoastaan hyvin kevyttä utuisuutta, mikä on mahdollista tulkita ohueksi lakkapinnaksi, tai jonkin pigmentin fluoresoinniksi. Maaliin mahdollisesti sekoitettu hartsiliuos saattaisi tulla esille samankaltaisena fluoresointina. UV-fluoresenssikuvassa on myös syvän mustia alueita, jotka lakkapinnan läsnä ollessa näyttäytyisivät sameina. Tummina esiintyviä vanhoja restaurointeja maalauksessa ei UV-fluoresenssikuvan perusteella ole, mutta lähes koko punaruskean lattian alueella ja hameen helmaosissa fluoresoivat pystysuorien krakelyyrien mukaiset, kellertävän oranssit alueet. Ohuet, kynämäisinä jälkinä näyttäytyvät vedot ovat hyvin todennäköisesti vanhojen maalinkiinnitysten liimjäämiä (kuva 15).

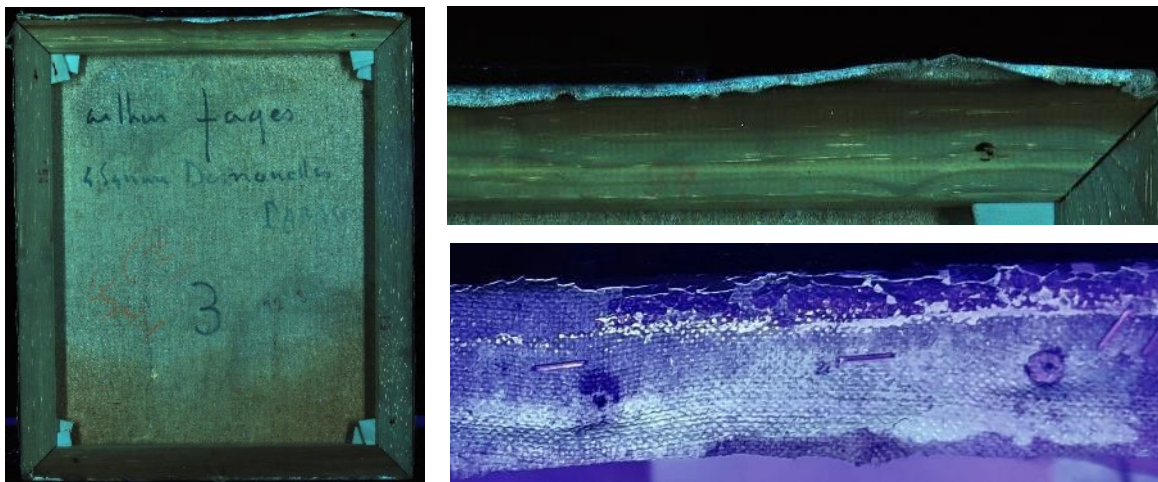


Kuva 15. UV-fluoresenssikuvassa näkyvät vanhat liimausjäljet.

Naishahmon kasvot, kädet, vaatetuksen vaaleimmat alueet ja taustan siniset ja turkoosit sävyt fluoresoivat voimakkaasti, mikä viittaa maaliin sekoitettuun sinkki-valkoiseen. Hahmon punaiset huulet ja asun päivänvalossa punertavat raitakuviot fluoresoivat tummina, lähes mustina, mikä voi viitata sinooperiin tai maaväreihin. Lattiassa olevan sinisen leveän raidan kirkas fluoresointi voi olla peräisin ultramariinista (liite 4).

Myös maalauksen taustapuolta tarkasteltiin uv-valossa, ja öljymäisiksi tulkittu suurehko tummunut alue maalauksen alaosassa fluoresoi pellavaöljyn tapaan syvän kellertävänä. Ylemmät jäljet eivät juurikaan muuttaneet sävyään, mutta esiin tuli päivänvalossa näkymättömissä olleita muotoja. Samalla havaittiin kankaan

taitereunoilla kirkkaana, lähes valkoisena fluoresoiva kerros, joka voidaan tulkita proteiinipitoiseksi liimaksi (kuvat 16–18). (Stuart 2007: 77; Measday ym. 2017.)



Kuva 16 (vas.). UV-valossa kuvattu taustapuoli, alaosassa kellertävänä fluoresoiva, mahdollisesti pellavaöljyalue. Yläpuolella olevan alueen keskiosa fluoresoi vaaleampana ja neliosaisena.

Kuva 17 (oik.ylh.). Yksityiskohta kankaan yläreunan fluoresenssista.

Kuva 18 (oik.alh.). Kuva otettu käsikäyttöisen UV-valon ja mobiililaitteen kameran avulla. Sinisemmästä sävystä huolimatta, nähdään proteiinipitoisen liiman kirkas, lähes valkoinen fluoresenssi.

Infrapunareflectiovalokuvaus on non-destruktiivinen tutkimusmenetelmä, jonka avulla voidaan havaita maalikerrosten alla olevat, hiilipitoisella materiaalilla tehdyt aluspiirroukset, sekä aiempia restaurointimaalauksia. Päivänvalo-olosuhteissa lähes saman sävyisinä esiintyvät värialueet erottuvat ja saavat lisää kontrastia. Tutkimusmenetelmä hyödyntää elektromagneettista infrapunareflectiosäteilyä, jota ihmissilmin ei ole mahdollista havaita. Kuvantamisessa käytetään hehku- tai halogeenilamppujen tuottamaa IR-säteilyä ja infrapunareflectiokameraa, jolla kohteesta heijastunut säteily tallennetaan analysoitavaksi. (Stuart 2007, 73–74.) Pitkän aallonpituutensa ansiosta, infrapunasäteily pystyy läpäisemään maalikerroksia, joiden sisältämät pigmentit absorboivat säteilyä. Useimmat keltaiset, punaiset ja ruskeat sävyt näyttävät kuvissa lähes valkoisina, kun taas siniset ja vihreät, joilla on heikko säteilyn läpäisevyys, voivat näyttäytyä lähes mustina. (Galeotti ym. 2009: 172–173.)

Tutkittavassa maalauksessa ei ole infrapunarefleksion avulla näkyvää aluspiirrosta (liite 6). Aluspiirroksen puuttuminen tukee vaikutelmaa maalauksen luonnosmaisuuudesta ja nopeasta työskentelytavasta. Erivärisiä maalikerroksia, muun muassa sinisiä ja vihreitä, on kuitenkin useita päällekkäin, mikä voi olla syynä sille, että mahdollista aluspiirrosta ei infrapunarefleksion avulla saada esille. IR-kuvassa ei myöskään näy vanhoja päällemaalauksia tai muita restaurointeja. Naishahmon vaaleina heijastuvat huulet, asun raidalliset kuviot ja osa punaruskeasta lattia-alueesta kertovat mahdollisesti rautapohjaisista maaväreistä. Maalauksen vihreät värit sisältävät mahdollisesti viridiiniä ja kromioksidin vihreää, jotka infrapunarefleksiossa näkyvät vaaleina, kun taas osa maalauksen vihreän ja sinisen sävyistä puolestaan näyttäytyy lähes mustina. Mahdollisesti sinkkivalikoiseen sekoitettuna osa edellä mainituista voi kuitenkin heijastua UV-fluoresenssikuvassa vaaleampina sävyinä. (Chsopensource.org.)

## 5.2 Kiilakehys

Maalaus kangas on pingotettu kiilakehykselle, joka on todennäköisesti valmistettu havupuusta. Kulmat on sahattu jiiriin ja kiilapuut on kiinnitetty toisiinsa hankoliitoksien. Kaikissa kulmissa on kaksi vanerista valmistettua kiilaa tiukasti paikoiltaan, mutta kiilojen kiinnitystä ei ole varmistettu. Kiilakehyksen kangasta vasten olevat reunat on viistottu. Alareunan kiilapuussa on ylösalaisin teollisesti kaiverrettu teksti, ”PARKANON LISTA OY MADE IN FINLAND”. Tästä voidaan päätellä, että kiilakehys ei ole alkuperäinen, vaan vaihdettu myöhemmin, sillä maalauksen tiedetään olleen esillä vuoden 1946 Taidesalongin näyttelyssä (liite 13). Parkanon Lista Oy valmisti kiilakehyksiä 1980–2000-luvulla, jonka jälkeen nimi vaihtui Parkanon Listatehdas Oy:ksi. (Parkanon Listatehdas 2024). Kiilapuissa on myös kehysten mitoista kertovat musteleimat, 46 ja 54. Lisäksi alareunan kiilapuun keskialueella on lyijykynällä piirretty numero 9. Kiilakehys on kokonaisuutena hyväkuntoinen, liitokset ovat tukevat, ja kulmat ovat suorat. Ainoa puute lienee esteettinen vaikutelma ja kiilakehyksen liian pieni koko suhteessa maalauksen alkuperäiseen kuva-alaan, jota on maalauksen alaosasta jouduttu kääntämään taitereunaksi. Maalaus kangas on kiinnitetty kiilakehykseen niiteillä.

### 5.3 Kangas

Pohjakangas muodostuu yhdestä palasta. Vasemmalla puolella on hulpioreuna, eli kankaan loimen suuntainen purkautumaton reuna, jossa kudelanka on kudottaessa käännetty takaisin tulosuuntaan. Kangas on muutamia leikattujen reunojen purkautuneita lankoja lukuun ottamatta ehjä. Palttinasidoksella kudotun kankaan lankoja laskettiin 1 cm<sup>2</sup> alueelta 15 kpl x 15 kpl, eli loimi- ja kudelankoja on yhteneväinen määrä. Kangas on toisin sanoen tiiviisti kudottu ja tukeva. Silmämääräisen tarkastelun perusteella kangas on mahdollisesti pellavaa ja oletetun ajoituksen mukaan sekä visuaalisen tarkastelun perusteella todennäköisesti teollisesti valmistettu.

Kankaan taitereunoissa on edellisestä pingotuksesta jääneitä, todennäköisesti nupinaulakiinnityksen jättämiä reikiä, joiden ympärillä on lika- tai ruostetahra. Näiden joukossa on samassa linjassa pienempiä reikiä. Nämä nelisakaraisen tähden muotoiset reiät asettuvat harvempaan, ja niiden jäljet kankaassa ovat tummemmat. Samankaltaisia pieniä reikiä ja jälkiä on havaittavissa myös kahdessa muussa tarkastellussa Bäcksbäckan kokoelmasta tulleessa 1940-luvun maalauksessa. Maalaukset ovat eri taiteilijoiden teoksia, ja toinen on valmispohjalle maalattu, joten pienet reiät voivat liittyä esimerkiksi Taidesalongissa tehtyyn kehystykseen (kuva 20).

Taustapuolella, kankaan alaosassa, sekä vasemman yläkulman alueella on laajahko tummunut alue. Silmämääräisen tarkastelun perusteella syntyy vaikutelma etupuolelta kankaan läpi imeytyneestä aineesta., mikä on ollut mahdollista ainostaan ennen pohjustustoimenpiteitä. Muussa tapauksessa tummuneet alueet aiheuttaneen aineen olisi täytynyt imeytyä kankaaseen taustapuolelta. UV-fluoresenssikuvan perusteella kankaan alaosan tummunut alue on mahdollisesti pellavaöljyä (kuva 16, s.33 ja liite 4). Veden jättämät jäljet voi yleensä tunnistaa kuivumisen jälkeen muodostuneista tummista reunoista, mutta tämän kaltaisia merkkejä ei ole havaittavissa. Lisäksi kankaassa on kaksi pientä kellertävää maalitahraa ja keskivasemmalla haalea valumajälki. Näkyvin merkintä on käsialasta

päätellen taiteilijan itsensä tummansinisellä värillä kirjoittama nimi ja mahdollisesti osoite, jonka kirjaimet jäävät epäselviksi. Näiden alapuolella on samalla tummansinisellä värillä piirretty numero 3. Muut taustapuolella olevat leimasimella tehdyt numerot ovat Taidesalongin inventaarimerkintöjä (liite 2). Oranssinsävyisellä kynällä kirjoitettu ”Ingjald” ja ympyröity numero 14 liittyvät Leonard Bäcksbackan kuoleman jälkeiseen pesänjakoon. (Bäcksbacka 2025.)

Taustapuoli on kauttaaltaan pöyinen ja etenkin alaosan kiinnitysreunan alueella kangas on likainen. Lisäksi taitereunoissa on määrittelemättömiä tahroja, mahdollisesti kankaan esiliimauksen yhteydessä syntyneitä.

#### 5.4 Pohjustus

Pohjustus on kermanvalkoinen ja ohuehko, sillä kankaan rakenteen pintakuvio on edelleen havaittavissa. Pieniä puutosalueita on uloimmilla reuna-alueilla, mutta pohjustus on pääosin hyvin kiinni kankaassa. Kosteuden avulla testattaessa vesi imeytyy jonkin verran pohjustukseen ja se pehmenee hieman. Suurin maalin ja pohjustuksen puutoskohta on maalauksen alareunassa, jossa uuden pingotuksen yhteydessä kuva-alaa on taitettu kiilapuun sivulle (kuva 19).



Kuva 19. Maalauksen alareunan kiilapuun sivulle käännetty kuvapinta.

Puutos voi osittain johtua myös maalauksen säilytysolosuhteista, jotka Taidesalongin tiloissa olivat vaihtelevia (Bäcksbacka 2025). Maalauksen kangas on esiliimattu, sillä valkoinen pohjustus ei ole imeytynyt kankaan taustapuolelle. Esiliimauksesta on jälkiä myös alaosan pingotusreunan alueella, mikä tulkittiin

UV-fluoresenssin avulla kirkkaan, lähes valkoisen fluoresenssinsa takia eläinliimaksi (kuvat 17 & 18, s.33). Maalauskanan pohjustus ulottuu vain niukalti maalatun alueen pinta-alan ulkopuolelle. Taitereunoilla pohjustusta on osunut joihinkin kohtiin ilmeisesti vahingossa (kuva 20).



Kuva 20. Pohjustukseen käytetyllä siveltimellä on todennäköisesti kevyesti pyyhkäisty nupinaulan yli. Kuvassa näkyy myös kolme pienempää naulan, tai vastaavan nelisakaraista jälkeä.

Näiden kohtien perusteella voidaan tulkita kankaan olleen jo pohjustettaessa pingotettuna, sillä aikaisemman kiinnitysnaulan kannasta jäänyt pyöreä jälki on puhdas, eli naulan kannan alla ei ole ollut jälkiä pohjustuksesta. Edellisten havaintojen perusteella voidaan olettaa kankaan olevan taiteilijan itsensä pohjustama.

## 5.5 Maalikerros

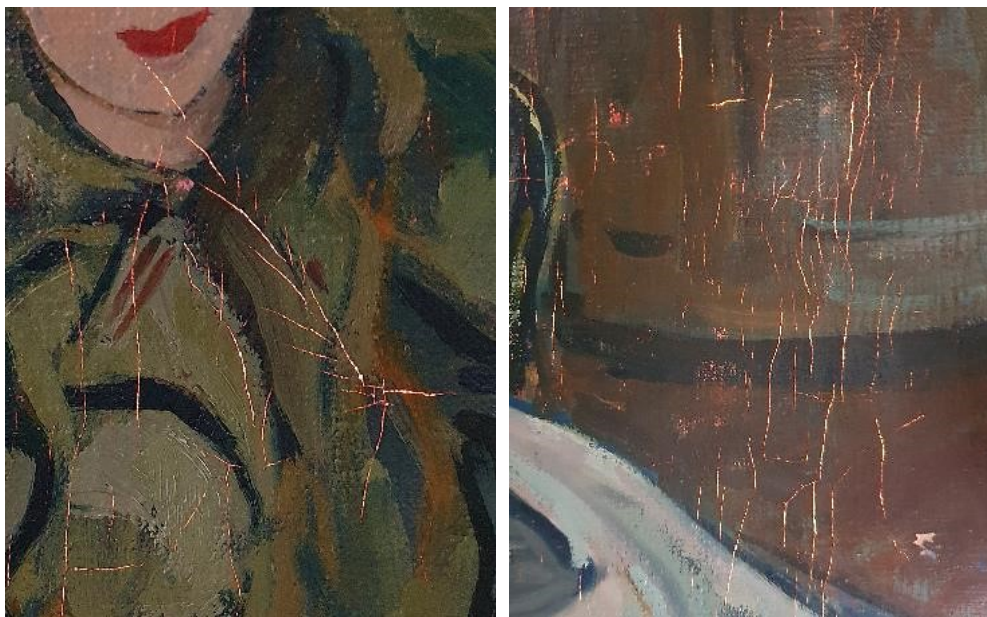
Maalauksen pohjustus ja maalikerrokset muodostavat jäykän ja paksuhkon vaikutelman antavan kokonaisuuden. Yksittäinen maalausjälki on ohut, mutta päällekkäisiä maalikerroksia on kuitenkin useampia. Joillain alueilla päällimmäisen kerroksen alla oleva maalikerros näyttäisi olevan tarkoituksella näkyviin jätetty. Joissain kohdissa alla olevaa värikerrosta taas on ikään kuin vahingossa jäänyt esille värialueiden rajoille muistutukseksi värikokeiluista. Esimerkiksi maalauksen aiheena olevan naishahmon asun alaosan värin taiteilija näyttäisi olleen vaihtanut keltavihreästä vaalean siniseen.



Kuvat 21, 22 & 23. Vaurioalueilla näkyviin tulleita, eri sävyisiä alla olevia maali-kerroksia.

Näkyvimpiä vaurioalueita ovat kuva-alueen ulkoreunoilla olevat kulumat, alareunan kankaaseen saakka ulottuva puutosalue ja päällimmäisen maalikerroksen puutoskohdat, joiden alla on näkyvä vaaleampi, tai täysin eri värinen maalikerros. Maalipinta on krakeloitunut kauttaaltaan, mutta maalikerrokset vaikuttavat olevan suurimmilta osin stabiilit. Suurin osa krakelyyreistä on muodostunut vertikaalisti, pystysuorassa linjassa, joka on selkeästi havaittavissa vauriokartoituksessa (liite 6). Krakelyyrit jatkuvat maalipinnassa aina kuva-alueen reunaan saakka. Taustapuolella olevat kiilapuut eivät ole toimineet niin sanotusti taustasuojana, jolloin krakelyyrien muodostuminen olisi rajautunut eri tavalla ja kiilapuiden taustasuojajama maalipinnan alue olisi ehjempi. Osa krakelyyreistä on hieman kohollaan ja niistä joidenkin kohdalla myös kankaan taustapuolella on havaittavissa hentoja painaumia. Tämän kaltaisia ja edellä mainittuja vertikaalisti muodostuneita krakelyyrejä voi syntyä maalauksen ollessa rullattuna (kuva 25). Bäcksbäckan Taidesalongin maalauslähetykset saattoivat usein saapua rullalle pakattuina, jolloin pingotus tapahtui Taidesalongin, tai jonkin ulkopuolisen tahon toimesta. (Bäcksbäck 2025).

Osa krakelyyreistä on mahdollisesti taustapuolelta tulleen iskun, tai raapaisun aikaansaamia, joista on muodostunut niin sanottu höyhen-krakelyyri (kuva 24). Kulmissa on havaittavissa diagonaalisesti syntyneitä krakelyyrejä, jotka tavallisesti aiheutuvat ilmankosteuden muutoksista johtuvista, kankaaseen ja materiaaleihin syntyvistä jännitteistä. (Seymor & Van den Burg 2023, 40.)



Kuvat 24 & 25. Vasemmalla läpivalaistu höyhenkrakelyyri, Oikealla vertikaalisti muodostuneita läpivalaistuja krakelyyrejä.

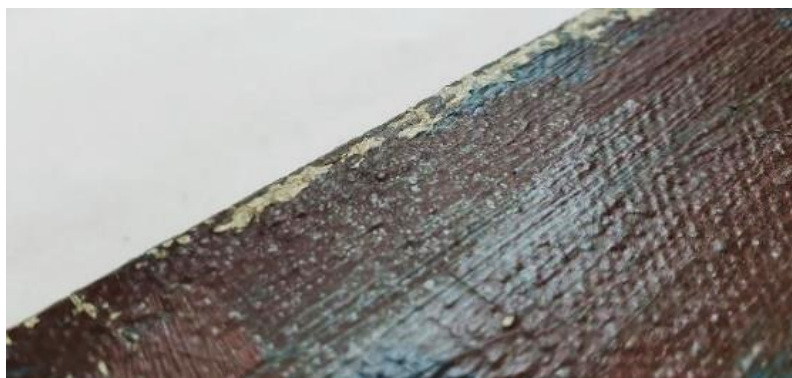
Maalikerrosten de-laminoitumisen syynä voivat olla edellä mainitut olosuhdemuutoksiin liittyvät tekijät. Myös sinkkivalkoista sisältävän pohjustuksen on todettu aiheuttavan maalikerrosten irtoamista pohjustuksesta. Tähän on syynä sinkkipohjustuksen jäykkyys ja hauraus. (Pratali 2013.) Pohjustukseen sekoitetun sinkin ja öljyn yhdistelmä voi aiheuttaa saippuoitumista pohjustuskerroksen pinnassa, mikä taas saa aikaan päällä olevien maalikerrosten de-laminoitumista (Barnes 2014). Mikäli pohjustettu maalaus kangas on ehtinyt vanhentua, tai maalauskerrosten maalaamisen välillä on kulunut aikaa, on pintaan saattanut nousta kosteuden aiheuttamia pohjustus- tai maalikerrosten rasvahappojen reaktiotuotteita. UI-

koisista syistä johtuen pinta on saattanut myös likaantua. Tällaisille pohjille maalatut maalikerrokset voivat myöhemmin alkaa de-laminoitua. (Hackney 2020, 172.) Visuaalisen tutkimisen perusteella voidaan olettaa, että *Istuva nainen* -maalauksen alla on mahdollisesti toinen aikaisempi maalaus, tai luonnosvaiheeseen jäänyt maalaus.

Maalipinta ei ole silmiinpistävän likainen. Tasainen, vaikutelmaa hieman himmentävä likakerros, havaittiin tarkemmin puhdistustestausten yhteydessä.

## 5.6 Pintakäsittely

Maalauksen pinnassa on kauttaaltaan ohuehko pintakäsittely, mahdollisesti lakkakerros, joka on näkyvässä mikroskoopin avulla pintaa tarkasteltaessa. Silmämääräisesti pintakäsittely erottuu matasta maalialueesta joillain reuna-alueilla, joilla on näkyvässä pieniä roiskemaisia jälkiä (kuva 26).



Kuva 26. Maalauksen vasemman reunan alaosan alueelta otettu kuva mattaa maalipintaa vasten erottuvista kiiltävistä pintakäsittelyn jäljistä.

UV-fluoresenssin avulla lakkaa tai muutakaan pintakäsittelyä ei kuitenkaan ollut selkeästi havaittavissa, ainoastaan hyvin kevyenä utuisena alueena osassa maalipintaa. Hennon fluoresenssin takia pintakäsittelyn koostumus ei ollut UV-fluoresenssikuvan perusteella määriteltävissä. UV-kuvassa havaittiin sen sijaan vanhoja liimauksia, joiden liimajäämien todettiin myöhemmin pintapuhdistuksen yhteydessä olevan pintakäsittelykerroksen alla. Tästä voidaan päätellä, että maa-

lauksen pinnassa oleva kerros ei ole alkuperäinen, vaan se on lisätty myöhäisemmässä vaiheessa. Pintakäsittelymateriaali ei ole tummunut, kellastunut, samentunut, tai muuten vaurioitunut, eikä haittaa maalauksen visuaalista ilmettä.

## 6 Maalauksen materiaalitutkimus

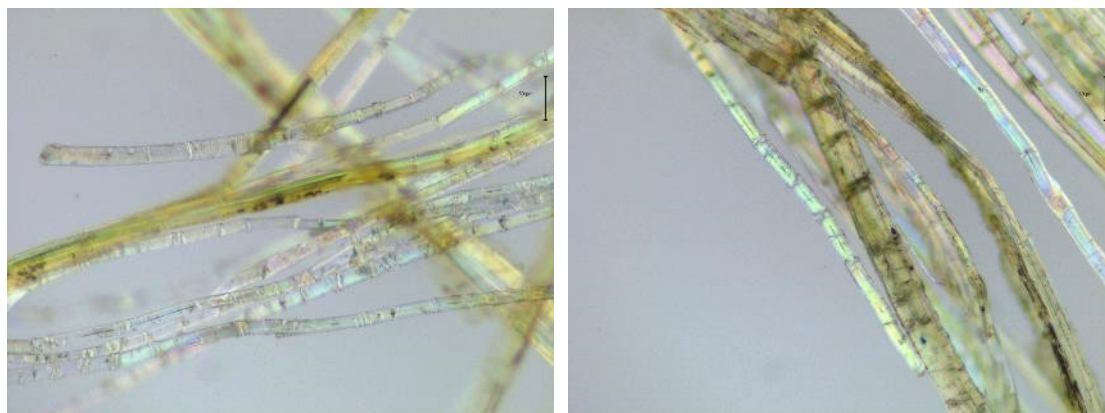
Maalauksen rakenne ja siinä käytetyt materiaalit tutkitaan mahdollisuuksien mukaan, jotta konservointia varten voidaan perustellusti valita teokselle sopivat ja turvalliset materiaalivaihtoehdot. Materiaalitutkimus on apuväline ennaltaehkäisevään sekä tuleviin konservointeihin, tuoden samalla maalaukselle lisäarvoa ja merkityksiä.

Maalauksen materiaalien tutkimiseksi käytettiin useita analyysimenetelmiä. Kuituanalyysillä tunnistettiin pohjakankaan kuidut. Pohjustuksen koostumusta selvitetiin Fourier-muunnos infrapunaspektroskopian (FTIR) sekä röntgenfluoresenssimittauksen (XRF) keinoin. Maalikerrosten rakennetta ja pigmenttejä tutkittiin poikkileikkausnäytteiden ja XRF-mittausten avulla. Maalauksen pinnassa havaitulle ohuelle pintakäsittelylle ei yrityksestä huolimatta onnistuttu tekemään FTIR-analyysiä, sillä riittävän näytemäärän saaminen olisi aiheuttanut puutosalueen. Epävarman määritelmän antaneen näytteen spektristä voitiin havaita kuitenkin viitteitä lakasta ja hienoinen yhteneväisyys dammarin (luonnonhartsi) referenssispektrin kanssa (liite 10). Todettiin, ettei pintakäsittelyn koostumuksen selvittäminen opinnäytetyön yhteydessä kuitenkaan ole ajankohtaista, sillä hyväkuntoisuutensa vuoksi poistaminen ei ole tarpeellista.

### 6.1 Kankaan kuituanalyysi

Maalauskaan pohjustus rajautuu tarkasti kuvapinnan alueelle, joten kankaan taitereunasta oli helposti saatavissa pieni määrä kuitua, josta ei ollut tarpeellista liuottaa liiman, tai pohjustusseoksen jäämiä. Kankaan vasemmassa reunassa olevan hulpiosidoksen perusteella voitiin määrittää loimi- ja kudelangat, joista

molemmista otettiin näytteet (kuvat 27 ja 28). Silmämääräisesti oli jo arvioitu kankaan olevan mahdollisesti pellavaa, mikä varmistui kuituanalyysin avulla.



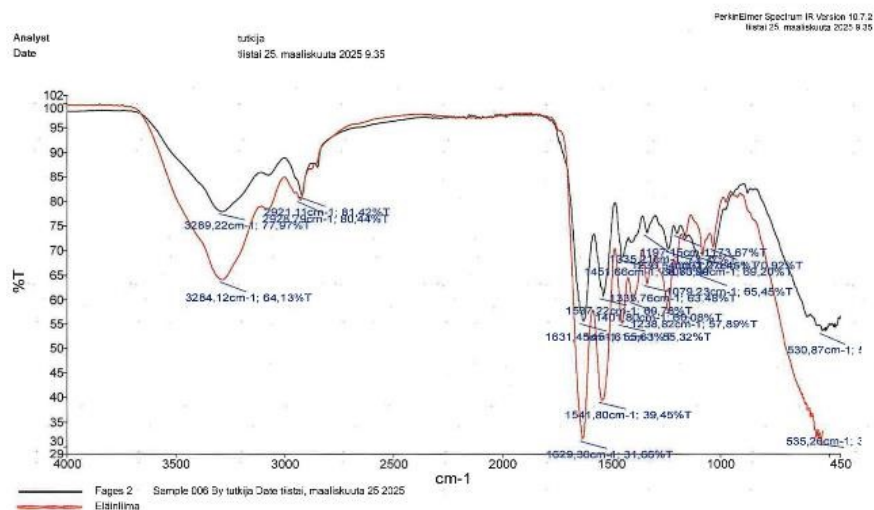
Kuvat 27 & 28. Kuitunäytteet kudelangasta (vas.), ja loimilangasta (oik.) 100-kertaiset suurennokset.

Yllä esitettyissä mikroskooppikuvissa on havaittavissa sekä kude-, että loimilangoissa pellavakuiduille tyypilliset solurakenteen poikkisuuntaiset solmukohtat ja kapeat kuituontelot (valomikroskoopi Leica DMLS, kamera Leica DFC 420). Pellavakuitua voidaan näiden ominaisuuksiensa takia kuvailla myös bambunvarren kaltaiseksi. (Galeotti ym. 2009, 42.)

## 6.2 Esiliimauksen ja pohjustuksen FTIR-analyysit

Materiaalien analysointiin käytettiin Perkin Elmerin Spectrum Two FT-IR-spektrometriä. Analyysissä tarkasteltiin pohjustuskerrosta ja kankaan esiliimauksessa käytettyä liimaa. FTIR-spektrometria perustuu eri atomiryhmien molekyylien infrapunasäteilyn absorboimiseen tietyillä aallonpituuksilla. FTIR-laitteisto suuntaa infrapunavalon näytteeseen, josta osa säteilystä imeytyy ja loput heijastuvat takaisin. Näin saadaan mitattua aineen absorboimat taajuudet, joista spektri muodostuu. Materiaaleilla on omat tunnusomaiset spektrinsä, joten tuntematonta näytettä referenssispektreihin vertaamalla, voidaan määrittellä ja tunnistaa näytteessä esiintyvät aineet. (Stuart 2007, 110.)

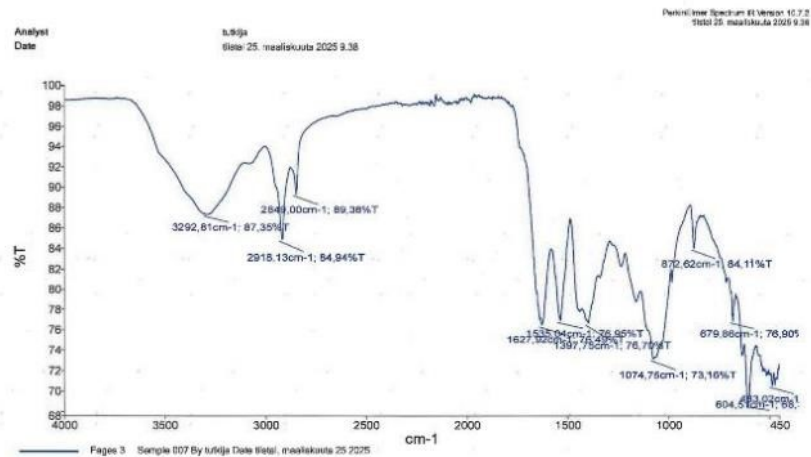
Kankaan alaosassa, pingotusreunan alueella oli havaittavissa paksuiksi ”lammi-koiksi” kuivunutta liimaa, jonka voitiin tulkita olevan esiliimausta. Tästä saatiin helposti materiaalinäyte tunnistusta varten, joka tehtiin infrapunaspektroskopian menetelmällä (FTIR eli Fourier Transform Infrared Spectroscopy). Spektrissä oli nähtävissä gelatiiniin viittaava leveä, jyrkästi alaspäin kapeneva N-H -venytys, joka aaltoluvun 3289,22 cm<sup>-1</sup> kohdalla vastaa referenssivenytystä. Myös C-O-alueen venytys kohdassa 1537,22 cm<sup>-1</sup> ja tämän jälkeen sormenjälki-alueella tyyppillisen joulukuusimaisen muodon saavat alemmat aaltoluvut löytyivät referenssispektristä. (Derrick & Stulik & Landry 1999, 100–109; Perkiömäki 2025b.) Alla olevassa kuvassa on verrattu maalauksen näytteestä saatua FTIR-spektriä Metropolian referenssispektriin eläinliimasta, minkä perusteella todetaan esiliimauksen olevan tyyppinen ja puhdas proteiinipohjainen liima.



Kuva 29. FTIR-spektri esiliimausnäytteestä (musta) ja eläinliiman referenssispektri (punainen).

Varsinaisen valkoisen pohjustuskerroksen oli jo aiemmin kosteuden avulla testattaessa havaittu imevän vettä ja sen myötä hieman pehmenevän. Tästä voidaan päätellä, että kyseessä on ainakin osittain vesiohenteisia sideaineita sisältävä pohjustus. Pohjustuksessa on mahdollisesti voitu käyttää niin kutsuttua öljyemulsiota, jossa yhdistyvät eläinliima ja öljy. Tällainen pohjustus tunnetaan nimellä *half-chalk ground* tai *emulsion ground* (Stols 2012). FTIR-analyysiä varten

saatiin näyte maalauksen alaosasta, näkyvissä olevan pohjustuksen reunalta. Näytteen mukana on kuitenkin todennäköisesti eläinliimaa myös esiliimauksesta ja mahdollisesti muita epäpuhtauksia. Seuraavassa kuvassa on näkyvissä ainoastaan mittaustuloksen spektri ilman referenssispektrejä pohjustuksen monikomponenttisuuden takia.



Kuva 30. FTIR-spektri pohjustuksesta

Huomionarvoisimpia havaintoja spektrissä ovat proteiiniin viittaava N-H-venytys aaltoluvun 3292,81 cm<sup>-1</sup> ja 1627,92 cm<sup>-1</sup> kohdalla. Öljyn hiilivetyihin viittaa kaksoisvenytys C-H-alueella aaltoluvuilla 2849 cm<sup>-1</sup> ja 2918,13 cm<sup>-1</sup>, sekä niin sanottu ”olkapäähän” edellä mainitun proteiini-venytyksen yläosassa noin aaltoluvun 1730 cm<sup>-1</sup> kohdalla. Kalkkiin viittaavat C-O-alueen venytykset ovat aaltolukujen 1397,75 cm<sup>-1</sup> ja 872,62 cm<sup>-1</sup> kohdalla. Spektrissä voidaan havaita lyijykarbonaatti sijoittuneena tyypillisesti aaltoluvun 1074,75 cm<sup>-1</sup> ja sormenjälkialueella 679,86 cm<sup>-1</sup> kohdalle. FTIR-spektrin perusteella pohjustus sisältää kalsiumkarbonaattia, lyijyä ja tässä mittauksessa määrittelemätöntä öljyä. Aiemmin XRF-mittauksessa havaittu sinkki ei näy IR-spektrometriassa. (Derrick & Stulik & Landry 1999, 100–109; Perkiömäki 2025b.)

### 6.3 Pohjustuksen ja maalikerroksen XRF-mittauksia ja poikkileikkausnäytteitä

Röntgenfluoresenssispektrometrian avulla maalikerroksesta tehdyistä mittauksista voidaan lukujen perusteella määrittellä pigmenttien alkuainekoostumuksia. Menetelmän haittapuolena on mittauksen ulottuminen mitattavan alueen koko rakenteeseen, mikä hankaloittaa tulkintaa. Poikkileikkausnäytteissä maalauksen värikerrokset ja niiden eri elementit saadaan visuaalisesti tarkasteltaviksi, jolloin myös XRF-mittausten tulkinta selkeytyy.

Röntgenfluoresenssianalyysissä käytettävä XRF-spektrometri kohdistaa tutkittavaan kohteeseen röntgensäteitä, joiden vaikutuksesta materiaalit lähettävät takaisin niille ominaisia sekundaarisia säteitä. Spektrometri rekisteröi tämän säteilyn ja tuottaa tietoa kohteen sisältämistä alkuaineista sekä niiden suhteellisista määristä (Stuart 2007, 229). Menetelmä ei vahingoita tutkimuskohdetta. XRF:n avulla voidaan tunnistaa useita epäorgaanisia pigmenttejä, kuten korkean rautapitoisuuden omaava preussinsininen. (Stuart 2007, 240.) Koska menetelmä ei tunnista natriumia ja sitä kevyempiä alkuaineita, kaikkia pigmenttejä ei XRF-analyysillä kuitenkaan voida määrittää.

*Istuva nainen* -maalauksesta otettiin skalpellilla viisi poikkileikkausnäytettä. Näytteet on saatu puutosalueiden reunamilta, sillä maalipintaan ei haluttu tehdä lisävaurioita. Näytteitä tutkimalla oli tarkoitus selvittää pohjustus- ja maalikerrosten rakenne ja partikkelikoostumus. Hartsivalutekniikan avulla valmistettujen poikkileikkausnäytteiden tutkimiseen käytettiin Leica DMLS valomikroskooppia ja näytteistä otettiin sekä uv-fluoresenssi- että päivänvalokuvat. Röntgenfluoresenssimittauksia tehtiin poikkileikkausten näytteenottoalueiden lisäksi viideltä muulta värialueelta. Kaikki seuraavaksi läpikäytävät mittausaluet näkyvät liitteessä 7, poikkileikkausnäytteet liitteessä 8 ja XRF-mittaustulokset liitteessä 9.

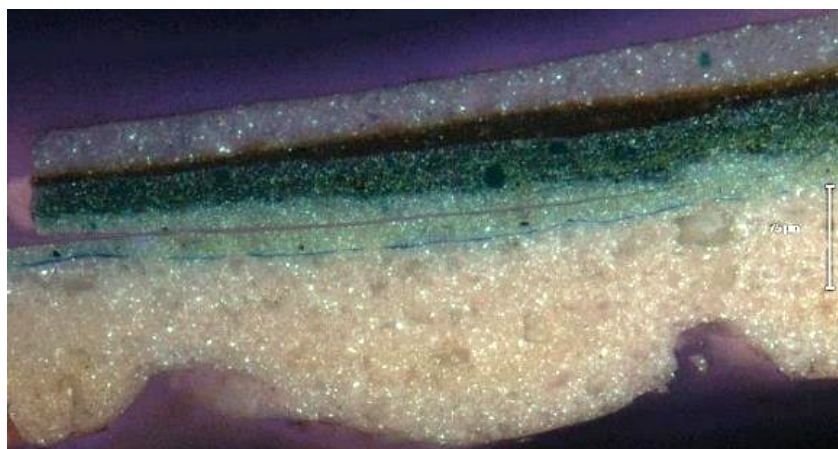
Huomioitavaa röntgenfluoresenssimittausten (XRF) tuloksissa oli mittausalueesta huolimatta jokaisen tuloksen sisältämä korkea lyijy (Pb)-, sinkki (Zn)-, kalsium (Ca)-, ja titaanipitoisuus (Ti). Vaihtelevassa järjestyksessä näytteissä esiin-

tyivät säännöllisesti myös barium (Ba) ja rikki (S). Selityksenä tähän on todennäköisesti mittausten ulottuminen kaikkien maalikerrosten läpi pohjustukseen saakka (Perkiömäki 2025a).

Puhtaalla pohjustusalueella tehdyn mittauksen mukaan (liite 9, XRF1) suurin pitoisuus on lyijyllä, joskin seuraavaksi eniten esiintyviä rikkiä ja sinkkiä on lähes yhtä paljon. Myös kalsiumin ja bariumin määrät ovat korkeat. Muiden aineiden vähäisemmät määrät voidaan lukea täyteaineiksi tai epäpuhtauksiksi. Kalsium viittaa kalsiumkarbonaattiin ( $\text{CaCO}_3$ ), eli liituun tai kipsiin ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$ ), ja alumiini (Al)- ja piipitoisuudet (Si) puolestaan mahdollisesti joukossa olevaan kaoliiniin ( $\text{Al}_2\text{Si}_2\text{O}_5(\text{OH})_4$ ). Kipsi, eli kalsiumsulfaatti sisältää rikkiä, mutta korkea rikin määrä voi kertoa myös 1930-luvulla Ranskassa markkinoille tulleen synteettisen bariumsulfaatin ( $\text{BaSO}_4$ ), blanc-fixe'n käytöstä pohjustuksessa. (Estaugh 2004, 121.) Pohjustuksen FTIR-spektrissä esiin tulleet proteiini- ja öljypiikit vahvistavat osaltaan käsitystä hyvin monikomponenttisesta pohjustuskerroksesta.

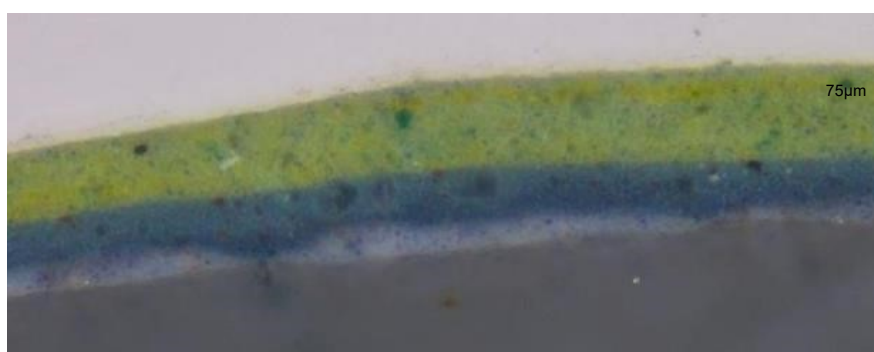
Olennaista on kuitenkin kiinnittää huomio sinkin suureen osuuteen. Sinkkioksidin (ZnO) ollessa pohjustuskerroksen pääasiallinen ainesosa, sen jäykkyydellä ja hauraudella on vaikutusta myös maalikerrokseen. Pohjustus ei mukaudu ympäristöolosuhteiden muutoksiin ja mekaanisiin rasituksiin, ja esimerkiksi pohjakaaseen vaikuttavat ilmankosteuden muutokset aiheuttavat sinkkipitoisessa pohjustuksessa murtumia. Sinkkiä sisältävät pigmentit ja täyteaineet reagoivat helposti öljyn rasvahappojen kanssa muodostaen sinkkikarboksylaatteja, mikä aiheuttaa maalikerrosten vaurioita kuten halkeamia, maalin läpikuultavuutta, ja maalipinnan epätasaisuutta. Kristallisoituessaan sinkkikarboksylaattit, eli sinkkisaippuat heikentävät maalikerroksen rakennetta ja voivat aiheuttaa de-laminoitumista sekä maalikerrosten sisällä että pinnassa. (Pratali 2013.)

Alla olevassa valomikroskoopilla otetussa uv-kuvassa nähdään pohjustuksen koostumus ja mahdollisesti alkava de-laminoituminen (liite 7, P1).



Kuva 31. Poikkileikkausnäyte P2 (liite 7 & 8). 100-kertainen suurennos. Lämpimän sävyisenä fluoresoiva lyijyä ja sinkkiä sisältävä pohjustuskerros ja pieninä, kirkkaina elementteinä kauttaaltaan näyttäytyvä sinkki. Vasemmalla maalikerrosten irtoaminen.

Alla olevassa kuvassa näkyvän poikkileikkausnäytteen (liite 7, P2) vihreällä värialueella tehdystä XRF-mittaustuloksesta (liite 9, XRF 2) havaitaan edellä mainittujen sinkin, kalsiumin, bariumin ja lyijyn lisäksi titaania.

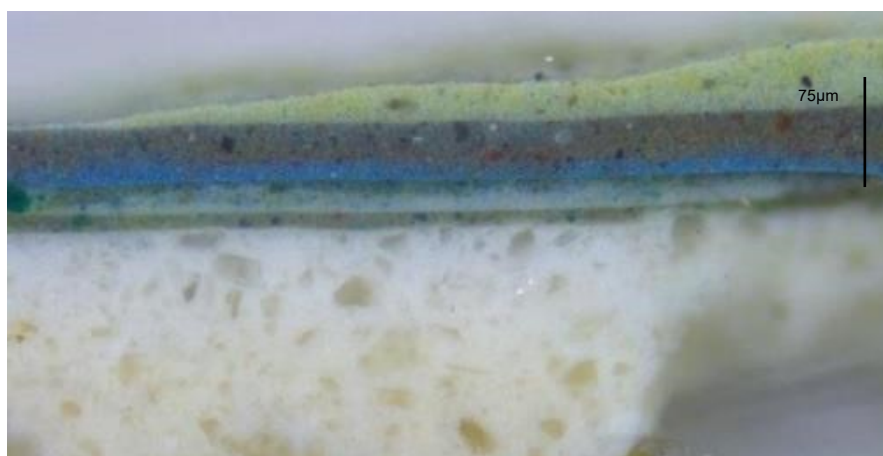


Kuva 32. Poikkileikkausnäyte P2 (liite 7 & 8). 100-kertainen suurennos. Vihreässä kerroksessa on havaittavissa paljon keltaisia väripartikkeleita. Alla olevaa sinistä on kaksi eri kerrosta, joiden alla vielä valkoinen kerros. Pohjustus puuttuu näytteestä.

Titaanivalkoinen on ollut taiteilijakäytössä 1930-luvulta saakka. Kromin (Cr) ja kadmiumin (Cd) esiintymisestä vihreällä alueella, voidaan olettaa sekoitettujen pigmenttien sisältävän kromioksidivihreää tai viridiinia ja kadmiumin keltaista.

Rauta (Fe), magnesium (Mg) ja alumiini voivat viitata maavihreään, rauta myös preussinsiniseen.

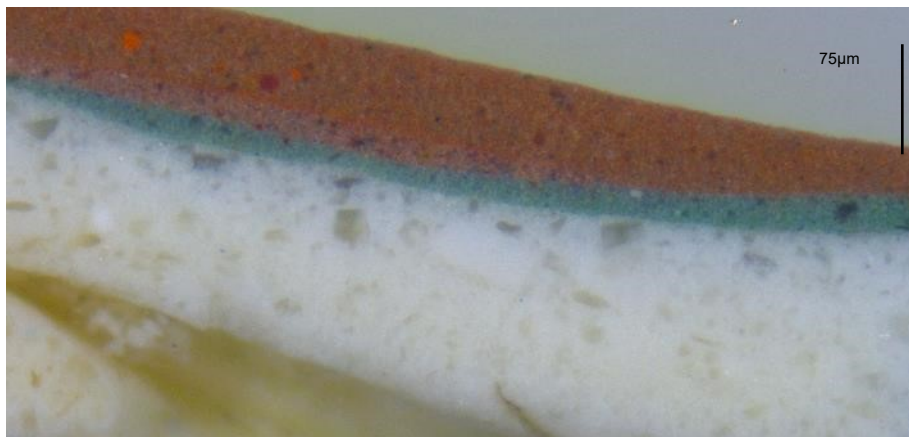
Maalauksen alaosassa, hahmon hameen tummansiniseltä ja vaaleansiniseltä alueelta mitattiin lähes identtiset tulokset (liite 7, XRF 3 & XRF 4). Todennäköisesti pohjustukseen viittaavien sinkin, kalsiumin, bariumin ja lyijyn lisäksi, molemmilla värialueilla oli titaania ja rautaa, mikä viittaa titaanivalkoisen ( $\text{TiO}_2$ ) ja mahdollisesti preussinsinisen ( $\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$ ) pigmentteihin. Tummansinisellä alueella titaanin osuus oli pienempi ja raudan suurempi, vaaleansinisellä alueella määrien ollessa päinvastaiset. Vaaleansinisellä mittausalueella on silmämääräisesti tarkasteltuna myös osittain kellertävä sävy. Alueen XRF-mittauksessa esiintynyt kadmiumpitoisuus viittaa mahdollisesti sekoituksena olevaan kadmiuminkeltaiseen (CdS). Seuraavassa kuvassa poikkileikkausnäyte vaaleansiniseltä alueelta (liite 7, P4).



Kuva 33. Poikkileikkausnäyte P4 (liite 7). 100-kertainen suurennos. Ylimmässä maalikerroksessa nähtävissä keltaista pigmenttiä.

Punaruskean lattia-alueen mittauksen suurimmat pitoisuudet ovat jälleen oletustusti pohjustukseen liittyvät alkuaineet. Näiden lisäksi mittaustuloksessa on rau-

taa ja alumiinia, joiden esiintyminen kertoo rautapitoisten maavärien kuten punaokran ( $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$ ), tai koostumuksiltaan vaihtelevien poltetun umbran, rautaoksidin-, tai venetsianpunaisen käytöstä.



Kuva 34. Poikkileikkausnäyte P1 (liitteet 7 & 8). 100-kertainen suurennos. Valkoisen pohjustuskerroksen suuret, läpikuultavat ja kulmikkaat partikkelit ovat todennäköisesti baryyttia ( $\text{BaSO}_4$ ).

Naishahmon kasvojen mittaustuloksissa rauta ja kadmium liittyvät ihon lämpimiin värisävyihin, joiden aikaansaamiseksi on voitu titaanivalkoiseen sekoittaa kadmiumkeltaista ja punaokraa. Punaisten huulten värialueelta tehdyssä mittauksessa saatu korkea rautapitoisuus liittyynee maaväreihin, mahdollisesti punaokraan tai venetsianpunaiseen pigmenttiin. Lattian kuvioinnissa olevan sinisen raidan mittaustuloksessa alumiinin ja piin suhteellisen korkeat pitoisuudet voivat viitata synteettiseen ultramariiniin ( $\text{Na}_{6-8}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$ ). Kahdesta eri maalinpuutoskohdasta otetut mittauksessa näkyvät todennäköisesti taas pohjustuksessa olevat alkuaineet. Tämän lisäksi, ruskean lattia-alueen sinistä väriä paljastaneesta puutoskohdasta otetussa mittauksessa (liite 7, XRF 8) voidaan havaita mahdollisesti synteettisestä ultramariinista kertovat alumiini ja pii. Toisella mitatulla ruskean maalin puutosalueella havaittiin maalipinnan alla vihreää väriä, mikä mittaustuloksessa saadun korkean rauta- ja kromipitoisuuden perusteella yhdis-

tyy joko koostumukseltaan hieman vaihtelevaan rauta- ja kalsiumpitoiseen maavihreään tai kromioksidivihreään ( $\text{Cr}_2\text{O}_3$ ). Käytetty väri voi olla seos molempia. Näytteen poikkileikkauskuva alla.



Kuva 35. Poikkileikkausnäyte P5 (liite 7 & 8). 100-kertainen suurennos. Vihreä väri voi sisältää sekoituksen, jossa on sekä kromioksidi- että maavihreää. Poikkileikkausnäytteessä näkyvät ruskehtavat partikkelit ovat mahdollisesti myös rautapitoista maaväriä.

Kaikkien poikkileikkausnäytteiden kerrosrakenteet ja niihin liittyvät UV-fluorenssikuvat on käyty läpi liitteessä 8.

## 7 Konservointi- ja restaurointisuunnitelma

Konservointisuunnitelman myötä tarkentuu työjärjestys ja maalaukselle sopivimmat materiaalit, jotka tulee kuitenkin olla mahdollista erottaa alkuperäisistä. Perinteisen konservointietiikan mukaan konservoinnissa käytettävien materiaalien on tullut olla poistettavissa ja esine siten palautettavissa materiaaleiltaan konservointia edeltäneeseen tilaan. Nykyisin on jo pitkään tunnustettu, että palauttavuus on usein epärealistinen tavoite ja hyvin riippuvainen esineestä, menetelmästä ja olosuhteista. Sen sijaan konservointiin valittujen materiaalien ja menetelmien käytön on mahdollistettava kohteen uudelleenkäsiteltävyys. (Appelbaum 1987.)

Merkittävin konservointimenetelmien valintaa määrittävä tekijä tässä maalauksessa on päällimmäisen maalikerroksen osittaisesta irtoamisesta johtuvat vauriot ja maalikerrosten sekä pohjustuksen kankaasta irtoamisesta johtuvat vauriot. Viimeksi mainituilla vaurioalueilla kangaspohja on näkyvässä. Toimenpiteiden valintaan vaikuttaa myös se, että maalausta ei irroteta kiilakehyksistä, vaan se säilyy pingotettuna koko konservoinnin ajan.

## 7.1 Maalinkiinnitys

Jotta maalausta on turvallista käsitellä jatkotoimenpiteiden yhteydessä, aloitetaan konservointi tekemällä maalinkiinnitys irtoamassa oleville maali- ja pohjustuskerrosten alueille. Ennen toimenpiteiden aloitusta, pingotettuna pöytätasossa olevan maalauksen alapuolelle on asetettava kiilapuiden korkeutta vastaavat tukikappaleet, joita vasten kangas lepää, eikä painu alaspäin. Kappaleet suojataan esim. silikonipintaisella Melinex®-kalvolla. Koska kiilakehys on paikoillaan liimauskäsittelyjen ajan, ehkäistään kankaan kiinnittyminen kiilapuihin hivuttamalla esimerkiksi mahdollisimman ohut, Melinex®-kalvolla päällystetty kartonkikappale, tai pelkkä paksumpi Melinex®-kalvo maalauksen taustapuolelta kankaan ja kiilapuun väliin.

Maalinkiinnitykseen käytetään sampiliimaa, joka kulkeutuu hyvin eri kerrosten väliin, muodostaa kuivuttuaan joustavan kalvon, on tällöinkin edelleen vesiliukoinen, eikä sulje pois tulevaisuudessa käytettäviä materiaaleja (Nicolaus 1999, 229). Vaihtoehtona pohdittu synteettinen liima (Lascaux Medium for Consolidation -akryylidispersioliima) on kuivuttuaan veteen liukenematon ja sen käyttö estäisi luonnonliimojen myöhemmän käytön. Maalinkiinnitykseen valittavan liiman tulisi lisäksi vastata maalauksen alkuperäisiä materiaaleja (Bjarnhof 1981, 2). Kiinnitettävien maali- ja pohjustuskerrosten alueittaisen paksuuden ja joidenkin kankaaseen saakka ulottuvien krakelyyrien takia kiinnittämiseen käytetään 35–45°C, 4–5 % sampiliimaa, joka vahvuudeltaan takaa riittävän adheesion (Seymor & Van den Burg 2023, 48).

Ennen liimausta vauriokohtiin lisätään kankaan kuitujen kyllästämiseksi Ligroiniä (petroolieetteri, jonka kiehumisalue on 100–140°C), tai Shellsol T:ta (isoparafii-niilivetyliuotin, jonka kiehumisalue on 179–191°C), jolloin estetään liiman ja sen sisältämän veden imeytyminen kankaan kuituihin (Soppa 2016). Samalla pintajännityksen vähentyessä helpottuu liiman ohjautuminen maalikerrosten väliin. Kun sampiliima lisätään, sen annetaan hetken aikaa geeliytyä ja rentouttaa maalikerrosta ja pohjustusta. Tämän jälkeen pintaa lämmitetään n. 50°C lämpötilalla Melinex®-kalvon ja imupaperin läpi geeliytymisen nopeutumiseksi ja veden haihtumisen edistämiseksi. Kiinnittymisen varmistamiseksi liimattujen alueiden päälle asetetaan Melinex®-kalvo, kappale saatavilla olevaa pehmeää kuitukan-gasta, tai esim. imupaperia ja painot, jotka jätetään yön ajaksi paikoilleen.

## 7.2 Maalipinnan ja taustan puhdistus

Maalaus ei yleisilmeeltään vaikuta likaiselta, mutta taustapuolen pölykerroksista ja taitereunan tummuneen kankaan perusteella voidaan päätellä maalipinnan tarvitsevan puhdistamista. Toimenpidettä varten maalipinnalle tehdään puhdistustestit salivalla, de-ionisoidulla vedellä, tai hanavedellä, ja 2 %:lla triammoniumsitraatilla (TAC). TAC huuhdellaan maalauksen pinnalta puhdistamisen jälkeen de-ionisoidulla, tai hanavedellä. Maalipinnan puhdistus tapahtuu vanupuikolla pyörittäen tai hyvin kevyesti hankaamalla, tarvittavilta osin siveltimenjälkiä mukailten. Maalipinnan päällä olevalle ohuelle pintakäsittelylle, mahdolliselle lakalle, ei tehdä toimenpiteitä, sillä se ei ole tummunut, kellastunut, samentunut, tai muuten vaurioitunut, eikä haittaa maalauksen visuaalista ilmettä.

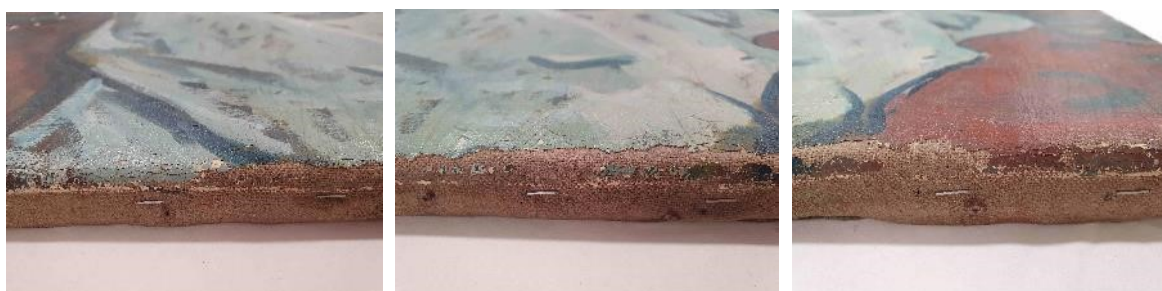
Kun maalaus on turvallista kääntää taustapuoli ylöspäin, puhdistetaan taustapuolen irtopöly ja lika pehmeällä vuohenkarvasiveltimellä museopölynimuria apuna käyttäen. Kiilapuiden alta puhdistetaan varovasti paineilman ja kaksipuoleisen teipin avulla. Likaisimpia kohtia, kuten alaosan pingotusreunaa, kokeillaan kuivapuhdistaa esimerkiksi vaahdotetusta luonnonkumista valmistetulla Alron®-sienellä.

### 7.3 Kosteuskäsittelyt

Mikäli aiemman maalinkiinnityksen yhteydessä tehtyjen kohonneiden krakelyyrien liimauksen jälkeen kankaassa tai maalipinnan vaurioissa on yhä suoristettavia kohtia, korjataan ne paikallisella kosteuskäsittelyllä Hollytex®-polyesterikuitukankaan, vedellä kostutetun imupaperin, Melinex®-kalvon ja painon avulla. Kosteuskäsittely suoritetaan kankaan taustapuolelta käsin, maalauksen ollessa kuvapuoli ylöspäin.

### 7.4 Kittaus

Konservoinnin peruseriaatteiden mukaan maalaukselle tehtyjen kittausten, kuten muidenkin materiaalisäysten, tulee olla tarvittaessa parhaalla mahdollisella tavalla poistettavissa, mutta myös mahdollistaa uudelleenkäsittelyt. Kitin tulisi olla yhteensopiva alkuperäisten materiaalien ja konservointiin käytettyjen aineiden kanssa, eikä se saisi reagoida herkästi ympäristön muutoksiin tai maalaus pohjan rakenteen liikkeisiin. (Seymor & Van den Burg 2024, 24.) *Istuva nainen* -maalauksen laajimmalla puutosalueella käytettävän kitin pitää olla helposti työstettävä ja joustava, sillä kitattava alue sijaitsee kiilapuun päällä (kuvat 36–38), osittain kankaan taitekohdassa, joka elää ympäröivien olosuhteiden mukana ja on rasituksen kohteena.



Kuvat 36, 37 & 38. Maalauksen alareunan pohjustuksen puutosaluetta.

Maalipinnan puutoskohtien kitiksi on valittu Mowiol® 4–98:n (polyvinyylialkoholi) ja Vinnapas® EP1:n (polyvinyyliasetaatti) -liimojen 1:1 sekoitus, johon lisätään liitua. Levitys tehdään palettiveitsellä, tai siveltimellä, riippuen työstettävästä kohdasta. Ylimääräinen kitti poistetaan ja pinta tasoitetaan kostealla vanupuikolla tai

säämiskällä. Kittaus ulotetaan taitosalueella näkyvissä olevaan vanhan pohjustusalueen reunaan saakka. Pienissä vauriokohdissa maalauksen keskialueilla, joissa ainoastaan maalikerros puuttuu, kittaus voidaan tehdä ohuemmalla kittausmateriaalilla, kuten guassilla, jolla kittauskohdan paksuutta kasvatetaan kerros kerrokselta. Mikäli kitattujen alueiden ja ehjän maalipinnan struktuuri eroaa häiritsevästi toisistaan, voidaan kittauksen pinta kuvioida muuta maalipintaa vastaavaksi esimerkiksi maalipinnasta otetun silikonimuotin avulla, lämpölusikan kuvioidulla kärjellä, tai vapaalla kädellä sopivalla ohutkärkisellä välineellä muotoillen. Ennen restaurointimaalausta vesiliukoiset kittaukset eristetään 7 % Paraloid™ B 72:lla (synteettinen akrylihartsi).

## 7.5 Restaurointimaalaus

Myös restaurointimaalauksessa käytettävien värien tulisi mahdollisen poistettavuutensa lisäksi ikääntyessään säilyttää ominaisuutensa. Niiden ei pitäisi kellastua tai muuten muuttua sävyltään vanhetessaan. Edellä mainitut kohdat ovat olleet kehittelyn lähtökohtana konservointikäyttöä varten suunnitelluissa Gamblin Conservation Colours -väreissä. Pigmenttijauheen sideaineena valmiiksi sekoitetuissa väreissä toimii urea-aldehydihartsi Laropal® A81. Ominaisuuksia ovat muun muassa hyvä valonkestävyys ja helppo poistettavuus. Gamblinin valmistamia värejä myy myös Kremer Pigmente®. (Dunkerton 2010, 99–100.) Toisena vaihtoehtona *Istuva nainen* -maalauksen restaurointimaalaukseen pohdittiin vesiliukoisia akvarellivärejä. Niitä käytettäessä tulisi muun muassa huomioida värisävyn vaaleneminen kuivumisen myötä, ja jälleen tummuminen, kun lisätään pintasuojaus estämään liukeneminen tulevien pintapuhdistusten aikana. Kolmas mietitty vaihtoehto oli restaurointimaalaus sekoittamalla kuivapigmenttejä Mowilith 20:een (40 % PVAc-liuos asetoni-etyylialkoholi-seoksessa). Lopputulos ilman pintakäsittelyä on kuitenkin usein lähes mattapintainen. Nopeaa työskentelyä edellyttävä menetelmä vaatii myös harjaantuneisuutta.

Restaurointimaalauksen materiaaleiksi valikoituivat Kremerin konservointivärit niiden helppokäyttöisyyden ja hyväksi havaittujen ominaisuuksien takia. Konservoitavan maalauksen pinnan kiilto on suurimmilta osin yhteneväinen Kremerin

värien kanssa. Kiiltoastetta voi myös muokata säätämällä sideaineen ohennukseen käytettävää etanolia, tai lisäämällä värin joukkoon esimerkiksi liitua tai ominaisuuksiltaan sopivaa pigmenttijauhetta. Ennen varsinaista restaurointimaalausta kitatut alueet sävytetään guassi- tai akvarelliväreillä.

## 8 Konservointi- ja restaurointikertomus

Tässä luvussa käydään läpi maalauksen toteutuneen konservoinnin eri vaiheet. Toimenpiteiden lähtökohtana oli konservointisuunnitelma, mutta konservoinnissa edettiin tarkkaillen maalauksen materiaalien käyttäytymistä ja siihen tarvittaessa reagoiden.

### 8.1 Maalinkiinnitys

Ennen maalinkiinnitystä kankaan ja kiilapuun väliin liu'utettiin kappaleet keskipaksua Melinex®-kalvoa kankaan ja kiilapuiden toisiinsa kiinnittymisen ehkäisemiseksi. Kankaan alle asetetun Hollytex®-kuitukankaalla päällystetyn puulevyn lisäksi tuettiin vielä kankaan ja viistottujen kiilapuiden väliin muutoin jäävä väli sopivan paksuisilla, tukevammilla kuitukangastaitoksilla (kertakäyttöpöytäliina, Duni). Malauksen irtoamassa olleet maalipinta- ja pohjustuskerrokset kiinnitettiin 5 % sampiliimalla (kuva 39).



Kuvat 29 & 40. Maali-irtoamien kiinnitys ja kiinnityksen varmistaminen painon avulla.

Ennen liimakiinnitystä vauriokohtiin imeytettiin Ligroinia, jonka tarkoituksena on vähentää pintajännitystä ja kyllästä kankaan kuidut. Tällöin liima imeytyy paremmin jääden pääasiallisesti kuitujen ja pohjustuksen väliin, sen sijaan että kulkeutuisi kuituihin ja turvottaisi niitä. Välittömästi tämän jälkeen vauriokohtaan lisättiin sampiliima ja pohjustus- ja maalikerrosten annettiin rentoutua lyhyen aikaa. Mikäli kiinnitettävänä oleva vauriokohta vaikutti riittävän kestävältä, pintaa lämmitettiin lämpölusikalla Melinex®-kalvon ja imupaperin läpi. Erityisen hauraan, delaminoituneen maalikerroksen kohdalla painettiin pintaa ainoastaan hyvin kevyesti alaspäin silikonisiveltimen avulla. Lopuksi kiinnitetyille alueille asetettiin yön ajaksi paikoilleen jätettävät painot (kuva 40).

Ennen puhdistusta kiinnitettiin selkeimmät irtoamisvaarassa olleet maali- ja pohjustusalueet sekä jo olemassa olevien vaurioiden reuna-alueet. Kiinnitettäviä de-laminaatioalueita esiintyi maalauksen keskialueilla ja pienempiä pohjustusvaurioita maalauksen reuna-alueilla. Merkittävin pohjustusvaurio sijaitti maalauksen alaosassa kiilapuun sivulle saakka käännetyn ja kiinnitetyn maalipinnan alueella.

## 8.2 Maalipinnan ja taustan puhdistus

Kun maalausta oli maalinkiinnityksen jälkeen turvallisempaa käsitellä, voitiin maalipinnalle tehdä puhdistustestaus huoneenlämpöisellä hanavedellä, salivalla ja 2 % triammoniumsitraatilla (TAC). Testauksen yhteydessä todettiin, että maalauksen pintakäsittelyssä ei esiinny reagoitua edellä mainittuihin puhdistusvaihtoehtoihin. Sen sijaan maalauksen ylä- ja alaosan välillä havaittiin eroja pintalian määrässä. Koska maalauksen pintakäsittely, mahdollisesti lakka, ulottui koko maalialueelle lukuun ottamatta kuva-alan reunoja, huomioitiin testialueiden valinnassa reuna-alueiden mattapintaiset, eli ilman pintakäsittelyä olevat eri värialueet. Pigmentin irtoamista ei testatuilla alueilla kuitenkaan havaittu. Puhdistus päätettiin tehdä likaisuusasteen mukaan joko vedellä tai salivalla, sillä TAC-puhdistukseen sisältyvä huuhtelu puhdistetulla vedellä kostutetulla pumpulilla olisi lisärasitus maalipinnalle. Puhdistuksen edetessä tuli esille uusia hauraita maalipinnan alueita. Myös nämä kiinnitettiin kuten edellä, 5 % sampiliimalla ja jätettiin

yön ajaksi painojen alle. Puhdistus ja sen myötä maalipinnan lisäkiinnitys etenivät työvaiheina lomittain.

Taustapuolen irtopöly ja lika puhdistettiin vuohenkarvasiveltimellä museopölynimuria apuna käyttäen. Paperisesta pakkausteipistä ja pyöreäksi leikatusta ohuesta kartonkikappaleesta muotoillulla puhdistusvälineellä käytiin varovasti läpi kiilakehyksen ja kankaan välit. Kankaan pohjustamattomat kiinnitysreunat puhdistuivat vulkanoidusta lateksista valmistetulla Akapad-sienellä (aiemmalta tuotenimeltään Wishab).

### 8.3 Kosteuskäsittelyt

Osa maalikerroksen krakelyyrien yhteydessä olevista, maalipinnassa näkyvistä kohoumista tasoittui hieman jo maalinkiinnityksen yhteydessä. Kiinnitettyjen ja samalla suoristuneiden alueiden päälle asetettiin painot, jotka saivat olla paikoillaan yön yli. Muiden etenevien konservointitoimenpiteiden takia painoja ei ollut mahdollista pitää paikoillaan pidempään ja myöhemmin havaittiin joidenkin hetkellisesti suoristuneiden kohoumien palautuvan.

Maalauksen kokonaisvaikutelman kannalta kankaassa ei ollut häiritseviä deformaatioita. Liimauksen yhteydessä osittain suoristuneiden kohtien lisäksi haluttiin kuitenkin kokeilla näkyvimpien vertikaalisten krakelyyrien alueelle paikallista kosteuskäsittelyä. Kankaan alapuolelle tukilevyn päälle asetettiin kostutettu imupaperi ja kankaan päälle painot. Eristyksenä kankaasta sekä sen alapuolella että maalipinnan ja painojen välissä oli Hollytex®-polyesterikuitukangaskappaleet. Kankaan yläpuolelle painojen alle jätettiin lisäksi kuiva imupaperi poistamaan liika kosteus. Kun painot seuraavana aamuna poistettiin, oli käsitellyllä alueella tapahtunut jonkinasteista suoristumista, mutta myöhemmin saatiin todeta kankaan muodon palautuneen ennalleen. Paikalliset kosteuskäsittelyt koko maalipinnalle olisivat olleet aikaa vievä toimenpide, eikä lopputuloksesta olisi ollut varmuutta. Syynä krakelyyrikohoumien palautumiseen voivat olla mahdollisesti kankaaseen saakka yltävät ikääntyneet krakelyyrit, jolloin kankaan, pohjustuksen ja

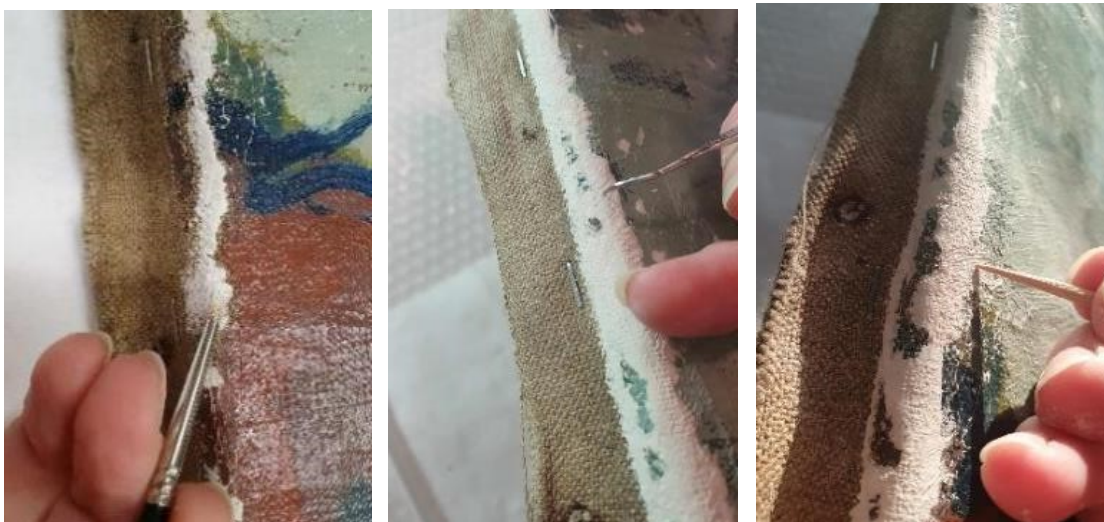
maalikerrosten rentouttamiseksi paikallinen, pinnallinen kosteuskäsittely on riittämätön. Deformaatioiden palautumisen tai siirtymisen syynä on tyypillisesti maalauksen monikerroksellisuudesta ja -materiaalisuudesta johtuvat niiden keskenään erilaiset reaktiot kosteudenvaihteluihin (Mecklenburg 1991). Mikäli kangas tulevaisuudessa haluttaisiin suoristaa, toimenpiteen onnistumiseksi vaadittaisiin todennäköisesti maalauksen irrottaminen kiilakehyksistä ja kokonaisvaltainen kosteuskäsittely alipainepöydän avulla sekä krakelyyrien riittävän vahva liimakiinnitys.

## 8.4 Kittaus

Joustavuutensa ansiosta Mowiol® 4-98-Vinnapas® EP1 50:50 +liitu -kitin todettiin olevan paras vaihtoehto maalauksen suurimpiin, taitereunan yli ulottuviin pohjustuksen puutoskohtiin. Muualla maalipinnassa olevien vaurioiden kittaukset tulisivat olemaan ohuempia, joten Mowiol®-Vinnapas®-liitu -kitin lisäksi tähän tarkoitukseen pohdittiin vesiohenteista guassimaalia, jossa sideaineena on arabikumi.

Sujuvan työskentelyn takaamiseksi, kokeiltiin liimaseoksen ja liidun erilaisia seossuhteita, sekä siveltimen ja palettiveitsen käyttöä (kuva 40). Esiliimatulle pel-lavakankaalle tehtiin pienet koealueet Mowiol®-Vinnapas® -seoksella aluksi täysin ilman liitua, josta edettiin lisäten liidun määrää. Samalla kokeiltiin myös HAM:in konservoinnissa käytössä olevien kiinteiden, vedellä ohennettavien guassiväriainepien ominaisuuksia ja sävyjä kittauksiksi. Mowiol®-Vinnapas® -seoksen vähäinen liidun osuus jätti kitin pinnan kumimaiseksi ja sitä oli hankala työstää. Kuivumisen jälkeen kittausaluetta kostealla vanupuikolla tasoi-tettaessa, kitistä irtosi lohkeamalla pieniä paloja ja lopputulos jäi epätasaiseksi. Kalvoa muodostavien liimojen käyttäminen muokkauksellisesti kittausmateriaalina perustuu kosteutta imevän ja turpoavan täyteaineen riittävään määrään (Ruuben 2025). Liidun määrää lisäämällä löydettiin tarkoitukseen sopiva, muokattava koostumus.

Saatavilla olevan guassimaalin kiiltoaste oli joihinkin vauriokohtiin liian korkea ja koostumus oli osaan maalipinnan puutoskohdista liian ohut. Tästä syystä myös maalikerroksen matalampiin puutoskohtiin päätettiin käyttää Mowiol®-Vinnapas®-liitu -kittiä, jossa liidun määrä oli sujuvaan pinnan työstämiseen riittävä, mutta samalla sopivan notkea siveltimellä levitettäväksi. Kitti tasoittui kostean vanupuikon avulla myös ohuempaa kittausta vaativille alueille sopivaksi.



Kuvat 41, 42 & 43. Vasemmalla kittauksen ensimmäisen kerroksen levitys, keskellä ja oikealla pintastruktuurin muotoilu eri välineillä.

Maalauksen laajimmalle kittausalueelle maalipinnan alareunassa tehtiin ympäröivän ehjän maalipinnan kuvioita mukaileva pintastruktuurointi. Vielä hieman pehmeän kitin pinnan muokkaamiseen käytettiin hammaslääkärin työkalua, skalpellia, puutikkua ja maalauksen kankaan tiheyden ja sidoksen kanssa yhteneväistä pellavakangasta (kuvat 42 ja 43). Tämän jälkeen kittaukset eristettiin 7 % Paraloid™ B 72:lla (synteettinen hartsilakka).

## 8.5 Restaurointimaalaus

Ensimmäinen vaihe restaurointimaalauksessa oli kitattujen alueiden kevyt pohjäsävytys guassiväreillä, minkä jälkeen restaurointimaalausta jatkettiin Kremer Pigmenten® konservointiväreillä Laropal® A 81-sideaineessa, liuottimena etanoli (kuvat 44 ja 45).



Kuva 44. Restaurointimaalattavien alueiden sävytys ohuella guassivärillä.



Kuva 45. Restaurointimaalaus Kremerin restaurointiväreillä.

Pienempien kitattujen alueiden kohdalla ympäröivien maalialueiden ja taiteilijan siveltimenvetojen perusteella oli helppo nähdä tarvittavat värisävyt.

Maalauksen alareunan puutosalueen laajuuden takia, pyrittiin löytämään ratkaisu, jossa restaurointimaalattu alue mukailisi ympäröiviä alkuperäisiä värialueita, eikä normaalin katseluetäisyyden päästä erottuisi. Muutamien kiinnitysreunan alueella säilyneiden maalipinnan fragmenttien perusteella voitiin päätellä alueella olleita sävyvaihteluita.

## 8.6 Jatkotoimenpiteistä

Ennaltaehkäisevän konservoinnin toimenpiteenä, maalaus on hyvä taustasuojata. Taustasuojalla pyritään suojaamaan maalausta mekaaniselta vaurioitumiselta, kuten iskuilta ja kolhuilta, mutta myös pölyltä ja ilman epäpuhtauksilta. Lisäksi taustasuojata tasoittaa suhteellisen ilmankosteuden ja lämpötilojen vaihteluiden vaikutuksia. Maalaukselle tullaan lisäämään taustasuojaus HAM Helsingin taidemuseon toimesta tulevan kehystyksen yhteydessä. Museon käytännön mukaisesti taustasuojaukseen käytetään polykarbonaatti -kennomuovilevyä, joka on kevyt ja reagoimaton materiaali. Mikäli suojaukseen käytetään saatavana olevaa läpinäkyvää materiaalivaihtoehtoa, säilyy näkyvä taustapuolen merkintöihin.

*Istuva nainen* -maalaus tullaan jatkossa säilyttämään museo-olosuhteissa, joissa ympäristöolosuhteiden vaihtelut ovat oletetusti vähäisiä. Maalauksen käsittelyssä tulee huomioida maalipinnan vaurioherkkyys ja noudattaa varovaisuutta. Todennäköistä on, että pohjusmateriaalin sisältämän sinkin aiheuttamat muutokset pohjustuksen rakenteessa ja sen vaikutukset maalikerrokseen tulevat lisääntymään. Ihanteellista olisi voida seurata maalauksen kuntoa säännöllisesti ja reagoida pieniinkin muutoksiin niihin sopivilla konservointitoimenpiteillä.

## 9 Yhteenveto

Opinnäytetyön aiheeksi valikoitui ranskalaisen Arthur Fagesin *Istuva nainen* -öljyvärimaalaus. Maalaus kuuluu HAM Helsingin taidemuseon Ingjald ja Christina Bäcksbackan lahjoituskokoelmaan ja on alun perin ollut osa taidekauppia ja -keräilijä Leonard Bäcksbackan ranskalaisen taiteen kokoelmaa. Materiaalitutkimuksen ja käytännön konservoinnin lisäksi tarkoituksena oli tarkentaa maalauksen epäselvä ajoitus. Maalauksen arvioitiin valmistuneen 1940-luvulla.

Konservoinnin tavoitteena oli maalipinnan rakenteen vakauttaminen, visuaalisen ilmeen palauttaminen ja maalauksen saattaminen esityskuntoon. Maalaus oli kohtalaisessa kunnossa. Kankaassa ei ollut repeämiä, eikä suuria deformaati-

oita. Tästä syystä jo opinnäytetyön alkuvaiheessa rakenteen ja vaurioiden alustavan tutkimisen jälkeen voitiin todeta, että konservointi olisi mahdollista tehdä ilman maalauksen irrottamista kiilakehyksistään. Museon taholta ajatusta liiallisen rasituksen välttämiseksi tuettiin vahvasti. Maalauksen konservointisuunnitelman muotoutuessa oletettua suoraviivaisemmaksi, avautui mahdollisuus tutkia taiteilija Arthur Fagesin taiteen taustoja, hänen asemaansa 1900-luvun alun ranskalaisessa taidekentässä sekä tarkastella Istuva nainen -maalauksen sijoittamista Bäckbackan kokoelmaan. Samalla käytiin läpi Bäckbackan Taidesalongin toiminnan periaatteita ja Leonard Bäckbackan kiinnostusta ranskalaiseen moderniin taiteeseen.

Ranskan Toulousessa vuonna 1902 syntynyt Arthur Fages opiskeli taidetta vapaamielisessä Académie Julianissa Pariisissa. Lisäksi Fages oli valittu jäseneksi perinteikkääseen ja arvostettuun Ranskan johtavaan taiteilijaseuraan, mutta hän päätti irtautua konservatiivisesta instituutiosta ja liittyi sen sijaan eteläisen identiteettinsä mukaiseen toulouselaiseen *Les Artistes Méridionaux* -taideseuraan, jonka vankka pyrkimys oli vahvistaa perinteisen eteläranskalaisen taiteen asemaa. Vuosien kuluessa toulouselaisen taiteen omaleimaisuuden ja itsenäisyyden sitkeä korostaminen johti eristäytymiseen muun Ranskan taide-elämästä jättäen Toulousen taidepiirit uusien suuntausten ulkopuolelle. Arthur Fages onnistui kuitenkin pitämään asemansa arvostettuna paikallisena taiteilijana siitä huolimatta, että hän oli aktiivisesti mukana myös Pariisin taidemaailmassa. Fages osallistui Pariisin modernin taiteen konservatiivisuutta ja vanhaa järjestystä vastustaneisiin salonkinäyttelyihin, kuten *Salon d'Automneen* ja *Salon des Indépendantsiin*, usein samanaikaisesti *Realité Poétique*-ryhmittymään kuuluneiden taiteilijoiden kanssa. Vaikka Arthur Fages ei ollut osa ryhmää, hän oli ystäväystynyt sen jäsenten kanssa. Yksi heistä oli Jules Cavaillès, jonka tuttaviiin kuului myös suomalainen taidekauppias ja keräilijä Leonard Bäckbacka.

Yksi Bäckbackan Taidesalongin periaatteista oli edistää suomalaisen taiteen tunnettuutta ulkomailla ja esitellä ulkomaisia vaikutteita, etenkin ranskalaista taidetta Suomessa. Leonard Bäckbackan toiminta perustui henkilökohtaisiin suh-

teisiin taiteilijoiden kanssa sekä ulkomaisiin verkostoihin, jotka hän onnistui ylläpitämään myös sotien ajan. Bäcksbäckan kiinnostus ranskalaiseen uuteen taiteeseen syveni 1930-luvulla, jolloin hän alkoi hankkia kokoelmaansa modernien, tuolloin vielä aloittelevien taiteilijoiden töitä. Fagesin maalaukset olivat osa tätä kokonaisuutta, joka kertoo paitsi Bäcksbäckan uskosta ranskalaiseen uuteen taiteeseen myös hänen henkilökohtaisista mieltymyksistään. Ranskalaisen taiteen näyttelyiden merkitys oli sodista toipuville 1930–1950-lukujen Suomen taidepiireille huomattava.

Arthur Fagesista onnistuttiin löytämään pieni, 1951 Ranskassa julkaistu kirjanen, jonka yhdessä mustavalkoisista kuvista oli maalaus, joka muistutti huomattavasti opinnäytetyön kohteena olevaa *Istuva nainen* -maalausta. Maalauksen omistavalta museolta saatiin teostiedot ja valokuva heidän kokoelmissaan olevasta *Le Boléro vert* -teoksesta. Tutkimalla ja vertailemalla maalauksen signeerausta ja vuosilukua Suomessa olevan maalauksen epäselvään ajoitukseen, saatiin rajattua *Istuva nainen* -maalauksen ajoitus vuosiin 1942 tai 1944. Bäcksbäckan Taidesalongin näyttelyluettelon mukaan maalaus on ollut esillä Helsingissä 1946.

Maalauksen materiaalitutkimus ja konservointi kulkivat intensiivisen kulttuurihistorian tutkimuksen rinnalla sujuvasti. Maalinkiinnityksen myötä kävi ilmi maalipinnan olevan hauraammassa kunnossa, kuin alun perin oli arvioitu. UV-fluoresenssin, poikkileikkausnäytteiden ja XRF-mittausten perusteella todettiin pohjustuksen ja maalikerrosten sisältävän suuria pitoisuuksia sinkkiä, joka on kangaspohjaisten maalausten pohjustuksissa tunnetusti kova ja hauras materiaali. Lisäksi sinkki reagoi öljyvärimaalauksen rasvahappoihin aiheuttaen muun muassa pohjustuksen ja maalikerrosten irtoamista, eli de-laminoitumista. *Istuva Nainen* -maalauksen maalipinnan rakenne pystyttiin kuitenkin stabiloimaan sampiliimakiinnityksellä, jonka jälkeen maalaus oli turvallista puhdistaa likaisuusasteen mukaan vedellä tai salivalla. Maalauksessa havaittiin ohut pintakäsittely, jota ei hyväkuntoisuutensa takia ollut syytä poistaa. Pintakäsittelymateriaalin tunnistaminen jäi puutteellisen näytteen takia suorittamatta, mutta FTIR-spektrissä saatiin viittauksia dammarhartsiin. Puutoskohdat kitattiin joustavalla Mowiol®-Vinnapas®-liitu -

kitillä. Kittausalueiden maalipinnan strukturointi ja restaurointimaalaus palauttivat maalauksen visuaalisen eheyden ja maalauksen esityskelpoisuuden.

Opinnäytetyöprojekti oli mielenkiintoinen ja opettavainen kokonaisuus. Konservointityön itsenäisyys käytännön toteutuksessa, tiedonhaussa ja päätöksenteossa toi ammatillista luottamusta. Konservointi eteni suunnitelman rajoissa ja tavoitteissa lopputuloksen suhteen onnistuttiin. Mikäli aikaa olisi ollut rajattomasti käytössä, tutkimusosuuteen ja konservoinnin toteuttamiseen olisi käytetty huomattavasti enemmän aikaa. Ranskankielisen lähdemateriaalin etsiminen ja tutkiminen oli haastavaa, mutta aiheen kiinnostavuus vei mukanaan. Todennäköisesti Suomessa ainoastaan kerran esillä olleen, vähälle huomiolle jääneen maalauksen taustojen selvittämisen myötä vaatimattoman vaikutelman antanut maalaus sai lisää merkityksiä ja perustellun paikkansa kokoelmassa.



tion. 6th Triennial Meeting Ottawa 1981. Preprints. Volume 1. 81/2/9–1–8. Näköisjulkaisu. <https://www.icom-cc-publications-online.org/3615/Flattening-consolidation-and-impregnation-of-paintings-in-the-Royal-Museum-of-Fine-Arts-Copenhagen> (viitattu 1.4.2025).

Bomford, David & Kirby, Jo & Leighton, John & Roy, Ashok 1990. Art in Making. Impressionism. Lontoo: National Gallery & Yale University Press.

Burg van den, Julia M & Seymor, Kate 2023. Consolidation of Paint and Ground | Paintings Conservation. E-kirja. Amsterdam: Cultural Heritage Agency of the Netherlands. <https://english.cultureelerfgoed.nl/publications/publications/2023/01/01/consolidation-of-paint-and-ground> (viitattu 8.3.2025).

Bäcksbacka, Christina & Karjalainen, Tuula & Tanninen-Mattila, Maija 1996. To tuus=kauneus: Bäcksbackan suosikit. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.

Bäcksbacka, Ingjald & Bell, Marja-Liisa 1976. Helsingin kaupungin taidekokoelmat: Kokoelma Bäcksbacka Helsinki: Helsingin kaupunki.

Bäcksbacka, Leonard 1946. Exposition d'Art francais 1946 chez Bäcksbacka Salon des Beaux-Arts. Helsinki: Taidesalonki.

Bäcksbacka, Leonard 1958. Exposition d'Art francais 1958 chez Bäcksbacka Salon des Beaux-Arts. Helsinki: Taidesalonki.

Chsopensource.org. Multispectral Imaging of Historical Pigments. Verkkodokumentti. <http://chsopensource.org/2013/01/16/multispectral-imaging-of-historical-pigments/> (viitattu 21.3.2025).

Collection du Centre National des Arts Plastiques. i.a. Verkkosivu. <https://www.cnap.fr/collection-en-ligne?filters=query%3AFages#/artworks/query/Fages?page=1> (viitattu 18.3.2025).

Derrick, Michele R. & Stulik, Dusan C. & Landry, James M. 1999. Infrared spectroscopy in conservation science. United States of America: J.Paul Getty Trust.

Dunkerton, Jill 2010. Retouching with Gamblin Conservation Colors. Ellison, Rebecka & Smithen, Patricia & Turnbull, Rachel (toim.) Mixing and Matching: Approaches to Retouching Paintings. Lontoo: Archetype Publications. 92–100.

Estaugh, N. 2004. The Pigment compendium: A dictionary of historical pigments. Oxford: Butterworth-Heinemann.

Euler, Heinrich & Goldberg, Maren 2025. Napoleon III. Verkkosivu. Encyclopedi Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Napoleon-III-emperor-of-France> (viitattu 10.3. 2025).

Fleming, J. & Honour H. 1997. Maailman taiteen historia. Uudistettu laitos. Helsinki: Otava.

Gallén-Kallela-Siren, Janne 2011. Eläköön taide - Kokoelma Bäcksbacka: Helsingin taidemuseon sydän. (toim) Bäcksbacka, Christina; Leskelä, Elina; Pusa, Erja ym. Kokoelma Bäcksbacka: Helsingin taidemuseon sydän. Helsinki: Helsingin taidemuseon julkaisuja 118. 7–12.

Gauthier, Maximilien 1951. Arthur Fages. Pariisi: Les Gemeaux.

Hackney, Stephen 2020. On Canvas: Preserving the Structure of Paintings. Los Angeles: Getty Publications.

Heinänen, Kaisa 2008. Bäcksbackan kokoelma tuli keskustaan. Verkkootikkeli. Helsingin Sanomat 2.7.2008. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000004580882.html> (viitattu 1.3.2025).

Hessle, Elsa & Häkkinen, Titta & Hätönen, Helena & Selkokari, Hanne & Tuulikangas, Sanna 2015. Taidesalongin näyttelyhistoria 1915–2015. Teoksessa Bäcksbacka, Christina & Tuulikangas, Sanna (toim): Satavuotisen toiminnan jälkiä - taidesalonki 1915–2015. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 316–336.

Hufvudstadsbladet 1938. Hem från Portugal. Näköislehti. Hufvudstadsbladet 6.2.1938. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/bin-ding/2213993?term=B%C3%A4cksbacka&page=12> (viitattu 13.3.2025).

International directory of Arts 18 Edition 1987/88 I. 1987. Näköispainos. Frankfurt: Art Address Verlag. <urn:oclc:record:1391571605> (viitattu 20.4.2025).

Kivirinta, Marja-Terttu 2007. Arkistoissa kehkeytyi kuva taidehistorian perustalaskijasta. Verkkootikkeli. Helsingin Sanomat 27.1.2007 <https://www.hs.fi/ihmisia/art-2000004456845.html> (viitattu 28.2.2025).

Knuutinen, Ulla 1997. Pigmentit. Vantaa: Espoon-Vantaan ammattikorkeakoulun julkaisusarja.

Kruskopf, Erik 2015. Bäcksbacka – ett begrepp. Verkkootikkeli. Hufvudstadsbladet 7.10.2015. <https://www.hbl.fi/2015-11-07/erik-kruskopf-backsbacka-ett-begrepp/> (viitattu 17.3.2025).

Machabert, Coralie 2014 “L’exposition « Un siècle d’art en Haute-Garonne (1880-1980) » au château de Laréole (18 mai-28 septembre 2014), Conseil Général de Haute-Garonne”, Les Cahiers de Framespa. Verkkojulkaisu. <https://doi.org/10.4000/framespa.2958> (viitattu 10.3.2025).

Mecklenburg, Marion F. & Tumosa, Charles S. 1991. [Mechanical Behavior of Paintings Subjected to Changes in Temperature and Relative Humidity](#). Teoksessa Mecklenburg, Marion F. (toim): Art in Transit: Studies in the Transport of Paintings. Washington, DC: National Gallery of Art. 173–216. (viitattu 1.4.2025).

Miller, Anu 2017. Ivar Hörhammer taidekentän toimijana 1918–1930. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto, Humanistinen tiedekunta, Taidehistoria. <https://helsinki.academia.edu/AnuMiller> (viitattu 15.3.2025).

Musée des Augustins. i.a. Fages. Verkkosivu. <https://www.augustins.org/fr/search?onlyHasImage=true&p=1&query=fages&f=570244&o=570121> (viitattu 18.3.2025).

Musée de Grenoble. i.a. a. Le moulin de la Galette. La rue Tholosé (Montmartre). Verkkosivu. <https://www.museedegrenoble.fr/oeuvre/7283/1922-le-moulin-de-la-galette.-la-rue-tholose-montmartre.htm> (viitattu 18.3.2025). Musée de Grenoble. i.a. b. Portrait de Pierre Bonnard. Verkkosivu. <https://www.museedegrenoble.fr/oeuvre/7284/1922-portrait-de-pierre-bonnard.htm> (viitattu 18.3.2025).

Nicolaus, Knut 1999. The restoration of paintings. Milano: Könemann.

Parkanon listatehdas Oy. i.a. Historia. Verkkosivu. <https://www.parkanon-lista.fi/toiminta/historia/> (viitattu 18.3.2025).

Pinna, Daniela & Galeotti, Monica & Mazzeo, Rocco 2009. Scientific examination for the investigation of paintings: A handbook for conservator-restorers. Firenze: Centro di edifiimi.

Pratali, Elena 2013. Zinc oxide grounds in 19th and 20th century oil paintings and their role in picture degradation processes. Verkkosivu. <https://doi.org/10.4000/ceroart.3207> (viitattu 3.4.2025).

Rivet Luce 2003. De l’utilisation des épithètes «toulousain», «méditerranéen», «latin», «occitan», à des fins identitaires dans la vie des arts plastiques à Toulouse de 1880 à 1940. L’art du Sud: de la création à l’identité (XIe-XXe siècle). Actes du 126e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, «Terres et hommes du Sud», Toulouse, 2001. Paris: Editions du CTHS. 199–210. Verkkojulkaisu. [www.persee.fr/doc/acths\\_0000-0001\\_2003\\_act\\_126\\_2\\_4971](http://www.persee.fr/doc/acths_0000-0001_2003_act_126_2_4971) (viitattu 16.3.2025).

Roland, Claudine 2003. Toulouse. Toulouse: MSM.

Russel, John 1989. ART VIEW: An Art School That Also Taught Life. Verkkoartikkeli. New York Times 19.3.1989. <https://www.nytimes.com/1989/03/19/arts/art-view-an-art-school-that-also-taught-life.html> (viitattu 19.3.2025).

Schauman, Sigrid 1946. Fransk konst hos Bäcksbäckas. Näköislehti. Nya Pressen, 11.12.1946. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2307577?page=3> (viitattu 16.3.2025).

Seymour, Kate & Van den Burg, Julia M. 2022. Dirt and Dirt Removal | Paintings Conservation. E-kirja. Amsterdam: Cultural Heritage Agency of the Netherlands. <https://english.cultureelerfgoed.nl/publications/publications/2022/01/01/dirt-and-dirt-removal> (viitattu 1.4.2025).

Seymour, Kate & Van den Burg, Julia M. 2024. Filling losses in paint | Paintings Conservation. E-kirja. Amsterdam: Cultural Heritage Agency of the Netherlands. <https://english.cultureelerfgoed.nl/publications/publications/2024/01/01/filling-losses-in-paint> (viitattu 8.3.2025).

Simelius, Aukusti 1919. Helsingin taidesalongit. Näköislehti. Maailma, 01.12.1919. <https://digi.kansalliskirjasto.fi/aikakausi/binding/717726?page=43> (viitattu 15.3.2025).

Soppa, Karolina 2016. Wegweisende apolare Lösungsmittel? Teil I: Vorabspernung textiler Bildträger und Kreidegrundierung durch apolare Lösungsmittel zur Malschichtklebung mit Gelatine. Verkkoartikkeli. [https://www.researchgate.net/publication/333173967\\_Wegweisende\\_apolare\\_Losungsmittel](https://www.researchgate.net/publication/333173967_Wegweisende_apolare_Losungsmittel) (viitattu 10.3.2025).

Stols, Maartje 2012. Grounds, 1400-1900. Teoksessa Hill Stoner, Joyce & Rushfield, Rebecca (toim): The Conservation of Easel Paintings 2020. E-kirja. Lontoo: Routledge. 161–185. <https://doi.org/10.4324/9780429399916> (viitattu 16.4.2025).

Tachenne, Béangère 2025. Documentaliste à la bibliothèque. Musée Toulouse Lautrec. Tiedustelu maalauksesta. Sähköpostiviesti 21.2.2025.

Thouzellier, Garance 2001. Situation of painting in Toulouse. Verkko sivu. <https://www.espritsnomades.net/arts-plastiques/situation-de-la-peinture-a-toulouse-par-garance-thouzelier/> (viitattu 11.3.2025).

Valjakka, Timo 2009. Modernin kahdet kasvot. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

W.I.W. 1948. 100 vuotta taidekauppaa Helsingissä. Kuva 7–8, 34.

## Haastattelu

Bäcksbacka, Christina 2025. Galleristi. Taidesalonki. Haastattelu 3.2.2025.

## Henkilökohtaiset tiedonannot

Perkiömäki, Kirsi 2025a. Tutkintovastaava, Metropolia Ammattikorkeakoulu, Helsinki. 'XRF-mittaukset'. Suullinen tiedonanto. 14.1.2025.

Perkiömäki, Kirsi 2025b. Tutkintovastaava, Metropolia Ammattikorkeakoulu, Helsinki. 'FTIR-spektrit'. Suullinen tiedonanto. 25.3.2025.

Ruuben, Tannar 2025. Lehtori, Metropolia Ammattikorkeakoulu, Helsinki. 'Kitausmateriaalit ja menetelmä'. Suullinen tiedonanto. 7.3.2025.

## Kuvalähteet

Kuvat 1–3. Timlin, Minna 2025. Oma valokuva.

Kuvat 4 & 5. Gauthier, Maximilien 1951. Arthur Fages. Pariisi: Les Gemeaux.

Kuvat 6–8. Musée Toulouse-Lautrec 2024. Arthur Fages (1902–1984) *Le Boléro vert*. Maalaus.

Kuvat 9 & 10. Timlin, Minna 2025. Oma valokuva.

Kuva 11. Wikimedia commons 2007. Pietro Antonio Martin (1787–1865) *Charles X distribuant des récompenses aux artistes exposants du salon de 1824 au Louvre, le 15 Janvier 1825*. Maalaus. Louvre. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francois-Joseph\\_Heim\\_001b.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francois-Joseph_Heim_001b.jpg) (viitattu 15.4.2025).

Kuva 12. Gauthier, Maximilien 1951. Arthur Fages. Pariisi: Les Gemeaux.

Kuvat 13 & 14. Hessle, Elsa & Häkkinen, Titta & Hätönen, Helena & Selkokari, Hanne & Tuulikangas, Sanna 2015. Taidesalongin näyttelyhistoria 1915–2015. Teoksessa Bäcksbacka, Christina & Tuulikangas, Sanna (toim): Satavuotisen toiminnan jälkiä - taidesalonki 1915–2015. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kuvat 15–28. Timlin, Minna 2025. Oma valokuva.

Kuvat 29 & 30. Pohjustuksen koostumusta havainnollistavat kuvaajat.

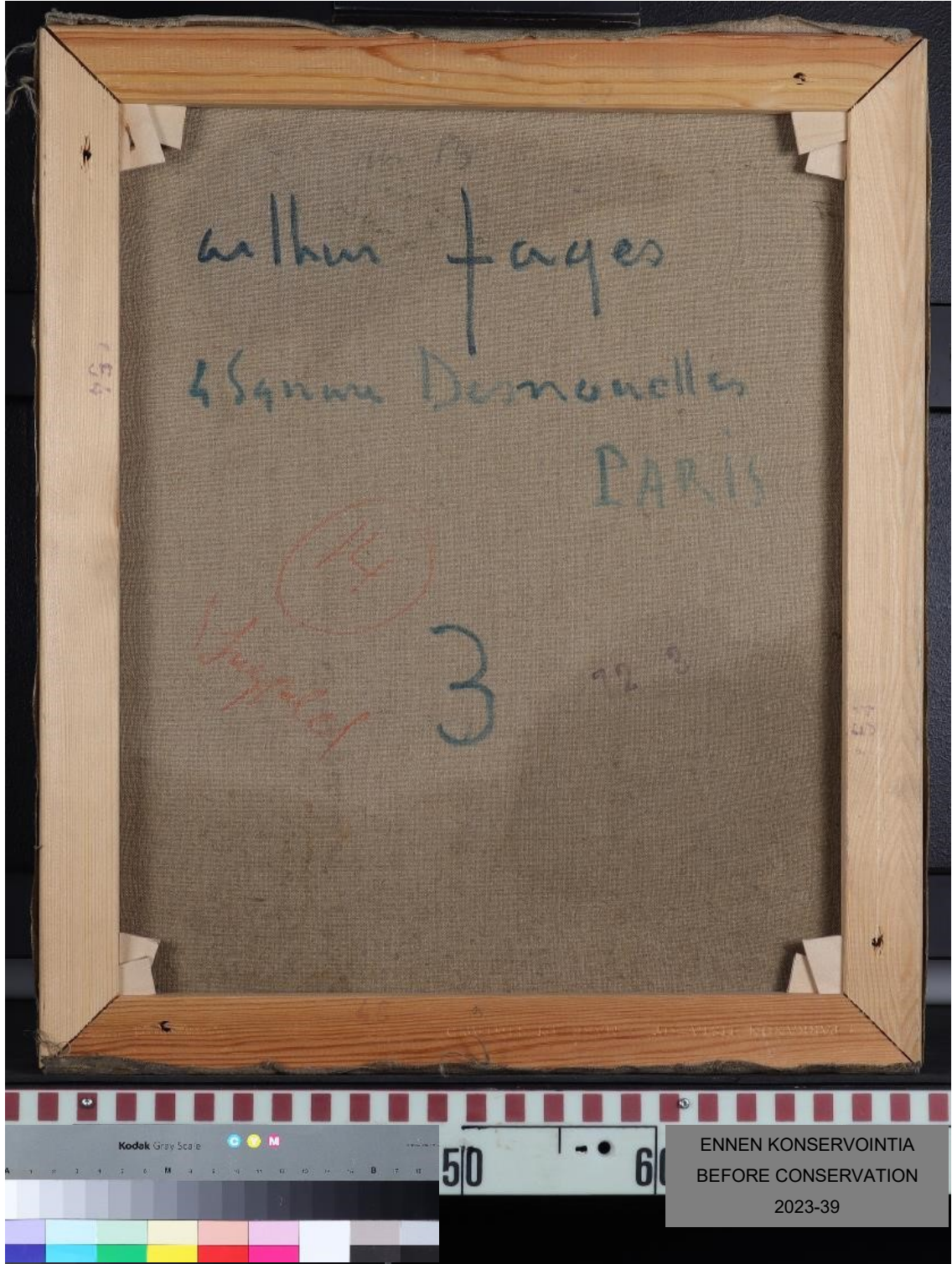
Kuvat 31–45. Timlin, Minna 2025. Oma valokuva.

## Liitteet

Liite 1: Ennen konservointia, edestä, symmetrinen päivänvalo



Liite 2: Ennen konservointia, takaa, symmetrinen päivänvalo



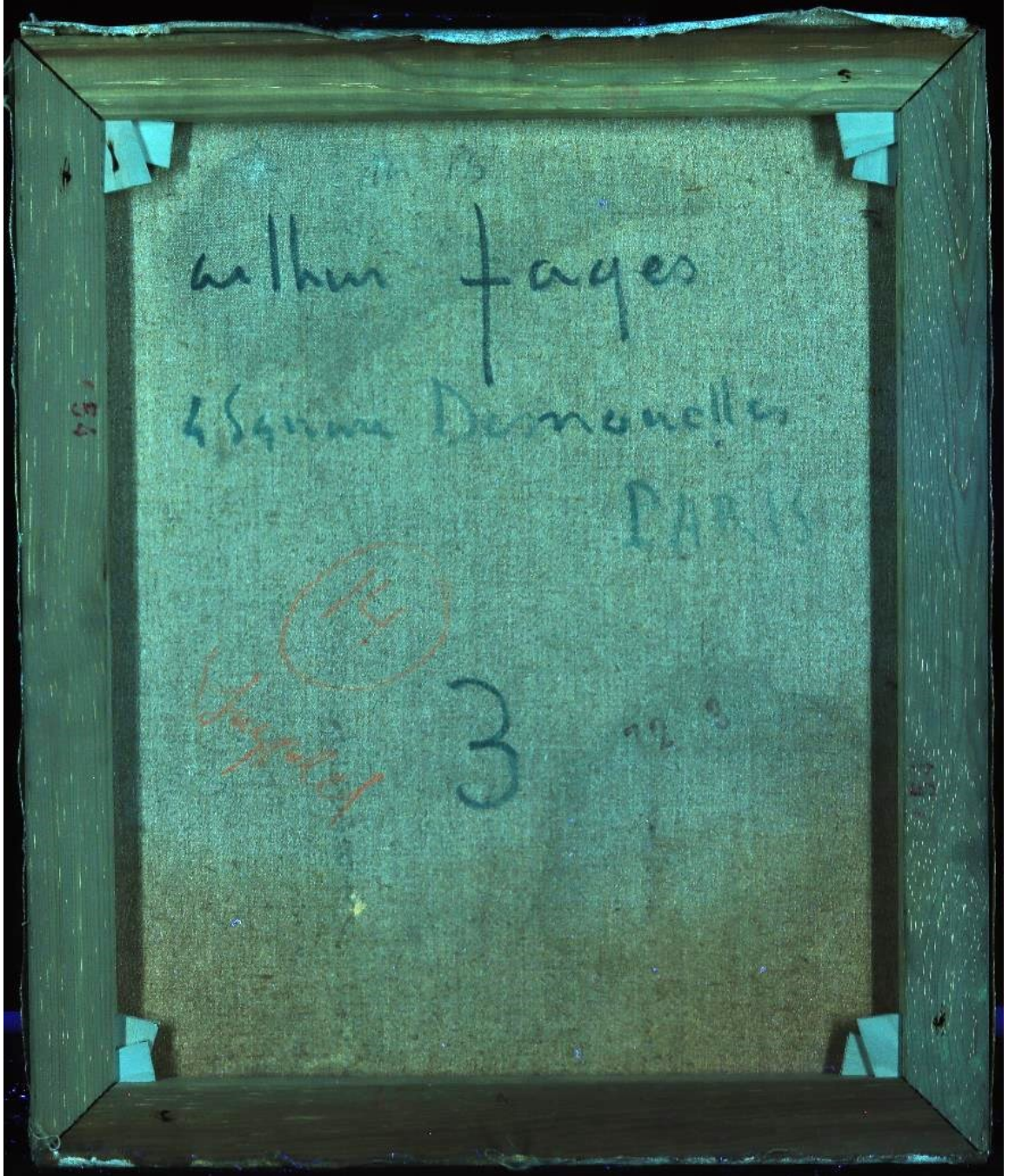
Liite 3: Ennen konservointia, sivuvalo



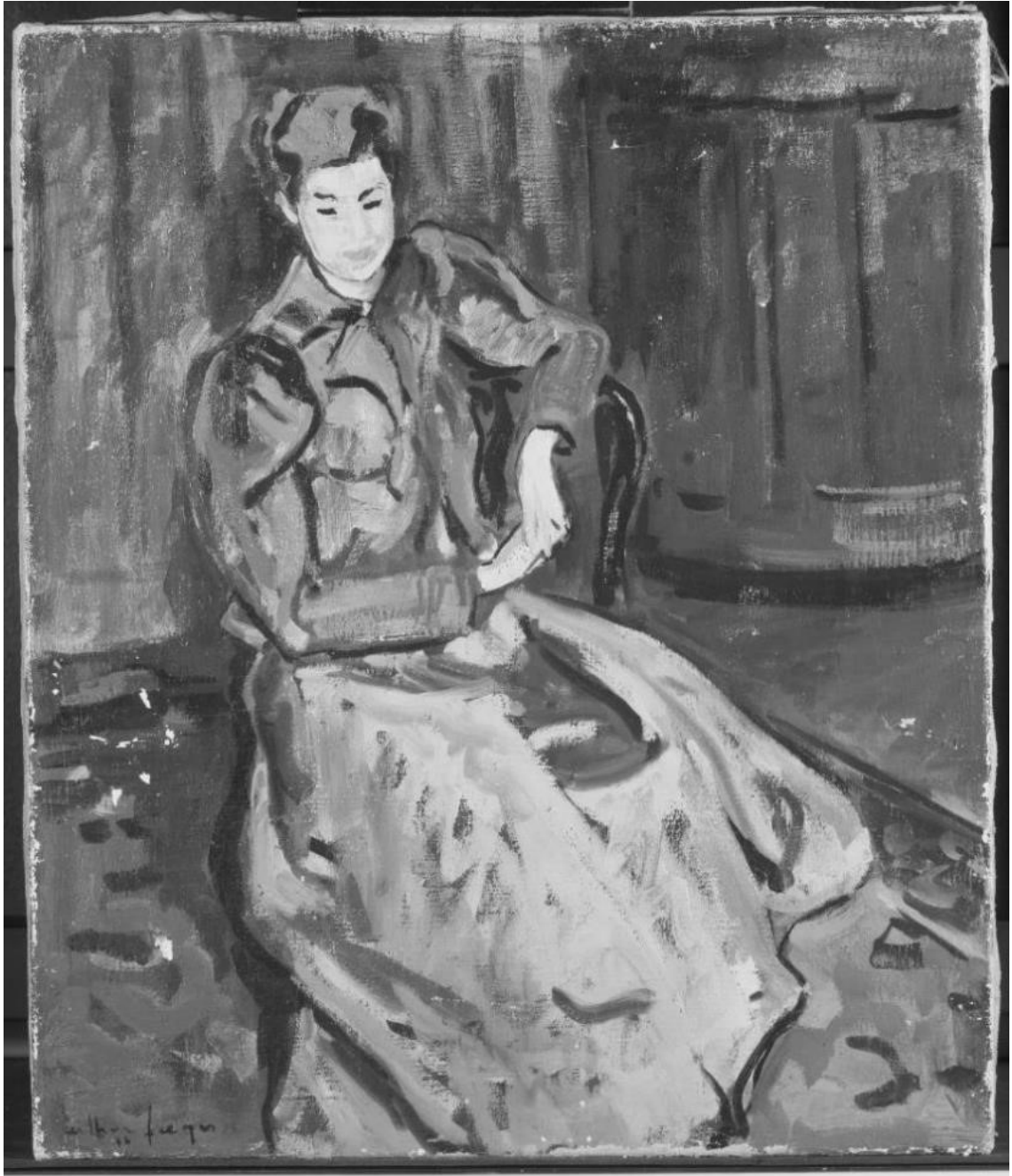
**Liite 4: Ultraviolettifluoresenssikuva, edestä**



Liite 4: Ultraviolettifluoresenssikuva, takaa



Liite 5: Infrapunareflektovalokuva

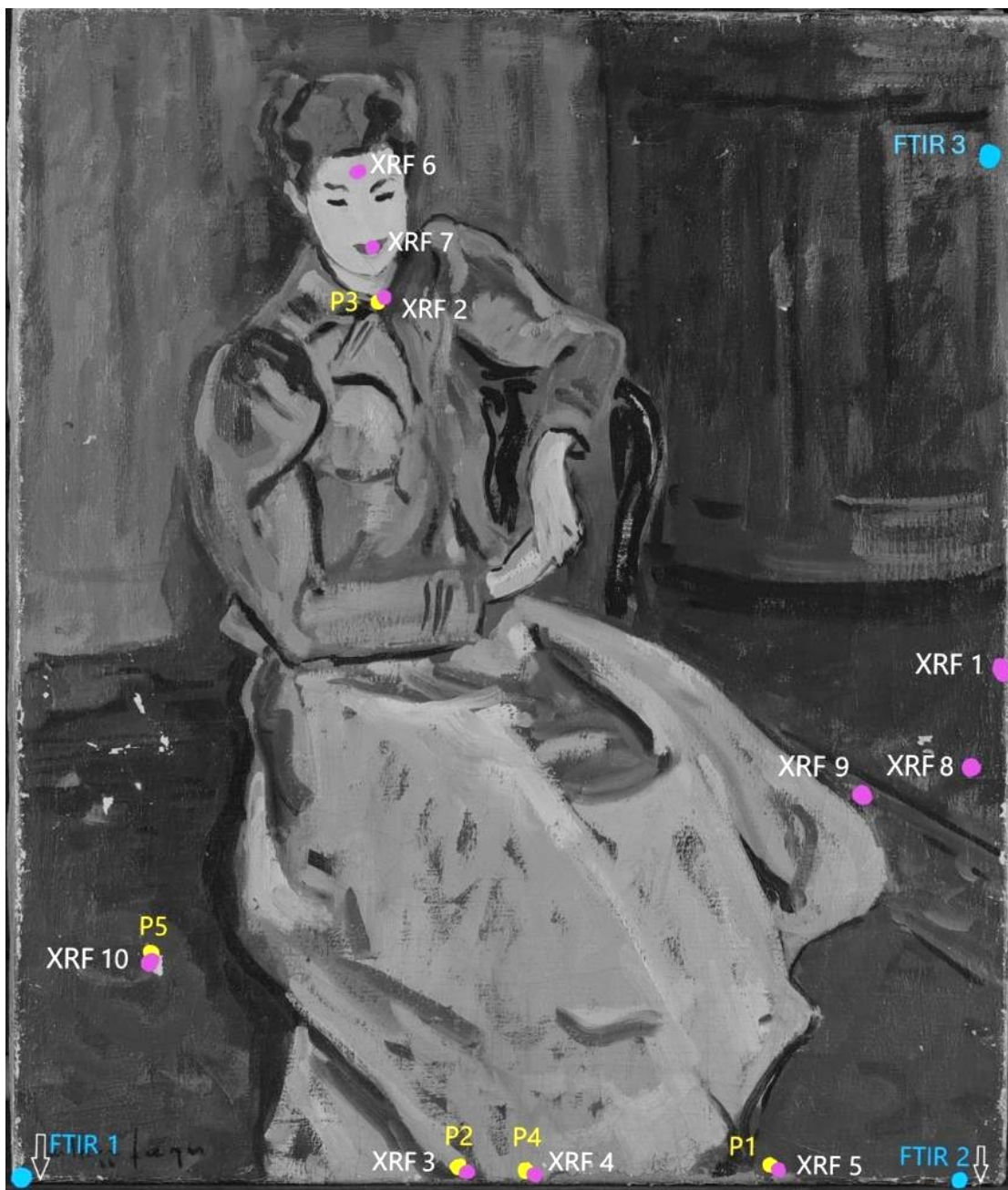


### Liite 6: Vauriokartoitus



- Krakelyyrejä
- Maalinpuutosalueita
- Maalipinnan hankaumia
- Pohjustuksen puutosalue

### Liite 7: Mittaus- ja näytteidenottoaikat



● Poikkileikkausnäytteet

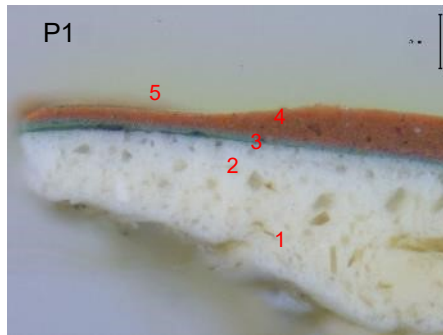
● XRF-mittauspisteet

● FTIR-näytteet

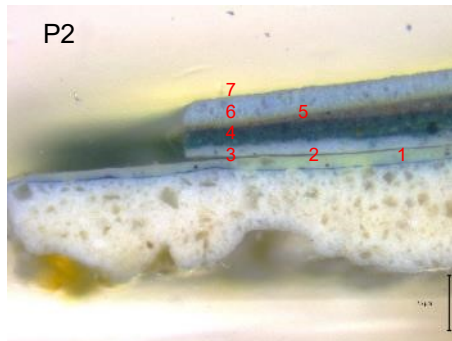
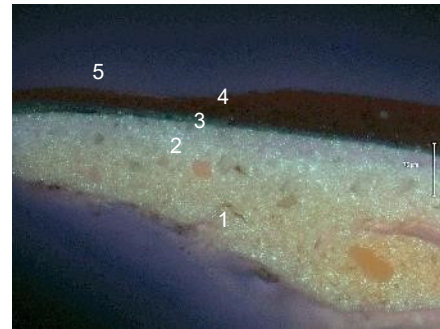
FTIR 1, Pohjustus  
FTIR 2, Esiliimaus  
FTIR 3, Pintakäsittely

## Liite 8: Poikkileikkausnäytteet

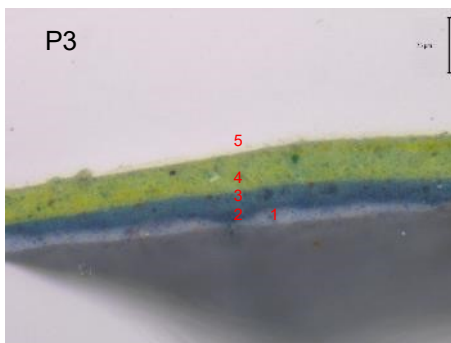
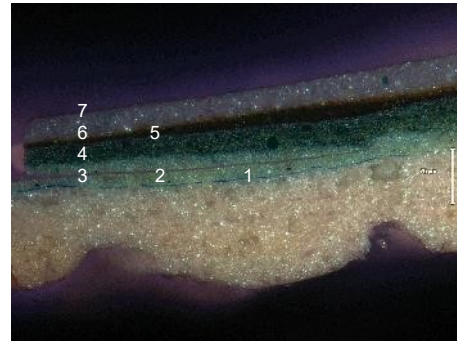
(mittakaava kuvissa 75µm)



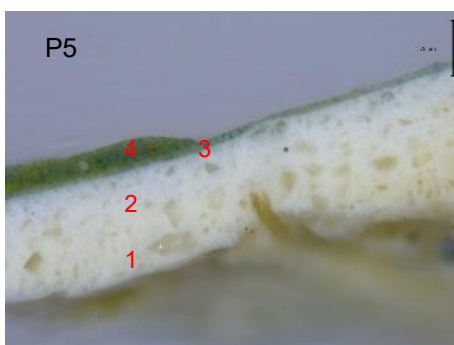
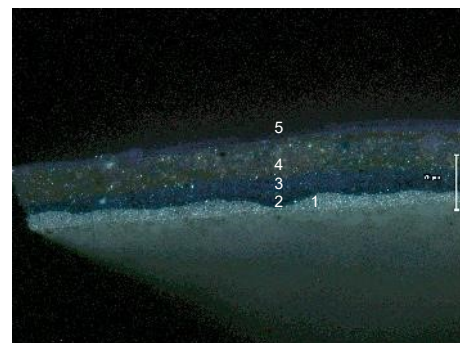
- 1 Lyijyä sisältävää kellertävää pohjustusta ja baryyttia
- 2 Sinkkiä sisältävää valkoisempaa pohjustusta ja baryyttia
- 3 Mahdollinen de-laminaatio
- 4 Maavärejä
- 5 Pintakäsittely



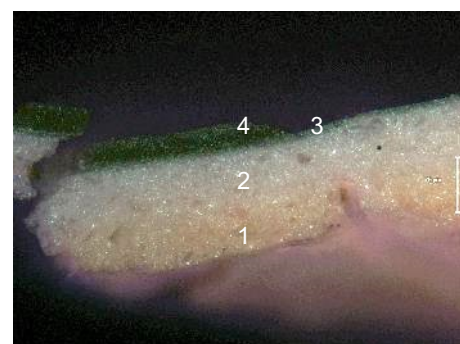
- 1 Sininen ohut värikerros, mahd. synteettinen ultramarini
- 2 Kellertävä kerros
- 3 De-laminaatio
- 4 Maaväri ja ohut kadmiumin keltainen
- 5 Sinkkiä sisältävä vihreä
- 6 Sinkkiä ja mahd. preussinsinistä
- 7 Pintakäsittely



- 1 Sinkkivalkoinen
- 2 Mahd. synteettinen ultramarini
- 3 Mahd. preussinsininen
- 4 Sinkkiä, kadmiumin keltaista, kromioksidivihreää
- 5 Pintakäsittely



- 1 Lyijyypitoinen pohjustuskerros, baryyttia.
- 2 Enemmän sinkkiä sisältävä ylempi pohjustuskerros. Lisäksi baryyttia.
- 3 Ohut, sinkkiä sisältävä vihertävä kerros, mukana sinisiä ja rusehtavia pigmenttipartikkeleita.
- 4 Maavihreä, kromihydroksidia, mahd. synteettinen ultramarini.

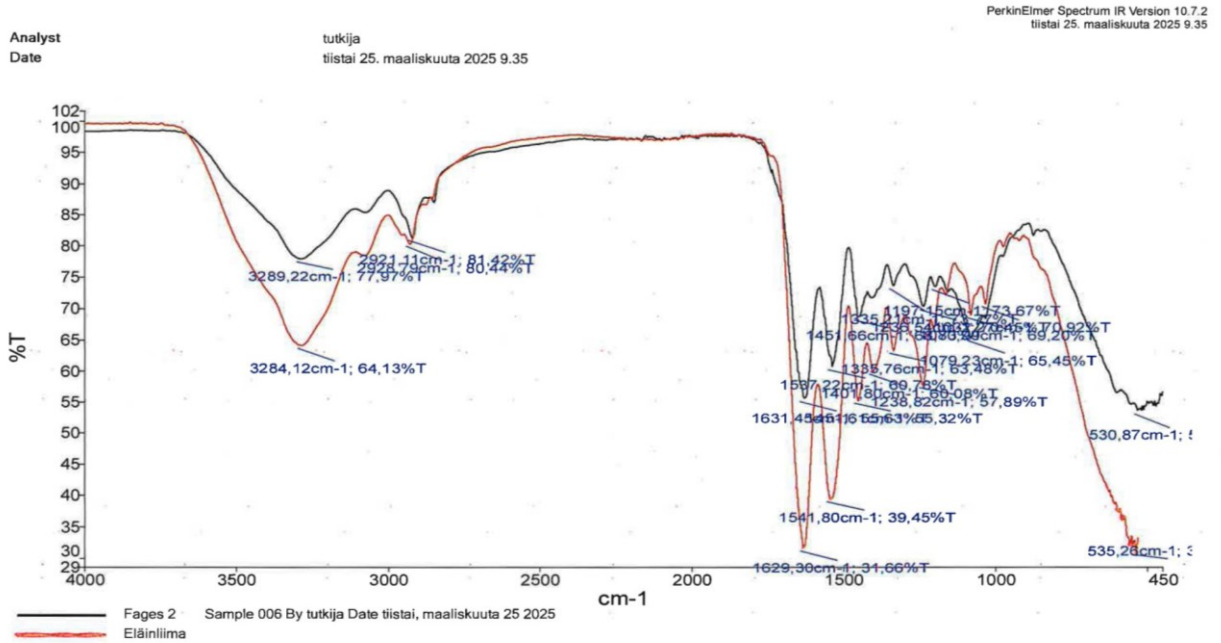


P4 jätetty pois vähäisen informaatioarvonsa takia.

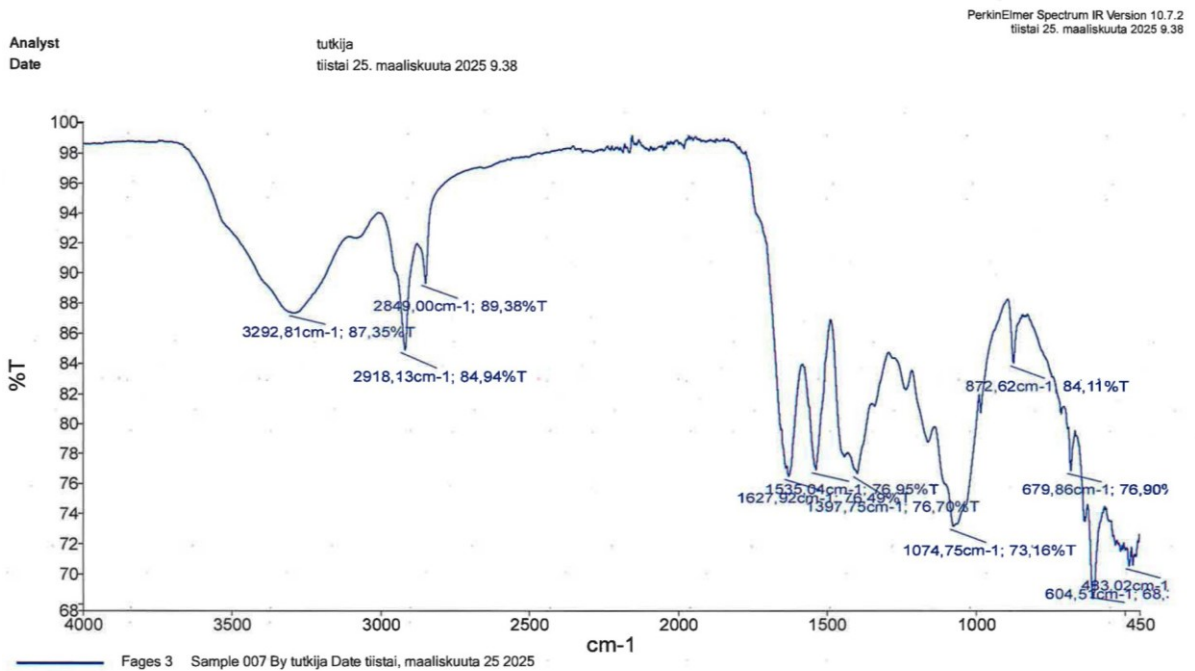
## Liite 9: XRF-mittaustulokset

Näytteen numero	XRF1	XRF2	XRF3	XRF4	XRF5	XRF6	XRF7	XRF8	XRF9	XRF10
Värialue	Pohjustus	Vihreä kaulus	Tumm.sin hame alaosa	Vaal.sin. hame kelt.sävy	Punarusk. lattia	Kasvot, otsa	Punaiset huulet	Vaurio-alue, sin.	Sininen maton reuna	Vaurio-alue, vihr.
<b>Pb</b> (lyijy)	182704	94981	68959	48082	105209	49503	85295	117581	57588	103027
<b>S</b> (rikki)	162028	21984	12883	11300	12772	6240	5255	64197	36474	13094
<b>Zn</b> (sinkki)	146930	196398	175482	178680	127240	208214	212040	193009	191775	250611
<b>Ca</b> (kalsium)	115804	170794	204029	245900	255839	226615	240737	115432	180723	170745
<b>Ba</b> (barium)	80132	55775	49430	43806	71501	42024	54310	78762	44013	67817
<b>Si</b> (Pii)	23916	9675	6405	4728	10119	8969	7446	18482	34272	10075
<b>Pd</b> (palladium)	19204									
<b>Mg</b> (magnesium)	18520	10807						4174		
<b>K</b> (kalium)	16074	19056	9779	4517	5824	3579	4588	29593	5872	5021
<b>Fe</b> (rauta)	4560	39092	27604	10348	32313	16775	24603	37713	15591	24454
<b>V</b> (vanadiini)	4526	3621	3619	3488	3652	2550	2890	3946	2985	5299
<b>Sr</b> (strontium)	4363	2364	1918	1355	2377	1383	1855	2990	1481	2579
<b>Cr</b> (kromi)	3349	12625	33051	12129	21025	1455	7681	7567	8973	10274
<b>Mn</b> (mangaani)	2931	1489	1297		1570		1290	1617	1693	1102
<b>P</b> (fosfori)	2460	1405	5670	1219	2628		1528	5943	2293	2039
<b>Al</b> (alumiini)	1978	3903	2636		3920	1060	2236	15833	18383	3129
<b>Ti</b> (titaani)		69680	85138	117884	54943	118411	60080	30922	81907	55624
<b>Cd</b> (kadmium)		4143	10201	2999	3607	1664	1484	10796		1230

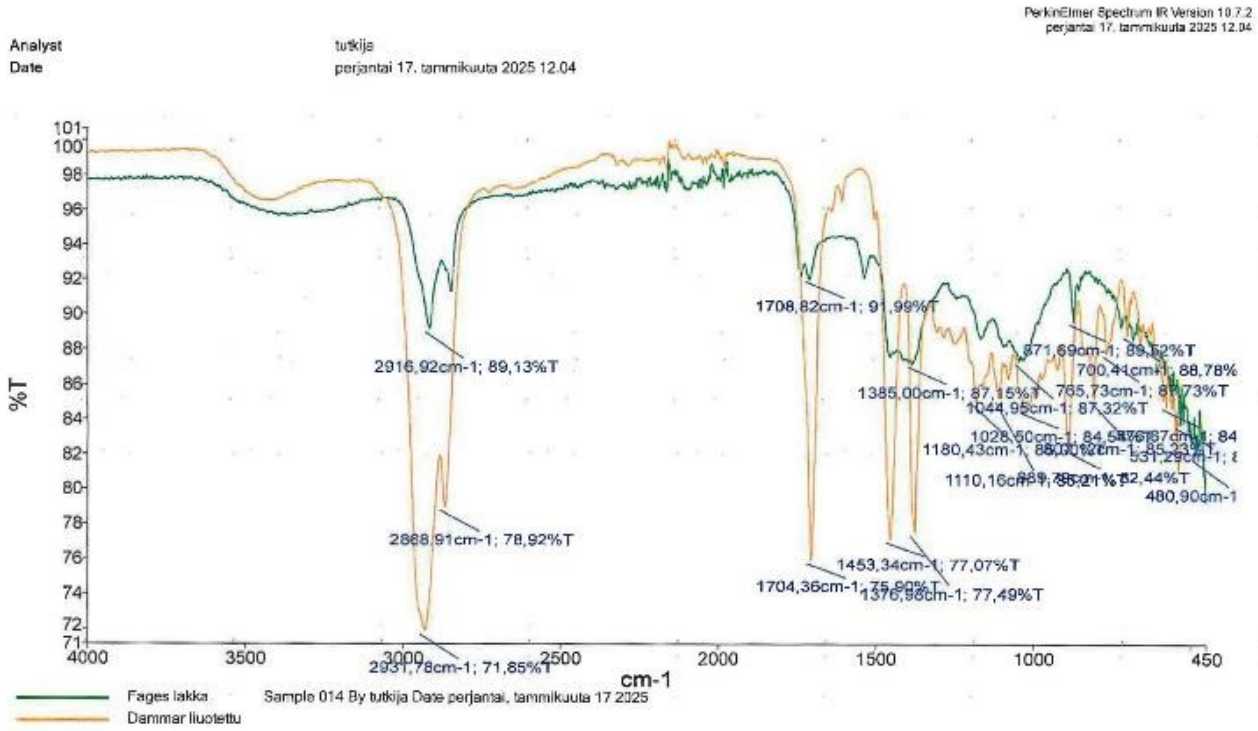
**Liite 10: FTIR-spektrit**



Esiliimauksen FTIR-spektri (musta)  
Spektrikirjaston eläinliima (punainen)



Pohjustuksen FTIR-spektri

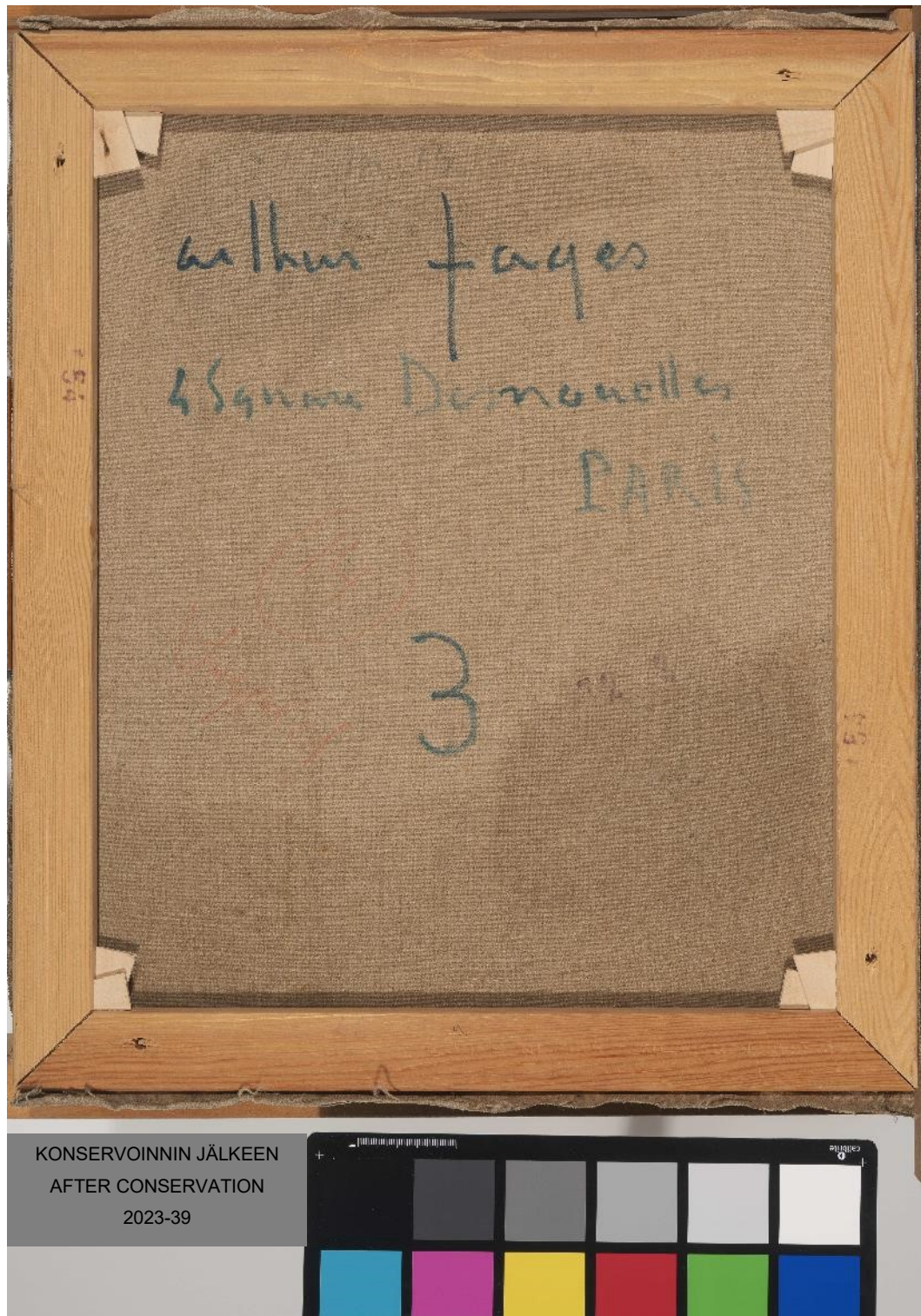


Pintakäsittelymateriaalista saadun vähäisen näytemäärän FTIR-spektri (vihreä)  
 Spektrikirjaston dammarhartsilakan FTIR-spektri (keltainen)

**Liite 11: Konservoinnin jälkeen, edestä, symmetrinen päivänvalo**

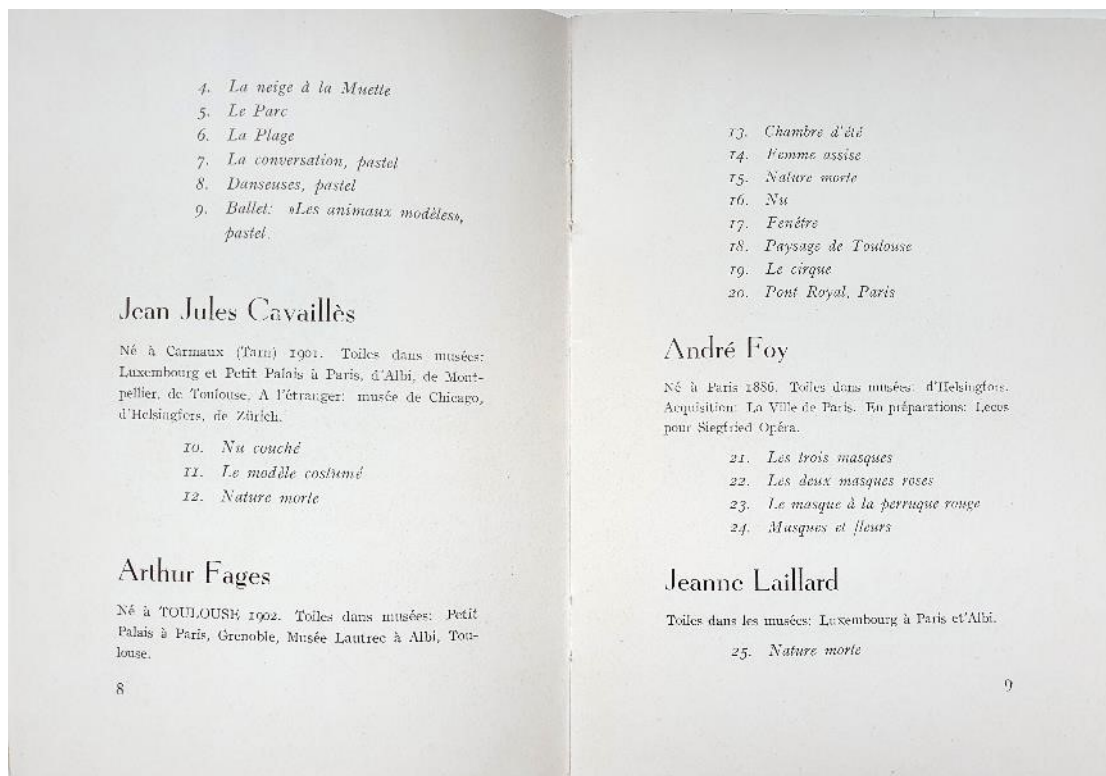
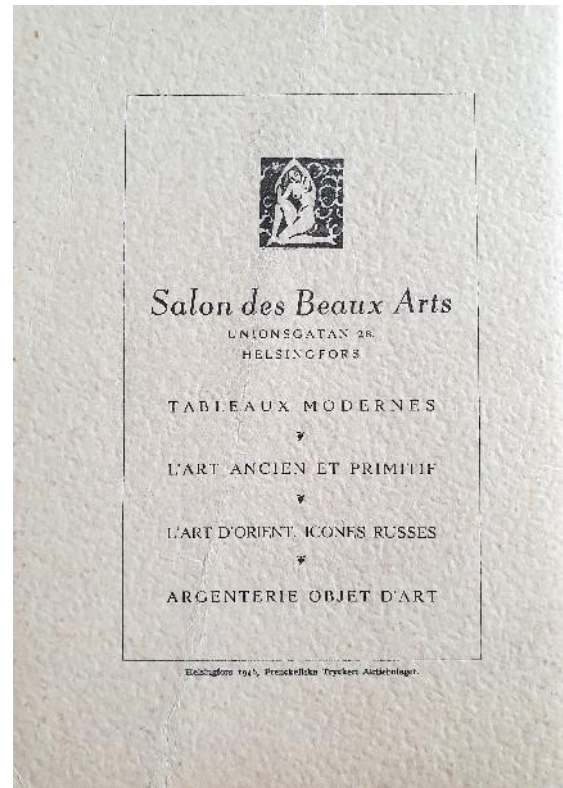
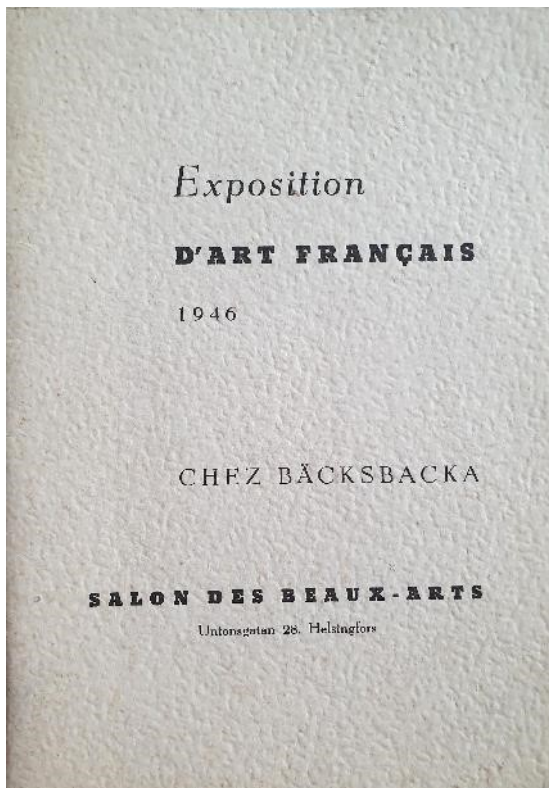
Kuva: Sonja Hyytiäinen, HAM Helsingin taidemuseo

Liite 12: Konservoinnin jälkeen, takaa, symmetrinen päivänvalo



Kuva: Sonja Hyytiäinen, HAM Helsingin taidemuseo

Liite 13: Bäcksbäckan Taidesalongin näyttelyluettelo vuodelta 1946



**Liite 14: Christina Bäcksbackan haastattelu 2025**

Liite vain työn tilaajan käyttöön.