

Liisa Valkeapää

Museokokoelmien suurikokoisten paperipohjaisten nykytaideteosten esittämisen ja säilyttämisen haasteet

Esimerkkejä Kiasman kokoelmista

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Konservointi YAMK

Konservoinnin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

Päivämäärä 24.11.2014

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Liisa Valkeapää Museokokoelmien suurikokoisten paperipohjaisten nykyaide- teosten esittämisen ja säilyttämisen haasteet Esimerkkejä Kiasman kokoelmista 79 sivua 24.11.2014
Tutkinto	Konservointi YAMK
Koulutusohjelma	Konservoinnin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Paperikonservointi
Ohjaaja	Tannar Ruuben Päivi Ukkonen
<p>Tässä opinnäytetyössä tutkin nykyaiteen museon kokoelmiin kuuluvien suurikokoisten paperipohjaisten teosten esittämisen ja säilyttämisen haasteita. Suurikokoinen teos vie paljon varastotilaa, sitä on vaikea käsitellä ja sen suojaaminen näyttelyn aikana on hankalaa. Tätä tutkimusta varten poimittiin kolme tapaustutkimusteosta Kiasman kokoelmista. Kukin teok- sista on suurikokoinen ja paperipohjainen.</p> <p>Tutkimuksessa käsitelen myös Kiasman kokoelmapolitiikkaa ja hankintastrategiaa. Samoin tutkin, miten kokoelmien kartuttamisen teosvalinnat tehdään ja mitkä seikat vaikuttavat teosvalintoihin.</p> <p>Tutkin myös taiteilijan intension toteutumisen ja suojaamisen kysymyksiä, samoin suojaamattomuutta ja näyttelyvieraiden, lähinnä kosketuksen kautta aiheuttamia vaurioita. Käsitte- len myös Kuvataideakatemia materiaaliopetusta ja taiteilijoiden materiaalituntemuksen ai- heita, samoin konservaattorin roolia nykyaiteen säilyttäjänä.</p> <p>Taitelijahaastattelu konservoinnin työkaluna on myös yksi aiheista. Tutkimus sisältääkin kaksi taitelijahaastattelua, Kiasman kokoelma-amanuenssin haastattelun ja Kuvataideaka- temian materiaaliopin lehtorin haastattelun.</p> <p>Tapaustutkimusteokset käydään läpi yksittäin ja esittelen kaikkien kolmen teoksen tekijä sekä teoksen tie taiteilijan ideasta Kiasman kokoelmiin.</p>	
Avainsanat	Suurikokoinen paperipohjainen taide, paperipohjainen nykyaide, konservointi

Author Title Number of Pages Date	Liisa Valkeapää Challenges of showing and storing oversized paper-based contemporary art in museum collections Examples from Kiasma's collections 79 pages 24. November 2014
Degree	Master of Culture and Art
Degree Program	Master's Program in Conservation
Specialisation option	Paper conservation
Instructor	Tannar Ruuben Päivi Ukkonen
<p>The subject of this thesis is oversized paper-based works of art as part of a contemporary art museum collections. Storing and exhibiting the art works of this size is challenging. Oversized art works take lots of storage space, are hard to handle, and it is difficult to find big enough protective material for them. Three case-studies have been made from objects in Kiasma's art collections, all on objects which are oversized paper-based contemporary art works.</p> <p>In this study I have examined Kiasma's collection policy and acquisition strategy. Also, how the acquisition choices are made and what effects on choices.</p> <p>I studied possible conflict between artist's intention and questions of protecting an art work. Further, unprotected art works and the damages exhibition visitors cause to art works are handled in this thesis, especially damages touching causes. I am also writing about the material studies at Finnish Academy of Fine Arts as well as artists' knowledge of materials. Furthermore the role of a conservator as a preserver of contemporary art is handled in this thesis.</p> <p>Artist interview as a tool for conservation is one subject of study. The thesis includes two artist interviews and interviews of Kiasma's acting curator Eija Aarnio and Malla-Stina Tallberg, who is a lector of material studies in Finnish Academy of Fine arts.</p> <p>Each case is studied individually: how the work of art came through from artist's idea to a part of Kiasma's art collection.</p>	
Keywords	Oversized paper-based art work, contemporary art on paper, conservation

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Suurikokoisten paperipohjaisten kokoelmateosten museolle luomat haasteet	1
1.2	Omistajuus ja päätöksenteko	5
1.3	Aineiston ja tutkimusmenetelmien esittely	7
1.3.1	Tapaus Kato	8
1.3.2	Tapaus Koivisto	10
1.3.3	Tapaus Räisänen	11
2	Kiasman kokoelmien teosten hankinnasta, säilyttämisestä ja esittämisestä	12
2.1	Kiasman kokoelmat, kokoelmapolitiikka ja -strategia	12
2.2	Kiasman paperipohjaisten kokoelmateosten säilyttäminen	14
2.3	Suojaaminen kosketukselta	16
2.4	Kiasman kokoelmien kartuttaminen – miten valinnat tehdään?	18
2.4.1	Kiasman kokoelma-amanuenssi Eija Aarnion haastattelu	21
3	Nykytaiteen materiaalit ja konservaattorin rooli	24
3.1	Konservaattori kompromissien edessä	24
3.2	Materiaaliopin merkitys kuvataiteilijoiden koulutuksessa ja työskentelyssä – Malla-Stina Tallgrenin haastattelu	27
3.2.1	Kuvataideakatemian materiaaliopetuksen sisällöstä	27
3.2.2	Materiaaliopetus ja taideopiskelijat	28
3.2.3	Taiteen materiaalit, niiden elinkaari ja taiteilijan vastuu	29
3.2.4	Kenellä on vastuu taiteen materiaaleista?	30
4	Taiteilijahaastattelu konservoinnin työkaluna	32
5	Shoji Kato: <i>Mirrored Moment X</i> (2009)	35
5.1	Taiteilijan esittely	35
5.2	<i>Mirrored Moment X</i> -teoksen materiaalit, tekotapa ja taiteilijan intentio	35
5.3	Aivoriihen antia	38
5.4	Shoji Katon haastattelun anti	40
5.5	<i>Mirrored Moment X</i> -teoksen konservointisuunnitelma	41
5.6	<i>Mirrored Moment X</i> -teoksen konservointitoimenpiteet	41
5.7	Materiaalin ikäännytystyskoe	48
5.7.1	Ikäännytystyskokeen suunnitelma	49
5.7.2	Ikäännytystyskokeen toteutus	50

5.7.3	Ikäännytyskokeen tulokset	52
6	Kaisu Koivisto <i>Index</i> (2010)	59
6.1	Taitelijan esittely	60
6.2	<i>Index</i> -teoksen esittely	60
6.3	Kaisu Koiviston haastattelu	64
7	Janne Räisänen <i>Immaculate Shittendo</i> (2009)	66
7.1	Taiteilijan esittely	67
7.2	Teoksen matka kokoelmanäyttelyyn ja näyttelystä varastoon	67
8	Keskustelu	71
9	Yhteenveto	73
	Lähteet	75

1 Johdanto

Tässä opinnäytetyössä aiheena ovat museokokoelmiin kuuluvat suurikokoiset paperipohjaiset nykytaiteen teokset ja niiden museoille luomat haasteet sekä säilytyksen ja konservoinnin että esittämisen kannalta. Aihetta tutkitaan käymällä läpi kolmen Kiasman kokoelmiin kuuluvan paperipohjaisen nykyaikateoksen kokoelmiin liittämistä ja konservointia, sekä näistä kahden teoksen esille ripustamista Kiasman *Tosi kyseessä* -kokoelmanäyttelyssä. Teosten materiaalien ja taiteilijan intention säilyttämisen teemat ovat tärkeässä roolissa tässä tutkimuksessa. Työssä kartoitetaan teoksen tietä taiteilijan intentiona museokokoelmiin, samoin siihen vaikuttavia seikkoja, kuten esimerkiksi taiteilijan materiaalituntemus tai sen puute ja taidemuseon hankintapäätöksistä vastaavien ihmisten ammattitaito.

1.1 Suurikokoisten paperipohjaisten kokoelmateosten museolle luomat haasteet

Anne F. Maheux toteaa artikkelissaan, että nykytaiteessa paperin rooli on noussut pelkän luonnostelumateriaalin osasta julkisempaan rooliin ja erityisesti alati kasvavassa koossa¹. Suuri koko tekee teoksesta näyttävän - ja hankalan käsitellä. Michael Duffy kirjoittaa artikkelissaan Cy Twomblyn teosten käsittelystä, että suurikokoisten teosten kuljettaminen, esille asettaminen ja säilyttäminen aiheuttavat kaikissa muodoissaan päänvaivaa teosten kanssa työskenteleville konservattoreille². Taidemuseoiden kokoelmiin kuuluvat suurikokoiset paperipohjaiset taideteokset ovat materiaalin herkkyydenkin takia haasteellisia sekä säilyttämisen että teoksen elinkaarelle suotuisan esittämisen kannalta. A. Jean E. Brown kuvailee suurikokoisten paperiteosten konservointia käsittelevässä artikkelissaan, kuinka nimenomaan suuri koko vaikeuttaa konservointitoimenpiteiden suorittamista³. Välineitä on vaikea löytää, kuten esimerkiksi tarpeeksi suurta pesuallasta ja tukimateriaalia pesun tarpeessa olevalle suurelle paperiteokselle.

Paperipohjaisten teosten suurikokoisuutta ei ole erityisesti määritelty. Suurikokoiseksi voidaan sanoa paperipohjaista teosta, jota yhden ihmisen on hankala käsitellä yksin,

¹ Maheux, Anne F. (1999)

² Duffy, Michael (2005)

³ Brown, A. Jean E. (2005)

ilman, että teos on vaarassa vaurioitua. Toisin sanoen, yksin helposti ja ilman riskiä käsiteltävät teokset eivät ole suurikokoisia. Magdalena Grenda määrittelee artikkelissaan konservoimansa 159 x 98,5 cm:n kokoiset julisteet suurikokoisiksi⁴. Victoria & Albert museossa määritellään paperiteos suurikokoiseksi, kun se on liian suuri mahtuakseen museon suurimpaan standardikokoiseen kehykseen, jonka mitat ovat 118,5 x 93,5 cm⁵.

Paperipohjaisen teoksen koon määrittelee ensisijaisesti se, minkä kokoisia papereita on saatavilla. Esimerkiksi rullalla myytävää akvarellipaperia saa helposti yli viidentoista metrin pituisina palasina, kun koko rullan levittää käyttöönsä, kuten Janne Räisänen on myöhemmin esiteltävässä teoksessaan tehnyt. Sekä pituudeltaan että leveydeltään metrien mittaista kokonaista akvarellipaperiarkkia on haastavampaa löytää, ilman että yhdistää useaa paperia toisiinsa valitsemallaan metodilla.

Taidemuseon kokoelmiin kuuluva taideteos halutaan säilyttää mahdollisimman kauas tulevaisuuteen mahdollisimman alkuperäisessä kunnossaan. Yksi museoiden tärkeimmistä velvollisuuksista on nimenomaan kokoelmien säilyttäminen; ilman hyvin säilytetyjä kokoelmia muut museoiden tehtävät, kuten tutkimus ja kokoelmien esittäminen, eivät onnistu. Laiminlyödyt ja vaurioituneet museoesineet eivät ole kenellekään hyödyksi eivätkä edes iloksi. Philip Ward toteaa artikkelissaan, että huonosti säilytetyllä kokoelmalla ei ole mitään merkitystä⁶. Museovieraita on vaikea houkutella katsomaan huonon säilytyksen takia hapertuneita ja haalistuneita teoksia.

Museoiden kokoelmat pitäisi säilyttää jälkipolville. Kuten D. H. van Wegen drastisesti toteaa, se tapahtuu useimpien teosten kohdalla varmimmin pitämällä kokoelmat pimeässä, tasaisissa olosuhteissa suojassa kaikelta⁷. Käytännössä se on mahdotonta, sillä museoiden velvollisuus on myös esittää kokoelmiaan. Siukku Nurminen kirjoittaa opinäytetyössään keväällä 2009 pidetystä ”*Kolmiödraama*”-seminaarialustuksesta, jossa Jan Förster totesi, että taide tuhoutuu esittämisestä⁸. Förster esitti yleisölle kysymyksen, keitä varten taidetta kerätään, jos se ei kestä esittämistä? Kun taidetta esitetään, sen hajoaminen nopeutuu, ja jos taas taidetta ei esitetä, niin ei se ole olemassa muuten kuin merkintänä museon kokoelmarekistereissä.

⁴ Grenda, Magdalena (2012)

⁵ Webber, Pauline (1997)

⁶ Ward, Philip (1986)

⁷ Wegen, D.H. van (1999)

⁸ Nurminen, Siukku (2009)

Museoiden taidevarastoissa on mahdollista luoda teoksille ihanteelliset säilytysolosuhteet, jolloin teosten materiaalien väistämätön vanheneminen hidastuu merkittävästi. Toisinaan teoksissa on keskenään hyvin erilaisia säilytysolosuhteita vaativia materiaaleja, kuten esimerkiksi puuta ja metallia. Tällöin teososat pyritään säilyttämään kullekin suotuisissa olosuhteissa, mikäli teososien irrottaminen toisistaan on mahdollista⁹. Teoksia esitettäessä sen sijaan olosuhteet saattavat vaurioittaa teoksia ja vanhentaa materiaaleja. Etenkin paperipohjaiset teokset ovat herkkiä valon vahingolliselle vaikutukselle silloinkin, kun valon määrä pidetään alhaisena.

Näyttelyvieraat ovat myös merkittävä riskitekijä teoksille: taiteen ystävät saattavat vahingossa tai ajattelemattomuuttaan aiheuttaa näyttelyyn ripustetuille teoksille vaurioita. Varomaton aivastus suojaamattoman paperipohjaisen teoksen edessä saattaa aiheuttaa teokselle korjaamattomia vaurioita. Tässä opinnäytetyössä esitellyn Shoji Katon teoksen pinnassa aivastusroiske olisi katastrofi: tasaisessa, suurelta osin käsittelemättömässä paperipinnassa katse ajautuisi vaurioon. Myös utelias, kevyt kosketus näennäisesti puhtaalla sormenpäällä saattaa jättää yllättävän selkeästi näkyvän jäljen paperiin. Koskettamisen houkutus ja paperiteoksen paljaana esittämisen problematiikkaa käsitellään tarkemmin tekstissä luvussa 2.3.

Kun suurikokoinen paperipohjainen teos suojataan kehyksellä, tulee siitä hankalan kokonsa lisäksi myös painava. Teosta liikuttamaan tarvitaan useampi henkilö ja mahdollisesti myös apuvälineitä. Jos kehystyksen kuvapuolen suojamateriaaliksi valitaan lasi, niin itse kehyksen on oltava jyrkempi, jotta se rikkoutumatta kantaisi sekä lasin että teoksen. Lasinkin on syytä olla sitä paksumpi mitä suuremman pinta-alan se suojaa ja näin suojalasin paino kasvaa entisestään. Calvin Winner kertoo artikkelissaan Henri Matissen suuresta paperisesta kollaasiteoksesta, jota ei liikutettu paikoiltaan kolmeenkymmeneen vuoteen, koska suurikokoinen teos oli 7 mm paksun suojalasin takia valtavan painava ja vaikea käsitellä¹⁰.

Jos suojaksi valitaan sen sijaan lasia kevyempi suojapleksi,¹¹ niin teos on helposti vaarassa ”imeytyä” keskikohdastaan kohti pleksiä staattisen sähkön vaikutuksesta. Vaikka

⁹ Harva, Kirsti (2008)

¹⁰ Winner, Calvin (2005)

¹¹ Pleksi eli polymetyylimetakrylaatti (PMMA) on synteettinen polymeeri, jota arkikielessä kutsutaan myös akrylaatiksi. Materiaali läpäisee hyvin valoa ja sitä käytetään lasin sijaan esimerkiksi akvaarioissa tai valomainoksissa. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Akryyli> 14.9.2014

suurikokoinen paperipohjainen teos olisikin napakasti kiinnitetty reunoistaan kehystyksen taustamateriaaleihin, niin sen keskikohta usein kohollaan taustasta¹². Pleksit ovat myös herkästi naarmuuntuvia. Nykyään on olemassa myös vähemmän sähköisiä ja vähemmän naarmuuntuvia pleksejä. Tru Vuen¹³ valikoimista löytyy laaja valikoima vaihtoehtoja, joissa on keskenään hieman varioivia ominaisuuksia. Nämä tuotteet ovat kuitenkin kalliita.

Koviksi taustatuille ja läpinäkyvällä akryylillä kuvapuolelta suojatuille (face-mounting) nykyvalokuville pleksi sopii hyvin suojaksi, sillä kuvien paperi on tiukasti kiinni taustauksessaan tai akryylissään, eikä se siksi ole altis pleksin ”imulle”. Akryyliin kuvapuoleltaan kiinnitettyä tulostetta on mahdoton saada siitä enää irti, joten kuva on tuhoutunut siihen kiinnitetyn akryylin tuhoutumisen myötä¹⁴. Siksi on hyvä suojata akryylipinta toisella, helpommin uusittavalla akryylillä eli suojapleksillä. Nykyvalokuvat, toisin sanoen tulosteet digitaalista alkuperää olevasta kuvasta, ovat usein äärimmäisen suurikokoisia. Koon rajoitteena ovat lähinnä tulostepaperin ja kuvapuoleen kiinnitettävän akryylilevyn suuruus.

Toisin kuin lasit, pleksit ovat joustavia ja taipuvat sitä helpommin mitä suurempia ne ovat pinta-alaltaan. Taipuminen voi aiheuttaa jännitteitä ja vääntöä sekä kehykselle että teokselle ja tämä saattaa johtaa teosvaurioihin. Sen lisäksi pleksi on, kuten jo edellä mainittiin, herkkä naarmuuntumaan eikä syntyneitä naarmuja voi korjata.

Suurikokoiset paperipohjaiset teokset ovat usein myös hankalia varastoida. Teosten varastointi vie ison osan museoiden ehtyvää ja arvokasta säilytystilaa, säilytettiin niitä sitten vaakatasossa laatikossa tai pystyasennossa kehyksessä. Rullalla säilyttäminen on usein teokselle haitallista ja kaikkia suurikokoisia paperipohjaisia teoksia ei voi edes rullata, esimerkkinä suuret, jäykällä materiaalilla taustatut teokset. Rullaaminen aiheuttaa useimmiten paperin ”rullalle jäämistä”, deformaatiota, joka on erikseen poistettava suoristamalla paperi, mikäli rullautuminen ei ole osa teosta. Suurikokoisten teosten suorittaminen on suuria tiloja vaativaa työtä, eikä näitä tiloja ole aina käytettävissä. Jos teos on varastoinnin ajaksi kuitenkin rullattava, on pidettävä huoli siitä, että rulla on läpimitaltaan tarpeeksi suuri, jotta teokseen ei tulisi tyypillisiä tiukan rullaamisen aiheuttamia tiheitä deformaatiovaurioita. Suuret rullat vievät silti nekin suuren tilan varastossa. Yksi

¹² Masson, Olivier, Strasser, Véronique ja Ritter, Michaela (2014)

¹³ www.tru-vue.com

¹⁴ Pénichon, Sylvie ja Jürgens, Martin (2001)

tässä tutkimustyössä käsiteltävästä kolmesta teoksesta säilytetään rullalla; aiheeseen palataan luvussa 7.

1.2 Omistajuus ja päätöksenteko

Museon vastuu teoksen pitkäaikaisesta säilymisestä alkaa sillä hetkellä, kun teos liitetään osaksi museon kokoelmia. Museo omistaa teoksen ja omistajan vastuun kantamiseen kuuluu päätöksenteko teoksen säilyttämiseen liittyvistä seikoista, kuten suojaamisesta, säilyttämistavasta ja mahdollisesta konservoinnista. Vastuuseen kuuluu myös arviointi siitä, voiko teosta lainata museon ulkopuolisiin näyttelyihin. Kiasman kokoelmat ovat osa Kansallisgallerian kokoelmia,¹⁵ joista sijoitetaan teoksia julkisiin tiloihin, kuten suurlähetystöihin ja ministeriöihin. Sijoituspäätökset ovat museoammattilaisten vastuulla.

Toisinaan museokokoelmiin hankitaan ilman suojausta esitettäväksi tehtyjä paperipohjaisia teoksia. Osana museon kokoelmia ne tulisi kuitenkin esittää niin, ettei niiden esilläolo näyttelyssä aseta teoksia alttiiksi mahdollisille korjaamattomille vaurioille. Tällaisissa tapauksissa on haasteena löytää teokselle suojaus, joka ei ole ristiriidassa taiteilijan alkuperäisen intention ja esittämisidean kanssa.

Taitelijan intentio, eli se, mitä taiteilija teosta tehdessään on pyrkinyt ilmaisemaan sekä sisällöllisesti että materiaalivalinnoissaan, pyritään ottamaan huomioon, kun teoksen säilyttämistä ja suojaamista koskevia päätöksiä tehdään. Arto Haapala toteaa artikkelissaan, että yksittäisen taideteoksen olemassaolo, sen materiaalivalinnat ja sisältö, kytkeytyy siihenastisen taidehistoriaan ja vahvasti tekijäänsä.¹⁶ Ilman tekijää, tämän henkilöhistoriaa, intentiota ja tehtyjä teosmateriaalivalintoja, ei taideteosta olisi olemassa.

Tina Grette Poulsson toteaa kirjassaan, että vanhan taiteen yhteydessä oletetaan taiteilijan intention säilyttämisen toteutuvan teoksen esteettisen vaikutelman säilyttämisellä ja materiaaleja sinänsä ei koeta säilyttämisen kannalta tärkeiksi¹⁷. Vanha, kellastunut lakka poistetaan, jotta teoksen alkuperäinen väriloisto saadaan esiin. Nykyaiteessa teoksen materiaalit ovat taas puolestaan merkittävä osa esteettistä vaikutelmaa. Dionne Sillé

¹⁵ Valtion taidemuseosta tuli Kansallisgallerian säätiö vuoden 2014 alussa.

¹⁶ Haapala, Arto (1999)

¹⁷ Poulsson, Tina Grette (2008)

huomauttaa artikkelissaan, että nykytaiteessa käytetyt materiaalit ovat usein myös huomattavasti hauraampia kuin vanhemman taiteen materiaalit¹⁸. Joskus teos on jopa tarkoitettu vanhenemaan nopeasti, ja ajan kulumisen merkit kuuluvat teoksen sisältöön.

Toisinaan teokseen käytetään sattumanvaraisia materiaaleja pelkän visuaalisen tehon vuoksi eikä materiaalien säilyminen ei ole juolahtanut tekijän mieleen. Kansallisgallerian johtava konservaattori Kirsti Harva toteaa, että teoksissa tapahtuvat muutokset saattavat tulla taiteilijallekin yllätyksenä.¹⁹ Syynä voi olla, että teos on tehty vain yhtä näyttelyä varten ja siksi teoksen säilyminen ei ole tekohetkellä ollut tärkeää. Teos saatetaan hankkia museon kokoelmiin siitä huolimatta, ja silloin teoksen elinkaarta pyritään pidentämään kaikin mahdollisin keinoin, ellei taiteilija ole elinkaaren pidentämistä erikseen kieltänyt. Siukku Nurminen mainitsee opinnäytetyössään esimerkkinä säilyttämisen kannalta huonosta materiaalivalinnasta Riiko Sakkisen teoksessaan käyttämän huonolaatuisen paperin, jota taitelija itse piti varmuudella hyvänä materiaalina seitsemään teokseensa, jotka hankittiin vuonna 2007 Kiasman kokoelmiin²⁰. Hankintapäätöstä tehdessä museon hankinnoista vastuussa olevien ammattilaisten olisi hyvä ottaa huomioon myös se eettinen seikka, että julkisilla varoilla hankittujen taideteosten pitäisi säilyä esityskuntoisina mahdollisimman pitkään. On museoita, joilla on selkeä politiikka olla ostamatta kokoelmiinsa teoksia, jotka ovat erittäin hauraita tai tekijöiden mukaan tarkoitettuja haajoamaan²¹.

Monissa museoissa teoksen säilyttämiseen ja suojaamiseen liittyvistä seikoista keskustellaan taiteilijan kanssa nykytaiteen teoshankinnan yhteydessä. Joskus taiteilijat ovat hyvinkin määrätietoisia siitä, ettei teosta saa esitettäessä suojata millään tavalla. Suojaus koetaan häiritseväksi ja rumaksi elementiksi teoksen ja katsojan välissä. Nykytaiteen teosten tekijöiden kuuleminen on tärkeä työkalu nykyaidekokoelman hoidossa. Taiteilijahaastattelua konservoinnin työkaluna käsitellään kappaleessa 4.

¹⁸ Sillé, Dionne (1999)

¹⁹ Harva, Kirsti (2008)

²⁰ Nurminen, Siukku (2009)

²¹ Hermans, Erma (1999)

1.3 Aineiston ja tutkimusmenetelmien esittely

Tämän opinnäytetyön tutkimus toteutetaan pääosin tapaus tutkimuksena. Kirjallisuushakujen pohjalta tekstissä käsitellään aihepiiristä aiemmin julkaistua materiaalia. Tapaus tutkimusteokset ovat Kiasman kokoelmiin vuoden 2011 aikana hankittuja suurikokoisia paperipohjaisia teoksia. Teokset esitellään kukin myöhemmin tässä tekstissä luvuissa 1.3.1–1.3.3. Jokaisen teoksen tekijän ajatuksia teoksestaan on kuultu joko suoraan henkilöltä itseltään tai tekijän kanssa keskustelleelta nykytaiteen museon ammattilaiselta.

Taiteilijahaastattelu tehtiin kasvokkain Kaisu Koiviston kanssa. Shoji Kato puolestaan vastasi teostaan koskeviin kysymyksiin sähköpostin välityksellä. Janne Räisäsen ajatuksia ei päästy kuulemaan suoraan häneltä itseltään. Kiasman kokoelma-amanuenssi Eija Aarniota haastateltiin teoshankintoihin yleisesti vaikuttavista seikoista ja hän myös osasi kertoa tietoja tässä tutkimuksessa käsitellystä Janne Räisäsen teoksesta. Kuvataideakatemian materiaaliopin lehtori Malla-Stina Tallgrenia haastateltiin taidekoulun materiaaliopetuksesta. Häntä haastatteleamalla haluttiin kartoittaa sitä, miten paljon materiaaliopin opetus vaikuttaa taiteilijoiden materiaalivalintoihin ja materiaalituntemukseen.

Shoji Katon teoksen materiaaleja tutkittaessa tehtiin myös materiaalin ikäännytykskoe, jonka myötä pyrittiin selvittämään teoksen paperimateriaalin suojaamiseen vaikuttavia seikkoja. Testin kulku ja sen tulosten analysointi esitellään luvussa 5.8.

1.3.1 Tapaus Kato

Shoji Katon *Mirrored Moment X* (2009) on kaksiosainen, MDF-levystä²² ja mäntyrimasta rakennetulle taustakehikolle pingotettu akvarellimaalaus, jonka molemmat osat ovat kooltaan 122 x 244 x 5 cm. Teos oli esillä Uudenmaankadun Galleria Huudossa²³ 18.2.–8.3.2009, ”*My marks: First movement, echoes*” -näyttelyssä, josta teos hankittiin osaksi Kiasman kokoelmia.



Kuvio 1. *Mirrored Moment X* -teos ripustettuna galleriaan. Kuva, Shoji Kato

Kun teos hankittiin Kiasman kokoelmiin, museon konservaattori Ilkka Heikkinen keskusteli taiteilijan kanssa teoksessa käytetyistä materiaaleista. Teosturvallisuuden kannalta merkittävästä teoksen suojaamisesta vaihdettiin ajatuksia ja taiteilija ymmärsi suojaamisen tarpeen, koska suuri osa maalauksen pintaa on paljasta, puhtaan valkoista, sileää paperia, jossa pienikin vaurio erottuu häiritsevästi. Paperiin aiheutuvia vaurioita olisi hankalaa, ellei jopa mahdotonta konservoida näkymättömiin. Jotta teos voitaisiin asettaa

²² Medium-density fibreboard eli kuivausmenetelmällä valmistettu puolikova kuitulevy, joka kuumapuristetaan havupuukuidusta ja sideaineista.

²³ Galleria Huuto, Uudenmaankatu 35, 00120 Helsinki

turvallisesti esille, se vaatii ulkoisen suojauksen eli kehystyksen säilyäkseen alkuperäisessä, tahrattomassa kunnossaan. Haasteena oli löytää suojaus, joka ei muuttanut liikaa teoksen paljaana esitettävää luonnetta ja silti suojasi teosta mahdolliselta lialta ja muilta vaurioilta.

Teos päätettiin kehystää, kumpikin teososa omaan kehukseensa. Kehyksen ulkonäköön ja rakenteen alustavaan suunnittelemiseen osallistui joukko Valtion taidemuseon²⁴ konservattoreita ja myöhemmin ideoita esiteltäessä paikalla olivat myös Kiasman näyttely-amanuenssi Eija Aarnio ja museon johtaja Pirkko Siitari. Suunnittelun kulusta kerrotaan luvussa 5.3. Kehyksen rakensi Kiasman silloinen puuseppä Antti Yli-Tepsa.

Taiteilija oli tehnyt suojauksen teoksessa käytetyn taustalevyn ja teospaperin väliin. Valkoinen paperi on haluttu eristää MDF-levystä. Eristeeksi oli valittu kotitalouskelmu, polyeteenistä valmistettu massatuotantomateriaali, joka on valmistettu kestämään väliaikaista elintarvikkeiden säilyttämistä²⁵. Se ei kestä ikääntymistä museaalisen säilyttämisen mittakaavassa ja siksi suojamateriaali haluttiin vaihtaa aikaa kestävämmäksi eristämateriaaliksi. *Mirrored Moment X* -teoksen dokumentointi ja konservointi esitellään luvussa 5.

²⁴ Valtion taidemuseo muuttui säätiöpohjaiseksi Kansallisgalleriaksi 1.1.2014. Tässä tutkimuksessa käytetään edelleen nimitystä Valtion taidemuseo, sillä suurin osa tutkimuksesta ja museota käsittelevästä kirjallisuudesta on Valtion taidemuseon ajalta.

²⁵ Oosten, Thea van (1999)

1.3.2 Tapaus Koivisto

Kaisu Koiviston teos, *Index* (2011) koostuu monista pienistä, keskenään hieman erikoisista ja paperimateriaaleiltaan vaihtelevista vanhoista arkistokorteista.



Kuvio 2. Kaisu Koivisto ripustaa *Index*-teosta. Kuva, Kaisu Koivisto

Pienistä lapuista koostuva teos peittää esitettäessä vähintään noin 2 x 7 m:n kokoisen alan seinää. Yksi teososa on pienikokoinen, joten tämän teoksen varastointi ei suuremmin aiheuta päänvaivaa konservاتورille. Sen sijaan, jos teos halutaan näyttelyn aikana suojata, sopivan suojaamiskeinon löytäminen on teoksen koon takia haastavaa.

Teoksen dokumentointi, materiaalit ja ripustus Kiasman kokoelmanäyttelyyn esitellään yksityiskohtaisesti luvussa 6.

1.3.3 Tapaus Räsänen

Janne Räsänen *Immaculate Shittendo* (2009) on 114 x 1008 cm:n kokoinen, paksuhkolle rullapaperille maalattu akvarelliteos.



Kuvio 3. *Immaculate Shittendo* ripustettuna Berliiniläiseen galleriaan. Kuva, Janne Räsänen.

Teos on esitetty galleriassa, ripustettuna yläreunastaan useilla metalliklipseillä, jotka puolestaan on kiinnitetty seinään. Tämän teoksen esittäminen ei ole mitenkään yksiselitteistä; kokonsa puolesta sopivan suojamateriaalin löytäminen olisi vaikeaa. Taiteilijan intentio on esitystapaa valittaessa otettava huomioon ja toimittava sen mukaan, vaikka se merkitsisikin teoksen altistamista vaurioille.

Teos on tehty rullalla myytävälle paperille, eikä sitä ole suoristettu ennen maalauksen työstämistä. Rullausdeformaatio kuuluu teoksen luonteeseen ja siksi teoksen säilyttäminen rullalla on perusteltua. Teoksen dokumentointi, materiaalit ja ripustus kokoelmanäytelyyn esitellään luvussa 7.

2 Kiasman kokoelmien teosten hankinnasta, säilyttämisestä ja esittämisestä

Tässä luvussa tarkastellaan niitä tekijöitä, jotka vaikuttavat Kiasman kokoelmien teoshankintoihin. Asian käsittelyssä ei keskitytä pelkästään paperipohjaisten teosten hankintoihin. Teosten säilyttämiseen ja esittämiseen liittyviä seikkoja käydään läpi enemmän paperipohjaisten teosten kannalta.

2.1 Kiasman kokoelmat, kokoelmapoliittikka ja -strategia

Ilman kokoelmaa ei ole museota. Suzanne Keenen mukaan jokaisen museon olemassaolo perustuu täysin museon kokoelmiin²⁶. Ilman hyvin säilytettyjä kokoelmia ei museossa voi olla näyttelyitä, ei museovieraita eikä muutakaan toimintaa. Kiasman nykytaiteen museon kokoelmien tarina alkoi siitä, kun nykytaiteen museo perustettiin vuonna 1990 Valtion taidemuseon perustamisen yhteydessä²⁷. Nykytaiteen museo toimi ennen Kiasman rakentamista Ateneumin tiloissa.

Vuonna 1992 julistettiin uuden nykytaiteen museorakennuksen suunnittelemiseksi arkkitehtuurikilpailu, jonka voittaja oli yhdysvaltalaisen Steven Hollin suunnittelema Chiasma. Museon rakentaminen aloitettiin 1996. Chiasma nimi muuttui Kiasmaksi ja 30. toukokuuta 1998 juhlittiin Kiasman avajaisia²⁸. Vuonna 2012 laaditun Valtion taidemuseon kokoelmastrategiassa määritellään Kiasman kokoelmien vastuualue näin:

”Nykytaiteen museo Kiasman hallinta-, hoito- ja kartutusvastuun alueeseen kuuluu ensinäyttelynsä 1960-luvulla tai sen jälkeen pitäneiden kotimaisten ja ulkomaisten taiteilijoiden tuotanto nykypäivään asti.”²⁹

Kokoelmiin kuului vuonna 2012 noin 8000 teosta ja kokoelmat karttavat noin sadalla teoksella vuodessa. Kokoelmastrategiassa tuodaan esille se, että kokoelmissa on myös aineetonta taidetta, kuten elokuva-, video-, ääni- ja tietokonepohjaisia teoksia. Erikseen mainitaan myös verkkoteokset ja ”nykytaiteen ja populaarikulttuurin raja-alueelle luokiteltavat teokset”, kuten sarjakuvat. Kokoelmissa on niin ikään katoavaa taidetta. Niitä ovat taltioidut performanssit, yhteisötaideprojektit ja myöskin maa- ja ympäristötaideteokset.

²⁶ Keene, Suzanne (1996)

²⁷ Pettersson, Susanna (2008)

²⁸ Aurasmaa, Anne (1999)

²⁹ Valtion taidemuseon kokoelmastrategia ja kokoelmapoliittinen ohjelma (2012).

Kokoelmat karttuvat myös yksityisellä rahalla hankituilla teoksilla, jotka lahjoitetaan Kiasman kokoelmiin. Kiasman 1990-luvun vuosiraporteista käy ilmi, että puolet kokoelmiin karttuneista teoksista oli tuolloin lahjoituksia ja toinen puoli museon omilla määrärahoilla tehtyjä hankintoja³⁰.

Kiasman merkittävimmät yksittäiset lahjoituskokoelmat ovat Maj-Lis Pitkäsen kokoelma, joka pitää sisällään lähes koko Kalervo Palsan elämäntyön, Porkkana-Morot-kokoelma, jonka keräsi vuonna 1986 perustettu Porkkana ry sekä Kouri-kokoelma, jonka teokset edustavat nykytaiteen kansainvälisiä suuntauksia. Pentti Kouri on itse todennut, että taide kiinnostaa häntä ”kokemuksena, joka auttaa meitä selvittämään mitä olemme ihmisinä”³¹. Hänelle läheisin taidemuoto oli minimalismi, jota Kouri-kokoelma edustaakin. Valtion taidemuseon kokoelmastrategiassa on todettu, että: ”Kiasman kansainvälinen kokoelma on osa suomalaista kulttuuriperintöä, jonka merkitys tulee kasvamaan tulevaisuudessa entisestään”³².

Kokoelmastrategiassa todetaan, että Valtion taidemuseon hankintamäärärahat ovat alimitoitettuja ja vaatimattomia. Pelkästään niiden turvin ei Kiasmalla ole valmiuksia hankkia kansainvälisiä nykytaiteen merkkiteoksia kokoelmiinsa. Ulkomaiset hankinnat pysyvät vähäisten hankintamäärärahojen takia määrältään pieninä. Riittämättömät hankintavarat estävät usein kiinnostavan nykytaiteen kokoelman syntymisen, toteaa Tuula Arkio artikkelissaan³³. Taidemuseot kamppailevat jatkuvasti riittävien hankintamäärärahojen puutteessa kokoelmansa ansiokkaan kartuttamisen kanssa. Professori Leena Peltola toteaa haastattelussaan, että kun hankintamäärärahat ovat tarpeeksi suuret, hankintoja tehdään rohkeammin ja ”täysosuma”-hankintoja tapahtuu useammin³⁴. Lahjoittajilla onkin hankintamäärärahojen vähyyden takia suuri merkitys Kiasman kokoelmien kartuttamisessa. Kiasman ystävät ja Kiasman Tukisäätiö ovat lahjoittaneet kokoelmiin merkittäviä nykytaiteen teoksia.

Valtion taidemuseon strategiassa museo on määritelty ”kansallisen kulttuuriperinnön rakentajaksi”, jota rakennetaan tehdyillä hankintavalinnoilla. Vuoden 2012 strategian mukaan kokoelmatyötä koordinoi kokoelmahallinnan koordinoitiryhmä. Kansallisgallerian

³⁰ Ketonen, Helka (1999)

³¹ Kouri, Pentti (1999)

³² Valtion taidemuseon kokoelmastrategia ja kokoelmapoliittinen ohjelma (2012)

³³ Arkio, Tuula (2008)

³⁴ Peltola, Leena (1999)

pääjohtaja (entinen Valtion Taidemuseon ylijohtaja) toimii ryhmän puheenjohtajana ja ryhmän jäsenet ovat museon eri yksiköiden johtajia ja toiminnasta vastaavia henkilöitä. Strategiassa käsitellään myös Kiasman kokoelmien esittämistä kokoelmanäyttelyissä ja vaihtuvissa näyttelyissä. ”Kokoelman aktiivinen ja innovatiivinen käyttäminen vahvistaa ja lisää kokoelman merkitystä”, todetaan strategiassa³⁵. Samoin teosten lainaaminen ja tallettaminen Suomen ulkomaan lähetystöihin on määritelty strategiassa ja jokainen lainapyyntö harkitaan erikseen. Pääteokset tehdään lainapalavereissa kokoelman hoidon ammattilaisten kesken. Lainaajan tilojen olosuhteiden on täytettävä Kiasman asettamat olosuhdevaatimukset. Paperipohjaisia teoksia ei talleteta ja niiden lainaamistakin rajoitetaan paperin valoherkkyyden takia. Taidemuseokokoelmien teoksista prosentuaalinen valtaosa on kuitenkin aina säilössä varastoituna³⁶.

2.2 Kiasman paperipohjaisten kokoelmateosten säilyttäminen

Kiasman kaikki teokset saapuvat museoon konservointistudion kautta, olivat ne sitten uusia kokoelmaan hankittuja teoksia, näyttelyistä palaavia tai näyttelyyn lainaan saapuvia teoksia. Kunkin teoksen materiaalit dokumentoidaan ja teoksen kunto tarkastetaan aina ennen varastointia tai esittämistä. Jos kokoelmiin hankitussa teoksessa havaitaan arkoja materiaaleja, niille laaditaan sekä teokseen että taiteilijan intention sopivat suojaukset ja teokselle suotuisa säilyttämistapa. Tässä yhteydessä taiteilijaa yleensä haastatellaan hankitun teoksen tiimoilta.

Suojaamattomia, arkkeina säilytettäviä paperipohjaisia teoksia säilytetään Nomi®-boxeissa³⁷, jotka on sijoitettu metallisiin vetolaatikoihin ja metallisille hyllyille Kiasman grafiikanvarastoon. Esillä ollessaan nämä teokset ovat useimmiten kehystettynä näyttelykehyksiin. Jatkuvasti kehyksissä säilytetyt paperipohjaiset teokset säilytetään samoissa teosvarastoissa kuin maalaukset ja sisäveistokset, tavallisesti säilytysverkkoihin ripustettuina, samoin suuret paperipohjaiset valokuvat. Teokset ovat varastoissa suotuisissa olosuhteissa pitkäaikaisen säilymisen kannalta sekä valaistuksen, ilmankosteuden että lämpötilan suhteen.

³⁵ Valtion taidemuseon kokoelmastrategia ja kokoelmapoliittinen ohjelma (2012)

³⁶ Pettersson, Susanna (1999)

³⁷ KLUG-CONSERVATION valmistaa ja myy pitkäaikaissäilytykseen tarkoitettuja suojalaatikoita

Valtion taidemuseon kokoelmastrategiassa on määritelty museon rakennuksille olosuhdevaatimukset, joiden tavoitteena on turvata taideteosten pitkäaikainen säilyminen³⁸. Strategiassa määritellään myös se, että teoksien, jotka eivät ole esillä tai lainassa, on aina oltava asianmukaisesti valvotuissa ja olosuhdevaatimukset täyttävissä tiloissa. Kiinteistöjen henkilökunnalla on velvollisuus ilmoittaa kaikista mahdollisista olosuhdemuutoksista konservaattoreille. Olosuhdevaatimukseen on määritelty, että suhteellinen kosteus (RH) rakennuksissa on kesällä 52 ± 5 % ja talvella 42 ± 5 %. Lämpötilaksi on määritelty 20 ± 2 °C ja valaistusvoimakkuudeksi paperipohjaisille teoksille 50 lx ja muille materiaaleille tehdyille maalauksille 100–250 lx tekniikasta ja teoksen kunnosta riippuen. Paperipohjaisille teoksille ei niiden valoherkkyyden takia saa langeta luonnonvaloa lainkaan. Teesejä kokoelman hoidosta -julkaisussa Kirsti Harva toteaa, että valon paperissa aiheuttaman hajoamisprosessin lähdettyä käyntiin, ei hajoaminen enää pysähdy sillä, että teos siirretään pimeään³⁹. Valon katalyyttinen vaikutus ja materiaalin hajoaminen jatkuu pimeässäkin, tosin hitaampana kuin paperin ollessa valolle alttiina.

Kun taidemuseokokoelmien paperipohjainen teos on altistettu valolle näyttelytilanteessa, annetaan teoksen ”levätä” pimeässä tarpeeksi pitkä ajanjakso, ennen seuraavaa esille asettamista. Siukku Nurminen kertoo opinnäytetyössään, että suosittujen ja merkittävien teosten kohdalla syntyy joskus kiusallisia tilanteita sosiaalisessa paineessa⁴⁰, kun taide-teoksen hyvinvointi painaa toisessa vaakakupissa ja merkittävä näyttely toisessa. Lähtökohtaisesti huonosti kestäville materiaaleille tehtyjen teosten esittämistä rajoitetaan tiukasti.

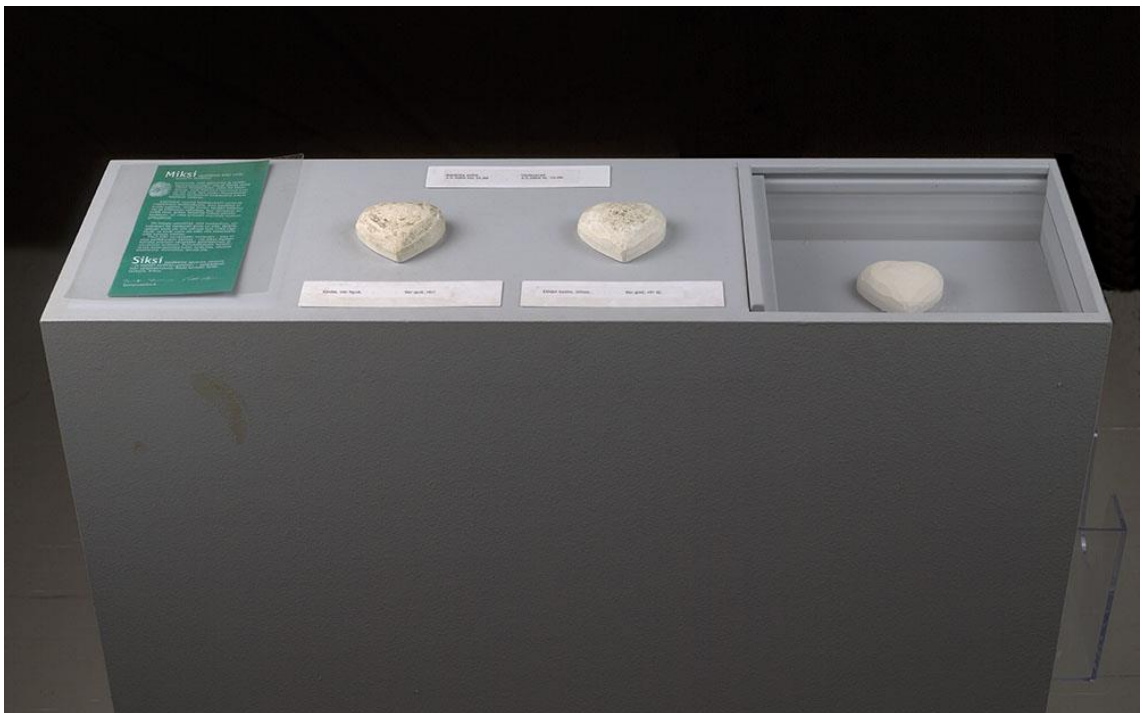
³⁸ Valtion taidemuseon kokoelmastrategia ja kokoelmapoliittinen ohjelma 2012

³⁹ Harva, Kirsti ja Rajakari, Päivi toim. (2007)

⁴⁰ Nurminen, Siukku (2009)

2.3 Suojaaminen kosketukselta

Suojaamatta esittäminen aiheuttaa usein herkistä materiaaleista tehdyille teoksille merkittävän vaurioitumisen riskin. Taidemuseoiden yleisöä opastetaan pidättäytymään teoksiin koskemisesta: näyttelytiloissa on usein kiinnitettynä koskemisen kieltäviä opasmerkkejä seinillä tai lattioissa. Salivalvontahenkilökunta katsoo myöskin, ettei teoksiin kosketa. Silti kiinnostavan näköiset pinnat houkuttelevat ihmisiä koskemaan teoksia ja usein ajatellaan, ettei yksittäinen kosketus haittaa ja että tuskin sitä kukaan edes huomaa. Mutta koskeminen voi joka kerran aiheuttaa vaurioita kosketulle materiaalille. Jo Lontoon National Galleryn Sir Charles Eastlaken vuonna 1850 laatimassa raportissa suositeltiin teosten suojaamista lasilla, etteivät teokset joutuisi alttiiksi ilmansaasteille ja museovieraille⁴¹. Museovieraiden kokema näyttelyesineiden koskettelun houkutus on pistetty merkille jo varhain.



Kuvio 4. Kipsisydämet näyttelyvitriinissään. Kuva, Pirje Mykkänen.

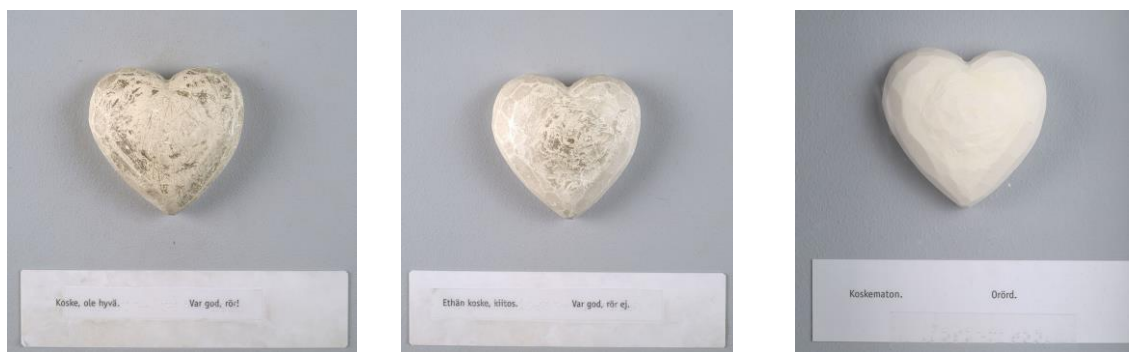
Koskemisen seurauksia demonstroidakseen Kiasmassa tehtiin ”Popcornia ja politiikkaa” -näyttelyn yhteydessä vuonna 2002 käytännön koe, jossa kolme tarkoitusta varten vallettua, valkoista kipsisydäntä asetettiin esille museon näyttelytilaan⁴²(Kuvio 4.). Koe oli

⁴¹ Winner, Calvin (2005)

⁴² Raitmaa, Minna (2014)

nimeltään ”*Sydämellinen kosketus*” ja se oli osa *LolliPOP*-aistireittiä, jonka oli määrä tuoda näyttelyyn toiminnallinen ja moniaistinen näkökulma. Aistireitti oli osa Sanna Ylitsien loppuyötä Taideteolliseen korkeakouluun.

Kaksi *Sydämellisen kosketuksen* sydämistä oli esillä vailla minkäänlaista suojaa. Toiseen suojaamattomaan sydämeen oli liitetty teksti, joka kehotti koskemaan ja toisen suojaamattoman sydämen teksti kielsi koskemisen. Kolmas sydän oli suojattu niin, ettei siihen päästy koskemaan lainkaan. Kokeen päättyessä todettiin, että suojattu sydän oli ainoa, joka pysyi alkuperäisessä kunnossaan ja puhtaana läpi kokeen (Kuvio 5.). Ihmisillä on vastustamaton halu koskea kiinnostavaksi kokemiaan kohteita.



Kuvio 5. Kipsisydämet kuvattuna kosketuskokeen jälkeen. Vasemmalta lukien ensimmäinen varustettu tekstillä ”Koske, ole hyvä.”, keskimmäinen suojaamaton ja siihen on liitetty teksti, ”Eihän koske, kiitos.” ja kolmas suojattu niin, ettei siihen voinut koskea. Kokeen alkaessa kaikki sydämet olivat olleet yhtä puhtaita, kuten oikean puoleinen sydän. Kuvat, Pirje Mykkänen.

Koe osoitti sen, että pelkkä kirjoitettu kehoitus koskettamisesta pidättäytymiseen ei riitä pitämään kohdetta suojassa kosketuksilta. Ihmisten kädet ovat aina jossain määrin likaisia ja lika siirtyy käsistä koskettuun pintaan. Joidenkin teosten pinnasta likaa on mahdollista saada enää pois, ja teoksen alkuperäinen idea katoaa likaantumisen myötä lopullisesti.

Jotta mahdollisimman moni voisi nauttia teoksen puhtaana, alkuperäisen pinnan näkemisestä, vaikeasti puhdistettavat museokokoelmien teokset on suojattava mahdollisuuksien mukaan niin, ettei niitä voi koskea. Teosten esittäminen ja lainat muihin museoihin sujuvat riskittömimmin, kun arat materiaalit on suojattu mahdollisia ulkoisia vaurioita aiheuttavia tekijöitä vastaan. Näitä tekijöitä ovat muiden muassa kuljetukset, siirrot, ilmasto, teosten käsittelijät ja kosketuksen houkutuksille alttiit museovieraat.

Kansallisgallerian kokoelmista sijoitetaan teoksia joihinkin valtion julkisiin tiloihin, kuten ministeriöihin, presidentin ja pääministerin virka-asuntoihin ja lähetystöihin. Koska näissä tiloissa teokset joutuvat olemaan pitkän, yhtäjaksoisen ajan esille asetettuina ja museohenkilökunnan valvonnan ulottumattomissa, teokset suojataan erityisen huolellisesti, kestävin kehystysmateriaalein. Kuten aiemmin on jo mainittu, Kiasman kokoelman paperipohjaisia teoksia ei yleensä talleteta laisinkaan, paperin valonarkuuden takia.

2.4 Kiasman kokoelmien kartuttaminen – miten valinnat tehdään?

Valtion taidemuseon kokoelmastrategian mukaan kokoelmia kartutetaan sekä ostamalla että lahjoituksilla ja talletuksilla⁴³. Jokainen Valtion taidemuseon yksikkö vastaa itse kokoelmiensa kartuttamisesta. Yksiköt ovat nykytaiteen museo Kiasma, vanhaan eurooppalaiseen taiteeseen keskittynyt Sinebrychoffin museo ja Suomen laajimman taidekokoelman omistava Ateneumin taidemuseo.

Kiasman museonjohtaja päättää hankintalautakunnan käsittelyn perusteella kokoelmien kartuttamisesta ja museonjohtaja vastaa myös museonsa hankintalinjauksen määrittelystä. On laadittu menettelytapasääntöjä, joiden mukaan kartuttaminen tapahtuu. Kiasman hankintalautakuntaan kuuluvat museonjohtaja, kokoelmista ja näyttelyistä vastaavat intendentit, kokoelmasektorin amanuenssit ja kaksi ulkopuolista jäsentä. Kansallisgallerian pääjohtaja (entinen Valtion Taidemuseon ylijohtaja) nimeää lautakunnan ulkopuoliset jäsenet määrääjäksi.

Valintoja tekevien ammattilaisten pitää olla tietoisia siitä, mitä nykytaiteen kentällä tapahtuu. Ulla Vihanta kirjoittaa, että museon johtajan on otettava huomioon hankintapäätöksissään nekin teokset, jotka ovat hänen oman taidemakunsa ja mieltymystensä ulkopuolella⁴⁴. Hänen on osattava nähdä merkityksellisyyttä teoksissa, jotka eivät edusta sitä taidetta, josta hän itse pitää. Tuula Arkio toteaaakin Vihannan artikkelissa, että oman makunsa ulkopuolelle näkeminen on nimenomaan osa museonjohtajan ammatillista osaamista.

Kokoelmavalinnat ovat kaikesta objektiivisuuden tavoittelemisesta huolimatta kuitenkin jossain määrin henkilöriippuvaisia. ”Jokainen (valinta)päätös on jäljitettävissä yksilöön,

⁴³ Valtion taidemuseon kokoelmastrategia ja kokoelmapoliittinen ohjelma (2012)

⁴⁴ Vihanta, Ulla (2008)

yhteen tai useampaan museoinstituution auktorisoimaa valtaa käyttävään henkilöön”, kirjoittaa Susanna Pettersson⁴⁵. Teos hankitaan varioivista syistä ja sen merkittävyyttä muihin, hankinnan ulkopuolelle jääviin teoksiin, on ajoittain vaikea määritellä. Arto Haapala toteaa, että koska nykytaiteessa taideteokset hakevat vielä paikkaansa taidemaailman arvojärjestelmässä, ei voi aina varmuudella sanoa, onko joku teos merkittävä vain nyt, vai tuleeko sen merkittävyys kantamaan⁴⁶. Yksittäisen teoksen kohdalla merkittävyys saattaa nousta yhtäkkiä. Hankinnasta päättävän yksilön käsitys taiteesta, hänen makunsa ja arvostuksensa vaikuttavat väistämättä siihen, millaisilla teoksilla kokoelma hänen johtamiskaudellaan karttuu, vaikka edellä mainittiinkin valintapäätösten tekijän pyrkimys pois oman makunsa rajoituksiin jäämisestä. Tuula Karjalainen toteaa, että potentiaalisesti merkittäviä teoksia jää aina arvostuksen ja hankintojen ulkopuolelle⁴⁷. Senhetkinen yleinen taidekäsitys ja arvostukset vaikuttavat hankintapäätöksiin. Tuula Arkio sanoo haastattelussaan, että sitten pitää huolestua, jos kartuttamisvastuussa oleva henkilö ei tunnista vallankäyttöön mahdollistavaa asemaansa⁴⁸. Julkisen taidekokoelman kartuttajan onkin kannettava vastuu valinnoistaan ja hänellä on oltava kyky hahmottaa kokonaisuuksia.

Ajanoloon kokoelmia on täydennettävä kattamaan myös kokoelmien ulkopuolelle jääneiden, myöhemmin merkittäviksi todettujen teosten osalta. Sari Karttunen toteaa artikkelissaan: ”Museot rakentavat taiteen kaanonin ottamalla mukaan tiettyjä tekijöitä ja jättämällä osan ulkopuolelle.”⁴⁹ Kun kartutetaan julkista kokoelmaa, on otettava huomioon kokoelman ja sen keränneen instituution tulevaisuus. Susanna Pettersson muistuttaa, että kartuttajan on myös asetettava edeltäjiensä ketjuun ja jatkettava heidän työtään⁵⁰.

Kiasman kokoelmastrategiassa mainitaan, että tarvittaessa konservaattori tutkii teoksen materiaalien kestävyys- ja konservointitarpeen ennen hankintaa⁵¹. Käytännössä tämä ei tapahdu niin usein, kuin konservaattorit toivovat. Nykytaiteen monimuotoisten tekniikoiden asettamat haasteet mainitaan myös ja se kuinka ”hankintahetkellä on arvioitava teoksen esittämiskuntoon saattamisen vaatimat toimenpiteet”.

⁴⁵ Pettersson, Susanna (2008)

⁴⁶ Haapala, Arto (1999)

⁴⁷ Karjalainen, Tuula (2008)

⁴⁸ Arkio, Tuula (1999)

⁴⁹ Karttunen, Sari (2008)

⁵⁰ Pettersson, Susanna (1999)

⁵¹ Valtion taidemuseo, Kokoelmastrategia (2012)

Teoksen kokoelmiin liittämistä laaditaan hankintapäätös, jossa on lyhyt kirjallinen perustelu hankinnalle. Sen laatiminen on museonjohtajan vastuulla. Kokoelmastrategiassa esitellään Valtion taidemuseon yleiset linjaukset, jossa todetaan, että Kiasman hallinnoiman kokoelman kartuttamisen tarkoituksena on ”aikaansaada monipuolinen ja laaja-alainen oman aikamme taidekokoelma, mikä merkitsee kartuttamisen ulottamista myös kuvataiteen kentän reuna-alueille ja uusien taidemuotojen pariin”. Maaretta Jaukkuri mainitsee artikkelissaan, että mitään ilmaisumuotoa ei pitäisi poissulkea nykytaiteen museon hankinnoista, koska mikään taidemuoto sinänsä ei ole vanhanaikainen⁵². Maise-mamaalaus on nykytaidetta siinä missä muutkin myöhemmin syntyneet taiteen muodot.

Teoshankintoja tehdessä on tärkeämpää yksittäisen teoksen merkitys kuin vuosittain hankittujen taideteosten lukumäärä. Kiasman hankintalinjauksessa todetaan, että ”tärkeintä on nykytaiteen moninaisuuden tallentaminen sekä nykytaiteen sisällöllisten ja ilmaisullisten kysymysten huomioiminen”. Hankintalinjaukset määrittävät sen, mitä museokokoelmiin kuuluu ja miten niitä kartutetaan⁵³. Vaikka jossain määrin kartuttamista saneleekin se, mitä kartuttajat saavat taiteen kentältä löytämään, keitä kartuttajat ovat ja mitkä vaikuttimet ohjaavat kartuttamisvalintoja, niin sattumanvaraisuus ei linjauksen mukaan ohjaa museon kokoelmien kartuttamista, vaan valintoja ohjaavat ennakkoon määritellyt periaatteet ja tavoitteet. Lisäksi todetaan, että hankinnat kohdistuvat tämän hetken nykytaiteeseen ja että nykytaiteen kokoelmia kartutetaan myös takautuvasti ja tämä tapahtuu suhteessa olemassa oleviin kokoelmiin. Kartuttamispäätöstä tehdessä ehdolla olevaa teosta tarkastellaan suhteessa jo olemassa olevaan kokoelmaan ja yksittäisiin teosryhmiin⁵⁴.

Kiasman kokoelmien kartuttamisen tavoitteena on ollut saada kokoelma, joissa ”paikallinen, alueellinen ja maantieteellinen omaleimaisuus tulevat selvästi havaituksi.”⁵⁵ Suomalainen taide on painottunut hankinnoissa ja seuraavaksi eniten painoarvoa ovat saaneet Suomea ympäröivien maiden ja Pohjoismaiden nykytaide. Suomalaista taidetta ei pääsääntöisesti hankita kokoelmiin maailman museoissa, yksittäisiä poikkeuksia lukuun ottamatta, joten siinäkin mielessä on perusteltua, että suomalainen nykytaiteen museo keskittyy kokoelmiensa kartuttamisessa kotimaiseen nykytaiteeseen⁵⁶.

⁵² Jaukkuri, Maaretta (2008)

⁵³ Jyrkiö, Teijamari (2008)

⁵⁴ Pettersson, Susanna (1999)

⁵⁵ Pettersson, Susanna (2008)

⁵⁶ Jyrkiö, Teijamari (2008)

Hankintastrategiassa nostetaan esiin myös nykytaiteen teoksen elinkaari-käsite. Siukku Nurminen kirjoittaa tekstissään, että teoksen elinkaari alkaa siitä hetkestä, jolloin taiteilija ryhtyy ajatuksissaan työstämään teosta ja suunnittelee sen toteuttamista⁵⁷. Elinkaari päättyy siihen, kun teos on hajonnut esittämiskelvottomaksi eikä vaurioita voida enää konservoida. Materiaalien muuttumisen mahdollisuus on mainittu kokoelmastrategiassa ja siinä yhteydessä esitetään pitkäaikaisen teoslainan mahdollisuus hankinnan sijaan⁵⁸. Teos lainataan määrääjäksi taiteilijalta ja ”tehdään sopimus, jossa todetaan teoksen elinkaareen liittyvät kysymykset ja vahvistetaan osapuolten vastuut ja oikeudet teosten suhteen”. Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? -kirjan esipuheessa todetaan, että nykytaidetta hankittaessa ei voi tietää, kuinka aika tulee valintoja kohtelemaan⁵⁹. Maaretta Jaukkuri puolestaan kirjoittaa, että kunkin hankinnan kohdalla olisi hyvä pohtia, miksi nimenomainen hankinta tuntui ”tärkeältä, tunteita ja ajatuksia herättävältä ja laadullisesti korkeatasoiselta”⁶⁰.

Museot ovat sitoutuneet ICOMin museotyön ammattieettisiin sääntöihin, joissa todetaan, että museon kokoelmiin liitettyjen esineiden poistoon suhtaudutaan aina periaatteessa kielteisesti⁶¹. ”Museokokoelmat ovat luonteeltaan pysyviä”, toteaa Susanna Pettersson artikkelissaan⁶². Museokokoelmia kartuttaessa ja teoshankintoja tehdessä kokoelmien pysyvyys olisi hyvä ottaa huomioon. Jos teos on lopulta poistettava kokoelmista, ei päätöstä tehdä kevein perustein, ja teos dokumentoidaan tarkasti, jotta tutkijoille jää mahdollisimman paljon tietoa poistetusta teoksesta.

2.4.1 Kiasman kokoelma-amanuenssi Eija Aarnion haastattelu

Kiasman kokoelma-amanuenssi Eija Aarnion haastattelun tavoitteena oli saada selville, millä perusteella jokin teos valitaan osaksi Kiasman kokoelmaa. Tutkimuksen kannalta kiinnostavaa oli myös saada tietää kuka suorittaa teosvalinnat ja mitkä seikat vaikuttavat valintoihin. Edellä on esitetty, mitä asiasta on kirjoitettu aiemmin. Tämän haastattelun myötä saatiin ensikäden tietoa siitä, mikä tilanne käytännössä nyt on. Eija Aarnio tiesi kertoa myös kolmen tapaustutkimusteoksen hankinnasta.

⁵⁷ Nurminen, Siukku (2009)

⁵⁸ Valtion taidemuseo, Kokoelmastrategia (2012)

⁵⁹ Rajakari, Päivi (toim.) Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? (2008)

⁶⁰ Jaukkuri, Marketta (2008)

⁶¹ ICOM Museotyön ammattieettiset säännöt. <http://finland.icom.museum/etiikka.html> (luettu 27.9.2014)

⁶² Pettersson, Susanna (2008)

Aarnio kertoi, että Kiasmassa on hankintalautakunta, jossa hankintapäätökset tehdään⁶³. Hankintalautakunnan jäsenet esittelevät museon johtajalle mahdolliset hankinnat, ja museon johtaja tekee päätöksen teoksen hankinnasta. Hankintapolitiikassa on linjattu, mitä halutaan saada kokoelmiin mukaan. Kiasmalla on kokoelman kartuntavollisuus taiteesta, joka on tehty vuodesta 1960 tähän päivään. Käytännössä hankinnat kohdistuvat nykypäivän nykytaiteeseen. Aarnio mainitsee, että vuodesta 1990 lähtien on ryhdytty ostamaan kokoelmiin valokuvia, joita Ateneumin aikana ei kokoelmiin vielä hankittu⁶⁴. Myös sarjakuvia, interaktiivisia sekä verkkoteoksia ja pelejä hankitaan jossain määrin kokoelmiin sekä käsitetaidetta ja immateriaalista taidetta. Hankintamäärärahojen vähyyden takia ostetaan lähinnä suomalaista nykytaidetta. Ulkomaisia taidehankintoja tehdään harkiten.

Jos epäillään, etteivät hankintaharkinnassa olevan teoksen materiaalit tule säilymään, pyydetään konservaattoreita ja näyttelymestareita kommentoimaan teoksen materiaaleja tai tekniikkaa. Jos teoksen elinkaari vaikuttaa lyhyeltä, niin se saattaa jossain määrin välillisesti vaikuttaa teoksen hintaa. Taiteilijoiden kanssa keskustellaan myös teosten korvattavista osista ja ylipäänsä kirjataan taiteilijan teosta koskeva elinkaariajatus ylös. Jos joudutaan tekemään teospoisto kokoelmista, poistettava teos dokumentoidaan tarkasti, jotta tutkijoille on mahdollisimman paljon tietoa teoksesta jäljellä, vaikka teosta ei enää olisi. Kirsti Harva toteaaakin samasta asiasta, että elinkaaren määrittämiselle ei ole kuitenkaan olemassa absoluuttista, matemaattista kaavaa, vaan teoksen elinkaaren pituuteen vaikuttavat teosmateriaalien lisäksi ”esineen elämäntarina ja ne olosuhteet, missä teosta on siihen saakka säilytetty”⁶⁵. Eija Aarnio jatkaa, että teoksen koko ei sinänsä vaikuta hankintapäätökseen. Jos teos on suuri, niin on huolellisesti harkittava mihin se varastoidaan.

Ennen Shoji Katon *Mirrored Moment X* -teoksen hankintaa, Kiasman kokoelmiin kuuluvassa Päivi ja Paavo Lipposen talletuskokoelmassa oli jo muutama Katon teos. Kiasman hankinnoista vastaavat olivat pistäneet ihastuneina merkille Katon teokset Kuvataideakatemian näyttelyssä. Kun Katolla oli oma näyttely Galleria Huudossa⁶⁶, häneltä päätettiin hankkia kokoelmiin teos. *Mirrored Moment X* -teoksessa viehätti se, kuinka taiteilija

⁶³ Aarnio, Eija (2013) haastattelu

⁶⁴ Nykytaiteen museon näyttelyt olivat ennen Kiasman valmistumista Ateneumin taidemuseossa.

⁶⁵ Harva, Kirsti (2008)

⁶⁶ Galleria Huuto, Uudenmaankatu 35, 00120 Helsinki

oli käyttänyt paperimateriaalia, kuinka oli ripustanut teoksen tilallisesti mielenkiintoisesti nurkkaan, jossa se Aarnion mukaan loi oman tilansa.

Kaisu Koivisto oli joitakin vuosia sitten menettämässä työhuoneensa ja hän tarjosi Kiasmalle hyvin edullisesti isoja installaatioitaan. Siinä yhteydessä mietittiin, että myöhemmin tulevaisuudessa voitaisiin tehdä myös joku teoshankinta Koivistolta ja taiteilija kertoi arkistokorttiaiheisesta *Index*-teoksestaan Kiasmalaisille. Kun *Tosi kyseessä* -näyttelyä ryhdyttiin tekemään, muistettiin Koiviston mainitsema teos ja se päätettiin hankkia kokoelmiin, koska se oli mahdollista esittää heti kokoelmanäyttelyssä. Teoksen teki Aarnion mukaan kiinnostavaksi myös sen syntymisen tarina ja se, kuinka materiaalia oli käytetty.

Räisäsen teos *Immaculate Shittendon* tyyppistä teosta ei Kiasman kokoelmissa vielä ollut, vaikka muuten Räisäseltä olikin kokoelmissa töitä. Hankintalautakunnassa oli keskusteltu luonnoskirjanomaisista taidehankinnoista, joita olisi kiinnostavaa esittää saman taiteilijan maalausten yhteydessä. Räisäsen *Immaculate Shittendo* -teos on luonnosmainen ja Aarnion mukaan hyvin mielenkiintoisesti toteutettu. Siinä on luonnoksia eri päiviltä (tekotapaan palataan luvussa 7) ja oli hyvin mielenkiintoista tutkia, miten nämä samat aiheet esiintyvät maalauksissa. Teoksen hankinnan yhteydessä sen suuri koko hieman arvelutti, mutta teos hankittiin kuitenkin. Taiteilijan mukaan teos voi olla elämää nähneen näköinen.

Eija Aarnion haastattelun perusteella voidaan todeta, että Kiasman hankintapäätöksistä vastuussa olevat ihmiset tekevät parhaansa pysyäkseen ajan hermolla tämän hetken taiteesta ja pyrkivät hankkimaan nykytaidetta, joka parhaiten ilmentää tämän hetken suomalaisen nykytaiteen ilmiöitä.

3 Nykytaiteen materiaalit ja konservattorin rooli

Nykytaideteosten materiaalit, koko ja muoto vaihtelevat ihmisen mielikuvituksen mukaan ja sehän on määrätön. Kaikki on taiteessa sallittua ja kaikkea kokeillaan. Myös monenlaisia paperipohjaisia teoksia luodaan jatkuvasti. Teoksen koon ja paperilaadun määrittelee muun muassa taiteilijan intentio, sattuma, muut teoksessa käytettävät materiaalit ja taiteilijalla käytössään olevat työskentely- ja varastotilat. Myös ”kysynnän ja tarjonnan laki” määrittelee jossain määrin sitä, minkälaisia teoksia taiteilijat tekevät. Susanna Pettersson toteaa provosoivasti tekstissään, että taiteen kentällä osin oletetaan museoiden hakevan kokoelmiinsa suurikokoisia teoksia ja siksi kenttä tuottaa, mitä se olettaa saavansa museolle kaupaksi⁶⁷.

3.1 Konservattori kompromissien edessä

Suzanne Keene toteaa kirjassaan, että konservattorilla tulisi olla hallussaan tieto kunkin kokoelmiin kuuluvan teoksen kunnosta, mahdollisista vaurioista ja niiden korjaamisesta sekä korjausten vaikutuksesta kohteeseen ja sen materiaaleihin⁶⁸. Philip Ward puolestaan nostaa esiin, että museokokoelmien kanssa työskentelevän konservattorin velvollisuus on varmistaa, että kokoelmiin kuuluvat teokset säilyvät niin pitkään kuin vain on mahdollista⁶⁹. Tämän takia teosten pitkäaikaisen säilyttämisen pitäisi aina mennä lyhytaikaisen esittämisen edelle. Toisaalta taidemuseon tehtävänä on myös esittää kokoelmiensa teoksia – miksi kerätä kokoelmaa, jos sitä ei haluta koskaan esittää?

Teosten fyysiset ominaisuudet, ne materiaalit, joista teokset on tehty, määrittelevät suojaamisen ja säilyttämisen ehdot. Nykytaiteen kanssa työskentelevät konservattorit kohtaavat päivittäisessä konservointityössään ennalta odottamattomia materiaalivalintoja kokoelmiin liitetyissä taideteoksissa. Pitkään nykytaiteen parissa työskennellyt Kiasman konservattori, Siukku Nurminen toteaa, että teoksiin käytetään myös materiaaleja, joita ei ole alun perin tarkoitettu taideteosten valmistamiseen⁷⁰. Riippumatta siitä, onko kyseessä maalaus-, esine- tai paperikonservattori, nykytaiteen kohdalla materiaalien tuntemus ei rajoitu vain kunkin konservattorin omaan erikoisosaamisalaan.

⁶⁷ Pettersson, Susanna (1999)

⁶⁸ Keene, Suzanne (1996)

⁶⁹ Ward, Philip (1986)

⁷⁰ Nurminen, Siukku (2009)

Ei ole ennen kuulumatonta, että juuri kokoelmiin liitetty nykytaiteen teos vaatii konservointitoimenpiteitä. Teos on saattanut olla esimerkiksi liian suuri kuljettaa kokonaisena galleriasta tai työhuoneelta museolle, ja matkan ajaksi hieman taitetut hauraat pintamateriaalit ovat hajonneet. Tai teoksessa on saattanut olla sekä nopeasti hajoavia ja muita materiaaleja vaurioittavia materiaaleja. Konservattorin tavoitteena on aina saada esine säilymään mahdollisimman pitkään samanlaisessa kunnossa kuin missä se on kokoelmiin hankittu.

Joskus taiteilijan näkemys teoksestaan ei ole linjassa teoksen säilymisen edistämisen kanssa. Silloin konservattorin on syytä olla valmis tekemään kompromisseja ja keksimään luovia, mahdollisimman hyviä säilyttämiskäytännöksiä. Toisinaan taiteilija ei halua ottaa kantaa teostensa mahdolliseen konservointiin. Kuvataiteilija Tony Cragg toteaa haastattelussaan, että kukin ammattilainen on vastuussa omasta erikoisosaamisalueestaan, teosten konservointi ei ole hänen, vaan konservattoreiden vastuulla⁷¹.

Kati Huovinmaan Pro Gradu -työssä haastatellut Kiasman konservattorit Kirsti Harva ja Siukku Norminen toteavat, että teos itsessään on tärkein tietolähde nykytaiteen materiaali-ongelmien kanssa painittaessa⁷². Kuten aiemmin tekstissä on jo todettu, teoksen materiaalit voivat olla käytännössä mitä vain. D. H. van Wegen kirjoittaa, että teoksen ilmaisuvoima voi kummuta nimenomaan teokseen valituista hauraista ja hajoavista materiaaleista⁷³. Taideteoksen materiaalit ja taiteilijan näkemys teoksen materiaalien merkityksestä määrittelevät nykytaiteen kanssa työskentelevän konservattorin roolia. Taiteilijan itsensä lisäksi, on tärkeää myös pitää yhteyttä eri alojen asiantuntijoihin, joita voi tarvittaessa konsultoida harvinaisten materiaalien ollessa kyseessä.

Harva ja Nurminen kertovat Huovinmaan tutkielmassa, että mikäli Kiasman konservattorit tekevät teokselle toimenpiteitä, jotka eivät aiheuta teoksen sisällölle merkittäviä muutoksia, eivät konservattorit ole yhteydessä taiteilijaan. Konservattori toimii kuitenkin aina ammatillisten ohjesääntöjen mukaisesti⁷⁴. Kirsti Harva kirjoittaa myös, että vaikka laki ei edellytä taiteilijan konsultointia ennen konservointitoimenpiteisiin ryhtymistä, niin konservattorilla on siihen kuitenkin moraalinen velvollisuus.⁷⁵ Pitkäaikaisen säilyttämisen todetaan olevan vaikeaa, jos taiteilija kieltää kaiken konservoinnin siinä

⁷¹ Beerkens, Lydia & Berndes, Christiane (1999)

⁷² Huovinmaa, Kati (2003)

⁷³ Wegen, D.H. van (1999)

⁷⁴ European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations:in (E.C.C.O.)

⁷⁵ Harva, Kirsti (2008)

pelossa, että se saattaisi jotenkin muuttaa teosta. Harva ja Nurminen toteavat hekin, että nykytaiteen kanssa työskentelevät konservaatorit joutuvat tekemään kompromisseja. He nostavat esille myös dokumentoinnin tärkeyden – varsinkin, jos teos on huono säilymään. Kun teoksen materiaalien vanhenemisen myötä tapahtuneet muutokset ovat näkyviä, on jo liian myöhäistä saada tietoa siitä, millainen teos oli uutena. Varhaisessa vaiheessa tehty huolellinen dokumentointi välittää tiedon tulevaisuuteen.

Valokuvataiteen museon konservattori Riitta Koskivirta kertoo Huovinmaan tutkielmassa, että taiteilijoiden kanssa keskustellaan paljon valokuvateosten kehystyksestä⁷⁶. Valokuvataiteen museossa haluttaisiin suojata kaikki teokset, mutta jotkut taiteilijoista eivät halua teoksen ja sen katsojan väliin mitään ”häiritseviä” elementtejä, kuten kehystä ja suojalasia tai -pleksiä. Vaikka Koskivirta kertookin useimmiten onnistuvansa suostuttelemaan taiteilijat teostensa suojaamiseen, on välillä myönnyttävä suojaamattoman teoksen esittämiseen. Likaisuus saattaa toisinaan olla osa teoksen ilmaisua ja silloin sitä ei saa muuttaa. Keene toteaaakin kirjassaan, että konservattorin eräs tehtävä on jatkuvasti keskustella ja diplomaattisin keinoin suostutella museoesineen kanssa tekemisissä olevat tahot toimimaan kokoelmateoksen säilymisen parhaaksi⁷⁷.

Valokuvataiteen museon kokoelmissa on Boris Mihailovin teos ”*Suolajärvet*”. 80-luvulla teosta tehdessään taitelija testasi erilaisia valokuvausmenetelmiä ja materiaaleja. Tänä päivänä jotkut testin myötä syntyneet teoksen osat ovat jo vaurioituneet säilyttämisen kannalta epäsuotuisien menetelmävalintojen takia. Taitelija ei halua, että teosta konservoidaan ollenkaan. ”Sellaisenaan se tulee kyllä hajoamaan”, toteaa Koskivirta Huovinmaan tutkielmassa. Teos oli lainattuna Valokuvataiteen museolta samaiseen Kiasman *Tosi kyseessä* -näyttelyyn, jossa tapaustutkimus teokset, Koiviston *Index* ja Räisäsen *Immaculate Shittendo*, olivat esillä.

Kirsti Harva toteaa edelleen Huovinmaan tutkielmassa, että käsittelytavat, ripustus- ja tutkimusmenetelmät saattavat säilytysolosuhteiden lisäksi vaurioittaa teoksia. Kokoelmateos, joka on erityisen altis vahingoittumiselle, suojellaan silläkin, että sitä pidetään esillä vain rajoitetusti ja teoksen lainaamista harkitaan tarkasti. Kokoelmateosten hoi-

⁷⁶ Huovinmaa, Kati (2003)

⁷⁷ Keene, Suzanne (1996)

dossa panostetaan ennaltaehkäisevään konservointiin. Salvador Muñoz Viñas määrittelee ennaltaehkäisevän konservoinnin toiminnaksi, jossa edistetään esineen pitkäaikaista säilymistä esineeseen kajoamatta⁷⁸.

3.2 Materiaaliopin merkitys kuvataiteilijoiden koulutuksessa ja työskentelyssä – Malla-Stina Tallgrenin haastattelu

Kuvataideakatemia materiaaliopin lehtoria, Malla-Stina Tallgrenia, haastateltiin tätä opinnäytetyötä varten. Haastattelun tavoitteena oli saada ensikäden tietoa nykyisten taideopiskelijoiden materiaaliopinnoista. Tallgrenilla itsellään on konservaattorin koulutus.

3.2.1 Kuvataideakatemia materiaaliopetuksen sisällöstä

Kuvataideakatemia materiaaliopetus on perinteisesti kohdistettu niille, jotka opiskelevat pääaineenaan maalausta ja opetuksen runko rakentuu maalaustaiteen traditioon⁷⁹. Myös muiden suuntautumisvaihtoehtojen opiskelijat ovat olleet opetuksessa mukana, vaikka opetus ei ole heille pakollinen. Maisteritutkinnon suorittajat ovat hekin kiinnostuneita materiaaliopetuksesta ja he edustavat kaikkia taiteen tekemisen suuntauksia. He ovat usein jo kokeneita tekijöitä ja taiteen tekeminen on herättänyt heissä paljon uusia, materiaaleja koskevia kysymyksiä, joihin he hakevat kurssilta vastauksia.

Kuvataideakatemia materiaaliopin perusopinnot kurssi sisältää kolmekymmentä luentoa ja kestää koko lukuvuoden. Luentoja on kerran viikossa ja on niiden lisäksi luentojen teemaan liittyviä käytännön harjoituksia. Kurssi jakautuu kolmeen osaan: maalausohjelmat, pigmentit ja sideaineet. Sen lisäksi käsitellään muun muassa työsuojelua. Tallgren mainitsee, että opetuksessa käsitellään myös sitä, että kuka omistaa teoksen sekä tietävätkö taiteen omistajat kuinka hauraita teoksia käsitellään? Tallgren toteaa erikseen, että museoillahan tämä tieto on.

Vaikka materiaalioppi vaikuttaa pitävän sisällään laaja-alaista tietoa sekä taiteilijoiden materiaaleista että niiden säilyttämisestä, ei kurssi kuulu kaikkien taideopetussuuntausten pakolliseen opinto-ohjelmaan. Esimerkiksi grafiikan opiskelijat voivat suorittaa opintonsa ilman yksityiskohtaisempia Tallgrenin pitämiä materiaaliopin kursseja. Tallgrenin

⁷⁸ Muñoz Viñas, Salvador (2005)

⁷⁹ Tallgren, Malla-Stina (2012) haastattelu

mainitsee, että monet opiskelijat ottavat osaa kursseihin, vaikka se ei kuulu heidän pakollisiin opintoihinsa, mutta todennäköisesti suuri joukko jää omasta tahdostaan materiaaliopetusta vaille. Jos ei tiedä materiaaleista, ei myöskään osaa ennakoida materiaalien käyttäytymistä tai vanhenemista. Tietoa vailla työskentelevä taiteilija saattaa vahingossa, tahattomastikin tuottaa teoksen, joka ei säily, ja silloin sen liittäminen museoiden tuleville polville säilytettäviin kokoelmiin on jo lähtökohdiltaan ongelmallista. Toki taiteilijalla saattaa olla muita motiiveja teostensa tekoon kuin museokokoelmiin ”pääseminen”.

3.2.2 Materiaaliopetus ja taideopiskelijat

Malla-Stina Tallgrenin mukaan Kuvataideakatemia opiskelijat arvostavat materiaaliopetusta⁸⁰. Materiaaliopissa opetetun tiedon kyseenalaistaminenkin antaa lisäarvoa materiaaliopin opetukselle, koska opettajan pitää perustella väittämänsä ja tämä taas tukee tiedon jakamista. Materiaalioppi on jatkuvasti muutostilassa ja hereillä pysyminen on välttämättömyys. Opiskelijat ovat myöskin hyvin yksilöllisiä tarpeissaan. Peruskurssilla opetetaan perusasiat materiaaleista ja oppilaiden omia projekteja katsotaan kahden kesken ratkoen kulloinkin kyseessä olevia materiaalihaasteita. Luentoaineistoa on paljon ja samoin puhetta materiaaleista, näin opiskelijoille jää paljon tietoa, johon voi myöhemmin tarvittaessa palata. Oppilaiden toivotaan lähestyvän materiaalikokeiluja omista lähtökohdistaan. ”Ensisijainen ajatus siellä takana on ainoastaan materiaalisesta alitajuisesta muistin kehittäminen, jonka avulla syntyy sensitiivistä kielioppia aineeseen”, Tallgren kiteyttää.

Yleensä materiaalikysymykset ovat Tallgrenin mukaan ratkaistavissa. Materiaaleihin liittyvistä asioista pitää osata puhua. Taiteen kanssa työskentelevät konservattorit toimivat ammatissaan, koska maailmassa on taiteilijoita. ”Ilman taidetta meillä taiteen kanssa työskentelevillä ei olisi mitään virkaa täällä maapallolla”, Tallgren toteaa. Taideopiskelija ei voi tehdä ”väärää” materiaalivalintoja. Opiskelijoiden kuuluu saada kokeilla. On vain otettava selvää, miten materiaalit saadaan toimimaan toivotulla tavalla. Kestävyyttä ja rakenteiden järkevyyttä mietitään materiaaliopinnoissa paljon.

Taideopiskelijat innostavat Tallgrenia. Jos opiskelija haluaa tehdä veistoksen vaikka kaurapuurosta, aletaan pohtia, lisätäänkö puuroon vahvistus- tai täyteaineita vai lisätäänkö veistokseen tukirakenne. ”Ja kaurapuurostahan voi tehdä veistoksen. Sitähän ei

⁸⁰ Tallgren, Malla-Stina (2012) haastattelu

voi yksikään konservaattori kieltää”, toteaa Tallgren⁸¹. Hän tähdentää opetuksessaan sitä, että kuvataiteilijat ovat yleensä aineen kanssa tekemisissä; ensin katsotaan, mikä aine on kyseessä ja sitten mietitään, mikä on sen nimenomaisen aineen logiikka ja miten se toimii. Tämä muistuttaa kovasti sitä, miten konservaattori lähestyy konservoitavaa kohdetta.

3.2.3 Taiteen materiaalit, niiden elinkaari ja taiteilijan vastuu

Opiskelijat ottavat yhteyttä materiaaliopin lehtoriin valmistuttuaankin kohdatessaan taidemateriaaliongelmia. Joskus Taidemaalariliitossakin on ilmoitettu materiaalineuvonnan mahdollisuudesta. Tallgren itse pitää jatkuvasti yhteyttä muutamiin taidemateriaalimyyjiin pysyäkseen perillä siitä, mitä materiaaleja markkinoilla liikkuu. Maailmanlaajuista taidementtää seurattaessa Tallgren sanoo kuitenkin olevansa aina muutaman askeleen taiteilijoiden jäljessä esiteltävien materiaalien suhteen. Hän ei halua olla ensisijaisesti uusien, ”kuriosteettimateriaalien” esittelijänä oppilaille, vaan hänen mielestään taiteilijoiden on löydettävä tiettyjä asioita itse. Materiaaliopetuksen tehtävänä on esitellä materiaalimaailman perusteita.

Materiaalien opetuksessa käsitellään myös hajoamista. Esitellyt materiaalit käydään läpi synnystä hajoamiseen saakka. Esimerkiksi puumateriaalin kohdalla aloitetaan fotosynteesistä, sokerimolekyyleistä ja solun rakenteesta ja päädytään puun maatumiseen. Kunkin materiaaliin sisältyy kunkin aineen elinkaari. Tallgren mainitsee korroosion taiteen tekemisessä hyödynnettävänä hajoamisen lajina.

Materiaaliopetuksessa käsitellään myös sitä, miten olosuhteet vaikuttavat materiaaleihin. Myös jo aiemmin tekstissä mainittu ihmisten halu koskea teoksia tuodaan opetuksessa esiin teoksiin vaikuttavana tekijänä. Usein uransa alkuvaiheessa taiteilijat haluavat laittaa teoksiaan esille silläkin riskillä, että teos saattaa vaurioitua olosuhteista. Esimerkiksi kesänäyttelyt ympäri Suomea on usein rakennettu tiloihin, joissa sisäilma vaihtelee ulkoilman mukaan, ikkunat pidetään auki ja teosten valvonta on minimaalista. Helteen ja sateen vaihtelussa esimerkiksi paperiteosten materiaali alkaa elää ja teoksiin saattaa ilmaantua vaurioita.

⁸¹ Tallgren, Malla-Stina (2012) haastattelu

Opiskelijat suhtautuvat työskentelytapaansa ja teoksiinsa hyvin eri tavoin. Sekä materiaaleistaan tietoisesti ja sääntillisen tekijän että kaottisen tekijän teos saattaa olla lopulta taidehistoriallisesti todella merkittävä. Materiaaliopetuksessa Tallgren toivoo voivansa antaa taiteilijoille kyvyn auttaa itseään, ettei taiteilija valitse tietämättömyyttään ”sitä yhtä ääripäätä”. Museoiden kokoelmissa on, joita ei voi näyttää, koska ne ovat väärin materiaalivalintojen takia rikki ja esityskelvottomia.

3.2.4 Kenellä on vastuu taiteen materiaaleista?

Tallgren moittii taidemateriaalituotantoa ja kaupankäyntiä. Myös tällä alueella hallitsevat normaalit liiketoiminnan lait. Kenellä on vastuu taiteilijoiden käyttämisestä materiaaleista? Ovatko taiteilijatarvikkeiden tuottajat vastuussa tuotteidensa korkealaatuisuudesta ja kestävydestä? Jos taiteilija tietoisesti pyrkii käyttämään teostensa säilymistä edistäviä materiaaleja, hänen pitäisi voida luottaa materiaalin tuottajan lupauksiin materiaalin säilymisestä, toteaa Tallgren. Pieter Keune nostaa samaa aihetta käsittelevässä kirjoituksessaan esiin tapauksia, joissa taiteilijamateriaalien valmistaja tai myyjä ei ole kertonut tarpeeksi materiaaliensa myrkyllisyydestä tai on antanut vääränlaista tietoa niiden käytöstä⁸². Vaikka taiteilija itse olisi tietoinen materiaalivalinnoistaan, saattaa valmistajalta välitetty tieto materiaalien sisällöstä olla puutteellinen ja jopa virheellinen.

Yhteiskunta ei käytä hankkimiaan taideteoksia pelkästään varastossa pidettäväksi, vaan taideteoksia hankitaan siksi, että niitä voitaisiin esittää ja katsoa ilman, että niihin tulee esteettisesti häiritseviä muutoksia. Tallgrenin mukaan materiaalituottajien pitäisi ottaa vastuu tuottamiensa materiaalien kestävydestä. ”Tuoteselosteiden puuttuminen ylläpitää vastuun laistamista”, Tallgren toteaa⁸³.

Suomessa korkeinta kuvataiteen opetusta antavassa oppilaitoksessa materiaaliopetus on haastattelun perusteella perusteellista ja saavuttaa kaikki siitä kiinnostuneet taideopiskelijat. Taiteilijoilla on kuitenkin oltava vapaus luoda taidettaan, vaikka materiaalioppi ei kiinnostaisikaan heitä. Kunkin taiteilijan pitää saada taidettaan tehdä haluamallaan tavalla ja säilymisen ei pitäisi olla taiteellisen ilmaisun esteenä. Siukku Nurminen kirjoittaa opinnäytetyössään, että ”Taiteilija valmistaa taideteoksensa niiden tietojen, taitojen

⁸² Keune, Pieter (1999)

⁸³ Tallgren, Malla-Stina (2012) haastattelu

ja tahtonsa mukaisesti, jotka hänellä on luomishetkellä”⁸⁴. Professori Janne Vilkuna toteaa kirjoituksessaan taiteen tekemisen lähtökohdista, että taideteoksen pääasiallisena olemassaolon syynä ei pitäisi olla museoon päätyminen, vaan suurimpana syynä pitäisi olla taideteoksen sisällöllinen merkitys⁸⁵. Konservattorein tehtävänä ei ole sanella taiteilijoille, miten taidetta pitäisi tai saisi tehdä. Kuvataiteilija Suchan Kinoshita toteaa Tatja Scholten haastattelussa, ettei taiteilija tee teostaan aiheuttaakseen ongelmia konservattoreille, vaan luodakseen taidetta⁸⁶. Kansallisgallerian johtava konservattori Kirsti Harva muistuttaa, että taiteilijan vapaus luoda teoksiaan on kiistämätön⁸⁷. Teoksen lähtökohdista ei voi olla pelkästään tekninen lujuus ja säilyvyys. Se tekee nykytaiteen kanssa työskentelevän konservattorein työstä erityisen haastavaa ja mielenkiintoista. Konservattorein on oltava ennakkoluuloton ja kekseliäs löytääkseen teoksille parhaan mahdollisen tavan pitkäaikaiselle säilyttämiselle.

⁸⁴ Nurminen, Siukku (2009)

⁸⁵ Vilkuna, Janne (1994)

⁸⁶ Scholte, Tatja (1999)

⁸⁷ Harva, Kirsti (2008)

4 Taiteilijahaastattelu konservoinnin työkaluna

The Artist Interview -kirjan⁸⁸ mukaan taiteilijahaastattelu on nykytaiteen yhteydessä jo taajaan tiedonhankinnassa käytetty työkalu. Kirjassa kerrotaan, kuinka teoksen synnyttäneen luovan tapahtumaketjun kuvailun, teoksen merkityksen sekä käytettyjen materiaalien ja tekniikoiden paras lähde on teoksen tehnyt taiteilija itse. Ihanteellisimmillaan taiteilijahaastattelu tehdään teoksen ollessa ”uunituore”, jolloin ikääntymisen vaikutuksista teokseen ja sen sisältöön voidaan keskustella ennen kuin teokselle on aiheutunut ajan kulumisen tuomia väistämättömiä muutoksia. Susanna Pettersson mainitsee ”Kokoelmalla on tekijänsä!” -kirjassa, että museon vastuulla on yksittäisiä teoksia koskevan tiedon seikkaperäinen kirjaaminen⁸⁹. Taidemuseonkokoelmiin hankittuun teokseen liitetynä olisi hyvä olla taideteoksen ”käyttöohje”, jonka taiteilija on laatinut ja joista ohjeet teoksen ripustamisesta ja mahdollisesti tuhoutuvien osien korvaamisesta tulisi käydä ilmi.⁹⁰ Tarkka ohjeistus tekisi konservaattorin riippumattommaksi taiteilijasta teoksen kokoelmiin liittämisen jälkeen. Kaiken teokseen liittyvän tiedon hankkiminen myöhemmin on työlästä, etenkin, jos taiteilija on kuollut⁹¹.

Taiteilijan innoituksen lähde kunkin teoksen kohdalla kuuluu materiaalin ja tekniikan selvittämisen lisäksi kirjattaviin tietoihin. Näiden tietojen hankkiminen taiteilijahaastattelulla on useimmiten mahdollista juuri nykytaiteen teoksissa. Teosten säilyttämisen kannalta on tarpeen tietää itse teoksen taiteilijasta, tämän työtavoista ja materiaaleista, teoksen mahdollisista aiemmista omistajista ja siitä, missä kaikkialla teos on ollut esillä ja kuinka kauan. Aiemmat teokselle tehdyt konservointitoimenpiteet on myös syytä selvittää. Nykytaideteosten aiemmat omistajat ja konservointitoimenpiteet ovat kuitenkin harvinaisempia kuin vanhemman taiteen ollessa kyseessä.

Taiteilijoiden näkemykset ja mielipiteet teostensa konservoinnista vaihtelevat. Artist Interview -kirjan mukaan nuoremmat taiteilijat ovat keskimäärin vähemmän kiinnostuneita teostensa tulevaisuudesta kuin jo pitkän uran tehneet taiteilijat, joiden varhaisemmissa teoksissa voidaan havaita jo selkeitä ”ajan hampaiden jälkiä”.

⁸⁸ Beerkens, Lydia (2005)

⁸⁹ Petterson, Susanna (2010)

⁹⁰ Huovinmaa, Kati (2003)

⁹¹ Sillé, Dionne (1999)

Taiteilijahaastattelu auttaa saamaan selville, mikä taiteilijan mielestä on kyseessä olevassa teoksessa merkittävää ja onko ikääntymisellä mahdollisesti vaikutusta teoksen merkityksen muuttumiseen. Haastattelutilanne saattaa parhaimmillaan osoittautua myös taitelijalle hyödylliseksi tilaisuudeksi saada lisätietoa teoksissaan käytettyjen materiaalien ominaisuuksista. Toisaalta taiteilijalla itsellään saattaa olla työskentelyn myötä kertynyttä omakohtaista kokemusta ja tietoa käyttämiensä materiaalien ja tekniikoiden käyttäytymisestä ja muuttumisesta⁹². Haastattelutilanne on parhaimmillaan kaikkia osapuolia hyödyntävä vuorovaikutustilanne.

Artist Interview -kirja antaa käytännön neuvoja siitä, miten taiteilijahaastattelu kannattaa tehdä. Taustatietoa taiteilijasta ja hänen työstään on hyvä kerätä etukäteen, ennen varsinaista haastattelutilannetta. Haastattelussa käsiteltävän teoksen materiaaleihin ja mahdollisiin vaurioihin on myös syytä paneutua ennakkoon. Haastattelupaikaksi suositellaan joko taiteilijan työhuonetta, kotia tai museota, jossa taiteilijan teoksia on esillä tai jossa teos on osana kokoelmaa. Jos mahdollista, haastattelu tehdään teoksen tykönä tai ainakin haastattelutilanteessa on oltava mukana hyviä kuvia teoksesta. Carol Mancusi-Ungaro toteaa tekstissään, että filmattu haastattelu antaa lisäinformaatiota, koska tekstiin verrattuna se paljastaa, miten asiat on sanottu – toteavasti, välttelevästi tai painottaen näin päästään lähemmäksi sitä, mitä taiteilija on asioista puhuessaan tarkoittanut⁹³. Kaikki eivät kuitenkaan pidä filmatuksi tulemisesta.

The Artist Interview -kirja ohjaa laatimaan nelivaiheisen haastattelun (kuvio 6), joka aloitetaan avausvaiheella (opening), jonka myötä esitellään lyhyesti haastattelutilanne ja aihe haastattelussa läsnä oleville. Seuraava vaihe (central part) pitää sisällään avoimen ja laajan selvityksen sekä kuvauksen teoksesta: tavoitteena on saada taiteilija kertomaan luomisprosessistaan, käyttämisestä materiaaleista ja tekniikoista sekä teoksen merkityksestä. Kolmannessa, syventävässä vaiheessa (deepening) kysymykset ovat jo tarkempia ja haastattelijan määrittelemiä ammatillisia kysymyksiä, jotka voivat käsitellä teoksen ikääntymistä ja hajoamista. Haastattelu lopetetaan yhteenvetoon (final part), jossa mahdollisesti keskustellaan vielä taiteilijan muista töistä⁹⁴.

⁹² Nurminen, Siukku (2009)

⁹³ Mancusi-Ungaro, Carol (1999)

⁹⁴ Beerkens, Lydia (2005)



Kuvio 6. Kaavakuva ”Artist Interview” -kirjan nelivaiheisestä taiteilijahaastattelusta.

Tämän tutkimuksen haastattelumetodiksi valittiin Kaisu Koiviston taiteilijahaastattelussa The Artist Interview -kirjan esittelemä tapaushaastattelu, jossa keskitytään taiteilijan yhteen teokseen⁹⁵. Shoji Katon kanssa valittiin sama metodi, mutta haastattelu tehtiin kirjallisesti, sähköpostin välityksellä. Janne Räisäsen kanssa ei haastattelumahdollisuutta löytynyt, joten hänen näkemyksiään esitettäessä on turvauduttu toisen käden tietoon.

⁹⁵ Beerkens, Lydia (2005)

5 Shoji Kato: *Mirrored Moment X* (2009)

Mirrored Moment X -teos hankittiin Kiasman kokoelmiin ilman kehyksiä tai suojuuksia. Taitelija itse, Kiasman konservaattorit ja amanuenssit keskustelivat teoksen esille aset- tamistavasta. Konservaattorit painottivat ehdotuksessaan teoksen suojaamisen tarpeel- lisuutta, sillä teoksen herkkä pinta menisi helposti pilalle ilman suojaa. Taiteilijalla itsel- lään ei ollut tarkkaa näkemystä teoksen suojaamisesta. Hän oli kuitenkin ilmeisen ym- märtäväinen, kun keskusteltiin suojauksen tarpeellisuudesta. Taiteilijan mukaan hänen samanlaisia, peili-teemaa käsitteleviä teoksiaan oli kehystetty aiemminkin.

5.1 Taiteilijan esittely

Shoji Kato (1969) on japanissa syntynyt kuvataiteilija, joka asuu ja työskentelee Suo- messa. Hän suoritti New Yorkin osavaltion yliopistossa kandidaatin tutkinnon vuonna 2000⁹⁶. Vuonna 2007 Kato muutti Suomeen suorittamaan maisteriopintoja Kuvatai- deakatemiassa ja jatkaa siellä nyt opintojaan väitöskirjan parissa. Ensimmäisen yksityis- näyttelynsä hän piti vuonna 2000 ja on siitä lähtien ollut teoksillaan mukana monissa yhteis- ja yksityisnäyttelyissä. Viimeisin yksityisnäyttely, *My Marks: Third Movement*, oli Helsingissä, Taidehallin Studioissa 2014. Katon teoksia löytyy useista museokokoel- mista. Kato voitti Valtion taideteostoimikunnan vuonna 2013 julistaman kutsukilpailun, jossa haettiin taideteosta Oulun yliopiston päärakennuksen juhlasaliin⁹⁷.

5.2 *Mirrored Moment X*-teoksen materiaalit, tekotapa ja taiteilijan intentio

Mirrored Moment X on diptyyppi, joka koostuu kahdesta 122 x 244 x 5 cm:n kokoisesta akvarellimaalauksesta. Kumpikin maalaus todettiin dokumentoitaessa hyväkuntoisiksi. Vaurioiden määrä oli minimissä. Molemmissa maalauksissa oli hieman pölyä, vasem- man puoleisessa A-osassa oli pieni kolhu ja B-osassa kaksi yksittäistä foxing-pistettä.

Shoji Kato kirjoittaa internetsivuillaan *Mirrored Moment X* -teoksesta, että se muistuttaa kuvaa heijastavaa peiliä. Teosta tehdessään hän on edennyt toistamalla ensimmäiselle pohjalle maalaamansa elementin peilikuvana toiselle pohjalle. Shoji Kato kuvailee pro- sessia seuraavasti:

⁹⁶ <http://www.shoji-kato.com/> 11.10.2014

⁹⁷ Valtion taideteostoimikunta, Toimintakertomus 2013

”Intuiitiivisen ja tarkan neuvottelu tilassa tuottaa liikkeen, jonka on tultava ilmi ja joka on tallennettava. Tilalliset suhteet ovat kummallakin puolella samanlaiset, mutta yksilölliset itsessään. Maalauksena kaksi aikajanaa ja tilallista laajentumaa ovat yhdistyneet samaksi”.

Taiteilijan mielestä työskentelymetodi, jossa on joukko sääntöjä, yhtäläisesti rajoittaa ja inspiroi häntä. Hän sanoo olevansa sekä irrallaan että kiinni teoksissaan. ”Tekemisen prosessi kulkee paradoksien lävitse”, Shoji Kato toteaa. Kuvien muotoutuminen kulkee samansuuntaisesti taiteilijan kiinnostuksen kanssa muotoilla suhteita ja kyseenalaistaa paikkaa.

Teosta tehdessään taiteilijalla on ollut kaksi saman kokoista taustarakenteeseen pingotettua paperia ripustettuna vierekkäin nurkkaan. Kuten edellä mainittiin, hän on maalanut pohjalle kerrallaan aina saman elementin niin, että kaksi teososaa näyttävät toistensa peilikuvilta. Peiliteemasta on taiteilijalla muitakin teoksia ja ne on usein ripustettu esille näyttelytilan nurkkaan, pystyreunat kiinni toisissaan (kuvio 7.).



Kuvio 7. Taiteilijan kuva *Mirrored Moment V:n* ripustuksesta. Kuva, Shoji Kato.

Mirrored Moment X -teoksen paperimateriaali on valkoista, *Fabriano Artistico* paperia, joka on taitettu suojalevyrakenteen kulmien yli ja kiinnitetty ruskealla liimapaperilla suojalevyn taakse. Pingotus on taiteilijan itsensä tekemä ja hyvin onnistunut; teososien paperi on erittäin tasainen, olematta jännityksestä tiukka. Tausta on 3,0 mm paksua MDF-levyä, jonka taakse on ruuveilla kiinnitetty mäntypuiset 2 x 4 cm paksut tukirakenteet (kuvio 8). Paperin ja MDF-levyn väliin taiteilija on asettanut leveää kotitalouskelmua, joka on kiinnitetty suojalevyjen syrjiin yli mäntyrimaan ruskealla, kiiltävällä pakkausteipillä. Teoksen paperi on pingotettu kotitalouskelmun päälle.

Taiteilijan näkemyksen mukaan teoksen kaksi osaa on tarkoitettu ripustettavaksi valinnaisesti vierekkäin, vastakkain tai suorakulmassa toisiinsa nähden. Ne eivät kuitenkaan saa olla lattialla. Taustaseinän väritykseen taiteilija ei ole ottanut kantaa.



Kuvio 8. Kuvassa näkyy *Mirrored Moment X*:n taustalevyn taakse mäntyrimoista koottu tukirakenne. Kuva, Liisa Valkeapää

Shoji Katon kertoi sähköpostiviestissä⁹⁸, että paperi on pingotettu ensin taustaansa ja vasta sitten teos on maalattu paperille. Pingotuksessa on käytetty apuna nastoja, joista

⁹⁸ Kato, Shoji (2013)

on jäänyt pieniä reikiä paperiin. Paperia on kostutettu hieman ennen pingotusta. Teosta ei ole luonnosteltu tai piirretty esimerkiksi lyijykynällä paperille etukäteen, vaan taiteilija on maalannut kuvan elementit suoraan vesiväreillä paperiin.

5.3 Aivoriihen antia

Joukko Valtion taidemuseon konservaattoreita kokoontui pohtimaan, miten *Mirrored Moment X*-teos tulisi suojata⁹⁹. Ideoiden annettiin ”kukkia vapaasti” ja tuloksena oli kiinnostava keskustelu aiheesta. Museon paperi- ja maalauskonservaattoreiden asiantuntemus yhdistettiin ja ideoita syntyi.

Teoksen suojaamisen yhtenä vaihtoehtona esitettiin, että paperi leikattaisiin levyn etureunaa myöten irti taustarakenteista ja kehystettäisiin sitten arkkina. Tähän todettiin nopeasti, että teos menettäisi alkuperäisen kolmiulotteisen luonteensa ja muuttuisi toiseksi teokseksi. Idea hylättiin.

Seuraavaksi esitettiin, että teos sijoitettaisiin laatikkomaiseen kehykseen. Kehyslista olisi neutraalin valkoinen ja yksinkertainen L-lista, joka ei ulottuisi teoksen eteen. Kehykseen suunniteltu heijastamaton, kolme millimetriä paksu pleksi vaatisi tukevan kehyksen, mutta kehys ei kuitenkaan saisi hallita tai muuttaa teoksen mittasuhteita. ”Ahdas rajaus”, toisin sanoen vain pieni väli teoksen ja kehyksen välissä, säilyttäisi teoksen luonteen verrattuna siihen miltä se näyttäisi laajamarginaalisessa kehyksessä. Sovittiin, että tässä valitussa kehystysvaihtoehdossa paperikonservaattorit päättävät kehyksen ja teoksen välisen tarkan etäisyyden.

Sitten pohdittiin, joudutaanko paperi irrottamaan pingotuksesta kun ryhdytään vaihtamaan MDF-levyn ja paperin välisiä, huonosti säilyviksi todettuja suojamateriaaleja. Oletettiin, että paperin pingotus on tiukka ja siksi sen irrottaminen saattaisi olla haastavaa ja voisi pahimmillaan aiheuttaa paperin repeämisen. Ilmankosteuden jo paperille aiheuttamista muutoksista ei ollut tietoa. Arvuuteltiin myös sitä, miten paperi tulisi käyttäytymään mahdollisen jännityksen poistuessa. Pohdittiin, olisiko työskentelytilan ilmankosteus syytä nostaa paperin irrottamisen ajaksi. Tässä vaiheessa ei ollut vielä tietoa siitä, että taiteilija oli kostuttanut paperin ennen sen taustalevylle pingottamista.

⁹⁹ Paikalla oli Kiasman ja Ateneumin konservaattorit

Ehdotettiin, että paperin päälle asetettaisiin painoja ja liimapapereita irrotettaisiin asteittain. Kun kulmia avattaisiin, niin kerroksittain taitettua paperia kosteutettaisiin paikallisesti ultraäänikostuttimen avulla. Teos lepäisi tällöin kuvapuoli alaspäin pehmeällä alustalla alipainepöydällä. Esitettiin myös vastakkaisia mielipiteitä ja kosteutta haluttiin välttää, mikäli se vain olisi mahdollista. Teos on kuitenkin tehty kosteuteen reagoivalla materiaalilla, vesiväreillä.

Keskustelussa teoksen mallikappaleen valmistamista ehdotettiin. Sillä voitaisiin kokeilla, millainen paperin irrotustapa olisi turvallinen. Varovaisen, asteittaisen liimapaperin irrottamisen sijaan ehdotettiin myös, että useampi konservaattori leikkaisi kiinnityspaperit nopeasti viiltäen, jolloin paperi irtoaisi kaikilta sivuilta yhtäaikaisesti eikä paperin epätasainen jännitys aiheuttaisi mahdollisia repeämiä. Mutta mistä löytyisi ne todella nopeat konservaattorit, jotka osaisivat suorittaa viillot tarkasti ja samaan tahtiin? Idea hylättiin.

Pohdittiin myös taustalevyn vaihtamista. Uuden taustalevyn materiaaliksi ehdotettiin kuitulevyä. Todettiin kuitenkin, että nykyistä MDF-levyä voitaisiin käyttää, mikäli sen pintaan, teosta vasten, kiinnitettäisiin suojaava paperi, esimerkiksi japaninpaperi tai vastaavasti hyvänlaatuinen lumpupaperi. Myös joku muu puskuroitu paperi olisi mahdollinen hyvä suojamateriaali. Tässä tapauksessa teos palautettaisiin alkuperäiseen asuunsa ja katsojalle ei suojamateriaaleihin tehty muutos näkyisi. Tässä vaihtoehdossa ainoastaan talousmuovi poistettaisiin ja se korvattaisiin vakaammalla ja teoksen säilyttämisen kannalta turvallisemmalla materiaalilla. Muuta suojaukseen soveltuvaa materiaalia kuin paperia ei aivoriihessä edes mainittu.

Paperin takaisin pingotuksen kannalta olisi hyvin tärkeää, että mikäli taustalevymateriaali vaihdetaan, uuden levyn mitat ja koko olisivat täsmälleen alkuperäistä vastaavat. Alkuperäisen levyn käyttäminen poistaisi tämän haasteen. Myös alkuperäisen, taustapuolen mäntyrimakehikon jättäminen paikoilleen olisi silloin mahdollista.

Ehdotettiin myös esitystapaa, jossa ei olisi kehystä lainkaan, vaan teoksen edessä olisi reunoilta taivutettu pleksilevy, joka kiinnittyisi taustalevyyn. Ehdotettiin myöskin, että paperia ei pingotettaisi minkäänlaiseen levyyn, vaan se kiinnitettäisiin pelkästään ristikon päälle. Todettiin lopuksi, että tärkeintä olisi saada paperi eristetyksi MDF-levystä ja puusta, päädyttiinpä muuten mihin tahansa lopputulokseen. Irrallista, esittämisen ajaksi lisättävää kehyslaatikkoa ehdotettiin, mutta todettiin, että teos vaatii suojauksen myös säilytyksen ajaksi. ”Aivoriissä” tuotiin esiin se, että taiteilija oli ilmaissut olevansa valmis ottamaan osaa kehystykseen ja hänen tietämystään alkuperäisestä pingottamisesta oli syytä hyödyntää.

5.4 Shoji Katon haastattelun anti

Shoji Katon haastattelu suoritettiin sähköpostitse 29. toukokuuta 2013. Kirjoittaja olisi halunnut tehdä haastattelun kasvokkain, mutta taiteilija valitsi mieluummin kirjallisen yhteydenpidon.

Taiteilija kertoi käyttävänsä paperia teostensa materiaalina aika usein, koska siihen voi sekä piirtää että maalata ja sitä voi helposti leikellä. Paperinsa hän valitsee vahvuuden, tekstuurin ja sen mukaan, kuinka väri asettuu kyseiselle paperille. *Mirrored Moment X* -teoksen materiaalivalintaan vaikutti paperin ja maalin yhdistelmä. Taiteilija pitää paperin valkoisuudesta ja siitä, kuinka valkoinen paperi herkällä tavalla heijastaa valoa.

Kato kertoi, että hän aloittaa maalaamisen ilman suunnitelmaa. Hän improvisoi sen pohjalta, ”mitä on paperissa ja mitä on hänessä itsessään”. Näiden kahden suhde toisiinsa voi häneen mukaansa olla tiukka tai ilmava. *Mirrored Moment X* -teoksen kohdalla improvisaatiota ohjasi ja rajoitti ”peilautumis-tekniikka”, jossa taiteilija teki samanlaisia merkintöjä diptyykin kumpaakin osaan. Se, kumpaan osaan merkintä tehtiin ensin, vaihteli koko maalausprosessin ajan. Tämä työtapajatkui teoksen valmistumiseen saakka.

Mirrored Moment X -teoksen valmistuminen alkoi paperin leikkaamisesta oikeisiin mittoihin. Paperi kostutettiin muutaman kerran, reunat ja kulmat kiinnitettiin nastoilla, niiteillä tai liimapaperilla taustakehikkoon. Kun paperi oli kuivunut eikä vääristymiä paperin pinnassa löytynyt, oli pinta valmis maalattavaksi.

Paperin herkkyys materiaalina ja paperin pinta korostavat taitelijan mielestä hänen tuotamaansa maalausjälkeä. Taiteilija toteaa, että haluaa teostensa pidettävän ympäristössä, joka ei aiheuta teoksille vaaraa tai vaurioita. Hän suhtautuu myönteisesti teoksen materiaalien luonnolliseen vanhenemiseen. Pahinta Katon mielestä olisi, jos teokseen tulisi naarmuja tai painaumuksia. Hän haluaa paperin pinnan pysyvän sileänä.

5.5 *Mirrored Moment X* -teoksen konservointisuunnitelma

Mirrored Moment X -teokselle laadittiin konservointisuunnitelma, jonka mukaan teososien paperit irrotettaisiin taustalevystä. Talousmuovin tilalle kiinnitettäisiin ohutta pel-lavapaperia, joka oli Kiasmassa löytyvistä vaihtoehtoista sopivin paperi suojaustarkoitukseen. Koska suojauksen vaihtotoimenpide ei aiheuttaisi minkäänlaista muutosta teoksen ulkonäköön, ei taiteilijalta erikseen kysytty lupaa tähän yksittäiseen toimenpiteeseen. Hän oli aiemmin jo ilmaissut, ettei hänellä ole mitään konservointitoimenpiteitä vastaan. Konservoinnin jälkeen teos kehystettäisiin, kumpikin teososa omaan kehykseensä. Kehykset rakennettaisiin Kiasman puuverstaalla, nimenomaan tätä teosta varten.

Kun kehysten materiaaleja ryhdyttiin kokoamaan, todettiin, ettei Kiasmasta sillä hetkellä löytynyt tarpeeksi suurta arkkia heijastamatonta pleksiä. Siksi päätettiin laittaa kehykseen tavallinen, ”heijastava” pleksi. Raamarit Oy:n¹⁰⁰ kautta löytyi kuitenkin Yhdysvalloista materiaalin toimittaja, jolla oli tarjota Katon kehyksiin tarpeeksi suurta heijastamatonta pleksiä. Ensihätään teoksen suojaksi kehyksiin laitettu tavallinen pleksi päätettiin vaihtaa myöhemmin heijastamattomaan pleksiin.

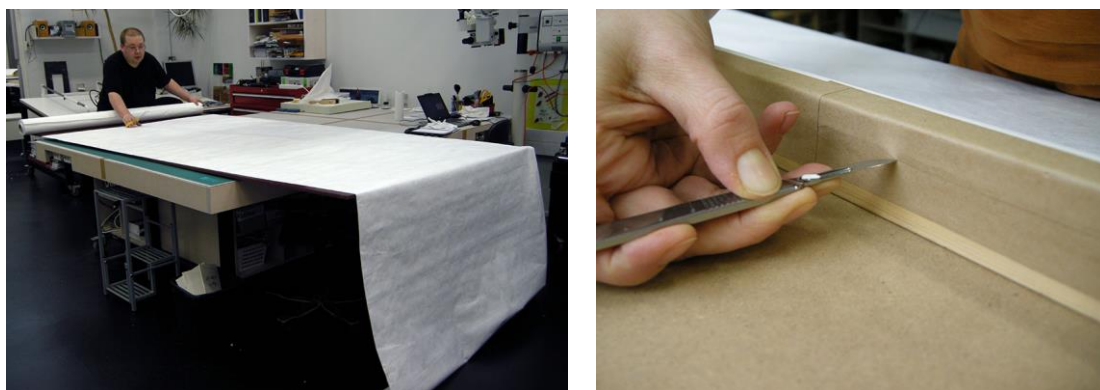
5.6 *Mirrored Moment X* -teoksen konservointitoimenpiteet

Teoksen pingotusta lähemmin tarkasteltaessa kävi ilmi, että sileä paperi oli kiinnitetty taustaansa ilman, että se aiheutti paperille jännitteitä. Tämä seikka vaikutti siihen, että teososien irrotus taustoistaan ei tuntunut niin hankalalta kuin alun perin oli uumoiltu. Tiukan aikataulun takia taiteilijaa ei pyydetty mukaan konservointitapahtumia seuraamaan, vaikka siitä oli aiemmin keskusteltu. Katon paikalla olo olisi konservointitilanteessa ollut pikemminkin sekä taiteilijalle että konservaattoreille ammatillisen vuorovaikutuksen kannalta kiinnostavampaa, kuin toimenpiteen suorittamisen kannalta tarpeellista. Ateneumin

¹⁰⁰ Raamarit Oy, Takumäentie 1 b, 13130 Hämeenlinna

paperikonservaattori Kaisu Voutilainen tuli auttamaan kirjoittajaa teososien irrotuksessa. Teososien suuren koon takia niitä olisi yhden konservaattorin ollut todella hankala turvallisesti käsitellä yksin.

Kaksi noin 3 x 1,50 m:n kokoista vaneria päällystettiin valkoisella Tyvek®-liinalla¹⁰¹, joka kiinnitettiin levyn alapinnalle vanerilevyn reunojen yli pakkausteipillä. Näin saatiin erillinen alusta, jolla teososia pystyi turvallisesti siirtämään. (kuvio 9). Akvarellit irrotettiin keuhkoistaan mekaanisesti: liimapaperi leikattiin irti kirurginveitsellä.



Kuvio 9. Vasen kuvio: Kiasman paperikonservaattori Ilkka Heikkinen levittää Tyvek®-liinaa suuren vanerilevyn päälle. Oikea kuvio paperikonservaattori Kaisu Voutilainen leikkaa liimapaperikiinnitystä kirurginveitsellä. Kuvat, Liisa Valkeapää

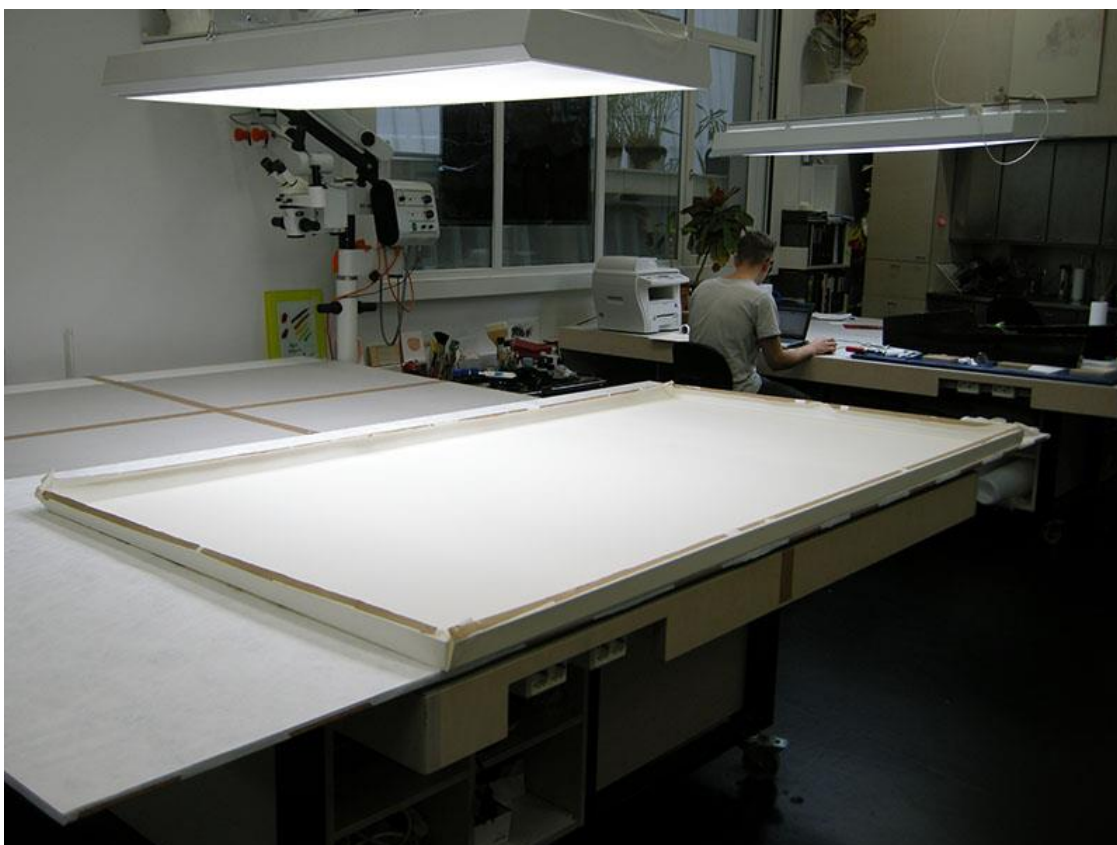


Kuvio 10. *Mirrored Moment X* -teososien kulmien taitokset. Kuvat, Liisa Valkeapää

Kulmien taitokset dokumentoitiin kuvaamalla, jotta ne saataisiin pingotuksen takaisin rakentamisen yhteydessä entiseen muotoonsa. Jokainen paperin ja taustakehikon kulma

¹⁰¹ Tyvek® on DuPont-yrityksen valmistama verkkomainen, hengittävä muovikangas

merkittiin vielä varmuuden vuoksi lyijykynällä koodein OYK (oikea yläkulma), VAK (vasen alakulma) jne., jotta teos olisi konservoinnin jälkeen varmasti alkuperäisessä asennossa taustansa päällä ja välttyttäisiin teososien turhalta kääntelyltä takaisinrakennusvaiheessa (kuvio 10). Paperi irtosi kehikosta ongelmitta ja jäi kolmiulotteiseen muotoonsa ilman kehikkoaankin (kuvio 11). Kuten aiemmin todettiin, taiteilija mainitsi kostutta-neensa paperin ennen pingotusta ja tämä selittää paperin muodossa pysymisen: se oli kuivunut muotoonsa. Paperiin ja taustakehikkoon jääneet liimapaperit poistettiin mekaanisesti, jätettiin jäljelle vain tiukimmin kiinni jääneet kuidut.



Kuvio 11. Teososan paperin reunat jäivät muotoonsa, vaikka paperi irrotettiin taustakehikostaan.
Kuva, Liisa Valkeapää

Seuraavaksi taustakehikosta irrotettiin talousmuovi ja sen päältä kulmista maalarinteippi sekä talousmuovin kehikkoon kiinnitykseen käytetty ruskea pakkausteippi (kuvio 12), joka irrottuaan jätti puukehikon reunaan tahmean pinnan. Tahmeus poistettiin kevyellä hiekkapaperihionnalla ja hiontapöly pyyhittiin pois. Kaikki ylimääräinen kerrostuma ha-luttiin poistaa kehikon pinnasta, jotta MDF-levyn ja paperin väliin ei tulisi ahtautta uusien, suojaksi lisättyjen uusien materiaalien myötä. Pellavapaperi oli hieman paksumpaa kuin aiemmin suojana ollut taluskelmu.



Kuvio 12. Talouskelmulla vuorattu taustakehikko ja ruskeat pakkausteippikiinnitykset. Kuva, Liisa Valkeapää

Taustakehikot vietiin Kiasman puusepän verstaalle, jotta puuseppä Antti Yli-Tepsa pääsi rakentamaan kehiksen osat valmiiksi tyhjiin taustakehikoiden ympärille. Kehys oli suunniteltu niin, että se kiinnittyi taustakehikon taustapuolella oleviin mäntyrimoihin, eikä millään osin koskenut teoksen paperia.



Kuvio 13. Antti Yli-Tepsan tekemät kehukset tuotiin konservointityötilaan kiinnitettynä tyhjiin taustakehikoiden ympärille. Kuva, Siukku Nurminen.

Taustakehikot suojattiin Tervakosken pellavapaperilla¹⁰². Paperiarkkeja piti kiinnittää toisiinsa, sillä yksi arkki ei kokonsa puolesta riittänyt peittämään koko taustalevyä. Arkit kiinnitettiin toisiinsa japaninpaperisuikaleilla ja vehnätkkelysiisterillä. Teosapaperit asetettiin varovaisesti toistensa päälle odottamaan ja toisiinsa kiinnitetyt pellavapaperit asetettiin tyhjäksi jääneelle, Tyvekillä® päällystetylle levylle. Teoksen taustakehikko asetettiin kuvapuoli alaspäin pellavapaperin päälle. Pellavapaperi kiinnitettiin taustakehikon mäntyrimoihin valkoisella liimapaperilla. Pellavapaperin päällä lepäävän taustakehikon päälle laskettiin painoja, jotta kehikko pysyisi paikoillaan paperin päällä koko paperin kiinnityksen ajan.



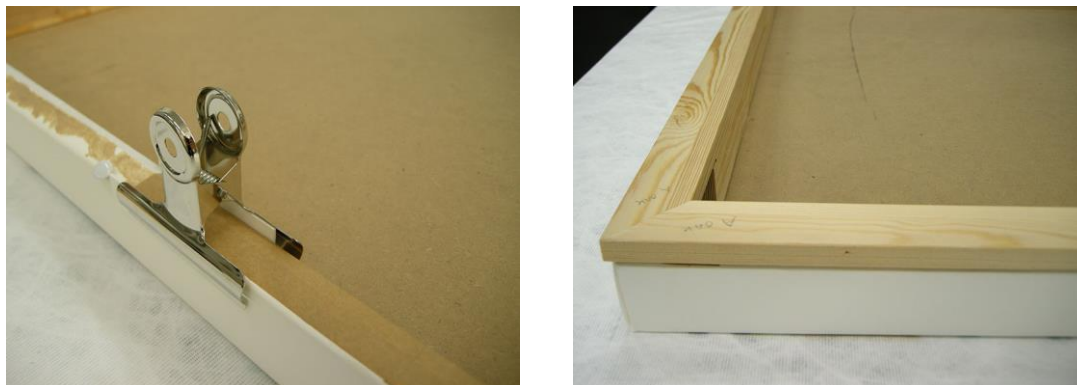
Kuvio 14. Pellavapaperi kiinnitettiin taustakehikon mäntyrimoihin valkoisella liimapaperilla. Kuva, Liisa Valkeapää

Kun pellavapaperi oli kiinnitetty ja liimapaperi oli kuivunut, nostettiin päällystetty taustakehikko hetkeksi pois työskentelyalustalta ja kehikkoon kuuluva teososa asetettiin alustalle kuvapuoli alaspäin. Pellavapaperilla päällystetty kehikko nostettiin teososan päälle, kulmat lyijykynämerkintöjen mukaan oikeisiin kohtiin. Taustakehikon päälle asetettiin taas painot, jottei kehikko liikkuisi teososan kehikkoon kiinnittämisen aikana.

Kiinnittämiseen käytettiin alkuperäistä ruskeaa liimapaperia vastaavaa tuotetta, jonka kiinnittäminen aloitettiin kunkin reunan keskeltä ja edettiin kohti kulmia, kiinnittäen aina n. 20 cm:n pituinen pala liimapaperia kerrallaan. Teososan reunat pidettiin paikallaan metallisten ”bulldog”-klipsien avulla, kunnes liimapaperi oli kuivunut (kuvio 15). Klipsien

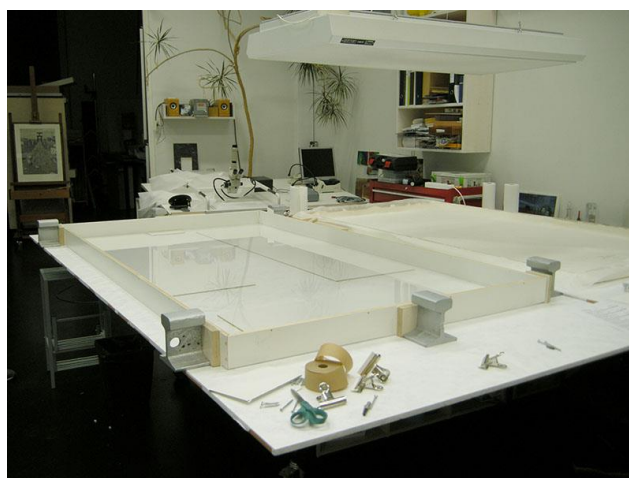
¹⁰² TerArchive 100g/m², täyttää ISO 18916-standardin mukaiset vaatimukset, 100 % ECF valkaistu pellavamassa, AKD-massaliimaus, PVA-pintaliimaus, täyteaine: Kalsiumkarbonaatti (PCC)

leukojen väliin laitettiin palaset ohutta kartonkia, jotta klipsi ei jättäisi painaumajälkiä teososiin. Kulmissa liimapaperin päälle asetettiin paino kuivumisen ajaksi.



Kuvio 15. Vasen kuva, teososan reunat pidettiin liimapaperin kuivumisen ajan paikallaan metallisilla ”bulldog”-klipsellä. Oikea kuva, taustakehikon mäntyrimoihin kiinnitettävä kehystyksen osa on asetettu kehikon versopuolelle. Kuvat, Liisa Valkeapää.

Kehyksen paikalleen asettaminen aloitettiin kiinnittämällä taustakehikon verso-puolen rimoihin Antti Yli-Tepsan tekemä rakentama kehystyksen kiinnityskehikko, johon sitten itse kehys kiinnitettiin (kuvio 15).



Kuvio 16. Kehyksen osat pleksin ympärillä. Pleksiä kohottavat kapalevyt näkyvät pleksin alla. Kuva, Liisa Valkeapää.

Valkoisiksi maalatut kehyslistat kiinnitettiin kehäksi suoja-pleksin ympärille, joka oli kohotettu alustansa pinnasta muutamalla kapalevyllä, jotta pleksin reuna olisi oikealla tasolla kehukseen pleksille tehtyihin uriin nähden. Listat kiinnitettiin toisiinsa kehystyksen kulmissa (kuvio 16). Teos asetettiin paikalleen valmiiksi koottuun kehukseensä. Useampi henkilö

oli pitämässä kiinni kehyksessä kuvapuoli alaspäin roikkuvaa teososaa, kunnes teos oli saatu turvallisesti kiinnitettyä kehykseen (kuvio 17).



Kuvio 17. Vasen kuva: näyttelymestarit Jari Kantanen, Mikko Hintz ja Kati Kivinen kiinnittämässä teososaa kehykseensä. Teososaa pidetään käsin paikallaan, kuvapuoli alaspäin, kunnes ruuvikiinnitys on varmistettu. Oikea kuva: Mikko Hintz kiinnittää kehystä *Mirrored Moment X* -teoksen taustakehikon mäntyrimoihin kiinnitettyyn kehystyksen osaan. Kuvat, Liisa Valkeapää.

Myöhemmin sama Kiasman tiimi vaihtoi teoksen pleksit Raamareiden kautta Yhdysvalloista tilattuun heijastamattomaan Tru Vue Optium Museum Acrylic® pleksiin.



Kuvio 18. Shoji Katon *Mirrored Moment X* kehystettynä. Kuva, Petri Virtanen.

5.7 Materiaalin ikäännytyskoe

Shoji Katon teoksessa käytettyjen materiaalien ikääntymistä haluttiin testata, jotta saataisiin tietää, mikä suojaamismateriaali olisi paras teoksessa käytetyn paperin eristämiseksi taustakehikon MDF-levystä.

Kun teos oli suojamateriaalin vaihdon jälkeen jo uusissa kehyksissä, heräsi kysymys valitun, uuden suojamateriaalin turvallisuudesta ja pitkäikäisyydestä. Ehkä oli tehty liian hätiköity päätös, kun materiaaliksi oli valittu pellavapaperi, joka ei välttämättä pitkällä aikavälillä eristä teoksen paperia MDF-levyn haitallisilta vaikutuksilta. Paperilla on taipumus aikaa myöten kuljettaa keltaisuutta ja happamuutta muihin siihen kosketuksissa oleviin paperikerroksiin. Se on ilmiö, jonka näkee usein vanhoissa kehystyksissä, joissa taustasuojana käytetty pahvi on voimakkaasti kellastunut ja keltaisuus on siirtynyt teoksen muuhun paperiin. Tämän opinnäytetyön toinen ohjaaja, lehtori Tannar Ruuben ihmetteli *Mirrored Moment X* -teoksen konservoinnin kulusta keskusteltaessa, miksi Me-

linex®-muovin¹⁰³ käyttöä ei harkittu suojamateriaaleja valitessa. Tämä seikka herätti halun tutkia erilaisten suojamateriaalivalintojen vaikutusta akvarellipaperin vanhenemiseen Katon teoksen rakennetta imitoivilla koekappaleilla.

5.7.1 Ikäännytyksen suunnitelma

Mirrored Moment X -teoksen materiaalien kaltaisista tuotteista tehtiin Kiasman konservointistudiossa kahdeksan pienoiskopiota alkuperäisen teoksen rakenteesta, joista kuuteen rakennettaisiin pareittain erilainen suojaus MDF-levyn ja akvarellipaperin väliin. Pienoiskopioiden rakentamisesta ja materiaaleista kerrotaan tarkemmin seuraavassa luvussa.

Suunnitelman mukaan jokaista pienoiskopioversiota tehtiin kaksi kappaletta, joista toinen asetettiin vanhentumaan Metropolian ammattikorkeakoulun konservoinnin laboratoriossa D65-standardoitujen päivänvalolamppujen alle ja toinen saman laboratorion kosteus-lämpökaappiin 60 RH:n kosteuteen ja 80 °C-asteen lämpöön.

Ennen vanhennuskokeen aloittamista kaikkien pienoiskopioiden paperin valkoisuus mitattiin kolmesta kohdasta reflektometri Minolta Spectrophotometer cm-2600d, Spectra Magic NX -laitteella aiemmin nimetyssä laboratoriossa. Laitteen suorittamien mittausten tulokset ilmoitetaan CIE-lab -arvoina, jotka kertovat mittavan kohteen vaaleutta, tummuutta ja väriä sini-kelta sekä viher-puna¹⁰⁴. Valoikäennytystä jatkettiin pidempään kuin lämpö-kosteusikäennytystä. Vanhentamisen jälkeen paperin mahdolliset värimuutokset todettiin mittaamalla kunkin näytteen paperin valkoisuus samoista kohdista, kuin ne oli mitattu ennen vanhentamista. Molemmille ikäännytyksille pienoiskopioille tehtiin myös välimittaus.

Kokeen tarkoituksena oli testata MDF-levylle pingotetun, teoksen pohjana käytetyn paperin ikääntymistä ja erilaisten suojausvaihtoehtojen vaikutusta paperin ikääntymiseen. Ikäännytyksen mittaustulosten perusteella voitiin todeta, mikä eristemateriaali suojaa teoksen paperia parhaiten värjäytymisvaurioilta. Saatiin todeta myös se, olisiko syytä vaihtaa teoksen eritysmateriaali vielä kerran uuteen parempaan materiaaliin.

¹⁰³ Melinex® on DuPont-yrityksen valmistama läpinäkyvä polyesterikalvo

¹⁰⁴ Völz, Hans G (1995)

5.7.2 Ikäännytykskokeen toteutus



Kuvio 19. Pienois копиита ennen päällyspaperin pingottamista. Vasemmalta: pellavapaperi-, talouskelmusuojaus ja suojaamaton taustakehikko. Kuvasta puuttuu Melinex-suojattu versio. Kuva, Liisa Valkeapää

Herttoniemen Puukeskuksessa leikkautettiin 3 mm:n paksuisesta MDF-levystä 25 x 25 cm paloja. Kiasman puuseppä Mirek Träskman rakensi levyihin 2 x 4 cm mäntyrimasta taustakehikon, jotta rakennelma muistuttaisi muodoltaan mahdollisimman paljon Katon teoksen rakennetta, toki paljon pienemmässä mittakaavassa. Mäntyrimat kiinnitettiin levyihin ruuveilla, kuten alkuperäisessäkin rakenteessa oli tehty. Valmiin, matalan, laatikkomaisen rakenteen päälle pingotettiin Kiasman konservointistudiossa *Fabrianon Artistic*-paperia, yksi versio ilman suojaa ja kolme muuta versiota erilaisia paperin ja MDF-levyn väliin laitettuja suojamateriaaleja käyttäen:

1. Paperi pingotettiin taustakehikkoon ilman paperin ja MDF-levyn välistä suojaa. Kiinnitys tehtiin ruskealla liimapaperilla taustapuolen mäntyrimojen päälle.
2. Paperi pingotettiin kehikkoon talousmuovin päälle. Muovi oli Shoji Katon *Mirrored Moment X* -teoksen alkuperäistä suojausmateriaalia. Talousmuovin kiinnitettiin kehikkoon ruskealla kiiltävällä pakkausteipillä, aivan kuten alkuperäisessä teoksen suojauksessa oli tehty. Talousmuovin päälle pingotettiin paperi, samalla tavalla kuin 1. pingotuksessa.
3. Paperi pingotettiin kehikon päälle kiinnitetyn ohuehkon pellavapaperin päälle. Pellavapaperi kiinnitettiin kehikkoon taustan mäntyrimojen päälle liimapaperilla.

Päällimmäinen paperi kiinnitettiin samalla tavalla pellavapaperin päälle. Tätä paperia käytettiin talousmuovin sijaan, kun varsinaisen teoksen paperin ja MDF-levyn välissä oleva suojamateriaali vaihdettiin uuteen.

4. Paperi pingotettiin kehikon päälle kiinnitetyn 125 µm:n vahvuisen Melinex-muovin päälle. Muovi kiinnitettiin taustan mäntyrimoihin ruskealla liimapaperilla ja paperi kiinnitettiin muovin päälle samalla tavalla.

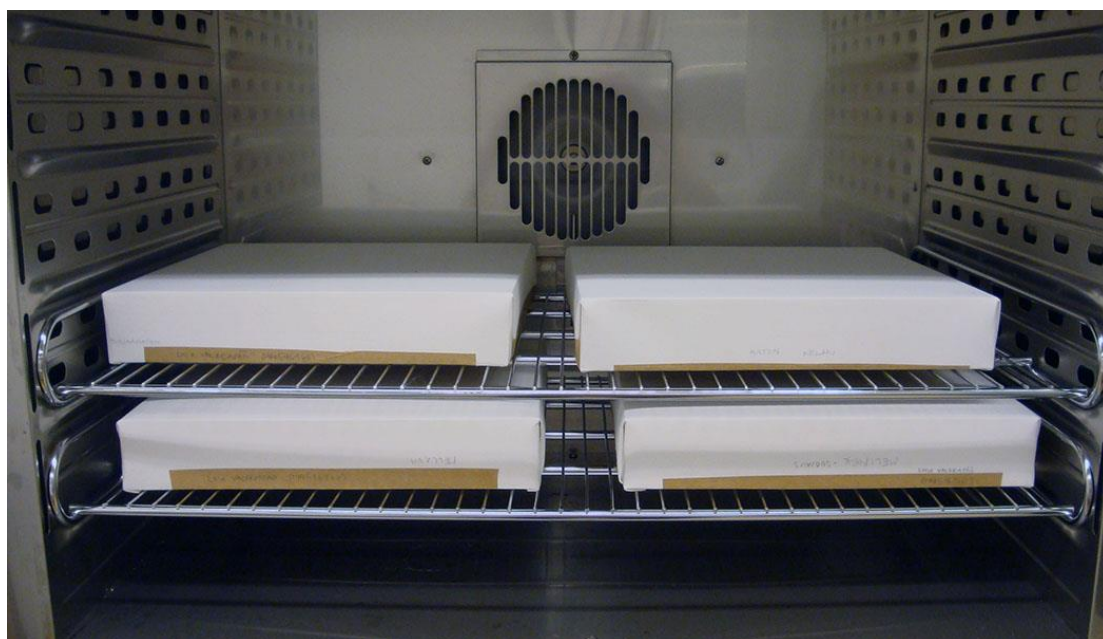


Kuvio 20. Päällimmäisen paperin kiinnitystä taustakehikkoon. Kuva, Liisa Valkeapää.

Tässä vaiheessa ei ollut vielä tietoa siitä, että taiteilija oli kostuttanut paperin ennen taustakehikolle pingottamista, joten kirjoittaja kiinnitti paperit taustakehikkoihinsa kostuttamatta papereita. Lopputulos oli eri metodista huolimatta hyvä.

5.7.3 Ikäännytykskokeen tulokset

Kaikki kahdeksan Kiasmassa rakennettua pienoiskopioita vietiin Metropolian ammatti-
korkeakoulun konservoinnin osaston laboratorioon. Jokaisen pienoiskopion valkoisuus
mitattiin kolmesta kohtaa Minolta Spectrophotometer CM-2600d -laitteella: 1) paperin
kulmasta, 2) paperin keskeltä ja 3) ensimmäisen mittauspisteen vastakkaisen kulman
ja keskikohdan välistä. Näiden kolmen mittauspisteen valkoisuuden keskiarvo todettiin
26.4.2013 tehdyllä mittauksella (kuvio 23). Sen jälkeen pienoiskopiot asetettiin ikäänty-
mään.



Kuvio 21. Pienoiskopiot asetettuna kosteus-lämpökaappiin. Kuva, Liisa Valkeapää.



Kuvio 22. Pienoiskopiot asetettuna päivänvalolamppujen alle. Kuva, Liisa Valkeapää.

Sekä kosteus-lämpökaappiin (kuvio 20) että päivänvalolamppujen (kuvio 21) alle laitettiin samanlaiset näytekappaleet. Päivänvalolamppujen alle laitettut näytteet nimettiin A-näytteiksi ja kosteus-lämpökaappiin suljetut B-näytteiksi.

Vanhennuskokeen mittaustulokset – valkoisuuden määrän keskiarvoarvo				
Mean= L*(D65) [SCI]				
Näyte	Mittauspäivä 26.4.2013	Mittauspäivä 23.5.2013	Mittauspäivä 13.6.2013	Mittauspäivä 20.9.2013
1A Ilman suojaa	96,97	-	96,93	97,70
2A Talousmuovi	97,06	-	97,64	97,71
3A Pellavapaperi	97,51	-	98,29	98,39
4A Melinex®	97,29	-	97,84	97,91
1B Ilman suojaa	97,16	94,19	92,65	-
2B Talousmuovi	97,23	93,96	92,36	-
3B Pellavapaperi	97,46	94,59	93,05	-
4B Melinex®	96,49	94,23	92,61	-

Taulukko 1. Vanhennuskokeen mittaustulokset valkoisuuden määrästä.

Taulukossa 1 ilmaistaan kunkin näytteen mittaustulosten keskiarvo valkoisuuden määrästä. Mitä lähempänä luku on sataa, sen valkoisempi mitattu näyte on. Ensimmäinen mittauskerta on ennen vanhentamista tehty mittaus. Toinen mittauskerta on noin kuukauden vanhentamisen jälkeen ja silloin mitattiin pelkästään lämpö-kosteuskaapissa olleet näytteet. Kolmas mittauskerta on B-näytteiden vanhentamiskokeen loppumittaus ja A-näytteille välimittaus vajaan kahden kuukauden vanhentamisen jälkeen. Noin viiden kuukauden jälkeen tehtiin A-näytteiden vanhentamiskokeen loppumittaus.

Kaikki taulukoissa näkyvät mittaustulokset ovat kolmesta, määritellystä pienoiskopioiden paperin kohdasta mitattujen arvojen keskiarvo.

Ensimmäisen ja viimeisen mittauksen välinen ero valkoisuuden määrässä	
Mean= L*(D65) [SCI]	
Näyte	Erotus
1A Ilman suojaa	0,27
2A Talousmuovi	-1,64
3A Pellavapaperi	-0,88
4A Melinex®	-0,62
1B Ilman suojaa	4,51
2B Talousmuovi	4,87
3B Pellavapaperi	4,41
4B Melinex®	3,88

Taulukko 2. Ensimmäisen ja viimeisen mittauskerran tuloksen erotus valkoisuuden määrässä.

Taulukossa 2 näkyy jokaisen näytteen alku- ja loppumittauksen välinen erotus. Miinusmerkkinen luku viittaa valkoisuuden määrän lisääntymiseen. A-näytteiden kohdalla kaikkien muiden näytteiden valkoisuus on vanhentamiskokeen aikana lisääntynyt, paitsi 1A-näytteen, jossa suojamateriaalia ei ollut lainkaan. Senkin näytteen valkoisuus on vähentynyt vain marginaalisesti. Näytteen 2A valkoisuus on lisääntynyt eniten.

B-näytteiden kohdalla jokaisen näytteen valkoisuus on vähentynyt. Melinexillä® suojattu pienoiskopio on menettänyt valkoisuuttaan vähiten ja talousmuovilla suojattu eniten. Kolmen ensimmäisen näytteen keskinäiset erot valkoisuuden määrän muutoksessa ovat pienet. Tämän taulukon perusteella voisi väittää, että Melinex® sopisi suojaamismenetelmistä parhaiten säilyttämään paperin valkoisuutta ankarissa kosteus- ja lämpöolosuhteissa.

Vanhennuskokeen mittaustulokset – sini-kelta -määrän keskiarvoarvo				
Mean= b*(D65) [SCI]				
Näyte	Mittauspäivä 26.4.2013	Mittauspäivä 23.5.2013	Mittauspäivä 13.6.2013	Mittauspäivä 20.9.2013
1A Ilman suojaa	2,59	-	1,24	1,11
2A Talousmuovi	2,56	-	1,14	1,00
3A Pellavapaperi	2,95	-	1,51	1,42
4A Melinex®	2,42	-	1,11	1,03
1B Ilman suojaa	2,49	7,07	8,80	-
2B Talousmuovi	2,46	7,09	8,77	-
3B Pellavapaperi	2,90	6,50	8,07	-
4B Melinex®	2,68	6,81	8,32	-

Taulukko 3. Vanhennuskokeen mittaustulokset sini-keltaisuuden määrystä.

Taulukossa 3 näkyy lukuarvona määriteltynä kustakin näytteestä mitattujen sini-kelta -määrien keskiarvo. Mitä lähempänä lukuarvo on sataa, sen keltaisempi näyte on. Negatiivinen mittaustulos taas kertoisi sataa lähestyessään näytteen sinisyydestä.

Ensimmäisen ja viimeisen mittauksen välinen ero sini-kelta -määrässä	
Mean= b*(D65) [SCI]	
Näyte	Erotus
1A Ilman suojaa	1,48
2A Talousmuovi	1,56
3A Pellavapaperi	1,53
4A Melinex®	1,39
1B Ilman suojaa	-6,28
2B Talousmuovi	-6,31
3B Pellavapaperi	-5,17
4B Melinex®	-5,64

Taulukko 4. Ensimmäisen ja viimeisen mittauksen tuloksen erotus sini-keltaisuuden määrässä.

Taulukossa 4 nähdään ensimmäisen ja viimeisen mittauksen tulosten keskiarvon erotus näytteen sini-keltaisuudessa. A-näytteiden kesken ei ole dramaattista eroa keltaisuuden vähenemisessä; kaikkien näytteiden keltaisuus on vähentynyt. Jokaisen B-näytteen keltaisuus on sen sijaan lisääntynyt. Eniten on muutosta tapahtunut 2B-näytteelle, jossa suojamateriaalina oli talousmuovi. Vähiten keltaisuus on lisääntynyt 3B-näytteessä, jossa suojamateriaalina oli pellavapaperi. Tässäkin mittauksessa 4B-näyte on muuttunut vähemmän, kuin ilman suojaa oleva ja talousmuovilla suojattu näyte. Tuloksista voisi päätellä, että sekä pellavapaperi, että Melinex® muovi olisivat hyviä eristemateriaaleja teoksen paperin suojaamiseen MDF-levyn vaikutukselta.

Vanhennuskokeen mittaustulokset – puna-viher -määrän keskiarvoarvo				
Mean= a*(D65) [SCI]				
Näyte	Mittauspäivä 26.4.2013	Mittauspäivä 23.5.2013	Mittauspäivä 13.6.2013	Mittauspäivä 20.9.2013
1A Ilman suojaa	-0,13	-	-0,07	-0,15
2A Talousmuovi	-0,11	-	0,07	-0,13
3A Pellavapaperi	0,01	-	-0,06	-0,12
4A Melinex®	-0,14	-	-0,09	-0,16
1B Ilman suojaa	-0,12	0,60	0,98	-
2B Talousmuovi	-0,13	0,70	1,12	-
3B Pellavapaperi	-0,01	0,70	1,08	-
4B Melinex®	-0,06	0,73	1,15	-

Taulukko 5. Vanhennuskokeen mittaustulokset puna-viher -määrästä

Taulukko 5 esittää puna-vihermäärän mittaustulosten keskiarvot. Negatiivisena a*:n arvo osoittaa vihreän määrää ja positiivisena punaisen määrää. Kumpaankin suuntaan suurin arvo voi olla 100.

Ensimmäisen ja viimeisen mittauksen välinen ero puna-viher -määrässä	
Mean= a*(D65) [SCI]	
Näyte	Erotus
1A Ilman suojaa	-0,28
2A Talousmuovi	-0,24
3A Pellavapaperi	-0,11
4A Melinex®	-0,3
1B Ilman suojaa	-1,1
2B Talousmuovi	-1,25
3B Pellavapaperi	-1,9
4B Melinex®	-1,21

Taulukko 6. Ensimmäisen ja viimeisen mittauskerran tuloksen erotus puna-viher -määrässä.

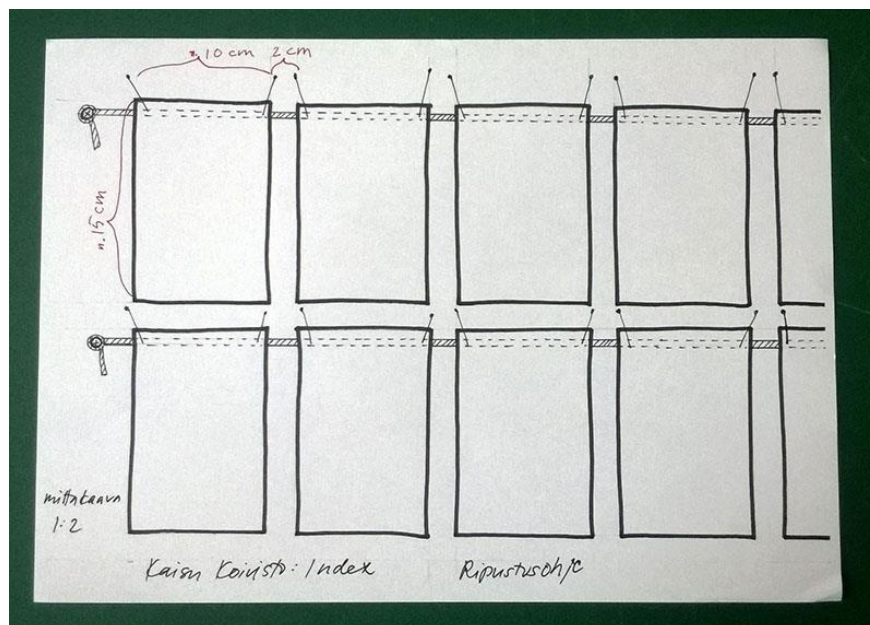
Taulukko 6 esittää ensimmäisen ja viimeisen mittaustuloksen keskiarvojen erotuksen. Päivänvalolamppujen alla vanhennetuissa A-näytteissä ero on enimmillään -0,3, viitaten paperin minimaaliseen vihertymiseen. B-näytteissä ero on hieman suurempi, mutta niissäkin enimmillään näytteellä 3B: -1,9.

Jää harkinnan varaan, vaihdetaanko *Mirrored Moment X* -teoksen suojamateriaali vielä kerran ja jos se vaihdetaan, milloin se tehdään. Vanhentamiskokeen tulokset eivät anna aihetta akuuttiin suojamateriaalin vaihtoon.

6 Kaisu Koivisto *Index* (2010)

Kaisu Koiviston teos *Index* on esille ripustettuna suurikokoinen, paperipohjainen teos. Sen teososat ovat itsessään pieniä ja helposti käsiteltäviä, kooltaan noin 15 x 10 cm. Ripustettuna teos on kuitenkin suuri, vähintään noin 2 x 7 m. Teoksen mahdollinen suojaaminen näyttelyssä roiskeilta ja kosketuksilta tuottaa helposti päänvaivaa. Toisaalta seuraavissa kappaleissa käy ilmi, miksi teos jätettiin kuitenkin suojaamatta Kiasman ”Tosi kyseessä” -kokoelmanäyttelyssä vuonna 2012.

Teososat kiinnitetään teräsruuveineuloilla seinään¹⁰⁵. Jos seinä on liian kova neuloille, ripustetaan seinään ensin vaakasuorat narut, joihin teososat kiinnitetään teräsruuveineuloilla. Narut kiinnitetään 17 cm:n välein mahdollisimman lähelle seinää ja se vedetään tarpeeksi tiukalle, jottei naru ala roikkua. Ruuvikiinnitykset ovat narujen päässä ja joko yhdessä tai kahdessa kohdassa narun puolivälissä. Keskikohdan ruuvit piilotetaan teosien taakse. Neulojen, joilla teososat kiinnitetään seinään, ei tarvitse olla pitkiä. Osien väliin jätetään joka suuntaan kahden senttimetrin väli. Teoksen alareuna on vaajaan metrin lattiapinnan yläpuolella. Teoksen ripustamisessa käytetään apuna laserveivaakaa, jotta teososarivit pysyvät suorina.



Kuvio 23. Kaisu Koiviston piirtämä ohje teosien ripustamisesta. Kuva, Liisa Valkeapää.

¹⁰⁵ Kaisu Koiviston Kiasmalle antamat ripustusohjeet.

6.1 Taitelijan esittely

Kaisu Koivisto on Seinäjoella 1962 syntynyt, Helsingissä toimiva kuvataiteilija¹⁰⁶. Hän suoritti kuvataiteen opintoja Kankaanpään taidekoulussa, Taideteollisessa korkeakoulussa ja hän on suorittanut opintoja myös Helsingin yliopistossa. Kuvataiteilijana Koivisto nousi suuren yleisön tietoisuuteen ”Vuoden nuori taiteilija” -näyttelyllään Tampereen taidemuseossa vuonna 1996. Siitä lähtien hänen teoksiaan on ollut esillä yksityis- ja yhteisnäyttelyissä ympäri maailmaa.

Kaisu Koivisto yhdistää installaatioissaan, piirustuksissaan ja valokuvissaan luonnonmateriaaleja yllättäviin aiheisiin; esineet eivät olekaan sitä, miltä ne aluksi näyttivät. Taiteilija käyttää teoksissaan usein kierrätysmateriaaleja. Kuvataiteilijamatrikelissa todetaan hänen töidensä olevan ”houkuttelevan kauniita”¹⁰⁷

6.2 *Index*-teoksen esittely

Kaisu Koiviston teos *Index* on installaatio, joka koostuu monista pienistä, riveihin ripustetuista paperiarkeista. Teoksessa käytetyt materiaalit ovat Roomasta kadulta löytyneet, vanhat paperiset arkistokortit, tussi, akryyliväri ja akvarelli. Kuten aiemmin todettiin, kukin paperiarkki on kooltaan noin 15 x 10 cm. Paperit eivät ole keskenään täsmälleen saman kokoisia.



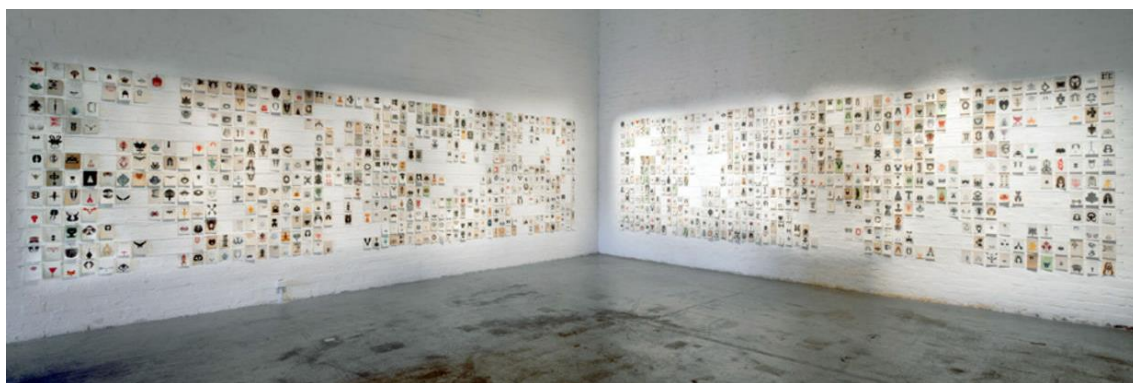
Kuvio 24. *Index* ripustettuna Kiasman ”Tosi kysessä” -kokoelmanäyttelyyn, vuonna 2012. Kuva, Liisa Valkeapää

¹⁰⁶ Koivisto, Kaisu (2012)

¹⁰⁷ <http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi/fi/taiteilijat/1850> (luettu 25.10.2014)

Koivisto teki *Indexin* viettäessään kevään 2011 Suomen Rooma-instituutin Villa Lantessa¹⁰⁸. Koivisto kertoo Roomassa kulkieksaan löytäneensä sattumalta roskien joukosta laatikoita, joissa oli vanhoja kirjaston aineistokortteja. Tutkittuaan löytöään, hän totesi korttien merkintöineen olevan noin sata vuotta vanhoja. Korteissa oli tietoa kirjoista, joissa käsiteltiin 1800-luvun ideologista ja kirjallista *Risorgimento*-liikettä, jonka tavoitteena oli yhdistää Italian alueella olevat pienet valtiot yhdeksi suureksi valtioksi. Korteissa oli tekstiä iltaliaksi, saksaksi, ranskaksi ja englanniksi.

Koiviston *Indexissä* käyttämät ornamenttisella käsialalla kirjoitetut kortit olivat lähtökohdana teokselle, joka hänen mukaansa ”*kommentoi historian ja kuvien fragmentaarista ja tarinallista luonnetta*”. Taitelija käytti teososien tekemiseen mustetta ja vesivärejä, joilla hän sai aikaan *Rorschach*-musteläikkätestin kuvioihin viittaavia, sattumanvaraisia kuvioita, joissa katsoja voi hahmottaa muun muassa eläimiä ja kasveja. Osa alkuperäisistä teksteistä peittyi värin alle, kuten historian tapahtumat ja paikat, jotka ajan oloon unohduttavat¹⁰⁹. Taiteilija kertoo teokseensa liittyvän myös arkistoinnin, luetteloinnin ja järjestämisen teemat. Uudet kuvalliset kerrokset korostavat Koiviston mukaan sanallisen ja kuvallisen tiedon tulkinnallisuutta ja fragmentaarisuutta. Tulos on mosaiikin kaltainen kokonaisuus (kuvio 24.).



Kuvio 25. *Index* ripustettuna Forum Boxin ”*Toisessa valossa*” -näyttelyyn, 2011. Kuva, Kaisu Koivisto.

Teos oli esillä Forum Box -galleriassa¹¹⁰ ennen kuin se liitettiin Kiasman kokoelmiin. Kuviossa 25 näkyy, kuinka Forum Boxissa teososia oli esillä kaksinkertainen määrä Kiasman myöhempään kokoelmaripustukseen verrattuna. Kiasman kokoelmiin kuuluvassa

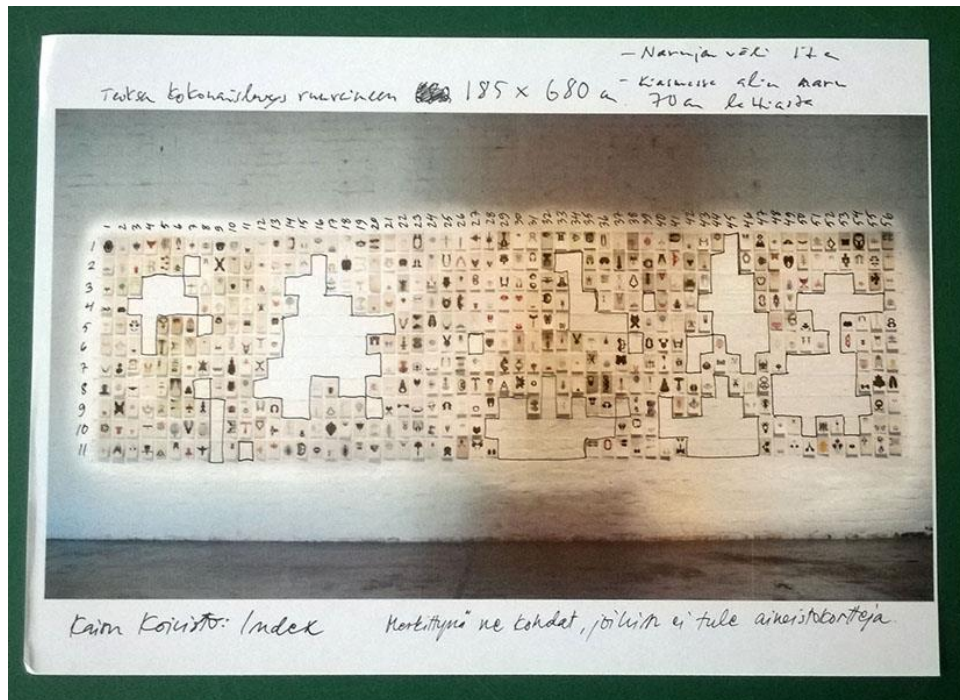
¹⁰⁸ Kaisu Koivisto, Kiasmalle antamassaan tiedonannossa (2011).

¹⁰⁹ Koivisto, Kaisu (2012) haastattelu

¹¹⁰ Forum Box, Ruoholahdenranta 3, 00181 Helsinki

Indexissä on 580 teososaa, joista vain osa on kerrallaan esillä. Edellä jo kuvailtiin, kuinka teososat kiinnitetään yläreunoistaan teräsruuveilla seinään, yhteentoista riviin, ja jokaisessa rivissä on 56 paikkaa teoksen osille (kuvio 26). Taiteilija on piirtänyt kartan, jonka mukaan teoksen osat ripustetaan. Kartta määrittelee tyhjiksi jätettävät paikat. Kunkin täytettävään paikkaan ripustettavaa teososaa ei kuitenkaan ole määritelty. Kohtiin saa ripustaa minkä teososan tahansa. Tällä tavalla sattuma luo kunkin ripustuksen teososajärjestyksen.

Ripustusohjeet ovat perusteelliset, selkeät ja kattavat. Carol Stringari toteaa tekstissään, että usein, kun taiteilijaan ei ole enää mahdollista saada yhteyttä, hyvien ohjeiden puutteessa saattaa syntyä ripustus, joka ei vastaa taiteilijan alkuperäistä näkemystä¹¹¹. Koiviston ohjeet riittävät taiteilijan intention luomiseen jokaisella ripustuskerralla.

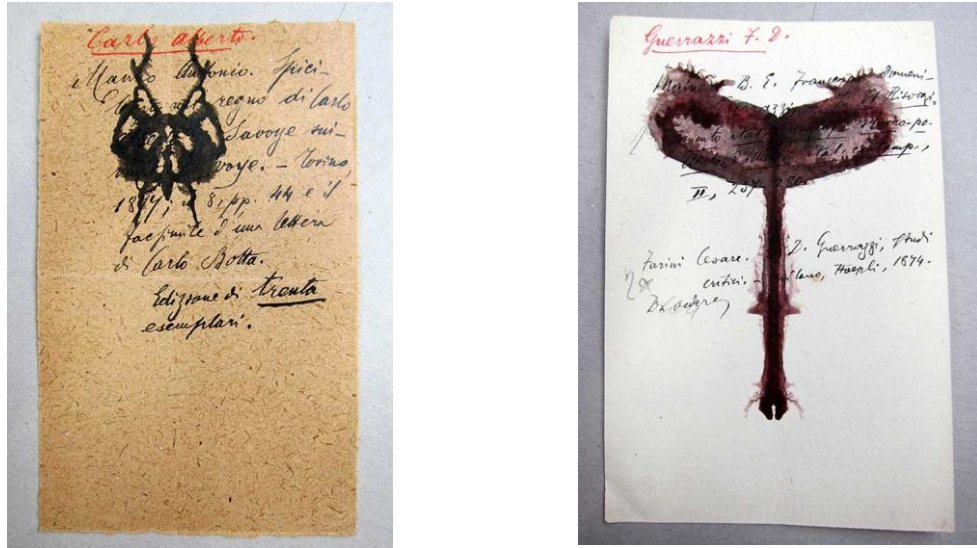


Kuvio 26. Kaisu Koiviston laatima ripustuskartta, ohjeeksi teososien ripustamiseen. Kuva, Liisa Valkeapää

Teososien paperit ovat keskenään hyvinkin erilaisessa kunnossa ja ikääntymisen tilassa. Jotkut papereista ovat todella hauraita, ohuita ja voimakkaasti kellastuneita, kun taas toiset ovat paksua, hyvin säilynyttä paperia, joka ei ole kellastunut nimeksikään. Kaikissa

¹¹¹ Stringari, Carol (1999)

osissa on maalaustekniikan takia taite, jonka avulla *Rorschach*-kuvio on tuotettu. Teososien taustalle on yläkulmiin liimattu palat Filmoplast P 90 -teippiä¹¹², jotta kulmat kestäväsivät paremmin teräsneuloilla ripustamista.



Kuvio 27. Vasemmalla voimakkaasti kellastunut teososapaperi, oikealla valkoisena säilynyt teososapaperi. Kuva, Liisa Valkeapää

Koska kaikki teososat eivät ole koskaan yhtä aikaa esillä, niin voidaan tulkita, että osa niistä on teoksen varaosia. Tämä taas johtaa siihen ajatukseen, että yksittäisen teososan turmeltuminen ei ole teoskokonaisuuden kannalta merkittävää ja myöskin, että teos on olemassa, vaikka osia teoksesta syystä tai toisesta tuhoituisi. Tämä on yksi syy, miksi teosta ei suojattu sen ollessa esillä Kiasman kokoelmanäyttelyssä. Teoksen eteen asetettiin kuitenkin matala naruaita kertomaan yleisölle, että teosta ei ole tarkoitettu koskettavaksi.

Ne osat, jotka eivät olleet mukana Kiasmassa esillä olleessa ripustuksessa, dokumentoitiin, kuvattiin ja pakattiin säilytettäväksi. Teososille annettiin juokseva numero tarkastusjärjestyksessä ja numero kirjattiin lyijykynällä teososan taakse. Teososista 1-20 poistettiin verso-puolen yläkulmista sinne liimatut Filmoplast-teippipalat ja vahvikkeeksi vaihdettiin japaninpaperipala, joka kiinnitettiin paikalleen vehnätärkkelysliisterillä. Tämä toimenpide tehtiin, jotta voitaisiin pidemmällä aikavälillä tarkkailla ja todeta, mitkä ovat Fil-

¹¹² Filmoplast P 90 -teippi on valkoinen paperiteippi, jonka väitetään kestävän ikääntymistä ja olevan kellastumaton.

moplast P 90 -teipin ikääntymisominaisuudet liisterillä kiinnitettyyn japaninpaperiin verrattuna. Filmoplast P 90 -teipin oletetaan olevan niin sanotusti hyvälaatuinen teippi, joka ei aiheuta vaurioita paperille, johon se on kiinnitetty. Tuote ei ole kuitenkaan ollut niin kauan olemassa, että voitaisiin varmuudella sanoa, ettei se tuota vaurioita papereille, joihin sitä on kiinnitetty.

Kiasman kokoelmanäyttelyn jälkeen näyttelyssä esillä olleet teososat numeroitiin, dokumentoitiin ja kuvattiin. Jokaisesta osasta tehtiin vauriopiirros.

6.3 Kaisu Koiviston haastattelu

Kaisu Koiviston haastattelu tehtiin 15.4.2013 taiteilijan kotona Helsingissä. Haastattelun myötä haluttiin saada selville taiteilijan näkemyksiä *Indexin* materiaalivalinnoista, ulkonäöstä, esittämistavasta ja teoksen mahdollisesta suojaamisesta.

Haastattelun aluksi Kaisu Koivisto totesi tekevänsä taidetta monenlaisista materiaaleista. Jos hän käyttää paperia teoksessaan, paperin laatu itsessään synnyttää teoksen, kuten *Indexin* kohdalla kävi. *Indexin* syntyi käsiteltiin pääpiirteittäin jo luvussa 6.2. Arkistokortit löytyivät Roomassa, roskiksen vieressä lojuvasta laatikosta. Koivisto päätti ottaa kortteja mukaansa sen verran kuin yhteen isoon muovikassiin mahtui. Hän muistelee laskeneensa kahteentuhanteen käydessään läpi mukaansa ottamiaan kortteja.

Taiteilija kysyi asiantuntijoilta korttien mahdollisesta historiallisesta arvokkuudesta, ennen kuin ryhtyi työstämään niistä taideteosta. Kortit todettiin sinänsä arvottomiksi ja taiteilija aloitti niiden työstämisen. Musteen taiteilija valitsi materiaaliksi, koska se on hänelle tuttu työväline. Hän käyttää pullomustetta ja piirtimiä usein teosten luonnosteluun. Musteen lisäksi teosakortteihin on maalattu akvarelleilla ja joihinkin myös akryyliväreillä: Koivisto ei halunnut teoksen olevan pelkästään mustavalkoinen.

Kuten edellä jo todettiin, kuvio tuotettiin paperiin taittamalla. Kuvion hieman ennalta arvaamatonta muodostumista pystyi jonkin verran ohjailemaan nipistelemällä paperitaitteen välissä olevaa väriä. Erilaiset paperit tuottivat erilaisia kuvioita. Jotkut papereista olivat imevämpiä kuin toiset ja paperin imukyky vaikutti kuvioden muodostumiseen. Tehytään tovin korttikuvia, Koivisto ryhtyi miettimään teososista muodostuvaa kokonaisuutta. Hän pohti, oliko korttien työstäminen välivaihe, joka johti jonkin toisen teoksen

työstämiseen vai tulisiko niistä itsessään teos? Kiinnitettyään maalattuja kortteja nuppi-neuloilla seinälle, hän huomasi, että niistä alkoi työstämisen myötä hahmottua teos.

Koiviston mielestä on tärkeää, että *Index* on tehty paperille. Meidän päiviimme saakka paperi on ollut tärkeä arkistointimateriaali ja osa historiaa; historian kerrokset ovat osa *Indexiä*. Korttien käsinkirjoitettu teksti tunnistetaan vanhaksi.

Teos on ripustettuna suuri – se peittää monta neliometriä seinäpinta-alaa. Koiviston mielestä sen on oltava suuri, jotta materiaalin runsaus tulisi esiin. Teos on ollut esillä eri kokoisena eri paikoissa. Joka kerran on ollut tärkeää, että *Index* on ollut kulloiseenkin näyttelytilaan sopivasti mahdollisimman suuri. Taiteilijan mielestä on myös merkittävää, että ripustuksessa on valkoisia aukkoja, kohtia, joihin ei ole kiinnitetty teososaa.

Forum Boxissa esillä ollessa muutama *Indexin* teososa tuhoutui. Tilassa oli tanssiesitys, jonka tuoksinassa ilmavirta repi paperia. Taiteilija heitti repeytyneet osat roskiin ja korvasi osat ripustuksen ulkopuolelle jääneillä osilla. Forum Boxin ripustuksessa teososien taustapuolen yläkulmissa ei ollut vielä vahvistuksia. Samaa korvaamisen käytäntöä voi taiteilijan mielestä *Indexin* kohdalla noudattaa vastaisuudessakin. Korvausmahdollisuus on syy, miksi teoksen suojaaminen ei ole aivan välttämätöntä. Koivisto kuitenkin toivoo, että teosta varjeltaisiin turhalta vaurioitumiselta. Hän toivoo, että jokaisena ripustuskertana käytettäisiin jo olemassa olevia neulan reikiä.

Taittamisen jäljet näkyvät teososissa yllättävän vähän. Koivisto kertoi, että Rooman työtilassa oli sen verran kosteaa, että paperin taitos tasaantui helposti painojen alla. Raapeammissa papereissa taite jäi enemmän näkyviin. Ikääntymisen merkit teoksen materiaaleissa eivät ole taiteilijan mielestä haitaksi. Hänen mukaansa materiaalissa saa näkyä se, että se on nähnyt aikaa. Taiteilijan mielestä olisi hyväksyttävää suojata teos näyttelyssä seinään kiinnitetyillä pleksilevyillä, jos suojaaminen on välttämätöntä.

Suurikokoiseksi paperipohjaiseksi teokseksi Koiviston *Index* on suhteellisen helppo teos säilyttää. Se ei vie paljon tilaa ja eikä teoksen papereita tarvitse rullata säilytyksen ajaksi. Pienet paperit pinoutuvat helposti päällekkäin ja ne on helppo säilyttää teossäilytyslaatikoissa. Ja koska teoksella on huomattava määrä varaosia, ei teoksen suojaaminen näyttelyissä lasi- tai pleksisuojujalla ole välttämätöntä.

7 Janne Räisänen *Immaculate Shittendo* (2009)

Immaculate Shittendo on vesivärillä, lyijykynällä, musteella ja värikynillä rullapaperille tehty maalaus. Teoksen paperin koko on 114 x 1008 cm. Taitelija on työstänyt teostaan lattialla kolmen viikon ajan. Teos on edennyt kutakuinkin metrin päivässä ensin toisesta ja sitten toisesta laidasta lähtien. Taiteilijan toive on, että teos on esille asetettuna ainakin 25 cm lattiapinnan yläpuolella. Ripustamiseen käytetään ”bulldog”-klipsejä, jotka kiinnitetään teoksen yläreunaan ja klipsit puolestaan kiinnitetään seinään (kuvio 28).

Teos muodostaa jonkinlaisen dokumentin kolmesta viikosta, jolloin teosta työstiin. Aiheet ovat vapaata assosiaatiota sekoitettuna sen hetken ajankohtaisiin tapahtumiin.



Kuvio 28. Kiasman kokoelmanäyttelyssä käytetty klipsikiinnitysmenetelmä. Kuvassa näkyy myös lika, jotka ovat luonteenomaisia teokselle. Kuva, Liisa Valkeapää

7.1 Taiteilijan esittely

Janne Räisänen on 1971 Pudasjärvellä syntynyt kuvataiteilija¹¹³. Hän valmistui maisteriksi Kuvataideakatemiasta 1998. Hän on suorittanut taideopintoja myös Limingan taidekoulussa ja Frankfurtin Städelschule -yliopistossa¹¹⁴. Vuonna 1999 hänet valittiin vuoden nuoreksi taitelijaksi. Räisäsen teoksia on keräilijöiden, säätiöiden ja monien suomalaisten taidemuseoiden kokoelmissa. Vuodesta 1994 lähtien hänellä on ollut teoksia esillä yksityis- ja yhteisnäyttelyissä sekä koti- että ulkomailla. Räisäselle jaettiin Suomen taideyhdistyksen William Thuring -pääpalkinto vuonna 2008. Tänä päivänä Räisänen toimii taiteilijana sekä Helsingissä että Berliinissä.

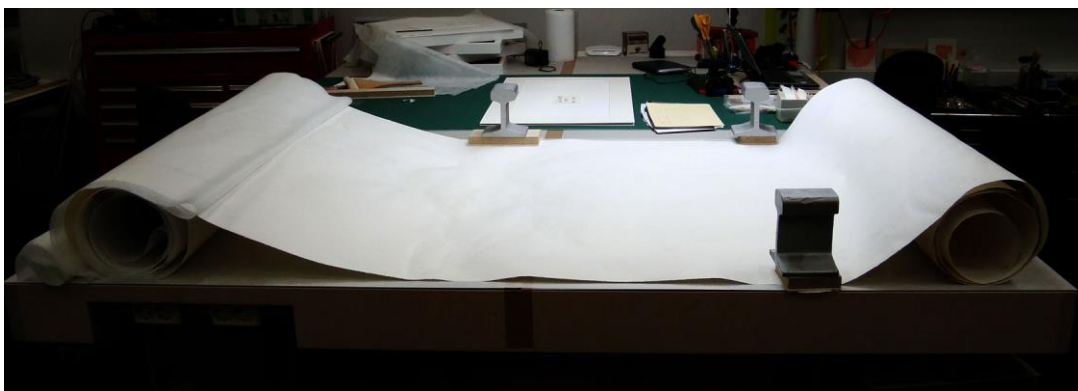
Räisänen käyttää teoksissaan muun muassa öljyvärejä, mustetta, lyijykynää, akryylivärejä ja vesivärejä. Hän maalaa teoksiaan sekä kankaalle että paperille ja käyttää joskus myös kollaasitekniikkaa. Taiteilijan tyyliä kutsutaan hänestä kertovalla Wikipedia-sivulla ekspressiiviseksi ja ”huonomaalaustyyliseksi” (Bad Painting), jossa maalausjälki on rosoista. Tekninen taitavuus on suuntauksessa toisarvoinen ja pääpaino on spontaanilla ilmaisulla, joka aidosti tallentaa hetken.

7.2 Teoksen matka kokoelmanäyttelyyn ja näyttelystä varastoon

Immaculate Shittendo -teos hankittiin Kiasman kokoelmiin Galleria Anhavasta, jossa se oli esillä ”*Ilonan katupoika*” -näyttelyssä 8.4.–2.5.2010. Teos lienee ollut esillä ennen sitä myös berliiniläisessä galleriassa, jossa aiemmin tekstissä esiintynyt kuva (kuvio 3) on otettu.

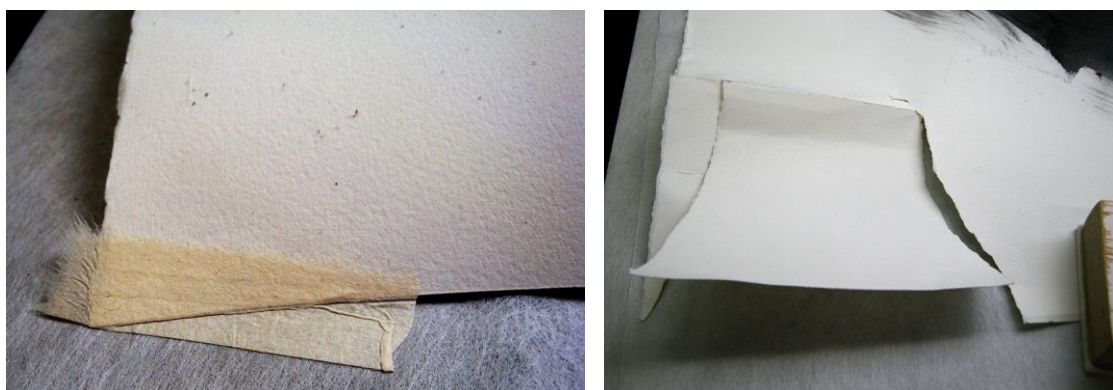
¹¹³ http://fi.wikipedia.org/wiki/Janne_R%C3%A4is%C3%A4nen (6.9.2014)

¹¹⁴ http://suomentaideyhdistys.org/?page_id=1051 (6.9.2014)



Kuvio 29. *Immaculate Shittendo* -teoksesta oli pituutensa vuoksi vain osa kerrallaan esillä dokumentoinnin ja konservoinnin aikana. Loput teoksesta oli rullalla molemmissa teoksen päissä. Kuva, Liisa Valkeapää.

Teoksen dokumentointi vei aikaa teoksen suuren koon takia. Vain osa teosta oli mahdollista ottaa esille kerrallaan (kuvio 29). Kuten on jo aiemmin tekstissä mainittu, koko kymmenmetrinen paperi oli kauttaaltaan deformatunut rullaamisesta. Myös vesiväritekniikka oli aiheuttanut paperiin deformaatiota. Kun teos avattiin säilytysrullastaan, siitä erittyi pahaa hajua, joka ei kuitenkaan ollut homeen hajua. Paperista löytyi paljon vaurioita, kuten repeämiä, taitteita, ryppyjä, painaumuksia, kohoumia, tarttumataitteita, reikiä ja likaa. Taitelijan mielestä ”elämää-nähneisyys” kuuluu teoksen luonteeseen ja siksi pieniä vaurioita ei konservoitu. Ennen Kiasman kokoelmanäyttelyä teoksen kulmat vahvistettiin versopuolelta japaninpaperilla ja liisterillä, jotteivat ne hapertuisi lisää näyttelyn aikana (kuvio 30). Kaikissa kulmissa oli taitteita, likaa ja joissakin kulmissa oli myös repeämiä. Vain suurimmat repeämät, joiden lisärepeäminen oli todennäköistä, paikattiin japaninpaperilla (kuvio 30).



Kuvio 30. Vasemmassa kuvassa teoksen taustapuolen kulman japaninpaperivahvistus. Oikeassa kuvassa yksi repeämäkohdista. Kuvat, Liisa Valkeapää

Teos ripustettiin ilman suojausta. Koska ”elämää-nähneisyys” sopi teoksen luonteeseen, ei ollut äärimmäisen kriittistä suojata sen pintaa näyttelyssä mahdollisesti aiheutuville vaurioille. Vaikka teos oli Katon teoksen tavoin tehty puhtaanvalkoiselle paperille, josta suurin osa oli jäänyt maalipinnan alta esille, Räisäsen teoksessa mahdolliset pienet vauriot eivät turmelisi teoksen alkuperäistä luonnetta. Bad painting -tyyli kestää jossain määrin mahdollisia museoyleisön aiheuttamia ”roiskeita ja tahroja”.

Ripustus tehtiin jo aiemmin esitellyllä ”bulldog”-klipsi -menetelmällä. Jokaiseen klipsiin kiinnitettiin pala lumppukartonkia, jottei metallinen klipsi painaisi jälkiä paperin yläreunaan. Klipsit kiinnitettiin seinään ruuveilla. Alareunastaan teos kiinnitettiin seinään magneeteilla, joiden vastakappaleena oli paperin seinän puolella seinään kiinnitetyn ruuvin kanta, joka oli peitetty Filmoplastilla. (kuvio 31).



Kuvio 31. Valkoisella paperilla päällystetty magneetti kiinnittää teoksen alareunan seinään. Kuva, Liisa Valkeapää.



Kuvio 32. *Immaculate Shittendo* ripustettuna Kiasman ”*Tosi kyseessä*”-näyttelyyn, viidenteen kerrokseen. Kuva, Liisa Valkeapää

Näyttelyn jälkeinen tarkastus tehtiin teoksen ollessa ripustettuna seinällä. Teoksen tarkasti Kiasmassa sillä hetkellä harjoitteluaan suorittamassa ollut paperikonservaattoriopiskelija Goldi Rikkilä, joka ei havainnut mitään muutoksia teoksen kunnossa. Teos pakattiin putken ympärille rullalle. Putken halkaisija oli 30 cm. Teoksen ja putken väliin laitettiin eristeeksi ohut lumppupaperi- ja silkkipaperikerros, jälkimmäinen kosketuksessa teokseen.

Ollakseen niinkin suurikokoinen teos, on *Immaculate Shittendo* suhteellisen helppo esittää ja varastoida. Koska teoksen ilmaisu on rosoinen, se kestää elämää ja sen mahdollinen vaurioituminen on helppo konservoida huomaamattomaksi. Teoksen paperin rullaantumisindeformaatiokin on myös osa teoksen luonnetta, joten rullalla säilyttäminen sopii teokselle hyvin. Teoksen maalikerrokset eivät ole niin paksuja, että ne kärsisivät merkittävästi rullaamisesta.

8 Keskustelu

Museokokoelmissa on nykytaiteen teoksia, joita kokoelmia kartuttavat museoammattilaiset ovat oman ammattitaitonsa ja museon laatiman hankintastrategian ohjaamana valinneet kokoelmiin liitettäväksi. Taiteilija on puolestaan oman henkilöhistoriansa, materiaalituntemuksensa ja mieltymystensä siivittämänä valinnut teoksen materiaalit, joko tietoisena materiaalien käyttäytymisestä tai välittämättä siitä, mitä materiaaleille ajan oloon tapahtuu tai soveltuvatko käytetyt materiaalit pitkään säilytettävän taiteen tekemiseen laisinkaan. Toisinaan juuri hankittua teosta joudutaan konservoimaan jo kokoelmiin liittämisen yhteydessä, koska nykytaiteen materiaalit ovat usein hauraita. Taiteilijalla on kuitenkin vapaus olla ajattelematta materiaalien säilymistä luodessaan taidettaan. Taiteilijan tehtävä on luoda taidetta. Museoammattilaisten tehtävänä on tunnistaa huonosti säilyvät teokset ja tiedostaa niiden pitkäaikaisen säilyttämisen ja esittämisen vaikeudet.

Paperi on useimmiten hyvin säilyvä materiaali. Hyvälaatuinen akvarellipaperi säilyy hyvissä säilytysolosuhteissa alkuperäisessä asussaan pitkään. Paperi on kuitenkin valoherkkää materiaalia ja pitkä valolle altistaminen vaurioittaa paperin kemiallisia sidoksia ja kiihdyttää paperin hajoamista. Puhtaan valkoinen paperipinta on myös altis kosketuksen aiheuttamalle lialle ja paperiin tulleita vaurioita on vaikea konservoida piiloon, varsinkin jos teoksessa on käytetty vedelle arkoja materiaaleja, kuten vesivärejä. Museokokoelmiin kuuluvan paperipohjaisen teoksen kunto halutaan säilyttää mahdollisimman pitkään sellaisena, kuin se on teoksen kokoelmiin liittämisen hetkellä. Säilyttämisen näkökulmasta suurikokoiset paperipohjaiset teokset ovat hankalia. Teokset vievät kokonsa puolesta paljon tilaa teosvarastossa ja esillepanoa suunniteltaessa todetaan usein, että tarpeeksi suurten suojamateriaalien löytäminen on vaikeaa ja materiaali on kallista. Suurikokoiset suojalasit painavat ja tekevät teoksesta hankalasti käsiteltävän.

Tässä opinnäytetyössä esiteltiin Shoji Katon teos, joka kehystettiin kahteen samanlaiseen puukehykseen ja teoksen suojana käytettiin heijastamatonta pleksiä. Teoksen pinta oli puhtaan valkoista paperia, josta iso osa oli esillä ilman paperia peittävää maali-pintaa. Mikä tahansa museovieraan vahingossa aiheuttama ”roiskaisu” teoksen paljaalle pinnalle olisi ollut mahdotonta saada näkymättömiin ja siksi teoksen alkuperäisen luonteen säilyttämisen takia teososat kehystettiin. Taitelija itse suostui teostensa kehystämiseen, vaikka olikin esittänyt teokset yksityisnäyttelyssään ilman kehyksiä.

Taiteilijat toivovat toisinaan, että heidän teoksensa esitettäisiin ilman suojausta, koska näin katsojan ja teoksen välissä ei ole mitään katsomiskokemusta häiritsevää tai etäännyttävää tekijää. Tämä aiheuttaa ristiriitaisia ajatuksia konservattorein päätöksentekoprosessissa: museokokoelmiin kuuluvaa teosta on suojeltava vaurioilta ja teos on voitava säilyttää alkuperäisessä kunnossaan mahdollisimman pitkään ja samalla taiteilijan intention teoksen suhteen on toteuduttava. Tämän takia jokainen nykytaiteen teos on kohdattava omana yksilönään. Suojaamisen ja suojaamattomuuden seikat on jokaisen teoksen kohdalla keskusteltava ja mietittävä erikseen. Taiteilijan intentio halutaan säilyttää ja sen muistiin kirjaaminen on tärkeää teoshankinnan yhteydessä. Ihanteellisimmillaan se toteutuu taiteilijahaastattelulla.

Kaisu Koiviston ja Janne Räisäsen teokset esitettiin Kiasman kokoelmanäyttelyssä ilman suojausta. Kummankin teoksen kohdalla oli hyvät perustelut suojaamatta esittämiselle. Koiviston teokselle oli olemassa suuri määrä varaosia, joten yhden osan vaurioituminen ei muuttanut teosta toiseksi. Teososat ripustettiin taitelijan laatiman ohjeen mukaan jättäen teosopaikkoja tyhjiksi. Ohjeessa ei määritelty, mitä teososaa tulisi käyttää mihinkin ripustuskohtaan. Teos on näin joka kerta ripustettaessa hieman erilainen. Ja koska kaikki teososat eivät ole koskaan samaan aikaan esillä, mahdollisesti tärveltyneet teososat voidaan korvata toisella. Tärveltyminen ei tietenkään ole toivottavaa taiteilijankaan mielestä. Teoksen säilyttäminen varastossa on teososien pienuuden takia helppoa.

Räisäsen teos on puolestaan ilmaisultaan rosoinen, ”bad painting” -tyylin maalaus, jossa on jo lähtökohtaisesti vaurioita paperissa. Teos ei muutu toiseksi, vaikka siihen tulisikin näkyvä vaurio. Teoksen säilyttäminen varastossa käy rullattuna, sillä rullausdeformaatio on osa teoksen alkuperäistä luonnetta.

Tämä tutkimus ei tuonut tyhjentävää vastausta tai kaikkiin tapauksiin sopivaa ohjeistusta siitä, miten suurikokoisia paperipohjaisia nykytaideteoksia tulisi museokokoelmissa suojata ja esittää. Asia on aina mietittävä erikseen kunkin kokoelmiin liitetyn teoksen kohdalla.

9 Yhteenveto

Tässä opinnäytetyössä on käsitelty museokokoelmien suurikokoisten paperipohjaisten nykytaideteosten esittämisen ja säilyttämisen haasteita. Tutkimuksessa on esitelty kolme Kiasman kokoelmiin hankittua suurikokoista paperipohjaista teosta: Shoji Katon *Mirrored Moment X*, Kaisu Koiviston *Index* ja Janne Räisäsen *Immaculate Shittendo*. Kunkin teoksen tekijä esitellään tutkimuksessa, samoin esitellään kaikkien kolmen teoksen tie taitelijan intentiosta Kiasman kokoelmiin.

Tutkimuksessa käsitellään myös Kiasman kokoelmapolitiikkaa ja samassa yhteydessä käydään läpi myös museon kokoelmastrategiaa. Tekstissä paneudutaan siihen, miten Kiasman kokoelmia kartutetaan, kuka on vastuussa teosvalinnoista ja mitkä tekijät valintoihin vaikuttavat. Kiasman kokoelma-amanuenssi Eija Aarnion haastattelu esitellään tässä yhteydessä ja sen tavoitteena on ollut saada ensikäden tietoa siitä, miten hankinnat tänä päivänä käytännössä tapahtuvat.

Museokokoelmien paperipohjaisten teosten säilyttämistä työssä käsitellään, samoin pohditaan sitä miten teokset olisi hyvä suojata näyttelyiden ajaksi tai onko niitä syytä suojata laisinkaan. Tässä yhteydessä käsitellään myös teosten koskettamisen problematiikkaa sekä kosketuksen aiheuttamia vaurioita. Aiheesta esitellään vuonna 2002 Kiasmassa näyttelyn yhteydessä tehty kosketuskoe.

Konservaattorin työskentelyä nykytaiteen materiaalien kanssa käsitellään. Nykytaiteen teosmateriaalit voivat olla mitä tahansa ja siksi nykytaiteen kanssa työskentelevän konservaattorin on käsiteltävä kukin teos tapauskohtaisesti. Kuvataideakatemian materiaaliopin lehtori Malla-Stina Tallgrenin haastattelu esittelee mitä Suomen korkeinta kuvataidekoulutusta antavassa oppilaitoksessa opetetaan taiteen materiaaleista ja miten paljon taideopiskelijat ovat kiinnostuneita materiaaliopista.

Artist Interview -kirjan taitelijahaastattelumalli käydään läpi luvussa 4. Haastattelumallia on käytetty kussakin tutkimuksen haastattelussa. Kahden edellä mainitun haastattelun ammattilaisen lisäksi on haastateltu Kaisu Koivistoa ja Shoji Katoa. Koiviston haastattelu tapahtui kasvotusten ja Katon haastattelu puolestaan sähköpostitse.

Tapaustutkimusteoksista Katon *Mirrored Moment X* -teosta käsitellään tekstissä eniten. Se on ainoa kolmesta teoksesta, jolle jouduttiin tekemään mittavia konservointitoimenpiteitä Kiasman kokoelmiin liittämisen yhteydessä. Ennen toimenpiteitä pidetty konservattoreiden aivoriihi on mukana tutkimuksessa. Aivoriihessä on pohdittu suuremmalla konservattorijoukolla, miten Katon teos olisi hyvä suojata ja miksi päädyttiin valittuihin toimenpiteisiin ja materiaaleihin. Katon tapaustutkimukseen sisältyy myös materiaalin vanhennuskoe, jonka kulku ja tulokset esitellään tekstissä.

Kaikkien kolmen tapaustutkimusteoksen dokumentointi ja teoksille tehdyt konservointitoimenpiteet käydään läpi kutakin teosta käsittelevässä luvussa. Koiviston ja Räisäsen teosten näyttelyyn ripustaminen esitellään myös.

Kiasman suurikokoisten, paperipohjaisten teosten hankintamenettely on mielestäni toimiva. Taiteen kentältä nousevien nykytaideteosten sattumanvaraisuus sekä sisällön että materiaalien suhteen vaikuttaa siihen, ettei etukäteen voi määrittellä kovin tiukkarajaisesti, mitä nykytaiteen museon kokoelmiin voidaan hankkia. Kokoelmien kartuttajien on oltava valppaina ja heidän tehtävänä on jatkuvasti seurata, mitä nykytaiteessa tapahtuu. Selkein linjaus Kiasman kartuttamiseen on painottaa kotimaisten teosten hankintoja, sen sijaan, että määriteltäisiin teoskohtaiset materiaali- tai kokorajoitukset suuntaan tai toiseen. Teoshankintoja on kuitenkin syytä tehdä tiedostaen. Jos päätetään kartuttaa kokoelmaa teoksella, joka vaatii välittömiä konservointitoimenpiteitä ja joka ei ehkä kestä seuraaville sukupolville, on valinta pystyttävä perustelemaan hyvin. Konservattoreita ja muita museon ammattilaisia on syytä kuulla ennen säilyttämisen ja esittämisen kannalta vaativien teosten hankintoja. Taiteilijoilla on vapaus tehdä taidetta valitsemistaan materiaaleista, valitsemallaan tavalla. Museolla on vapaus valita tai jättää valitsematta teos kokoelmiinsa. Konservattoreilla on velvollisuus tehdä kaikkensa museon kokoelmien säilyttämisen edistämiseksi.

Lähteet

ARKIO, Tuula 2008, Museoiden ja taidekokoelmien yhteiskunnallisesta vaikuttavuudesta. In: Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Toim. Päivi Rajakari. Valtion taidemuseo / KEHYS, ISBN 978-951-53-3060-4

ARKIO, Tuula 1999, Museonjohtaja-haastattelu. In: Nykyaiteen keräämisestä. Toim. Helka Ketonen. Valtion taidemuseo, Otavan kirjapaino Oy 1999, ISBN 951-53-2031-3

AURASMAA, Anne 1999, Olipa kerran Kiasma. Muistimatka museon historiaan. Kiasma/museopedagogia, Otavan Kirjapaino Oy, Keuruu ISBN 951-1-15991-7

BEERKENS, Lydia & BERNDES, Christiane 1999, Interview: Tony Cragg on Conservation. In: Modern Art: Who Cares? Toim. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam, 1999 ISBN 90 72905 45 8

BERKEENS, Lydia, HOEN, Paulien't, HUMMELEN, IJbrand, SAAZE, Vivian van, SCHOLTE, Tatja & STIGTER, Sanneke 2012, The Artist Interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice. Heijningen: Jap Sam Books, ISBN 978-94-90322-32-8

BROWN, A. Jean E, 2005, The Conservation of Large-Format Works of Art on Paper. In: Big pictures: Problems and solutions for treating oversized paintings. Toim. Sally Woodcock. London, Archetype 2005, ISBN 9781904982036

DUFFY, Michael 2005, Cy Twombly: Big Pictures in a Travelling Retrospective. In: Big pictures: Problems and solutions for treating oversized paintings. Toim. Sally Woodcock. London, Archetype 2005, ISBN 9781904982036

GREENDA, Magdalena 2012, The Conservation of Two Oversized Film Posters. Journal of Paper Conservation Vol. 13 (2013), No. 3

HAAPALA, Arto 1999. Teos konteksteissaan: historia, taiteilija ja kokoelma. In: Nykyaiteen keräämisestä. Toim. Helka Ketonen. Valtion taidemuseo, Otavan kirjapaino Oy 1999, ISBN 951-53-2031-3

HARVA, Kirsti ja RAJAKARI, Päivi (toim.) 2007, Teesejä kokoelmanhoidosta: Konservattorin näkökulma. Taidemuseon kehittämissyksikkö KEHYS ja konservointilaitos. Museotyöntekijän käsikirjasto. Valtion taidemuseo. Yliopistopaino, Helsinki. ISBN 978-951-53-2931-8

HARVA, Kirsti 2008, Teosten toinen elämä: Vaikuttavuus konservattorin näkökulmasta. In: Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Toim. Päivi Rajakari. Valtion taidemuseo / KEHYS, ISBN 978-951-53-3060-4

HERMENS, Erma 1999, Proceedings Group II. In: Modern Art: Who Cares? Toim. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé, Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1999, ISBN 90 72905 45 8

HUOVINMAA, Kati 2003, Eritteistä etiikkaan. Pro gradu tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto. Luettavissa osoitteessa: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/pg/huovinmaa/> (luettu 15.4.2012)

JAUKKURI, Maaretta 2008, Nykytaide ja museo. In: Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Toim. Päivi Rajakari. Valtion taidemuseo / KEHYS, ISBN 978-951-53-3060-4

JYRKKIÖ, Teijamari 2008, Miten teoksia ostettiin. Kokoelman kartuttaminen hankintamäärärahoilla 1991–2006 In: Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Toim. Päivi Rajakari. Valtion taidemuseo / KEHYS, ISBN 978-951-53-3060-4

KARJALAINEN, Tuula 2008, Hankintojen miinakentillä. In: Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Toim. Päivi Rajakari. Valtion taidemuseo / KEHYS, ISBN 978-951-53-3060-4

KARTTUNEN, Sari 2008, Kiasman valta taidekentällä. Taitelijanäkökulma. In: Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Toim. Päivi Rajakari. Valtion taidemuseo / KEHYS, ISBN 978-951-53-3060-4

KEENE, Suzanne 1996, Managing Conservation in Museums. Oxford: Butterworth-Heinemann: Science Museum, ISBN 0-7506-2384-5

KETONEN, Helka 1999, Esipuhe In: Nykytaiteen keräämisestä, Otavan Kirjapaino Oy 1999, ISBN 951-53-2031-3

KEUNE, Pieter 1999, Standard for Art Materials Are Needed: Join Forces Now. In: Modern Art: Who Cares? Toim. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé, Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1999, ISBN 90 72905 45 8

KOIVISTO, Kaisu 2012, Äänekäs hiljaisuus. Loud Silence. Toim. Pamela Andersson, Laura Boxberg, Eeva Holkeri. Näyttelyjulkaisu, Aboa Vetus & Ars Nova, Matti Koivurannan säätiö, Turku, ISBN 978-952-5820-08-9

KOURI, Pentti 1999, Maailman taiteen mies -haastattelu. In: Nykytaiteen keräämisestä. Toim. Helka Ketonen. Valtion taidemuseo, Otavan kirjapaino Oy 1999, ISBN 951-53-2031-3

MAHEUX, Anne F. 1999, Contemporary Artists' Paper: An Overview of Works at the National Gallery of Canada. In: Looking at Paper: Evidence and Interpretation. Symposium Proceedings, Toronto 1999, ISBN 0-660-18571-7

MANCUSI-UNGARO, Carol 1999, Original Intent: The Artist's Voice. In: Modern Art: Who Cares? Toim. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé, Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1999, ISBN 90 72905 45 8

MASSON, Olivier, STRASSER, Véronique ja RITTER, Michaela 2014, Ideas for Mounting and Framing of Large-scale Works on Paper. In: Restaurator, International Journal for the Preservation of Library and Archival Material. 2014 Volume 35, Number 3-4, 2014 Berlin/Boston. ISSN 0034-5806

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador 2005, Contemporary Theory of Conservation. Elsevier Butterworth-Heinemann, ISBN 0 7506 6224 7

NURMINEN, Siukku 2009, Taideteosten korvattavuus nykytaiteessa. YAMK opinnäyte-työ, Metropolia, Vantaa 29.5.2009

OOSTEN, Thea van 1999, Here Today, Gone Tomorrow? Problems with Plastics in Contemporary Art. In: Modern Art: Who Cares? Toim. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé, Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam, 1999 ISBN 90 72905 45 8

PELTOLA, Leena 1999, Taiteen tien kulkija -haastattelu. In: Nykytaiteen keräämisestä. Toim. Helka Ketonen. Valtion taidemuseo, Otavan kirjapaino Oy 1999, ISBN 951-53-2031-3

PÉNICHON, Sylvie ja JÜRGENS, Martin 2001. Two finishing techniques for contemporary photographs. In: Topics in photographic conservation 9, 2001.

PETTERSSON, Susanna 1999, Taideteos museokokoelmassa – asema ja hierarkiat. In: Nykytaiteen keräämisestä. Toim. Helka Ketonen. Valtion taidemuseo, Otavan kirjapaino Oy 1999, ISBN 951-53-2031-3

PETTERSSON, Susanna 2008, Kohti uutta kokoelmäkäsitystä. Kokoelmahallinnan kehittämisen näkökulma. In: Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Toim. Päivi Rajakari. Valtion taidemuseo / KEHYS, ISBN 978-951-53-3060-4

PETTERSSON, Susanna 2008, Museokokoelmat ja ostamisen käytännöt. In: Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Toim. Päivi Rajakari. Valtion taidemuseo / KEHYS, ISBN 978-951-53-3060-4

PETTERSSON, Susanna 2010, Kokoelmatutkimus kontekstin luojana. In: Kokoelmalla on tekijänsä! Ateneumin kokoelmatoiminnan vaikuttavuus, Valtion taidemuseo / KEHYS, ISBN 978-951-53-3283-7

POULSSON, Tina Grette 2008. Retouching of art on paper. London: Archetype Publications Ltd., ISBN 978-1-904982-13-5

RAJAKARI, Päivi (toim) 2008 Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Valtion taidemuseo / KEHYS, ISBN 978-951-53-3060-4

SCHOLTE, Tatja 1999, Artists' Forum on Cooperation in Conservation. In: Modern Art: Who Cares? Toim. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé, Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1999, ISBN 90 72905 45 8

SILLÉ, Dionne 1999, Introduction to the Project. In: Modern Art: Who Cares? Toim. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé, Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1999, ISBN 90 72905 45 8

STRINGARI, Carol 1999, Installations and Problems of Preservation. In: Modern Art: Who Cares? Toim. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé, Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1999, ISBN 90 72905 45 8

VIHANTA, Ulla 2008, Vallasta, vastuusta ja vapaudesta. Tuula Arkion ja Tuula Karjalaisen hankintapoliittisista periaatteista. In: Mitä meillä oli ennen Kiasmaa? Toim. Päivi Rajakari. Valtion taidemuseo / KEHYS, ISBN 978-951-53-3060-4

VILKUNA, Janne 1994 Aktiivinen taidemuseo, Museotaite 1994. Jyväskylä: Alvar Aaltomuseo.

VÖLZ, Hans G 1995, Industrial Color Testing: Fundamentals and Techniques. Weinheim, Germany. ISBN 3-572-286-43-8

WARD, Philip 1986, The Nature of Conservation, A Race Against Time. Marina del Ray, California: The Getty Conservation Institute, ISBN 0-941103-00-5

WEBBER, Pauline 1997, Dealing with Large-Format Works of Art on Paper at the Victoria & Albert Museum. In: IPC conference papers London 1997: proceedings of the fourth international conference of the Institute of Paper Conservation, 6-9 April 1997, ISBN 0-9507268-8-5

WEGEN, D.H. van 1999, Between Fetish and Score: The Position of the Curator of Contemporary Art. In: Modern Art: Who Cares? Toim. IJsbrand Hummelen & Dionne Sillé, Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on Conservation of Modern and Contemporary Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1999, ISBN 90 72905 45 8

WINNER, Calvin 2005, Installation of *L'Escargot*, by Henri Matisse. In: Big pictures: Problems and solutions for treating oversized paintings. Toim. Sally Woodcock. London, Archetype 2005, ISBN 9781904982036

Painamattomat lähteet

KATO, Shoji, kotisivu: <http://www.shoji-kato.com/> (11.10.2014)

KATO, Shoji 2013: sähköpostiviesti 28.5.2013. Kuvataiteilija

KOIVISTO, Kaisu 2011: kirjallinen tiedonanto Kiasmalle, *Index*-teoksen kokoelmiin hankkimisen yhteydessä 2011

RAITMAA, Minna 2014: sähköpostiviesti 27.10.2014. Kiasman museolehtori

Valtion taidemuseon kokoelmastrategia ja kokoelmapoliittinen ohjelma 2012 (VTM_kokoelmastrategia_2012.pdf, luettu syyskuussa 2014)

Valtion taideteostoimikunta, Toimintakertomus 2013 (Toimintakertomus-2013-res150.pdf, luettu 11.10.2014)

Suulliset lähteet

AARNIO, Eija 29.11.2013: haastattelu. Kokoelma-amanuessi, Kiasma

KOIVISTO, Kaisu 15.4.2012: haastattelu. Kuvataiteilija

TALLGREN, Malla-Stina 4.4.2012: haastattelu. Materiaaliopin lehtori, Kuvataideakatemia