



Osaamista
ja oivallusta
tulevaisuuden
tekemiseen

Pablo Laune

Francesco Clemente, Nada, 1981

Pingottamattoman kangaspohjaisen maalauksen
konservointi ja ripustuksen rakenteellinen uusiminen

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Konservaattori (AMK)

Konservointi

Opinnäytetyö

29.4.2020

Tekijä Otsikko	Pablo Laune Francesco Clemente, Nada, 1981 - Pingottamattoman kangaspohjaisen maalauksen konservointi ja ripustuksen rakenteellinen uusiminen
Sivumäärä Aika	65 sivua + 18 liitettä 29.4.2020
Tutkinto	Ammattikorkeakoulututkinto
Tutkinto-ohjelma	Konservointi
Suuntautumisvaihtoehto	Maalaustaiteen Konservointi
Ohjaajat	Lehtori Tannar Ruuben, Metropolia ammattikorkeakoulu Lehtori Anna Häkäri, Metropolia ammattikorkeakoulu
<p>Tämän opinnäytetyön aihe on Francesco Clementen <i>Nada</i>-teoksen (1981) konservointi ja uuden alkuperäistä ripustusintentiota tukevan rakenteen valmistus. Teos koostuu suuresta kangaspohjaisesta akryylimaalauksesta, jota reunustaa samettikangaskehys. Maalauksen sisällä on myös ohut vaahtomuovinen pehmuste. Pingotuskehikkoon pingotetun teoksen yläreunassa on samettikankaiset ripustuslenkit ja oikeaan yläreunaan on ripustettu maalattu tyyny.</p> <p>Ennen konservoinnin aloittamista, teoksen provenienssia ja taiteellista sisältöä tutkittiin tavoitteena selvittää teokseen käytettyjä tekniikoita ja myöhemmin sille tehtyjen muutoksien motiiveja. Teos on päätynt Kansallisgallerian kokoelmiin Kouri-kokoelman kautta suhteellisen huonossa kunnossa. Kauttaaltaan deformatoidussa maalipinnassa on paljon krakelyyriä ja irtoilevaa maalipintaa. Monia krakelyyrialueita on myös huolimattomasti paikkamaalattu. Teos oli samettikehyksestä löyhästi pingotettu pingotuskehykseen oletettavasti siitä syystä, että alkuperäisistä samettilenkeistä ripustettaessa teos ei ole asettunut halutulla tavalla.</p> <p>Konservointityön pääpaino kohdistui teoksen rakenteelliseen tukemiseen. Maalipinnan kiinnityksen jälkeen, teoksen sisällä oleva alkuperäinen valahtanut ja hauras vaahtomuovipehmuste vaihdettiin pitkäikäisempään polyesterivanuun. Pingotuskehys korvattiin ylä- ja alareunasta samettikangaskehyyksen sisään pujotetulla alumiinilistalla, johon kiinnitettiin neljä rosterista ripustuskoukkuja. Uusi ripustusrakenne kohdistettiin alkuperäisten samettikangaslenkkien taakse, niin että se jäisi mahdollisimman huomaamattomaksi. Myös alun perin ompeleella kiinnitetulle tyynylle kehitettiin säilytystä ja kuljetusta varten helposti irrotettava kiinnike, joka yhdistyy maalauksen yläreunan tukirakenteeseen.</p> <p>Vaikka teos ei konservoinnin seurauksena visuaalisesti muuttunut radikaalisti, kattava rakenteellinen konservointi mahdollistaa sille turvallisen tulevaisuuden ja helpottaa huomattavasti teoksen ripustamista alkuperäiseen tilaan nähden. Uuden säilytys- ja ripustustavan ansiosta teos kulkee myös helpommin lainaan.</p>	
Avainsanat	Francesco Clemente, konservointi, nykytaide, rakenteellinen konservointi, pingottamaton kangaspohjainen maalaus

Author Title	Pablo Laune Francesco Clemente, <i>Nada</i> , 1981 – Conservation and Structural Treatment of an Unsupported Canvas Painting
Number of Pages Date	65 pages + 18 appendices 4.29.2020
Degree	Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme	Degree Programme in Conservation
Specialisation option	Art conservation
Instructors	Lecturer Tannar Ruuben, Metropolia University of Applied Sciences Lecturer Anna Häkäri, Metropolia University of Applied Sciences
<p>The subject of this thesis is the conservation and fabrication of a new support for <i>Nada</i> (1981) by Francesco Clemente. The artwork consists of a large acrylic canvas painting that is framed with velvet fabric. There was also a thin foam rubber padding inside the painting. It has velvet loops at the top and a painted pillow hangs from the top right. The artwork is loosely stapled onto a stretcher frame.</p> <p>Prior to the conservation work of the artwork, provenance and artistic content was studied to better understand the techniques used and motivations behind later modifications made to it. The artwork was acquired by the Finnish National Gallery as a part of a set of paintings from the Kouri collection in a fairly poor condition. The widely deformed canvas painting also had lots of areas with craquelures and loose paint. Many of the damaged areas were also poorly retouched. The artwork is most likely stapled to the stretcher frame as the original velvet hanging loops probably have not worked as intended.</p> <p>The main focus of the conservation work was on the structural support of the artwork. After consolidating the paint layers, the original brittle cushion inside the artwork was replaced with more long-lasting polyester wadding. In order to support the artwork the stretcher frame was replaced with an aluminium profiles that were slipped inside the top and bottom sides of the velvet frame. Four stainless hooks aligned behind the original velvet loops were attached to the aluminium profile. An attachment that connects to the support structure of the painting and is easy to remove was developed for the pillow, taking into account storage and transport requirement.</p> <p>Even though the conservation work did not drastically alter the visual image of the artwork, comprehensive structural conservation now provides a secure future for the artwork and enables practical and easy options to hang the art piece. Owing to the new system and structure for storage and hanging, the artwork is also easier to lend.</p>	
Keywords	Francesco Clemente, conservation, contemporary art, structural conservation, unsupported canvas painting

Sisällys

1	Johdanto	3
2	Francesco Clemente	5
2.1	Taiteilija	5
2.2	Taide	6
2.3	<i>Nada</i> -teoksen aihe	8
3	<i>Nada</i> -teoksen proveniensi ja taiteellinen konteksti	10
3.1	Proveniensi	10
3.2	<i>La Torre di Milarepa</i> , 1981	11
3.3	<i>One, Two, Three</i> , 1981	12
3.4	Thangka, tiibetiläinen kangasmaalaus	13
4	Dokumentointi ja kuntokartoitus	15
4.1	Teoksen rakenne	16
4.2	Maalaus	17
4.3	Tekstiilikehys ja tausta	20
4.4	Tyyny	21
5	Materiaalitutkimus	23
5.1	Ultraviolettivalo	23
5.2	Infrapunarefleksio	24
5.3	Röntgenfluoresenssispektroskopia	24
5.4	Pintamikroskopia	24
5.5	Infrapunaskpektroskopia	27
5.6	Poikkileikkausnäytteet	29
5.7	Kuitunäytteet	30
5.8	Maalikerrokset ja liukoisuustestit	31
5.9	Pehmusteet	35
6	Konservointisuunnitelma	36
7	Konservointikertomus	39
7.1	Pintapuhdistus	39
7.2	Maalinkiinnitys	40
7.3	Pehmusteen vaihto	42

7.4	Ripustuksen uusiminen	49
7.5	Tyynyn konservointi ja kiinnikkeen uusiminen	53
7.6	Restaurointi	56
8	Säilytyskehikko	60
9	Yhteenveto	63
	Lähteet	66

Liitteet

- Liite 1. Symmetrinen päivänvalo edestä, ennen konservointia
- Liite 2. Symmetrinen päivänvalo taustapuolelta, ennen konservointia
- Liite 3. Sivunvalo vasemmalta, ennen konservointia
- Liite 4. Signeeraus teoksen taustapuolella
- Liite 5. Bischofberger ja Panzironi Art Transport -tarrat teoksen taustapuolella
- Liite 6. Graafinen kuvaus ja mitat
- Liite 7. Vauriokartoitus
- Liite 8. Teoksen graafinen kuvaus, rakenteen poikkileikkaus ennen konservointia
- Liite 9. Materiaalitutkimusnäytteiden ottopaikat, pintakuvat ja liukoisuustestit
- Liite 10. Maalikerrosten kerrostumakartoitus (1. alin, 11. päällimmäisin)
- Liite 11. Poikkileikkausnäytteet 3a-c
- Liite 12. Teoksen graafinen kuvaus, J-listan, latan ja ripustuskoukun poikkileikkaus
- Liite 13. Logton 20 mm alumiinilatta ja 25 mm J-lista
- Liite 14. Vauriokartoitus ja kittauskartoitus
- Liite 15. Transit Frame Specification -dokumentit, Tate-museoiden teosten säilytysohjeistuksia
- Liite 16. Symmetrinen päivänvalo edestä, konservoinnin jälkeen
- Liite 17. Symmetrinen päivänvalo taustapuolelta, konservoinnin jälkeen
- Liite 18. Sivunvalo vasemmalta, konservoinnin jälkeen

1 Johdanto

Opinnäytetyön aiheena on Italialaisen nykytaiteilijan Francesco Clementen (synt. 1952) *Nada*-teoksen (1981) konservointi ja rakenteellinen tukeminen ripustusta varten. Teos on tullut Kansallisgallerian kokoelmiin Kourin kokoelman kautta. Aikanaan, kun se siirtyi Kiasmalle, sille ei ollut mahdollista tehdä kattavampaa taustatutkimusta. Koska alkuperäiset tiedot teoksesta olivat vajavaiset, opinnäytteen ohella teokselle tehtiin ajankohtainen dokumentointi ja kuntokartoitus myös Kiasman tietokantaa varten. Konservointi toteutettiin Kiasman konservointitiloissa ja teoksen suuren koon takia tiettyihin toimenpiteisiin ja teoksen kääntelyyn saatiin apukäsiksi osaston konservaattorit ja toinen opinnäytetyötään Kiasmalla tekevä opiskelija.

Francesco Clementelle poikkeuksellisen tekniikan takia opinnäytetyössä tutkittiin myös teoksen historiaa ja taiteellista sisältöä luvuissa kaksi ja kolme. Clementen tuotannosta löytyi muutama teos samalta aikakaudelta, joissa on käytetty vastaavia materiaaleja ja tekniikoita. Teosten sisällöllisiä yhtäläisyyksiä käsitellään kolmannessa luvussa, vaikka niitä ei valitettavasti päästy tutkimaan sen syvällisemmin kuin kuvien pohjalta. Monet tunnetutkin Clementen teokset vaikuttavat edelleenkin olevan yksityisten tahojen omistuksessa, joten hänen 1980-luvun alun teoksensa osoittautuivat hyvin hankaliksi jäljittää. Yrityksistä huolimatta Francesco Clementeen ei onnistuttu saamaan henkilökohtaista yhteyttä. Hänen studionsa assistentti oli ainut kontakti, jonka kautta pystyttiin saamaan hieman konkreettista tietoa *Nada*-teoksesta.

Omalaatuinen kangasrakennelma ja ripustustapa ovat poikkeus Clementen muusta tuotannosta, mutta eivät ole täysin irrallinen elementti hänen taiteellisesta praktikastaan. Hänellä on pitkä historia työskentelystä Intiassa, jossa hän matkusti aktiivisesti 70- ja 80-luvuilla (Diamonstein 1995, 63). Intiassa hän on käyttänyt paikallisten käsityöläisten taitoja luodessaan teoksia ja teoskokonaisuuksia, ja vaikka *Nada*-teos ei olisikaan valmistettu Intiassa, sen idea mahdollisesti juontaa sieltä. Kolmannen luvun lopussa käsitellään Thangan, Tiibetin buddhalaisen kangasmaalauksen perinteitä ja symboliikkaa ja tutkitaan Clementen taiteesta löytyviä yhtäläisyyksiä.

Neljännessä luvussa käydään läpi taideteokselle tehtyjä korjauksia ja muutoksia ennen Kansallisgallerian kokoelmiin tuloa ja dokumentoidaan teoksen rakenteen lisäksi teoksessa havaittuja vaurioita, koska teos oli sekä visuaalisesti ja rakenteellisesti heikossa kunnossa. Maalipinnassa oli paljon krakelyyryjä ja muita vaurioita, ja teokseen

on tehty huomattavan paljon paikkamaalauksia. Valitettavasti suurin osa paikkamaalauksista on tehty selvästi eri sävyillä kuin alkuperäinen maalaus.

Maalaukskankaassa on kauttaaltaan deformaatioita, jotka johtuvat teoksen sisällä olevan pehmusteen valumisesta sekä löyhästä pingotuksesta. Teos on alun perin tarkoitettu ripustettavaksi yläreunassa olevista samettikangaslenkeistä, mutta se on myöhemmin niitattu pingotuskehukseen. Niitit näkyvät selvästi samettikankaassa jättäen painauma- ja ruostejälkiä kankaaseen. Aikanaan pingotuskehukseen kiinnittämisessä ei ole huomioitu sitä, miten jälkeinpäin pingotetun teoksen rakenne laskeutuu pystyasennossa.

Kuudennessa luvussa esitellyn konservointisuunnitelman oli alunperin ollut tarkoitus pohjata taiteilijahaastatteluun sekä Clementen vastaavien teosten materiaali- ja kuntotietoihin. Kumpikaan lähestymistapa ei valitettavasti jatkuvista yrityksistä huolimatta onnistunut. Clementen teokset *One, Two, Three* (1981) ja *La Torre di Milarepa* (1981), joista oli tarkoitus saada tietoa, olivat lopulta mahdoton paikantaa. Taiteilija vaikutti itse olevan myös hyvin vastahakoinen yhteydenottoihin. Hänen studiosa kautta saatiin vain muutama lyhyt sähköposti *Nada*-teokseen liittyen. Konservointisuunnitelma täytyi lopulta toteuttaa taiteilijasta ja muista teoksista riippumatta niiden tietojen pohjalta, joita voitiin saada itse teoksesta.

Uuden ripustustavan suunnittelussa otettiin vaikutteita ryijyjen ja seinävaatteiden ripustustekniikoista. Teoksen rakenteen tukemisessa haluttiin kunnioittaa mahdollisimman paljon taiteilijan alkuperäistä intentiota eli tavoitteena oli tukea teos niin, että se näyttäisi riippuvan alkuperäisistä samettikangaslenkeistä. Huomaamattoman ja turvallisen rakenteen valmistamiseksi jouduttiin tekemään teoksen kannalta kompromisseja. Teokseen tehdyt muutokset kuitenkin mahdollistivat sen esittämisen sen alkuperäistä ideaa kunnioittaen.

Konservoinnin käytännöntyö käsitellään seitsemännessä luvussa. Vastapainona teoksen tukirakenteen innovoinnille, maalauksen konservointi pohjautui maalaustaiteen konservoinnin perinteisiin tekniikoihin. Maalinkiinnityksessä ja kittauksessa käytettiin hyväksi todettuja tekniikoita ottaen huomioon maalauksen poikkeava rakenne. Suurin osa maalauksen konservointityöstä toteutettiin pystyasennossa, jolloin teoksen kaikkiin alueisiin ylsi hyvin, ja työskentely onnistui yksin.

Konservoidulle teokselle suunniteltiin kahdeksannessa luvussa uuden tukirakenteen vaatima säilytyskehikko. Vapaasti yläreunasta ripustettavan teoksen täytyi saada säilytystä ja kuljetusta varten tukeva kehikko, joka pitää teoksen muodossaan ja estää tarpeettoman heilumisen. Säilytyskehikon suunnittelussa konsultoitii museotekniikkaa ja konservointia, jotta se olisi mahdollisimman käytännöllinen Kiasman tarpeisiin.

2 Francesco Clemente

2.1 Taiteilija

Francesco Clemente syntyi vuonna 1952 vauraaseen napolilaiseen perheeseen. Jo lapsesta saakka hänen vanhempansa kannustivat häntä taiteessa. Perheensä kanssa hän matkusti useasti ympäri Eurooppaa käyden läpi suuren osan Euroopan tärkeimmistä taidemuseoista (Day 1985, 29).

Pääasiassa klassiseen taiteeseen perehtyneelle nuorelle Clementelle, Cy Twomblyn näyttely Napolissa vuonna 1968 oli hänen ensimmäisiä merkittäviä vaikutteitaan moderniin taiteeseen. Jo silloin häntä kiehtoivat kulttuurien väliset tulkinnat, kuten amerikkalaisen Twomblyn omaperäinen tapa tulkita italialaista perinnettä ja historiaa (Shinoda 1995, 14).

Vuonna 1970 Clemente muutti Roomaan opiskelemaan arkkitehtuuria. Jo Roomassa asuessaan hän oli hyvin tuottelias ja piti ensimmäisen näyttelynsä 19-vuotiaana. Pastelli-, muste- ja hiilipiirustusten lisäksi hän maalasi vesiväreillä. Clemente toimi Roomassa myös Alighiero Boettin (1940 – 1994) assistenttina, joka tuki hänen taiteellista kehitystään (Day 1985, 29.) Arte Povera oli Clementen nuoruuden vaikutusvaltaisin taidesuuntaus, vaikka ennen pitkää hän tunsi suuntauksen aatteiden ja teorian rajoittavan omaa työskentelyään (Shinoda 1995, 14).

Clemente matkusti Intiaan ensimmäisen kerran vuonna 1973 ja Afganistaniin vuonna 1974. Matkat avarsivat hänen maailmankuvaansa ja loivat pysyvän jäljen hänen taiteelliseen työhönsä (Shinoda 1995, 14 – 15). Clementelle tyypillinen eklektinen näkemys taiteesta syntyi osaksi hänen matkoistaan Intiassa ja lähi-idässä, jossa lukuisat kulttuurit, kielet ja uskonnot sekoittuvat ja elävät symbioosissa. Jokavuotisilla Intianmatkoilla hän opiskeli paikallisia kieliä ja uskontoja ja laajensi maailmankuvaansa (Day 1985, 29.)

Vuoteen 1979 mennessä Clementen taiteen oli yleisesti nähty irtaantuneen Arte Poverasta (Day 1985, 32). Arte Poveran dogmaattisesta teoriasta oli siirretty painopiste henkilökohtaiseen kokemukseen ja myyttiin, jonka taidekriitikko Bonito Oliva nimesi trans-avantgardeksi. Tätä Italiaan keskittynyttä suuntausta edustivat myös esimerkiksi taitelijat Sandro Chia, Enzo Cucchi ja Mimmo Paladino (Dennison 2000, 27.) Transavantgardin ja muiden sen aikaisten suuntausten kuten uusekspressionismin vastareaktio abstraktille ekspressionismille (Shinoda 1995, 18) määrittivät uutta kuvaa maalaustaiteelle tuoden figuratiiviset motiivit takaisin taiteeseen.

2.2 Taide

1970-luvulla kun Clemente esitti teoksiaan muiden Arte Povera taitelijoiden kanssa, piirustukset ja valokuvat ripustettiin yksittäisten teosten sijaan installaation tavoin (Day 1985, 29). Toisin kuin monet Arte Povera -taiteilijat hän ei siirtynyt kaksiulotteisesta pinnasta veistotaiteeseen. Clemente on pääasiassa tunnettu piirtäjänä, jonka raikkaan herkät viivat ja vaaleat värit kuvaavat aiheita intiimillä ja lapsenomaisen naiivilla tavalla (Day 1985, 32).

1970-luvun puolestavälistä eteenpäin Francesco Clementen taiteellinen työskentely löysi uusia elementtejä, kun hän inspiroitui käsityöläisten tekniikoista Intian-matkoillaan. Vuonna 1976 ollessaan Madrasissa, Clemente kiinnostui paikallisista mainostaulujen maalareista. Hän teki yhteistyötä maalarien kanssa ja valmisti kolme teosta (Ricard 2000, 449). Muutama vuosi myöhemmin, ollessaan jälleen Intiassa, hän painatti kirjan Amsterdamin näyttelyä varten. Hänen alkuperäiset luonnoksensa jäljennettiin useilla erilaisilla tekniikoilla. Pääpainona oli kuitenkin mainostaulumaalareiden kädenjälki. Kirjan painatti intialainen C.T. Nachiappan, jonka kanssa Clemente on jatkanut yhteistyötä myös monen myöhemmän kirjan ja projektin kanssa (Ricard 2000, 453.)

Vuonna 1980 Clemente teki jälleen kerran yhteistyötä Madrasissa mainostaulumaalareiden kanssa ja valmisti suuria guassimaalauksia. Maalaus pohjat valmistettiin liimaamalla suuria paperiarkkeja yhteen puuvillanauhoilla (kuva 1). Tämä tekniikka mahdollisti työskentelyn suuressa koossa ilman perinteisen pingotetun maalaus pohjan fyysisiä rajoitteita. Maalaukset pystyi kuljettamaan helposti taittelemalla ne kokoon puuvillaliitoksista. Maalaus pohjan tekniikka mahdollisti teosten vaivattoman kuljetuksen Clementen mukana Kamakuraan, Oaklandiin ja hänen ensimmäiseen New Yorkin näyttelyynsä vuonna 1980 (Ricard 2000, 453). Kyseisellä matkalla hän näki

tärkeäksi matkustaa New Yorkiin lännestä kulkien Intian kautta Japaniin ja sieltä Kalifornian kautta Amerikan itärannikolle (Geldzahler 1983, 35).



Kuva 1. *Moon*, 1980, Francesco Clemente, Guassi kahdellatoista paperiarkilla ja tekstiili 244.5 x 231.1 cm (Moma 2020).

Francesco Clemente työskentelee kaksiulotteistena teosten kanssa, mutta lisäämällä kulttuurisia viitteitä maalaus pohjaan hän luo uuden ulottuvuuden fyysisesti sekä sisällöllisesti teoksiinsa ja maalaukseen syntyy veistoksellisia elementtejä. Taiteilijan valmistamilla kirjoilla ja suurilla kokoon taitettavilla maalauksilla on myös käytännöllinen aspekti, joka lisää teoksen materiaalisuuden tuntua.

Vuonna 1980, kun Clemente palasi Amerikasta Italiaan, hän tutki taas uusia materiaaleja ja maalasi ensimmäiset öljymaalauksensa. Kaksitoista omakuvaa hän maalasi käyttäen tiibetiläistä rituaalipeiliä. Samana vuonna hän esitti myös kolmiosaisen freskon Venetsian Biennalessa. Freskojen valmistuksessa häntä avusti taidekonservaattori, joka auttoi suunnittelemaan freskoille kevyen ja helposti kuljetettavan lasikuiturakenteen (Ricard 2000, 454.)

Venetsian Biennale ja työskentely New Yorkissa toimi ponnahduslautana Clementen kansainväliselle menestykselle. Hän tutustui muihin arvostettuihin taiteilijoihin kuten Andy Warholiin, Anselm Kieferiin ja Julian Schnabeliin (Ricard 2000, 454). Hän myös

verkostoitui galleristien ja taidekriitikoiden kanssa. Bruno Bischofberger alkoi edustamaan häntä, ja ensimmäisen näyttelynsä Clemente piti Zurichissa vuonna 1981.

On epäselvää, onko Clemente valmistanut *Nada*-teoksen New Yorkissa vai Italiassa, sillä teos ei ole luultavasti ollut esillä New Yorkissa vaan ensimmäisessä Bischofbergerin näyttelyssään Zürichissa vuonna 1981 (Bischofberger 2020a). Teos kuitenkin tyyllisesti muistuttaa New Yorkista saatuja vaikutteita. Kun Clemente muutti New Yorkiin, hän omistautui maalaamiselle. Uudessa kulttuurissa, kansainvälisesti tunnettujen nykyaiteilijoiden ympäröimänä, öljymaalauksesta syntyi hänelle paikallisesta ympäristöstä saatu uusi tekniikka (Shinoda 1995, 18). Taitavana piirtäjänä Clemente hallitsi kuvan, mutta ei tuntenut osaavansa vielä kontrolloida värejä (Geldzahler 1983, 36), ja hänen symboliikkansa ja muotokielensä sai uusia tasoja, kun viiva muuttui pinnaksi.

Clementen taiteellinen muotokieli pujottelee sulavasti eri aikakausien, kulttuurien ja perinteiden välissä. Monimutkainen omaan kokemukseen pohjautuva ikonografia käsittelee maailmaa hänen yksilöllisen identiteettinsä kautta (Shinoda 1995, 15). Napolin monikerroksinen historia antiikista kristinuskoon on toiminut alkutekijänä Clementelle, joka on auttanut häntä käsittelemään maailmaa laajemman kokonaisuuden kautta. Clemente on kuin ”kulttuurin paimentolainen” (Shinoda 1995, 15), joka tutkiessaan eri uskontoja ja kulttuureja, tuntee jatkuvaa identiteetin puutetta. Hänen on ollut helppo elää ja työskennellä eri maissa ja kulttuureissa omaksuen paikallisia perinteitä rakentaen uusilla vaikutteilla monipuolista taiteellista tyylikieltään.

Tähän päivään saakka Clemente on luonut taidetta sulavasti vaihtaen tekniikasta toiseen, luomatta teosten välille hierarkiaa riippuen siitä, onko kyseessä esimerkiksi piirustus paperille tai öljymaalaukset (Rantanen 1995, 7). Hän osaa taitavasti tulkita eri kulttuureja ja uskontoja alentumatta eksotismiin sekoittaen antiikin hindulaisuuteen tai populaarikulttuurin kristinuskoon. Clementen luomassa maailmassa hänen henkilökohtaiset ajatuksensa esiintyvät herkkinä unenomaisina viesteinä hämärtäen maallisen ja pyhän häilyvät rajat.

2.3 *Nada*-teoksen aihe

Maalauksen (kuva 2) etualalla on vaaleanpunainen alaston hahmo. Pää kääntyy vasemmalle ja mustissa hiuksissa on useasti keltaisella kaunokirjoituksella kirjoitettuna

nada, niente ja *nothing*. Vasemmassa yläreunassa on geometrinen harmaa soikio, jonka sisällä on musta ympyrä. Haarojen välissä teoksen keskellä on munan muotoinen ruskean sävyinen alue. Keskellä on punainen hirsipuu, jossa huputettu mies roikkuu hirttosilmukassa. Hirsipuun vasemmalla puolella roikkuu myös köysi, josta toinen hahmo roikkuu pää alaspäin. Maalauksen tausta on vihreä.

Oikeasta yläreunasta maalaukseen kiinnitetyn tyynyn yläosa on keltainen. Muu alue on pääasiassa vaalean hiekan väristä. Tilassa on vaakatasossa olevia suorakulmaisia okran sävyisiä elementtejä ja oikeassa alareunassa on liikennevalot. Okran sävyisen tilan kolmiuloitteiset graafiset ja tilalliset elementit ovat Clementelle poikkeuksellisia, koska hänen maalaustyyliinsä on yleensä naivistisempi ja kaksiulotteisempi.



Kuva 2. *Nada*, 1981, Francesco Clemente, ennen konservointia. Kuva: Kansallisgalleria / Petri Virtanen.

3 *Nada*-teoksen proveniensi ja taiteellinen konteksti

3.1 Proveniensi

Francesco Clementellä oli vuonna 1981 (18.9 – 10.10.1981) Zürichissa Galerie Bischofbergerissä näyttely nimeltä *New Works* (Bischofberger 2020a). Samana vuonna galleriassa oli myös muiden transavantgarde-taiteilijoiden kuten Enzo Cucchin ja Sandro Chian näyttelyt. Näyttelystä ei ole ollut mahdollista saada teoslistaa, koska Galerie Bischofbergerin arkistoja ei ollut vielä digitoitu, mutta todennäköisesti maalaus on peräisin kyseisestä näyttelystä ja mahdollisesti silloin vielä jäänyt gallerialle. Jossain vaiheessa 1980-luvulla Galerie Forsblom on hankkinut *Nada*-teoksen, joko suoraan Bischofbergeriltä tai välikäsien kautta. Kiasman Kouri-arkistoista löytyi teokselle ostokuitti Forsblomilta vuodelta 1989. Forsblomilla ei pystytty selvittämään teoksen hankintatietoja, koska heidänkään arkistonsa eivät olleet digitaalisessa muodossa, eikä heillä ollut resursseja käydä paperiarkistojaan läpi. Pentti Kouri keräsi aktiivisesti nykytaidetta 1980-luvun loppupuolella ja 1990-luvun alkupuolella (Sakari 2008, 56) ja kokoelma oli taiteen suuntauksiltaan suhteellisen laaja-alainen minimalismista transavargardeen, mutta yksi harvoista kokonaisuutta yhdistävistä piirteistä oli merkittävien taiteilijoiden teosten hankinta. Monet kokoelman taiteilijoista ovat olleet määrittäviä tekijöitä taidesuuntausten tai -trendien synnyissä.

Kouri-kokoelma päättyi Pentti Kourin velkojen takia Postipankille, jolta vuonna 1997 opetusministeriö osti kokoelman. Se lahjoitettiin seuraavana vuonna juuri avatulle Kiasmalle (Arell 2008, 10.) Kouri-kokoelman päätyminen Valtion taidemuseon (nyk. Kansallisgalleria) kokoelmiin oli tärkeä lisä kokoelmalle. Alun perin Suomen taideakatemiaan (nyk. Kansallisgalleria) deponoidun Sara Hildénin ulkomaisen taiteen kokoelman oli uskottu päätyvän sinne lopulliseen säilytykseen, joten 1960- ja 1970-luvuilla kokoelmahankinnoissa ei sijoitettu merkittävästi uuteen ulkomaiseen taiteeseen. Vuonna 1979 kokoelma siirtyi uuteen Sara Hildénin museoon Tampereella ja sen seurauksena Valtion taidemuseon kokoelmissa oli selkeä kansainvälisen nykytaiteen vaje. Kouri-kokoelman teokset lopulta täyttivät tämän puutteen kokoelmassa (Aarnio 2008, 68.)

Nada-teos on ollut vain kaksi kertaa esillä sinä aikana, kun se on ollut Kansallisgallerian kokoelmissa: Kouri-kokoelman näyttelyssä vuonna 1999 (kuva 3) ja Norjassa Vestflossenissa vuonna 2006.



Kuva 3. *Nada* Kiasma-kokoelma -näyttelyssä 1999 Kiasmassa (Aarnio 2008, 64-65).

Vaikka Kouri-kokoelma on merkittävä ja huomattavan arvokas osa Kiasman kokoelmaa, voi sen nimeämisestä tehdä kriittisen huomion. Kouri ei lahjoittanut kokoelmaa Kiasmalle, mikä on ristiriidassa yleisesti kokoelmalahjoitusten nimeämisten kanssa. Vaikka kokoelman keräämisestä voi antaa kunnianosoituksen Pentti Kourille, teokset on oston kautta lahjoitettu Kansallisgallerialle.

3.2 *La Torre di Milarepa*, 1981

Clemente on samana vuonna kuin *Nada* valmistanut myös teossarjan, joka koostuu kolmesta geometrisen muotoisesta maalauskaasta, joihin on myös ommeltu pehmuste. Clemente antoi nämä kolme maalausta Andy Warholille vuonna 1982 osana vaihtokauppaa, jossa hän sai Warholin maalaaman muotokuvan itsestään (Ricard 2000, 458.) Clementen teossarjaa ei ole ainakaan vuoteen 2000 mennessä esitetty missään (Ricard 2000, 458), mutta siitä saatiin kuva Galerie Bischofbergerin tietokannasta (kuva 4). Ympyrän, neliön ja kolmion muotoisissa maalauksissa on saman tyylinen kangaskehys kuin *Nada*-teoksessa ja oletettavasti myös samanlainen pehmuste sisällä.

Näissä maalauksissa ei näy ripustuslenkkejä eikä irrallisia tyynejä. Andy Warhol -museosta ilmoitettiin, että Warholin kuoltua suurin osa hänen omistamistaan muiden taiteilijoiden teoksista huutokaupattiin, eikä museolla ole mitään informaatiota myynneistä, koska museota ei ollut olemassa vielä teosmyyntien aikaan.

La Torre di Milarepa -teossarjan aiheissa voidaan nähdä *Nada*-teoksen kanssa yhtäläisiä elementtejä. Neliönmuotoisessa maalauksessa hahmo on kuvattu takaapäin samantyyppisestä perspektiivistä. Taustat ovat myös minimalistisen yksivärisiä. Nimi, *Milarepan torni*, viittaa 1000-luvulla eläneeseen tiibetiläiseen Siddhaan, joka kouluttautuessaan buddhismiin, joutui rakentamaan ja tuhoamaan useita torneja. Koettelemuksien oli tarkoitus puhdistaa hänet pahasta karmasta, mikä auttoi hänen tietään valaistumiseen (Quintman, 2010.)



Kuva 4. *La Torre di Milarepa*, 1981, Francesco Clemente, öljy kankaalle, 238 x 714 cm. Kuva: Galerie Bischofberger.

3.3 *One, Two, Three*, 1981

Toinen maalaussarja koostuu kolmesta noin neliön muotoisesta maalauksesta, joissa on jokaisessa kankaiset kehykset ja ripustuslenkit. Jokaisen maalauksen yläreunasta riippuu täytetyn näköinen tyyne. Maalaussarja oli Suomessa esillä Helsingin Taidehallissa vuonna 1995 Francesco Clementen yksityisnäyttelyssä. Taidehallin 1995 näyttelyiden arkistotiedoista, eikä näyttelyn kuratoineen Galerie Bischofbergerin arkistoista löytynyt mitään tietoa teoksen omistajasta tai lokaatiosta. Lontoossa Victoria and Albert Museon taidekirjastosta selvisi, että teos on ollut ainakin vuonna 1985 Saatchi Galleryn kokoelmassa (Auping 1985, 166), mutta Saatchi Gallery on myynyt osan

Clemente teoksistaan eteenpäin vuonna 1989 (Glueck, 1989). Saatchi Gallerylta ei ollut mahdollista saada informaatiota, mihin teos oli myyty.

Vasemmanpuoleisessa maalauksessa on vihreä tausta sekä samasta kulmasta kuvattu ihmisen jalat joiden välissä on vaaleansininen munan muotoinen soikio (kuva 5). *Nada*-maalauksesta löytyy vastaava ruskehtava motiivi (kuva 2). Kankaisia ripustuslenkkejä on tiheämmin kuin Kiasman kokoelman teoksessa ja tyyntyjen maalauksissa on kuvattu ihmishahmoja. Maalaukset ovat muuten kuitenkin samantyyliisiä. Suuret selkeästi rajatut värialueet määrittävät kuvapintaa ja motiiveina näkyy pääasiassa vain ihminen ja yksittäisiä geometrisiä muotoja.



Kuva 5. *One, Two, Three*, 1981, Francesco Clemente, öljy kankaalle ja kuidulle, 244 x 732 cm (Fritze 1995, 91).

3.4 Thangka, tiibetiläinen kangasmaalaus

Nada-teoksen rakenne poikkeaa perinteisestä maalauksesta monella tavalla. Vaikka teos on kankaalle maalattu, sitä ei ole pingotettu tai kiinnitetty mihinkään tukeen. Maalaus on lähtökohtaisesti kaksiuolitteinen taideteos, mutta sisällä oleva pehmuste korostaa teoksen kolmiulotteisuutta. Maalauksella ei ole vain kuvapuoli ja kehys, vaan ripustettaessa ylhäällä olevista lenkeistä katsoja tiedostaa ja ripustustavasta johtuen mahdollisesti myös näkee teoksen sivut ja taustapuolen.

Materiaalien ja tekniikoiden perusteella teos muistuttaa hieman tiibetiläistä mandalamaalauksista ottaen huomioon Clementen yhteyden Intiaan. Toinen Clementen samantyylinen teos, *La Torre la Milarepa (Milarepan torni)*, viittaa erikoisen tekniikan inspiraation syntyneen Tiibetin kulttuurista. Esimerkillistä buddhalaista elämäntapaa noin

1000-luvulla elänyt Milarepa oli yksi Tiibetin kuuluisimmista joogeista ja runoilijoista (Quintman, 2010). Hänestä on myös maalattu lukuisia thangkaa, perinteisiä kangasmaalauksia (kuva 6), joilla on Tiibetissä yli vuosituhaten pitkä historia (Butters 2002, 16). Thangkaa käytetään meditaation apuvälineenä ja ikonina inspiroimaan buddhalaisen elämäntyylin ylläpitämistä (Butters 2002, 23). Thangkat ovat alkujaan peräisin Intiasta ja kulkeutuivat aikaisten paimentolais Buddhien mukana Tiibettiin. Aikanaan munkit matkustivat laajasti opettaen buddhalaisuutta. Tämän paimentolaisen elämäntavan takia thangat ovat rullattavia, jotta ne kulkisivat mahdollisimman helposti munkkien mukana (Shaftel 1986, 1.)



Kuva 6. Mahasiddha Saharaa kuvaava thangka luultavasti noin 1700-luvulta (Derham 2020).

Thangkoissa on käyttötarkoituksesta riippuen erilaisia teemoja uskonnollisista hahmoista tiibetiläisiin lääkekasveihin ja astrologisiin diagrammeihin. Yleisimmät teemat ovat kuitenkin uskonnolliseen harjoitukseen tarkoitettut (Butters 2002, 23.) Maalaukset

ovat usein fantasianomaisia, joissa todellisuus esiintyy unenomaisena. Tällä kuvaamisen tavalla ilmennetään tiibetinbuddhalaisuuden filosofian mukaista ideaa todellisuuden "fantastisuudesta" (Butters 2002, 18).

Toinen thangoissa ilmenevä buddhalainen filosofinen käsite on tilalla kuvattu 'tyhjiys'. Uskonnolliset hahmot maalataan leijailemaan avaruudellisessa unenomaisessa tilassa. Tyhjyyden on tarkoitus kuvata olemassaolon perimmäistä luonnetta. Opin mukaan todellisuudessa ei ole mitään mikä olisi ikuista, koska kaikki on muutoksenalaista (Butters 2002, 18.)

Länsimaalaisessa taiteessa tuttu aihe Memento mori sivuaa samanlaista aihetta elämän pysymättömyydestä ja kuoleman väistämättömyydestä. Toisin kuin länsimaalaisen memento morin idea, buddhalaisuuden tyhjyyskäsite ei ole nihilistinen, vaan uskotaan, että todellisuuden pysymättömyys mahdollistaa kaiken (Butters 2002, 18).

Clementen maalaus *Nada*, 'ei mitään', pitää sisällään paljon thangkoihin ja buddhalaisuuteen yhtenevää symboliikkaa, jota on hankala sivuuttaa vain sattumana. Clementen unenomaiset ja tyhjät tilat, joihin hän maalaa hahmonsia, vaikuttavat olevan juuri ja juuri fyysisessä maailmassa (Day 1985, 32). Hän tuntuu etsivän jotain yksinkertaista tilaa tai maailmaa, jossa ajatukset ja ideat ovat puhtaita ja selviä.

Clemente on myös taiteen praktiikassaan soveltanut muitakin perinteisiä käsityöjohdannaisia tyylejä, kuten intialaisten miniatyyrimaalareiden tekniikoita, joten thangkan tyylillisten ja symbolisten vaikutteiden hyödyntäminen ei olisi hänelle mikään poikkeus. On hyvin mahdollista, että Clemente on tuntenut hengenheimolaisuutta Tiibetin buddhalaisten paimentolaiselämäntyyliä kohtaan kantaessaan mukanaan taideteoksiaan mantereelta toiselle.

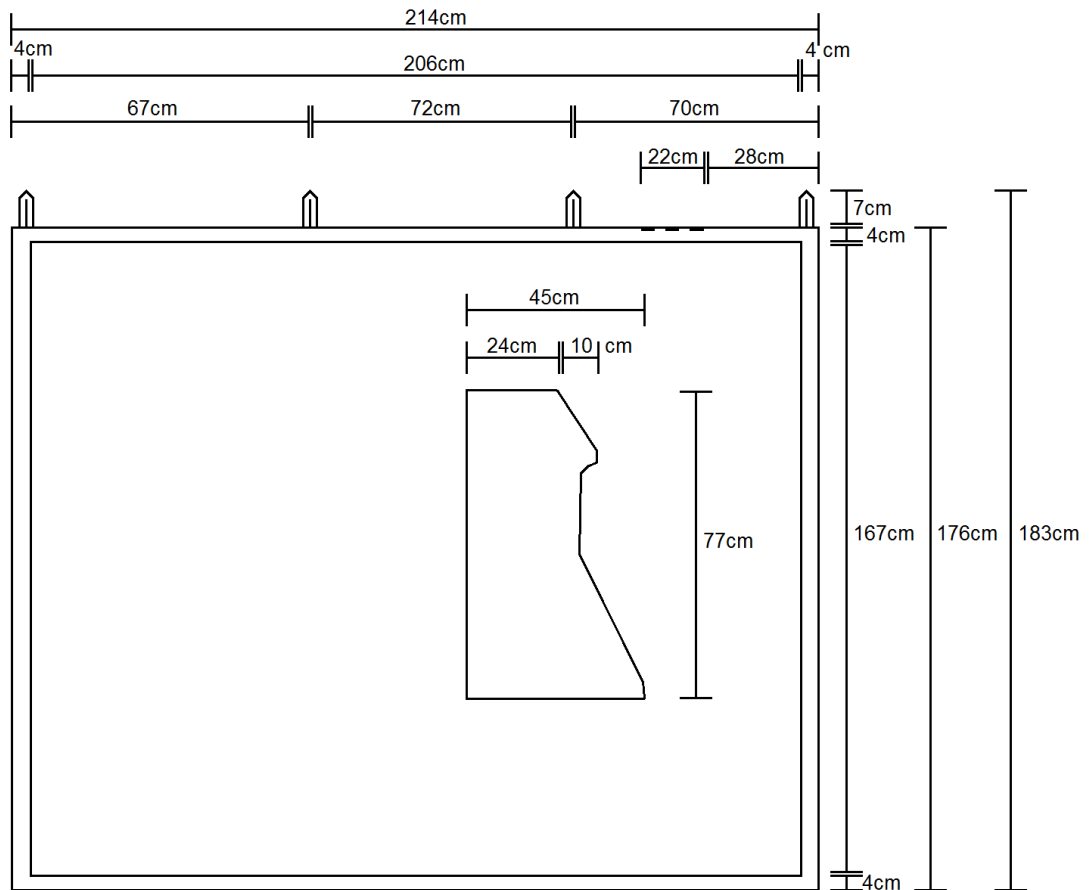
4 Dokumentointi ja kuntokartoitus

Nada-teoksesta on lähtökohtaisesti suhteellisen vähän informaatiota Kansallisgallerian tietokannassa. 1990-luvun lopulla aloitetusta dokumentoinnista ei löydy tarkempia huomiota teoksen materiaaleista tai tekniikoista. Samettikangasta kuvaillaan 'sängynpeitteenä' tai 'verhokankaana' ja tyynyn maalaus kangas arvioidaan pellavaksi (Kiasma 1998, 1). Maalaus kankaan ja taustakankaan välissä oleva 'pehmuke' on merkitty superloniksi (Kiasma 1998, 1). Verkkotietokannassa teoksen tekniikaksi on

ilmoitettu 'sekatekniikka', mutta toisessa ajoittamattomassa ja huolimattomasti kirjoitetussa paperissa on suluissa merkitty 'ÖLJY+AKR' (Kiasma 1998, 3).

4.1 Teoksen rakenne

Nada on kangaspohjainen 214 cm leveä ja 183 cm korkea teos (kuva 7), jonka maalauksen kuvapinta-ala on 206 cm leveä ja 167 cm korkea. Maalauksen reunustaa noin 3.5 - 4.5 cm leveä sinertävä samettikankainen kehys, joka peittää myös teoksen taustapuolen. Etupuolelta taustapuolelle jatkuva samettikangas koostuu kahdesta osasta, jotka on ommeltu vaakasuuntaisesti yhteen. Maalaus on ikään kuin ommeltu samettikankaan sisään, ja teos on noin muutaman sentin paksuinen, koska sen sisällä on ohut pehmuste. Samettikangaskehysten yläreunaan on ommeltu neljä noin 7 cm pitkää samettikankaista ripustuslenkkiä suhteellisen säännöllisin välein toisistaan (67 cm, 72 cm, 70 cm)(kuva 7). Oikeassa yläreunassa on noin 45 cm leveä, 77 cm korkea ja noin 13 cm paksu tyyny, jonka etupuolella on maalaus ja taustapuoli on samaa sinertävää samettikangasta. Tyyny on kiinnitetty teokseen nauloilla. Teoksen maalaus on niitattu samettikangaskehyksestä samankokoiseen pingotuskehykseen, jossa on kolme pystytukea ja kaksi vaakatuokea. Pingotuskehysten taustapuolelle molempiin sivuihin on ruuvattu kantohihnat. Taustapuolelta katsottuna vasemmassa alareunassa on 40 cm leveä ja 12 cm korkea taustakankaaseen ommeltu samettikangaspala, johon on punaisella maalilla maalattu taiteilijan signeeraus, Francesco Clemente (liite 4). Taustapuolelta katsottuna oikeassa alareunassa samettikankaaseen on kiinnitetty kaksi tarraa (liite 5). Ylempi on Galleria Bischofbergerin teostarra ja alempi suurempi on Panzironi art Transportin tarra.



Kuva 7. Graafinen kuvaus ja rakenteen mitat (liite 6).

4.2 Maalaus

Teoksen maalauksessa näkyy selvästi eri värialueiden kerrostumat. Ainoastaan ruskeissa ja vaaleanpunaisissa värialueissa on havaittavissa värien märkänä sekoittelua. Monessa värissä näyttää olevan epäpuhtauksia tai kuivuneita maalin palasia, jotka luovat maalipinnalle epätasaisen struktuurin. Pinnalla näkyy myös useita maalipisaroiden valumia tai roiskeita, joka viittaa suhteellisen matalaviskoosiseen maaliin. Maalin pinnassa näkyy myös paljon ilmakuplia, mikä viittaa akryylimaalille ominaiseen lyhyeen kuivumisaikaan. Maalauksen pinnalla ei näytä olevan lakkakerrosta.

Maalauksen kangaspohja on kauttaaltaan deformoitunut (kuva 8). Deformaatiot on huomioitu jo teoksen alkuperäisessä dokumentaatiossa (Kiasma 1998, 1), eli voidaan olettaa deformaatioiden syntyneen jo 1980- tai 1990-luvulla ja osan jopa teoksen valmistusvaiheessa.



Kuva 8. Sivuväli vasemmalta ennen konservointia (liite 3).

Maalauksen ulkoreunoilla, jossa koneella tehty ommel liittää sen samettikangaskehukseen, on havaittavissa mahdollisesti jo valmistusvaiheessa syntyneitä vaurioita maalipintaan. Sisällä oleva pehmuste on pakottanut maalauskanan muodon kaarelle, joten maalausta samettikankaaseen ommellessa maalin rakenne on paikoin pettänyt (kuva 9). Maalauskanan ja samettikankaan liitoskohdasta voi selvästi nähdä, että kankaat on ommeltu yhteen vasta maalauksen kuivumisen jälkeen (kuva 10).



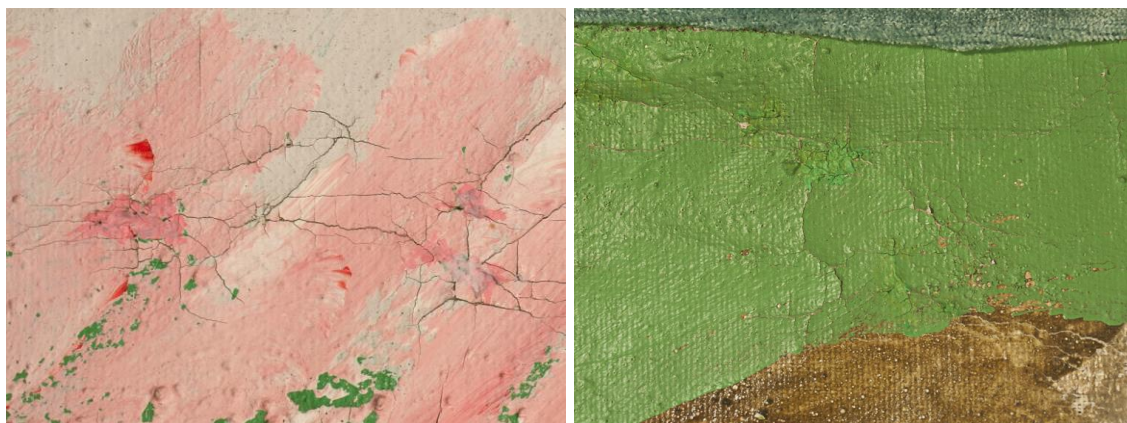
Kuva 9. Vasen, yksityiskohta ennen konservointia.

Kuva 10. Oikea, yksityiskohta ennen konservointia.

Teoksen yläosassa olevat deformaatiot muuttuvat jyrkemmiksi noin 10 cm maalauksen yläreunasta alaspäin. Yläreunan matalamman deformaatioalueen alla ei voi kädellä tuntea pehmustetta maalauskanan läpi, mikä viittaa pehmusteen valuneen yläreunasta. Pehmeus pussittaa maalauksen alareunassa, mikä synnyttää alas sivuille viiston mallisia deformaatioita. Maalauksen yläreunassa on noin 10 cm:n korkuinen tyhjiö, missä ei näytä olevan pehmustetta. Tällä alueella deformaatiot ovat hillitympiä. Keskellä on koko maalauksen mittainen pystysuuntainen deformaatio, jonka syntyperää on hankala arvioida. Deformaatio on selkeä ja yhtenäinen, joten on mahdollista, että näin suuri teos olisi esimerkiksi taitettu tästä kohtaa kuljetusta varten.

Maalauksen maalipinnassa on huomattavan paljon vaurioita (liite 7). Suuri osa krakelyyreistä ja maalinpuutoksista on suoraan johdannaisia kankaan deformaatioista. Vaikka syviä krakelyyrejä on paljon, maalipuutoksia on kohtuullisesti suhteessa niihin. Maalipinta näyttää krakeloituvan helposti kankaan löysän rakenteen vuoksi, mutta pysyvän kiinni maalaus pohjassa suhteellisen hyvin. Useissa maalipuutoskohdissa, joissa maalaus kangas on paljas, näyttää olleen paksumpi maalipaakku tai valuma. Valitettavasti monet maalipinnan vaurioalueet on paikkamaalattu (kuvat 11 & 12). Paikkamaali on selvästi erisävyistä kuin alkuperäinen maali, joten se enemmänkin kiinnittää huomion vaurioalueisiin, kuin tekee niistä huomaamattomampia. Paikkamaali vaikuttaa myös olleen viskoosimpaa kuin alkuperäinen maali, koska se ei ainoastaan pistä silmään väärän värin takia, vaan myös huomattavan paksun maalikerroksen takia. Paikkamaali on koteloinut sisäänsä alkuperäisiä irtoilevia maalihippuja, mikä myös korostaa paikkamaalattujen vaurioalueiden pinnan silmiinpistävästä struktuurista.

Maalipinnalla on paikoin havaittavissa pölyä. Vuonna 2018 teoksen päälle oli roiskunut revenneen kylmäkompressiopakkauksen sisältämää ainetta (Kiasma 1998, 2). Sitä löytyi teoksen pinnalta vielä paikoin, vaikka teos oli kertaalleen puhdistettu jo vuonna 2018.



Kuva 11. Vasen, Yksityiskohta ennen konservointia.

Kuva 12. Oikea, Yksityiskohta ennen konservointia.

4.3 Tekstiilikehys ja tausta

Sinertävä samettikangas on taitettu kaikilta reunoilta maalauskancaan päälle. Samettikangaskehysten ommel kulkee kaikkien teoksen kangaskerrosten läpi luoden oman taskun maalauskancaan alle ja neljä pitkän mallista tyhjää tilaa kehysreunojen sisään (liite 8). Samettikancaan palat yhdistävä ommel kulkee vaakasuorassa 123 cm:n korkeudella teoksessa alareunasta mitattuna (liite 6). Taustapuolella ommel näkyy selvästi, mutta edessä se on melko huomaamaton kehysten deformaatioiden takia. Neljä samettikangaslenkkiä on ommeltu samettikangaskehykseen vaalean harmaalla langalla (kuva 13). Teos on kiinnitetty pingotuskehikkoon sen etupuolelta, joten niitit näkyvät selvästi samettikangaskehyksessä (kuva 14). Pingotus on tehty melko löysästi, mikä edesauttaa kankaiden deformaatiota ja pussittamista. Samettikancaassa on paikoin ruskehtavaa pinttynyttä likaa ja hankaumajälkiä, mikä tekee pinnasta hieman kirjavan oloisen, koska sametin nukkamainen pinta heijastaa valoa eri suuntiin (kuva 14).

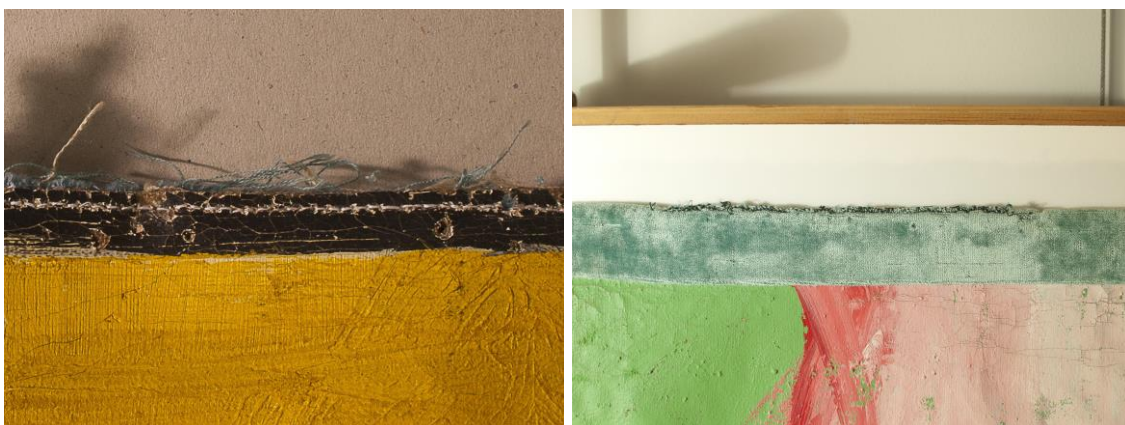


Kuva 13. Vasen, Samettikankainen ripustuslenkki ja pingotusniitit.

Kuva 14. Oikea, Likaa ja värivaihtelua samettikankaan pinnalla ja pingotusniitti.

4.4 Tyyny

Teoksen oikeassa yläreunassa sijaitseva tyyny näyttää olevan alun perin ommeltu kiinni teoksen samettikangaskehukseen, mutta nyt tyynyn yläreunassa näkyy naulanreikien lisäksi niittien jälkiä (kuva 15). Samettikangaskehuksessa on leikatun kankaan jäljet ja musta ommel siinä kohdassa, jossa tyyny kiinnittyi maalaukseen (kuva 16).



Kuva 15. Vasen, vauriot tyynyn yläreunassa.

Kuva 16. Oikea, ommel maalauksen oikeassa yläreunassa.

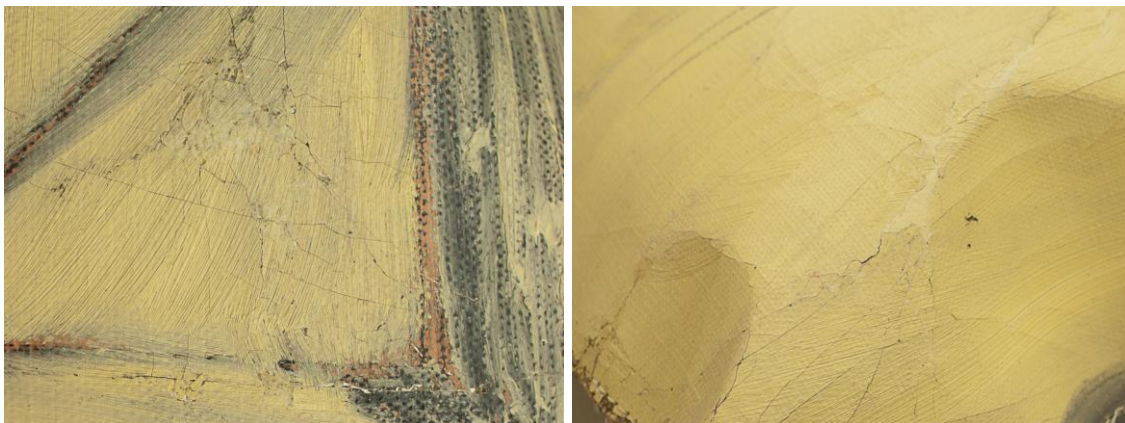
Tyynyn maalaus kangas on hieman tummempaa ja paksumpaa materiaalia kuin suuren teososan maalaus kangas. Maalausjälki on myös erilaista. Tyynyssä käytetty maali on

ollut maalatessa viskoosisempaa, koska siihen on jäänyt selvät siveltimenvedon jäljet. Maalipinnassa ei näy ilmakuplia tai selkeitä valumajälkiä. Maalipinta on myös kiiltävämpää. Maalipinta on kauttaaltaan krakeloitunut (liite 7) luultavasti tyynyn kolmiulotteisen rakenteen takia. Tyynyä täytettäessä sen maalipinta on pakotettu erilaiseen muotoon, kuin mihin se on alun perin kuivunut. Taustapuolella on samaa sinertävää samettikangasta, jonka ulkoreuna on siistitty saumurilla ja mustalla langalla. Näyttää siltä, että maalaus kangas on leikattu muotoon maalauksen kuivuttua, koska maalipinta on lohkeillut ja irtoillut kankaan ulkoreunoista (kuva 17). Maalaus kankaan ja taustapuolen samettikankaan yhdistävässä ompeleessa on käytetty valkoista lankaa ja sauma on jätetty ulkopuolelle.



Kuva 17. Maalipinnan vaurioita tyynyssä.

Tyynyssä on havaittavissa kahdenlaisia paikkamaalauksia: keskellä kiiltävämpiä ja alakulmissa mattasävyisempiä (kuvat 18 & 19)(liite 7). Dokumentoinnista ilmenee, että mattasävyiset retusoinnit on tehty Kiasmassa vuonna 2007 (Kiasma 1998, 2). Vauriot on täytetty liitukitillä, jonka sideaineena on käytetty Mowiol®-polyvinyylialkoholia, ja paikkamaalattu vesiväreillä.



Kuva 18. Vasen, vanhempi retusointi tyynyssä.

Kuva 19. Oikea, uudempi retusointi tyynyssä.

5 Materiaalitutkimus

Materiaalitutkimuksilla on tarkoitus saada enemmän informaatiota teoksesta ja määrittää käytettyjä materiaaleja tai taiteilijan työskentelyprosesseja. *Nada*-teoksessa tutkittiin maalipintoja, maalikerroksia ja niiden liukoisuutta sekä teoksessa käytettyjen eri tekstiilien kuituja. Tutkimukset aloitettiin non-destruktiivisilla menetelmillä, minkä jälkeen ymmärrettiin teoksen pintaa paremmin näytteidenottoa ja liukoisuustestejä varten. Teoksesta otettiin yksi näyte Fourier-muunnos-infrapunaspektroskopiaa (FTIR) varten, jolla voidaan tutkia maalin sideainetta. Teoksen pinnasta otettiin myös kolme poikkileikkausnäytettä, joista voi nähdä maalauksen eri maalikerroksia. Lopuksi maalipinnoille tehtiin liukoisuustestejä maalipinnan puhdistamista ja paikkamaalausten poistoa varten.

FTIR-spektroskopia ja poikkileikkausnäytteiden valmistus sekä kuvaukset toteutettiin Metropolia Ammattikorkeakoulun tiloissa, mutta muihin metodeihin löytyi välineet Kansallisgallerian tiloista. Teoksen suuren koon takia teosta ei röntgenkuvattu, eikä röntgenkuvauksesta saatava informaatio ollut tarpeellista teoksen konservointia varten.

5.1 Ultraviolettivalo

Ultraviolettivalo synnyttää tietyissä pintamateriaaleissa fluoresointia. Eri materiaalit voivat reagoida ultraviolettivaloon fluoresoiden eri värisinä, minkä avulla voidaan tarkemmin määrittää niitä. Esimerkiksi paikkamaalaukset näkyvät usein tummina

alkuperäiseen maaliin verrattuna ja lakat yleensä fluoresoivat vahvasti (De La Rie 1986, 91). Teoksen pintaa valaistiin ultraviolettivalolla, mutta mikään osa maalauksesta ei reagoinut siihen näkyvällä fluoresenssilla. Suuri maalaus ja sen vanhat paikkamaalaukset on tehty ajallisesti niin lähellä toisiaan, ettei niidenkään fluoresoinnissa näkynyt eroa.

5.2 Infrapunareflektio

Infrapunareflektiota käytetään usein mahdollisten aluspiirustusten paljastamiseen ja tutkimiseen. Luonnoksien avulla, joita taiteilija on mahdollisesti tehnyt lopullisen maalauksen alle, voidaan saada uutta informaatiota taiteilijan työskentelyprosesseista (Van Asperen De Boer 1986, 109). Teos tarkistettiin infrapunalaitteella, mutta se ei paljastanut mitään, mitä ei olisi paljaalla silmällä nähnyt.

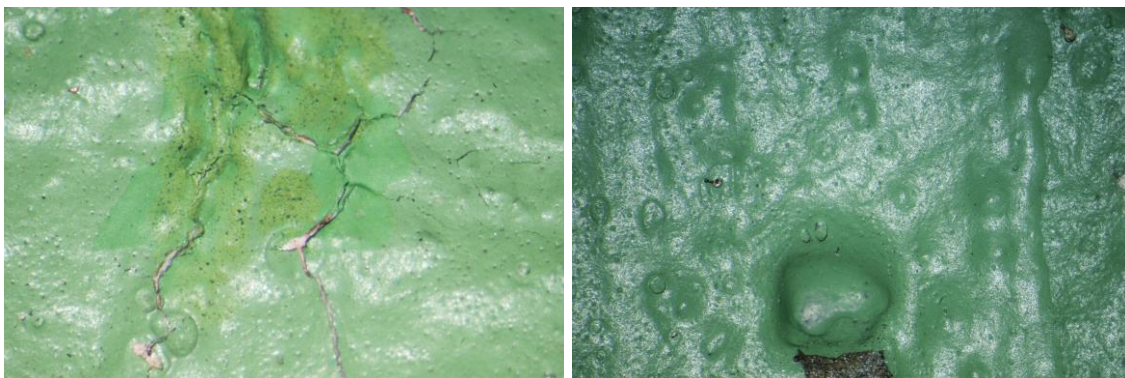
5.3 Röntgenfluoresenssispektroskopia

Röntgenfluoresenssispektroskopiolla (XRF) voidaan määrittää maalin pigmenttien alkuaineita, mikä auttaa arvioimaan teoksessa käytettyjä pigmenttejä (Mairinger & Schreiner 1986, 179). Kansallisgallerian erikoistutkija Seppo Hornytzkyj toteutti teoksen XRF-analyytit. Röntgenfluoresenssitutkimusten tulosten perusteella voitiin päätellä, että teoksessa on käytetty pääasiassa synteettisiä orgaanisia väriaineita. Nämä väriaineet jäivät tämän opinnäytetyön puitteissa tunnistamatta, koska tarvittavaa analyysilaitteistoa (Raman-spektroskopia) referenssikirjastoineen ei ollut käytettävissä.

5.4 Pintamikroskopia

Leikkausmikroskoopilla (Leica Wild m-690) voi tutkia maalipinnan rakennetta tarkemmin kuin paljaalla silmällä. Eri maaleilla on yksilöllisiä pintaominaisuuksia, jotka auttavat sideaineiden määrittämisessä. Öljysideaine on lähtökohtaisesti niin viskoottista, että maalatessa se jättää yleensä selkeän ja terävän impasto jäljen. Akryyliemulsiosideaineet ovat vesiliukoisia, ja niillä maalatessa pintaan yleensä jää ilmakuplia maalin kuivuessa. Matalan viskositeetin ansiosta akryylimaalit saattavat myös valua herkemmin jättäen kuivuessaan valumajälkiä (Learner 2007, 11). Pintaa kuvattiin 20-kertaisella suurennoksella kuudesta eri kohdasta (liite 9).

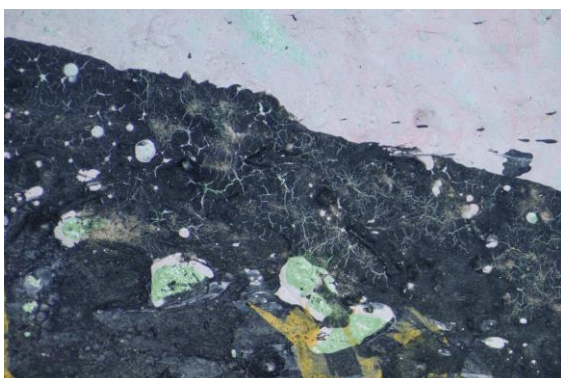
Vihreässä maalissa (kuvat 20 & 21) näkyy kaikkialla pinnassa ilmakuplia, valumia ja kohoumia. Epätasaisuudet saattavat olla esimerkiksi maalipurkin reunoille kuivuneen maalin palasia tai muita maalin sekaan joutuneita epäpuhtauksia. Samanlaista jälkeä on havaittavissa muissakin maaleissa tai niiden alla olevissa maalikerroksissa. Vihreän maalin vaurioalueessa (kuva 20) nähdään kahta eri paikkamaalaukseen käytettyä väriä. Krakelyyrin läpi näkyy punertavaa väriä, joka on mahdollisesti alla oleva maalikerros.



Kuva 20. Vasen, mikroskooppikuva 1b (liite 9), 20-kertainen suurennos.

Kuva 21. Oikea, mikroskooppikuva 1d (liite 9), 20-kertainen suurennos.

Maalauksen hahmon päälaella keltaisilla ja mustilla alueilla (kuva 22) on hyvin ohuet maalikerrokset, joiden läpi kuultaa alla oleva väri. Näitä maaleja on käytetty ohennettuina, joten niissä saattaa olla vain vähän sideainetta. Mattapinta ja mustalla alueella kuivumiskrakelyyrin näköiset halkeamat viittaavat myös vähäiseen sideainemäärään.



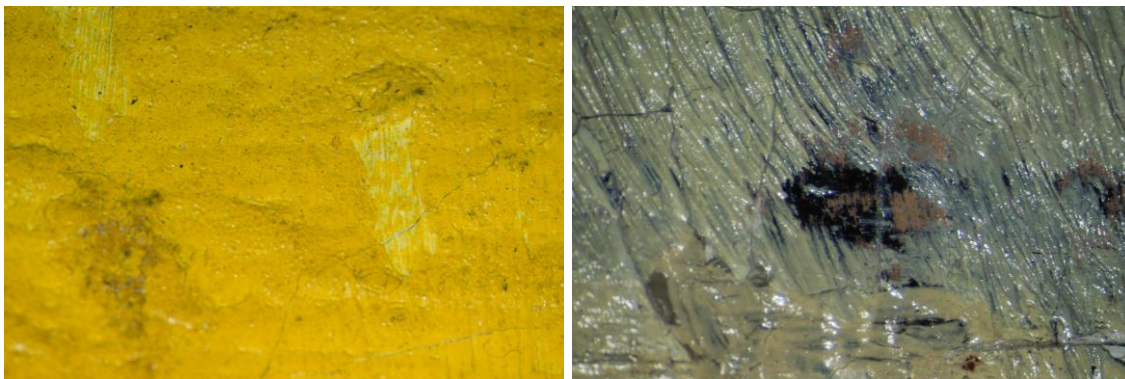
Kuva 22. Mikroskooppikuva 1a (liite 9), 20-kertainen suurennos.

Punaisessa maalikerroksessa (kuva 23) kuivumiskrakelyyrin näköiset halkeamat ja mattapintainen väri viittaavat jälleen pieneen määrään sideainetta. Ruskehtavan maalin sävyä on kuvassa hankala hahmottaa kuvaamisessa syntyneen heijastuksen takia, koska maalin päälle on maalattu läpikuultava ja kiiltävä kellertävä kerros. Ilmakuplat ruskeassa ja punaisessa maalissa jatkuvat alempaan kerrokseen paljastaen valkoisen maalin. Maalit ovat olleet huomattavan matala viskoottisia, koska maalissa olevat vesipisarot ovat haihtuessaan jättäneet ilmakraaterit punaiseen ja ruskehtavaan maaliin paljastaen alla olevan vaalean maalin.



Kuva 23. Mikroskooppikuva 1c (liite 9), 20-kertainen suurennos.

Tyynyssä keltaisella maalialueella (kuva 24) on muutama maalipinnan vaurion näköinen vaaleampi osuus, josta paljastuu alla oleva vaalea väri. Mikroskoopilla tarkasteltuna vaurioalueelta näyttävältä pinnalta kuitenkin jatkuu sivellinvedot yhtenäisesti keltaiseen maalialueeseen. Värialueelta toiselle jatkuvat sivellinvedot viittaavat alkuperäiseen jälkeen, jolloin vaaleampien osuuksien voidaan olettaa syntyneen jo teoksen valmistusvaiheessa. Selkeät sivellinvedot, kiilto ja ilmakuplien puute viittaavat siihen, että tyynyn maali olisi öljypohjaista. Tyynyssä tumman suorakulmion kohdalla (kuva 25) olevat paksut impastot ja selvät sivellinvedot myös viittaavat viskoottiseen öljypohjaiseen maaliin.



Kuva 24. Vasen, mikroskooppikuva 1e (liite 9), 20-kertainen suurennos.

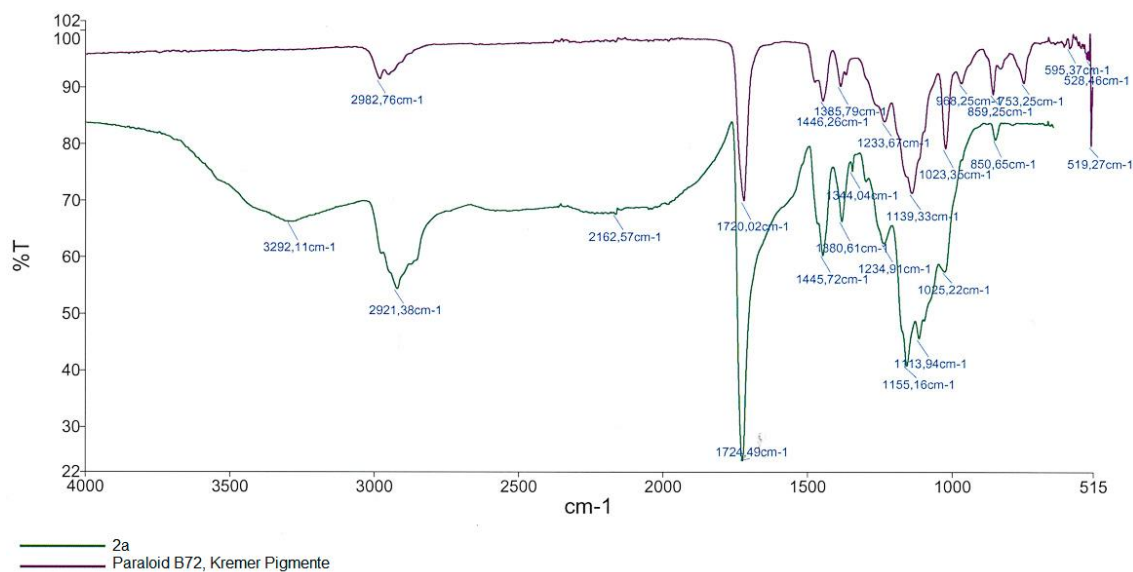
Kuva 25. Oikea, mikroskooppikuva 1f (liite 9), 20-kertainen suurennos.

5.5 Infrapunasppektroskopia

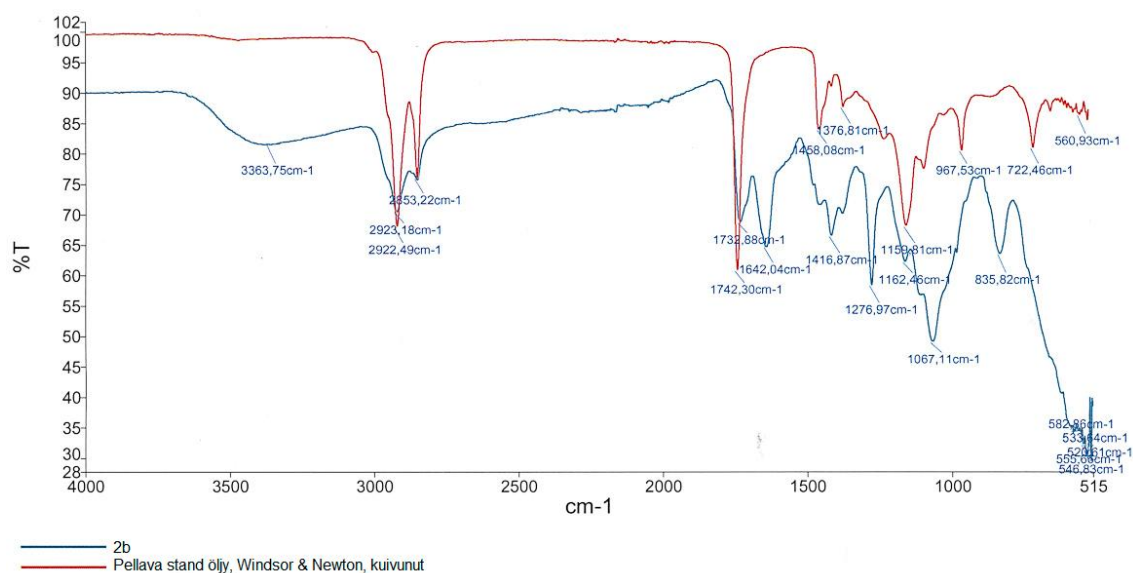
Leikkausmikroskoopilla tehtyjen sideainehavaintojen tukemiseksi maalipinnasta otettiin näytteet 2a ja 2b (liite 9) infrapunasppektroskopiaa (FTIR) varten. Maalien FTIR-spektrijä voi olla monimutkaista tulkita, koska eri ainesosat, kuten pigmentit ja täyte- sekä lisäaineet voivat häiritä sideaineiden näkyvyyttä tuloksissa (Learner 2007, 13).

Näyte 2a otettiin suuren maalauksen vaaleasta maalialueesta, jotta spektrissä näkyvät pigmentit häiritsevät tuloksia mahdollisimman vähän. Näytteen 2a spektrille on asetettu Paraloid B72 -akryylihartsi vertailukuvaksi (kuva 26). Paraloid B72 antaa suhteellisen puhtaan transmission, koska siinä ei ole esimerkiksi pigmenttejä tai muita aineita häiritsemässä tuloksia. Näytteen 2a spektristä löytyy akryyliemulsiolle tyypilliset piikit. Karbonyylipeikki noin 1730 cm^{-1} paikkeilla ja profiili $900\text{-}1500\text{ cm}^{-1}$ alueella viittaavat akryyliemulsioon (Learner 2007, 13).

Näyte 2b otettiin vaurioituneesta maalipinnasta tyynyn reunasta. Näytteen spektrille on asetettu lämpöpuristettu pellavaöljy vertailukuvaksi (kuva 27). Tässäkään sideaineessa ei ole muita aineita häiritsemässä tuloksia. Näytteen 2b spektristä löytyy öljymaalille tyypillinen C-H -sidosalueen reflektio $2800\text{-}3100\text{ cm}^{-1}$ alueella ja karbonyyli piikki noin kohdassa 1740 cm^{-1} (Learner 2007, 13). Alueella $1642,04\text{ cm}^{-1}$ kohdassa näkyy kuitenkin poikkeama pellavaöljyn kanssa, joka saattaa viitata lisäaineeseen maalissa. Maalien viskositeettia voidaan muokata esimerkiksi eläinperäisillä liimoilla.



Kuva 26. FTIR-spektri: näyte 2a (liite 9) ja Paraloid B72. Kuva: Kirsi Perkiömäki.



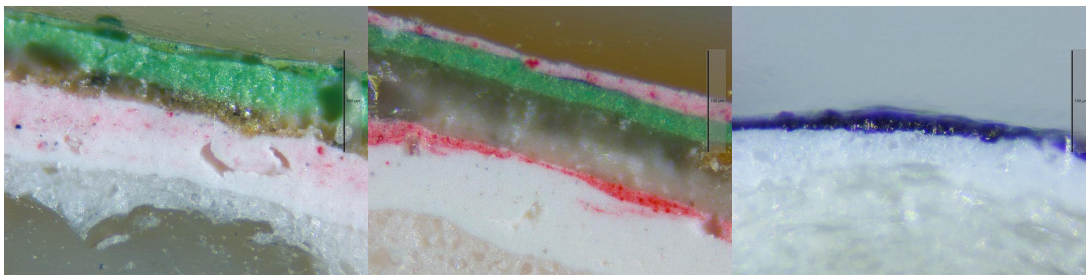
27. FTIR-spektri: näyte 2b (liite 9) ja lämpöpuristettu pellavaöljy. Kuva: Kirsi Perkiömäki.

Maalinäytteiden FTIR-spektrien tulosten pohjalta voimme olettaa, että suuren maalauksen maalien sideaineet ovat akryylipohjaisia ja tynyn maalien sideaineet öljypohjaisia.

5.6 Poikkileikkausnäytteet

Poikkileikkausnäyte mahdollistaa tarkemman maalauksen rakenteen tutkimisen, kuin mitä teoksen pinnalta pystyy näkemään. Mikroskoopilla voidaan tutkia eri värien kerrostumia ja rakenteita, jotka muuten jäisivät päällimmäisen kerroksen alle piiloon (Garrido & Cabrera 1986, 155). Clementen *Nada*-teoksen suuressa maalauksessa poikkileikkauksista voidaan tutkia hänen työskentelyprosessiaan ja saada mahdollisesti enemmän informaatiota käytettyjen materiaalien rakenteesta. *Nada*-teoksen suuresta maalauksesta otettiin kolme poikkileikkausnäytettä. Eri alueilta otetuista näytteistä voidaan nähdä ovatko värikerrokset yhtenäisiä keskenään ja mitä värejä on ylimpien kerrosten alla.

Poikkileikkausnäytteet irrotettiin maalauksesta vaurioalueilta, joissa oli jo irtoilevia maalihippuja (liite 9). Näyte 3a (kuva 28) otettiin vihreältä maalipinnalta, jossa oli paikkamaalausta, näyte 3b (kuva 28) otettiin vaaleanpunaisesta maalipinnasta ja näyte 3c (kuva 28) otettiin maalauksen oikeasta yläkulmasta samettikankaisen kehyksen alta. Näin minimoitiin destruktiivisen näytteen oton vaikutukset teokseen. Näytteet valettiin polyesterihartsiin joka kovettiin metyylietyyliketoniperoksidi (MEK-P50) kovetteella. Näytteet vesihioittiin ja niitä tutkittiin valomikroskoopilla (Leica DM2700M) 100-kertaisella suurennoksella.



Kuva 28. Poikkileikkausnäytteet 3a-c (liite 9 & 11), 100-kertainen suurennos.

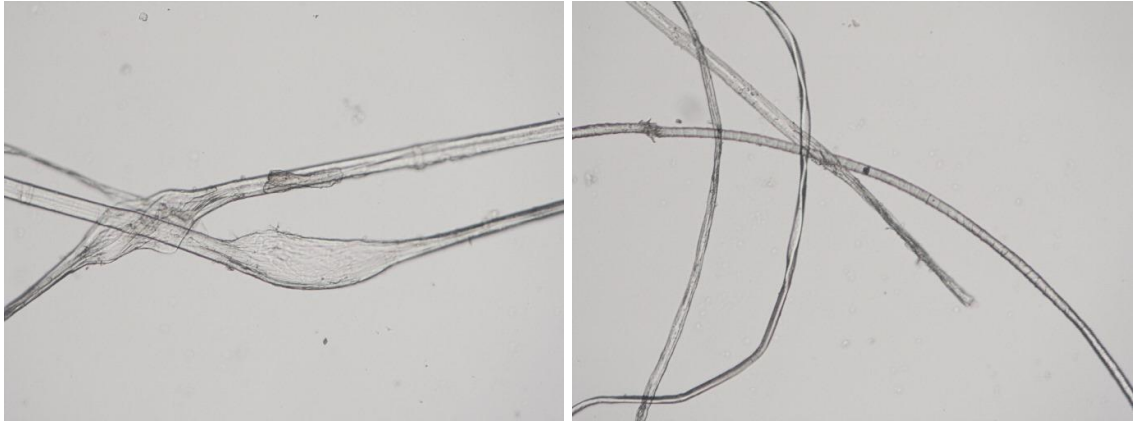
Näytteessä 3a voi nähdä ohuen paikkamaalauskerroksen alkuperäisen vihreän päällä. Näytteissä 3a ja 3b näkyy erisävyiset punertavat värikerrokset valkoisen mahdollisen pohjamaalin päällä. Molemmissa näkyy myös ruskehtava kerros, joka on oletettavasti sama väri kuin keskellä olevassa soikiossa ja maalauksen oikealla puolella olevissa ruskehtavissa kuvioissa. Ruskea kerros vaikuttaa vesiliukoiselta, koska se näyttää vesihionnan seurauksena liunneen melkein täysin pois näytteen 3b pinnalta. Näyte 3c on otettu siitä osasta maalausta, joka on samettikehyksen sisällä piilossa. Näytteessä ei

ole muita kerroksia kuin maalauksen sivuilla näkyvät mustat (tumman violetit) alueet ja pohjamaali tai alusliimaus. Maalauksessa ei ole valkoisen lisäksi yhtenäistä pohjaväriä. Ensimmäisinä maalikerroksina on käytetty ainakin mustaa reunoilla ja eri vaaleanpunaisen sävyjä keskemällä. Ruskehtava väri saattaa kattaa suurenkin osan maalauksen pinta-alasta. Tämän pienen otannan pohjalta voimme todeta, että maalauksesta saattaisi paljastua alusmaalauksia tai muotoja, joita ei voi nähdä maalauksen pinnalta.

5.7 Kuitunäytteet

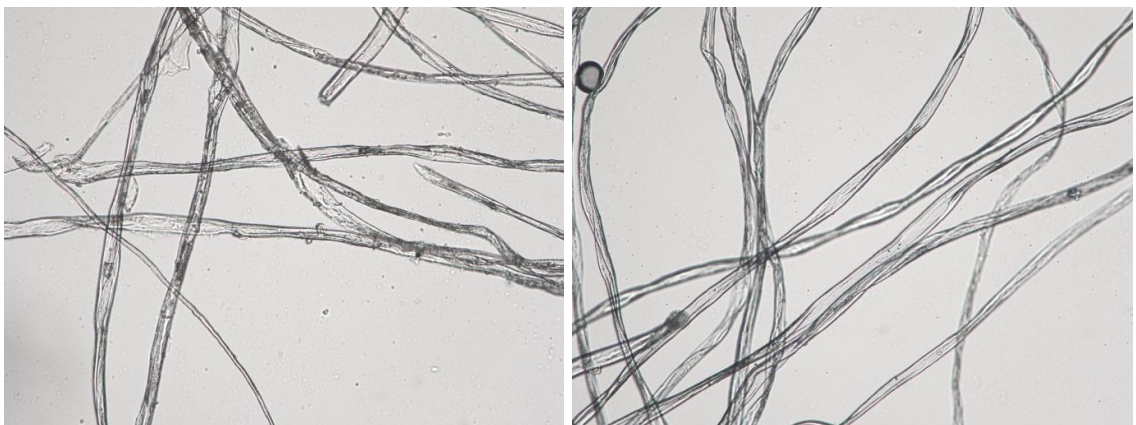
Teoksen eri kankaille toteutettiin kuitutunnistus. Suuren maalauksen vaaleansävyisestä maalauskanasta otettiin näyte samasta kulmasta samettikangaskehysten alta kuin poikkileikkausnäyte 3c. Samettikangasnäyte otettiin yhden ripustuslenkin taustapuolelta. Tyynyn kangasnäyte otettiin sen vasemmalta sivulta kohdasta, jossa oli muutama irtokuitu. Kaikkia näytteitä keitettiin vedessä noin 10 minuuttia, jotta mahdolliset epäpuhtaudet liukenisivat niistä. Näytteitä tutkittiin pitkittäissuuntaisesti valomikroskoopilla (Leica DM2700M) 100-kertaisella suurennoksella. Immersioliuoksena käytettiin vettä.

Tyynyn maalauskanassa havaittiin pellavalle ja puuvillalle tyypillisiä kuituja. Pellavakuiduissa näkyi suuria dislokaatioita ja suorissa osuuksissa selviä poikittaisviivoja (kuva 29) (Mayer 2012, 322). Puuvillakuiduissa näkyi tyypillinen spiraalinen ja kaareva rakenne (kuva 30) (Mayer 2012, 321). Kuiduista löytyi myös yksi villan näköinen eläinkuitu (kuva 30), jossa on tiheään säännöllisiä poikittaisviivoja (Mayer 2012, 324). Eläinkuitu on luultavasti kuitunäytteestä löytynyt epäpuhtaus, koska niitä löytyi vain yksi. Voidaan siis olettaa, että tyynyn maalauskanas on puuvillapellavaseos. Suuren maalauskanan ja samettikanan kuitunäytteistä löytyi ainoastaan puuvillakuituja (kuva 31 & 32).



Kuva 29. Vasen, pellavakuituja tyynyn maalauskanasta.

Kuva 30. Oikea, puuvillakuituja (pystysuuntaiset) ja yksi villakuitu (kuvan vasemmasta sivusta oikeaan alareunaan jatkuva) tyynystä.



Kuva 31. Vasen, puuvillakuituja suuresta maalauskanasta.

Kuva 32. Oikea, puuvillakuituja samettikanasta.

5.8 Maalikerrokset ja liukoisuustestit

Teoksen dokumentoinnissa on vuonna 2018 ilmoitettu, että osa maalipinnan värialueista ovat vesiliukoisia (Kiasma 1998, 3). Puhdistamista varten maalipinnan eri värialueille tehtiin liukoisuuskokeet vedellä. Vaikka on tutkitusti todettu vedellä puhdistamisen vaikuttavan akryylimaalien pintoihin, mahdolliset vauriot kontrolloidussa puhdistuksessa ovat niin huomaamattomia, etteivät ne vaikuta maalin ulkonäköön tai kestävyYTEEN. Akryylimaalien ikääntyessä esimerkiksi siinä olevat surfaktantit, jotka siirtyvät vähitellen

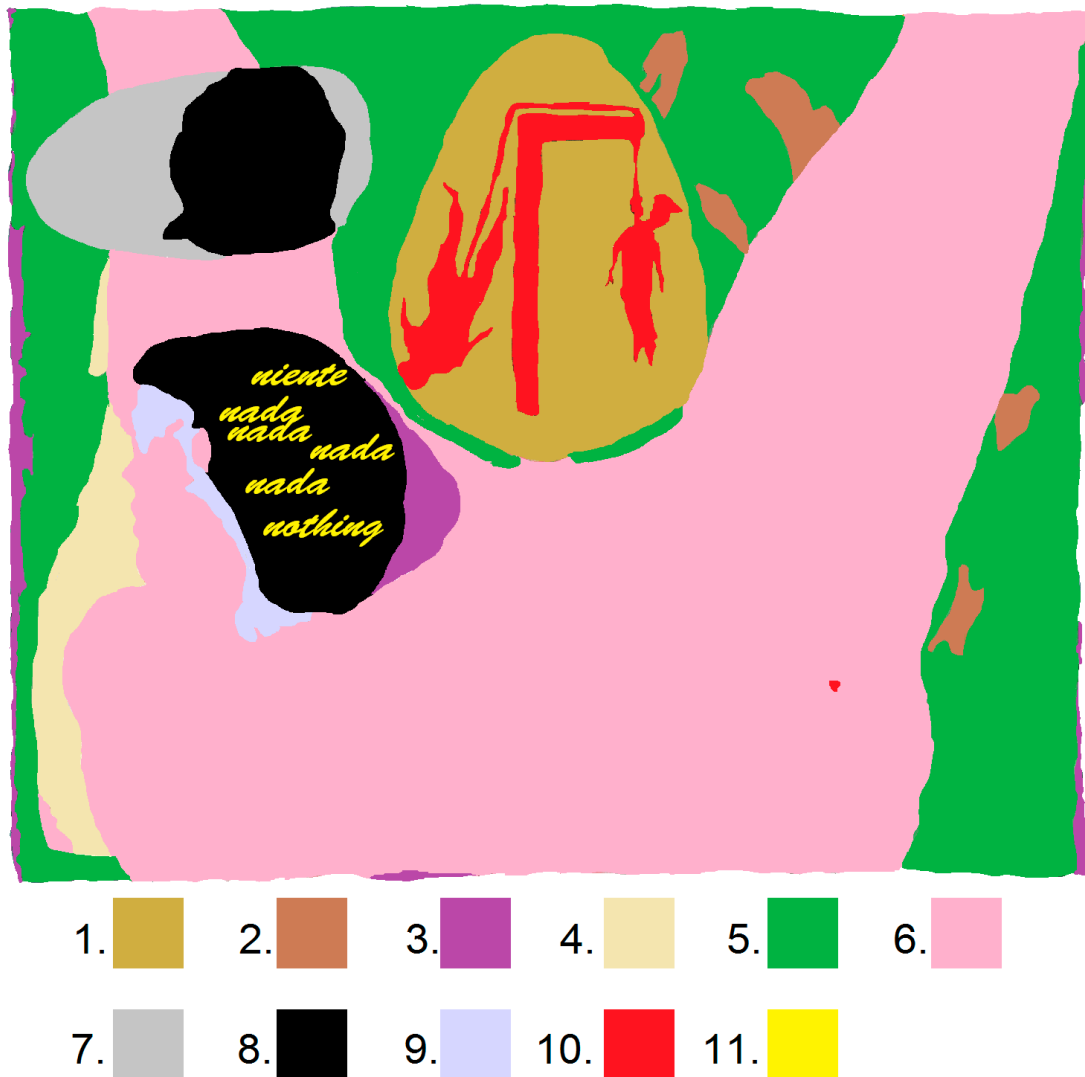
maalipintaan, irtoavat maalipinnasta vedellä puhdistamisen yhteydessä (Ormsby & Learner & Foster & Druzik & Schilling 2007, 198.)

Teoksessa on helppo määrittää eri maalialueet, koska värejä ei ole suurimmaksi osaksi maalatessa sekoitettu märkänä keskenään. Tämä maalaamisen prosessi myös viittaa siihen, että maalin sideaine olisi akryylipohjainen (Learner 2007, 11). Joidenkin maalialueiden alta paistaa alempia kerroksia, joten maalikerroksia on myös suhteellisen helppo hahmottaa ja eritellä. Liukoisuustesti toteutettiin vedellä kostutetulla pumpulipuikolla ja porrastetulla altistuksella.

Maalipinnan liukoisuudet jaettiin neljään kategoriaan.

1. Hyvin vesiliukoinen: Kevyesti kostutettuun pumpulipuikkoon tarttuu maalia koskettaessa varovasti maalipintaa.
2. Vesiliukoinen: Veteen kostutettuun pumpulipuikkoon tarttuu maalia noin kolmella rullailulla.
3. Vähän vesiliukoinen: Veteen kostutettuun pumpulipuikkoon tarttuu maalia pidempiaikaisella rullailulla tai kevyesti hankaamalla.
4. Ei vesiliukoinen: Veteen kostutettuun pumpulipuikkoon ei tartu maalia pidempiaikaisella rullailulla tai kevyesti hankaamalla.

Teoksen maalikerrokset on listattu pohjimmaisesta kerroksesta ylimpään. Näin voi paremmin hahmottaa maalauksen kerrostumat ja maalausprosessin (Kuva 33).



Kuva 33. Maalikerrosten kerrostumakartoitus (1. alin, 11. päällimmäisin)

1.
 - Ruskehtava soikio keskellä - Vähän vesiliukoinen
 - Kellertävät värialueet ruskehtavan värin päällä - Vesiliukoinen
2.
 - Ruskehtavat kuviot oikealla - Vähän vesiliukoinen
 - Kellertävät ja tummemmat alueet ruskehtavissa kuvioissa - Vähän vesiliukoinen
3.
 - Musta (tumma violetti) oikeassa ja vasemmassa sivussa - Ei vesiliukoinen
4.
 - Kellertävä tausta vasemmalla alhaalla hahmon takana - Ei vesiliukoinen
- 5.

- Vihreä - Ei vesiliukoinen
 - Mustat viivat vihreän ja ruskehtavien kuvioiden rajalla- Vähän vesiliukoinen
 - Musta viiva kellertävän ja vihreän alueen rajan päällä - Vähän vesiliukoinen
- 6.
- Kaikki vaaleanpunaiset ja punaiset sävyt hahmossa - Ei vesiliukoinen
 - Poikkeus hahmon oikeassa alareunassa pienissä syvän punaisissa alueissa, jotka ovat vesiliukoisia
- 7.
- Harmaa soikio vasemmassa yläreunassa - Vesiliukoinen
 - Musta pyöreä muoto harmaassa soikiossa - Ei vesiliukoinen
- 8.
- Mustien hiusten ulkoreuna otsalta päälle - Ohut musta maalikerros - Vesiliukoinen
 - Mustat hiukset - Ei vesiliukoinen
- (3.)
- Musta (tumma violetti) alue niskassa hiusten oikealla puolella - Ei vesiliukoinen (oletettavasti sama väri kuin alin musta kerros oikealla ja vasemmalla sivulla ja teoksen alareunassa)
- 9.
- Valkoinen ja harmaa maali mustien hiusten ja vaaleanpunaisen hahmon rajalla - Ei vesiliukoinen
- 10.
- Punainen ja musta maali hahmoissa ja hirsipuissa ruskehtavassa soikiossa - Erittäin vesiliukoinen
- 11.
- Keltainen teksti mustissa hiuksissa - Erittäin vesiliukoinen

Maalauksen maalikerroksista voi huomata, että pohjalla olevat kokonaisuutta määrittävät värialueet eivät suurimmaksi osaksi ole vesiliukoisia. Poikkileikkauksien perusteella on hyvä kuitenkin huomioida myös ruskehtava väri, joka on hieman vesiliukoinen ja voi olla useinkin eri värin alla. Yksityiskohdat kuten keltainen teksti ja punaiset hahmot, jotka on maalattu luultavasti teoksen loppuvaiheessa, ovat hyvinkin vesiliukoisia. Maali näyttää olleen hyvin juoksevaa, ikään kuin vesivärinomaista.

Tyynylle toteutettiin myös liukoisuustesti vedellä puhdistamista varten. Tyynyssä ei ollut havaittavissa vesiliukoisia maalipintoja alakulmissa olevia paikkamaalauksia lukuun ottamatta.

Maalauksen maalipinnalle tehtiin myös toinen liukoisuustesti vanhoja paikkamaalauksia varten. Mitkään paikkamaalauksista eivät olleet vesiliukoisia, joten niille valittiin R. L. Fellerin sarjaa soveltaen (Barros Garcia 2014, 284) muutamia Kiasman konservointitiloissa saatavilla olevia liuottimia. Liuottimien eri sekoitussuhteilla oli tarkoitus löytää seos, joka liuottaa paikkamaalauksia liuottamatta teoksen alkuperäistä maalia. Paikkamaalauksia löytyi pääasiassa vihreiltä, vaaleanpunaisilta ja paikoin vihreän kyljessä olevilta mustilta värialueilta. Testikohteina käytettiin paikkamaalauksia ja niiden välittömässä läheisyydessä olevia alkuperäisiä maalipintoja (liite 9).

Liuottimiksi valikoitui Ligroin (teollisuusbenssiini, jonka kiehumispistealue on 100–140 °C), etanoli (Etax A7), isopropanoli ja asetoni. Ensiksi kokeiltiin Ligroinin ja etanolin liuotinsarjaa vähiten polaarista seoksesta polaarisempaan aloittamalla suhteesta Ligroin-etanoli 90:10. Jo 80:20 Ligroin-etanoliseoksella paikkamaalauksista alkoi liukenemaan, mutta paikkamaalaukset olivat niin paksuja, että liuennut paikkamaalaus saturoi pumpulipuikon ja pumpulipuikosta alkoi leviämään paikkamaalauksista alkuperäiselle maalipinnalle. 70:30 Ligroin-etanoliseos liuotti paikkamaalauksista nopeammin, mutta ei vielä tarpeeksi tehokkaasti maalipinnan paksuuden takia. Pidemmällä vaikutusajalla myös ympärillä oleva alkuperäinen maali alkoi liueta. 60:40 Ligroin-etanoliseos oli jo liian vahva alkuperäiselle maalipinnalle. Sama koe toteutettiin Ligroinin ja isopropanolin seoksella, josta seurasi samantyyppiset tulokset. Heikompi seos ei poistanut paikkamaalauksista tarpeeksi tehokkaasti ja vahvempi seos liuotti liian herkästi myös alkuperäistä maalia. Asetonilla ja muita liuotinyhdistelmiä kokeilemalla päädyttiin aina samaan lopputulokseen. Paikkamaalaus käyttäytyi liian samantyyppisesti kuin alkuperäinen maali ja sitä on kaikkialla melkein poikkeuksetta erittäin paksu kerros. Paikkamaalauksien ja alkuperäisen maalin liukoisuudet olivat liian samankaltaisia, joten paikkamaalauksia ei olisi voinut liuottaa vaurioittamatta alkuperäistä maalia.

5.9 Pehmusteet

Nada-teoksessa oli maalauksen takana ja tyynyn sisällä materiaalia, jota ei pystynyt tutkimaan avaamatta ompeleita. Suuren maalauksen ja tyynyn sisällä sijainneet

materiaalit oli tärkeä tarkistaa, sillä muuten ne saattaisivat ikääntyessään vaurioitua tai aiheuttaa vaurioita teoksen muihin osiin.

Teoksen suuremman osan taustapuolella olevaa ommelta leikattiin auki noin 10 cm:n pituudelta (kuva 34). Sisällä oli polyuretaanin näköinen vaahtomuovipehmuste, joka on suhteellisen nopeasti ikääntyvää ja sen seurauksena myös nopeasti hajoavaa materiaalia (Van Oosten 2011, 43). Vaahtomuovi oli kellertävän sävyistä ja sen pintaa testattiin metallipiikillä kaivamalla. Vaikka materiaali ei täysin murentunut, pieniä palasia irtosi siitä hyvin helposti. Vaahtomuovin paksuus mitattiin työntämällä piikki sen läpi, kunnes se kosketti maalauskanan taustapuolta. Paksuudeksi arvioitiin noin 12 mm. Ommel jätettiin auki konservointia varten.

Tyynyn yläreunasta leikattiin ommelta auki noin 5 cm:n pituudelta (kuva 35). Tyynyn sisällä oli synteettistä vanua. Synteettinen vanu on yleensä polyesteriä, joka on suhteellisen inertti ja pitkäikäinen materiaali. Vanu oli vielä puhtaan valkoista ja rakenne tuntui jämäkältä. Vanu ei aiheuttanut riskiä tyynyn muille osille, joten sitä ei tarvinnut vaihtaa.



Kuva 34. Vasen, *Nada*-teoksen suuren maalauksen pehmuste.

Kuva 35. Oikea, *Nada*-teoksen tyynyn pehmuste.

6 Konservointisuunnitelma

Nada-teos on tullut Kiasman kokoelmiin huonokuntoisena, eikä sille ole ollut tähän mennessä tilaisuutta tehdä muuta kuin pintapuolista konservointia. Teoksen kuntokartoituksen ja dokumentoinnin yhteydessä todettiin, että teokselle on mahdollista

ja suositeltavaa suunnitella uusi ripustustapa, joka kunnioittaisi teoksen alkuperäistä ideaa paremmin kuin nykyinen ratkaisu. Yhteydenottoyrityksistä huolimatta Francesco Clementeltä saatiin assistentin välityksellä sähköpostitse vain yksi viesti *Nada*-teokseen liittyen: Teos on alun perin tarkoitettu ripustettavaksi kangaslenkeistä (Bischofberger 2020b). Alkuperäiset ripustuslenkit ovat kuitenkin liian heikot, että ne kestäisivät teoksen painoa. Neljän lenkin pitkät välit toisistaan myös aiheuttaisivat teokselle pussittavan yläreunan, mikä korostuisi vielä enemmän oikeassa reunassa tyynyn painosta.

Teoksen sisällöllisen informaation niukkuus ja radikaalit muutokset, jotka teokseen on tehty sen valmistumisen jälkeen, asettavat konservointityön suunnittelun hankalaan asemaan (Giebeler, Heydenreich, Sartorius 2019, 11). Nämä ennen Kiasman kokoelmiin tuloa tehdyt muutokset vaikuttavat teoksen autenttisuuteen negatiivisesti. *Nada*-teos ei ole ainoastaan huonossa kunnossa vaan sille on tehty toimenpiteitä, jotka ovat muuttaneet teoksen luonnetta. Konservoinnin tavoitteena on palauttaa teos lähemmäs sen alkuperäistä muotoa, jolloin teoksen idea parhaiten välittyy katsojalle. Konservointityössä täytyy kuitenkin tehdä kompromisseja teoksen eheyden suhteen. Vaikka teoksen alkuperäinen idea on ollut ripustaa se kangaslenkeistä, sitä ei fyysisesti ole mahdollista toteuttaa vaurioittamatta teosta. Teoksen alkuperäinen, eikä myöhemmin muokattu olomuoto ole kestävä vaihtoehto teoksen rakenteelliselle tai sisällölliselle eheydelle. Tällöin joudutaan suunnittelemaan teokselle uusi rakenne, joka kokonaisvaltaisesti tukee taiteilijan ideaa.

Maalausta ympäröivien samettikehysten sisällä on tyhjää tilaa (liite 8), johon on mahdollista pujottaa maalauksen sivuja tukevia listoja. Samettikangaskehysten yläreunan sisään voi asettaa tuen, joka kannattaa teosta koko sen leveydeltä. Teos riippuisi vapaasti ja paino jakautusi tasaisesti. Jos teoksen ripustaa seinään vain yläreunassa olevasta tuesta, sen taustapuoli jää vapaaksi toisin kuin pingotuskehysten kanssa. Samettikehysten alareunaan voi myös pujottaa listan tukemaan teoksen muotoa, kuten verhoissa käytettävät lyijynauhat.

Teoksen sisällä oleva pehmuste on ikääntynyt ja huonossa kunnossa. Materiaalin rappeutuminen on peruuttamatonta, joten se täytyy vaihtaa. Uuden vaahtomuovipehmusteen käyttöikä olisi oletettavasti yhtä lyhyt (Chiantore & Rava 2012, 78), joten sille täytyi löytää kestävämpi vaihtoehto. Pehmustemateriaalilla ei vaikuta olevan yhtä paljon symbolista kuin käytännön arvoa teoksen ehjyyden säilyttämisen kannalta. Pehmustemateriaali ei liity teoksen symboliseen sisältöön eikä se ulkoisesti

näy teoksessa. Tyynyn sisällä on polyesterivanua, joten voidaan olettaa, ettei taiteilija vastusta kyseisen materiaalin käyttöä. Polyesterivanu on suhteellisen kestävä ja pitkäikäinen materiaali ja sitä tuotetaan myös levyn muodossa. Vanun rakenne koostuu polyesterikuiduista. Epäsymmetrisesti järjestäytyneet kuidut tukevat vanun rakennetta kattavammalta pinta-alalta, joka tekee vanulevystä joustavamman ja kestävämmän materiaalin kuin polyuretaanivaahdon kuplamainen rakenne.

Pehmusteen vaihdossa käytettävät toimenpiteet tulevat luultavasti rasittamaan teoksen maalipintaa. Irtoileva ja vaurioitunut maalipinta tulee kiinnittää tarpeeksi vahvalla ja joustavalla liimalla, jotta maalaus kestää konservoinnin aikana tehtävät käännöt ja käsittelyt. Pintapuhdistus toteutetaan maalinkiinnityksen yhteydessä tai sitä ennen. Suuri maalaus on olettavasti akryylipohjainen, eli maalipinta on joustavampi ja kestävämpi kuin esimerkiksi öljymaalauksella (*Lerner 2007, 11*).

Tilanteissa, joissa teos joudutaan kääntämään vaakasuoraan, täytyy olla erityisen varovainen, koska teos on tietävästi ollut vain pystyasennossa. Kun teokseen on rakennettu uusi ripustusrakenne ja maalaus on taas pystyasennossa, sen vauriot, jotka eivät sijaitse vesiliuokoisilla alueilla, kitataan ja paikkamaalataan. Näillä alueilla olevat vauriot ovat suhteellisen huomaamattomia. Uusilla paikkamaalauksella koitetaan rauhoittaa taustalla olevien vihreiden ja vaaleanpunaisten värien räikeitä vanhoja paikkamaalauksia ja viedä katsojan huomion teoksen keskellä oleviin kiintopisteisiin ja yksityiskohtiin.

Kun teosta siirrellään vaakatasossa kuvapuoli ylöspäin, maalaus täytyy pitää mahdollisimman suorana, ettei maalipinta kaarru koveraan muotoon. Sisäänpäin kääntyneenä maalipinta saattaa painua kasaan ja krakeloituneiden alueiden vauriot voivat pahentua, kun maalipinnan rakenteeseen kohdistuu painetta. Jos teosta siirrellään kuvapuoli alaspäin, se on kuperassa muodossa. Maalipinnan kuperasta asennosta ei pitäisi aiheutua riskiä, kunhan kaarteiden kulma pysyy kohtuullisena.

Tyynyn rakenteellinen kunto on hyvä. Pehmustetta ei tarvitse vaihtaa, koska se oli hyvässä kunnossa. Tyynyn kolmiulotteista muotoa myötäilevät maalipinnan krakelyyrit ovat luultavasti syntyneet tyynyä täytettäessä. Myöhemmin syntyneet vauriot sulautuvat yhteen alkuperäisten vaurioiden kanssa, jolloin tyynyn pinnalla olevat eri aikoina syntyneet vauriot ovat keskenään harmoniassa (*Chiantore & Rava 2012, 132*). Mustan värisessä yläreunassa, jossa on naulan ja niittien jälkiä, on merkittävimmät vauriot, mutta

tumman värin takia, ne jäävät melko huomaamattomiksi. Koko tyynyn ulkoreunaa kattavat maalipinnan vauriot yltävät hieman reunaa sisemmäs muutamassa kohdassa, kuten esimerkiksi maalauksen vasemmassa yläreunassa. Näistä vaurioista on mahdoton arvioida ovatko ne syntyneet teoksen valmistusvaiheessa vai myöhemmin. Vaurion syntyperästä huolimatta, niitä ei kitata, jos pinnat eivät muuten näytä haurailta.

Tyynyn maalaus puhdistetaan vedellä, lukuunottamatta vesiväreillä tehtyjä aiempia paikkamaalauksia (Kiasma 1998, 3) ja irtoilevat maalipinnat kiinnitetään. Tyynyn kiinnitys teoksen maalaukseen on tarkoitus toteuttaa huomaamattomammin ja teoksen kannalta turvallisemmin kuin tällä hetkellä käytössä olevat naulat. Kiinnityksen tulisi olla kevyt, huomaamaton ja tyyny pitäisi pystyä helposti kiinnittämään ja irrottamaan maalauksesta.

Teosta säilytetään Kiasman kokoelmissa taideteosvaraston verkkoseinässä. Uuden tulevan vapaasti roikkuvan rakenteen ja teoksen kolmiulotteisuuden takia, sille täytyy rakentaa tukikehikko, jotta sitä olisi helppo kuljettaa ja säilyttää. Tukikehikko tulee toimimaan myös pohjana kuljetuslaatikkoa varten mahdollisia lainoja varten, eli suunnittelussa täytyy ottaa huomioon tukikehikon kontaktipinnat, joiden ympärille laatikon voi rakentaa.

7 Konservointikertomus

7.1 Pintapuhdistus

Konservointi aloitettiin pintapuhdistuksesta, koska maalipintojen vaurioalueet eivät olleet liian hauraita puhdistamiselle. Liukoisuuskokeiden pohjalta teoksen puhdistaminen toteutettiin värialueittain (liite 10). Teos pidettiin pystyasennossa maalipinnan puhdistamista varten. Vaaka-asennossa teoksen suuren maalauksen keskialueelle olisi ollut liian hankala yltä. Maalipinnat, jotka eivät olleet vesiliukoisia, puhdistettiin kevyesti vedellä kostutetulla pumpulipuikolla maalipintaa rullaten. Deformoituneiden alueiden poimujen yläreunoihin oli ajan myötä kerääntynyt enemmän pölyä. Näillä ja muilla pinttyneemmän pölyn tai lian alueilla pintaa hangattiin kevyesti pumpulipuikoilla tarpeen mukaan. Pidemmällä aikavälillä epätasaisesti kertynyt pöly- tai likakerros voi muuttua silmiinpistäväksi. Vesiliukoiset pinnat harjattiin kevyesti vuohenkarvasiveltimellä.

Kylmäkompressiopakkauksesta roiskunut aine (Kiasma 1998, 2) oli pölymäistä, joten se irtosi helposti maalipinnasta myös kuivapuhdistamalla vedelle herkiltä alueilta (kuva 36).



Kuva 36. Kylmäkompressiopussin roiske.

Teoksen maalipinnassa oli niin paljon vaurioita ja deformaatioita ettei se visuaalisesti hyötynyt kovin paljon puhdistamisesta. Perusteellisen puhdistamisen seurauksena kuitenkin teoksen vauriot tuli tutkittua tarkemmin ja vauriokartoitusta täydennettiin puhdistamisen yhteydessä.

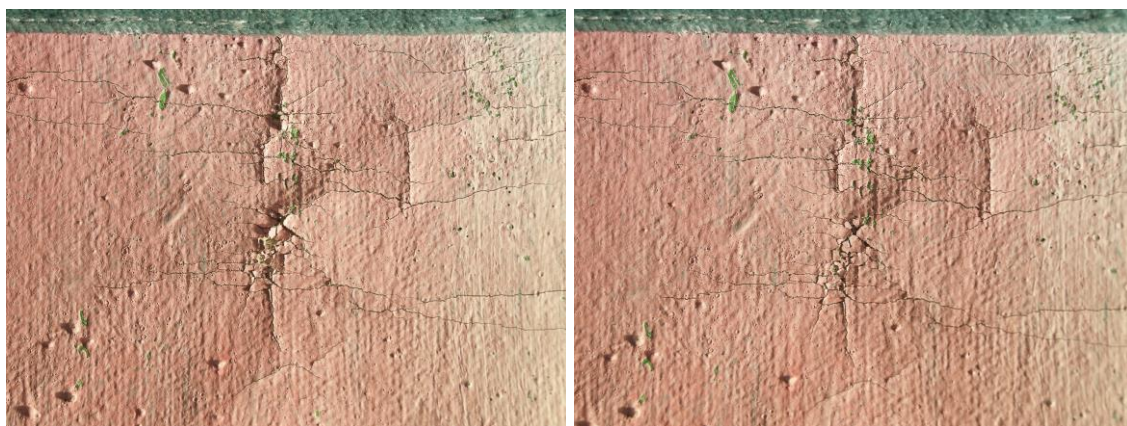
7.2 Maalinkiinnitys

Maalipinnan vaurioiden kiinnittäminen suoritettiin myös teoksen ollessa pystyasennossa. Pystyasennossa liimausten päälle ei voi jättää painoja, mutta teoksen maalipinnassa on niin paljon deformaatioita, ettei vauriopintoja kuitenkaan saisi enää tasoitettua. Maalauskancaan ja samettikancaan välille syntyneiden jännitteiden ja sisällä olevan pehmusteen aiheuttamien kolmiulotteisten muotojen (kuva 9) takia maalauskanca olisi pitänyt irrottaa samettikanca kehyksestä maalinkiinnittämistä varten. Sametti- ja maalauskancaan ollessa yhdessä, maalauskancaan taustapuolelle ei olisi voinut rakentaa sen muotoja mukailevaa tukea liimaamisen jälkeen käytettäviä painoja varten. Maalauskanca olisi myös luultavasti muokkautunut maalinkiinnitysprosessin aikana, eikä sametti- ja maalauskancaan ommelta olisi saanut enää kohdistettua.

Liimaksi valikoitui akryylikopolymeerin vesidispersio Lascaux® Medium for Consolidation (MFK) sen monipuolisten ominaisuuksien ansiosta. MFK:ta voi käyttää vesiliukoisilla pinnoilla aiheuttaen minimaalista turpoamista tai leviämistä maalipinnoilla (Lascaux 2020a). MFK oli kuivuneena vielä joustava (Marriot, 2010), mikä oli tärkeä ominaisuus pingoittamattoman maalauksen maalipinnalle. Matala viskoottisuus ja alhainen pintajännitys tekivät liimasta myös helppokäyttöisen.

Liimatessa vaurioalue kostutettiin ensiksi Ligroinilla, jos liima ei imeytynyt kunnolla halkeamiin. Ohentamaton MFK levitettiin siveltimellä. Jos liimaa levisi maalipinnalle, se pyyhittiin pois vedellä kostutetulla pumpulipuikolla, kunhan vaurioalue ei ollut vesiliukoinen. Vesiliukoisista alueista liimatahrat pystyi puhdistamaan Ligroinilla kostutetulla pumpulipuikolla. Liimauksen annettiin kuivua hetki, jonka jälkeen silikonisiveltimellä tai grillitikulla aseteltiin irtoamaisillaan olevat maalihiput paikoilleen ja painettiin kielekkeitä alaspäin. Kun pinta näytti halutunlaiselta, lämpölusikalla painettiin nousseet halkeamat ja irrallaan olevat maalihiput lopullisille paikoilleen. Lämpölusikkaa käytettiin laitteen ilmoittamassa 60 °C:ssa ja lusikan ja maalipinnan välissä pidettiin Melinex®-polyesterikalvoa eristeenä. Jos liimaa pursusi tai levisi yli kiinnittäessä ja se ehti kuivua maalipinnalle, sen pystyi pyyhkimään pois Ligroinilla kostutetulla pumpulipuikolla. Kaikki levinneet liimajäämät oli tärkeä saada puhdistettua, koska MFK oli kuivuessaan niin kiiltävä verrattuna maalauksen mattapintaiseen maalipintaan, että sen heijastuksen huomasi selvästi sivuvalossa.

Maalauskanne deformaatioita ei ollut tarkoitus suoristaa, joten maalipinnan halkeamia kiinnittäessä seurattiin maalauskanne muotoja. Halkeamien kielekkeet laskeutuivat melko hyvin ilman painoja ja monen yksittäisen vaurioalueen ulkonäkö rauhoittui huomattavasti (kuvat 37 & 38).



Kuva 37. Ennen ja jälkeen maalinkiinnittämisen.



Kuva 38. Ennen ja jälkeen maalinkiinnittämisen.

Tyynyn maalipinnan vauriot eivät häirinneet sen eivätkä teoskokonaisuuden ulkonäköä. Mahdolliset kittaus ja paikkamaalaus toimenpiteet oletettavasti olisivat aiheuttaneet teoksen luonnollisesti syntyneiden vaurioiden kanssa jonkinasteista epätasapainoa. Päätettiin, että näitä maalinpuutteita ei tarvinnut korjata.

7.3 Pehmusteen vaihto

Teoksen sisällä oleva polyuretaanipehmuste täytyi vaihtaa kestävämpään ja pitkäikäisempään materiaaliin. Korvaavaksi pehmusteeksi valittiin polyesterivanulevy (Eurokangas 2020). Vanulevyä ei valitettavasti saa Suomesta kuin 150 cm leveänä rullana, joten korvaava pehmuste täytyi yhdistää kahdesta palasta vanulevyä.

Teos oli niin suuri, että kääntäessä ja siirrettäessä sen kanssa ei käytetty tukilevyä. Teosta siirrettäessä jokaisessa kulmassa oli yksi ihminen pitämässä kiinni. Pystyasennossa vain ylhäältä pitävät kannattelivat teosta ja vaaka-asennossa teos pidettiin pingotettuna vetämällä teosta kaikista kulmista. Teoksen rakenne oli niin tukeva, että se kesti hyvin neljästä pisteestä vetämällä pingottamisen.

Teos asetettiin vaaka-asentoon taustapuoli pöytää vasten. Niitit, joilla teos oli kiinni pingotuskehykseen poistettiin pihdeillä (kuva 39). Samettikangasta suojattiin pihtien painaumilta pahvipalalla. Samettikangas taustaan oli jäänyt painaumajäljet pingotuskehyksen ristituista (kuva 40). Kun teos oli irti pingotuskehuksesta, teos käännettiin ympäri kuvapuoli pöytää vasten. Neljä henkilöä nosti teoksen kulmista ylös pitäen teoksen pingotettuna, ettei maalipinta kaareutuisi sisäänpäin. Teosta laskiessa kuvapuoli alaspäin sitä ei tarvinnut pitää yhtä pingoitettuna, koska kankaan ja

maalipinnan asento kaartui kuperaan suuntaan, joka ei vaurioittanut maalipintaa. Teos laskettiin Hollytex®-polyesterikuitukankaan päälle.



Kuva 39. Vasen, niitti joilla teos oli kiinnitetty pingotuskehykseen.

Kuva 40. Oikea, painaumajälki pingotuskehyksestä.

Taustapuolen ommel avattiin mattoveitsellä. Molemmille reunoille jätettiin noin 10 cm ommelta referenssiksi taustapuolen sulkemista varten. Ompeleen vaaleanharmaat langat nypittiin ja kerättiin pois.

Vanulevyn paksuus mitataan painon mukaan. Teokselle valittiin 150 g/m² painoinen levy, jonka ilmoitettu paksuus ilman puristusta on noin 15 mm (Muovi ja lelu 2020), vaikka mitattuna vanulevyn paksuus ilman puristusta oli todellisuudessa noin 20 mm (kuva 41). Alkuperäinen vaahtomuovi on noin 12 mm paksua, mutta se on rakenteeltaan myös tiiviimpää. Hieman paksumpi vanulevy puristuu kasaan helpommin joten 20 mm paksu vanulevy vastaa käyttöominaisuuksiltaan parhaiten noin 10 mm paksua vaahtomuovia.



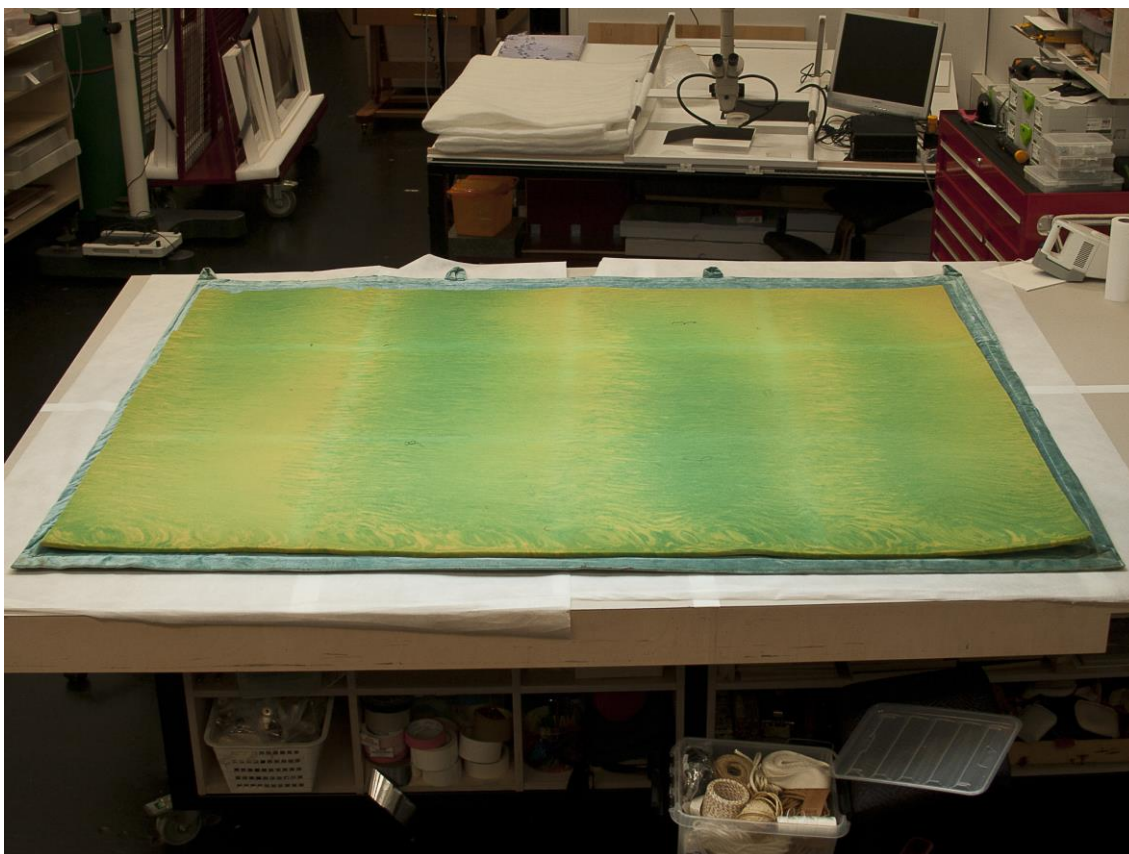
Kuva 41. Ylempänä 20 mm vanulevy ja alempana 10 mm vaahtomuovi.

Vaahtomuovipehmuste taitettiin ensin teoksen yläosan kulmista ulospäin, jotta sen sai kokonaisuudessaan pois teoksen yläosasta. Seuraavaksi vaahtomuovi vedettiin varovasti irti alaosan kulmista, koska siellä vaahtomuovin ja teoksen välissä oli suurin kitka. Sen jälkeen koko pehmusteen pystyi varovasti hivuttamaan ulos. Vaahtomuovissa oli maalauksen puolella valunahka, joka esti sitä murenemasta (kuva 42). Vaahtomuovista irtosi kuitenkin palasia, kun sitä poistettiin teoksesta. Valunahan pinta on liukkaampaa kuin paljas vaahtomuovi, joten pehmustetta ulosvetäessä kitkaa oli pääasiassa vain paljaan vaahtomuovin ja samettikankaan välillä. Vaahtomuovi oli kellertävän ja sinertävän sävyn raidoittama. Sininen sävy on mahdollisesti ajan myötä siirtynyt samettikankaasta pehmusteeseen.



Kuva 42. Vaahtomuovin kiiltävä ja ryppyinen valunahka.

Sivuvälökuvasta ennen konservointia (liite 3) pystyi arvioimaan pehmusteen valuneen ja pussittavan asennon. Kun pehmuste oli otettu pois teoksen sisältä, tarkistusmittauksessa huomattiin, että pehmuste ei ollut samankokoinen kuin maalausalue. Pehmuste oli noin 9 cm pienempi pystysuunnassa, mutta oikeankokoinen leveyssuunnassa (158 cm vrt. 167 cm, liite 6). On epätodennäköistä, että vaahtomuovi olisi kutistunut niin paljon vain pystysuunnassa, joten voidaan olettaa että teokseen on alun perin laitettu liian pieni pehmuste. Tarkoitus on kuitenkin epäilemättä ollut laittaa teoksen sisään maalausalueen kattava pehmuste, joten korvaava vanulevy mitattiin maalauksen eikä alkuperäisen pehmusteen mukaan. Tiukempi kontakti tai paine samettikankaaseen tukipuiden alueilta oli aiheittanut näkyvän haalistumisreaktion vaahtomuovin pinnalla (kuva 43).



Kuva 43. Alkuperäinen vaahtomuovipehmuste.

Kahden vanulevyn liitoskohta valittiin pystysuuntaiseksi, jotta se jäisi maalauskancaassa olevien suurien samansuuntaisten deformaatioiden (liite 6) alle ja jäisi mahdollisimman huomaamattomaksi. Jos liitoksesta jäisi tulevaisuudessa jälki, sitä ei huomaisi deformaation alta.

Opinnäytetyön toinen ohjaaja ja tekstiilikonservaattori Anna Häkäri kävi Kiasmalla katsomassa teosta. Hän arvioi ja neuvoi teoksen rakenteellisesta kestävydestä pehmusteeseen ja ripustukseen liittyen. Häkäri suositteli vanulevyjen yhdistämiseen aitapistoja molemmin puolin. Tämä ommel tukisi materiaaleja tasaisesti ja yhdistäisi vanulevyt suhteellisen isolta alueelta toisiinsa. Samalla todettiin, että vanulevy on niin kevyt ja tukeva, ettei sitä tarvitse kiinnittää teokseen muualta kuin sen yläreunasta. Tämä toteutetaan myös aitapistoin, jotta saadaa mahdollisimman kattava kontaktipinta. Häkäri oli myös luottavainen, että yläreunan samettikangas on tarpeeksi tukeva kestämään teoksen koko painoa.

Vanulevyt yhdistävät aitapistot ommeltiin kaarevaa neulaa käyttäen vihreällä polyesterilangalla, jotta ompeleen jälki oli helpompi pitää yhtenäisenä (kuva 44). Aitapistojen risteävät ompeleet olivat noin 20 mm pitkiä. Liitos kaartui itseensä päin, kun aitapistot oli ommeltu vain yhdelle puolelle, mutta kaksipuolisena liitos oli symmetrinen. Pistot ommeltiin suhteellisen löysiksi, ettei vanu painuisi liikaa kasaan. Valmiista liitosalueesta tuli vanulevyä vähän ohuempi (kuva 45), mutta se jää pitkän pystysuuntaisen deformaation alle.



Kuva 44. Vasen, yksipuolinen aitapisto vihreällä polyesterilangalla.

Kuva 45. Oikea, kaksipuolinen aitapisto vihreällä polyesterilangalla.

Maalipintaan oli jäänyt kaksi suhteellisen häiritsevää halkeamaa, jotka vaativat hieman lisähuomiota. Vauriokohtien käsittelylle aukesi tilaisuus, kun teoksen sisällä ei ollut pehmustetta. Halkeamissa oli korkeat kielekkeet, joita ei oltu aiemmin saatu tasoitettua lämpölusikalla. Kun teoksen sisällä ei ollut pehmustetta, vaurioalueet pystyi liimaamaan ja jättämään painojen alle suoristumaan. Teos käännettiin pöydälle kuvapuoli ylöspäin käsittelyä varten. Hollytex®-kankaalla päällystetty pahvi pujotettiin samettikankaan ja maalauskanan väliin halkeaman alle. Halkeama liimattiin uudelleen MFK:lla. Pintaa tasoitettiin lämpölusikalla Melinex®-kalvon läpi laitteen ilmottamassa 50 °C:ssa. Halkeama-alueet laitettiin painojen alle tasoittumaan kolmeksi päiväksi (kuvat 46 & 47). Painojen eristeenä oli Melinex®-kalvo, jonka päälle asetettiin talouspaperi, kaksi kerrosta paspartuuripahvia ja viimeisenä painot. Valitettavasti vauriot eivät kunnolla suoristuneet. Toinen halkeamista kuitenkin jää tyynyn alle piiloon, joten sitä ei teoksen esillä ollessa voi nähdä.



Kuva 46. Vasen, maalipinnan kiinnityksen varmistaminen painoilla teoksen keskialueella.

Kuva 47. Oikea, maalipinnan kiinnityksen varmistaminen painoilla teoksen oikeassa yläreunassa.

Teos käännettiin takaisin kuvapuoli alaspäin, jotta vanulevyt pystyi laittamaan teoksen sisään. Teoksen sisus tarkistettiin, jotta siellä ei ollut ylimääräisiä roskia tai vaahtomuovin palasia. Maalauskancaan deformaatiot tarkastettiin myös sisäpuolelta. Taitokset kankaassa olivat paikoittain teräviä, mutta itse kankaassa ei näkynyt vaurioita (kuva 48).



Kuva 48. Maalauskancaan deformaatiot taustapuolelta kuvattuna.

Vanulevy leikattiin 165 cm korkeaksi ja 206 cm leveäksi eli 2 cm pienemmäksi kuin maalauksen kuva-ala (liite 6). Vanulevyn kokoinen polyeteenisuojakalvo asetettiin teoksen sisään, jotta vanulevy olisi helpompi liu'uttaa sisään (kuva 49). Ensiksi aloitettiin syvemmästä alaosa. Vanulevyn liu'uttamisessa käytettiin apuna pitkää viivoitinta, jolla ylsi teoksen alareunaan. Samettitaustakangasta nostettiin vanulevyä liu'uttaessa ylös,

ettei vanu tarttuisi liikaa siihen. Vanulevyn pujottaminen teoksen yläosaan ei vaatinut muovikalvoa. Vanua piti nostella ja asetella mahdollisimman luonnolliseen asentoon koska maalauskanan ja vanun välinen kitka oli niin suuri, ettei vanu muuten olisi asettunut tasaisesti teoksen sisään.



Kuva 49. Polyeteenikalvo pujotettuna teoksen sisälle.

Vanulevy ommeltiin teokseen kiinni samettikankaaseen noin 3 cm taustapuolen yläreunan samettikangaskehysten ompeleen alapuolelta, ettei se tulevaisuudessa valuisi alaspäin. Vanulevy ommeltiin kiinni samettikankaan läpi käänteisillä aitapistoilla käyttäen kaarevaa neulaa ja vaaleanharmaata polyesterilankaa. Käänteisessä aitapistossa pitkät viistoon menevät ompeleet jäivät piiloon teoksen sisään ja lyhyet ompeleen suuntaiset pistot jäivät ulkopuolelle. Ommel antoi hyvän kiinnityspinnan vanulevyyn ja jää mahdollisimman huomaamattomaksi samettikankaan ulkopinnalla.

Kun vanulevy oli kiinnitetty yläreunasta teokseen ja sen lopullinen asento tarkistettu, taustapuolella oleva samettikangassauma ommeltiin takaisin yhteen vaaleanharmaalla polyesterilangalla. Samettikankaissa oli taitteet sisäpuolelle (kuva 50), joten kankaat ommeltiin yhteen piilotikin tyypisellä ompeleella, jonka tavoite oli muistuttaa mahdollisimman paljon alkuperäistä ommelta.



Kuva 50. Taustapuolen samettikankaan taitos.

7.4 Ripustuksen uusiminen

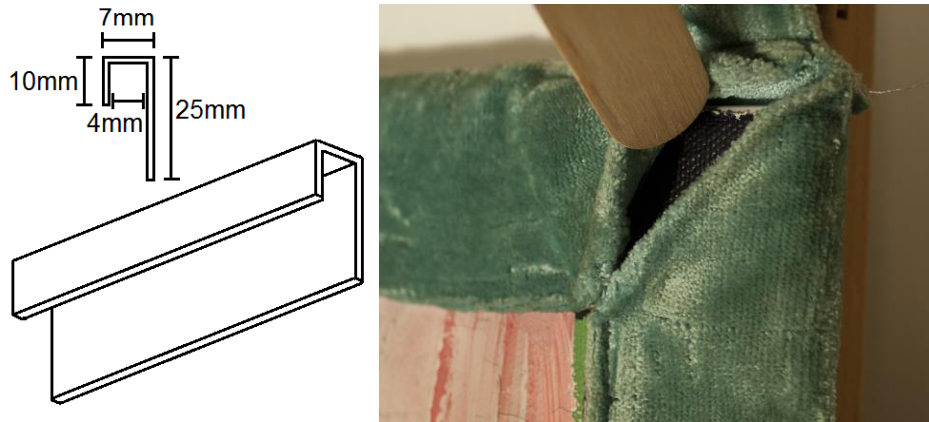
Teos on alun perin ollut tarkoitus ripustaa kangaslenkeistä, mutta se on jossain vaiheessa niitattu pingotuskehukseen. Monikerroksisen rakenteen vuoksi teosta on luultavasti ollut hankala pingottaa pingotuskehukseen ja tämän seurauksena teos pussitti huomattavan paljon alareunasta.

Uuden ryijyn tai seinävaatteen mukaisesti yläreunasta tuetun ripustuksen avulla teos pääsee sen alkuperäisen idean mukaisesti riippumaan vapaasti. Teoksen yläreunan läpi pujotettava lista täytyy kiinnittää seinään teoksen taustapuolelta, jotta ripustuksen saisi näyttämään siltä, että teos on tuettu samettikangaslenkeistä. Samettikehyslistan taustapuolelle täytyi siis tehdä reikiä ripustusta varten. Nämä destruktiiviset toimenpiteet ovat kuitenkin hyväksyttäviä, koska toimenpiteet mahdollistavat teoksen palauttamisen lähemmäs sen alkuperäistä ulkomuotoa.

Samettikangaskehyslistan sisään hankittiin sopivan kokoinen alumiininen J-lista. Kiasman näyttelymestari Jari Kantanen suositteli kolmiulotteista profiilia, koska sen ansiosta J-lista tukee pystysuunnan lisäksi myös syvyysuunnassa. Alumiini on kevyt ja jäykkä materiaali ja museo-oloissa suhteellisen inertti metalli.

J-listamalliksi valikoitui 25 mm korkea ja 7 mm syvä profiili, jonka kiskon sisäleveys on 4 mm (Logton 2020) (kuva 51). Alumiininen J-lista leikattiin 212 cm pitkäksi ja pujotettiin teoksen samettikangaskehyslistan yläreunan kulmassa olevasta reiästä sisään (kuva 52). Samettikangaskehyslistan jokaisessa kulmassa oli alkuperäiset aukot. J-lista asetettiin

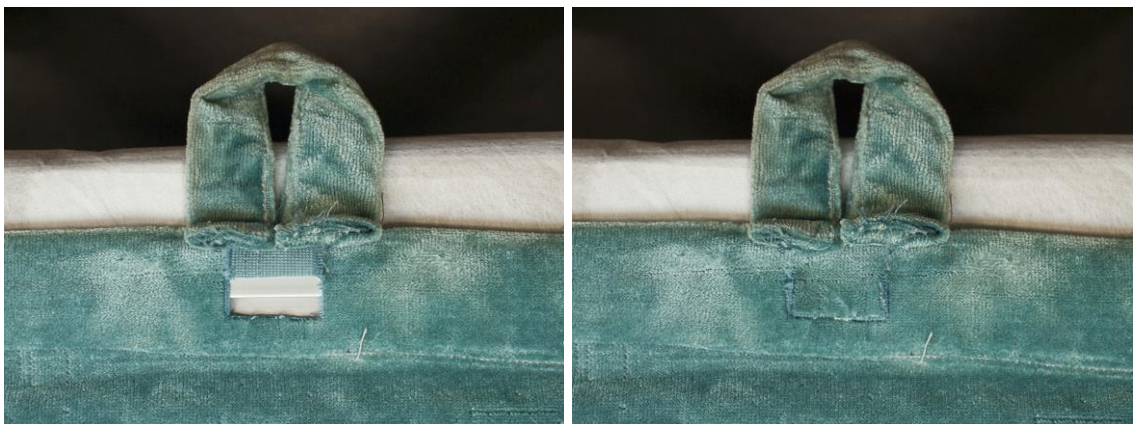
samettitaustakankaan ja sisälle jatkuvan maalauskanan väliin niin että kiskon aukkoprofiili osoittaa alas ja taustapuolelle (liite 12).



Kuva 51. Vasen, Logton 25 mm alumiini J-lista.

Kuva 52. Oikea, alkuperäinen aukko samettikangaskehysten oikeassa yläkulmassa.

Samettikangaskehysten taustapuolelle leikattiin neljä aukkoa uusia ripustuskoukkuja varten kohtisuoraan samettikankaisten ripustuslenkkien alle. Jokainen aukko leikattiin noin 2.5 cm leveäksi ja 1.5 cm korkeaksi (kuva 53). Aukkojen yläreunat jätettiin leikkaamatta, jolloin niille jäi aukkojen kokoiset läpät. Leikatut kuitupinnat suljettiin Lascaux® 498 HV -akryyliimalla. Liima riittää kiinnikkeeksi ompelun sijaan estämään rispaantumista, koska aukkoihin ei pitäisi kohdistua suurta vetoa. 498 HV -akryyliimaa kokeiltiin ensin irtopalaan kangasta. Se kuivuu suhteellisen huomaamattomaksi ja pysyy kuivuttuaan joustavana (Lascaux 2020b).



Kuva 53. Samettikangasaukot ripustusta varten auki ja kiinni.

Ripustuskoukut joutuvat kestävämpään suurempaa rasitusta, joten niiden täytyy olla kestävämpää materiaalia kuin alumiiniprofiili. Ruostumaton teräs on kestävä ja inertti materiaali, mutta ei kovin helposti muokattava. Ripustuskoukun täytyy kiinnittyä alumiiniprofiiliin 4 mm leveään kiskoon ja yltää samettikankaisten ripustuslenkkien korkeudelle. Kun rosterikoukun ja samettikangaslenkin ripustuspisteet ovat samalla korkeudella, säilyy illuusio siitä, että teos on ripustettu samettikangaslenkeistä. Koukun muoto täytyy myös olla sellainen, että sen kiinnitys kiskoon ja seinästä tulevaan ruuviin on syvyysuunnassa samassa linjassa (liite 12). Tällöin ripustukseen tai mihinkään teoksen osaan ei synny vääntöä, kun se riippuu vapaasti seinästä. Koukut väännettiin 4 mm paksusta kiillotetusta rosteritangosta, jotta se ei heiluisi alumiinisen J-listan kiskossa (kuva 54). Rosterikoukun mitta kiskoon kiinnittyvästä päästä sen ripustuspisteeseen oli 65 mm (liite 12), jotta sen yläreuna asettuisi samaan kohtaan kankaisten ripustuslenkkien kanssa (kuva 55).



Kuva 54. Rosterinen ripustuskoukku ja alumiini J-lista.



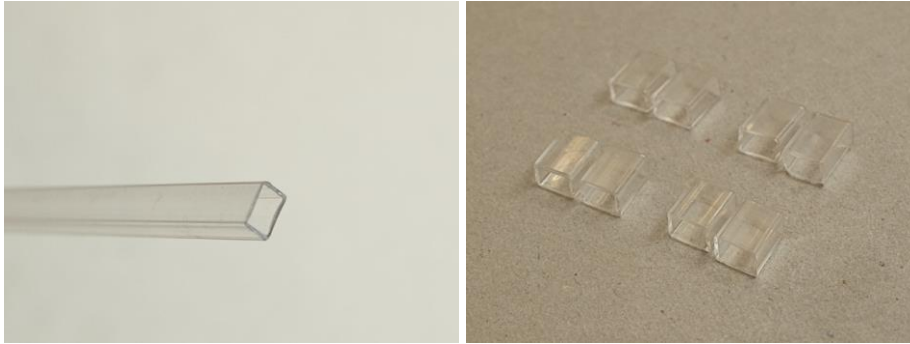
Kuva 55. Rosterinen ripustuslenkki asetettuna teoksen sisällä olevaan alumiini J-listaan.

Alkuperäiset samettiset ripustuslenkit oli ommeltu teokseen eri korkeuksille. Lenkkien mitoissa oli eroa enintään noin 10 mm. Rosteristen ripustuskoukkujen täytyi olla samanmittaisia, jotta seinään kiinnittäminen olisi mahdollisimman helppoa ja yksinkertaista. Samettikangaslenkkien ripustuksen illuusion säilyttämiseksi kaikki kangaslenkit siirrettiin samalle korkeudelle. Kaksi oikealla puolella olevaa lenkkiä irrotettiin ja ommeltiin takaisin kiinni vaaleanharmaalla polyesterilangalla, jotta kangaslenkkien pituudet olisivat mahdollisimman samat kuin kahdessa vasemmanpuoleisessa kangaslenkissä (kuva 56).



Kuva 56. Samettikankaan ripustuslenkin uudelleenkiinnitys.

Vaikka staattisena rosteriset koukut eivät luultavasti liiku tai liu'u alumiinikiskolla sivuttaissuunnassa, ne voivat liikkua esimerkiksi kuljetuksessa syntyvästä tärinästä. Tällöin koukut saattavat liikuessaan painaa samettikankaaseen tehtyjen aukkojen reunoja ja mahdollisesti aiheuttaa deformaatioita tai muita vaurioita tekstiiliin. Alumiinikiskoon kiinnitettiin varmistukset estämään koukkuja liikkumasta. Kiskon sisään kiilattiin 4 mm polyeteenikehyslistasta leikatut muovipalat (kuva 57). Muovisen kehyslistan tarrapinta poistettiin asetonilla ja mekaanisesti hankaamalla. Suorakulmainen putki istui tiukasti J-listan sisään, joten sitä ei tarvinnut liimata. Jokaisen rosterikoukun kohdalla molemmille puolille kiilattiin muovipalat, ettei koukut pääsisi liikkumaan liikaa sivuttaissuunnassa. Teos pystyttiin nyt nostamaan pystyasentoon riippumaan vanhasta pingotuskehuksesta, johon oli kiinnitetty neljä ruuvia koukkuja varten. Samettikangaskehysten alareunaan pujotettiin 212 cm pitkä ja 20 x 3 mm paksu alumiinilatta tukemaan teoksen alareunaa (liite 13).



Kuva 57. Polyeteenikehyslista ja siitä leikatut kiilat.

7.5 Tyynyn konservointi ja kiinnikkeen uusiminen

Materiaalitutkimusta varten avatun tyynyn yläreunan sauma ommeltiin takaisin kasaan vaaleanharmaalla polyesterilangalla, alkuperäisen ompeleen reikiä käyttäen. Tyynyn yläreunaan on kohdistunut rasitusta, koska sitä on kiinnitetty suureen maalaukseen nauloilla ja niiteillä. Tyynyn saumoja kiinni ompellessa maalihippuja löystyi kankaasta. Krakelyyrejä ja irtoilevia maalihippuja kiinnitettiin MFK-liimalla. Tämä alue tulee saamaan tulevaisuudessakin rasitusta ripustusten aikana, koska sillä on siitä kohdasta kontaktipinta muuhun teokseen.

Tyynyn yläreunan liitoskohdasta leikattiin pois kaikki hapsottavat kangas- ja langanpätkät (kuva 58). Ne ovat oletettavasti jäämistöä alkuperäisestä kiinnitystavasta, koska tyyny näyttää olleen alun perin ommeltu maalaukseen kiinni. Nyt tyynyn yläreunassa olevat hapsut vain häiritsivät sen yleisilmettä. Alkuperäinen liitos suureen maalaukseen on mitä luultavimmin ollut siisti.



Kuva 58. Tyynyn siistitty yläreuna (vrt. kuva 15).

Samettikangaskehyyksen taustapuolelle leikattiin kaksi 1.5 cm leveää ja 1 cm korkeaa reikää tyynyn kiinnittämistä varten (kuva 59). Reiät leikattiin tyynyn uloimpien naulanreikien paikoille alumiinisen J-listan kiskon kohdalle.



Kuva 59. Samettikangasaukko tyynyn kiinnitystä varten.

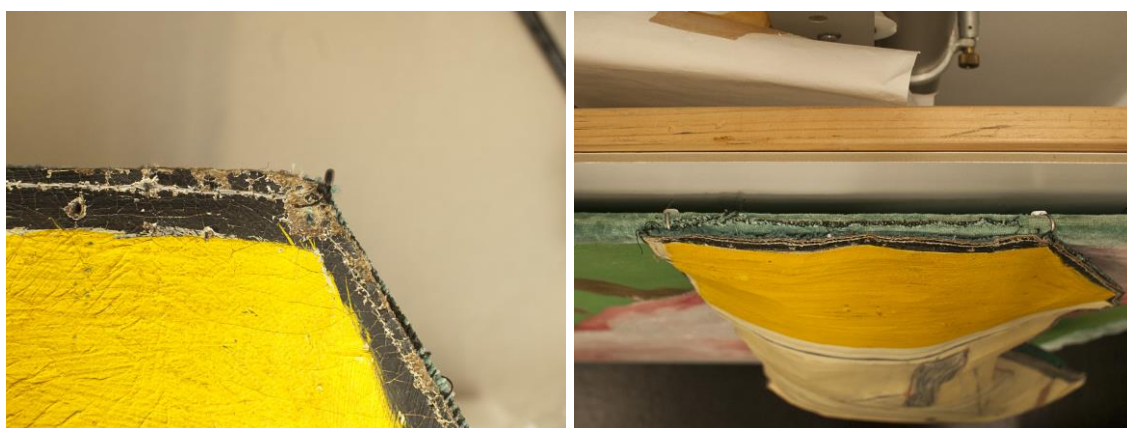
Kaksi rosteripinnaa, joiden halkaisija on 2 mm taivutettiin myötäilemään teoksen yläreunaa jatkuen kohtisuoraan alaspäin teoksen taustapuolella (kuva 60). Pinnat pujotettiin tyynyn aiemmin tehdyistä naulanrei'istä, niin että pinnan pää toimi naulan kantana (kuva 61). Alumiiniseen J-listaan kiinnitettiin metalliset L-profiiliset kiinnikkeet (kuva 60). Kiinnikkeiden ulkonemiin porattiin reiät, joista tyyny kiinnittyi teokseen.



Kuva 60. Vasen ja keskimmäinen, J-lista, L-kiinnike ja taivuteltu rosteripinna.

Kuva 61. Oikea, tyynyn kiinnitys suureen maalaukseen.

Tällä tekniikalla tyyny riippui teoksessa tukevasti, mutta tyynyn maalauskanan tekstiili oli niin kulunut naulanreikien kohdilta, ettei tämä voinut olla pitkäkestoinen ratkaisu tyynyn kiinnityspisteille. Oikeanpuoleisimmassa reiässä näkyi jo selkeää kankaan venymää (kuva 62), joka pahenisi, jos sitä käytettäisiin kiinnityspisteinä. Kahdesta pisteestä ripustettuna tyynyn ylälinja ei myöskään asettunut suoraan. Tyyny näyttäisi olevan alunperin ommeltu suoraan kiinni maalaukseen, jolloin sen yläreunan tulisi olla siististi samassa linjassa samettikangaskehyksen kanssa. Nyt samettikangaskehyksen yläreuna oli ryhdikäs ja suora J-listan ansiosta, mutta kahdesta pisteestä kiinnitetyn tyynyn yläreuna riippui eri linjassa (kuva 63).



Kuva 62. Vasen, naulan venyttämä reikä maalauskanan tyynyn oikeassa yläreunassa.

Kuva 63. Oikea, aaltoileva tyynyn yläreuna.

Koska tyynyn kiinnikkeen täytyi olla siro ja huomaamaton, jatkettiin sen kehittämistä 2 mm paksuisella rosteritangolla. Lisäämällä kiinnityspisteitä voitiin jakaa tyynyn painolastia, mutta se olisi vaatinut lisää reikiä samettikangaskehyksen taustapuolelle, eikä tyynyn yläreuna olisi siitä huolimatta suoristunut täysin. 2 mm paksu rosteritanko ommeltiin vaaleanharmaalla polyesterilangalla tyynyyn kiinni koko yläreunan pituudelta (kuva 64 & 65). Ompelussa käytettiin hyväksi tyynyn alkuperäisiä ommelreikiä, jotta uusi kiinnike olisi mahdollisimman huomaamaton. Rosteritangon päät taivutettiin kääntymään maalauksen taustapuolelle jo tehtyihin L-kiinnikkeisiin. L-kiinnikkeet liimattiin alumiiniseen J-listaan Loctite 60 sec Universal -syanoakrylaattiliimalla. Painon sai tasaisesti jaettua ja tyynyn yläreuna pysyi suorana samassa linjassa kuin maalaus (kuva 66). Rosteritangon molemmat päät kierteytettiin, jotta tyynyn sai turvallisesti lukittua teokseen. Kierre oli polkupyörän pinoihin rullattu 2 mm kierre, joten se ei täysin vastannut standardia eli leikattua M2-kierrettä. Tyynyn lukitusmuttereina toimi

messinkiset nikkelöidyt polkupyörän puolan nippelit (DT Swiss 2020). Mutterit sai käsin kierrettyä, mutta niiden päissä oli myös lovi talttapää ruuvimeisselille. Tyyny pysyi kiinni teoksessa ilman ruuvejakin, mutta silloin se oli helppo nostaa siitä irti, mikä ei ollut teosturvallisuuden kannalta toivottavaa.



Kuva 64. Vasen, taivuteltu rosteritanko.

Kuva 65. Oikea, rosteritanko ommeltuna tyynyyn.



Kuva 66. Vasen, suora tyynyn yläreuna.

Kuva 67. Oikea, tyynyn kiinnitys edestäpäin kuvattuna.

7.6 Restaurointi

Paikkamaalauksen poisto osoittautui liukoisuustesteissä liian vaikeaksi alkuperäisen maalin liian samanlaisten liukenevuusominaisuuksien takia. Teos päätettiin paikkamaalata vanhojen paikkamaalauksen päälle guassiväreillä, joissa ei ole liuottimia

ja ne ovat helposti poistettavia (Chiantore & Rava 2012, 134). Talensin guassiväreissä oli kuitenkin liian matala kiiltoaste alkuperäiseen maalipintaan verrattuna. Vaihtoehtoja kiillon lisäämiselle vesipohjaiselle maalille on esimerkiksi Aquazol, arabikumi, eläinliima ja akryyliiima. Kalaliimallakin sai lisättyä guasseihin sopivasti kiiltoa, mutta koska guassiväreissä oli sideaineena arabikumia, valittiin se kiillon lisäämiseksi guasseihin.

Ennen retusointia maalauksen kunto tarkistettiin muiden konservointikäsitteilyiden jäljiltä. Muutamassa paikassa krakelyyrit olivat taas nousseet. Kaikki vauriot kiinnitettiin kappaleen 7.2 prosessien mukaisesti.

Ennen paikkamaalausta maalinpuutosalueet, jotka eivät olleet vesiliukoisia, kitattiin (liite 14). Kitti valmistettiin 4% sampiliimaa ja liitujauhoa sekoittamalla. Sampiliimakitti valittiin sen poistettavuuden takia. Maalinpuutosalueisiin siveltiin ensiksi juoksevampaa kittiä. Sen kuivuttua pinnan puutosalueet täytettiin paksulla kitillä pientä metallispatulaa käyttäen. Vaurioiden ulkonäöstä riippuen kittaukset tehtiin, joko pintaa mukailleen tai röpelöisiksi, jotta konservoinnin jälki olisi mahdollisimman huomaamaton (kuva 68). Krakelyyrialueita mukaileva epätasainen kittaus naamioitui hyvin ympäröivän pinnan struktuuriin.



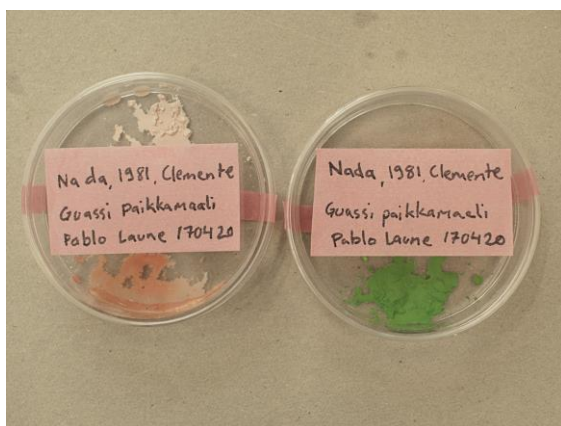
Kuva 68. Maalipinnan puutos valuma-alueella ennen ja jälkeen konservoinnin.

Kittauksen ja paikkamaalauksen eristämiseen harkittiin Paraloid B72 -akryliihartsia (Kremer 2020), mutta koska alkuperäinen maalipinta liukeni samoihin liuottimiin kuin Paraloid, sen käyttö ei ollut kannattavaa. Poistettavuuden idea olisi turha, koska Paraloid B72 ei voisi liuottaa poistamatta samalla alkuperäistä maalia.

Paikkamaalattavia alueita oli huomattavan paljon vihreillä ja vaaleanpunaisilla alueilla, joten niille väreille sekoitettiin oikeat sävyt valmiiksi isompina erinä. Samaa väriseosta

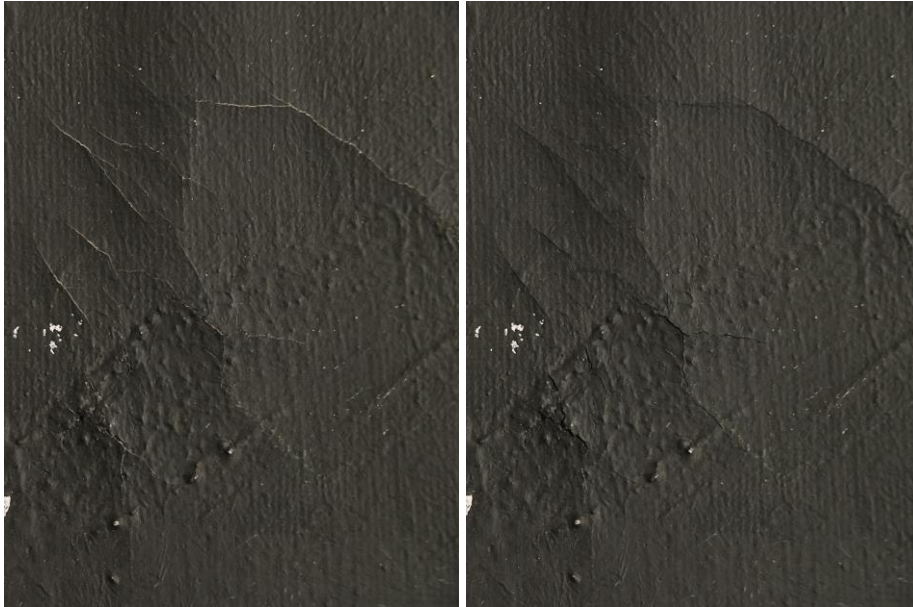
käyttäen paikkamaalausten kokonaiskuva pysyy tasapainoisempana. Vihreä sävy sekoitettiin Talensin vihreästä (Emerald green 615), okrasta (Yellow Ochre +++227) ja valkoisesta (White +++100) guassista. Vaaleanpunaiseen käytettiin Windsor & Newtonin lämmintä ja kylmää punaista vesiväriä ja Talensin okraa (Yellow Ochre +++227) ja valkoista (White +++100) guassia.

Seoksia oli helppo kokeilla maalipintaan, koska guassin pystyi poistamaan vaivattomasti hyväkuntoisesta akryylimaalipinnasta. Valmiiden väriseosten annettiin kuivua vesivärin tyyppisiksi kakuiksi ennen maalaamista (kuva 69). Kiinteästä koostumuksesta liuottamalla paikkamaalin koostumusta oli helppo muokata eri vaurioalueiden tarpeille. Puhtaan veden sijaan guassien aktivoimiseen käytettiin Talensin arabikumi- ja vesiseosta. Yksi osa arabikumia ja kaksi osaa vettä antoi guassille erittäin samantyyppisen kiillon kuin akryylimaalauksen pinta. Pieniä värieroja pystyi paikkamaalatesa korjaamaan, sekoittamalla suoraan guassituubista tulevia värejä valmiiseen seokseen. Helppokäyttöiset ja helposti poistettavat guassit tekivät paikkamaalausprosessista sulavan ja tehokkaan.



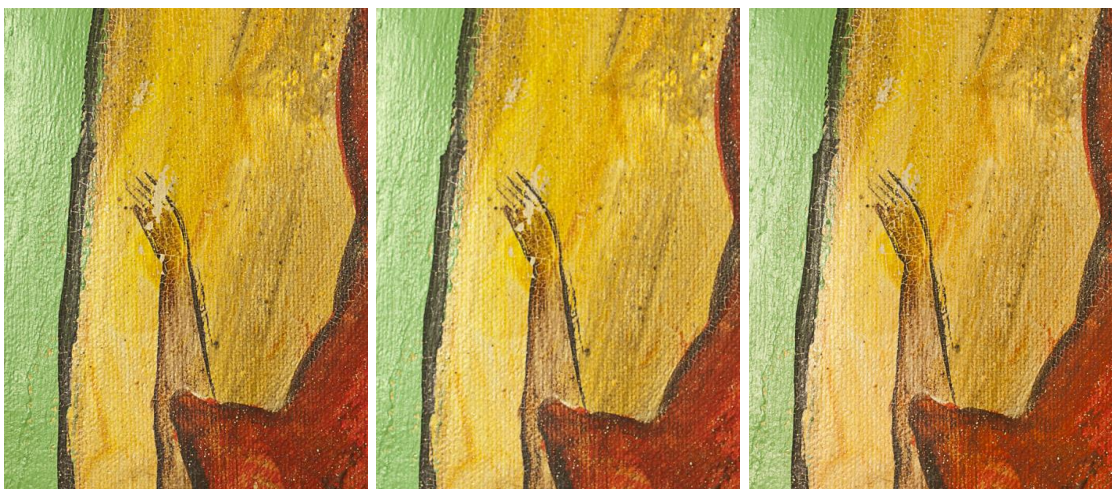
Kuva 69. Valmiit guassi-sävyt paikkamaalauksia varten.

Vasemmassa yläreunassa olevassa mustassa pyöreässä muodossa oli useita pitkiä krakelyynejä joiden alta paistoi häiritsevästi valkoinen väri. Kiinnitetyt halkeama-alueet paikkamaalattiin vedellä ohennetulla mustalla Talensin guassilla (Intense black +++703). Maalipintaa ei maalattu, vaan vetiseksi ohennettu paikkamaali ujutettiin halkeamiin. Musta värialue rauhoittui huomattavasti halkeamien aiheuttaman vahvan mustan ja valkoisen värikontrastin poistuttua (kuva 70).



Kuva 70. Halkeamat ennen ja jälkeen paikkamaalauksen.

Keskellä olevan ruskehtavan soikion maalipinnan vaurioita paikkamaalattiin vain hyvin vähän. Vauriot olivat melko huomaamattomia alkuperäisen maalauksen epätasaisen ja laikukkaan jäljen ansiosta. Maalipinta oli myös vesiliukoinen, joten guassi ei poistettavuuden periaatteiden mukaisesti sopinut hyvin paikkamaalaamiseen. Vasemmanpuoleisen hahmon toisessa kädessä oli selvä maalipuutos, jossa mustan viivan katkos kiinnitti turhan paljon huomiota siihen ja kädessä olevaan ruskean maalin puutokseen. Hahmon käsi paikkamaalattiin yhtenäiseksi, ettei se kiinnittäisi liikaa huomiota (kuva 71).



Kuva 71. Maalipuutos ennen ja jälkeen paikkamaalauksen.

8 Säilytyskehikko

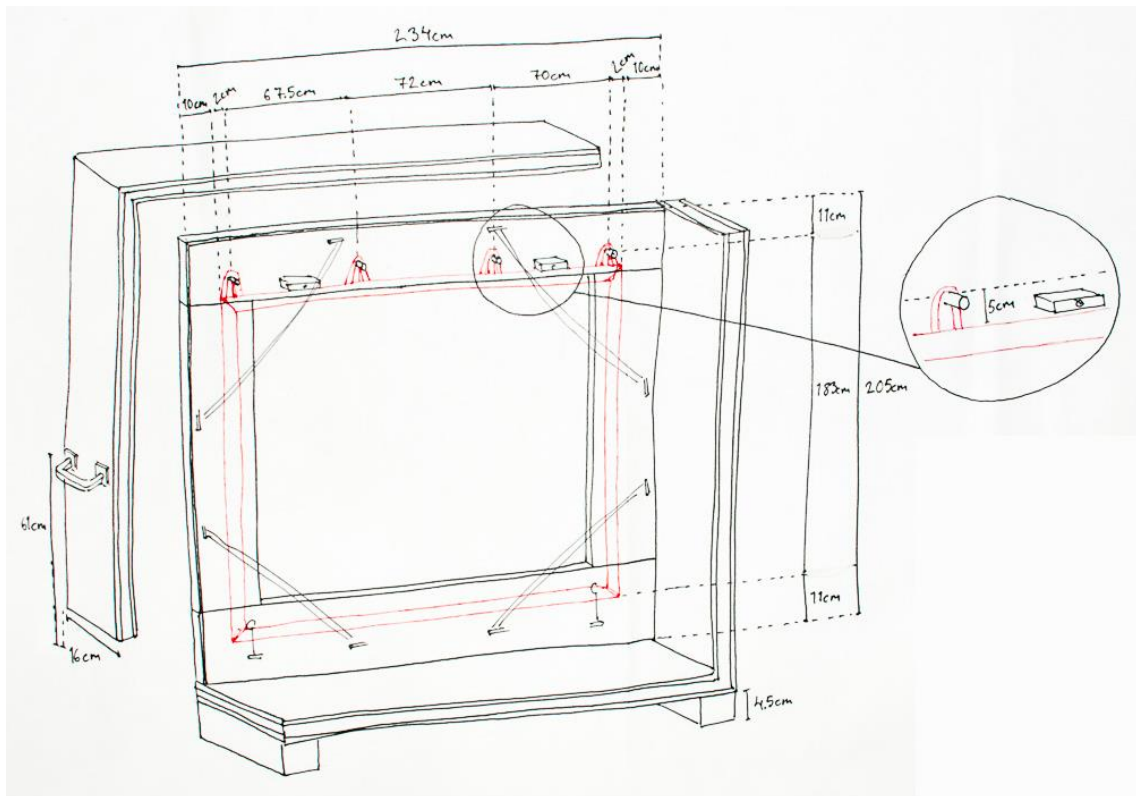
Kun *Nada*-teoksen on konservoitu ja valmis, se laitetaan takaisin säilytykseen. Teoksen rakennetta on kuitenkin muutettu niin, ettei sitä pystytä enää samalla tavalla kuin aikaisemmin kiinnittämään taideteosvaraston verkkoseinään. Pingotuskehiksen poistaminen kunnioitti teoksen alkuperäistä ideaa, mutta tekee sen säilytyksestä ja kuljettamisesta monimutkaisempaa. *Nada*-teoksen suurelle maalaukselle on valmistettava säilytyskehikko verkkoseinään kiinnittämistä varten. Säilytyskehikolle tarpeellisia ominaisuuksia käytiin läpi Kiasman museotekniikan projektipäällikön Mirek Träskmanin ja vastaavan konservاتورin Siukku Nurmisen kanssa. Teos on tarkoitus pystyä kiinnittämään säilytyskehikkoon niin tukevasti ja turvallisesti, että kehikkoa voisi käyttää myös kuljetukseen. Säilytyskehikon runko toimisi pohjana sen ympärille rakennettavalle kuljetuslaatikolle. Uuden ripustusrakenteen toimintaperiaate perustuu siihen, että teos on pystyasennossa. Kuljetuksessa ja säilytyksessä teosta ei saa kääntää vaaka-asentoon vaan se täytyy aina pitää pystyssä. Teosta voi tilanteen pakosta kuitenkin kallistaa, mutta sen tulee olla vain teoksen taustapuolen suuntaan, niin että teos lepää säilytyskehikon päällä.

Teokselle suunniteltiin Träskmanin avustuksella säilytyskehikko, jossa olisi jo valmiiksi lämpöeristetyt sivut mahdollisen kuljetuslaatikon tarvetta huomioiden (kuva 73). Tällöin säilytyskehikkoa voidaan käyttää osana kuljetuslaatikkoa kun siihen kiinnittää lämpöeristetyt kansi- ja taustalevyn. Kehikko rakennetaan 22 mm paksusta poppelivanerista, jonka päälle kiinnitetään polystyreeni Viscom-levy (Etra 2020) tai polyeteenikennolevy. Kaikki kiinnikkeet tuetaan poppelivanerilevyyn. Yläreunaan tulee neljä lukittavaa tappia rosterikoukuille. Kehikkoon kiinnitetään teoksen yläreunan samettikangaskehystä vasten pehmustetut pysäyttimet, jotka estävät teosta nousemasta ja rosterikoukkuja irtoamasta alumiinilistasta. Kehikon kaikkiin sisäkulmiin kiinnitetään teoksen kulmia tukevat kangaslenkit, jotka pitävät teoksen kiinteästi kehikon pintaa vasten. Verkkoseinien kangaslenkit ovat yleensä pehmeää nukkaista materiaalia, mutta maalauksen epätasaisen pintastruktuurin takia, säilytyskehikkoon suositellaan harkitsemaan jotain liukkaampaa kangasta. Kiasmasta toivottiin myös kiinnikepisteet teoksen alareunaan, estämään teoksen liikkumista. Teoksen taustapuolelle alakulmiin ommeltiin rosteriset lenkit (kuva 72), joiden avulla teoksen voi kiinnittää kehikkoon myös alareunasta. Toistuvana materiaalina rosteri toimii indikaattorina siitä, mikä teoksessa on alkuperäistä ja mikä konservoinnin yhteydessä lisättyä. Kiinnikkeisiin ei ole tarkoitus asettaa rasiusta vaan ne estävät teosta rullautumasta ylöspäin.



Kuva 72. Rosteriset lenkit teoksen säilytyskehikkoon kiinnittämistä varten.

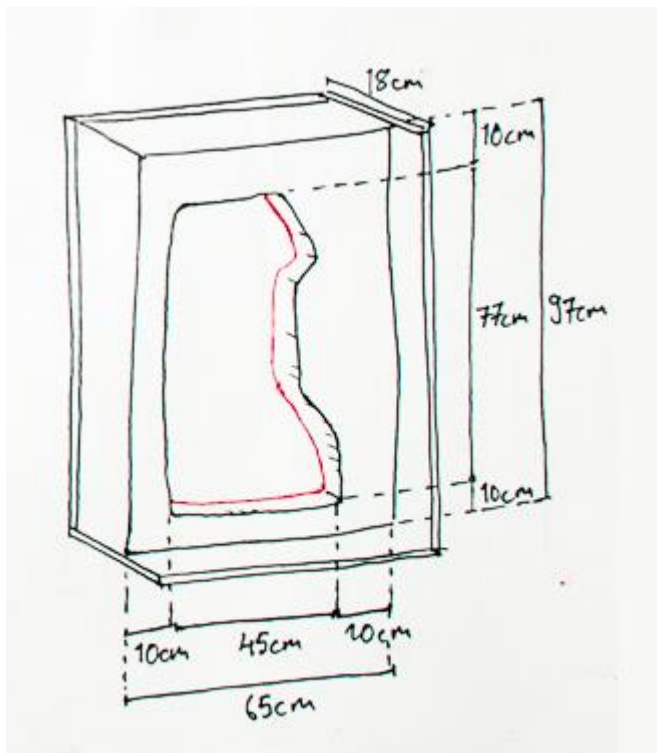
Kehikon reunoille rakennetaan 22 mm paksusta poppelivanerista vähintään 160 mm syvät lämpöeristetyt sivut. 160 mm on minimikoko, johon voi kiinnittää käytännölliset kantokahvat. Tate-museon kuljetuslaatikon rakennusohjeen mukaan suositellaan kahvat asennettavaksi 610 mm:n korkeuteen laatikon pojasta mitattuna (liite 15). Teos on uuden ripustusrakenteen kanssa noin 50 mm paksu, eli sille jää noin 90 mm:n kokoinen ilmatila 160 mm syvillä sivuilla ($160 - 22 - 50 \text{ mm} = 88 \text{ mm}$).



Kuva 73. Luonnos suuren maalauksen säilytyskehikosta.

Säilytyskehikon pohjaan kiinnitetään puiset korokkeet, jotta sen pohja ei kosketa maata. Tällöin säilytyskehikko on suojassa tilanteilta, joissa se saattaa joutua olemaan märällä alustalla. Korokkeiden täytyy olla vähintään 45 mm korkeita (liite 15), koska on hyvä huomioida mahdollinen poikkeustilanne, jossa teosta jouduttaisiin siirtämään esimerkiksi trukilla tai pumppukärryllä.

Teoksen tyyny säilytetään irrallisena muusta teoksesta. Ideaali asento tyynylle olisi lappeellaan, mutta koska teoskokonaisuuden osat on tarkoitus säilyttää lähellä toisiaan, tyyny mahtuu taideteosvaraston verkkoseinään vain pystyasennossa. Tyynyn alaosa olisi paremmin suojattuna tyynyn riippuessa kiinnikkeistään, mutta tyynyn yläosan kunto on tärkeämpi koko teoksen eheydelle. Tämän takia tyynyä ei ripusteta laatikkoon sen yläosan kiinnikkeistä vaan asetetaan polyeteenisolumuovilla pehmustettuun ja muotoon kaiverrettuun laatikkoon (kuva 74). Tyyny kiinnitetään laatikkoon Tyvek®-polyetyleenikangaslenkeillä.



Kuva 74. Luonnos tyynyn säilytyslaatikosta.

9 Yhteenveto

Opinnäytetyön aiheena oli Francesco Clementen *Nada*-teoksen dokumentointi ja konservointi. Kiasman kokoelmissa olevan teoksen dokumentointi piti sisällään konservointia tukevan pohjatyön, kokoelmahallintaa varten materiaalitutkimuksen ja teoksen provenienssin määrittämistä. Konservointiprosessin pääpainona oli teoksen rakenteellinen tukeminen. *Nada*-teos rakentuu nykyaikaisista sekä klassisista elementeistä, minkä seurauksena konservoinnin käytännön työssä sovellettiin uusia ja vanhoja tekniikoita. Suhteellisen huonossa kunnossa olleen maalauksen poikkeuksellinen pingoittamaton rakenne vaati teoksen käsittelyssä ja konservoinnin suunnittelussa erityishuomiota. Tavoitteena oli saattaa teos edustavaan näyttely- ja lainakuntoon ja tehdä taustatutkimusta Kiasman kokoelmissa suhteellisen vähän huomiota saaneelle teokselle.

Nykyaikaisen konservoinnissa taiteilijalta voi saada kallisarvoista tietoa teoksen teknikoiden ja materiaalien merkityksistä (Learner 2007, 12). Valitettavasti Francesco Clementeen ei opinnäytetyön aikana saatu yhteyttä, vaikka 68-vuotias taiteilija (Day 1985, 29) vielä aktiivisesti luo uusia töitä. Taideteoksissa käytetyillä materiaaleilla saattaa olla käytännön syiden lisäksi myös symbolisia arvoja, joita voi olla hyvin hankala määrittää tai ymmärtää ilman taiteilijan henkilökohtaista panosta aiheeseen. Clementen studion assistentille New Yorkissa saatiin yhteystiedot pitkän odotuksen jälkeen, mutta sähköpostitse saatu informaatio oli niukkaa. Teoksen taustatutkimuksessa informaation puute tuntui olevan enemmänkin määrittävä tekijä kuin poikkeus. *Nada*-teos on ollut Galerie Forsblomissa ja Bischofbergerissa, mutta kummankaan arkistomateriaalit 80-luvulta eivät olleet sellaisessa kunnossa, että heillä olisi ollut resursseja käydä niitä läpi. Vähäisistä saatavilla olevista tiedoista huolimatta teoksen liikkeitä Sveitsistä Suomeen pystyttiin jollain asteella arvioimaan.

Monet Clementen 1980-luvun teoksista olivat myös hankalasti tavoitettavia, koska monet ovat yksityisessä omistuksessa. Clementen *La Torre di Milarepa*- ja *One, Two, Three*-teoksien nykyisiä sijainteja koetettiin paikantaa, mutta kummastakaan ei löytynyt tarkempaa tietoa. Ne olisivat olleet tärkeitä vertailukappaleita *Nada*-teokselle samantyyllisen rakenteensa takia. Osa Clementen muista 1980-luvun alun maalauksista löytyi julkisista kokoelmista. Näistä paikannetuista teoksista ei ollut kuitenkaan mahdollista saada tarkempia materiaalitietoja. Voidaan vähäisen saatavilla olevan informaation seurauksena olettaa, että Clementen teoksia ei ole vielä tutkittu kovinkaan

paljoo konservattorin tai tulevaisuuden aitoustutkimuksen näkökulmasta. Täytyy toivoa, että tilanteeseen tulee vielä muutos taiteilijan elinaikana.

Nada-teoksen materiaalitutkimuksissa tukeuduttiin pääasiassa pintakuvaamisen ja mikroskopian lisäksi empiirisiin havaintoihin. Ultraviolettiluoresenssi- ja infrapunakuvauksesta voisi tulevaisuudessa perehtyä syvemmin. Yksityiskohtaisille materiaalitiedoille, kuten pigmenttianalyysille tai kuitunäytteille ei kuitenkaan ole saatavilla referenssitietoja Clementen muusta tuotannosta, joten teoksen materiaalitutkimusten dokumentaarinen arvo jää tulevaisuudessa nähtäväksi.

Konservoinnin käytännöntyö vaati uusia näkökulmia teoksen monimateriaalisen rakenteen ja valmistustavan takia. Teosta ei voinut käsitellä vain maalauksena, vaan enemmänkin veistoksena, jossa on maalaus. Maalustaiteen konservoinnissa kohteen käsittelyn pääpaino on luonnollisesti maalauksessa, mutta *Nada*-teoksessa keskityttiin enemmän rakenteelliseen konservointiin. Konservoinnin etiikan mukainen invasiivisen käsittelyn minimointi ja alkuperäisen mahdollisimman kattava säilyttäminen loi teoksen konservoinnissa kuitenkin dilemman (Chiantore & Rava 2012, 114). Ainoastaan teosta muokkaamalla pystyttiin palauttamaan se lähemmäs sen alkuperäistä intentiota. Teoksen materiaalien vaihdot ja taustapuolen kankaaseen tehdyt leikkaukset olivat välttämätön kompromissi teoksen alkuperäisen idean kunnioittamiseksi. Teoksella on nyt aiempaa parempi ryhti ja alkuperäisen rakenteen idea pääsee parhaiten esille.

Rakenteellisen konservoinnin lisäksi myös *Nada*-teoksen maalaus konservoitiin. Teoksen yleisilme oli rauhoittunut pingotuskehyksen aiheuttaman pussittamisen poistuttua, mutta maalaukseen tehdyt kattavat paikkamaalaukset häiritsivät vielä huomattavasti kokonaisuutta. Suuren maalauksen pinnalla oli myös useita maalipuutoksia, joiden kittaus oli kannattavaa. Vesiohenteisilla guassiväreillä säilyi konservoinnin helppo poistettavuus. Näkyvät konservointi- tai vauriojäljet ovat yleisesti haitaksi teoksen tulkinnalle (Chiantore & Rava 2012, 139). Konservoinnissa ei ollut kuitenkaan mahdollista palauttaa teosta alkuperäiseen ulkonäköön, koska *Nada*-teoksen maalauksessa oli kattavasti peruuttamattomia vaurioita. Pinnalla olevat vauriot saatiin kuitenkin rauhoitettua huomaamattomammiksi, jolloin katsojan huomio kiinnittyi maalauksen sisältöön, eikä vaurioihin.

Nada-teoksen elinkaaren näkökulmasta on vaikea arvioida, mikä on rakenteen kestävyys pitkällä aikavälillä. Vaikka teoksen paino tukeutuu tasaisesti koko

samettikangaskehyyksen yläreunaan, on vaikea arvioida, miten kangas tulee käyttäytymään venytyksen alla. Vaikka tulokset näyttävät lupaavilta, on suositeltavaa tarkistaa teoksen mahdollista venymää lähitulevaisuudessa. Yhden kuukauden jälkeen uudessa ripustuksessa teos ei ole venynyt yhtään alkuperäisestä mittauksesta. Vaikka ripustukseen käytetyssä tekniikassa oli omat heikkoutensa, teoksen nykytila nähdään ainoaksi vaihtoehdoksi teoksen käytettävyyden parantamiseksi. Nykyaikaisessa täytyy pystyä hyväksymään teoksen perinteistä nopeampi ikääntyminen (Harva & Nurminen 2000, 64), koska jokaisen taideteoksen yksilöllinen rakenne ja materiaalivalinnat määrittävät sen elinkaaren ja käytettävyyden rajoitteet.

Nykyaikaisen konservoinnin on usein monen erikoisosaamisen yhteistyötä. Eri materiaalit ja tekniikat tekevät taideteoksesta monitasoisen kokonaisuuden, jota harvemmin itse taiteilijakaan onnistuu toteuttamaan ilman ulkopuolista ammattitaitoa. Konservoinnissa yhteistyö on tärkeää, jotta pystyy ymmärtämään ja soveltamaan eri osaamisalueilta tulleita tietoja. *Nada*-teoksen konservointi ei ollut poikkeus, sillä suunnittelussa saatiin apua monilta eri tahoilta konservoinnin ohjaajien lisäksi. Kiasman vastaava konservantti Siukku Nurminen valvoi konservointiprosessin etenemistä alusta loppuun. Tekstiilikonservantti Anna Häkäri auttoi tekstiileihin liittyvissä kysymyksissä, näyttelymestari Jari Kantanen ripustuksen materiaalien kanssa ja museotekniikan projektipäällikkö Mirek Träskman ripustuksen lisäksi myös säilytykseen liittyvissä käytännön asioissa.

Francesco Clementen ja *Nada*-teoksen taustatutkimus auttoi paremmin ymmärtämään teoksen taiteellista sisältöä. Samalla teos pystyttiin sijoittamaan yhteen taiteilijan praktiikoiden murrospisteistä, kun hän Amerikassa keskittyi väreihin ja suuriin maalauksiin. Kiasman Kouri-kokoelman teokset ovat museolle tärkeä kansainvälisen taiteen kokoelma ja toivon, että *Nada*-teoksen konservointi on antanut sille mahdollisuuden päästä esille Suomessa tai ulkomailla. Teoksen konservointiprosessista kirjoitetaan myös lyhyt englanninkielinen tiivistelmä, joka on tarkoitettu jakaa taiteilijalle. Tätä dokumentointia voidaan toivottavasti soveltaa myös Clementen muissa kankaaseen kehystetyissä maalauksissa, jos ne tulevaisuudessa vaativat rakenteellisia konservointitoimenpiteitä.

Lähteet

Aarnio, Eija 2008. Kansallisesta kansainväliseksi – Kouri-kokoelma Kiasman peruskokoelman muotoutumisessa. Kouri-kokoelma nykytaiteen museo Kiasmassa. Helsinki: F.G. Lönnberg, 66 – 83.

Arell, Brendt 2008. Saatteeksi: Ilman toista ei ole toista. Aarnio, Eija (toim.) Kouri-kokoelma nykytaiteen museo Kiasmassa Helsinki: F.G. Lönnberg, 9 – 12.

Auping, Michael 1985. Francesco Clemente. New York: H.N. Abrams.

Barros Garcia, José Manuel 2014. Cleaning Areas: The Location of Tests in the Cleaning of Paintings. International Journal of Conservation Science. Volume 5, Issue 3, July-September 2014, 283 – 294.

Bischofberger 2020a. Exhibition history since 1963. <<http://www.brunobischofberger.com/past-exhibitions>> (luettu 27.4.2020).

Bischofberger 2020b. Francesco Clementen studion assistentti Esther Flury. studio@francescoclemente.net, New York.

Butters, Maija 2002. Ikkuna thangkan maailmaan. Vantaa: Dark Oy.

Chiantore & Rava, Oscar & Antonio 2012. Conserving Contemporary Art. Los Angeles: Getty Publications.

Day, Holliday T. 1985. New art of Italy: Chia, Clemente, Cucchi. Paladino. Cincinnati: Contemporary Arts Center.

De La Rie, E. René 1986. Ultraviolet radiation fluorescence of paint and varnish layers. Van Schoute, Roger & Verougstraete-Marcq, Hélène (toim.) Scientific Examination of Easel Paintings. Court-Saint-Étienne: É. Oleffe, 91 – 108.

Dennison, Lisa 2000. I. Weisberger, Edward (toim.) Clemente. New York: Guggenheim Museum Publications, 19 – 34.

Derham, Alice 2020. Saving Saraha: conservation of a Tibetan thangka 10.3.2020. <<https://blog.britishmuseum.org/saving-saraha-conservation-of-a-tibetan-thangka/>> (luettu 27.4.2020).

Diamonstein, Barbaralee 1995. Francesco Clemente, taiteilija (haastattelu). Fritze, Sointu (toim.) Francesco Clemente: Helsingin Juhlaviikot. Helsinki: Art-Print Painotalo Oy, 60 – 63.

DT Swiss 2020. DT Standard Brass Nipple.
 <<https://www.dtswiss.com/en/products/spokes-nipples/nipples/dt-standard>> (luettu 29.4.2020).

Etra 2020. Viscom kevytvaahntolevy. <<https://www.etra.fi/fi/viscom-kevytvaahntolevy-e54113504>> (luettu 27.4.2020).

Eurokangas 2020. LEVYVANU, 150G A100. <<https://www.eurokangas.fi/levyvanu-150g-a100-p21033pa100>> (luettu 27.4.2020).

Garrido, Maria del Carmen & Cabrera, José Maria 1986. Cross-sections. Van Schoute, Roger & Verougstraete-Marcq, Hélène (toim.) Scientific Examination of Easel Paintings. Court-Saint-Étienne: É. Oleffe, 155 – 170.

Geldzahler, Henry 1983. Francesco Clemente: The Fourteen Stations. London: Trustees of the Whitechapel Art Gallery.

Giebeler, Julia & Heydenreich, Gunnar & Sartorius, Andrea & Fischer, Andreas 2009. The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation. <https://www.incca.org/sites/default/files/field_attachments/decision_making_model_2019.pdf/decision_making_model_2019.pdf> (luettu 27.4.2020).

Glueck, Grace 1989. A Leading Art Collector Is Selling, And the Market Wonders Why. NY Times, 23.11.1989. <<https://www.nytimes.com/1989/11/23/arts/a-leading-art-collector-is-selling-and-the-market-wonders-why.html>> (luettu 27.4.2020).

Harva, Kirsti & Nurminen, Siukku 2000. Conservation – Without Limits, Shuttle Diplomacy and Consulting. Koskivirta, Riitta (toim.) Conservation Without Limits, IIC Nordic Group XV Congress, 23.-26.8.2000, Helsinki, Finland. Loimaa: Loimaan kirjapaino, 63 - 70.

Kiasma 1998. Nada 1981, Francesco Clemente teosdokumentointi. Kansallisgallerian kokoelmat.

Kremer 2020. 67400 Paraloid™ B-72 Solid Grade Thermoplastic Acrylic Resin. <<https://www.kremer-pigmente.com/media/pdf/67400e.pdf>> (luettu 27.4.2020).

Lascaux 2020a. Lascaux Synthetic Resins and Dispersions. <<https://lascaux.ch/dbFile/4606/u-20a2/Lascaux%20Synthetic%20Resins%20and%20Dispersions.pdf>> (luettu 27.4.2020).

Lascaux 2020b. Lascaux Adhesives and Adhesive Wax. <https://lascaux.ch/dbFile/4335/u-3036/Lascaux_Adhesive_and_Adhesive_Wax.pdf> (luettu 27.4.2020).

Learner, J. S. Thomas 2007. Modern Paints: Uncovering the Choices. Greenberg, Mark (toim.) Modern Paints Uncovered. Los Angeles: Getty Publications, 3 – 16.

Logton 2020. Anodisoidut erikoisprofiilit. <<https://www.logton.fi/fin/erikoisprofiilit/>> (luettu 27.4.2020).

Mairinger, Franz & Schreiner, Manfred. Analysis of supports, grounds and pigments. 1986. Van Schoute, Roger & Verougstraete-Marcq, Hélène (toim.) Scientific Examination of Easel Paintings. Court-Saint-Étienne: É. Oleffe, 171 – 184.

Marriot, Sally 2010. Material Focus. Lascaux 4176 Medium for Consolidation. The Picture Restorer, Autumn 2010. 34-35 <https://lascaux.ch/dbFile/2274/u-0d16/u-0d16/The_Picture_Restorer_2010.pdf> (luettu 27.4.2020).

Mayer, Debora D. 2012: Identification of textile fibres found in common painting supports. Hill Stoner, Joyce & Rushfield, Rebecca (toim.) The Conservation of Easel Paintings. London & New York: Routledge. 318 – 325.

Moma 2020. Moon, 1980, Francesco Clemente. <www.moma.org/collection/works/155064> (luettu 27.4.2020).

Muovi ja lelu 2020. Vanulevy 150 g/m² 150 x 200 cm. <<https://www.muovijalelu.fi/kauppa/vaahtomuovit/vanulevyt-taytevanu/vanulevy-150-g-150-x-200-cm/>> (luettu 27.4.2020).

Ormsby, Bronwyn A. & Learner, Thomas J. S. & Foster, Gary M. & Druzik, James R. & Schilling, Michael R. 2007. Wet Cleaning Acrylic Emulsion Paint Films: An Evaluation of Physical, Chemical, and Optical Changes. Greenberg, Mark (toim.) Modern Paints Uncovered. Los Angeles: Getty Publications, 189 – 200.

Quintman, Andrew 2010. Milarepa. Julkaistu huhtikuussa 2010. <<https://treasuryoflives.org/biographies/view/Milarepa/3178>> (luettu 27.4.2020).

Rantanen, Silja 1995. Esipuhe. Fritze, Sointu (toim.) Francesco Clemente: Helsingin Juhlaviikot. Helsinki: Art-Print Painotalo Oy, 6 – 7.

Sakari, Marja 2008. Taiteen puhtautta ja talouspolitiikkaa. Aarnio, Eija (toim.) Kouri-kokoelma nykytaiteen museo Kiasmassa Helsinki: F.G. Lönnberg, 52 – 57.

Shaftel, Ann 1986. Notes On The Technique Of Tibetan Thangkas. Journal of the American Institute for Conservation, Washington. Volume 25 (1986), Number 2, Article 5, 97 – 103.

Shinoda, Tatsumi 1995. Mielikuvituksen kohdussa: Clementen orientti. Fritze, Sointu (toim.) Francesco Clemente: Helsingin Juhlaviikot. Helsinki: Art-Print Painotalo Oy, 12 – 22.

Van Asperen, De Boer 1986. Examination by infrared radiation. Van Schoute, Roger & Verougstraete-Marcq, Hélène (toim.) Scientific Examination of Easel Paintings. Court-Saint-Étienne: É. Oleffe, 109 – 130.

Symmetrinen päivänvalo edestä, ennen konservointia



Kuva: Kansallisgalleria / Petri Virtanen



Teos ilman tyynyä. Kuva: Kansallisgalleria / Petri Virtanen

Symmetrinen päivänvalo taustapuolelta, ennen konservointia



Kuva: Kansallisgalleria / Petri Virtanen

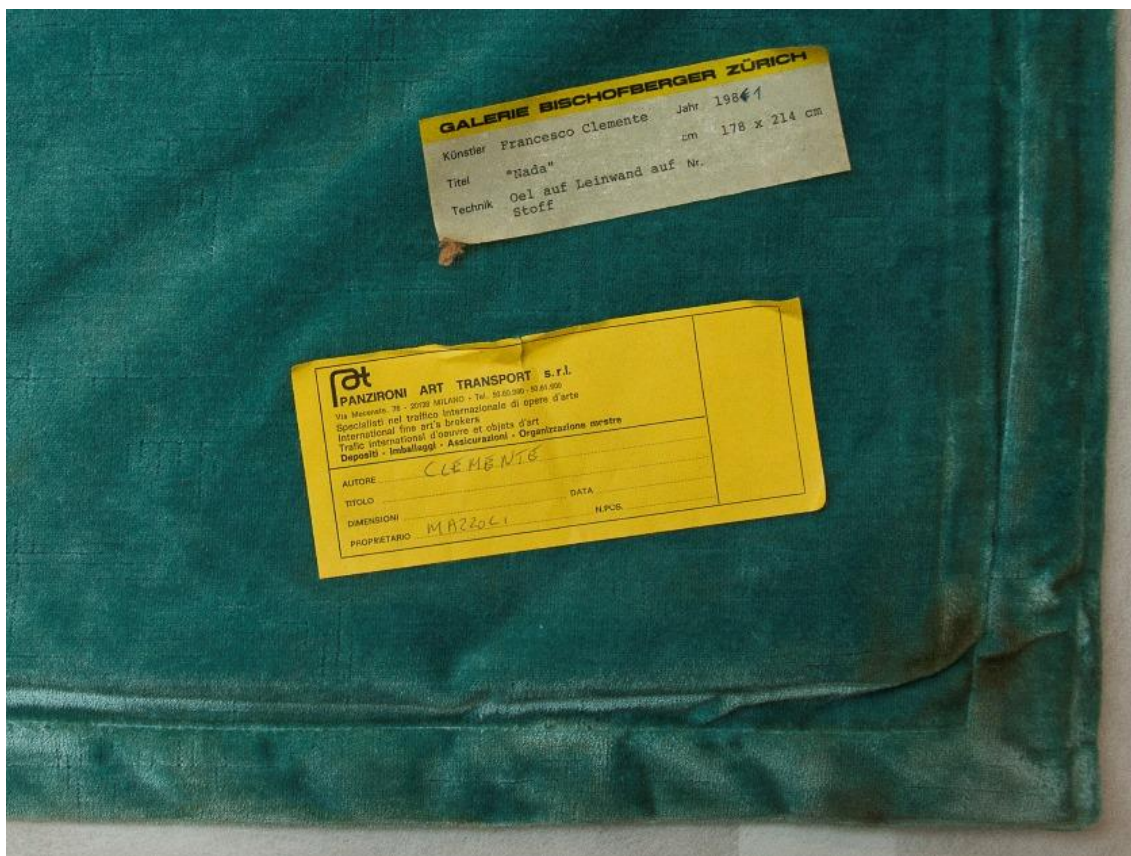
Sivuväli vasemmalta, ennen konservointia



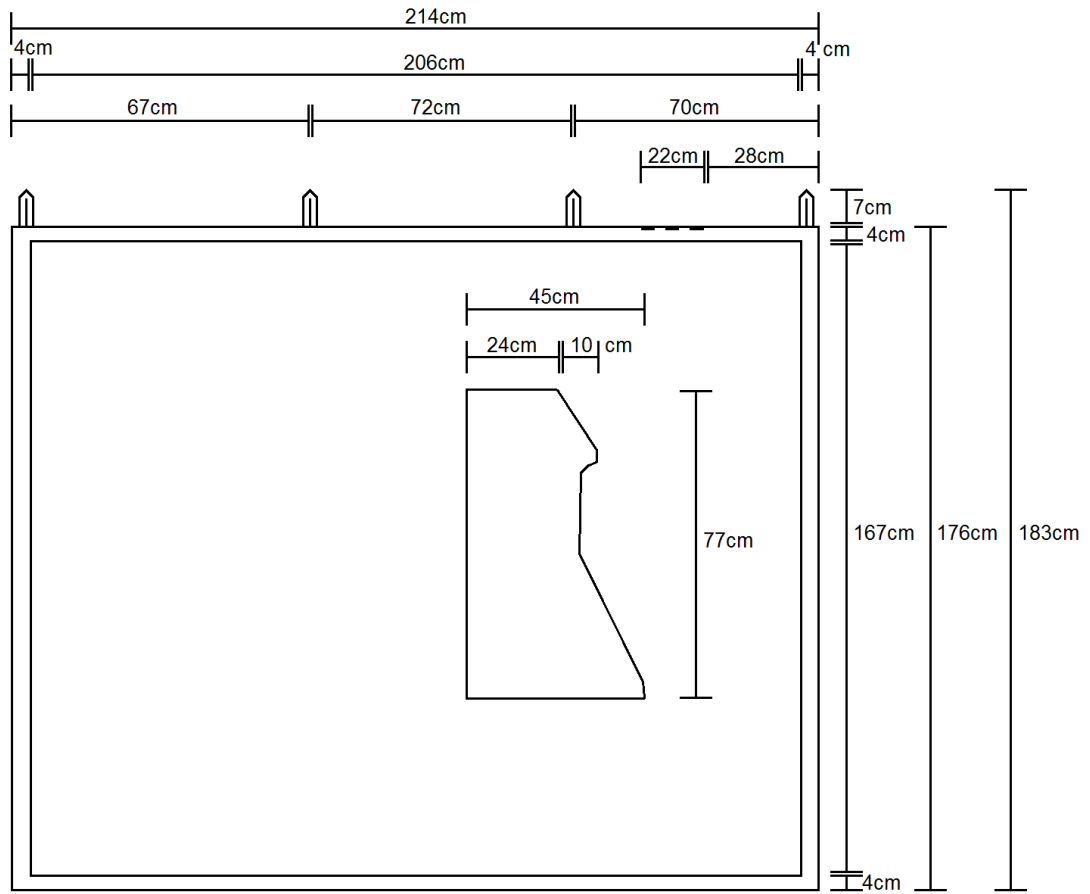
Signeeraus teoksen taustapuolella

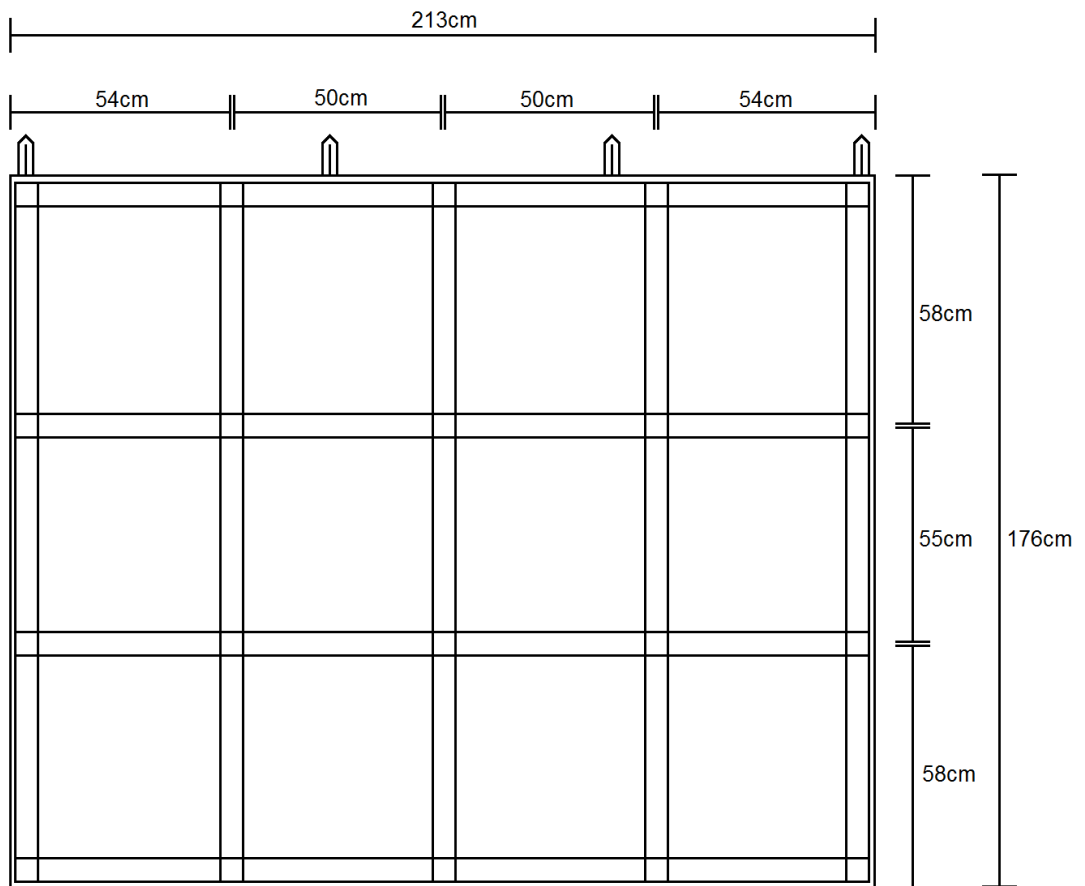


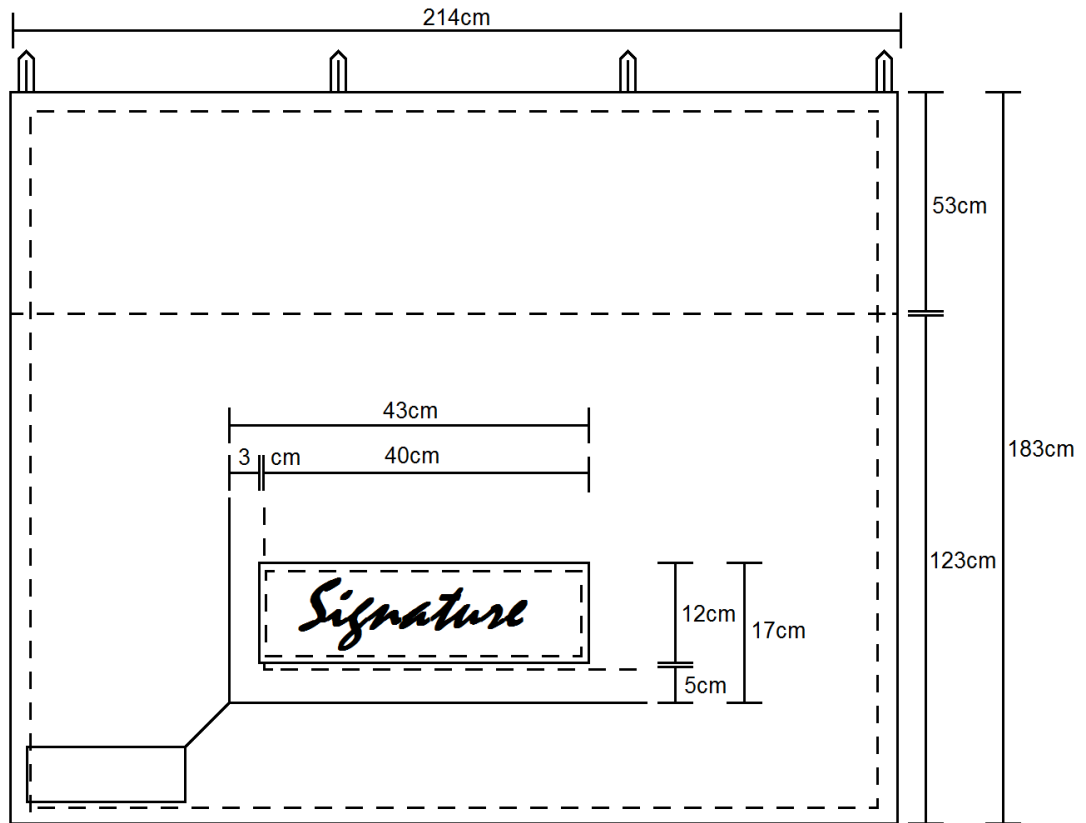
Bischofberger ja Panzironi Art Transport -tarrat teoksen taustapuolella



Graafinen kuvaus ja mitat







Vauriokartoitus

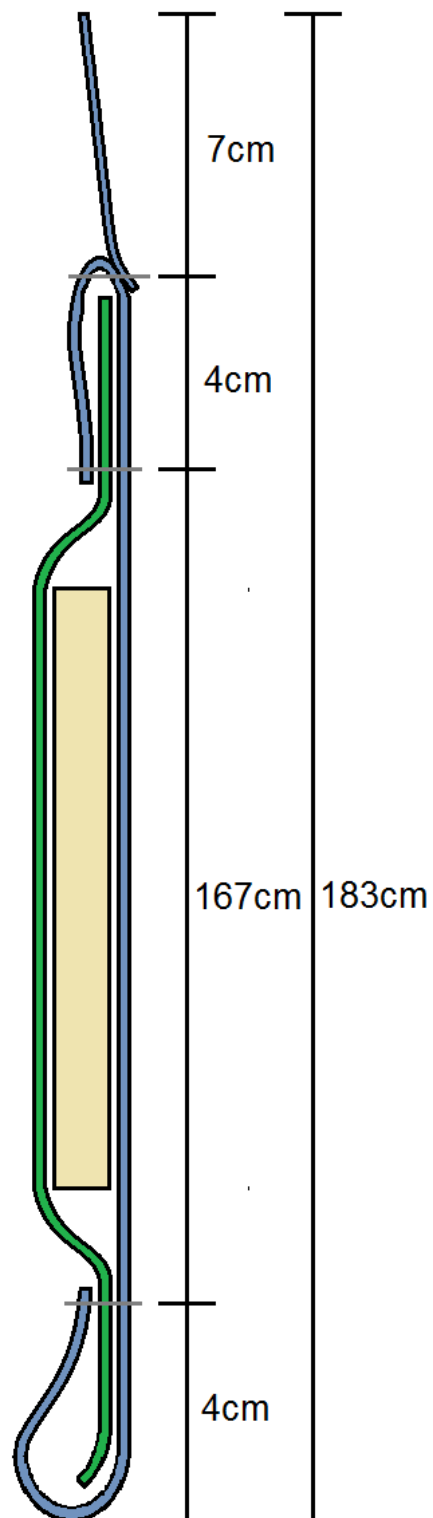


 Krakelyyri  Maalinpuutos  Paikkamaalaus

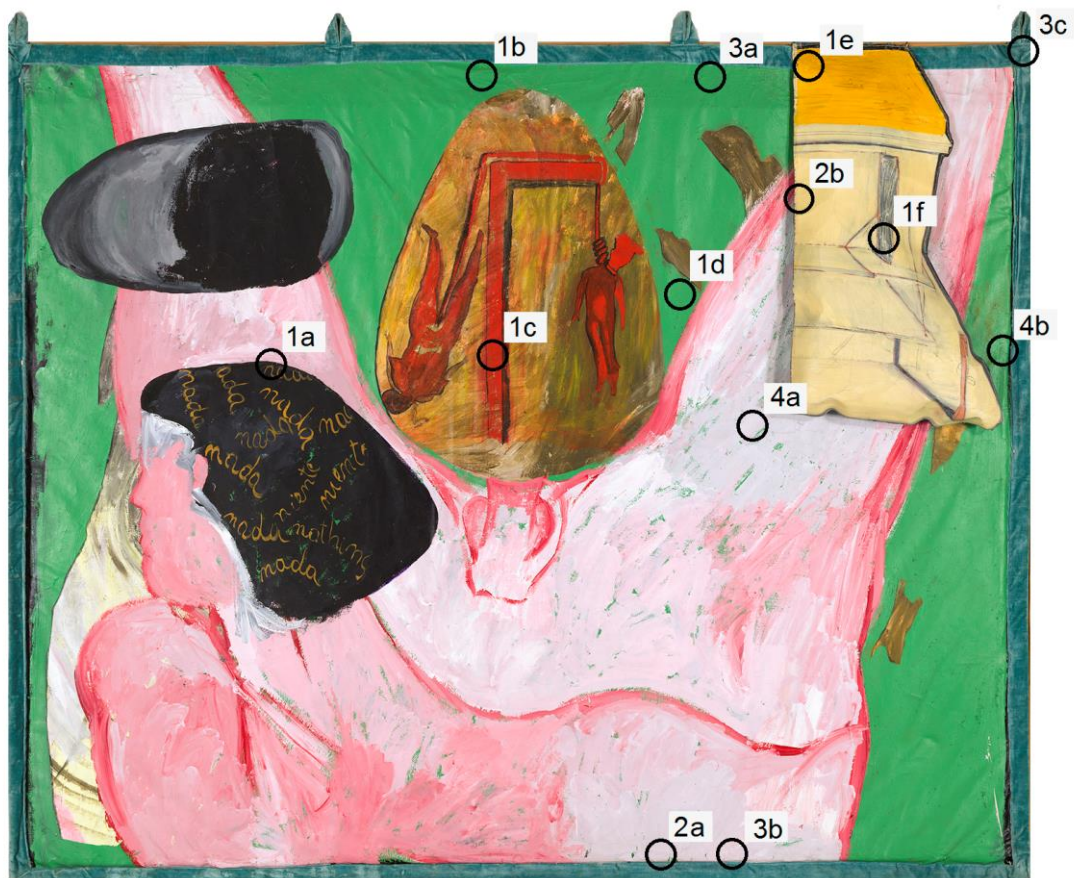


 Krakelyyri
 Maalinpuutos
 Paikkamaalaus
 2007 Kittausta ja paikkamaalaus

Teoksen graafinen kuvaus, rakenteen poikkileikkaus ennen konservointia



Materiaalitutkimusnäytteiden ottopaikat, pintakuvat ja liukoisuustestit














Leikkausmikroskooppi 1a-f
Poikkileikkausnäytteet 3a-c

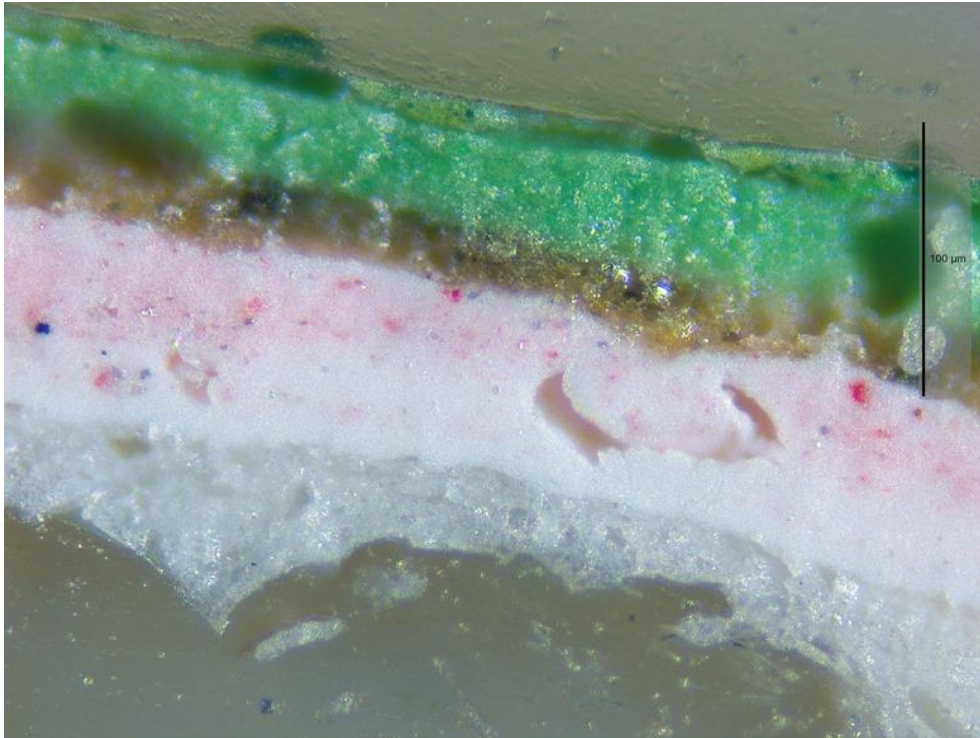
FTIR 2a-b
Liukoisuustestit 4a-b

Maalikerrosten kerrostumakarttoitus (1. alin, 11. päällimmäisin)

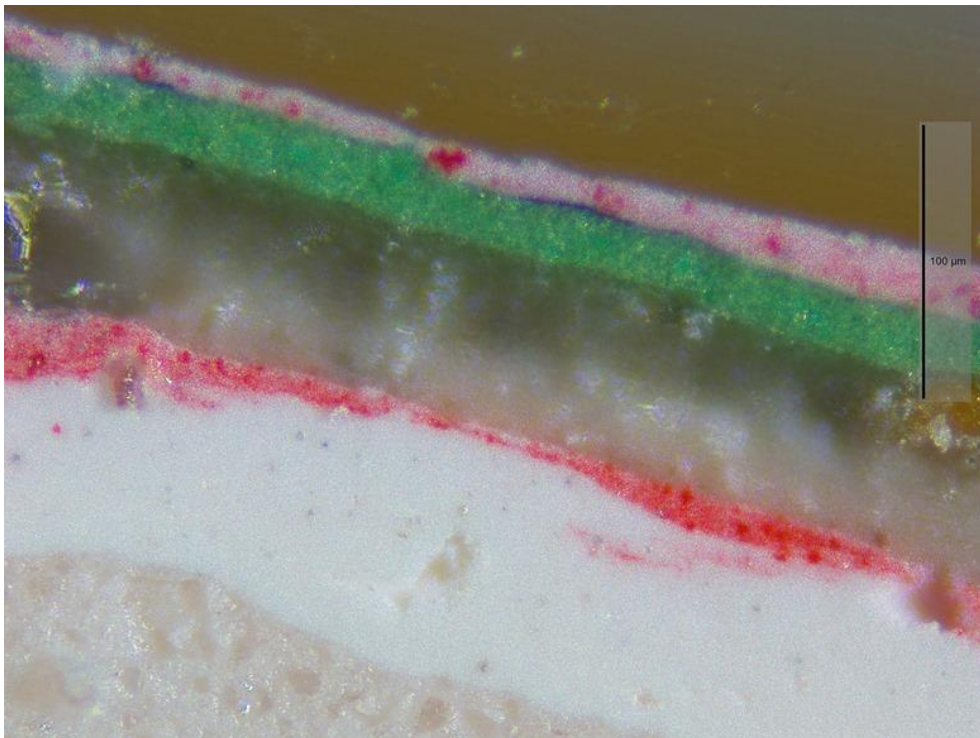


1.  2.  3.  4.  5.  6. 
7.  8.  9.  10.  11. 

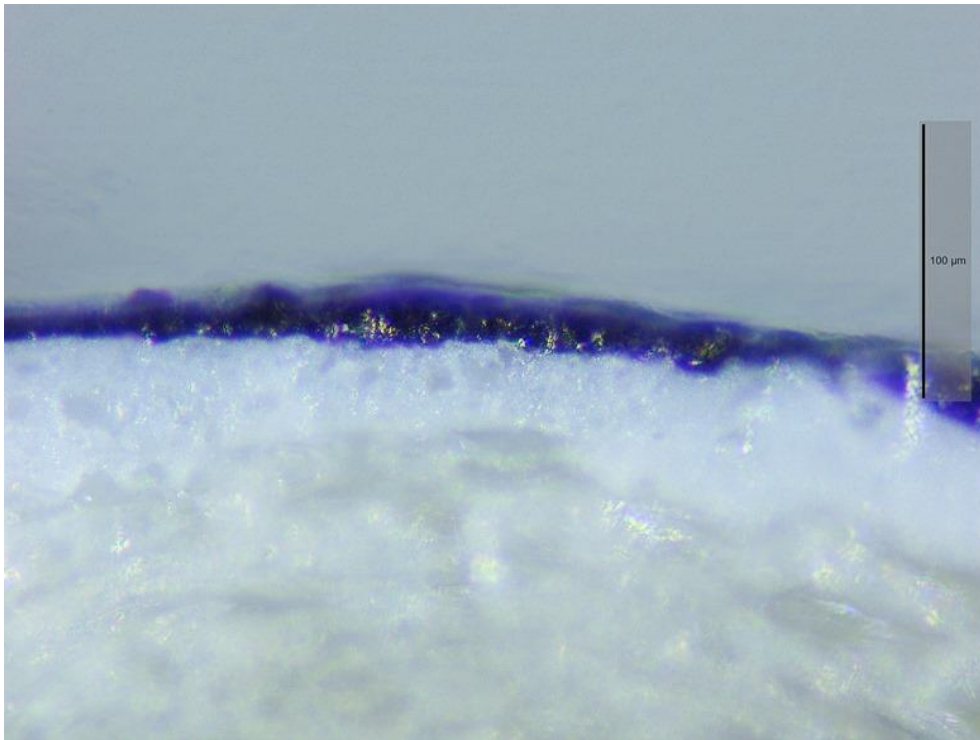
Poikkileikkausnäytteet 3a-c



Näyte 3a

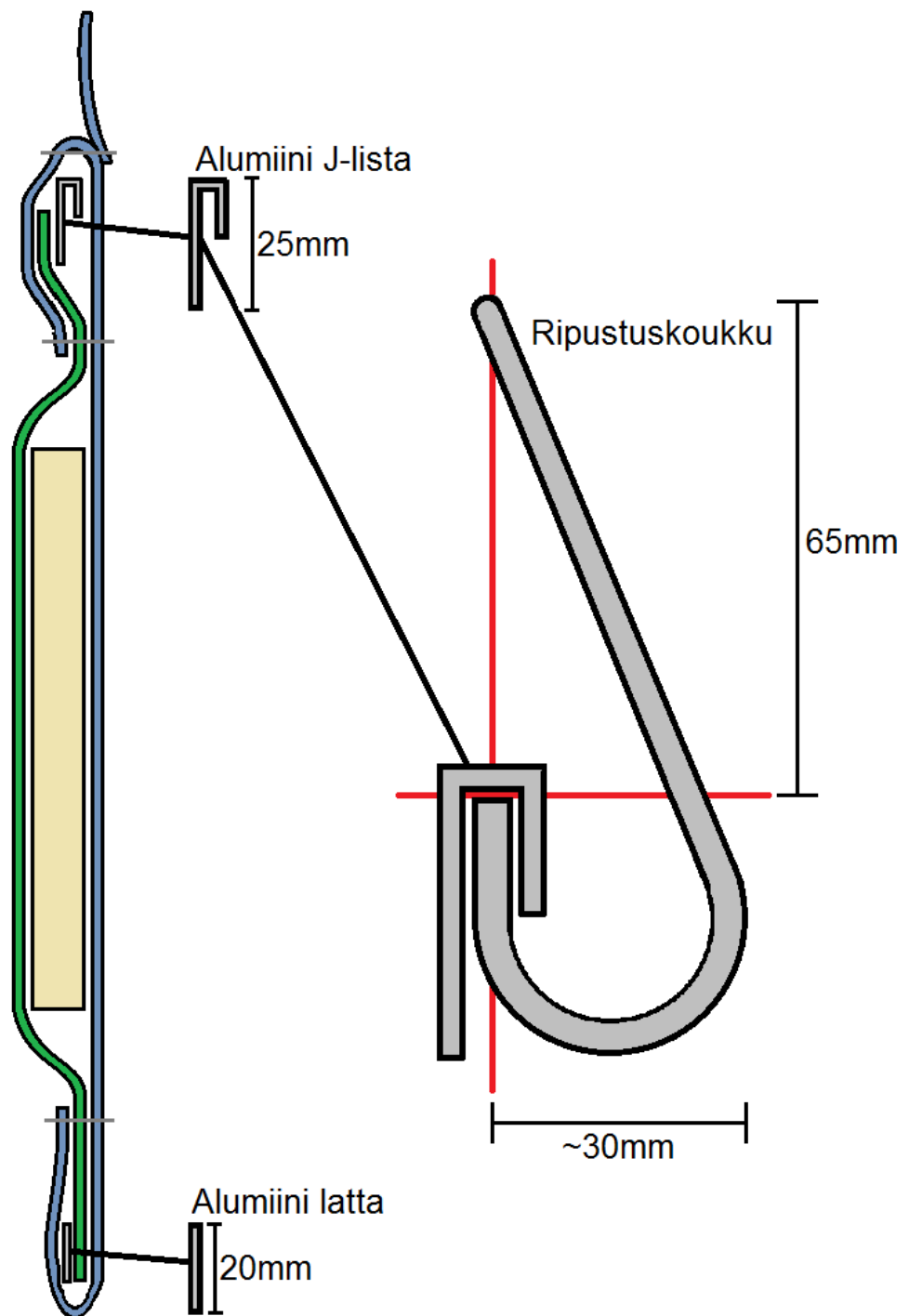


Näyte 3b

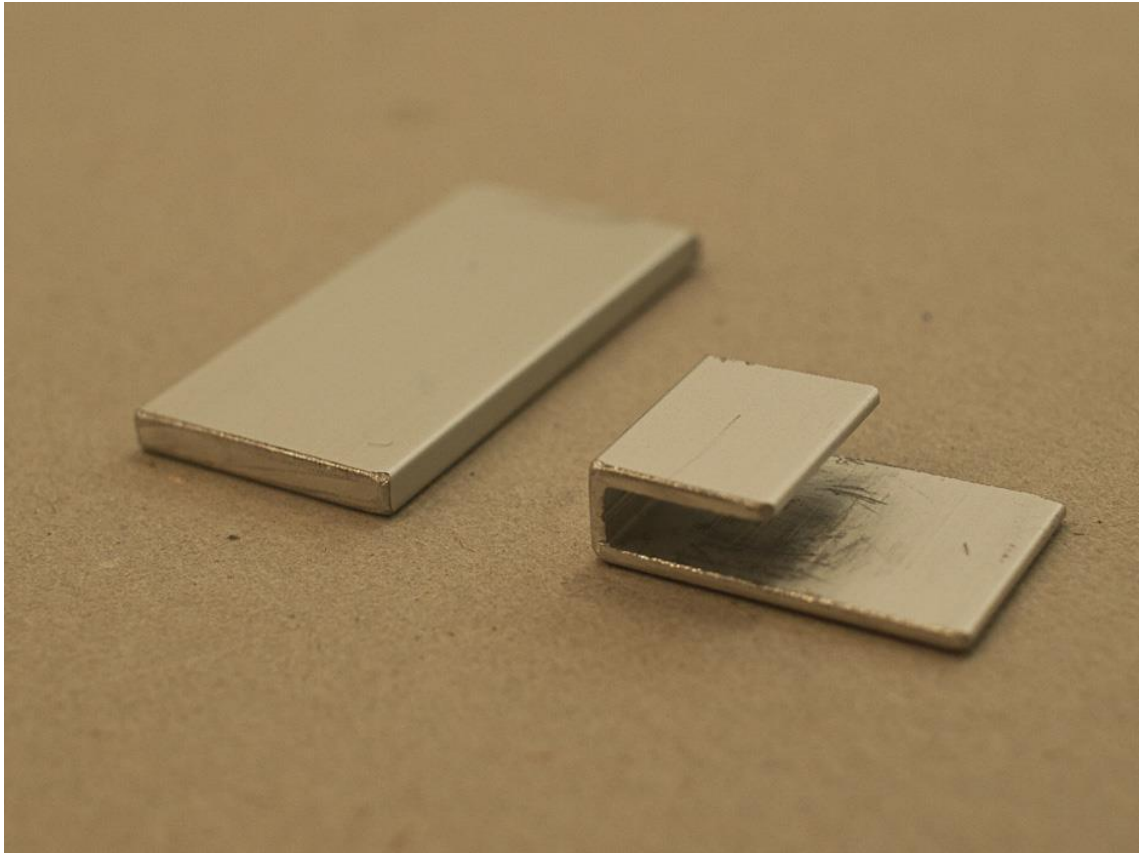


Näyte 3c




Teoksen graafinen kuvaus, J-listan, lattan ja ripustuskoukun poikkileikkaus



Logton 20 mm alumiinilatta ja 25 mm J-lista



Vauriokartoitus ja kittauskartoitus

 Krakelyyri Maalinpuutos Paikkamaalaus Uusi kittaus

Transit Frame Specification -dokumentit, Tate-museoiden teosten säilytysohjeistuksia

TRANSIT FRAME SPECIFICATION (ISPM15 compliant, 2009)

All works are to travel landscape format, unless specified otherwise.

1. **MATERIALS:** construct with 18mm section birch-faced plywood
2. **EXTERIOR DIMENSIONS:** Maximum display-frame size plus:
 - (i) 175 mms added to the height
 - (ii) 175 mms added to the width
 - (iii) The depth should be a minimum of 160mms; if the depth of the work is greater than 110mms, then the transit frame should be the depth of the work plus 50 mms. This ensures that there is always at least 50 mms between the front face of the work and the forward face of the transit frame.
3. **CORNERS** to be finger jointed, glued and screwed.
4. **REAR CORNERS** to be half lapped and glued.
5. WHEN **INTERIOR DIMENSIONS OF THE TRANSIT FRAME WIDTH IS MORE THAN 2.4 metres**, fix a cross-bar across the shorter dimension. The cross-bar should be half-lap jointed, glued and nailed to the back section.
6. Stencil a number to identify the work to the vertical outside of the transit frame. Numbers will be notified by Tate.
7. Attach case-handles to the vertical sides, 610 mms from the bottom edge.

Rules for Estimating the Size of a Transit Frame

HEIGHT AND LENGTH

Add 175 mm to the height and the length of the display frame or unframed painting

DEPTH

If the display frame or unframed painting is 100mm deep or less, the depth of the transit frame will be 160mm

(160mm is the minimum depth necessary to comfortably fit handles)

If the display frame or unframed painting is more than 100mm deep, add 70mm to the existing depth

Remember that portrait-format paintings will travel on their side

Bear in mind that the maximum transit frame depth to fit on a screen in P store is 200mm and for U & S store 210 mm

Bear in mind that if a TF is over 2850mm in height, it is possible that it will not fit upright into a normal chassis vehicle. 2850mm was the maximum height capacity of the Tate Volvo.

HB 22.2.07.

TATE**SCULPTURE CONSERVATION SPECIFICATION FOR STORAGE/TRANSIT CASES**

ACCESSION NO: T13336**ARTIST:** Suga**TITLE:**

*Actual packing to be done by Conservation staff at the Tate.***Please Note:** any deviation from the following specifications must be agreed **before delivery** with sculpture conservation section staff (Karl Bush on 07974985847.)**INTERIOR CASE DIMENSIONS:** (H 410 x W 3300 x D 1300 mm)**PACKING DIMENSIONS OF SCULPTURE:** (H 310 x W 3200 x D 1200 mm)**WEIGHT OF SCULPTURE:** (approximately 300 kg.)

CASE CONSTRUCTION: Single plywood panels edged with planed timber, of at least, **75mm x 25mm** section, reinforced where necessary with batten of the same section. Bottom of case to be **18mm** single plywood panel edged with panel timber of at least **75mm x 45mm**, reinforced with cross battens for the forks of pallet trucks to pick up on. All battening to be fixed to the exterior of the case to leave the plywood surface of the case interior completely free of projections. The topside should be a sandwich construction giving a smooth surface free of battens to avoid the pooling of water if the case is inadvertently exposed to rain. The essential stiffness and strength of the case to be achieved by the use of wood-glue and countersunk screws in all joints; **no nails or staples.**

All wood should conform to ISPM15 wood regulations and all sides of the case should be marked with the relevant Forestry Commission stamp.

FEET: Use additional cross battens, sufficiently thick to lift the case at least **100mm** clear of the ground. Try to leave **720mm** between the inside edges of the battens, but never less than **580mm**. On wide cases please add a central foot for extra support. Please allow pallet truck access to all sides of case if possible.

ACCESS: The case is to have top and front removable.

INTERNAL LINING: line all side(s) with **50mm white Plastazote LD24 5** foam. **Do stick foam.**

FIXINGS: Use **Captive bolts**, at least one bolt to be set within **150mm** of each case lid corner and not more than **400mm** space between each bolt, or case corner: all to be attached with tapped receptor plate on the inside of the case, and all to be rebated flush with the case edge.

FINISH: Case edges and corners, particularly those long edges of the block feet, to be generously rounded before painting all exterior surfaces: a yellow undercoat followed by two coats of bright yellow gloss topcoat (BS 08-E51), e.g. Dulux 'Goldcup'. The underside and feet of the case to be given two coats of black, non-bituminous paint (a water-based gloss paint system is acceptable).

Symmetrinen päivänvalo edestä, konservoinnin jälkeen



Kuva: Kansallisgalleria / Petri Virtanen

Symmetrinen päivänvalo taustapuolelta, konservoinnin jälkeen



Kuva: Kansallisgalleria / Petri Virtanen

Sivuvalo vasemmalta, konservoinnin jälkeen

